

# Модернизм

Peter Gay

# MODERNISM

The Lure of Heresy

W. W. Norton and Company

Питер Гэй

# МОДЕРНИЗМ

Соблазн ереси

От Бодлера  
до Беккета  
и далее

Ад Маргинем Пресс

УДК 75.03(100)  
ББК 85.143(0)6  
Г99

Данное издание осуществлено в рамках совместной  
издательской программы  
Музея современного искусства «Гараж»  
и ООО «Ад Маргинем Пресс»

**GARAGE**

*AdMarginem*

Издательство благодарит литературное агентство Andrew  
Nurnberg за помощь в получении прав на данное издание

Перевод — Ирина Заславская, Александр Дунаев (предисловие,  
часть первая)

Редактор — Филипп Кондратенко

Дизайн — ABCdesign

Гэй, Питер

Г99 Модернизм. Соблазн ереси: от Бодлера до Беккета  
и далее. — М. : Ад Маргинем Пресс, Музей современного  
искусства «Гараж», 2019. — 492 с. : ил.

Вниманию читателя предлагается первая переведенная на рус-  
ский язык книга известного американского историка Питера Гэя  
(1923–2015), автора классических трудов об эпохе Просвещения,  
Веймарской республике и т. д. В своем обобщающем исследова-  
нии модернизма, написанном в поздний период творчества, Гэй  
подводит итоги полуторавековой эволюции движения, коренным  
образом изменившего культуру и искусство всего мира.

ISBN 978-5-91103-454-2

Copyright © 2008 by Peter Gay

© Заславская И. М., перевод, 2019

© Дунаев А. Л., перевод, 2019

© ООО «Ад Маргинем Пресс», 2019

© Фонд развития и поддержки искусства «АЙРИС» /

IRIS Foundation, 2019

*Посвящается Мими и Дорону*

# ОГЛАВЛЕНИЕ

**Предисловие /9**

**Климат модернизма /13**

«Сотворить заново!» /15

Ошибочные толкования /21

Набор предпосылок /26

**Часть первая**

**Зачинатели /38**

**Глава I. Профессиональные  
аутсайдеры /39**

Героизм современной жизни /39

Искусство для художников /54

**Глава II. Непримиримые  
и антрепренеры /70**

1900 /39

Новое видение /73

Посредники как педагоги /82

**Часть вторая**

**Классики /94**

**Глава III. Живопись и скульптура.  
Нежданное безумие /95**

Погружение в себя:

экспрессивная замкнутость /99

Погружение в себя: немцы /112

Мистический модернизм /119

Анархисты и авторитаристы /130

Пикассо: человек-оркестр /137

Л. Н. О. О. Q. /143

Антимимесис /149

**Глава IV. Проза и поэзия. Перебои  
чувства /157**

Новая беллетристика /157

Вызов мистеру Беннету /161

Четыре мастера модернизма /168

Кафка /184

Поэт для поэтов /189

**Глава V. Музыка и танец.  
Освобождение звука /198**

Увертюры /198

Модернисты, задающие тон /200

Модернисты: Арнольд

Шёнберг /209

Модернисты: Игорь

Стравинский /218

Малые титаны /224

Эра Баланчина /229

**Глава VI. Архитектура  
и дизайн. Машина — новый партнер  
человека /239**

«Нет ничего важнее

архитектуры...» /239

«Дом — это машина для  
жилья» /246

«Точные пропорции и лаконичная  
простота» /262

«Гитлер — мой лучший друг» /267

«Красота ждет нас» /270

**Глава VII. Драма и кино.  
Человеческая стихия /280**

«Merdre!» /282

Автобиограф и другие /287

Новый человек /294

Единственное всецело

современное искусство /300

**Часть третья**  
**Завершители /325**

**Глава VIII. Эксцентрики**  
**и варвары /326**

Модернистский антимодернизм:  
поклоняясь чуждым богам /327  
Модернистский антимодернизм:  
местный гений /331  
Модернистский антимодернизм:  
нордический психолог /337  
Варвары: гитлеровская  
Германия /343  
Варвары: сталинский Советский  
Союз /351  
Варвары: Италия Муссолини /357

**Глава IX. Жизнь после смерти? /363**

Стереть с доски /364  
Век изобретательства /379  
Успех /393  
Признаки жизни /399

**Кода. Гери в Бильбао /410**

**Примечания /417**

**Библиографический очерк /427**

**Благодарности /463**

**Источники иллюстраций /466**

**Именной указатель /468**

Писатель — враг всего света.

Шарль Бодлер

Чтобы изобразить роковой характер современности, художник прибегает к самому современному средству — ошеломляет.

Гийом Аполлинер



## ПРЕДИСЛОВИЕ

Эта книга посвящена модернизму — его зарождению, расцвету и упадку. Читателю будет нетрудно заметить, что это историческое исследование и, хотя время от времени я для пользы дела пренебрегал хронологией, движение в основном направлено в нем от прошлого к будущему, от главы к главе, от начала — к концу. Это труд историка еще и потому, что я не сковывал себя рамками формального анализа романов, скульптур или архитектурных сооружений, стараясь показать связь творений художников-модернистов с тем миром, в котором они жили.

И все-таки это не история модернизма: учитывая обилие материала, его невозможно было бы уместить в один том так, чтобы книга не превратилась в нагромождение разрозненных фрагментов. Какое место занимают Уильям Фолкнер и Сол Беллоу среди писателей? А Уильям Батлер Йейтс и Уоллес Стивенс — среди поэтов? Какую роль сыграли Фрэнсис Бэкон и Виллем де Кунинг в истории модернистской живописи и почему я вскользь говорю о Матиссе, да и то — как о скульпторе? Правоммерно ли обходить стороной таких композиторов, как Аарон Копленд и Франсис Пуленк, или таких архитекторов, как Рихард Нойтра и Элиэль Сааринен? Не самонадеянно ли с моей стороны показывать развитие модернизма в кинематографе на примере всего лишь четырех имен? А где опера и фотография? В историческом труде следовало бы найти место всему этому. Но введение, надеюсь, разъяснит мою задачу: я хотел показать то, что объединяло модернистов, и ту социальную среду, которая либо вдохновляла их, либо старалась выбить почву из-под их ног.

Художников и драматургов, архитекторов и писателей, композиторов и скульпторов я рассматривал в качестве неотъемлемых элементов модернизма. Но их отбор — возможно субъективный — я пытался производить в расчете на то, чтобы он помог дать приемлемое определение этому течению и составить верное представление о его масштабах, границах и наиболее характерных проявлениях. Подчеркну с самого начала, что при этом отборе я не руководствовался политическими взглядами — по крайней мере, не делал этого осознанно. Не случайно я столь подробно остановился на рассмотрении таких выдающихся представителей модернизма, как фашист Кнут Гамсун, фанатичный англиканец Т. С. Элиот и ярый женоненавистник Август Стриндберг. Я осуждаю их идеологии, но обойтись без их свидетельств не могу. Тем не менее задачу своего исследования, как уже было сказано, я видел не в том, чтобы составить исчерпывающий каталог всех течений и всех ведущих деятелей модернизма, — моей целью было показать их влияние на культуру своего времени и, по мере возможности, установить, представляют ли они собой общекультурное целое.

Оттого вслед за отцами-основателями я и придерживался девиза: «E pluribus unum»\*.

\*

А где же Фрейд? Разве он не относится к числу самых ярких модернистов? Конечно, если оценивать его вкусы, в такой характеристике ему придется отказать. Что касается предпочтений Фрейда в области искусства, музыки и литературы, он был консервативным буржуа в чистом виде. Он восхищался Ибсеном, но воздерживался от высказываний о Стриндберге; из прозаиков, живших с ним в одно время, он предпочитал Джона Голсуорси — умелого и чуткого к социальным вопросам (но довольно далекого от авангарда) ремесленника — и, по-видимому, не читал романы Вирджинии Вулф, хотя она вместе со своим мужем Леонардом публиковала переводы трудов Фрейда в Великобритании; картины, висевшие у него дома, не имели ничего общего с австрийским модерном в лице Климта или Шиле, а предметы обстановки показывают, что экспериментальный венский дизайн вообще не попал в сферу его внимания. Принципиальное неприятие Фрейдом социальных и культурных норм, свойственных его классу, выражалось в другом.

Действительно, стоит лишь отметить, сколь неохотно, а зачастую и враждебно воспринимались его идеи — и особенно те из них, что относились к сексуальной сфере, — в XX веке, как становится очевидной бескомпромиссность его инакомыслия. Сегодня воззрения Фрейда на прошлое и настоящее человеческого существа выглядят чем-то само собой разумеющимся только по той причине, что за истекшее столетие респектабельный мир проделал большой путь ему навстречу и перенял (не ссылаясь на авторство) такие понятия из психоаналитического лексикона, как «эдипов комплекс», «защитные механизмы», «пассивно-агрессивный» и т. п. Поэтому не будет преувеличением назвать первый кружок его коллег-единомышленников (особенно если иметь в виду то время, когда этот кружок преобразовался в Венскую психоаналитическую ассоциацию), регулярно собиравшихся начиная с 1902 года по средам на квартире у Фрейда, авангардом сообщества медиков. И руководство этим немногочисленным сообществом, неизменно находившимся в состоянии конфронтации с традиционной медициной и психиатрией, осуществлял один-единственный, но убежденный в своей правоте новатор. Как мы увидим далее, схожее положение занимал в эпоху Первой мировой войны вождь футуристов Филиппо Томмазо Маринетти, а в 1920-е годы — ключевая фигура среди сюрреалистов Андре Бретон. Оба в своих кланах играли роль Фрейда.

\* Из многих — единое (лат.). — *Примеч. пер.*

\*

Воздействие психоаналитических теорий Фрейда на современную западную культуру еще не оценено в полной мере. Оно было обширным, хотя и косвенным, и затронуло в основном образованных буржуа, чьи вкусы были неразрывно связаны с истоками и развитием модернизма. Проявилось ли это в разъяснении родителями деликатных вопросов вроде того, откуда берутся дети; или в изменении статуса семьи, когда невенчаннные пары перестали шокировать окружающих, как прежде; или в растущей готовности общества принять то, что раньше считалось извращением, скажем, гомосексуализм и лесбийскую любовь; или в осознании разрушительных последствий, к которым приводит человека тяга к агрессии (впрочем, осознание это, как показывает недавний болезненный опыт, не оказало влияния на политику); или в иных культурных обычаях. Тем не менее для представителей определенных кругов идеи Фрейда и по сей день остаются столь же неудобоваримыми, как столетие назад.

Но хочу подчеркнуть: не для меня. Я понимаю, что в сфере психоанализа есть немало вопросов, касающихся как теории, так и клинической практики, вокруг которых не смолкают оживленные споры: это и причины сновидений, и женская сексуальность, и агон речевой и лекарственной терапии. Однако, вне зависимости от того, как эти проблемы будут решены, они не зачеркивают исходную концепцию Фрейда (и его последователей), объясняющую человеческое мышление, его функционирование и нарушения. В основе представлений Фрейда о природе человека лежит попытка поместить его мышление в природный мир, из чего следует, что оно подчинено системе физиологических и психологических причинно-следственных отношений, почти неуловимой и потому должным образом не отрефлексированной деятельности подсознания, обладающего собственной динамикой, а также постоянному и неотвратимому противоречию между либидо и агрессией. Психоаналитическая техника стимулирования свободных ассоциаций пациента эквивалентна решению художника-импрессиониста писать на пленэре или отказу композитора-модерниста от традиционных ключевых знаков. Самопровозглашенный исследователь человеческой психики, Фрейд вращался среди множества людей, чьи противоречивые, двойственные чувства были помещены в центр их картины мира. Это трагическое видение превращает жизненные коллизии в основной элемент истории, в частности — истории модернизма.

Вот так и я, опять-таки не вдаваясь в подробности, рассматриваю человеческое существование на страницах этой книги. Иной раз, по мере необходимости, — в прямой перспективе Фрейда. Впрочем, она всегда — пусть даже не проявляясь

открыто — определяет мое понимание тех десятилетий, когда модернизм формировал будущие реалии социальной и культурной жизни XIX–XX веков.

Я не смею предлагать вниманию читателя психоанализ модернизма. В решении этого критически важного вопроса я остаюсь верным последователем Фрейда. Когда речь заходит об истоках художественного гения, Фрейд признает нелицеприятную истину: психоанализ не способен дать ему полноценного объяснения. В 1928 году в своем эссе, посвященном Достоевскому, он написал широко известную фразу, к которой мало кто относится всерьез: «Перед проблемой творческой личности психоанализ вынужден сложить оружие». Я не пытался превзойти Фрейда на этих страницах. Но пусть читатели, независимо от того, насколько они готовы признать влияние психоаналитической мысли на свое понимание такого явления, как модернизм, помнят о моем глубоком убеждении: при всем блестящем таланте и решительном неприятии эстетических принципов своего времени, модернисты оставались прежде всего людьми — им в полной мере были свойственны все те преимущества и противоречия, которые психоанализу угодно приписывать человеческому существу.

Питер Гэй  
Хэмден, Коннектикут, — Нью-Йорк  
Январь 2007

## КЛИМАТ МОДЕРНИЗМА

Модернизм проще проиллюстрировать, нежели определить. В этой интригующей особенности коренится всё его разнообразие. Примеры модернизма присутствуют в столь разных областях — живописи и скульптуре, прозе и поэзии, музыке и танце, архитектуре и дизайне, театре и кинематографе, — что задача найти единого предка или общую основу кажется невыполнимой. Несколько лет назад судья Поттер Стюарт, член Верховного суда США, заявил, что затрудняется дать определение порнографии, но указать на нее пальцем всегда сможет. Такое же впечатление оставляют и произведения модернистов, к какому бы жанру они ни относились и каковы бы ни были их притязания на мировую славу.

Немудрено, что комментаторы, дилетанты и рьяные торговцы от культурной индустрии стремятся затушевать любую попытку дать всеобъемлющую характеристику модернизма. То же самое можно сказать о поспешном навешивании ярлыков на отдельные произведения искусства и литературы: начиная с середины XIX века термин «модернизм» применялся к новаторству в любой области, ко всякому предмету, отличавшемуся хоть малой толикой оригинальности. Поэтому неудивительно, что историки культуры, напуганные хаотичностью стремительно развивающейся панорамы, попытались ретроспективно привести ее в порядок, ища убежища в осторожном множественном числе: «модернизмы».

Этот реверанс в сторону пертурбаций на современном рынке искусства, литературы и прочего свидетельствует о должном уважении к творческой индивидуальности, которая на протяжении почти двух столетий была предметом споров о вкусах, выразительных средствах, нравственности, экономике и политике, об их психологических или социальных истоках и последствиях. Однако боязнь неточности и всеохватности слова «модернизм» в единственном числе едва ли может служить оправданной стратегией. Ведь есть в иных гравюрах, сочинениях, постройках или пьесах нечто такое, что позволяет нам без колебаний и опасений протеста назвать их «модернизмом». Стихи Артюра Рембо, роман Франца Кафки, фортепианная пьеса Эрика Сати, театральная пьеса Сэмюэла Беккета, картина (любая) Пабло Пикассо — все они служат достоверным свидетельством того, что мы пытаемся определить. И над всеми этими классиками нависает мрачный лик Зигмунда Фрейда с аккуратно подстриженной бородкой. У каждого свой почерк. А мы говорим: «Это модернизм».

Но для историков культуры одного шокирующего признания недостаточно, и я писал эту книгу, стремясь одновременно к максимальному охвату и максимальной конкретике. Насколько мне известно, ни один ученый не пытался втиснуть весь модернизм

в рамки одной исторической эпохи. Я уже упоминал о том, отчего у пытавшихся дать определение не хватило духу, и теперь, перефразируя афоризм Г. К. Честертон о христианстве, повторю: определение модернизма — «не то, к чему стремились и чего не достигли, а то, к чему никогда не стремились и чего достичь необычайно трудно». Какие бы культурные симптомы модернизма мы ни исследовали, частное всегда грозит взять верх над общим.

Надо сказать, что как в политическом плане, так и в плане идеологии модернисты были склонны шагать не посреди дороги, а по обочинам. Несмотря на либерализм таких ключевых фигур, как Джеймс Джойс или Анри Матисс, умеренность была для большинства из них синонимом буржуазности и скуки. Но не надо удивляться: эти рискованные ребята почти всегда чувствовали себя уютнее на грани эстетически приемлемого — или даже за ней. То, что действительно объединяло модернистов, — это их убежденность в превосходстве неведомого над известным, диковинного над обычным, экспериментального над рутинным. Поэтому, возможно, самой подходящей метафорой, которая могла бы подойти для определения общих черт, свойственных представителям модернизма, является образ большой, занятой, разветвленной семьи, полной индивидуальных различий, но объединенной фундаментальными связями — как и положено в настоящей семье.

Свою задачу я вижу в том, чтобы, разобравшись в солидном объеме достоверных данных, собранных во всех сферах высокой культуры, и таким образом показав единство в разнообразии, охарактеризовать общий эстетический настрой модернизма, его узнаваемый стиль. Подобно тому как аккорд — это не просто набор звуков, модернизм — отнюдь не случайное скопление авангардистских протестов, не просто сумма его частей. Он представляет собой новый взгляд на общество и роль творческой личности в нем, новый способ оценки произведений культуры и их создателей. Короче говоря, модернизм в моем понимании — это климат, сотканный из мыслей, чувств и мнений.

\*

Климат, пусть даже климат эмоциональный, — явление переменчивое, а стало быть, модернизм имеет определенную историю, которая, как всякая история, развивается вовне и внутри. В последующих главах я изложу наиболее характерные детали внутренней истории, как то: отношение художников друг к другу, к самим себе и к институтам, которые непосредственно влияли на их судьбу. Вполне уместно уделить внимание и внешней истории модернизма, которая помещает его в определенную среду, коль скоро модернизм выразил культуру своего времени и вместе с тем изменил ее. Далее в этом введении я коротко обрисую экономический, соци-

альный и культурный — в том числе интеллектуальный и религиозный — фон, который иногда способствовал, а иногда препятствовал авангарду. Удачи и неудачи модернизма невозможно объяснить без декораций и костюмов, которые ни в коем случае не являлись просто декоративным обрамлением. Внешний мир играл в планах модернистов главную роль и одновременно был их ближайшей целью. Несравненный русский импресарио современного балета Сергей Дягилев якобы говорил своим хореографам: «Удивите меня!» Это истинно модернистский лозунг.

## «Сотворить заново!»

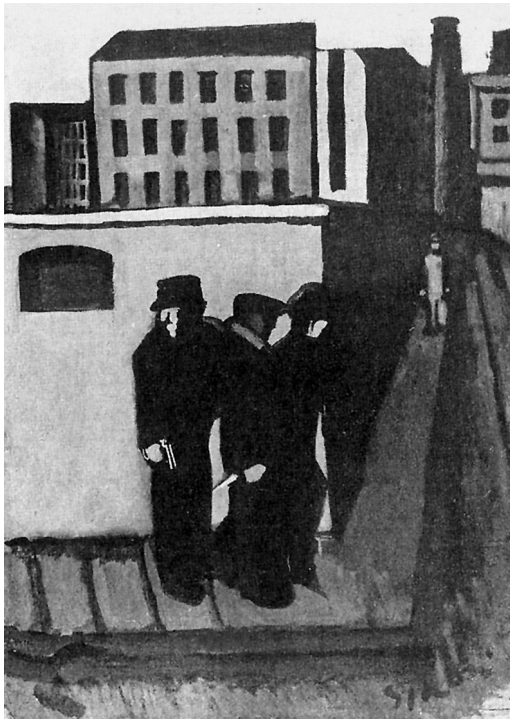
/1 Любому из модернистов, при всей ощутимой разнице между ними, были присущи два определяющих качества — я намерен исследовать оба. Во-первых, это тяга к ереси, предопределявшая неизбежность их столкновения с общепринятыми нормами; во-вторых, сознательная приверженность самоанализу. Все прочие возможные критерии, сколь бы многообещающе они не выглядели, оказались негодными: политические идеологии, как это ни заманчиво, не могут служить для определения модернизма, поскольку он совместим, по сути, с любой из них, в том числе с консерватизмом и даже с фашизмом, а также с любыми догмами — от атеизма до католицизма. Из истории нам известно, что модернисты ожесточенно нападали друг на друга — как с позиций веры, так и отсутствия таковой.

В соблазне ереси, первом из названных мною определяющих свойств, нет ничего загадочного. Поэт, наполняющий непристойным содержанием традиционные стихотворные размеры, архитектор, принципиально исключаящий декор из своих проектов, композитор, последовательно нарушающий правила гармонии и контрапункта, живописец, выдающий рабочий этюд за готовую картину, — все они и иже с ними гордились не только тем, что шли по собственному непроторенному — революционному — пути, но и фактом неповиновения господствующим авторитетам. Такие эмоции трудно описать, но вполне вероятно, что авторское чувство удовлетворенности от создания радикальной картины, архитектурной постройки или симфонии во многом питалось за счет преодоления трудностей и сопротивления. Дерзкий вызов «Сотворить заново!», который Эзра Паунд бросил коллегам-бунтарям перед Первой мировой войной, вместил чаяния многих поколений модернистов.

Подтверждений тому множество. Когда Фрэнк Ллойд Райт проектировал в 1950-х годах Музей Гуггенхайма в Нью-Йорке, он рекламировал его как первый настоящий музей современного искусства в мировой истории. Еще один (более скромный) пример —

Матисс, которого в 1940 году охватили мучительные сомнения в собственных творческих способностях. «Я парализован какими-то условностями, — писал он своему другу и коллеге, художнику Пьеру Боннару. — Они не дают мне выразить себя в живописи так, как бы мне хотелось»<sup>1</sup>. Вскоре он преодолел эти страхи, но здесь важнее другое: его страстная тяга к художественной автономии, при которой любое руководство может исходить только изнутри. По прошествии десятилетий, параллельно утверждению модернистского искусства личный суверенитет приобрел для потребителей культуры не меньшую значимость, чем для ее творцов. Жажде художников говорить, писать, петь «от сердца», свободно и смело, отныне отвечала готовность публики ценить — и приобретать — их откровения.

Второй критерий модернизма, сознательная приверженность самоанализу, имеет более глубокие корни, нежели отказ от канонов. За тайнами человеческой природы на протяжении столетий охотились погруженные в себя мыслители — от Платона до Блаженного Августина, от Монтеня до Шекспира, от Паскаля до Руссо. В эпоху зрелого Просвещения предтечами модернистов могут считаться Дени Дидро и Иммануил Кант — ревностные борники автономии человеческой личности.



Марио Сирони. Антибуржуазное. 1920  
Любопытный образец авангардистского неприятия  
буржуазии в сугубо итальянском духе.



У модернистов были достойные предшественники. Анализ, направленный как на самих себя, так и на внешние объекты, имел для них ключевое значение. Начиная с 1840-х годов — и всё более смело в последующие десятилетия — поэты, исполненные презрения к традиционному стиху и доступным сюжетам (из числа прочих еретиков я выделяю Шарля Бодлера), углубились в своего рода эзотерику, изучая выразительные средства языка. Писатели стали тщательно, как никогда прежде, исследовать мысли и чувства изображаемых персонажей. Драматурги вывели на сцену тончайшие психологические коллизии. Художники повернулись спиной к вековому движителю искусства — природе, — стремясь обнаружить природу в самих себе. Музыка, облеченная в модернистские формы, становилась менее доступной для широкой публики — она больше не ласкала слух.

Вобрав в себя бóльшую часть ключевых составляющих будущей модернистской идеологии, эти тенденции зажили самостоятельную жизнь в эпоху Великой французской революции и последующие десятилетия, отмеченные влиянием романтизма. Романтики, обладавшие доброй или дурной славой, задали тон бунтарскому неконформизму. Байрон и Шелли, Шатобриан и Стендаль вели себя вызывающе распутно в частной жизни; Фридрих Шлегель высмеивал буржуазную свадьбу, называя ее подлогом, а несколько десятилетий спустя Маркс и Энгельс заявили, что брак — не более чем отвратительная сделка, высшая форма проституции.

Эта непринужденная марксистская критика общества, исходившая от строгого по отношению к самому себе среднего класса, была частью революционной атмосферы, царившей на европейском континенте в 1848 году, — я позаимствовал ее из «Манифеста Коммунистической партии», изданного тогда же; в ту эпоху она не удостоилась большого внимания. Конечно, в большинстве своем модернисты (по крайней мере, в эти ранние годы) не доходили до такой степени злословия — хотя Гюстав Флобер, величайший прозаик модернизма, в самых едких главах своего первого романа «Госпожа Бовари» был не менее беспощаден.

Злая карикатура на буржуазию, запечатленная Флобером, заслуживает особого внимания, поскольку в модернистских кругах она стала подлинным образцом для подражания. Антибуржуазная риторика, будто навязчивый кошмар, наполняет блестящую обширную переписку этого писателя, не говоря уже о напечатанных произведениях. Флоберовский буржуа, этот тупой, жадный, самодовольный ханжа, вместе с тем всемогущ. В одном из своих писем Флобер назвал себя «буржуафобом»<sup>2</sup> — характеристика весьма поучительная, тем более что он прибегает в ней (судя по всему — ненамеренно) к психиатрическому термину. Его ненависть к среднему

классу принимает форму клинического недуга, иррациональной неспособности видеть общество таким, какое оно есть.

Короче говоря, написанный им портрет ненавистного буржуа — это огульная клевета, лишенная всякой социологической конкретности и достоверности. Создав эту карикатуру, Флобер смешал в одну кучу рабочих, крестьян, банкиров, торговцев, политиков, пресловутого бакалейщика, словом, всех, кроме избранного круга писателей и художников — своих собственных друзей. Некритическое восприятие подобного свидетельства необратимо исказило социальную историю модернизма.

Эта роковая погрешность не помешала нескольким поколениям восхищенных читателей послушно следовать за своим кумиром. Такого накала фанатичной озлобленности достигли немногие противники буржуазии (разве что Эмиль Золя), однако флоберовские интонации стали разменной монетой для модернистов XIX века, готовых обвинить целый социальный класс в вымышленных грехах. Модернисты XX века продолжили поносить буржуазию в том же стиле. В 1920 году итальянский художник Марио Сирони, вскоре превратившийся в убежденного пропагандиста фашистских взглядов в искусстве, написал пустынный городской пейзаж со зловещими фигурами, вооруженными пистолетом и ножом и подстерегающими прилично одетого господина — читай буржуа, — который направляется по направлению к ним, не подозревая о том, что его ждет за углом. Эта классовая драма лапидарно озаглавлена «Antiborghese» («Антибуржуазное»)<sup>3</sup> — и у нас нет оснований полагать, что автор хоть в малой степени осуждает этих головорезов.

Враждебность сохранилась надолго. Поразительно, как мало изменилась за последующие десятилетия жгучая ненависть к безликой буржуазии. Достаточно привести один пример: в 1960 году один из классиков поп-арта, изобретательный скульптор Клас Олденбург, прославившийся своими восхитительными выходками вроде установки гигантского тюбика ярко-красной губной помады на гусеницы танка во дворе Йельского университета, заявил, что для буржуазии любые инновации в сфере воображения — забава, да и только. «Козни буржуазии заключаются в том, чтобы ей время от времени щекотали нервы, ей это приятно, правда, вскоре она сворачивает твое творение и, покончив с одной забавой, переходит к следующей». По мнению скульптора, «чувственное восприятие должно выйти за пределы буржуазных ценностей», что позволит «возродить вселенскую магию»<sup>4</sup>. Весьма поучительный вердикт: спустя полтора столетия после романтиков Олденбург утверждал, что посредственность лишила мир волшебных чар и святой долг творцов — восстановить утраченное. Самозванные глашатаи модернизма не уставали подчеркивать: да, буржуазия стремится к новизне — но лишь в ограниченных пределах.

Проклятия, которые модернисты обрушили на своих оппонентов, далеко не сразу нашли отражение в их неординарных шедеврах. Но еретики от культуры спровоцировали несколько громких скандалов, которые повергли буржуазию в неподдельную тревогу. Это и знаменитая «Олимпия» Мане (написанная в 1863 году, она была выставлена в Салоне два года спустя), и «Поэмы и баллады» (1866) Суинберна с их непристойными намеками на мазохизм и прочие сексуальные отклонения, распространившиеся в среде английских второгодников; это и нашедшие широкий отклик яростные нападки французских литераторов — Бодлера, Флобера, братьев Гонкур и, несколько позже, Золя — на буржуазную неисправимую бескультуру, по их мнению, задавало тон в ханжеском мире бакалейщиков. Лишь в 1880-е годы модернисты начали создавать произведения исторической значимости, заразившие публику своей энергией на четыре последующих десятилетия, а то и больше. А затем, на рубеже 1920–1930-х годов, эта невероятная энергия иссякла — хотя и не навсегда — в охватившей весь мир атмосфере депрессии, фоном для которой явилось триумфальное шествие тоталитаризма.

/2 Поворотными в развитии модернизма стали десятилетия на рубеже веков — им в моем исследовании и будет уделено первоочередное внимание. Эта эпоха была далеко не мирной для искусства; а чуть позже сенсационные, ошеломляющие эксперименты со стилем прервала Первая мировая война — катастрофа, во многом сформировавшая наше время. Ее вспышка, ярость и продолжительность (с августа 1914 по ноябрь 1918 года), затяжные тупиковые ситуации, особенно на Западном фронте, стали неожиданностью даже для австрийцев и немцев, главных виновников кровопролития. Битвы, сотрясавшие мир искусства, были, разумеется, пустяком в сравнении с масштабами военного конфликта. Но и они повергали в смятение. Экспрессионистские поэмы, абстрактная живопись, непостижимые музыкальные композиции, бессюжетные романы произвели революцию во вкусах. А когда война завершилась, модернисты продолжили свой труд.

Нельзя сказать, что как ни в чем не бывало. Многие из них побывали на фронте — некоторые пережили психический срыв, другие погибли. Но после заключения мира модернизм подхватил оборванную нить своей эволюции. Война не изменила стиль Марселя Пруста, тем не менее включившего ее в последний том своей лирической эпопеи. Полотна Макса Бекмана впитали в себя ужас смерти. Вальтер Гропиус благодаря опыту военных лет обрел политическое самосознание. Так или иначе, послевоенное искусство использовало войну почти с той же интенсивностью, с какой она использовала его творцов.

Историк наверняка отметит неоднородность влияния этого ужасающего катаклизма. Война, дикий диссонанс в мировой симфонии, произвела необратимые разрушения в политике, экономике, культуре, она привела к краху империи. Но отпечаток, наложенный ею на художественное творчество, был малозаметен на фоне ею же порожденного повсеместного варварства. Авангардисты 1920-х годов, какими бы новаторами они ни казались, пожинали в основном то, что было посеяно в предвоенные годы, когда эстетические инновации громоздились одна на другой. Любой образец модернизма — будь то в 1880 или в 1920 году, будь он городским или деревенским, истинным или ложным, возвышенным или просто недоступным пониманию — бросал вызов современникам, приводил к конфронтации, ввергал в экстаз или вызывал отторжение. Модернистский рассказ — или, например, струнный квартет — всегда выглядел актом агрессии, пощечиной тем, кого Генрик Ибсен презрительно именовал «сплоченным большинством».

\*

Сумятица, которую внесли военные годы в высокую культуры, не рассеялась с течением времени, однако она была не единственным источником замешательства среди историков модернизма. Значение авангардистских шедевров постепенно росло — некоторые из них были канонизированы, несмотря на то что их авторы открыто презирали, постоянно стараясь их дискредитировать, любые каноны. Прошли годы, и шокирующие инновации на сцене, в музеях и концертных залах утратили свой эпатажный заряд. Взбешенных балетоманов, громогласно сорвавших в 1911 году премьеру «Весны священной» в постановке Нижинского, сменила публика, которая не только не считала неудобоваримой гремучую смесь радикальной музыки и радикальной хореографии, но даже наслаждалась ею. Звучит противоречиво, но это исторический факт: модернистские произведения, замысленные их создателями как откровенная ересь, уверенно вошли в разряд классики.

В конечном итоге симптоматично, что для сегодняшних зрителей, читателей, слушателей жизненная сила знаковых модернистских произведений — таких как дом Штейнера в Вене Адольфа Лооса, «Игра снов» Августа Стриндберга, «Жар-птица» Игоря Стравинского, «Авиньонские девицы» Пабло Пикассо — остается прежней, хотя все они были созданы до Первой мировой войны. Они так же великолепны, так же *современны*, как Музей Гуггенхайма, спроектированный Фрэнком Гери и построенный совсем недавно в Бильбао. Упомянутые шедевры, насколько бы далеки от нас по времени они ни были, остаются живыми фактами культуры, которую они подпитывают своей энергией и своими противоречиями.

## Ошибочные толкования

- /1 Одна из наиболее явных причин неверного толкования модернизма заключалась в том, что сам смысл борьбы вокруг него сознательно искажался воинствующими спорщиками, не желавшими понять своих оппонентов. Легенды, которыми были овеяны судьбы модернистов, лишь завуалировали историческую реальность. Беззаботно-романтическое богемное прозябание, якобы характерное для середины XIX века и воспетое Анри Мюрже (чьи «Сцены из жизни богемы» своей едва ли заслуженной популярностью, завоеванной полвека спустя, обязаны знаменитой опере Джакомо Пуччини), было скорее домysлом, нежели действительностью. В середине столетия лишь единицы из числа художников и композиторов влачили жалкое, но живописное холостяцкое существование в бедных мансардах. Да их никогда и не было слишком много. Как правило, новаторы искусства жили в достатке, а некоторые даже процветали. Радикалы становились рантье; в большинстве своем авангардисты — как литераторы, так и художники, — независимо от того, как начиналась их карьера, довольно быстро становились солидными членами общества. Столь ненавистный модернистам культурный истеблишмент обладал удивительной способностью к их ассимиляции.

Поэтому споры между отдельными творческими индивидуальностями, боровшимися за благосклонность публики, напоминали — за немногочисленными исключениями — диалог глухих. Так или иначе, почти все они сводились к жонглированию излюбленными клише участников подобных диспутов — к грубому упрощенчеству и намеренному преувеличению дистанции, отделяющей их от «врага». Фанатики с обеих сторон охотно разоблачали гнусности своих противников с той степенью агрессивности, какой им только удавалось достичь и обосновать при помощи собственного мифотворчества. Самые яростные защитники модернизма считали себя профессиональными аутсайдерами, тогда как истеблишмент видел в них всего лишь горластых и своенравных дилетантов, чьи пьесы не доросли до подмостков, картины — до вернисажей, романы — до публикации. В ответ модернисты с готовностью подтверждали свой статус изгоев и самозабвенно упивались участью жертв.

Историк, принимая эти потешные баталии за чистую монету, в итоге увековечивает эти милые сказочки, вместо того чтобы разоблачать их. Традиционалисты в среде художников, критиков и публики воспринимали модернизм чересчур прямолинейно: его приверженцев называли возмутителями спокойствия, смутьянами, посягнувшими на вековые ценности высокой культуры и более того — христианской веры. Авторитарные защитники упомянутых

ценностей, от монархов до влиятельных вельмож, клеймили раскольников, обвиняя этих безумцев и бомбометателей в незрелости, а то и в разврате.

В такой накаленной обстановке недоброжелатели модернизма произносили гневные речи, упорно отказываясь оценить по достоинству любую продукцию бунтарей. Но художественное бунтарство росло не на пустом месте. Некоторым, разумеется, нравилось шокировать податливую на эпатаж публику, хотя реакция истеблишмента была по большей части непропорциональна производимому модернистами эффекту. «Привидения» Ибсена (пьесу, поставленную в 1891 году в Лондоне) рецензенты с наслаждением охаживали, не скупясь на ядовитые нарекания. Ну как же, ведь автор осмелился заговорить о половых извращениях и повергнуть главного героя в приступ сифилитического безумия! Однако пьеса определенно не заслуживала таких характеристик, как «отвратительный фарс», «сточная канава», «вскрытая зловонная язва», «публичная непристойность». Не была она и образчиком «грубого, едва ли не смердящего нарушения приличий», а ее автор не являлся «выжившим из ума сумасбродом», «не только сознательно нечистоплотным, но и прискорбно скучным»<sup>5</sup>. Больше всего в этих излияниях удивляет безудержная истерия и беспомощная гиперболизация, проводимая в сравнении пьесы с плевром в лицо добропорядочным гражданам, которых вынудили выслушать до сих пор тщательно скрываемую правду об их собственной жизни.

Короче говоря, модернисты совершенно справедливо полагали себя обязанными высказать то, от чего вольно или невольно отворачивались «благопристойные» деятели культуры. Кнут Гамсун написал «Голод» (1890) и последующие произведения в знак протеста против того, что он называл психологической поверхностностью большинства писателей. Василий Кандинский, в силу своей убежденности в том, что никто из художников не сумел уловить таинственную природу бытия, последовательно исключал из своих полотен любые «естественные» аллюзии, пока наконец к 1910–1911 годам их не осталось вовсе. Ранние натуралистические драмы Стриндберга, такие как «Отец» (1887) и «Фрёкен Жюли» (1888), явились критическим откликом на добротные и абсолютно добронравные пьесы, царившие тогда на подмостках; а десятилетие спустя драматург радикализировал свой протест в экспрессионистских драмах для чтения вроде «Игры снов». Т. С. Элиот опубликовал провокационные стихи («Пруфрок и другие наблюдения» вышли в 1917-м, а «Бесплодная земля» — истинная классика модернизма — в 1922 году) в эпоху, когда «молодым поэтам сегодняшних дней», по его словам, было «трудно себе представить, какой застой царил в английской поэзии в 1909 или 1910 году»<sup>6</sup>. Все эти авторы были призваны штурмовать надежно защищенные бастионы культуры

и предлагать новые, радикальные решения. При всей внешней фривольности, они знали, против чего восстают. При всей карикатурности нападок, настроены они были серьезно.

На темах, связанных с сексуальностью — всегда так или иначе болезненных, — в эпоху модернизма лежало полное табу, но они не были единственными, подверженными цензуре. В 1905 году, когда Анри Матисс, Андре Дерен, Морис де Вламинк и их единомышленники выставили в Осеннем салоне свои последние работы, критики обозвали их живопись «художественным извращением» и «цветовым безумием», а одному из рецензентов она показалась «наивной шалостью ребенка, которому подарили набор красок на Рождество»<sup>7</sup>. Огульное неприятие этих живописцев, получивших вскоре уничижительное прозвище *les Fauves*\*, стало расхожим штампом в спорах о высокой культуре. Кстати, о «наивном ребенке»: Пауль Клее, не меньше других модернистов углубленный в свой внутренний мир, умел посмотреть на свои странные творения с некоторой дистанции, снисходительно замечая при этом, что такие каракули смог бы изобразить семилеток. Самые непримиримые противники новаторства почитали модернистов всех мастей сборищем вандалов, не владеющих мастерством и вдобавок бесталанных.

/2 Наиболее резкие авангардистские отклики давали этим обвинениям достойный отпор. Риторика, свойственная множеству модернистов разных эпох, не уступала в своей категоричности заявлением консерваторов. Излюбленным модернистским клише был призыв в срочном порядке уничтожить такие рассадники реакции, как музеи. Уже в 1850-е годы французский прозаик-реалист и критик Эдмон Дюранти собирался сжечь дотла «этот склеп» — так он именовал Лувр; два десятилетия спустя эту идею с воодушевлением подхватил художник-импрессионист Камиль Писсарро. Разрушение «некрополей искусства»<sup>8</sup>, полагал он, послужит огромным стимулом прогресса в живописи. В самом деле, воинствующие модернисты категорически отказывались поддерживать какую-либо связь с тем, что Гоген язвительно именовал «мертвящим поцелуем Школы изящных искусств»<sup>9</sup>.

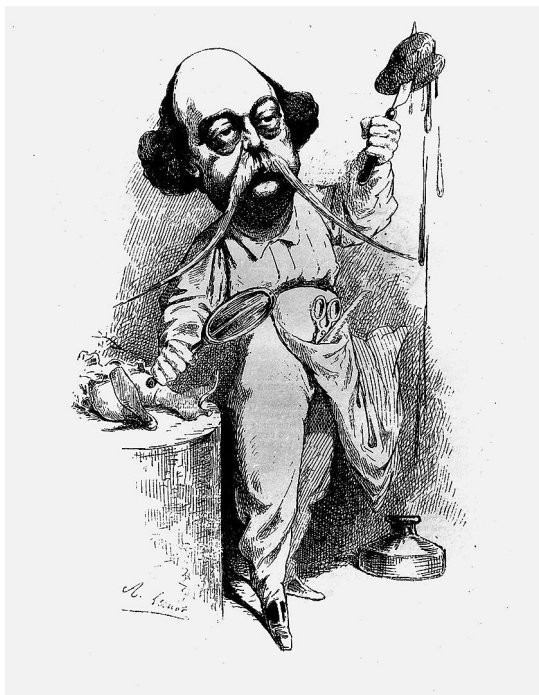
Настойчивое стремление к ниспровержению устоев получило широкое распространение в прогрессивных кругах. Недаром незадолго до Первой мировой войны агрессивные итальянские футуристы включили это требование в свою программу противодействия современной культуре. «Мы вдребезги разнесем все музеи, библиотеки! — восклицал в «Первом манифесте футуризма» (1909) основатель течения Филиппо Томмазо Маринетти. — Долой мораль,

\* Дикие звери (франц.). — Примеч. авт.

трусливых соглашателей и подлых обывателей!»<sup>10</sup> Следующей ступенью враждебности могло стать лишь рукоприкладство.

Враждебность оказалась настолько жизнеспособна, что пережила Первую мировую. Когда американский фотограф Ман Рэй в 1921 году прибыл в Париж, он был сильно озадачен ожесточенными дебатами в артистических кафе. «К сожалению, попав сюда, я тут же связался с авангардом, презиравшим музеи и ратовавшим за их уничтожение». Однако сами же модернисты, вопреки своим провокационным заявлениям, мечтали о том, чтобы обеспечить своим полотнам место на стенах тех самых музеев, которые они хотели спалить.

Словом, модернисты были так же эмоциональны, как их противники, — но и настолько же не правы. Главным злодеем для них была, разумеется, буржуазия, а самым авторитетным борцом с ней оставался Флобер. В «потеющем над добром мещанине» (так Роберт Льюис Стивенсон называл буржуа<sup>11</sup>) модернисты видели объект насмешек или угрозу, нелепую и зловещую, и уж во всяком случае — существо, неспособное оценить подлинное творение. Есть немало свидетельств тому, как модернисты Викторианской и последующих эпох высмеивали почтенного бюргера в пьесах, романах, стихах, рисунках, картинах, предлагая публике поиздеваться вместе с ними.



**Ж. Лемо. Гюстав Флобер, расчленяющий  
госпожу Бовари**

Карикатура из журнала *Parodie* за 1869 год изображает великого романиста-аналитика, подчеркивая его безжалостное писательское Я.



\*

То, что в пылу битв нового со старым казалось совершенно однозначным (так, во всяком случае, написано в большинстве исторических книг), на деле было сложным хитросплетением военных операций и перемирий, в которое переход бойцов с одной стороны фронта на другую вносил еще большую неразбериху. Излюбленный боевой клич модернистов «Вот он, враг!» обнаруживал скорее кажущуюся, нежели истинную убежденность. Разумеется, представление о модернистах и традиционалистах как о непримиримых противниках бытует и поныне. Однако в истории культуры существует масса исключений из любых обобщений. Данное обобщение по меньшей мере требует уточнения. То, что психоаналитики называют нарциссизмом малых различий, заставило многих приверженцев модернизма атаковать своих союзников не менее яростно, чем самых отсталых буржуа.

Последствия этого были более чем неожиданными: потоки брани, которые модернисты обрушивали на своих противников, отвлекали внимание от того факта, что их собственный лагерь был ничуть не более сплоченным, чем лагерь ненавистного им истеблишмента. Немало фактов свидетельствует о том, что их мнимое единодушие, их добровольное союзничество никогда не были полными. Гоген критиковал импрессионистов за то, что они были рабами зримого; Стриндберг ненавидел конфликтные драмы Ибсена; Пит Мондриан был разочарован тем, что Пикассо «не сумел преодолеть» кубизм ради абстракции<sup>12</sup>; Вирджинию Вулф возмущали непристойности Джойса; Курт Вайль позволял себе едкие высказывания по поводу сочинений своего коллеги, модерниста Эриха Корнгольда; теоретик абстрактной живописи Йозеф Альберс, прославившийся своей живописной серией «Дань квадрату», был так задет поп-артовскими экзерсисами своего ученика из колледжа Блэк-Маунтин в Северной Каролине Роберта Раушенберга, что неоднократно публично отрещивался от знакомства с ним.

Пожалуй, наиболее последовательным и ожесточенным нарушителем согласия в клане авангардистов был испанский живописец-сюрреалист Сальвадор Дали. Стремясь ошеломить — как устно, своими высказываниями, так и эксцентричными, зачастую граничащими с безвкусицей произведениями — публику, он всегда был готов показать кукиш соперникам из модернистского лагеря. Дали во всеуслышание заявлял, что призван «спасти живопись от пустоты современного искусства»<sup>13</sup>. Если модернисты со снисхождением относились к буржуазии, ничто не мешало им так же отнестись к собратьям по искусству, обвинив их в недостатке смелости, неважно — в работе или в эстетических суждениях.

Мало того, некоторые из модернистов, во главе с самим Бодлером, еще на заре своей эпохи всерьез намеревались

примириться с блюстителями вкусов. Эти попытки не столь известны, как выпады, получившие широкую огласку, однако представляют не меньший интерес. Свой критический сборник «Салон 1846 года» Бодлер посвятил буржуазии. В посвящении было сказано, что буржуа прекрасно разбирались во французской культуре, ибо основали крупнейшие частные коллекции, музеи, симфонические оркестры, и потому стали надежной опорой художникам, поэтам, композиторам. Следовательно, буржуа — современники Бодлера — «естественно, должны быть друзьями искусств»<sup>14</sup>. Спустя полвека Гийом Аполлинер, лирический поэт и друг всего, что в его времена относилось к авангарду, совершенно в духе Бодлера апеллировал к щедрости и широте взглядов своих буржуазных читателей. Он призывал их признать, что авангардисты настроены добродетельно по отношению к буржуазной аудитории и стремятся лишь открыть ей до сих пор не познанные глубины прекрасного: «Мы ведь вам не враги / Мы хотим вам открыть неоглядные страны дали / Где любой кто захочет срывает расцветшую тайну»<sup>15</sup>. И, как ни парадоксально, взывал к их жалости.

В более поздние годы, поразмыслив, авангардисты признавали, что хваленый индивидуализм, который, возможно, помог им избавиться от бремени прошлого, от пошлости и от гнета сильных мира сего, нередко сводился на нет жаждой дружеского общения и утешения. В 1960-е годы, оглядываясь назад, блестящий американский критик Гарольд Розенберг, который и сам был истовым сторонником модернистской революции, жестоко высмеял новое поколение еретиков от культуры, назвав их «стадом независимых умов». А помещенная в журнале *The New Yorker* карикатура донесла это проявление самокритики до культурных масс: в мастерской художника, заставленной аляповатыми абстрактными картинами, женщина спрашивает автора этой жуткой, ни на что не годной мазни: «Неужели обязательно быть нонконформистом, как все?»

## Набор предпосылок

«Семейные» распри внутри собственного лагеря создавали немало проблем для поэтов и художников авангарда, однако борьба с внешними обстоятельствами, среди которых им приходилось жить, тоже была делом не из легких. Модернизм постоянно соприкасался с обществом, черпая в нем жизненные силы. Повторюсь: для процветания ему была необходима опора в виде социальных и культурных предпосылок. Ограничусь одним примером: не требует доказательства тот факт, что модернизм не смог бы реализоваться вне либерального государства и общества. Неусыпный надзор над произведениями, считавшимися кощунственными, непристойными или провокационными, создавал репрессивную ат-

мосферу, губительную для современных новшеств. Более того, модернистские творения показывают, что их время могло прийти лишь на высокой стадии развития западной цивилизации, в эпоху, когда обновлению благоприятствовали — пусть даже не вполне осознанно — определенные общественные нормы и установки. Правда, благоприятная среда сама по себе не могла обеспечить возникновение и выживание модернизма, а серьезные помехи со стороны любой из его ключевых предпосылок непременно свели бы на нет все приложенные усилия. Помимо прочего, модернизм нуждался в поддержке влиятельных и состоятельных покровителей.

Я не сторонник экономического детерминизма и всё же начну с наброска экономических условий. Почва для модернизма была подготовлена соответствующим уровнем благосостояния в странах, переживавших промышленный подъем и процесс урбанизации. Фабричная система, бурно развивавшаяся с конца XVIII века и в Викторианскую эпоху сначала в Англии, а спустя некоторое время также в Бельгии, Германии, Франции и США, привела к возникновению массового производства, а вместе с ним и массового потребления товаров, в том числе и произведений искусства. Железная дорога, на которую поначалу взирали разинув рот как на какое-то чудо, стала основным средством передвижения для пассажиров и транспортировки грузов; с конца 1820-х по 1860-е годы в промышленных странах разрослась густая сеть железных дорог, навсегда изменившая образ жизни населения и открывшая огромные возможности для ведения торговли. Новый финансовый инструментарий и могучие банковские империи обеспечили капиталом богатейший, невиданный прежде рынок. И модернизм, как мы увидим, развивался параллельно этой экономической экспансии.

Историки искусства не раз отмечали, что модернизм — преимущественно городское явление. В выросших с головокружительной быстротой городах Викторианской эпохи строились театры и концертные залы, притягивавшие к себе зрителей и слушателей, появлялись консерватории, готовившие музыкантов для вновь созданных оркестров. Именно в городах социально активные граждане учреждали культурные институты: в 1808 году открылись Франкфуртский музей и Королевский музей в Амстердаме, в 1842-м был организован Нью-Йоркский филармонический оркестр, а в 1844-м начал работать Уодсвортский Атенеум в Хартфорде. Их основатели принадлежали к буржуазной элите — это был средний класс, неведомый Марксу. В противовес им небольшая горстка модернистов искала прибежища в глухих деревушках, укрываясь от городского шума и навязчивой суеты: немецкие поэты и художники обосновались в Ворпсведе, французские — в Бретани. Городки с богатыми культурными традициями вроде Йены стали очагами художественного творчества. И все-таки модернизм

немыслим без Лондона и Амстердама, Нью-Йорка и Чикаго, Мюнхена и Берлина. Никто в те времена не оспаривал мнения, что Париж представлял собой культурную столицу, чье влияние распространялось далеко за пределы Франции. Истинный европеец Ницше заявил об этом в автобиографии «Ессе Номо»: «У артиста нет в Европе отечества, кроме Парижа»<sup>16</sup>. Он, безусловно, имел в виду город, коренным образом модернизированный в середине XIX столетия.

Зависимость модернистов от поддержки просвещенного среднего класса, которую они пытались объяснить при помощи упрощенных обобщений, подтверждает мысль о том, что культурная революция могла увенчаться успехом лишь в современную эпоху. В более ранние времена покровительство искусствам оставалось привилегией избранных законодателей вкусов: монархов, аристократов, кардиналов, а в немногочисленных центрах торговли вроде Нидерландов — представителей состоятельного купеческого меньшинства. Произведения искусства, дошедшие до нас от эпохи Средневековья и начала Нового времени, будь то величавые дворцы или бесценные музейные экспонаты, показывают, что благородные заказчики не скупились на украшение храмов и дворцов. Возможно, они руководствовались при этом соображениями благочестия, возможно — стремлением показать себя и любовью к прекрасному (помимо значительных материальных затрат искусство требовало от заказчика безукоризненного вкуса) или же всеми этими побуждениями сразу.

Со временем положение изменилось. В XIX веке наследники Мецената стали теснить филантропов, издавна подвизавшихся на ниве покровительства культуре, а безликая публика, почти сплошь состоявшая из буржуа, выделила композиторам и драматургам пространство, достаточное для того, чтобы не только маневрировать между устоявшимися вкусами, но даже подрывать их. Эта революция не ускользнула от внимания проницательных наблюдателей. Посреди долгого правления королевы Виктории леди Элизабет Истлейк, тонкий знаток английской культуры и супруга директора Лондонской национальной галереи сэра Чарльза Истлейка, писала: «Покровительство, которое было почти исключительной привилегией знати и высшего дворянства, стало осуществляться (со временем — почти полностью) состоятельным и образованным классом, обогатившимся главным образом благодаря торговле»<sup>17</sup>. А различия в модернистском нашествии обострялись тем фактом, что авангардное искусство, литература и музыка распространялись за пределами тесного круга аристократов, ценивших искусство, охватывая всё более обширную аудиторию. Термин «буржуазия» стал более гибким, особенно если речь шла о низших слоях.

Общественные институты, большинство из которых были основаны или заметно расширились в XIX веке, готовили почву для меняющихся вкусов. В Викторианскую эпоху, по крайней мере начиная с середины столетия, повсеместно возникли библиотеки, откуда желающие могли брать книги на дом, музеи, куда в определенные дни можно было пройти бесплатно, стали распространяться брошюры, доступные по цене и предлагавшие различные культурные блага, появились дешевые места в театрах и концертных залах. То была эпоха безудержной коммерциализации и популяризации культуры посредством недорогих репродукционных техник вроде лито- и фотографии. Всё это хорошо известно, поскольку стремительная экспансия модернистских вкусов — основной сюжет истории модернизма. Однако надо признать и то, что рост количества производившихся культурных объектов, предназначенных для потребления постоянно расширявшейся аудиторией, существенно влиял на рост их разнообразия.

Источники накопления капиталов были различны — это во многом предопределило неоднозначность авангардистских вкусов. Капитализм в стадии становления проявил удивительную изобретательность в привлечении ресурсов: рекрутированная армия клерков выполняла постоянно усложнявшиеся задачи в области торговли, промышленности, управления и обслуживания; появлялись новые субъекты концентрации капитала; массовое производство товаров совершенствовалось за счет всё более интенсивного разделения и стандартизации труда, а также повышения эффективности машинного оборудования; благодаря революционным изменениям в организации почтовой службы, строительству сети дорог и каналов развивались транспорт и коммуникации. С наступлением



Клод Моне. Вокзал Сен-Лазар. Прибытие поезда. 1877  
Типичный пример внимания импрессионистов к теме города.

эры модернизма механизация, как было единодушно отмечено всеми, главенствовала уже повсюду. Недаром народ назвал паровоз основателем нового мира.

В период головокружительных изменений произошел отход (впрочем, он не был полным) от прежнего меркантильного вмешательства в экономику со стороны государства. Хотя следствием этого отхода стало появление грязных, зловонных трущоб и беспощадная эксплуатация трудящихся — ужасы, обозначаемые уклончивым термином «социальный вопрос», — он также повлек за собой высвобождение невиданной прежде предпринимательской энергии. Встревоженные критики общества гневно клеймили капиталистов, всюду эксплуатировавших эту энергию, называя их людьми эгоистичными и беспринципными, — как правило, так оно и было. Однако такие изобретения, как пишущая машинка, трансатлантический кабель и телефон, были составными частями капиталистического агрегата накопления, многократно увеличившего — как в Европе, так и в Америке — число тех, кто готов был отнестись себя к среднему классу. Несметные полчища буржуа упорно посещали выставки, выкладывая за вход доллары, фунты и франки.

Эти зрелые ученики в мире высокой культуры считали, что время — деньги. Они принадлежали тому поколению, представители которого в середине столетия толпами валили на концерты Ференца Листа и Дженни Линд и проводили медовый месяц в Италии с бедером в руке, стремясь углубить свои познания в истории живописи и архитектуры. Это была также эпоха домашних вечеров, на которых выступали сопрано или пианисты-любители, чаще всего лишенные таланта, но зато искренние в своем увлечении. Неподдельная любовь буржуазии к музыке стала очередной мишенью язвительных, хотя и не обязательно справедливых насмешек над бездарным домашним музицированием: оно далеко не всегда выполняло функцию ловушки в поисках выгодной партии для дочери семейства.

Разумеется, удовольствия, на которые буржуа были готовы тратить лишние деньги, в значительной мере зависели от времени, места, возможностей, широты их политических взглядов, семейных привычек и множества мотивов личного характера. Внешняя свобода, равно как и богатство, не была гарантией хорошего вкуса, однако ее отсутствие является смертельным врагом (тоталитаризм доказал нам это) свободы внутренней, без которой творческий дух — не более чем винтик запрограммированной государственной машины. Если бы убогая репутация, которую навязывали буржуазной культуре, была единственной характеристикой Викторианской и последовавших за нею эпох, никакого модернизма не было бы и в помине.

Наиболее животрепещущий вопрос в модернистскую эпоху: сможет ли средний класс, число образованных людей в котором

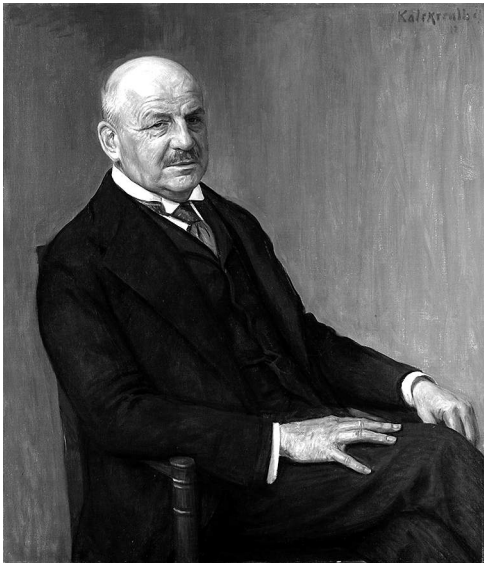
непрестанно растет, преодолеть свое понимание искусства как примитивного развлечения, что культурные прорицатели считали пределом буржуазных мечтаний? Пессимисты, в роли которых выступали обозреватели из серьезных ежемесячных журналов или самодовольные академики, обладавшие бойким пером, не сомневались в неизбежном триумфе фарисейства. В будущем, единодушно заверяли они, массовая культура обернется катастрофой для подлинного искусства. Отныне любой невежда, не имеющий ни малейшего представления об искусстве, сможет заявить миру о своих неразвитых вкусах. А значит, просветительские кампании, призванные приучить грамотных людей ценить шедевры искусства, приведут не к искоренению вульгарного вкуса, а к огрублению вкуса элитарного. В эпоху, когда всё больший процент мужского населения получал доступ к активной политической жизни и когда движение за всеобщую грамотность сплошь и рядом плодило полубразованных людей (каковыми их считали высоколобые представители элиты), эти опасения, возможно, выглядели оправданными, — по сути же, пропитанные самодовольством и высокомерием, они были несправедливы. Нельзя отрицать тот факт, что одним из последствий распространения модернизма стал снобизм, и хотя немалое число модернистов придерживались демократических взглядов, модернизм как таковой демократическим движением не был.

/3 Перспективы демократической культуры были для модернистов особой заботой. Социологи от де Токвиля до Макса Вебера многократно пытались анализировать общественные реалии при помощи классического научного инструментария. Типичным образцом этой социологической литературы является малоизвестная статья под названием «Publicum» столь же малоизвестного немецкого бюрократа в области культуры Альфреда Лихтварка. Она была напечатана в 1881 году, за пять лет до того, как Лихтварк был назначен директором крупнейшего гамбургского музея Кунстхалле. Автор статьи разделил публику на три категории: массы, образованные люди и немногие избранные. Первые, утверждал он, представляют собой самую многочисленную группу (что в Германии, что в любой другой стране); они практически незнакомы с историей искусства и в лучшем случае видели две-три «Мадонны» Рафаэля да не-сколько гравюр. Вторую категорию составляют культурные люди, обладающие минимальными познаниями в области искусства; ее представители склонны идеализировать какой-либо из исторических периодов, но не проявляют интереса к современности, ничем не отличаясь в этом отношении от невежественной толпы. Третья группа — избранное меньшинство. «Такие люди встречаются реже всего, зато они заслуживают полного доверия. Общение с ними



подобно откровению, ведь их хороший вкус и способность иметь собственное суждение — это природный дар, который невозможно обрести при помощи образования»<sup>18</sup>. К сожалению, мрачно добавлял Лихтварк, в культурной жизни Германии они играют совсем незначительную роль.

Над этим поразительным утверждением стоит задуматься. Отраженный в нем культурный пессимизм созвучен преобладавшей в ту эпоху точке зрения, согласно которой лишь избранное меньшинство может обладать достаточной эрудицией и психологической гибкостью, необходимыми для того, чтобы изыскивать и ценить всё то, что выходит за рамки банального и незначительного. Большинство людей никогда не перестанут воспринимать живопись, пьесы и романы как простое развлечение или нравственное поучение. Лихтварк отчасти опроверг эту точку зрения, отметив, что посвященные, по его мнению, могут происходить «из самых разных слоев общества» и быть людьми, «получившими самое разное образование»<sup>19</sup>. Однако, как и большинство его коллег-критиков, он полагал, что образованная буржуазия в массе своей не способна пренебречь узкоматериальными интересами. Отдав дань этому убеждению, он стал союзником антибуржуазно настроенных идеологов авангарда. Тем не менее Лихтварк, с его почти мистической верой в исключительных людей (к числу которых он, безусловно, относил и самого себя), полагал — и это немаловажно, — что умение ценить искусство не предопределено ни классовым происхождением, ни богатством. Для некоторых одного образования недостаточно — другим оно ни к чему. Таким образом, он высказал



Леопольд фон Калькройт. Портрет Альфреда Лихтварка. 1912

Занимая пост директора Кунстхалле, Гамбург, Лихтварк вызывал немало нареканий в связи с тем, что исподволь приобретал произведения импрессионистов, еще не обретших полноценного признания.



значимую идею о том, что вкус является обязательным приложением к деньгам.

\*

За этой неприязнью к фарисейству стояла творческая личность, чье положение в обществе укреплялось. Модернизм никогда бы не состоялся без увлеченности уверенно стоящих на ногах ремесленников, ни в коей мере не считавших себя в чем-то уступающими своим заказчикам. Такая черта, как смирение, творческого бунтаря вовсе не красила. Гордость своим призванием, которой кичились многие авторы XIX века, не всегда была обоснованной, особенно поначалу. Часто цитируемое высказывание Шелли о том, что поэты — непризнанные законодатели мира, скорее представляло собой эксцентричное пожелание, нежели отражало социальную действительность. Эпитет «непризнанные» придавал заложенному в нем бахвальству оттенок благоразумия. Художники по-прежнему оставались непризнанными, но респектабельность была для них уже не за горами.

Путь им указывали прославленные, почти легендарные мастера прошедших эпох. Микеланджело, «божественный гений», сумевший бросить вызов понтифику; Александр Поуп, продававший по подписке свои переводы Гомера и благодаря этому избежавший привычного в те времена раболепия в виде подобострастных посвящений знатым особам, готовым оказать финансовую поддержку; Сэмюэл Джонсон, чье бессмертное письмо 1755 года, в котором он отверг покровительство лорда Честерфилда (будь у буржуазии собственный герб, оно вполне могло бы стать ее девизом); Моцарт, отказавшийся в 1781 году от зависимого положения при дворе архиепископа Зальцбургского и перебравшийся в Вену, где он прожил последние десять лет жизни, будучи свободным композитором и солистом. В Викторианскую эпоху многие богачи ввели одаренных писателей, архитекторов, скульпторов в свои дома и стали дорожить их дружбой. Но во времена, когда писатели почитали себя властителями дум, они могли с презрением смотреть — что зачастую и делали — на буржуа, чьи деды некогда с тем же презрением глядели на своих благодетелей. Именно повышение социального статуса сыграло роль в том, что значительная часть модернистов заразились нарциссизмом. От бытовавших нравов модернизм зависел не меньше, чем от денег и свободы.

\*

Разнородная конфликтная среда не только обеспечила приход модернизма, но и породила еще одно эпохальное движение, никоим образом не сводимое к досужему развлечению скучающих эстетов. Мы уже убедились в том, что культурные изменения были

радикальными, необратимыми и повсеместными: они не могли не коснуться религии. К 1900 году западная цивилизация уже давно вступила в новую постхристианскую эру. Как отмечал Холбрук Джексон в своем познавательном обзоре «1890-е годы» (1913)<sup>20</sup>, на протяжении нескольких десятилетий в заголовках широко использовался термин «новый»: «Новая драма», «Новая женщина», «Новый реализм» и т. д., — консерваторы в нем усматривали прикрытие для бездумного авантюризма, в то время как либеральные умы видели знак современной эпохи.

Здесь историку следует соблюдать осторожность, ибо в вопросах религии законы неравномерного развития отдельного общества и обществ в комплексе друг с другом не терпят никаких обобщений. Начнем хотя бы с того, что представители среднего класса в массе своей придерживались религиозных установлений, однако в той же среде вербовали своих сторонников атеисты. «Ecrasez l'infâme»\*, клич, брошенный Вольтером в XVIII веке, противники религии считали по-прежнему актуальным. Но эта «гадина», традиционная вера, оказалась живучей, как кошка; во всяком случае, прихожане, поддерживаемые церковью, не торопились от нее отказываться.

Хранители божественной истины и магических ритуалов — протестанты, католики, иудеи — были вольны сколько угодно высказывать недовольство распространившимся в XIX веке отказом от религии, однако они могли с удовлетворением отметить, что церковь, несмотря ни на что, не потеряла своего авторитета, а молитвенные места, заполненные людьми, продолжали собирать солидные пожертвования. Хотя влияние религиозных организаций на школу ослабело, они по-прежнему представляли собой культурную и политическую силу, с которой необходимо было считаться. Кроме того, в большинстве стран государственная власть оставалась связанной с определенной конфессией — даже Франция, колыбель революций и родина непримиримых борцов с религией, провозгласила отделение церкви от государства намного позже, в 1905 году, — так что единственное исключение представляли собой США, чья Конституция, созданная в эпоху позднего Просвещения, препятствовала их сращению.

Разумеется, термин «постхристианский» не был синонимом атеизма. Напротив, XIX столетие стало золотым веком как новых, так и старых религий, которые сумели, оказавшись в условиях современности, обратить себе на пользу престиж физики, химии и биологии — наук, раскрывавших тайны (с этим были согласны даже скептики), прежде не находившие рационального объяснения. Именно это позволяло госпоже Блаватской рекламировать

\* Раздавите гадину (*франц.*). — Примеч. пер.

свою версию теософии как синтез теологии, философии и науки. И именно поэтому в двух словах названия секты «Христианская наука», которую создала и популяризовала Мэри Бейкер Эдди, мужчины и женщины Викторианской эпохи могли распознать призыв, на который они охотно откликнулись.

Реакция на распространение научных толкований была самой разнообразной, порой — отчаянной. Мистицизм в различных формах, от примитивнейшего суеверия до сложных логических построений, стал популярен намного больше, чем в предшествующие столетия. Западная цивилизация была наводнена спиритическими учениями, приверженцы которых чередовали сеансы гадания на картах таро и верчение столов с квазинаучными исследованиями, интерпретирующими необъяснимые психологические явления. Тысячи энтузиастов — среди них было полно высокообразованных — увлеклись поиском подходящей доксы. Все они, отказавшись признавать христианскую легенду о божественном Спасителе и рассказы, связанные с его кратковременным пребыванием в мире людей, испытывали не меньшее отвращение по отношению к естественным наукам, казавшимся им проявлением холодного, убийственного материализма.

Заметную роль в ожесточенных спорах вокруг религии сыграли модернисты. Присоединившись к многочисленной армии ее противников, приверженцы авангарда выдвинули в качестве альтернативы собственную веру — «искусство для искусства». Если эпоха священников — полагали некоторые из них — осталась в прошлом, то на смену ей, возможно, должна прийти эпоха художников. Но принимали эту специфическую теологию прохладно. Будучи во многом абстрактной, она казалась далекой от круга проблем, разрешением которых было занято большинство традиционных вероучений. Кроме того, у модернистов, принимавших активное участие в этих дебатах, отсутствовала положительная программа, поскольку главной своей задачей они видели не создание новой религии, а разрушение старой. Артюрем Рембо, этот блестящий порочный школьник, чей путь бунтаря уложился в пять лет лихорадочного творчества, написал в 1873-м году: «Надо быть абсолютно во всем современным»<sup>\*</sup>. А Гоген незадолго до смерти (1903) в диатрибе, направленной против католической церкви, лапидарно выразил то, что означала эта абсолютная современность: «Надо убить Бога, да так, чтобы он никогда не воскрес».

На рубеже веков это высказывание еще звучало как крамола, однако оригинальным оно не было. За десять с лишним лет до этого Ницше — самый красноречивый оратор из числа ниспровергателей банальных истин — провозгласил смерть Бога и крах традиционной морали. Приблизительно в то же время

<sup>\*</sup> Рембо А. Одно лето в аду. Пер. М. Кудинова. — *Примеч. пер.*

драматург-ницшеанец Джордж Бернард Шоу определил своей задачей превращение уютного в неуютное — чему, собственно, и посвятил свою жизнь немецкий философ. Ницше замолчал в начале 1889 года в результате необратимого психического срыва. Но ко времени его смерти, последовавшей одиннадцать лет спустя, будоражащее умы послание, исполненное одновременно аристократизма и анархии, уже начало разъедать сознание прогрессивно настроенной публики.

По мнению Ницше, бдительного врага полуправды и культурного лицемерия, никакая ложь не способна сравниться в жизненной неспособности с самообманом. Бог, может быть, и мертв — но лишь немногие из современников осознали этот решающий факт человеческого существования. Большинство людей по-прежнему остаются жертвами стародавнего иудейско-христианского заговора, подчинившего господ власти рабов. Для того чтобы одержать победу над доверчивыми душами, эти хитрецы постарались придать правдоподобие всеобъемлющему надувательству под прикрытием рассуждений о нравственности и вере. Если кто и годился на роль главного еретика эпохи, почти готовой к откровению, так это был Фридрих Ницше — в большей мере, чем все остальные, он способствовал формированию климата модернизма.

\*

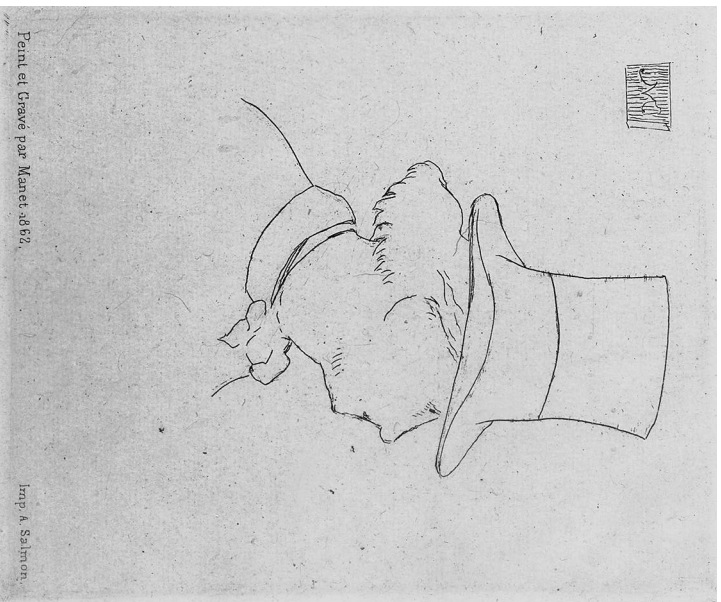
Явившись основной предпосылкой модернистской революции, этот климат создал все необходимые условия для того, чтобы подготовить общество, которое уже начало отказываться от прежних представлений о красоте, к восприятию новой эстетики и столкновению различных стилей. На протяжении более чем полутора столетий поколения экспериментаторов, отвергнутых и вместе с тем превознесенных обществом, бунтарски трансформировали культуру, которая хотя и сопротивлялась этому бунту, но не могла им не восхищаться. Модернизм, заторможенный Первой мировой войной и практически нейтрализованный в 1920–1930-е годы тоталитарными режимами, возродился после победы над гитлеровской Германией, чтобы снова «творить заново». Позже, в 1960-е годы, он исчерпал себя, разделив тем самым участь всех исторических движений. Но действительно ли исчерпал? Об этом мы поговорим в свое время.

Не всякое художественное новшество заслуживает торжества или даже выживания: далеко не все опусы из модернистского рога изобилия были достойны восхищения. И всё же я утверждаю, что модернизм способствовал психологическому освобождению как потребителей, так и производителей высокой культуры. Художникам, осознававшим значимость своих вызывающих подвигов, он давал право ниспровергать те каноны, которые веками диктовали форму и содержание разным видам творчества, позволяя им видо-

изменять или — еще более радикально — ниспровергать господствующие нормы, возложив *на себя* роль вершителей революции.

Публика далеко не всегда принимала безудержную оригинальность модернистов, однако климат эпохи так или иначе приносил им существенные дивиденды. Широко известно высказывание Т. С. Элиота о том, что человеческий ум не может выдержать слишком много реального, — это предупреждение в полной мере относится к модернистам. Возможно, самой большой их иллюзией была уверенность в том, что они преодолели все иллюзии. Но как бы ни оценило их достижения будущее, лучшее из того, что было ими создано, пережило их и переживет нас.

# ЧАСТЬ ПЕРВАЯ ЗАЧИНАТЕЛИ



Эдуар Мане. **Портрет Шарля Бодлера.** 1869

Один из нескольких портретов зачинателя модернизма, выполненных художником, чье искусство вызвало восхищение у импрессионистов.

# ГЛАВА I

## ПРОФЕССИОНАЛЬНЫЕ АУТСАЙДЕРЫ

### Героизм современной жизни

/1 Ни один поэт, художник или композитор не может с полным правом претендовать на лавры «того единственного», кто положил начало модернизму. Но самый подходящий кандидат на эту роль — Шарль Бодлер. Наряду с немногими избранными, вроде Марселя Дюшана, Вирджинии Вулф, Игоря Стравинского или Орсона Уэллса, он представляет собой совершенно незаменимую фигуру в истории модернизма. Его оригинальная, бесконечно плодотворная критика искусства, его откровенные автобиографические размышления, его переводы мрачных рассказов Эдгара Аллана По, в свое время оказавшие сильное влияние на французскую литературу, его пренебрежение общепринятыми нормами, нашедшее выражение в глубоко личной поэзии, — и, главное, сама его поэзия — всё выдает в нем зачинателя нового.

Как и многие его последователи, Бодлер был реалистом, но с одним отличием: он ненавидел отупляющее воспроизведение мира в традиционных поэмах и картинах; вместе с тем он не терпел — как и все утонченные романтики — бесконтрольного субъективизма. Тем не менее субъективный взгляд имел для Бодлера ключевое значение. «Что представляет собой чистое искусство, согласно современным представлениям? — вопрошал он и сам отвечал на свой риторический вопрос: — Это сотворение магии, содержащей в себе одновременно объект и субъект, мир внешний по отношению к художнику и самого художника»<sup>21</sup>. Рецензируя Парижский салон 1859 года, он писал со свойственной ему прямоотой: «Если некоторая совокупность деревьев, гор, вод и строений, называемая пейзажем, представляется мне красивой, то дело тут не в нем самом, но во мне, в данной мне благодати или чувстве, которое я с ним связываю»<sup>22</sup>. Произведение искусства закончено лишь тогда, когда во взаимодействие с ним входит зритель.

\*

Бодлер родился в 1821 году в благополучной семье. Тогдашняя Франция сильно отличалась от той страны, в которой он пару десятилетий спустя добился известности как истый денди, представитель богемы и на редкость смелый поэт. К тридцати годам он, как и вся страна, успел пережить два королевских дома. Династия Бурбонов, восстановленная (после окончательного поражения

Наполеона) на троне в 1815 году, упорно пыталась возродить старый клерикальный режим, как будто революции не было и в помине. Как и следовало ожидать, сделать это не удалось: в 1830 году всеобщее недовольство властями привело к новой революции. После нее на трон взошел Луи-Филипп, принц Орлеанской ветви, получивший прозвище «король-буржуа», — однако на самом деле средний класс интересовал его в последнюю очередь. Его программа была демонстративно умеренной. Он величал себя «королем французов», отменил цензуру и гарантировал свободу печати. Но гарантии эти не просуществовали и пяти лет, а сама династия продержалась всего восемнадцать. После очередной смены режима в результате Февральской революции 1848 года Франция пережила кратковременный опыт Второй республики. В декабре того же года Луи Бонапарт, осмотрительный и коварный племянник великого императора, стал ее президентом. Его измена режиму, который он поклялся отстаивать, была лишь вопросом времени.

Наряду с внешними катаклизмами, Бодлер переживал бурные перипетии семейных событий. Мать его обожала, а после смерти престарелого отца, казалось, стала боготворить еще больше, но вскоре Бодлеру пришлось разделить ее любовь с блестящим соперником, подполковником Жаком Опиком — вполне достойным и культурным человеком, который стал ее вторым мужем, когда Шарлю было восемь лет. Хотя поначалу Бодлер ладил с отчимом, он так и не смог смириться со своим изгнанием из рая. Из-за крутого нрава он то и дело попадал в скверные истории в школе, но вовремя обнаружил в себе поэтический дар. Какое-то время поиски *mot juste*\* не мешали его увлечению политикой. Во время революции 1848 года Бодлер даже вышел на баррикады защищать республику. Но 2 декабря 1851 года республиканскую интерлюдия прервал государственный переворот Луи Бонапарта, который годом позже провозгласил себя императором Наполеоном III, — эта череда прискорбных событий навсегда отвратила Бодлера от политической деятельности.

Что, однако, не уберегло его от судебных тяжб. Творческий путь поэта, представляющий собой причудливое переплетение политики и модернизма, демонстрирует, как трудно отделить творческие вопросы от вопросов общесоциальных. В 1857 году Бодлер был привлечен к суду за издание поэтического сборника «Цветы зла», положившего начало его долговременной славе. Уязвленная в лучших чувствах, имперская власть обвинила его в богохульстве и нарушении приличий. На фоне скандальной коррупции в высших кругах Второй империи — режима, уже шестой год царившего в стране, — подобное преследование выглядело упреждающим ударом, который должен был предотвратить разоблачения высоко-

\* Верное слово (франц.). — Примеч. пер.



поставленных сановных лиц. Ни сам Бодлер, ни его издатель не собирались бросать вызов властям, но в своих стихотворениях поэт невольно испытывал границы дозволенного (которые, разумеется, устанавливало государство). Судебный вердикт дал понять, что большинство респектабельных французов и француженок желают оставить неизменными те нравственные барьеры, которые «Цветы зла» призывали разрушить.

Обвинитель Эрнест Пинар подробно разъяснил суду, что судить литературное произведение — рискованное занятие. При этом он настаивал на том, что книга содержит непристойные стихи, которые следует запретить. Моральное разложение, охватившее современное французское общество, необходимо пресечь! Суд в целом согласился с пламенной риторикой Пинара. Отклонив обвинение в богохульстве, он признал неприличными шесть стихотворений, оштрафовал Бодлера на 300 франков и постановил, что стихи, нарушающие общественную мораль, должны быть изъяты из всех последующих изданий. Это решение, как и всё разбирательство, стало явным свидетельством брожения внутри передового общества, готового поставить под сомнение доминирующие принципы и идеалы. Не только прокурор считал своим долгом уважительно отозваться о литературном таланте, но и суд всего лишь осторожно указал те места, где, по его мнению, Бодлер преступил черту. В последующей истории модернизма — как во Франции, так и за ее пределами — мы найдем немало примеров противоречивых разрешений и запретов доступа к авангардистской литературе.

Шесть стихотворений, объявленных — что было вполне предсказуемо — вне закона, относились к разряду откровенной эротики, ибо в них прославлялось обнаженное тело возлюбленной поэта. В частности, Бодлер без колебаний выразил свои сексуальные фантазии в стихотворении «Слишком веселой» — возможно, самом известном из запрещенных. Признаваясь в двойственных чувствах — «Люблю тебя и ненавижу», — поэт находит потрясающие образы для бичевания юности и красоты, вливая яд зараженной сифилисом крови в «младое тело». Стоит ли удивляться тому, что Бодлер не был допущен в респектабельное общество?

Так я враспloch тебя застану,  
Жестокий преподав урок,  
И нанесу я прямо в бок  
Тебе зияющую рану;

Как боль блаженная остра!  
Твоими новыми устами,  
Завороженный, как мечтами,  
В них яд извергну мой, сестра!<sup>23</sup>

Он полностью сознавал крайнюю дерзость своих стихов, надеясь, что она привлечет симпатии той читательской аудитории, которая пока еще не решалась признать его поэтический гений. В знаменитом поэтическом «Вступлении» к изданию «Цветов зла» 1861 года Бодлер называл «лицемерного читателя» своим братом: «hypocrite lecteur — mon semblable — mon frère»<sup>\*24</sup>. Но «братьев» у него было мало. Зато будет много именитых сыновей — в ретроспективе Бодлер предстает первым в славном ряду бунтарей против традиционной культуры, которым со временем удалось добиться смягчения обвинений в непристойности и богохульстве. Они сделали всё, что было в их силах, для того, чтобы стереть грань между общественной и частной жизнью.

\*

В конце 1863 года Бодлер разъяснил многозначительное выражение «героизм современной жизни» в серии статей, посвященных талантливому французскому иллюстратору Константену Гису, чьей «мощной оригинальностью» он восторгался. Этого художника в глазах Бодлера отличало то, что он искал красоту своего времени. Академические художники, по его мнению, переселились в далекое прошлое: они не замечали «частной красоты», «красоты обстоятельств» из любви к «красоте общей». Красота, которую отстаивал Бодлер, была заключена не в блеске высокой политики и военных сражений, а в «спектакле модной жизни» — в элегантных экипажах, расторопных кучерах, ловких лакеях, прелестных женщинах и ангельски красивых, нарядных детях. Недаром модернизм, как было отмечено выше, распространялся главным образом в больших городах.

Модернизм Бодлера заключал в себе «эфемерное, ускользающее, случайное», то, что легче всего обнаружить, прогуливаясь по многолюдным улицам большого города. Только завзятый, вечно глазеющий по сторонам фланер, только «пристрастный наблюдатель», который «проник в самое сердце толпы», сможет оценить это зрелище по достоинству. Коль скоро Париж, как и Лондон, представляет собой «бесконечную картинную галерею», именно в его атмосфере истинно современный художник — художник-модернист — сможет верно истолковать «обширный словарь современной жизни».

Эти донельзя антиисторические высказывания были обращены к пока еще малочисленной, но растущей группе художников, стремившихся отказаться от следования образцам классического и христианского прошлого. Несравненный Оноре Домье, высмеявший гомеровских героев в своих карикатурах, и столь же талант-

\* Лицемерный читатель, мой брат, мой двойник! (*франц.*) Пер. В. Алексеева. — *Примеч. пер.*

ливый Жак Оффенбах, создавший на них музыкальную пародию, поставили под сомнение освященную временем иерархию искусств — и их творчество стало символом духовной независимости. Наряду с Бодлером, они решительно освободились от предписанного преклонения перед предшественниками. Мишенью нападок, содержащихся в блестящих литографиях Домье, стал режим современной Франции — будь то Орлеанская монархия, Республика или Вторая империя. Комические оперы Оффенбаха «Орфей в аду» и «Прекрасная Елена» придали простой человеческий облик величественным персонажам греческой классики — тем самым они внесли свой вклад в избавление модернизма от пиетета перед традицией.

Но перемены требовали времени. Скончавшийся в 1867 году в возрасте сорока шести лет, автор «Цветов зла» постепенно обрел громадную армию последователей. В 1935 году американская переводчица стихов Бодлера — и сама весьма авторитетная поэтесса — Эдна Сент-Винсент Миллей, не побоявшись вступить в противоречие, назвала его «самым читаемым поэтом нынешней Франции»<sup>25</sup>. Она могла добавить, что Бодлер был не только самым читаемым, но и одним из наиболее ценимых среди посвященной публики. И притом — публики международной.

Иными словами, возведение Бодлера в литературный канон состоялось уже после его смерти. В декабре 1865 года, отягощенный долгами и глубоко разочарованный безразличием, а порой и беспощадной враждебностью французов по отношению к его произведениям, он писал из Бельгии, где находился в добровольной ссылке, прекрасно сознавая свое одиночество: «Больше всего я люблю быть один». Впрочем, выбора у него не было. Конечно, он пользовался широкой известностью среди поэтов, музыкантов и художников, говорил о литературе с маститыми профессионалами и подающими надежды неофитами, посещал салоны и литературные вечера. Он не был отшельником; знакомые знали его как человека лояльного, великодушного и открытого миру. Который, правда, пока Бодлер был жив, не спешил отвечать ему взаимностью.

Качества, которые превратили Бодлера в бунтаря, привели его к изоляции. В июле 1857 года Флобер, только что оправданный судом по делу о непристойности и богохульстве его романа «Госпожа Бовари», поблагодарил Бодлера за экземпляр «Цветов зла» в выражениях, не свойственных скупому на похвалы писателю: «Вы нашли способ омолодить романтизм. Вы ни на кого не похожи (а это первое из всех достоинств)»<sup>26</sup>. То была особая дань уважения от лица авторитета, которого Бодлер почитал как родственную душу. «Вы ни на кого не похожи» — что может быть большей похвалой для модерниста? Само собой, творчество Бодлера снискало ему определенную репутацию. По большей части она была, однако, сомнительной: человек богемы, который водил знакомство

с проститутками и дамами полусвета и часто отправлялся на поиски того, что нарек «искусственным раем» и что так ярко живописал, — сказочного и губительного мира гашиша и опиума. Недаром он называл себя *poète maudit*\*.

И недаром восхищение Флобера было единичным и воспринималось как недоразумение. Еще в 1855 году Бодлер опубликовал несколько стихотворений в престижном журнале *Revue des Deux Mondes* — позже они вошли в состав «Цветов зла» и за них Бодлера наделили наименее лестными эпитетами. После публикации поэтического сборника Гюстав Бурден напечатал в *Le Figaro* рецензию, заметно расширившую пропасть между читающей публикой и поэтом-авангардистом. Бурден заявил, что стихи Бодлера заставили его усомниться в здоровье автора, который понапрасну растрчивает свой многообещающий талант. Особенно возмутили критика эротические откровения. «Я никогда не слышал, чтобы так много грудей кусали — скорее, жевали! — на протяжении всего нескольких страниц; никогда не видел такой череды бесов, зародышей, демонов, кошек и прочей дряни»<sup>27</sup>. Эти пуританские обвинения показывают всю глубину эндемического конфликта между респектабельностью и авангардом в первые десятилетия истории модернизма.

\*

«Цветы зла» стали основополагающим произведением модернизма не только из-за презрения автора к общепринятой морали, но и в еще большей степени благодаря его способности сочетать четкость формы с сюжетными вольностями, сонет, написанный по всем правилам, — с непристойностью метафор. Показательно, что Флобер высоко оценивал его «едкость и все тонкости языка»<sup>28</sup>. Действительно, бесконечные споры о том, был ли Бодлер в глубине души романтиком или придерживался классического стиля, звучат как ода его умению соединить литературную упорядоченность с буйным эротическим воображением. Обыкновенный рифмоплет может соблюсти форму, распутник — быть совершенно свободным, но талант Бодлера заключался в соединении эмоционального замысла с блестящей стихотворной техникой — это и сделало его в глазах поэтов-модернистов образцом для подражания. Усердных последователей восхищала раскованность его воображения, которой нисколько не мешала строгость рамок, в полной мере свойственных французской поэтической традиции, но не сумевших ограничить Бодлера в следовании декларированным принципам.

\* Проклятый поэт (*франц.*). Это выражение было впервые использовано Альфредом де Виньи в романе «Стелло» (1832), а в 1883 году послужило заглавием цикла статей Поля Верлена, посвященных близким ему французским поэтам: Рембо, Малларме, Корбьеру и др. Бодлер говорит о проклятии поэта в стихотворении «Благословение». — *Примеч. пер.*

На протяжении десятилетий поклонники Бодлера неустанно повторяли, что его голос был голосом поэзии в чистом виде. Поэт не выдвигал ни политической, ни этической, ни религиозной программы, он не стремился поразить читателя цветистостью стиля и черпал вдохновение из чувств, а не из идей. Для Бодлера форма была сосудом, в котором содержимое подавалось в надлежащем виде. По выражению Т. С. Элиота, одного из самых рьяных его почитателей, Бодлер находил «соответствующий коррелят» для всего, что было ему желанно или, точнее, необходимо. Таким образом, нравственность или безнравственность поэзии — это относится к Бодлеру прежде всего, а Элиотом было взято на вооружение — зависит не от темы, а от ее истолкования\*.

Бодлер хотел до некоторой степени поделиться с читателем своим настроением и своим опытом. Иной раз его поэтические образы были достаточно банальны (море как зеркало, корабль, входящий в гавань, ангелы в золотых одеяниях и т. п.), однако даже эти навязшие в зубах метафоры он заставлял служить новым целям, когда повествовал о своем экзистенциальном отчаянии и о сумрачной связи с мулаткой Жанной Дюваль, которой вскоре после знакомства приобрел квартиру в Париже. Длительный роман с посредственной актрисой то и дело прерывался ссорами, но находил отражение в стихотворных описаниях ее красоты, то страстных, то отстраненно-холодных. Женщину, доставившую Бодлеру немало страданий, можно с некоторой долей условности назвать героиней «Цветов зла» — ее таинственное очарование преследовало поэта много лет:

И два бесчувственные глаза  
Презрели радость и печаль,  
Как два холодные алмаза,  
Где слиты золото и сталь\*\*.

На редкость шаблонные строки.

\* Бодлер превозносил «Госпожу Бовари» за то, что в романе «все персонажи в равной степени хороши или плохи в зависимости от того, как относятся к ним автор» (*Baudelaire Ch. M. Gustave Flaubert, Madame Bovary — La Tentation de Saint Antoine (1857) // Œuvres complètes. P. 652*). Критик Кристиан Стед отмечает, что «эссе Элиота, посвященное Бодлеру, или, если взять другой пример, его ремарки к пьесе Джона Форда „Жаль, что она блудница“ показывают, что он не считает стихотворение безнравственным, если в нем затронуты „безнравственные“ темы. Произведение „нравственно“ только тогда, когда оно полноценно и представляет собой подлинный мимесис „вещей, каковы они есть“, когда оно являет собой продукт личного сознания, созвучного „Природе вещей“» (*Stead C. K. The New Poetry: Yeats to Eliot. 1964, ed. 1967. P. 145*). — *Примеч. авт.*

\*\* Танцующая змея. Бодлер. Цветы зла. Перевод Эллиса. — *Примеч. пер.*

Но были в его стихах метафоры, которые мог создать только он. В одном из наиболее знаменитых стихотворений «Сплин» («Когда свинцовый свод давящим гнетом sklepa...») только он мог так изобразить крах Надежды под напором Тоски-царицы: свинцовое небо придавило душу, стонущую от нескончаемых забот, а Надежда, как пугливая летучая мышь, мечется в душной келье. В «Той, что слишком весела» (см. выше) он находит новые краски для часто постигающей его тревоги. Даже плотские утехи не доставляют ему наслаждения. Его неотступно гнетут человеческие страдания — и не только собственные. Как явствует из названия сборника, поэта волнуют грех и расплата, зло — и произрастающие на нем цветы. Он рассказывал, как однажды обсуждал со знакомыми, в чем состоит главная радость любви; ответы были разными: в нежной привязанности, в удовлетворенной гордости, в пополнении армии граждан страны, а когда очередь дошла до него, он заявил, что главная радость любви заключена в «творении зла», ибо «как мужчина, так и женщина с рождения ведают о зле — средоточии всякого сладострастия». Бодлер, денди и отщепенец, верил в свое поэтическое предназначение — в то, что он должен честно рассказать о себе миру. Его глубокие чувства должны стать общим достоянием: он хотел полностью — если использовать его собственное выражение: «mon coeur mis à nu» — «обнажить сердце». Ни один из авторов исповедей, включая самого Руссо, не сумел настолько обнажить душу, как этот революционер в поэзии. Именно так начинался модернизм — не со стога, а с нервной дрожи.

По мере того как на протяжении XX века акции Бодлера на литературном рынке уверенно возрастали, его фигура превращалась в достаточно ценный актив, в стремлении завладеть которым идеологи различных направлений зачисляли его в свои союзники. Путь им указал Т. С. Элиот. «Сама его всесторонность, — писал он, — вызывает затруднения, поскольку даже сейчас, в 1930 году, подталкивает пристрастного критика к тому, чтобы превратить Бодлера в покровителя собственных убеждений». Любопытно, что и сам Элиот не был этому чужд, поскольку зачислил Бодлера в верующие, пусть и не слишком ортодоксальные. «Он стремится не исповедовать христианство, а доказать (что гораздо важнее для его времени) его необходимость»<sup>29</sup>.

Элиот был не единственным, кто пытался завербовать Бодлера в число сторонников традиционной веры. На протяжении десятилетий французские католические публицисты и историки, такие как Этьен Жильсон и Франсуа Мориак, считали размышления Бодлера о проклятии (*своем собственном* проклятии) доказательством того, что он пытался проникнуть в христианство через черный ход. Однако пиратская кампания по насильственному возвращению автора «Цветов зла» в лоно Христа была изначально

обречена на провал, поскольку ни его стихи, ни другие тексты невозможно прочесть в столь благочестивом ключе. Этот крестовый поход периодически возобновлялся и вновь затухал, что косвенно свидетельствует об исключительном значении Бодлера в модернистском движении. Каждый — в силу своих возможностей — пытался перетянуть его на свою сторону.

/2

Несмотря на активную общественную жизнь, Бодлер был одним из великих одиночек модернизма. Есть нечто романтическое в одиноком авангардисте: поэт, беседующий с музами во время долгих прогулок по неизведанным местам; композитор, в деревенской глуши открывающий для себя новые мелодии и гармонию, неподвластную менее одаренным музыкантам; романист, вычитывающий корректуру в переполненном кафе, невзирая на шум и дым. Чем громче гвалт толпы вокруг него, тем сильнее одинокий творец замыкается в своем плодотворном отшельничестве.

Такой портрет вдохновенного создателя шедевров показывает, что настоящая оригинальность никогда не бывает коллективной, отсюда и ее исключительный модернизм, ведь творческий индивид был скрыт — Ренессанс лишь отчасти приподнял эту завесу — от общего внимания вплоть до эпохи Просвещения. А до той поры считалось, что всё уже осмыслено и сказано Античностью, церковью, Библией — нынешние авторы могут в лучшем случае развить тему. И только в XVIII веке, вслед за Александром Поупом, писатели и мыслители воспели талант, который «то, о чем лишь думает другой, в творенье воплотит своей рукой»\*. Для Вольтера и иже с ним в вопросах этики и государственности Цицерон оставался непререкаемым авторитетом. С подобными настроениями вступала в резкий контраст жажда быть первым и исключительным в той или иной области — именно она стала доминантой дерзких начинаний модернистов, кичившихся своей изобретательностью, не имевших привычки оглядываться на предшественников и не нуждавшихся в иной компании, кроме собственной музыки. В идеале, художник-авангардист — это клуб, единственным членом которого является он сам.

Если считать оригинальность романтической идеей, то на ум невольно приходят такие индивидуалисты, как Стендаль и Бенжамен Констан, не говоря уже о Байроне и Бетховене. Однако своими корнями индивидуализм уходит в Просвещение — к Монтескье, который уверял, что труды его не имеют предшественников, к энциклопедистам, которые упорно не желали признавать иных авторитетов, кроме разума и опыта, к Канту, который определял просвещенность как состояние истинной зрелости, свободной

\* Поуп А. Опыт о критике. Перевод А. Субботина. — Примеч. пер.

от всякой инфантильной зависимости. Эти отважные умы, приверженные идеалу автономии, стремились обратить внимание человечества от прошлого к будущему. Воображение — как художественное, так и научное — подталкивало их к бесповоротному эдипову триумфу, к избавлению от родительского диктата, более того, к высвобождению творческой энергии путем отцеубийства. Впрочем, не все модернисты были столь малопочтительными сыновьями. Многие с уважением относились к заслугам предков, хотя и были уверены, что превзошли их.

Но (у историка культуры всегда найдется какое-нибудь «но»!) этот стоящий особняком донкихотский персонаж — творец нового, не запятанный ни прошлым, ни повседневностью, — как и многие обобщения, зачастую представляет собой чистую идеализацию. Как мы увидим ниже, некоторые модернисты — например, великий антихудожник Марсель Дюшан, — разочарованные неспособностью коллег принять их беспощадное иконоборчество, не видели смысла в коллективных действиях, что уж говорить об общей идеологии! Тем не менее большинство модернистов (примером здесь служит пионер абстрактной живописи Василий Кандинский) пытались основать или влиться в артистические клики, состоявшие из таких же аутсайдеров, бунтарей, изобретателей и страдальцев. Конечно, отдельные «белые вороны», скажем, Поль Гоген, которого поиски вдохновения привели к диким туземцам южных морей, или Эмиль Нольде, с той же целью загнавший себя в рыбацкую деревушку на севере Германии, демонстративно отмежевались от респектабельной посредственности современников, а заодно и от других художников-новаторов. Но эти добровольные изгои, самые строптивые аутсайдеры, скорее были исключением, чем правилом. Большинство бунтарей в искусстве XIX — начала XX века искали психологическую поддержку в сообществах, которые мы называем авангардными.

\*

Конечно, благодаря тому, что они были аутсайдерами, создатели модернизма получали психологические дивиденды — однако почти всем им пришлось расплатиться за обретенную славу. Они упивались ею в богемных кругах Мюнхена (как дадаисты, протестовавшие против Первой мировой войны) или Парижа (как сюрреалисты, занятые саморекламой по примеру Сальвадора Дали). Они гордились бросаемыми им оскорблениями — «развратники», «извращенцы» и даже «маньяки», — как знаком подтверждения того, что их творчество выделялось из общего ряда. Хорошим примером тут может послужить судьба Оскара Уайльда, речь о котором пойдет ниже в этой главе. Однако неприятие всякого (главным образом — художественного) консенсуса, да и сама незаурядность толкали их на опасную



тропу одиночества. Попытка сотрудничества с Полем Гогеном, к которому стремился Винсент Ван Гог в Арле в конце 1888 года, больше всего напоминает отчаянную попытку сбросить оковы собственной изоляции. Подобно многим модернистам, Ван Гог хотел быть один — но в компании. Как это ни парадоксально, авангардистам, наводнившим художественную арену XIX века, казался возможным коллективный индивидуализм — за него-то они и ратовали.

Поиски подходящей компании, которая поддерживала бы их и служила питательной средой для творчества, облегчала общая ненависть, которая бывает сильнее искренней дружбы. Самыми устойчивыми группами были те, что объединялись против общего врага — Академии, цензоров, критиков, буржуазии. В истории модернизма подобные союзы, основанные на общем интересе и пристрастиях, немало способствовали продвижению благого дела. В долгих спорах между традиционалистами и новаторами, которые в конце XIX века велись на страницах престижных журналов, авангардисты сами себя провозгласили рупором нового.

Слово «авангард» как нельзя более пристало возмутителям спокойствия — художникам, писателям и философам; они с удовольствием стали именовать себя этим словом, которое было в ходу задолго до середины XIX века. В эпоху резких перемен творческий авангард гордится тем, что указывает развитию культуры верное направление. Метафора, придававшая боевой дух мятежным художникам и поэтам, потому пришлась ко двору, что была заимствована из военного языка. Она вызывала ассоциации с передовым отрядом армии, марширующим на поле боя под звуки труб и с развевающимися знаменами. С не меньшей воинственностью размахивали штандартами своих партий авангардисты от искусства, во всеуслышание заявлявшие о том, какой опасности они себя подвергают, когда осмеливаются противостоять бездарному, но благоденствующему истеблишменту. В эпоху неуклонного роста и процветания среднего класса, когда буржуазия уже могла позволить себе покровительствовать искусству, художники вслед за ней обретали уверенность не только в культурной, но и в политической сфере.

Показательно, что Шелли уже в 1821 году назвал поэтов непризнанными законодателями мира, — а еще более показательно, возможно, то, что восемнадцать лет спустя весьма посредственный — но в свое время высоко ценившийся — плодовитый английский прозаик и драматург Эдвард Бульвер-Литтон произнес фразу, ставшую вскоре общим местом: «Перо сильнее меча». Эта идея витала в воздухе.

Как бы ни называли себя авангардисты, они, вне всяких сомнений, вели войну против «официального» стиля, доминировавшего как в теории, так и в художественной практике. Именно

это имел в виду чуждый всякой условности писатель Генрих фон Клейст, когда в начале XIX века называл свои бушующие страстями драмы «театром крайностей». В те же годы на обывательский вкус шло наступление со стороны всех неугомонных отщепенцев, к которым относились несогласные, как написал Бальзак в 1846 году, «сторонники равенства, гуманисты, филантропы» — все, кто занимал активную позицию. В 1890 году французский писатель Пьер Лоти в крайне характерном пассаже воспел авангардную веру, «довольно далекую от смирения моих предков». Раболепная покорность, пассивность, лояльность, услужливость властям — все эти понятия имели в словаре авангардистов однозначно негативную окраску.

Тем не менее в одном важном отношении «авангард» (в переносном значении) отходил от своего первоначального смысла. Если военачальники в ответ на вражеский огонь вставляли во главе войска, то художники-экспериментаторы поворачивали орудия против собственного арьергарда. Враг, как правило, находился внутри их же собственной армии. Так, Уильям Моррис, подобно прочим бунтарям, изобличал «филистерство современного общества», призывая к сокрушительной критике культуры, в рамках которой вынуждены были существовать модернисты. В начале XX века, после нескольких десятилетий подготовки, когда в передовых странах уже было расширено избирательное право (хотя женщин это пока не коснулось), заядлые модернисты продолжили гражданскую войну с еще большей решимостью. Часто цитируемый лозунг Эзры Паунда «Сотворить заново!» звучал во всех революционных программах, единодушно ратовавших за освобождение — какими бы ни были его пути — от бремени прошлого. Многие из культурного наследия было достойно порицания и даже искоренения, но модернисты были убеждены в том, что лишь их идеи способны исцелить мир.

Модернист-первопроходец сформулировал авангардистский принцип сопричастности своему времени: *il faut être de son temps*\*. В стихах и в жизни Бодлер придерживался убеждения, что творческая личность не должна костенеть в поклонении классической Античности и рыцарскому Средневековью, но обязана ценить то, что он называл (быть может, несколько неожиданно) героикой современной жизни: густонаселенные города, модные развлечения и даже черный сюртук, унылую униформу его современников-буржуа.

С Бодлером был дружен еще один великий модернист — Эдуар Мане, к искусству которого с восхищением относились все

/3

\* Слова Бодлера: «Надо идти в ногу со временем» (франц.). —

Примеч. пер.

прогрессивные художники и который проповедовал практически то же самое: «Мы обязаны брать от нашей эпохи то, что она может нам дать, не отвергая того, что оставили нам эпохи минувшие». В своих произведениях он изображал буржуа, отдыхающих в Булонском лесу или посещающих оперу в роскошных нарядах, но писал также и портреты своих знакомых, писателей и поэтов (таких как Эмиль Золя и Стефан Малларме), представлявших модернизм или ему симпатизировавших, — это делало творчество Мане еще более современным. Его живопись без преувеличения можно назвать программой Бодлера, воплощенной на холсте.

В первую очередь это относится к вызвавшей разноречивые отклики «Олимпии». Мане написал эту картину в 1863 году и выставил в Салоне двумя годами позже. Дотошные историки искусства называли ее первым живописным произведением модернизма (хотя на эту роль были и другие кандидаты, в том числе «Завтрак на траве», написанный Мане в том же году), и можно понять, сколь малообоснованными ни выглядели бы подобные заявления, почему. Художник открыто попирает господствовавшие до тех пор эстетические принципы и этические стандарты. Он не идеализирует свою модель, отказываясь соблюдать по отношению к ней общепринятую почтительную дистанцию. Ее имя не отправляет ни к римской истории, ни к греческой мифологии, ни к области природных явлений — ведь всё это выглядело бы фиговым листком на фоне ее откровенной наготы. Стремясь ошарашить публику, Мане смело сопоставил прошлое и настоящее: пленительное женское тело, вольготно, безо всякого стыда раскинувшееся на белоснежных подушках и приглашающее зрителя любоваться собой, — не что иное, как свободная реплика «Венеры Урбинской» Тициана и вместе с тем — портрет юной парижанки.

Неоднозначная реакция, которую «Олимпия» пробудила у оскорбленных ее вызывающей наготой критиков, со всей очевидностью показала, насколько они погрязли в бесплодном морализаторстве. Поэтому Золя — в те годы молодой журналист, придерживавшийся радикальных взглядов, — счел своим долгом защитить скандальный экспонат Парижского салона. Заявив, что сюжет произведения существенного значения не имеет, он предложил чисто формальное истолкование: композиция картины якобы представляет собой просто гармоничное сочетание цветовых пятен. Настоящий мастер живописи, по его словам, способен идти в ногу со временем, не впадая в непристойность или богохульство. Доводы Золя звучали не слишком убедительно, однако Мане выразил благодарность коллеге-модернисту, изобразив маленькую копию своей знаменитой картины на заднем плане его портрета. Эта история заставила передовых художников и писателей лишний раз убедиться в необходимости «идти в ногу со временем».

Но вернемся к поэзии. Начиная с середины века поэты-авангардисты с необычайной силой воплощали эту потребность в осовременивании. Их стихотворения, в том числе и те, что были написаны в прозе (обращения к этому промежуточному жанру становились всё более частыми), отличались интенсивностью чувств, смелостью сюжета и оригинальностью формы, сведенными воедино тягой к психологическому проникновению. Одержимость своим временем побуждала поэтов смотреть не только вокруг, но и вглубь самих себя; к этому их подталкивала абсолютная, порой болезненная честность. В мае 1871 года семнадцатилетний Артюр Рембо, который был талантлив и беспутен не по годам, прямо писал об этом своему другу Полю Демени: «Первой задачей для человека, который хочет стать поэтом, является доскональное изучение самого себя». Провидцами не рождаются, а становятся — и к этому призванию надо себя готовить путем «продолжительной, всеобъемлющей и сознательной *разнузданности чувств*. Во всех формах любви, страдания и безумия он [провидец] ищет себя». Это «невообразимая пытка, ибо ему нужна вера, сверхчеловеческая сила, когда он становится всем сразу: великим больным, великим преступником, проклятым — и непревзойденным ученым!»<sup>30</sup> Поэзия, достойная выживания, требует тяжелого, изнурительного труда. С этим могут не согласиться лишь фарисеи!

Поэты, обеспокоенные банальностью и выпертой фальшью современной стихотворной продукции, пополняли ряды бунтарей не только во Франции. Практически со времени своего зарождения модернизм был космополитическим явлением. Огонь распространялся не из какого-то одного, конкретного очага; многое зависело как от инициативы отдельных художников, так и от культурных предрассудков, от действенности цензуры и правительственных запретов. Драматургию Ибсена в Германии приняли на несколько лет раньше, чем она завоевала признание в Британии. Молодой Элиот считал французских поэтов-символистов намного более интересными в качестве ориентира, чем англичан. Стравинскому рукоплескали во Франции за несколько десятилетий до того, как русские соотечественники слышали музыку его изумительных балетов. Но средоточием творческой энергии все-таки оставался Париж; именно он — хотя, возможно, и не так часто, как хотелось бы французам, — был главным источником инфекции.

На протяжении всей истории модернизма большое значение имели литературные встречи его представителей из разных стран — о них будет рассказано на страницах этой книги. В 1881 году в ходе американского лекционного турне Оскар Уайльд навестил Уолта Уитмена: один аутсайдер взял интервью у другого. Они говорили о поэзии. Когда американец поинтересовался у гостя, отречется ли он со своими друзьями от Теннисона и других

поэтов предшествующего поколения, тот ответил: не исключено. Конечно, признал он, стихи Теннисона «бесценны», однако этот национальный символ выпадает — как это ни прискорбно — из своего века. «Он живет несбыточной мечтой, мы же действуем в гуще дня сегодняшнего»<sup>31</sup>. Это слова истинного модерниста.

У Уитмена не было причин не соглашаться с собратом по перу. Поэт, писал он в предисловии к «Листьям травы», «это провидец <...> он личность <...> он самодостаточен». Вдобавок это личность безмерно современная, погруженная «в свою эпоху, как в океанские волны». Именно в результате такой погруженности он и находит идеальную форму выражения для своей исповедальной лирики. Но Уитмен с его благоразумной сдержанностью выглядел среди модернистов белой вороной: законы и традиции буквально загоняли его в рамки приличий. Не в пример Полю Верлену, который прямо говорил в стихах о своих сексуальных предпочтениях, он фактически приглашал публику читать между строк. В «Листьях травы» Уитмен то и дело заводит речь о мужском товариществе, но в этом сборнике нет «Сонета о заднем проходе» — стихотворения, сочиненного Верленом совместно с Рембо, с которым в 1871–1873 годах они занимались не только сочинительством. Нет в «Листьях» и откровений, подобных тем, что были написаны Алджерноном Чарльзом Суинберном, ярим поборником французской поэзии, который не постеснялся поведать миру (правда, в несколько завуалированной форме) об испытанной им в школьные годы любовной боли как о величайшем из познанных наслаждений.

У подрывавшей устои литературы того времени была характерная черта: ее авторы выражали свои поэтические страсти в традиционной форме, наполняя, таким образом, старые мехи молодым вином. Даже Рембо, известный своей задиристой изобретательностью, писал сонеты. При этом он активнее других выступал за формальное обновление: «Потребуем от поэта *новых* идей и *новых* форм». Новые формы включали в себя типографские эксперименты, сложные стихотворные размеры, низовые образы, вычурные метафоры, непривычные концепции.

Среди модернистов XIX века не было поэта более эксцентричного, более трудного для восприятия, чем Стефан Малларме, который стремился, по его собственным словам, «придать более чистый смысл человеческим словам». Уайльд, дороживший знакомством с этим мастером, в своей типичной манере восхищался тем, что его талант недоступен пониманию — во всяком случае, на языке оригинала, — а понятен становится лишь в переводе на английский. Для Малларме конец XIX века был ознаменован литературным кризисом, но в то же время он назвал его временем «великой новой свободы»: впервые «в литературной истории нашей нации, благодаря стремлению освободить конечную суть, душу от всего сущего

и постигаемого сознанием, благодаря почтительному вниманию к каждому символу, через который проявляется душа вещей, при- давленная огромным бременем литература может наконец достичь свободы и обрести свой истинный голос». Несмотря на внешнюю сдержанность, это стремление было для символистов выражением безмерной надежды. После Франко-прусской войны, окончившейся в 1871 году сокрушительным поражением Франции, на Западе установился мир, который обещал быть долговечным. В последующие десятилетия, по мере того как расширялась международная торговля, всё больше влиятельных людей из мира бизнеса, банковского дела, промышленности и даже военных кругов предпочитали мир войне, исходя при этом не только из экономических, но и общекультурных соображений.

Малларме активно использовал все ключевые пароли модернизма, ополчившегося на академический истеблишмент: «душа», «символ», а прежде всего — «совесть» и «свобода». Эти слова стали культурным импульсом для всех модернистов, в том числе, разумеется, и для поэтов. Они были призваны сорвать маску поверхностного восхваления и сетования, обнажить глубинную суть жизни в собственной душе освобожденного художника. При чем безотлагательно.

## Искусство для художников

К тому времени, когда умер Бодлер (1867), королева Виктория восседала на троне уже тридцать лет, а термин «викторианский» не боялись высмеивать те драматурги, поэты, прозаики и другие творцы высокой культуры, которые стремились добиться уважения в обществе и, мало того, уже приобрели многое из того, чего их предшественники не могли добиться на протяжении десятилетий. И хотя в Центральной и Восточной Европе оставалось немало мест, где художники всё еще не освободились от положения прислуги, в большинстве стран Западной Европы и в США они уже завязывали отношения (иногда вступая в брак) с представителями и представительницами высших слоев буржуазии или дворянства, что подтверждало их право на независимость и признание.

Право это лишь подкреплял пример аристократов вроде лорда Байрона или виконта де Шатобриана, которые не чурались написания поэм и романов — и даже того, чтобы получать за это деньги. Статусная революция произошла и в Германии: дворянский титул, например, получили Гёте и Шиллер. И то, что один из них усердно служил в чиновничьем аппарате Веймара, а второй преподавал историю и философию в университете Йены, не препятствовало повышению их социального статуса. Однако не государствен-

/1

ная служба принесла им подобные почести — своим возвышением они были обязаны в первую очередь литературной славе.

Впрочем, честолюбивым представителям авангарда, равно как и их собратьям-традиционалистам, одной славы было мало. Им нужна была идеология, солидное подтверждение их престижа. В 1835 году, когда надежды первых лет Июльской монархии во Франции уже успели улетучиться, эти чаяния нашли яркое отражение в провокационном романе Теофиля Готье «Мадемуазель де Мопен» — декларации независимости в литературе. Готье (которому было всего двадцать три года) предварил роман скандальным манифестом, в котором отстаивал идею, позже облеченную в емкую формулу «искусства для искусства». Но, учитывая ее значение для развития модернизма, вернее было бы сказать «искусство для художника»: в таком виде она не скрывала бы восхваления творца, отвергавшего классическое разграничение между ним самим и его творениями, — ведь согласно ему только искусство считалось достойным восхищения, художник же, напротив, занимал презираемое место в социуме.

Искусство, в соответствии с новой доктриной, не служит никому, кроме самого себя — ни мамоне, ни Богу, ни государству, ни буржуазии, ни тем более прогрессу морали. Оно утверждает свои собственные методы и стандарты, свои идеалы и свое вознаграждение. «Не знаю, кто и где сказал, — писал Готье, — что литература и искусство влияют на нравы. Кто бы он ни был, это,



**Теофиль Готье**

Поэт, романист, художественный критик, Готье был наиболее известным из адептов концепции искусства для искусства.

несомненно, круглый дурак»\*. Искусство создает лишь красоту, а «для того, чтобы прожить, нет никакой необходимости в прекрасном». Ценность красоты женщин, музыки, живописи в их бесполезности. «Воистину прекрасно только то, что абсолютно ни на что не годится; всё полезное уродливо, ибо служит удовлетворению какой-нибудь потребности, а все потребности человека отвратительны и гнусны, равно как его немощное, убогое естество. Самое полезное место в доме — нужник»<sup>32</sup>. Трудно было выразиться яснее.

Для многих прогрессивных писателей и художников принцип «искусство для искусства» был чересчур прямолинеен, чтобы они могли всецело в него уверовать. И тем не менее идея, нацеленная на распространение в узком кругу, имела большее влияние, чем можно было предположить: художники, настроенные против буржуазии и академических традиций, были рады воспользоваться ее плодами, даже не разделяя ее полностью. Пессимисты от культуры — Платон был среди них первым — полагали, что неправильная поэзия и музыка дурно отражаются на человеческой морали; другой крайности придерживались те, кто верил во врожденные добродетели человека и не желал расставаться с надеждой на то, что правильная поэзия и музыка делают его более нравственным. Многие модернисты-еретики вслед за древними полагали, что живопись, театр, литература выполняют нравственную миссию, на чьей бы стороне ни выступал творец. На каждого Джойса или Шёнберга, сочинявших в свое удовольствие, находились Стриндберг или Элиот, которые творили под тяжким гнетом социальных и религиозных установлений. В действительности искусство для искусства представляло собой радикальный демарш в защиту художественных произведений XIX века, равно как в поддержку независимости их авторов, декларировавших, что художник несет ответственность только перед самим собой — да разве что другими художниками.

Обеспокоенные консерваторы сочли завышенную самооценку типичным симптомом модернистской спеси\*\*. Однако же именно это имел в виду признанный эстет и профессор Оксфордского университета, один из авторитетных предшественников Оскара Уайльда, Уолтер Пейтер, когда в конце XIX века провозгласил, что «любое искусство стремится к состоянию музыки»<sup>33</sup>,

\* Здесь и далее перевод Е. Баевской. — *Примеч. пер.*

\*\* В 1895 году весьма уважаемый и более чем консервативный немецкий журнал *Die Grenzboten* опубликовал статью анонимного автора «Духовное содержание живописи», возмущенного «претензиями модернистской школы, которая ставит художника выше художественной теории. Художник, двигаясь вперед, ставит нас перед лицом нового, и даже если публика его не понимает, а его творения не укладываются в эстетические нормы, она все равно вынуждена следовать за ним». — *Примеч. авт.*



то есть что его целью является оно само. То же самое подразумевал юный Суинберн, когда в защиту своего первого стихотворного сборника «Поэмы и баллады», подвергнувшегося обвинениям в безнравственности, заявил, что это «зрелое искусство», обладающее собственной чистотой. «Все вещи равны, в них ценности нет»\*, а уместно ли матери читать такие стихи юной дочери — это значения не имеет<sup>34</sup>. В общем, превратить культ искусства в культ художника модернистам не составило труда. Джеймс Макнил Уистлер, один из наиболее прославленных и одаренных глашатаев эстетического движения, воплощал этот культ — культ самого себя — во всем его блеске.

Эволюцию этого движения легко проследить по модернистским манифестам. В частности, ярким примером были декларации бельгийских художников, плодом пятилетнего сотрудничества которых стал появившийся в конце 1871 года журнал *L'Art Libre*. Его первый номер открывался статьей «Символ веры», в которой ее авторы провозглашали себя культурным авангардом государства, выразителями «нового искусства», «абсолютно свободного от направлений и тенденций и полностью современного по духу». Глубоко убежденные в том, что живут в стране относительного культурного либерализма, они были готовы драться за победу «современного искусства» с «реакционными коалициями», вознамерившимися преградить им путь. «Мы за свободное искусство. Вот почему мы бьемся не на жизнь, а на смерть с теми, кто хочет его поработить». Вслед за этой декларацией последовала серьезная программа действий, опубликованная во втором номере журнала: «Сегодня, как и почти всегда, художники разделены на два лагеря: закоренелые консерваторы и те, кто верит, что искусство способно выжить, только переродившись. Первые выносят приговор вторым именем всеподавляющего культа традиций». Таким образом, художники-модернисты отважились приобщиться к ореолу искусства.

К тому времени трогательный образ художника, ведущего отчаянную борьбу с бедностью, уже мало соответствовал действительности, что не мешало его эксплуатации в литературе. Писатели представляли его вечным аутсайдером, жертвой мещанского настоящего и пророком будущего, избавленного от засилья коммерции. Эталонным образцом стала новелла Бальзака «Неведомый шедевр» (1831), в которой главному герою — художнику — так и не удается закончить свое детище. Вклад в развитие жанра внесли также братья Эдмон и Жюль Гонкуры, тесно сотрудничавшие до смерти последнего в 1870 году. Будучи приверженцами реализма, они старательно (хотя и однобоко) изображали парижские

\* Суинберн А. Посмертие / Пер. Э. Ермакова. — Примеч. пер.

нравы. В романе «Манетт Саломон» (1867) они прослеживают превратности судьбы двух художников, терпящих фиаско в поисках истины современности: жестокость и пошлость общества не дают им возможности реализовать возвышенные идеалы. Один не выдерживает превратностей аскетического образа жизни, этой религии искусства; второго губит страсть к сердцеядке-натурщице, которая намного сильнее предана своему алчному и властному семейству, нежели искусству (не говоря уже о художниках).

Сыграло свою роль и то, что Гонкуры наделили героиню романа еврейской национальностью, — тем самым они невольно затронули болезненную тему современности, и антисемитский XIX век поспешил с новой силой ополчиться на представителей модернизма. Роль евреев в модернистской культуре заслуживает отдельного подробного исследования, впрочем, один из важных штрихов к портрету ключевых десятилетий модернизма очевиден. Получив полные права гражданства и возможность продвижения в обществе, а также завоевав доступ — пусть ограниченный — к экономическому благосостоянию, евреи стали интересоваться новым движением и поддерживать его так же, как все остальные буржуа. Их позиции были особенно сильны (но нельзя сказать, что преобладали) среди посредников в сфере искусства: галеристов, издателей, критиков, журналистов, историков искусства, театральных антрепренеров и т. п. Но повсеместно распространившиеся толки об особой приверженности евреев модернизму не имели под собой реальной основы. Евреи покупали не меньше салонных картин, чем полотна Пикассо, они отвергали композиции Шёнберга намного чаще, чем восхищались ими, и предпочитали заказывать постройку своих домов скорее архитекторам традиционного направления, нежели участникам Баухауса.

Критика, направленная Гонкурами в адрес главного противника — буржуазии, — не более оправданна, чем наветы на евреев. Мы уже наблюдали безусловное расслоение в буржуазной среде, когда буржуа в социальном и правовом плане обеспечивали себе преимущества, немыслимые всего сто лет назад. Однако Гонкуры склонны упрощать историю культуры — вся буржуазия для них на одно лицо. Отсюда вывод истинного модерниста: «Традиции, Античность — это камни прошлого, которые нам под силу перевернуть». Художник должен избавиться от этого груза и внушить себе враждебность к тому классу, который не может отличить добротную подделку от подлинного произведения искусства. Иными словами, на страницах «Манетт Саломон» Гонкуры пытаются доказать, что буржуазное общество неизбежно подменяет истинное пустой мишурой. Их роман — скорее посредственная и пристрастная беллетристика, нежели серьезное исследование. В те дни бичеватели общественного устройства сами заслуживали критики.

\*

Семена «искусства для искусства» были брошены в почву за несколько десятилетий до зарождения модернизма, чему немало способствовала идеализация отдельных произведений литературы, живописи и музыки. Идея прославления художников была не нова — достаточно вспомнить биографии мастеров Возрождения, написанные Вазари; однако в эпоху романтизма это восхваление обернулось настоящим обожествлением — во всяком случае, применительно к таким столпам, как Гёте и Бетховен. В противовес менее известным современникам, их почитали как святых в миру, и любая из принадлежавших им вещей приобретала статус реликвии.

Бетховен возвеличивать свой образ предоставил потомкам, Гёте же сам участвовал в создании собственного мифа. Маститый писатель, скончавшийся в 1832 году, дожил до восьмидесяти двух лет. В течение всей жизни он вел активную интеллектуальную переписку, детально излагал свои взгляды в автобиографических трудах, позволял читателям и даже поощрял их к тому, чтобы судить, исходя из прочитанного, о перипетиях его личной жизни, а также охотно принимал визитеров, которые усердно записывали его мудрые высказывания. Самый преданный из них, Карл Эккерман, этакий гётевский Босуэлл, издал свои беседы с мастером двумя отдельными томами, вышедшими в 1836 и 1847 годах; любопытно, что они остаются бестселлерами по сей день.

Пусть изредка и оспариваемое, но в целом благоговейное отношение сохранялось на протяжении всего XIX века и даже позже, благодаря чему был сформирован определенный набор клише. Не всегда это выглядело достойно: льстивость и назойливое любопытство, направленное на таких кумиров, как Никколо Паганини, порождали немало сплетен. Но когда речь заходила о литературных и музыкальных гениях, возвышенный тон, серьезность и основательность считались обязательными. Недаром весьма неглупый музыкант, профессионал высшей пробы Роберт Шуман, не колеблясь, величал Бетховена «первосвященником», совершающим обряд «на алтаре искусства». А Рихард Вагнер в своем эссе «Паломничество к Бетховену» пошел дальше, отметив, что музыка этого композитора являет ему свидетельство того, что «Искупитель мой жив»\*, — притом что ни у кого не было сомнений относительно того, кто этот искупитель. На ранних этапах канонизации художников в этом инфантильном упрощенчестве были заложены основы будущей модернистской самоуверенности, которая должна была, по идее, облегчить путь к успеху. Несколько изменился лишь язык панегириков; однако, став менее прямолинейным, он не избавился от религиозной тональности. Судя по всему, она была непреодолима.

\* Иов. 19: 25. — *Примеч. пер.*

В 1855 году Эдуард Ганслик, который тогда еще только шел к тому, чтобы стать властителем музыкальной критики в Вене, но уже кичился тем, что не был подвержен сантиментам, решил съездить в Веймар, чтобы поглядеть на дома Гёте и Шиллера. Последний был «всем доступен», и «тысячи посетителей причастились в нем, словно в церкви», тогда как в первом на обозрение публики были открыты лишь те комнаты, где хранились коллекции Гёте, его гипсовые слепки и минералы. Задетый этим «оскорбительным контрастом», Ганслик тем не менее одобрил тщание, с которым хранятся «драгоценные реликвии» Мастера<sup>35</sup>.

Култ искусства так легко превратился в култ художника потому, не иначе, что творцы XIX века вместе со своими почитателями слишком скоро усвоили эту духовную лексику — «первосвященника» и даже «Искупителя». Беззаветное служение горнему не утратило своего очарования и в постхристианскую эру. В конце XVIII столетия Уильям Блейк заявил, что «христианство — это искусство», и противопоставил его поклонению золотому тельцу. Полвека спустя Артур Шопенгауэр придал этому утверждению ученую весомость, а в 1890-е годы (довольно одного примера) популярный немецкий поэт и драматург Рихард Демель выразил общее мнение адептов новой веры, заявив своему другу: «Мое искусство — это моя религия». В те же годы французский критик Камиль Моклер написал книгу под названием «Религия музыки». Еще позже, в 1906-м, Шоу в своей пьесе «Врач перед дилеммой» вывел образ аморального художника Луи Дюбеда, утверждающего на смертном одре свой богохульный символ веры: «Верую в Микеланджело, Веласкеса и Рембрандта; в могучую силу композиции и тайну цвета, в искупление всего сущего вечной красотой, в назначение искусства, осенившего их своею благодатью. Аминь»<sup>36</sup>. Как и Флобер за полвека до него, Шоу решил капитализировать такие понятия, как «красота» и «искусство». Что и говорить, для некоторых искусство и в самом деле превратилось в новую религию, заменив собой угасающую христианскую веру.

Однако нельзя сказать, что религия искусства пользовалась особым успехом — эта риторика была чересчур легкомысленна и надуманна. Тем не менее у нее оставались приверженцы и после окончания Первой мировой. В 1920-е годы старую романтическую иллюзию возродили авторитетные художественные критики и историки искусства, среди них — итальянка Маргарита Сарфатти, которая на протяжении многих лет была любовницей Муссолини. «Жизнь подражает искусству, — писала она в профашистской газете *Il Popolo d'Italia*, — художники суть духовные вожди, которые, сами того не ведая, определяют будущий настрой населения»<sup>37</sup>. Кончина иллюзии о всемогуществе художника была мучительной.

/2

/3

Прогрессивные круги, поддерживавшие лозунг «искусство для искусства», были узки, но многоречивы и полны энтузиазма. Уже во второй половине XIX века этим лозунгом бравировали эстеты, которых легко можно было отличить в толпе как по их внешнему виду, так и по их речам. Среди видных представителей этой плеяды были Готье, Суинберн, Гюисманс, Уистлер, опять-таки Бодлер и Уайльд; свое эстетство они носили, как цветок в петлице. Однако считать саморекламу определяющей чертой Уайльда — наиболее экстравагантной фигуры из этого ряда — значило бы принизить значение этого культурного символа. При всей своей беспечности, Уайльд в конечном счете стал мучеником религии искусства и одной из выдающихся личностей модернизма в пору его наивысшего расцвета.

Он не основал и не мог основать никакой школы — второго Оскара быть не могло. «Единственные школы, которые стоило основывать, — сказал он однажды, — это школы без учеников». Его оригинальность была двунаправленной: в ней он умудрился переплунуть и своих последователей, и своих предшественников. Не выходя за рамки традиции в своих пьесах, Уайльд был достаточно змансипирован, чтобы создать шедевр («Как важно быть серьезным»), который мог создать только он. «Искусство для искусства» Уайльд доводил до таких пределов, какие авторы этого принципа сочли бы чрезмерными; в своей иерархии творцов он ставил критика выше художника, чьи произведения тот критикует. Уильям Батлер Йейтс, познакомившись с Уайльдом в конце 1880-х годов, назвал его «человеком действия, готовым ради пущего эффекта довести до абсурда любой прием, усвоенный от учителей»<sup>38</sup>. Звучит довольно резко, хотя Уайльд, этот вечный борец, стремясь идти в ногу со временем, и впрямь опережал в своих авангардистских воззрениях мечтателей Готье и Бодлера.

\*

Оскар Уайльд родился в Дублине в 1854 году в благополучной протестантской семье; его отец был известным глазным врачом, мать — плодовитой поэтессой и столь же яркой ирландской патриоткой, как ее муж. Оскар блистал в оксфордском Магдален-колледже, где, один из немногих, он получил диплом с отличием по двум дисциплинам; в своей комнате он завел изысканную посуду из синего фарфора и молился на нее, а в прочих помещениях прослыл острословом и душой общества. Уже в студенческие годы он был эстет до мозга костей и не переменял своих убеждений до самой смерти. Даже его идеология — анархический социализм — выросла из эстетства. «С отменой частной собственности и семьи, — утверждал он, — мы будем иметь настоящий, здоровый индивидуализм». В Британии и в США зачарованная публика (впрочем, нашлись и противники), затаив дыхание, внимала его лекциям, посвященным

декоративному искусству и надлежащему обустройству дома. Он сделал красоту своей жизненной целью и пытался внушить всему миру любовь к прекрасному. Таких занятых пропагандистов, как Оскар Уайльд, в модернизме, пожалуй, больше не найти.

Преуспел он и в частной жизни, начав с того, что в 1882 году завел себе — на этот счет разногласий нет — миловидную, неглупую, начитанную и преданную жену. На светских раутах он развлекал общество экспромтами и афоризмами. В последующие годы снискал славу блестящего полемиста, проницательного рецензента и литературного критика. Несмотря на то что некоторые из скептически настроенных читателей «Портрета Дориана Грея» (1891) усмотрели в нем тревожные симптомы извращенности, к этой мрачной, получившей большой резонанс истории все отнеслись с максимальной серьезностью. Даже после скандального процесса 1895 года, на котором Уайльд выступал одновременно в качестве обвинителя и ответчика (к этому разбирательству я еще вернусь), и даже после того, как оказался в Королевской тюрьме под номером С. 3. 3., он не утратил дружеского расположения — число друзей, правда, сильно поубавилось. Оскар Уайльд умер в Париже в 1900 году, причем ни тонкий вкус, ни едкий юмор не изменили ему до самого закрытия занавеса. Одному из последних посетителей Уайльд сказал: «Я веду смертельный бой с обоими на стенах гостиничного номера. Чувствую, что скоро кому-то из нас придется уйти»<sup>39</sup>. Этот поединок он проиграл — зато вышел победителем из другого, во имя искусства претворив в жизнь свой лелеемый эстетический идеал.

\*

Жизнь Уайльда представляла собой непрерывную борьбу с условиями — и это не было случайностью: знаменитое остроумие сочеталось в нем с врожденным бунтарством. Причем последнее не столько служило средством привлечения внимания собеседников и читателей с помощью «припасенных парадоксов», как называл их поклонник Уайльда Джеймс Джойс, сколько было эффективным способом показать, что вещи, представляющиеся большинству современников истинными и глубокими, на деле являются ложными и поверхностными. Остроумию Уайльда трудно подражать, но его легко анализировать. Раз за разом он брал какое-нибудь клише и переворачивал его с ног на голову. Достаточно вспомнить какую-нибудь из его эпиграмм, скажем, ту, что была приведена Адой Леверсон, одной из самых верных его сторонниц во время затянувшихся судебных тяжб. Вспоминая о том, как Диккенс повествует о смерти малютки Нелл в «Лавке древностей», Уайльд едко заметил: «Надо иметь каменное сердце, чтоб не засмеяться, читая о смерти маленькой Нелл»<sup>40</sup>. Насмехаясь над диккенсовскими трюизмами,

до слез трогавшими многочисленных читателей, он одновременно привел эстетическую альтернативу\*.

Несомненно, эпиграммы Уайльда были слишком тонки — а то и слишком прямолинейны, — для того, чтобы считаться действенной критикой. Однако саркастическое замечание относительно смерти малютки Нелл не просто забавно: одной фразой Уайльд поднимает целый ряд вопросов, касающихся истории вкусов и их «социологии», а заодно — отношения к ним писателя. Шоу не случайно называл Уайльда ницшеанцем: будучи — как и Уайльд — завзятым скептиком в отношении навязшего в зубах требования правдоподобия, Ницше также прославился своими афористичными высказываниями. И философ, и драматург едва ли могли рассчитывать (поскольку оба были принципиально аморальны) на безоблачное существование — и им обоим пришлось испытать, каждому на свой лад, нелегкую участь модернистов.

Уайльд, прекрасно осознававший, что живет во враждебной среде, постоянно заявлял о своей готовности к эпатажу. В 1886 году, почти за десять лет до судебного разбирательства, он в очередном афоризме уподобил жизнь художника «долгому и прекрасному самоубийству»<sup>41</sup>, о котором нисколько не сожалел. Сегодня его слова кажутся трагикомической смесью легкомыслия, пессимизма и удивительной прозорливости. Однако с внешней стороны жизнь Уайльда, по крайней мере до 1895 года, представлялась сказочно безмятежной чередой журналистских и драматургических триумфов, лишь изредка омрачавшейся провалами. Уже в 1881 году в комической опере «Пейшенс, или Невеста Банторна» Гилберт и Салливан сочли его фигурой, достойной пасквиля, и представили сразу в двух лицах — поэта плотского и идиллического. Сатира, впрочем, была незлобивой и какое-то время даже служила ему защитой.

Но с годами, как в Великобритании, так и в США, карикатуристы выставили Уайльда на обозрение тысяч подписчиков газет

\* В одном памятном пассаже во славу воображения Уайльд изложил свои взгляды посредством вереницы возмутительных парадоксов: «В юности многие обладают естественным даром преувеличения, и если эту склонность развивать в благоприятной и доброжелательной атмосфере или же путем подражания наилучшим образцам, то она может перерасти в нечто поистине замечательное. Но, как правило, все оканчивается ничем. Человек или впадает в небрежную точность, или становится завсегдамаем общества старших и хорошо осведомленных. И то и другое смертельно опасно для его, да и чьего угодно воображения, и крайне скоро у человека развивается нездоровая и губительная склонность говорить правду, проверять все утверждения, сделанные в его присутствии, без стеснения противоречить младшим, и все это зачастую заканчивается написанием романов, столь жизненных, что никто не в состоянии поверить в реальность того, что в них написано» (*Уайльд О. Упадок искусства лжи* / Пер. А. Махлиной). — *Примеч. авт.*



и журналов, превратив в броскую мишень его эксцентричные костюмы и галстуки, томные позы, лилию в руке или круг подсолнуха над головой. Он часами занимался своей внешностью, отрабатывал речь, давал указания парикмахеру, рекламировал себя на частных и общественных мероприятиях. «Цель жизни — стать произведением искусства»<sup>42</sup>, — писал он и, несомненно, верил в правдивость своих слов. Как-то под Рождество Уайльд пригласил Йейтса на ужин в небольшой дом, который он с семьей занимал в Челси. Гость впоследствии вспоминал: «Я тогда подумал, что безупречная гармония, коей наполнена жизнь Оскара с красивой женой и двумя маленькими детьми, создает впечатление изысканной художественной композиции»<sup>43</sup>. Неудивительно, что стиль Уайльда отличался блеском и практичностью — на зависть мрачным, лишенным чувства юмора авангардистам. Если не считать самого конца, он никогда не чурался саморекламы. Благодаря чему вращался в мире славы: только к нему и мог принадлежать этот денди — произведение искусства для людей искусства.

Но пришло время, грянул судебный процесс, и внимание света, к которому он прежде всей душой стремился, обернулось проклятием. Дело Уайльда исследовано в мельчайших подробностях, но место этого разбирательства в истории модернизма заставляет рассказать о нем особо. По всем признакам Уайльд был счастлив в семейной жизни (вспомним впечатление, возникшее у Йейтса). Однако в 1886 году он встретил студента — его звали Роберт

/4



**Оскар Уайльд и Бози.** Начало 1890-х  
Бози был самым обожаемым и эгоистичным  
из любовников Уайльда.



Росс, — заставившего его поддаться соблазну. С тех пор гомосексуальные темы пронизали светскую жизнь Уайльда, его путешествия и даже (в завуалированной форме) его произведения. Ступив на скользкий путь «искусства для искусства», он принял на себя еще один крест — бремя любви, о которой тогда не смели говорить вслух. В 1891 году, уже погрязнув в том, что его благонравные современники называли «преступным поведением», он познакомился с лордом Альфредом Дугласом, который годом позже сформулировал знаменитое определение страсти к человеку того же пола.

Новое открытие Уайльда, бледный художавый блондин Альфред «Бози» Дуглас был моложе писателя, ставшего его любовником и жертвой, на шестнадцать лет. Посредственный поэт, он был весьма требователен и легко поддавался переменам настроения. Если хотел, мог быть само очарование. Но гораздо чаще — к несчастью для Уайльда — бывал угрюм, раздражителен, капризен и без зазрения совести тянул деньги со знаменитого партнера. Порой Уайльд выражал слабый протест против жестоких прихотей Бози, но, поскольку был безнадежно влюблен, всюду возил его с собой и везде за него платил — как материально, так и морально.

Однополая любовь в ту эпоху чаще всего рядилась в эвфемизмы вроде «греческой любви»; термин «гомосексуализм» появился лишь в 1869 году — к тому времени данный вопрос начал активно обсуждаться. Научные гипотезы о его происхождении и природе либо ненаучные попытки защитить этот феномен стали обычным делом. Пока на сцену не вышел такой борец за правду, как Андре Жид, однополую любовь было принято скрывать, а богобоязненная масса использовала ее — или сплетни о ней — в качестве дубинки для преследования авангарда, как будто в новой музыке, поэзии или театре и в самом деле было что-то женоподобное. Вновь созданные империи — Италия в 1870 году, Германия в 1871-м — приняли новые уголовные кодексы; другие страны пересмотрели старые. Одни государства перестали рассматривать однополую связь между лицами брачного возраста как уголовно наказуемое деяние; другие, такие как Франция, которая исключила гомосексуализм из уголовного кодекса во время Великой французской революции, не стали отменять это прогрессивное решение. Но в повсеместном процессе либерализации законодательства, направленного против гомосексуализма, было одно принципиальное исключение (что и коснулось непосредственно Оскара Уайльда) — Великобритания. В 1885 году, согласно поправке Лабушера, вошедшей в Акт о поправках к уголовному законодательству, мужчины, обвиненные в «грубой непристойности», могли быть приговорены к тюремному заключению или каторжным работам на срок до двух лет. Впоследствии Генри Лабушер оправдывался тем, что предложил эту поправку после того, как прочитал ужасающий отчет о мужской

проституции и обнаружил, что реакция властей на подобные случаи во многих районах страны была явно неадекватной. Таким образом, Уайльд стал жертвой законного и вполне справедливого (хотя и беспощадного) приговора, который едва не погубил его.

\*

Несмотря на бурные сцены, которые Дуглас устраивал своему знаменитому любовнику, Уайльд был не в силах послать своего «золотокудрого ангела» куда подальше и покорно следовал за ним по пути разврата. Оба беспрепятственно наслаждались обществом других мужчин, в основном юношей, торговавших любовью. С каждым новым партнером риск шантажа увеличивался, однако Уайльд не мог устоять перед доступностью красивых мальчиков, будь то в Лондоне или в Алжире. Наконец, в феврале 1895 года, отец Дугласа, маркиз Куинсберри, осуждавший поведение Бози и решительно настроенный против его связи с Уайльдом, оставил в клубе писателя написанную корявым почерком записку, которая была подписана: «Оскару Уайльду, лицемерному сомдомиту». Уайльд, против обыкновения, не нашел описку забавной и, не пожелав прятаться за эпитет «лицемерный», опрометчиво подал на вспыльчивого вельможу в суд за клевету.

Процесс он проиграл; образ обеспокоенного отца, стремящегося оградить сына от греха, и очевидность того, что Уайльд имел сомнительные связи, склонили чашу весов правосудия в пользу Куинсберри. А поскольку в ходе разбирательства всплыли фамилии видных политиков, властям пришлось привлечь к ответственности самого Уайльда. Первый процесс зашел в тупик; по итогам второго разбирательства, завершившегося в конце мая, присяжные сочли его виновным по всем пунктам, и судья приговорил писателя к самому суровому наказанию — двум годам каторжных работ\*. Внезапно, всего за четыре месяца, Уайльд из модного лондонского драматурга превратился в клейменого преступника. Две его недавно поставленные пьесы, снискавшие немалый успех, были сняты со сцены, а автор брошен в тюрьму. Как уже было сказано, у религии искусства были свои мученики. Модернистам, презиравшим ханжескую респектабельность, удивляться этому не приходилось.

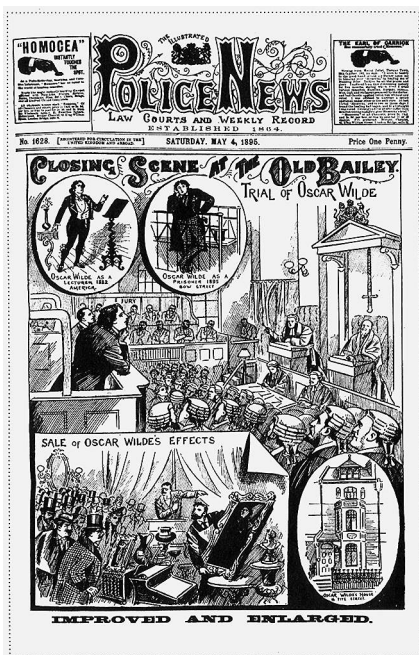
Отчего же Уайльд не бежал за границу, ведь после первого процесса у него была для этого масса возможностей? Историки литературы и биографы ломали голову над этим вопросом на протяжении столетия. Большинство его сторонников, в том числе Шоу,

\* Юный Эрнест Ньюман, впоследствии заслуживший репутацию выдающегося музыкального критика, писал, что г-н Джастис Уэллс, обличая развратного ответчика, выказал «тупую ярость фарисея» (*Newman E. Oscar Wilde: A Literary Appreciation // Free Review. June 1, 1895* в: *Oscar Wilde: The Critical Heritage* / ed. K. Beckson. 1970. P. 90). — *Примеч. авт.*

Левersonы и жена, уговаривали его искать убежища за рубежом. Он отказался — с грустью и некоторым раздражением. Мотивы его действий — точнее, бездействия — были запутанными. Бози, с воодушевлением оскорблявший отца на публике и готовый принести Уайльда в жертву своим эдиповым наклонностям, и слышать не желал о побеге. Противилась этому и мать Уайльда, буруеваемая нелепой материнской гордостью. Вполне вероятно, что Уайльд (быть может, неосознанно) жаждал наказания и даже самоубийства, хотя и считал последнее неэстетичным. Однако у него мог быть и другой мотив: мученичество представителя культурной элиты, непонятой и вечно преследуемой чернью... Я не устану повторять, что модернизм отнюдь не был демократическим движением.

★

Более важное значение дела Уайльда заключается в его влиянии на развитие модернизма. Суды и скандалы нанесли английскому писателю больший ущерб, нежели Флоберу и Бодлеру. Разумеется, до обвинений искусства в «дегенеративности» на уровне государства в нацистской Германии (1937) было еще далеко, но душевная травма Уайльда оказалась довольно глубокой. Подавляющее большинство исследователей долгое время разделяли точку зрения, согласно которой зачинщиком травли Уайльда был пуританский и невежественный средний класс, ибо для него костью в горле был



Газета «Полицейские новости». Лондон. 1895  
Судебный процесс над Уайльдом широко освещается в прессе.

самопровозглашенный идеал культуры, глумившийся над обывательской нравственностью. Так, Ричард Эллман в объемной биографии Уайльда утверждает, что в преддверии суда «викторианское общество уже было готово вонзить когти в мятежного писателя»<sup>44</sup>.

Почему? Уайльд, несомненно, был провокатор — он нажил себе врагов, особенно среди литераторов, которых задевали его хлесткие рецензии. У остальных он вызывал раздражение своими самоуверенными заявлениями, пристрастием к парадоксам и бравированием тем, что прочие предпочитали делать втихомолку. Многие боялись попасть на язык этому поборнику наслаждения, увидев же его на скамье подсудимых, они почувствовали себя отмищенными.

Нельзя упускать из виду и другой момент: его кощунственные попытки объявить искусство религией. В этом отношении показательны отклик английской прессы. Наиболее уважаемые печатные органы вроде *Manchester Guardian* освещали судебные процессы скупно. Такие уважаемые ежедневные газеты, как *Pall Mall Gazette* и *The Times*, усматривали в них развлекательные новости: журналисты цитировали в них речи адвокатов, показания ответчика и комментарии судей, но упорно воздерживались от морализирования, не желая «дразнить гусей».

А пресса, не упустившая случая прочесть проповедь — она была в явном меньшинстве, — рассмотрела фиаско Уайльда в категориях нравственных и культурных. Так, *St. James's Gazette*, одобрявшая суровый приговор, вынесенный «растленному преступнику», сочла его справедливой отповедью этическому релятивизму Уайльда и «новой толерантности», которая «отравляет наше искусство, нашу литературу, наше общество, наше мировоззрение»<sup>45</sup>. По мнению газеты, появление новых стилей в литературе и живописи, а также экспериментальный подход к сюжету (иными словами — модернизм) являлись прямым следствием вольнодумства. Уайльд был опасен не столько своими порочными связями, сколько тем, что он вплетал свои эротические пристрастия в «священную борьбу» за искусство ради искусства. Но еще менее приемлемым для общества, возможно, оказалось сосуществование этих двух «извращений», послужившее питательной средой художественному высокомерию Уайльда и позволившее ему поставить себя выше простых смертных.

Против Уайльда — в глазах присяжных — играло прежде всего то, что он твердо придерживался эстетического принципа в самых экстравагантных его проявлениях, хотя сам это и отрицал. В предисловии к «Портрету Дориана Грея» он писал: «Нет книг нравственных или безнравственных. Есть книги, хорошо написанные или написанные плохо. Вот и всё»<sup>46</sup>. В своем иске по обвинению отца Бози в клевете он изложил эту позицию публично.

Его мученичество неотделимо от энтузиазма по поводу того, что *Westminster Gazette* называла «нездоровыми тенденциями» в искусстве и литературе. Помимо признания неприкосновенности частной жизни, у художников авангарда не было единого мнения насчет сексуальных пристрастий. Впрочем, гомосексуалисты в их кругах не преобладали — их список относительно краток: Рембо, Верлен, Пруст, Жид. Гомосексуализм не определял лицо культурной эпохи. В деле Уайльда главным была его упрямая убежденность в том, что жизнь и искусство — это разные вещи, что прямо противоречило вековому убеждению (относительно) творцов. Объявляя литературную сферу независимой от общественной задачи нравственного назидания и воспитательных целей, Уайльд сам напрашивался на гневный отклик и подставлялся под стремление покарать.

Тот факт, что принцип «искусство для искусства» появился во Франции, не гарантировал его приемлемость для тех, кому не повезло родиться французами. Однако же показательно, что такой самобытный поэт-модернист, как Йейтс, считал Уайльда обязанным проявить стойкость в борьбе против своих обвинителей. Самопожертвование, по его мнению, укрепило репутацию Уайльда: «Своим блестящим реноме он вполтину обязан этому решению»<sup>47</sup>. Звучит, прямо скажем, неубедительно. Долговечность его славы в гораздо большей степени обусловлена произведениями, чем страданиями, которых он мог избежать. Однако отчасти Йейтс прав: в деле Уайльда авангардное мышление сыграло заметную роль. Разумеется, его мученичество, как это часто бывает, ни к чему не привело — оно не способствовало ни росту значимости искусства, ни обретению художником независимости. И всё же последовательный эстетизм Уайльда, его готовность быть заклеянным за эксцентричность своих взглядов послужили примером для многих избранных, которые перенесли факел вызывающего модернистского индивидуализма в XX столетие.

## ГЛАВА II

# НЕПРИМИРИМЫЕ И АНТРЕПРЕНЕРЫ

### 1900

Оскар Уайльд умер в 1900 году в номере захудалого отеля в Париже — городе, который на протяжении десятилетий олицетворял собою модернизм. К рубежу веков импрессионисты уже более двадцати лет выставляли свои полотна, каждое из которых выражало протест против салонного искусства. И чем дальше, тем чаще у них появлялся повод сокрушаться о том, что другие художники превосходят их в радикализме. Жорж Мельес показывал свои экспериментальные фильмы. Огюст Роден с неимоверной скоростью ваял вызывавшие немало споров скульптуры и уже пожинал плоды большой славы. В 1896 году Альфред Жарри положил начало театру абсурда, написав невероятно гротескную пьесу «Король Убю». А восемью годами ранее Эдуар Дюжарден открыл новую эпоху в художественной литературе романом «Лавры срезаны» (1888), в который ввел невиданные прежде «внутренние монологи». Над Парижем уже возвышалось чудо современной инженерии — Эйфелева башня, построенная к открытию Всемирной выставки 1889 года. Во время строительства ее писал Жорж Сёра, а чуть позже Робер Делоне изобразил ее не только деформированной, но и как будто танцующей.

Все эти и другие скандальные — по меньшей мере приводящие в замешательство — культурные события, происходившие в Париже, выглядели как массированный штурм бастионов респектабельного искусства. Клод Дебюсси — казалось, модернист без страха и упрека — также не удержался от повтора навязших в зубах оскорблений в адрес буржуазии с ее стадным мышлением, заявив, что «массам искусство совершенно ни к чему»<sup>48</sup>. Иными словами, Уайльд сошел со сцены в момент полной культурной неразберихи, которую сам же во многом и спровоцировал.

Во Франции в это время кипели страсти вокруг «дела Альфреда Дрейфуса». Его фигурант, армейский капитан еврейского происхождения, в конце 1894 года был обвинен в продаже секретных материалов немцам — традиционным противникам Франции. Судебное разбирательство поляризовало общество, выйдя далеко за рамки обычного шпионского дела. Сторонникам обвинения — в их число, помимо рьяных защитников чести французской армии, вошли монархисты, по-прежнему не желавшие мириться с Третьей республикой, провозглашенной 4 сентября 1870 года, и анти-

семиты, сделавшие ненависть к евреям картой в политической игре, — поначалу удалось добиться официального признания вины.

Однако партия сторонников Дрейфуса, которая в основном состояла из приверженцев республики, получила впечатляющую поддержку со стороны творческой интеллигенции. Эмиль Золя, глава реалистической школы в литературе и бесспорный лидер дрейфусаров, в своем знаменитом воззвании потребовал пересмотра приговора. Его точка зрения (как выяснилось позже — верная) заключалась в том, что Дрейфус обвинен ложно, а улики против него сфабрикованы. Процесс раскалывал семьи и рушил дружеские отношения. Модернисты, все как один принципиально отвергавшие салонное искусство, тоже оказались по разные стороны баррикад: противником яркого антидрейфусара Эдгара Дега оказался Клод Моне, почти столь же пламенный сторонник обвиняемого. Третья республика была под угрозой распада — но она выжила. Оправданный в 1906 году, Дрейфус был восстановлен в рядах армии и даже повышен в звании.

\*

1900 год запомнился не только конфликтами. Париж, поднаторевший в организации международных экспозиций, в очередной раз принимал выставку искусства и промышленности, которая по размаху превосходила все предыдущие. Из всех ее отделов наибольший интерес вызвала «Выставка десятилетия» — собрание картин и скульптур 1890-х годов, отобранных жюри во французских провинциях. Эта экспозиция стала образцом толерантной эклектики. Камиль Писсарро, ветеран импрессионизма — Сезанн с гордостью называл себя его учеником, — предсказывал своему сыну Люсьену (тоже художнику), что выставка будет отвратительной: он назвал ее «уродством, базаром и мюзик-холлом»<sup>49</sup>. Несмотря на отсутствие четкого эстетического замысла, ее посетили толпы народу, мало того, эта всеобъемлющая, едва ли не исчерпывающая демонстрация художественной продукции последних лет стала тем пространством, на котором заявила о себе целая армия бунтарей из разных стран. В числе первых были Роден, Матисс, Майоль; за ними следовали Ренуар, Дега, Коринт, Мунк, Балла, Вламминк, Энсор, Вюйяр, Нольде. Многие из представленных произведений навлекли на себя шквал критики как с художественной, так и с политической точек зрения, зато художники, причислявшие себя к сторонникам модернизма, получили возможность публичного высказывания. Даже крайние радикалы вроде Гогена, Сезанна или молодого Пикассо выставили несколько работ.

Тем не менее «Выставка десятилетия» не привела к установлению долговременного мира между модернистами и истеблишментом — она лишь ознаменовала краткое перемирие



между противоборствующими сторонами. «Дело Кайботта», раз-  
вернувшееся в Париже в середине 1890-х годов, напомнило о под-  
спудной борьбе вкусов, периодически получавшей обществен-  
ную огласку. Гюстав Кайботт, замечательный художник-реалист  
с импрессионистским уклоном и наследник состояния, нажитого  
на торговле текстилем и недвижимостью, скончался в 1894 году,  
завещав государству великолепную коллекцию, включавшую  
шестьдесят семь картин и пастелей, приобретенных у друзей-  
импрессионистов. Прекрасно понимая, чего можно ожидать  
от своего «врага», он четко изложил свою последнюю волю, стро-  
го-настрога запретив отсылать произведения из своего собрания  
в провинциальные музеи или прятать в запасниках. Коллекцию  
составили пять работ Сезанна, четыре — Мане, восемь — Ренуара,  
семь — Дега, шестнадцать — Моне, девять — Сислея, и восемнад-  
цать — Писсарро. Все они, уточнял Кайботт, должны были быть  
сначала выставлены в Люксембургском дворце, специально пред-  
назначенном для показа работ современных художников, а затем  
перекочевать в Лувр.

Заправили из Академии изящных искусств были фраппи-  
рованы; переговоры с Люксембургским дворцом затянулись на два  
года. Жан-Леон Жером — ему к тому времени уже перевалило  
за семьдесят, — безупречный представитель академизма, чьи кар-  
тины завоевали высшие награды Салона и охотно раскупались,  
заявил, что собранные Кайботтом произведения предвещают «крах  
нации». По его мнению, производители этого «навоза», являющего



Гюстав Кайботт. Парижская улица в дождливую  
погоду. 1877  
Это полотно является, пожалуй, наиболее известным  
произведением художника.



собой симптом «колоссального морального разложения»<sup>50</sup>, — анархисты и безумцы. В 1897 году, когда в Люксембургском дворце были наконец выставлены сорок произведений из коллекции Кайботта, сенатор Эрве де Сези выступил в сенате с гневным осуждением этого компромиссного решения. Нездоровое декадентское искусство, по его словам, оскверняет драгоценные коллекции Люксембургского дворца<sup>51</sup>. Сегодня подобные заявления кажутся всплеском отчаяния, бесплодной попыткой реакционеров прервать победную поступь импрессионизма. Однако не принимать их в расчет — значит писать историю на основе одних триумфальных реляций победителя. В те годы завоевания модернизма еще не были прочными, а внутренняя свобода, которую он предвещал, не казалась публике, любившей и приобретающей произведения искусства, столь уж очевидным преимуществом.

## Новое видение

/1

Чтобы понять, в чем сила импрессионизма, начнем с самого начала. В апреле 1874 года Клод Моне, чье имя еще не было хорошо известно коллекционерам, присоединился к двадцати девяти художникам антиакадемического направления, объединившим свои усилия для проведения в Париже совместной выставки. Критика на нее была неоднозначной, но скептические отзывы запомнились больше — позже они были признаны образчиками непроходимой глупости. В частности, в них говорилось, что лишенные всякого таланта участники экспозиции нарушают элементарные правила, выдавая за искусство наивную мазню. Она могла бы очаровывать, если бы была творением детских рук, но как результат работы профессионалов эта живопись выглядит отвратительной (даже тошнотворной) распушенностью. И все-таки одна из картин Моне — она была написана двумя годами ранее и называлась «Впечатление. Восход солнца» — благодаря своему названию обрела бессмертие. Внимание критиков и историков искусства до сих пор приковано к этому пейзажу, ведь его название дало название объединению художников-авангардистов, чью роль в искусстве XIX века невозможно переоценить\*. Прелестные полотна импрессионистов, которые в наши дни стали стоить безумно дорого, заполнили вестибюль дворца модернизма.

Действительно, термин «импрессионизм» изначально возник как собирательное обозначение для художественного направления, помимо картины Моне, представленного наиболее

\* Автор имеет в виду происхождение слова «импрессионизм», образованного от *impression* (франц.) — впечатление. — *Примеч. пер.*

интересными из произведений его приятелей — Писсарро, Сислея, Ренуара, Дега, Берты Моризо, юного Сезанна, а также Эдуара Мане, художника, принадлежавшего к более старшему поколению и отказавшегося от участия в выставке, но полотнами которого все перечисленные живописцы единодушно восхищались. Данная поправка необходима, ибо она подчеркивает настрой тогдашних критиков, которые, возможно, сумели понять, что эта выставка представляет собой поворотный момент, после которого им придется иметь дело с принципиально новым подходом к искусству живописи. В 1876 году Эдмон Дюранти (тот самый писатель, который, помнится, хотел сжечь Лувр) окрестил его «новой живописью». Это был не просто новый стиль — это было новое видение.

Впрочем, новая живопись не была такой уж новой. Два английских мастера — Джон Констебл и Джозеф Мэллорд Уильям Тёрнер, — высоко оцененных французскими художниками, в начале века уже писали на пленэре и с легкостью могли воспроизвести зрительное впечатление от дождя, облаков и солнечного света. Кроме того, молодой Моне восхищался более близкими по времени пейзажами барбизонцев — Констана Тройона, Теодора Руссо и Шарля-Франсуа Добиньи, — подлинных исследователей природы; подобным комплиментом Моне был готов наградить Камиля Коро.

Многому могли научить импрессионистов и другие художники, такие как Гюстав Курбе с его мощным трезвым реализмом или голландский живописец Ян Бартолд Йонгкинд, мастер наполненных светом приморских пейзажей, чья карьера с самого начала



Гюстав Кайботт. Автопортрет. 1892  
Едва ли не единственный автопортрет одаренного  
полумпрессиониста.

была сильно подпорчена пьянством. Импрессионисты не отрицали связи с предшественниками; вместе с тем они понимали, что их задача — применить оригинальные приемы вышеупомянутых мастеров к новой действительности; сплотившись в единое движение, им действительно удалось создать новую школу живописи. Снова и снова нам придется отмечать, что модернистские прорывы редко являлись непредвиденным результатом внезапных озарений — куда чаще они представляли собой предсказуемые итоги методичного освоения незнакомой территории.

Художники, организовавшие историческую выставку 1874 года, едва ли могли представить масштаб ее будущего влияния. Формально объединившись в «Анонимное общество живописцев, скульпторов, гравёров и др.», они распределили между собой расходы — в надежде, что придет время делить и доходы. Однако когда после окончания проведения экспозиции (ее закрыли 15 мая) подсчитали прибыль, выяснилось, что она значительно уступает сумме расходов, — Общество благоразумно самораспустилось. Неудивительно, что Моне, который оценил свою картину «Впечатление. Восходящее солнце» в 1000 франков, так и не смог ее продать. Художественные средства, использованные Моне, были еще слишком непривычны, слишком далеки от общепринятых эстетических норм для того, чтобы его произведения, равно как и произведения его друзей, нашли своих покупателей, — к такому искусству еще не была готова даже публика, обладавшая тонким вкусом. Достаточно одного примера: в списке первых «серьезных» собирателей произведений Сезанна числятся сплошь одни чудачки: торговец художественными принадлежностями, у которого вечно не было денег, сельский врач, интересующийся искусством, таможенный чиновник средней руки. Денежное подтверждение признания импрессионистов придет лишь через два-три десятилетия, а в те годы никто не мог знать, состоится ли оно вообще.

\*

Картина «Впечатление. Восход солнца» изображает гавань Гавра в дымке рассветного тумана. Сероватая вода покрыта расплывчатыми темными пятнами; в центре маячат две черные как смоль лодочки; на заднем плане неясно обозначены строения и подъемные краны, еще не до конца освободившиеся от пелены отступающего мрака; оранжево-красный диск низко нависшего над горизонтом солнца отражается в воде неопределенными завитками; на пятнистом небе видно, как утро прогоняет ночь. Всё вместе представляет собой искусно переданное впечатление, но манера, в которой написана картина, кажется более случайной, чем она есть в действительности. Это произведение — характерный пример новой живописи — не рассказывает историй и не дает уроков: оно не стремится

сделать зрителя благочестивее, нравственнее, патриотичнее и уж тем более не пытается вызвать у него эротическое возбуждение. Как и другие импрессионисты, Моне писал свой пейзаж на пленэре, пытаясь поймать мимолетное мгновение.

И конечно, он был осознанно и яростно современен. Средоточив все свое внимание на настоящем, в котором они жили и на которое дерзали откликнуться, импрессионисты, по сути дела, следовали той эстетической повестке, которая была заявлена Бодлером. Историческая живопись, весьма почтенный жанр, обеспечивавший медали Салона, этих бунтарей нисколько не интересовала. В 1868 году протоимпрессионист Эжен Буден, учитель и вдохновитель Клода Моне, писал одному из друзей, что наступило время, когда художники должны быть созвучны своей эпохе. Мысль о том, что надо изображать современников, «прокладывает сейчас себе дорогу, и многие молодые художники, главным из которых я бы назвал Моне, понимают, что прежде этим сюжетом слишком часто пренебрегали»<sup>52</sup>. Не чуждый саморефлексии, но упорный летописец неприятных прибрежных видов, Буден огласил авангардистскую программу, которая стимулировала воображение многих живописцев модернистского направления.

Интроспекция импрессионистов, несомненно, имела объективный коррелят. Однако большинство их сюжетов (будь то пейзажи, неважно сельские или городские, или портреты) хотя и были легко узнаваемы, не слишком выигрывали в плане зрелищности и занимательности — в принципе, они не имели самостоятельного значения. Это были картины и больше ничего; картины, написанные энергичными, яркими, иногда не четкими, но всегда притягивающими к себе внимание мазками. Кажется, их набросали быстро и небрежно: импрессионистов критиковали прежде всего за то, что они не утруждали себя тем, чтобы завершать свои полотна, — это была серьезная, хотя и объяснимая, ошибка интерпретации. Публика не сразу поняла, что импрессионисты ставили перед собой цель выразить внутреннее состояние. Говорят, что в ответ на вопрос, умом он пишет или сердцем, Ренуар сказал: «Non, mes couilles»<sup>\*</sup>. Фрейд, для которого сексуальная подоплека искусства была очевидна, порадовался бы этому заявлению.

Импрессионисты с легкостью нарушали каноны академической живописи. Уже одна их плодотворная самопоглощенность вызывала у любителей искусства беспокойство и ощущение, будто их обманывают. Они привыкли к тщательной проработке деталей: все до единой пуговицы на форме офицера, как на высоко ценимых ими (и еще выше оцененных) картинах Жерома. Они не прочь насладиться эротикой: всякая обнаженная натура в античных или

\* Нет, яйцами (франц.). — Примеч. пер.

ориентальных сценах рождала чувственные, волнующие фантазии, как на не менее дорогостоящих полотнах Кабанеля. Они хотели, чтобы у них на стенах висели изображения здоровых крестьян, веселые сценки, грандиозные баталии, благоговейно выписанные лики Иисуса и Девы Марии, настраивающие на высокий лад. А импрессионисты предлагали им какие-то этюды. Кто-то из авторитетных зрителей считал, что эту живопись не стоит даже обсуждать. В 1877 году издательство Harper & Brothers опубликовало богато иллюстрированную книгу Сэмюэла Бенджамина «Современное искусство в Европе», где в пространной главе, посвященной Франции, не было ни слова о Моне и его друзьях.

Это умолчание — красноречивая, хотя и невольная, дань уважения революционному влиянию, оказанному импрессионизмом на свою эпоху. Влиянию, для понимания которого требуется историческое воображение, — особенно если учесть, насколько безобидным кажется нам это искусство сегодня\*. Показательно, что современники придавали деятельности этих художников политическое значение, связывая ее с непростой участью французов, толком еще не свыкшихся с режимом Третьей республики, которая занимала их намного больше, чем поиски идеологического консенсуса среди импрессионистов. Напомним, что между 1868-м (когда Моне и Ренуар выработали оригинальный импрессионистский стиль) и 1874-м (когда была организована первая выставка «Независимых»; до 1886-го их будет еще семь) годом страна пережила целый ряд болезненных ударов. Осенью 1870 года вспыхнула уничижительная война с Пруссией, а вскоре, весной 1871-го, разразилась ожесточенная и кровопролитная гражданская смута — она затронула главным образом Париж, — в ходе которой правительственные войска безжалостно расправились с «мятежными силами», отказавшимися смириться с мирным договором, навязанным Франции торжествующим победителем.

И до стабильности было далеко. В 1874 году Франция находилась на перепутье между бывшей империей и еще не устоявшейся республикой. В те годы можно было истолковать в политическом ключе всё, что угодно; импрессионистов тоже записали в действующие лица жестокой драмы, расколовшей Францию на несколько непримиримых лагерей. Кое-кто даже называл их не «импрессионистами», а «экстремистами». «Экстремисты в искусстве идут рука об руку с экстремистами в политике, — заключил

\* Ренато Поджоли в своем авторитетном исследовании авангардного искусства справедливо заметил, что «импрессионизм, при всей его безмятежно-благостной вдохновенности и целостности, следует рассматривать как авангард — быть может, первое последовательное, органичное и осознанное авангардистское движение в истории современного искусства» (Poggioli R. *The Theory of the Avant-Garde*. 1962. P. 132). — *Примеч. авт.*

в 1876 году возмущенный анонимный журналист свою статью в *Le Moniteur Universel*, — это не вызывает сомнений». Для таких консерваторов все бунтари были мазаны одним миром. Словом, противники объявили модернизм опасным.

На самом деле политические пристрастия импрессионистов расходились в разных направлениях: среди них были и анархисты, и либералы, и реакционеры. Но все они были воистину объективны в субъективности своего искусства, совершенно несовместимого с академической доктриной, в рамках которой внутренняя жизнь художника не играла никакой роли. Свой модернизм они, безусловно, заслужили. В 1878 году Теодор Дюре, пожалуй, самый активный сторонник импрессионизма среди критиков, убедительно изложил свои взгляды в памфлете «Художники-импрессионисты», назвав бесповоротный индивидуализм сутью нового течения. Любой из их пейзажей, натюрмортов или жанровых сцен являет собой реакцию на внешние раздражители, идя наперекор устоявшимся принципам искусства, которые внушают в академиях и мастерских художников-традиционалистов<sup>53</sup>.

Импрессионисты, как правило, были весьма косноязычны в изложении своих мотивов и целей\*, но отдельные комментарии, выуженные из их писем и интервью, подтверждают независимость художников, лелеющих новые, глубоко индивидуалистические идеалы. Так, в начале сентября 1868 года Буден, отстаивая свой явно немодный стиль живописи на пленэре, заявил, что, как бы сильно ни возражали против этого другие, «я буду упорно идти по моему скромному пути, пусть и нехоженому, лишь только желая, чтобы шаг мой был уверенней и тверже». Чуть ли не в тот же день друг Будена Моне, которому отчаянно не везло с продажей картин и в буквальном смысле грозил голод, выразил точно такую же точку зрения. В письме из провинции своему коллеге-импрессионисту Фредерику Базилю он сообщал, что рад быть вдали от столицы с ее соблазнами, и задавал риторический вопрос: «Тебе не кажется, что человеку лучше быть наедине с природой, если он хочет остаться сильным? В Париже нас полностью поглощает то, что мы видим и слышим, а здесь я, по крайней мере, ни на кого не похож, поскольку стараюсь выразить то, что действительно пережил сам»<sup>54</sup>. *Здесь я, по крайней мере, ни на кого не похож* — вот его декларация независимости, художественной самостоятельности и уникальности, которую, как мы помним, Флобер в письме Бодлеру называл первым из всех достоинств.

\* Многих, добавим, это не слишком-то и интересовало. Так, искусствоведы нередко цитируют фразу Ренуара: «Не спрашивайте, субъективной или объективной должна быть живопись. Мне, ей-богу, наплевать» (См.: *Pool Ph. Impressionism*. 1967. P. 52). — *Примеч. авт.*

/2

«Первое из всех достоинств» встречалось не только во Франции. Баронет и, возможно, самый известный художник Британии сэра Джон Эверетт Миллэ незадолго до своей смерти (1896) рассуждал об этом достоинстве с высоты своего полувекового опыта живописца. В 1848 году Миллэ, еще просто мистер, со своими друзьями Данте Габриэлем Россетти и Уильямом Холманом Хантом (к ним присоединились еще четверо молодых художников, учившихся в Королевской академии художеств в Лондоне) основали Братство прерафаэлитов. Члены этой группы, поначалу скрывавшиеся под загадочными инициалами «P. R. B.» [Pre-Raphaelite Brtotherhood — *англ.* Братство прерафаэлитов. — *Пер.*], задались целью восстановить чистоту и жизнеспособность английского искусства, спасти его от мертвящей монотонности академического обучения. Откровенная ненависть к академиям (неважно где — в Лондоне, Вене или Дюссельдорфе) красной нитью проходит через всю историю модернистской живописи. Мятельники называли академиков врагами таланта и подлинных чувств. Прерафаэлиты стремились к художественной достоверности, к передаче на полотне естественного цвета и — что несколько парадоксально — к постижению духа своего времени через обращение к той честной живописи, которая, по образному выражению Рёскина, была роковым образом отброшена на обочину истории «банальными прикрасами»<sup>55</sup> (в другой его статье названными прозрачным, безвкусным ядом Рафаэля).

Хвала в адрес современного британского искусства была сопровождена торжественным предупреждением: «Но, оглядываясь вокруг и радуясь количеству молодых людей, чьи блестящие таланты обещают достойно продолжить традиции английской школы, мы не должны забывать о том, что у них есть надежда выдвинуться в первые ряды только в случае, если они будут отстаивать *индивидуальность* своей концепции и выразительных средств»<sup>56</sup>. Слово «индивидуальность» выделил сам Миллэ. Членов братства, как и представителей других авангардистских групп, появившихся после P. R. B. — в том числе импрессионистов, — объединяло больше то, что они ненавидели, чем то, что ценили. Хотя движение прерафаэлитов оказывало сильное влияние, а их многочисленные шедевры заполняли залы музеев, наиболее талантливые из их числа вскоре покинули объединение, пустившись на поиски собственного стиля. А Миллэ, некогда прославивший яростным бунтарем, как и многие модернисты, в конце концов устал от невзгод, сопутствующих карьере аутсайдера, и превратился в невинное украшение общества, став президентом Королевской академии и получив вдобавок титул баронета.



\*

Но мятежники переходили в другой лагерь не только по причине усталости. Силы бунтарей подтачивала возросшая готовность меценатов и простых ценителей искусства принимать новое: для модернистов их объятия порой оказывались не менее удушающими, чем процедуры обструкции или цензура. Однако этой участи смогли избежать те художники, которые дожили до XX века. Моне, чья фигура всегда оставалась олицетворением импрессионизма, скончался в возрасте восьмидесяти шести лет. В последний период творчества — живописец продолжал работать вплоть до своей смерти в 1926 году — он стал экспериментировать как никогда более решительно, причем к экспериментам его подтолкнули во все не проблемы со зрением. Поздние пейзажи (кувшинки, ивы, японский мостик в его усадьбе в Живерни) написаны энергичными, почти абстрактными мазками. Эти образы в несравнимо большей степени, чем любое из его ранних произведений — хотя связь с природой в них и не нарушена, — пропущены через зрелое эмоциональное восприятие Моне.

Время размыло представления образованной публики об импрессионистском радикализме, а сам термин «импрессионизм» превратился в пассивное обобщение. Расхождения и споры между новыми художниками ныне представляли интерес разве что для специалистов: упорный отказ Мане выставляться вместе с независимыми, уникальный классицизм Дега, наукообразная теория цвета Сёра, близкое к аутизму переосмысление природы Сезанном — все эти явления с легкостью оказывались объединенными в одно семейство, а живопись этих художников (независимо от авторства) казалась теперь публике замечательной, яркой и радующей глаз — однако дифференцировали ее с трудом. В 1892 году английский художник Чарльз У. Фёрс объяснял читателям, которые «возможно, знакомы с термином „импрессионизм“, что он [импрессионизм], будучи одним из расхожих понятий нынешнего жаргона художественных критиков, обладает тем особым преимуществом, что вызывает у большинства людей ассоциации с высокой культурой»<sup>57</sup>. Если Фёрс и преувеличивал неточность упомянутого жаргона, то не слишком.

С изобретением новых средств коммуникации импрессионизм стал доступен широкой публике. Качество цвета дешевых репродукций постепенно улучшалось, и люди с большей охотой украшали ими стены своих жилищ; некоторые из юных почитателей впоследствии стали коллекционерами и могли позволить себе оригиналы. Хуже было то, что модные художники из разных стран, известные как *juste milieu*<sup>\*</sup>, тоже причисляли себя к импрессио-

\* Золотая середина (франц.). — Примеч. пер.



низму, обесценивая тем самым его смелые новшества. Недаром в критических оценках стали преобладать такие сентиментальные эпитеты, как «прелестный», «очаровательный» и т. п. — они выхолащивали самобытность импрессионистов и опошляли их непререкаемый субъективизм\*.

Зато перед импрессионистами замаячили финансовые перспективы. Правда, это не коснулось Сислея, хотя коллеги-импрессионисты считали его равным Моне: до самой своей смерти (1899) он жил в стесненных обстоятельствах и зачастую был вынужден продавать лучшие работы всего за 1000 франков и даже меньше. Не коснулось это и Писсарро, которому на протяжении долгих лет искусство не приносило ничего сверх самого скромного дохода. Зато полотна Моне росли в цене год от года. В молодости ему, как и многим друзьям, случалось бедствовать — иногда так сильно, что он мог сойти за героя сентиментального романа о бедной, но счастливой *vie bohème*\*\* . По его словам, в 1868 году он даже пытался наложить на себя руки, но в этом не преуспел. Однако жизнь в нищете продлилась недолго: вскоре он уже продавал картины по 800 франков, в 1879 году ему удалось заработать 12 000 — врач, юрист или правительственный чиновник, получив такую сумму, сочли бы год весьма благоприятным. Моне же в начале 1880-х утроил свой доход, а в 1895 году достиг финансовой стратосферы, положив в карман двести тысяч франков<sup>58</sup>. Варвары-американцы, которых в Европе презирали за меркантильность и бескультурие, сделали его миллионером.

Однако историк, изучающий импрессионизм в зените славы, не имеет права недооценивать живучесть консервативных вкусов. Рынок старых мастеров и современных академиков вовсе не зачах после взлета импрессионистов. Если подруга Мэри Кассат Луисина Хэвмайер покупала полотна Мане и Моне, то ее муж Генри, захвативший всю американскую торговлю сахаром, предпочитал Рембрандта — и порой ему попадались оригиналы. Джеймс Симон и Эдуард Арнхольд, богатейшие люди Германской империи (обоих называли *Kaiserjuden*\*\*\*: они были в фаворе у Вильгельма II), слыли страстными коллекционерами — при этом Арнхольд, забросив

\* Активнее всего импрессионистов обливали презрением соперники из числа модернистов. К примеру, Поль Синьяк, самый именитый неоимпрессионист после Сёра (и самая радикальная фигура с политической точки зрения), так отзывался о продаже полотен Сислея в 1887 году: «Публика и покупатели, разумеется, расхватывают работы второ- и третьеразрядных художников. Кто таков Сислей? Принаряженный Моне для среднего класса, который жаждет украсить им апартаменты, снятые за 4800 франков на бульваре Османа» (Alfred Sisley / ed. M. A. Stevens. 1992. P. 272). — *Примеч. авт.*

\*\* *Жизни богемы (франц.). — Примеч. пер.*

\*\*\* Евреи кайзера (нем.). — *Примеч. пер.*

более спокойное традиционное искусство, заболел Ренуаром и Сезанном, тогда как Симон остался верен художникам итальянского Возрождения.

Наиболее преданные любители искусства конца XIX века не жалели денег на лучшие полотна Парижского салона. Уильям Томпсон Уолтер при поддержке прочих миллионеров из Балтимора собрал впечатляющую коллекцию, в которой было несколько полотен Барбизонской школы, но основное место занимали картины Жерома и ему подобных — эстетически «правильных» — мастеров. Самую большую сумму, баснословные 128 000 франков, он выложил за картину Мейссонье «Наполеон в 1814 году», изображающую грозного императора верхом на белом жеребце. Тонкие ценители недоверчиво относились к показному легкомыслию импрессионистов. Генри Джеймс, предупреждавший о «скрытых опасностях импрессионистской практики», считал этих художников «бесспорно интересными» и называл (не то чтобы совсем безосновательно) «непримиримыми»<sup>59</sup>. Для многих этот эпитет навсегда закрепился за подвижниками модернизма.

## Посредники как педагоги

Модернисты гордились своим бунтарством, но даже самые воинственные из них, несмотря на всю свою непримиримость, не были одиноки. Каждый имел союзника в лице других бунтарей, а главное, начиная с XIX века все так или иначе находили себе культурных посредников, которые не стеснялись зарабатывать на пропаганде их талантов. Импресарио, словно пастухи, перегоняли скрипачей и певцов из одного концертного зала в другой; галеристы внушали толстосумам, что их коллекции потеряют смысл без той или иной жемчужины из их запасников; антрепренеры заманивали публику зрелищными постановками драматических и оперных спектаклей; литературные и художественные критики были способны одним разительным словом вознести или ниспровергнуть очередного новатора. Короче говоря, культурные посредники влияли на формирование вкусов зачастую неотесанных ценителей всех видов искусства, побуждая их подняться выше дешевых развлечений и оценить утонченное, интеллектуальное, незаурядное.

Конечно, такие посредники существовали и прежде: аукционы проводились с XVI века, торговцы произведениями искусства развернулись в XVII, организаторы музыкальных концертов — в XVIII, и тогда же распространились книжные обозрения, практика публичных литературных чтений и проведения выставок. Но в Викторианскую эпоху, ставшую временем невиданного расцвета среднего класса, всё это превратилось в индустрию. Если можно

сказать, что в былые времена культурой заправляла аристократия, верным будет и то, что этот рынок, став публичным, изменился до неузнаваемости.

\*

К середине XIX века, когда появился модернизм, вышеупомянутые посредники уже пользовались достаточным влиянием, чтобы создавать спрос и управлять им. В одном Париже, например, в 1870-е годы насчитывалось более ста галерей. Поскольку для успешного коллекционирования требовался неиссякаемый поток наличных средств, его история была неразрывно связана с развитием капитализма. Как только рынок культуры перешел в ведение частных лиц, произведения искусства стало возможным (более чем когда-либо) рассматривать как товар\*. Коммерческая деятельность по его распространению могла носить — и в XIX веке действительно носила — педагогический характер. Если нужны доказательства существования знаменитой невидимой руки капитализма, о которой писал Адам Смит, подразумевая под ней беспрепятственную (и вполне легальную) деятельность торговцев, руководствующихся собственными интересами и вместе с тем приносящих пользу обществу, то в этой области они налицо. Предприниматели от культуры торговали художественной продукцией — будь то пьесы, рисунки или поэтические сборники, — способствуя тем самым развитию эстетического вкуса публики.

Без этих помощников модернизм, вероятно, остался бы епархией горстки состоятельных эксцентриков и не набрал мощь неудержимой лавины, которая радикально изменила общественный вкус. Свой эпохальный сдвиг модернисты совершили, следуя закону больших чисел: несмотря на то что среди зажиточных покупателей царили обывательские вкусы, промодернистски настроенное меньшинство имело возможность произвести революцию в той или иной культурной сфере, если у него хватало денег для осуществления своих экстравагантных желаний, — и их чаще всего хватало.

Впрочем, невидимая рука коммерции в культуре скорее нивелировала вкусы большинства, нежели улучшала их. Под давлением рынка галеристы, книготорговцы и антрепренеры были вынуждены, поощряя нежелание широкой публики отказываться от легкодоступного наслаждения, обеспечивать ее просто — напросто тем, чего она требовала. Ни для кого не секрет, что

\* Хочу отметить, что ставший ныне модным уродливый термин «товаризация» не передает всей сложности отношений между продавцом и покупателем произведения искусства, ибо он не отражает эстетические, некоммерческие аспекты последнего. К тому же искусство в той или иной мере является товаром уже больше двух тысячелетий. — *Прим. автора.*

развлекательную продукцию сбыть проще, чем серьезное, трудное для восприятия произведение. Поэтому многие предприниматели выдавали сентиментальность за эмоциональную глубину, анонсируя китч как всеми любимое искусство. Они не без основания полагались на людскую косность и некомпетентность в вопросах эстетики, что вполне объяснимо, когда речь идет об аудитории, не способной самостоятельно разобраться в тонкостях живописной, литературной или музыкальной композиции, поскольку ее представители слишком заняты для того, чтобы уделить ей столько внимания, сколько она заслуживает.

Однако далеко не всегда при встрече с разбогатевшими парвеню эти дельцы руководствовались откровенным цинизмом. Это не значит, что посредники между производителями и потребителями искусства были сплошь приверженцами авангарда, но в обществе, где модернистский протест успел пустить глубокие корни, всё больше людей искали руководства в области прогрессивной культуры, отвергающей избитые истины, на которых они выросли. Роль наставников нередко выпадала предпринимателям — и они неплохо с ней справлялись. Кроме прочего, не следует забывать о том, что капитализм никогда не отказывался от выполнения просветительской функции.

\*

В частности, выполнение этой функции в развитии модернизма выпало на долю двум крупным торговцам — Нёдлеру в Нью-Йорке и Дюран-Рюэлю в Париже. Семейная фирма Knoedler была основана в 1846 году и ориентировалась на удовлетворение традиционных вкусов. Постепенно она росла, перебираясь то и дело из одного особняка в нижнем Манхэттене в другой, каждый раз — более роскошный. К 1895 году были открыты ее филиалы в Париже и Лондоне, ведь именно там по большей части создавались произведения, которыми она торговала. Компания не ставила перед собой цели поспевать за изменчивыми тенденциями; американские магнаты, ставшие ее постоянными клиентами, — все сплошь мультимиллионеры: Дж. Дж. Астор, К. П. Хантингтон, Дж. П. Морган, Г. О. Хэвмайер, — поддерживали ее консервативную направленность. В течение многих десятилетий старые мастера приносили Нёдлеру немалый доход. Если в 1870 году фирма сумела вытянуть из У. Г. Вандербильта 16 000 долларов за картину Мейссонье, то с Эндрю Меллона за рафаэлевскую Мадонну она содрала миллион с лишним. Торговцы вовсе не пренебрегали современными школами — на стенах конторы висели прелестные пейзажи барбизонцев и даже кое-кого из современных американских художников. Однако Мане, не говоря уже о Сезанне, американским коллекционерам приходилось искать в других местах.

Например — у Поля Дюран-Рюэля. В начале 1870-х годов, после открытия собственной художественной галереи, он стал приобретать произведения импрессионистов по низким ценам, от 140 до 500 франков за холст, и затем продавать их с солидной наценкой. Этот предприниматель-флибустьер покупал картины целыми комнатами, а то и пытался скупить на корню всё сделанное кем-нибудь из его любимых художников. Его налет на мастерскую Мане в 1873 году, когда он завладел двадцатью тремя картинами, выложив за них 35 000 франков, принес ему огромный доход: эти сокровища он впоследствии продавал по ценам от 4000 до 20 000 франков за штуку. А в контракте 1881 года с Писсарро оговаривалось, что Дюран-Рюэль будет обладать исключительным правом на приобретение всех картин, которые художник напишет в будущем; тем самым арт-дилер обеспечил себе монополию на творчество модерниста, чьи произведения в те времена продавались всего по 300 франков за холст, и получил более чем десятикратную прибыль.

Иными словами, Дюран-Рюэль оказался спекулянтом, предугадавшим будущее. Он говорил, что импрессионисты, которыми он искренне восхищается, «достойны того, чтобы их творения были включены в самые лучшие собрания»<sup>60</sup>. В мире, где консервативным вкусам (хотя у них по-прежнему были свои сторонники)



**Поля Дюран-Рюэль**  
Самый смелый и упорный популяризатор творчества импрессионистов на протяжении нескольких десятилетий.

пришлось потесниться, арт-дилеры находили клиентов как в одном, так и в другом лагере. Достоин упоминания и тот факт, что добрый католик и убежденный монархист Дюран-Рюэль, несмотря на свой эстетический радикализм и вопреки расхожему мнению относительно модернистов, согласно которому все они должны быть непременно левыми, был последовательным реакционером в религиозной и политической сферах.

Одно время, особенно в конце 1870-х годов, Дюран-Рюэль сталкивался с финансовыми трудностями: денежный источник, питавший французских модернистов, временно пересыхал. Но затем он оживал снова, и вместе с ним оживали импрессионисты. В 1883 году арт-дилер отправил в Бостон коллекцию картин, среди которых были произведения импрессионистов. Прежде богатые американцы приезжали в парижскую галерею Дюран-Рюэля — теперь к ним приехал он сам. В 1886 году открылся филиал галереи в Нью-Йорке. Это был весьма удачный, прибыльный шаг. Невзирая на то что американские критики выражали те же сомнения в эстетической ценности новой живописи, что и их коллеги в Европе, импрессионизм завоевал немало поклонников среди американцев. Старания коммерческих посредников сыграли в модернистской революции не последнюю роль.

\*

Критика — еще один могущественный просветительский институт — была нацелена скорее на потребителей культуры, чем на ее производителей. У критиков сложились с искусством еще более двусмысленные отношения, чем у арт-дилеров и антрепренеров. «Определенная часть читающей публики, — отмечал лондонский журнал *Musical Times and Singing Class Circular* в 1899 году, — настолько бесхребетна, что не может или не хочет составить собственное мнение. Любое утверждение, прозвучавшее из авторитетного источника, обладает на нее огромным воздействием»<sup>61</sup>. К сожалению, слишком многие источники обладали явно незаслуженным авторитетом.

Это касается в первую очередь Франции, где с середины XIX века сильно расширился круг читателей многотиражных газет и литературная журналистика оказалась перенаселена продажными писаками, транслировавшими насаждаемую точку зрения. Они писали то, что им велел редактор или подкупавшие их художники. Бальзак, который в «Утраченных иллюзиях» карикатурно изобразил их в виде сборища беспринципных бумагомарателей, на самом деле добавил от себя не так уж много. Профессиональные фарисеи всё больше плодили себе подобных. Для привлечения их на свою сторону у авангардистов не было ни денег, ни желания.

Но коррупция в сравнении с неискоренимым невежеством публики и недостаточной образованностью критиков представляла собой невеликое зло. В 1891 году Генри Джеймс жаловался на поток бессмысленной болтовни из уст тех, кто недостойн касаться столь возвышенных тем, как современная проза и поэзия, музыка и живопись. Сама возможность массового тиражирования мнений, появившаяся в Викторианскую эпоху, провозглашал он, есть «катастрофа», приведшая к «утрате своеобразия, утрате стиля, утрате знаний, утрате мысли»<sup>62</sup>. Что и говорить, чрезвычайно мрачное утверждение. Все-таки в XIX веке не было недостатка в понимающих критиках — от Уильяма Хэзлита до Бернарда Шоу, не говоря уже о самом Джеймсе. Французский художественный деятель Теофиль Торе открыл миру — ни много ни мало — Яна Вермеера, одного из величайших голландских живописцев XVII столетия. Кроме того, на ниве профессиональной критики подвизались многие создатели шедевров мирового искусства — это и писатели Теодор Фонтане и Оскар Уайльд, и композиторы Гектор Берлиоз и Роберт Шуман, и поэты Шарль Бодлер и Теофиль Готье, и художники Джеймс Макнил Уистлер и Макс Либерман. Они не только не отвергали новых талантов и перемен, но, напротив, способствовали обнаружению первых и осуществлению вторых.

Но сколь бы велики ни были знания и симпатии критиков, никто не мог гарантировать их благоприятствования модернистским экспериментам. Критики — те же люди, и самый тонко чувствующий из них мог оказаться глух к тем или иным веяниям. Так, Шарль Огюстен де Сент-Бёв, пожалуй, самый уважаемый литературный критик своего времени, которого каждый образованный француз почитал непререкаемым авторитетом, не сумел распознать талант первых модернистов, хотя в 1857 году горячо хвалил «Госпожу Бовари», выказав свою проницательность по отношению к Флоберу. Однако впоследствии многие критики, и Марсель Пруст в их числе, ставили ему в вину чрезмерное увлечение историческими и биографическими подробностями, что, на их взгляд, мешало объективно оценить важность революционных сдвигов в литературе. И действительно, Сент-Бёв нехотя отдавал должное — но не более того — Бодлеру, о других же аутсайдерах он отзывался и вовсе без восторга. Короче говоря, модернистам часто приходилось прокладывать себе путь, отражая нападки даже уважаемых ими критиков, чьи приговоры впоследствии не раз вызовут недоумение у потомков.

/2

В XIX веке на сцене появилась еще одна категория людей, обладавших властью, — управляющие музеями, чьей поддержкой многие художники-авангардисты (за исключением тех, кто призывал к сожжению музеев) дорожили и чье сопротивление считали крайне



опасным для движения в целом. Викторианская эпоха была временем расцвета музеев во всех цивилизованных странах, и директор музея занимал стратегически важное положение. При этом он был уязвим, поскольку был вынужден лавировать между попечительским советом, состоявшим из чересчур дотошных высокопоставленных особ, с одной стороны, и ценителями искусства — с другой. Постепенно в этой среде выработался сложный кодекс поведения, требовавший одновременно гибкости и твердости, — и он имел даже большее значение, чем образованность. Это были культурные дипломаты, коллекционеры во благо общества и на общественные деньги. Они искали расположения публики, но не опускались до раболепия перед ней. Одним из наиболее хорошо оснащенных директоров в конце XIX века слыл Альфред Лихтварк, который с 1886 года возглавлял Гамбургский Кунстхалле. Я узнал немало ценного из его книг и статей, и всем очень их рекомендую.

В 1891 году Лихтварк заказал Максу Либерману портрет гамбургского бургомистра Карла Петерсена в полный рост — работа должна была положить начало новой «Коллекции картин из Гамбурга». Шаг был рискованный: Петерсена, статного, убеленного сединами мужа, носившего свои почтенные года с гордым достоинством, едва ли можно было заподозрить в симпатиях к художественным экспериментам. Со своей стороны, берлинец Либерман, известный острослов, к тому времени уже прославился как художник и снискал репутацию иконоборца; многие называли его импрессионистом, но это, пожалуй, не совсем точно, поскольку и вообще модернистом его можно назвать лишь с оговоркой. Но в высших кругах общества за ним закрепилась слава приверженца уродства в живописи, а еврейское происхождение также не способствовало расположению по отношению к нему власть имущих.

Многочисленные поклонники Либермана, среди которых числился и Лихтварк, были другого мнения. Сюжетами своих картин живописец чаще всего избирал многофигурные жанровые сцены (например, без излишнего пафоса он писал детей в сиротском доме Амстердама) и портреты знаменитых личностей. Его стиль сформировался под влиянием современных французов и фламандцев XVII века, если сказать точнее — живописи Теодора Руссо и Франса Халса, чьи картины Либерман не уставал изучать, регулярно наведываясь в Голландию и во Францию. За те двадцать лет, что предшествовали заказу на портрет Петерсена, Либерман дважды привлек к себе внимание общественности. В первом случае он весьма реалистично изобразил двенадцатилетнего Иисуса во Храме, отказавшись от идеализации самого Спасителя, не говоря о первосвященниках. Скандальное произведение вызвало бурные дебаты, волна которых докатилась до баварского парламента. Второй скандал был связан с продажей ранней картины —



«Женщины, ощипывающие гусей» — за 3000 немецких марок, солидную сумму, равную двухгодичному заработку опытного ремесленника. Со временем палитра Либермана стала более светлой, словно он стал смотреть на мир глазами французских модернистов.

Несмотря на все эти подводные камни, Лихтварк решил, что игра стоит свеч. Он неоднократно встречался с Либерманом и вел с ним переписку, а за два года до того приобрел одну из его картин для Кунстхалле. Компетентный историк искусства с устоявшимися вкусами, Лихтварк представлял собой образец музейного директора и государственного служащего, который не жалеет сил, чтобы учесть все потребности как попечителей, так и посетителей музея. Как писал о нем его преемник Густав Паули, «он был блестящий собеседник и располагал к себе столь же удачным, сколь редко встречающимся сочетанием прямоты и тактичности». Он превратил свою жизнь, — добавлял Паули так, словно речь шла об Оскаре Уайльде, — «в произведение искусства»<sup>63</sup>.

Быть может, это прозвучит несколько неожиданно. Однако можно с полной уверенностью сказать, что Лихтварк, при котором Кунстхалле стала подлинной школой для ценителей живописи, посвятил себя служению новому искусству. В 1903 году, читая лекцию на тему «Музеи как образовательные и воспитательные учреждения», он произнес слова, которым модернисты могли только аплодировать: «Чтобы не закоснеть, музеи должны меняться. Каждое поколение ставит перед ними новые задачи и требует от них новых достижений»<sup>64</sup>. Услышав такие слова из уст директора музея, всякий новатор в искусстве должен был укрепиться в своем радикализме.

\*

Беспримерный авторитет Лихтварка убедительно доказывает, что культурное общество Германии, и в частности Гамбурга, несмотря на явно иерархическую природу, было достаточно рыхлым, чтобы в него могли просочиться аутсайдеры. Сын бедного мельника, Альфред Лихтварк родился в 1852 году под Гамбургом и, рано осознав свою бедность, поставил себе цель во что бы то ни стало из нее вырваться. Умственные способности и далеко идущие амбиции сперва обеспечили ему место школьного учителя; ближе к тридцати он наконец умудрился поступить в университет, а чуть позже, проходя практику в берлинских музеях, затесался в администрацию одного из них. Его тайные помыслы осуществились, когда в тридцать четыре года он добился назначения на пост директора Кунстхалле, благодаря чему выходец из низов стал уважаемым членом общества. Несмотря на многочисленные трудности, с которыми ему приходилось сталкиваться, Лихтварк сохранял пост до своей смерти в 1914 году.

Если кто и мог уломать столпа гамбургского общества позировать Либерману, то только Лихтварк. Однако этот заказ принес ему больше хлопот, чем он предполагал. У Петерсена портрет вызвал активное отторжение: он счел его разнузданной безвкусицей, откровенной карикатурой. Если это эксперимент, заявил бургомистр, то неудачный. Аристократы из его окружения не посмели ему возразить. Лихтварк пустил в ход всё свое дипломатическое искусство. Стремясь утихомирить вельможу и не желая отказываться от портрета, он не выставлял его до 1894 года, да и после держал за гардиной. Лишь в 1905 году директор отважился открыть публике свободный доступ к портрету. Так он сохранил произведение Либермана для Кунстхалле.

Возможно, он сохранил наряду с портретом и свою должность, что было для него крайне важно. У бывшего учителя Лихтварка теперь в учениках ходил целый город, а если учесть его публикации — вся страна. У него было бойкое перо, и он использовал любую возможность для того, чтобы быть опубликованным. Поскольку интересовался он практически всем, то и писал обо всём — о декоре интерьера, о садах, о первобытном искусстве, о забытых местных живописцах, о фотографии, о мебели, о художественном образовании и даже о картинах. Лихтварк был убежден, что хороший вкус не ограничивается поэзией и живописью, а представляет собой всеобъемлющее свойство, которое проявляется в том, как мы строим дом, разбиваем сад, сервируем стол.

Подобные экскурсии в закоулки вкуса он воспринимал как неотъемлемую часть своей педагогической деятельности. Строгий, но понимающий судья был уверен, что современной Германии, увы, не хватает тонкого эстетического восприятия. И музеи не спасают положение. Музейные экспонаты — это «искусство без дома, без связей, и воздействие его преходяще»<sup>65</sup>. Лихтварк, иначе говоря, был модернист с ощущением традиции, и в определенном смысле представлял собой ценнейшего союзника авангардистов, поскольку с консерваторами он мог беседовать на равных, не как отщепенец. Не только Гамбургу, но и всей стране, писал он, необходимо иметь культурный вкус; а за неимением — его следует воспитывать. «Без этого мы не доберемся до культуры»<sup>66</sup>.

Такова суровая реальность, которая, по мнению Лихтварка, должна не повергать в отчаяние, а быть руководством к действию. Тосковать по утраченной высокой культуре — значит впустую растрачивать время и энергию; лишь хладнокровно взвесив первоочередные задачи обучения, можно сдвинуть дело с мертвой точки. Вот почему он тратил так много драгоценного времени, наблюдая за поведением музейных посетителей. Недаром в 1898 году он горько сетовал на то, что настоящие ценители искусства малочисленны и не оказывают на прочих существенного влияния.

Время шло, но оптимизма у Лихтварка не прибавлялось; напротив, немецкое *Bürgertum*\* наводило на него всё большее уныние. «Всякий, кто посмотрит на буржуазию с точки зрения искусства и художника, — писал он в том же 1898 году, — едва ли придет от нее в восторг. Это типичные выскочки, лопающиеся от самодовольства и высокомерия, заклятые враги независимых художников, покровители и защитники тех, кто тешит их тщеславие и ограниченный кругозор»<sup>67</sup>. У таких людей нет врожденного пристрастия к культуре; они, к сожалению, низводят архитектуру, декоративное искусство и живопись до уровня собственных вкусов. На рубеже веков любой модернист, отвергающий традиции и противостоящий немецкой публике, покупающей произведения искусства, подписался бы под каждым словом этого язвительного приговора.

Вполне логично, что кафедрой для главного гамбургского воспитателя вкусов была Кунстхалле. Часто сталкиваясь с сопротивлением, Лихтварк действовал смело, как мог, и осторожно, как был вынужден. Его вкусы, которые он превращал в стратегию, отличались широтой и разнообразием: он был верным сыном своего города, немецким патриотом и модернистом-космополитом. Благодаря подобному эклектизму устремлений он мог одновременно устраивать выставки забытых местных живописцев (его главным научным трудом стало двухтомное исследование, посвященное гамбургским портретистам), заново открывать практически неизвестных, а ныне высоко ценимых немецких романтиков (вроде Филиппа Отто Рунге или Каспара Давида Фридриха) и представлять в немецких музеях работы современных французских художников, которые в те годы еще мало кто видел. Он был первым директором, который пополнил коллекцию Кунстхалле произведениями Курбе, Мане, Моне, Сислея и Ренуара, притом что даже во Франции — как показало «дело Кайботта» — еще не пришло время признания модернистской живописи, да и в Германии с этим было не лучше.

Впрочем, картины бунтарей-авангардистов Лихтварк разумно покупал по одной — максимум по две, — тогда как полотна Либермана приобретались десятками. Либерман — хоть и скандальный импрессионист, но, по крайней мере, свой, немецкий. Лихтварк открывал современным художникам дверь, не снимая цепочки: он отказывался заполнять залы своего музея их произведениями прежде всего потому, что это была зарубежная живопись, хуже того — французская. Тем не менее душой он был с теми смельчаками, которые бросали вызов Салону.

Ничто так не увлекало этого охотника во время его заграничных вылазок за «дичью» для своего музея, как созерцание новых полотен импрессионистов. В 1899 году он посетил своего

\* Бюргерство, буржуазия (нем.). — Примеч. пер.

любимого арт-дилера Дюран-Рюэля, чтобы ознакомиться с выставленными у него новыми произведениями Сислея, Ренуара и Писсарро. Это, писал он в отчете попечительскому совету Кунстхалле, «одна из самых интересных выставок, какие я видел». Вход был бесплатный — но, несмотря на это, посетителей совсем мало. Если брать деньги за вход, объяснил ему хозяин галереи, вообще никто не придет. «Публика не приемлет прекрасного». Очевидно, вкусы французов также нуждались в воспитании — в отличие от вкусов Лихтварка. Моне, с восторгом отмечал он, «всегда узнаваемый и вечно разный; жесткая формула, которой он следует, не мешает ему быть великолепным и неизменно прогрессивным». Сколько бы публика ни насмеялась над ним и его собратьями, импрессионисты «всё равно выстоят и победят»<sup>68</sup>. И Лихтварк внес свою лепту в то, чтобы это пророчество сбылось.

Поддержка немногих высокопоставленных коллег — с чьей бы стороны она ни исходила — лишь утверждала Лихтварка в его пристрастии к новой живописи. Одним из его союзников был Гуго фон Чуди, директор Национальной галереи в Берлине: за его борьбой с представителями «старой гвардии» Лихтварк наблюдал с особой заинтересованностью и некоторой тревогой. «В Берлине есть круг людей, — писал он в 1897 году, — чей жизненный интерес заключается в том, чтобы рассматривать знаменитую надпись “Немецкому искусству”, запечатленную на фронтоне Национальной галереи, как девиз закупочной политики и не давать зарубежному искусству проникнуть в музей». У противников Чуди, добавлял он, есть лишь два аргумента: «патриотизм и ненависть к так называемому модерну». Это порочное сочетание было жупелом кампании, возглавляемой Карлом Шухом, чьи многочисленные пейзажи и натюрморты висели в Кунстхалле у Лихтварка, и Антоном фон Вернером, немецким Жеромом, наиболее маститым из академических живописцев, автором патриотических композиций (на темы победоносных сражений, провозглашения Второго рейха в Версале в январе 1871 года и т. п.), в которых каждый персонаж был тщательно выписан и легко узнаваем. «Для нас, — заявлял Лихтварк попечительскому совету, — эти распри представляют прямой интерес, потому что Вернер и Шух, опираясь на гамбургских реакционеров, пытаются посеять сорняки на нашем пшеничном поле. Pamфлеты Вернера и Шука распространяются в Гамбурге сотнями экземпляров»<sup>69</sup>. В те годы воинственными были не только художники-авангардисты.

Но слова не были единственным оружием — более действенны были деньги. В те четверть века, что Лихтварк возглавлял Кунстхалле, музейную администрацию всё больше ужасало нашествие туристов из США: эти расточительные и ненасытные орды взвинчивали цены не только на Рембрандта и других старых масте-

ров, но и на произведения модернистов. Однако и директора европейских музеев, охотясь за ценной живописью, в алчности не уступали американцам. Они, конечно, не имели полномочий превышать годовой бюджет, зато могли распоряжаться квотами получаемых дотаций, а в крайних случаях — обращаться за финансовой поддержкой к меценатам. Без такой ссуды Лихтварк едва ли смог бы оплатить заказ Либерману на портрет бургомистра Петерсена.

Поэтому, когда известность творений модернистов, а вместе с нею и цена на них, начала расти, директора музеев в Европе оказались основными соперниками американцев. В 1912 году Лихтварк, в очередной раз приехавший в Париж, всего за 90 000 немецких марок купил великолепную картину Ренуара, написанную на редкий для него сюжет: юная парижская наездница в соблазнительном костюме для верховой езды в сопровождении мальчика на пони. В сравнении с этим 3000 марок, которые сорока годами ранее (инфляция в те время не была значительной) Либерман выручил за своих «Женщин, ощипывающих гусей», уже не впечатляли.

Такова была ситуация в начале XX века, когда модернизм достиг определенной зрелости и благодаря импрессионистам мог гордиться первыми триумфами. Однако из следующих глав, посвященных, каждая — отдельно, разным видам искусства, станет ясно, что победа модернистов, будь то поэты, художники, драматурги или архитекторы, отнюдь не была гарантированной: любой из успехов мог обернуться провалом.

# ЧАСТЬ ВТОРАЯ КЛАССИКИ

## ГЛАВА III

### ЖИВОПИСЬ И СКУЛЬПТУРА.

### НЕЖДАННОЕ БЕЗУМИЕ

Итак, оживленный ритм художественных инноваций в Европе к началу 1890-х годов многократно усилился. Почти каждый год вызывал потрясения у публики, посещавшей концерты, чтения, театры. Следуя своим литературным устремлениям, романисты становились всё более требовательными к читателю; серьезно настроенные поэты пытались приобщить публику к эзотерическим знаниям; композиторы-экспериментаторы выказывали презрение к легкой музыке; вдохновленные архитекторы, уставшие копировать исторические образцы, смело использовали новые материалы и осваивали необжитые пространства. Модернисты всех мастей, казалось, погрузились на скорый поезд в будущее. Но зримее всего революционные порывы представляли в те годы в творчестве художников.

В этой перспективе мини-бунты Сецессиона, которые не раз вспыхивали в 1890-е годы среди немецких и австрийских художников, выглядят симптомом нараставшего недовольства эстетическими условностями. Сменявшие одна другую, анти-академические школы стремились к тому, чтобы превзойти своих предшественниц. Участники Сецессиона, восстававшие против влиятельных академий Берлина, Дюссельдорфа, Мюнхена и Вены, но встречавшие активное сопротивление со стороны традиционалистов, показали себя весьма лояльными ниспровергателями — ведь они сохраняли приверженность принципу мимесиса. Тем не менее эти художники высвобождали живописный мазок и использовали более яркую палитру, а персонажами их картин были простые люди — выходцы из рабочих и крестьянских семей. И хотя живопись сецессионистов хорошо продавалась, в итоге их метания между традицией и художественными авантюрами для искусства XX века оказались недостаточно радикальными.

Наблюдательные современники отмечали, что не было еще между поколениями художников размежевания настолько же сильного, как то, которому они стали свидетелями перед Великой войной. Несмотря на то что мятежные души маршировали под единым знаменем модернизма, они устанавливали между собой более тонкие разграничения, нежели те, что были известны на примере разделения основных художественных стилей. Импрессионизм, постимпрессионизм, неоимпрессионизм, символизм, экспрессионизм, орфизм, кубизм, футуризм, супрематизм, неопластицизм, сюрреализм вкупе с группой «Наби» и фовизмом толпились на вернисажах

и наводняли историю искусств на рубеже XIX–XX веков и в более поздние годы.

Но карнавал имен имеет значение разве что для знатоков, поскольку все эти художники — и в первую очередь наиболее влиятельные из них: импрессионисты и экспрессионисты — главное внимание уделяли в своем искусстве глубинным импульсам. Они оставили в стороне историю, жанр, античный миф, а усердное копирование реальности — и подавно. Вместо этого они сосредоточенно прислушивались к внутренним ощущениям в поисках объективных эстетических корреляций. Их полотна были косвенной, но страстной исповедью. Разумеется, некоторые из названий их объединений носили тенденциозный характер. *Les Fauves*, дикие звери, — не слишком-то лестное (да и не вполне адекватное) прозвище для компании Андре Дерена, Анри Матисса и Мориса де Вламинка, чьи вдохновенные произведения шокировали публику в 1905 году. Впрочем, их пейзажи и в самом деле были агрессивно-яркими, ведь они представляли собой гиперболизированный комментарий к узнаваемому миру.

Обилие прозвищ лишний раз подчеркивает отмеченное выше, а именно неутолимую жажду признания у художников, отказавшихся от следования предписаниям традиции и общераспространенного вкуса, а кроме того — их навязчивое желание возгласить школу или примкнуть к группе с некой программой, которая удостоверяла бы их особое дарование и значимость в борьбе против посредственности. Они все — скопом и каждый в отдельности — были одиночками и все приписывали себе исключительные заслуги и вес. Как выразился, со свойственным ему максимализмом, в 1919 году Джорджо де Кирико, признанный глашатай итальянской метафизической школы живописи: «Наша европейская эра, несущая в себе непомерный груз бесчисленных цивилизаций и духовную зрелость, достигнутую в разные судьбоносные эпохи, творит искусство, которое в определенном смысле напоминает миф с его неудержимым воображением. Такое искусство рождается в муках единиц, наделенных особенным ясновидением и чувствительностью»<sup>70</sup>. И хотя такая же смута зрела и в иных искусствах, композиторы, драматурги и балетмейстеры — в отличие от художников — не спешили навешивать на себя новые ярлыки.

То были времена грубого опровержения давно утвердившихся законов во всех сферах искусства, когда подвергались осмеянию всеми признанные, высокооплачиваемые виртуозы и отправлялись в архив любые стилистические формулы, неколебимые религиозные предписания, стыдливое ханжество и анахроничный маньеризм, которые веками доминировали в культурном ландшафте. Но торжествующая новизна еще не успела утвердиться. Модернисты на каждом шагу сетовали на то, что потребитель



слепо верит традиции и предпочитает легкоудобоваримый китч многотрудным попыткам воспитания твердого эстетического вкуса. В декабре 1901 года Вильгельм II, считавшийся экспертом во всем, в том числе и в области искусства, произнес в Берлине торжественную речь, которую несколько исказили — из-за чего она и запомнилась, — приписав немецкому императору оскорбление, якобы брошенное им в адрес современной живописи: «искусство сточной канавы»\*. Буквально эти слова не были произнесены, но кайзер подразумевал именно это. И многие образованные немцы, причем не только приближенные ко двору — да и не только немцы, — были согласны с ним.

Многие модернисты восприняли эту формулировку как дополнительный стимул. Впрочем, они и без кайзера знали — или, по крайней мере, подбадривали друг друга утверждением этого, — что следуют верной дорогой к художественной правде. Потери, которые им приписывали, обвиняя в наглом субъективизме, суть не потери, а скрытые приобретения. Они считали бесповоротно устаревшей ту имитаторскую точность, которая долгое время служила мерилom хорошего вкуса в живописи и скульптуре, в новеллистике и драматургии. Короче говоря, модернисты полагали пресловутую директиву Эзры Паунда — «сотворить заново» — своим профессиональным, едва ли не священным, долгом. А художники-авангардисты были первыми — и наиболее заметными — культурными революционерами.

\*

Если авангардисты и устремлялись на скором поезде в будущее, то на некоторой критической станции кое-кто из них сходил. Такое расставание могло разлучить даже ближайших друзей. Вспомним Мэри Кассат, которая поселилась в 1874 году во французской столице и была вполне счастлива этим добровольным изгнанием, материальной независимостью и близостью к Дега. Убежденная проповедница модернизма и единственный американский художник, выступавший вместе с импрессионистами, она приобщала богатых

\* Неточная цитата из речи кайзера Вильгельма II по случаю открытия Зигесаллее, знаменитой Аллеи Победы, проложенной по его приказу в Берлине и украшенной тридцатью двумя скульптурными изображениями его предшественников Гогенцоллернов. Во многих странах речь была осуждена, так как кайзер обвинил всё зарубежное искусство в вырождении. Однако он не употребил выражение *Rinnesteinkunst* — «искусство сточной канавы», — хотя и заявил, что Германия сможет стать образцом для других государств, только если идеалы ее искусства проникнут в нижние слои населения и «помогут им подняться, а не спуститься в сточную канаву». В искаженном виде фраза стала печально знаменитой (см.: *Röhl J. C. G. Wilhelm II. Der Aufbau der Persönlichen Monarchie*. 2001. P. 1025). —

*Примеч. авт.*

визитеров со своей родины к новой живописи — и, несомненно, ее реклама таких радикальных новаторов, как Мане, значила в глазах соотечественников несравнимо больше, чем все усилия самого процветающего из парижских галеристов. Что нисколько не помешало ей в итоге отнестись равнодушно — если не враждебно — к последним веяниям в искусстве. В 1912 году она настойчиво советовала своей близкой подруге Луисине Хэвмайер, которую в свое время уговорила собрать блестящую коллекцию произведений современных французских художников (в том числе Курбе и Мане), продать картину Сезанна, чья популярность, как она полагала, «долго не продержится». Несомненно, «этот бум» вокруг Сезанна — «чистое безумие, которое должно пройти».

Немногим ранее в том же году она всполошилась из-за того, что ее Луисина слишком заглядывалась на Матисса, который, по ее мнению, был не более чем *fagseur* — шутом. У нее имелось собственное объяснение для бесподобных колористических экспериментов Матисса. «Если бы ты видела его ранние работы! Такое убогое зрелище! Такое слабое владение ремеслом, что ему хватило ума понять: он никогда не достигнет славы. Потому он на годы затворился от мира, выработал этот [стиль] и приобрел известность. Дорогая моя Луисина, — позволила себе Кассат столь дерзкое обобщение в завершение письма, — анархия царит не только в политике»<sup>71</sup>. Кассат нашла удобный способ отместить художественную ересь, которую она не смогла или не захотела постичь: назвав Матисса фигляр<sup>72</sup>, она истолковала его свободу как недопустимую вольность. Однако встречались и немногочисленные энтузиасты модернистского искусства (очевидно, миссис Хэвмайер принадлежала к их числу, поскольку преклонение перед Курбе не помешало ей проявить интерес к радикалу Матиссу), которые сумели вырваться из пут своих юношеских увлечений. Этот акробатический трюк требовал изрядной ловкости, а она дана далеко не каждому. Очевидно, модернисты тестировали на предмет эстетической гибкости не только культурных консерваторов, но и адептов собственной доктрины.

Луисина Хэвмайер была не единственной убежденной сторонницей модернистов, столкнувшейся с непониманием со стороны единомышленников. А некоторым из них пришлось столкнуться и с внутренним сопротивлением. Например, Артур Шницлер — искусный драматург, романист и новеллист позднего периода Австро-Венгерской империи, человек более энергичного (и даже авантюрного) склада, нежели большинство венских модернистов, он избрал своей темой возвышенную эротику, чем смог заслужить одобрение Фрейда, который похвалил его за проницательность, сдобренную смесью остроумия, смелости и точности. Восприятие нового было для него второй натурой, но даже для

него новизна часто переступала ту грань, за которой он уже не был способен реагировать на нее должным образом. После многолетнего восхищения нападками Пикассо на академический реализм, в результате посещения его мюнхенской выставки в начале 1913 года, Шницлер изменил свое мнение и нашел последний виток развития его стиля совершенно невразумительным. «Ранние работы были великолепны, — записал он в своем дневнике. — Яростный антипод его нынешнему кубизму»\*. Конфликты модернистов с традиционалистами, со своими собратьями-революционерами, а также с самими собой представляют весьма хаотичную историю, которая, однако, всегда была стимулирующей и никогда — скучной.

## Погружение в себя: экспрессивная замкнутость

- /1 Создавая подробные автопортреты и стремясь тем самым во что бы то ни стало выставить свой внутренний мир напоказ, модернисты надеялись войти в более тесный контакт с аудиторией. При взгляде в зеркало они воздвигали монумент субъективности — как правило, не настолько патологический, чтобы его можно было назвать актом нарциссизма, но достаточно самоуверенный, чтобы он мог служить документальным подтверждением их эгоцентризма. Они ставили рекорды интенсивной погруженности в себя, что гипотетически сулило художнику бессмертие и одновременно добавляло его персоне значимости. Презренные и отверженные редко писали автопортреты. Разумеется, жанр этот придумали не модернисты, но и им нередко приходилось жить за счет своего прошлого. Самые знаменитые, самые выразительные автопортреты датируются по меньшей мере четырехсотлетней давностью — они восходят к эпохе Альбрехта Дюрера, который изобразил себя в целом ряде воображаемых поз, включая «Мужа скорбей». А легендарные автопортреты Рембрандта — за всю свою жизнь, от ученичества до старости, он

\* Дневники Артура Шницлера, 8 февраля 1913. Шницлеру и раньше доводилось сходить с экспресса в будущее. В декабре 1908 года он слушал в исполнении Квартета Розэ Второй струнный квартет Шёнберга (Op. 10), в котором была применена — впервые в крупном музыкальном произведении — атональная гармония. Шницлер, наряду с другими слушателями, демонстративно встал и вышел. «Я не верю в Шёнберга, — признавался он в дневнике. — Я мгновенно понял Брукнера, Малера, отчего же это мне недоступно?» (21 декабря 1908). К тому моменту этот восприимчивый слушатель однажды уже направил свою неспособность постигать новейшие, наиболее смелые устремления в модернистской музыке на этого композитора: он ниспроверг Шёнберга так же, как Кассат заклеила фиגлярство Матисса. См. также запись от 4 апреля 1912 года. — *Примеч. авт.*

написал их чуть ли не семьдесят пять — стали объектом истинного поклонения. Модернисты восхищались своими предшественниками. Но автопортрет — не просто дань традиции. Желание воззвать к выдающимся мастерам прошлого не было редкостью среди художников, но все-таки больше их волновали собственные проблемы и их собственное Я.

Эта страсть не была порождена исключительно стремлением к самолюбованию — как правило, в их автопортретах ощущается подавленность. Эти работы так же хорошо демонстрируют упоение авторов своим мастерством, как служат отражением их душевных мук. Не то чтобы невроз был предпосылкой художественной одаренности — прямая связь между ними клинически не установлена; но связь эта, пусть даже только предполагаемая, в эпоху модернизма стала излюбленной темой для психологов и расхожим штампом — в среде интеллигенции. В период классического модернизма творческие биографии одна за другой подкрепляли тезис о том, что безумие и талант идут рука об руку.

Приобретшие широкую популярность трактаты двух доктринеров, немецкого искусствоведа Макса Нордау и итальянского криминолога Чезаре Ломброзо, закрепили в сознании общества надуманную взаимосвязь гениальности и психического расстройства. В самом деле, Винсент Ван Гог и Поль Гоген, два выдающихся художника-модерниста, проявляли всеми ожидаемые симптомы: первый застрелился после череды леденящих кровь нервных срывов; второй бросил жену, пятерых детей и вполне успешную карьеру биржевого маклера, чтобы провести остаток дней на краю света, в нищете, не переставая писать картины.

Каталоги произведений этих певцов экспрессивной замкнутости являют собой яркий пример, свидетельствующий о высоком значении автопортретов в творчестве модернистов, вознамерившихся продвинуть эстетическую революцию, начатую классиками импрессионизма, еще дальше. Завоевав признание среди коллекционеров, Моне и его друзья прорубили дверь к неформальному искусству, а следующее поколение — выражая признательность предшественникам, его представители не забывали настоять на своей оригинальности — ею с удовольствием воспользовались. Вспоминаются слова Гогена, поставившего в упрек импрессионистам то, что они творили, «не будучи свободными, постоянно пребывая в оковах правдоподобия»<sup>73</sup>. Этот рубеж он вместе со своими единомышленниками задумал преодолеть. Кони у них будут синими, Христос — желтым, лица — зелеными, а самое пристальное внимание будет уделено таким «нехудожественным» предметам, как башмаки и стулья. Настоящие символисты — название было позаимствовано у объединения французских поэтов, которое ассоциировалось в первую очередь с именем Стефана Малларме, — они вознамери-

лись поведать миру о своих внутренних ощущениях, вместо того чтобы с максимальной точностью этот мир изображать.

Оба художника считали неприятие импрессионистами салонного искусства достойным уважения; однако собственные их произведения настолько шли вразрез с доминирующим конформизмом вкуса, что все выставки, обеспечившие обширный рынок сбыта для их работ, стали посмертными. Ван Гог выставил несколько картин незадолго до самоубийства в 1890 году, но успех у публики, готовой выкладывать за них астрономические суммы, пришел лишь в 1901-м, после экспозиции, организованной в парижской галерее Бернхейма-младшего. А имя Гогена было нанесено на карту искусства лишь в 1906 году, во время проведения Осеннего салона (также проходившего в Париже), через три года после того, как художник скончался на Маркизских островах в полной неизвестности, если не считать узкого круга поклонников. Оба пришли к живописи поздно, зато следовали своему призванию с одержимостью, сравнимой разве что с религиозным пылом. Что же касается автопортретов, то они писали их только для себя — и, как мы увидим ниже, друг для друга.

\*

Ван Гог родился в Нидерландах в 1853 году; некоторое время он работал учителем, потом, в Англии, был проповедником в миру, а живописью серьезно занялся уже на пороге тридцатилетия. В Париж впервые приехал в 1886-м. Город, полный новых художественных веяний, быстро приобщил его к либерализму в наимоднейшем стиле. Он с жадностью созерцал полотна импрессионистов, познакомился с бунтарями вроде Гогена и в лихорадке двух последних лет жизни — начиная с февраля 1888 года, когда он обрел свою неповторимую манеру, — писал пейзажи в залитом солнцем Арле и его окрестностях. Именно там осенью того же года, попытавшись сколотить идеальную общину художников, он предложил Гогену, которым восхищался больше, чем самим собой, стать *chef de l'atelier*\*. Проект провалился — он был обречен изначально из-за неуживчивости Гогена и сумасбродств Ван Гога (всем известный эпизод, когда Ван Гог отхватил себе кусок уха, произошел накануне Рождества), — так что неуживчивые коллеги продолжили творить свои шедевры в одиночестве.

Мало кто из художников-модернистов был в той же мере, что и Ван Гог, томим жадной объяснить, сколько — и что именно — от своего существа он выплескивает в свое искусство. Откровенные, необыкновенно подробные письма художника сестре Вил и брату Тео, который торговал живописью и морально

\* Глава студии (франц.). — Примеч. пер.

и материально поддерживал его, читаются как исчерпывающие музейные аннотации к его же собственным картинам. По сути дела, автопортреты Ван Гога — впрочем, так же, как и другие его произведения: интерьеры, натюрморты, пейзажи и портреты, — представляют собой одно неразрывное полотно безудержных откровений. Всё остальное он писал так же, как писал себя, с тем же ощущением неукротимой энергии, с тем же надрывом — и теми же густыми, тяжелыми, несмешивающимися мазками. Изображал ли он ирисы или интерьеры, пшеничные поля под низким небом или свое забинтованное лицо — это всегда была искренняя исповедь. Однако по письмам видно, что он сомневался, способны ли его полотна говорить сами за себя\*.

Тем не менее его откровенные автопортреты говорили о многом. Самые изысканные из них были созданы ближе к концу — всего же Ван Гог написал себя сорок один раз (или около того). Первая дюжина автопортретов, написанная в Париже, свидетельствует скорее о многообещающем таланте, но в начале 1888 года он уже вполне мог гордиться своими достижениями. «Изображать себя не так-то просто, — писал он тем летом из Арля, — во всяком случае, когда хочешь, чтобы портрет отличался от фотографии». Он с сожалением признавал, что в ранних работах его череп — почти как у скелета — выглядит квадратным, что короткая рыжая борода кажется выщипанной, что скулы слишком выпирают и могут вызвать у зрителей ассоциации со смертью. А почему бы и нет? Ведь вся соль его импрессионистского подхода заключалась в том, чтобы схватить внутреннюю правду. «Это не банально и стремится донести более глубокое сходство, нежели у фотографа»<sup>74</sup>. Фотоаппарат — изобретение, годное лишь на то, чтобы фиксировать голые поверхности: Ван Гог его глубоко презирал.

Обретя узнаваемый стиль, художник сумел достичь большей тонкости в передаче сходства, которое высоко ценил. С беспощадной честностью он отказывался приукрашивать свою внешность: землистый, с прозеленью, цвет лица, впалые щеки — зачастую они несут на себе следы его психических срывов. Да и не только лицо.

\* Пожалуй, самым известным комментарием являются письма с описаниями картины «Ночное кафе» (1888), которой Ван Гог расплатился с домовладельцем в Арле. «В этой картине я пытался выразить неистовые человеческие страсти красным и зеленым цветом, — писал он в феврале своему брату Тео. — Комната кроваво-красная и глухо-желтая с зеленым бильярдным столом посередине; четыре лимонно-желтые лампы, излучающие оранжевый и зеленый. <...> Я пытался <...> воспроизвести атмосферу адского пекла, цвет бледной серы, передать демоническую мощь кабака-западни. И всё это под личиной японской веселости и тартареновского добродушия» (Тартарен — трусливый герой нескольких романов Альфонса Доде) (*Ван Гог В. Письма* / Пер. П. Мелковой. СПб.: Азбука, 2001. С. 543). — *Примеч. авт.*

Характерные мазки, которыми чаще всего написаны одежда и фон, положены нервными, отрывистыми параллелями или головокружильными завитками, что подчеркивает эффект саморазоблачения художника с еще большей силой. Одним из самых красноречивых автобиографических высказываний Ван Гога является не буквальный автопортрет, а многократно повторенный, взбудораженный и будоражащий ночной пейзаж Сен-Реми. Город залит светом звезд и невероятно колкой луны; все светила окружены воспаленными нимбами, символизирующими обреченную на поражение борьбу за обуздание душевного недуга и претворение его в искусство. Последние картины Ван Гога выглядят провальными попытками сдержать одолевавшую его тревогу. Явные или завуалированные — все эти автопортреты являют образ его души.

\*

Нимало не похожие на работы Ван Гога, автопортретные изображения Гогена не менее знаменательны. Параллель между ними оправдана тем, что ранней осенью 1888 года Ван Гог, уговаривавший Гогена приехать к нему в Арль, предложил ему обменяться автопортретами. Оба их написали. Ван Гог изобразил себя эдаким японским бонзой, членом жреческой общины, адептом религии, которая сильно его манила. Он серьезен, даже мрачен, позирует на нейтрально-зеленом фоне, подчеркивающим его замученный вид, и смотрит куда-то мимо зрителя. Автопортрет Гогена, по контрасту, выражает протест против всех условностей — это образ эксцентричного, убежденного аутсайдера, бросающего вызов окружающей посредственности. Его верный друг, журналист Шарль Морис, справедливо отмечал в нем «узаконенную свирепость творческого эгоизма»<sup>75</sup>. Обращаясь к своему коллеге-живописцу, Гоген изобразил себя свободным духом в культурных застенках: он передал конфликтность своего характера при помощи агрессивно искаженных контуров головы и преувеличенно горбатого носа: в таком образе, используя условную цветовую палитру, Гоген выводит на подмостки свое исключительное Я.

Даже если бы мы ничего не знали о его удивительной жизни, мы смогли бы в этом автопортрете узнать пирата, упивающегося той ролью, которую он сам себе уготовил: живописать и жаждать спасения в далеких путешествиях, в Бретани или вовсе на краю света — на Таити. В юношеском «Автопортрете за мольбертом» (1885) бунтарства сравнительно мало, но в 1888 году, создавая автопортрет для Ван Гога, Гоген стремится к большей аффектации. Показательно, что он охарактеризовал эту работу в письме к Эмилю Шуффенекеру как одно из лучших своих творений, «абсолютно непостижимое (даю слово), совершеннейшая абстракция»<sup>76</sup>. В целом, заметил он, его «далекий от природы» колорит равноценен

свидетельству (свидетельству в добром модернистском духе, добавили бы мы) о самом себе. Недаром они с Ван Гогом называли себя символистами. Для того чтобы быть понятыми, их волнующие художественные инновации требовали пристального самоуглубленного взгляда.

Поздние автопортреты Гогена несут отпечаток интенсивного внутреннего драматизма. Спустя год после написания работы, адресованной Ван Гогу, он изображает себя кем-то наподобие стилизованного дьявола: будто сигарету, зажал он между пальцами извивающуюся змейку. Не то чтобы дьявол, скорее — падший ангел, осененный нимбом. Прочие его автопортреты выглядят еще более провокационно, если не сказать большего. Гоген — Христос, объятый агонией в Гефсиманском саду, или же на Крестном пути. Искаженные фрагменты своего лица он вписывает в натюрморты, статуэтки, глиняные горшки. В одном из самых впечатляющих автопортретов — он датирован 1893 годом — живописец изображает себя с орудиями своего ремесла, облитым мощным искусственным светом: навязчивый кирпично-красный фон как будто выплывает на его лицо, что вкупе с косым взглядом полузакрытых глаз и странным нарядом (каракулевая шапка и синий плащ, накинутый поверх темно-коричневого скюртука) претворяет изображение в образ злейшего врага буржуазного декора. Подобные моменты художественной откровенности ставят самовыражение на грань безумия.

\*

Если Ван Гог и Гоген обнажали свою внутреннюю сущность, не думая о буржуазной сдержанности, то другой великий модернист, Поль Сезанн, достигал того же несколькими другими средствами — более тонко и расчетливо. Трудно не обратить внимания на взвешенную отстраненность его автопортретов. Они свободно вписываются в крайне индивидуальную концепцию полного жизни современного «архитектурного классицизма», ставшего основой его зрелого творчества. В 1860-е годы еще юный художник (он родился в Провансе в 1839-м), только начавший изучать основы ремесла, увлекся изображением сцен мелодраматической брутальности: насилие, оргии, убийства. Его ранний автопортрет, датируемый примерно 1861 годом и написанный по фотографии, далек от эмоционального эксгибиционизма. Художник угрожающе вытянул свое довольно круглое и маловыразительное лицо, сдвинул черные брови, которых не было на снимке, и закрутил усы так, чтобы ухмылка выглядела зловещей. Следуя внутреннему настрою, он изобразил себя (по сравнению с фотографией) более взбудораженным — можно даже сказать: сердитым — молодым человеком.

Однако начиная с середины 1870-х годов, во время прохождения неформальной стажировки у Камиля Писсарро, — оста-



ваясь верным самому себе, Сезанн активно участвовал в движении импрессионистов и не раз выставлялся вместе с ними, — его бессознательное стало более осмотрительным. Впечатляющая метаморфоза искусства Сезанна — акты экспрессивного саморазоблачения постепенно преобразились в демонстрацию не менее экспрессивного самообладания — является ярким примером сублимации. Перестав сочинять сцены сексуальной агрессии, он нашел выход для своих душевных порывов во внешне отстраненных, тщательно продуманных пейзажах, интерьерах, портретах и удивительных поздних композициях, среди которых особое место займут «Купальщицы». В качестве фигурантов на картинах Сезанна появляются спелые яблоки на смятой скатерти, пара картежников, невозмутимо сидящих друг напротив друга, но чаще всего художник возвращается к изображению своего излюбленного мотива — горы Сент-Виктуар. Став главным источником вдохновения для художников XX века (Пикассо и Брак в период кубизма были лишь самыми знаменитыми из многочисленных последователей Сезанна), эти странные и требовательные по отношению к зрителю полотна с нарушенной перспективой и двоящимися контурами безмолвно свидетельствуют о яростной настойчивости в целенаправленном укрощении природы. Нет ничего удивительного в том, что прорыв Сезанна к славе задержался до 1907 года: потрясающая ретроспектива его живописи состоялась в Осеннем салоне через год после его смерти.

Самые значительные автопортреты Сезанна были созданы в течение двух десятилетий, приблизительно в 1875–1895 годы; их отличает еще более строгая, почти отчаянная организованность. Художник подчиняет всё — формы, цвет, лысину, широкие плечи — единому замыслу. Он противопоставляет дерзко искривленный лоснящийся череп ромбовидному узору обоев на заднем плане и держит палитру так, будто она является продолжением его правой руки. Вид у него неряшливый и неизменно отстраненный. Краски он кладет короткими, хорошо читающимися параллельными мазками, декларируя значимость не столько человека, сколько самой живописи. А глаза изображает, согласно устаревшему трюизму, как два зеркала души, затуманенных и непроницаемых. Обращенный к зрителю пустой взгляд становится сообщником неодолимого безрассудства. Автопортреты выдают ту самую тайну, которую он пытался сохранить: Сезанн всю жизнь тщетно старался навести порядок в своем недисциплинированном, почти хаотическом существовании.

Незаконченные автопортреты (их сохранилось свыше двадцати) более непосредственны — по ним легче судить о характере художника. Два-три из этих спонтанных опытов обнаруживают беспокойную складку над переносицей и плотно сжатые губы, что придает его наружности рассеянный и озабоченный вид. В целом,

реакции Сезанна на собственное смятенное состояние подкрепляют утверждение Фрейда о том, что люди не умеют хранить свои секреты. Конфликты выходят наружу вопреки любым усилиям их скрыть: сколько бы ни держали их в узде, они всегда оставляют след. В особенности это характерно для модернизма, свободного от препон к самовыражению. Как бы то ни было, в последние годы Сезанн, возможно уставший от неудач и одиночества, вовсе перестал писать автопортреты: тем самым он в очередной раз доказал, что откровенность может принимать любые формы — в том числе и молчание.

Все рассмотренные нами до сих пор автопортреты были неулыбчивы и угрюмы. Я не устану повторять, что модернистская живопись явилась результатом не только эйфории, но и — быть может, даже в большей степени — душевных мук. Хотя по крайней мере один мятежный художник — в личной жизни он был не более счастлив, чем Сезанн, — умел отнестись к своим неврозам с (редким для модерниста) злорадным юмором. Джеймс Энсор не снискал такой славы, как Гоген и Сезанн, но был, вероятно, наиболее известным представителем модернизма в художественном мире Бельгии и самым многословным и язвительным среди мастеров автопортрета. Родился он в 1860 году в приморском городе Остенде, где его родители держали сувенирную лавку, торгуя недорогим фарфором, а во время карнавалов — дешевыми масками. Из обломков детских воспоминаний и травм — вечно скандалящие родители: властная фламандка мать, от диктата которой ему так и не удалось освободиться, неприкаянный отец-англичанин, нашедший утешение в бутылке, — живописец выстроил индивидуальную вселенную. По воспоминаниям знавших его людей, речи Энсора тяготели к макабру.

Как и всё остальное в его неакадемичном искусстве, его вымученный символизм был навязчив до самоочевидности. Он умудрился взбесить даже «Двадцатку» — прогрессивное объединение бельгийских художников-символистов, воинственных критиков салонного искусства, — в которую входил на протяжении многих лет. Его излюбленным образом был скелет, появляющийся чуть ли не в каждой работе. Иногда их даже несколько на одном полотне: они заняты довольно комичными бытовыми делами и чувствуют себя как дома в богатой фантазии Энсора. Один из них с удобством развалился в мягком кресле и рассматривает китайские безделушки; другой делает зарисовки; третий играет на кларнете. Художник наряжает их в причудливые одеяния и помещает у очага «для сугрева». Скелеты-каннибалы сражаются вениками за повешенного человека с ярлыком «рагу»; целый флот летящих скелетов — самый крупный из них размахивает громадным серпом — терроризирует бегущую в страхе толпу. На переднем плане

/2

самой масштабной композиции Энсора — «Вступления Христа в Брюссель в 1889 году» (1888) — с изображением толпы, бурлящей вокруг восседающего на осле Спасителя, основное внимание привлекает скелет в высоком цилиндре.

Не будучи уверенным в том, что зрители поймут его послание, Энсор активно использовал в своих композициях надписи. На одном макабрическом автопортрете — композиция называется «Опасные повара» (1896) — официант в белом подает на блюде тошнотворной компании едоков его собственную, Энсора, голову, в которую воткнут ярлычок с названием блюда. К 1900 году, когда изощренная изобретательность начала ему изменять, художник стал без устали писать автопортреты — он создал их не меньше двух десятков. В ретроспективе все они выглядят как сфинксы без загадки. Это язвительные и агрессивные акты протеста против любителей искусства, которых он глубоко презирал и всячески стремился разозлить, в чем немало преуспел. В этом отношении характерен «Писун», офорт 1887 года с изображением человека, который мочится на стену, исчерканную детскими рисунками; над ними надпись: «Энсор — безумец». Романтик вне времени, запоздалый Гофман, Энсор неуклонно проводил мысль о том, что лишь безумцы (а никак не буржуа) владеют истиной.

Автопортреты Энсора являются нападками не только на публику, но и на самого себя. Высокий статный красавец, сознающий свою импозантность, с правильными чертами лица, закрученными кверху усами и аккуратно подстриженной бородкой, он ополчался на свою внешность с диким сарказмом. В первом автопортрете 1879 года (живописцу не было еще и двадцати) на лице его играет самодовольная улыбка, да и колорит картины вполне жизнерадостный — Энсору не чуждо декоративное чутье. Рисунки и автопортрет 1880 года не преступают границ того, чем образованные ценители еще вправе восхищаться. Но такие уступки условностям были крайне редки. На самом известном из автопортретов, датированном 1883 годом, Энсор смотрит на зрителя из-под полей женской шляпы, украшенной цветами и свисающими перьями.

Из своего недуга длиною в жизнь Энсор тем не менее умел извлечь некоторые дивиденды. Нет сомнения — его муки не были вымышленными. Он написал два автопортрета «Демоны, истязające меня», в которых на него угрожающе надвигаются многоглазые чудовища со скрюченными конечностями и перепончатыми крыльями — их облик отдаленно напоминает человеческий. На одной из этих работ изображена могильная плита с надписью: «J. ENSOR, 1895». Все эти провокационные выходки были привлекающим внимание воплем — и, по-видимому, угрозой мщения. Столь часто встречающиеся на его картинах интригующие карнавальные маски играют двойную роль. Навешанные художнику его памятью

об эпизодах собственного детства, проведенного в семейной лавке, они одновременно служат напоминанием о том, что все люди прячутся за какой-нибудь личиной (мелкобуржуазной — особенно ненавистной у родителей), которую взыскующий правды художник во что бы то ни стало стремится сорвать. Маски, признавался он другу, притягивают его, поскольку «они раздражают публику, принимающую меня в штыки». Ярость и угнетенность Энсора не были такими уж бессознательными.

Сложность положения Энсора усугублялась тем, что его живопись открыто свидетельствовала о двойственности его отношения к мелкой буржуазии, из чьей среды он происходил. Вскормившая художника среда сама же его и душила. Две картины 1881 года, «Полдник в Остенде» и «Буржуазная гостиная», представляют собой изображения гостеприимных, мягко освещенных интерьеров, источающих не отчаяние, а уют. Разумеется, попытки Энсора бежать от мира, который он ненавидел и без которого не мог жить, не могли быть успешными в полной мере: восстаивая против него в своем искусстве, он практически всю жизнь томился в семейном кругу. На рисунке 1886 года «Автопортрет художника в печали и величии» его угрюмое лицо прорисовано на резном гардеробе так, будто он, запертый в этом массивном предмете обстановки, пытается оттуда выйти.

Таким образом, автопортреты Энсора представляют собой экстравагантные попытки совладать с недовольством самим собой. В одном из них — в офорте «Странные насекомые» (1888) — он превзошел «Превращение» Кафки, поместив собственную голову на туловище непомерной величины жука или таракана. Уж лучше смерть, чем вот так гнить заживо, — как будто вещает он в своей запатентованной шокирующей манере с офорта 1888 года «Автопортрет в виде скелета». Он запечатлел себя в наглухо застегнутом сюртуке, на изображенном в три четверти лице — маска-череп. Мрачный взгляд на самого себя служил удобным подспорьем для его фантазии: вновь выгравировав изображение столь милого его сердцу скелета (на этот раз — в позе облокотившегося на подушку человека), Энсор озаглавил работу: «Мой портрет в 1960 году» (1888). А в 1896-м он сконцентрировал весь свой сплин в автопортрете у мольберта, на котором изобразил себя в элегантном костюме и вновь с черепом вместо головы; еще один череп маячит на шесте над мольбертом, другие скалятся на художника со стены. Автопортреты Энсора — это графически воплощенные кошмары: модернистская культура дала ему карт-бланш не только на то, чтобы страдать, но и чтобы изображать свои страдания.

Мученические амбиции приводят Энсора к отождествлению с главным страдальцем в истории человечества — Иисусом Христом. Подобно Гогену, он примеряет муки Спасителя на себя.

То и дело он изображает Искупителя, истязаемого легионами Сатаны, а на одной из работ — «Ессе Номо (Христос и критики)» (1891) — Энсор изображает Христа, зажатого с двух сторон буржуазными обвинителями: его волосы взъерошены, лицо искажено. Однако это всплеск светской, а не религиозной мегаломании — атеист Энсор видит в Христе не бога, но человека. В «Бдении ангелов над Христом» (1886) — этот рисунок выполнен в намеренно наивном стиле — три ангела молятся над обнаженным телом Иисуса, похожего на самого Энсора.

Кощунственное и трогательное отождествление достигло апогея в широко известном цветном рисунке «Голгофа. Распятие Энсора на кресте» (1886). Первый же взгляд на эту работу заставляет вспомнить о Гогене. Бурная толпа людей (большинство из них — в современных одеждах) окружила три распятия. Фигура Энсора на центральном кресте ярко освещена нисходящими лучами, а внизу человек в котелке вонзает в эту пародию на Христа копье с флагом, на котором написано имя самого злобного критика Энсора: «Фети». Заменяя надпись «INRI» над головой Христа на «ENSOR», художник отмел ненужные сомнения.

Модернист до мозга костей, Энсор упивался своей субъективностью. «Мои работы имеют чисто личный характер от начала и до конца, — писал он в 1899 году. — Полагаю, что это всматривание в себя вознесло меня в довольно возвышенную область». В той же записи он называет себя «исключительным художником»<sup>77</sup>. Это, несомненно, так, но в период активного самоанализа и самовыражения, когда люди искусства получили возможность свободно делиться с миром своими сокровенными мыслями, Энсор был далеко не так исключителен, как полагал. Однако для избранных его искусство было и остается мерилom вкуса. Умер он в 1949 году, когда всё его дарование давно развеялось по ветру. Присвоенный ему в 1929 году бельгийским государством титул барона он воспринял — после того остракизма, которому подвергался всю жизнь, — как оскорбление.

### /3

Ван Гог, Гоген, Сезанн и Энсор в своих автопортретах представляли художниками современного отчуждения. Норвежец Эдвард Мунк, один из наиболее блестящих представителей модернизма, чьи годы жизни почти совпали с годами жизни Энсора (однако гораздо более трезвомыслящий, чем он), изображал своего идеального двойника: современный стресс. Он исследовал то, что видел в окружающем мире и, более того, ощущал в мире внутреннем. Выполняя эту двойную задачу, Мунк находился, как мы знаем, в хорошей компании. Бодлер и Мане за десятилетия до этого заявили, что художник (они, естественно, подразумевали художника-модерниста) должен заниматься современностью: подобно

своим выдающимся собратьям, Мунк ею и занимался — за что, как и им, ему приходилось расплачиваться. Его не понимали, им пренебрегали, его отвергали, но кое-кто все-таки ценил. Сезанн тоже считал себя причастным к авангарду своего времени — правда, он не всегда умел об этом членораздельно сказать. Он говорил, что хороший художник выражает самое передовое в своей эпохе, — это объясняет, почему не столь передовые современники (по-настоящему «передовых» было крайне мало) считали произведения модернистов-еретиков нехудожественными, чудовищными и погрязшими в уродстве.

Автопортреты Мунка не избежали этой участи. Он родился на ферме в Норвегии и пережил ужасающее детство. Мать умерла, когда ему было всего пять лет; отец, сельский врач, никогда не отказывавший в помощи беднякам, дома был сторонником жесткой дисциплины; вдобавок он был подвержен приступам бешеной ярости и религиозного — почти психотического — страха. «Болезнь, безумие и смерть были ангелами, витавшими над моей колыбелью», — позднее не без оснований утверждал Мунк. Увлеченность такими писателями-нонконформистами, как Кьеркегор, Достоевский и Ницше, всё еще исключенными из круга чтения широкой публики, лишь утвердила его бунтарское мировоззрение. Будучи студентом, он разделял господствующую художественную доктрину, но в двадцать с небольшим обрел достаточную внутреннюю свободу для того, чтобы черпать вдохновение в мучительно-ненавистном прошлом — в годах детства и юности. В 1889 году он отбыл в Париж, где сошелся с Моне, Ван Гогом и другими профессиональными аутсайдерами, что помогло ему выработать уникальный художественный язык, сплав символизма и экспрессионизма, необходимый ему для того, чтобы дотошно исследовать — и запечатлеть — свой внутренний непокой<sup>78</sup>.

Названия произведений Мунка говорят сами за себя: «Больная девочка», «Ревность», «Девушка и смерть», «Смерть в комнате больного»... Его тематика была, разумеется, шире; много лет он потратил на невероятно амбициозный проект, так и оставшийся незавершенным, — «Фриз жизни» должен был отразить «жизнь во всей ее полноте, разнообразии, радостях и страданиях». Но страдания многократно перевешивали радость; возможно, они не были такими экстремальными, как у Ван Гога, но достаточными для того, чтобы распознать в них плохо замаскированное нервное расстройство. Ничего удивительного, что вездесущий эрос появляется у Мунка скорее в виде угрозы, нежели благословения, — это источник вины и стыда. Если в «Поцелуе» (1895) он изобразил пару обнаженных любовников, слившихся в пылком объятии — они будто растворились друг в друге, — то в написанной незадолго до этого картине «На следующий день»

(1894) полураздетая молодая женщина без сил возлежит на кровати, на которой, очевидно, провела ночь в плотских утехах. «Пепел» (картина того же года) — явный намек на еще один, на сей раз и вовсе гибельный, «следующий день»: женщина, в совершенном отчаянии стоящая в центре композиции, запустила руки в спутанные волосы, в то время как мужчина скрючился в углу, спрятав лицо от зрителя. Картина «Вампир» (1893) являет собой сюжет, к которому Мунк неоднократно возвращался: длинноволосая женщина впилась зубами в шею мужчины, а тот и не думает сопротивляться; в другой вариации на эту тему мужчина вонзает зубы в обнаженную женскую грудь.

Самая известная композиция Мунка, считающаяся квинт-эссенцией экзистенциальной тревоги — «Крик», — тоже известна в многократно повторенных версиях, первая из которых датируется 1893 годом. На ней в довольно грубой манере изображена стоящая на длинном мосту фигура — непонятно, мужская или женская: руки прижаты к щекам, глаза и рот широко раскрыты, — а вверху, над мостом, грозно клубятся облака. От самого Мунка известно, что идея изобразить нервный срыв пришла к нему во время неодолимого приступа тревоги. Но несметное число зрителей восприняли это кошмарное видение в более обобщенном ключе, интерпретировав его как художественное отображение нервных стрессов, свойственных жизни в перенаселенных городах конца XIX века. Мунк не был ни провидцем, ни социологом: с предельной точностью, как на исповеди, стремился он изобразить свое внутреннее состояние. В 1932 году он с необычайной откровенностью писал немецкому критику Эберхарду Гризебаху: «Мое искусство является проявлением моего Я — *Selbstbekundung*, — а также попыткой прояснить мое отношение к миру. Одним словом, это своеобразный эгоизм»<sup>79</sup>. Но ценители искусства, потрясенные выдающимся талантом Мунка, восхваляли его картины как свидетельства всеобъемлющей реальности. Мы знаем, как страстно желали модернисты слиться со своим временем, и одним из способов достичь этого, как показывает восприятие публикой искусства Мунка, было воплотить симптом кризиса культуры.

\*

Установить точное количество автопортретов Мунка невозможно, поскольку во многих его картинах пол натурщика намеренно завуалирован. Но бесспорных немало, и они волнуют: одиночество, как и смерть, производит сильное впечатление. На автопортрете 1906 года художник сидит за ресторанным столиком с бутылкой вина; тарелка и стакан перед ним пусты. На другом (1915) живописец запечатлел себя обнаженным; его рука, как ни в чем не бывало, покоится на груди скелета. Еще на одном он предстает сфинксом

с огромным бюстом. Позднее, в 1930 году, он изобразил себя в виде трупа, распростертого перед доктором К. Э. Шрайнером, его лечащим врачом. С одного из своих ранних — и наиболее известных — литографированных автопортретов (1895) Мунк пристально смотрит на нас (или на самого себя в зеркало?) в упор, а параллельно нижнему краю листа изображена рука скелета — упаси бог заподозрить автора в жизнелюбии! Но, как бы ни относились зрители к его творчеству, главным для Мунка всегда оставалось саморазоблачение — саморазоблачение путем погружения в самого себя.

## Погружение в себя: немцы

Затем были немцы — культура с глубокими корнями, прославившаяся своей проникновенностью. В середине XIX века, когда модернизм был еще на стадии ученичества, Генрих Гейне саркастически заметил, что, пока французы владели землей, а британцы — морем, его земляки были хозяевами неба. По-видимому, не случайно Мунк выставил свои работы за границей впервые именно в Берлине. В 1892 году он подготовил первую крупную экспозицию из пятидесяти пяти работ. Но выставка, устроенная художественной галереей Ассоциации берлинских деятелей искусства (Verein Berliner Künstler), вызвала скандал: после ожесточенных недельных дебатов в прессе и решительного требования, выдвинутого Ассоциацией, она была закрыта. Один из самых стойких приверженцев норвежца, польский писатель Станислав Пшибышевский, объяснил тайну неприятия искусства Мунка: на его взгляд, оно было прямым отражением подсознания художника, его «обнаженной индивидуальности»<sup>80</sup>, посягательством на буржуазную мораль. Ведь в раскрытии внутреннего мира можно зайти бог знает как далеко. Короче говоря, символизм Мунка требовал от зрителя слишком многого. Адепты академического искусства — те так и вовсе не считали произведение Мунка искусством.

Между тем немцы, с удовольствием писавшие автопортреты, гордились тем, что были потомками Альбрехта Дюрера — величайшего и, похоже, первого в ряду мастеров автопортрета Нового времени. Единственным его достойным соперником был Рембрандт, которого, впрочем, немецкие историки искусства тоже записывали в соотечественники. Чем бы ни была вызвана озабоченность Рембрандта самим собою, — так же как и Дюрер, он оставил после себя крупницы автобиографического материала, — культурные и политические националисты конца XIX века использовали его фигуру как орудие в своей кампании за утверждение превосходства немецкой нации над другими, не столь развитыми народами в смысле Innerlichkeit — духовности. По политическим



мотивам голландцу Рембрандту было в удобный момент пожаловано германское гражданство.

Этот взгляд в прошлое (как и все остальные модернисты, немцы не пренебрегали им ради извлечения выгоды в настоящем) оказался весьма полезен для патриотов, которые были заинтересованы в любой поддержке. То, что основной импульс шокирующих откровений модернизма исходил из Парижа, лишь стимулировало противодействие немецкого культурного истеблишмента. Но выпестованный германский вкус был не так уж монолитен в своей враждебности по отношению к новой живописи\*. В Берлине, Гамбурге и даже консервативном Мюнхене провозвестники нового вступали с приверженцами традиции в поединок воли и денег, исход которого был непредсказуем.

Воспитанные на романтизме и метафизике, немецкие художники и критики проявляли больше рвения и основательности в своем стремлении дойти до глубин, нежели их коллеги в других странах. Их не смущала едкая критика Генриха Гейне в адрес германской духовности: им было приятно противопоставлять свою глубокую внутреннюю сущность английской, а особенно — французской поверхностности. Подогреваемые страстью к самовосхвалению, немецкие художники XIX века пытались выразить духовность человеческой жизни и (главным образом) смерти задолго до того, как в страну хлынул поток соблазнов модернизма. В 1872 году немецкоязычный швейцарец Арнольд Бёклин, снискавший известность среди почитателей искусства в Германии благодаря придуманной им самим мифологии, населенной тритонами и сиренами, среди прочих автопортретов написал один, на котором полный жизни художник с палитрой и кистью в руках прислушивается к призрачной мелодии скрипки, на которой играет стоящий за ним скелет. Спустя три года весьма удачливый немецкий художник Ганс Тома скопировал сюжет Бёклина, изобразив себя замороженным слушателем музыки смерти. Тома так увлекся этим сюжетом, что повторил его еще дважды в более поздних автопортретах. У этих художников были последователи, использовавшие скелет в качестве живописного реквизита, — и все они были, как довольно напыщенно выразился один немецкий комментатор, «поэтами кисти». В 1896 году Ловис Коринт создал живописную вариацию

\* Следует заметить, что и в домодернистские времена ничего необычного в изображении художником самого себя не было. Автопортреты писали и Веласкес, и Рубенс, и Пуссен, и Рейнольдс. В середине XVIII века главный по тем временам немецкий художник Антон Рафаэль Менгс написал по меньшей мере пятнадцать автопортретов. А Антон Графф, чья творческая активность продолжалась и в следующем столетии, поставил своеобразный рекорд: он изобразил себя больше восьмидесяти раз, перещеголяв в этом самого Рембрандта. — *Примеч. авт.*

на эту тему, написав погрудный автопортрет, на котором мы видим полноватого художника в залитой солнцем мастерской; сбоку от него на железном крюке висит анатомический скелет.

\*

Коринт навел мосты к немецкому модернизму. Наряду с Максом Либерманом, он относится к числу наиболее заметных немецких «полуимпрессионистов», хотя, в отличие от французов, он часто писал масштабные исторические полотна. Его автопортреты, в том числе рисунки и литографии, исчисляются десятками. Начиная с 1900 года (когда ему исполнилось сорок два) он писал себя по меньшей мере раз в году — в день рождения. Но в 1911-м с ним случился удар, так что на всех автопортретах, написанных после этой даты, его лицо выглядит угрюмым и измученным страданием. Прославившийся своими корпулентными ню и воспеванием мужской силы, Коринт в 1910 году изобразил себя в рыцарских доспехах с прижатой к груди обнаженной женой Шарлоттой. Он дал портрету название «Победитель». А спустя год превратился в жертву — и остался ею до конца жизни. Он был способен держать кисть, но живописный мазок стал небрежным, чуть дрожащим, словно частичный паралич навязал художнику эту экстравагантную экспрессионистскую манеру.

Пожалуй, ярче всего его модернизм проявился в автопортрете, датированном 3 августа 1913 года. Художник представил себя на отдыхе в Тироле, облаченным в колоритный национальный костюм и заливхватскую охотничью шляпу с пером. Но с внешним антуражем разительно контрастирует печальный взгляд живописца, устремленный на зрителя из-под нахмуренных бровей. А возле полей его шляпы красуется лапидарная надпись: «Его». Художник представил себя, как на ладони: его пафос выставлен напоказ с максимальной откровенностью\*. Позже вдова Коринта подтвердила, что надпись на картине неслучайна. Она писала, что автопортреты ее мужа были «исключительно серьезными критическими контактами со своим Я». Неустанное исследование художником собственной внешности есть еще одно доказательство правоты Гюстава Курбе, за полвека до Коринта назвавшего автопортреты «автобиографией». Упорная сосредоточенность немцев на своем эго явилась ценным ключом к пониманию личности творца.

\* Пикассо, написавший бесчисленное множество автопортретов, предвосхитил этот комментарий Коринта. В 1900 году, когда девятнадцатилетний юноша еще только начинал приобретать известность в Барселоне, он выполнил щегольский автопортретный набросок акварелью, подписав его «Yo» («Я» — исп.). — *Примеч. авт.*

/2

О тех пределах, которых могла достичь самореклама, можно судить по работам Эрнста Людвиг Кирхнера, чье искусство представляется чисто немецкой версией творчества Мунка. Тревога этого живописца была очевидной, болезненной и заразной. Характерные черты его стиля — нервная, рваная линия и экспрессивный колорит — сделали его работы (по прошествии эклектичного периода поисков и экспериментов) мгновенно узнаваемыми, хотя сам Кирхнер охотно записывал к себе в учителя и Мунка, и Ван Гога, и Гогена: каждый из них помог ему стать таким, каким он стал. Он был белой вороной в стане модернистов, что, однако, не помешало ему участвовать в 1905 году в основании объединения молодых немецких экспрессионистов «Die Brücke» («Мост») в Дрездене, а вскоре и возглавить его. Как мы уже видели, в это время даже отшельники вроде Ван Гога — или Кирхнера — жаждали поддержки союзников.

Название его группы — «Мост» — можно считать удачным лишь в том случае, если трактовать его как путь в будущее. Ведь члены объединения, будучи убежденными бунтарями, напротив, намеревались обрушить все мосты, соединявшие их не только с прошлым, но и с боязливым настоящим. Весьма примечателен контраст с французскими фовистами, которые впервые выставили свои полотна в том же 1905 году. Невзирая на нелицеприятные отзывы, насыщенные ярким цветом пейзажи главных представителей фовизма — Матисса, Вламинка и Дерена — были попыткой синтезировать новое и старое. Как заметил Эли Фор в предисловии к каталогу первой выставки фовистов, «сегодняшний революционер — это завтрашний классик»<sup>81</sup>. Рассматривая представленные на этой экспозиции великолепные произведения во временной перспективе, мы можем констатировать, что фовисты выглядят весьма умеренными новаторами. Один Матисс продолжал вершить революцию в живописи, оставаясь, как вечный модернист, во главе стаи художников, которые утверждали, что им удалось стряхнуть с себя путы буржуазно-салонного вкуса.

Произведенный фовистами шок был сильным, но кратким. В то время как Матисс, пытавшийся найти новую драму в бытовых сюжетах, пошел своей дорогой, а Вламинк сменил радикальный стиль на более традиционный, Дерен сохранил верность тому «дикому» чистому цвету, который наделал в Париже столько шума. В 1906–1907 годах его покровитель, дальновидный торговец искусством Амбруаз Воллар, отправил Дерена в Лондон — с тем, чтобы он повторил триумф Моне с его атмосферными видами Темзы. И хотя ему не удалось вновь ухватить неясные посулы Лондона, запечатленные его предшественником, те наброски и картины, с которыми Дерен вернулся обратно в Париж, явили собой превосходные образцы фовистского стиля. Отобразив лондонское небо, воду,

суда и архитектурные постройки, художник вместе с тем наделил их особой выразительностью, достигнутой благодаря использованию излюбленной фовистами красно-синей гаммы. Но насколько бы притягательны ни были эти работы — а притягательность их бесспорна, — школы их автор не создал: художники авангарда искали вдохновения в иных областях.

В отличие от фовистов, члены группы «Мост» — их немецкие современники, — оглядываясь в прошлое, выказывали уважение лишь нескольким аутсайдерам: они и слышать не хотели о преемственности великих традиций. Они вели себя более дерзко, чем большинство мастеров их времени: писали картины, печатали литографии и гравюры на дереве в совместно арендованных мастерских, устраивали выставки на паях, публиковали манифесты и приглашали к участию в них сочувствующих любителей искусства. Их целью было обновление немецкой живописи. Картины, написанные в различных «сецессионах» Берлина, Мюнхена и других городов — какими бы антиакадемичными ни провозглашали себя их авторы, — участники «Моста» считали чересчур робкими, чересчур компромиссными и никоим образом не согласующимися с теми художественными возможностями, которые открывались среди бурной жизни крупных городов.

В противоположность сецессионистам, Кирхнер был художником городской цивилизации. Дрезден и Берлин были его экспериментальными лабораториями; правда, во время долгого лечения в швейцарских санаториях он опробовал ресурсы своей нервной живописной техники также на природном мотиве — не менее, впрочем, наэлектризованном. И всё же истинной его стихией была городская жизнь: разнузданные ню — явно городской продукт, — написанные в студии; вызывающе одетые дамы, которые маячат по ночам на углу улиц; толпы обывателей, заполонившие тротуары Берлина. Но Кирхнер не был имитатором внешнего; он настаивал на том, что его искусство есть откровение внутренних вибраций. «Изменение форм и пропорций не случайно, — писал он о своей живописи, — а обусловлено необходимостью полного и убедительного духовного самовыражения». Вот почему (важный аргумент!) «цвет также не идет от природы, а рождается из замысла художника». И далее он категорично добавлял, что этот цвет создает «в сочетании с другими цветами картины некий отзвук авторского опыта»<sup>82</sup>. Живописец, повторял Кирхнер вновь и вновь, не столько изображает мир, сколько творит его. Истинный художник не может быть жалким фотографом земной реальности.

Автопортреты Кирхнера никоим образом нельзя назвать реалистичными. Это экспрессионистские символы, запечатлевшие не столько облик художника в некий момент времени, сколько его неприкаянность на фоне агрессивной действительности, его сек-

суальные аппетиты, его нестабильное душевное состояние. Собственная внешность явно завораживала его; оказавшись соперником Рембрандта на поприще создания автопортретов — по крайней мере, если посмотреть на их количество, — он написал, нарисовал и выгравировал свое изображение не менее восьмидесяти раз. Причем наиболее плодотворным временем стала война и ее преддверие: пребывая в затяжном душевном кризисе, художник с отчаянной страстью раздражался (или разряжался) автопортретами. Вот Кирхнер в морфийном бреду, вот пьяный Кирхнер, Кирхнер в военной форме с обнаженной натурщицей за спиной и с ампутированной, или отстреленной, рукой (все эти портреты написаны в 1914–1918 годах). Последний, особенно пугающий образ допускает целый ряд толкований, но почти все они сводятся к эксцессу. Это не протест против войны и не портрет кастрата\*. Здесь Кирхнер — психопат и страдалец.

В 1937 году нацисты усугубили недуг Кирхнера, включив его произведения в каталог запрещенного «дегенеративного искусства» — самый жестокий приговор модернизму, вынесенный XX веком и окончательный для столь уязвимой личности, как Кирхнер. Его самоубийство — оно произошло через год, на пятьдесят девятом году жизни художника, — в принципе, можно было предугадать. Едва ли кто-то из немецких модернистов превзошел его в страстном самоанализе и самовыпячивании — если не считать, однако, такой крупной фигуры, как Макс Бекман.

**/3** Бекман — неповторимый мастер, философ кисти. Держась в стороне от доктрин, подобным шопенгауэровским, а равно от, по его собственному выражению, «чепухи» теософии, он внимательно изучил и то и другое. Весь свой век он удил рыбу в интеллектуальном омуте и мучительно размышлял о смысле жизни вообще и своей в частности. Являясь основным элементом этого бессистемного, но глубоко прочувствованного занятия, автопортреты Бекмана никогда не представляли собой попытки отдохнуть, отвлечься от предприятий, сопряженных с большими душевными затратами. В этих мощных, исключительно впечатляющих творениях он неизменно изображал себя с квадратной головой, выпяченным подбородком, лбом с залысинами — всё это выписано твердой рукой и с безупречным контролем цвета. Бекман создавал автопортреты с самого начала XX века до 1950 года (дата его смерти) в различных

\* Автопортрет раненого Кирхнера в мундире служит убедительным опровержением надуманных истолкований. Художник не пострадал на передовой, а его отношение к войне было слишком неоднозначным, чтобы напрашивающаяся интерпретация этой картины как символического изображения кастрации или антивоенной агитки не выглядела бы упрощением. — *Примеч. авт.*

живописных и графических техниках. Кроме того, он неоднократно запечатлел свой образ в масштабных, амбициозных триптихах, которые начал писать после войны.

На одном из ранних офортов — он исполнен (в весьма оригинальной манере) художником в 1901 году, когда ему едва исполнилось семнадцать, — Бекман предстает перед зрителем с разинутым в крике ртом. Однако его интересовала не столько техническая виртуозность, сколько суть собственной натуры. Он изображает себя либо буднично одетым, с сигаретой, зажатой между пальцами правой руки, либо в смокинге, с сигаретой — в левой. Затем в образе художника — как ни странно, в шляпе — с кистью и палитрой в руках. Или же в виде клоуна, прохожего на людной улице, музыканта с неестественно раздувшимся саксофоном или мужа вместе с женой — сначала с одной, потом с другой. Далее он в Амстердаме, в добровольном изгнании военного времени, с тремя друзьями, один или в толпе, с выставленной вперед массивной головой. На блестящем поясном автопортрете 1948 года, который стал одним из самых известных в его иконографии, он, одетый в полосатый красно-черный жакет, держит трубу — излюбленный живописцем реквизит. Настроения меняются, как костюмы, вид у него то свирепый, то испуганный, то вызывающий. Неизменным остается одно: художник всегда погружен в свое искусство.

Сознвая свою изменчивость, Бекман прилежно запечатлевал то, что предстало ему в зеркале как история его лица. Великая война, через которую он прошел санитаром и которая стоила ему величайшего нервного срыва, оставила на нем, как и на множестве других модернистов, глубокие шрамы. Насилие, убийство, жуткая смерть со временем стали доминирующими темами; чтобы схватить и передать этот космический мрак, Бекман использует характерные экспрессионистские приемы — искажение формы и усиление цвета. В этом он шагнул несравнимо дальше немецких сессионистов, чьи робкие инновации казались ему в юности столь близкими. Вероятно, самый известный из его автопортретов, ксилография 1920 года, представляет нам как раз такого, послевоенного, Бекмана. Художник подчеркнул резкость своих черт: полузакрытые глаза обозначены как черные пустые впадины, уголки неулыбчивого рта опущены. Эта работа — документальное свидетельство послевоенного модернизма, который хотя и жил по большей части за счет идей и методов, появившихся до 1914 года, разрабатывал их в новом — порой циничном, а порой отчаянном — ключе.

Отметим, что именно в 1938 году в Лондоне, после того как нацисты включили его работы в свой «разоблачительный» каталог «дегенеративного искусства», Бекман воспользовался редчайшим случаем заявить о главных целях своего творчества. Они сводились к признанию субъективного фактора, во многом опре-

деляющего для всей модернистской живописи. Он осмотрительно воздерживался от политических комментариев и благодаря этому мог свободно рассуждать о мотивах, побудивших его к тому, чтобы в качестве основной темы выбрать изображение собственных лица и фигуры. «Объективно все души, — говорил он, — тяготеют к самоизображению — *Selbstdarstellung*. Я ищущее Я — *Ich* — в своей жизни и в своем искусстве». Истинная объективность чревата субъективностью. Охота за своим Я является, по Бекману, самой насущной и неотложной задачей каждого художника. «Коль скоро мы до сих пор не знаем, что есть это самое Я, то, стремясь найти свой собственный путь к его открытию и изображению, мы должны всё глубже погружаться в эти поиски. Ибо в этом Я заключена великая тайна существования». Бекман отзывался о себе как об «исследователе проблемы индивида» и пытался «представить ее всеми возможными способами». «Что есть ты? Что есть я? — восклицал он. — Эти вопросы неотступно преследуют и терзают меня, а также, возможно, играют определенную роль в моем искусстве»<sup>83</sup>. Оговорка была излишней — эти вопросы читаются во всех его работах.

\*

Обзор художников модернизма, специализировавшихся на автопортретах, не оставляет сомнений в том, что, будучи первопроходцами в исследовании внутренней жизни, они рассматривали — по крайней мере, метафорически — все свои произведения как автопортреты. Ведь если вдуматься, каждое из них, изображено в нем лицо автора или нет, является частью великой исповеди. И это свойственно творчеству даже тех модернистов (а быть может, их в особенности), которые вообще отказались от изобразительности.

## Мистический модернизм

/1

Это случилось в Мюнхене, в подступающих сумерках 1909 или 1910 года — Василий Кандинский, который сам и рассказал эту историю, не обременял свою память прозаическими подробностями. Художник, возвращавшийся к себе в мастерскую после работы на пленэре, по воле случая оказался на грани изобретения абстрактного искусства. «Вдруг, — вспоминал он, — я увидел перед собой неописуемо-прекрасную, пропитанную внутренним горением картину». Он бросился к озадачившей его картине, на которой различил лишь формы и цвета. Объяснение пришло тотчас же: «Предметность вредна моим картинам». Кандинский внезапно понял, что правдоподобное изображение мешает искусству, и вынес более чем категоричное заключение: «Цели (а потому и средства) природы и искусства существенно, органически и мирозаконно различны»<sup>84</sup>.

Впоследствии он доказал истинность своего утверждения на практике, свободной от каких-либо обязательств перед внешним миром.

Сочтем ли мы воспоминания Кандинского бесстрастным отчетом об уникальном прозрении или же, что более вероятно, предельно сжатой акцентировкой более длительного процесса, свидетельствующего об отходе от идеала мимесиса? Так или иначе, противопоставление искусства природе стало эпохальным событием в истории модернизма. Как мы вскоре увидим, большинство художников, стремившихся к тому, чтобы оборвать связи с внешней реальностью, достигли этого поворотного пункта после многих лет упорной работы, направленной на создание стиля, сделавшего их знаменитыми. Их паломничество — они не признавали менее громких слов — было одновременно поучительной иллюстрацией и данью индивидуализму, лежавшему в фундаменте модернизма с его страстью к конфликтам и преувеличениям, а равно высокомерным презрением к условностям. Что и говорить: путей к художественному откровению было великое множество.

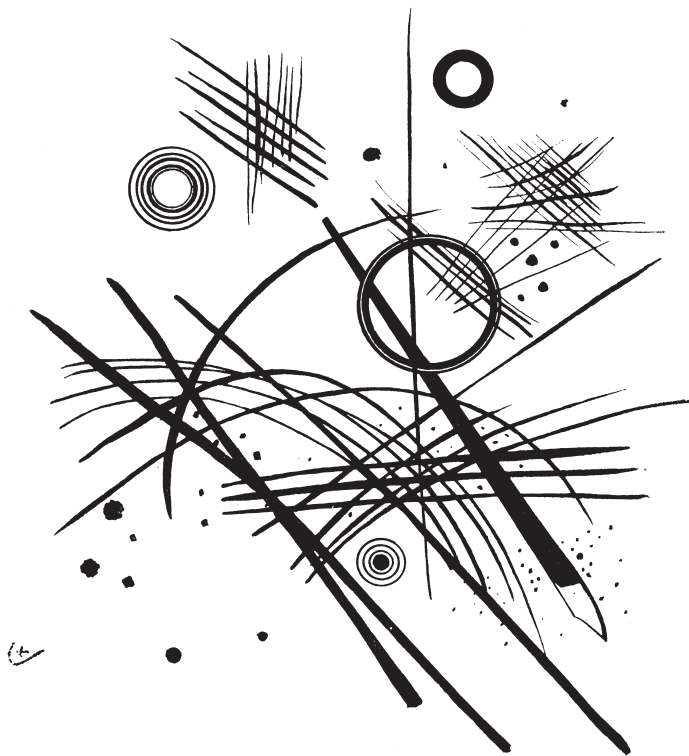
Кандинский считается одним из трех великих художников-модернистов (другие два — Мондриан и Малевич), которые явили миру свое, по выражению Бодлера, «обнаженное сердце», покорившись мистическому смыслу бытия. Что касается Кандинского, то в его мистицизме личные порывы, несомненно, доминировали над профессиональными навыками. Родившись в Москве в 1886 году, он получил экономико-юридическое (и притом отличное) образование, но не стал продолжать карьеру в «реальном мире», а вместо этого в 1896 году перебрался в Мюнхен, чтобы учиться живописи. Путем самообразования он добился больших успехов в качестве мастера декоративных композиций и живописных пейзажей, зачастую не лишенных определенной доли повествовательности. Несмотря на декларируемое стремление к обособленности, он стал членом — и даже основателем — нескольких художественных объединений. Однако активная общественная деятельность ни в коей мере не удовлетворяла его. Художник искал собственный язык для выражения самых сокровенных чувств, а для этого было необходимо найти новый универсальный стиль. Такова предыстория того вечера 1909 или 1910 года, когда Кандинский, увидев собственное полотно сбоку и в несколько размытом свете, почувствовал, что цель достигнута. Перед ним открылась перспектива создания неизобразительного искусства, свободного от связей с повествовательным сюжетом.

Незадолго до того, как Кандинский проторил путь к абстракции, такая индивидуалистская субъективность обрела капитальную академическую поддержку во влиятельном полемическом трактате немецкого историка искусства Вильгельма Воррингера. В своей диссертации «Абстракция и вчувствование» (1908), снаб-



женной подзаголовком «К психологии стиля», который подчеркнул ее психологический аспект, Воррингер заявлял, что современная эстетика «решительно перешла от эстетического объективизма к эстетическому субъективизму». Значение в искусстве имеют — вернее, должны иметь — чувства, которые оно возбуждает. Если когда-либо будет написана «психология воли к искусству, это будет история чувства, и как таковая она будет на равных, бок о бок стоять с историей религии». Модернисты могли только приветствовать столь убежденного защитника чувств. «Ценность произведения искусства, то, что мы именуем красотой, — писал Воррингер, — заключена, вообще говоря, в его способности дарить счастье»<sup>85</sup>. После чего следовало утверждение, что все произведения искусства — простые и сложные, изобразительные и абстрактные, новаторские и вторичные — могут оцениваться вне зависимости от эстетических иерархий или нравственных понятий. Кандинский, как будто бы говорил Воррингер, имеет все основания творить так, как он хочет.

Радикальное противопоставление искусства и природы, на котором настаивал — впрочем, весьма непоследовательно —



Василий Кандинский. **Офорт.** Около 1925  
По мнению художников-абстракционистов эпохи Кандинского, искусство могло полностью порвать с изобразительностью, но оно целиком зависело от духовных импульсов.

Кандинский\*, не было чисто эстетическим решением. Оно, как естественное следствие, вытекало из его доморощенной и несколько обветшалой мистической системы, замешанной на русском фольклоре, на теософских догмах Елены Блаватской, на его исключительной музыкальной и зрительной восприимчивости и ощущении собственного избранничества, на переживании миссии спасителя духовности от разъедающего воздействия современного «материализма». Современный мир, — вслед за немецкими романтиками XIX века утверждал Кандинский, — утратил душу и отчаянно нуждается в новой зачарованности, даровать которую способно только искусство.

В целом его «философия» сводилась к спрессованному и переработанному романтизму, этому расплывчатому понятию, которое Кандинский так любил использовать, говоря о своем искусстве. «Если сегодня нужна новая объективность — *neue Sachlichkeit*, — то пусть это будет новый романтизм»<sup>86</sup>, — писал художник в 1925 году. Добавляя, что «значение и содержание искусства заключено в романтизме», он понимал последний как синоним творческих неортодоксальных убеждений, позволявших помещать чувства и художника, и зрителя, без принижения значимости их интеллекта, во главу эстетического опыта. Безусловно, многие модернисты, а тем более — их противники, не разделяли этих убеждений, о чем Кандинский был осведомлен; именно этим следует объяснить тот надрыв, с каким он неустанно повторял свой лозунг: «Да здравствует новый романтизм!» Перспективы этого романтизма были туманны, но призыв Кандинского служит еще одним примером разнообразия модернистских мотиваций.

\*

Тем не менее возрожденный романтизм приобрел немалую популярность в годы Первой мировой войны, после полувека объятий, раскрытых для нового, а то и старого ханжества, скроенного по современному вкусу. Мы замечали их и раньше в культах, подобных теософии, антропософии и христианской науке: каждое из ошеломительного спектра верований, от примитивной веры в послания с того света до вполне серьезной деятельности английского Общества психических исследований, тшилось предложить, в качестве альтернативы научному мировоззрению, собственную — более утешительную — философию жизни. Похоже, жажду духовного послания, содержавшего надежду на то, что смерть — это не конец, невозможно было утолить призраком холодной вселенной, зияюще-

\* Поразительно, что дилетант-метафизик Кандинский иногда противоречил себе даже в главном. Так, в 1921 году он писал: «Абстрактное искусство не исключает связи с природой, напротив, связь с природой укрепляется и становится как нельзя более интенсивной» (Цит. по: Roethel H. K., Benjamin J. K. Kandinsky. 1977, ed. 1979. P. 138). — *Примеч. авт.*

щейся на принципе строгой закономерности. Вследствие чего любая версия спиритуализма оборачивалась для образованной интеллигенции новой формой суеверия. Хотя все традиционные религии потерпели крах, хотя священная история, рассказанная в Библии, утратила правдоподобие, истинное ядро священного, — убеждали себя эти новоявленные верующие, — должно было быть сохранено и очищено от старомодного сектантства. В этой бурной атмосфере представители одного из течений модернизма, главным образом живописцы-авангардисты, выразили свое неприятие традиционных образов мышления, в частности радикального позитивизма, в религиозной форме. Особенно выделялся в их числе Кандинский.

И без колебаний заявлял об этом. В своей широко известной работе «О духовном в искусстве» (1912) он отмечал, сравнивая древние и современные воззрения, что «внутреннее» сходство более примитивных времен с настоящим таит в себе «зачаток будущего»<sup>87</sup>. Подобная телеология показалась бы устаревшей любому носителю научного менталитета, но в эпоху расцвета модернизма она всё же не имела ничего общего с сектантством, даже в среде модернистов.

\*

Абстрактная живопись, которой увлеклась небольшая, но стойкая когорта модернистов, плывущих в кильватере Кандинского, поставила критиков на грань беспрецедентного риска. Один из них заявил, что интерпретировать эти произведения ничуть не труднее, чем прочие. Кандинский где-то сказал, что чем больше появляется интерпретаций его искусства, тем лучше. Если он серьезно верил в это — а судя по всему, так оно и было, — то наверняка рассчитывал на успех своего предприятия. «Ни одно из его высказываний о своих работах, — удрученно отмечал авторитетный аналитик Ханс К. Рётель, — не проясняет их значения: его комментарии лишь напускают туман, вместо того чтобы сорвать покров таинственности»<sup>88</sup>. Годами, вплоть до своей смерти в 1944 году в Париже, Кандинский продолжал свои игры с формой — однажды открыв абстракцию, он с нею уже не расставался.

В ранние бунтарские годы, проведенные главным образом в Мюнхене и его окрестностях, художник строил свои композиции при помощи сопоставления широких контрастных цветовых пятен, чей драматизм был иногда усилен за счет черной черты, пересекающей всё полотно. Некоторые тона были навеяны чтением теософской литературы, не иначе, и в то же время они кажутся продиктованными необъяснимой внутренней тревогой. В 1916–1921 годах он жил в Москве, где горячо поддержал русскую революцию и даже участвовал в большевистской просветительской деятельности — до тех пор, пока не осознал, что его модернистские абстракции

новому режиму не ко двору, после чего стал строже относиться к композиционному построению, проводить более четкие и резкие линии своих кругов, прямых и полумесяцев, которые тем не менее оставались по-прежнему загадочными и всё так же наползали друг на друга\*.

Временами Кандинский создавал полушутливые «симфонии», используя малые элементы, порой отдаленно (но не более того) напоминавшие реально существующие формы. Где-то угадывался архитектурный силуэт церкви, где-то — фигура всадника, но из-за этого сходства его произведения выглядели еще более эзотерическими. Переданное в них настроение никогда не отличалось определенностью. С тех пор как Кандинский посвятил себя абстракции, его картины стали буквально неопишутельны. Он работал безоглядно, подчас испытывая тяжелые сомнения, над каждым из своих полотен, а публике не оставалось ничего, кроме простого восприятия. Иными словами, то, что я понимаю под соблазном ереси, вызывало у создателей абстрактного искусства не меньшее душевное беспокойство, чем у его ценителей. Недаром картины Кандинского так похожи друг на друга.

К концу Первой мировой войны клан абстракционистов пополнился бойкой — хотя и немногочисленной — компанией экстремальных эстетов. Далеко не для всех творчество являлось формой богослужения: к примеру, находчивый француз Робер Делоне, вовсе не стремившийся вложить в свои спиралевидные живописные композиции религиозное послание, иллюстрировал с их помощью разработанную им теорию цвета. Но по меньшей мере один из лидеров абстракционистского лагеря — русский живописец Казимир Малевич — заслуживает особого внимания, поскольку его живопись в конце 1910-х — начале 1920-х годов, на этапе супрематизма (его собственный термин), была наиболее ярким образцом беспредметного искусства. Не только напитанный, подобно Кандинскому, русскими народными верованиями, но и — в отличие от него — отождествлявший художника (то есть самого себя) с Богом, Малевич свел живопись к изображению элементов, отстоящих от природы даже дальше, чем композиции Мондриана. В 1913 году он выставил черный квадрат на белом фоне, а спустя пять лет превзошел и это достижение, изобразив слегка деформированный белый квадрат на белом фоне другого оттенка. Чтобы оценить «Белое на белом» (1918), нужна была не просто художественная

/2

\* Стилистические изменения были продиктованы не только внутренним порывом — это был отклик Кандинского на работы русских абстракционистов, в первую очередь — супрематиста Казимира Малевича, а также на конструктивизм, одним из приверженцев которого был выдающийся художник и архитектор Эль Лисицкий. — *Примеч. авт.*

широта взглядов, но и острое зрение. Ведь отсюда рукой подать до чистого холста.

Простые с виду, эти работы являлись в глазах Малевича прямым воплощением его духовной идеологии. Он жаждал поставить нечто на место ничто — заменить капиталистическую алчность художественной чувствительностью. «Под Супрематизмом, — писал он, — я понимаю супрематию чистого ощущения в изобразительном искусстве». Вот как он вспоминал свое «пробуждение»: «В 1913 году, в моих отчаянных попытках освободить искусство от ненужного груза предметности, я бежал к форме квадрата». И квадрат этот, — настаивал он, — был не пустотой, а скорее «беспредметным ощущением»<sup>89</sup>. При таком умонастроении и искусство, и (разумеется) художник воспринимались крайне серьезно. Когда Малевич утверждал, что еще не настало время для новой религии, он имел в виду новую эстетику.

### /3

Несмотря на мощный вклад русских художников в модернистский бунт, одного из их собратьев даже самая широкая публика, посещавшая музеи, безошибочно распознавала как голландца. Это был Пит Мондриан. В юности он писал потрясающие натуралистические пейзажи, но затем резко отстранился от столь традиционных сюжетов. Как и многие другие модернисты, он был одержим гнетущей ненавистью к буржуазному вкусу и неотвязной тягой перешагнуть его. Об этих настроениях, равно как о своем отношении к живописи, он часто говорил друзьям, то и дело сетуя на мешавшее ему давление. Всё большее влечение к завоевавшим популярность кругам он воспринимал с болью или по меньшей мере с оцепенением. В глубине души он так и не смог освободиться от закоснелого кальвинизма своего отца — той веры, которую он одновременно принимал и отвергал. Воплощения особой религиозности в миру, его квартиры и студии — в Амстердаме, Париже или Нью-Йорке — явно свидетельствовали о так и не изжитом аскетизме: всё на своих местах и без лишнего украшения.

По сути же, этот внутренний порыв означал, что Мондриан, убежденный в истинности своей миссии, был восприимчив к творчеству других художников лишь в том случае, если создавал свое превосходство. В конце 1911 года, в возрасте тридцати девяти лет, он перебрался в Париж, где продолжал художественное образование, сохраняя при этом определенную независимость. Его глубоко впечатлили работы Пикассо, но, более не испытывая робости, он усомнился в общепризнанной оригинальности великого кубиста. Да, он восхищался — если принять на веру его собственные признания — импрессионистами, постимпрессионистами и фовистами, но с неизменной оговоркой: «Я должен был найти собственный

истинный путь». Эта сакраментальная формулировка — «истинный путь» — говорит о многом.

Этот путь лежал к тому, что сам Мондриан именовал «чистой реальностью». Блестящие пейзажи ранних лет, которые одни могли бы составить ему имя в искусстве, постепенно уступили место ярким композициям, слегка напоминавшим безудержный пуантилизм; в них еще угадывались ветряные мельницы и дюны, но постепенно они превращались в абстрактный орнамент. Начиная с 1908 года, Мондриан неуклонно, шаг за шагом, приближался к абстракции. Два его знаменитых «Натюрморта с кувшином и имбирем» (1911–1912) навеяны кубизмом, а деревья, которые он писал в те годы, неизменно голые — только ствол да ветви, — как будто ураган сорвал с них всю листву. Теперь, когда художник свел свою потребность в подражании природе к минимуму, он именовал свои работы не иначе как «композиции». Позднее, объясняя смысл понятия «неопластицизм», он замечал, что «денатурализация есть один из существенных пунктов прогресса человечества; она крайне важна для неопластического искусства». В 1914 году, во время переходного периода, он написал «Композицию № 10» — несмотря на то, что она представляла собой замысловатое переплетение прямых линий и несколько вытянутых крестов, она всё же получила подзаголовок: «Пирс и океан». Но к 1917-му Мондриан уже всю экспериментировал с нагромождением цветных прямоугольников на холсте, чтобы позже совместить их с черными прямыми линиями. Что он и сделал приблизительно в 1920 году — с тех пор эти прямоугольники стали для их создателя почти святыней.

Но путь к этому моменту был долог. Еще в 1915 году, гуляя с другом по голландской деревне художников и рассуждая о том эффекте, который оказывает на ландшафт лунный свет, Мондриан неожиданно произнес: «Да, по большому счету природа — проклятая штука, я с трудом выношу ее». Подобно Кандинскому, он был искателем. Оба черпали свои мистические концепции в теософии и, что еще важнее, рассматривали искусство как своего рода молитву. Оба находили в нем разрешение религиозных сомнений — и оба категорично отворачивались от природы.

Мондриан это делал буквально всю свою жизнь.

В 1939 году он сбежал из Парижа в Лондон, а в 1940-м эмигрировал в США. Его абстрактные прямоугольники, воспетые ныне, тогда были известны лишь избранному кругу американских коллекционеров. Среди собратьев по ремеслу, водивших с ним дружбу в его последние годы — он умер в 1944-м, — был абстракционист Роберт Мазеруэлл, у которого хватало средств на то, чтобы время от времени приглашать голландского коллегу на ужин, что он с удовольствием и делал. Художники заглядывали в старую нью-йоркскую таверну напротив Центрального парка — Tavern on the Green.

В хорошую погоду, — рассказывал Мазеруэлл, — они садились за уличный столик, однако Мондриан упорно занимал место спиной к пышной зелени парка<sup>90</sup>.

Отнюдь не симптом приближения старческого маразма, для него это был вопрос вкуса, а также — проявление убежденности в том, что чем решительнее такое животное, как человек, сбрасывает с себя оковы природы, тем цивилизованнее оно становится. Что касается строительства больших городов и научно-технического прогресса, то люди здесь далеко обошли природу — теперь пришел черед художникам догнать инженеров. Ибо человеческий ум, — в этом Мондриан был (что явствует из его работ) непоколебим, — обладает обширными творческими ресурсами: сам он, по крайней мере, не нуждается во внешнем источнике вдохновения. Концепция, лежавшая в основе абстракций Кандинского, у Мондриана вылилась в оголенную структуру. Тот, кто видел его за работой, мог убедиться, что в поисках устойчивой художественной формы он доверяет лишь интуиции. Для Мондриана, закоренелого модерниста, субъективность была единственной точкой опоры.

\*

Несмотря на то что творческие цели и религиозные порывы Кандинского и Мондриана во многом были схожими, их темпераменты отличались настолько разительно, насколько это возможно. Кандинский был общителен и приветлив — Мондриан, напротив, замкнут и, хотя он никогда не оставался без друзей, предпочитал одинокие изыскания. Кандинский не мог обходиться без женского общества — Мондриан был убежденным холостяком; правда, ходили слухи (впрочем, неподтвержденные) о его неудачных романтических связях. Наблюдатели замечали, что единственным танцем, который он признавал, был чарльстон, в котором нет телесного контакта между партнерами. Будучи прирожденным педагогом, Кандинский одиннадцать лет проработал в Баухаусе, обители немецкого модернизма, до его закрытия в 1933 году. С огромным энтузиазмом преподавал он рисунок и фресковую живопись и гордился своей неизменной популярностью среди студентов. Мондриан же без устали публиковал лишь риторическое изложение своей единоличной доктрины — «неопластицизма». Кандинский изобретал всё новые формы для своего богоискательства — Мондриан, остановившийся на своих пресловутых решётках, лишь слегка варьировал их в соответствии с тщательно продуманной программой.

При всей своей замкнутости, Мондриан разделял служение избранной им благочестиво-модернистской стратегии с небольшой группой соратников, стараясь исполнять общественную роль с не меньшей одержимостью, чем та, с которой он работал

в уединении своей мастерской. В 1917 году он участвовал, наряду с такими своими соотечественниками и единомышленниками, как Тео ван Дусбург, в основании авангардистского журнала *De Stijl* («Стиль»), который объединил «духовное сообщество художников», увлеченных созданием «коллективного стиля». В одном из манифестов журнала Мондриан и его коллеги настаивали на том, что «пластическое» современное искусство — искусство, которое примирает технологию и художественное мастерство и которое с равным успехом выражается и в архитектуре, и в живописи, — «должно проистекать не из внешнего видения, а из внутренней жизни, не из подражания, а из представления». Эта эстетическая идеология (учитывая негибкость Мондриана — новая форма ортодоксии) среди прочего ограничивалась «горизонтально-вертикальным строем» и таким образом исключала «диагонали и кривые». Эта доктрина, одновременно всеохватная и детализированная, была догматична и не допускала исключений. Когда легкомысленный ван Дусбург в 1924 году попытался использовать в своей живописи диагонали, Мондриан расценил этот шаг как измену и порвал не только с ван Дусбургом, но и со всей группой. Шутки с неопластицизмом были плохи!

Истинный неопластицизм появился на свет в 1919 году, когда Мондриан включил в свой репертуар идеально прямоугольные, без единого намека на кривизну, композиции, с которыми позже и стало ассоциироваться его имя. В течение шести лет, проведенных в Париже, он был вынужден для обеспечения скудного заработка писать цветы. Лишь в 1926 году американские коллекционеры — среди них была Кэтрин С. Дрейер — обратили на него внимание и предоставили возможность существовать за счет продажи серьезных (так и тянет сказать: религиозных) картин. Однако Мондриана мало что — и уж конечно, не бедность — могло отвлечь от его миссии; ничто не заставило бы его ослабить простые правила своего художественного регламента. Прокладывая по холсту безупречно ровные прямые линии, он обрамлял ими прямоугольники, закрашенные красным, синим и желтым, либо одним из трех «нейтральных» тонов — черным, белым или серым. Он последовательно упрощал свою живопись и к концу 1920-х годов создавал композиции всего из нескольких (иной раз — всего двух) линий: одна строго горизонтальная, другая не менее строго вертикальная, — оживляя их единственным цветовым сегментом. Только в 1930-х годах он начал позволять себе некоторые усложнения — либо дублируя черные полосы, либо поворачивая полотно так, чтобы квадрат превратился в ромб. В основе, однако, оставалась всё та же решётка.

В свете столь строгого ограничения последние произведения Мондриана — «Нью-Йорк», «Нью-Йорк I», «Буги-вуги на Бродвее» и «Победа буги-вуги» — выглядели сюрпризом: живые, яркие



полосы вместо черных. Эти бушующие цветом картины, на мой взгляд, знаменуют собой возникновение — или возрождение — в искусстве Мондриана некоего плотского жизнелюбия, способности отрешиться от излюбленной догмы, от прямоугольника, ставящего преграду чувственному напору и препятствующего выражению эмоций, получаемых художником от Нью-Йорка, точнее — от Манхэттена. В противовес тишине природы Нью-Йорк, с его внушительными прямоугольными блоками стекла и стали, со всей его шумной энергией, живописец воспринимал как триумф цивилизации. Проживи он подольше в этом городе, возможно, вновь востребовал бы ту эротическую мощь, которую столь искусно и ярко отвергал своими черными сетками — символом сопротивления соблазну кривых линий и игре цвета, без которых сексуальная жизнь немыслима в принципе.

Истый модернист, Мондриан придерживался того современного убеждения, что настоящий художник должен принадлежать своему веку. Вспоминая в 1941 году, за три года до своей смерти в Нью-Йорке, свое прошлое, он выразил уверенность в том, что неизменно работал «в согласии с духом современности»<sup>91</sup>. Этот дух он истолковывал как поиски свободы — свободы от конформизма, от академизма, от коммерциализма. Исповедуемое им современное искусство, — с пафосом заявлял он, — есть «освобождение от ига прошлого»<sup>92</sup>: таково было его жизненное кредо. Недаром после смерти Мондриана его абстракции легко ассимилировались в коммерческой культуре. Репродукции и имитации его сеток стали появляться в витринах магазинов, в рекламе, на обложках книг и даже на женской одежде. Соблазн ереси ослабел; чувство новизны притупилось; жажда обладания одним из модернистских изысков усилилась. Нет ничего удивительного в том, что потенциальные покупатели мгновенно распознавали стиль Мондриана. Но забывать, что некогда его работы воспринимались как нечто не от мира сего, значит, идти наперекор истории.

\*

Пикассо однажды определил современное искусство как сумму разрушений. Но мотивации художников-абстракционистов показывают, что это определение является неполным, несмотря на его афористичную емкость. Трое абстракционистов, на которых я остановился — Кандинский, Малевич и Мондриан, — были ориентированы на конструирование и представление религиозного мировосприятия, которое помогло бы восполнить духовные потери, порожденные материалистической культурой, в которой они были обречены жить. Я не устану подчеркивать, что источники модернистского бунта в искусстве открывались во всех областях политического, интеллектуального и чувственно воспринимаемого

мира. А общим для модернистов было энергичное противодействие этому миру и жажда духовности.

## Анархисты и авторитаристы

/1

В то время как Великая война продолжала свой убийственный марш, модернисты, по горло сытые военно-политическим диктатом, подчинившим себе их жизни и убивавшим их товарищей, определяли ситуацию одним-единственным словом: «безумие». В самом деле, кое-кто из британцев разделял чувства, выраженные в надписи, выбитой на лондонском памятнике героине войны Эдит Кэвелл, сестре милосердия, расстрелянной немцами в 1915 году за то, что она помогла британским солдатам бежать за линию фронта: «Патриотизм — это еще не всё. Мне надо, чтобы у меня в сердце не было ненависти». В самом деле, кое-кто из немцев, презрев общепринятый лозунг: «Боже, покарай Англию!» — поддерживал связь с друзьями из числа исконных «врагов», посылая им письма из нейтральных стран. Но эти островки цивилизации никак не влияли на политику. Официальным политическим курсом по обе стороны от линии фронта был шовинизм, поощряемый и утверждаемый цензурой, приукрашенный благочестивыми речами о богоданной миссии и богоданной поддержке. Когда безумие прекратилось, Фрейд саркастически заметил, что каждый из противников привлёк в союзники Бога, и эти несовместимые претензии плохо отразились на Его репутации.

В этой ядовитой атмосфере зародилось и в течение не- которого времени процветало эпатажное антихудожественное направление — дадаизм. Вопрос «кто придумал это смехотворное имя — “Дада”?» так и не нашел удовлетворительного ответа, что само по себе полностью отвечает тому сумбуру, в котором существовало это не-движение. Несмотря на его революционность, у него имелись свои предвестники. Среди наиболее известных протодадаистов числились Джорджо де Кирико и гораздо более радикальный Марсель Дюшан, который в одиночку продемонстрировал, насколько далеко может зайти антихудожник, придумывающий новые формы искусства ради того, чтобы его убить — или, во всяком случае, попытаться это сделать\*.

Дадаистская программа — если ее можно так называть — была проста и категорически негативна. Румынский поэт-полиглот Тристан Тцара, самый рьяный среди приверженцев дадаизма, заявил открытым текстом: «Зачатки дадаизма были откровениями

\* Дюшан заслужил и получит свой собственный раздел ниже. —

*Примеч. авт.*

не искусства, а отвращения»<sup>93</sup>. Глашатаи течения пришли к выводу, что все художники, включая самых бескомпромиссных противников режима, изменили своему бунтарскому призванию, сотрудничая с буржуазными эксплуататорами и филистерами. «Дадаист, — писал в 1920 году, вспоминая эпоху военных лет, еще один из основателей движения, берлинский поэт Рихард Хюльзенбек, — считает своим долгом восстать против искусства, поскольку видит насквозь его лживые претензии стать оплотом морали»<sup>94</sup>. По убеждению дадаистов, суть искусства скомпрометирована настолько, что оно уже не может служить очищению, улучшению и обновлению. Поэтому его надо разрушить.

Эта задача, безусловно, содержала в себе внутреннее противоречие: само стремление безвозвратно покончить с искусством неизбежно порождало искусство, которое внесло весьма существенный вклад в модернистский бунт. Безудержный полет фантазии дадаистов выражал общее стремление к свободе, но вскоре их группа раскололась на два непримиримых лагеря: абсолютистов, которые, подобно находчивому испанскому художнику Франсису Пикабиа, уверяли, что «каждая страница», выходящая из-под пера дадаистов, «призвана всерьез, глубоко, бурно, тошнотворно взрывать новую, извечную умертвляющую чушь, тягу к принципам или способ их увековечения. Искусство должно быть крайне неэстетично, бесполезно и неоправданно»<sup>95</sup>. В резком контрасте с ними такие политические активисты, как Джордж Гросс, создатель незабываемого графического цикла, проникнутого духом антикапиталистической пропаганды, настаивали на левом уклоне дадаизма. В середине 1920-х годов, когда заявил о себе сюрреализм, проблема возникла вновь, и она в немалой степени нашла свое разрешение в нарождавшемся сюрреалистском искусстве. Поэт, критик и автор манифестов Андре Бретон задал тон этому движению, объявив, что сюрреализм существует при том условии, что корни его иррациональны, а возникает он из свободных ассоциаций, снов, гипноза и галлюцинаций.

\*

Колыбелью Дада был Цюрих в нейтральной Швейцарии. И недаром: это был город, относительно свободный от назойливой агитационной риторики воюющих стран. Второго февраля 1916 года немецкий писатель Хуго Балль обратился к цюрихской публике с приглашением посетить открывающееся через три дня «Кабаре Вольтер». Заявленной целью открытия этого заведения было «создание центра артистических развлечений», а избранное для него название было крайне неуместным для пристанища потусторонних дадаистских выступлений, ибо Вольтер, отец Просвещения и проповедник рационализма, находился на диаметрально

противоположном полюсе по отношению к культивируемому дадаистами абсурду. Обещанные же Баллем развлечения обернулись сгустками претенциозного черного юмора, карикатурой на всякое искусство, подлежащее высмеиванию. «Дадаизм, — провозглашал Тцара, — прилагает все силы, чтобы всюду насадить идиотизм»<sup>96</sup>. Однако, какими бы идиотскими ни были выступления Дада, в сравнении с войной, которая не имела иной цели, кроме массовой резни, они представляли собой образец здравого смысла — в этом их инициаторы были уверены.

Хотя дадаистам не удалось утвердить атмосферу идиотизма ни в «Кабаре Вольтер», ни где-либо еще, репетировали они весьма активно, чаще всего стихийно, — и порой репризы их бывали очень смешны. Вскоре стали открываться филиалы общества — в первую очередь в Берлине, Париже и Нью-Йорке, — руководство которыми осуществлялось неудовлетворенными эксгибиционистами, из всех сил подражавшими цюрихским заводилам. Дадаисты декламировали абсурдные стихи, пели странные песни собственного сочинения, наряжались в нелепые костюмы и маски, которыми невероятно гордились. Особо впечатляющий номер, неизменно вызывавший у публики восторг, назывался *poème simultané*\* и заключался в том, что трое исполнителей одновременно зачитывали разные стихотворения. Этот организованный хаос был, разумеется, яростным отражением более обширного, убийственного хаоса за стенами «Кабаре Вольтер».

Еще одним зрелищным мероприятием цюрихских дадаистов была лебединая песнь. Впервые она прозвучала 9 апреля 1919 года для преданных поклонников, заполнивших зал до отказа. Исполнители, по обыкновению, оскорбляли публику со сцены, читали черновые рукописи, декламировали невообразимые вирши, представляли неуклюжий модернистский балет, и, наконец, в качестве апофеоза вечера, симультанную поэму исполняли уже не трое, а двадцать участников. То, что этот поэтический хор не укладывался в единый ритм, никого не удивляло. Выше этого вечера дадаисты прыгнуть уже не могли; к тому же в Европе «разразился» мир. Оглядываясь назад из середины столетия, ведущие критики модернистского искусства Клемент Гринберг и Гарольд Розенберг не пожелали принимать Дада всерьез — разве что в поп-арте 1960-х годов они увидели некое возрождение дадаизма<sup>97</sup>. Если поп-арт был вторым веком оригинальничанья, то дадаизм (вместе со своим прямым преемником сюрреализмом — это странная парочка) стал первым в исследовании глубин, в которых большинство модернистов чувствовали себя комфортно. Эти вполне самодостаточные очаги нетрадиционного искусства едва ли могли обес-

\* «Симультанная поэма» (франц.). — Примеч. пер.

печить ему хоть какую-то легальность — зато они предоставляли художникам широчайшее поле для исследований.

/2 Дадаизм и сюрреализм сходились в принципах организационной стратегии. Первый представлял собой организованную анархию, второй — извод единоличного авторитаризма. Лидер сюрреалистов Андре Бретон объявил, кто будет допущен в его группу, и предписал ей направление интеллектуальной ориентации. Сюрреализм, по его убеждению, был не доктриной искусства, но одной из подспудных идей, ставшей явной. В первом Манифесте сюрреализма, который он опубликовал в возрасте двадцати восьми лет в 1924 году, в середине абзаца, восхвалявшего Пикассо, Бретон с презрением отозвался о «таком негодном средстве, как живопись»<sup>98</sup>. Фрейд был для него более важной фигурой, нежели Пикассо. И действительно, во всей истории модернизма из всех авангардов один лишь сюрреализм открыто признавал свой колоссальный долг перед психоанализом. Долг этот мог бы стать еще больше, если бы Бретон взял на себя труд ознакомиться с психоаналитической теорией более основательно, — однако и так Фрейд с некоторыми из своих идей был допущен в бретоновский шорт-лист современных авторитетов.

В своем знаменитом манифесте (декларации, которую он отстаивал, пересматривал и проверял опытным путем на протяжении пяти лет) Бретон описал огромные возможности сюрреалистического искусства. Этот любопытный документ намного длиннее и откровеннее, чем прочие подобные декларации. В нем перечисляются имена приверженцев сюрреализма, а также излагается его пестрая предыстория, охватывающая творчество Шекспира, Свифта, де Сада, Бодлера и Рембо. Конечно, этот список не мог понравиться добропорядочному буржуа (де Сад? Рембо?), но явные проявления враждебности мало тревожили Бретона и его последователей: в своих книгах модернисты, на которых они ориентировались, уже почти столетие тому назад объявили буржуазию своим заклятым врагом.

В манифесте также содержалось официальное определение сюрреализма: «Чистый психический автоматизм, имеющий целью выразить, или устно, или письменно, или другим способом, реальное функционирование мысли. Диктовка мысли вне всякого контроля со стороны разума, вне каких бы то ни было эстетических или нравственных соображений». В связи с чем вера «во всемогущество снов, в бескорыстную игру мысли»<sup>99</sup> числилась среди основных догматов сюрреализма. В этой формулировке Бретон недвусмысленно утверждал: творческое начало истинного художника или поэта не может — несмотря на то, что рационалистическая философия XIX века безобразно извратила эту прописную истину, —

породить никакого действия путем планирования и расчета. Поэтому сюрреализм приемлет только ту живопись, которая берет свой исток в подсознании и не скрывает своего иррационального происхождения. В то время как дадаисты оставили заслуживающий внимания след в истории изобразительного искусства главным образом благодаря своей работе в сфере полиграфии (вспомним их нетрадиционные и необыкновенно изобретательные — хотя и эфемерные — журналы), некоторые живописцы из числа сюрреалистов, движимые прежде всего внутренним порывом, создали впечатляющие по своей оригинальности полотна, единственное сходство между которыми состоит в том, что от внешней реальности в них не осталось ничего, кроме крошечного ее осколка.

Наиболее образованным из художников-сюрреалистов был бельгийский художник Рене Магритт, положивший жизнь на то, чтобы отобразить несоответствие между картиной и ее названием, или между ее темой и суровой действительностью. Самой известной и дискуссионной стала его работа «Вероломство образов» (1928–1929), на которой изображена четко очерченная курительная трубка, а под нею запечатлена надпись-опровержение: «Это не трубка». Размышляя спустя годы о своем решении, принятом во время Первой мировой войны, посвятить себя живописи, Магритт писал, что двигал им в основном дух сопротивления: «Меня так и подмывало вызвать эмоциональный шок»<sup>100</sup>. В автобиографической справке он подчеркнул мелодраматический момент истины. Увидев репродукцию работы де Кирико «Песня любви» (1914), на которой гипсовый слепок головы Аполлона соперничает с гигантской резиновой перчаткой, он пережил откровение, тронувшее его до слез. Внезапно Магритт прозрел свое будущее, которое он посвятит созданию шокирующей гармонии из неразберихи насущной реальности.

Пожалуй, легче всего разгадать головоломки Магритта, воспринимая их как визуальные каламбуры. Истолковать их намного проще, чем, скажем, странную толчею полотен Дали. В «Красной модели» (1935) Магритта изображена пара туфель, вместо носка у которых — голые пальцы. В «Философии в будуаре» (1947) представлено изображение висящей на вешалке в шкафу ночной рубашки с двумя упругими грудями, отчетливо проглядывающими сквозь ткань в том месте, где им и положено быть. Среди излюбленных тем художника, опробованных им не раз, есть пейзаж в раме, прислоненный к окну, выходящему на этот же самый пейзаж. «Коллективное изобретение» (1934) являет нам лежащую посреди пустынного берега на фоне бушующих волн рыбу с двумя длинными женскими ногами.

Столь же провокационны его реплики известных классических произведений. В картине «Перспектива: „Мадам Рекамье“

Давида» (1951) он заменяет сидящую натурщицу, позирующую Давиду для его чувственного портрета, гробом. Подобные будоражающие изобретения (их у Магритта очень много) десятилетиями были характерны для его работы. Однажды сформулировав свой рецепт, художник с ним уже не расставался, и хотя такая предсказуемость во многом отнимала у его работ способность удивлять, им в большинстве своем хватало остроумия, чтобы доставить удовольствие, а то и глубокое эстетическое впечатление.

Бретон восхищался Магриттом, хвалил его «высокую самобытность» и «капитальную весомость его вклада»<sup>101</sup>. Сюрреализм, по его словам, обязан длинному списку художников, первый из которых Макс Эрнст. Как многие другие модернисты, Эрнст не был коренным парижанином (он родился в Германии в 1898 году), но отправился в Париж искать свое место в мире искусства. С детства подверженный галлюцинациям, он обладал богатым воображением, обеспечившим ему законное и просторное место в мировой столице модернистского искусства. Его мастерство в создании эскизов и графических серий было непревзойденным и служило зеркалом безумно притягательной сюрреалистической доктрине.

/4 За свою долгую жизнь Бретон отыскал не меньше десятка художников, достойных именоваться представителями сюрреализма. Двое из них — Жоан Миро и Сальвадор Дали — заслуживают особого внимания. Они находились на противоположных полюсах модернизма: Миро — художник в чистом виде, Дали — неисправимый мастер эпатажа. Мало кто из модернистов доставил любителям искусства столько истинного наслаждения, сколько Миро. Музей, посвященный художнику в его родной Барселоне (построенный другом Миро, выдающимся архитектором Жузепом Луисом Сертом, он представляет собой характерный образец модернистского дизайна), дает возможность совершить приятный и исчерпывающий экскурс по его постоянно развивающимся стилям, непрерывным дебатам с самим собой, льющимся, как из рога изобилия, картинам, рисункам, скульптурам, эскизам ковров, столового убранства, балетных декораций. Лишь в середине 1920-х годов (а родился он в 1893-м) Миро достиг в живописи яркого сюрреалистического колорита, который обеспечил ему всемирную известность. Он стал художником броского цвета и мистических форм, в которых безошибочно угадывались отголоски внешнего мира.

Картина «Человек, бросающий камень в птицу» (1926) — пример раннего мастерства Миро. Беспощадно упрощенная человеческая фигура: почти круглая голова с единственным ее признаком — глазом; расплзшиеся вширь извивы тела на одной громадной ноге; рука в броске — тонкая прямая линия, взрезающая одинокую фигуру на фоне мирного моря и неба. В те годы художник

говорил, что хочет «убить живопись»<sup>102</sup>, однако эти слова — одно из тех высказываний, которое историку следует проигнорировать. Миро не дадаист; он стремился трансформировать живопись, подчинив ее своей фантазии. Сюрреализм его был слишком индивидуалистичным для Бретона, который порой, непомерно превознося Миро, называл его первым среди всех художников-сюрреалистов; однако же когда тот, следуя своему неумному темпераменту, обращался к созданию костюмов для «Русских балетов», лидер движения осуждал его за недостаточную революционность. Впрочем, никакая критика не могла отвратить Миро от собственного понимания судьбы художника, подвластного одному лишь полету воображения.

\*

Место Дали в искусстве далеко не столь определено и стабильно. Джордж Оруэлл еще в самом начале ухватил его суть: «Двумя качествами Дали обладает бесспорно — даром рисовальщика и чудовищным эгоизмом»<sup>103</sup>. Без первого он не смог бы потакать второму. Дали был невероятно даровитым и хорошо обученным ремесленником, причем свой дар и свое мастерство он сумел проявить с первых шагов. Дали во всеуслышание заявлял о своей неприязни к современному искусству, так что его восхищение исключительно успешным и строго академичным Мейссонье едва ли удивительно. Кивком в сторону широко распространившегося интереса к психиатрии Дали определял свой художественный метод как «параноидально-критический», восходящий к «стихийному, иррациональному знанию, которое основано на критическом истолковании бредовых явлений»<sup>104</sup>.

Возможно, Бретону претил яркий рационализм «критического метода», невзирая на его «параноидальность», но бесподобное явление в свете этого неофита (Дали, конечно же, побывал в Париже и в 1928 году свел знакомство с сюрреалистами), так же как откровенно «фрейдистская» направленность его опусов, склонила чашу весов в пользу молодого энергичного испанца. Век модернизма не видывал таких выскочек, как Дали; недаром он быстро завоевал симпатии читателей газет и любителей выставок. Выпученные глаза (Фрейд с первой встречи охарактеризовал их как «безмятежно-фанатичные») и дико закрученные усы естественным образом сделали его добычей фоторепортеров.

Более того, сами названия его картин уже будоражили обывателей, намекая на скандально-эротические «тайнства». К примеру, известная ранняя сюрреалистическая работа, изображающая нечто вроде мужской головы во власти паразитов и женщину, занятую оральным сексом с калекой, носит название «Великий мастурбатор» (1929). А картина, сделавшая Дали притчей во языцех, с ее размякшими (но все-таки узнаваемыми) часами, декорирующими



различные поверхности пустынного ландшафта, именуется «Постоянство памяти» (1931). Короче говоря, Дали шел окольным путем к тому же самому, чего поп-арт три десятилетия спустя попытался достичь напрямик, то есть — к синтезу высокого и вульгарного искусства. И этот синтез, каким бы низкопробным он ни был, приводил в восторг миллионы зрителей.

## Пикассо: человек-оркестр

/1 Пикассо умел делать всё — и блестяще. Он охотно сплетничал с восхищенными визитерами, особенно земляками, посещал бои быков, преследовал женщин и был невероятно плодovit в искусстве. Работал он упорно, стремительно, изобретательно. Достаточно одного примера: во время работы над великолепным масштабным циклом офортов, созданным в 1930–1937 годах по заказу Амбруаза Воллара, одного из основных своих дилеров, он выгравировал сорок вариаций на тему художника в мастерской в течение всего двух месяцев, во время приступа творческой лихорадки с марта по начало мая 1933 года<sup>105</sup>. Причем перерывы в работе также содействовали искусству, поскольку разговоры, развлечения и, главное, любовные победы, оставались жить на его полотнах. За долгое время своей насыщенной и очень бурной жизни (Пикассо умер в 1973 году, в девяносто два года) он создал огромное количество произведений самого разного характера в жанрах живописи, рисунка, скульптуры, печатной графики и керамики. Из-под его руки вышло немыслимое число автопортретов — от пышущего здоровьем юноши до немощного старца, — в которых он перепробовал все возможные средства и представил себя во всех мыслимых ролях: Пикассо-дэнди, герой-любовник, художник, гуляка, клоун, друг, обезьяна и старый карлик-вуайер, подглядывающий за совокупляющимися парочками. До самой смерти с неизменной оригинальностью он придумывал стили, видоизменял и пародировал их. Короче говоря, это был воистину человек-оркестр среди модернистов.

Родился он в Малаге в 1881 году в семье третьесортного живописца, всю жизнь преподававшего другим то художественное мастерство, которым не удалось овладеть ему самому. Однако преуспеть в нем было суждено его сыну, по детским рисункам которого это уже можно было предположить. Мать, чью девичью фамилию художник, едва он отделился от семьи, использовал как артистический псевдоним, во всех семейных конфликтах неизменно принимала его сторону. Вполне резонно было предположить, что материнская безрассудная любовь стала для Пикассо примером во взрослой жизни, когда он считал себя вправе требовать того же от женщин, всколыхнувших его страсть. В 1895 году

семья перебралась в Барселону, город, который Пикассо считал родным. В 1900 году он впервые побывал в Париже, а навсегда перебрался в столицу искусств в 1903-м, когда распрощался с отцом, но не с Испанией. Многие считали Пикассо французским художником, но в душе он навсегда остался испанцем.

Известно его высказывание, открытый намек будущим биографам, о желании оставить для потомства, по возможности, наиболее полное собрание документов\*. Строго говоря, он не датировал свои ранние работы и даже созданные в период кубизма, хотя это было бы очень полезно для тех, кто занимается изучением его искусства. Но о Пикассо с большим правом, чем в случае кого-либо еще из художников, можно сказать, что его жизнь и творчество переплетены самым тесным образом. Его творения были *oeuvres d'occasion*\*\* в самом высоком смысле слова. В более поздние годы смена стиля могла свидетельствовать — едва ли есть смысл буквализировать это предположение — о том, что в его постели появилась новая женщина. Впрочем, стимулом для него служили не только эротические подвиги и слава; чаще всего это была необходимость разрешить новую эстетическую проблему. И он часто творил, в точном смысле слова, «искусство для искусства».

Даже среди психоаналитиков давно бытовал обычай сбрасывать со счетов мотивы, подвигнувшие творца на овладение мастерством, — скажем (если взять одну из любимых игр Пикассо в зрелости), изображение ню в множественных ракурсах, о каких прочие художники и не помышляли. Обход модели с разных сторон был лишь одной из множества эстетических игр Пикассо. Его томили загадки, даже не приходившие в голову его современникам. И во всех случаях — будь то гравюра или полотно — из-под руки мастера выходило произведение искусства, свободная трактовка действительности, очередное свидетельство его гениальности.

Общепризнанную траекторию его творчества, столь часто обсуждаемую преемственность стилей Пикассо предсказать было невозможно. Каждое новшество было порождено внутренним импульсом и неотступной тягой к экспериментаторству. Он не мог и не желал ограничивать себя рамками одного стиля — даже такого, который изобрел он сам. На протяжении всей творческой жизни Пикассо его безудержная тяга к игре (единственной поистине человеческой деятельности, как сказал более чем за столетие до него Фридрих Шиллер) преподносила один за другим сюрпризы

\* Пикассо: «Зачем, по-вашему, я датировал всё, что делаю? Затем, что недостаточно знать, какому художнику принадлежит эта работа. Надо еще знать, когда, зачем, как, при каких обстоятельствах он ее создал» (см.: *Brassaï. Picasso and Company* (1964) / trans. F. Price. 1966. P. 100.). — *Примеч. авт.*

\*\* Произведениями по случаю (франц.). — *Примеч. пер.*

публике. А подчас — и ему самому. «Живопись намного сильнее меня, — сказал он на закате жизни, — она заставляет меня делать то, чего хочет сама»<sup>106</sup>. Именно это пассивное подчинение требованиям искусства вкупе с дисциплинированностью ремесленника и сделали творчество Пикассо столь многогранным.

Многогранным и непревзойденным. Голубой и розовый периоды в начале века, наметившийся в 1906 году кубизм, который достиг наивысшего расцвета четыре с лишним года спустя; неоклассический стиль, доминировавший в начале 1920-х годов; бесподобный полет фантазии в серии гравюр спустя еще десятилетие; левацкий этап в конце 1930-х; потрясающие пародии на исторические шедевры после окончания Второй мировой войны — вот основные стили, которые ассоциируются у нас с творчеством Пикассо. На деле же «Авиньонские девицы», пожалуй, самая радикальная картина, над которой художник начал работать в 1906-м, а закончил годом позже, демонстрирует всю эволюцию его стиля. Лица двух проституток в правой части композиции — они резко отличаются от лиц трех остальных, чьи фигуры были написаны несколько позже, — напоминают иберийские и африканские маски, свидетельствуя о вновь обретенном интересе художника к примитивному искусству. Когда изнутри его подхлестывала тяга к новизне, Пикассо ждать уже не мог. Действительно, живопись была сильнее его.

\*

Каждый из упомянутых стилей мог обеспечить Пикассо выдающееся положение в первых рядах модернистского искусства\*. Но один из них — кубизм — требует пристального внимания, поскольку он в большей степени, чем прочие, соответствует одному из важнейших модернистских лозунгов, а именно — призыву к автономии искусства. Неоимпрессионисты с их условным колоритом презирали природу. Абстракционисты пытались сбросить ее со счетов. Кубисты, со своей стороны, вроде бы сосредоточились на первом выборе, не чувствуя особой нужды следовать второму. Они черпали вдохновение в потрясших живописцев на выставке 1907 года натюрмортах Сезанна, где столы, стулья и вазы с фруктами нарушали

\* Я не утверждаю, что стили Пикассо были герметично изолированы один от другого. В 1906 году, когда художник уже задумал «Авиньонских девиц», эпохальную картину с беспрецедентным искажением человеческих лиц и фигур, он написал одно из лучших своих полотен — «Туалет». На нем он изобразил обнаженную девушку, закалывающую волосы перед зеркалом, которое держит перед ней полностью одетая служанка. В том же году Пикассо создал еще несколько корпулентных ню, во многом предвосхитивших неоклассический стиль, к которому он обратится после Первой мировой войны. — *Примеч. авт.*

элементарные правила линейной перспективы, которым по необходимости повинуетея природа. Пикассо неоднократно отдавал Сезанну заметную дань: один модернист оказался в радостном долгу у другого.

Веками художники пытались создать иллюзию трехмерного пространства на плоскости, для чего прибегали к различным ухищрениям, манипулировали формами и оттенками цвета. Первые и, безусловно, величайшие кубисты — Пабло Пикассо и Жорж Брак — отказались от проверенных временем решений. Они создавали произведения, которые не позволяют зрителю забыть о том, что искусство — продукт человека. Они раскалывали поверхности, которые в природе обязаны смыкаться, и вновь собирали фрагменты реальности, превращая округлые формы — такие, как женская грудь или мужская щека, — в странные геометрические фигуры, ни на что не похожие, и уж во всяком случае, не напоминавшие грудь или щеку. Словом, кубисты намеренно искажали предметный мир, давая зрителю возможность воссоздать по этим фрагментам узнаваемую действительность. Кривые в кубизме сохранились, но их подавляли прямые линии, прямоугольники и, как иронично подметили современники, кубы. Красота явно не входила в задачу кубистов, но некоторые из их работ («Натюрморт со скрипкой и кувшином» Брака и портрет Амбруаза Воллара Пикассо, обе — 1909–1910) доставляют удивительное эстетическое наслаждение. Художники-модернисты не присягали красоте, однако среди них были те, кто творил ее.

Кубистский стиль продержался достаточно долго для того, чтобы пройти в своем развитии несколько заметных этапов. Аскетизму первых лет (период аналитического кубизма) пришел на смену «синтетический кубизм», который отличался более яркой палитрой; отчуждение искусства от природы усилилось благодаря введению в композиции надписей, сделанных при помощи трафарета, и спонтанно приклеенных обрывков газет и обоев. Когда к Пикассо и Браку начали примыкать другие живописцы, сформировалась группа кубистов. Но влияние этого авангардного направления распространилось гораздо шире их узкого круга. Вся модернистская живопись получала дивиденды от расчленения форм и тем, которое производили кубисты. Они выдали художникам своего рода лицензию на подтверждение их высокого статуса самыми разными путями. И это была еще одна значительная роль, которая выпала Пикассо при жизни. Никто из модернистов не смог укрепить суверенитет художника так убедительно, как он.

Наблюдая деформации, которым Пикассо подвергал — иной раз поистине злостным образом — человеческие фигуры и лица, можно легко забыть, что он был одним из самых бесподобных рисовальщиков в искусстве XX века. В 1911 году он выполнил карандашный

портрет Воллара, в 1916-м — карандашный портрет своего друга, поэта Гийома Аполлинера, в 1923-м написал маслом портрет сына Поля; от каждого из них захватывает дух: они выполнены с таким тщанием и настолько выразительны, что мастерству их автора мог бы позавидовать любой член Академии художеств. Эти портреты заставляют восхищенного зрителя вспомнить о таком бесподобном рисовальщике, как Рубенс, и о многих других столь же выдающихся зиждителях традиции. Пикассо хорошо сознавал свою одаренность и, говоря о художественной подготовке, отмечал, что рисунок должен стоять на первом месте, чему, увы, уделялось недостаточно внимания в его время. Его очерки по традиционной технике рисунка убедительно доказывают, что самый отчаянный бунтарь среди модернистов нередко добивался нужного ему эффекта благодаря использованию старомодной техники.

Технический инструментарий Пикассо был столь разнообразен, что художник мог уверенно передать любой порыв, любой жест, любое чувство. Мы воспринимаем несметные сокровища, оставленные им миру в изображениях мужчин и женщин, не говоря уже о минотаврах, как впечатляющую спонтанную гамму человеческих эмоций, главным образом в минуты крайнего волнения. Именно спонтанную: у нас нет свидетельств того, что Пикассо когда-либо прочел хотя бы строчку Фрейда или иного психолога. Но, как будто следуя по их стопам, он с огромной силой запечатлел все превратности душевной жизни. И, разумеется — как и для всякого художника, малого или великого, для всякого поэта или драматурга, — незаменимым ресурсом для него были сексуальность и агрессия. Пикассо же отличали вдохновенность, порой брутальность, непревзойденная экспрессия и интенсивность провидения, с какими он изображал любовь или ненависть на бумаге или холсте, а также удивительное мастерство, с каким он находил для них эстетические эквиваленты. Вот почему беспрецедентный талант рисовальщика был так необходим Пикассо: он умел рисовать всё — что, собственно, он и делал. Препоны хорошего вкуса, которые удержали бы академиков от подобной прямоты, не только не существовали для него, но и вряд ли даже приходили ему в голову.

Так, живописуя сексуальность, он зачастую сбрасывал маску сублимации. Он не знал запретов: все его работы, даже автопортреты, дышат вожделением. Вот он лежит на кровати, полуодетый, и его орально обслуживает длинноволосая брюнетка; а вот он (вполне вероятно) благодарит обнаженную молодую женщину, доставляя ей истинное наслаждение. Не сковывает себя приличиями он и тогда, когда не является героем полотна. Недаром консервативные критики объявляли его искусство порнографией. Репертуар его был широк — каких только поз совокупления он не изображал; некоторые попросту невозможны физически.

С 29 августа по 9 сентября 1968 года (Пикассо уже восемьдесят шесть) он создал цикл из двадцати пяти откровеннейших гравюр, на которых изображены в любовных занятиях Рафаэль и его легендарная натурщица Форнарина. Рафаэль был великолепным образцом для Пикассо; в XIX веке его всё еще обожествляли всюду (пожалуй, кроме Германии, где ему пришлось соперничать с Дюрером); говорят, этого художника в тридцать семь лет сгубил безудержный секс с Форнариной. Пикассо начинает серию, посвященную этой паре, с обязательной разминки: первый и особенно второй офорт запечатлели Рафаэля в боевой готовности. Пикассо всегда привлекало изображение гениталий, особенно женских, — он изображал их очень подробно, порой в преувеличенных и даже угрожающих масштабах. Еще более соблазнительными выглядят любовные утехы парочки от присутствия наблюдателя, облаченного в одежды папы Юлия II, который внимательно следит за акробатическим соитием любовников. Впрочем, и портреты его собственных любовниц в расцвете романа с художником полны незамутненной радости и любования красотой, благодаря чему эти полотна можно считать истинными объяснениями в любви. Фернанда Оливье, Дора Маар, Франсуаза Жило, Жаклин Рок — все они были необыкновенными красавицами — служили ему прекрасными моделями, насколько бы малореалистично он их ни изображал. Лишь в немногих поздних гравюрах рафаэлевского цикла сквозит нежность. Все-таки Пикассо в глубине души оставался старозаветным испанцем и слишком эгоцентричным женоненавистником, чтобы уделять внимание сентиментальной стороне любви; однако, что ни говори, очарования у его моделей не отнимешь.

Самые впечатляющие изображения агрессии у Пикассо являют собой разнородную смесь жестокости и изысканности. Порой, как в «Гернике» (1937), он сосредоточен на жертвах войны, а порой — стремится обессмертить собственные воинственные порывы. Особенно ярко отображалась его неприязнь к женщинам. Он нередко изображал натурщиц прожорливыми гарпиями, скелетами ведьм с неузнаваемыми лицами и выступающими кровожадными клыками. Было бы упрощением считать эти портреты парафразами его неладов с той или иной любовницей — для этого у Пикассо было слишком богатое воображение\*. Но в то же время он, обладая огромным арсеналом выразительных средств, без колебаний превращал

/3

\* Роланд Пенроуз, на мой взгляд, совершенно точно прояснил этот момент: «Было бы грубо и неверно полагать, что своих спутниц он изображал красавицами в первом угаре любви и чудовищами — с возникновением конфликтов» (*Penrose R. Beauty and the Monster // Kahnweiler D. et al. Picasso 1881–1973. 1973. P. 181*). — *Примеч. авт.*

любовь в жгучую ненависть, не испытывая сострадания к объекту своего гнева.

Мало того, он придумывал мерзкие сцены, иллюстрирующие безудержную враждебность, которой нисколько не стыдился: сам за себя говорит рисунок, где обнаженный мускулистый мужчина избивает раблепную обнаженную женщину; на другом — женщину душат. Он изобретал сцены насилия довольно часто — и с почти садистским удовольствием. Как любовь, обратившаяся в ненависть, насилие было выражением либидо, ставшего агрессией. Наиболее безобидные сцены представляют кентавров, которые тащат сопротивляющихся ню, но чаще Пикассо виртуозно изображает сам акт насилия. Самое наглядное столкновение силы и слабости предстает в его композициях с минотавром, насилующим женщину. Минотавр, ставший постоянным персонажем графюр Пикассо в 1930-е годы, был для него весьма неоднозначным и оттого еще более интригующим существом. По древнегреческому преданию, в сыне царицы и жертвенного быка совместились звериные и вместе с тем богоподобные черты.

На известном офорте 1933 года Пикассо изобразил веселого и весьма общительного минотавра, пирующего с художником — оба держат бокалы с вином, — в обществе двух соблазнительно обнаженных натурщиц. Но в том же году он запечатлел две жестокие сцены, с минотавром, подавляющим женщину, неспособную к сопротивлению. И опять-таки в том же году его минотавр склоняется над спокойно спящей девочкой и нежно гладит ее по щеке. Пикассо как будто говорит, что внутренний мир не прост и далеко не разумен, а тот, кому он представляется простым и разумным, просто не видел его по-настоящему. Кто-то возразит, что это скорее банальность, нежели глубокое наблюдение. Но глаз художника подмечает всё — отнюдь не одну оригинальность.

## L. H. O. O. Q.

Пабло Пикассо непременно должен стоять в первых рядах всякого серьезного исследования модернизма. А Марсель Дюшан представляет собой неотъемлемый знак его истории. Другие нонконформисты тщились пересмотреть, переделать, оживить ремесло, которому они, выучившись, перестали доверять, а Дюшан направил это недоверие на то, чтобы уничтожить искусство как таковое. Его мотивы не поддаются убедительному истолкованию, несмотря на всю его добродушную, хотя и несколько избирательную, открытость; и это прочтение еще больше осложняется тем, что он, как и Энсор, обладал воистину коварным чувством юмора. Окружающие знали о его пристрастии к каламбурам и игре слов, о его

едкой, хотя и не оскорбительной иронии — типично французская черта, полагали его ценители. Короче говоря, историку следует сдержанно относиться к его высказываниям.

Одно бесспорно: принятые в то время эстетические нормы были абсолютно чужды такому поклоннику оригинальности, как Дюшан. Родился он в 1887 году в Нормандии, в уважаемой буржуазной семье и имел двух братьев-художников. После Первой мировой войны Дюшана спросили, отчего он забросил живопись, и он ответил — похоже, совершенно искренне, — что источник его вдохновения иссяк. Самоповторение было для него сродни анафеме. Дюшан был подвержен, как он сам изрек в своем неподражаемом стиле, «безумию неожиданности».

Еще одно несомненно: Дюшан горячо высмеивал и проклинал «сетчаточное искусство», как он его называл, то есть живопись и скульптуру, рассчитанные исключительно на визуальное восприятие. Это был своего рода выбор интеллектуала. Он признавал только умное и тонкое искусство; замысел, идея были для него едва ли не важнее самого произведения. Поэтому вполне резонным было бы считать Марселя Дюшана не первооткрывателем новых принципов в искусстве, а читающим по нему отходную. Историки искусства, заявляя с недавних пор о гибели искусства, нередко приписывают эту заслугу — или вину — Дюшану. Из-за своих реди-мейдов (термин принадлежит Дюшану; мы к ним еще вернемся) он был и остается главным подозреваемым, так как находился на месте преступления с орудием убийства в руках за несколько десятилетий до рождения других убийц вроде Энди Уорхола.

\*

При всей своей значимости в стане модернистов, главный антихудожник Дюшан, разумеется, выступал не один на сцене нового искусства. Как мы успели убедиться, атмосфера в искусстве после 1900 года сгустилась от попыток воспеть на новый лад старые чувства и поставить под сомнение самоочевидные принципы, служившие художникам веками. Сколько ни рассказывали вышедшие из моды реалисты бородатый анекдот о том, как древнегреческий живописец столь достоверно изобразил гроздь винограда, что настоящие птицы слетелись ее клевать, но неестественные цвета и ненатурально раздутые формы уже стали предметом не критики, но оаций; отклик художника как на свой собственный внутренний, так и на внешний мир стал значить больше, нежели достоверное изображение модели. В передовых кругах общества нападки на фотографическую ортодоксальность стали общим местом. Я уже цитировал весьма удачное определение Пикассо, назвавшего современное искусство «суммой разрушений».



Дюшан внес первый весомый вклад в разрушение традиционного искусства не в Париже, а в Нью-Йорке, обозначив растущий космополитический масштаб модернизма. В феврале 1913 года в здании Арсенала на Парк-авеню, между 67-й и 68-й улицами, открылась эпохальная Международная выставка современного искусства — широкомасштабная экспозиция, явившая любителям искусства последние достижения модернистской живописи в Америке и за рубежом. Дюшан был представлен четырьмя полотнами, самое известное из которых — «Обнаженная, спускающаяся по лестнице, № 2». На родине полотно приняли неважно: в 1912 году его отказался выставить Салон Независимых, и разочарованный автор решил попытать счастья за океаном.

Он уже в течение двух лет забавлялся кубистскими формами и представил свое нынешнее увлечение на этом полотне как попытку передать движение в неподвижной среде. «Обнаженная» являет собой человекообразную фигуру неопределенного — скорее, женского — пола, изображенную в последовательности моментов спуска, следующих один за другим. На Арсенальной выставке картина произвела сенсацию. Озадаченные и раздраженные зрители толпились возле странного скопления конструкций на прямоугольном полотне, отпуская язвительные шутки. Один журнал объявил поэтический конкурс на самое остроумное описание картины; газетные иллюстраторы изощрялись в карикатурах

#### SEEING NEW YORK WITH A CUBIST



Дж. Ф. Гризуолд. Грубиян, спускающийся по лестнице (Час пик в метро). *The Evening Sun*, Нью-Йорк, 20 марта 1913  
Карикатура на известное полотно Дюшана (см. фронтиспис).

на этот живописный эпатаж. По неизвестным причинам, самым удачным среди множества эпитетов был признан «взрыв на фабрике кровельных материалов».

Но славы авангардиста из авангардистов Дюшан добился благодаря реди-мейдам. Он поставил их на поток в 1913 году, не принужденно и весело, без каких бы то ни было утилитарных целей, не говоря уже об эстетических, взгромоздив велосипедное колесо на белый кухонный табурет. И это стало историческим моментом в анналах модернизма. «Велосипедное колесо» повергло в ужас даже светских, вроде бы свободомыслящих художников, усмотревших в этом жесте Дюшана желание превзойти их самые дерзкие помыслы. Что это — дурная шутка, непонятное хобби, намеренный плевок в лицо искусству?

Дюшан не сразу, а года через три решился козырнуть своим диковинным «Велосипедным колесом». Поле боя он избрал Нью-Йорк, где оказался в числе организаторов еще одной масштабной выставки современного искусства под эгидой Общества независимых художников. Он купил настоящий фарфоровый писсуар, перевернул его вверх ногами и начертал на нем подпись: R. MUTT (в честь Дж. Л. Мотта, производителя сантехники, который являлся подлинным «автором» этого изделия), — а также дату: 1917. И назвал это «Фонтаном». Этот реди-мейд шокировал даже модернистов из числа ближайших друзей Дюшана, как попросту непристойный и, безусловно, не художественный. После яростных споров совет, в который входил и Дюшан, отверг это изделие на том формальном основании, что оно не является произведением искусства. Кстати говоря, надо было обладать отчаянной смелостью, чтобы объявить (в век Дюшана!), что между произведениями искусства и прочими предметами всё же существует разница. Дюшан немедленно вышел из совета, и широкой публике не суждено было увидеть его работу, что снискало «Фонтану» еще более громкую и скандальную славу.

Это был уже второй удар, доставшийся Дюшаном со стороны художников, которых он считал друзьями и возможными союзниками по модернистской аванюре (первым был отказ Салона Независимых в 1912 году выставить его «Обнаженную»), и на сей раз нанесенная рана оказалась слишком глубока, чтобы стерпеть боль. В одном гораздо более позднем интервью Дюшан заявил, что выпад «независимых» художников стал для него «поворотным моментом», что якобы они даже оказали ему услугу. «Это помогло мне полностью освободиться от прошлого»<sup>107</sup>. Но маска, которую он соорудил для себя еще в юности и которая прослужила ему всю жизнь, выражала высокомерное равнодушие к внешнему миру. Он удалился от людей и сотворил антиискусство.

Но несмотря на неприятие его аванюр, воображение Дюшана не иссякало. В 1919 году он выдал репродукцию шедевра

Леонардо да Винчи в размер почтовой открытки, наградив Мону Лизу тонкими усиками военного образца и крошечной козлиной бородкой. Свое творение он озаглавил аббревиатурой L. H. O. O. Q., что можно расшифровать приблизительно как «Elle a chaud au cul» — «У нее горячая задница» (*франц. груб.*)\*. Шутка довольно безобидная, но многие из тех, кто видел репродукцию или слышал о ней, раздули настоящий пожар насчет акта вандализма. Хулиганская репутация Дюшана окончательно утвердилась, и каждый последующий его шаг лишь укреплял ее.

\*

У этого кощунственного симбиоза игры слов и обезображенного шедевра был деструктивный подтекст: коль скоро всё в приказном порядке можно объявить искусством, если довольно одной подписи, чтобы превратить в искусство всё, что угодно, тогда ничто не имеет оснований считаться искусством. Субъективизм призван расцвести пышным цветом. Так или иначе, все твердые критерии оценки живописи или скульптуры: композиция, цвет, идея, достоверность, тактильность (коли на то пошло, все они применялись и к модернистским произведениям), — утрачивают свое значение. Так и в послевоенном творчестве Дюшана не ослабевает погоня за ничем не стесненной индивидуальностью; его произведения остаются столь же загадочными и столь же неповторимыми, как прежде. Среди них знаменитая и непонятная «Новобрачная, раздетая своими холостяками, даже» (иначе именуемая «Большим стеклом»), над которой он трудился восемь лет (1915–1923), дав интерпретаторам повод изрядно поломать голову, и более поздний ассамбляж «Etant donnés...»\*\* (1946–1966), тщательно скомпонованный взгляд через замочную скважину на зазывно раскинувшееся женское тело (впервые выставленный в 1969 году, через год после смерти Дюшана), — обе работы доказывают, что он и не помышлял о компромиссах.

Но, будучи верен себе, Дюшан ниспровергал даже собственные ниспровержения. К примеру, консультировал галеристов вроде Пегги Гуггенхайм, которой из-за недостатка средств пришлось придерживать свой интерес к живописи. Гуггенхайм с благодарностью вспоминала, как Дюшан учил ее разбираться в новых течениях и школах современного искусства. Однако, поддерживая

\* Какой бы сенсацией ни выглядела слегка подправленная «Мона Лиза», Дюшан был далеко не первым, кто забавлялся с прославленными образами. Газетные карикатуристы годами изощрялись в этом ремесле (см. карикатуру на Флобера в обличье хирурга, с. 24). В 1887 году Коклен-младший изготовил для своей книги «Смех» объемную фотоиллюстрацию под названием «Мона Лиза с трубкой», на которой загадочная дама пускает колечки дыма из огромной трубки (см. с. 285). — *Примеч. авт.*

\*\* «Дано...» (*франц.*). — *Примеч. пер.*

дружеские связи с художниками-аутсайдерами и коллекционерами, он упорно отказывался примкнуть даже к самым нетрадиционным альянсам, например к дадаистам, с которыми у него было много общего. В 1967 году, незадолго до смерти в Нёйи-сюр-Сен, в контексте размышлений о сюрреалистах, которых хорошо знал и уважал, он открытым текстом заявил: «Я никогда не принимал участия в групповых исследованиях неведомых областей, ибо нечто в моей натуре не позволяет мне делить сокровенные ипостаси моего существования ни с кем»<sup>108</sup>. Дюшан ревностно хранил заслуженную репутацию одиночки в век авангардистских объединений.

Нет, Дюшан не был одержим манией величия. Он видел свою задачу в радикальном ниспровержении любых традиционных образцов. Не случайно Роберт Мазеруэлл назвал его «великим саботажником»<sup>109</sup>. Но, как показывают его усилия, направленные на поддержку современного искусства, он едва ли рассчитывал в одиночку или даже вместе с союзниками разрушить искусство. Даже если он и баловался мыслями, под стать Самсону, ему стоило всего лишь окинуть взглядом свою карьеру (особенно в США), чтобы убедиться в своем фиаско относительно подобного безрассудного предприятия. Его богатые американские друзья и клиенты, и в первую очередь главные среди них: Уолтер и Луиза Аренсберг, — живо привели бы его в чувство.

Аренсбергов можно считать идеальными покровителями многих модернистов. Хорошо обеспеченный и образованный (если диплом Гарварда и знание итальянского на уровне, достаточном для того, чтобы переводить Данте, являются признаками хорошего образования), рано женившийся на сестре еще более благополучного однокашника, Уолтер Аренсберг имел в руках весь необходимый арсенал для меценатства. Его не привлекал ни отцовский сталелитейный бизнес, ни, как вскоре выяснилось, какой-либо иной; ему нужна была та искра, которая воспламеняет неугасимую жажду коллекционирования — что в десятилетнем школьнике, что в пятидесятилетнем стряпчем. Она вспыхнула ярко и внезапно как раз во время Арсенальной выставки. Жажда обладания современным искусством проснулась в Аренсберге — и, как это почти всегда случается, на то, чтобы ее утолить, ему не хватило всей его жизни.

Луиза Аренсберг заразилась энтузиазмом мужа, и пара, помимо приобретения работ таких первоклассных модернистов, как Пикассо, Брак, Клее и Бранкузи, стала жадно собирать Дюшана. Супруги покупали напрямую у художника, чьими близкими друзьями и гостеприимными домохозяевами они вскоре стали, либо перекупали произведения, попавшие в руки менее фанатичных коллекционеров. Их покровительство было весьма демократичным. Они были бездетны и поэтому с возрастом и ухудшением здоровья нередко становились мишенью (себя они даже называли

жертвами) напористых галеристов по всей стране. После долгих, азартных и зачастую болезненных пререканий они предоставили Художественному музею Филадельфии — города, в который переселились, — основную часть своего собрания, в том числе и дюшановские грандиозные инсталляции «Большое стекло» и «Etant donnés...».

Ирония является самоочевидным объяснением того, как противники музеев попадают в музеи. Здесь, в Филадельфии, находятся все работы Дюшана, которые Аренсбергам удалось приобрести. И сам Дюшан, самопровозглашенный заклятый враг искусства, принимал активное участие в помещении своих работ в один из крупнейших «мавзолеев» страны, в своего рода усыпальницу почивших художников, которую авангардисты давно порывались сжечь, и в открытии их для публичного обозрения, словно они были традиционной классикой. Ранее я уже замечал: не стоит недооценивать загребущую способность буржуазии, особенно когда у нее есть деньги и вкус для их разумного вложения.

## Антимимесис

- /1 Модернизм был идеальным полем для скульптуры. Подобно авангардным живописцам, скульпторы составляли совершенно непредсказуемые программы, едва освободившись от законов неоклассицизма. И их сходство с живописцами отнюдь не было случайным; модернизм в скульптуре являлся не столько проявлением бунта против предшественников XIX века, сколько расширенным комментарием к современной авангардной живописи. Бесспорно, главный скульптор века Огюст Роден занимал среднюю позицию между, с одной стороны, радикальным авангардом, взбунтовавшимся против ремесленной имитации природных форм (в частности, человеческого тела), и консервативными исполнителями исторического задания, с другой. Роден, родившийся в 1840 году, никогда не покидал натуралистической платформы дотошного воспроизведения. Матисс вспоминал его безапелляционную рекомендацию: «Копируйте природу!»<sup>110</sup> И в то же время он своими экспериментами потрясал и даже приводил в негодование большую часть — не всех, конечно, — любителей искусства. Его знаменитый «Бальзак» (1887), чья вылепленная в натуральную величину тучная фигура была беспардонно обернута каким-то покрывалом, вызвал бурю протестов. В 1906 году — историки искусства не могли обойти вниманием этот факт — юный Матисс пришел к мэтру показать ему свои рисунки. Это ни к чему не привело, разве что Матисс, увидев, как мастер по частям лепит фигуры — рука тут, нога там, — пришел к убеждению, что такой способ ему нисколько не импонирует. «Мне

надо было видеть общую архитектуру моей работы, — писал он, — отдельные объясняющие детали необходимо было заменить живым и внушительным синтезом»<sup>111</sup>. Роден был постоянным раздражителем традиционалистов, но вовсе не предтечей модернистской скульптуры.

Скорее, это радикальные живописцы спустили скульптуру с цепи навстречу авантюрам XX века. Авантюры были более чем субъективны. Взаимодействию различных жанров способствовали многогранные таланты: многие из наиболее значительных скульпторов-модернистов были живописцами, и порой таковые они и были известны. Дега, Матисс и Пикассо были лишь самыми знаменитыми из них; прочие использовали иглу, карандаш и кисть с одинаковым мастерством — для них это были одинаково полезные инструменты. Развенчав идеал копирования природы, эти прогрессивные художники указали скульпторам путь не абстрактными предписаниями, а собственным примером.

Их ученики подхватили урок на лету. «В то время как мое техническое освобождение исходило от друга и земляка Пикассо — Гонсалеса, — писал в 1952 году Дэвид Смит, самый известный ваятель металлических монументальных форм, — на мою эстетику повлияли Кандинский, Мондриан и кубизм». Он мог бы добавить и самого Пикассо, который изредка баловал публику ваянием, притом скульптор был далеко не второстепенный. «Вне всяких сомнений, — комментировал Смит, — с наступлением нового века на эстетическом фронте и численно, и понятийно главенствовали живописцы»<sup>112</sup>. Этот диагноз он подтвердил три года спустя в лекции, прочитанной в Университете Миссисипи: «Кубизм освободил скульптуру от монолитных и объемных форм, равно как импрессионизм освободил живопись от светотени»<sup>113</sup>. Вдохновитель Смита, испанец Хулио Гонсалес, спаивая детали своих скульптур, в конце концов решил опробовать такие материалы, как железо и сталь. Он тоже следовал путями модернизма. Родился Гонсалес в 1876 году и перебрался в Париж в 1900-м, где подружился с Пикассо. А главное, оба художника саботировали устаревший императив подмены природы; эта эмансипация давала скульпторам воистину безграничные возможности. История модернистской скульптуры повествует о том, что эти возможности были испытаны ими в полной мере.

Некоторые из широко известных раннемодернистских скульптур оставляют впечатление трехмерных образцов кубизма. Так, в бронзовой «Голове женщины» (1909–1910) Пикассо представил лицо в виде прямоугольников со слегка смягченными углами, но все-таки сохранил лицо натурщицы узнаваемым. А футурист Умберто Боччони в своем «Развитии бутылки в пространстве» (1913) нарушил общий силуэт формы, играючи сотворив из ее фрагментов довольно сложный ассамбляж; однако бутылка осталась бутылкой.

В «Гитаристе» (1918) Жака Липшица человеческие формы — в частности, рука, перебирающая струны гитароподобного прямоугольного предмета, — также сохранили достаточно узнаваемости, чтобы у зрителей оставалось стойкое впечатление настоящего музыканта, играющего на подлинном инструменте. Неудивительно, что модернистским скульпторам, которые сохраняли в своих произведениях связь с узнаваемым внешним миром, удавалось (по крайней мере — частично) преодолеть скепсис публики. По-видимому, зрителям до боли хотелось обнаружить хотя бы след, который ассоциировался бы с их жизненным опытом, и они благодарно откликались, узнавая знакомые формы. Это не требовало столь больших усилий от зрительского воображения, как чисто абстрактное искусство.

\*

Скульптором, который, возможно, удовлетворял требованиям «натуралистической» версии модернистской программы, был Генри Мур, родившийся в Каслфорде, Йоркшир, за два года до начала XX века и снискавший редкую славу в английской высокой культуре, которая не может похвалиться большим количеством прославленных имен в данной области. На всем протяжении долгой карьеры излюбленным его мотивом была лежащая фигура — ваял ли он ее из камня (материала, которым в основном пользовался до войны) или из бронзы (которую избрал впоследствии). Мур создавал монументальные фигуры, часто усложненные округлыми выемками неправильной формы, очерченными нарочитой позицией руки или ноги. Он никогда не отдалялся от природы и постоянно менторски твердил, что лучшее место для созерцания его работ — пространство под открытым небом, ибо скульптура составляет продуктивную симметрию с пейзажем.

Временами Мур заставлял публику испытывать опасное наслаждение и впитывать вытесанную форму целиком; он буквально сталкивал две скульптурные массы и втискивал меж ними зрителя, так что тому казалось, будто это одна и та же фигура. Иной раз он воспевал материнство, изображая мать и дитя, но высшее чувство стимулировалось у него тем, что он называл «формой-опытом»; это был его отклик на формы, запавшие в его сознание и оставившие там ощущение основательности, весомости, зиждущейся на твердой почве. Мур и Барбара Хепурт, его землячка, скульптор из Йоркшира (она, кстати, пошла дальше него, приблизившись к чистой абстракции), были оба сторонниками прямого высекания, к каким бы формам ни обращались. Таким образом, им обоим удалось сохранить верность живой природе, по крайней мере, в основе творчества.

Но идеалом для них оставалась автономия скульптуры. Очарование гладких поверхностей Мура доставляет публике исключительное наслаждение. «Более, чем любой другой скульптор, —



писал его верный поклонник, американский историк искусства и музейный деятель Уильям Р. Валентайнер, — он выражает нашу глубокую тягу к стихиям природы, обретающимся в первозданных пустынях, горах и лесах, вдали от городов, с их искусственной жизнью, управляемой интеллектом вместо энергии чувств»<sup>114</sup>. Он испытывал не слишком последовательные, но глубокие чувства, которые традиционным скульпторам были совершенно недоступны. Мур дожил до 1986 года и сумел запечатлеть свои личные переживания в невероятно экспрессивных образах.

Работы Мура и Хепуорт свидетельствуют о том, что скульпторам, которые не отрываются от природы, свойственна недюжинная широта чувств. Но те, кто отбрасывал любое намеренное сходство как раболопную уступку изжившему себя неоклассицизму, наслаждались еще более неограниченной свободой. Гамма их воображения была в основном личной, отчасти неосознанной, но в любом случае не скованной никакими рамками. Некоторые абстракционисты, вроде Александра Колдера, подчиняли свои конструкции оригинальной логике. В своих снискавших немало восторгов мобилях, которые он изобретал вновь и вновь, Колдер совмещал проволоку, дерево и ярко раскрашенные алюминиевые овалы или же листовидные формы, и в этом довольно хрупком равновесии каждый элемент находился на своем месте. Эти мобили слегка покачивались, не обрушиваясь от легкого дыхания или дуновения ветерка. Символом коллегиальности модернистов послужил следующий случай: когда в 1949 году Колдер впервые показал эти конструкции Марселю Дюшану и спросил совета насчет того, как бы их назвать, тот без колебаний окрестил их «мобилями».

Может быть, мобили Колдера не достаточно весомы, но они остроумны — качество, не слишком распространенное среди модернистов, — и это позволило им преодолеть пропасть между авангардным и обывательским вкусом. Еще одним юмористом среди модернистских скульпторов был Пикассо, который иногда ваял нечто мрачное и строгое, но чаще забавное. Пикассо главным образом подмечал то, что другие не видели: скажем, его острый глаз мог превратить сиденье велосипеда и руль в голову быка или маленькую модель автомобиля в голову «Обезьяны с малышом». Заставляя предметы служить его целям — тем, для которых они вовсе не были предназначены, — Пикассо вновь и вновь утверждал свое непререкаемое превосходство.

В такой обстановке всё было возможно; субъективный вклад в искусство неизменно торжествовал на всех фронтах (в модернистской скульптуре — не менее чем в живописи). Не было суда, который мог бы вынести приговор выбору художника. Он вполне мог связать свое творение с народным источником. Рус-



ские художники, работавшие на первом, довольно либеральном этапе их революции, видели свою миссию в апофеозе нового мира и способствовали (по их понятиям) его свершению. Далеко не все дожидались революции 1917 года: в 1914-м русский скульптор Владимир Татлин отправился в Париж учиться у Пикассо. К сожалению, тот им не заинтересовался, но Татлин увидел в кубизме благодатный источник для создания на родине абстрактных скульптур — своих, как он их называл, «контррельефов». Это были удивительные конструкции, не имевшие ничего общего с традиционным реализмом. Славу Татлину принес проект монументальной башни — «Памятника Третьему Интернационалу», — созданный по заказу Отдела изобразительных искусств Народного комиссариата по просвещению в 1919 году. В те дни советская власть еще благосклонно относилась к независимым модернистам. Однако длилось это недолго.

Башня Татлина так и не была построена. Впрочем, ее едва ли построили бы и в другое время, поскольку она должна была быть значительно выше Эмпайр-стейт-билдинг и состоять из хитроумного переплетения металлических спиралей и стеклянных прямоугольников, с одним из трех центральных стержней, пронзающим по диагонали все остальные внутренние пространства, на которых должны были размещаться кабинеты и аудитории. Более того, по татлинскому проекту, башня должна была находиться в непрерывном движении, вращаясь вокруг нескольких осей одновременно на трех разных, тщательно регулируемых скоростях. Это был великолепный образец того, что русские в своем революционном духе называли «конструктивизмом», стилем, в котором не было места внешней реальности и центральным становился вопрос соответствующих материалов.

При этом нельзя сказать, что скульпторы-абстракционисты никогда не ступали на оппозиционные территории. Подобно Пикассо, который в 1920-е годы писал маслом дичайшие, но вполне узнаваемые карикатуры на своих любовниц, скульпторы-конструктивисты иной раз совершали жесты по направлению к реальности, но их продукция — плод абсолютной свободы — чаще искажалась до абсолютно неидентифицируемых форм. В творчестве Дэвида Смита, например, гигантские металлические конструкции, не соотносимые ни с чем, кроме других его же конструкций, перемежались «портретами» в размер стола, смутно напоминающими человеческие фигуры. А кованая скульптура Гонсалеса «Причесывающаяся женщина» (1936) может служить эталоном десяткам «репрезентативных» экспериментов в абстрактном искусстве. Ее название сулит нам хотя бы некоторое изобразительное сходство, однако «Женщина» скорее выглядит надуманной пародией на то, чем должна была быть, ибо нагромождение проводов и искореженных

металлических фрагментов служит женской головой лишь потому, что ее создатель заявил об этом.

\*

Представление о скульпторе, властно задающем смысл своего произведения, стал аксиомой или, по крайней мере, исходной точкой для искусствоведческих истолкований. Одним из блестящих бенефициаров в ряду подобных изначальных авторитетов был румынский скульптор Константин Бранкузи. Его репутация достигла огромных высот уже при жизни скульптора, и он не утратил ее до самого конца (Бранкузи родился в 1876-м, а умер в 1957 году). По мнению Дэвида Смита, он был «величайшим из живущих скульпторов»<sup>115</sup> — остальные профессионалы признавали это и следовали его примеру в своих творениях. Приверженность Бранкузи простоте и уважение к материалу, с которым он работал, стали общеразделяемым кредо\*.

Самым знаменитым произведением Бранкузи стала «Птица в пространстве», объект, сначала вытесанный из мрамора (1923), а через год отлитый в бронзе — любимом материале автора. Пожалуй, это вообще наиболее известная модернистская скульптура: изящная вытянутая форма, слегка утолщенная в средней части и установленная вертикально на одном из своих заостренных концов. Как и большинство произведений Бранкузи, эта работа является ярким образцом редукции; некоторые другие из его известных скульптур представляют собой слегка искривленные яйцевидные формы, «изображающие» спящего ребенка или, если верить автору, Прометея. Обезглавив свою холодно-отстраненную — и, несомненно, очень красивую — «Птицу в пространстве», Бранкузи наводит зрителя на мысль о птичьем крыле. Таким образом, стоило только скульпторам отвергнуть идеал мимесиса, как верховенство художника — сродни верховенству библейского Адама, нарекающего живых тварей, — достигло космических высот; туда, собственно, и стремилось большинство модернистов, правда, не всегда отдавая себе отчет в том, что это значит.

Некоторые скульпторы добавили модернизму остроумия, однако были и такие, кто обогатил его запас эротичности. Самый любопытный экземпляр явил тот же Бранкузи; его изваянная в 1916 году «Принцесса X» была нацелена на скандал повсюду, не исключая пресыщенной, казалось бы, модернистской Мекки, каковой был

/3

\* Важно помнить, что страсть Бранкузи к простоте была далеко не проста. «Простота, — как справедливо заметил сэр Герберт Рид, — не есть самоцель. К простоте приходишь вопреки самому себе, по мере приближения к истинному смыслу вещей» (*Read H. Modern Sculpture: A Concise History. 1964. P. 187*). — *Примеч. авт.*

Париж. Не надо быть эротоманом, чтобы увидеть в полированной бронзе восстающий пенис в сопровождении тестикул (или, например, двух шаровидных женских грудей) внизу. Даже завзятые авангардисты были в шоке: экспонированная в Салоне Независимых в 1920 году, скульптура была вскоре убрана, поскольку «это было чересчур» даже для поборников новизны. Подобно тому, как «Фонтан» Дюшана в 1917 году вызвал недовольство братьев-модернистов, которые сочли его безвкусным и нехудожественным, так и Бранкузи якобы переступил все грани приличия, редуцировав человеческое тело до одного или двух физических органов (тем более — таких). Авангардисты редко были едины в своих идеологических воззрениях: то, что одному прощалось как дерзость, у другого клеймили как непристойность.

/4 Работы, которые я кратко охарактеризовал выше — «Принцесса Х» (1916) Бранкузи и «Фонтан» (1917) Дюшана, — были созданы во время Первой мировой войны. Они показывают, что скульпторы, едва освободившиеся от мимесиса, без колебаний воспользовались вновь обретенной свободой. После 1945 года авангардная скульптура не утратила изобилия, правда в ее развитии — невзирая на все разнообразие — практически невозможно обнаружить какую-либо последовательность. Скульпторы начали использовать электрические провода, современную пластмассу и стекловолокно в спиралевидных конструкциях, освещенных изнутри неоновыми трубками, нагромождать друг на друга коробки с этикетками Brillo из супермаркета и делать слепки из мертвенно-белого гипса с живых людей.

Далеко не все эти модернистские изыски были призваны ласкать взор. Кто-то не мог отрешиться от боли и зверств XX века, кто-то воспевал героизм борцов французского Сопротивления. И буквально единицы, вроде английского скульптора Энтони Каро, создателя сварных красочных конструкций, не замахивались на то, чтобы отражать мировые катаклизмы. Пожалуй, самой известной из абстрактных композиций Каро стала работа «Однажды рано утром» (1962) — длинный полый ассамбляж с большой стальной прямоугольной плитой, которая тянется вверх на одном краю, и слегка покосившимся крестом на противоположном; оба полюса соединены между собой несколькими стальными элементами, а вся композиция выкрашена в приятный красный цвет. Притяжение этой скульптуры объяснить трудно, однако оно безусловно и непосредственно.

Немногие послевоенные художники были, подобно Каро, способны оказывать влияние и вдохновлять своих не столь выдающихся собратьев по ремеслу. Но почти каждый гордился своей уникальностью. По крайней мере, у скульпторов в текущем хаосе

идей и произведений, когда индивидуальность уже стала общим местом и почти каждый может именоваться модернистом, само понятие «модернизм» в прямом смысле утрачивает свое конкретное значение, — весьма странный поворот событий в русле нашего исследования. Иначе говоря, рынок неоклассической скульптуры пережил значительный обвал, и на смену ему не пришло ничего существенного.

Довольно известный эпизод с Бранкузи дает основания предположить, что будущее модернистской скульптуры, скорее всего, будет не столь бурным, как прошлое. В 1926 году он отправил одну из своих самых изысканных работ — «Птицу в пространстве», — над которой работал больше трех лет, в США на персональную выставку. Но инспектор таможенной службы отказался пропустить ее беспошлинно, как произведение искусства. Усмотрев в ней «производственное изделие», он потребовал уплаты сорокапроцентной пошлины. Бранкузи, обескураженный, но не сдавшийся, ее уплатил, но подал на таможенное ведомство в суд. Если бы взыскание пошлины осталось в силе, торговля произведениями Бранкузи и других модернистов понесла бы немалый урон. Но суд решил дело в пользу скульптора, явив замечательный пример «буржуазной» снисходительности к модерну. Такие приятные неожиданности были редкостью, но отнюдь не столь большой, как утверждали доктринеры модернизма. Традиционное буржуазное общество оказалось способно принять нетрадиционное искусство.

## ГЛАВА IV

### ПРОЗА И ПОЭЗИЯ.

### ПЕРЕБОИ ЧУВСТВА

#### Новая беллетристика

Если изобразительное искусство авангарда было прерогативой преуспевающих буржуа, у которых были средства на его приобретение и место, где его разместить, то эскапады модернистской литературы были доступны более широкой публике. В данном случае основным критерием популярности являлся тираж. И всё же была одна отличительная черта, роднившая модернистов — художников и писателей: и те и другие создавали неувядающие шедевры, вечные памятники в истории высокой культуры.

Но привыкание к новой беллетристике было нелегким. Большинству читателей романов во второй половине Викторианской эпохи игры модернистских писателей казались систематическим нарушением испытанных сердечных связей между автором и его аудиторией. Авангардисты требовали от публики полной концентрации внимания, тогда как писатели, почивавшие на лаврах, ее щадили. Издатели отлично сознавали, что круг ценителей зарождающегося литературного течения ограничен, поэтому своим долгом они считали ставить препоны на пути к изданию и распространению модернистских книг: их авторам следовало забыть о тиражах, подобных тем, какие были у той продукции, которую они называли «читивом».

Высказывания историков искусства о восприятии модернистской живописи сродни мнению литературных критиков о потреблении модернистских романов. Эти критики насчитывали три читательских пласта: самый обширный охватывал «варварскую» массу, не понимающую трудной прозы и плавающую на мелководье; второй пласт был не столь велик, но тоже достаточно многочислен — он имел доступ к высокой культуре. Эти читатели поглядывали на толпу свысока, но тратить время и умственные усилия, которых требовал авангардистский роман, не желали. И была, наконец, горстка элиты — литературная аристократия, открытая инновациям и экспериментам. Модернистские критики сбрасывали со счетов массового читателя, чьи вкусы не поддаются исправлению. Иной раз они раздражались диатрибами насчет дикости современной демократии, объявляя несбыточными мечты о том, что обыватель станет не то что покупать, но даже листать модернистский роман. Эти критики с невыразимым презрением относились к непритязательным вкусам, привитым в школе, и к желанию

рассматривать чтение как форму досуга. Свои обвинительные речи они не прекратили даже после того, как новая литература обрела известность.

\*

Аристократический скепсис насчет читательских вкусов был достоин если не восхищения, то полного понимания. Подобно самым изобретательным художникам, создатели модернистской прозы своей непредсказуемостью — невзирая на то, что она дарила читателям утонченные удовольствия, — вселяли в читателя тревогу, более того, подозрения в чистоте своих намерений. Что еще они выдумают? В эпоху классического романа читатели редко задавались этим вопросом. Ведь имя автора на титульном листе вызывало совершенно определенные ожидания: Теккерея не радовал читателя так, как Тrollop, а Тургенев не дотягивал до Толстого. И все-таки доставленное удовольствие было непосредственным: читатель мог сосредоточиться на рассказе, не думая о рассказчике.

В этом и состояло основное отличие авторов традиционного романа от их преемников-новаторов. Первые, в отличие от вторых, не привлекали внимания к своей индивидуальности. Модернисты же выступали в роли факиров, чья пиротехника непременно напоминала публике об их присутствии на сцене. Нельзя сказать, что поклонников таких модернистов, как Роберт Музиль или, скажем, Итало Звево, в принципе не увлекало чтение. Безусловно, увлекало — и тем не менее им всё время надо было быть начеку: какого еще кролика вытащит из шапки ловкая рука фокусника?

Старомодный роман вполне предсказуемо помещал своих персонажей в занимательные положения и старался поддерживать атмосферу напряжения, повышая шансы неожиданного финала. В той прозе были сюрпризы, повороты колеса фортуны, препятствия, которые ставил на пути своих персонажей находчивый автор. Но в конце он был просто обязан этому напряжению найти разрешение. Недвусмысленное прочтение финала, расстановка всех персонажей по местам — всё это было неотъемлемой частью молчаливого соглашения между писателем и читательской аудиторией, которая не была согласна на меньшее. Правда, как правило, она не получала и большего.

Затем, в конце XIX века, несколько авантюристов, соблазненных модернистской субъективностью, заявили о своей неудовлетворенности царившим в прозе реализмом. Триумф, с трудом завоеванный Эмилем Золя, триумф, который многие сочли прогрессом в эпоху повествования, засушенного деликатной уклончивостью, вскоре оказался под ударом — как и следовало ожидать, он был нанесен слева. В 1891 году Томас Харди, сурово раскритиковавший откровенную дерзость модных реалистов, высказался про-

тив скольжения их прозы по поверхности. «Видеть более тонкие грани существования, слышать „мелодию людскую, печальную“\*, — писал он, цитируя Вордсворта, — нельзя одними лишь внешними органами чувств, как бы ни были они близки силе фотографии. Восприятие того, что неразлично глазом и ухом, способность чувствовать душевным осязанием, которое дается при сострадательном отношении к жизни во всех ее проявлениях, есть дар, наделяющий его обладателя более тонким пониманием человеческой натуры, нежели многие другие, кто может похвалиться вдвое большей наблюдательностью, но без сопереживания»<sup>116</sup>. Харди был убежден в том, что существует скрытая реальность, которую многие писатели упорно отказываются замечать.

Немногим позже, в 1899 году, английский поэт и критик Артур Саймонс в своем пророческом полемическом эссе «Символистское движение в литературе» (его прочтение обозначило целую эпоху в литературном самообразовании Т. С. Элиота) заметил, что четкая программа Харди уже реализуется. Он с удовольствием констатировал нарастающий «бунт против поверхностности, риторики, материалистической традиции» и «попытку высвободить сущность, душу всего живущего, что можно воплотить сознанием». Именно в символах, уверял Саймонс, «предстает зримо душа вещей; литература, доселе согбенная под многими бременами, наконец-то может высказаться свободно, искренно»<sup>117</sup>. Символы так же реальны, как деньги, которые зарабатывает героиня романа, и дом, в котором она живет, но в более важных аспектах они еще реальнее. В глазах модернистов поверхностность, риторика, материализм являлись разлагающими факторами для прозы в той же мере, в какой академизм — для искусства живописи. Рисуя в своем воображении истинно духовное будущее романа, Саймонс поднимал вопросы тональности, такта, лексики, озарения. Критикуя современную беллетристику, модернисты искали пути проникновения во тьму души своих вымышленных персонажей, что превращало роман в загадочный и увлекательный лабиринт.

Для начала романисты решительным образом переворачивали привычное пространство, посвящая длинные пассажи малозаметному жесту или, напротив, избавляясь от протагониста одной полуфразой. В первом томе эпопеи «В поисках утраченного времени» («По направлению к Свану, 1913) Марсель Пруст отводит две страницы первому поцелую Свана и куртизанки Одетты, на которой он потом женится; во втором из двух главных произведений Вирджинии Вулф (первым была «Миссис Дэллоуэй», 1925) — в романе «На маяк» (1927) — мы узнаём о смерти главной героини

\* *Вордсворт У.* Строки, написанные на расстоянии нескольких миль от Тинтернского аббатства при повторном путешествии на берега реки Уай. Перевод В. Рогова. — *Примеч. пер.*

повествования, миссис Рэмзи, мимоходом, буквально в скобках. Оба романа являются истинными вершинами модернизма, и к ним я еще вернусь. Кроме того, утратил основополагающее значение такой непреложный для викторианской литературы закон, как требование логической последовательности в изложении событий. У Диккенса, Толстого, Фонтане, даже у Флобера всегда есть действие — и его много. В модернистских романах не так. В 1918 году английская писательница Мэй Синклер в рецензии на первый том модернистского цикла Дороти Ричардсон «Паломничество» с удивлением заметила: «В этой серии нет драмы, нет ситуации, нет мизансцены. Ничего не происходит». Это было страстное путешествие вовнутрь, апофеоз субъективности вкупе с постоянным нарушением правил романного повествования, одним словом — врожденные трудности, снискавшие модернистской литературе скандальную славу в обывательской среде.

Одним из важных precedентов для этого скандала была, разумеется, та откровенность, с которой модернисты — не все, но некоторые — препарировали сексуальные отношения. То, над чем прежние романисты лишь слегка приоткрывали завесу, позволяя себе двусмысленные намеки, теперь было выставлено напоказ. Подтекст стал текстом, хотя он и оставался на первых порах заключенным в рамки. Исторически сложившиеся табу, которые прежде оберегали частную жизнь викторианцев, были поставлены под сомнение — и в том, что они вскоре были разрушены до основания, есть немалая заслуга писателей-модернистов. Первопроходцами стали французы, за что поначалу более целомудренные культуры осуждали их; однако вскоре осуждающим, которые видели, с какой жадностью английские и немецкие читатели поглощают пикантный парижский импорт, не оставалось ничего лучшего, как с некоторыми оговорками следовать его образцу. Флобер, братья Гонкур, Золя и его последователи переосмыслили то, что именовалось достоинством литературы. По мнению свободных духом, свидетельством последнего являлось не общественное положение персонажей и не респектабельность их поведения, а качество труда их создателей.

И все-таки по сравнению с другими неудобствами для читателей сенсационная разнузданность модернистской беллетристики — хотя она широко освещалась в бульварной прессе — вызывала не столь уж сильное беспокойство. Например, Д. Г. Лоуренс, для которого как сам половой акт — причем не обязательно гетеросексуальный, — так и его предвкушение являлись проявлением жизненной силы, считал вполне естественным (иначе говоря — здоровым) рассматривать фигуру Эроса как центральную для своих книг. Но его скандальный «Любовник леди Чаттерлей» (1928) даже для него самого оказался рискованным предприятием — роман пережил долгие мытарства, прежде чем был опубликован. Отрица-



тельные отзывы на него поступали не только от ревнителей морали: другие модернисты, например Вирджиния Вулф, резко критиковали Лоуренса за грубость и идеологическую тенденциозность.

Короче говоря, модернистская литература нарушала правила хронологической последовательности и завершенности — тем самым она подрывала общепризнанные основы повествовательной прозы; шокируя общество, она обращалась к внутреннему миру человека. В модернистских зеркалах отражались в основном авторы. Возьмем классический образец модернизма — «Фальшивомонетчиков» Андре Жида (1926). Главный персонаж книги — его зовут Эдуар — подумывает написать роман, который должен называться (разумеется!) «Фальшивомонетчики» и основой для которого служит дневник героя, — изобретательный Жид его щедро цитирует. Если «Фальшивомонетчики» о чем-то повествуют, то лишь о романе «Фальшивомонетчики». Произведение Жида ярко иллюстрирует модернистский протест против традиционной прозы. Убогая реальность остается позади, на последнем издыхании.

## Вызов мистеру Беннету

/1 В такой наэлектризованной атмосфере следовало ожидать, что первой мишенью для модернистской критики станет поверхностность бытописательских романов. Эта критика пережила сумятицу Первой мировой войны — теперь утверждалось, что и в ней было рациональное зерно. В одной из своих самых горячих речей — она называлась «Мистер Беннет и миссис Браун», — произнесенной перед восприимчивой кембриджской аудиторией, Вирджиния Вулф вынесла окончательный приговор литературному истеблишменту. Темой был литературный персонаж, рассмотренный, быть может, несколько предвзято — зато тем более эмоционально. Оглядываясь на два с лишним десятилетия назад, Вулф без обиняков заявила, что «где-то в декабре 1910 года человеческая природа изменилась»<sup>118</sup>. К сожалению, добавила она, самые известные британские романисты Герберт Уэллс, Джон Голсуорси и Арнольд Беннет (она назвала их «эдвардианцами») не смогли не то что поддержать, но даже распознать эту драматическую перемену. Вторым обвинением, выдвинутым против этого трио, был материализм — уже разоблаченный Саймонсом, он был, несомненно, слишком узок, слишком поверхностен, чтобы создать персонажа долговечной литературы.

В своей речи Вулф язвительно обрушивается на Арнольда Беннета, чью точку зрения по данному вопросу она разделяет, делая его, однако, главной своей жертвой в том плане, что он позволил ремеслу возобладать над своими принципами. «Основа хорошей прозы — это создание характеров, и ничего больше, —

цитирует она Беннета. — Стиль, сюжет, оригинальность взгляда имеют значение. Но ничто не может сравниться с убедительностью характеров. Только в том случае, если характеры реальны, роман имеет шансы выжить. В противном случае он обречен на забвение». С этим Вулф полностью согласна: «Я не сомневаюсь, что все романы <...> имеют дело с характерами, их задача — нарисовать характер, а не излагать учения, петь песни или воспевать славу Британской империи»<sup>119</sup>. Но тут возникает вопрос: как Беннет в своих произведениях изменяет своим принципам?

Вулф приводит в пример пожилую женщину, которую недавно встретила в поезде; она придумывает ей условное имя — миссис Браун — и некоторые биографические подробности. Как изобразили бы миссис Браун эдвардианцы? — спрашивает писательница. Уэллс начертал бы для нее утопическое будущее. Голсуорси представил бы жертвой промышленного капитализма. А Беннет — истинная мишень Вулф — ограничился бы констатацией внешних проявлений. Она проводит параллель с описанием Хильды Лессуэй из его одноименного романа: в нем фигурирует то, что героиня видит из окна, картина ее дома, квартал, где находится этот дом, — всё в мельчайших подробностях. Вдобавок Беннет рассказывает читателю о том, что расслышала Хильда в голосе матери. «Но мы не слышим голоса матери, — атакует Вулф, — и не слышим голоса Хильды. Мы слышим лишь голос мистера Беннета, который твердит нам о ренте, взыскании, фригольдах и копигольдах». Вот сидит перед нами миссис Браун, «и ни один из эдвардианцев не потрудился взглянуть на нее». Ясное дело, их условности, их писательский инструментарий «для нас непригодны»<sup>120</sup>.

Основания для протеста Вулф станут еще понятнее, если мы вспомним, что книгой, над которой она работала в то время, была «Миссис Дэллоуэй» — полная и абсолютная противоположность роману Беннета. Защитники традиционного романа, добавляет Вулф, нашли себе алиби в подходе к характеру, отчего покорная читающая публика констатирует: «У старых женщин есть дома. У них есть отцы. У них есть доходы. У них есть слуги. У них есть грелки». Но разве эти факты позволяют оживить узнаваемых старух в роскошном полотне, сотканном Беннетом и иже с ним? Вулф холодно отзываясь о подобной детализации как о своекорыстной пропаганде популярных авторов. «Если эти романы о людях в первую голову и лишь во вторую — о домах, в которых они живут, то к людям должен быть иной подход»<sup>121</sup>, — оставляет в силе свой приговор Вирджиния Вулф.

Помнится, в 1880-х годах Фридрих Ницше лелеял надежду на то, что психология станет основной дисциплиной, царицей наук. И, как будто послушавшись его, прозаики-модернисты начали превра-

щать беллетристику в серьезное психологическое исследование. Если бы возможно было датировать это предприятие, то, пожалуй, самой вероятной датой может считаться 1887 год — время публикации небольшого романа Эдуара Дюжардена «Лавры срезаны». Дюжарден, больше известный как издатель, нежели как романист, был активным участником кампаний французских модернистов против таких литературных и философских школ, как реализм и позитивизм. Следуя традициям романтиков, укоренившимся в прозе более чем на семьдесят пять лет ранее, он мечтал о возрождении мира, который, по его глубокому убеждению, просветители свели к сухому и унылому материализму. В 1885 году он был среди основателей *La Revue Wagnérienne*, а на следующий год — *La Revue Indépendante*: оба издания стали рупором символистов, маленькой, но влиятельной группы авангардистских писателей, в чьих глазах реализм Золя был недостаточно передовым.

В романе Дюжардена, который, безусловно, внес значительный вклад в развитие модернизма, почти ничего не происходит, а если даже и происходит, то за наглухо задернутыми шторами. Книгу составляют обыкновенные разговоры между мечтательным юношей, рассказчиком, его приземленным и довольно циничным другом, которому он поверяет свои любовные фантазии, и прелестной молодой актрисой, которая то ли согласится завязать с ним роман, то ли нет. Предполагаемые любовники разговаривают и гуляют вместе; затем она назначает ему свидание через два дня, а он решает не ходить. Вот и всё.

Но в романе Дюжардена есть глубокий подтекст: размышления героя, его отклики на внешние и внутренние стимулы — короче говоря, его разговоры с самим собой. Свою технику, воспроизводящую безмолвные, сокровенные речи персонажа, Дюжарден назвал внутренним монологом. Относительно логичный набор свободных ассоциаций вылился в чистый поток сознания, связующими звеньями которого зачастую выступают случайные звуки или внезапные воспоминания. И те и другие стимулируют героя к тому, чтобы делиться своим субъективным опытом — точно так же, как актер, выходя к рампе, делится с публикой невысказанными мыслями.

Внутренний монолог был огромным шагом к тому, чтобы сделать психологию царицей наук. Дюжарден, увлеченный историей литературы, впоследствии сообщал, что его эксперимент был продан в количестве всего лишь нескольких сотен экземпляров, а вскоре и вовсе позабыт. Но среди его немногочисленных читателей оказался Джеймс Джойс, которому он запал в память. Много позже он с благодарностью подписал экземпляр «Улисса» Дюжардену, назвав себя «нераскаянным вором». Вскоре мы увидим, что он сотворил из этого не имеющего оправданий воровства.

Невольный первооткрыватель Дюжарден, вступая в новую литературу, настаивает на том, что модернистский роман представляет собой опыт субъективности. Однако отличало его от викторианских предшественников не это — сами по себе психологические изыскания литераторов были не новы. Почти с самого рождения, и уж точно к середине XVIII века, беллетристика считала духовную жизнь своей епархией. Во введении к «Тому Джонсу» (1749) Генри Филдинг прямо заявил: «Заготовленная нами провизия является не чем иным, как человеческой природой». Весьма важно, добавил он, что нечто, писателями объединенное «общим названием», на самом деле обладает «чудесным разнообразием» и не дает читателю возможности исчерпать «столь обширную тему»<sup>122</sup>. Был ли роман облечен в эпистолярную форму, столь любимую читателями вплоть до эпохи Великой французской революции, или оснащен комментарием всезнающего автора, который описывает все чувства и побуждения вымышленных персонажей, он непременно имел всеми признанное обязательство — истолковывать человеческое поведение. Серьезная литература требовала правдоподобия в изображении героев — стереотипов, исполняющих предсказуемые роли. Для тех, кто претендовал на роль автора, в число неперенных условий входило создание вымышленных характеров: персонажи должны были быть убедительны, их поступки — мотивированы, среда, в которой они вращаются, — достоверной, а их конфликты непременно должны были разрешены.

Оригинальность же модернистского романа состояла не столько в открытии духовных областей, сколько в перекраивании этой территории; его экспериментальная техника позволяла копать намного глубже, чем когда-либо отваживались копнуть авторы традиционной прозы. Под пером модерниста роман всё больше превращался в роман сознания, и приемы, более всего фраппировавшие читательскую публику, должны были служить именно этой цели. Так, порой неосознанно, Лафкадио, герой «Подземелий Ватикана» (1914) Андре Жида, совершает «немотивированное» преступление, то есть действие, спровоцированное персонажем, но стимулы его столь глубоко погребены в сознании преступника, что не поддаются разумному объяснению. Исследовательская техника Фрейда не так уж далеко ушла от таких психологических загадок.

Разумеется, не все прозаики вслушивались в медленную и печальную музыку человечества, отданного во власть нетрадиционных процессов. Преследуя свои радикальные цели, многие по-прежнему опирались на проверенные методики. Форд Мэдокс Форд, плодовитый романист и более чем авангардный издатель, называл осторожничающих новаторов «импрессионистами», авторами, интерес у которых вызывают скорее собственные субъек-

тивные реакции на реалии своих творений, нежели точные факты»\*. Но, осторожные или дерзкие, модернисты всегда пытались показать человеческое существо за работой, в мечтаниях, сомнениях, колебаниях, одержимое желаниями и раздираемое конфликтами. Кое-кто, например мастер иронии Томас Манн, пополнял свое образование психоаналитической литературой. Но даже те прозаики, которые не читали Фрейда, — здесь на ум немедленно приходит Марсель Пруст, — задавали фрейдистские вопросы. Они были неутоимыми и восприимчивыми менталистами, которые самыми разнообразными способами стремились уловить веяния современности.

\*

В дальней ретроспективе может показаться, что модернистская литература прогрессировала некими заранее просчитанными шагами, стараясь достичь вершины авангардного радикализма. Но это слишком упрощенное понимание последовательности событий. Возвращаясь к Дюжардену, можно сказать, что некоторые писатели обратились к внутренним глубинам за несколько лет до Джойса. Они искали истину не менее рьяно, чем реалисты XIX столетия, но им удалось добавить новое измерение к своему определению действительности. Среди этих первопроходцев, оставивших глубокий след в истории литературы, особенно выделяются двое: норвежец Кнут Гамсун и австриец Артур Шницлер.

Гамсун был эксцентриком из эксцентриков — мрачная фигура, стоящая особняком в истории романа, главный ниспровергатель среди модернистов. Выбившийся из низов аутсайдер и практически самоучка, он так и остался аутсайдером, несмотря на успех и Нобелевскую премию, присужденную ему в 1920 году. Его первый роман «Голод» (1890) и поныне удивляет читателя. Он и раньше писал прозу — правда, она не получила большого отклика. Родился Гамсун в норвежской провинции в 1859 году, был физически силен и вынослив, работал на семейной ферме, пока в двадцать лет не сбежал в Осло в погоне за своей судьбой — литературой. Жил на грани голода, пробовал попытать счастья в США, куда наведался дважды между 1882 и 1888 годом и где занимался самой разной черной работой — батрак на ферме, кондуктор трамвая, бродягой — и писал. Результатом путешествий стала небольшая, но дерзкая пародия на путевые заметки, в которой он отождествлял Америку как о стране без манер, литературы и культуры.

\* Сам Форд проявил свою писательскую виртуозность в романе «Солдат всегда солдат» (1915). В нем, в частности, с блеском выведен характер привирающего рассказчика, который служит великолепным примером того, что приобретало всё большее значение в модернистской прозе. — *Примеч. авт.*

Затем, по возвращении в Осло, Гамсуну наконец удалось совершить прорыв. Его «Голод» — это автобиография, как по волшебству, превратившаяся в искусство. Рассказчик проводит дни без гроша в кармане, голодает, то и дело остается без крыши над головой, изредка получая несколько крон за статью, которых еле хватает на то, чтобы дальше влачить жалкое существование. Несмотря на все тяготы, безымянный герой анализирует малейшие движения своей души, а завершается роман тем, что ему удастся подрядиться на корабль, готовый покинуть Норвегию. Пока не появились произведения Джойса, поток сознания Гамсуна оставался непревзойденным.

Невероятная экспрессия Гамсуна не была плодом внезапного озарения: он воспроизводил ее в последующих романах и всякий раз всё тщательно продумывал. В том же 1890 году, когда был опубликован «Голод», Гамсун написал эссе, в котором подчеркивал важность передачи наиболее скрытых движений мысли: «Это может продлиться секунду, мгновение, как промелькнувший свет фар промчавшегося автомобиля; но отличие в том, что такое явление оставляет после себя след, память». Это был рассказ о «таинственных процессах, которые незаметно происходят в периферийных областях человеческого сознания, о безграничном хаосе ощущений, причудливой фантазии, высвеченной нашими чувствами; о слепых порывах мыслей и чувств, немых и бесследных коллизиях между ними, о загадочности нервных явлений, шепоте крови, мольбе суставов, всей жизни подсознания»<sup>123</sup>. Рассмотрение самого себя в увеличительном зеркале с вниманием к каждому мимолетному впечатлению, к взаимодействию сознания и тела, к иррациональной по всем признакам траектории мысли — всё это вкупе с эпитетами Гамсуна: «хрупкий», «стихийный», «неизведанный», «неосознанный» — составляет краткую программу модернистского романа. Это литературный психоанализ без наставника.

Спустя десять лет, в 1901 году, Артур Шницлер, по тем временам — самый современный автор в австрийской драматургии и прозе, с потрясающей тонкостью использовал внутренние монологи в блестящей повести «Лейтенант Густль». Шницлер не предлагает нам ни слова авторского комментария — весь сюжет воплощен в мыслях главного героя. Впечатление такое, будто идеальную прозу Флобера, где автор — абсолютный невидимка, перевели на немецкий. Самодовольный, пустоголовый, туповатый лейтенант Густль, аристократ, несущий службу в австро-венгерской армии, размышляет о дуэли, в которой он должен участвовать на следующее утро: между ним и тучным пожилым штатским вышла банальная ссора, спровоцированная Густлем в переполненном гардеробе после концерта. Остаток ночи Густль проводит, бродя по Вене и мучаясь страхами насчет того, что уготовила ему судьба. У него

даже мелькает мысль, не застрелиться ли. Он обдумывает прощальные письма родителям и сестре, хотя эпистолярный жанр — не его форте. Затем, в приливе жалости к самому себе, он вспоминает верную Адель, которой беззастенчиво воспользовался и бросил, невзирая на ее мольбы и слезы, потому что она ему «приелась». («Никогда не видел, чтобы женщина так рыдала... В сущности, связь с ней — самое лучшее, что было в моей жизни»<sup>124</sup>.) Он думает о том, как друзья и нынешняя его любовница Стеффи отнесутся к его внезапной кончине — если вообще ее заметят. Но его противника хватил удар, и радость Густля по этому поводу выглядит едва ли не непристойно.

Экстравагантность «Лейтенанта Густля» отступает на задний план в угоду бичующей Шницлеровой сатире. Либерал по убеждениям чурался снобизма (по его мнению, главного порока его эпохи), дуэлей (аристократической забавы, которую решительно осуждал) и пренебрежения к женщине (хотя в этом отношении он был, по слухам, не столь уж чист). Двенадцать тысяч слов «Лейтенанта Густля», по сути, являют собой беспощадный приговор австро-венгерской монархии. К тому же они свидетельствуют о том, что модернисты, следовавшие формуле «искусство ради искусства», последовательны были далеко не всегда. Но даже полуполитические тексты вроде этого не затрагивали суверенитет художника. Как мы еще не раз убедимся, наиболее удачные



**Артур Шницлер**  
Известный австрийский драматург, прозаик и поэт, Шницлер был мастером психологического повествования.

авангардистские романы и пьесы, а также музыкальные и художественные произведения имели политическую окраску. «Левый» Пикассо был современником «правого» Селина, однако это не уменьшало их модернизма — равно как их враждебного отношения к продукции Академии.

## Четыре мастера модернизма

Генри Джеймс, Джеймс Джойс, Вирджиния Вулф, Марсель Пруст — великолепная четверка непревзойденных мастеров модернистской прозы. Этот список можно продолжить по собственному вкусу: Томас Манн, Джозеф Конрад, Дэвид Герберт Лоуренс, Уильям Фолкнер?.. Или же индийский и корейский нобелевские лауреаты, менее известные в западном мире? Я отобрал этих четверых для текущей главки, добавив к ним пятого — Франца Кафку, прежде всего потому, что обойти их невозможно, но также и потому, что при всей их единодушной решимости отказаться от традиционных техник они сумели в подлинно индивидуальной манере выразить свой разрыв с традицией, применив оригинальные техники проникновения в глубины сознания своих вымышленных созданий.

/1

\*

На первый взгляд, включение Генри Джеймса в круг модернистов было и остается в известной степени проблематичным. Десяток с лишним романов и масса рассказов подчинены классическим правилам: сюжет развивается последовательно, развязка происходит именно там, где она и должна быть по всем канонам — то есть в конце; у Джеймса есть произведения, где он развязывает накрепко связанный узел психологического напряжения в последнем абзаце, даже в последнем слове. Диалоги его героев иногда высокопарны, а порой натуралистичны; автор выступает как всезнающая сущность; его язык, впрочем весьма рафинированный, не заставляет образованного читателя то и дело заглядывать в словарь. Несмотря на все эти приметы литературной ортодоксальности, в книгах Джеймса, особенно в его поздних романах, есть нечто удивительное и неожиданное. Исследователя глубин сознания не смущают никакие сложности. Серьезные диалоги между персонажами, порой сопровождаемые небольшими авторскими вкраплениями, ненавязчиво комментирующими их побуждения, чувства и реакции, Джеймс перемежает частой сетью пояснений, которые проливают свет на сердечные тайны его протагонистов. Нелишне заметить, что ко времени своей смерти — писатель скончался в 1916 году в возрасте семидесяти трех лет — Джеймс был хорошо известен в англоязычных странах по обе стороны Атлантики, хотя



любимцем публики ему стать не удалось. Лишь когда заявило о себе новое поколение начитанных и красноречивых энтузиастов, Джеймса вознесли на литературный олимп, назвав, несмотря на весь его кажущийся конформизм, самым современным из всех модернистов.

Полагаю, подобной чести Джеймс удостоился благодаря хирургической точности, с которой он описывал мельчайшие подробности человеческого мышления и поступков. В его впечатляющем наследии выделяются несколько излюбленных тем: наивный американец попадает в утонченную (и зачастую развращенную) Европу; одержимый художник борется с публикой и самим собой; немало страниц у Джеймса посвящено мелодраматическому нашествию зла — в его прозе встречаются воистину леденящие кровь рассказы о призраках. Три последних, и весьма объемных, романа вышли в коротком промежутке 1902–1904 годов: «Крылья голубки», «Послы» и «Золотая ваза», — все они, написанные с головокружительной скоростью, не лишены назидательности, однако антенны автора работают в них с непревзойденной чувствительностью. Романы эти, как сказали бы книгопродавцы, читаются нелегко, поэтому прошли годы, прежде чем читатель снизошел до их покупки, а тем более до получения удовольствия от их прочтения. За пределами университетов и литературной журналистики эти три шедевра так и не смогли обеспечить себе толпы поклонников. Об этом можно сожалеть, но в целом вполне понятно, почему авангардистская проза Джеймса была и остается черной икрой на столе культурной элиты.

- /2 Разница между творчеством Генри Джеймса и Джеймса Джойса велика настолько, насколько позволяют различия между двумя прозаическими стилями. Поэтому заслуживает особого внимания признание заслуг обоих со стороны Т. С. Элиота, нечасто жаловавшего модернистских писателей, если они не были французами. Подобная способность распространять свое восхищение на столь широкий диапазон доказывает мощь объединяющей силы модернизма (если, конечно, ей нужны доказательства). У Джеймса было всё, чтобы заслужить восхищение Элиота: американец по происхождению, он — как и сам Элиот — предпочел изгнание и в 1876 году (ему было тридцать три) поселился в Англии. К тому же Джеймс был наиболее последовательным и увлеченным поборником литературы, порой вступавшим в открытую и отважную схватку с критиками, рецензентами и так называемой образованной публикой, обвинявшими его в вульгарности. Его эссе были язвительными, порой угрюмыми попытками выволить свое литературное призвание из-под ига демократии — точно так же пытался обезопасить свое поэтическое призвание Элиот.

Столь же очевидным, настоящим и недвусмысленным было пристрастие Элиота к Джойсу. Как в кругу друзей, так и в печати он пел хвалу «Улиссу»: «Я считаю эту книгу наиболее важным выражением нынешнего века, — писал он в 1923 году, — это книга, перед которой мы все в долгу и которая никого из нас не минет»<sup>125</sup>. Мастер лапидарного стиля Эрнест Хемингуэй выразился в том же духе, разве что менее изысканно: «Джойс написал сногшибательную книгу»<sup>126</sup>. Это были прочувствованные отклики двух убежденных модернистов, и, конечно, Элиот недаром счел книгу весьма уместной для «нынешнего века»<sup>127</sup> и с редкой для него приязнью отозвался о писателе, шагавшем, как сказал бы Бодлер, «в ногу со временем».

\*

Джойс также провел большой отрезок жизни за границей в добровольном изгнании. В конце «Улисса» он перечислил места работы над своим сочинением: Триест — Цюрих — Париж. Но в определенном смысле он никогда не покидал родного дома. Родился он в Дублине в 1882 году; там же получил образование, а затем в двадцать лет бежал из Ирландии, по его мнению, погрязшей в предрассудках и шовинизме, и почти всю жизнь прожил на материке. Но небольшой том коротких рассказов, красноречиво названный «Дублинцы» (1914), говорит о его верности городу, где он родился. Равно как и «Портрет художника в юности» (1916), генеральная репетиция его главного шедевра, романа «Улисс» (1922) — пожалуй, самого известного образца модернистской литературы, в котором два вымышленных персонажа избороздили почти весь Дублин. И Дублин же является сценой — если, конечно, «сценой» может именоваться фантастический ковер каламбуров и непрекращающихся лингвистических экспериментов — «Поминок по Финнегану» (1939), книги, которая в плане техники стала крайним выражением модернизма Джойса и завела его отчуждение от нормального языка в такие дали, что роман стал практически нечитабельным.

Джойс носил все мыслимые стигматы эпатажного модернистского интеллектуализма, включая жгучее желание презреть правила, которые веками довлели над писательским ремеслом. Он громоздил ересь на ересь. Рождение «Улисса» оказалось затяжным. Обширные фрагменты романа печатались в одном из авангардистских журналов начиная с 1918 года, и они вызывали непосредственные критические отклики. Еще до того, как роман был напечатан полностью и с лихвой выполнил свои обещания, возмущенные критики не решались отрицать силу воздействия этой прозы. Видный английский поэт-имажист и издатель Ричард Олдингтон в 1921 году предостерегал последователей Джойса от разрушительного влияния, которое непременно окажет на них роман.

Олдингтон был полноправным модернистом. В 1914–1915 годах ему пришлось преодолеть немало препон, чтобы добиться публикации предыдущего романа Джойса в журнале *The Egoist*. «Что ни говори, „Портрет художника“ — мерзкий роман, но в нем есть прекрасные пассажи. Противоборство идеалиста Дедала [персонаж, слепленный Джойсом по собственному образу] и внешнего мира грубости, тупости и уродства, бесспорно, впечатляет». От этой книги Олдингтон, по собственному его признанию, ждал многого: «Поневоле чувствуешь, что перед тобой автор большого ума и таланта». Но «Улисс» не оправдал его ожиданий. В новой книге, писал Олдингтон, «еще больше горечи, еще больше грязи и свирепой сатиры, чем в каком-либо из предыдущих творений мистера Джойса». Критик счел «Улисса» «ужасным пасквилом на человечество» — несомненно, умным и остроумным, но чересчур уж угнетающим. «В „Портрете художника“ есть смех, но смех злой, язвительный», которому далеко до здорового раблезианского юмора. И то же самое можно сказать о романе-преемнике. Безусловно, «Улисс» заслуживает пристального внимания. «С точки зрения искусства, — признает Олдингтон, — мистери Джойсу можно найти оправдание: он преуспел в написании поистине заметной книги». Однако же, упорствует Олдингтон, «с точки зрения человеческой жизни он ошибается, я в этом уверен»<sup>128</sup>.

Внимательно изучив арсенал стилистических приемов Джойса, критик нашел его бесподобным и достойным зависти, но это не помешало ему заявить, что «Улисс» — плохой образец для подражания. «В анализе психологических глубин персонажа мистер Джойс достиг больших высот, нежели кто-либо из известных мне авторов». Короче говоря, роман являет собой «удивительный психологический документ». И в самом деле, «почти в каждом случае он достигает нужного эффекта. Со словами он проделывает дерзкие, но великолепные номера. Может быть рассудительным, ироничным, омерзительным, пошлым, саркастичным — каким хочет». Поместив литературный анализ в нравственное измерение, Олдингтон затронул, быть может — ненамеренно, сакраментальный вопрос, который эстеты вроде Оскара Уайльда пытались изгнать из литературной критики. Но многие последовательные комментаторы-модернисты, в частности Вулф, разделяли точку зрения Олдингтона.

/3

Вирджиния Вулф не один год боролась с революцией Джойса. На ее взгляд, он был одним из немногих авторов (двумя другими были Сэмюэл Батлер и Бернард Шоу), которые заметили — точнее, предвосхитили — то, что она именovala «изменившейся где-то в декабре 1910 года человеческой природой». Но Джойс был для нее слишком сложен. Вулф оценила его попытку ввести в литературу

мышление, чем усердно занималась и сама. Но в «Мистере Беннете и миссис Браун» она заявляет, что «Улисс» «представляется мне сознательной, рассчитанной непристойностью отчаявшегося человека, который убежден, что если ему не хватает воздуха, надо разбить все окна. Временами, когда окно разбито, он великолепен. Но сколько энергии потрачено впустую!»<sup>129</sup> В этой оценке есть рациональное зерно, хотя Вулф, по-моему, была чересчур строга к Джойсу, охарактеризовав его роман как неприличный и местами скучный. Вот еще один пример того, как модернисты порой в упор не видели главного.

Пассажи, встревожившие Олдингтона и Вулф, не были единственной причиной того, что «Улисс» долгое время не мог проложить себе дорогу к читающей публике. Для начала надо заметить, что широкого распространения не стоило и ожидать от такого издателя, как Сильвия Бич, которая выпустила роман под импринтом Shakespeare & Company (так она назвала свой книжный магазин в Париже). Первый тираж составил всего тысячу экземпляров, а второй и третий почти целиком конфисковали англо-американские власти, якобы — как непристойное чтиво. Официально разрешенное издание «Улисса» вновь появилось лишь в начале 1934 года в нью-йоркском издательстве Random House. Издатель долго добивался, и наконец — дождался, вынесения исторического приговора окружного судьи Джона М. Вулзи, который нашел время прочитать книгу до конца: это литература, а отнюдь не порнография. Сначала жалкий тираж, потом долгая правовая тяжба и в итоге триумф благодаря решению неглупого судьи. Можно ли представить более славную участь для модерниста?

\*

Позаимствовав антураж и даже характер персонажа для «Улисса» из «Портрета художника в юности», Джойс отправляет Стивена Дедала и его приятеля Леопольда Блума бродить по Дублину: то они в таверне, то в редакции газеты, то в родильном доме, то в публичной библиотеке, то на кладбище, то в книжной лавке, то в борделе. Несмотря на всё свое отчуждение от Ирландии, Джойс упорно писал о том, что лучше всего знал, — это и обеспечило его роману прочный социальный фундамент.

Но еще более впечатляюще выглядят многообразные литературные коннотации. Недаром Йейтс с изрядным восхищением писал о Джойсе, что «его жестокий, забавляющийся ум, словно огромный тигр на мягких кошачьих лапах»<sup>130</sup>. Характерным примером его словесной изощренности может служить эпизод в родильном доме, куда Блум приходит навестить роженицу, миссис Пьюрфой. Автор с упоением уподобляет стадии развития ее плода пародийной истории английского языка, по очереди имитируя

англосаксонский, елизаветинский, мильтоновский, баньяновский, викторианский английский и завершает, как он поведал своему другу, художнику Фрэнку Баджену, «ужасающим месивом из пиджин-инглиш, ниггер-инглиш, кокни, ирландского, сленга Бауэри и обрывков виршеплетства»<sup>131</sup>. Олдингтон не был единственным, кто поражался тому, что Джойс творил со словами — буквально всё! Недаром влиятельный литературный критик и издатель Джон Мидлтон Марри назвал его «полубезумным гением»<sup>132</sup>. А восхищенные читатели (как обычно, за исключением Т. С. Элиота) не могли не признать, что он написал роман века — не иначе.

Джойс был слишком революционным — даже по сравнению с литературными революционерами. Но свой дар он использовал не для того, чтобы продемонстрировать находчивость и беспорядочные познания, а чтобы сделать образы более осязаемыми, выпуклыми и достоверными, чем это удавалось кому-либо до него. Как только найден стиль, подходящий для того или иного пассажа, говорил он, остается его только надлежащим образом организовать, как следует пригнать слова друг к другу. Оттого в «Улиссе» столько изысканных, музыкальных, «поэтических» пассажей, с которыми мало что может сравниться. Но читатель скорее зацепится за поток сознания, пронизывающий умы его персонажей. Он перетекает из одного эпизода в другой, для того чтобы наконец кульминировать в самом, наверное, знаменитом монологе современной литературы, который вложен в уста жены Леопольда — Молли Блум.

Двадцать пять печатных страниц без единого знака препинания потребовались автору, чтобы привести к финалу ее бешено скачущие ассоциации и завершить их небольшим взрывом. В заключительном эпизоде Джойс достиг поистине эпических высот, открыв нам мысли современной Пенелопы, после того как устроил встречу главных героев, на что с самого начала был ориентирован роман. Поздней ночью Блум натывается на пьяного и беспомощного Стивена Дедала в одном из борделей главного района злочных мест Дублина и по-отечески заботливо ведет его домой. Пути этих мужчин уже неоднократно едва не пересеклись в течение дня — и здесь наконец происходит судьбоносная развязка: двое совершенно разных, но так подходящих друг другу человека разыгрывают извечную драму любви отца и сына. А Молли Блум пробуждается, чтобы воплотить иной тип любви — эротический, тип, который модернизм исследовал с куда большей легкостью.

Произнося свой взрывной и вульгарный монолог, Молли Блум путешествует по карте своей души, то и дело возвращаясь (с клиническими подробностями) к эротическим воспоминаниям — прошлым и настоящим, реальным и вымышленным — о мужчинах, с которыми спала. В ее языке нет места эвфемизмам, поскольку в символической системе Джойса ее голос — это голос земли,

без каких-либо признаков небесного: «да я думаю они стали тверже оттого что он их столько сосет а я сама при этом начинаю чувствовать жажду титочки он их называет мне смешно было да по крайней мере вот эта чуть что сосок поднимается и твердеет»<sup>133</sup>. Больше всего она жаждет того, чего не может ей дать муж, — сексуального удовлетворения.

Возможно, Молли — твердолобый сгусток энергии, но ее нельзя назвать порочной или неблагодарной. Перебрав несколько супружеских измен, она в итоге обращает мысли к Леопольду и вспоминает, как он сделал ей предложение в Гибралтаре. Она заканчивает монолог словом, которое Джойс, обращаясь к Баджену, назвал самым позитивным словом в языке, — словом «да». Оно звучит как наваждение:

Ах и море море алое как огонь и роскошные закаты и фиговые деревья в садах Аламеда да и все причудливые улочки и розовые желтые голубые домики аллеи роз и жасмин герань кактусы и Гибралтар где я была девушкой и горным цветком да когда я приколола в волосы розу как делают андалузские девушки или алую мне приколоть да и как он целовал меня под Мавританской стеной и я подумала не всё ли равно он или другой и тогда я сказала ему глазами чтобы он снова спросил да и тогда он спросил меня не хочу ли я да сказать да мой горный цветок и сначала я обвила его руками да и привлекла к себе так что он почувствовал мои груди их аромат да и сердце у него колотилось безумно и да я сказала да я хочу Да<sup>134</sup>.

Неудивительно, что поклонников «Улисса» бесконечно восхищало это изъятие любви к жизни, однако понятно и неодобрение того большинства, которое, не разглядев в романе с первого раза целого букета содержащихся в нем нежных чувств, сочло, что он нуждается в строжайшей цензуре. Таков был — в этом мы неоднократно убеждались — эффект модернизма: он шокировал тех, кого легко шокировать.

★

«Улисс» Джойса — роман безудержно свободный и в то же время строго организованный. Наряду с бьющей через край разнузданностью, продуктивная напряженность, проистекающая из совмещения независимости и самоконтроля, определяет этот опус как сочинение, написать которое мог только автор, свысока взирающий на прошлое и одновременно чувствующий себя в долгу перед ним, то есть исключительно модернист. Джойс был далеко не равнодушен к литературной традиции: его текст полон аллюзий на Данте,

на Шекспира, а в первую очередь, разумеется, — на Гомера. Но исполины прошлого нужны ему для достижения собственных целей. Лингвистические вольности и буйное воображение, казалось, внушили Джойсу страх потерять власть над собственным творением. Оттого он и задумал написать современную «Одиссею», серьезный бурлеск на тему классического сюжета, который, как стальной каркас, держал бы всю конструкцию, не давая ей распасться. Обращение к античному эпосу, как пронизательно, хотя и без особого восторга подметил Т. С. Элиот, это просто «способ взять под контроль, упорядочить, придать форму и значение необозримой панораме пустоты и анархии, каковой является современная история»<sup>135</sup>. Едва ли Джойс согласился бы с элитовским ниспровержением современности, но он бы наверняка признал, что, взнуздав миф об Одиссее, он попытался удержать на ходу собственный перегруженный воз.

Были у Джойса и другие средства организовать эту подвижную массу, этот воображаемый Дублин. Он расставлял слова, образы и мотивы на стратегически важных позициях и в нужный момент возвращался к ним, создавая с помощью такой ненавязчивой перекрестной ссылки последовательность и преемственность, постоянство стиля и нравов, отчего с психологической точки зрения его вымысел выглядел необыкновенно убедительным. К тому же, объяснял он Баджену, «моя книга — это эпопея <...> всего человеческого тела»<sup>136</sup>, где все органы на своем месте, подобно всем эпизодам книги. Конечно, идеальный читатель Джойса должен быть, помимо прочего, предельно внимателен.

Такому читателю «Улисс» покажется головокружительной пародией: Блум, милый земной мелкий буржуа, вслед за благородным героем переживает его приключения в течение одного дня в столь же приземленном Дублине начала XX века (известна точная дата: 16 июня 1904 года); обстановка, прямо скажем, не столь возвышенная, как в легендарной Греции Одиссея. Контрапункт этой любопытной параллели между возвышенным и низменным, мифическим и мирским предполагает два истолкования. На первый, чересчур очевидный взгляд, всякое сравнение гомеровского Одиссея с Улиссом Джойса работает как сокрушительная критика современности, которая противопоставлена древности. Однако Джойс, думается, имел в виду противоположное, хотя и воздерживался от прямолинейных высказываний. Он наделил Блума определенным достоинством, основательностью, порядочностью, стойкостью к неблагоприятным обстоятельствам жизни. Одним словом, Блум во плоти и крови — это один из бодлеровских героев современной жизни.

Пусть он всего лишь мелкий рекламный агент, а жена его меняет любовников, но у него есть кое-какие знания — Молли, безусловно, ценит это, — как смелости, так и любознательности ему не занимать. Благодаря этим качествам он не уступает Стивену

Дедалу ни в моральном, ни в эмоциональном плане, ибо молодой человек, как и его новоприобретенный отец, — истинный либерал, поднявшийся над душным патриархальным мирком католического Дублина. Стивена бесит антисемитизм, который служит разменной монетой в его кругу, — не случайно отечески заботливый Блум оказывается евреем. Но для Джойса Улисс — нечто большее: это целиком и полностью человек в литературе, даже больше человек, говорил Джойс, чем Фауст, продающий душу дьяволу, чем Данте, путешествующий по кругам Ада; это сын, отец, любовник, друг, воин, соратник, мудрец и честный спорщик. Джойс, занятый поисками бескорыстной субъективности, выводит на суд читателя одно из трансцендентных изобретений модернистской литературы. Его герой, как он сам однажды заметил, — это Обыватель, лишенный (добавим мы) всех социальных признаков, всякого лицемерия, неизменно налагаемого культурой.

Джеймс Джойс и Вирджиния Вулф явно стояли на противоположных полюсах модернистской литературы: он горяч — она холодна; он многословен — она лаконична; его мир широк, густонаселен и безбрежен, ее — крайне сконцентрирован. Действие и в «Улиссе» Джойса, и в «Миссис Дэллоуэй» Вулф происходит в течение одного дня, но если первый поражает цель беспорядочными пулеметными очередями, то вторая делает это одним выстрелом снайперской винтовки. В апреле 1918 года Вирджиния и ее муж Леонард имели возможность напечатать первые главы «Улисса» в собственном небольшом издательстве — Hogarth Press. Однако Вулф отказалась, причем не из практических соображений: ей не понравилось то, что она прочла. «Мне не кажется, что его до тонкостей разработанный метод, — писала она своему другу Литтону Стрейчи, — представляет собой нечто большее, чем вымарывание всех объяснений и заключение мыслей в тире»<sup>137</sup>. В этой весьма прозорливой ремарке спрессована вся разница между нею и Джойсом: он вставлял мысли, она оставляла одни тире.

Не так уж строга, не так уж холодна была Вирджиния Вулф, как ее представлял миф Блумсбери. Она открыто, даже яростно говорила о любви и ненависти, о супругах, ненавидящих друг друга, о детях, бунтующих против родителей, как будто снимала слой за слоем налет благопристойности с глубоко скрытых душевных порывов. Не надо быть ортодоксальным читателем Фрейда, чтобы обнаружить в ее романах эдиповы конфликты — они буквально вопиют. Джеймс Рэмзи, один из восьмерых детей семейства Рэмзи из романа «На маяк», молча страдает от гнета властного отца: «Окажись под рукой топор, кочерга или другое оружие, каким бы можно пробить отцовскую грудь, — фиксирует Вулф детскую ярость, — Джеймс бы его прикончил на месте»<sup>138</sup>.



Плотская любовь тоже не обошла ее стороной. Конечно, эротическая сфера не была ее особой страстью ни в жизни, ни в литературе: незадолго до замужества она заявила подруге, что упоение оргазмом сильно преувеличено. Но, как бы то ни было, эрос был неперменным аналитическим ингредиентом, с помощью которого она препарировала своих персонажей; а как романист она, словно шекспировский Полоний, советовала читателям обходом находить нужный ход. На заключительной странице ее последнего романа «Между актов», вышедшего в 1941 году (в тот самый год, когда Вулф утопилась), супружеская пара, проводшая целый день на деревенском представлении, наконец-то оказалась дома: «В первый раз за целый день они остались наедине, и они молчали. Наедине ненависть стала голой; и любовь. Прежде чем спать, они должны схватиться; после схватки они обнимут друг друга. В этих объятиях, может быть, родится другая жизнь. Но сперва они должны схватиться, как схватываются лисица с лисом, на поле ночи, в сердце тьмы»<sup>139</sup>. Иной раз и она обходилась без тире.

\*

Благодаря проведению многочисленных конференций и массовой публикации фотоматериалов, биографий, монографических исследований, а также целой библиотеки воспоминаний, посвященных группе «Блумсбери», Вирджиния Вулф приобрела столь громкую славу, что, пожалуй, обстоятельства ее жизни нуждаются в кое-каких пояснениях. Урожденная Стивен — она родилась в 1882 году, —



### Вирджиния Вулф

«С помощью простых средств и материалов Филдинг писал хорошо, Джейн Остин еще лучше, но сравните их возможности с нашими!» — писала Вулф и блестяще использовала эти возможности в своей прозе.

\* Вулф В. Современная художественная проза. Перевод Н. Соловьевой. — Примеч. пер.

Вирджиния была дочерью сэра Лесли Стивена, видного историка, издателя, альпиниста и безнадёжного неврастеника. В облике мистера Рэмзи из «Маяка» легко узнается портрет отца со всеми его несомненными талантами и столь же несомненными недостатками. А образ его красавицы и умницы-жены, бесспорно, списан с матери. Родители стали нездоровым наваждением для чувствительной дочери; по ее собственным словам, лишь когда она дожила до среднего возраста, ее перо стало более или менее свободным. Ранимая, подверженная мгновенным перепадам настроения, восприимчивая и чуткая, словно арфа, Вирджиния часто болела, а бывало, что и сходила с ума. К несчастью, эротические игры, в которые ее вовлекали старшие единоутробные братья, стали золотой жилой для биографов, порой делавших поспешные выводы относительно того, что это служит ключом к ее тайнам. Конечно, эти забавы не могли не оставить следа, но многое из написанного о ней явно надумано и не объясняет ее загадочной, закрытой ото всех натуры. Без сомнения, Вирджиния Вулф могла бы стать великолепным персонажем любого из ее собственных романов.

Она всю жизнь жадно читала и без передышки писала — письма, дневники, скетчи, рецензии, эссе, феминистские полемические статьи и, наконец, романы. Всё, что выходило из-под ее пера, было и умно, и вдохновенно, особенно — зрелая проза, полная рассуждений о внутреннем театре, который она носила в себе, и о судьбе женщины в мире мужчин. Написанное ею отличалось невероятным перфекционизмом: она жаждала оставить в литературе легко узнаваемый и ни на что не похожий след. Свой первый роман «По морю прочь», изданный в 1915 году, Вирджиния называла пыткой, с которой никак не могла расстаться, но, несмотря на мучительный труд, он и по тональности, и по своей технике остался вполне традиционным. Свой путь она найдет лишь в середине жизни. «У меня нет сомнений в том, — гласит запись в ее дневнике от 26 июля 1922 года, — что я нашла (в сорок лет), как высказаться по-своему»<sup>140</sup>. Быть самой собой, ни на кого не похожей, как бы ни был восхитителен образец для подражания, — вот речь убежденного модерниста. За три четверти века до нее Флобер превозносил поэзию Бодлера за ее непохожесть ни на чью иную. В его устах это был высший комплимент — к этим высотам и стремилась Вулф, отчего и была так подвержена нервным срывам по окончании очередного романа и в ожидании оценок капризной, непредсказуемой публики.

Безошибочно найдя свою тональность, она вслушивалась в свой романский голос, испытывала его, усердно пересматривала, придумывала всё новые эксперименты. В одном из последних ее романов — «Годы» (1937), — целиком прослеживается жизненный путь шестерых друзей; книга была опубликована, когда писатель-

ница уже завоевала определенную репутацию, и тем не менее она вызвала бурные споры — даже среди преданных поклонников ее таланта. Одни говорили, что это лучшее из всего написанного ею, другие же (в их числе ваш покорный слуга) сочли роман высокопарным и даже ходульным. Но вот что любопытно: его окончательная версия удивила самого автора не меньше, чем многих читателей. Ведь Вулф собиралась написать роман с единственной героиней — то есть о себе самой, — но в процессе создания разделила свою личность между несколькими персонажами. Порой соблазн новизны ошеломлял неподготовленных модернистов не меньше, чем неподготовленную публику.

Язык, доступный ей как тактика понимания и общения, оказался чересчур подвижен. Как опытный дрессировщик-укротитель, Вулф щелкала хлыстом по своей прозе так, что самый свирепый хищник становился покорен ее воле. От ломаных фраз она легко переходила к изысканным формулировкам. Она пренебрегала правилами и условностями — «легкопружинисто», характерный ее неологизм. В ее распоряжении была богатейшая метафорическая экспрессивность, а в случае необходимости она заимствовала ее у природы, с которой была на «ты». Птицы, цветы, сады, воды, в особенности — волны с их извилистой текучестью, образованной англичанке, которая часто бывала в загородных особняках, а иногда и владела ими, эти картины были хорошо знакомы и верно служили. Однако она то и дело совершала драматические скачки к войне, тирании, катастрофам, конфликтам между персонажами и внутри их, к бедствиям, разражающимся внезапно, словно вспышки молний. «А теперь вот я спрашиваю: „Кто я?“», — повторяет писатель Бернард вопрос, который сама она не раз задавала себе, уединившись со своим дневником. Бернард уверяет, что не ведает ответа. Но в лучшие свои моменты Вирджиния Вулф подходила к литературному выражению и разрешению этой загадки ближе, чем это удавалось другим романистам.

/5

В том знаменательном 1922 году, когда Вулф обнаружила в себе истинного писателя, она открыла также Марселя Пруста — и воспылала к нему неожиданным для нее энтузиазмом. Это был также год его смерти; к тому времени увидели свет пять первых книг его *opus magnum*; остальные будут опубликованы в течение следующих пяти лет, но высочайший статус Пруста среди модернистов был уже неоспорим. «Пруст так будоражит мою жажду самовыражения, что я с трудом могу построить фразу, — признавалась Вулф другу, художественному критику Роджеру Фраю. — О, если б я умела так писать! Я плачу. В эти удивительные моменты внутренней вибрации, насыщения, возбуждения всех чувств — в этом есть даже что-то сексуальное, — мне кажется, что я тоже смогу так написать,

и я хватаюсь за перо, но так не пишу даже близко»<sup>141</sup>. Никто из современных писателей не будил в ней столь сильных эротических ощущений: известно, что секс в реальной жизни не привлекал ее так, как секс в литературе, но перед лицом французского мастера она почувствовала, что теряет самоконтроль.

★

Так же как и Вулф, Пруст жил, чтобы писать. Он родился в 1871 году в Париже, в обеспеченной семье; отец его был известным врачом, безмерно любимая мать принадлежала к процветающему еврейскому клану. Повзрослев, будущий писатель потратил несколько лет на то, чтобы обрести смысл жизни, однако, даже будучи юным дилетантом и вращаясь в высшем свете, от которого он впоследствии решительно отмежевался, он подсознательно готовился к реализации своего призвания. Эволюции рассказчика и романиста далеко не идентичны, но в конечном итоге они странным образом сближаются.

Вне всяких сомнений, Пруст был гением, но самым удивительным его качеством было усердие. На третьем десятке, накапливая социальный капитал, который в следующие десятилетия он спустит на создание своего шедевра, Пруст жадно читал и пылко, хотя и ненадолго, приобщился к субъективистской эстетике Джона Рёскина, считавшего искусство (включая архитектуру) зеркалом общества, в частности — его морали. В таком ключе Пруст писал первые очерки, рассказы, длинный неоконченный роман (ничто из этого не было напечатано при его жизни). Его любовный опыт



**Марсель Пруст. 1905**  
Фотография сделана в доме композитора Рейнальдо Ана, одного из любовников Пруста времен его юности.

в виде тайных гомосексуальных связей (ставших менее тайными после смерти матери в 1906 году) послужил ему незаменимым литературным сырьем. Так сформировался модернистский стиль, впоследствии воплотившийся в его эпопее. Ее заглавие — «В поисках утраченного времени» — определило доминанту цикла: жизнь есть поиски утраченного нами прошлого. Мы возвращаем его, вспоминая, но вспоминаем не потому, что хотим этого, а потому, что некий конкретный опыт, сверкнувший, словно вспышка в мозгу, заставляет нас это сделать. Пруст-рассказчик переживает вспышки воспоминаний, ощущая под ногами неровные плиты двора, крахмальную салфетку возле губ и более всего — вкус печенья, размоченного в чае.

Его шедевр изобилует разрозненными эпизодами оживления памяти, но есть в нем и генеральный план. Рассказчик шествует по жизни, вращаясь в высшем свете, испытывает сомнительные удовольствия любви, заводит знакомства среди художников, путешествует по чарующим уголкам вроде Венеции, оттачивает ум и вкус и всё время стоит на пороге литературной карьеры, однако годы идут, а о славе что-то не слышно. Завершающий том «Обретенное время» подводит итог долгой жизни, отмеченной юмором, блестящими экскурсами в становление и разрушение умов, актами эротического вуайеризма, ошеломляющим открытием преобладавшего в светских кругах гомосексуализма, а также массой бессмыслиц и разочарований. Проведя несколько лет в санатории, он возвращается в Париж и попадает в изысканное общество седовласых мужчин и женщин — его старых друзей и знакомых, ныне столь же одряхлевших, как и он сам.

Но Марсель находит свое призвание: он напишет портрет своего мира, изобразив себя художником в старости, путешествующим сквозь Время. Никому на роду не написано стать этим редким существом, которое вырастает в себя в силу некоего внутреннего побуждения, как бы поздно ни было. Рассказчик среди избранных, он напишет великий роман — тот самый, который читатель только что прочел. Он усвоил свой жизненный урок: цена, которую обязан заплатить искатель утраченной истины, высока — даже непомерна, — но справедлива. Лишь искусство способно навести мосты через перебои чувства. «Настоящая жизнь, в конце концов открытая и проясненная, следовательно, единственно реально прожитая жизнь — это литература»<sup>142</sup>. Лишь искусство способно восстановить разрушения, оставленные равнодушным, безжалостным временем. Скрытая преемственность модернистской прозы по отношению к романтическому культу искусства в такие моменты становится очевидной.

Здесь, пожалуй, стоит вспомнить, что и Вирджиния Вулф в романе «На маяк» отдала дань этому культу, завершив долго

откладываемый замысел. Весьма симптоматично, что незавершенный замысел в конце концов и оказывается произведением искусства. В начале романа действие разворачивается в летнем доме Рэмзи на Гебридских островах; затем следует вторая часть — «Проходит время»: короткий и словно бы нечаянный переход к третьей части, отодвинутой на десять лет, но описанные в ней события происходят в том же доме Рэмзи. Сюда съезжаются те из гостей, кто выстоял в это время и пережил Великую войну. Особенно заметно отсутствие миссис Рэмзи, которая, как нам сообщают мимоходом, внезапно скончалась. Зато присутствует друг семьи, художница Лили Бриско, так и не закончившая картину, над которой работала десять лет назад; она отважно садится за мольберт и решает проблему: она находит тот единственно верный мазок, что до сих пор ей никак не давался. «И вдруг, вся собравшись, будто сейчас вот, на секунду, впервые — увидела, — она провела по самому центру уверенную черту. Конечно; дело сделано. Да, подумала она, кладя кисть в совершенном изнеможенье, — так мне всё это явилось». В разных масштабах, но одинаково убедительно Пруст и Вулф становятся партнерами на литературной арене.

Об этом свидетельствует и более амбициозная сцена, также с участием Лили Бриско. У Пруста в романе «Содом и Гоморра», первая часть которого была опубликована перед самой смертью автора, есть короткий пассаж, озаглавленный «Перебои чувства». Так он вначале думал озаглавить весь шедевр. Причем вполне мог бы, поскольку выражение это подводит краткий итог его самым отчаянным и неотвязным мыслям по поводу превратностей человеческого существования: сердце подводит нас, когда его мудрость и выносливость более всего нам нужны. Жизнь многообразна, это так, но прежде всего она складывается из целой череды ошибок и несоответствий, из чувств, не согласованных с действительностью, из опыта, не отраженного в чувствах. Мы неправильно толкуем опыт; все неправильно толкуют опыт. В начале «Перебоев» Пруст (не слишком-то живо) представляет нам разговорчивого иностранца — директора отеля, который усердно коверкает каждую французскую фразу. Типичный маленький образец больших человеческих ошибок.

Но Пруст не тратит времени на такие пустяки. Он скорее иллюстрирует то, что упорно именует чересчур обыденным: мы влюбляемся слишком рано или слишком поздно, и чаще всего — не в тех. То, что мы узнаём о них, сойдясь близко, почти никогда не соответствует нашему первому — и даже второму — впечатлению. Любовь оборачивается ненавистью или равнодушием, а то и поворачивает вспять, но безо всякой логики: чувства, как я уже сказал, подводят. Сердце работает с переборами. Таким образом, жизнь — это вечный перебор, исправление наших знаний о ней; это школа разочарований.

Есть лишь крайне малые драгоценные исключения из этого правила, вроде любви матерей или бабушек к своему потомству.

Этот наиважнейший случай Пруст и исследует в «Перебоях чувства». Чуть более года назад скончалась любящая и любимая бабушка писателя, но эта потеря, хотя он достаточно искренно переживал ее, не отразилась на его мышлении. Теперь он в Бальбеке, на курорте, который так хорошо ему знаком благодаря упорным поискам красавиц, и вдруг, как удар грома, его настигает воспоминание: «В этот первый вечер [в отеле], страдая от сердечной слабости и перемогая боль, я медленно и осторожно нагнулся, чтобы разуться. Но стоило мне дотронуться до первой пуговицы на башмаке — и грудь моя наполнилась чем-то неведомым, сверхъестественным, я весь затрясся от рыданий, из глаз брызнули слезы»\*. То было воспоминание о бабушке — ласковой, озабоченной бабушке, которая много лет назад разувала его, — и эта внезапно обретенная память была бесконечно сильнее, нежели его неблагодарные, эгоистичные, черствые мысли о ней в первые месяцы после ее смерти. Когда вновь проснулась нужда в ней, «я сознавал, что пройдут час за часом, но она никогда больше не будет со мной, я поминутно делал для себя это открытие, ибо, впервые за столько времени почувствовав ее такой, какой она была в жизни, в действительности, почувствовав, что у меня вот-вот разобьется сердце — до того оно переполнено ею, вновь обретя ее наконец, я узнал, что утратил ее навеки»<sup>143</sup>.

Вирджиния Вулф также претерпевала перебои чувства, хотя и на свой лад. Она тоже была археологом, который извлекает трофеи из самых тайных, и нередко — мрачных, глубин души. Мужчины и женщины в ее романах часто в разное время (а иной раз — и одновременно) любят или ненавидят одного и того же человека. Изредка даже — и это особенно интересует Вулф — женщины любят женщин. В самом крепком браке есть червоточина; путь истинной любви, как сказал до нее Шекспир, не бывает гладким. Двойственность — вечная спутница каждого. Свет уверен, что Кларисса Дэллоуэй счастлива в браке, что не мешает ей предаваться во время приготовлений к званому вечеру раздумьям о том, что ее друг Питер Уолш, который в свое время мечтал на ней жениться, вероятно, интереснее ее солидного мужа-флегматика.

Пáры, со страхом и наслаждением выхватывающие из своей памяти обрывки прошлого, наводняют прозу Вулф вплоть до последней ее книги. Я уже цитировал последнюю страницу романа «Между актов»: «Прежде чем спать, они должны схватиться; после схватки они обнимут друг друга». Традиционные романы также

\* Пруст М. Содом и Гоморра. Здесь и далее перевод Н. Любимова. — Примеч. пер.



не обходились без любовных треугольников, но особая сила модернистской прозы состояла в признании их нестабильности, в наличии терзающих человека несовместимых чувств. В те самые времена, когда Вирджиния Вулф приближалась к вершинам литературного олимпа, Фрейд предупреждал, что эдипов комплекс никогда не проявляется прямолинейно.

В «Маяке» у Вулф есть страница, которая прочитывается почти как воспоминание о скорби рассказчика Пруста по поводу смерти его бабушки. В третьей части романа Лили Бриско сидит где-то на природе и с беспокойством размышляет о неоконченной картине. А миссис Рэмзи витает над нею. «Ох, миссис Рэмзи! — взывала она без слов к существу, сидевшему подле лодки, ставшему отвлеченностью, к этой женщине в сером, будто обвиняя ее в том, что ушла, и в том, что, уйдя, воротилась. О ней так спокойно думалось». Но вдруг стало беспокойно. Лили Бриско испытала боль и досаду: «быть вытребованной назад, как раз когда она думала, что избавилась от миссис Рэмзи, что ей не придется больше о ней тужить. Тосковала она по ней среди кофейных чашек за завтраком? Да нисколько!» Она окликнула миссис Рэмзи. «Тоска набухала». Что это значило? «Миссис Рэмзи! — сказала она вслух, — миссис Рэмзи! — Слезы катились у нее по лицу»<sup>144</sup>. На мой взгляд, это самая верная, самая светлая реконструкция силы памяти в модернистском ключе — и, несомненно, одна из самых трогательных страниц радикальной литературы XX века. Она как приветствие, дружеский взмах руки одного исполина модернизма другому.

## Кафка

По любым критериям Франц Кафка входит во все списки прозаиков первой руки. Но я ставлю его отдельно от других, ибо его место среди писателей-модернистов уникально, хотя и незыблемо. Он не примыкал ни к движению модернизма, ни к иным течениям, кроме самой литературы — единственной на свете вещи, приносившей ему чистое наслаждение. «Ничто другое, — признается он в своем дневнике, — не могло меня удовлетворить». Он был, можно сказать, модернистом-попутчиком; он писал, так как был призван писать, и в процессе работы опрокидывал все традиционные, проверенные временем установки, ничего не объясняя и даже не думая оправдываться.

История выживания его романов хорошо известна. Кафка умер в 1924 году от туберкулеза, не дожив до сорока одного года; в родной Праге он был известен как автор странных, но высоко ценимых (узким кругом почитателей) новелл и сборника «Голодарь», напечатанного в год его смерти и состоявшего всего из четырех



рассказов. Писатель оставил после себя сотни страниц чернови-ков, дневниковых записей и афоризмов, три почти законченных романа, а также просьбу, обращенную к другу: всё это сжечь. Друг — это был Макс Брод — после мучительных раздумий решился нарушить волю покойного, тем самым осчастливив и озадачив мир несравненной прозой Франца Кафки.

Ошеломленные рецензенты «Процесса» и «Замка» — оба романа были весьма тактично отредактированы Бродом (а опубликованы, соответственно, в 1925 и 1926 годах) — захлебывались эпитетами в превосходной степени. «Самое загадочное и сильноедействующее произведение последних лет», «единственный подлинный рассказчик», «чародей и король немецкого языка». Хронологически им предшествовал третий роман, имеющий несколько названий (наиболее известное — «Америка»), пожалуй, рангом пониже, хотя тоже интересный, но два первых — бесспорные шедевры, каждый в своем роде. Однако характер загадочного мастерства и литературного совершенства прозы Кафки до сих пор вызывает горячие споры: ее анализировали и продолжают анализировать усердней, чем любую другую, — даже спустя многие десятилетия Кафка остается самым противоречивым романистом XX века.

Сам жанр его посмертно изданных книг продолжает вызывать вопросы. Что это — сатира? Но что в ней высмеивается — власть, бюрократия, судебная система? Ирония Кафки, несомненно, блестяща — он умел выдерживать дистанцию стороннего наблюдателя по отношению к своим многострадальным персонажам, к их дилеммам и бедам. Но охват его сатиры намного шире современных ему учреждений — она распространяется на всё человечество. Быть может, писатель в душе был высочайшим нигилистом, чьи головоломки не имеют решения? Так или иначе, стиль Кафки производит сильнейшее впечатление — это бесстрастный репортаж, скрашенный суховатым юмором, который до сих пор приводит в восторг читателей. Или же Кафка — жертва этнической ненависти, заложник пресловутых «расовых корней» (что и заставляло его избегать печатного слова «еврей»)? Но интерес, открыто проявленный Кафкой к народившемуся сионистскому движению и заезжей в Прагу еврейской труппе, опровергает эту гипотезу. В итоге всех споров читатель постмодернистской эпохи неизбежно приходит к выводу, что проза Кафки, каково бы ни было ее содержание, написана исключительно ради самой себя.

Более ортодоксальные — и наиболее известные — из интерпретаторов пытались выдать романы Кафки за теологические притчи о человеке, взыскиющем Бога. Главный герой «Процесса», злосчастный Йозеф К., обвиненный в так и не оглашенном преступлении, пройдя сквозь длинную череду мытарств, идет на казнь

«как собака». Рассказ о его жуткой участи, равно как участи других protagonists Кафки, в иносказательной форме повествует о неодолимой пропасти между божественным правосудием и убожеством человеческого сознания. Такая религиозная перспектива маячила, в частности, в мозгу Брода, когда он читал прозу своего друга: он с негодованием отвергал любые попытки ее толкования в светском ключе. Как еврейский Паскаль, для которого бездна между Богом и человеком непреодолима, Кафка в восприятии Брода с ужасом наблюдает за человеческой греховностью и бессилием. Во многом близки теологическому прочтению и другие, более мелодраматичные, версии тех, кто видел в писателе предсказателя ужасов нацизма и холокоста.

Секулярное меньшинство интерпретаторов Кафки, чуждое подобным драмам, предлагает более разумные истолкования. Хотя выстроенный писателем мир порой ошеломляет своей резкостью и жестокостью, ничего сверхъестественного в нем нет. Более того, вымысл Кафки не доставляет экстатического трепета, свойственного божественным воплощениям. Его стиль неизменно точен и невозмутим, а тональность, как с единодушием отмечают критики, выдержана безупречно. Наиболее знаменитые из его произведений представляют собой сухое изложение кошмарных подробностей. Так, в «Превращении» герой просыпается утром в обличье огромного насекомого, а сюжет рассказа «В исправительной колонии» держится на детальном описании аппарата, выцарапывающего на теле арестанта слова нарушенной им заповеди до тех пор, пока преступник не умрет. Судя по всему, Кафку мало заботят мучения выдуманных им персонажей: как я уже отметил, он отстраняется от них, подобно беспристрастному репортеру.

Прозу Кафки наводняют обескураживающие образы. Его не ужасает практически ничто. Как ни странно, бередящие душу эмоции — один из основных ингредиентов модернизма — намеренно выхолощены в его творчестве. Его герои напоминают марионеток в руках непреодолимых сил. Они могут протестовать, пытаться обратить вспять колесо фортуны, но внутренней жизни они лишены. И в самом деле, свое право прокомментировать состояние души кого-нибудь из своих персонажей Кафка отмечает с презрением. «Не существует возможности наблюдать внутренний мир, как это возможно при наблюдении внешнего мира», — пишет он в дневнике, и этот аргумент обыгрывается им довольно часто. Например, он замечает, что комнату, в которой живет, знает лучше, чем живущий в нем ум. «Внутренний мир пригоден для обитания, а не для описания»<sup>145</sup>, — добавляет он. Еще в одном кратком афоризме он прямо заявляет: «Психология — это нетерпение»<sup>146</sup>. Звучит достаточно невинно — пока читатель не докопается до истины; на самом деле это не что иное, как обвинение: для Кафки нетерпение — ве-

личайший (а может быть, и единственный) грех. И опять: «Труд, приносящий радость, — пишет он, — психологам недоступен»<sup>147</sup>. Дважды в этих записках он делает столь резкое (нетерпеливое?) замечание: «В последний раз, психология!»

\*

Но это далеко не всё, что можно сказать о подходе Кафки к внутренней жизни. По меньшей мере раз, в критический момент, Кафка уцепился за психологию — в пресловутом «Письме к отцу». Оно показывает, что в случае необходимости он умел разобраться как в чужих, так и в своих собственных мотивах. В итоге в ноябре 1919 года из-под пера вполне зрелого писателя (ему было тридцать шесть лет) вышел обвинительный акт на десять тысяч слов — для того, чтобы его проработать, потребовалось бы несколько сеансов психоанализа. Письмо так и не было отправлено, мало того, несмотря на обилие содержащихся в нем биографических деталей, литературоведы, которые выбиваются из сил в попытках проанализировать умонстроения одного из величайших авторов эпохи модернизма, опасаясь прослыть наивными, отрекшиваются от этого документа. И зря — с (авто)биографической точки зрения, этот текст более информативен, нежели все остальные документальные свидетельства жизни Кафки: «Письмо к отцу» может (и должно) служить идеальным ключом к его творчеству. Подобно «Похищенному письму» Эдгара Аллана По, послание Кафки содержит сведения, которые бесценны именно благодаря тому, что они столь самоочевидны. Эти пронизательные доводы никак не сочетаются с восклицанием: «В последний раз, психология!»

Формальным поводом для написания этого письма — истинной причиной следует считать месть — стало желание дать ответ на давешний вопрос отца: почему Франц боится его? И Франц объясняет это, как умеет он один, приводя вполне конкретные, ошеломительные примеры. Герман Кафка был воплощением домашнего тирана: «Сидя в своем кресле, — пишет сын, — ты управлял миром»<sup>148</sup>. Отец подавляет детей, а Франц — старший из выживших — становится его излюбленной жертвой; он издевается над внешностью мальчика, высмеивает его характер и успехи в учебе; в самых грубых выражениях оскорбляет, не будучи даже с ними знаком, его друзей; громогласно требует тишины за обеденным столом, грозя ремнем нарушителю. И никогда никого не хвалит.

Кафка отдает себе отчет в том, что ставшая для него нормой запуганная реакция на поведение отца была порождена дикой тревогой в душе ребенка, вынужденного противостоять законченному самовлюбленному цинику, который упивается своей неограниченной властью. Умом он понимает, что Герман Кафка не выполнит угрозы высечь своих детей и вообще, коли на то пошло, являет

собой бумажного тигра. Именно поэтому Франц и не перестает корить себя за это неугасающее беспокойство. Однако он уверен, что отец намеренно воспитал в нем недоверие к себе самому и к другим. Возможно, не только Герман Кафка виновен в том, что сын вырос нервным, нерешительным и ненавидящим себя, но на него ложится львиная доля вины за человеческую катастрофу Франца Кафки. Можно понять, отчего литературоведы видят в чудовищном противостоянии между отцом и сыном производное эдипова комплекса. Однако оно принимает необъяснимо усеченный вид, поскольку Кафка редко упоминает о матери, великой миротворице, неизменно принимавшей сторону отца в обеденных схватках.

Читая этот подробный отчет о культивации невроза, к тому же принимая в расчет его уравновешенный тон, трудно не согласиться с мимолетным замечанием Томаса Манна о том, что Кафка всю жизнь писал одну и ту же историю — историю своей жизни<sup>149</sup>. То, в чем он укорял отца, вполне приложимо ко всем его произведениям: затравленный, уязвимый ребенок не в силах противостоять своеволию власти и оттого проецирует свою душевную смуту на гигантский экран, превращая отца в некую расплывчатую, но злобную угрозу. Один из афоризмов Кафки высвечивает всю суть его жизненного опыта, в каких бы обликах он ни выступал: «Я так и не выучил правило»<sup>150</sup>. Это пресловутое правило ему так и не растолковали в отчем доме: что разрешено, а что запрещено, что приемлемо, а что — нет. Неужели рывкающий монстр во главе стола и вправду любил его? Этот нерешительный, мятущийся юноша, помолвленный с двумя столь же юными девушками (причем с одной из них — дважды), был, как мы знаем, совершенно непригоден для брака; как я уже заметил, комфортно он себя чувствовал исключительно в литературе. Так, преувеличив и тем самым замаскировав отцовскую пафосную авторитарность, он сотворил из нее образ некой первозданной власти, несокрушимого истеблишмента, который обвинил Йозефа К. в непонятном (скорее всего — вымышленном) преступлении; истеблишмента, который скрывался в дымке за спинами чиновников нижнего звена, ставящих неодолимые препоны землемеру К., герою «Замка»; истеблишмента, способного превратить людей в бесформенный сброд и представлявшего собой весь сонм кафкианских ужасов.

Как ни любил Кафка свое ремесло, оно не имело достаточной силы, чтобы спасти его от самого себя. Литература не смогла освободить его от зарождаемой отцом тревоги — так, как это случилось с Вирджинией Вулф, сумевшей освободиться от нависавших над ней родительских призраков. Франц был вынужден вновь и вновь излагать одну и ту же историю, следы саморазоблачения в которой он так искусно скрыл. Навязчивые повторы крепко держали его в тисках — и вот они-то, вкупе с выдающимся талантом, и вывели

его в ряды авангарда современных писателей. В августе 1914 года, когда разразилась ненавистная война, Кафка с особенной яростью заявил о своей любви: «Желание изобразить мою исполненную фантазий внутреннюю жизнь сделало несущественным всё другое»<sup>151</sup>. В отдельные моменты ненавистное бремя психологии брезжит в его сознании, помогая «изобразить» жизнь, «исполненную фантазий».

В этой перспективе мы можем представить диалог Кафки с Фрейдом. Сведений о том, что Фрейд читал Кафку, нет, зато есть немало свидетельств того, что Кафка читал Фрейда, в основном — по наущению Брода. Приговор Фрейда человеческому животному суров: по его мнению, конфликт заложен в истории буквально каждого детства, без исключений, даже самого счастливого. Но принципиальный пессимист Фрейд верил, что психоаналитик способен облегчить тяжесть некоторых наваждений, расширив диапазон понимания. «Где было Оно, — утверждал он, — должно стать Я». Кафка, со своей стороны, воспринимал этот твердолобый реализм как еще один пример типично человеческого самообмана. Будучи слишком близок к нигилистскому отчаянию, он сам жизнь воспринимал как злодеяние. Масштаб конфликта между неотвратимой кафкианской мрачностью и умонастроениями других писателей-модернистов трудно переоценить. Вспомним последнее слово «Улисса», самое позитивное в языке, которое Джойс вложил в уста своей героини Молли Блум, — «Да». Последним словом Кафки во всех его ипостасях было: «Нет».

## Поэт для поэтов

В 1948 году чести получения Нобелевской премии по литературе был удостоен Т. С. Элиот. Это был безусловный и желанный прорыв модернизма в сознание Нобелевского комитета. Ведь его члены в течение полувека — литературная премия была учреждена в 1901 году — выказывали исключительно старомодные вкусы. Все поэты, выбранные ими до Элиота (за одним впечатляющим исключением: в 1923 году премию вручили Йейтсу), теперь забыты. И ни один прозаик из тех, которым я уделил внимание на этих страницах, не числится среди нобелевских лауреатов\*. Однако выбор Нобелевского комитета в 1948 году укрепил международную репутацию Элиота — поэта-модерниста, обратившего на себя внимание за двадцать шесть лет до того публикацией непростого сборника

\* К моменту смерти Кафки в 1924 году большая часть его литературного наследия еще не была опубликована. Однако остальные рассматриваемые мною авторы могли бы быть достойными кандидатами: Джеймс Джойс — до 1916-го, Пруст — до 1922-го, Джойс и Вулф — оба до 1941-го. — *Примеч. авт.*

явно нетрадиционной направленности; в него входили пять поэм, объединенные общим названием «Бесплодная земля».

К 1922 году Элиот уже не прозябал в неизвестности. Две предыдущие его книги — «Пруфрок и другие наблюдения» (1917) и «Стихотворения» (1920) — были невелики, довольно мрачны и отличались отважным экспериментаторством, что нашло отклик у любителей поэзии. Некоторые из его полных разочарования и смутной тревоги строк стали воистину хрестоматийными.

Я старею... я старею...  
Засучу-ка брюки поскорее.

Зачешу ли плешь? Скушаю ли грушу?  
Я в белых брюках выйду к морю, я не трушу.  
Я слышал, как русалки пели, теща собственную душу.  
Их пенье не предназначалось мне\*.

Элиота нельзя было заподозрить в оптимизме — ни в ранний, ни в поздний период творчества. Русалки ему не пели. Но «Бесплодная земля», не менее угрюмая, чем ее предшественницы, принесла Элиоту международную славу.

/2

Если одних ужасов мировой войны с нескончаемым списком потерь не хватало, чтобы заполнить «Бесплодную землю» отчаянием до краев, Элиот долил эту чашу гневом против благодушной буржуазной культуры, в которой был воспитан. Поэта бесили ее спесь, равнодушие, невосприимчивость к истинной поэзии; он считал, что она заслуживает самой едкой сатиры, и, вынеся ей приговор, встал под знамена модернизма. Он родился в Сент-Луисе в 1888 году в семье процветающих и благочестивых бостонских унитариев; кто-то из них по коммерческим соображениям эмигрировал в Миссури: должно быть, поэтому ему так полюбился навешенный на самого себя ярлык — «местный чужак»<sup>152</sup>. Еще в школе он мечтал стать поэтом, но кому хочется повторять замшелые модели? «Я искал поэзии, — вспоминал он много лет спустя, — которая научила бы меня пользоваться моим собственным голосом, и не мог найти ее в англоязычной литературе, она существовала только на французском»<sup>153</sup>. Поэзия, доступная большинству американских читателей, отмечал он, была пустой и бесполезной: «Молодым поэтам сегодняшних дней трудно себе представить, какой застой царил в английской поэзии в 1909 или 1910 году». Годы, которые он выбрал для критической ретроспективы, имели для него принципиальное

\* Любовная песнь Дж. Альфреда Пруфрока. Перевод А. Сергеева. — *Примеч. пер.*

значение: Элиот только что окончил Гарвард, где усердно учился и отчаянно искал поэтического наставника.

Однако в 1909 году он уже делал первые шаги к эмансипации; в конце предыдущего года он наткнулся на полемический труд Артура Саймонса «Символистское движение в литературе», опубликованный десять лет назад, и почерпнул из него незабываемые уроки. В трактате Саймонса было немало страниц, посвященных французским поэтам-модернистам — Верлену, Рембо, Малларме. Они писали стихи на темы, которые было бессмысленно искать у их американских или английских собратьев: опыты стихов в прозе, попытки создать идеальный мир, невиданная дотоле откровенность в интимных сюжетах, порочная любовная лирика, идеи, реализуемые в чувствах, — короче, нестандартные пути исследования внутреннего мира поэта, овладения субъективностью, которая, как я уже не раз отмечал, была неотъемлемой составляющей модернизма. Само собой разумеется, новизна этой поэзии была потрясающей. А главное, благодаря Саймонсу Элиот познакомился с поэтическим творчеством малоизвестного символиста Жюль Лафорга, в чьей чувственной дерзости и едком уме он с изумлением узрел возможную версию самого себя — каким он стремился стать.

Лафорг умер от чахотки в 1887 году — ему было всего двадцать семь лет, но он оставил после себя впечатляющее, хотя и не слишком обширное наследие. Женщины в его поэзии были подобны «Олимпии» Мане — не недостижимые божества, не легендарные героини, а реальные парижанки с решительным подбородком, вызывающей фигурой и непокорным взглядом. Мы можем искренне восхищаться женщиной из прошлого, скажем, Дианой-охотницей, — писал Лафорг, — «но истинную страсть может нам внушить фабричная девчонка или юная светская дама», которая «одна заставит нас рыдать и перевернет нам всё нутро»<sup>154</sup>. Он стремился к подлинному опыту, используя как старую, так и новую технику, придумывая острые неологизмы, блестяще манипулируя свободным стихом, вкладывая нечестивые речи в уста Иисуса и Девы Марии, объясняясь в любви ночным бабочкам, насмешливо взирая на жизнь и едва скрывая жажду смерти. «Не страшен мне церковный апокалипсис, / Я канцлер, мой верховный жрец — анализ»<sup>155</sup>, — писал он в одном из последних стихотворений. Эти строки будто умоляли перелить в бессмертную поэзию воинственный пессимизм двух немецких философов, Артура Шопенгауэра и Эдуарда фон Гартмана, чьим учеником считал себя Лафорг.

Он сознавал, что его идеи могут показаться противоречивыми. «Да, жизнь груба, — писал он сестре в 1883 году, — но клянусь Богом, когда речь идет о поэзии, давайте говорить обо всем, обо всем (и прежде всего о грязи жизни, что звучит в наших стихах

насмешливой печалью), но говорить утонченным образом»<sup>156</sup>. Как раз на эту, неведомую англоязычной поэзии, «насмешливую печаль» Лафорга, на счастливое сожительство жаргона и философии, прямоты и утонченности с таким воодушевлением откликнулся Элиот. Вот строфа Лафорга из прекрасного позднего стихотворения «Приближение зимы»:

Ну, что поделаешь — такое время года!  
Луна смешна себе самой, —  
Пусть серых дней чулок распустит непогода,  
Ах, как бы я хотел, чтоб каждую зимой,  
Всё громче год от года  
В привычный этот хор вливался голос мой!<sup>157</sup>

Пронзительно и смело — этой модели и решил следовать Элиот.

Он не делал тайны из этого заимствования. Начальная строфа «Галантной беседы» («*Conversation Galante*» — отметим французское заглавие) из первого поэтического сборника, носящего имя выдуманного им лирического героя Дж. Альфреда Пруфрока, звучит так:

Я начал: «О сентиментальный месяц!  
А может быть, хотя навряд,  
Подвешенный на небосвод  
При помощи системы лестниц  
Фонарь для путников в тоске».  
Она в ответ: «Тоска, но с кем?»<sup>158</sup>

Поэт явно отдает дань Лафоргу, его недовольство природой и миром людей также выражено «утонченным образом», послужившим Элиоту моделью. Обретя собственный голос, Элиот распространит свою сатиру шире, чем Лафорг, и впоследствии, обретя уверенность в себе, забросит подражание. Его главные мишени: благородная бостонская традиция (его собственная); его тетка Хелен, старая дева; кузины Нэнси и Харриет, преданные читательницы буржуазного светоча *Boston Evening Transcript* (от которого он с презрением отстранился). Еще одна мишень — ее в более поздние годы, после двенадцатилетнего господства нацистов в Центральной Европе, поклонникам Элиота было трудно не то что оправдать, а просто объяснить, — евреи (или некоторые евреи):

Вот вид с моста  
Риальто: крысы под опорой.  
Еврей — под человечеством.  
Но при деньгах на гондольера<sup>159</sup>.



Притом что по-английски национальности пишутся с большой буквы, Элиот — как в юности, так и в старости — намеренно писал слово «еврей» с маленькой\*. В мире он находил достаточно поводов для презрения и не ограничивался одними евреями.

\*

«Бесплодная земля» дала возможность Элиоту разработать недавно освоенную им технику, а также углубить подспудно растущую отстраненность от пошлости своего времени, которая приобрела невероятный размах. Известно, что ранние наброски поэмы Элиот показывал Паунду и что его близкий друг, неизменный импресарио, поэт, изгой, переводчик и фашист, коренным образом их отредактировал, беспощадно сократив рукопись «Бесплодной земли» и убедив Элиота прислушаться к своим советам (которым тот по большей части последовал). Но у Элиота был чувствительный слух и дар находить нужное слово, которое останется в памяти читателя. «Бесплодная земля» — это настоящая антология лингвистических изысков. Поэт в ней играет с верлибром и рифмованным стихом, длинными и короткими строчками, выговором работницы и образованного джентльмена, пассажами на французском, немецком, итальянском языках или на простонародном английском, не говоря уже о цитатах и парафразах из разных источников, включая отца модернистов — обожаемого Элиотом Бодлера. «Hypocrite lecteur! — повторяет за ним Элиот, — mon semblable — mon frère!»\*\*

Но даже тому, кто оценил риторику «Бесплодной земли», трудно было понять принцип, который должен был, по идее, связывать пять ее глав. Поэма пестрит призрачными, леденящими, мрачными и запоминающимися строками: «Я покажу тебе ужас в пригоршне праха»\*\*\* и «Обрывками этими я укрепил свои камни», не говоря уже о начальной строке «Апрель беспощадный месяц». Поэма населена неопознаваемыми ораторами, испещрена эзотерическими аллюзиями, ориентализмами (последнее, трижды повторенное слово *Shantih*, — поясняет автор в сноске, — это санскритский рефрен из «Упанишад») и, как уже было сказано, строками на немецком и французском. Некоторые кажущиеся бессмысленными вставки, вроде «ПРОШУ ЗАКАНЧИВАТЬ: ПОРА», лишь усугубляли читательскую растерянность. Для многих поэма была настоящим модернистским кошмаром.

\* О «политическом» антимодернизме Элиота см. ниже, с. 327–331. — *Примеч. авт.*

\*\* Лицемерный читатель, мой брат, мой двойник! (*франц.*) Перевод В. Алексеева. — *Примеч. пер.*

\*\*\* Здесь и далее перевод «Бесплодной земли» А. Сергеева. — *Примеч. пер.*

В основном рецензенты, пожимая плечами, прятались за оговоркой: они, мол, ничего не поняли. Но некоторые сочли свою озадаченность поводом для похвал. Так, романист и поэт Конрад Эйкен, — будучи давним другом Элиота, он тем не менее сохранял независимость оценок, — утверждал, что «успех поэме обеспечила ее непоследовательность, а не четкий план; ее двусмысленности, а не объяснения»<sup>160</sup>. Весьма изобретательное толкование и нетипичный анализ.

Горстка критиков поместила отрывки «Бесплодной земли» в более широкую перспективу. Популярный американский рецензент Бёртон Раско назвал поэму блестящим (и достаточно последовательным) приговором современной культуре: «Она дала голос вселенскому отчаянию и безысходности, вызванным духовными и экономическими последствиями войны, глубокими противоречиями современной цивилизации, обозначив тупик, в котором оказались наука и философия, и крах всех великих директив, придающих радость и вкус жизни. Это эрудированное отчаяние»<sup>161</sup>. Возможно, самой лаконичной и убедительной была интерпретация Нортропа Фрая: поэма суть «взгляд на Европу, прежде всего на Лондон, в конце Первой мировой войны и кульминация inferнального видения Элиота»<sup>162</sup>. Слово «инфернальный» бьет не в бровь, а в глаз, ибо Элиот изображает свою цивилизацию в аду и с присущим ему хладнокровием приглашает публику воспринимать его inferнальное видение почти буквально. Даже сочувствующие читатели отмечали, что он вложил в свою поэму слишком много проклятий при полном отсутствии надежды на спасение. Будучи модернистом по убеждению и опыту, — для полноты прочтения Фрая следовало бы добавить элемент субъективности, — Элиот высказывал свое презрение к современному миру и до Великой войны. Что бы ни вынес читатель из «Бесплодной земли», литературный радикализм ее автора не вызывает сомнений. Очень скоро он сделал себя модернистским поэтом для поэтов.

Элиот был влиятельным поэтом и в то же время влиятельным аналитиком поэзии, вознамерившимся не только сочинять, но и объяснять стихи. Мало кто из модернистов был готов принять на себя роль комментатора своего собственного ремесла. Одно из наиболее известных программных заявлений Элиота содержится в его раннем эссе «Традиция и индивидуальный талант» (1920), в котором он ратовал за то, что исторический склад ума является важнейшим инструментом поэта. «Историческое чутье требует восприятия не только ушедшего прошлого, но и его присутствия в настоящем»<sup>163</sup>. Современных поэтов он рассматривал наравне с предшественниками как некий пантеон, в который рядом с Гомером он был готов поместить — почему бы нет? — самого себя. Именно этому

славному собранию новый поэт был призван читать свои творения, не только признавая свой долг, но и, коли достанет на это сил, пересматривая связи, в которых состоят члены пантеона друг с другом и с вновь прибывшим.

Иными словами, для Элиота не только прошлое формирует настоящее, но и настоящее реформирует прошлое. У предков нет причин с недоверием относиться к живущим, считал он. Мы помним еще одно его знаменитое высказывание: «Незрелые поэты подражают, зрелые — крадут; плохие обезличивают то, что используют, хорошие — улучшают или, по меньшей мере, превращают в нечто иное»<sup>164</sup>. Элиот обращался к прошлому гораздо чаще прочих модернистов: он без зазрения совести заимствовал материал для собственных стихотворений у литературных предшественников, в первую очередь — у французских символистов и английских поэтов-метафизиков.

Кроме того, Элиоту принадлежит тезис о безличности истинного поэта. Убежденный антиромантик, он не находил пользы в исповедальной литературе. «Поэзия, — писал он, — это не взрыв чувств, а бегство от них, не выражение личности, а бегство от нее». Мало кто из поэтов понимает это, полагал он; современному поэту необходимо выражать «значительные чувства, чье бытие заключено в самих стихах, а не в частной истории их автора»<sup>165</sup>. В его воображении поэт парит над миром и видит его весь, использует его целиком и говорит об этом, не делясь чувствами, которые он изображает и возбуждает. Однако надменное равнодушие, как подмечали наиболее проницательные из его критиков, психологически недостоверно и нестабильно — свидетельством этому является всё творчество Элиота. Это лишь защитный маневр, позволяющий поэту излагать самые смелые и кощунственные мысли, прибегая к нелицеприятным метафорам («Сквозь травы тихо кравшаяся крыса / Тащилась скользким брюхом по земле») и в то же время отстраняться от них.

Казалось бы, не так важно, наслаждался ли Элиот столь низменными образами. Но для тех, кто изучает модернизм, это вопрос не просто технический. Если Элиот вправе связать всех поэтов между собой и трактовать их позицию как отстраненность от собственной поэзии, то сам он становится красноречивым исключением из моего определения модерниста как торжествующего субъективиста, частично — но лишь частично — определяемого своим социальным окружением. Однако, при всех благих намерениях, Элиот ошибался. Ощущения вовлеченности и неудовлетворенности были свойственны всем модернистам, даже если многим из них они не доставляли ничего, кроме разочарования в собственном ремесле. Так или иначе, стоило Элиоту в 1927 году обратиться в англиканскую веру, как ссылки на оба его упомянутых

утверждения полностью исчезли из его творчества. Однако тем, что произошло дальше, мы займемся чуть позже.

Вместе взятые, упомянутые мной писатели, прозаики и поэты, произвели революцию в литературе. «Революция» — затасканное слово, но то, чего они достигли, трудясь каждый по отдельности и оказывая влияние друг на друга, иначе не назовешь. Традиционная литература жила своей жизнью — так, будто все эти мастера не написали ни слова, — но мир чутких читателей, не говоря уже о приверженцах литературного авангарда, модернисты изменили навсегда. Они были погружены в себя, порой слишком замкнуты на том, в чем, по их мнению, отчаянно нуждалось их ремесло. Так, Вирджиния Вулф и Т. С. Элиот посвятили своей профессии целые тома эссе, лекций, предисловий и рецензий. Генри Джеймс тоже не пренебрегал возможностью прокомментировать каждое из своих творений в длинных, тщательно продуманных предисловиях, которые были опубликованы в нью-йоркских изданиях его романов в 1907–1917 годах. Молодой Пруст увлеченно изучал современную французскую и английскую литературу и писал о ней, но впоследствии не давал себе времени даже для краткого комментария. Будучи слаб здоровьем, он галопом мчался к смерти, торопясь завершить свой непревзойденный шедевр — и, в общем, ему это удалось. Джеймс Джойс также предпочитал тому, чтобы писать о литературе, ее саму, то есть творчество как таковое. За два года до смерти — Джойс умер в 1941-м — он опубликовал «Поминки по Финнегану», роман, в котором превзошел в сложности не только других модернистов, но и самого себя.

Как и в «Улиссе», действие книги занимает один день и одну ночь, как и в «Улиссе», оно разворачивается в Дублине — и, как и в «Улиссе», заканчивается женским монологом. Но «Поминки по Финнегану», настаивал Джойс, не являются ни дополнением, ни парафразой «Улисса». Если «Улисс» — это книга о дне, то «Поминки» — о ночи. Всё вместе здесь, по правде, проникнуто атмосферой сна, сотканной из великих и малых истин, которые представлены в виде магических формулировок. Таким образом, действия персонажей второстепенны по отношению к их размышлениям и словотворчеству автора. Трактирщик Хамфри Чимпден Эрвиккер, его жена Анна Ливия Плюрабель, их трое детей — каждый из героев книги ведет собственный рассказ, но любой из них бледнеет в сравнении с неустанными словесными играми автора, его изобретательными неологизмами, непрерывными каламбурами и множеством литературных аллюзий. «Поминки по Финнегану» в течение нескольких лет были неотступным наваждением Джойса — этот роман стал для писателя, по его собственному признанию, реальнее самой реальности. Его уникальный агрессивный

стиль, обрекающий читателя на нелегкий труд по расшифровке смысла, оттенен вполне ясными пассажами, которые представляют собой образцы искрометного юмора и утонченной прозы. Похоже, Джойс, нарушивший почти все правила романного жанра уже в «Улиссе», на этот раз задумал обозначить предел, за который не отважится ступить никто, даже самые отчаянные авангардисты.

Но даже и без «Поминок по Финнегану» писатели-модернисты преуспели в развенчании условностей, к которым люди привыкали столетиями. Вот краткий список этих нарушений: уход от сюжета, полное пренебрежение физическими условиями и, превыше всего, страстная приверженность внутренней жизни. Эти прозаики и поэты были реалистами; правда, переосмысленная ими реальность состояла главным образом из мыслей и чувств, представляя собой область жизни, которую их предшественники недооценивали или чувствовали себя неспособными отобразить. Отсюда рваный синтаксис, множественность перспектив, пренебрежение к читательским ожиданиям, которым соответствовала разве что более традиционная проза Джеймса, и всем тем, что действительно важно для развития сюжета; отсюда же использование эзотерических иноязычных понятий, которыми полна «Бесплодная земля». И в этом же причина, по которой модернистские проза и поэзия читаются с таким трудом. Но труд этот не остается без награды, ибо модернистское одухотворенное письмо требует от читателя такого пристального внимания, какого не могут добиться даже гениальные рассказчики, если они стремятся лишь развлечь публику.

Модернистская литература стала трудоемким предприятием не только для ее создателей, но и для аудитории. Не все творцы и не вся публика удержались на том, что я называю скорым поездом в будущее; некоторые сошли на полпути, когда афронт традиционным вкусам стал поистине чрезмерным. И это, учитывая экстремизм отдельных модернистов, не удивительно. Никто, пожалуй, не смог раздуть до таких размеров оболочку привычного. Никто — кроме модернистских композиторов.

## ГЛАВА V

### МУЗЫКА И ТАНЕЦ.

### ОСВОБОЖДЕНИЕ ЗВУКА

#### Увертюры

В музыкальной сфере модернизм принял наиболее эзотерическую форму. Арнольд Шёнберг, бесспорный лидер — на меньшее он был не согласен — музыкального переворота в XX веке, так и не смог обеспечить себе широкой аудитории: даже теперь, спустя более полувека после смерти, он остается автором музыки, рассчитанной на специфический вкус. В отличие от авангарда в живописи, романе или архитектуре, который после периода испытаний всё же влился в художественный мейнстрим, музыкальный авангард по-прежнему считается авангардом. Живопись и литературу, несомненно, отличало не меньшее разнообразие новых приемов, чем то, которое появилось в музыке. Однако им удалось привлечь достаточно большое число поклонников среди массовой аудитории, в то время как композиторам пришлось смириться с ролью творцов для малочисленной элиты. Высоколобое музыкальное сообщество, чье внимание сосредоточено на выпускниках прогрессивных консерваторий и их ближайших друзьях, представляет собой попури стилей, бьющихся друг с другом столь же яростно, как с адептами традиции.

Неотвратимое отчуждение не ослабевало на протяжении десятилетий. Так, умудренный опытом модернист Милтон Бэббит в своем известном эссе «Не хочешь — не слушай» (1958) подвел итог этим прискорбным явлениям. Не скрывая своего цивилизованного отчаяния, он писал, что серьезный современный композитор, «по сути, поборник своего тщеславия. Широкой публике он неизвестен и неинтересен. Большинство шокированных исполнителей шарахаются от его музыки. Вследствие этого музыка исполняется редко и в основном в полупустых залах, перед публикой, состоящей в основном из таких же профессионалов. В лучшем случае это музыка, написанная, исполненная и предназначенная для специалистов»<sup>166</sup>. Как ни печально это звучит, но ламентация Бэббита — это точная характеристика положения, сложившегося в высокой музыкальной культуре его времени. Всего двое из числа главных модернистов, Шёнберг и Стравинский — причем второй в гораздо большей степени, — могли рассчитывать на более или менее широкое признание. Хотя утверждение Бэббита насчет «поборников тщеславия» всё же преувеличено. Музыку Дмитрия Шостаковича, Франсиса Пуленка, Бенджамина Бриттена, Сергея Прокофьева — я наугад назвал имена наиболее известных модернистов — испол-

няют во всем мире, однако отношение к ней среди аудитории престижных концертных залов в лучшем случае неоднозначное.

\*

Сопротивление новым формам не всегда было столь упорным. Музыкальная жизнь XIX века задолго до Шёнберга представляла собой вечное противостояние самоуверенной публики и требовательных музыкальных критиков, представителей новой профессии, престижу которой способствовало неслыханное изобилие ежедневных газет. И самый знаменитый композитор своего времени, самоуверенный и воинственный Рихард Вагнер, чьи приверженцы называли его творения музыкой будущего, всюду возбуждал яростные споры. Однако ему довелось вкусить ошеломительный успех, особенно в поздние годы.

Вагнер родился в Лейпциге в 1813 году, и он уже видел постановки своих опер к 1848-му, когда участие в революции в Германии (на стороне проигравших) вынудило его отправиться в швейцарское изгнание. Но политический радикализм был недолговечен: помимо богатых буржуа, покровителем и поклонником Вагнера стал сам король — Людвиг II Баварский. Ссылка имела и другие положительные стороны: она стимулировала композитора к тому, чтобы сформулировать собственную теорию музыки и заложить основы своего главного сочинения, современной версии средневекового эпоса о нибелунгах, превратившегося под пером Вагнера в цикл из четырех музыкальных драм.

Творчество Вагнера характеризуется двумя основными особенностями: изобретательной композицией и стремлением к определенному театральному идеалу. Он упорядочивал сложное драматическое действие с помощью лейтмотивов — своего рода музыкальных опознавательных знаков для каждого персонажа и каждой сюжетной линии произведения. Этот прием придумал не Вагнер, но он использовал его с невиданным размахом. (Дебюсси, впрочем, неумоимо критиковал такое его использование как «бездумное и высокопарное шарлатанство»<sup>167</sup>.) Кроме того, Вагнер пропагандировал созданную им концепцию тотального, или синтетического, произведения искусства (*Gesamtkunstwerk*), в котором все наличествующие элементы спектакля — музыка, либретто, костюмы, режиссура, танец и т. д. — должны сливаться в единое выражение властной фантазии творца, причем музыка призвана была служить в таком выражении тексту. В тетралогии «Кольцо нибелунга» Вагнер выступил автором не только музыки, но и либретто.

Поэтика вагнеровского «Кольца» была искусственной и неуклюжей псевдомедиевистской мешаниной, но мелодико-гармонический дар автора был невероятно притягателен. Да и наиболее широкий круг поклонников снискала другая опера Вагнера — она

была поставлена в Мюнхене в 1865 году, — «Тристан и Изольда». Среди парижских вагнерианцев числился, кроме прочих, величайший из ранних модернистов — Шарль Бодлер. Открыв для себя в 1860 году «музыку будущего», он написал Вагнеру, что, послушав ее, получил самое сильное музыкальное впечатление в своей жизни. На немецком культурном небосклоне после Байройтского фестиваля, впервые проведенного в 1876 году при финансовой поддержке Людвига II, группа почитателей Брамса устроила издевательскую квазирелигиозную оргию, доведя до обморока присутствовавших вагнерианцев. Любители Брамса не упускали случая обозвать поклонников Вагнера раболепными болванами сомнительной сексуальной ориентации.

Вагнерианцы в долгу не остались, назвав Брамса громкогласным и занудным реакционером, который по всем статьям уступал их полубогу. Именно они придумали апокрифическую историю о мастеровых в концертном зале — то ли в Лондоне, то ли в Вене — с висящей на дверях табличкой: «При исполнении Брамса выход здесь». С точки зрения перспектив модернизма эти затяжные и в каком-то смысле стимулирующие распри были, в общем, бессмысленны, поскольку Вагнер (что бы вы ни думали о его сочинениях) относился крайне враждебно ко всему современному, в частности к модернизму, а тем более — к модернистам. Выбор средневековых легенд отнюдь не случаен; он как нельзя лучше согласовывался с претензиями Вагнера на врожденное превосходство немецкой культуры. Его пресловутая дружба с Фридрихом Ницше потерпела крах из-за того, что тот счел христианскую направленность последнего вагнеровского сочинения — оперы «Парсифаль» (1882) — невыносимой. Ницше возражал не только против новообретенной религиозности Вагнера, но и, главным образом, против германского шовинизма. В самом деле, Вагнер не мог примириться с недавним феноменом ассимиляции евреев, в которых видел представителей бездарного, лживого и меркантильного народа. Называть евреев самыми современными из современников явно не означало льстить современному миру, равно как и самим евреям.

## Модернисты, задающие тон

Если весомый авторитет и громкая слава, которые помогали Вагнеру хранить верность традиционной тональности, не дают нам права причислить его к основателям модернизма, то двух его младших современников, Клода Дебюсси и Густава Малера, можно смело назвать поборниками освобождения искусства. У них было много общего: железная решимость следовать своим внутрен-



ним убеждениям; необходимость преступить, а то и уничтожить те самые правила, которые они впитали за годы академического обучения; всепоглощающее стремление достичь того, что французско-американский композитор-модернист Эдгар Варез впоследствии удачно назовет «освобождением звука»<sup>168</sup>. Им нужны были гармонии, которые, как однажды метко выразился Дебюсси, «утопят тональность»<sup>169</sup>. Оба сознавали себя музыкальными революционерами, хотя провозглашали и вершили они совершенно разные революции. И то, что их разъединяло, то есть музыка, которую они сочиняли, было важнее и интереснее их общих целей.

Всю жизнь Дебюсси боролся с диктатом Вагнера, одновременно учась у него и бунтуя против него. Поступив в консерваторию в возрасте одиннадцати лет — композитор родился в 1862 году, — он вытерпел эту музыкальную муштру только благодаря тому, что полагал, будто обойтись без нее невозможно. Но уже в детстве, в пору, когда он еще только начал действовать на нервы своему учителю фортепиано кошунственным прелюдиями, Дебюсси был твердо уверен, что в будущем подчиняться будет лишь самому себе. А это значило — расширять традиционное понимание гармонии и экспериментировать во имя нового звучания с тональностями за гранью допустимого. Всем известен его «Послеполуденный отдых фавна», который узаконил его дерзкие мечты. Дебюсси стал великим освободителем звука ради самого звука, — и, как истинный модернист, он пришел к выводу, что одинок на этом поприще. Многие композиторы, — писал он в начале 1900-х годов, — «смирненно прислушиваются к голосу традиции, который явно мешает им вслушаться в собственный голос, идущий изнутри»<sup>170</sup>. Этим ложным смирением великий субъективист Дебюсси ни разу себя не запятнал.

В зрелые годы внутреннее самоощущение композитора, который находил единственный источник творчества в самом себе (что поначалу выглядело дерзостью), стало для него надежной опорой. Еще в молодости, в 1884 году, Дебюсси завоевал — хотя и не с первой попытки — желанную Римскую премию. На следующий год он без особого желания переехал в Рим, где стал, по обыкновению, выступать против Академии, которая на три года избрала его для сочинения музыки в якобы вдохновляющей обстановке, не одобряя при этом его творчество. «Разумеется, академия считает свои предписания единственно верными. Но ничего не поделаешь: я слишком дорожу свободой и собственными идеями»<sup>171</sup>. В этом заявлении проявились не только все его чувства, но и, в не меньшей степени, крылатый девиз модернизма: «Я слишком дорожу свободой».

В массе своей музыка, принятая в академических кругах, не представляла для него никакого интереса. Заглядывая в минувшие века, упиваясь, как явленным чудом, мессами Орlando

ди Лассо и Джованни Палестрины, Дебюсси отмахивался от благочестивых излияний Гуно и компании как от «истерического мистицизма», который, на его взгляд, был не более чем «глупым фарсом»<sup>172</sup>. Правда, Гуно он был готов простить: все-таки француз, к тому же он смог избежать влияния Вагнера. Но прежде всего Дебюсси добивался от композитора и его сочинений, предназначенных слушателям, истины чувств. Следуя приему психологического пуантилизма, наподобие того, что был использован Кнудом Гамсун в романе «Голод», Дебюсси, который еще находился в Риме, сетовал, как «тяжело передать тысячу и одно ощущение персонажа, сохраняя при этом возможно более четкую форму, постичь лирические движения души и причуды фантазии»<sup>173</sup>. По его мнению, эти препоны можно было преодолеть, лишь навсегда освободившись от академических заветов и наветов.

Академия — Дебюсси осознал это очень рано — никогда не одобрит таких погружений в себя. Следуя устаревшей педагогической методе, она тщательно отбирает кандидатов на получение Римской премии, но аплодирует лишь тем, кто ей покорен (сам Дебюсси, которому она таки была присуждена, принял ее без какой-либо благодарности). Недаром в одном из официальных отчетов, направленных из Рима в Парижскую академию, было явно выражено разочарование этим многообещающим, но недисциплинированным юным лауреатом; он, несомненно, пристрастен к «написанию странной, непонятной и непригодной для исполнения музыки»<sup>174</sup>. Увы, этот юноша жаждет удивить слушателя и незаслуженно прослыть оригинальным.

На протяжении всей жизни Дебюсси возвращался к одной любимой теме. «Сколько же всего нам приходится открывать и отвергать, — писал он в одном из писем, — чтобы наконец выразить обнаженное чувство без прикрас!»<sup>175</sup> Учитывая давящую академическую атмосферу, — и несмотря на поддержку верных сторонников, — судьбу творений одного из самых мятежных композиторов легко предугадать. Для своего первого шедевра, симфонической поэмы «Прелюдия к Послеполуденному отдыху фавна» (1894), он выбрал стихи Стефана Малларме, этого авангардного мастера отточенной формы, иносказания и уклончивости. Более двух лет в середине 1890-х годов он работал над превращением антидраматической пьесы Мориса Метерлинка «Пеллеас и Мелизанда» в антилирическую оперу, пронизанную туманной атмосферой и внутренними монологами, но начисто лишенную арий. Эта опера, — она осталась единственной в его творчестве, — угодила далеко не всем, но сделала его знаменитым.

Она также ошеломила, по крайней мере — вначале, наиболее благорасположенных рецензентов, но лишь единицы смогли почувствовать революционный характер творчества Дебюсси. Так,

музыкальный критик Гастон Карро в 1902 году писал: «Чтобы удовлетворить благороднейшим и храбрейшим творческим идеалам, мсье Дебюсси <...> создал свою собственную музыку»<sup>176</sup>. А фортепианная и оркестровая музыка, созданная Дебюсси в последние полтора десятилетия жизни, упрочила его славу. Крупные его произведения неизменно фигурировали в репертуаре симфонических оркестров.

Самой известной и характерной из этих квазисимфоний стала симфоническая поэма «Море» (1905). Это не программная музыка: Дебюсси намеревался не столько изобразить само море, сколько передать чувства или, возможно, ассоциации, вызванные этой волнующейся стихией. Незабываемой его музыку делает счастливое, почти уникальное сочетание логики и экспрессивности. Неудивительно, что рецензенты часто называли композитора художником и, невзирая на протесты с его стороны, уподобляли импрессионистам: творчество Дебюсси представляло собой острый поиск, идеально вписывавшийся в мир художников и поэтов модернизма, каждый из которых по-своему исследовал внутреннюю жизнь и пытался изобразить ее как можно точнее.

\*

Жизнь для Дебюсси, как для подлинно французского композитора, была военной кампанией, направленной сразу против двух неприятелей — Академии и Рихарда Вагнера. Первая пришла к нему естественным путем и противоречий в нем не вызвала. Что до второго — не то чтобы Дебюсси был шовинистом и чувствовал себя обязанным ненавидеть немецкого композитора только за то, что он немец. Как и многие (но не все) модернисты, он был убежденным космополитом и чувствовал себя комфортно среди непрекращающихся свар своего международного семейства. Национальное музыкальное общество, сформировавшееся в 1871 году на фоне унижительного поражения Франции во Франко-прусской войне, не пришлось по вкусу Дебюсси. Он иногда позволял себе язвительные ремарки в адрес Вагнера: доброжелатели мгновенно распространили слух о том, кого изображает «призрак старого Клингзора»<sup>177</sup>, злобного мага в «Парсифале»; однако именно это сочинение заставило Дебюсси отдать дань силе немецкого композитора. Его позиция не была столь прямолинейна, как у тех французских писателей, которые называли немцев «бошами», или, с другой стороны, у тех, кто затеял вагнеровский бум в Париже.

Дебюсси чурался таких упрощений. После своего второго визита в Байройт в 1889 году, во время которого он надеялся прояснить свое отношение к Вагнеру, — тот был уже шесть лет как мертв, но по-прежнему преследовал Дебюсси, как живой кошмар, — французский композитор недвусмысленно заявил о том, что

примирился со старым Клингзором. «У меня иное понимание драматического искусства. Мне думается, музыка начинается там, где терпит фиаско речь. Музыка призвана передать то, что невыразимо словами. Я хотел бы, чтобы она появлялась из сумрачных областей и время от времени удалялась в них. По мне, пусть она всегда остается скромной»<sup>178</sup>. Вот в чем состоит истинное и непреодолимое различие двух мастеров: музыка Вагнера скромной никогда не была.

Вагнер имеет косвенное касательство к эволюции музыкального модернизма в начале XX века. Иное дело — творчество Густава Малера, которое, безусловно, показательно, если вспомнить его потрясающие симфонии, блестящую дирижерскую карьеру и крайне трудное восхождение к мировой славе и вершинам сочинительства. Он родился в 1860 году в семье еврейского трактирщика в богемской деревне и очень рано приобщился к занятиям музыкой. В десять лет Густав уже дал свой первый концерт в качестве пианиста — казалось, будущее исполнителя-виртуоза ему обеспечено. Но его амбиции простирались дальше. В 1875 году он поступил в Венскую консерваторию, где продолжил свои эксперименты в области композиции, а через пять лет обучения стал пробовать силы в дирижерском искусстве. Вскоре он уже занимал пост второго дирижера в нескольких провинциальных столицах, где продолжал оттачивать мастерство. «Я страдаю за моих хозяев»<sup>179</sup>, — как-то признался он другу. Однако страданиям сопутствовал карьерный рост: начиная с 1883 года Малер, будучи совсем молодым человеком, занимал посты главного дирижера в оркестрах Касселя и Праги, Лейпцига и Будапешта, Гамбурга и, наконец — с 1897-го, — придворной оперы в Вене. Карьера состоялась.

Одновременно он писал песни и симфонии. От Дебюсси Малера отличала характерная черта — крайне двойственная карьера\*. Разумеется, нет ничего странного в появлении за дирижерским пультом композитора, особенно если речь идет об управлении премьерным исполнением собственного сочинения. Но в случае Малера эти две профессии были равновесомы и прекрасно дополняли друг друга, хотя популярность его то нарастала, то шла на спад. Многие исполнители вокальной и инструментальной музыки восхищались им и гордились тем, что он оказывал им знаки внимания. А такие выдающиеся композиторы, как Брамс и Чайковский, признали его одним из самых талантливых дирижеров, каких им когда-либо доводилось слушать. Но даже и они при случае наверняка признали бы, что работать с Малером совсем не просто. Блестящий

/2

\* Он мог бы стать блестящим пианистом-виртуозом, но предпочел двойную роль дирижера и композитора. — *Примеч. авт.*

профессионал, он требовал от певцов и музыкантов безупречного исполнения и полной самоотдачи.

Список его реформ в Венской опере, в которой он проработал десять лет, обширен, а сами они получили полное признание благодарной публики. Он был непоколебим в своем пристрастии к Вагнеру и Дебюсси, а также к Моцарту и Бетховену; в ранние годы на посту дирижера, когда та или иная местная опера не шла далее Россини или Верди, которых он недолюбливал, Малер радовался уже тому, что музыкантам его оркестра не довелось уродовать его кумиров. Он был великолепным тактиком и, если находил время, смирал свое естественное нетерпение за счет железной дисциплины, исподволь воспитывая вкусы музыкантов, художников сцены и публики.

Так, Малер решительно восстановил у своего любимого Вагнера все купюры, с которыми дирижеры до него смирились беспрекословно. Он сильно сократил состав клаци — тех зрителей, которых нанимали, чтобы аплодировать или освищать тех или иных певцов. Он очистил сцену от массивных барочных декораций. Он заставил опоздавших дожидаться антракта — и это в Вене! Он создавал кооперативные драматические ансамбли, которые очень ценила непривычная к ним публика. Ни одна деталь не казалась слишком мелкой его строгому, пронизательному взору. В атмосфере культурного обновления города он чувствовал себя вполне комфортно: художники Эгон Шиле и Густав Климт, архитекторы Адольф Лоос и Отто Вагнер, драматург и романист Артур Шницлер, литературный критик и одержимый реформатор Карл Краус и основатель психоанализа Зигмунд Фрейд — вот лишь некоторые из обширной когорты модернистов, к которой принадлежал поборник оперы высочайшей пробы Густав Малер.

\*

Стремление Малера к высочайшим стандартам, которое должно было обеспечить главенство Вены как столицы мировой оперы, выражалось не столько в модернистских экспериментах, сколько в пиетете перед музыкой и в стремлении к подлинности, к которому, впрочем, готовы были искренне присоединиться большинство модернистов. С другой стороны, девять симфоний, сочиненных Малером с 1889 по 1910 год во время долгожданной поры летних отпусков, были радикально новаторскими, причем не только на его взгляд. Малер придерживался традиционных ключевых знаков, но испытывал глубины диссонанса и границы гармонии. Размеры его оркестра и сама протяженность его произведений выдавали в нем верного союзника новизны. Объясняя особенности своих симфоний, он любил подчеркнуть прогресс каждой по сравнению с ее предшественницей. По его словам, Вторая

симфония по сравнению с Третьей выглядела совершеннейшим ребенком.

Сказать, что эти исполинские монстры много для него значили, было бы упрощением его отношения к музыке. В 1909 году, незадолго до смерти, он дирижировал своей Первой симфонией в Нью-Йорке и писал оттуда другу, дирижеру Бруно Вальтеру, что всякий раз во время управления исполнением своего сочинения «во мне кристаллизуется болезненное жгучее чувство. Что же это за мир, который исторгает такие звуки и такие фигуры? Нечто вроде похоронного марша или грохота бури звучат для меня как гневное обвинение Создателю»<sup>180</sup>. Ставки были очень высоки, намного выше, чем мог постичь менее темпераментный композитор вроде Дебюсси.

И такие возвышенные чувства Малер не копил в себе. «Представь себе такое *грандиозное* сочинение, — пишет он летом 1896 года певице-сопрано Анне фон Мильденбург, одной из своих возлюбленных, — в котором отражается *целый мир*»<sup>181</sup>. Малер не любил называть свои оркестровые произведения симфониями, поскольку, — как он объяснил в отношении Третьей, — «они ни в чем не похожи на традиционные формы. Для меня „симфония“ означает построение мира всеми доступными способами. Его вечно новое, вечно меняющееся содержание само определяет форму. В этом смысле я каждый раз должен усердно учиться, чтобы заново создать мои выразительные средства»<sup>182</sup>. Он возненавидел столь



Энрико Карузо. Карикатура на Густава Малера. 1908

популярные в его время симфонические поэмы; его собственные программы не рассказывали определенных сюжетов, а были строго личными фантазиями, помогающими ему заново создать мир из звуков\*. В 1906 году, комментируя Восьмую симфонию, свою «самую значительную работу», он поведал еще одному другу, голландскому дирижеру Виллему Менгельбергу: «Это величайшее из всего, что я написал. <...> Представь, что вселенная начала звучать и звенеть. Человеческих голосов больше нет, лишь вращаются планеты и солнца»<sup>183</sup>.

Этот апофеоз он воображал себе почти буквально. Для реализации своих грандиозных планов Малер считал своим долгом, задействовав как можно большее число непривычных для симфонического оркестра инструментов — таких, как гитара, мандолина или почтовый рожок, — отыскать свою музыку в доселе неизведанных областях. Эти новоявленные гости должны были помочь ему создать максимально яркий, выпуклый портрет, каким была каждая из его симфоний, — но не более того. Однако в то же время нарочитая демократизация допустимых нот и аккордов неизбежно приводила к тому, что публика поневоле слышала тривиальные арпеджио, тривиальные гармонии, тривиальные мелодии. Композитор, посвятивший целую часть Первой симфонии вариациям канона «Frère Jacques»\*\*, хотя и нетрадиционно представленного в миноре, едва ли мог надеяться на большее. Транспонируя мелодии из мажора в минор, к чему он прибегал довольно часто, в зависимости от мощности звучания ударных, Малер наслаждался оглушительным грохотом барабанов и звоном тимпанов, чтобы донести до всех то, что в Третьей симфонии он назвал «Сном в летний полдень».

\*

Гордясь техническим мастерством, оттачивая его в своей экзальтированной, порой навязчивой дирижерской манере, Малер тем не менее считал себя, подобно другим прирожденным творцам, слугой высших сил. Но какой бы эгоманиакальной иной раз ни казалась его риторика, он уподоблял себя Богу не чаще прочих модернистов.

\* Весьма любопытно, что Рихард Штраус, чьи продолжительные музыкальные медитации приближались к буквальному изложению событий (вспомним повешение Тиля Уленшпигеля в одноименной симфонической поэме), отрицал то, что ему самому было совершенно очевидно. «Поэтическая программа есть лишь предлог для чисто музыкального выражения и развития моих эмоций, а не простое *музыкальное описание* конкретных, повседневных фактов» (Штраус — Роллану, июль 1905. Цит. по: Richard Strauss and Romain Rolland: Correspondence / ed. R. Myers. 1968. P. 29). Читатель имеет право скептически относиться к автобиографическим заявлениям, в том числе и к заявлениям модернистов. — *Примеч. авт.*

\*\* «Братец Яков» (*франц.*) — широко известный канон на основе французской детской песенки. — *Примеч. пер.*

«Мы, если можно так выразиться, — писал он другу, — не более чем инструмент, на котором играет вселенная»<sup>184</sup>. В его рассказе о рождении Восьмой симфонии есть такие слова: «*spiritus creator*\* <...> тряс и хлестал меня восемь недель, пока бóльшая часть не была закончена»<sup>185</sup>. Малер вскарабкался на верхнюю ступеньку шаткой стремянки свершения и раскачивался там, пока не разрешится от бремени своего сочинения. «Это шире, много шире, чем жизненное пространство, — писал он о Третьей симфонии, — и всё человечье сжимается в нем, как в царстве пигмеев. Меня охватывает подлинный ужас, когда я вижу, к чему это ведет, какой путь уготован музыке и какую чудовищную ношу взвалила мне на плечи судьба»<sup>186</sup>.

Как и Дебюсси, Малер был прежде всего озабочен утверждением звуков, которые изобретал и конструировал с тем, чтобы они цвели в сердцах слушателей и в его собственном. «Необходимость высказаться музыкально, симфонически, — писал он музыковеду Максу Маршалку в 1896 году, — появляется лишь там, где царят *темные чувства*, у двери, ведущей в мир иной»<sup>187</sup>. Бессознательное обращается к бессознательному; субъективность творца пробуждает субъективность других: это вызывало подозрения у традиционалистов и порой подавляло даже сочувственно настроенную аудиторию. Короче говоря, — эти рассуждения наверняка развлекут читателей, не столь перегруженных англо-американской культурой, — он пребывал в убеждении, что избран «стать судьбой».

Несмотря на то что Малер нередко прибегал к традиционным музыкальным реминисценциям, упомянутой судьбой он был отмечен как авангардный композитор. Объем звука и протяженность его симфоний, — некоторые из них исполняются дольше часа, — были показателями их новизны. Однако не всё в них было новаторским. В четырех из девяти завершенных симфоний участвовали певцы, но эту особенность можно счесть — как многие и считали — ностальгической данью Бетховену. Несомненно, здесь не обошлось без бетховенской Девятой с хором в последней части.

Но то, что извергалось из него во время сочинения, как горный поток — если говорить словами самого Малера, — со всеми внезапно открытыми шлюзами, было музыкой, неведомой никому из симфонистов до него. Как будто более или менее традиционные приемы его масштабных композиций были не в силах скрыть неиспытанные гармонии, ритмы, ключевые связи. Авантюрные тональности преступали все правила, доселе применявшиеся композиторами, и, естественно, они могли лишь ошеломить закоснелого критика, взбудоражить слушателя — как в положительном, так и в отрицательном смысле. Он считал возможным вставлять в симфонии фрагменты народной музыки, предлагать обширный репер-

\* Творящий дух (лат.). — Примеч. пер.



туар звучаний, использовать для построения своего мира любой материал и все стихии, которые, как он полагал, были подвластны его врожденным способностям.

По сравнению с Дебюсси Малеру, который создавал себе имя, приходилось преодолевать большее сопротивление со стороны ведущих композиторов. Но, оглядываясь назад, можно сказать, что и в немногочисленном клане истинных бунтарей ему не сразу нашлось достойное место, даже в глазах такого бескомпромиссного модерниста, как Арнольд Шёнберг. Сперва настроенный враждебно, Шёнберг молниеносно — как и следовало ожидать — переменял свое мнение, побывав в декабре 1904 года на генеральной репетиции Третьей симфонии в Вене. Он написал автору прочувствованное письмо в том же стиле, каким пользовался сам Малер при описании своих сочинений. Письмо стоит процитировать, так как оно блестяще иллюстрирует поэтический, а точнее, метафизический язык, свойственный немецким, или германским, музыкантам, когда они отзываются о своих работах, а также, попутно, — альянсы композиторов на рубеже веков. «Чтобы в какой-то мере донести то небывалое впечатление, какое произвела на меня Ваша музыка, я стану говорить с Вами не как композитор с композитором, а как человек с человеком. Ибо: я видел Вашу душу, обнаженную, обнаженную донельзя. Она раскинулась предо мною диким загадочным пейзажем со всеми ее мелями и безднами, а бок о бок с ними были залитые счастливым солнцем живописные луга и места блаженных идиллий». Начав в столь исповедальном тоне, Шёнберг невозмутимо продолжает: «Я слышал грохот битв за иллюзии, я ощущал боль разочарования, я видел добрые и злые силы, противоборствующие друг с другом»<sup>188</sup>. Стоит ли после такого панегирика сомневаться в положении Малера среди титанов музыки?

## Модернисты: Арнольд Шёнберг

/1

Историки музыки обычно называют Дебюсси и Малера «переходными» фигурами, перекинувшими мост через непреодолимую пропасть, которая разделяла классиков и модернистов. И вполне понятно, почему: разве эти композиторы не расширили привычные гармонии до возможных пределов — и разве временами они не переступали их? Но поклонники «Моря» и Восьмой симфонии могут справедливо возразить, что по большому счету труд Малера и Дебюсси представлял собой золотую середину между двумя крайностями. Два величайших представителя модернизма, Шёнберг и Стравинский, черпали вдохновение из самых разных источников, противопоставляя давно забытые традиции классическим стандартам, а неудовлетворенность увековеченными правилами —

радикальному стремлению не просто бросить вызов этим правилам, но и соорудить абсолютно новый фундамент для музыки.

Арнольд Шёнберг родился в 1874 году в не слишком преуспевавшей еврейской семье, которая тем не менее нашла средства, необходимые для того, чтобы музыкально одаренный мальчик мог брать уроки игры на скрипке. Еще ребенком Арнольд начал сочинять и музыкальное образование получил при щедрой поддержке друзей. Его родители, сухо замечал он, противодействовали музыке не более чем любая средняя австрийская семья. Настоящий самоучка, время от времени обуреваемый душераздирающими сомнениями, Шёнберг был непоколебимо уверен в одном: сочинение музыки проявляется как всеподавляющая, насущная необходимость. «Мое воображение, — писал он в 1912 году, — то есть я сам, ибо я сам и есть создание этого воображения»<sup>189</sup>.

Одиннадцать лет спустя, отвечая своему импресарио в Берлине, который зывал к его «энергии» с тем, чтобы Шёнберг что-нибудь для него написал, композитор заметил, что, хотя к этой мольбе стоило бы прислушаться, но «к сожалению, моя энергия — крайне своевольное существо, и это есть основа ее существования. Она весьма неохотно оказывает услуги и даже мне не позволяет ею командовать. Есть она или нет ее, она всё равно делает, что ей угодно»<sup>190</sup>. Кроме того, в своем первом письме Василию Кандинскому — оно датировано 24 января 1911 года, — он сообщил, что полностью разделяет его стремление к чистой субъективности. Это есть «то, что Вы называете „нелогичным“, а я — „уничтожением сознательной воли в искусстве“»<sup>191</sup>. Музыка, писал он, насколько бы она глубоко ни была укоренена в музыкальной истории, должна исходить изнутри.

Для Шёнберга эта зависимость от субъективности не ограничивалась музыкальной теорией; его личный путь от одной религии к другой был тернист, извилист и нацелен на тексты, которые он хотел отобразить. Воспитанный в католической вере, он в 1898 году обратился в протестантизм — очевидно, более независимый и искренний выбор для гражданина страны, всецело подчиненной Риму. Но расцвет антисемитизма в послевоенной Австрии и дошедшие до него в 1923 году слухи об антисемитских высказываниях его друга Кандинского предсказуемо подтолкнули его в другую сторону: он вернулся домой. В раздраженном письме Кандинскому он обвинил того в фанатизме, прямо назвав себя евреем. Шёнберг больше не опасался «организованной травли»<sup>192</sup>, как прежде: отныне он будет — и навсегда останется — евреем\*.

\* Эта история не ясна до конца. Судя по всему, информатором Шёнберга была завязтая сплетница Альма Малер. Во всяком случае, Кандинский, горячо опровергавший обвинения Шёнберга, уверял, что был ими потрясен. — *Примеч. авт.*

Свои баталии Шёнберг вел не один. Опыт некоторых его сторонников, в частности Василия Кандинского, свидетельствует, что пересечения художественных границ, столь характерные для искусства, были ведомы всем модернистам. Вот любопытный сюжет. Второго января 1911 года «Розе-Квартет» приехал из Вены в Мюнхен вместе с избранными исполнителями, чтобы представить публике последние сочинения Шёнберга. В программу входил сенсационный Второй струнный квартет, у которого была интригующая предыстория: после его скандальной венской премьеры в декабре 1908 года Шёнберг, к тому времени уже хорошо известный в передовых музыкальных кругах композитор, прослыл автором, «отвергнувшим тональность».

Среди ожидаемой авангардной аудитории был и Кандинский. Высокообразованный, тонко чувствующий музыку, сам неплохо играющий на виолончели, он счел неожиданное, частично — атональные, композиции Шёнберга открытием. Эстетическим продуктом его внезапной очарованности стала начатая на другой день картина «Импрессия III. Концерт» (1911), в которой кое-что действительно от реальности сохранилось: большое черное пятно, по всей видимости, изображает рояль на сцене; скопление условно обозначенных форм представляет собой публику. Кандинский написал Шёнбергу письмо, и между ними завязалась дружба, в основном — заочная. Оба разделяли решимость как можно более чутко внимать единственному источнику вдохновения — самим себе.

Спустя недолгое время после того судьбоносного концерта дружба оказалась неожиданно для самих себя вовлечены в историческое сотрудничество. Кандинский, заядлый участник и организатор культурных лобби, активно продвигал свой радикальный антинатурализм, но не находил особого отклика среди «прогрессивных» художников, которыми был наводнен Мюнхен. Правда, одного из них ему всё же удалось обратить в свою веру — это был прирожденный мистик, художник Франц Марк, ставший впоследствии известным благодаря своей картине «Башня синих лошадей» (1913); в конце 1911 года вместе они основали альманах *Синий всадник*, в котором публиковались эссе, фотографии, ноты, репродукции и где были представлены образцы истинно новой живописи, а также произведения их единомышленников, работавших в других областях искусства. Вкладом Кандинского в общее дело стали его последние живописные достижения и несколько полемических очерков, в которых он решительно выступал за духовную революцию в искусстве. Марк также написал несколько статей о современном искусстве, а в числе его художественных работ была та картина, на которой он изобразил лошадей разного цвета. Что до Шёнберга, на чьем участии Кандинский категорически настаивал, его вклад ограничился репродукциями двух рисунков

и публикацией музыкальных произведений, а также нескольких провокационных образцов модернистской прозы. Мы часто слышим, что у книг своя судьба, но ее свершение — дело времени. Это более чем справедливо в отношении альманаха *Синий всадник*: ставший в глазах историков культуры бесценным памятником немецкого экспрессионизма, в момент своей публикации — первый сборник вышел в 1912 году — он не встретил теплого приема.

\*

Шёнберг обрел поддержку и в близком профессиональном кругу. Двое его любимых учеников, Антон Веберн и Альбан Берг, оба одаренные композиторы, стали верными друзьями и популяризаторами его искусства. Но и помимо этого концертмейстеры, дирижеры, аранжировщики, музыкальные издатели — по крайней мере, некоторые — считали, что музыку Шёнберга, бесспорно, следует исполнять. Мы знаем о концертах Шёнберга в Лейпциге, Лондоне, Амстердаме, Праге, Копенгагене. Однако Шёнберг не доверял большинству культурных посредников; он засыпал их четко пронумерованными инструкциями, касающимися распорядка и необходимого количества репетиций, профессиональной подготовки певцов и дирижирования первыми исполнениями, а также не стеснялся пенять своим корреспондентам на недостаток проявленного почтения. Ко всему этому он относился очень серьезно. «Недавно, — писал он в 1914 году, — я всё больше стал воспринимать любое неприемлемое исполнение произведения искусства как тяжкое преступление, как безнравственность»<sup>193</sup>. Сознание собственного величия сквозило в каждой его строке. Можно понять, почему Шёнберг недолюбливал деловую ипостась своего существования: «Ничто так не сближает людей, как дело. Но я люблю дистанцию»<sup>194</sup>.

Всю жизнь Шёнберг возводил барьеры, на которые так горько и подчас оправданно сетовал. Никогда, даже в торжественных случаях, он не менял своего тона. Выражая общую благодарность собранию своих друзей и поклонников, которые в 1949 году сердечно поздравили его с семидесятипятилетием, он начал ответную речь пафосным заявлением: «Признание приходит лишь после смерти!» А затем задал риторический вопрос, отчего он не сдался, «несмотря на враждебность всего мира». И сам же на него ответил давно знакомой формулой о неодолимом внутреннем давлении, повергающем его в творческую инертность, которая отмечает все разумные соображения. За два оставшихся года жизни он ничего не сделал, чтобы сломить свою мрачную самонадеянность. Как и другие вдохновленные пророки, он «обязан был высказывать нелюбимые и непопулярные вещи, которые нельзя не высказать»<sup>195</sup>. Несомненно, но воинственная жизнь этого принципиального борца за модернизм в музыке показывает, что отчуждение

между производителями и потребителями высокой культуры временами было улицей с двусторонним движением.

/2

Поворотным моментом, когда Шёнберг обратился к модернизму, можно считать 1907–1908 годы, время начала работы над Вторым струнным квартетом (1908), а также создания нескольких революционных фортепианных пьес. До того он писал неплохие сочинения в духе позднего романтизма вроде «Просветленной ночи» (1899), но, повинуясь безымянным силам, которые сам едва начал постигать, он принялся исследовать до сих пор никем не сжатую ниву. В начале 1910 года в программном комментарии к своим сочинениям он подытожил свои давно задуманные — и уже опробованные — бескомпромиссные решения, начатые циклом песен на стихи Штефана Георге, культового поэта немецкой интеллектуальной элиты. В этих песнях, писал Шёнберг, «я впервые сумел приблизиться к идеалу экспрессии и формы, который преследовал меня годами. Прежде мне не доставало энергии и уверенности в себе, чтобы это понять. Но теперь я наконец вышел на эту дорогу и сознаю, что снес барьеры прошлой эстетики»<sup>196</sup>.

«Снес барьеры» — что может красноречивее и лапидарнее выразить его тягу к независимости? Это выражение, одно из многих его агрессивных высказываний, он взял из стихотворения Штефана Георге, текст которого использовал в своем Втором квартете. Он уже четко сознавал «сопротивление, которое придется преодолеть»; чувствовал «мятежный пыл, способный всколыхнуть самый мирный нрав». Даже те, кто «верил в меня до сих пор, вряд ли захотят понять необходимость такого развития». Но Шёнберг (и это, как мы уже заметили, он будет повторять всю жизнь) ничего не мог с собой поделать. Он повиновался «внутренней необходимости, которая сильнее любого воспитания»<sup>197</sup>.

В 1909 году в письме к композитору и пианисту-виртуозу Ферруччо Бузони, проявившему некоторый интерес к его инновациям, Шёнберг в подробностях изложил, что значит для него эта необходимость, выделив каждый пункт в этом списке, как будто писал стихи: «Я стремлюсь к полному освобождению от всех форм / всех символов единства и / логики. / Итак / прочь от „мотивированной разработки“. / Прочь от гармонии как / цемента или строительных кирпичей. / Гармония есть экспрессия / и ничего более. / Затем / прочь от пафоса! / Прочь от длинных десятитоновых композиций, от возведенных и сконструированных / башен, скал и прочего массивного хлама. / Моя музыка должна быть *краткой*»<sup>198</sup>. Отсюда и его ранние метания в вере, которые он полностью осознаёт и даже преодолеет, начав сочинять довольно длинные произведения.

Радикальная программа Шёнберга содержала призыв к тому, что он сам именовал «высвобождением диссонанса»;

диссонанс — не противник консонанса, а его продолжение. Эта программа должна была служить иллюстрацией к его Второму струнному квартету, захватывающе нестандартному сочинению. Квартет отнял у слушателей ожидаемую стабильность ключевого знака, на которой основана традиционная музыка. В некоторых пассажах публика узнавала привычные, милые сердцу интервалы, но в целом даже для искушенного слуха квартет представлял полнейшим хаосом. Чтобы усилить это впечатление, Шёнберг в последних двух частях ввел сопрано — эта инновация подчеркнула родство музыки и поэзии. Он не случайно открыл концертную программу именно этим квартетом: провокатору и бунтарю надо было повергнуть аудиторию в шоковое состояние. Свидетели не без грусти отмечали, что преуспел он в этом сверх всякой меры.

В последующие годы Шёнберг сочинял сравнительно мало; в 1916–1923 годах он был занят обдумыванием своей миссии и подавлением инакомыслящих. Некоторые из его ранних сочинений, прежде всего «Лунный Пьеро» (1912), снискали сочувствие, однако и эти произведения редко попадали в стандартный репертуар симфонических оркестров. И сам «Пьеро» тому разумное объяснение: это яркий пример авангардистского автопортрета артиста как гонимого аутсайдера. Для своего отверженного героя Шёнберг выбрал поэму (трижды семь стихотворений) французского лирического поэта Альбера Жиро; на этот раз старый дежурный неудачник, этот клоун, призван представить неизбежную стычку модерниста с ханжеским самодовольством буржуазного общества.

На середине жизненного пути религия, которой, впрочем, Шёнберг никогда не изменял, заняла особое место в его сознании. В 1922 году он вновь пишет Кандинскому, с которым в сумятице войн и революций на время потерял связь. Он признаётся, что долгие годы вера была его «единственной опорой», хотя, спору нет, «без всей этой организованной травли»<sup>199</sup>. Так начинают высвечиваться параллели между духовной эволюцией Шёнберга и Стравинского.

Первый намек на свою поглощенность Богом Шёнберг позволил себе в знаменательном письме 1912 года, адресованном немецкому поэту Рихарду Демелю, известному благодаря своей откровенности в трактовке эротической темы. Его поэзию Шёнберг высоко ценил. Композитор писал: «Я давно уже хочу написать ораторию о том, как человек наших дней, прошедший через материализм, социализм, анархизм, бывший атеистом, всё же сохранил крупницу старой веры (в виде суеверия), как этот современный человек спорит с Богом (вспомните «Иаков борется» Стриндберга), а в итоге находит Его и становится религиозен. Учится молиться!»<sup>200</sup>

Этот замысел нашел воплощение в масштабной оратории «Лестница Иакова»; две части из трех он закончил к 1917 году,

/3

но тут же, не завершая, начал писать их заново. После того как Демель вежливо отказался писать текст, Шёнберг написал его сам — довольно искусно, в своем духе. Главный голос оратории принадлежит архангелу Гавриилу, окруженному искателями, сознающими свои грехи и неспособность к молитве. В конце гигантский хор соединяет все силы на сцене, вознося хвалы молитве. Выше паломников, направляемых Гавриилом, стоит Избранник (*der Auserwählte*); он ближе остальных к Богу, но это смертный, наделенный чертами самого Шёнберга. Композитор никогда не питал ложной скромности по поводу своего места среди людей (не говоря уже о легковерном прекрасном поле), оттого и негодовал на то, что публика недостаточно его ценит. Разве не он уже в 1910 году восклицал, что его имя «теперь уже вошло в историю музыки»<sup>201</sup>? А было ему тогда всего лишь тридцать шесть лет.

Шёнберг много времени уделял тому, чтобы научиться молиться — как в музыке, так и вне ее. Не случайно, пожалуй, что одно из его основных сочинений, мощнейшая библейская опера «Моисей и Аарон», над которой он работал в 1930–1932 годах, так и осталось незаконченным; как и в «Лестнице Иакова», в ней отсутствует третий акт, но исполняют ее всё же чаще, хотя и нерегулярно. Впрочем, смирение в молитве не предохраняет от высокомерия перед «толпой». Неприятие общества Шёнбергом, — среди всех антимодернистски настроенных модернистов он был самым воинственным, — особенно открыто проявилось после войны.

Тон его стал еще резче: для скептиков, критиков, оппонентов у него было одно слово — «враги». А в своих культурных суждениях, всегда несколько патрицианских, он стал еще сильнее подчеркивать собственную исключительность. Он числил себя среди «лучших», которые, по его словам, заводят врагов чаще, чем друзей. Осенью 1924 года Шёнберга пригласили дирижировать его «Серенадой» на музыкальном фестивале в Донауэшингене, который был организован при финансовой поддержке австрийского принца Эгона Фюрстенберга, — по этому поводу он сказал своему другу Адольфу Лоосу, что фестиваль «недавно подтвердил его отвлечение к демократии и прочему»<sup>202</sup>. В подобных заявлениях не было ничего нового: Дебюсси тоже высказывался о «заурядности толпы»<sup>203</sup>.

\*

Шёнберг свято верил в верность того пути, который он указал музыкальному миру, и с той же одержимостью, хотя, может быть, и не столь декларативно, он утверждал веру в свое предназначение критика современного общества. Манеры этого общества были вульгарны, идеалы — меркантильны, а само оно питало безнадежное равнодушие ко всему высокому и духовному. Его удел —

филистерство. Как мы убедились, Шёнберг был кем угодно, только не популистом. «Внутреннее содержание, — писал он молодому дирижеру Герману Шерхену в 1914 году, — чистота, высокие чувства, похоже, недоступны большинству людей»<sup>204</sup>. Культурный аристократ, он обращал внимание лишь на таких же аристократов; чернь — Röbel — была ниже его достоинства; порой даже образованные представители высшей прослойки поражали композитора полным несоответствием его идеалам.

Сам Шёнберг был далеко не голубых кровей: его отец переселился в Вену из Пресбурга, на новом месте женился и всю жизнь пребывал где-то посередине между рабочим классом и мелкой буржуазией. Но когда Шёнбергу позволили брать уроки скрипки — это был миг счастья в его жизни. Едва взяв в руки инструмент, он начал сочинять — это известно только с его слов, правда, он тут же оговаривается, что семь лет подражал кому ни попадя. До атональности — самого необычного из музыкальных стилей — он дорос только после тридцати.

Атональности, несмотря на ее истинно революционный характер, не суждено было обессмертить Шёнберга как композитора и теоретика. В годы войны он обдумывал форму, в которой мог бы обрести устойчивость освобожденный диссонанс. Свободы он уже добился — теперь надо было всё дисциплинировать, найти управляющую, но не ограничивающую структуру для пространства, в которое он поместил звук в 1908 году. В строгой секретности Шёнберг проводил свои эксперименты над тем, что сперва доверил лишь ближайшим ученикам, Антону Веберну и Альбану Бергу, которые сразу же назвали это «двенадцатитоновой системой». Кажется, впервые Шёнберг открыто заговорил о ней в 1921 году, на прогулке со своим учеником и последователем Йозефом Руфером, которому он признался в момент экзальтации: «Я сделал одно открытие, благодаря которому превосходство немецкой музыки будет обеспечено на ближайшие сто лет»<sup>205</sup>.

Однако, как ни старался Шёнберг запереться от внешнего мира, война не могла не повлиять на него. Так же как и Дебюсси, он не был ярким националистом, но поражение в войне и жестокие условия мира, навязанные Германии и Австрии союзниками, оказались для него нестерпимы. Теперь он покажет своим французским и русским соперникам! Он, австрийский еврей, будет писать непревзойденную немецкую музыку.

На первый взгляд, техническое открытие, для которого он нашел имя «сериализм», кажется жестким, но это не так: метод вполне гибок. Суть его в том, что в начале произведения в избранном порядке берутся двенадцать нот хроматической октавы, и фрагменты ее — как правило, три ноты — служат ядром мелодии.



Поскольку это ядро может быть перевернуто, сыграно сверху вниз и обратно, то внутри этой формы (то есть внутри дисциплинированной автономии) композитор имеет достаточно большую свободу действий. Эту систему, предупреждал Шёнберг, постигнуть непросто, но ее упорядоченность стоит таких усилий.

В большой дидактической статье 1941 года Шёнберг вновь заявил, что эту манеру сочинительства он придумал не сам — она была ему навязана. «Метод двенадцатитоновой композиции вырос из насущной необходимости». И в весьма любопытном отступлении он возвел свою железную уверенность в правило для всех композиторов: «Называет ли кто-то себя консервативным или революционным, сочиняет ли в традиционной или в прогрессивной манере, пытается ли подражать старым стилям, или же ему уготовано выразить новые идеи — хороший он композитор или нет, — он должен быть убежден в безошибочности своей фантазии и верить в свое вдохновение»<sup>206</sup>. Все композиторы — марионетки в руках этого загадочного кукольника, именуем ли мы его Богом, музой или подсознанием.

/5

Сделанное вскоре после мировой войны, открытие Шёнберга совпало — и, убежден, взаимодействовало — с декларируемым им желанием хранить верность немецкой музыкальной истории. Он ни разу не отрекся и не опроверг ни одну из своих прежних инноваций. Но со временем стал сильнее чувствовать свой долг перед прошлым. Будучи далеким от того, чтобы пожелать стать, по собственному выражению, музыкальным пугалом, которое смастерили для отпугивания крестьян, он не раз уверял, что призван хранить старую добрую традицию. «Старая добрая традиция» — вскоре мы увидим, что с ней сделал Стравинский в свой средний период. Возможно, это объяснит, почему Шёнберг рассказал Руферу о том, что это он первым изобрел двенадцатитоновый метод: он хотел, чтобы мир видел в нем звено великой и прекрасной немецкой цепи. И наконец-то он нашел достойное место этому звену.

Приблизительно в начале 1930-х годов в черновике одной из своих статей Шёнберг составил весьма показательный список своих «учителей». Первыми он назвал Баха и Моцарта; на втором уровне — Бетховена, Брамса и Вагнера; а затем — в придачу — Шуберта, Малера, Рихарда Штрауса и высоко ценимого им Макса Регера. Ни Берлиоза, ни Дебюсси, ни Равеля: отсутствие французских модернистов красноречиво свидетельствует о том, что Шёнберг остался музыкальным патриотом. Его оригинальность, добавлял он с нотой смирения, состояла в точности подражания всему хорошему, что ему встречалось. И он пытался интегрировать свою революционную систему в почтенную музыкальную культуру Германии.

Самую впечатляющую попытку в этом ключе он предпринял в 1937 году, когда переложил для оркестра Фортепианный квартет

соль-минор Брамса. Это была одна из его любимых вещей обожаемого им композитора, сочинение малоизвестное, и оркестровка должна была раскрыть в нем, полагал он, немало красот. Четырьмя годами ранее, непосредственно перед своей эмиграцией из гитлеровской Германии, он написал (и впоследствии опубликовал) блестящую лекцию «Брамс прогрессивный», в которой утверждал, что этот композитор — вовсе не отсталый и замшелый консерватор, которого слушатели передовых вкусов имеют полное право сбросить со счетов, нет, Брамс смело экспериментировал, особенно в поздних работах, с тематическими, гармоническими и ритмическими средствами и вовсе не оглядывался на Бетховена, а смотрел вперед — на кого бы вы думали? На Шёнберга.

Да и сама история не оставляла его в покое. В январе 1933 года Адольф Гитлер стал канцлером Германии, и Шёнберг, который жил и преподавал в Берлине, сумел сразу просчитать последствия. Он официально примкнул к иудейской конфессии и спешно, в мае, покинул нацистскую Германию. Первой его краткой остановкой был Париж, а уже в октябре он прибыл в США, ставшие его домом до самой смерти в 1951 году. Он был лишь одним в группе именитых беженцев из Германии и Австрии, оказавшихся под властью нацистов; беженцев, не только спасших свою жизнь, но и преобразивших страну, которую издавна, хотя и не всегда справедливо, называли страной без культуры.

Однако преданность великой немецкой традиции, всецело совместимая с модернизмом, не сделала легким жизненный путь Шёнберга. Его реакции на пренебрежение, реальное или только воображаемое, на плохо отрепетированные исполнения его сочинений, на попытки антрепренеров подправить или даже сократить его партитуры всегда были крайне резки и выдавали в нем придиричливого педанта, который ни при каких условиях не позволял притрагиваться к своим сочинениям. В старости он находил удовольствие лишь в теннисе; во всем остальном он всё чаще выказывал свой тяжелый нрав. Что, конечно, не умаляет значимости его вклада в историю музыки. Видимо, требовать, чтобы тот, кто смог совершить радикальную революцию, обладал еще и чувством юмора, — это слишком. Быть модернистом всегда было тяжелее, чем благополучно шествовать по жизни под защитой традиций. Зато в музыке Шёнберга, как бы мы к ней ни относились, есть драгоценные крупы подлинного юмора.

## Модернисты: Игорь Стравинский

Трудно себе представить больший контраст, чем тот, что существовал между тяжеловесной серьезностью Шёнберга и неизменной

жизнерадостностью Стравинского, притом что оба справедливо претендовали на первенство в пантеоне модернистской музыки. Родился Стравинский под Санкт-Петербургом в 1882 году и нарочно не мог бы уготовить свою будущность лучше, чем уготовила ее природа. Его отец, Федор Стравинский, был ведущим баритональным басом на русской оперной сцене, к тому же — страстным библиофилом, собиравшим ноты и музыкальную литературу. Правда, в своих воспоминаниях Стравинский не воздал должного родителям: в лучшем случае они дали ему возможность брать фортепианные уроки и поощряли это увлечение, разглядев талант чтения с листа. Всю жизнь Стравинский сочинял, сидя за инструментом.

Он не был композитором-вундеркиндом, однако умел пользоваться удачей, которая благоволит к усердным. На юридическом факультете Санкт-Петербургского университета он свел дружбу с Владимиром Римским-Корсаковым, младшим сыном композитора, и распространил ее на отца, а затем и на всё остальное семейство. Вскоре Николай Римский-Корсаков стал неофициальным наставником Стравинского. Не иначе, ученик с молодых ногтей проявил свою одаренность.

Один из столпов русской музыки, педагогом, однако, Римский-Корсаков был сомнительным, поскольку указывал сразу в двух направлениях. Прославившийся своими операми и симфонической сюитой «Шехеразада» (1888), он больше гордился своей техникой, нежели популярными сочинениями. Будучи профессором консерватории, он сокрушался по поводу бескрылого академизма и формального следования правилам, которые навязывались студентам, и в то же время настаивал на том, что будущие композиторы обязаны овладеть техническими навыками мастерства, главным образом — композицией и гармонией. Как позже Пикассо, который был убежден в том, что современные художники не умеют рисовать, Римский-Корсаков проповедовал тщательное изучение музыкальных основ. Именно в таком совете нуждался Стравинский — и он с воодушевлением принял его; на протяжении всей его музыкальной карьеры даже упрямое меньшинство, считавшее композиции Стравинского бездейными, признавало, что аранжировки у него просто блестящие.

★

Первым после Римского-Корсакова признал бьющий через край гений Стравинского великий русский импресарио Сергей Дягилев, находившийся в перманентном поиске новых талантов для своей гастролирующей антрепризы. Пылкий, тщеславный, глубоко чувствующий искусство, уверенный в своем доскональном понимании драмы и музыки — сегодня бы его назвали «микроменеджером», — как руководитель он был одновременно изумителен и невыносим. Невероятно упрямый, он ревновал к славе каждого из своих

протее, кичился телеграммами императорского двора и порой от очередного увлечения терял способность трезво оценивать события. Но Стравинский, которого не интересовали гомосексуальные склонности Дягилева, называл его «великой личностью»<sup>207</sup> и всегда ладил с ним. Два десятилетия музыкальные творения молодого композитора были тесно связаны с «Русскими балетами». Дягилев был всего на десять лет старше, и его властное руководство как нельзя лучше подходило Стравинскому.

В 1909 году Дягилев, презрев более зрелых авторов, заказал Стравинскому балет «в русском духе» на либретто, коллективно сочиненное всей труппой по старинной русской сказке. Так появилась на свет «Жар-птица». Стравинский не обманул ожиданий, хотя прежде не имел опыта в написании балетной музыки и не привык работать по заказу. В те дни русский балет, долгое время остававшийся епархией покровителей-аристократов, старых развратников, — вспоминал позднее Стравинский, — лишь начинал свое возрождение, и он взялся сочинять с энтузиазмом и удивительной скоростью. Двадцать пятого июня 1910 года в Париже вся просвещенная балетная публика присутствовала на премьере «Жар-птицы». Стравинскому не было и двадцати восьми; тренированное ухо могло, конечно, расслышать заимствования из прошлого, но зато в его музыке была некая чарующая ересь, которая нисколько не шокировала ни публику, ни критику. За один вечер Стравинский стал гражданином мира, а не чьим-то там учеником — хотя бы и самого Римского-Корсакова.

Спустя год в Париже состоялась премьера «Петрушки» — второго балета, созданного Стравинским для дягилевской труппы. Танцовщик Вацлав Нижинский, порывистый и косноязычный, но блистательный на сцене любовник антрепренера, танцевал ведущую партию и во многом обеспечил фантастический успех постановки. Хотя, конечно, в основном это был триумф Стравинского. Более тонкая и сдержанная, чем в «Жар-птице», — с этим единодушно согласились все знатоки, включая Дебюсси, — музыка поражала своей свежестью, искрометностью и подлинной оригинальностью. Отбросив ложную скромность, Стравинский писал другу в Санкт-Петербург, что успех «колоссален и всеобъемлющ»<sup>208</sup>. Один из многих воодушевленных рецензентов, французский композитор Альфред Брюно пронизательно отметил в газете *Le Matin* тот вклад, который Стравинский уже успел внести в музыкальный модернизм: «Соло фортепиано, подхваченное оркестром, звучит совершенно по-новому. Забавная, тонкая, изысканная оркестровка поражает акустическим богатством и безграничной свободой»<sup>209</sup>. Именно к этой свободе изначально и стремился Стравинский.

Однако «Весна священная», его третий балет у Дягилева, премьера которого состоялась — также в Париже — в 1913 году,

принесла более неожиданный результат. Все, кто знает что-либо о Стравинском, должны помнить, что премьеры «Весны священной» была отмечена шумным неприятием публики: улюлюканьем, свистом, мяуканьем, перебранкой между зрителями. Наконец-то авангардистский опус был принят обывателем так, как должно!

Однако такая интерпретация слишком легковесна. Ведь публика была, в принципе, та же, что и на предыдущих спектаклях, то есть — сливки общества, и несколько десятков поклонников композитора упорно аплодировали, невзирая на протесты балетоманов, прежде выказывавших восхищение инновациями Стравинского. Причины до сих пор неясны. Ведь у нас есть свидетельства того, что Дягилев опасался представлять своей любимой парижской публике скандальную музыку и хореографию. Именно Стравинский задумал положить на музыку древний языческий ритуал, суть которого заключена в том, что юная, призывающая весну девушка танцует до своей гибели. Первый замысел появился еще во время работы над «Жар-птицей» — и композитор воплотил его так, как увидел в воображении. Но музыка была воистину ошеломляющей: грохочущая, статичная, она многим действовала на нервы. В ней практически не было мелодии; вместо этого публику оглушали бесконечные фортиссимо, резкие, то и дело повторяющиеся ритмические взрывы аккордов. Это был в полном смысле слова беспощадный антиромантизм. Показательно, что последующим спектаклям и концертной версии «Весны священной» публика аплодировала. Столь стремительное и неоспоримое превращение из парии в классика модернистам доводилось переживать нечасто. Впрочем, Стравинский был как раз тем исключением, которое не оправдывало сетования тех, кто, как Шёнберг, представлял правило: «признание только после смерти».

/2 Модернистский характер «Весны священной» не вызывает сомнений: достаточно вспомнить бередящие душу музыкальные пассажи этого авторского сна наяву. А как же предшественники? Балет, как бы ни были в нем сильны фантазии одного человека, — всегда коллективное творчество, и Стравинский, принимавший деятельное участие во всех постановках, без колебаний признавал, что обязан благодарить за свой триумф многих: дирижера, хореографа, танцовщиков, сценографов. Вспоминая в своей автобиографии об олимпиаде, устроенной «Жар-птице» в Париже, он непременно добавляет: «Конечно, я далек от мысли, что приписывать успех надо исключительно партитуре»<sup>210</sup>.

Но в ранних шедеврах Стравинского очевидно доминирует его несравненная индивидуальность. Начиная с первых лет в музыкальном мире и на протяжении всей своей долгой жизни (он умер, когда ему было восемьдесят девять лет, — и до самого

конца сочинял музыку) он настаивал на том, что создал себя сам. Однажды в споре с Морисом Равелем, таким же бесповоротным модернистом, как и он сам, о правилах чередования мажора и минора Стравинский сказал, что не видит причин соблюдать эти правила: «Хочу — значит, могу»<sup>211</sup>. Этот афоризм должен был бы, красоваться на геральдическом гербе Стравинского, будь у него таковой.

Впереди были другие балеты; каждый во многом отличался от предыдущих, но все вместе они упрочивали его мировую репутацию, а кроме того, подтверждали страх перед самоповторением, о котором Стравинский не раз упоминал. Самый, пожалуй, спорный — «Пульчинелла» (1920), адаптация пьес, приписываемых Перголези, многие из которых до сих пор не опубликованы. Этот коктейль явился поводом для злобных рецензентов заговорить о святотатстве по отношению к музыке XVIII века, хотя этот прелестный и фантастический балет — бесспорное творение гения Стравинского. Будучи уверенным в том, что он вновь произвел некий переворот в композиции, Стравинский отозвался о нем как о «новом виде музыки, простой музыки, с оркестровкой, отличной от прочих моих работ»<sup>212</sup>. Он раздражался, когда его вынуждали отстаивать свою оригинальность, но этот случай не был последним.

\*

Между тем на искусство Стравинского накладывали свой неизгладимый отпечаток перипетии истории. Русская революция 1917 года, свержение царской династии, образование СССР и его последующая изоляция на международной арене положили конец поступлению средств, на которые он жил раньше, поэтому композитору пришлось довольствоваться доходами от своих сочинений, чтобы прокормить довольно большую семью, а с начала 1920-х годов — еще и постоянную любовницу. Вера Судейкина была красива, замужем, из «хорошей» — правда, несколько богемной — семьи, щедра, умна, обаятельна и влюблена в композитора, причем ее не смущала двусмысленность своего положения. (Через год после смерти первой жены Стравинского она выйдет за него замуж.)

К счастью, Стравинский оказался способным также и в деловом отношении; к счастью, у него появилась возможность обратиться к филантропам, коллекционировавшим композиторов, в первую очередь — американским магнатам и еще не растратившим своих богатств европейским аристократам. Ибо Стравинский, хотя он уже и вышел — как и многие другие авангардисты — из возраста патронируемого творца в период господства буржуазии, неплохо сохранился. Кто-то из миллионеров занимался коневодством, а кто-то — и их было немало — спонсировал художников и композиторов, стирая вековые грани истории, чего историки искусства в своей тяге к четкой периодизации часто не замечают.

С 1920 года штаб-квартирой для Стравинских становится Париж. Они и до войны жили в Европе, главным образом в Швейцарии, но теперь добровольный переезд превратился в ссылку. И это не было единственной драматической переменой в жизни композитора. Он начал упрощать свои оркестровки, мыслить сдержаннее, избавляться от буйств своего «русского» этапа ради «неоклассицизма». И в итоге влился в широкое авангардистское отступление от эмфаз и ярких красок, свойственное также художникам и поэтам; в истории искусства это движение окрестили общим немецким термином «*neue Sachlichkeit*» («новая объективность»). Этот сдвиг у Стравинского не был сопряжен с возвращением к старомодной тональности. Его сочинения остались нетрадиционными, его экспериментальный модернизм не проиграл от такого перевоплощения. Однако, — признавался он, — наслаждение открытием Перголези (или кого бы то ни было другого) привело его к неисчерпаемой сокровищнице музыкальной истории, и Стравинский принялся прилежно изучать достопримечательности XVIII и даже XVII века, копаться в рукописях фортепианных пьес, оперных, балетных и симфонических партитурах старых композиторов. Он дисциплинировал свою независимость, расширяя ее фокус.

Одно из сочинений этого периода — «Симфония псалмов» (1930) — повергло Стравинского в еще более глубокие противоречия, прежде всего потому, что его вера, по собственному признанию, была весьма противоречива. Призывать художников в свидетели их собственных внутренних побуждений историку не к лицу — не то чтобы они отказывались свидетельствовать, но их показания зачастую слишком многоречивы и непоследовательны. Одно можно сказать определенно: для Стравинского, как и для Шёнберга, 1920-е годы — середина их жизни — стали временем религиозного всплеска.

\*

Молодой россиянин Стравинский, — хотя он и не отличался особой религиозностью, — никогда окончательно не отрекался от православия. Однако в изгнании, несмотря на то, что он стал практически французом, обнаружил, что вера стала приносить ему гораздо большее душевное удовлетворение, нежели в дореволюционные годы. Некоторые представители французской католической интеллигенции (например, философ Жак Маритен) уговаривали его принять римскую версию христианства, и Стравинский едва не поддался соблазну, но в итоге все-таки остался в лоне своей церкви. С 1927 года он начал посещать православные богослужения и окружать себя декоративными ритуальными предметами. Они помогали ему сохранить связь с Россией, страной, в которой он вырос и которую ему едва ли суждено было увидеть вновь.

Этот психологический поворот модерниста к утраченной родине удивит лишь тех, кто ставит знак равенства между модернизмом и атеизмом. Вера и неверие модернистов имели бесконечно широкий спектр и совершенно не зависели от их эстетических позиций.

Таким образом, поиски «порядка» — по собственному выражению Стравинского — не означали забвения оригинальности. Просто в своей всепоглощающей страсти к сочинительству ему стало тесно в рамках индивидуализма. Примерно в то время, когда он начал ставить иконы на рояль, Стравинский признался одному журналисту: «Индивидуализм в искусстве, философии и религии влечет за собой бунт против Бога», — а он был противником этого бунта, ибо пришел к выводу, что индивидуализм, так же как и атеизм, «противоречит принципам личности в ее преклонении перед Богом»<sup>213</sup>. Но столь высокодуховные обобщения, сколько бы их ни цитировали, не затрагивали его глубокого убеждения в том, что музыка не способна выражать чувства, в том числе и религиозные. Вспоминая вагнеровский Байройт, он горячо возражал против возведения искусства в символ веры. Вновь обретенная религиозность была лишь одной из составляющих его мышления в неоклассический период. По этой причине религиозный смысл — если таковой был — его «Симфонии псалмов» остается весьма туманным. Он написал ее в 1930 году к пятидесятилетнему юбилею Бостонского симфонического оркестра, и сам удивился — не меньше, чем его покровители, — своему решению использовать фрагменты Нового Завета. Прежде ему удалось достичь независимости — теперь он строго контролировал ее.

Однако вскоре потребовались поиски нового прибежища. В сентябре 1939 года вспыхнула Вторая мировая война; Германия захватила Польшу и превратила Францию, ставшую домом для семьи композитора, в весьма негостеприимный «зал ожидания» краха нацистской военной машины. Поэтому в том же самом сентябре Стравинские, которые предчувствовали грозившие им во Франции неприятности, решили обосноваться в Лос-Анджелесе, и композитор, несмотря на весь провинциализм этого города, обитал в нем вплоть до своей смерти в 1971 году. По окончании войны они с женой регулярно наезжали в Европу, чтобы развлечь ум и пополнить кошелек. Стравинский дирижировал своей старой и новой музыкой, читал лекции, пожинал лавры. После смерти Шёнберга (1951) он стал главным титаном модернистской музыки.

## Малые титаны

Атональность и, пуще того, сериализм были оплотом модернизма Шёнберга, а такие композиторы, как Берг и Веберн, продемонстри-



ровали всё многообразие возможностей, открывавшихся благодаря этим инновациям. Но модернизм следовал разными путями, не только теми, которые были зависимы от изобретений Шёнберга; так, еще двое композиторов, француз Эдгар Варез и американец Джон Кейдж, вдохновленные воистину эксцентричными идеями, соревновались с австрийскими современниками в создании подлинно новой музыки. Это были малые титаны, но они имели свою публику и своих последователей. При всей сухости теоретических трактатов Шёнберга палитра модернистской музыки была многокрасочна.

Варез посвятил свою жизнь отчаянным, и зачастую — бесплодным, поискам новых инструментов, генерирующих новые тональности. Он получил инженерное и математическое образование и был, так сказать, музыкантом от науки. Ни у кого наука, а точнее сказать — техника, не была так близка к искусству, как у Вареза. Подобно многим европейским экспериментаторам, за океаном он обрел, к своему удивлению, землю своего будущего; в 1915 году, в тридцать два года — уже не новичок в музыке, — он приехал в США погостить и остался там навсегда. Женился на американке и принял американское гражданство. В Нью-Йорке он, вслед за Дюшаном, впитал соблазны ереси и воспел страну, которая более других была способна освободить музыку от удушающих условий.

По прибытии в США в 1915 году Варез изложил интервьюеру свою программу: «Наш музыкальный алфавит необходимо расширить. Кроме того, нам очень нужны новые инструменты». Музыкантам, — полагал он, — необходимо консультироваться у «специалистов-механиков». И далее: «Я стремлюсь найти новые выразительные средства в моей работе. Я отказываюсь покоряться звукам, которые все уже слышали. Мне нужны новые технические средства, способные выразить любую мысль и не отставать от нее»<sup>214</sup>. Заявление более чем поучительное: как и некоторые другие модернисты, Варез стремился найти для своего внутреннего опыта механическую опору, которая превращала бы самые субъективные духовные импульсы в объективные музыкальные формы.

Наиболее значимым итогом переезда стала пьеса «Америки» для оркестра, блестящая ода новой родине композитора, — она была завершена в 1921 году и исполнена пятью годами позднее. За ней в 1920-е годы последовала череда оркестровых пьес; почти все — с мощным акцентом на ударные. Пожалуй, самая известная из них, «Ионизация» (1931), была написана для одних ударных, превращенных в нечто более выразительное, нежели просто шумный аккомпанемент. И наконец, изобретения в области электроники после окончания Второй мировой войны были восприняты Варезом и его приверженцами как желанный отклик на их десятилетиями вынашиваемые планы.

В эпоху Вареза — и при его содействии — среди музыкантов формировалось новое отношение к тону и даже к шуму. Его знаменитый призыв к «освобождению звука» стал для новаторов значимым стимулом. Джон Кейдж, говоря о единстве авангардных музыкантов, отдавал должное интеллекту своего коллеги и признавал его влияние на всю музыкальную сферу. Варез, — отмечал он, — «часто твердит о воображении как о *sine qua non*<sup>215</sup>; так вот, присутствие воображения во всех его работах не менее значимо, чем почерк»<sup>215</sup>. Для музыканта, который ставил в своем творчестве превыше всего внутреннюю жизнь, это величайший комплимент.

Джон Кейдж — исконно американский радикал. Этот композитор, поэт, лектор, философ-самоучка, который скончался в 1992 году в возрасте восьмидесяти лет, был, безусловно, самым красноречивым — и, во всяком случае, самым разговорчивым — среди американских модернистов, а также, несомненно, самым известным среди плеяды национальных композиторов-бунтарей, внесших значительный вклад в развитие модернистской музыки в послевоенную эпоху. Его экстремизм, проявлявшийся как на словах, так и на деле, служит лучшим свидетельством того, насколько далеко готовы были зайти эти мятежники в своих протестах против традиционализма. Любопытно, что Шёнберг, у которого Кейдж — впрочем, совсем недолго — учился, отказал ему в звании композитора, назвав (сомнительная оценка!) «гениальным изобретателем».

Самое экстравагантное творение Кейджа, — оно навсегда осталось его любимым детищем, — датировано 1952 годом. Оно носит интригующее название: «4' 33"», — поскольку пианист «играет» его, расположившись на сцене за концертным роялем, хотя вполне подошел бы любой другой инструмент, в полной тишине, отмеряя с помощью секундомера три части, которые в сумме делятся ровно четыре минуты тридцать три секунды, а затем встает и уходит. После концерта хорошо подготовленная аудитория, — поклонники Кейджа всегда должны были быть готовы к неожиданному, — еще долгое время обсуждала эту новую «композицию».

У плодovitого и неизменно оригинального Кейджа в запасе сюрпризов было достаточно. Однако среди его композиционных принципов, — Кейдж не смог избежать подражаний, — наиболее оцененным оказался принцип «неопределенности». Попросту говоря, это правило означало, что композитор заложил в написанную им пьесу некие предпосылки, воздержавшись от указания инструмента и не уточнив ее музыкального содержания. Всё это предлагалось решить исполнителю. Как в «4' 33"», все «детали» оставались открытыми для свободного прочтения.

/2

\* Непременном условии (*лат.*). — Примеч. пер.

Недаром отсутствие шаблонов, пренебрежение условностями и попутное рекламирование своей креативности были фетишами Кейджа. Успех он понимал не как вознаграждение, а как предостережение, призыв к завоеванию новых границ. «Если мою работу принимают, — заявлял он, — значит, я должен двигаться вперед, к неприемлемому». Этот авангардистский долг он сделал ядром своей жизненной миссии. «Я предан принципам оригинальности, — твердил он. — Необходимым является не то, что сделано, а то, что не сделано, это же очевидно»<sup>216</sup>. Своими далеко идущими, вечно беспокоящими планами Кейдж делился с другими американскими композиторами, готовыми, как и он, на всё во имя новизны, но только он говорил об этом более упорно и энергично. Скажем, прислушиваясь к шуму улицы, Кейдж признавался: «Мне он доставляет большее наслаждение, чем музыка»<sup>217</sup>. Иными словами, он ценил все звуки в равной мере — быть может, звуки повседневности он был даже готов поставить выше, нежели традиционную игру на обычном музыкальном инструменте. Программка, оброненная слушательницей, шепот другой на ухо соседу, кашель третьего, внимание четвертого, привлеченное шорохом дождя по крыше концертного зала или гулом самолета, летящего в небе, могли стать неотъемлемой частью его сочинения.

Кейдж приветствовал немзыкальные вкрапления в музыкальные произведения, и это было характерно для прогрессивных композиторов 1950-х годов, которые всё чаще отвергали знакомые инструменты при исполнении своих инновационных пьес и заставляли солистов специфическим образом «настраивать» фортепиано, то есть менять его обычную тональность, связывая струны между собой или, наоборот, разделяя их деревянными дощечками. Всё это было призвано сократить, а может быть, и вовсе уничтожить проверенное временем эмоциональное воздействие музыки на слух. Всё, что угодно, — только не традиционное звучание.

Кейдж был анархистом и в музыке, и в политике. Он охотно общался как с друзьями, так и с широкой публикой и с большим удовольствием давал многочисленные интервью. Его творческое воображение отличалось авантюристичностью, а его жизнерадостность была не вымученной, а программной, бесстрашной. Он с одинаковой смелостью шел на риск и отказывался от него. Его планы на долгом жизненном пути музыканта были непредсказуемы, и он пользовался любой возможностью, чтобы предложить публике обильное меню забав и загадок. Он шагнул намного дальше самых передовых композиторов XIX века и, думается, привел в бешенство столько же слушателей, сколько заинтриговал.

и закаленные в битвах предшественники, и сочувствовавшие современники. По крайней мере два утописта начала века — Ферруччо Бузони, итальянец, живший в Германии, и Александр Скрябин, русский виртуоз и композитор, — пробовали абсолютно новые то-нальности. Бузони своими всеохватными опытами над гармонией, по его словам, надеялся спастись от «тирании мажора и минора»<sup>218</sup>. А Скрябин, в последние годы всё больше погружавшийся в мистицизм, тяжелыми шагами аккордов прокладывал путь к всеобщему счастью. Одна из первых демонстраций значимости их экспериментов имела место в ноябре 1918 года, когда Шёнберг основал в Вене Общество частных музыкальных исполнений, нацеленное противодействовать коммерческим тенденциям организаторов концертов. Он включал в программу тех композиторов, которые, по его мнению, вносили весомый вклад в обновление музыки, — Малера, Бузони и других первооткрывателей. Стравинский тоже входил в эту маленькую семью революционеров и до конца оставался в шёнберговском каталоге выдающихся модернистов.

В последние два десятилетия своей долгой жизни, в 1951–1971 годах, Стравинский совершил два поступка, в целом более впечатляющих и дальновидных, нежели переезд из Франции в США: первый — переход к додекафонии, второй — возвращение в балет. Что касается первого, то после смерти Шёнберга в 1951 году Стравинский окончательно отказался от принципов неоклассицизма, на которые опирался в течение почти трех десятилетий, и принял двенадцатитоновую систему, то есть бывший противник Нововенской школы обратился в верного последователя Шёнберга и Веберна, причем последнего — особенно.

/4

Реакция публики была двоякой: равнодушие со стороны любителей традиционной музыки, которые не понимали новомодных мудрствований и довольствовались тем, чтобы просто любить или не любить Стравинского, — и активное неудовольствие со стороны приверженцев модернизма. Последние обвиняли композитора в том, что он со своим обращением дождался конца жизни Шёнберга. Некоторые утверждали, что Стравинский утомился — или, хуже того, стал утомителен, — как раз когда додекафония стала последним криком моды в среде интеллектуальной элиты. Другие полагали, что, желая переплюнуть австрийцев, в том числе и «первого архитехнолога нашего времени»<sup>219</sup>, как почтительно называл Шёнберга сам Стравинский, — он пытался доказать, что на пороге своего семидесятилетия беспрепятственно постиг новейший стиль, который десятилетиями не дается менее талантливым композиторам.

При отсутствии достоверных свидетельств со стороны самого возмутителя спокойствия, эта удивительная гибкость, равно

как и претензия на овладение любыми сложнейшими нетрадиционными стилями, сделала Стравинского кем-то вроде Пикассо в современной музыке. Как Пикассо менял один стиль на другой и во всех творил великое искусство, так и Стравинский набил руку в искусстве композиции и один за другим выдавал впечатляющие образцы своеобразной музыки.

Что же до второго «новшества», также свершившегося в 1950-е годы, то Стравинский переосмыслил жанр, впервые принесший ему славу много лет назад, — балет. Главным двигателем этого плодотворного возвращения стал танцовщик и хореограф грузинского происхождения Джордж Баланчин, живший с 1933 года в США, ставивший хореографические музыкальные комедии и балетные интерлюдии в операх и не чуравшийся участия в создании телевизионной рекламы. В 1948 году он основал «Нью-Йоркский городской балет», который под его руководством стал самой престижной балетной труппой в мире. Этот театр стал музыкальным пристанищем Стравинского на два следующих десятилетия. Автор «Жар-птицы» вернулся.

## Эра Баланчина

/1 Знакомство Стравинского и Баланчина состоялось в 1925 году при посредничестве Дягилева, а дружба началась, когда Баланчин переработал и вновь инсценировал «Песнь соловья» — балет Стравинского, который был поставлен пятью годами ранее Леонидом Мясиним, одним из дягилевских фаворитов. Со временем их дружба оформилась в неофициальный альянс, точнее — в стратегию, которая давала им возможность существовать под сенью абсолютной власти «волшебника», не поступаясь творческими принципами. За двадцать лет их сотрудничество стало настолько неразрывным, что наблюдатели искренне и не без оснований удивлялись такому гармоничному и продуктивному союзу двух столь разных художников, создававших один чарующий балет за другим и значительно расширивших хореографический канон. Если исключить практически полное слияние Пикассо и Брака в кубистский период (да и оно не продержалось так долго), никакое партнерство нельзя сравнить с содружеством Стравинского и Баланчина. Хотя начиналось всё, как было сказано, с Дягилева.

Выше я уже обрисовал его портрет. Это был мнительный диктатор, тонко разбиравшийся в искусстве и любивший сорить деньгами. Не все его мнения по поводу новых солистов или композиторов, новых декораций или новых па были благоразумны или, во всяком случае, не продиктованы танцовщиком, ставшим его очередной пассивой. Ничтоже сумняшеся, он вымарывал целые

пассажи из балета «Аполлон Мусaget» (1928), даже не думая сообщать об этом его авторам — Стравинскому и Баланчину. Тем не менее историк, оценивающий вклад искусства танца в развитие модернизма, обязан уделить Дягилеву значительное место. Ни один из балетов его репертуара не мог быть исполнен в России — ни в императорской, ни в большевистской: для обоих режимов они были чересчур новаторскими. При царе господствовали традиции балета XIX века, а после революции 1917 года вмешательство Советского государства в артистическую жизнь и вовсе преградило путь типично модернистской хореографии «Русских балетов». Одно это свидетельствует о последовательном пристрастии Дягилева к соблазнам ереси. Его штаб-квартирой стал модный Монте-Карло, а городом, сыгравшим решающую роль в его карьере и репутации, был, разумеется, Париж.

Как мы помним, Дягилев проявил художественное чутье в 1909 году, сразу после основания своей антрепризы, когда сделал заказ тогда еще малоизвестному Стравинскому на сочинение музыки к балету «Жар-птица». После его оглушительного триумфа он регулярно приглашал композитора писать музыку для других, не менее самобытных постановок. Баланчин, высокопрофессиональный танцовщик и тонко чувствующий музыкант, стал еще одним открытием Дягилева. В сравнительно молодые годы Баланчин заявил о своей гениальности — ни больше ни меньше, — которая не ускользнула от внимания его первого влиятельного патрона.

Георгий Баланчивадзе поступил хореографом в «Русские балеты» в 1924 году без особой шумихи, — конечно, не кто иной, как Дягилев, перекрестил его в Джорджа Баланчина и завершил его культурное воспитание, затаскав по европейским музеям. В итоге оказавшийся дальновидным, жест Дягилева, которого не смущали ни юность Баланчина, — будучи на двадцать лет моложе Стравинского, он относился к старшему другу с неизменной почтительностью, но без раболепия, — ни отсутствие у него опыта, изначально был, однако, жестом отчаяния. Дягилевская труппа к тому времени растеряла большую часть своей притягательности: великолепные танцовщики первых сезонов ушли на пенсию, а тягу парижских ценителей балета к новизне едва ли можно было подпитывать за счет имевшихся в его распоряжении талантов — за исключением Баланчина.

За пять лет, оставшихся Дягилеву (он умер летом 1929 года от диабета, которому самоубийственно потакал, не в силах отказать себе в сладком), Баланчин поставил еще десять спектаклей на сцене «Русских балетов», но только один из них — на музыку Стравинского. Это был «Аполлон Мусaget», ставший исторической вехой. Баланчин безжалостно оголил оригинальный замысел композитора, отбросив все украшения, которые считал излиш-

ними, избавился от декораций и пышных костюмов и даже убрал открывающийся занавес, назвав его излишней драматизацией. То есть поставил модернистский балет, очищенный до скелета.

«Аполлон Мусагет» являет собой безмолвный разговор четырех танцовщиков: юного, но быстро созревающего Аполлона и трех муз, связанных с искусством музыки: Каллиопы, Полигимнии и Терпсихоры, из которых он выбирает себе в партнерши последнюю — Терпсихору, покровительницу танца. Их па-де-де стало одним из самых прославленных номеров современного балета. Неудивительно, что «Аполлон Мусагет» спокойно пережил испытание временем и капризы моды, хотя он и был далек в своей первозданной простоте от ярких многолюдных зрелищ традиционного балета, безумные версии которых Стравинский создавал перед Первой мировой войной. Теперь композитор переживал неоклассический, как его назвали, период и в поддержку своему ритму избрал александрийский стих представителей французского классицизма, главным образом — Расина и Буало.

По крайней мере, в этом балете истинно подрывным элементом в содружестве балетмейстера и композитора был Баланчин. В непривычном для него приступе скромности Стравинский приписал триумф постановки танцу Сержа Лифаря и хореографии Баланчина. Вспоминая об этом полвека спустя, Баланчин, в опять-таки редком для него приступе разговорчивости, отозвался об «Аполлоне» как о «поворотном моменте» в своей артистической жизни. «Музыка Стравинского, — сказал он, — стала для меня откровением. Она как будто сказала мне, что необязательно использовать всё, можно и сократить»<sup>220</sup>. Эта волевая экономия средств была для балетмейстера способом найти соответствующее дополнение неоклассическим сочинениям Стравинского. «Я начал понимать, как обрести ясность путем ограничения, как свести то, что, казалось, таит в себе множество возможностей, к единственно верному, неизбежному решению». Для «Нью-Йоркского городского балета» он изобретал позы и жесты, которые — он прекрасно это знал — грубо нарушают правила, долгое время довлевшие над его профессией. Позы и жесты эти лишь чуть забрезжили в «Аполлоне Мусагете».

Вещи, сочиненные Стравинским в те годы, были решительно не похожи на традиционную балетную музыку; постановки его компаньона Баланчина, которому едва перевалило за двадцать, были осуществлены так, что словосочетание «классический модернизм» не воспринималось как оксюморон. Знаменитый девиз Людвиг Миса ван дер Роэ: «Меньше — значит больше», — выкованный им на гербе архитекторов-модернистов, полностью приложим к балетам Баланчина. «Аполлон Мусагет» был одним из последних триумфов Дягилева, и антрепренер был от него в экстазе не только

из-за того, что его любовник Лифарь блестяще исполнил партию Аполлона. Дягилев был бесповоротным модернистом — при всех своих слабостях он имел острый нюх на подлинно революционное искусство.

Баланчин был в неоплатном долгу перед нанявшим его несравненным импресарио, который предоставил ему огромную власть и тем самым дал толчок его головокружительной карьере. Уже это дорогого стоит, однако смерть Дягилева посодействовала распространению модернистского балета по миру больше, чем он смог того добиться при жизни. Два солиста его антрепризы, Серж Лифарь и Нинетт де Валуа, стали хореографами и основали собственные труппы, первый — в Париже, вторая — в Лондоне. Двое других, Фокин и Мясин, уехав за границу, распорядились своими талантами аналогичным образом. Однако во всем окружении Дягилева не было равных Баланчину — вскоре он это доказал.

Одной из предпосылок взлета Баланчина на олимп, где конкуренция необычайно остра, и сохранения им своих позиций на протяжении десятилетий была его несравненная музыкальность. Быть хореографом-модернистом — тяжелый труд. Он с необычайной проницательностью переворачивал груды партитур и, если можно так выразиться, *увидел* музыку на сцене. Нет, не просто проиллюстрировал ее движениями своих артистов, а, говоря его собственными словами, сделал видимой, вместо того чтобы подавить ее или симитировать. Баланчин не стремился подчинить музыку танцу или наоборот. Он хотел, чтобы зрители внимательно слушали композитора, но в то же время следили за его интерпретацией услышанного. Немудрено, что он был и остался самым выдающимся интерпретатором Стравинского.

\*

Лишившись со смертью Дягилева надежных перспектив, Баланчин соглашался на разовые ангажементы в Париже и Копенгагене и на недолгое время сколотил собственную балетную труппу. Когда в 1933 году молодой американец Линкольн Кирстайн, выходец из богатой семьи и страстный поклонник балета, предложил Баланчину денежную помощь в создании американского балетного театра, — естественно, с назначением Баланчина на должность главного балетмейстера, — тот, за неимением лучшего, немедленно согласился. Профессионал во всем, он сразу начал думать о пополнении будущей труппы и создал «Школу американского балета». Это оказалось разумным вложением инвестиций: из ее стен вышло много замечательных танцовщиков 1950-х годов (например, Танакиль Леклер, впоследствии — одна из четырех жен Баланчина), завоевавших международную репутацию.

/2



Но американская публика раскачивалась медленно. Лишь в апреле 1948 года, после множества расстройств и проволочек, «Нью-Йоркский городской балет» дал первое вечернее представление в центре города. К тому времени Баланчин жил в США уже пятнадцать лет и занимался исключительно осуществлением мечты Кирстайна о создании современного американского балета. И лишь спустя еще десять лет, в 1957 году, после постановки балета «Агон» на музыку Стравинского, Баланчин мог с уверенностью сказать, что обеспечил себе репутацию среди широкой публики, — горячие поклонники его таланта сохраняли верность своему кумиру вплоть до его смерти в 1983 году.

История «Агона» — еще один пример патроната, сохранившегося в буржуазный век. Привередливый, дотошный, не стесненный средствами меценат Кирстайн постоянно вступал в конфронтацию с творцами, которые не спешили исполнять его пожелания, предпочитая ждать подходящего момента и подходящего образа, чтобы приняться за постановку нового балета. После долгожителя «Аполлона», за которым последовало еще одно творение Стравинского—Баланчина, «Орфей» (1948), Кирстайн настойчиво просил дописать заключительный третий акт, представляющий Аполлона градостроителем. Но Баланчин и Стравинский всё откладывали, тянули, пока не обрели свой образ Древней Греции в «Агоне» (1957), классическом состязании воль, довольно-таки абстрактном, практически бессюжетном балете, вновь явившем миру энергию, стремительность и ясновидение Баланчина. Восемь женщин и четверо мужчин в репетиционных трико работали под слепящим светом прожекторов.

Особенно характерным среди схваток «Агона» было знаменитое па-де-де, исполненное изумительной белой балериной Дианой Адамс и столь же изумительным черным танцовщиком Артуром Митчеллом, первым представителем своей расы, достигшим звездного положения солиста в «Нью-Йоркском городском балете». Баланчин не был опередившим время борцом за гражданские права, но зато он умел усилить сценические контрасты, к примеру — уделив пристальное внимание черной руке на белой. Этот момент, вспоминала прима-балерина Мелисса Хейден, был «совершенно потрясающим»<sup>221</sup>. Модернизм партитуры Стравинского состоял в том, что музыка французских танцев XVII века была переработана в двенадцатитоновой технике, к которой, как мы знаем, композитор недавно обратился. Как это часто бывало в модернистскую эпоху, прошлое и будущее сосуществовали вполне мирно.

Всё это было весьма удивительно. Однако самым удивительным был огромный успех «Агона»; этот балет избежал обычной участи авангардной продукции. И рецензенты, и публика, да и сами танцовщики, были необычайно воодушевлены увиденным — и все

желали увидеть это вновь. Стравинский был настроен настолько скептически относительно приема публикой этой трудной, необычайно концентрированной вещи, что даже не прилетел в Нью-Йорк на премьеру. Но друзья засыпали композитора своими отзывами — как опубликованными в прессе, так и выраженными лично, — доказав тем самым, что его пессимизм был беспочвенным.

Одно из таких посланий стоит особняком: «Позвольте в краткой записке сказать Вам, какое удовольствие и волнение мы испытали от исполнения „Агона“, — писала Стравинскому Диана Адамс. — Я бы хотела, чтобы он был в каждой программе. <...> Публика в полном восторге, ей очень понравился балет, поэтому было решено добавить еще несколько представлений. Я надеюсь, Вы видели рецензии — они великолепны. Поздравляю и спасибо Вам за нашу прекрасную, прекрасную партитуру»<sup>222</sup>. Подобные отзывы не так уж часты в истории модернизма, а то, что Адамс написала «нашу», говорит о многом. Баланчин и Стравинский принадлежали «Нью-Йоркскому городскому балету» в той же степени, в какой его труппа принадлежала им.

Безусловно, Баланчин, воодушевленный своим достижением, не ограничился одними модернистскими постановками. Он поставил несколько совсем не радикальных номеров — юмористических, патриотических, даже бесстыдно традиционных. Его постановку «Щелкунчика» Чайковского зритель мог бы, пожалуй, видеть и задолго до Дягилева, но более всего Баланчин подкупил зрителя, и таким образом привлек в театр новую публику, тем, что вывел на сцену детей — это было удачным новшеством, особенно в рождественский сезон. Другие модернисты среди хореографов, такие как Фредерик Эштон в Лондоне, Энтони Тюдор в Нью-Йорке и Джон Кранко в Штутгарте, составляли существенную конкуренцию Баланчину; Тюдор, например, играл среди хореографов роль психоаналитика. Никто, однако, не смог бы обвинить Баланчина в поверхностности: внутренние конфликты его персонажей были темой, к которой он то и дело возвращался, подставляя себя под удары критики.

★

Историк модернизма не смеет пренебрегать критическим анализом. Из двух определяющих характеристик модернизма я выделил первую, в которой особенно преуспел Баланчин: его безупречно рассчитанные выпады против традиционализма. Его лучшие творения бурлят новшествами, в равной мере волнующими и шокирующими. Но подход Баланчина ко второй — исследованию субъективного опыта — более проблематичен. Критики настаивали на том, что его хореография отличалась технической виртуозностью, которая достигалась за счет затуманивания индивидуальности исполнителей,

что было по отношению к ним довольно жестоко. Бесспорно, самые известные балеты Баланчина, особенно бессюжетные, стремились к той строгости, которая позволила бы ему использовать тела танцовщиков, напрягая их до предела, как бесконечно гибкий формообразующий инструмент. Он был не первый, кто освободил тело танцовщика; это заслуга авангардных мастеров танца предыдущего поколения в лице Лои Фуллер и Айседоры Дункан, а в Германии — Мэри Вигман. Но старый балет по большому счету никогда не был таким физическим императивом, каким он стал в руках Баланчина.

Воздушные, хотя и не лишённые мускулов балерины, а к ним в придачу — существенное достижение хореографа — сильные, мужественные танцовщики, с лёгкостью, без намека на видимое напряжение демонстрировали его изобретения. Он вовсе не был садистом, он просто приспособливал свою хореографию к физическим возможностям конкретных исполнителей и украшал свои номера штрихами юмора, милым лукавством. Но некоторым зрителям казалось, что великолепные тела, превращавшие его балетные фантазии в реальность, не раскрывают ни глубины собственных чувств артистов, ни эмоциональную субъективность художественного постановщика. Баланчин, когда он прислушивался к собственным внутренним импульсам или глубоко личным образом откликался на выбранные им для постановки музыкальные композиции, был субъективен ровно в той же мере, в какой субъективен любой художник-абстракционист. Однако результат зачастую казался — по крайней мере, сомневающимся — слишком заумным, слишком формалистичным. Его хореография, подобно фрейдовским историям болезни, которые представляли собой скрупулезное исследование внутренних психических конфликтов, подсознательных желаний и тревог, была объективным взглядом на субъективные состояния. Наслаждение, которое может дать балет Баланчина, — заявляли его обвинители, — это наслаждение геометрией, вроде того панегирика искусству, каким нам видятся знаменитые решетки Мондриана, то есть отстраненная, почти научная оценка равновесий и контрастов цвета, а вовсе не, скажем, то удовольствие, которое мы черпаем из переполненных чувствами портретов любовниц Пикассо.

Тем не менее впечатление, которое мы можем получить от искусства Мондриана, диаметрально расходится с тем, которое мы получаем от хореографии Баланчина. Выше я уже говорил о психологических затруднениях Мондриана, о его прогрессирувавшем неприятии природы, восходящем к страху половой близости. Самым тревожным природным явлением для него была женщина. Тщательно выписанные художником прямые линии, четкие, регулярно повторяющиеся цветные прямоугольники, отказ от диагоналей — всё это свидетельствует о власти его наваждений. Лишь потому,

что его работы, как это ни странно, были столь великолепны, зритель не мог представить за этими внешне холодными, некоммуникабельными полотнами дикий страх и паническое бегство.

Творения Баланчина, напротив, показывали, что страх перед женщиной ему чужд. Он не был черствым и грубым эксплуататором податливых балерин. Судя по теплым отзывам танцовщиков и восторженной реакции публики на его творения, подобные эпитеты к нему никак не применимы. И вообще, невозможно свести громадный вклад Баланчина в искусство к одной-единственной теме. Наоборот, преклонение мужчины перед женщиной является для него центральной темой, которая преломляется во всем многообразии его хореографии. Довольно привести в качестве примера балет — Баланчин ценил его выше остальных, — поставленный в 1972 году на музыку Концерта для скрипки с оркестром покойного Стравинского. «Не вызывает сомнений то, что в самом высоколбом балете Баланчина на музыку Стравинского правит бал секс, — писала в *New York Times* в январе 1999 года балетный критик Анна Киссельгофф. — Он создал второй из своих самых глубоких опусов, исследующих отношения мужчины и женщины»<sup>223</sup>. Излишне говорить, что стена между умственной и чувственной жизнью была возведена из пористого материала.

Мы знаем, что жизнь его была тесно связана с женщинами: он был женат четыре раза, и всякий раз — на балерине. Если бы того захотела его «алебастровая принцесса» Сюзанна Фаррелл, его муза в последние двадцать лет, он женился бы и в пятый раз. Гибкая, грациозная танцовщица, невинная соблазнительница, для которой он писал умопомрачительные партии, казалась ему редчайшим сочетанием подлинной женственности и артистического мастерства. В этом увлечении не было ничего эксцентричного: его разделяла огромная толпа ее поклонников. Но влюбленность в Сюзанну была далеко не единственной страстью Баланчина. Она нисколько не мешала хореографии — наоборот, благодаря ей он осуществил ряд бесподобных постановок. Так что портрет Баланчина как человека без чувств или как человека, неспособного их выразить, — не более чем упрощенная карикатура.

И всё же не подлежит сомнению, что Баланчин предпочитал рациональный, зачастую гораздо более эстетичный стиль хореографии исповедальному танцу. Вот почему так разителен контраст его балетов с творениями Марты Грэм, неоспоримой верховной жрицы современного танца. В хореографии модернизм черпал из двух обособленных источников, радикально отмежеввавшихся от традиции: современного балета и современного танца. Средоточием и главным источником невероятно продуктивного творчества Грэм являлось постижение и усугубление ее глубоких страстей как

хореографа и танцовщицы. Баланчин же наслаждался тем, что я называю формообразующей сублимацией его чувств в упоительном, порой даже трогательном состязании мужчины и женщины. Его эротический восторг не заслонял великолепной техники, а клубился подспудно, не допуская взрывов и дешевого пафоса, но доставляя исполнителям и зрителям столь же подспудное наслаждение. Марта Грэм умела вызвать схожие чувства, но на свой, более прямой и чувственный, лад.

Она производила впечатление своей совершенно особенной красотой — пронзительными глазами, высокими скулами и стройным, гибким телом, хотя и с более заметными округлостями, чем у эфирных созданий Баланчина. Родилась она в Калифорнии в 1894 году, в семье врачей (ее отец был психиатром). Когда ей было семнадцать лет, Грэм обнаружила свое призвание, увидев на сцене американскую танцовщицу Рут Сен-Дени. Некоторое время спустя, когда ей исполнился двадцать один год, она поступила в «Денишоун», в те времена единственную серьезную труппу и школу в стране, которой управляли Сен-Дени и ее муж Тед Шоун. Марта быстро освоила их технику и, задохнувшись в сентиментальной полурелигиозной атмосфере труппы, — она представляла собой нелепую смесь экзотических влияний и христианской доктрины, — стала работать самостоятельно. Посвятив некоторое время преподаванию танца в Музыкальной школе Рочестера, Нью-Йорк, она постепенно выработала собственный уникальный стиль, после чего, в 1926 году, впервые решилась показать свою работу публике. Ей было тридцать два — возраст, в котором иные балерины уже подумывают о пенсии.

Но Грэм, определившись с выбором пути, не допускала колебаний. Она поставила десятки сольных танцев на разнообразные масштабные темы: американский вестерн, женщины, религия, жизнь и смерть, — всякий раз обходясь минимумом декораций и костюмов, зато щеголяя растущим мастерством. Откликаясь на предложения, казавшиеся ей интересными и глубокими, она расширяла свою палитру; в 1929 году Грэм задумала первый балет для группы танцовщиков и окружила себя несколькими (боготворившими ее) учениками. Она твердо сохраняла за собой власть единственного руководителя труппы: ей нравилась монополия, и она неуклонно продолжала воплощать свои бурные эмоции в зрительных образах. Не желая отдавать «свои» роли кому-то другому, она всегда оставалась исполнительницей главной партии. Это был оригинальный эквивалент *Ausdruckstanz*\* Мэри Вигман — экспрессионистского танца, который разрабатывали поборники театрального авангарда во времена Веймарской республики.

\* Характерного танца (нем.). — Примеч. пер.

Миссия, по правде говоря, была не из легких — Марта Грэм годами выступала в полупустых залах. Опереться, кроме горстки верных союзников, было не на кого, поэтому работать приходилось, как правило, на свой страх и риск. Но даже и без поддержки ее дело, которое долгое время оставалось не востребованным, давало ей силы. Ее решимость и полнейшее равнодушие к деньгам и моде, — она провела в бедности большую часть своей долгой жизни (Грэм умерла в 1991 году в возрасте девяноста шести лет), — были классическими атрибутами модернизма. Выступив поначалу несколько раз в водевилях, она в последующие годы упорно отказывалась идти на поводу у коммерческого театра, отчего несколько лет буквально голодала. После окончания Второй мировой войны к Грэм наконец пришло признание; билеты на ее постановки начали продаваться, а ее труппе был даже придан статус государственного учреждения. Но еще задолго до этого она знала, что должна сказать свое слово в национальной культуре, и постоянно подчеркивала, в лучших модернистских традициях, свою созвучность эпохе. «Нет артистов, опередивших свое время, — заявляла она. — Артист и есть свое время»<sup>224</sup>. Этими словами замыкается круг в истории модернизма: Бодлер, с которого начиналось это исследование, сказал то же самое сто лет назад. Вторя другим модернистам — далеким или близким, композиторам или танцовщикам, — Марта Грэм хотела жить в свое время.

# ГЛАВА VI

## АРХИТЕКТУРА И ДИЗАЙН.

### МАШИНА — НОВЫЙ ПАРТНЕР ЧЕЛОВЕКА

#### «Нет ничего важнее архитектуры»

/1 Первые классические примеры модернистской архитектуры появились за несколько лет до начала Первой мировой войны. Их авторы далеко не во всем были согласны друг с другом, но их неизменно объединяло одно — враждебность к академиям, принятые в которых нормы и привилегии они презирали. Полуофициальные салоны, следовавшие проверенным временем принципам — обожествлению готического стиля в сочетании с надежными классическими фасадами, неодолимой тяге к регулярному орнаменту, — раздавали модернистам бесплатные приглашения следовать их собственным независимым путем. Банк, — говорили традиционалисты, привычные к академическим инструкциям, — должен выглядеть как банк, то есть как узнаваемая копия древнеримской постройки, — по крайней мере, именно так мы его себе представляем. Вопреки их предписаниям, архитекторы-новаторы в середине XIX века начали говорить, что банк должен отбросить привычные опознавательные знаки и обратиться к новым формам, неиспытанным материалам, неформальным вкусам.

Стремясь к новизне, модернисты обращались к самым разным источникам вдохновения, и ни один период в истории архитектуры не был столь богат опровержениями устаревших требований клиентов, которые по-прежнему просили чего-то ненавязчивого, а по мнению ниспровергателей — «архаичного» и «эклектичного». Большая часть клиентуры, чьи вкусы доминировали даже во время расцвета модернизма, настаивала на том, чтобы здания напоминали о дорогом сердцу прошлом, каким бы пресным, безвкусным оно ни было. Они зачастую предъявляли архитекторам старомодные образцы, имитацию стилей, которые недостойны подражания, или дикое смешение стилей, в котором не было никакого смысла, не говоря уже об изяществе.

Ранние модернистские постройки, которые резко расходились с господствовавшим вкусом, представляют впечатляющую череду новшеств: дом Дарвина Мартина в Буффало (1904), плод нескольких лет экспериментов Фрэнка Ллойда Райта, представляющий собой мультиструктуру, вписанную в окружающую среду; дом

Огюста Перре в Париже (1905), построенный им с использованием недавнего изобретения — железобетона; здание фабрики обувных колодок Fagus (1910) Вальтера Гропиуса, всё окутанное солнечным светом и намеренно лишенное угловых устоев; дом Штайнера в Вене (1910) работы Адольфа Лооса, внушительное здание, начисто лишенное орнамента и насмешливо поименованное (якобы — императором Францем Иосифом) «Дом без бровей».

Сегодня трудно понять высокую степень беспокойства, — оно вскоре переросло в бешенство, — которое вызвали эти провокации в кругу архитекторов-традиционалистов и среди потенциальных заказчиков. Радикалы подрывали с трудом нажитые принципы и использовали малоизвестные, не вызывающие доверия материалы, не выказывая должного уважения к античным образцам. К тому же битва за умы и бумажники клиентов не всегда была прямым противоборством двух противников. Во Франции, где эти дебаты велись с особой страстью, третья сторона, возглавляемая Эженом Эмманюэлем Виолле-ле-Дюком, завершала картину и зачастую решала исход подобных баталий. Виолле-ле-Дюк, великий знаток архитектуры (его увлекательный текст «Беседы об архитектуре» был одной из любимых книг Фрэнка Ллойда Райта) и автор неоднозначных проектов по реставрации средневековых церквей и замков, стал в середине XIX столетия предтечей модернистов, поскольку был крайне враждебно настроен к Академии. Ее жесткие предписания, регулярные конкурсы и высокостатусные награды наподобие Римской премии казались ему формой мещанской ностальгии по прошлому, которая, к несчастью, сохраняла ей жизнь. Готика была идеалом Виолле-ле-Дюка, но это не означало готовности выступать за рабские имитации французских соборов. В своих лекциях, в которых он высказывал идеи, очень близкие модернистам, Виолле-ле-Дюк требовал современных решений современных проблем, буквально — современной архитектуры, выстроенной на готическом фундаменте.

★

Эта риторическая современность была, разумеется, недостаточно радикальной для модернистов, которые, при всем своем восхищении классикой, отвергали такие компромиссы с прошлым. Взять хотя бы истовую приверженность новизне молодого итальянского архитектора Антонио Сант-Элиа, который в 1914 году примкнул к итальянским футуристам, этим художникам и поэтам, бешено пропагандировавшим прогресс. Нетрудно понять их пафос, когда читаешь, что в 1913 году земляк и тезка Сант-Элиа Антонио Грамши, в ту пору еще студент, но уже ставший на путь будущего широко цитируемого коммунистического интеллигента, посетовал на «прискорбное убожество нынешней художественной продукции»<sup>225</sup>.



Эта презрительная оценка оппозиции, уважаемых творцов и хранителей вкуса была распространена среди модернистов практически повсеместно. В Великобритании, как мы помним, Т. С. Элиот обличал современную поэзию, используя те же самые выражения, которые Сант-Элиа наверняка приложил бы к архитектуре своего времени.

Для Сант-Элиа архитектура, при всех ее утилитарных функциях, была, безусловно, искусством, и он объявил недавние технические изобретения приемлемыми для эстетики. Стекло, бетон и железо, — говорил он, — «обладают внутренней красотой линий и профилей». Остальные футуристы вторили ему, также ратуя за использование этих грубых материалов. Переехавший в Северную Италию калабриец Умберто Боччони, не менее рьяный полемист, чем художник и скульптор, выступал за такой подход к архитектуре, который в корне противоречил бытовавшим вкусам. «В архитектурном творении, — говорил он, — прошлое тянет вниз ум заказчика и архитектора». Поэтому творец обязан порвать с традицией «и начать с нуля»<sup>226</sup>.

Как и прочие футуристы, Боччони впитывал все новаторские тенденции современного искусства. Однако ему, из-за ранней смерти в результате несчастного случая, — с сожалением отмечали его ученики, — не удалось синтезировать их в единый новый стиль. «Футуристская живопись, даже Боччони в лучших своих работах, — подытожил эту дилемму историк искусства Джордж Хёрд Гамильтон, — остается зыбким сочетанием неоимпрессионистического стиля, резкого экспрессионистского цвета и кубистского рисунка»<sup>227</sup>. Обрывочные провокационные лозунги, призывы к бесконечному движению, громогласные речи, волнующие ритмы, по-видимому, должны были служить достаточным вдохновением для новых художников. Что бы там ни говорил Виолле-ле-Дюк, для футуристов ни прошлое, ни настоящее не были маяком, зовущим в будущее.

Футуризм был прямым воплощением вновь провозглашенных, крайне амбициозных задач, которые среди всех итальянских модернистов были по плечу разве что одному Сант-Элиа. Но история его жизни тоже оборвалась быстро: он не успел осуществить своих градостроительных планов. Война, за которую он так яростно ратовал, поглотила его одним из первых. Исполненный, подобно всем своим собратьям-футуристам, воинственного духа, Сант-Элиа делал всё, чтобы вовлечь свою страну, поначалу сохранявшую нейтралитет, в войну. Как только в 1915 году Италия примкнула к Антанте, он отправился добровольцем на фронт и в октябре следующего года был убит. Столетием ранее Гёте благоразумно предостерегал своих читателей от увлечения юношескими мечтами, ибо в зрелые годы они грозят исполниться. Наследие

Сант-Элиа ограничивается несколькими бесподобными эскизами, сделанными тушью, — некоторые из них подкрашены прозрачной акварелью. В этих работах предстают тянущиеся к небу жилые дома, внушительные электростанции и железнодорожные вокзалы, проспекты, на которых движение каждого вида транспорта обособлено от остальных. Девизом для набросков Сант-Элиа послужила типично футуристическая максима, воспевающая вечное движение и состоящая всего из одного слова: динамизм.

\*

В своих программных выступлениях футуристы призывали к переосмыслению архитектуры с позиций модернистского презрения к господствующим вкусам. Самый ранний из манифестов этой группы, написанный поэтом и издателем Филиппо Томмазо Маринетти, основателем движения и автором его названия, стоит странно процитировать как образец умелой привязки эстетических воззрений к социальным обстоятельствам. «Такие современные феномены, как космополитический номадизм, демократический дух и упадок религии, — писал он в 1911 году, — сделали абсолютно бесполезными здания, выражавшие когда-то королевский авторитет, теократию и мистицизм». Право бастовать, равенство перед законом, современная гигиена и привычка к бытовому комфорту требовали «больших, популярных, хорошо проветриваемых жилых домов, абсолютно комфортабельных поездов, туннелей, железных мостов, больших и быстроходных океанских лайнеров, вилл на холмах, удобно расположенных и тянущихся ввысь до самого горизонта, огромных залов заседаний и совершенных ванных комнат для быстрой ежедневной заботы о своем теле». Своих читателей он оставлял с тем, что называл «взрывным» даром, замечая, что «нет ничего прекраснее, чем стальной каркас строящегося дома»: он «символизирует нашу жгучую страсть к сотворению всего»<sup>228</sup>.

Маринетти распространял на частные жилища и общественные здания футуристические принципы: необходимость распространить понятие красоты на эстетические феномены, не замечавшиеся традиционалистами; признание неодолимой силы таких современных явлений, как скорость, расширяющаяся секуляризация и новая физическая культура; превосходство фантастического свершения над статическим существованием, — всё это требовалось воплотить в новой архитектуре. В свете таких заявлений объединение Сант-Элиа с футуристами было, в сущности, предопределено. Его эскизы (их сохранилось около трехсот) представляют собой план строительства нового города, *Città nuova*, в котором будут воплощены все новые принципы, провозглашенные Маринетти. Мы, модернисты, — вторя мэтру, утверждал Сант-Элиа, — «уже не отождествляем себя с дворцами, соборами, пьедесталами»<sup>229</sup>.

Сант-Элиа родился в 1888 году в Комо, изучал архитектуру в Милане, где открыл свою мастерскую. Там же в 1912 году он активно участвовал в учреждении ассоциации «Новые тенденции» («Nuove tendenze»), а два года спустя организовал первую выставку своей группы и написал ряд ее программных документов. Несмотря на значительный слой интеллигенции, Италия сильно отставала в культурном отношении от соседних государств; силен был в ней лишь протест левых марксистов против реакционной монархии. В такой обстановке соблазн освоить — а может быть, и воплотить — чужие доктрины оказался неодолим. «Новые тенденции», конечно, не были столь тенденциозны и политизированы, как футуризм, но всё же они способствовали распространению влияния этого движения, которому таким образом удалось привлечь к себе внимание прессы.

/2

Архитектурные истоки «Новых тенденций» можно проследить на протяжении ста пятидесяти предшествовавших лет. Но возглавили движение не архитекторы, а инженеры. Не скованные академическими препонами и нацеленные, казалось бы, на разрешение чисто практических проблем, они взяли в оборот до тех пор не использованные пространства экспозиционных залов и железнодорожных вокзалов, превратив их в эстетические шедевры. Самым изобретательным из архитекторов XIX века был сэр Джозеф Пакстон, знаменитый строитель оранжерей, который при помощи квалифицированных инженеров создал Хрустальный дворец, вместивший в 1851 году Всемирную выставку в Лондоне. Построенный исключительно из металлических и стеклянных деталей фабричного производства, он был самым современным зданием своего времени. Примечательно, что этот проект был сначала предложен добрым викторианцем, а затем утвержден целой комиссией, состоявшей из не менее добрых викторианцев: не опровергает ли этот факт банальные обвинения, адресуемые Викторианской эпохе, в закоснелости и отсутствии вкуса?

К 1850 году то, что было призвано стать доминантой модернистской архитектуры и дизайна, выразилось в двух бронебойных словах: «честность» и «простота», — которые авангард использовал как тяжелую артиллерию против ревнителей традиции. Оба качества повсюду провозглашались как идеал, но мало кто осмеливался их применить на деле. Честность состояла в том, чтобы использовать доступные ресурсы, не скрывая их как якобы «недостойные». Общепринятой практикой повсеместно оставалась имитация материалов при помощи краски, но всё большее количество голосов ратовало за то, что дерево и сталь обладают собственной красотой и архитекторам нечего их стесняться. Что же касается простоты, то многие проектировщики вопреки собственной

риторике то и дело попирали этот идеал, оправдываясь (причем не всегда беспочвенно) тем, что на избыточной детализации настаивают заказчики. Для утверждения модернистских принципов воспитание вкуса требовалось распространить не только среди архитекторов, но и в среде заказчиков.

Во второй половине XIX века эта программа частично начала реализовываться. С 1882 года английский архитектор Чарльз Фрэнсис Аннесли Войзи проектировал частные дома, напоминавшие набивное постельное белье, обои, чайники, что было предвестием дизайнерской раскованности. В 1893 году, за несколько лет до появления пресловутого лозунга венского архитектора Адольфа Лооса («Орнамент — это преступление»), Войзи заявил в одном из интервью: «Главная опасность сегодня — чрезмерное украшательство; нам недостает простоты, мы забываем о покое». Как полноправный модернист, он объявил о своей решимости «жить и работать в настоящем времени»<sup>230</sup>. В спроектированных им симпатичных загородных домах воплотились нетрадиционные идеалы чистоты и простоты. До радикальных вкусов Гропиуса и даже Миса ван дер Роэ было уже рукой подать.

\*

Всё большее число архитекторов, следовавших примеру своих продвинутых современников и некоторых не очень далеких предков, стремилось идти в ногу со временем. Самым последовательным и убежденным новатором был великий американский модернист Фрэнк Ллойд Райт. Он родился в 1867 году в городе Ричленд-Сентер, Висконсин, в довольно образованной семье: его отец был адвокатом, занимался политикой, а затем стал баптистским проповедником; мать, происходившая из обеспеченной семьи, избрала благородную профессию учителя. Любовь к музыке и знаниям Райт воспринял от родителей, но стремление к новизне было его собственным. «Повседневность — очень важная вещь, — писал он одной из дочерей в 1921 году, — не завтра, не вчера, а сегодня. Отдав должное „сиюминутному“, ты достигнешь всего»<sup>231</sup>. Он говорил от лица многих. Типичные дискуссии викторианских строителей с заказчиками насчет того, какой исторический стиль — греческий, венецианский или ренессансный — предпочтительнее, то есть какой из них «честнее», возмущали Райта и других модернистов, видевших в них реакционное бегство от жизни в настоящем, измену своему ремеслу.

Попытки найти подобающее место новизне в архитектуре были постоянным подтекстом всех дискуссий. В связи с этим поднимался вопрос о роли машин в строительстве. По мере того как XIX век всё более становился веком машин, архитекторы поневоле должны были определиться. Всё шире ручной труд заменялся

механическими приспособлениями, причем не только на заводах и фабриках. Пишущая машинка, трансатлантический телеграфный кабель, скорый поезд, лифт, автомобиль, пылесос, а в строительстве такие материалы, как бетон и сталь, которые сделали возможными остекленные стены, — всё это навсегда изменило жизнь на фабрике, в конторе, дома. То, что прежде было продуктом кропотливого (и дорогостоящего) ручного труда, стало производиться в больших количествах и стоить намного дешевле. Оставался открытым вопрос: что значит эта революция — проклятие или благо. И на то и на другое существовали убедительные аргументы.

Сторонники промышленного производства архитектурных материалов встречали упорное сопротивление. Всемирные выставки — в Лондоне, в Чикаго, в Париже — с середины XIX столетия с гордостью демонстрировали новую продукцию, доступную всем, кто может себе это позволить, и встречали разноречивую реакцию мужчин и женщин, считавшихся законодателями вкусов. Красноречивые возражения поступали, скажем, от английского консерватора Уильяма Морриса, ратовавшего за неукоснительное внимание к материалам и пытавшегося восстановить связь со средневековой цеховой традицией, которая, по его словам, доставляла радость как производителю, так и пользователю.

Чтобы подкрепить свою убежденность, Моррис, который был одновременно поэтом, живописцем, художником-декоратором и владельцем мастерской, лично подбирал себе заказчиков, делавших эскизы превосходного белья и обоев с иллюзионистскими узорами. В это время в Англии возникло движение «Искусство и ремёсла», а в Австрии — *Wiener Werkstätte* («Венские мастерские»), славившиеся качеством (а заодно и ценой) и решительно критиковавшие безвкусную эклектику. Конфликт между количеством и качеством стал постоянным камнем преткновения, который Моррис (будучи идеологом, в поздние годы пришедшим к социализму) так и не смог сдвинуть с места. Не смогли и другие. Так что архитекторам и дизайнерам-модернистам XX века приходилось работать под аккомпанемент громогласных протестов против машин.

Еще один самоочевидный момент нелишне подчеркнуть: из всех прочих искусств архитектура является самой доступной для восприятия и понимания и оставляет наиболее очевидные и долговременные следы. Она требует существенных капиталовложений и не может избежать соблазна или угрозы со стороны политики в виде поддержки или равнодушия (а порой и запрета) со стороны государства, в виде вмешательства чиновников в эстетические вопросы путем выдачи разрешения на строительство или отказа в нем и т. п. Нет ничего удивительного в том, что архитекторы-новаторы в конце концов осознали себя вершителями истории. Американский архитектор Филип Джонсон, десятилетиями

отстаивавший модернистский «интернациональный стиль», в начале 1960-х годов заявил: «Памятники живут дольше, чем слова. О цивилизациях помнят по их постройкам. Нет ничего важнее архитектуры»<sup>232</sup>. Учитывая подобную степень осознания собственной значимости, свойственную многим крупным архитекторам, можно логически продолжить это высказывание: «Нет никого важнее архитектора».

## «Дом — это машина для жилья»

Здание, как мог бы выразиться Филип Джонсон, является более действенным защитником инноваций, нежели слова, однако это было не так просто понять из словесных потоков, изливаемых модернистскими архитекторами в защиту своих доводов. Остальные художники тоже были не прочь объясниться на публике, но в сравнении с решительно настроенными архитекторами они выглядели косноязычными дилетантами. Идеологически мотивированные градостроители рассчитывали перетянуть публику на свою сторону при помощи прокламаций, зачастую состоявших из одного-единственного предложения — и оно не допускало нюансов.

/1

В 1901 году относительно молодой (ему было тридцать четыре) и год от года всё более энергичный американский архитектор Фрэнк Ллойд Райт опубликовал статью «Искусство и ремесло машины» — пожалуй, наиболее значимую работу своего обширного литературного наследия. В этой статье предельно ясно (хотя и не слишком кратко) были изложены идеи, лежавшие в основании его архитектурных проектов. Райт никогда не сомневался в пользе и значимости машины, о чем неоднократно заявлял в своих многочисленных текстах и интервью. «В машине, — писал он, — заложено единственное будущее искусства и ремесла»<sup>233</sup>. Она явилась надлежащим инструментом эпохи и того соответствия современности, которого люди ждали от представителей его профессии.

Восхвалять машину в 1901 году, — с присущим ему энтузиазмом отмечает Райт, — дело весьма противоречивое, поскольку архитекторы сплошь и рядом неверно трактуют перспективы новых изобретений и продолжают создавать бледные копии устаревшего прошлого. «Задавленные всяческими строительными правилами»<sup>234</sup>, они считают своим долгом маскировать стальную конструкцию под мрамор, что вовсе не делает дом произведением искусства. В итоге их проекты оказываются чистым мошенничеством. Разоблачая коллег-ретроградов, Райт в выражениях не стеснялся.

Его призыв к честности был одновременно и призывом к простоте, второму его излюбленному понятию. Машина скажет

нам, «какие формы и способы обработки годятся для того, чтобы подчеркнуть красоту дерева, а какие — нет». Но не всякую машинную продукцию Райт приветствовал — например, массовое производство деревянной резьбы с ее «кропотливыми, но безвкусными виньетками, колышками, скобочками»<sup>235</sup> он не выносил. Подобные вещи казались ему вычурными и безвкусными. Вывод напрашивался сам собой: чтобы продуктивно использовать машины и управлять ими, нужны волевой ум и мужественная решимость. Таким образом, статья превращалась в автопортрет.

Райт остерегался крайностей; однако родившийся в Швейцарии (но позже обосновавшийся во Франции) архитектор и художник Ле Корбюзье, который заявит два десятилетия спустя: «Дом — это машина для жилья»<sup>236</sup>, — дополнит его мысль. Хотя еще Сант-Элиа говорил почти буквально то же самое перед Великой войной: «Современный дом подобен огромной машине»<sup>237</sup>. Райт же придерживался иного лозунга в распространении (и усложнении) своей «честной» и «простой» максимы. Употребляя прилагательное «органический» в качестве удобной, пусть и не вполне точной, метафоры, он обращался к науке о жизни — биологии. В понимании Райта это слово означало согласованность всех элементов проекта, включая обстановку и «органическую» связь с природой: лужаек и деревьев, а также стульев, столов и дверных ручек\*. Иными словами, для Райта архитектурный проект был всеобъемлющим предприятием: дом необходимо проектировать изнутри наружу, считал он, а его собратья по ремеслу, которые стремились прежде всего произвести поверхностное впечатление, возмутительно пренебрегали этим правилом.

Принципы архитектуры загородных домов, оформившиеся к тому времени, когда она стала востребованной среди богатых жителей Иллинойса и Висконсина, во многом явились отражением своеобразных взглядов Райта на семейную жизнь. Его убеждения, касавшиеся домашнего уклада, имели глубокие и не всегда понятные корни. То и дело возвращаясь к истории собственной семьи, он приводил ее не в качестве примера для подражания, а, напротив, как предостережение о том, чего следует избегать. Он мысленно проектировал семейное жилище, в котором все могли бы без помех существовать совместно. Вспоминая отца, Уильяма Райта, который пребывал в вечных поисках лучшего места и таскал с собой жену

\* Ада Луиза Хёкстейбл замечает: «Идеи Эмерсона и Рёскина были философским фундаментом „органической архитектуры“ Райта, которую многие отметили как бессмысленный мистицизм или, в лучшем случае, оставляли открытой для любых интерпретаций. Подобно Эмерсону и трансценденталистам, Райт верил в мир природы как в источник пополнения физических и духовных сил» (*Huxtable A. L. Frank Lloyd Wright: A Penguin Life. 2004. P. 27*). — *Примеч. авт.*

и детей из города в город, Фрэнк Ллойд Райт сетовал на то, что в детстве постоянно ощущал неуверенность в себе. Он отчаялся найти отцовскую поддержку, которая так нужна всякому мальчишке, а в 1885 году, после развода родителей, его тревоги только усугубились.

Юность Райт также вспоминал без удовольствия; она была омрачена бесплодными фантазиями. Совсем недолго проучившись в Университете Висконсина, он начал свою архитектурную карьеру чертежником в конторе известного чикагского архитектора (и друга семьи) Дж. Л. Силсби, а затем — к счастью для себя — перешел в фирму Адлера и Салливана, одну из немногих прогрессивных мастерских в стране, известную проектами небоскребов далеко за пределами Чикаго. Луис Салливан, *liebermeister* («любимый мастер»), был одним из тех немногих, для которых у Райта находилось доброе слово. Он считал Салливана идеальным руководителем, у которого есть чему поучиться и с которым при этом можно поспорить. Райту вообще везло на учителей — а может быть, ретивый ученик просто умел их выбирать. В 1893 году он открыл собственную практику и за несколько лет разработал собственный план горизонтальной вытянутой постройки, благодаря которой его имя стало хорошо известно на Среднем Западе. То, что жил он в благополучном районе и соответствующим образом выбирал себе жен, друзей и развлечения, лишь помогало ему заслужить высокую оценку среди успешных и обеспеченных клиентов.

\*

Открытый план Райта превратил жилой дом, прежде состоявший из одних спален, в пространство, дающее свободу передвижения. Он убрал стены, разделявшие столовую и гостиную в традиционном доме. Это радикальное новшество не могло само по себе способствовать лучшему взаимодействию взрослых и детей, поскольку семья всё еще была дисциплинарной, а регулятором детского поведения по-прежнему оставались родительские наставления. Скорее, открытый план создавал атмосферу непринужденности и поощрял обмен мнениями — то, что в будущем будет названо «общностью». Райт не устал повторять, что его планировка дает свободу. Архитектор продумал ее, как он любил говорить, «изнутри»<sup>238</sup>.

Но это было не единственное его новшество. Райт много работал над встроенной мебелью (разумеется, по собственным эскизам), «внедрил» внушительный камин в общественную зону, расположил по периметру дома вереницу створных окон, в противовес прежним, раздвижным, которые, по его словам, представляли собой «дыры, пробитые в стенах». А экстерьер — естественно, организованный на основе того, «что делается внутри», — был его автографом: пологая крыша, подчеркивающая горизонтальность



и близость к почве, с нависающими скатами, которые укрывали его дома от разгула стихий и рассеивали свет по верхнему этажу. Всё это сводилось к «пластичности» — вот еще одно любимое им слово, — к «необходимому элементу в успешном использовании машины»<sup>239</sup>. Оставив в стороне пламенную риторику Райта, скажем, что лучшие его дома, построенные после 1900 года, были бесконечно уютны и полны сюрпризов.

Теперь, спустя столетие, трудно себе представить, насколько радикальны были формулы Райта. Дома, которые проектировал тогда практически любой архитектор, — отмечал Райт в «Автобиографии», — попросту «были ложью от начала до конца». Такой планировки, какая была у него, не существовало вовсе. Сплошные «коробки внутри усложненной коробки. Я не видел смысла в этой связанности» и потому «сделал весь первый этаж в виде одной комнаты, выделив кухню, как лабораторию, разместив комнаты прислуги рядом с кухней там же, на первом этаже, и лишь частично выгородив их. Большая же комната подразделена на части, имеющие различные назначения, например для питания, чтения или приема посетителей»<sup>240</sup>. Дома в «стиле прерии» (так он называл их, хотя далеко не все они были выстроены на равнинах Среднего Запада), которые он построил в первое десятилетие XX века, пользовались огромной популярностью: его фирма доводила до завершения в среднем десять домов в год — это внушительное число для относительно новой компании.

Брошенное вскользь замечание насчет комнат прислуги говорит о том, что строил он исключительно для обеспеченных заказчиков. Поначалу это были предприниматели и специалисты, люди более или менее образованные (не то что консервативные республиканцы, которые предпочли Теодора Рузвельта Вудро Вильсону) и гордые своей практической сметкой. Кое-кто из клиентов Райта даже поддерживал женское равноправие<sup>241</sup>. Причем вкусы их, как правило, разделяли жены: многие из них также окончили колледж и активно участвовали в общественной жизни — если не в политике, то, по крайней мере, в акциях благотворительности. Отойдя от привычного для модернистов антибуржуазного настроения, Райт отдавал должное своим заказчикам за их прозорливость и гибкость, а их женам — за широту взглядов. Машина не была для них угрозой. Словом, отмежевываясь от модернистского мейнстрима, Райт искал и находил необходимую поддержку у людей из высшего общества, считавших себя просвещенными покровителями. Вечные жалобы Райта на то, что его высмеивали, незаслуженно критиковали и намеренно игнорировали, — совершеннейшая неправда. Они говорят лишь о неосознанном стремлении Райта выглядеть угнетенным аутсайдером, что в глазах многих авангардистов было неременным условием их революционного статуса.

Благодаря своей респектабельности и профессиональному престижу Фрэнк Ллойд Райт мог всю жизнь процветать, купаясь в лучах славы. Заказчики жаждали строить дома в «стиле прерий»; архитектора наперебой приглашали читать лекции; он публиковал свои хорошо иллюстрированные проекты в популярных журналах — таких, скажем, как *Ladies' Home Journal*. В 1907 году Художественный институт в Чикаго устроил его персональную выставку — беспрецедентный случай для местного архитектора. На следующий год он завершил один из лучших своих проектов, Роби-хаус — жилой дом, построенный в Чикаго. А затем внезапно собрался всё бросить и, с присущим ему своеволием, разрушить всю свою карьеру. В сентябре 1909 года, бросив жену и шестерых детей, он сбежал в Европу с женой своего близкого друга и соседа — ее звали Мама Бортвик Шени. Год они жили в Германии и Италии, затем вернулись — однако не с тем, чтобы раскаяться. Мама Шени получила развод, а Фрэнк Ллойд какое-то время проживал по старому адресу, прежде чем открыто объявить о союзе с любовницей. Вскоре он поселил ее (а по мере возможности — и себя) в резиденции «Талиесин», неподалеку от города Спринг-Грин, Висконсин, которая была спроектирована им специально для них.

Из-за растущей известности Райта это бегство приобрело более широкий резонанс, нежели простой скандал местного значения. Пресса продолжала оценивать его работы беспристрастно, то есть в целом благоприятно, а многие влиятельные лица готовы были закрыть глаза на столь недостойное поведение — лишь бы была возможность пользоваться его услугами. В Европе его репутация и авторитет укрепились благодаря публикации в Германии в 1910–1911 годах двух портфолио его реализованных проектов. Но иное дело — США. За три года, с 1912 по 1915-й, он осуществил всего шесть заказов<sup>242</sup>, что в сравнении с прошлым было явным снижением активности. Но затем, вследствие ужасающей трагедии, общество сменило гнев на милость. В августе 1914 года, пока Райт был в Чикаго, иммигрант с Барбадоса, служивший в «Талиесине» поваром, в припадке бешенства убил семь человек, в том числе Маму Шени и ее двоих детей. Райт опубликовал некролог, в котором восхищался ее красотой и благородством и, главное, настаивал на том, что эта любовь была дарована им свыше, а это — привилегия избранных. Недавний преуспевающий буржуа перевоплотился в убитого горем художника. Этот момент некоторые из его бывших приятелей из высшего общества сочли подходящим, чтобы простить Райта.

\*

Следующий, крайне малорезультативный период длился приблизительно два десятилетия. Клиенты вновь отворачивались

от Райта — но не столько из-за его скандальной славы, сколько от вернувшейся вдруг моды на традиции, замки Тюдоров, банки в стиле неоклассицизма. Его единственным крупным заказом этого времени стал отель «Империял» в Токио (1913–1922), из-за которого ему пришлось в 1916 году отправиться на несколько лет в Японию, где он превратился в ценителя и собирателя японского искусства. Работа оплачивалась более чем щедро, так что длительные отлучки из США даже радовали Райта. Отель «Империял» доказал свою надежность, выдержав разрушительное землетрясение в 1923 году; один из японских спонсоров отправил ему на сей счет знаменитую телеграмму: «Отель стоит цел и невредим, как памятник Вашему гению». Разумеется, Райт не возражал против такого поклонения.

Но лишь в 1930-е годы, когда ему было уже далеко за шестьдесят, архитектор обрел второе дыхание. В последние годы жизни (он умер в 1959-м) Райт выполнил немало заказных работ, в частности он реализовал концепцию «юсоновских»\* домов — скромных, но эффективных жилых построек, предназначенных для клиентов из среднего класса. Но истинное бессмертие Райт обеспечил себе двумя другими проектами: Дом над водопадом (Особняк Кауфмана (1936)) в Бэр-Ран, Пенсильвания, и Музей Соломона Гуггенхайма (1945–1959) в Нью-Йорке представляют собой капитальнейшие памятники зрелого модернизма.

Никто из писавших про Фрэнка Ллойда Райта не обошел вниманием и цветистыми хвалами Дом над водопадом; он поныне остается одним из самых изысканных жилых домов, построенных в XX веке, а может быть, и самым изысканным. Эта постройка ничем не обязана прошлому, но кое-чем — «интернациональному стилю», который Райт столь громоподобно хулил; также в ней заметны следы его ранних работ — например, горизонтальная протяженность гостиных. Но самой запоминающейся характеристикой и в то же время наиболее тщательно продуманным элементом его дизайна является, пожалуй, то, как здание вписано в окружающую среду. Дом над водопадом, — писал специалист по архитектуре Райта Нил Левин, — «являет собой образец кумулятивного воздействия камня, воды, деревьев, листьев, тумана, облаков и неба»<sup>243</sup>. Не слишком большая летняя резиденция на три спальни выстроена над клубящимся внизу водопадом; консольные балконы создают ощущение легкости, простора и в то же время уединенности. Столь сконцентрированная драматичность этого зрелища невольно завораживает.

Как публичную параллель Дому над водопадом можно рассматривать Музей Гуггенхайма, наиболее часто комментируемое

\* Или «североамериканских», по собственной формулировке Райта (от U. S. O. N. A. — Unites States of Nothern America — Соединенные Штаты Северной Америки). — *Примеч. пер.*

произведение выдающегося мастера. Сам Райт, после того как получил заказ, высказался в свойственной ему манере: мол, это будет первый в истории приличный музей. Гуггенхайм царит над всеми зданиями Пятой авеню, как огромная разъевшаяся устрица; мимо не может пройти ни один из ценителей искусства, как бы различны ни были их вкусы. Само собой, критиков оказалось достаточно. Одним музей показался чересчур эксцентричным и амбициозным; другие сетовали на то, что наклонные плоскости его полов лишают зрителей твердой опоры, а кривизна стен не дает места для широкого обзора экспонатов. Что же до внешнего вида здания, хулители никак не могли примириться с этими гигантскими кругами, казавшимися им чуждым вторжением среди респектабельных прямоугольных фасадов Пятой авеню. Но спустя годы, после проведения — помимо демонстрации постоянной коллекции — многих десятков временных экспозиций, Гуггенхайм доказал свою жизнеспособность. То ли сами зрители приспособились к новизне, то ли их вынудил к этому бескомпромиссный модернистский гений Райта. Ада Луиза Хакстейбл, автор биографии архитектора, весьма проникательно заметила: «Этот бесподобный анахронизм — талантливый мечтатель, неисправимый романтик — был создателем проектов, планировочных решений и строительных концепций, которыми до сих пор пользуется XXI век»<sup>244</sup>. Модернист в высшем смысле слова, Райт благоразумно, как полагал он сам, отмежевался от всех прочих модернистов.

Людвиг Мис ван дер Роэ, так же как Фрэнк Ллойд Райт, отводил машине основное место в своей профессии. Но, в отличие от многословного Райта, Мис предпочитал сжатые высказывания. Его знаменитая максима из трех слов: «Меньше — значит больше», — лапидарно призывает к лапидарности проектов. Он не только был убежден в том, что искусство архитектуры состоит по большей части в устранении излишних украшений и нефункциональных деталей, но и высоко ценил помощь механики и технических приспособлений, позволяющих экономить тяжелый труд строителей; и то и другое, на его взгляд, более чем желательно — как с точки зрения экономичности, так и в плане эстетики. Применяя принцип «меньше — значит больше» на практике, он добился того, чтобы строгий вид каждого из его зданий безошибочно угадывался как работа Миса ван дер Роэ.

Буквально все комментаторы — как приверженцы, так и ниспровергатели — его творчества призывали дух Платона для характеристики его разительного минимализма. Мису не случалось видеть прямой угол, который бы ему не понравился. «Выхолощенный вкус придает кристальную чистоту формы его стеклянным скорлупкам, — неодобрительно отзывался о строениях ван дер Роэ видный

американский историк архитектуры Льюис Мамфорд в 1964 году, — но они существуют лишь в платоническом мире его воображения и не соотносимы с климатом, размерами, изоляцией, функциональностью и внутренней деятельностью»<sup>245</sup>. Надо признать, его проекты — будь то офис, школа или жилой дом — в принципе мало отличаются друг от друга. Мис ван дер Роэ явно не разделял многократно цитируемого призыва Луиса Салливана к авангардистскому индивидуализму: «Форма следует за функцией». В удивительном семейном сходстве проектов Миса прослеживалась последовательная программа — погоня за платоническим идеалом вечно неизменных начал и универсальных истин.

\*

Родившийся в 1886 году, Мис проявил свои квазисхоластические наклонности еще в детстве, в католической школе, которую он посещал до тринадцати лет. Но обучение архитектуре имело чисто практическую направленность: помогая отцу выкладывать кирпичом двор, он познал функциональность материалов; затем, в юности, поступив учеником в проектную контору родного Ахена, он научился чертить. Недолгая работа в Берлине, в фирме Петера Беренса, очень активного и весьма прогрессивного архитектора (это было уже в 1908-м, когда ему исполнилось двадцать два года) привила ему вкус к неоклассическим творениям великого Карла Фридриха Шинкеля вековой давности: в центре Берлина было немало построенных им дворцов, музеев, церквей, которые, несмотря на свое внешнее отличие от того, чем впоследствии стал знаменит Мис, вдохновили его на поиски прозрачности и логики, иными словами — архитектурного порядка.

В исторические четырнадцать лет с 1900 года до начала Первой мировой войны, в эпоху, наполненную новой музыкой, новой живописью, новой литературой, новым театром, в те самые годы, когда Мис ван дер Роэ и Вальтер Гропиус (с которым мы вскоре познакомимся) влились в гильдию архитекторов, последние также пребывали в поисках новой парадигмы. Не все, конечно; большинство покорялось безупречно неоригинальным вкусам заказчиков и в тысячный раз выводило на бумаге традиционные контуры в духе неоготики, неоклассицизма или неовикторианства. Но всё же находились мятежные души, которых не устраивало подобное убожество, причем источники этого недовольства были весьма неожиданными — мир коммерции и международный рынок. Возможно, образцы китчевого дизайна на занавесках или чайниках, не выдержали бы конкуренции с аристократическим вкусом, будь они созданы здесь или за рубежом, однако из-за рубежа доходили вести и о сильных достижениях как в мебели, так и в строительстве домов.

В предвоенной немецкой культуре наличествовали все предпосылки для модернистского подъема в области архитектуры. Нарастающая тревога в среде ведущих проектировщиков страны толкала их к испытанию новых идей за счет почитаемых традиций. В 1903 году, когда двадцатилетний Гропиус только поступил в Берлинское высшее техническое училище, архитектор Герман Мутезиус вернулся в Германию после семи лет работы при немецком посольстве в Лондоне, где был занят составлением отчета об английском градостроительстве, целью которого являлось создание программы возможных заимствований. Он торопился раз-рекламировать достижения британской архитектуры, в страстного поборника которой он превратился за те годы, что провел на чужбине, а его девизом, почти как у политика на выборах, стало слово «Sachlichkeit» — «разумная целесообразность».

Затем, в 1907-м, через четыре года после возвращения, Мутезиус выступил одним из основателей Немецкого веркбунда — объединения архитекторов, дизайнеров, педагогов и промышленников, поставивших своей целью «сотрудничество искусства, индустрии и ремесел». Мутезиус прозорливо усматривал в этой программе «борьбу против существующего положения вещей»<sup>246</sup>. Союз красоты, полезности и мастерства должен был привести, как рассчитывали учредители Веркбунда, не к нагнетанию напряжения между его элементами, а к их сложному, но гармоничному единству. Одной из целей организации было нахождение для машины под-обающего места в художественном творчестве, для чего немецкие архитекторы и дизайнеры обращались к (чуждым ей, как полагали более прагматически настроенные наблюдатели) метафизическим концепциям. Если не вся страна, то, по крайней мере, значительная группа мыслящих предпринимателей и архитекторов была готова принять модернизм. Это был подходящий климат для творческого расцвета молодого Миса ван дер Роэ.

\*

Первые проекты, которые Мис разработал после Первой мировой войны — два небоскреба со стеклянными стенами, — так и не были реализованы. Но отвага в выборе основного материала — ведь до той поры даже самые предприимчивые из архитекторов использо-вали стекло исключительно для окон — обеспечила ему такое признание, будто небоскребы эти были возведены. В даль-нейшем он очень тщательно подбирал материал для своих проектов (для одного кирпич, для других — бетон), пытаясь создать стиль, который, на его взгляд, мог бы сформулировать и выразить не-отъемлемые черты архитектуры. В конце 1920-х годов два его про-екта наконец осуществились. К 1929 году Веркбунд заказал Мису ван дер Роэ проект для национального павильона Германии на Все-

мирной выставке в Барселоне, а в 1930-м архитектор создал проект виллы для семьи Тугендхат в чешском городе Брно. Обе постройки вызвали мощный резонанс в обществе и привлекли внимание прессы. И в обеих наглядно отразился идеал Миса: «меньше — значит больше».

Павильон в Барселоне стал подлинным воплощением его вкуса. Это временное сооружение, которое предполагалось разобрать по завершении выставки, основывалось на сочетании открытых стеклянных панелей и стилизованных стальных стоек, поддерживавших плоскую крышу при отсутствии наружных несущих стен. Если не считать мебели, созданной по эскизам ван дер Роэ, павильон был пуст: «Экспонатом выставки является само здание». Единственным произведением искусства, помимо творения Миса, была скульптура танцовщицы, высеченная в полный рост Георгом Кольбе из зеленого мрамора и поставленная у стены небольшого бассейна. Наверняка многим из числа посетителей выставки, обозревавших этот архитектурный апофеоз угловатости, бросилось в глаза практически полное — фигура обнаженной девушки не в счет — отсутствие округлых поверхностей.

По сравнению с павильоном двухэтажная вилла Тугендхат не столь невесома: обеденное пространство обнесено полукруглой стеной из эбенового дерева; лестница на второй этаж также вписана в полукруг; спальни же наверху комфортабельны и вполне традиционны. Но в остальном здание — типичный продукт Миса: безупречно прямые линии, вызывающие в памяти горизонтальный идеал Райта, уходят в склон холма. Выход на улицу находится на втором этаже, а нижняя гостиная смотрит в сад через широкие раздвижные стеклянные окна во всю стену. Естественно, мебель также изготовлена по эскизам Миса; кое-что было привезено из Барселоны, остальную он создал специально для виллы Тугендхат; она поддерживает общий элегантный стиль, по выражению той же Хакстейбл, «строгой роскоши». Поскольку «стены практически отсутствуют, — пишет она, — дом стоит лишь на внутренних стальных, крестообразных в сечении опорах. <...> Это вывернутое наизнанку жилище обеспечивает свободу во многих смыслах»<sup>247</sup>. В целом постройка является свидетельством профессиональной славы, триумфа модернистской архитектуры.

Для Миса вилла Тугендхат действительно стала триумфом, навлекшим на него вящий гнев заправил мира архитектуры. Такие конфликты представляют для историка искусств особый интерес, ибо почти всегда влекут за собой откровения художника. Не лишенный язвительности отчет Миса раскрывает перед нами противоречивый сплав противоборства и общности авангардиста и его состоятельного заказчика. «Ко мне пришел господин Тугендхат, — вспоминает Мис. — Это очень осмотрительный человек.

Он, к примеру, не доверяет одному врачу — их у него целых три». Не правда ли, многообещающее начало для читателя, заинтригованного конфликтом неформала с консервативным клиентом?

Во время решающих переговоров с Тугендхатом Мису становится очевидно, что он совершил ошибку, приняв этот заказ. Похоже, Тугендхат видел одну из ранних построек Миса, оценил ее качество и решил заказать похожий дом, разумеется, столь же качественный. Мис взялся за это, цинично сознавая, что семейство заказчика едва ли оценит приверженность модернизму, тем более в таком бескомпромиссном виде, как у него. «Помню, он впервые увидел проект в сочельник. И едва не умер». Но госпожа Тугендхат с ее интересом к современному искусству умудрилась уговорить его (не забывая, это отчет самого Миса, который припомнил, что вроде бы видел у нее несколько картин Ван Гога).

Спустя несколько дней господин Тугендхат явился к Мису и позволил продолжать строительство. «Он сказал, что не любит открытого пространства: оно внушает ему беспокойство. Он якобы не терпит присутствия людей, когда сидит в библиотеке и думает свои великие думы. Сдается мне, он деловой человек. Чуть позже он изрек: „Так и быть, я на всё согласен, кроме мебели“. „Это очень жаль“, — ответил я». Нимало не смутившись этой (вполне ожидаемой) вестью, Мис дал указание прорабу взять груз из его (Миса) запасников и прямо перед обедом явиться в дом заказчика с этой мебелью. «Он, конечно, придет в ярость, но вы должны быть к этому готовы». В самом деле, как Мис и предвидел, господин Тугендхат, едва взглянув на мебель, приказал ее убрать, но после обеда переменил решение. Из всей этой истории Мис сделал вывод: «К нашим клиентам мы должны относиться как к детям»<sup>248</sup>. Как бы снисходительно ни вел себя Фрэнк Ллойд Райт по отношению к заказчикам, на такое он бы едва ли осмелился.

Презрение Миса ван дер Роэ к Тугендхату и всему его классу более чем очевидно; эти «великие думы» и прочие насмешки Миса говорят о том, что определения «буржуазный» и «обывательский» для него полностью синонимичны. Возможно, он пытался произвести впечатление на слушателей — как на прораба, так и на заказчика. Но даже если он просто рисовался, его дерзкие комментарии представляют собой вполне модернистскую реакцию на буржуазную косность клиента. Модернисты были, по определению, врагами культурного истеблишмента; они остро нуждались в оппонентах, а если их не было — их надо было выдумать. Если же посмотреть на вещи реалистично, то придется констатировать, что вскоре модернисты, до того имевшие дело лишь с относительным консерватизмом потребителей высокой культуры, столкнулись со своим истинным смертельным врагом — тоталитарными режимами, чей триумф настал в 1920–1930-е годы. Вилла



Тугендхат в конце концов была построена, и построена именно так, как замыслил Мис<sup>\*249</sup>. Он довольно поздно — в 1937 году — покинул гитлеровскую Германию и вторую половину жизни провел в процветающем изгнании, в США, до конца оставаясь верным своему кредо. Перед лицом множества угроз — тягот жизни, Великой депрессии, диктатур и войн — модернистская архитектура всегда проявляла удивительную стойкость, а благоразумные американцы с распростертыми объятиями приняли модернизм, спасенный от нацистской Европы, которая делала всё, чтобы его уничтожить.

/4

Особенно рьяно приветствовал машины мастер современной архитектуры, художник и теоретик, швейцарец по происхождению, Шарль-Эдуар Жаннере-Гри, известный как Ле Корбюзье, который реализовал свои проекты, опубликовал главные свои тексты и задумал дерзкие планы градостроительства после Первой мировой войны во Франции, где обосновался в 1917 году, будучи уже тридцатилетним. Спустя тринадцать лет он принял французское гражданство. В сравнении с другими модернистами каталог его работ относительно невелик, зато его призывы к использованию самой фантастической, самой невозможной и самой прогрессивной технологии строительства снискали ему значительный авторитет в мире современной архитектуры. В наиболее известной, переведенной на многие языки книге «К архитектуре» (1923), сборнике ранее опубликованных статей, он формулирует свой знаменитый лозунг: «Дом — это машина для жилья». Ле Корбюзье настаивал на том, что «в строительстве и конструировании уже началось массовое производство; в соответствии с новыми экономическими потребностями созданы элементы деталей и элементы целого». По его словам, это свидетельствовало о том, что «выработан единый стиль эпохи, что произошла революция»<sup>250</sup>.

Так ли это? Как уверенно ни звучали бы тексты — весьма субъективные, — которые Ле Корбюзье годами изливал на читателя, как бы часто их ни цитировали, всё это было скорее мечтой автора, нежели признанным фактом современного ему общества. Он имел в виду, что новаторы во всех областях деятельности пользуются последними достижениями технологии — все, кроме

\* По счастливой случайности, в 1960-е годы я встретил философа из берлинского Свободного университета, и звали его Тугендхат, — это был сын той самой пары, которая заказала Мису знаменитый проект. Он категорически опроверг презрительную характеристику, данную Мисом его родителям, заметив, что мать в особенности обладала тонким пониманием искусства и даже коллекционировала искусство. Я не знаю третейского судьи, который подтвердил бы эти слова, но, учитывая горячее желание родителей сделать заказ бескомпромиссному модернисту, подобная характеристика очень похожа на правду. — *Примеч. авт.*

архитекторов. «Различные активные слои общества, — утверждал он, — *уже не располагают подобающим кровом. Его нет ни у рабочего, ни у интеллигента*»<sup>251</sup>. Архитекторы наконец-то выступили вперед, чтобы ликвидировать этот прискорбный пробел.

Но зачастую Ле Корбюзье сам же пресекал собственный оптимизм. Он мог утверждать (и это не единственный случай, когда Ле Корбюзье противоречит самому себе), что «механизация, новый фактор человеческой деятельности, создала в сознании человека новый дух». И далее: «Наступает новая эпоха. Возникают новые веяния»<sup>252</sup>. И в то же время в загадочной главе книги «К архитектуре» — она называется «Глаза, не умеющие видеть» — он разбросал напоминания о намеренной слепоте собратьев архитекторов, тех, кто, превознося такие изобретения человеческого ума, как элеваторы, пароходы, аэропланы, автомобили, которые были бы немыслимы без использования современных материалов в современных целях, отказываются считать это руководством к действию в архитектуре. Подобно тому, что испытывал Фрэнк Ллойд Райт, его ощущение себя как избранного (или обреченного) на то, чтобы сражаться с высшими силами равнодушной, или даже враждебной цивилизации, было типично модернистским — равно как и не изжитое им чувство жалости к самому себе. Неутомимый мечтатель, готовый, по собственному утверждению, отдать себя в рабство практическому миру, Ле Корбюзье неизбежно подвергал себя опасности разочарования в своих же схемах.

Провозглашенное им добровольное рабство было до некоторой степени обоснованным. Самоучка в архитектуре, он несколько лет путешествовал и зарисовывал бессмертные образцы: древнегреческие и древнеримские храмы, святые места угасающей Османской империи и т. п. В период странствий он временно работал у таких протомодернистов, как Петер Беренс в Берлине, Йозеф Хоффман в Вене и — само собой — Огюст Перре в Париже. Серьезно настроенный (особенно в ранние годы) живописец, он входил в группу так называемых пуристов, ставивших во главу эстетики ясность и простоту. Они демонстрировали свою созвучность эпохе (что роднило их с остальными модернистами), создавая приятные с виду, гладкие и приглушенные по цвету натюрморты, составленные из бытовых предметов: графинов, стаканов и — кивок в сторону кубизма — гитар. Постройки Ле Корбюзье входили как составная часть в его экспериментальный проект живописца.

Приверженец эффектных формулировок, он составлял каталог бытовых строительных деталей — будь то на роскошной вилле или в доме рабочего: ленточные окна, раздвижные фасады, крыша-терраса, свободный план первого этажа и подвижные внешние опоры. Эти лексические единицы входили в словарь архитек-

торов-модернистов еще до войны: Гропиус, Райт и Мис ван дер Роэ давно размышляли над применением свободного плана первого этажа, ленточных окон и раздвижного фасада. Внешние подвижные опоры, приподнимавшие дом над землей, и крыша-терраса явились специфическим вкладом Ле Корбюзье в модернистский дизайн.

У Ле Корбюзье был свой особый стиль в выполнении заказов: он предпочитал куб или прямоугольник летящим крыльям и нависающим скатам, составлявшим почерк Фрэнка Ллойда Райта; плоские крыши, обеспечивающие пространство в перенаселенных городах для растениеводства и солнечных ванн; и по большей части строения, опирающиеся на строгие стойки или массивные опоры — коробка на ходулях (как он их называл). Пожалуй, самым удачным и широко известным образцом его стиля стала вилла Са-вой (1928–1929) в Пуасси под Парижем. Эта знаменитая постройка (Ле Корбюзье называл ее «коробкой, поднятой в воздух и прорезанной по четырем сторонам непрерывным окном») опиралась на тонкие колонны, расположенные на равном расстоянии друг от друга по линии фасада, и занимала доминирующее положение в тогда еще сельском пейзаже. Этот дом был для него гимном современности, наилучшим выражением «завоеванной свободы» — «завоеванной, потому что она была *выиграна*, силой добыта в уско-ряющих процесс строительства модернистских материалах. Поэзия и лирика, порожденные техникой». В плодотворных схемах Ле Корбюзье категорически несовместимые планы действий — эстетика и технология — похоже, счастливо смыкались (по крайней мере, в его понимании).

\*

Пристрастие Ле Корбюзье к технологии пронизывало его литературное творчество не меньше, чем архитектурные проекты. То и дело в них появляются лозунги один другого соблазнительней: выражения «современный частный дом как драгоценное завоевание архитектора» или «духовный фундамент материализма» выполняли роль боевых кличей, для реализации которых рутинный мир предоставлял свободному от иллюзий Ле Корбюзье слишком мало возможностей. Его не удовлетворяло возведение дворцов для богачей, эти зыбкие ворота к славе. На протяжении всей карьеры он, подобно многим другим архитекторам-модернистам, неустанно рисовал, а иногда и строил дома для бедняков и среднего класса. Он набрасывал общие планы целых городов на трех континентах; все они были отклонены по самым разным мотивам — от психологического консерватизма до столкновения интересов и вполне разумного сопротивления проектам, которые требовали переселения тысяч горожан. Но от первой попытки градостроительного

проектирования в 1922 году до самой смерти в 1965-м Ле Корбюзье постоянно возвращался к масштабным архитектурным проектам. В каждом он пытался обойти английский город-сад, считая его слишком разветвленным и приземленным.

По его мнению, современный город должен был отказаться от частных домов в пользу больших кварталов с полным разделением функций: хождение, вождение, полеты, бытовая жизнь. Первым этапом его размышлений была так называемая жилая единица (*l'unité d'habitation*), которая должна была собрать под одной крышей около тысячи шестисот жильцов — 350 семей — и вместить игровые площадки, начальные школы, торговые комплексы. Вторым результатом стал Чандигарх, новая столица Пенджаба, где общественные здания в основном возводились по проектам Ле Корбюзье. Премьер-министр Индии Джавахарлал Неру отважно предоставил архитектору статус бога-куратора всех проектов, в чем европейские политики ему отказывали.

Несколько вариантов «жилой единицы» всё же были построены во Франции в 1950-е годы — они представляли собой маленькое чудо, уникальное коллективное жилье на восемь двухуровневых этажей, которое возвышалось над землей, опираясь на мощные бетонные опоры. Квартиры были разного размера, но каждая с двухэтажной гостиной. Среди этих «жилых единиц» марсельская (1946–1952) вызвала самые оживленные и противоречивые толки. Райт, по обыкновению, не удержался от злословия в адрес конкурента: «Эта марсельская штукавина Корбюзье — сущий ужас на берегу моря»<sup>253</sup>. Но Ле Корбюзье счел «единицу» своим успехом, очередным шагом по направлению к своей Утопии и неоднократно выдвигал проекты многоквартирных крестообразных небоскребов — был у него и проект перестройки Парижа, — но ни один из этих замыслов реализован не был.

Зато Чандигарх, строившийся с начала 1950-х годов, стал самым масштабным проектом в жизни Ле Корбюзье. Секретариат с целой флотилией учреждений, Дворцы Правосудия и Ассамблеи поменьше, несколько других зданий — все они читались как гордое обоснование его поздней манеры. Величественная горизонталь трех- и четырехэтажных зданий (вечная нехватка средств не давала архитектору и его коллегам устремиться ввысь) гармонирует со строгим безмолвным фоном — цепью гималайских вершин. Эти бетонные поэмы являют собой узнаваемый стиль архитектора, но в них мало что осталось от «машины для жилья». Напротив, поздний Ле Корбюзье, вооружившись до зубов заманчивыми лозунгами, теперь страстно пропагандировал человеческое измерение.

Заказ на строительство Чандигарха красноречиво иллюстрирует то громадное значение, которое имеет доступ к власти в реализации

архитектурных проектов. Выдающийся американский архитектор Луис Кан, проектировавший застройку столицы Пакистана Дакки, — еще один наглядный пример такого доступа. Подобно ему, Ле Корбюзье, активно рекламировавший себя в годы Виши, тоже не был в этом плане агнцем божьим. После поражения Франции в июне 1940 года страной в основном управляли оккупационные немецкие войска. То было время трусости, предательства и унижительных компромиссов с победителем, окончившееся лишь с освобождением Европы в 1944–1945 годах. В этой национальной катастрофе Ле Корбюзье усмотрел для себя немалые возможности. Он пел дифирамбы главе правительства Виши маршалу Петену, так как видел в нем потенциального покровителя, достаточно умного, чтобы признать талант столь великого градостроителя, и в то же время достаточно авторитарного, чтобы навязать свое мнение остальным. На взгляд Ле Корбюзье, объявлявшего себя аполитичным, в режиме Виши воплотились все достоинства французского характера при полном отсутствии таких недостатков, как мелочность коррумпированных политиков; всем их распрям, составлявшим дурную славу Франции и приводившим в негодование Ле Корбюзье, пришел (как ему мнилось) конец.

Виши сулил то, что Ле Корбюзье как градостроитель почитал самым желанным и надежным устройством, — порядок. В начале 1941 года его включили во временную комиссию по восстановлению военных разрушений; в опьянении собственной значимостью, он принялся излагать властям свои далеко идущие планы насчет Алжира — города, который он намеревался превратить в сильную централизованную столицу французских колониальных территорий. В письме генералу Максиму Вейгану, тогдашнему генеральному представителю Петена в Северной Африке, он не скрывал своих властолюбивых надежд: «В нынешнем административном государстве лишь высшие власти страны могут декретировать необходимые инновации, создать разумные прецеденты, санкционировать устранение устаревших регламентов и позволить Плану претвориться в жизнь». Иными словами, он открыто просил «приказа сверху» и «проявления власти», которые бы заменили прежние планы новыми, планами Ле Корбюзье.

Биографы Ле Корбюзье стыдливо отворачиваются от этого политического авантюризма (иначе его не назовешь). И понятно почему. В первые два года вишистского режима он вел себя как его самый преданный сторонник. Громил пороки разнузданной прессы, благодушествовал насчет природной силы и нравственной чистоты французского крестьянства и превозносил цивилизующую миссию колониальных властей. Ле Корбюзье считал «стабильные» (сиречь реакционные) национализм и шовинизм привлекательными как с точки зрения идеологии, так и целесообразности. В них он

находил подтверждение своим идеям о простоте современного мира и трубил об этом в надежде привлечь внимание маршала Петена. Но режим Виши уже погряз в неразрешимых конфликтах между консерваторами, идеологами и технократами и не проявлял интереса к его великим планам. Если в период фашистской интерлюдии 1941–1945 годов во Франции не появилось построек Ле Корбюзье, то не потому, что он не пытался их пробить. Но для него это было к счастью: развернувшаяся после войны энергичная кампания выявления и наказания вишистов пощадила Ле Корбюзье — должно быть потому, что он был сочтен недостаточно значимым коллаборационистом. Но его заискивания перед властями, даже такими убогими, как режим Виши, характеризуют бесконечное многообразие политики авангарда. Доступ к власти был столь мощной приманкой, что даже среди модернистов мало кто мог устоять против нее.

## «Точные пропорции и лаконичная простота»

В 1932 году в Нью-Йорке, в созданном за три года до того Музее современного искусства, который решительно отошел на этот раз от своей обычной тематики — современной живописи, — была организована выставка, в которой приняло участие около сорока ведущих архитекторов из пятнадцати стран. Директор музея, один из истинных героев модернизма Альфред Гамильтон Барр-младший (личность сильная, противоречивая, остро чувствующая современные течения в европейском искусстве и решившая привлечь к нему интерес соотечественников) стал ее крестным отцом. Именно Барр дал новой радикальной архитектуре имя — «интернациональный стиль». Курировали ставшую подлинным откровением выставку историк архитектуры Генри Рассел Хичкок и архитектор Филип Джонсон. Фрэнк Ллойд Райт, хотя он и пребывал в те годы в затяжном творческом кризисе, представил вниманию американцев один из уникальных ликов модернизма. Однако эстетика прямых линий и прямоугольников, отсутствия украшений, использования «простых» материалов еще не была известна в США, и выставка попыталась ликвидировать этот пробел.

Дабы увековечить это событие, ставшее для модернистской архитектуры, пожалуй, не меньшим событием, чем грандиозная Арсенальная выставка два десятилетия назад — для живописи, кураторы написали живую, богато иллюстрированную книгу, которая познакомила широкую общественность с этой инновацией, — «Интернациональный стиль: архитектура с 1922 года». Этот стиль немногих отцов и бесчисленного потомства то в оригинальном, то в тусклом варианте на несколько десятков лет возоблада-

/1

в архитектуре общественных зданий крупнейших американских городов.

И не одни консерваторы сетовали на эту эстетическую наготу; противников модернистской архитектуры было немало и в самом лагере модернистов. Так, Сибил, вдова венгерского архитектора Ласло Мохой-Надя, заинтересованно следившая за работой мужа в Баухаусе и, позже, в Чикаго, язвительно назвала позднее творчество Миса ван дер Роэ пародией на самого себя. Других приверженцев модернизма раздражали повторяющиеся фасады зеркальных небоскребов, этих бездушных монстров, которые мало того что не представляют никакого интереса сами по себе, но и проявляют поразительную индифферентность к самым важным своим пользователям — тем, кто в них трудится\*. Однако у этого стиля были не только слепые имитаторы: в 1959 году Филип Джонсон спроектировал для себя знаменитый стеклянный дом в стиле Миса в Коннектикуте — простой прямоугольник, в котором потолка достигали только стены ванной комнаты. Это была восторженная и весьма красноречивая дань интернациональному стилю. Позже Джонсон добавил к проекту подземный этаж для хранения своей коллекции живописи и совершенно традиционный гостевой дом, — оба стали явно критическим комментарием в адрес стеклянных стен.

## /2

Наиболее выдающимся среди зачинателей интернационального стиля был, вне всяких сомнений, Вальтер Гропиус. Счастливое сочетание богатой фантазии, мастерства, практичности и — что не менее важно — идеологии и дидактики в его творчестве сделало его одним из высших представителей немецкого модернизма. Юный Гропиус не пропускал ни одной возможности обогатить свой практический опыт. В 1907–1910 годах он работал в мастерской Петера Беренса в Берлине, где его хвалили за гибкость. К тому времени, когда Гропиус пришел в студию Беренса, мастер уже освободился от традиционных украшательств и вычурности ар-нуво, усвоив более строгий и чистый язык. В 1907 году Беренса назначили художественным консультантом Allgemeine Elektrizitäts-Gesellschaft (A. E. G.), крупнейшего в Германии производителя электрооборудования, где просвещенный предприниматель пользовался услугами просвещенного ремесленника, и это был многообещающий альянс вне политики, который Гропиус никогда не забудет. Беренс проектировал громадные

\* «В последние шесть лет, — писал Льюис Мамфорд в 1954 году, — наблюдается бум строительства офисных зданий на Манхэттене. За исключением Левер-Хаус, эти здания увеличили скученность деловых районов Нью-Йорка, не принеся ему никакой архитектурной славы» (*Mumford L. Skin Treatment and New Wrinkles (1954) // From the Ground Up: Observations on Contemporary Architecture, Housing, Highway Building, and Civic Design. 1956. P. 96).* — *Примеч. авт.*

заводы, красивые и полезные светильники, стеклянные бутылки, электрические суши, типографию, печатавшую каталоги, — всё, что требовалось А. Е. Г. Это был идеальный климат для приобретения Гропиусом навыков теснейшей взаимосвязи дизайна и архитектуры.

Открыв в 1910 году в Берлине собственную мастерскую, Гропиус не жалел времени на изучение общественных требований к архитектуре. Его еще с юности поражали снобизм и реакционные тенденции ведущих фигур в этой профессии (за исключением, разумеется, Беренса). Эти «законодатели хорошего вкуса, — писал он, — в основном уделяют внимание узкому кругу богачей и нисколько не думают о нуждах современной промышленности и о строительстве жилья»<sup>254</sup>. «Еще до Первой мировой войны, — вспоминал он спустя годы, — мы с друзьями с тревогой наблюдали, как ведущие представители нашей профессии добровольно втискиваются в смиренную рубашку»<sup>255</sup>. Подобные настроения были подготовленной почвой для модернистского протеста.

В 1910 году Гропиус направил главе А. Е. Г. Эмилю Ратену памятную записку, которая позволяет исследователю ввести более поздние рассуждения архитектора в исторический контекст. Он солидаризировался со сторонниками машин и сборных конструкций в строительстве. Вдобавок Гропиус негодовал на тех строителей, которые думают лишь о наживе. Современные веяния в проектировании, едко замечал он, являются убийственной комбинацией «меркантильности и ложного романтизма», которая пришла на смену «точным пропорциям и лаконичной простоте». Клеймя «внутреннюю разобщенность» (*Zerrissenheit*) немецкой жизни, которая препятствует формированию современного стиля, — как истинный модернист, Гропиус стремился идти в ногу со временем, — он примкнул к тем критикам, которые уже больше века сетовали на «фрагментарность» немецкой культуры. Это был неоднозначный вывод. Взгляд на страну и на эпоху как на засилье мудрецов, равнодушных ко всему, кроме собственного узкого мирка, был слишком уж близок ностальгии по прошлому, отнюдь не устремленному в будущее.

Гропиус, однако, придал критике своей страны типично немецкий оборот. Он отстаивал пользу машин и массового производства, одновременно сдобривая этот аргумент бранью в адрес «грубого материализма», который пятнает современную «массовую цивилизацию»<sup>256</sup>. Жажда целостности, не дававшая покоя многим мыслящим немцам, не обошла и его. Только с основанием Баухауса, стопроцентно модернистского учреждения, он нашел путь примирения несовместимых на первый взгляд убеждений.

«Это не просто проигранная война, — говорил Гропиус осенью 1918 года, приехав домой с итальянского фронта и застав революцию, грозившую стереть с лица земли Германскую империю. — Мир стоит



на грани гибели. Мы должны найти радикальное решение наших проблем»<sup>257</sup>. С 1914-го (Гропиусу исполнился тридцать один год) его прочили на пост директора Веймарской школы искусств и ремесел; вопрос был передан на рассмотрение непредсказуемому великому герцогу Саксен-Веймарскому. После того как революция упразднила герцогство, затяжные переговоры о кандидатуре Гропиуса перешли в политическую плоскость. Многочисленные военные потери, образование сильно уменьшенной республики Германии, а также унижительные статьи Версальского мирного договора, взвалившего на Германию всю вину за катастрофические последствия войны, — вот главные составляющие отчаяния и безумных надежд немцев. Баухаус стал, пожалуй, величайшим завоеванием для страны, поверженной в агонию.

Детище Гропиуса хронически нуждалось в средствах — несмотря на духовное богатство, его студенты вечно бедствовали. Правые тюрингские политики, от которых школе причитались субсидии, не видели пользы в нетрадиционном учебном заведении, где принимались коллективные решения, отвергались устоявшиеся стили, да и само название — «Баухаус» — было неслыханным; графику и книжный дизайн в нем преподавал художник-экспрессионист Лионель Файнингер — большевик, не иначе! Когда в апреле 1919 года вышел учредительный манифест Баухауса, на его титульном листе красовалась провокационная гравюра Файнингера — стилизованный в экспрессионистском духе кафедральный собор. Если Баухаус и смог выжить (а он выживал до тех пор, пока нацистский режим в 1933 году не довел его до самоубийства), то лишь благодаря дипломатическим талантам Гропиуса, заразительно высокому моральному облику преподавателей и студентов, а кроме того — отважной поддержке демократически настроенного бургомистра Дессау Фрица Гессе, который помог школе при переезде в 1925 году в его город, подальше от неустанной травли со стороны нацистов и их прихлебателей.

\*

Подобно всем авангардистским организациям, Баухаус представлялся публике высоким по устремлениям и демократическим по тональности манифестом. В нем звучали голос Гропиуса и его убеждение в том, что самой насущной предпосылкой успеха должна стать ликвидация в Баухаусе всех классовых различий. Художники всех направлений должны утвердить свое сущностное равенство и высший долг трудиться в полном согласии, как встарь. «Архитекторы, скульпторы, живописцы — все мы должны вернуться к ремеслам». В то же время в строительных искусствах все обязаны признать свое равноправное родство с промышленностью и полностью отбросить высокомерие. «Давайте создадим новую гильдию ремесленников без разделяющих нас претензий

на классовое превосходство, которое воздвигает преграды между ремесленниками и художниками»<sup>258</sup>.

Гропиус, конечно же, был архитектором, поэтому начальный лозунг манифеста прямо заявлял, что «основной целью» разнообразной творческой деятельности в Баухаусе является «*der Bau!*» — строительство. Он стремился воссоздать «архитектурный дух»<sup>259</sup>, который полагал утраченным среди викторианской эклектики и незаслуженной популярности архитектурного историзма. Однако цель легче провозгласить, чем осуществить. В еле выжившей республике, неуверенной в будущем, где всё выше поднимали голову политические экстремисты, которые разжигали ярость против вымогательства союзников, Баухаус с трудом искал приемлемое для всех направление.

Первые шаги были неуверенными. В штате школы существовали как крепкие содружества, так и не менее сильные противоречия. Необходимый вводный полугодовой курс поначалу вел Йоханнес Иттен, ретивый и самодовольный реформатор образования с эксцентрической склонностью к мистике; он был полной противоположностью Гропиусу, непоколебимому приверженцу реализма, обретенного после долгих заигрываний с экспрессионистским самовыражением. Лишь после 1923 года, когда Иттена сменил Ласло Мохой-Надь, твердо веривший — как и Гропиус — в «новое единство искусства и техники», перед антиутопистами открылось широкое поле деятельности. «Нам нужна ясная, органичная архитектура, — заявил Гропиус в том же году, — архитектура, чья внутренняя логика будет лучезарной, открытой, не загроможденной лживыми фасадами и безделицами; нам нужна архитектура, приспособленная к нашему миру станков, радио и быстрых автомобилей, архитектура, функция которой предельно ясна»<sup>260</sup>. В такой обстановке Марсель Бройер сконструировал знаменитые на весь мир стулья, а Герберт Байер — не менее прославленный типографский шрифт.

\*

В 1928 году, после десяти лет успешной работы в качестве руководителя Баухауса, Гропиус, уставший от административных обязанностей, решил вернуться к частной практике. Его преемник Ханнес Майер попытался перестроить Баухаус по марксистскому образцу. Но облеченные властью политики Тюрингии надзирали за всеми деяниями и проектами школы; во времена Веймарской республики буквально каждый жест, включая дизайн простых белых чашек, рассматривался как политический. В глазах безумных мечтателей о возрождении былого могущества Германии и о возмездии ее врагам Баухаус был символом декаданса; в 1925 году им удалось выжить его из Веймара в более дружественную атмосферу Дес-

сау — не за промахи, а за успехи. И как ни ожесточенны были битвы на поле дизайна, картины Пауля Клее и Василия Кандинского, графика Лионеля Файнингера и Герхарда Маркса, мебель Марселя Бройера и Людвиг Миса ван дер Роэ, ставшие шедеврами современного станкового и прикладного искусства, неуклонно завоевывали международный авторитет.

Вальтер Гропиус во время пребывания Баухауса в Дессау создал одно из своих самых выдающихся творений — новое здание школы, ансамбль из четырех сообщающихся прямоугольных строений, безоговорочно модернистских, продуманно дифференцированных и носящих безоговорочный авторский отпечаток на каждой детали. Череда небольших балконов прерывала плоские фасады студенческого общежития, будучи игривым отступлением от строгого единообразия, наряду со стеклянными стенами залитых солнцем мастерских. В этой школе не было ни единого старомодного камня, ни единого чисто декоративного квадратного метра.

Жилые комплексы, которые Гропиус спроектировал после своей отставки, были столь же заманчивы для тех, кто находил удовольствие в гладких поверхностях, строгих формах и умеренных ценах; эти дома по всем показателям превосходили существовавшие до той поры жилища рабочего класса. Здесь социальные симпатии и эстетические предпочтения сошлись воедино. В 1934 году, спустя год после того, как смирившиеся с неизбежностью мастера Баухауса проголосовали за закрытие школы, Гропиус всё еще рассылал письма властям в надежде спасти новую архитектуру и доказать ее истинно немецкий характер, что было благородным, но совершенно бессмысленным жестом. Вскоре стало ясно, что его воинские заслуги и неоспоримая «чистота арийской крови» не принесут ему более ни частных, ни общественных заказов. Осенью 1934 года он уехал в Англию. Мис ван дер Роэ, который в 1930–1933 годах исполнял обязанности директора находившегося на последнем издыхании Баухауса, покинул пределы рейха в 1937-м. Интернациональный стиль они увезли с собой.

## «Гитлер — мой лучший друг»

Почти с самого начала модернизм был явлением космополитическим. Немногие исследования современной архитектуры столь же точны, как книга, которую Генри Рассел Хичкок и Филип Джонсон выпустили в 1932 году к представительной выставке в нью-йоркском Музее современного искусства «Интернациональный стиль». Это название может служить более характерным слоганом, нежели просто «История архитектуры». Никакая оценка умонастроений Бодлера не была бы полной без учета его переводов темной

прозы Эдгара Аллана По. В своей апологии «искусства для искусства» Оскар Уайльд в большей мере зависел от французской литературной критики, нежели от английской. Т. С. Элиот своей эпатажной «Бесплодной землей» более обязан творчеству Жюль Лафорга, нежели любому из англоязычных поэтов. Стремительно растущая популярность французских импрессионистов в значительной мере перекроила рынок искусства в Европе и США. Как мы помним, два величайших композитора XX века — Шёнберг и Стравинский — окончили свои дни в Лос-Анджелесе, будучи почти соседями. И еще более впечатляющими, чем все перечисленные примеры, были судьбы архитекторов-модернистов, прежде всего Гропиуса и Миса ван дер Роэ, которые достигли подлинного расцвета в американском изгнании, которое вскоре даже перестало восприниматься как изгнание.

Как нам известно, в начале 1920-х годов штаб-квартира модернизма перебралась из Парижа, Лондона и Берлина в Нью-Йорк и Чикаго. Американские коллекционеры давно проявляли непомерные аппетиты в отношении европейских шедевров и всегда были готовы на них раскошелиться. Теперь же, когда в Европе поднял голову правый и левый тоталитаризм, художники и ученые всех родов, не просто не имевшие возможности работать, но и опасавшиеся за свою жизнь, искали убежища в США. Директор нью-йоркского Института изящных искусств Уолтер Кук не слишком дипломатично, но вполне обоснованно заявлял: «Гитлер — мой лучший друг. Он трясет дерево, а я собираю яблоки»<sup>261</sup>. Впечатляющий список иммигрантов придал американской культуре XX века невероятное ускорение.

Разумеется, не все именитые иммигранты из Европы были модернистами. И далеко не все модернисты бежали от нацизма и коммунизма. Достаточно назвать двух французов, Марселя Дюшана и Эдгара Вареза, которые переселились в США задолго до приход Гитлера к власти. Ученые, психологи, кинорежиссеры, музыканты, социологи, историки искусств сотнями перебирались за океан, тем самым неустанно обогащая свою новую отчизну. Евреи и не только — среди них было большое количество неевреев (сколько бы это ни опровергали разные источники), эмигрировавших по чисто политическим мотивам, — все они оказались аутсайдерами по отношению к официальной культуре своих стран. Америка открыла перед ними такие блестящие возможности, о каких многие европейцы и не мечтали. Как ни странно, США, страна (по общему мнению) без традиций, без высокой культуры, поработавшая долларом, оказалась способна спасти и оценить талантливых нетрадиционных художников.

Среди самых впечатляющих результатов поддержки радикальной архитектуры в США (результатов не вполне бескорыстных, поскольку из них можно было многое почерпнуть и многое напра-

вить к чисто материальной выгоде) было воссоединение за океаном Баухауса, состоявшееся к 1939 году — как раз ко времени начала Второй мировой войны. Ласло Мохой-Надь, единомышленник Гропиуса в пропагандировании машин и союза искусства и техники, перебрался в Чикаго, чтобы там инициировать (безуспешно) новый Баухаус и (намного успешнее) Чикагский институт дизайна, в котором под крылом этого экспериментатора собралось внушительное число студентов — художников, скульпторов, фотографов. Йозеф Альберс, который с 1923 года был куратором общего вводного курса в Баухаусе вместе с Мохой-Надем, сперва обрел новое пристанище в авангардном колледже Блэк-Маунтин в Северной Каролине, а потом его переманили в Йель, как широко известного эксперта по теории цвета. Миса ван дер Роэ, когда он в 1938 году добрался до США, пригласили проектировать новый кампус Иллинойсского технологического института, что он и сделал в своем безукоризненно чистом, строго геометрическом стиле. Многоквартирные жилые дома, построенные им в том же Чикаго, стали идеальным воплощением принципа «меньше — значит больше» и внесли неоценимый вклад в утверждение эстетики, сведенной к основным элементам — материалу и конструкции.

Наиболее последовательным из когорты Баухауса в краю безграничных модернистских возможностей был сам Вальтер Гропиус. Во время трехгодичной остановки в Англии он оставил свой след в Кембриджшире, на пару с британцем Максвеллом Фраем спроектировав бесподобный Импингтон-Виллидж-колледж. В 1937 году Гропиус принял приглашение Гарвардского университета, где начал вести курс архитектуры, а через год возглавил архитектурный факультет — на этом престижном посту он оставался пятнадцать лет. Незадолго до своей отставки — как ни любил он преподавание, но бросать проекты не хотел — Гропиус основал собственную проектную фирму The Architects' Collaborative (TAC). Под его руководством она строила частные дома, школы, офисные и другие публичные здания. Посетителям он с гордостью показывал круглый офисный стол, за которым партнеры TAC обсуждали проекты, высказывая «стимулирующую и конструктивную» критику<sup>262</sup>. Преданность Гропиуса принципам коллективной работы не мешала его романтическому идеалу одинокого творца. «Творческая искра, — утверждал он, — появляется только у отдельной личности»<sup>263</sup>. Таким образом, он сочетал в себе два зачастую противоречащих друг другу модернистских идеала — индивидуализм и коллегиальность.

\*

Критики архитектуры по-разному отзывались о поздних постройках Гропиуса, иной раз упрекая его за самоповторы и излишнюю склонность к монументализму. Интернациональный стиль, который

нередко находил свое лучшее проявление в его работах, не обходился без сомнительных увлечений. Но дом, который он построил для своей семьи в 1937 году в Линкольне, Массачусетс, несомненно, является выдающимся образцом антидогматизма\*. Прямоугольное двухэтажное здание с широкими окнами, выходящими на пологие холмы Новой Англии, обставлено мебелью в стиле Баухауса; не обошлось и без знаменитых стульев Бройера. Дом под плоской крышей отличается, как сказано в публикации Общества охраны памятников Новой Англии, «типичным лексиконом новоанглийских материалов и форм: крашенное в белый цвет дерево, кирпичный камин, крыльцо с навесом, фундамент из булыжника и подпорные стены. Все использованные в нем материалы и конструкции — фабричного производства». Однако «несмотря на использование американских материалов и местных форм, дом имеет явный европейский вид»<sup>264</sup>.

Дом Гропиуса — вполне ожидаемое от бывшего директора Баухауса архитектурное произведение. Правда, есть в нем быющая в глаза «неорганичная» черта — прилепленная к внешней стене здания винтовая лестница, ведущая на второй этаж. Не слишком заметный индивидуальный штрих, но как раз ввиду своей интимности он свидетельствует об индивидуализме, который столь явно отличал модернистскую архитектуру от историзма и из-за которого она десятилетиями подвергалась остракизму. У этой странной лестницы простое объяснение: дочь Гропиуса, чья комната была наверху, не пожелала, чтобы ее школьные друзья, приходя к ней, тащились через гостиную. Это модернизм с человеческим лицом.

## «Красота ждет нас»

От модернистской архитектуры до модернистского дизайна один шаг; впрочем, учитывая значительное число одаренных прикладников с карандашом в руке — а нынче к их услугам еще и компьютер, — может быть, и шага-то никакого нет. Архитекторы, о которых речь шла выше, увлекались дизайном; дизайнеры, о которых речь впереди, увлекались архитектурой. Нередко конструктор был равно подкован в обеих областях. Поэтому этот очерк будет относительно краток. Параллели не во всем совпадают и всё же достаточно близки, чтобы охватывать сразу несколько проблем. Хотя нам известны несколько стульев и столов Гропиуса, они не выдерживают сравнения по долгосрочности своей популярности с мебелью Миса и Ле Корбюзье. Если сосредоточенность Гропиуса на строительстве и преподавании была непревзойденной, то по меньшей мере отча-

/1

\* В этом проекте принимал участие коллега Гропиуса по Баухаусу Марсель Бройер, также сделавший основательную карьеру в США. — *Примеч. авт.*

сти это объяснялось тем, что директор Баухауса, по его собственным известным словам, проводил девяносто процентов времени, защищая свои творения от нападок недоверчивых и остервенелых реакционеров. Разумеется, у него оставалось меньше времени на дизайн, чем у его коллег.

Большинство прочих модернистов разграничений не признавали. Они даже придумали обоснование для своего отказа от разделения строительных работ. Фрэнк Ллойд Райт высказался с присущей ему авторитарностью: «Самыми удовлетворительными с точки зрения их подлинности должны считаться жилища, где большая часть мебели или даже вся она целиком является неотъемлемой частью целого»<sup>265</sup>. Он мог бы добавить, что дизайнеры-модернисты вроде него приемлют невстроенную мебель лишь тогда, когда она отражает стиль и манеру архитектора. Единство концепции и исполнения было главным в гармоничном воплощении проекта. «Каждая вещь в комнате должна быть инструментом оркестра, — поэтично выразился австрийский драматург и журналист Герман Бар, который с распростертыми объятиями приветствовал окружающие его инновационные течения. — Архитектор — тот же дирижер, призванный управлять исполнением симфонии»<sup>266</sup>. Так, вагнеровский идеал *Gesamtkunstwerk*, всеобъемлющего произведения искусства во всех его ипостасях, начиная от вдохновения, осеменяющего творческую личность, завладел бытовыми пристрастиями богатой викторианской и поствикторианской буржуазии, особенно в Центральной Европе.

К тому же архитекторов и дизайнеров объединяли общие невзгоды. И те и другие проклинали мещанские вкусы потенциальных клиентов: сентиментальное пристрастие к дешевым (а порой и не столь дешевым) сувенирам, привезенным из поездок за границу, к внушительным фасадам частных домов, смутно напоминающим бывшие шедевры, к жалким потугам на юмор «прелестных» конструкций из папье-маше. Негодование реформистов, бесспорно, было основано на известном обобщении: в XIX веке встречались дизайнеры, которые без опоры на теорию создавали предметы домашнего обихода, явно чуждые повсеместно копируемым и критикуемым сокровищам из Музея Виктории и Альберта. Они без труда вписались бы в практику мастерских Баухауса, ибо лет на семьдесят опередили свое время\*. В 1852 году американский скульптор

\* Читателям будет интересно заглянуть в удивительно оригинальную, отлично иллюстрированную, но сравнительно малоизвестную книгу Эрвина Шефера «Модерн XIX века: функциональная традиция в викторианском дизайне» (1970). Они могли бы выиграть множество пари, показав знакомым ту или иную иллюстрацию с вопросом: «Когда, по-вашему, был создан этот стул или чайник?» Ответы можно предсказать заранее: «В Баухаусе, около 1922 года». А в действительности — на семь десятилетий раньше. — *Примеч. авт.*

и неумолимый путешественник Горацио Грино категорически заявил, что «чрезмерное следует упростить, ненужное отбросить, а необходимое свести к наипростейшему выражению, и тогда, как бы там ни было, мы обнаружим, что красота ждет нас». Функциональность не входила в словарь Викторианской эпохи, и тем не менее была в ходу.

К концу XIX века публика одного государства за другим становилась свидетельницей поиска той честности и той простоты, к которым стремились дизайнеры, боровшиеся с китчем. В Англии активисты движения «Искусства и ремёсла» громили эстетическое убожество обычной продукции горшечников, краснодеревщиков, ювелиров. Был сформирован небольшой отряд раскольников (зачастую настроенных националистически), которые в космополитическом Лондоне производили мебель, пользовавшуюся популярностью в Берлине и Вене. Не меньшей изобретательностью отличался архитектор и дизайнер из Глазго Чарльз Ренни Макинтош, прославившийся своими изделиями в стиле ар-нуво и снискавший больше признания на континенте, нежели в родной Шотландии.

С точки зрения прогрессивного модернистского дизайнера большинство учреждений, которые ратовали за чистоту вкусов, скорее пытались на словах (да и то не слишком активно) отмежеваться от диктата традиций, нежели подкрепить свой протест действительными творческими поисками. При всех благих намерениях, эти критики традиционализма пребывали в сомнениях по поводу основного вопроса, с которым мы уже сталкивались: как быть с машинами? Преодолеть медиевистское наследие Уильяма Морриса было не так-то просто, и лишь заметно позднее прогрессивные дизайнеры смогли принять промышленную культуру XX века. Тесно связанный с движением «Искусства и ремёсла» английский архитектор и дизайнер Чарльз Роберт Эшби, основатель Гильдии ручного ремесла (1888) и друг Фрэнка Ллойда Райта, до 1911 года не желал признать, что «современная цивилизация зиждется на машинном оборудовании». Однако впоследствии он пришел к выводу, что «никакая система поощрения и образования в искусстве не может быть прочной, не осознав этого»<sup>267</sup>. Дорога к таким убежденным модернистам, как Гропиус и Мохой-Надь, прокладывалась не спеша, миля за милей.

Препоны модернистскому дизайну ставились со всех сторон света, что является свидетельством психологической силы и живучести консерватизма, его приверженности вещам, какие они есть, только лишь потому, что такими воспринимаются. Консерватизм был достаточно силен, чтобы победить в столкновении с ничем не прикрытой саморекламой. Нам уже известно предсказание Мутезиуса насчет того, что принятие современной техники в Германии породит



борьбу «против существующего положения вещей». В самом деле, его лекции и крайне противоречивая книга об английском доме обернулись тем, что его оппоненты назвали «делом Мутезиуса». Встревоженные, взбешенные ремесленники и производители утилитарных и декоративных предметов грубо обрушились на него, назвав «врагом немецкого искусства»; некоторые даже потребовали запретить ему смущать умы начинающих дизайнеров своими подрывными речами. Однако до тех пор, пока нацисты в 1933 году не подмяли страну с дотошностью, не упускавшей из виду ни одного ингредиента немецкой культуры, речи Мутезиуса и его единомышленников оказывали определенное влияние на публику. Основанный Веркбундом в 1925 году журнал *Die Form* распространял сведения о новых материалах и техниках, и производители — или, по крайней мере, часть из них — следовали его указаниям. Для приверженцев нового само существование Баухауса было знаком надежды.

Но массовая продукция оставалась главным препятствием. Новизна колола глаза консервативно настроенным краснодеревщикам, ювелирам, лавочникам и критикам, считавшим, что она профанирует священные нормы. Немецкое слово *Typisierung* — «стандартизация» или «рационализация» — превратилось в морально заряженный боевой лозунг. Безудержный лексикон несогласных расцветивал их словесные баталии философскими изысками: Немецкий Веркбунд прокламировал *Veredelung* («облагораживание») и *Durchgeistigung* («одухотворение») повседневной продукции. Другие нацеленные на реформы страны — Англия, Франция, США — противились такому словоупотреблению, считая его претенциозным и в целом бессмысленным, однако их собственные аргументы (например, «пусть вещи говорят сами за себя») были хотя и менее велеречивыми, но не менее масштабными.

Распространенное пренебрежение европейцев по отношению к американской цивилизации неизбежно проявлялось и в этих дебатах. В 1931 году немецкий промышленник Роджер Гинзбургер опубликовал в *Die Form* драматизированную филиппику против так называемого американского вклада в современный вульгаризм. Беседуя с французским производителем дверной фурнитуры, Гинзбургер задал ему вопрос: чем заваливать склад тремя сотнями разновидностей дверных ручек, которые раз в год, дай бог, кто-нибудь купит, не лучше ли выпускать одну надежную и приятную модель, варьируя лишь ее размеры? Очевидна экономия на складских мощностях, рекламе и персонале, вследствие чего продукцию можно будет продавать дешевле. На что его собеседник с изрядным пафосом ответил: «Я вижу, и вы среди прочих желаете американизировать Францию!»<sup>268</sup> Американизация в те годы повсеместно считалась значительным пороком.

\*

Поскольку архитектура и дизайн несравнимо сильнее, нежели другие искусства — например, поэзия или живопись, — затрагивали повседневную жизнь и эстетический выбор большинства, новые учреждения, стремившиеся облагородить широкий вкус, не могли обойти коммерческую сторону потребительских интересов. Одно дело создавать нетрадиционные модели, другое — найти на них покупателя. Поэтому две группы: «Венские мастерские» и Баухаус (первая — лишь бледный отзвук, вторая — конкретная попытка практической реализации модернизма) — пошли разными путями к трезвой коммерческой реальности.

Духовным отцом «Венских мастерских» был плодовитый австрийский архитектор и дизайнер Йозеф Хоффман, чья известность в своей сфере была сравнима с авторитетом Густава Климта среди австрийских живописцев. Он был одним из соучредителей Венского сецессиона в 1897 году, а шесть лет спустя основал «Венские мастерские». Его сподвижниками были дизайнер Коломан Мозер, который тесно сотрудничал с ним в первые годы, и текстильный магнат Фриц Верндорфер, человек передовых взглядов, больше любивший тратить деньги, чем наживать их. «Венские мастерские» как раз нуждались в финансовой поддержке такого щедрого, своеговольного, много путешествующего ценителя искусств.

Поначалу Верндорфер и Мозер превосходно дополняли Хоффмана. Хоффман, родившийся в 1870 году, окончил Венскую академию, в те годы бывшую захолустным стоячим болотом. «Атмосфера там, — вспоминал он много лет спустя, — была совершенно неинтересной и нехудожественной»; в ее аудиториях имена таких величайших вдохновителей нового искусства и дизайна, как Чарльз Ренни Макинтош, Джон Рёскин, Уильям Моррис и Обри Бёрдсли, а также французских и бельгийских модернистов, попросту не упоминались. В Вене, как и везде, передовые дизайнеры десятилетиями протестовали против академизма. Но желанное воссоединение искусства с техническими новшествами если и происходило, то в других странах, а не дома. «Нас томила постоянная жажда сделать, попробовать хоть что-то помимо унылой повседневности»<sup>269</sup>, — писал Хоффман.

А повседневностью для Хоффмана и его сподвижников-бунтарей была недавно отстроенная, монументальная и вторичная Рингштрассе с ее массивными, скучными, устаревшими общественными зданиями в центре Вены. Даже на людей, далеких от модернизма, это скопление неказистой архитектуры наводило тоску и желание вырваться оттуда. Точно такие же чувства вызывали громоздкие исторические машины, написанные невероятно популярным представителем салонной живописи Хансом Макартом. «Для нас, молодых, время было крайне неблагоприятное, — заме-

чал Коломан Мозер. — Все были без ума от Макарта с его игривыми ангелочками и пыльными цветочными букетами». В знак протеста против них журнал *Ver Sacrum* — орган Венского сецессиона — объявил войну «инертному славянству, застою византизму и всей этой безвкусице»<sup>270</sup>.

Словом, в те дни было с чем бороться, и Хоффман возглавлял оппозицию во всех мыслимых областях. Из его архитектурных творений — а он выстроил немало запоминающихся домов для собратьев-художников — больше всего толков вызвал действительно неподражаемый дизайн особняка для семьи Стокле в Брюсселе, построенного до Первой мировой войны. Это просторное здание было построено по заказу крупного бельгийского промышленника, мультимиллионера. Особняк великолепно декорирован — особенный интерес представляет мозаика Густава Климта, украшающая стену в столовой. Дом строился в 1905–1911 годах; первоначальный проект был не раз пересмотрен архитектором по требованию клиента, что, естественно, увеличило его и без того астрономическую цену\*. Покупателями многочисленных торговых точек и выставок, на которые «Венские мастерские» посылали демонстрационные образцы, необязательно становились магнаты, однако им это давалось легче.

Будучи одержимым созданием новых форм, Хоффман неустанно работал над карандашными эскизами различных предметов. Его дизайнерская страсть была всеохватной. Он проектировал предметы домашнего обихода: диваны, кровати, книжные полки, столы, комоды, люстры, легкие складные стулья, кресла-качалки, зеркала, канделябры, обои, часы, самовары, вазы, кувшины, стаканы, чашки с блюдами, чернильницы, коврики, подносы, суперобложки и даже ридикюли, — а также декоративные вещи: кольца, медали, монограммы, гребни, игрушки, ожерелья. Разносторонность и невероятная изощренность его увлечений порой приобретали пугающие масштабы. Хоффман был творцом до мозга костей — в погоне за своей страстью он забывал о среднем потребителе. Читатели то и дело сталкивались в его статьях с претензиями на реализм,

\* Джейн Каллир замечает: «Сколько стоит трехэтажный особняк в сорок комнат — тайна, покрытая мраком, но известно, что одни только материалы для фриза в столовой обошлись в 100 000 крон. При строительстве дома использовались исключительно самые дорогостоящие материалы: мозаику Климта украшали настоящие золото и драгоценные камни; наружная облицовка из редкого цветного мрамора искусно сочеталась с отделкой интерьера и представляла собой собрание подлинных шедевров — от маркетри до мозаики. „Венские мастерские“ не только несли ответственность за все работы, включая изготовление именного столового серебра, но и привлекли к участию в проекте целую армию художников и мастеров со стороны» (*Kallir J. Viennese Design and the Wiener Werkstätte. 1985. P. 54*). — *Примеч. авт.*

однако реальность была далека от идеала «Венских мастерских». Их штат в сто с лишним человек был ориентирован на обслуживание нужд крупной буржуазии и аристократии. Не то чтобы Хоффман и прочие недооценивали машину, нет, они были готовы признать ее значение в развитии дизайна — порой они даже снисходили до использования изделий массового производства. Но эта модернистская сторона оставалась маргинальной в их работе.

Более того, черновые эскизы Хоффмана свидетельствуют о том, что он не желал останавливаться в разработке своих проектов; и ничто не было ему ненавистно так, как самоповторение. В 1903 году он заинтересовался столовым серебром, в первых эскизах придерживаясь строго геометрических форм без единого намека на орнаментальность. Однако форма не учитывала функцию, к чему всегда стремились истинные модернисты. Ножи и вилки Хоффмана были слишком длинны и тонки, а ложки — недостаточно глубоки, чтобы с ними было удобно управляться. А вскоре он принялся украшать столовые приборы декоративными листьями, плодами и абстрактным орнаментом. Это были те самые поздние «усовершенствования», которые так возмутили Лооса, начавшего кампанию против орнамента в архитектуре и дизайне. Но Хоффман никогда не был последовательным функционалистом; его работа — триумф фантазии над утилитарностью.

От своего основания в 1903 году до краха в 1932-м, в разгар экономической депрессии, «Венские мастерские» оставались нерентабельным предприятием, явно обреченным на провал. Баухаус пережил их всего на один год. Но параллели между этими ровесниками слишком приблизительны, чтобы их сравнение могло принести какую-либо пользу: Баухаус являлся учебным заведением на государственной дотации, местом для проведения экспериментов с бытовыми инновациями, в то время как его австрийский аналог был частным заведением, нацеленным главным образом на коммерческую реализацию. Дизайн «Венских мастерских» не был лишен изысканности, это были качественные предметы, причем часто изготовленные вручную. Их декларации (написанные главным образом самим Хоффманом) содержали ряд недвусмысленно модернистских формулировок: «Если наши города, наши дома, наши комнаты, наша мебель, наше имущество, наша одежда и украшения, а также наш язык и наши чувства не в состоянии выразить дух нашего времени просто, ясно и красиво, значит, мы сильно отстаем от наших предков»<sup>271</sup>. Но как ни старались спикеры «Венских мастерских» рядиться в честных модернистов и «выражать дух времени просто, ясно», их повседневность была явно более конформистской, чем подобные заявления. Качество работы волновало их больше, чем показатели продаж.

Рабочая программа «Венских мастерских», опубликованная в 1905 году, разоблачала их истинную природу так, как они, возможно, сами и не подозревали. «Непоправимый ущерб, который наносит искусствам и ремёслам массовое производство, с одной стороны, и бездумная имитация отживших стилей, с другой, объял весь мир, как гигантский потоп. <...> Машина повсеместно заняла место руки, на смену ремесленнику пришел бизнесмен». Разумеется, «было бы сущим безумием противостоять этому потоку». И всё же — в подобных апологиях неизменно присутствует то или иное «всё же» — авторы программы основали «Венские мастерские» именно для того, чтобы «обеспечить мирный уголок среди громоподобного производственного гула». Их фонд был призван раскрывать двери каждому, кто присягнет на верность Рёскину и Моррису. «Мы не можем и не будем конкурировать с дешевизной. <...> Суррогаты и стилистические имитации по нраву только выскочкам»<sup>272</sup>. Такой снобистский апломб едва ли мог быть более враждебным: незаслуженно недооцениваемая рука, которой угрожал «прогресс», была намного выше машины; и нечего трепетать перед рынком с его ценами; люди со вкусом никогда не удовлетворятся дешевыми эрзацами<sup>273</sup>. Стоит ли удивляться, что «Венские мастерские», десятилетиями демонстрировавшие миру интересный дизайн, разорили двух миллионеров, боготворивших их до тех пор, пока не остались без гроша?

/4

Преподаватели и студенты Баухауса обитали в совершенно ином мире. Эстетика Хоффмана, при всем ее изяществе и оригинальности, была достаточно эклектична и базировалась скорее на личных пристрастиях автора, нежели на крепкой теории. «Венские мастерские» превозносили изобретательность, подчас — в ущерб здравому смыслу; но, так или иначе, высшее значение имело то, что выстроенные ими виллы и апартаменты, их декор и меблировка, не говоря уже о сотворенных им ультрамодных туалетах их хозяек, — всё это лучилось неувядающим процветанием и благополучием, какие бы там экономические катастрофы ни происходили за их дверями. Оттого-то для венских дизайнеров вопрос о значимости украшений и предметов машинного производства оставался открытым. Им нужны были покровители, которые не смотрят на цены, а когда таковые исчезли и стало ясно, что промышленникам их цены стали не по зубам, дизайнерам ничего не оставалось, как прикрыть лавочку.

Баухаус, в отличие от них, с гордостью нес бремя нищеты и новизны. Преподаватели, в первую очередь те, кому был вверен вводный курс, потчевали студентов лапидарными максимами насчет тех принципов, которые их объединяют: традиция есть враг, массовые изделия не хуже кустарных, искусство и ремесло, ныне

столь грубо разделенные, на самом деле дополняют и вдохновляют друг друга. Баухаус не был свободен от идеологических конфликтов, которые Гропиус, отвергавший авторитарные методы в пользу дипломатии, не мог разрешить или просто игнорировать. Приверженность практичности по-прежнему входила в противоречие с экспрессионистскими идеями, заложенными в фундамент программы учебного заведения. Знаменитый кафедральный собор Файнингера на обложке учредительного манифеста служил лишь символом — но далеко не бессмысленным. Однако студенты не слишком увлекались утопической риторикой; они накапливали опыт в мастерских, по которым расходились после вводного курса. Они писали картины, конструировали мебель, изобретали осветительные приборы, ткали ковры, создавали шрифты и чайники, но неизменно проявляли равнодушие либо антагонизм по отношению к историческому наследию, лежавшему в основе их промысловых отраслей. Они пытались понять не только что, но и зачем делают. Размышляя об опыте Баухауса, многие с удовольствием вспоминали скромные пирушки с дешевым вином, когда кому-то удавался дизайн красивого функционального стола или интересного нетрадиционного ковра.

У них были все основания радоваться. Большую часть их доходов, сперва — в Веймаре, позже — в Дессау, составляли субсидии на государственном и местном уровне, однако их всегда оказывалось недостаточно для приобретения учебных материалов или вспомоществования студентам, которым нечем было платить за обучение. И конечно, бедные студенты очень рассчитывали на гонорары от производителей, позволявшие Баухаусу выполнять свои финансовые обязательства\*. Левые среди студентов не одобряли союз творческого дизайна с промышленностью, но Баухаус в принципе — хотя он и ратовал за радикальное обновление немецкого общества, — избегал какой-либо политической окраски продукции, созданной в его стенах. Я уже и раньше отмечал, что модернизм, пусть это и выглядит парадоксом, приспосабливался к любой политической системе, готовой терпимо к нему относиться.

Гропиус неизменно утверждал, что никакого особого стиля у Баухауса нет. Могу себе представить, как важно было для него это отречение: он изо всех сил старался подчеркнуть творческую свободу студентов. Никто не вправе заставлять студентов следо-

\* В 1923 году (приведем лишь два примера из множества) студент Баухауса Отто Линдиг сделал эскиз фарфорового кофейника, прочного, вместительного, полностью белого, и берлинская фирма Staatliche Manufaktur решила запустить его в массовое производство. Два года спустя плодовитый Марсель Бройер сконструировал стул из стальных трубок и полос кожи — первый из поколения модернистских стульев, которые выпускаются до сих пор, не теряя своей элегантности. — *Примеч. авт.*

вать единой узнаваемой манере. Конечно, его собственные здания и здания Миса ван дер Роэ ни с чем нельзя спутать. Однако существовали рамки для свободы воображения, которые ни один модернистский архитектор и дизайнер не смел переступить: скажем, недопустимо было перегружать здание декоративными элементами, скрывать или маскировать используемые материалы, игнорировать функциональные особенности проектируемого объекта.

Но в реальности даже эти основные правила не раз подчинялись воле оригинального и своевольного архитектора, о чем свидетельствуют блестящие романтические причуды Фрэнка Ллойда Райта, имевшего смелость настаивать на непогрешимости избранного им пути. Однако если закрыть глаза на некоторые выдающиеся исключения, мастера Баухауса и их последователи в Германии и за рубежом (их было немало) оставались верными принципам, провозглашенным на заре модернизма такими его первопроходцами, как Бодлер и Домье. Они были полны решимости идти в ногу со временем, что на практике означало желание перекроить свое время в соответствии с собственными модернистскими умонастроениями. Они стремились к тому, чтобы всемерно, в каталогах и на выставках, популяризировать красивые и вместе с тем доступные предметы — не игрушки для богачей, а надежные, надежно современные элементы быденного обихода.

Впрочем, место машины оставалось спорным — даже в модернистском контексте. Еще в 1925 году голландский архитектор и планировщик Якобус Йоханнес Ауд, весьма влиятельный и характерный представитель клана модернистов, высказывал свои сомнения: «Преклоняю колени перед чудом техники, но сомневаюсь, что пароход сравним с Парфеноном. <...> Я мечтаю о доме, который удовлетворил бы все мои потребности и пристрастие к комфорту, однако дом для меня нечто большее, чем машина для жилья»<sup>274</sup>. Модернисты становились под многие знамена и шли за идеалами, которые порой противоречили друг другу.

## ГЛАВА VII

### ДРАМА И КИНО.

### ЧЕЛОВЕЧЕСКАЯ СТИХИЯ

Если какая-либо область культуры в середине XIX века срочно нуждалась во вливании свежей мысли — это была сцена. Не то чтобы все без исключения театралы выражали недовольство. Театральная среда состояла из трех типов зрителей. Мы встречались с ними и раньше: для развлечения мелкой буржуазии существовали мелодрамы, оперетки и варьете; более образованная публика довольствовалась доброкачественными светскими комедиями, хотя немалая часть ее была не прочь вкушать и рабоче-крестьянских развлечений. Недовольными оставались лишь представители элиты — те, кто поддерживал огонь авангардистского эпатажа. В большинстве западных обществ потребители высокой культуры могли рассчитывать на частную сцену, на которой ставились новые, нетрадиционные драмы, либо же на королевские или императорские театры, представлявшие национальную классику. Но спрос на модернизм, пусть даже и незрелый, сильно превышал предложение.

Поэтому последний, самый разборчивый слой театральной публики пребывал почти в полном отчаянии. Передовые журналы постоянно сетовали на нехватку пьес, рассчитанных на просвещенный вкус, а раболепные антрепренеры пеклись о том, чтобы угодить скорее невежественному вкусу властей предрежащих, нежели страстных театралов, истосковавшихся по высокой драме. Имперская Германия стала наглядным примером таких надежд и разочарований, особенно после того, как на престол вззошел Вильгельм II, считавший своим долгом вмешиваться буквально во всё. В 1888 году, когда он стал императором Германии и королем Пруссии, драматург и театральный директор Оскар Блюменталь осмелился бросить вызов монаршему мнению, заявив о своих прогрессивных эстетических целях в поэтическом прологе к тексту, написанному в ознаменование открытия берлинского Лессинг-театра.

Он был воздвигнут здесь на радость сущим,  
Он жаждет лицезреть живые лица,  
А не молиться предкам всемогущим  
И украшать гирляндами гробницы.  
Покойся с миром, предков пантеон.  
*Да будет свят дух нынешних времен*<sup>275</sup>.



В полном смысле модернистская повестка дня: подчеркнутая заинтересованность в настоящем, в современной реальности, которую тогда мало кто признавал.

Однако модернист Генрик Ибсен своим новым театром умудрился шокировать даже ту публику, которая кичилась своей невозмутимостью. Главная причина его показательного и весьма противоречивого влияния на театр конца XIX — начала XX века коренится в редкой способности этого драматурга вникать в суть конфликтов современного общества, не имеющих скорого разрешения. Не приемля мелодраматических уловок и не теряя голову по поводу инноваций, он поднял обыкновенных людей на котурны трагедии. В пику своим приверженцам Ибсен настаивал на том, что его так называемые социальные драмы являют собой зеркало внутренней борьбы. Недаром имя наиболее известной его героини, Норы из «Кукольного дома» (1879), решившейся идти своим путем вопреки традиционной роли, навязываемой респектабельным женом и матерям, стало нарицательным для положения современной женщины. Но Ибсен вовсе не был, — в чем он неоднократно и заверял своих поклонников, — завзятым феминистом. Его привлекала человеческая драма. Неудивительно, что он стал вождем целого поколения драматургов, неудовлетворенных поверхностными сюжетами. В этом же — причина того, почему Ибсен вполне заслуженно считается одним из любимых авторов Фрейда\*.

Неутомимое, даже одержимое стремление привлечь зрителя в частный, не имеющий дотаций театр, само существование которого напрямую зависело от продажи билетов, разумеется, требовало компромиссов. Их требовали и власти, рьяно заботившиеся о приличиях или опасавшиеся мятежных настроений в обществе. Так, одержимые прибылью антрепренеры, с одной стороны, и наместники реакционных правительств, с другой, сами того не желая, культивировали поросль потребителей искусства, готовых принять самые пагубные ответвления от «принятого порядка». Но основная часть публики и большинство критиков не то что не аплодировали — они решительно возражали против новых скандальных постановок. Лишь после изнурительных конфликтов с цензурой

\* Первого марта 1909 года, выступая перед Венским психоаналитическим обществом, Фрейд высоко оценил Ибсена и противопоставил его Герхарту Гауптману, на тот момент самому знаменитому из немецких драматургов: Гауптман «всегда говорит только о себе и никогда о проблеме». Ибсен, который, в отличие от него, «последовательно и всесторонне раскрывает проблемы, не усложняя их, а рассматривая сосредоточенно и сдержанно, безусловно, является творчески одаренным писателем» (Freud S.: «Mit seiner Geschlossenheit, Einheit, Vereinfachung der Probleme, mit seiner Kunst der Konzentration, und des Verdeckens...» // *Protokolle der Wiener Psychoanalytischen Vereinigung*. 4 vols. II. 1908–1910 / ed. H. Nunberg, E. Federn. 1967, ed. 1977. P. 174). — *Примеч. авт.*

инновационные пьесы, призванные войти в сокровищницу мирового театра, все же выторговывали себе местечко в репертуаре\*. Модернистам предстояла гигантская просветительская работа в театре, а чуть позже и в кино.

## «Merdre!»\*\*

Ценнейшими свидетельствами для историка искусства стали с середины XIX века театральные афиши, а полвека спустя и программы кинотеатров. Поэт Иван Голль, успешно сочетавший в своем творчестве, предназначенном для самых передовых читателей, элементы экспрессионизма, дадаизма и сюрреализма, называл сцену «не иначе, как увеличительным стеклом»<sup>276</sup>. Но это было искажающее стекло — не столько правдивое отображение социальной реальности, сколько картина предпочтений автора или даже ловкая комбинация театральных или кинематографических образов, призванная привлечь внимание респектабельных буржуа, имеющих вкус и деньги на билеты. Чтобы вычленив в модернистской пьесе культуру, ее породившую, следовало очистить ее от личных и профессиональных элементов, зачастую крайне индивидуалистических, а порой и граничивших с безумием.

/1

Эта характеристика в первую очередь применима к первому из мятежных драматургов эпохи, французскому поэту и алкоголику Альфреду Жарри, который всю свою краткую жизнь культивировал собственную эксцентричность. Одиннадцатого декабря 1896 года, в возрасте двадцати трех лет, он присутствовал на одной из самых зажигательных исторических премьер модернистского театра, на первой — и предпоследней при его жизни — постановке своего скандального фарса «Король Убю». Всё началось с кукольного представления, в котором школьники высмеивают ненавистного учителя, а закончилось грандиозным скандалом из-за первого слова главного «героя», самого Убю: «Срынь!» Очевидцы рассказывали (у нас имеется несколько свидетельств присутствовавших на премьере бесспорных модернистов, включая У. Б. Йейтса), что прошло не менее четверти часа, прежде чем фраппированная публика — кто восторгался, кто шикал — уgomонилась и спектакль продолжился.

\* Красноречивый тому пример: драма Виктора Гюго «Эрнани», породившая ожесточенные споры в отношении романтизма, была впервые представлена на официальной сцене — в театре «Комеди Франсез» — в 1830 году. — *Примеч. авт.*

\*\* Дерьмо! (*искаж. франц.*) Начальная реплика фарса Альфреда Жарри «Король Убю»; в русском переводе Н. Мавлевич — «Срынь!». — *Примеч. пер.*

Взгляд на французский театр эпохи Жарри, несомненно, отметит его агрессивность и полное бесстыдство. Хорошо скроенная пьеса, катясь по рельсам набирающего индустриальную силу общества, беспрепятственно царила едва ли не на всех сценах. Биржевые спекуляции и романтические приключения нуворишей поставляли драматургам всё новые сюжеты. Некоторые авторы, такие как Жорж Фейдо и Эжен Лабиш, ткали фарсовое полотно разоблачений лицемерной респектабельности и супружеских измен. Большинство драматургов, вроде Александра Дюма-сына и Эмиля Ожье, подходили к тем же проблемам более серьезно, не достигая, впрочем, большей психологической глубины. В тривиальном морализаторстве не находилось места для смешанных чувств и подсознательных мотивов. Прямолинейные герои противостояли столь же ходячим злодеям. «Король Убю» ничего не сделал для исцеления от этой поверхностности, однако этот откровенный афронт оказался чересчур вызывающим выпадом против популярной драмы, чтобы его можно было проигнорировать.

Убю у Жарри предстает страшлищем, сквернословом, садистом, безудержным в проявлении своего суперэго. Он убивает короля Польши, узурпирует его трон, развязывает террор и, наконец сраженный превосходящими военными силами, попадает во Францию. Его боготворят школьники как нарушителя всех правил хорошего тона и приличий. В течение десяти лет, оставшихся Жарри (в 1907 году его настигла безвременная смерть от чахотки, усугубленной злоупотреблением его любимым абсентом), он в буквальном смысле превратился в своего знаменитого персонажа: по мере возможности, он говорил, одевался и вел себя, как король Убю. Заручившись поддержкой таких выдающихся и эрудированных знатоков театра, как Аполлинер, Жарри вскоре стал героем литературных анекдотов. Однажды летом, тренируясь в стрельбе по мишени в саду дома, который снимал, он услышал крики соседки, встревоженной тем, что он может убить ее детей. «Если такое случится, мадам, — успокоил ее Жарри, — мы с вами наделаем новых»<sup>277</sup>. Подобной ремарки можно было бы ожидать и от Марселя Дюшана.

Даже вкупе с остальными детищами Жарри — продолжениями «Убю» и «патафизикой» (изобретенной им самим пародийной дисциплиной, которую он сам характеризовал как науку воображаемых решений), пьеса была слишком эфемерна и экзотична, чтобы послужить фундаментом авангардной драмы. Но связи Жарри с художниками-модернистами — Боннар, Вюйар, Тулуз-Лотрек помогали ему с декорациями<sup>278</sup> — показывают, что его бескомпромиссная, вплоть до радикального инакомыслия, враждебность к культуре истеблишмента была не просто эксцентрикой. А его игра — собственно, вся недолгая жизнь этого драматурга была

игрой — стала маяком для драматургов и остальных литераторов-модернистов в последующие десятилетия. Вождь сюрреалистов Андре Бретон довольно рано открыл Жарри: он внимательно изучил его творчество, в том числе и неопубликованное, и наградил высоким званием «предтечи» наряду с Артюром Рембо. При всем своем неправдоподобии, бесчеловечный Убю красноречиво свидетельствовал о глупости и жестокости: его характер и поведение раскрывают — именно потому, что они столь ужасны, — те дикие стороны человеческой природы, на которые авторы пьес в прежние времена лишь едва осмеливались взглянуть.

Кто-то может усмотреть в пьесе Жарри демонстрацию худшего в человеке или выявление черт, в какой-то мере свойственных всем, но гиперболизированных настолько, что это не укладывается в рамки безобидной буржуазной самоцензуры и социальной критики. Протагонист его романа «Суперсамец», нечеловечески выносливый чемпион велоспорта, устанавливает мировой рекорд — восемьдесят два оргазма в день. В целом Жарри был равнодушен к психологии, однако его произведения облегчили следующему поколению драматургов исследование плохо поддающихся описанию глубин внутренней жизни персонажей. Не будет преувеличением сказать, что он навсегда изменил театр, в буквальном смысле — с поднятием занавеса. Своим «Merdre!» он пробил брешь в стене приличий и самоконтроля, веками преграждавших путь к полной искренности, — в эту-то брешь и хлынули модернисты.

День премьеры «Короля Убю» — 11 декабря 1896 года — стал важной датой в календаре модернистского театра; следующая дата, 5 февраля 1916-го, была не менее памятной. Это был день возникновения в Цюрихе антивоенного движения Дада. За три дня до этого немецкий поэт, драматург, прозаик и пацифист Хуго Балль открыл заведение под провокационным названием «Кабаре Вольтер». Предполагалось, что писатель, рожденный в конце XVII века, еще способен возбудить в воображении людей жажду справедливости и свободы и помочь — вопреки всякому здравому смыслу — вскрыть глубины отчаяния дадаистов. Заклятые враги господствующего иррационализма, они более не были очарованы идеалом разума. Ужасающим сводкам новостей с Восточного и Западного фронтов дадаисты противопоставили собственный опустошающий нигилизм.

Подкреплявшие их позицию доводы были вполне очевидны. Война, невозмутимо и слепо накапливавшая потери с обеих сторон, бушевала уже полтора года — и конца ей было не видно. Как не видно было и сколь-либо серьезного противодействия этой бойне. Коль скоро цивилизация пребывала в таких отчаянных тисках, вполне понятным было желание ведущих дадаистов,

обнаруживших в словаре случайную ссылку, назвать себя словом, которое означало на «детском» французском деревянную лошадку. Является ли эта версия — учитывая все противоречивые претензии на авторство — истинным объяснением происхождения слова «Дада», до сих пор неизвестно, однако, так или иначе, она убедительно свидетельствует в поддержку того тезиса, что мир утратил всякий разум. Взывать к нему дадаисты считали столь же иррациональным, как поддерживать безумие генералов и политиков.

Нейтральная Швейцария, одинокий остров в окружении нескончаемого массового кровопролития на Западном фронте, выглядела довольно странным плацдармом для антивоенных и антихудожественных манифестаций. Но именно географическое положение Цюриха сделало «Кабаре Вольтер» безопасным пристанищем для разношерстных диссидентов из-за рубежа — пацифистов и сознательных противников войны, художников-авангардистов и писателей, презиравших патриотические излияния своих сограждан. В тот февральский вечер тесная группка исполнителей — среди них не было ни одного профессионального актера — впервые вышла развлекать собравшуюся молодежь своей намеренно хаотичной программой. За этим вечером последовали другие, не менее экстравагантные. Устраивались декламации абсурдистских стихов, читки «Короля Убю» и других одноактных пьес, исполнялись песни, танцы в немыслимых одеяниях; особенно шокирующей была синхронная декламация трех разных стихотворений — воистину разнузданный театр абсурда.

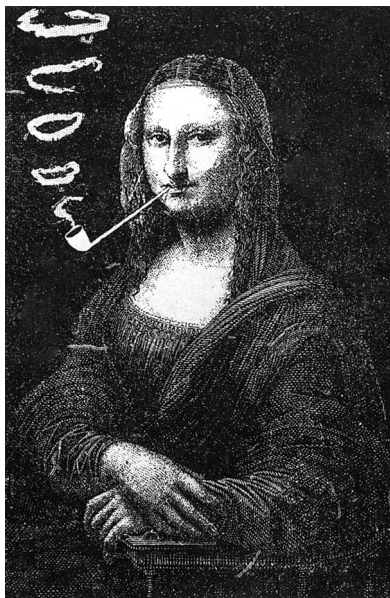


Иллюстрация из книги Коклена-младшего

«Смех». 1887

Это изображение опередило «подправленную» Мону Лизу Дюшана на тридцать лет.

Основатели движения доводили свою критику современного искусства и культуры до крайней точки — разве что в порядке демонстрации не сожгли «Кабаре Вольтер»\*. Несомненно, это был театр, но театр уникальный. Когда дадаисты вывезли свои идеи за границу, главным образом в Берлин, Мюнхен и, конечно, Париж, они нашли там единомышленников, жаждущих обрести проблеск смысла во взбесившемся мире. Но если в истории существовала доктрина, нацеленная на саморазрушение, то дадаизм был как раз таковой, даже несмотря на то, что дадаисты торжественно клялись не создавать доктрин. «Истинные дадаисты, — заявлял румынский драматург и один из лидеров движения Тристан Тцара, — против дадаизма»<sup>279</sup>. Одним из важнейших порождений Дада стал сюрреализм — учение кружка во главе с Андре Бретоном, раздираемого внутренними конфликтами, изгнаниями и издававшего один манифест за другим. Созданная сюрреалистами горячая смесь автоматического письма и попыток изображения бессознательного наделала немало шума, особенно в Париже 1920-х годов. Своего признанного вдохновителя Фрейда сюрреалисты не впечатлили; обмен несколькими письмами Фрейда и Бретона ни к чему не привел.

Марселя Дюшана в дадаисты записали историки искусства. Сам он эту связь отрицал, хотя признавал, что их взгляды на искусство во многом схожи. Мы помним о том, что, принимая реди-мейды Дюшана — усатую «Мону Лизу» или подписанный писсуар — всерьез, можно уничтожить всякое отличие искусства от не-искусства, чего и стремились достичь дадаисты, возводя абсолютную чепуху в степень высокого, привилегированного эстетизма. Взбунтовавшись против рационализма, они вывернули наизнанку модернистское стремление идти в ногу со временем. Их идеалом стало бегство от реальности: предположение о том, будто бы они могли погрузиться в политическую деятельность, дадаисты воспринимали как признак полного непонимания их антидоктринерской доктрины. Тцара и его собратья даже к самым нетрадиционным проявлениям культуры относились как к миазмам, исторгаемым болотом идиотизма.

Дадаизм метко называли «организованным помешательством»<sup>280</sup>. Мир, по словам его приверженцев, столь необратимо свихнулся, что самые разумные планы реформ звучат как детский лепет; их собственный лепет — лишь уместный комментарий к на-

\* В число основателей Дада входили Хуго Балль и его жена Эмми Хеммингс, которая пела песни на разных языках; неугомонный румынский драматург и автор вдохновенных манифестов Тристан Тцара, экспортировавший дадаизм во Францию; писатель и врач Рихард Хюльзенбек, выполнявший ту же миссию в Германии; эльзасец Жан (или Ханс) Арп, ставший выдающимся модернистским живописцем; и Марсель Янко, второй живописец — и второй румын после Тристана Тцара — в группе. — *Примеч. авт.*

ступившим временам. Все модернистские схемы, новая живопись, новая поэзия, новая архитектура и т. д. — как бы ни были они уважаемы — обречены на поражение. С точки зрения Дада, модернизм в искусстве и литературе был, по сути своей, не лучше самого закоснелого традиционализма. Даже дадаизм, уверяли дадаисты, не в силах спасти цивилизацию. Враги порядка, системы, доктрины упорно отказывались составить программу своих выступлений. Их игривые, полные юмора и фантазии декларации безнадёжной участи мира были модернистскими в силу их нападков на добропорядочную буржуазную этику и эстетику. С их программным отказом от разработки программы не могла сравниться ни одна из ранее существовавших критик культуры; дадаисты являли собой особо опасный случай антимодернистского модернизма. Именно это и имел в виду Тцара, говоря, что «истинные дадаисты против дадаизма».

## Автобиограф и другие

- /1 Как бы соблазнительно и убедительно ни звучали заявления Жарри и его невольных попутчиков дадаистов, они не обладали монополией на изъявление модернистского протеста против современного театра. Гораздо более влиятельным и показательным следует считать творчество автора, который иллюстрирует революцию драматического искусства самым, если угодно, драматичным образом, — это Август Стриндберг, шведский писатель и драматург, не раз совершивший радикальные перевороты в театре. Лишь немногим избранныкам довелось значительно увеличить капитал модернизма; Стриндберг сделал это дважды. Это всё равно что дважды удостоиться Нобелевской премии — бывает, но крайне редко.

Дух неугомный и гонимый, Стриндберг — начиная с 1869 года, когда он в двадцать лет написал свою первую пьесу, и до 1912-го, года своей смерти, — был безмерно плодовит. Он выплескивал один за другим романы, рассказы, автобиографии, научные (включая несколько не столь научных — на тему алхимии и любительской химии) статьи, не говоря уже о десятках пьес. Несмотря на то что гневные тирады Стриндберга против освобождения женщин, равно как его увлеченность оккультизмом или его живопись, представляют несомненный интерес (а также принимая во внимание то, что столь непоследовательная, колеблющаяся личность едва ли могла возглавить великую культурную революцию), наибольшим значением в глазах исследователя модернизма обладает тот факт, что театры десятилетиями кормились его пьесами. «Стриндберг, — заявил в 1924 году его ученик Юджин О'Нил, — был предтечей всего нового в театре настоящего времени <...>, модернистом из модернистов»<sup>281</sup>.



Он вырастал в «модерниста из модернистов» без малого двадцать лет, не спеша создавая ученические работы, сегодня интересные только специалистам. Его решительное новаторство проявилось в беспрецедентном реализме двух трагедий — «Отец» (1887) и «Фрёкен Жюли» (1888), которые принесли ему славу и сделали сухую правдивость новым стилем драматургии. А в конце 1890-х годов, после многолетних мук и тревог, неудовлетворенный этим успехом Стриндберг замыслил еще более амбициозный поворот сродни религиозному обращению. В ряде пьес — трилогии «Путь в Дамаск» (1898–1901), блестящей «Игре снов» (1902) и «Сонате призраков» (1907), самой популярной из его поздних драматических произведений, — ничуть не поступаясь ревностно обещаемым психологическим натурализмом, он поместил в центр сцены явный алогизм снов и увлечение бессознательным. Большинство персонажей утратили личные имена и стали именоваться просто «Дочь» или «Старик» — знак того, что Стриндберг перенес внимание с частных откровений на внутренние побуждения персонажей-символов, чьи муки претендовали на универсальную ценность. В этих драмах нет даже намёка на традиционный сюжет — точнее сказать, Стриндберг его переработал, переместив фокус на духовную (читай: психологическую) траекторию современных странников.

Переломным моментом в жизни, который сам он называл «Кризис Инферно», было время смятения и нищеты в середине 1890-х годов; Стриндберг, по своему обыкновению, написал об этом во всех подробностях, с некоторой напыщенностью раздув его до масштаба полного духовного краха. Видимо, он пережил несколько психотических срывов — его друзья без колебаний называли их приступами мании преследования, — окончившихся религиозным преображением. В юности он называл себя атеистом, а затем вернулся к вере — но это было глубоко личное христианство, основанное на учении шведского мистика XVIII века Эммануэля Сведенборга, в трудах которого Стриндберг почерпнул уверенность в гарантированных Богом миропорядке и моральном смысле жизни. Он уверовал в то, что жизнью управляют мистические силы, приводящие грешных людей к спасению.

\*

В «Отце» и «Фрёкен Жюли» Стриндберг выказал вящую изобретательность в выборе темы и техники: такого открытого, откровенно эротического диалога до той поры со сцены не слышали; быстрота действия и экономия слов также явились новшеством. В этих драмах не было ни единой ненужной реплики, зато Стриндберг смело обращался к темам, недопустимым в приличном обществе: к неразрывной связи любви и ненависти, к таким мотивам поведения



человека, как похоть и садизм, к упоительному наслаждению возмездием, к превосходству страсти над разумом. Редко кто был способен раскрыть столь неоднозначную тематику.

В примечательном предисловии к «Фрёкен Жюли» — тексте, который быстро стал классическим, — Стриндберг изложил непревзойденную по психологической тонкости модернистскую программу. Защищая свою субъективную позицию, он утверждал, что природа человека не отлита в бронзе, но подвержена всестороннему давлению как внешних социальных нужд, так и более скрытых внутренних побуждений. Желания и тревоги часто порождены противоречивыми порывами, возникающими в душе индивида. В период истерии — а Стриндберг настаивал на том, что современная ему культура переживает глубокое смятение, — мировоззрение людей неизбежно представляет собой беспорядочную смесь старых и новых элементов, пронизанную неопределенностью и внутренними противоречиями.

«В качестве современных характеров, живущих в переходную эпоху, более суетливую и истеричную, чем, по крайней мере, предшествовавшая, я изобразил свои фигуры более неустойчивыми, раздвоенными, представляющими смесь старого и нового», — писал он в этом впечатляющем свидетельстве модернистского протеста. Это означало, что «мои души (характеры) — конгломераты из прошедших культур и текущей, отрывки из книг и газет, осколки людей, разорванные куски износившихся праздничных нарядов, как души, сшитые сначала до конца». Стриндберг, по его собственным словам, написал «современную психологическую драму, где должны выражаться тончайшие движения души». Это смелое предприятие означало разрыв с «мещанским представлением о неподвижности души»<sup>282</sup> и требовало создания нового, антибуржуазного театра. И кроме того, разрыву с традиционными условностями сопутствовало проникновение в глубины души персонажей. Вот она, модернистская риторика в чистом виде!

Таким образом, Стриндберг составил драматургическую программу глубокого анализа современных характеров, предназначенных для современной публики, а «Фрёкен Жюли» стала образцом прозрения человеческих порывов, которые драматург вознамерился вывести на сцену в лице всего лишь трех персонажей. Стриндберг был не только теоретиком модернистского театра, но и одним из самых изобретательных практиков. Разумеется, ему не всегда удавалось следовать своим жестким требованиям. Но в лучших творениях, в том числе во «Фрёкен Жюли», ему это удавалось: хорошая постановка этой «натуралистической

\* Стриндберг А. Натуралистическая драма («Фрёкен Жюли»). Здесь и далее цитируется в переводе Ю. Балтрушайтиса. — *Примеч. пер.*

трагедии» (как назвал ее сам Стриндберг) сегодня так же взбудоражит аудиторию, как наверняка будоражила более века тому назад. Пьеса, где юный лакей сперва соблазняет дочь своего хозяина, а потом доводит ее до самоубийства, была не первым опытом литературного психологического исследования. За год до «Фрёкен Жюли», после пробы пера в малых формах, он закончил «Отца» — драму, в которой неумолимая жена обрекает мужа на половое бессилие и безумие.

\*

Но субъективное зондирование Стриндберга, реализм за гранью реализма, атака на новые цели новыми орудиями не были его вкладом в модернистский театр. В его пьесах 1890-х годов уже появлялись обобщенные персонажи, чьи мучения символизируют участь всего человечества. Причем в них нет и намек на традиционный сюжет. Стриндберг считает своим личным долгом отдать дань человеческой сложности. «Герои расщепляются, испаряются, уплотняются, сливаются воедино, — пишет он в авторской заметке к «Игре снов». — Превыше всего сознание сновидца; для него нет ни тайн, ни непоследовательности, ни раздумий, ни законов. Сновидец не осуждает, не оправдывает, только соотносит, а поскольку сновидение чаще всего болезненно, редко радостно, колеблющееся повествование окрашено грустью и сочувствием ко всему живому»<sup>283</sup>. Всего лишь несколько лет спустя немецкие драматурги-экспрессионисты уцепятся за поздний театр Стриндберга, прежде всего за «Путь в Дамаск», стремясь драматизировать агонию современного мужчины, в которую в его драмах было непременно включено существо самой страшной разрушительной силы — современная женщина.

Хотя спектр его пьес и романов был очень широк, именно к этой теме — эмансипации женщин — Стриндберг возвращался постоянно. Он был категорически против. Побывав в 1884 году в Германии, он пришел в восторг от того, что женщинам там запрещено поступление в университеты. Не стесняясь в выражениях, он заклинал «законодателей как следует обдумать все возможные последствия, прежде чем подписать закон о гражданских правах для этих полуобезьян, для этих низших животных, для этих больных детей, страдающих от недомогания, впадающих чуть ли не в безумие тринадцать раз в году во время месячных, для этих буйных припадочных в период их беременностей и полностью безответственных существ во все остальные дни их жизни, для всех этих не осознающих себя негодниц, инстинктивных преступниц, злобных тварей, не ведающих, что творят!»<sup>284</sup> Столь пламенная риторика была свойственна ему всякий раз, как он садился на любимого конька.

Антифеминистские всплески Стриндберга, несомненно, объяснялись ужасающими недостатками (каковыми они виделись ему) его жен; он неизменно отсылал читателя к одному из своих самых запоминающихся персонажей — Лауре из «Отца». Это сильная и злобная натура явно лучше приспособлена для выживания в битве полов, чем ее муж, Капитан. Наверное, самой эффективной тактикой в войне буквально не на жизнь, а на смерть надо считать сомнения в его отцовстве, которые Лаура поселяет в душе мужа. Тут уж не только мужественность, но и его душевное здоровье поставлено на карту. В скандально известной статье «Неполноценность женщины», опубликованной в Париже в 1895 году, Стриндберг повторяет свою литанию — в пылу повсеместных, порой довольно неприглядных дебатов по поводу истинного места женщины она снискала ему широкую известность. Три его брака, все с эмансипированными, одновременно требовательными и холодными женщинами, которые не желали жертвовать собой в угоду мужу, окончились, чем и должны были — болезненными разводами. Подобно Капитану в «Отце», Стриндберг терзался сомнениями относительно своих мужских способностей и в итоге обвинял жен в неверности и властолюбии. И как он мог так обмануться, связавшись со шлюхой!.. Надо помнить, что неоценимый вклад в искусство авангарда и одновременное служение силам реакции — одна из черт модернизма.

- /2 Стриндберг отрицал автобиографический характер своих творений, хотя и признавал, что они во многом обязаны внутренней пытке, которая была его спутницей на протяжении всей жизни. В самом деле, когда он прямо списывал сюжеты своих романов, и не столь прямо — пьес, со своей жизни, ему можно было верить, как Фрэнку Ллойд Райту, — то есть никак. Однако творчество глубоко укоренилось в его неприкаянной жизни: в двойственном отношении к родителям (даже жаль, что Фрейд, так много толковавший об эдиповом комплексе, не взял на заметку данный случай); в безуспешных попытках отличиться как-нибудь иначе, кроме как скандально, в родной Швеции; в неоднократных и долгих берлинских или парижских изгнаниях; в трех несчастливых браках; во влиянии музыки на его мировоззрение; в лихорадочном, все на веру принимающем чтении психологической и мистической литературы; в его таланте живописца. Модернист по убеждениям и конфликтности, Стриндберг как будто не жил, а постоянно экспериментировал, регистрируя крахи, один ужасней другого, так же тщательно, как опьяняющие триумфы. Он был невероятно переменчив во взглядах на политику, религию, быт. Не ожидая ничего хорошего от знакомства с родителями своей второй жены, по дороге к ним он «сумел утешить себя истинно писательским

рассуждением: „Коли это не принесет мне чести, то, уж по крайней мере, принесет новую главу для моего романа“»<sup>285</sup>. Стриндберг не только писал, чтобы жить, но и жил, чтобы писать\*.

/3

Стриндберг, скажем в заключение, был почти стихийным модернистом. Он всю жизнь пытался — и кичился этим — стать самым радикальным из разрушителей. В 1898 году, уже почти пятидесятилетний, он все еще провозглашал свою решимость «парализовать существующий порядок, взорвать его»<sup>286</sup>. Разнообразные литературные эксперименты Стриндберга, его постоянное недовольство положением вещей, его прямота в отношении собственной жизни и жизни общества выдавали в нем истинного бунтаря в культуре, стоявшего в одном ряду с импрессионистами и кубистами в живописи, с композиторами, которые отвергли тональную систему, с архитекторами, бросившими вызов всем догмам историзма.

Впрочем, эпоха могла похвастаться бесспорно талантливыми драматургами, не склонными к модернистским эскападам. Их отличала чувствительность к социальным проблемам и современной им постхристианской ментальности, которая в ситуации бума новой религиозности приобрела немало поклонников. Так, Антон Чехов — мастер короткого рассказа и драмы своего века — не изменял традиционному театру, но при этом магическое притяжение его пьес не позволяло им устаревать; несмотря на то что в них не было ничего сенсационного, они продолжали потрясать публику и с трудом поддавались классификации. Его поздние пьесы театральные критики, не будучи в силах ухватить их суть, называли образчиками фантастического натурализма. Чехов пришел в театр, имея за плечами опыт медика и корифея скетчей; он сумел соединить проницательность врача с обостренным чувством общественной реальности и выстроил на этом фундаменте четыре превосходные драмы, написанные в 1896–1904 годах (последняя дата — год его смерти): «Чайка», «Дядя Ваня», «Три сестры» и «Вишневый сад».

Эти шедевры повествуют о тихом отчаянии, о растраченных жизнях и несбывшихся мечтах, о судьбах, сносимых со смирением либо оборванных выстрелом из пистолета; исключение составляет лишь последняя — и, пожалуй, лучшая — драма Чехова, «Вишнёвый сад» (1904). Об этой пьесе он с гордостью говорил, что в ней ему не нужно мелодраматическое самоубийство. Но какую бы пе-

\* В известном эссе, написанном с позиций психоанализа, видный специалист по современному театру Роберт Брустайн решительно отрицает разграничение между жизнью и драматургией Стриндберга. Его литературное творчество, — настаивает Брустайн, документально доказывая этот тезис, — «есть не что иное, как длинная автобиография» (*Brustein R. August Strindberg // The Theatre of Revolt: An Approach to the Modern Drama. 1964. P. 88*). — *Примеч. авт.*

чальную участь ни уготовил он своим героям, Чехов по отношению к ним неизменно сохранял ироническую дистанцию. Он энергично возражал против интерпретации видного режиссера Константина Станиславского, который превращал на сцене Московского художественного театра его печальные комедии в самые настоящие трагедии. Короче говоря, Чехов был поэтом чувства вне всяких сантиментов, мастером создания атмосферы без героев и злодеев, всегда стремившимся (и без колебаний заявлявшим об этом) к одной лишь правде и честности. Он не был лишен консервативных добродетелей; если кому придет в голову идея записать Чехова в модернисты — пусть знает: самым выдающимся вкладом этого драматурга в театральное искусство является отказ подчиниться внешнему блеску. Он был, если можно так выразиться, самым старомодным модернистом.

\*

Долгожитель Джордж Бернард Шоу, который умер в 1950 году в возрасте девяноста четырех лет, был еще одним бессмертным антиромантиком и к модернизму имел лишь опосредованное отношение. Несмотря на то что он обладал еретическим складом ума и фантазии ему было не занимать, а его любимый сюжет — крах капиталистического общества, — был вполне модернистским, на технические новшества ему было глубоко плевать. Он писал необычайно многословные пьесы — недаром критики их называли болтливými, — сопровождая их полемическими текстами, которые часто были не менее выразительными (и длинными), чем они сами. Вращаясь в избранном кругу британских почитателей Ибсена, в котором он также оставил яркий след своим памфлетом «Квинт-эссенция ибсенизма» (1891), Шоу написал несколько эффектных бытовых драм, в частности раннюю пьесу «Кандида» (1894–1895). Кроме того, он обращался к историческим сюжетам — пытаясь их переосмыслить, он изображал легендарных персонажей без божественного ореола; самой известной исторической пьесой Шоу остается «Святая Иоанна» (1923). Среди других его произведений выделяются пьесы «Человек и сверхчеловек» (1903) с великолепной интермедией, представленной как сон, и «Назад к Мафусаилу» (1921), где в комедийной форме изложены научно-философские взгляды автора. Всю жизнь, по его собственным словам, он тратил свои таланты на выявление политических и культурных язв: фанатизма ученых, бездушности землевладельцев, самоуверенности невежд или даже — в душераздирающей пьесе «Дом, где разбиваются сердца» (1919) — саморазрушения западной цивилизации. «Моя совесть, — писал Шоу в часто цитируемом вступлении к «Человеку и сверхчеловеку», — сродни совести проповедника: мне неприятно видеть, что люди уютно устроились, когда, по-моему, они должны

чувствовать себя неуютно, и я настойчиво заставляю их думать, чтобы они осознали свою греховность»<sup>287</sup>.

Интеллектуальные экзерсисы Шоу откровенно тенденциозны, бесконечно серьезны и умны; это труд мыслящего, уверенного в себе памфлетиста, чей подход к персонажу вполне консервативен. Он не видит в общественных учреждениях ни единого, которое отчаянно не нуждалось бы в реформировании, не видит публики, которую не надо наставлять и образовывать во всем. Этот социалист и антидарвиновский эволюционист насыщает свое творчество горячими призывами. А среди того, о чем он отзывался как о «бесстыдной халтуре», есть пьесы «Майор Барбара» (1905) или «Пигмалион» (1912–1913), которые никак не заслуживали столь уничижительной оценки; они живут до сих пор силой авторского остроумия и доброго юмора. Как и Чехов, Шоу работал на окраине модернизма. Так же как Бертольт Брехт и другие авторы (уровнем много ниже), которых называли наемными орудиями сталинизма, Шоу с великим презрением относился к искусству для искусства.

## Новый человек

Ни один модернист не был островом в себе и для себя. Излишне говорить, что все они жили в том мире, куда их забросила судьба, и реагировали на него, даже если эта реакция сводилась к неприятию доминирующих тенденций и предложению альтернативы господствующей эстетике. В сфере модернистского театра, так же как архитектуры и дизайна, самыми смелыми новаторами были немецкие экспрессионисты — пропагандисты лучшего мира, придававшие культуре зародившейся Веймарской республики некое подобие единства. В сознании публики в беспокойную, буквально потрясшую мир эпоху 1910-го — начала 1920-х годов драматурги-экспериментаторы были крепко связаны со столь же радикальными поэтами, композиторами, архитекторами и художниками. Выдающийся скульптор-экспрессионист Эрнст Барлах написал несколько благосклонно принятых пьес на такие, казалось бы, избитые сюжеты, как вечная борьба поколений. Австрийский художник Оскар Кокошка, выразивший свое мрачное мировосприятие в пронзительных и бескомпромиссных портретах, заслужил (впрочем, не слишком обоснованное) звание основателя экспрессионистского театра созданием короткой пьесы «Убийца, надежда женщин» (1907), которая вызвала много толков из-за свободной трактовки сексуальной тематики. Практически все представители экспрессионизма крайне серьезно относились к своему творчеству. Они редко брались за комедии; серьезность и требовательность к себе преобладали над всем остальным.

/1

Если попытаться выделить истинного зачинателя немецкого экспрессионистского театра — это был шансонье и драматург Франк Ведекинд. В 1891 году он написал драму о пубертатных муках «Пробуждение весны», которая была допущена цензурой к постановке лишь четырнадцать лет спустя. Позже, в 1898 году, поэтическая сатира на императора Вильгельма II, напечатанная в основанном незадолго до этого еженедельнике *Simplicissimus*, стоила Ведекинду краткого заключения в одной из крепостей его величества. Что Ведекинды того времени готовы были приветствовать, так это Первую поправку, защищавшую свободу слова.

При всех своих перехлестах экспрессионистские драматурги оставались верны одному красноречивому посланию и одной экспрессивной технике. Подобно их собратьям-авангардистам, они предрекали назревший приход нового человека в культуру, которая казалась им измученной отсутствием идеалов и неспособной насытиться реалистическими чаяниями. Они были убеждены в необходимости громко заявить о себе, подобно другим модернистам, которые строили, рифмовали или покрывали красками полотна. Им не терпелось попать принятые веками и навязываемые всем их современникам правила, требовавшие смирить свой внутренний протест. Некоторые культурные конфликты, несомненно, были вызваны конфликтами социальными, и экспрессионисты во всех своих пьесах следовали кредо глашатаев кризисной культуры. Весомое немецкое слово «Krise» («кризис») было у всех на устах — и недаром, если принять во внимание катастрофические события 1918 года. Безостановочное политическое насилие, требование репараций иностранными державами, левый раскол, инспирированный коммунистической партией по наущению Советов, — всё это сделало будущее молодой Веймарской республики крайне неопределенным. Не случайно местные скептики с уничижительным сарказмом отзывались о драматических излияниях экспрессионистов, называя их «Schreidrama» — «драмой крика».

\*

Театр немецкого экспрессионизма представляет скорее исторический интерес, нежели бесспорные литературные достоинства. Приверженцы высокой культуры, в том числе и непредвзятые потребители литературной продукции, считали его брутальность, его аффектацию, его далеко не изысканное — порой даже примитивное — качество не более чем артефактами для археологов современного театра. Ни в интонации, ни в технике драматургии-экспрессионисты не заботились о соблюдении приличий и, как правило, сводили драматические коллизии к столкновению животных инстинктов. Но благосклонный (на первых порах) прием этих пьес, поставленных смелыми, нестандартно мыслящими режиссерами

вроде Макса Рейнхардта, свидетельствует о том, что образованные театралы находились в тисках войны и последовавшего за нею бедственного мира.

Фрейд как будто проигнорировал творчество драматургов экспрессионистского театра своего времени, а если бы он и откликнулся на него, то наверняка бы истолковал как убедительное доказательство вирулентности эдипова комплекса. Начиная с первых стадий модернизма в середине XIX века меркантильные фарисеи были излюбленным врагом авангарда; немецкие экспрессионисты этого врага не забыли. Достаточно вспомнить бичующие карикатуры Джорджа Гросса на ожиревшего, наживающегося на войне нувориша, попыхивающего сигарой, самодовольно поглядывающего на искалеченных ветеранов и почем зря эксплуатирующего молодых женщин. Но экспрессионисты также направляли острие своего гнева на другой характерный элемент социальной среды — на буржуазного отца семейства. Его фигура стала многогранной метафорой всякой деспотической власти, включая Вильгельма II, а в автобиографическом плане — отца самого драматурга. Отцу надо было противостоять, его необходимо было победить, уничтожить ради сотворения равноправного, достойного мира.

Отец-злодей стал идеальной мишенью для драматургов. Темой первой пьесы Барлаха «Мертвый день» (1912), равно как и нескольких пьес, написанных им впоследствии, стали, как я уже вскользь упомянул, отношения отца и сына. Более подробно раскрывает эдипальную тему самая известная пьеса Вальтера Газенклевера «Сын» (1913). Отец, типичный буржуазный деспот, буквально держит в домашнем плену двадцатилетнего сына, уготовив ему характерную для обывателя унылую, бессобытийную и безопасную жизнь. Но сыну удастся вырваться: в мелодраматичной сцене — использование длинных страстных монологов стало типичным приемом подобных пьес — он повествует о грехах отцов аудитории, которая состоит из таких же юношей. Всякий сын, уверяет он, должен убить своего отца. Всё еще противоестественно невинный, мальчик проводит ночь с проституткой, и это событие становится существенным эпизодом его жизненного опыта. После того как поймавшая его полиция возвращает героя пьесы домой, он достает пистолет; в итоге отец умирает от апоплексического удара — довольно легкая победа армии сыновей.

Пожалуй, самым экстремальным образцом этого жанра стала драма «Отцеубийство» (1920) Арнольта Броннена, в которой эдипов треугольник выглядел до грубости выпуклым. Любопытно, что эту пьесу поставил молодой Бертольд Брехт, недавно приехавший в Берлин из Мюнхена и, видимо, нимало не смутившийся ее примитивной непристойностью. Старый отец в «Отцеубийстве» —



всё тот же домашний тиран, будто вышедший из пьесы Газенклевера; мать не признает такого табу, как инцест; сын Вальтер живо откликается на ее эротические призывы. Она является к сыну обнаженной, готовая довести его грехопадение до конца, но отец прерывает любовную сцену. Следует потасовка, во время которой сын закалывает отца насмерть, а окровавленная и возбужденная мать молит сына, чтобы он овладел ею. Тот с презрением отталкивает ее.

Фрау Фессель: Иди, ох, ох, о-ох, иди ко мне!  
Вальтер: Ты надоела мне, / И всё мне надоело. / Ступай хоронить своего мужа, старая. / А я молод. / Я тебя не знаю. / Я свободен. / Никто не заступит мне дорогу, никого нет со мною рядом, и никто не нависает надо мной. / Отец мертв. / Я могу теперь взлететь до неба. / Все клокочет, трепещет, вызывает, стонет, / рвется ввысь, / разбухает, наплывает и, лопнув, летит, / тянется, / тянется все выше. / Я... / я в цвету.

Сильный, независимый и, ко всему прочему, освободившийся от отца, Вальтер и есть новый человек. Едва ли кто-то удивится тому, что Броннен, вдохновившийся стремлением к иррациональным источникам «расовой чистоты», каковыми нацисты считали кровь и землю, впоследствии встал в их ряды.

★

Нельзя сказать, что эти драматурги не были талантливыми, сколь бы бессистемными ни были их вкусы. Но мало кто из них умел сдерживать свою экстагическую риторику и безграничный идеализм. Самому плодовитому и самому одаренному из них — Георгу Кайзеру — лучше всех удалось соединить экспрессионистское неистовство и популярность среди публики. Его драматическая фантазия не знала границ. За свою писательскую жизнь он умудрился написать пятьдесят девять больших пьес, семь одноактных, два романа и огромное количество стихов и эссе. Неисчерпаемая гамма его сюжетов простирается от сатиры на «Тристана и Изольду» (1913) до тщательного анализа роковых приключений банковского клерка, укравшего некую денежную сумму, под названием «От рассвета до полуночи» (1916). Более всего известна его пьеса «Граждане Кале» (1914) — драматическая интерпретация сюжета великой скульптуры Родена на основе многократно пересказанного эпизода из хроники Столетней войны Фруассара. Семеро «новых людей» во времена Средневековья совершают акты бескорыстного самопожертвования, спасая сограждан. В 1918 году Кайзер недвусмысленно объяснил свое пристрастие к написанию пьес. «В чем цель поэта? — риторически вопрошал он и тут

же выдавал готовый ответ: —Только в одном — в обновлении человечества»<sup>288</sup>.

На свой собственный причудливый лад Кайзер был совершенным модернистом. Вслед за Кафкой он мог бы сказать, что литература — единственное стоящее человеческое призвание, — и эту свою убежденность он развил так, как Кафке и не снилось. Даже самое благожелательное и прогрессивное общество едва ли могло оставить выходки Кайзера безнаказанными. Он писал постоянно и возмущался, если кто-нибудь посягал на его бесценное время за письменным столом, например, для того, чтобы обратить его внимание на необходимость обеспечить пропитание. Он требовал полной тишины и элегантного антуража во время работы: по его словам, они возносили его над «ненавистной реальностью». Самопожертвование, неотъемлемая черта написанного им портрета нового человека, самому ему было не свойственно; он предпочитал приносить в жертву других, например — жену, чье состояние поглотил упомянутый элегантный антураж. Одним из приемов возвышения над реальностью была аренда роскошной виллы, а когда семья стала остро нуждаться в деньгах — заклад и продажа мебели ее хозяина.

Мелкое модернистское воровство он совершил дважды. Во второй раз, в начале 1921 года, его судили за кражу, и он защищался с великолепным высокомерием. «Я не безумец, — заявил он суду, — оттого-то, может быть, и прав. Но я не могу вникать в эти самоочевидные банальности. Я их не понимаю. Генриха фон Клейста или Бюхнера никто не тащит в суд, это недопустимо. <...> Сентенция „Все равны перед законом“ — сущая бессмыслица. Я вам не абы кто. <...> У нас так мало творческих людей, что никто не смеет отрицать их достижений»<sup>289</sup>. Но на суд эти речи не произвели впечатления, и Кайзеру присудили полугодовой тюремный срок. Два оставшихся месяца (четыре он провел под стражей до суда) Кайзер скоротал за написанием пьесы.

Серьезность была определяющей характеристикой драматургов немецкого экспрессионизма. Но один из них, язвительный остролов Карл Штернхейм, был исключением. После нескольких драматических экспериментов он создал цикл комедий, объединенных общим подзаголовком «Из героической жизни буржуа». По своему характеру это был уникальный сплав экспрессионизма (по мнению Штернхейма, экспрессионисты выказывали «личную смелость» — *Privatkurage*<sup>290</sup>, — качество, которое он высоко ценил) и наследия Ведекинда — его резкого, сжатого, несколько искусственного стиля, который Штернхейм стремился довести до совершенства.

Жизнь буржуазии была, как полагал Штернхейм, героической ввиду ее осознания того, насколько далеки друг от друга вну-

тренняя и внешняя реальность, а также ввиду ее готовности жить согласно этому знанию. Современный мир, писал Штернхейм, тонет в плюше (излюбленная им метафора двуличия и неискренности). «Мелкий чиновник в плюшевом мире знает, что довольно избегать щекотливых ситуаций, чтобы *выглядеть* плюшем в плюше. Он понимает это, поскольку это понимает весь мир. Однако он обладает и новым знанием — он хранит его ревностно, как страшную тайну: относиться к внешнему миру учтиво и с достаточной чуткостью, а внутри можешь быть скотиной, зверским эгоистом и пастись на поле жизни, как тебе удобно и выгодно».

Цикл о героизме буржуа открывала пьеса «Панталоны», в которой Луиза Маске, жена незаметного служащего Теобальда Маске, роняет панталоны в присутствии благородного собрания и его величества. За нею плотоядно наблюдают поэт Скаррон и парикмахер Мандельштам, которые затем спешат снять комнаты в доме, где живут супруги Маске, дабы быть поближе к очаровательной Луизе. Штернхейм развивает свои непрестые взгляды, прибегая к удивительной технике — знаменитому «телеграфному стилю», в котором удалены определенные артикли, отчего немецкие фразы приобретают совершенно беспрецедентную форму. Оттого и характеры его героев, мелких буржуа, кажутся более сильными, энергичными и явно опровергающими основания для презрительного отношения модернистов к буржуазии.

Супруги Маске женаты всего год, но это не мешает Луизе обратить внимание на нового романтического и, бесспорно, привлекательного жильца Скаррона, а Скаррону — со всей страстью ответить на ее заигрывания. Но поэт — личность переменчивая. После знакомства с проституткой, с которой было достаточно провести одну ночь, чтобы она показалась ему прекраснее всех окружающих, он принимает решение отказаться от снятой комнаты и даже не требует назад выплаченную за год вперед арендную плату. И романтический разлучник без боя, который вот-вот готов был разразиться между ним и приземленным Теобальдом Маске за желанную Луизу, отказывается от этого трофея.

Языковые изыски недешево обошлись Штернхейму. В середине 1920-х годов экспрессионистская драматургия была слишком нелицеприятна, чтобы долго удерживать зрительский интерес. Мораль немцев все более склонялась к принятию Веймарской республики, к окончанию унижительной оккупации немецких территорий и к возрождению былого культурного великолепия. В «золотые двадцатые» публике постепенно надоедал гистрионизм, намеки на роковые катаклизмы, посулы тотального перерождения человечества. Риторика Штернхейма стала казаться слишком искусственной, слишком диалектальной. Исконный закон выживания модернистского инакомыслия распространился и на «телеграфный

стиль» Штернхейма: всё, что после испытательного срока не вливается в мейнстрим, превращается в аффектацию, представляющую разве что исторический интерес.

## Единственное всецело современное искусство

Все художники-модернисты тяготились бременем прошлого и были заняты его отрицанием, демонизацией, разрушением или возведением в ранг классики его самых вызывающих образцов. Все, кроме кинематографистов. Движущиеся картины были рождены современностью и, не имея за собой истории, были готовы к любым изобретениям. После середины XIX века мысль привести в движение фотографии притягивала изобретателей, как магнит. Когда 22 марта 1895 года братья Огюст и Луи Люмьеры показали избранной парижской публике свою картину «Выход рабочих с фабрики Люмьеров», они выглядели великанами, стоящими на плечах великанов.

/1

Двадцать восьмого декабря того же года Люмьеры устроили показ коротких фильмов — всех, которые они успели к тому времени снять, — в Grand Café на бульваре Капуцинок. Это грандиозное событие явилось демонстрацией безграничных возможностей люмьеровой машины под названием «синематограф». Зрители, заплатившие по одному франку за такую привилегию, изумлялись новому развлечению, вместившему юмор, чувство, тревогу, соблазнительные намеки на эротическое возбуждение. В принципе, кино ничего другого и не показывало; остальное — детали\*.

\*

Конечно, основным стимулом для экспериментов с камерой и светочувствительными веществами, необходимыми для сотворения чуда движущихся картин, было сравнительно недавнее изобретение и бурный рост фотографии. Приблизительно с 1839 года Луи Жак Манде Дагер и другие научились делать точные, порой даже

\* Некоторые возражают против включения кино в спектр модернизма по той очевидной причине, что оно изначально было частью массовой культуры и со временем укреплялось в этом качестве. Совместное производство фильмов напрямую зависело от кассовой выручки, поэтому владельцы киностудий заранее просчитывали, что принесет доход, а что нет. Однако у меня есть на это свое оправдание: кино со времен его зарождения почти всегда было битвой между творцами — сценаристами, режиссерами, операторами, даже актерами — и теми, кто платит за творчество, позволяя создать произведение искусства или ширпотреб. — *Примеч. авт.*

красивые изображения, а изобретатели — как увлеченные кустари, так и методичные гении вроде Томаса Алвы Эдисона — соперничали в том, кто же сделает этот гигантский шаг от статичных картинок к движущимся. В 1850 году Максим Дюкан, путешествуя со своим другом Гюставом Флобером, снял немало пейзажей с древними памятниками в Египте и на Ближнем Востоке. Спустя десятилетие Мэтью Б. Брэди и его помощники беспощадно задокументировали ужасы Гражданской войны в США. А в конце 1860-х годов Джулия Маргарет Камерон запечатлела прославленных англичан (Томаса Карлейля, Чарльза Дарвина и лорда Альфреда Теннисона среди прочих), входивших в круг ее знакомых, — запечатлела не без некоторого самодовольства, но в то же время с благоговейной сосредоточенностью и увлеченностью внутренним миром своих моделей, — увлеченностью, которая духовно сближала ее с модернистами. «Вся душа моя, — писала она в автобиографических заметках, — стремилась выполнить долг по отношению к [этим великим людям] и выразить их внутреннее величие так же правдиво, как и внешние черты»<sup>291</sup>. Убеждение в том, что фотография, по самой своей природе, ограничивается лишь поверхностным изображением, было вскоре преодолено. А кино, как выяснилось, может пойти еще дальше, вернее, копать еще глубже, и даже — без поддержки психоанализа, который (как надеялись некоторые создатели фильмов) станет ключом к темным уголкам подвижной человеческой натуры.

Многообещающий союз психоанализа и кино не один год был предметом раздумий и чаяний. Действительно, их хронологический параллелизм давал повод для оптимизма: прорыв Люмьеров в 1895-м состоялся за год до того, как Фрейд дал своим недавним будоражающим открытиям имя «психоанализ». Ни одно модернистское движение — не считая сюрреализма — не было так заинтересовано в том, чтобы обратить науку Фрейда к своей выгоде, как кино. Долгие годы (пожалуй, даже более упорно — в недавние времена) провозвестники будущего утверждали, что две эти сферы в состоянии многому научиться друг у друга в области нетрадиционного — читай: модернистского — изучения человеческой природы и ее тайн.

В материале, которым оперируют обе дисциплины, безусловно, много общего; в особенности это стало ясно после того, как кино научилось пользоваться уникальными приспособлениями для исследования людских умов, находящихся в конфликте с миром и собой. Однако союз кино и психоанализа так и не продвинулся дальше благонамеренного, но не слишком продуктивного насильственного симбиоза. Эта связь была в основном односторонней. В редких случаях психоаналитики трактовали кино как подспудные порывы или тревоги, о которых их режиссеры и сценаристы якобы

так же не осведомлены, как актеры, произносящие навязанные им реплики. Но обратное направление, в котором кино могло бы представлять основные абстракции психоанализа, оказалось еще более проблематичным.

В 1925 году Фрейд крайне скептически отозвался о создании подлинно психоаналитического фильма, хотя одни из самых доверенных его сотрудников — Карл Абрахам и Ганс Закс — горячо высказывались в поддержку проекта. Но какой бы эпохальной, основополагающей ни была его фигура в истории модернизма, Фрейд был революционером и бунтарем только в своих теориях и техниках. На пороге семидесятилетия он сохранил старомодное недоверие к новым игрушкам вроде телефона и аэроплана. Он без обиняков заявил, что не будет «иметь никакого касательства к этому кино». Одним словом, основоположник мировоззрения XX века был модернистом поневоле, а движущиеся картинки были включены им в список ненужных новшеств.

Притом что фильмов с момента изобретения кино было снято несметное количество, они не перестали восхищать или, по крайней мере, будоражить зрителей своими успешными техническими инновациями: крупными планами, монтажом, анимацией, комбинированными съемками, звуком, цветом, глубоким фокусом, спецэффектами. По меньшей мере в течение нескольких первых лет после своего триумфального парижского дебюта кино, не поддававшееся модернистским экспериментам, оставалось прежде всего массовым развлечением. Так называемое высшее общество шло в кинозалы неохотно, со свойственной ему снисходительностью. Страсть буржуазии к фильмам — основной стимул модернистских изысков — еще не сформировалась\*.

Презрение к массам, которые ходят в кино, стало угасать, когда несколько предприимчивых кинематографистов, вместо того чтобы показывать движущиеся поезда или дешевую буффонаду, попробовали себя в высоколбом искусстве, например в экранизации костюмной драмы о романах королевы Елизаветы или в беспристрастном разоблачении язв современного им общества. То была идеальная среда для бестрепетного французского экспериментатора Жоржа Мельеса, который к 1900 году создал десятки сюжетных фильмов, куда более длинных и интересных, чем продукция

/2

\* Снобистское нежелание буржуазии появляться в кинозалах, вероятно, стало причиной поиска более изысканных терминов, нежели «движущиеся картинки». Названия «кинематограф» и «фильм» казались более рафинированными. Недаром университетские факультеты предпочли эти термины «движущимся картинкам». Я употребляю разные названия и не пытаюсь давать оценочные характеристики. По большей части меня вполне удовлетворяет слово «кино». — *Примеч. пер.*

братьев Люмьер. А легендарные актеры Чарли Чаплин и Мэри Пикфорд, ставшие настоящими народными кумирами, возбудителями фантастических мечтаний, уже не имели ничего общего с балаганными персонажами.

Кино очень быстро освоилось в культуре современных развлечений. В 1909 году *New York Times* впервые напечатала рецензию на фильм — это была экранизация пьесы Браунинга «Пиппа проходит мимо», одна из бесчисленных картин, которые пионер американского кино Дэвид Уорк Гриффит снял для студии Biograph, законодательницы в области киноиндустрии. Семь лет спустя психолог из Гарварда Гуго Мюнстерберг не погнушался опубликовать научную монографию «Фотопьеся: Психологическое исследование». Но подобные серьезные труды оставались редкостью, по крайней мере — до 1928 года, когда грозившее катастрофой для киноиндустрии появление звука на деле явилось невероятно притягательным новшеством, обернувшимся бедствием лишь для тех актеров, которые не смогли заговорить в камеру. Но поток литературы о кино, по большей части чисто теоретической и донельзя претенциозной, стал бесконтрольно изливаться только после Второй мировой войны, в 1950-е годы. Вот тогда-то и стали распространяться разговоры о взаимосвязи кино и модернизма.

Теория так называемого авторского кино, сформулированная в 1954 году французским режиссером Франсуа Трюффо — хотя зародилась она намного раньше — и вызвавшая, с легкой руки американского критика Эндрю Серриса, оживленные международные дискуссии среди кинематографистов, в послевоенные годы стала активно муссироваться в интеллектуальной среде. Ее центральным тезисом, яростно оспариваемой претензией на единоличную роль «автора», или режиссера, в создании фильмов, следует считать, с одной стороны, упрощенно-рационалистичное признание этой власти, а с другой — возвращение к романтическому (и модернистскому) идеалу одинокого и освобожденного творческого духа. Однако любой фильм, как поспешно возражали противники «авторской» теории, является предприятием коллективным. Режиссеры, актеры, сценаристы, операторы, композиторы, художники, костюмеры, в меньшей степени парикмахеры и гримеры, не говоря уже о тех, кто превращает замыслы творцов в денежную реальность, являются полноправными (и незаменимыми) участниками всякой съемочной группы. С другой стороны, адепты теории, главным образом французские кинематографисты-интеллектуалы, настаивали на том, что в эстетически приемлемом кино должна быть видна рука главного создателя, и этим создателем — независимо от снимающихся в фильме звезд первой величины — должен быть режиссер.

Но практика ремесла давно и настойчиво опровергала теоретические измышления. Более чем за три десятилетия до того, как критики стали возводить на пьедестал «автора», во всех странах появились крупные организации, готовые не только удовлетворять массовую ненасытную жажду развлечений, но и, в редких случаях, потрафить мрачным, хотя и эстетически оправданным произведениям, авторы которых не боялись заглянуть в лицо ужасам недавней войны\*. Студии повсеместно выпускали большое количество немых фильмов, призванных избавить аудиторию от воспоминаний (но в исключительные моменты, напротив, заставить вспомнить) о четырехлетней бойне, принесшей миру такое число жертв, какого не ожидал никто. В начале 1920-х годов в Германии, несмотря на постоянную угрозу Веймарской республике, возникла киностудия UFA, первая государственная — позже она стала частной — компания, в чьем списке продукции нашлось место таким экспрессионистским, яростно оспариваемым шедеврам, как «Кабинет доктора Калигари» (1919). Французские кинематографисты так или иначе пытались сохранить независимость и простор для творчества. Но наибольший размах монополии, субсидирующие кино и управляющие спросом, приобрели, разумеется, в Голливуде, где после крупных реорганизаций выросло пять гигантских и несколько мелких студий; каждая порождала и удерживала контрактами собственных звезд.

Сама сложность кинопроизводства, как ни парадоксально, была одной из причин привлекательности теории авторского кино; она облегчала работу критика, который мог выделить одного создателя из огромного коллектива для восхваления или осуждения. По сути, распространение этой теории было знаком того, что кино достигло определенной степени зрелости и сформировало платформу для интеллектуальных дискуссий. С годами картины всё больше подвергались соперничающим идеологическим толкованиям. Ведущие теоретики кино приветствовали марксизм, который, ввиду политических обстоятельств, доминировал в 1930-е и последующие годы; они с удовольствием разоблачали внутреннюю пустоту кино, скрывающуюся за самодовольным блеском. Марксисты считали кинематограф прислужником капиталистической культурной индустрии, специфическим элементом надстройки с далеко идущими политическими целями; будучи орудием реакции, оно вполне могло бы стать благом в хороших руках. В конце 1920-х годов всемирно известный русский кинорежиссер и теоретик Сергей Эйзенштейн с энтузиазмом цитировал Ленина: «Из всех искусств для нас важнейшим является кино»<sup>292</sup>.

\* Благоговение перед режиссером стало впечатляющим сдвигом в индустрии, где поначалу его имя даже не упоминалось. — *Примеч. авт.*



- /3 В сравнении с той легкостью, с которой левые теоретики приспособили революционные принципы к глубинной интерпретации кинематографа, другие концепции, например постструктурализм, волны феминизма, а впоследствии — постмодернизм, предпринимали менее успешные — хотя и отважные — попытки прояснить и утвердить чисто культурную роль кино. К тому времени вопрос: являются ли «движущиеся картинки» искусством? — неоднократно и категорично получал утвердительный ответ. Это, — с гордостью утверждали кинематографисты, — особое современное искусство XX столетия. Д. У. Гриффит, являвшийся в течение многих лет самым известным кинорежиссером, уверенно использовал термин «искусство» еще со времен Первой мировой. А в 1919 году Луи Деллюк, один из первых французских кинокритиков (выступавший, кроме того, в роли сценариста и режиссера), твердо заявил о грандиозных перспективах кинематографа как потомка машинного века: «Мы присутствуем при рождении необыкновенного искусства — возможно, единственного современного искусства, у которого уже есть свое особое место и которому в будущем суждена величайшая слава, ибо оно одно является детищем механики и человеческого идеала одновременно»<sup>293</sup>. Деллюк говорил от имени всей кинокритики, новой журналистской специальности, призванной помочь формированию вкусов публики. Все критики были единодушны в том, что кино не есть драматическая пьеса, адаптированный роман или собрание движущихся фотографий, а то, что оно и есть — кино, — и судить его следует по особым критериям, в соответствии с его особым языком и собственной эстетикой.



Д. У. Гриффит. **Рождение нации**. 1915  
Кулуксклановцы спешат на помощь белым женщинам — истории американского Юга глазами Гриффита.

Но ответ на вопрос «что есть модернистское кино?» не так прост. Даже если критика и интеллигентная публика, вопреки всякой вероятности, придут к единому мнению насчет исключительного качества того или иного фильма, это едва ли будет иметь значение для его вклада в историю. Так, одна из самых выдающихся лент — эпопея Гриффита «Рождение нации» (1915) — заставила зрителей вспомнить о стародавнем противопоставлении стиля художественного произведения его содержанию. Расистское истолкование Гражданской войны и Реконструкции Юга, где черные были выведены зверями, члены Ку-клукс-клана — благородными рыцарями, а сама война представлена как нашествие и насилие на Юг «саквоязычников» из северных штатов, принесло неоднозначную славу этому безнадежно тенденциозному и в то же время мастерски снятому шедевр. Лишь решительно разделив форму и содержание, зрители смогли поддержать претензии кинематографа на место в истории модернизма.

Гриффит родился в 1875 году на семейной ферме округа Олдем, Кентукки, и на всю жизнь сохранил пылкую верность Югу с его взглядом на историю США (отец Гриффита служил офицером в армии Конфедерации). Главный фильм Гриффита стал отражением его идеализированных взглядов, которые сегодня многих шокируют. Один из самых впечатляющих и будоражающих эпизодов «Рождения нации» представляет два десятка кукуклуксклановцев, которые при всех регалиях скачут на выручку якобы находящимся под угрозой невинным женщинам. Картина отравлена фанатизмом, который служит лишним напоминанием о том, что слово «модернизм» далеко не всегда является комплиментом. Но суровый приговор самому знаменитому творению Гриффита вынесли не только политкорректные потомки. Многие его современники также оценили фильм весьма нелицеприятно. И тем не менее картина привлекала небывалые толпы зрителей во многих странах: согласно авторитетным источникам, ее посмотрели около 150 000 000 зрителей по всему миру, и повсеместно (даже в Советском Союзе, где идеологию Гриффита клеймили за бесчеловечность) не одно поколение кинематографистов признавало свой долг перед ее автором\*. Его виртуозное мастерство отрицать было невозможно.

Однако художественная концепция Гриффита, по достоинству — и своевременно — оцененная современниками, была настолько гнетуще одномерной («Рождение нации» всецело сводилось к пристрастному толкованию американской истории),

\* «Рождение нации» повлияло не только на кинематографистов. Историки документально доказывали, что расистская интерпретация Гриффитом Гражданской войны и его сентиментальное прославление Ку-клукс-клана значительно стимулировали деятельность этой ультраправой организации в целом ряде штатов. — *Примеч. авт.*

что о создании каких-либо портретных характеристик не могло быть и речи. Гриффит стремился к достоверности, когда это было ему на руку: постановочные сцены вроде убийства Линкольна, возможно, не вызвали бы возражений у профессионального историка, но как только дело касалось его навязчивых идей (скажем, власть черных в Северной Каролине после отмены рабства), принципы достоверности, как по волшебству, отступали перед его политической программой. Если бы Гриффит, после настоятельных протестов недавно образованной Национальной ассоциации содействия прогрессу цветного населения, не согласился вырезать некоторые кадры, его расистский фильм был бы еще более взрывоопасным. Видный американский экономист и социолог Торстейн Веблен, высказавшийся за необходимость критических ограничений, осудил шедевр Гриффита в год его выпуска: «Никогда не приходилось иметь дело со столь концентрированной дезинформацией»<sup>294</sup>.

Однако картина «Рождение нации» была намного масштабнее, сложнее и дороже, чем любой другой фильм, включая буквально сотни короткометражек, которые Гриффит снимал ранее. Затраты составили около 110 000 долларов, что в три раза превышало изначальную смету, но популярность фильма во всем мире принесла студии миллионы<sup>295</sup>. Гриффит снимал при помощи довольно примитивных приспособлений (киноиндустрии было всего-то двадцать лет), в основном собственного изобретения, или — такой же кустарной аппаратурой, изобретенной конкурентами. Полагаться во всем он мог только на себя, но самоуверенности Гриффиту было не занимать. Он сталкивался со множеством практических проблем и разрешал их по мере поступления. Короче говоря, Гриффит был типичным американским прагматиком: он чувствовал, что может воздействовать на публику прямо со съемочной площадки, и готов был проводить самые смелые эксперименты с камерой.

Своим многочисленным ученикам Гриффит демонстрировал хитроумные приемы использования массовки, головокружительные ракурсы, смелый монтаж, который обеспечивал динамичное развитие сюжета, тщательно выстроенные (а порой и совершенно разорительные) съемочные планы. Учитывая всё это, серьезные историки отдадут должное Гриффиту как непревзойденному изобретателю, который придумал комбинированные съемки, обратный кадр и вообще производил с камерой небывалые фокусы. «Рождение нации» служит для поклонников Гриффита (перечень которых равнозначен словарю выдающихся кинематографистов) сокровищницей перспективных новшеств, которые фильм щедро, эпизод за эпизодом, представляет зрителю. Если содержание самого великого фильма Гриффита было, прямо скажем,

реакционным, то благодаря его несомненной оригинальности и техническим достижениям он определенно мог быть назван произведением модернизма, превратившим кино в непревзойденное художественное развлечение.

Более поздние работы Гриффита подтвердили его репутацию новатора. Незабываемая «Нетерпимость» (1916) более про-чих основана на личных мотивах. Болезненно переживая резкую критику «Рождения нации», он исполнился убеждения, что был не столько проповедником расовых предрассудков, сколько их жертвой. Фильм составили четыре новеллы, посвященные известным случаям проявления нетерпимости в мировой истории: заво-еванию Вавилона персами, распятию Христа, резне французских гугенотов накануне Дня святого Варфоломея (1572), а также — эпи-зод из современной американской действительности — расстрелу девятнадцати забастовщиков по приказу хозяина предприятия. «Нетерпимость», вероятно, была самым дорогостоящим самоо-правданием режиссера в истории кино. Грандиозные, тщательно выстроенные декорации, огромное множество актеров и статистов, беспрецедентные массовые сцены — всё это утвердило репутацию технического гения Гриффита. К сожалению, публика нашла фильм чересчур сложным и вычурным — одним словом, она была разоча-рована. Потери повергли Гриффита в долги, с которыми он не смог расплатиться до конца жизни. Однако восприятие его творчества современниками выходило за рамки простого восхищения. «Чем был Гриффит для советских кинематографистов?» — риториче-ски вопрошал Сергей Эйзенштейн в 1944 году. И сам же отвечал: «Откровением»<sup>296</sup>.

\*

Но чтобы обеспечить фильму место в послужном списке до-стижений модернизма, одних инноваций недостаточно. Взять, к примеру, первую звуковую (и сентиментальную до слезливости) картину — «Певец джаза» (1927) с участием Эла Джолсона, кото-рый, вымазав лицо под негра, во всю глотку распевает «Sit Upon my Knee, Sonny Boy»\*. Несколько фраз, произнесенных Джолсоном в этом фильме, произвели гораздо более сильное впечатление, чем его слезоточивые баллады; звук бесконечно поразил публику, до сих пор вынужденную читать нелепые, сбивающие с толку ин-тертитры. Неудивительно, что компания Warner Bros. объявила это новшество «высочайшим триумфом». Но хотя «Певец джаза» полностью удовлетворял первому критерию модернизма — «со-блазну ереси», — он абсолютно не соответствовал второму обя-

\* Песня «Climb Upon my Knee, Sonny Boy» («Залезай ко мне на колени, сынок») была исполнена Элом Джолсоном в фильме 1928 года «The Singing Fool» («Поющий дурак»). — *Примеч. пер.*

зательному требованию, поиску внутренних глубин. Фильм был нов, но мелок. Членство в модернистском клане требовало более значительных заслуг.

/4

Режиссеры зачастую не могли или не хотели следовать указаниям изобретателей. Кино было слишком явно, в несравнимо большей мере, чем любое другое искусство, капитализированным и конфликтным делом. Его аудитория была огромной — и она неуклонно росла. К 1910 году число кинозрителей в США выросло до двадцати шести миллионов за неделю<sup>297</sup>. Естественно, все искусства так или иначе были связаны с коммерцией: у художников были арт-дилеры, у писателей — издатели, у композиторов — импресарио, у поэтов — ангелы-хранители, финансировавшие маленькие журнальчики. Но какими бы порядочными иной раз ни были кинопродюсеры, суровая реальность вынуждала их как культурных посредников постоянно принимать жесткие решения в мире, зияющем от конкуренции, или, по крайней мере, изучать балансовые отчеты и стараться, чтобы траты не превышали объема доходов. Страшнее пугала, чем «перерасход бюджета», в киноиндустрии не было.

По сравнению с огромным числом специалистов, работавших над созданием фильма, и объемом оборудования, необходимого для производства и проката фильма, экономический механизм других искусств, существовавших на рынке, был относительно скромнен. Прижимистые банкиры и их клеветы — директора картин — не стеснялись осуществлять нажим на киностудии самыми разными способами: при помощи урезания бюджета, обвинений в аморальности, вмешательства в кастинг, «улучшения» концовок фильмов, — что регулярно наносило ущерб конечному продукту, зачастую сводя сильные сценарии к простой банальности. Как самый медленный корабль задает темп всей эскадре, так и нескончаемые распри по поводу фильма, который никого не должен обидеть, приводили к тому, что публика на него не шла и компромисс оборачивался провалом. Место для смелых модернистских экспериментов в киноиндустрии было, мягко говоря, ограниченным. Но, при всей сложности коллективного творчества и непосильном гнете финансовых воротил, самым удивительным было то, что достойных картин выходило не так и мало.

По крайней мере, трое новаторов в пору расцвета модернистского кино могли встать вровень с Гриффитом: Сергей Эйзенштейн, Чарли Чаплин и Орсон Уэллс. Вне всякого сомнения, любой историк кинематографа, разделяет он теорию авторского кино или нет, числит в списке выдающихся режиссеров Эрнста Любича, Жана Ренуара, Джона Форда, Альфреда Хичкока, Луиса Бунюэля, Федерико Феллини, Микеланджело Антониони,

Жан-Люка Годара, Акиру Куросаву, Ингмара Бергмана\*. Но режиссеры, которых я назвал главными наследниками Гриффита, не имели равных по значению тех эпохальных последствий, которые повлекли за собой их эксперименты.

Эйзенштейн, общепризнанный преемник Гриффита как ведущего мастера кинематографа, был, пожалуй, даже посильнее своего предшественника по уровню образования, характеру и литературному вкусу, однако их объединяли важные качества: стихийная самобытность и идеологическая ангажированность. Сергей Эйзенштейн родился в 1898 году и происходил из обеспеченной буржуазной семьи (отец его был архитектором); он вступил в пору творческой зрелости в ранние, удивительно свободные дни советской власти, как губка впитав авангардные идеи драмы, живописи и психологии. Причем идеи не только модернистские: он свободно цитировал Диккенса и Толстого, Бодлера и Гёте, Данте и Джойса, не говоря уже о Марксе. Придя в 1923 году в кино, Эйзенштейн выплеснул в него все свои интеллектуальные завоевания, и в частности социальные импликации психологии. Он всегда ориентировался на зрительский отклик — как в эстетическом, так и в манипулятивном плане. Прогнозирование реакций публики играло не последнюю роль в его художественных решениях.

Из полудюжины поставленных им фильмов — большая часть из них была создана в 1920-е годы — «Броненосец „Потёмкин“» (1925) был и остается самым значительным произведением. Созданный в ознаменование двадцатой годовщины Революции

\* Возможно, наиболее влиятельной была школа итальянского кинематографа, который быстро достиг зрелости после того, как освободился от удушающего давления фашистской идеологии. Ведущим теоретиком неореализма был марксистский сценарист Чезаре Дзаваттини, который уже в 1942 году усвоил известную модернистскую максиму, гласящую, что «кино никогда не должно оборачиваться назад. Как неперемненное условие оно должно принять современность. *Сегодня, сегодня, сегодня*» (пер. А. Богемской. — *Примеч. пер.*). Кинематографисты, утверждал он, должны обходиться без сюжетов и актеров, поскольку и те и другие искажают повседневный опыт, доступный всем зрителям. Неореализм с его безжалостными откровениями стал мантрой небольшой группы выдающихся кинорежиссеров. Далеко не все они исповедовали марксизм, но каждый из них, начиная с Роберто Росселлини («Рим, открытый город», 1945) и Витторио Де Сики («Похитители велосипедов», 1948) — а вскоре последовали Федерико Феллини («Дорога», 1954) и Микеланджело Антониони («Приключение», 1960), — стал исторической фигурой в своем ремесле. Все их работы отличались изощренностью в использовании камеры, великолепной актерской игрой и отсутствием слащавости в трактовке интимных — или зачастую весьма бурных — сцен. Было время, когда независимое творчество заявивших о себе в полный голос итальянских режиссеров играло роль главного аргумента в теоретических экспликациях сторонников авторского кино. — *Примеч. авт.*

1905 года (ее историю — и поражение — официальные пропагандисты трактовали как генеральную репетицию победы большевиков в 1917 году), фильм повествует о триумфальном мятеже матросов на «Потёмкине» в гавани Одессы, вспыхнувшем всего в нескольких сотнях метров от места зверской расправы правительственных войск над гражданским населением. Подробно, кадр за кадром, продуманная и тщательно отрепетированная лента была снята в крайне короткий срок и вошла в историю как памятник творческой фантазии и гениальности Эйзенштейна. Как убежденный идеолог, он считал свою режиссерскую стратегию прямым отражением марксистской теории, или же, как было принято говорить в советские времена, теории марксизма-ленинизма. Усовершенствованную технику монтажа (интересный пример «кинематографичности мышления» он видел в «Госпоже Бовари» Флобера) — использование резко контрастирующих кадров, которые как бы комментируют друг друга и тем самым усиливают эффект воздействия на восприятие публики, — он именовал в своих записках «диалектическим монтажом». Режиссер словно бы заявлял о том, что Маркс и Ленин писали ему сценарии.

Незабываемая сцена в «Потёмкине»: царские солдаты без разбора расстреливают гражданское население на одесской лестнице\*. Приехав в Одессу со съемочной группой, Эйзенштейн был впечатлен широкой городской лестницей, спускающейся в гавань. Именно в этой натурной сцене мать везет коляску с ребенком, а старухи молят солдат о пощаде, но пули карателей безжалостно косят их. Будучи пытливым психологом, Эйзенштейн хорошо понимал, какой гнев вызовет в публике подобное варварство, и выжал из него весь драматический ресурс. Ничто в фильме не было так точно рассчитано на негодование аудитории, как эта бессмысленная бойня, по эффекту превосходящая даже снятое крупным планом, кишасщее червями мясо, которое офицеры «Потёмкина» сочли пригодным для питания матросов. Эйзенштейн стремительно перемежает панорамные планы, показывающие расстрелянных, затапываемых людей и ритмичную поступь солдатских сапог, с крупными планами лиц, искаженных страданием. Это действительно незабываемый пассаж, ориентированный, как и весь фильм, на политическую оценку злодейств морских офицеров, заявляющих,

\* Дэвид Кук уточняет: «„Потёмкин“ снимали десять недель и монтировали две; вопреки существующему мифу, монтаж не был организован согласено предварительно и тщательно разработанному плану. Эйзенштейн сам породил этот миф в своем скрупулезном анализе структуры фильма, включенном в поздний свод теоретических работ, однако в действительности „Потёмкин“, подобно „Рождению нации“ и „Гражданину Кейну“, был не столько результатом дотошного планирования, сколько мощным выбросом спонтанной творческой энергии». — *Примеч. авт.*

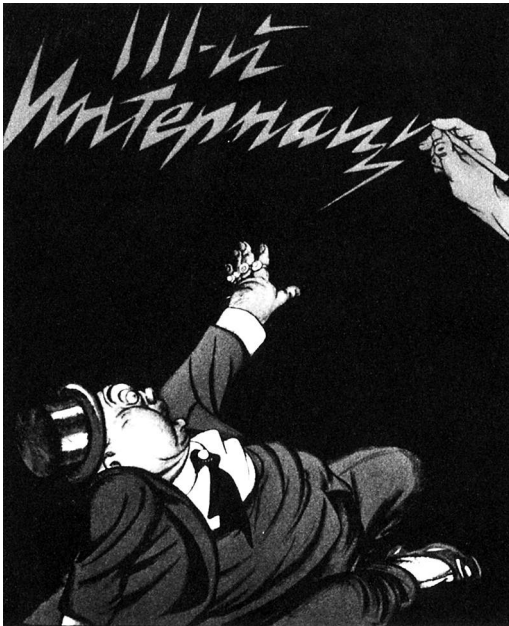


что пища матросов вполне съедобна, и царской армии, сплоченной в машину истребления невинных людей. Мы видели это и раньше: порой самые впечатляющие новшества модернистов основываются на сомнительных идеологических конструктах.

Тонко и эффектно разработанный Эйзенштейном в «Потёмкине» прием, тот, что всегда ассоциируется с его именем, — это прежде всего монтаж. Именно благодаря монтажу он вошел в историю кинематографа как истинный модернист. Полагая, что осознанный монтаж — «это сильнейшее композиционное средство для воплощения сюжета»<sup>298</sup>, Эйзенштейн посвятил его анализу множество страниц. Если монтирует такой мастер, как он сам, появляются некоторые технические тонкости, но, по сути, нет ничего проще: усиление эффекта за счет тесного сближения, столкновения несовместимых событий. Элементы монтажа содержатся в любом сюжете; свой драматический заряд он получает тогда, когда монтаж выглядит цельным и естественным, каким предстает у Эйзенштейна.

\*

Эйзенштейн был скорее жертвой, нежели бенефициаром советского строя. Его парадоксальный марксизм, воспринятый им отнюдь не как политическая смиренная рубашка (что было характерно для менее оригинальных умов), вступил в столкновение с умонастроениями партократов, опасавшихся его уникальных технических нововведений — зрелого продукта его творческой ин-



Советский плакат изображает капиталистическую свинью, визжащую при виде надписи «Третий интернационал».



дивидуальности. Он мог быть модернистом настолько, насколько ему позволяла это советская власть, чья терпимость была далека от предсказуемости. И ему повезло: процент научной и художественной интеллигенции в числе жертв сталинского режима был крайне высоким — особенно среди тех, кто, как Эйзенштейн, был евреем. Чиновники то и дело вынуждали его вносить изменения (как мелкие, так и крупные) в свою работу, нередко обвиняя его в «формализме» — излюбленный приближенными к Сталину партийными чистильщиками ярлык, который они без разбора навешивали на музыкальные, литературные, драматические и — конечно — кинематографические произведения, отошедшие (в действительности или нет) от официально одобренной доктрины «социалистического реализма». Эти же самые чистильщики обвиняли Эйзенштейна и в «буржуазном уклонизме».

Несколько проектов режиссера были отвергнуты властями; его главный шедевр — «Броненосец „Потёмкин“» — остался в прокате главным образом благодаря своей невероятной популярности за рубежом. Последние фильмы Эйзенштейна — «Александр Невский» (1938) и «Иван Грозный» (1945–1946) — стали триумфом эстетики над идеологией. «Александр Невский» воскресил историческую победу русского войска над тевтонскими (читай: нацистскими) захватчиками; этот фильм был снят, когда вторжение Германии на территорию СССР казалось неизбежным. Торжественно-замедленный ритм воссозданной в картине гигантской батальной



Сергей Эйзенштейн. **Броненосец «Потёмкин»**. 1925  
Царские войска зверски расстреливают мирных граждан, в том числе женщин и детей, в Одессе в 1905 году. Подобно «Рождению нации», шедевр Эйзенштейна был столь же политически тенденциозным, сколь технически революционным.

сцены сопровождает потрясающая музыка Сергея Прокофьева; «Александр Невский» кажется произведением абсолютно нового жанра — скорее опера, нежели фильм. Прокофьев, со своим непревзойденным даром неоклассической мимики, со своими тонкими мелодическими инвенциями и драматическим напором, музыкант, которого биографы называли «умеренным модернистом», был идеальным соавтором для режиссера. Позже Эйзенштейн — уже без Прокофьева — превзошел самого себя в гениальности в исторической картине «Иван Грозный» (третья часть которой осталась неснятой). В последних своих творениях — Эйзенштейн безвременно скончался в пятьдесят лет, в 1948 году — режиссер старался затушевать пропагандистский элемент чистым искусством: это была скрытая месть режиссера, чье прочтение теории Маркса опасно отличалось от официального истолкования, власть имущим.

Современник Эйзенштейна Чарли Чаплин (он всегда был «Чарли», никогда — «Чарльзом») увел кинематограф в совершенно иную сторону — внутрь. В его творчестве нашли себе место оба основных элемента модернизма — и соблазн ереси, и культ субъективности. Его предшественники тоже порой были озабочены психологическими детерминациями, а их любовные истории не были чужды проявлениям страсти. Но главным оставался все-таки сюжет: эпизоды наслаивались друг на друга, чтобы не пропадала заинтересованность публики, которой предлагалось домыслить те чувства, которые переживали герои. При лихорадочной смене событий весь психологизм, доступный кинематографистам — даже в случае их самой сильной заинтересованности, — сводился к крупным планам, когда весь экран отдан во власть человеческому лицу, которое становится эффективным проводником чувств. Этот прием впервые появился приблизительно в 1900 году в фильмах Гриффита и передавал скорее авторское видение, нежели чувства, сыгранные актером — обыкновенным инструментом в руках режиссера. Такое распределение ответственности Чаплину было попросту незнакомо, ведь ставил фильм тот же, кто в нем играл, — он сам.

Эмоциональная гамма Чаплина, безусловно, была сравнительно узка. За его фарсами таился пафос; он вечно боялся впасть в сентиментальность, и не всегда ему удавалось избежать ее. Его подвижному, выразительному лицу была чужда дешевая чувствительность, зато оно мастерски передавало сосуществование противоречивых чувств, из которых складывается душевная жизнь. Чаплин не претендовал на высокую оценку своих исполнительских способностей: говорил он о них, по крайней мере, как-то невнятно. Равно как и современные киноведы, хотя они и влюблены — чуть ли не поголовно — в непревзойденного клоуна. Но эмоциональный потенциал, каким он одарил сценаристов и режиссеров (и в пер-

вую очередь, естественно, самого себя), был обширен, особенно после появления звукового кино; хотя Чаплин сопротивлялся звуку сколько мог.

/6

Чарли Чаплин принадлежал к числу первых кинозвезд; контракты, которые предлагали ему сражавшиеся за него американские студии, были фантастически щедры. Уже будучи известным и многообещающим комиком, он впервые приехал в США в 1910 году в составе английской труппы, а затем вернулся — чтобы остаться навсегда. Он преобразил — и сам был преображен ею — едва оперившуюся киноиндустрию. Уже в 1916 году, по контракту с Mutual Film Corporation — одной из целого созвездия компаний, бившихся за господство в Голливуде, — он получал жалованье в 670 000 долларов. «Если не считать войны в Европе, — похвалялся штатный сотрудник компании, — Чаплин составляет главный источник расходов в современной истории. Каждый час приносит ему 77,55 доллара, а пять центов на такси он зарабатывает за две секунды»<sup>299</sup>. Это повышение было не последним; к 1917 году Чарли получал уже более миллиона долларов в год.

Это был головокружительный виток фортуны. Чарльз Спенсер Чаплин родился в Лондоне в 1889 году, в семье неудачливых артистов мюзик-холла; на сцене он был с малых лет, хотя, при явном таланте, пластичности, невероятно богатой мимике, вечно прозябал без денег. Эти его способности как нельзя лучше подходили для короткометражек в кино; даже в беглых скетчах он умел создать запоминающийся образ.

Экранное воплощение одного-единственного характерного персонажа было его сознательным выбором. Именно в образе маленького бродяги Чаплин, готовый с лету сыграть любую роль, достиг известности и снискал любовь всей планеты, изображая жизнерадостность, неразрывно переплетенную со страданием. Чарли создал персонаж, без труда понятый и принятый во всем мире. Весь облик неприкаянного бродяги вопиет о нищете: шаркающая походка, нелепые усики; котелок и пиджак, клоунские ботинки, старомодная тросточка — всё явно не впору. Такой, если можно так выразиться, сложный в своей простоте характер стал великолепной прелюдией к развивающемуся модернистскому стилю Чаплина, в котором он решительно отмежевался от общепринятых норм режиссуры и правил актерской игры. Гротескная наивно-насмешливая критика современного капиталистического общества обогатила его автопортретный стиль и в то же время восстановила против него определенную часть общества. Служить образцом для других кинематографистов, ввиду своей уникальности, он не мог.

Ему не понадобилось много времени, чтобы отказаться от чужих сценариев и самому начать писать, а потом и ставить; всё

шло к тому, чтобы он стал сам себе голова. В ранних короткометражках, а тем более — в полнометражных фильмах, он проявил себя настоящим перфекционистом и изводил актеров и самого себя бесконечными дублями. В «Цирке» (1928) есть сцена с двумя львами в клетке — так вот, Чаплин в этой клетке дневал и ночевал. Эта схватка была не только опасна, но и накладна (150 долларов в день, включая дрессировщика), и тем не менее количество отснятых дублей перевалило за две сотни. Актерам приходилось приспосабливаться к его фанатизму, который был еще более выматывающим оттого, что Чаплин, казалось, держал в голове платонический образ каждой сцены и не останавливался, пока не достигал желанного идеала. Отчасти он сознавал свою вину в иногда случавшихся на площадке срывах; впоследствии он писал об одном из своих шедевров — об «Огнях большого города» (1931), — что довел себя «до невроза, добиваясь совершенства».

Стремление к недостижимому идеалу объясняет его болезненное недовольство теми дублями, которые казались ему недостаточно совершенными. Потрясающая финальная сцена «Огней большого города» — триумф ненавязчивых смешанных чувств — навсегда осталась его любимой, как яркий пример его двойственности. Он переосмысливал и переписывал момент, не имея иных образцов, кроме собственного высокоорганизованного воображения. Фильм рассказывает историю бродяги — столь же нищего, как и всегда, — и слепой продавщицы цветов, молодой, прекрасной и доброй. Узнав о том, что ей может вернуть зрение знаменитый австрийский врач, он пускается во все тяжкие, чтобы заработать деньги и отправить ее в Вену: то подметает улицы, то выступает на ринге как продажный боксер с ужасающе забавными последствиями для себя.

Источником денег на операцию любимой девушки становится миллионер, которого Чарли спасает от попытки самоубийства, и тот в пьяном угаре относится к бродяге как к лучшему другу, а протрезвев, перестает узнавать. Результаты поистине трагикомичны. Чарли добывает нужную сумму, но его несправедливо обвиняют в ограблении богатого приятеля и сажают в тюрьму. Выйдя из тюрьмы, вконец обнищавший, он бредет по городу и видит очаровательный цветочный магазин, хозяйкой которого стала его протезе, теперь — зрячая. Она мечтает о том, как однажды к ней явится ее неведомый благодетель, несомненно красивый и богатый. И зритель понимает, что развязка уже близка.

Заметив притаившегося за дверью Чарли, некогда слепая цветочница насильно всовывает ему в руку деньги и узнает его, вспомнив те времена, когда знала мир благодаря одному осязанию. Далее следует серия душераздирающих крупных планов, и наконец она спрашивает, словно не желая смириться с очевидностью

ее разбитых мечтаний об ангеле-хранителе: «Это ты?» Кивнув, он в свою очередь смущенно и с затаенной надеждой задает ненужный вопрос: «Ты теперь видишь?» Она подтверждает то, что ему и без того известно, а зрителю предоставляется самому домыслить, какой конец уготован любви бродяги к красавице. Безусловно, эта сцена балансирует на грани китча — но едва ли кто-либо из публики решился бы назвать ее таковой. Для огромного числа зрителей, в том числе и для кинокритиков, фильм «Огни большого города» был и остается лучшим творением Чаплина.

\*

За десятилетие с середины 1920-х до середины 1930-х годов Чаплин снял три комедийных шедевра: «Золотая лихорадка» (1925), «Огни большого города» (1931) и «Новые времена» (1936). Он писал сценарии, продюсировал и ставил эти картины, играл в них главные роли и сочинял к ним музыку. Чарли в роли злополучного старателя на дикой Аляске варит свои ботинки и шнурки. Чарли — заводской рабочий, затянутый намертво в конвейер. Это незабываемые сцены. Его следующий фильм — «Великий диктатор» — экскурс в современную политику, смелая попытка отойти от комедийного образа, принесшего ему всемирную славу. Воспользовавшись отдаленным сходством с Гитлером — оно не простиралось дальше усов, — он выстроил фабулу, в которой судьбы бедняка-еврея (Чарли не был ни тем ни другим) и великого диктатора — обоих сыграл, естественно, он сам — сплетены в один тугой узел, что дает массу возможностей для игры на противопоставлениях. Юмор в картине более мрачный, чем обычно. Ближе к концу хитросплетения сюжета дают еврею шанс произнести пылкую речь против нынешних времен, пропитанных эгоизмом и цинизмом («Жадность отравила души людей, воздвигла барьеры ненависти» и «Мы слишком много думаем и слишком мало чувствуем»), и призвать к борьбе за лучшее будущее («Жизнь может стать свободной и прекрасной»<sup>300</sup>). Эта речь была скопищем общих мест, разгневавших как левых, так и правых: первые объявили ее наивной и политически бессмысленной, вторые — типичным продуктом коммунистического псевдоэгалитаризма.

Фильм Чаплина о Гитлере явился неожиданностью для публики, но, в принципе, это был вполне предсказуемый шаг. Позднее, узнав о концлагерях нацистской Германии, он пожалел о том, что снял «Великого диктатора», этот пошловатый фарс о подлинном монстре. Но его явно левые взгляды, его маленький бродяга, его критика машинного века в «Новых временах» говорят о намерении стать глашатаем от имени простых людей. Он именовал себя «анархистом» в том смысле, что все политические институты вызывали в нем недоверие. Это относилось и к СССР — кумиру, вплоть до Второй мировой войны, всевозможных радикалов. В 1938 году

богатый калифорнийский левак Дэн Джеймс, сблизившийся с Чаплином в то время, заметил: «Каковы бы ни были его политические убеждения, Чарли неизменно восставал против застойного благополучия. <...> Он был безусловный либертарианец. Он раньше других разглядел в Сталине опасного диктатора, и мы с Бобом [Мельцером] еле уговорили его выбросить Сталина из заключительной речи в „Великом диктаторе“. Он пришел в ужас от Пакта о ненападении, подписанного Германией и Советским Союзом в августе 1939 года. Он верил в свободу и человеческое достоинство»<sup>301</sup>. Однако это не помешало критикам его взглядов, включая конгрессменов, потребовать, чтобы Чаплин, не имевший американского гражданства, был депортирован.

В биографии Чаплина как гения киноиндустрии невозможно не упомянуть о его жизни вне съемочной площадки. Появилось новое племя рекламных агентов от кинокомпаний, которые объявляли звезд общественным достоянием, придумывали им благозвучные имена, распространяли (а при необходимости — выдумывали) сплетни об их эротических похождениях — всё ради продажи билетов. Чаплин, естественно, стал их мишенью и добычей. Неподолимая страсть к несовершеннолетним актрисам обернулась для него двумя громкими разводами и даже привлечением к суду за нарушение Закона Манна (1910), запрещавшего перевозку через границы штатов женщин в аморальных целях. Суд оправдал его, но это не только не обелило Чаплина в глазах хулителей, но и отвратило от него немало поклонников. Его частная жизнь вкупе с дерзкими политическими высказываниями сделала его прославленным и одновременно одиозным символом.

Всё это не могло не оставить на нем отпечатка. Он снимал фильмы и после «Великого диктатора», но изменил свое отношение к стране, которую считал своей неофициальной родиной. В конце октября 1942 года (ему уже исполнилось пятьдесят три) он познакомился с семнадцатилетней дочерью Юджина О'Нила Уной, и спустя год они поженились. Он продолжал делать полнометражные фильмы — «Мсье Верду» (1947), «Огни рампы» (1952), — но, сознавая угрозу своему имиджу, покинул США и поселился в Веве (Швейцария), где и умер в 1977 году. Уна родила ему восьмерых детей. Обласканный почестями всего мира кино, анархистский лев превратился в благополучного буржуазного ягненка. Это было удивительное окончание удивительной жизни, совершенно не типичное для модернистов.

Беспокойная судьба авангардиста Орсона Уэллса гораздо более характерна для неприкаянного модерниста, затюканного недостойной его культурой. Конечно, исследователям модернизма жизненный путь Уэллса, особенно в его последние годы, необходим для под-

тверждения вечно лелеемой легенды о гении, обреченном на крах миром посредственности. Лишь более благодарные и понимающие потомки воздали должное наследию этого столпа кинематографа.

Статус первого и лучшего фильма Уэллса «Гражданин Кейн» (1941) нерушим. В рейтингах лучших мировых фильмов, периодически публикуемых журналами для рекламных целей, картина неизменно занимает если не первое, то одно из первых мест\*. В рамках же данного исследования особый интерес представляет то, что «Гражданин Кейн» в полной мере удовлетворяет двум критериям модернизма: это одновременно техническое чудо и психологический детектив.

Родившийся в 1915 году Уэллс был (как и Эйзенштейн) выходцем из благополучной семьи. Поскольку он считался вундеркиндом, ему приходилось, в то время как другие дети копались в песочнице, пугающим образом демонстрировать свою скороспелость. В четыре года он открыл свое призвание исполнять любые роли — автора, режиссера, актера — в кукольном театре, который подарили ему наблюдательные родители. В 1939 году он поддался на уговоры голливудской студии RKO — она в ту пору переживала серьезные финансовые затруднения и отчаянно искала хит, который вытащил бы ее из трясины; к тому времени Уэллс уже был широко известным актером и режиссером, подарившим публике несколько нетрадиционных постановок Шекспира и экспериментальную версию комедии Эжена Лабиша и Марка Мишеля «Соломенная шляпка».

Благодаря радиопостановкам антрепризного «Меркьюри-театра», который Уэллс организовал совместно с Джоном Хаусманом, его легендарный голос — он был способен запугивать и очаровывать, декламировать с монаршим величием и лепетать по-детски — знала вся страна. В памятный вечер 30 октября\*\*

\* Разумеется, рейтинги эти небесспорны, поскольку отражают по большей части субъективные вкусы, однако неизменно высокая оценка «Гражданина Кейна» вполне заслуженна. В моем личном списке «лучших» особых сюрпризов нет: «Жена булочника» (1938) Марселя Паньоля, полусентиментальная-полукомическая сельская драма о супружеской измене и примирении, с бесподобным характерным актером Ремю; «Его девушка Пятница» (1940) Говарда Хоукса — блестящий ремейк «Первой полосы» (1931) Лююиса Майлстоуна с утонченным Кэри Грантом и Розалинд Расселл, представляющий собой холодный взгляд на современную журналистику; «Третий человек» (1949) Кэрола Рида — фильм о бездушных воротилах черного рынка в послевоенной Вене (снят по сценарию Грэма Грина), озаменованный первым появлением на экране Орсона Уэллса; «Касабланка» (1942) с Хамфри Богартом, Ингрид Бергман и Клодом Рейном. Ну и конечно, «Гражданин Кейн». — *Примеч. авт.*

\*\* 30 октября — традиционный американский праздник Хеллоуин, канун Дня всех святых, когда принято пугать и разыгрывать окружающих. — *Примеч. пер.*



1938 года Уэллс поверг в состояние истерики всю страну (или, по меньшей мере, ее значительную часть) во время еженедельной радиопередачи «Меркьюри-театра» — на этот раз это была инсценировка романа Герберта Уэллса «Война миров», пародия на прямой репортаж об оккупации марсианами штата Нью-Джерси. Несмотря на предупреждение о том, что это художественный вымысел, из-за искусно подделанных прогнозов погоды, полицейских сводок и других авторитетных объявлений несметное число слушателей поверили Уэллсу, решив, что на территории США на самом деле высадились марсиане. Паника приобрела национальный размах. Люди обрывали телефоны полицейских управлений, редакций газет и радиостанций, прося совета и ободрения; многие искали укрытие в церквях и других общественных зданиях. В результате Орсона Уэллса пропечатали в *The New Yorker*, а на обложке журнала *Time* был помещен его портрет.

Затем двадцатичетырехлетнему гению выпала удача спасти RKO. Он потратил год на то, чтобы найти сюжет для первого фильма — им стала обработка биографии американского газетного магната Чарльза Фостера Кейна, начинавшего юным идеалистом, но поддавшегося соблазну власти и превратившегося в загребущего единоличника и реакционера. Слепая жажда всё более широкой власти довлеет также над его частной жизнью: он принуждает свою вторую жену, ограниченную и бесталанную певичку, к погоне за мировой славой. Даже несмотря на организованную поддержку прессы она терпит неизбежный провал и в конце концов оставляет мужа, невзирая на его искренние мольбы и пугающее бешенство. Огромная власть не избавила его от унижения и бессилия. Излишне говорить, что сыграл Чарльза Фостера Кейна сам Уэллс.

Фильм начинается с конца: Кейн умирает в одиночестве, на фоне своего невероятного богатства и необъятной коллекции ценностей; перед смертью он шепотом произносит странные, едва различимые слова: «розовый бутон». После некролога, показанного в форме кинохроники и богатого сведениями о жизни покойного, начинается серия флэшбэков и интервью с пятью близкими Кейну людьми; основная их цель — расшифровать, если это возможно, его странное прощание. Летят в огонь горы ненужного мусора, в окружении которого Кейн жил в последнее время. Одной из жертв этой «чистки» оказываются любимые Кейном в детстве санки — на них можно прочитать надпись: «Розовый бутон». Зритель видит их всего один миг и выходит из кинотеатра под впечатлением разгаданной, но открытой для интерпретаций загадки. Отчего предсмертное воспоминание посвящено вещи, а не человеку? Свидетельство ли это внутренней пустоты Кейна? А может быть — пустоты самой культуры, в которой власть ценится выше нравственности? Уэллс окутал — с присущим ему блеском — карьеру выда-



ющего американца флёрот психологической таинственности, лишь слегка приподняв завесу во флэшбэках.

\*

Орсон Уэллс первым признавал, что не все отступления от шаблонного кинопроизводства были его личными находками. Он не отрицал, что потолок над съёмочной площадкой натягивали и до него. Кроме того, над «Гражданином Кейном» он работал бок о бок с исключительно талантливыми людьми. Например, с оператором Греггом Толандом — профессионал высокого класса, он всегда был готов экспериментировать. Уэллс и Толанд испытывали новые ракурсы камеры, нетрадиционные приемы освещения и глубокий фокус при построении кадра, который давал возможность показать фигуру на заднем плане не менее четко, чем на переднем. В финальных титрах «Гражданина Кейна» Уэллс поставил имя Толанда рядом со своим — невиданный дотоле (для оператора) знак признания. Работу главного автора сценария — Германа Джейкоба Манкевича — Уэллс оценил не столь высоко. Манкевич требовал, чтобы его упомянули в титрах как единственного сценариста фильма, хотя закон и факты были на стороне Уэллса: им написана львиная доля текста сценария и полностью осуществлен монтаж, поэтому, не умаляя достоинств соавтора, он поставил свое имя первым. Так или иначе, умение Уэллса творчески использовать чужие открытия наряду со своей собственной изобретательностью, которую неискушенная в кинематографической технике публика воспринимала просто как захватывающую силу фильма, сделали «Гражданина Кейна» непревзойденным шедевром.

Рецензенты откликнулись на фильм с присущим им единоклассным энтузиазмом. Босли Кроутер прямо написал в *New York Times*, что «Гражданин Кейн» — «пожалуй, самый сенсационный фильм, снятый в Голливуде». Уильям Бёнен из *New York World-Telegram* вторил ему: «Этот фильм так насыщен драмой, патетикой, юмором, энергией, смелостью, оригинальностью, что автоматически становится величайшим достижением экранного искусства». Многие рецензенты справедливо отмечали его кинематографическую изобретательность. «Технически, — писал Арчер Уинстен в *New York Post*, — результат возвещает новую эпоху». И того же мнения придерживался Джон Мошер из журнала *The New Yorker*: «Наконец-то что-то новое пришло в мир кино». Для этих специалистов соблазн ереси, заложенный в картине, переливался через край. «Гражданин Кейн» был сродни внезапному перевороту, произошедшему в живописи после того, как в 1907 году организаторы Осеннего салона открыли широкой аудитории Сезанна, продемонстрировав его произведения на первой посмертной выставке, — перевороту, навсегда изменившему мир искусства.

Однако воодушевленный отклик кинозрителей не сделал «Гражданина Кейна» золотой жилой. Сборы не дотянули до 850 000 долларов — не сказать, что запредельная сумма. Зато история жизни Чарльза Фостера Кейна привела в ярость престарелого медиамагната Уильяма Рэндольфа Херста, который увидел в фильме — и не без оснований, как бы горячо ни отрицал этого Уэллс, — свой легко узнаваемый портрет. Не ведая снисхождения, Херст мобилизовал свои мощные ресурсы на то, чтоб наказать соплняка, осмелившегося его оклеветать. Он велел не допускать имя Уэллса, более того — названия других картин, выпущенных RKO, — на страницы своих газет и дошел до прямых угроз владельцам кинотеатров, чтобы те не смели показывать одиозный шедевр. И надо отметить, что публика, без которой ни один фильм не делает кассы, довольно быстро остыла к фильму. Чего еще ожидать от вульгарного плебса? — спросит модернист. Лишь после войны кинотеатры не слишком роскошного пошиба, предпочитавшие показывать зарубежные картины, обеспечили «Гражданину Кейну» стойкое ядро поклонников и льстивое обожание имитаторов. Первый фильм Уэллса стал его последней удачей, когда он был обеспечен адекватной финансовой поддержкой и относительно свободен от эстетического контроля\*.

Он снял много других фильмов: сразу за «Гражданином Кейном» последовали «Великолепные Эмберсоны» (1942) — киноверсия романа Бута Таркингтона (малозначимой американской версии «Будденброков» Томаса Манна), которая представляет собой печальный взгляд на распад провинциальной семьи перед лицом повсеместной модернизации. Фильм обкорнали (без ведома Уэллса) почти на треть, к тому же еще испортив его добавлением сцен, «проясняющих сюжет». И хотя картина оставила (благодаря техническим ухищрениям, во многом повторявшим те, которые были испытаны в «Гражданине Кейне») свой след в истории кинематографа, кассового успеха она не имела — равно как и экранизация весьма успешного шпионского романа Эрика Эмблера «Путешествие в страх», выпущенная годом позже. В итоге хозяева RKO пришли к выводу, что их спаситель не справился со своей миссией.

★

Дальнейшая жизнь Уэллса, несмотря на восхищение коллег-кинематографистов, критиков и студентов киноинститутов, была омрачена отчаянным поиском денег и творческой свободы. Ему было не занимать благожелательных отзывов в прессе, медалей и почетных званий; Великобритания даже удостоила его рыцарского титула.

\* Следует уточнить, что из этой неутешительной констатации есть одно исключение: киноверсия «Процесса» Кафки, снятая Уэллсом в 1962 году. — *Примеч. авт.*

Но эти лестные почести не обеспечивали средств на осуществление проектов, отмеченных его уникальным почерком.

В течение многих лет — ни в Европе, ни в США — положение Уэллса практически не менялось. Он снимал документальные фильмы, надеясь, что они не встретят препон. Вся эта продукция несет на себе печать его неповторимого стиля. Чтобы собрать необходимые средства, он работал конферансье в Лас-Вегасе и телеведущим в Нью-Йорке. В конце жизни Уэллса телезрители с болью в сердце узнавали его в располневшем виноторговце, растрачивающем свой золотой голос на рекламирование никому неизвестной марки вина. Уэллс умер в 1985 году, в возрасте семидесяти лет; умер, как и жил, работая над новым фильмом — собственной версией «Короля Лира» — и, разумеется, лично исполняя роль низложенного короля.

В этой биографии есть неоспоримо трагические ноты, безнадёжность модернистской легенды. Страна Уэллса (или, точнее, киноиндустрия и ее финансисты) не сумела воздать должное одному из своих самых ярких талантов. Как свидетельствуют все, кто с ним работал, он выглядел великаном, поверженным карликами, которые с лихвой восполняли недостаток интеллекта и артистизма деньгами и их коррелятом — властью. До боли знакомая история — крах модерниста, угодившего в плен к фарисеям. Американская культура, быть может, и не заслужила такого гения, но в глазах любителей настоящего кино и ценителей модернизма «Гражданин Кейн» был и останется объектом эстетического наслаждения и горького укора.

/8

Вдохновенный труд послевоенных режиссеров, виртуозных операторов и блестящих актеров давал серьезным авангардным изданиям вроде основанного в 1951 году в Париже журнала *Cahiers du Cinéma* обильную пищу для теоретизирования. Писавшие для *Cahiers du Cinéma* критики — в первую очередь молодые, не обремененные традициями Франсуа Трюффо, Жан-Люк Годар, Клод Шаброль и Эрик Ромер — вскоре переключились на режиссуру и возглавили «Новую волну», вновь возникшее во французском кинематографе течение, которое возвело материальную нужду в бесспорную добродетель. Бедствующие продюсеры умели приспособить свою технику к жестко ограниченным средствам. Работе в павильонах они предпочитали — тем самым сокращая денежные расходы — натурные съемки, а в монтаже свободно использовали резкие переходы, что позволяло им избегать некачественных дублей, пусть даже это и шло во вред сюжетной логике. Это был решительный отход от эйзенштейновского монтажа в пользу мизансцен, «нацеленных прежде всего на создание настроения и атмосферы» и таким образом превращавших фильм «не просто

в опыт интеллектуальный или рациональный, но и чувственно-психологический». Молодые французские кинематографисты 1950-х годов увлекались психологическими поисками в своих безгранично модернистских фильмах.

Более того, им приходилось противостоять жесткому контролю качества со стороны высокообразованных критиков вроде Полин Кейл, которая, начиная с 1967 года, сколотила вокруг журнала *The New Yorker* большую группу верных приверженцев ее едкой критики и вдохновенных открытий. Но самым драматическим источником ожиданий и тревог в киноиндустрии, источником, забившим в 1980-е годы и отодвинувшим все прочие помыслы на задний план, было наступление эры компьютерной анимации. Это была словно бы запоздавшая дань футуристской одержимости машинами.

Возможно, самым весомым доводом в пользу подобного радикализма было обещание большей экономии. При помощи компьютерных программ можно создавать ту погоду, которая необходима по сценарию, вызывать ливни или снегопады в солнечный день, «реконструировать» яростные сражения доисторических животных, устраивать морские бои на пруду в размер обыкновенной ванны или, того пуще, превращать нескольких костюмированных статистов в целую банду или даже армию, что дает возможность существенно экономить расходы на массовках. С помощью совершенных компьютеров работники кино могут создать несуществующих — например, крылатых — существ, способных приблизить фантастику к повседневности, или поместить реальных актеров во всецело выдуманный пейзаж. Год за годом происходит совершенствование цифровых технологий, повышающих эффективность работы кинематографистов. Не случайно Киноакадемии, занимающейся распределением «Оскаров», пришлось учредить специальную номинацию для премии «За лучшие спецэффекты». Остается лишь гадать, как использовал бы эти изобретения Орсон Уэллс, сумевший сделать так много без них.

Это трудно представить. Будущее эстетическое значение неустанно расширяющих свои возможности цифровых технологий — и, в частности, их влияние на психологическое восприятие кино — предсказать едва ли возможно; это как если бы музыкальному критику предложили оценить оперу на основе одних только костюмов и либретто. Нет никакой гарантии, что вклад технологии в кинопроизводство, на первый взгляд столь весомый и многообещающий, непременно улучшит кино; напротив, это может свести к нулю его претензии на самобытность. Служанка-технология запросто может стать хозяйкой, если она выхолостит неотъемлемое качество модернизма — человеческую стихию. Вполне возможно, модернизация кино станет еще одним симптомом упадка, а то и смерти модернистской культуры.

# ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ

# ЗАВЕРШИТЕЛИ

## ГЛАВА VIII

## ЭКСЦЕНТРИКИ И ВАРВАРЫ

В предыдущих главах мы исследовали основные — и весьма различные — области культуры, где модернизм заявил о себе в полный голос. Надеюсь, из них должно быть ясно, что пути модернизма в литературе и искусстве были далеко не гладкими. Равнодушие и враждебность консервативной публики, идеологические препоны со стороны властных учреждений часто противодействовали развитию новой эстетики. Два рода препятствий к успеху модернистов заслуживают большего внимания, чем я уделил им до сих пор; враги совершенно разного толка иногда, как это ни странно, взаимодействуют в своих атаках на модернизм. Они и дали название этой главе — эксцентрики и варвары.

Первый источник неприятия находится внутри модернистского лагеря. Эксцентрики сами были безупречными модернистами, безоговорочными радикалами в эстетике и в своем протесте против традиционных академических идеалов, стоявших на страже канона — возлюбленного и угнетающего прошлого, которое не дает продыху вновь прибывшим, намеренным ввести неприемлемые гармонии в музыку, противозаконные формы в стихосложении, недопустимые откровения в прозе. Эксцентрики — я называю их антимодернистскими модернистами — были заодно со своими собратьями в нападках на установленные, почти священные истины их ремесла. Но они также отвергали большую часть, если не всю современную культуру, включая те ее черты, которые их собратья-модернисты считали неотъемлемыми. Словом, эксцентрики осуществляли и совершенствовали свой модернистский протест, дабы учредить собственный путь для искусства в обновленном, на их взгляд, лучшем обществе.

Варвары же — под ними я подразумеваю германских нацистов и лидеров советского режима — пытались разрушить модернизм, вовлекая покорные им искусства в свои идеологические кампании. На следующих страницах я сперва рассмотрю отдельных модернистов, которые занимали двойственную позицию или, точнее, с враждебностью относясь к собственной эпохе, обращались к прошлому, которое в гораздо большей степени представляло собой образ, порожденный их воображением, нежели результат объективного исторического исследования. После чего я обращусь к тоталитарным режимам: Гитлера в Германии, Сталина в России и (в меньшей степени) Муссолини в Италии, — в которых власти, начав с того, что они существенно ограничили пространство для модернистского самовыражения в своих странах, затем устранили его окончательно.

В столь опасных условиях внутренние противоречия эксцентриков были менее заметны, зато более интересны. Эти примеры красноречиво свидетельствуют о широком диапазоне модернизма. Насколько бы ни был непоследователен строй их мыслей и чувств, среди них встречались модернисты наподобие Дега, главного индивидуалиста среди представителей французского импрессионизма. В разгар «Дела Дрейфуса» (в середине 1890-х годов), когда капитан французской армии еврейского происхождения Альфред Дрейфус был ложно обвинен в выдаче Германии секретной информации, Дега вступил в спор с некоторыми из своих друзей-евреев и примкнул к фанатично-правым антидрейфусарам. Он горячо ратовал за необходимость любой ценой защитить то, что он называл честью французской армии, установление же истинности или ложности обвинений, выдвинутых против Дрейфуса, его практически не интересовало. Короче говоря, модернисты всегда находили себе место на карте идей — как бы невняты эти их идеи ни были. Порой они сами не понимали, в какой части спектра мнений они обретаются. Решительно отмежевываясь от тоталитаризма, своего заклятого врага, антимодернистски настроенные модернисты продолжали расширять и усложнять понятие того великого движения, которое является объектом настоящего исследования.

## Модернистский антимодернизм: поклоняясь чуждым богам

/1

Пожалуй, не было более эмблематичной фигуры среди антимодернистски настроенных модернистов, чем Т. С. Элиот. Как близкие друзья, так и простые читатели называли его непостижимым. «Он был слишком радикален для консерваторов, — отмечал биограф Элиота Питер Акройд, — и слишком консервативен для радикалов»<sup>302</sup>. Из всех сил поддерживая эти конфликтующие мнения, он возводил современную поэзию к не исследованным дотоле дикциям, стихотворным формам и темам и признавал своими главными учителями французских антибуржуазно настроенных литераторов-бунтарей. Но в то же самое время радикал Элиот цеплялся за традиционные религиозные верования и консервативные политические взгляды, причем первые были неразрывно связаны со вторыми.

Короче говоря, радикальный пересмотр современной поэтической практики, равно как весь бескомпромиссный и в целом общепризнанный модернизм Элиота, не препятствовал обретению им внутреннего мира, долгожданной, все время ускользавшей от него определенности в англиканстве. В 1927 году, спустя пять лет после выхода «Бесплодной земли», он был принят в лоно церкви и педантично прошел все формальные, веками освященные

ритуалы. Он обучился, крестился и конфирмовался согласно установленным правилам. Вдобавок он одевался и говорил на английский манер. Истинный отшельник, родившийся в Миссури в 1888 году, неуверенный прихожанин Бостонской унитарной церкви наконец нашел свою духовную обитель.

Религия, которая всегда была ему близка, теперь стала занимать еще больше места в его поэзии, и, распрощавшись с модернистским индивидуализмом, он осознал жизненную силу таких же, как он, верующих людей. «Как вам жить, если не жить сообща?» — задавал он риторический вопрос в поэтической драме «Камень» (1934) и сам же отвечал на него:

Есть ли жизнь, кроме жизни в сообществе,  
А все сообщества жили, хваля БОГА\*.

Он окончательно определился как верующий и через год после своего обращения кратко сформулировал свою «общую точку зрения», сказав о себе: «Я классицист в литературе, монархист в политике и англо-католик в религии»<sup>303</sup>. Но что бы о нем ни говорили, нет никаких свидетельств тому, что он видел какое-либо противоречие между приверженностью Высокой англиканской церкви и своими бунтарскими стихами.

Хотя лапидарно высказанное кредо Элиота часто цитируют, ему оно не принесло больших почестей, ибо сделало слишком категоричными его перспективы, сузило их до слишком однозначной стези, как будто ему уже не было нужды в интеллектуальном просторе и гибкости. Он так и остался единоличным крестоносцем, авантюристом — пусть только в поэзии — в канонических пределах, которые сам же для себя установил. Он начал писать пьесы, дебютировав стихотворной драмой «Убийство в соборе» (1935). Внешним сюжетом для нее послужила история (успешного) покушения на архиепископа Томаса Бекета, совершенного в 1170 году королевскими агентами в Кентерберийском соборе, однако, по сути, это был диалог о необходимости благочестивого противостояния мирским соблазнам. Несмотря на неожиданный успех постановки, Элиот, не желая повторяться, вернулся к поэзии; поздние его пьесы были написаны уже на современные темы, однако все они связаны с тем, что мудрый персонаж одной из них — «Воссоединения семьи» — именует «грехом и искуплением»<sup>304</sup>.

Но самым амбициозным замыслом Элиота стали «Четыре квартета» (1935–1943), цикл из четырех поэм-размышлений о времени, миропорядке и ненадежном положении грешного человека

\* Здесь и далее, если не указано иное, Элиот цитируется в переводах А. Сергеева. — *Примеч. пер.*



перед лицом Господа Бога. Первая — «Бёрнт Нортон» — полна высокопарных, порой даже пугающих раздумий:

Настоящее и прошедшее,  
Вероятно, наступят в будущем,  
Как будущее наступало в прошедшем.  
Если время всегда настоящее,  
Значит, время не отпускает<sup>305</sup>.

Но, может быть, и отпустит. Вот как завершает Элиот последний квартет, «Литтл Гиддинг»:

Мы будем скитаться мыслью,  
<...>  
И все разрешится, и  
Сделается хорошо,  
Когда языки огня  
Сплетутся в пламенный узел,  
Где огонь и роза — одно<sup>306</sup>.

То ли от усталости, то ли прислушавшись к голосу наступившей зрелости, в финале Элиот допускает — весьма редкий для него жест — возможность вечной гармонии и спасения.

## /2

По мере завоевания известности на Элиота всё чаще сыпались приглашения прочесть лекции и просьбы написать предисловие к книге какого-либо автора; это предоставляло ему необходимый простор для комментирования противоречий, выходивших за рамки чисто технических вопросов, которые обычно волнуют поэтов. В 1933 году в книге «Поклоняясь чуждым богам», выросшей из Пейдж-Барбурских лекций, прочитанных в Университете Виргинии, он высказал недовольство вседозволенностью современного мира и предоставил критикам его всё более реакционной позиции обширный багаж дискредитирующих его цитат. Общекультурные выводы, сделанные им в этой книге из своей антимодернистской версии модернизма, никогда не звучали столь внушительно. Он льстил своим слушателям, несомненно сохранившим «хотя бы какие-то воспоминания о „традиции“, которую приток чужих народов почти перечеркнул в отдельных частях Севера и которая так и не утвердилась на Западе». Презрительно отзываясь о протоамериканском идеале создания нации путем нескольких поколений иммигрантов, Элиот открыто сетовал на засилье представителей якобы неподвластных ассимиляции культур. «Вы далеки от Нью-Йорка, вы не столь индустриализованы, вас не заплотонили так чуждые племена».

Слово «заполонили» соответствовало мере его неодобрения, адресованного тому, во что недавние пришельцы превратили бывшую родину Элиота. Повальная иммиграция — а кто мог теперь перецеголять в количестве европейских евреев? — обернулась, по мнению Элиота, культурной катастрофой. Безусловно, Нью-Йорк, по резкому выражению близкого друга Элиота Эзры Паунда, был «ganz verjudet»<sup>307</sup> («донельзя зажидован»). Желанная для Элиота нивелировка членов любого общества была, на его взгляд, настолько очевидной, что даже не нуждалась в объяснениях. «Население должно быть однородным; там, где соседствуют две или более культур, наверняка возникнет либо их отчаянная замкнутость, либо же произойдет их фальсификация. Еще важнее религиозное единство; взятые вместе расовые и религиозные соображения делают присутствие большого количества свободомыслящих евреев крайне нежелательным». Единственным бесспорным достоинством книги «Поклоняясь чуждым богам» был отказ автора укрываться за эвфемизмами и иносказаниями.

Одним словом, лекции показали, что этнология Элиота была донельзя примитивной. Разумеется, свободное, безответственное употребление слова «раса» было еще в ходу, и, злоупотребляя им, Элиот был в «хорошей» (то есть плохой) компании. Но цена вопроса ясна: называя евреев «расой», Элиот подразумевал, что еврейские черты — сплошь отрицательные — несмываемы. Это и есть ключ к его стойкому неприятию «свободомыслящих» евреев<sup>308</sup>: они коварно завуалировали свою расовую принадлежность, хотя им это плохо удалось. Более того — скепсис насчет христианства также не возвышал их в глазах Элиота. Его мысли насчет социальной приемлемости иллюстрирует термин «однородный» — в нем содержится социальный идеал Элиота. Испытывающий ностальгию поэт мысленно переносится в прошлое буквально на века, точнее — на четыре столетия, в ту эпоху, когда общие взгляды на культурные и, что еще важнее, религиозные убеждения считались необходимым условием для обеспечения порядка в государстве. Однако Элиот говорил с присущей ему убежденностью. Фундаментальной истиной для него было то, что США «источены червем либерализма»<sup>309</sup>, — последнее слово было для него ругательством.

Элиот не стал публиковать «Поклоняясь чуждым богам», что является свидетельством его бдительности в отношении читателя. Лекции были пропитаны снобистским фанатизмом и могли сослужить ему дурную службу. Но он никогда не отрекался от них, сколько бы ни предоставлялось ему случаев для этого. Картина желанного для него мира, об отсутствии которого он горько сожалел, — мира, культурно и религиозно однородного, настолько антимодернистского, насколько это мыслимо в восприятии модерниста, — всегда была в центре его идеологии. Литературный

модернизм Элиота играл огромную роль как для него самого, так и для читателей поэзии по всему миру. В нем было коренным образом пересмотрено то, как поэты читают и пишут стихи. Но этот неистребимый модернизм мирно сосуществовал (для Элиота, во всяком случае) с глубоким антимодернизмом. Вне всякого сомнения, адекватное определение модерниста, и без того достаточно сложное, должно так или иначе вместить неудобство очевидного противоречия — дань безмерной сложности человеческой натуры. Характерно, что сам Элиот свои позиции противоречивыми отнюдь не считал.

## Модернистский антимодернизм: местный гений

/1

Впервые Чарльза Айвза называли «музыкальным гением» в 1888 году, когда ему было тринадцать лет, по случаю концерта, которым дирижировал отец гения, Джордж Айвз, с гордостью представивший исполнение первой относительно зрелой композиции его сына — она носила название «Праздничный квикстеп». Панегирик его гениальности написал пораженный открытием местного вундеркинда журналист еженедельника из его родного городка — *Danbury News*.

Впрочем, это был едва ли не последний случай, когда подобного лестного отзыва Айвз удостоился при жизни. Когда он умер в 1954 году — ему было семьдесят девять лет, — будучи самым одиноким среди модернистских композиторов, его знали разве что музыканты маленького самостоятельного оркестра, а некоторую дань его музыкальному дарованию отдавали разве что друзья, с которыми он учился в Йеле. Айвз был слишком скромн, чтобы иметь столь грандиозные притязания, однако считал себя настоящим, серьезным музыкальным новатором и в то же время гордился своей страховой компанией, которая сделала его миллионером, в свободное время сочинявшим никому не нужную музыку.

В течение всей своей напряженной, истерзанной болезнями жизни Айвз был необыкновенно продуктивен. В лучшую свою пору, 1890–1920-е годы, он написал четыре симфонии, ни одна из которых до 1951 года не была удостоена полного исполнения. Четвертая — самая среди них, пожалуй, весомая заявка на бессмертие — несколько раз исполнялась в объеме одной-двух частей; и лишь в 1965 году Леопольд Стоковский решительно вставил эту симфонию (целиком) в программу своего концерта с Филадельфийским оркестром, а затем, удвоив благородное деяние, записал ее. Так, спустя десятилетие с лишним после смерти композитора меломанам был представлен «новый» шедевр, почти полвека

пролежавший под спудом. В нем присутствовали хор, перепевы собственных и чужих произведений, реминисценции старых христианских гимнов — «Сторож, расскажи про эту ночь» и «Ближе, Господь, к Тебе», — конфликтующие тональности и полная готовность принять любой надконфессиональный религиозный опыт; и всё это — в типичной для Айвза неортодоксальной манере.

Точно так же «настрой» Айвза на большой оркестр, попытки — вслед за Бетховеном в его Шестой («Пасторальной») симфонии и Рихардом Штраусом в «Тиле Уленшпигеле» — подражать (в буквальном смысле) природе долгое время оставались раритетом. Остальным музыкальным опусам Айвза была уготована не лучшая судьба. В 1922 году он выпустил обширный сборник «114 песен», но, несмотря на то что впоследствии отдельные номера из него публиковались в сокращенных изданиях, почти ничего из них не исполнялось. Самая изысканная из его фортепианных пьес — соната «Конкорд» — была написана в 1913 году, однако публично не исполнялась до 1939-го, да и тогда она не произвела большого резонанса, так и не удостоившись внимания прессы. В последние годы Айвз потратил много времени и денег, печатая свои произведения и рассылая их всем, кого они могли заинтересовать. Вкус к его музыке не прививался широкой публике — слишком уж редко (для такой прививки) она звучала.

В этом экскурсе мы встречали немалое число эксцентриков, непреклонных изгоев, томимых богоданной неудовлетворенностью и неудержимым порывом писать, рисовать, проектировать и сочинять то, что презираемое Ибсеном «сплоченное большинство» сбрасывало со счетов как дилетантскую кустарщину, симптом некомпетентности, или извращенности, или прямого помрачения разума. В этом почетном списке аутсайдеров Айвзу принадлежит одно из ведущих мест. Он превратился в гордого отшельника не в силу необразованности, оппортунизма или невроза, а в силу своей культуры. Данбери, Коннектикут, направил его двумя несовместимыми путями. Не случайно мнения о нем столь противоречивы. С одной стороны, его родная земля взрастила убежденного приверженца провинциальной, консервативной Америки, с другой — он чувствовал призвание идти своей, скажем так, модернистской, стезей, но был городка, где в пору его рождения насчитывалось всего 10 000 жителей, так и не отпустил его.

Основным, незабываемым вдохновителем композитора был его отец — Джордж Айвз, всеми уважаемый корнетист и органист местной церкви. Основатель и дирижер нескольких оркестров, время от времени дававших концерты, он с успехом выступал на праздниках, патриотически чтимых и любимых населением. Ежегодная осенняя ярмарка Данбери была памятным апофеозом для него и восторженной публики. Ему нравились неразрешенные

диссонансы, неопределенные или конфликтные лады, вкрапления гимнов, народных песен или патриотических маршей в серьезную музыку, совершенно невозможные для воспроизведения четвертитоны — в общем, все неправильные приемы, которые во всех консерваториях считаются ошибочными и подлежащими искоренению.

Но восприимчивый сын дерзкого экспериментатора еще в детстве усвоил авантурные «ошибки» отца и отвел им место в своих самых амбициозных сочинениях. Идеализируя отца-наставника, он называл его единственным — разве что помимо жены (и это, пожалуй, преувеличение, поскольку Чарльз Айвз, подписчик и покровитель журналов современной музыки, испытал на себе и другие влияния) — учителем. Однако носитель определенной культуры, видимо, хорошо усвоил, что отцовский выбор музыкальной профессии едва ли может считаться перспективным способом существования. Недаром отец в последние годы (безвременная смерть настигла сорокапятилетнего Джорджа Айвза в 1894 году, когда Чарльз только поступил в Йель) пошел служить в семейный банк. Но больше всего тревожили Айвзов — и отца и сына — не столько деньги, сколько репутация. Американские фарисеи — а в Данбери их было предостаточно — не считали музыку достойной профессией. Настоящий, крепко стоящий на ногах мужчина не станет заниматься столь легкомысленным делом, особенно если у него есть перспективы в мире бизнеса.

Чарльз Айвз впитал эту атмосферу с детства. Начав учиться музыке в пять лет под руководством отца, мальчик наверняка замечал молчаливое неодобрение отцовского образа жизни со стороны соседей и родственников. И тем не менее Чарльз глубоко ценил тактичную опеку отца. «Я благодарен отцу не только за знание техники и т. п., — писал он впоследствии, — но и за то влияние, которое оказали на меня его индивидуальность, широта мышления, превосходное понимание моего детского ума и сердца»<sup>310</sup>. Эта широта мышления позволяла Айвзу-старшему проявлять необычайную терпимость к сыновним музыкальным опытам, подчас навеянным его собственной неутомимой изобретательностью. Порой он просил слушателей спеть песню в одном ключе, а сам аккомпанировал им в другом. Если отдаешь себе отчет в том, что делаешь, внушал он сыну, тогда ты волен нарушать любые устоявшиеся правила и ограничения — их знание он прививал Чарльзу с не меньшей методичностью, — которые сдерживают твою оригинальность. Чарльз Айвз вырос в этой благожелательной атмосфере, и не случайно он всю жизнь презирал европейскую, главным образом — немецкую, техническую муштру.

Казалось бы, после окончания Йеля в 1898 году Айвз должен был оказаться перед трудным выбором: либо посвятить себя музыке, которую он любил больше всего на свете, либо избрать карьеру «настоящего мужчины», одобряемую обывателями Данбери.

На самом же деле всё было иначе — намного сложнее. Создается впечатление, что Айвз с самого начала знал, что ему делать, и потому поступил стажером в нью-йоркскую страховую компанию. Спустя несколько лет он основал собственное дело и в полной мере преуспевал\*. В течение двух десятилетий этот выбор его устраивал: он плодотворно и с удовольствием трудился в своей компании, а в свободное время сочинял — свои лучшие произведения он сочинял в этот период.

В начале 1930-х годов, когда ему было уже к шестидесяти, Айвз собрал кое-какие неформальные воспоминания, в основном анекдотического характера, в которые намеренно включил пассаж, оправдывающий его карьеру. Он не уточняет, в какой именно момент пришел к такому решению, — быть может, потому, что этого момента и не было. В столкновении коммерческой деятельности и склонности к романтической изоляции победа коммерции вовсе не была удивительна. «В детстве я отчасти стыдился этого, — пишет он о своей всепоглощающей страсти к музыке, — это, конечно, глупо, но такие настроения были очень сильны. Мне думается, большинство мальчишек в американской провинции испытывали нечто подобное». И он, разумеется, не чурался обычной жизни американского мальчишки — в школе слыл хорошим спортсменом, играл в бейсбол и даже был капитаном футбольной команды. Но этого ему было явно недостаточно. «Когда другие мальчишки на каникулах с утра по понедельникам возили тележки с овощами, или пололи грядки, или играли в мяч, я чувствовал себя виноватым в том, что сижу дома за фортепиано. Может быть, и справедливо. Разве музыка не была всегда чересчур изнеженным искусством? Этому помогли Моцарт и другие»<sup>311</sup>. Музыка Моцарта, во всяком случае в основной своей части, изнеженной не была.

В этих воспоминаниях Айвз дошел до самой сути, как он ее понимал. По его мнению, имелись веские причины избрать страховой бизнес. В нем человек встречает немало интересных людей, и это «расширяет, а не сужает [его] восприимчивость». К тому же для Айвза было неприемлемо закрыть глаза на нужды собственной семьи и заставить ее голодать в угоду его идеалам. «Можно ли, чтобы дети голодали ради его диссонансов?» — риторически вопрошал он, цитируя отца. Джордж Айвз полагал, что «человек сделает свою любовь к музыке сильнее, чище, больше, свободнее, не делая ее средством существования», особенно если дома у него «добрая жена и милые детишки»<sup>312</sup>.

\* Фрэнк Р. Росситер в своей биографии Айвза довольно категорично заключает: «сомнительно, что здесь [в отношении ухода в бизнес. — П. Г.] имело место сознательное решение» (*Rossiter F. R. Charles Ives and His America. 1975. P. 84*). — *Примеч. авт.*

Мотивировка довольно убедительная, но первая — мальчишеский стыд из-за отсутствия доступа к достойным мужским занятиям — для Айвза имела больший вес. Мужественность была его наваждением. Биографы, естественно, считали своим долгом прокомментировать его риторическую аффектацию насчет женоподобия большей части музыки и музыкантов. Эта чрезмерная риторика была основана на одной-единственной метафоре: композитор — женоподобное существо. С годами Айвз выработал довольно однообразный ругательный лексикон, к которому прибегал при каждом удобном случае. Он называл неугодных ему музыкальных критиков «мисс» или «тётушка», независимо от пола; издевался в присущем страховому агенту тоне над «изнеженностью 88 2/3 % современной музыки»; или обзывал консервативных комментаторов его сборника «Сто четырнадцать песен» «музыкальными кисками»<sup>313</sup>. Композитор признавал, что в молодости и сам восхищался женоподобными сочинениями: «Как подумаю о музыке, которую любил слушать и играть лет тридцать пять — сорок назад, так и хочется сказать самому себе: «Ролло, да как ты мог восторгаться этими соплиями, этими титьками, этими сальными завитушками?»»<sup>314</sup>

Ролло — прозвище, которым Айвз наградил женоподобного музыканта, послушного сына, который верит всему, что ему внушают закоснелые, тупые авторитеты. «К ним я бы причислил «Preislied» [«Хвалебную песнь» из вагнеровских «Мейстерзингеров»], «Розарий» [Этельберта Невина], кое-что из Моцарта, Мендельсона, небольшую часть раннего Бетховена вкупе с простоватым Гайдном, большую часть Массне, Сибелиуса, Чайковского и пр. (не говоря уже о Гуно), большинство итальянских опер (скорее, не большинство опер, а большую часть каждой оперы). Кое-что из Шопена (впрочем, у него это не вызывает протеста, ибо о нем нельзя и думать иначе, как в юбке, которую он сам себе кроил)»<sup>315</sup>. Даже герой его юношеских грёз Рихард Вагнер отметился в сонме женоподобия. Ему «достало здравого смысла для технического прогресса», но «он столь убого пользовался им — словно экзальтированная дама в лиловом шелковом платье, — изображая благородство и героизм, но боясь прыгнуть в мельничный пруд и стать героем. Вместо этого он одевался в лиловое и пел о героизме (женщина, вообразившая себя мужчиной)»<sup>316</sup>.

На взгляд Айвза, эти «размазанные» музыкальные «слиюни» или «листья кувшинки» являются смертельными врагами музыки. В 1934 году в Лондоне он побывал на концерте Сибелиуса, и «эта рутинная жвачка» внушила ему страх, что у настоящей музыки — его музыки — нет будущего. «Грустный вальс» Сибелиуса («как ни отдаёт он жженым сахаром» все же лучше, чем то, что [мы] слышали вчера вечером, ибо первый хоть и сладкий леденец, но ничем иным не прикидывается, а эти симфонии, увертюры и т. п. хуже,

потому что выдают мелкую музыку за глубокую. Каждая фраза, такт, аккорд, нота повторяются снова и снова, так, как ты от них и ожидаешь»; это «тривиальные, монотонные плоские пассажи, вязкая смесь Грига, Вагнера, Чайковского (и прочих дам)». Нестерпимее всего было ему видеть «молодежь, стоящую внизу и всерьез вкушающую эту зеленоватую желудочную слизь без единого проблеска идеи». Они пойдут домой и будут подражать «этим склизким рытвинам», думая, что «создают нечто», а на деле они «помогают упадку — умиранию — смерти — музыки»<sup>317</sup>.

Несдерживаемый, непредсказуемый гнев Чарльза Айвза против большей части музыки — целых 88 2/3 %! — выдает личную заинтересованность, более страстную, нежели абстрактное беспокойство о долгосрочных перспективах музыки. Как бы ни были разнообразны его мишени, обвинение коллегам-композиторам сводилось к одному — отсутствию мужественности. Возможно, мое предположение несколько умозрительно, хотя, как бы Айвз этого ни отрицал, неоспоримо то, что у него были личные причины отстаивать идеологию провинциальной Америки, в которой он вырос. Воистину, его собственные сочинения, за исключением отмеченных (в чем он смиренно признавался) юношеской сентиментальностью, были — по его мнению — свободны от гомосексуального налета, коим другие щеголяли, «выхолащивая Америку ради денег, — вот где собака зарыта... Нация Молли, избалованная коммерциализированным пшиком, — Америка утратила мужское начало»\*. Собственные неразрешенные диссонансы, фразы, вырванные из патриотических и религиозных гимнов, одновременное использование разных ладов — всё это представляло собой попытку придать музыке мужественность, в чем она, по его глубокому убеждению, отчаянно нуждалась и в чем, по всей вероятности, нуждался он сам\*\*.

\* Вполне вероятно, что чрезмерное и однонаправленное беспокойство Айвза насчет мужественности американских музыкантов объяснялось более пристрастными хлопотами насчет собственного мужского начала. Джен Сваффорд в фундаментальной биографии Айвза высказал предположение, что диабет, от которого он страдал, мог вызвать импотенцию, что, конечно же, усугубляло его тревогу (*Swafford J. Charles Ives: A Life with Music. 1996. P. 406–407*). — *Примеч. авт.*

\*\* В 1936 году случилась история, которую можно считать поэтичным возмездием за пылкую ненависть Айвза к гомосексуализму. Один из его самых активных пресс-агентов на общественных началах, композитор Генри Коуэлл был осужден за мужеложство. Друг Айвза, сочтя, что композитора следует известить об этой катастрофе, и зная его настроения, попросил Хармони Айвз проинформировать супруга, когда она сочтет уместным. Он и впрямь был раздавлен этим известием; за четыре года, проведенных Коуэллом в «Сан-Квентине», Айвз ни разу не вышел на контакт со своим преданным другом. Лишь когда Коуэлл освободился и женился, Айвз его простил. — *Примеч. авт.*



\*

Антимодернистский модернизм Чарльза Айвза был уникальным, вымученным, непрекращающимся кошмаром. В отличие от Т. С. Элиота и (как мы увидим) Кнута Гамсуна, он не был реакционером в политическом смысле, а напротив, с годами превратился в убежденного эгалитариста и либерала левого толка. Мы знаем, что он столь же мало почитал Гайдна, сколь и Сибелиуса, причем по одной и той же причине. Но в его внутреннем мире было больше противоречий, чем он отваживался признать. Предпочтение, которое он оказывал бизнесу перед искусством, было, как я уже сказал, естественным — и для него совершенно неизбежным. Но карьера страхового чиновника, подтверждая всё, усвоенное им в детстве, удерживала его на расстоянии выстрела от своей наследственности — фарисейских идеалов провинциального Данбери в штате Коннектикут. Отдавая дань возрастившему его миру, он не принимал большую часть музыки, написанной как композиторами прошлого, так и его современниками. Это неприятие и заставляло его упорствовать в своей экстравагантной музыкальной технике.

Но этого мало. Как модернист (он ненавидел этот ярлык — так же, как и любой другой), Айвз творил, отставив в сторону исторически сложившиеся каноны. Как антимодернист, он ненавидел музыку, которую обожали его современники и которую его музыка превосходила в силу одного только отступления от традиций — в этом он был убежден. В своем отступлении он руководствовался вдохновляющим американским тезисом, что позволило его сочинениям стать радикально новыми и одновременно успокоительно старыми. Ведь недаром программными ориентирами для его великой сонаты «Конкорд» и Четвертой симфонии служили избранные трансценденталисты Новой Англии — Эмерсон и Торо, — а также, в меньшей степени, Готорн и Элкотты. Они, как он надеялся, освободят его (и его слушателей) от традиций, довлевших дотоле над всеми американскими композиторами. Идеализируя Эмерсона, как он идеализировал отца, Айвз жил сразу и в прошлом, и в настоящем, переделывая то и другое по своей мерке.

## Модернистский антимодернизм: нордический психолог

Тридцатого апреля 1945 года Адольф Гитлер покончил с собой в своем берлинском бункере; этот неизбежный исход поверг весь мир в ликование. Однако неделю спустя, 7 мая, ежедневная норвежская газета *Aftenposten* напечатала скорбный некролог. «Я не достоин произносить вслух его имя, — писал автор. — Равно как

его жизнь и деяния не дают никому права на сентиментальные измышления. Он был воином, борцом за счастье человечества, пророком истины и справедливости для всех народов. Он был реформатором высшего порядка, но ему было суждено явиться в эпоху непревзойденного варварства, которое в конце концов его сгубило»<sup>318</sup>. Вероятно, этот день был последним, когда мог быть напечатан столь прочувствованный панегирик, ибо уже на следующий немецкие войска повсеместно капитулировали перед союзниками. Хотя некролог не был подписан, даже полуграмотный норвежец смог бы догадаться, кто был автором: показное самоуничтожение («я недостойн»), жесткое неприятие сентиментальности, благоговение перед «борцом за счастье человечества», не говоря уже об ужасающем извращении исторических фактов, безошибочно указывали на самого знаменитого писателя Норвегии — и ведущего модерниста — Кнута Гамсуна.

Преклонение Гамсуна перед почившим вождем выглядело даже более радикально, чем презрение Элиота к современной поэзии и обвинение в женоподобии, брошенное Айвзом классической музыке. Так же как Элиот и Айвз, Гамсун был революционером и ниспровергателем на своем поле — в литературе — и, так же как и они, поворачивался спиной к социально-политическим идеям, волновавшим всех модернистов. Он был бесспорным лидером литературного авангарда, но из-за политических пристрастий оставался в изоляции среди писателей.

Текст некролога покорибл многих читателей, а некоторых застиг врасплох. Годами Гамсун трубил о своем злобном презрении к «массам», зараженным большевизмом; пренебрежительно отзывался о парламентском правлении; настойчиво провозглашал, что диктатура выше демократии. Это вовсе не было приступом слабости, поразившим бескомпромиссного энтузиаста. Уже в 1894 году, четыре года спустя после выхода его первого крупного романа «Голод», тридцатипятилетний Гамсун с восторгом отзывался и буквально идентифицировал себя с «независимым и одиноким представителем аристократии духа», который «не верит в демократию, в выбор и правление масс. Ему претит чернь, он презирает саму суть толпы»<sup>319</sup>. Таковы были намеченные им политические перспективы — и он сохранил им верность. Через год герой его драмы «У врат царства» выразительно повторит этот символ веры, заодно объявив о своем поклонении «прирожденному господину, естественному тирану, повелителю, которого не выбирают, но сам он своею волей делается предводителем земных орд. Я верю, я жду лишь одного — второго пришествия, великого террориста, Человека с большой буквы, Цезаря...»<sup>320</sup> Созерцать далекое прошлое («Я жду <...> Цезаря») Гамсуну было намного приятнее, чем хаос либерального настоящего.

Гамсун был, конечно, не единственным, кого соблазнил фашизм. Многие ученые и художники во Франции, Великобритании и других странах точно так же ненавидели буржуазную посредственность и коррупцию и вполне искренне аплодировали энергии, мужественности, ликвидации соперничества между враждующими группировками (а заодно и их самих) — всему, что предлагали итальянские или немецкие фашисты как альтернативу вседозволенности. Но Гамсун выделялся на общем фоне: единственный нобелевский лауреат, который боготворил Гитлера; тонкий психолог, не сумевший подвергнуть свою одержимость нацистским и фашистским режимом рациональному осмыслению.

В политической сумятице, охватившей Европу после Первой мировой войны, она, казалось, наконец созрела — к великой радости Гамсуна — для «Цезаря». Он испытывал, как признался своему издателю в 1932 году, «пиетет и огромное восхищение перед Муссолини»: «Что за человек появился в эти смутные времена!»<sup>321</sup> Что до младшего партнера Муссолини в Германии — именно таким всем показалось (хотя и ненадолго) это партнерство в 1933 году, — Гамсун признавался во время Второй мировой войны, что, «помимо всего прочего, именно Гитлер обращался прямо к моему сердцу»<sup>322</sup>. У него дома агрессивный, авторитарный политик Видкун Квислинг, основатель норвежской нацистской партии, чье имя позже стало синонимом слова «предатель», тоже был героем Гамсуна: «Будь у меня десять голосов, — провозглашал он перед выборами 1936 года, — он получил бы их все»<sup>323</sup>.

★

Широко распространенную горечь по поводу восторженного автора некролога легко понять. Граждане отдаленной маленькой страны, в 1900 году насчитывавшей три миллиона душ, лелеяли всякого соотечественника, завоевавшего международную известность. Эта жажда признания лишь укрепилась после 1905 года, когда Норвегия освободилась от гнёта датской монархии и стала полностью независимым государством. Генрик Ибсен, хотя он и провел долгие годы за границей, был самым превозносимым из национальных символов. Но Ибсен умер в 1906 году, а другие великие норвежцы, например драматург, прозаик и поэт Бьёрнстjerne Бьёрнсон, умерли вскоре после него. К тому времени сорокасемилетний Гамсун уже приобрел достаточный литературный вес, хотя и не считался еще автором бестселлеров. Он был странен и непредсказуем, но такое поведение вполне согласовывалось с ролью ведущей знаменитости; Нобелевская премия в области литературы, присужденная ему в 1920 году, укрепила его в этом статусе. Поэтому, когда норвежцы обнаружили или вспомнили его пронацистские высказывания военного времени,

кульминацией которых стало его прощание с Гитлером, они предпочли списать его слова на счет старческого слабоумия. Это было удобное алиби, хотя и сфабрикованное от отчаяния, а потому весьма непрочное. Гамсун же до самой своей смерти в 1952 году, говоря о политике, отнюдь не бредил.

Историк, озадаченный феноменом нациста-модерниста, склонен проследить его жизнь от конца к началу, искать в ранней биографии подготовительные шаги, указывающие на столь омерзительное завершение. Но это означало бы отринуть все пути, которыми Гамсун мог пойти и не пошел, пренебречь удивительным диапазоном и явной противоречивостью его мышления. Не признать психологической сложности — совершить просчет, который сам Гамсун, будучи дотошным исследователем человеческого ума, счел бы наивным. Короче говоря, поддержка фашизма не была неизбежным поворотом в его биографии.

Но в ретроспекции это кажется весьма вероятным. Гамсун позволял себе, при всей своей пронизательности, необоснованно и обобщенно судить о национальном характере. Одной из его самых прочных умственных конструкций было англо-немецкое противостояние, которое он пытался осмыслить еще в юности, полагая, что Германии в нем было уготовано место подло преданного и затравленного героя, а Великобритании — холодного и черствого злодея. Таким образом, нацисты, и в первую очередь их харизматичный вождь, были для Гамсуна воплощением отважного, решительного немецкого духа — они тянули его к себе как магнит. Немцы, конечно же, оценили это: они стали покупать его романы и первыми признали Гамсуна выдающимся писателем. Но что еще важнее — сам он стал считать немцев своими расовыми сородичами, членами большого северного братства. А с приходом нацистов к власти расовая коннотация приобрела в его мышлении еще больший вес.

Он не считал благодеяния, которыми осыпала его Германия, предназначенными для себя лично: по его мнению, немецкие образовательные учреждения и немецкая культура далеко обогнали все прочие страны. Особенно в сравнении с Великобританией, страной, которую он патологически ненавидел, и эта ненависть воистину поражала всех (ни одному из комментаторов не удалось обойти ее), поскольку на уровне сознания была основана всего лишь на давнем кратком путешествии в Англию на поезде и нескольких исторических анекдотах, доказывающих, по его предположениям, эгоистическую беспощадность британского империализма. Ему как будто необходимо было направить большую часть своей ненависти и отвращения — а их у него в душе скопились неисчерпаемые залежи — на четко видимую цель. Учитывая его упрямую веру в свою интуицию, изменить, а тем более перечеркнуть

лелеемое впечатление (а он лелеял все свои впечатления) было невозможно. Так, идеализация Германии сделала Гамсуна естественным кандидатом на обращение в нацизм, претендовавший на восстановление мужественности страны, а женщин железной рукой возвращал на определенное им природой место домохозяек и детоносиц, дабы вырвать с корнем все унижения, которые нации пришлось вынести от союзников (главным образом — британцев) после Первой мировой войны, и утвердить чистоту расы. В главных аспектах нацистская программа была программой Гамсуна\*.

\*

Близость Гамсуна к нацистскому тоталитаризму коренилась еще глубже. Я думаю, она возникла как отклик на некоторые первозданные умственные шаблоны, ничуть не измененные, как уже было сказано, его глубоким знанием психологии. Хотя ему не было равных в улавливании личных мимолетных впечатлений и настроений — это умение и сотворило из него величайшего модерниста, — хотя временами он осознавал властную необходимость стать единовластным меньшинством, подобные прозрения никак не влияли на его политическую позицию\*\*. От рождения его звали Кнут Педерсен, и, несмотря на свою зависимость от городского уклада, он навсегда остался крестьянином. При любой возможности он пускал в ход навыки, приобретенные в детстве, переоборудуя купленные земельные угодья в образцовые фермы. В поздние годы на анкетные вопросы о роде занятий он кратко отвечал: «Фермер и писатель». К тому же он был скитальцем, выставлявшим напоказ свою неуживчивость и неугасающую жажду одиночества, в частности, в описаниях аутсайдеров, чьи романские образы свидетельствовали о тревоге выдумавшего их автора. «Некогда я был таким же, как мои товарищи, — говорил он. — Только они шли в ногу со временем, а я — нет. Теперь я ни на кого не похож. К сожалению. Слава Богу»<sup>324</sup>.

Гамсун думал, что понимает город и то, что он делает со своими жителями. В своей скитальческой жизни, проводя долгое время в норвежской столице, он постоянно обращался к городским темам. Действие его первого значительного романа «Голод» (1890), а также ряда других его романов — всего он написал их

\* В конце 1930-х — начале 1940-х годов Гамсун заразился к тому же и антисемитской пропагандой. В 1942 году, в злобной статье, опубликованной только в Германии, он написал, что Франклин Делано Рузвельт — «еврей, проплаченный евреями, главная фигура в американской войне за Бога и власть евреев» (*Ferguson R. Enigma*. P. 365.). — *Примеч. авт.*

\*\* «Довольно странное ощущение, — писал Гамсун выдающемуся датскому литературоведу Георгу Брандесу еще 24 декабря 1898 года, — быть писателем, который настолько не в ладах со всеми и всем» (*Hamsun K. Selected Letters*. Vol. II. 1898–1952 / ed. H. Naess, J. McFarland. 1998. P. 23). — *Примеч. авт.*

двадцать три — разворачивалось в Христиании, позже переименованной в Осло. Но для Гамсуна городская жизнь, подбитая мелочностью, цинизмом и материализмом, взнуданная погоней за прогрессом (который он считал главным симптомом ненавистной либеральной власти), была рассадником коррупции и разложения. Его жажда изоляции и лирическая тяга к одиночеству на лоне природы нашли блестящее отражение в романтическом стиле, изначально снискавшем ему известность, и вступили в драматический контраст с пороками города. Формальное вероисповедание ничего для него не значило, но природа взрастила в нем некий поэтический пантеизм, согласовывавшийся с его глубинным желанием окунуться, по примеру отца, в сельскую чистоту. Огульно отвергая современную Норвегию, он идеализировал свое раннее детство как «потерянный рай, где все дети живут в гармонии с животными на лоне окружающей их природы»<sup>325</sup>. Этот умудренный примитивизм сделал Гамсуна верным союзником антимодернистов. И тем не менее его модернизм, выкованный в горниле психологического истолкования характеров, оставался непревзойденным.

Такие усложненные пристрастия были не просто романной стратегией. В пору, когда Гамсун ухаживал за актрисой Марией Андерсен, которая стала его второй женой, будучи моложе его на двадцать два года, он умолял, внушал, более того, приказывал ей бросить сцену и вернуться к сельским корням, источнику всего добра, что есть в норвежцах. В соответствии с этой потребностью он создал образ одного из самых запоминающихся своих персонажей — истинного, величественного крестьянина Исаака в «Соках земли» (1917), наиболее известном из его романов. «Он — деревенский житель и телом, и душой и землепашец, не знающий пощады. Выходец из прошлого, прообраз будущего, человек первых дней земледелия, от роду ему девятьсот лет, и все же он сын своего века»<sup>326</sup>. В этом портрете Гамсун переступил через своих сподвижников-модернистов, утверждая, что его бродяги и древние, и современные в одно и то же время, что они, призраки далекого прошлого, являют собой надежный пример для подражания в настоящем.

Ничто из вышесказанного — я настаиваю на этом — не делает антимодернизм Гамсуна, и даже его одержимость нацистской Германией, неизбежным исходом. Многие в его время точно так же идеализировали чистоту крестьянской жизни и проклинали пороки города, однако далеко не все делали из этого политических выводов, которые Гамсун считал совершенно естественными. Увлечение Гамсуна психиатрией тоже едва ли поможет разгадать его загадку. Краткий курс психоанализа, который он прошел в 1926–1927 годах у первого норвежского аналитика Йоханнеса Иргенса Стрёмме, не оставил после себя — помимо того, что благодаря ему он снял свой писательский стопор, — заметных следов и каких-либо изме-

нений в его умственном хозяйстве. Вскоре после поражения Германии два норвежских психиатра обследовали Гамсуна на нескольких интенсивных сеансах вопросов и ответов, пополнивших кладезь его литературного творчества. В своих отчетах эксперты заявили об «абсолютной искренности» своего восьмидесятишестилетнего пациента, сославшись на его трудное детство («потерянный рай»). Их вывод таков: Гамсун страдал от комплекса неполноценности, порожденного чувством вины вкупе с непреодолимыми инстинктами. Он не был безумен, но два микроинсульта, пережитых во время войны, сказались на его суждениях и нанесли «необратимый ущерб» его «умственным способностям».

Вновь избранным норвежским властям такой приговор был только на руку: он избавлял их от необходимости предавать их самого знаменитого соотечественника суду и возможному расстрелу за измену родине, подобно тому, как был в октябре 1945 года расстрелян Квислинг. Но заключение психиатров выглядит малоубедительным, поскольку неизменное самообладание и вполне внятные ответы на вопросы гражданского суда, через который ему пришлось пройти, доказали полное отсутствие упомянутого выше «необратимого ущерба»<sup>327</sup> Гамсуна. Его политика не имела оправданий. Точно так же нет и свидетельств тому, что обожествление Гитлера каким-либо образом компрометирует мощную психологическую проницательность его ранней прозы. Другие модернисты могут решительно возражать против причисления к ним Гамсуна; якобы никто из одержимых массовым истреблением людей не может примкнуть к их движению. Однако нет сомнений в том, что роман «Голод», с его глубоким психологическим, почти психоаналитическим исследованием обычно не замечаемых душевных состояний, остается среди первых классических образцов модернистской прозы, доказательством того, что антимодернист может одновременно быть подлинным модернистом.

## Варвары: гитлеровская Германия

/1

В то время как некоторые одиночки среди модернистов (вроде Гамсуна) приветствовали тоталитарные режимы правых, гораздо более многочисленный контингент их спутников аплодировал восхождению левых; немалое количество писателей и художников, в том числе и модернистов, стали их жертвами. Гитлеровская Германия, сталинский СССР и (с не столь катастрофическими последствиями) муссолиниевская Италия нажили немало приверженцев среди деятелей искусства и науки. Зигмунд Фрейд, мудрый обозреватель своего времени, оглядываясь вокруг в начале 1938 года, свел эти три диктатуры воедино:

К своему удивлению, мы находим, что прогресс вступил в союз с варварством. В Советской России взялись улучшить условия жизни около сотни миллионов человек, которые прочно удерживаются в покорности. Вожди оказались достаточно опрометчивы, чтобы забрать у народа «опиум» религии, и достаточно благоразумны, чтобы дать ему некоторую степень сексуальной свободы; но в то же время люди подвергаются грубейшему давлению и лишены всякой свободы мысли. Так же насильственно учат порядку и чувству долга итальянский народ. Ощущаешь что-то вроде облегчения от гнетущего чувства, когда в случае немецкого народа видишь, что возврат к почти доисторическому варварству может происходить и без привлечения каких-либо прогрессивных идей<sup>328</sup>.

Но даже в коллективной — реальной или воображаемой — борьбе с врагами, которая объединяет трех диктаторов, их цели и мишени были различны, поэтому каждую из этих волн регресса необходимо рассмотреть отдельно.

Германия была наиболее последовательной в подавлении любой независимости, даже во вкусах, если они не согласовывались с культом ее «харизматичного» лидера. Для немецких модернистов — художников и писателей, внесших заметный вклад в сценическое и литературное искусство, в живопись и архитектуру, — приход Гитлера к власти прозвучал погребальным звоном. После того как 30 января 1933 года ему было предложено место канцлера Германии, его верные штурмовики стали утверждать новую власть с бесовским усердием и пугающей эффективностью. По всей стране начались нападки на политических противников, включая социалистов — депутатов рейхстага, прежде обладавших депутатской неприкосновенностью; число сторонников и жестокость нацистов росли, сопровождаемые равнодушием, а то и радостным одобрением со стороны нации, наблюдавшей за их успехами. «Скорости преобразований, охвативших всю Германию, поражались современники и не перестали поражаться потомки, — подытожил рассудительный биограф Гитлера Ян Кершоу, обрисовав преобладавшие в Германии настроения и набиравшую обороты энергию победителей. — В этом было сочетание псевдолегальных методов, террора, манипуляций и добровольного коллаборационизма. Через месяц гражданские свободы, гарантированные Веймарской конституцией, были уничтожены. Через три месяца самые активные политические противники были либо в тюрьме, либо в эмиграции, и рейхстаг сложил свои полномочия, предоставив Гитлеру всю полноту законодательной власти. Через четыре месяца некогда сильные профсоюзы были распущены. Через полгода



или чуть более все оппозиционные партии были подавлены или самоликвидировались»<sup>329</sup>. Уже в марте 1933 года новые власти придерживаясь открыто объявили об организации первого концлагеря в Дахау, близ Мюнхена. Движение к полному контролю над высокой и низкой культурой, над бизнесменами и кегельбанами, над издателями и футбольными командами разворачивалось на фоне слабого сопротивления и повсеместного одобрения. Резко и безапелляционно немецкий модернизм с его смелыми инновациями был объявлен «антинемецким» — *undeutsch*.

\*

Первый удар режима национал-социалистов по модернизму был побочным продуктом антисемитизма. Сведя рейхстаг к полному бессилию и заменив его полномочия законодательством, нацеленным на «очистку» немецкого общества, нацисты поспешили претворить в жизнь давно лелеемые антисемитские мечты. Евреев искоренили оптом: еврейские служащие, еврейские дирижеры и театральные импресарио, еврейские преподаватели (которых было не слишком много, но во времена Веймарской республики число их умножилось, как никогда в Германской империи), еврейские журналисты, еврейские актеры, еврейские художники и писатели разом остались без работы.

Безусловно, не все немецкие евреи, изгнанные с родины или лишенные жизни, были модернистами. Оргия увольнений была предельно рассчитанной; довольно было родиться евреем, чтобы стать нежелательным элементом среди истинно немецких талантов. Ибо, несмотря на вмененную им обязанность соответствовать репутации «*Kulturbolschewismus*», большинство немецких евреев были далеки от «культурного большевизма». Подобно чистокровным немцам, они довольствовались господствующими вкусами. Когда в 1937 году нацисты организовали передвижную выставку, пригвоздившую к позорному столбу то, что они обозвали «дегенеративным искусством», среди ста двенадцати художников, заклеенных за так называемое «моральное разложение»<sup>330</sup>, они смогли найти всего шестерых евреев. Но евреи-традиционалисты также попадали в сети правительственной расистской программы. Выдающийся дирижер Бруно Вальтер, специализировавшийся на операх Моцарта и симфониях Малера, весной 1933 года бежал в Австрию под угрозой расправы в том случае, если он осмелится дирижировать на Немецкой земле. Ведущие ученые — философ-неокантианец Эрнст Кассирер и историк искусства Эрвин Панофский, рядом не стоявшие с модернистским искусством и литературой, но бывшие оба евреями, были лишены кафедр и принуждены искать новую работу за рубежом; как большинство изгнанников, они нашли ее в США.

Но были среди изгоев и полноправные модернисты. Пожалуй, самым впечатляющим примером еврея, изгнанного просто за то, что он еврей, был невероятно изобретательный, отличавшийся бесконечным разнообразием режиссер Немецкого театра в Берлине Макс Райнхардт. Этот культурный шоумен ставил пьесы, которые современная публика находила захватывающими, независимо от того, какую эпоху они представляли. Он ставил немецкую, французскую и греческую классику, «Гамлета» в современных костюмах и феерический «Сон в летнюю ночь» на вращающейся сцене. За что и получил американскую ссылку, в которой продолжил свои сценические эксперименты, правда, уже без прежнего гигантского размаха.

С другой стороны, не все эмигранты были евреями. Например, Бертольт Брехт, самый интересный драматург Веймарской Германии, который перешел от раннего экспрессионистского этапа к марксистскому дидактизму, покинул пределы страны 28 февраля 1933 года, на другой день после поджога Рейхстага в Берлине<sup>\*</sup>; свою роль сыграл и тот негативный прием, который получили его последние пьесы в Германии. Оценив риск пребывания в столь огнеопасной атмосфере, Брехт решил, что ему грозит не просто арест, и бежал за границу.

\*

Стихийная атака нацистов на немецкий авангард вскоре стала более систематичной. Десятого мая 1933 года состоялось пресловутое сожжение книг — непристойный жест, подчеркнувший широкую поддержку, которой в то время пользовались нацисты. Книжному холокосту подверглись не только произведения авторов-евреев, но и таких «арийцев», как братья Генрих и Томас Манны. Это был всплеск вульгарной зависти политизированного тевтонизма, возмездие за «позор» Ноябрьской революции 1918 года, положившей конец империи Гогенцоллернов, и, вероятно, последний приговор либерализму — «источенному червем» (по выражению Элиота) и приобретшему опасную популярность. Отныне риторикой дня становилась экзальтированная поминальная месса по модернизму. Мало кто тогда помнил (хотя тысячи людей припомнили впоследствии), что еще столетие тому назад великий немецкий поэт Генрих Гейне предрек, что в стране, где жгут книги, будут жечь и людей.

<sup>\*</sup> Вокруг вопроса о том, кто поджег Рейхстаг, велись долгие споры; недавние исследования поставили под сомнение версию (которая одно время считалась наиболее убедительной) о том, что это дело рук самих нацистов, ибо в их планы входило уничтожение в Германии конституционных прав. В настоящее время почти доподлинно известно, что голландец, в прошлом член коммунистической партии, Мариус ван дер Люббе был, как он сам признался, единственным поджигателем. Так или иначе, нацисты не стали медлить с тем, чтобы использовать поджог в своих целях. — *Примеч. авт.*

Акция против антинемецкого духа, когда двадцать тысяч книг были сожжены в Берлине и несколько меньше — в других городах, была тщательно подготовлена Немецкой студенческой организацией, решившей переплюнуть нацистскую Федерацию студентов двенадцатью кровожадными тезисами, расклеенными на плакатах по всей стране, включая университеты. Седьмой тезис гласил: «Когда еврей пишет по-немецки, он лжет. Его надо заставить делать на всех своих книгах, написанных по-немецки, пометку: „перевод с еврейского“»<sup>331</sup>. За этим беспрецедентно лицемерным заявлением последовало сожжение книг, которое было единодушно поддержано педагогическим и студенческим составом университетов, не говоря уже о пожарных, нанятых для осуществления контроля над проведением процедуры. Речь шла не об одних закоснелых реакционерах, так и не сумевших примириться с Веймарской республикой и пожелавших бесцеремонно избавиться от «антинемецких» текстов. Такой бескомпромиссный лирический поэт, как Готфрид Бенн, и такой влиятельный философ, как Мартин Хайдеггер, во всеуслышание поддержали режим и даже оказали содействие в обезвреживании главного источника инакомыслия. Мужественность, патриотизм, расовая чистота, отождествление с народом — Volk, — презрительные плевки в сторону космополитизма, рационализма и других просвещенных идеалов стали исключительными принципами, допущенными режимом. Занималась новая героическая заря, и патриотически настроенная часть немецкой интеллигенции изъявила желание встать под ее знамена.

/2

Можно ли считать всё это симптомами модернистского антимодернизма? Обращал ли нацистский режим взгляд главным образом в будущее или в прошлое? Более чем полвека прошло с тех пор, как произошел крах гитлеровского «тысячелетнего Рейха», а на эти вопросы все еще нет ответа. Да и вряд ли может быть, ведь нацистская идеология и нацистская практика указывали в разные стороны. С одной стороны, нацисты считали технику покорной и полезной служанкой; они приветствовали такие современные изобретения, как автомобиль и аэроплан, и активно использовали их в рамках подготовки к войне. Они прямо с 1933 года принялись перевооружать страну и энергично переориентировали немецкую промышленность на службу военным целям в не слишком отдаленном будущем.

Приверженность нацистов современности демонстрирует активная эксплуатация ими в пропагандистских целях такой относительно недавней новинки, как радио. Художники на службе нацизма нашли благодатную тему в изображении немецкой семьи, благоговейно внимавшей простому приемнику на фоне деревенского антуража: «Der Führer spricht» («Говорит фюрер»). Это утилитарное техническое средство приветствовали нацистские

идеологи-утописты, возмечтавшие о новом мире под властью нового человека, о мире истинных арийцев, без евреев. На благо этой фундаментальной революции они трудились с подлинно немецкой обстоятельностью — *Gründlichkeit*, — качеством, которое те, кто верит в национальный характер, любят приписывать немцам, — то есть не оставляя ничего без внимания, когда превращали евреев, внесших значительный вклад в сокровищницу немецкой культуры, в паразитов. К середине 1930-х годов в гимназиях Берлина и других городов Германии был распространен песенник, в котором слова всеми любимой «Лорелеи» были приписаны некоему анониму, хотя эти бессмертные стихи сто лет тому назад написал крещеный еврей Гейне<sup>332</sup>.

С другой же стороны, этот новый человек (как мужчина, так и женщина) был удивительно старомоден. Жертвенным идеалом немецкой женщины провозглашались *Küche, Kirche, Kinder* («кухня, церковь, дети»). Среди немногих политических шуток, все же просочившихся в это лишенное юмора общество, несмотря на строгий надзор гестапо и бдительность простых граждан, всегда готовых наступать на соседа за недостаточную преданность фюреру, была следующая: новый человек, соответствующий нацистскому идеалу, белокур, как Гитлер, спортивен, как Геббельс, художав, как Геринг. А если серьезно: несмотря на то, что мало кто из немцев соответствовал строгим требованиям самообновления, всегдашним утешением им служило то, что их возглавляет фюрер, который несет непосильное бремя и трудится за других, страдает за других, *видит* за других, — прямо-таки светский Христос!

Нечто вневременное присутствовало в культе Гитлера, а именно — исповедальная покорность, периодически проявляющаяся в вековой истории. Германский идеал нового человека, признанный нацистскими лидерами, был выкован из фольклора, литературных вымыслов и подбитых манией величия легенд, как древних, так и совсем недавних\*. Исторические реалии не могли соперничать с тевтонскими фантазиями. При всех противоречиях нацистского мышления, прошлое занимало в официальной идеологии большее место, чем будущее, и ностальгия по нему была лишь частично замаскирована модернистской вышивкой.

Это причудливое рукоделие никоим образом не спасало немецкий модернизм. В первые годы своей власти нацисты учредили

/3

\* Видный американский историк-германист Генри Эшби Тёрнер отмечал, что «национал-социалисты искали образец для подражания в прошлом, однако обращались не к историческому, а к мифическому и эклектически сконструированному прошлому. Главным для них было бегство от современного мира» (*Turner H. A., Jr. Fascism and Modernization // Reappraisals of Fascism / ed. H. A. Turner. 1975. P. 120*). — *Примеч. авт.*

Имперскую культурную палату, объединившую писателей с буйной фантазией, журналистов, деятелей сцены, радио, музыки и искусств под эгидой Министерства пропаганды, то есть Йозефа Геббельса, который проводил в жизнь программу Гитлера. «Мы хотим вернуть нашему народу, — заявил фюрер еще в феврале 1933 года, — истинно немецкую культуру, немецкое искусство, немецкую архитектуру, немецкую музыку, которые воскресят нашу душу». Гитлер, боготворивший прах Рихарда Вагнера и очарованный стройными реалистично-белокуроыми ню, едва ли мог стерпеть немецкую экспрессионистскую живопись, графику, поэзию, хотя это авантюрное искусство в основном творили недавние нееврейские мастера. Так что уделом немецких модернистов становилась эмиграция либо молчание.

Явным доказательством того, что культурный модернизм был не нужен нацистам, стала в июле 1937 года сенсационная выставка, организованная сначала в Мюнхене, а затем показанная в тринадцати других немецких городах; выставка *Entartete Kunst* — Дегенеративного искусства. Представленная на ней модернистская живопись соседствовала с мазней душевнобольных, которая подчеркивала детскую неумелость, болезненность, даже безумие, якобы навязанные пассивному, чрезмерно терпеливому немецкому искусству. Но статистика (около двух миллионов посетителей только в Мюнхене и еще миллион в остальных городах) свидетельствовала не столько об убедительности нацистской пропаганды, сколько об интересе публики к современной живописи, которую целиком изымали из немецких музеев. Если эти работы не сжигали в главном пожарном депо, то они попадали в редкие привилегированные частные коллекции либо выставлялись на аукционах за границей, принося немалую прибыль.

Организованная травля модернизма не обходилась без внутренних парадоксов. Как нацистским бонзам, проводившим официально затребованное исследование своей генеалогии, пришлось, к своему ужасу, удостовериться в том, что их арийство далеко не является таким уж чистокровным и что среди их предков имеются евреи, так и некоторым из числа наиболее рьяных нацистов среди немецких художников, в свою очередь, было нелегко принять тот факт, что склонность к модернизму является серьезным препятствием для их включения во вновь формирующийся мир чисто арийского искусства. Пожалуй, самым трагикомическим примером такой несостоятельности стала экспрессионистская живопись Эмиля Нольде. Среди картин, выставленных в качестве образцов дегенеративного искусства было двадцать шесть его работ, с их неожиданным колоритом, искаженными формами, грубыми контурами — со всем тем, что характеризует его раскрепощенную живописную манеру, экзотический стиль его гравюр и бесподобных

акварелей. Художнику пришлось смириться с полужатворническим существованием в дальней северогерманской деревушке. Отныне он писал цветы, идеализированные пейзажи и трогательные религиозные сцены, пронизанные, по его словам, «глубочайшей духовностью, верой и нежностью».

Долгие годы Нольде выступал как старомодный, обособленный авангардист. Но раньше он был членом нацистской партии в своем Шлезвиг-Гольштейне и всей душой разделял нацистское мировоззрение. Поэтому публичное клеймо он воспринял крайне болезненно. Многие его картины, рисунки и гравюры к 1937 году были изъяты из музеев и частично уничтожены; остракизму подверглись 1052 работы — больше, чем у какого-либо другого «дегенеративного» немецкого художника. В 1941 году ему официально запретили писать, но художник, замкнувшийся в своем новом затворничестве, не подчинился. Другие экспрессионисты, например Карл Шмидт-Ротлуф, также были насильственно выброшены из мира искусства. Еще один модернистский живописец и скульптор, Отто Фройндлих, погиб в нацистском лагере смерти Майданеке в марте 1943 года — правда, не из-за своего стиля, а из-за своей «расы».

\*

В свое время историки нацистской культуры стали утверждать, что немецкие власти с 1933 по 1945 год не только политизировали искусство, но вместе с тем эстетизировали политику. Наружность в те годы претендовала на то же внимание, что и сущность. Зрелище тысяч гражданских лиц, одетых в униформу и марширующих сомкнутыми рядами, ревностно вытягивающихся по стойке «смирно» и вздымающих штандарты со свастикой, когда из тени выступал фюрер и заводил свои двухчасовые речи; монументальный неоклассицизм официальной нацистской архитектуры, стиль, которым были отмечены не только проекты, но и возводимые здания; пресловутые пропагандистские фильмы о съезде гитлеровской партии в Нюрнберге (1934) и Олимпийских играх в Берлине (1936), блестяще снятые Лени Рифеншталь, — всё это входило в повестку властей, стремящихся стимулировать всеобщий энтузиазм и обманчивое чувство сопричастности великой национальной эпопее.

Даже если гитлеровский режим и считал полезным присвоить себе те или иные составляющие модернистской техники (а фильмы Рифеншталь были великолепным ее образцом), то в целом либерализм, это основное начало модернизма, свободные импульсы и фантазии, неподконтрольные какой-бы то ни было власти, были погребены под грохотом нацистской ретроградной революции.

## Варвары: сталинский Советский Союз

/1 Хотя, в принципе, советский коммунизм был антиподом мира, скроенного в нацистской Германии, наблюдатели, свободные от предрассудков сталинской идеологии, обнаруживали разительные и прискорбные черты сходства между двумя режимами. Несмотря на авторитет просоветски настроенных западных ученых, всё больше людей считали заключение Пакта о ненападении между нацистами и Советами в августе 1939 года совершенно естественным развитием событий. В самом деле, негативный термин «тоталитаризм» роднил два режима, словно сводных братьев, на почве их взаимно враждебной риторики; политологи и журналисты приняли этот термин уже в конце 1920-х годов. Вне всякого сомнения, оба режима пустили в ход свою разгромную силу, чтобы загнать авангардистов в господствующее русло и подавить в зародыше всякую эстетическую оппозицию. Воздействие на модернистов внутри своих границ было идентичным: они оказались обречены либо на полное повиновение и пособничество, либо на молчание, а то и смерть.

\*

Как повсеместно в модернистской живописи, музыке, литературе, российские версии культурного радикализма уходят корнями в XIX век. В отсталой и весьма эклектичной в том, что ей удалось перенять у Запада, России первые заметные ростки авангарда появились в 1860-е годы в виде нетрадиционной школы художников, бунтующих против главенства Петербургской академии художеств. Будучи заодно с другими российскими реформаторами — и тогда и после, — эти протомодернисты пытались разрешить основную проблему, стоявшую перед гуманистически настроенными кругами в стране: как помочь нищему, забитому, в большинстве своем неграмотному народу. Когда Достоевский писал: «Вопрос о народе и о взгляде на него <...> у нас самый важный вопрос, в котором заключается всё наше будущее»<sup>333</sup>, — это были слова, произнесенные от имени большинства образованных людей в России. Но программа этих скромных радикалов далеко не простиралась; они кротко именовали себя «передвижниками», дабы подчеркнуть стремление разослать выставки по всей стране, привнести культуру в заброшенные массы. Однако их наследники пошли дальше.

Лишь немногие из тех учтивых аутсайдеров оставили заметный след в культуре — я имею в виду прежде всего Илью Репина, совершеннейшего реалиста, известного своим тонким психологическим восприятием. Но социальное недовольство передвижников оказалось живучим. К 1921 году, когда большевики держали в крепкой узде уже действительно обширную территорию,

покончив с четырехлетним гражданским противостоянием, иностранной интервенцией и короткой войной против Польши, художники с энтузиазмом поддержали новый советский режим, посчитав себя обязанными ликвидировать эстетическую безграмотность. Если на Западе лозунг «искусство для искусства» был претензией творцов-бунтарей на независимость, то русские революционеры опрокинули его, объявив реакционным. Посвятив себя сотворению нового человека и — в перспективе — нового искусства, они верили, что модернизму при новом строе вполне хватит места.

Они уже многого достигли до революции. Владимир Татлин, вдохновленный в своем разнообразии художник-экспериментатор, работал с обширной гаммой материалов, повергая консервативную публику в восторженно-еретический трепет. Еще более решительное слово в истории русского модернизма сказал Казимир Малевич — самый среди них выдающийся художник, — некоторыми из своих классических композиций обязанный итальянским футуристам, французским кубистам (начиная с Сезанна), а хмельным буйством цвета — фовистам и Матиссу. Приблизительно с 1910 года Малевич начал упрощать в своих композициях фигуры, сводя тела к массивным цилиндрическим формам (малоподходящим для изображения рук и ног) и не жалея красок на то, чтобы покрывать свои абстрактные полотна яркими контрастными цветами. К 1913 году он достиг того, что было названо им «супрематизмом», приступив к прямому изображению квадратов, кругов, крестообразных форм и прямоугольников, усложняя композиции за счет столкновения перечисленных элементов друг с другом. Его знаменитый «Черный квадрат» (1913), так же как и не менее известная супрематическая композиция «Белое на белом» (1918), привел художников и любителей искусства в затруднение, подобное тому, какое выразил Марсель Дюшан в своих реди-мейдах: являются ли эти формы в их первозданной простоте высшим продуктом модернизма, или же они возвещают, как настаивал художник и дизайнер левой ориентации Александр Родченко и его единомышленники-конструктивисты, конец искусства?

Столь жгучие, яростно дебатлируемые вопросы автоматически переходили в споры о перспективах модернизма в лоне русской революции, вовлекавшей интеллигенцию в ряды своих приверженцев не менее активно, чем политиков. Является ли модернизм новым актом затянувшейся на два тысячелетия драмы и удастся ли ему сохранить свою целостность и независимость? Или же это отчаянная попытка обывателя обеспечить себе будущее, коего он не заслужил? Годы небывалого подъема казались благодатной почвой для фундаментальных споров, и в то же время они были чересчур бурными, чтобы художники могли сосредоточиться на таких метафизических головоломках.



/2

Отношение к модернизму в России представляет собой длинную, сложную и грустную историю, а зачастую вдобавок — и стыдную. Вначале это был роман, а чуть позже — душераздирающий разрыв, причины которого установлены только сейчас, после распада СССР. Но вот что было ясно практически сразу: страстное преклонение перед Советами со стороны прогрессивных художников и писателей по всему миру легко объяснимо, но не всегда похвально. Царский режим вселял мало надежд, поэтому с триумфом сбросившая его революция показалась многим глотком свежего воздуха. В конце концов, разве не были все модернисты противниками буржуазии и разве не проявляло к ней аналогичную враждебность советское руководство? Авангардисты воспринимали это как непрекращаемую, фундаментальную общность убеждений.

Но в 1920 году, как только военные успехи большевиков стали неоспоримы, в повестку дня был вписан следующий вопрос. Ведь именно среди русской буржуазии — по крайней мере, ее горстки, достаточно богатой, чтобы бывать за границей, строить там замки и выставлять в них свои приобретения, — появились первые серьезные коллекционеры модернистской живописи. Московские купцы десятилетиями жадно скупали полотна модных западных художников. Сказочно богатый железнодорожный магнат Савва Мамонтов и его высокообразованная жена Елизавета еще в 1870-х годах основали гостеприимный центр искусства и для собственного удовольствия покупали нетрадиционную живопись, главным образом импрессионистов и постимпрессионистов.

Мамонтовы и другие коллекционеры давали русским художникам возможность узнавать последние новости искусства из Парижа. Еще более полезной для приобретения русскими художниками опыта авангардизма была великолепная коллекция Сергея Щукина, московского предпринимателя, который не ограничивался импрессионистами. В 1906 году он купил первого Матисса и начал специализироваться на его творчестве, расширив свой статус от покупателя до покровителя, поначалу — одного Матисса. Позднее к нему присоединился Пикассо. В 1911 году, приехав погостить к Щукину в Москву, Матисс был рад обнаружить двадцать пять своих полотен в его коллекции (позднейшее и окончательное число — тридцать семь — привело бы его в еще больший восторг). С не меньшим воодушевлением он выполнил по заказу мецената два декоративных панно — «Танец» и «Музыка» (оба — 1910). Приверженцам советского «эксперимента», как они предпочитали его называть, и в голову не приходило, что именно русская крупная буржуазия доставила в Россию образцы самого современного и самого радикального искусства. Да, у Советов, только-только пришедших к власти, достало благоразумия оценить авангардную живопись — быть может, главным образом для того, чтобы привлечь

в Россию иностранных гостей: коллекции Щукина и его основного местного соперника, не менее богатого фабриканта Ивана Морозова, были конфискованы в пользу государства. В связи с этим возник еще один, столь же тревожный вопрос: окажется ли советская империя, с ее тщеславным стремлением преобразовать не только экономику страны, но и саму человеческую природу, способной создать если не благоприятную, то хотя бы не враждебную атмосферу для нового искусства? На этот вопрос всего несколько лет спустя последовал категорически негативный ответ.

С течением времени модернисты — как дома, так и за рубежом — получили достаточно оснований отбросить свои благие мечтания насчет СССР в качестве образцовой культуры. Далеко не все иностранные наблюдатели оказались прельщены эстетическими обещаниями нового мирового гиганта. Один из первых гостей, Бертран Рассел, посетивший Россию в 1919 году, предсказывал, что представлявшая ему неразбериха кончится плохо — наполеоновской диктатурой. Другим тоже, после того или иного советского кризиса, приходилось изживать свое очарование. Затем, в 1936–1938 годах, последовали сенсационные показательные процессы над старыми большевиками, в том числе и такими высокопоставленными, как Бухарин и Радек, которые признались перед судом в чудовищных преступлениях перед родиной. Все обвиняемые были приговорены к высшей мере, а комиссия по расследованию во главе с американским философом Джоном Дьюи в 1938 году пришла к заключению, что все процессы представляли собой жестокий фарс.

К тому времени *Partisan Review* — библия нью-йоркских интеллектуалов — перемертвела от Сталина к Троцкому (к тому времени уже ссыльному), а один из наиболее авторитетных сотрудников журнала, Эдмунд Уилсон, преодолев свои былые симпатии к революции и коммунистическому строю, назвал зрелище в зале московского суда совершенно дикой мелодрамой, недостойной цивилизованной страны. Чуть позже, в августе 1939 года, советский пакт с нацистами вновь проредил ряды сочувствующих, но далеко не полностью. Когда в 1950 году разочаровавшийся левый английский журналист Ричард Кроссман выпустил получившую широкий резонанс книгу признаний с дерзким названием «Бог, обманувший ожидания», бывшие «попутчики» приняли ее с восторгом. В сборник вошли разоблачительные свидетельства некогда верных сторонников режима: чернокожего американского писателя Ричарда Райта, итальянского прозаика и политического публициста Иньяцио Силоне, англичанина и космополита Артура Кёстлера, не говоря уже о таком убежденном в прошлом — а теперь раскаявшемся — стороннике коммунизма, как Андре Жид.

Но даже и тогда очаги просоветских настроений были заметны и сохраняли некоторое влияние. Так, американский ученый

и политолог Фредерик Шуман в послевоенные годы опубликовал авторитетное исследование, посвященное СССР, в котором опроверг сведения о сталинских лагерях одним простым аргументом: поскольку почерпнутые в разных источниках данные о численности заключенных, содержащихся в этом земном аду, не совпадают, то самым разумным выводом следует признать тот, что всё это не более чем вымысел антикоммунистических злопыхателей. Тем не менее большинство бывших друзей — а среди них были и модернисты — постепенно стали понимать, что культурная жизнь в СССР ничуть не лучше унижительного, а подчас и небезопасного для жизни рабства. С 1932 года советские культурные бонзы выпустили декрет, гласящий, что единственным приемлемым стилем для любого вида искусства, включая прозу, поэзию, живопись, оперу, архитектуру, и уж тем более — кино, является социалистический реализм, унылая и пошлая верноподданническая жвачка. После этого международную популярность приобрел ходульный анекдот. Вопрос: «Каков идеальный сюжет советской истории любви?» Ответ: «Парень встретил трактор, парень полюбил трактор, парень освоил трактор». Модернистам — жертвам советских репрессий, обреченным на бездействие, на измену своему таланту и доведенным до самоубийства, — этот анекдот вряд ли бы показался смешным.

\*

Начиналось же всё по-другому. Русские модернисты приветствовали революцию — и она приветствовала их. Даже авангардисты, увязшие в междоусобных сваргах (Татлин называл «антисоциалистические» абстракции Малевича буквально невыносимыми), считали революцию своим достоянием. «Кубизм и футуризм, — писал Малевич в 1920 году, — были движения революционные в искусстве, предупредившие и революцию в экономической, политической жизни 1917 года»<sup>334</sup>. Ленинский нарком просвещения Анатолий Луначарский, ответственный за культурную жизнь при новом режиме, был и сам драматургом и большим эстетом; он долгое время жил в Европе и проявил себя среди большевиков как цивилизованный и необычайно терпимый чиновник. К тому же в первые годы советской власти Ленина занимали более насущные проблемы, нежели мобилизация поэтов и художников, например — опустошительная засуха 1921 года. Тоталитарный диктат в области искусства насколько запоздал — отчасти, быть может, из-за погодных условий.

Судьба модернистов при таком режиме была вполне предсказуемой. Василий Кандинский вернулся в Россию из Германии в 1914 году уже бесповоротным абстракционистом; какое-то время он работал в Народном комиссариате просвещения, составляя планы реформирования художественных школ. К его голосу прислушивались, когда речь шла о правительственных закупках картин

для провинциальных музеев. Но очень скоро он убедился, что его страстной мечте о независимости искусства не суждено сбыться. В 1922 году он перебрался из Советского Союза в Веймарскую республику и начал преподавать в Баухаусе. Малевич тоже пользовался кое-каким авторитетом — и остался; он преподавал во вновь созданном Институте художественной культуры до 1928 года, но вышестоящее начальство требовало, чтобы он вернулся к предметно-образительному искусству, чему он сопротивлялся как мог.

Положение композиторов было не лучше; обреченная на поражение битва, в которую им пришлось вступить с советской бюрократией, стала для них опытом, полным унижений. Ревнителю социалистического реализма в музыке объявили Прокофьеву, что советский народ заслуживает лучшего, нежели «декадентские», «формалистические», а проще сказать: «буржуазные» — три излюбленных ругательных эпитета в советской критике, — композиции, которые он привез домой в 1936 году, проведя почти два десятилетия в Нью-Йорке и Париже. Это возвращение, надо отметить, было абсолютно добровольным. Когда он вернулся, его должным образом пожурили, и он взялся сочинять так называемую серьезно-легкую музыку, предназначенную для массовой аудитории, к которой должен обращаться советский композитор, музыку, которая «должна быть прежде всего мелодичной, притом мелодия — простой и понятной»<sup>335</sup>.

Дмитрий Шостакович был более несгибаемым; беззаботный юмор Прокофьева, звучащий во многих его произведениях, казался не таким грозным противником режима, как серьезность Шостаковича. После ранних традиционных работ он вырос в сложного для восприятия композитора-экспериментатора, проще говоря — модерниста, поэтому получил жестокую оплеуху от новых законников. В январе 1936 года газета *Правда*, официальный орган коммунистической партии, совершенно неожиданно развязала против Шостаковича политическую травлю. Ее мишенью стала опера «Леди Макбет Мценского уезда», впервые поставленная в 1932 году и снижавшая оглушительно-хвалебные отзывы в Москве (девятисто семь представлений), Ленинграде и других российских городах, а также за рубежом. Шокирующая критика — статья называлась «Сумбур вместо музыки» — не просто принуждала одного из авторов вернуться в русло социалистического реализма; это было предупреждение всем прочим композиторам со стороны партийного руководства, ругавшего «Леди Макбет» за «мелкобуржуазное новаторство» и «нарочито нестройный, сумбурный поток звуков»<sup>336</sup>. То, что за этим последовало, трудно оценить в полной мере. Некоторые из поздних симфоний Шостаковича (подчеркну — не все) выдают стремление к вразумительной тривиальности; камерная же его музыка, особенно квартеты, в целом не утратила свободы.

Но публичная головомойка на газетной полосе *Правды* наложила на творчество композитора неизгладимый отпечаток.

Когда мы пытаемся определить место модернизма в советской литературе, или кино, или музыке, или живописи, наши поиски неизбежно наталкиваются на упомянутый ранее термин — «тоталитаризм». Как ни различен образ действий германских нацистов и Советов, применительно к высокой модернистской культуре он почти что идентичен. Именно режим, основанный на сталинской паранойе в момент ее апогея, в один день, 12 августа 1952 года, казнил пятерых ведущих писателей-евреев, некогда бывших в большом фаворе. Именно режим принудил Бориса Пастернака отказаться от Нобелевской премии, присужденной ему за новаторский роман «Доктор Живаго». Для того чтобы примирить Запад со сталинизмом, требовались невероятные усилия. Дикая жестокость советской власти, усугубленная бездарностью его культурного диктатора, примером которого явились нападки коммунистической партии на оперу Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда» в 1936 году, сделала развитие модернизма практически невозможным; такие выдающиеся ранние достижения советской культуры, как абстрактные полотна Малевича или утопические конструкции Татлина, оказались ей не ко двору. Их печальная история лишь подтверждает точку зрения, высказанную нами в самом начале: среди неотъемлемых предпосылок модернизма одной из основных должна быть политическая свобода.

## Варвары: Италия Муссолини

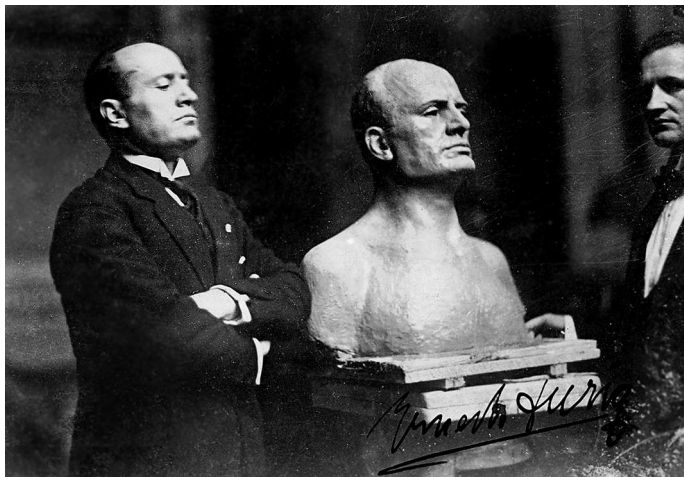
/1

Итальянский фашизм боролся с изящными искусствами и литературой на свой лад. Разумеется, его идеология, его путь к власти и два десятилетия его правления не могут не иметь разительного сходства с более поздним нацизмом: режимы Муссолини и Гитлера связаны между собой как образцы тоталитарного правления. Как и нацисты, итальянские фашисты пришли к власти законным путем; они превратили своего дуче, Бенито Муссолини, из болтливой, хвастливой и ловкого политика в воплощение сверхчеловеческого всеведения и всевластия; они, не задумываясь, прибегали к физическому насилию над политическими противниками; они упорно вытравливали все следы современного феминизма и тред-юнизма; они включили в свою идеологическую программу сотворение нового, высшего типа личности; они предъявляли все более настоятельные требования к обычным гражданам, вмешиваясь в их частную жизнь, будь то спорт или уроки музыки, театральные представления или художественные выставки. И, как и нацисты, они повелевали исполнять и петь свой гимн «Юность» («Giovinezza») вме-

сте с национальным гимном, в характерном для себя духе объявив юность главным качеством правящей партии.

Предыстория итальянского искусства подготовила художников и архитекторов страны к фашистскому правлению. За несколько лет до Первой мировой войны футуристы — эта спаянная группа итальянских художников, поэтов и дизайнеров — взбудоражили публику дома и за рубежом своими громогласными манифестами и ошеломляющими картинами, посвященными таким современным феноменам, как скорость и динамика. Публичные декларации футуристов, в основном написанные их самопровозглашенным лидером и спикером Маринетти и отличавшиеся необузданным антитрадиционализмом, вещали о воинственной сплоченности и взывали к мужественности. Это был явный симптом недовольства политикой международных компромиссов, а также тревоги по поводу упадка мужского достоинства на уровне всей страны. Подобная идеология, разумеется, сделала их провозвестниками — пусть и во многом неточными — фашистских амбиций и планов. Некоторые элементы модернизма вписались в фашистскую культуру вполне органично.

Отчасти в состояние волнения футуристов повергло затруднительное положение итальянской конституционной монархии. Пыл, с которым футуристы и их последователи — как в 1914 году, так и позже — толкали страну к вступлению в войну на стороне союзников против реакционных Германской и Австро-Венгерской империй, подпитывал их надежды на то, что в воюющей Италии произойдут долгожданные изменения. Слишком многие в стане интеллигенции клеймили политику своей страны как застойную, коррумпированную и чреватую гражданской войной. Правые интервенционисты, не поддавшиеся антитрадиционалистскому пафосу



**Муссолини и его бюст**  
Твердая, агрессивная, бескомпромиссная  
челюсть диктатора приобрела известность —  
и не без оснований.

футуристов, ратовали за восстановление закона и порядка; их временные левые союзники ожидали революции, которая наверняка последует за международной активизацией Италии.

Желания сторонников войны сбылись в мае 1915 года, когда Италия примкнула к лагерю Антанты. Но тяжелые бои и их исход глубоко разочаровали итальянцев. А трофеи, доставшиеся Италии в 1919 году после победы в войне, показались им оскорбительно ничтожными. Наряду с немцами, многие итальянцы почувствовали себя униженными — они были готовы покинуть родину. Последующие годы были отмечены внутренней нестабильностью: политизированные рабочие захватывали фабрики, а злобные банды правых штурмовиков атаковали коммунистов на улицах, порой превращаясь в единоличных хозяев в провинциальных городах. Фашистский «Поход на Рим» в октябре 1922 года, которому пропагандисты немедленно присвоили мифологический статус, привел их к власти. По правде говоря, Муссолини достаточно оказалось всего лишь вовремя подсуетиться — недаром видный итальянский историк Гаэтано Сальвемини презрительно назвал захват власти «комической оперой». Тем не менее это была бесспорная победа фашизма.

\*

Как я уже сказал, новый режим по-своему решал вопросы высокой культуры. Сначала эпизодически, а с годами — всё больше, он напоминал гитлеровскую Германию; в октябре 1936 года фашисты заключили с нацистами альянс, вступив в союз так называемой «Оси», а два года спустя фашисты обнародовали в льежском акте антисемитские законы, признав тем самым превосходство своего северного союзника. И всё же, несмотря на отдельные, звучавшие эхом акции, итальянский фашизм не подражал нацистам в систематическом сокрушении авангарда, хотя его нажим на творческий дух страны усиливался. Среди тоталитарных государств Италия в своем отношении к искусству заняла особую позицию. Так, создатель школы метафизической живописи Джорджо де Кирико, переживший трагикомедию фашизма, откровенно признавался в своей автобиографии: «Справедливости ради надобно сказать, что фашисты никогда не запрещали людям рисовать, как они хотят. Большинство фашистских иерархов были влюблены в парижский модернизм». Нацисты ни за что не одобрили бы тактику Муссолини (они-то не терпели независимых жестов ни от кого), который, в общем, художников не трогал.

Тем не менее и в его случае не обошлось без деклараций, пусть и не столь уверенных. В 1926 году, открывая выставку современной итальянской живописи, дуче высказался за «новое искусство, искусство всех времен, фашистское искусство». А всего лишь два года спустя он хладнокровно развенчал выдвинутую



экстремистами грандиозную чушь по поводу того, что верность идеалам фашизма является залогом художественных свершений: «Партийный билет не принесет талант тому, у кого его нет»<sup>337</sup>. Исследователи модернизма со мной согласятся: это два взаимоисключающих заявления. Провозглашать приоритет искусства своей эпохи означало переключку с призывами модернистов XIX века во главе с Бодлером или Мане, но политический ярлык фашизма был несовместим с модернистскими притязаниями на автономию искусства. Еще более проблематичное отделение художественного таланта от идеологии было прямым продолжением политически нейтрального тезиса искусства для искусства. За этой ширмой непоследовательности итальянским художникам удавалось сохранять относительную независимость.

Опыт Артуро Тосканини во время фашистской диктатуры наглядно демонстрирует ее отличие от нацистского режима\*. Задолго до «Похода на Рим», когда направленность политической программы Муссолини еще не имела четкой ориентации, Тосканини — в то время убежденный националист — позволил только что образованной фашистской партии воспользоваться своим именем. Но стоило фашистам применить тактику уличного насилия, как он немедленно отмежевался от них. «Будь я способен убить человека, — заявил он, — я бы убил Муссолини»<sup>338</sup>. И сколько власть ни протягивала ему руку, Тосканини так и не изменил своим принципам, напрочь отказавшись идти у нее на поводу. Будучи дирижером миланского театра «Ла Скала», он с презрением отвергал приказы правительства и ни разу не исполнил «Giovinezza»; и при этом открыто называл себя антифашистом. Даже избиение фашистскими молодчиками не сдвинуло его с этой позиции; более того, его «упрямство» приобрело международную известность.

Тосканини высказывался и против других типов тоталитаризма. В 1933 году, после прихода в Германии Гитлера к власти, он отказался председательствовать на ежегодном вагнеровском фестивале в Байройте, где ему — первому из дирижеров — была оказана подобная честь; этот свой жест он повторил в феврале 1938 года в Зальцбурге, после того как австрийский канцлер Курт фон Шушниг всего за месяц до аншлюса был вынужден уступить угрозам Германии. Тосканини дожил до того, чтобы поведать свою историю, благодаря тому, что был радушно принят в Америке и дирижировал там крупнейшими оркестрами. Муссолини незадолго до своей насильственной кончины отдал ему дань признания, на-

\* Тосканини, разумеется, модернистом не был, но его упорное стремление к артистической самостоятельности было точной аналогией подразумеваемому (а порой и открытому) модернистскому требованию свободы от политической цензуры. И это показывает существенное отличие итальянской версии тоталитаризма от немецкой. — *Примеч. авт.*



звав его (с оговоркой по поводу строптивости) величайшим из дирижеров. Любопытно, как долго позволил бы Гитлер прожить Вильгельму Фуртвенглеру после подобных афронтов?

/2

Новые властители Рима не были пленниками доктрины или, вернее, присягали любой доктрине, которая была им полезна. Действия фашистов (если их послушать) были довольно прагматичными, то есть отвечали на текущую ситуацию. В ассортимент этих «ответов» входили и убийства: в 1924 году грандиозный скандал вызвало инспирированное правительством убийство депутата-социалиста Джакомо Маттеотти; лишь ставший притчей во языцех разлад среди антифашистской оппозиции спас режим Муссолини от общественного гнева. Но карательные меры становились все жестче; так, власти приговорили около 15 000 человек к *confino* (ссылке): политически неблагонадежных граждан высылали в отдаленные южные районы под домашний арест, тем самым устранив их с политического горизонта без применения крайних мер. Художник и писатель Карло Леви, забросивший медицинскую практику ради литературного призвания, был, наверное, самым известным среди жертв *confino*. Когда с фашистским кошмаром было покончено, он опубликовал прекрасную книгу «Христос остановился в Эболи» (1945), посвященную собственной ссылке в Луканию — Богом забытую южную провинцию (Христос остановился в Эболи, но не озаботился посетить местечко, куда был сослан Леви). Это гуманистическая, но лишенная всякой сентиментальности повесть о самых прискорбных аспектах фашизма, которые большинству итальянцев наблюдать не довелось. Кому-то из оппозиционеров удалось избежать *confino* ценой вынужденной эмиграции из страны. Политический теоретик и прозаик Иньяцио Силоне свои антифашистские книги написал в Швейцарии; историк Гаэтано Сальвемини начал преподавать в Гарварде. Наряду с потоком беженцев из нацистской Германии, итальянские эмигранты значительно обогатили американскую и британскую культуру, пусть и не в такой степени. Модернистам подобные миграции были только на руку.

Как и следовало ожидать, во время диктатуры Муссолини антифашистски настроенные политики и публицисты подверглись репрессиям; однако в сравнении со стремительной и беспощадной расправой, учиненной нацистами над писателями и журналистами демократической, или «упаднической», ориентации (при этом неважно, еврейского происхождения они были или нет), итальянские заправилы нового политического порядка с этим не спешили. Однако к 1925 году были приняты жесткие законы против свободной прессы: в 1920-е годы практически все либеральные издания, нередко подчиненные личным литературным вкусам и политическим взглядам одного человека — главного редактора, — вынужденно

прекратили свое существование. А к началу 1930-х годов политического контроля уже не могли избежать и композиторы-модернисты.

В этой тревожной обстановке фашистский режим (по крайней мере, до принятия антисемитских законов 1938 года) обходился без твердых предписаний искусству. Некоторые свойственники модернизма вроде Маринетти поддерживали — коль скоро дуче подчеркивал его новизну — Новый Рим Муссолини. По благоразумному контрасту власть мобилизовала великое искусство, главным образом классиков итальянского Возрождения, поставив их на службу фашистской международной политике путем отправки огромных выставок в западные столицы, — характерный пример прагматичного культурного империализма, более чем равнодушного к модернизму. С превращением Италии в империю, особенно после военного вторжения в Абиссинию в 1935 году, требования политической лояльности от художников (модернистов и прочих) ужесточились. Но режим не издавал законов об официальном искусстве, которое автоматически стало таковым в нацистской Германии или в СССР. Воздействие фашизма на искусство было негативным не в плане истребления живущих мастеров, а в плане сдерживания перспективных произведений. Но, как ни странно, за четверть века между Первой и Второй мировыми войнами не скованные запретами страны не могут похвастаться великими свершениями в области культуры. То было время, которое Уистен Хью Оден окрестил веком тревоги, временем негодования, перевооружения, непримиримой и неистребимой общественной напряженности, фашистского и коммунистического насилия и мировой депрессии.

★

Я уже не раз отмечал отсутствие прямой связи между политическими взглядами и художественным талантом — это сознавал, как мы видим, даже Муссолини. Но зияющая пропасть, разверзшаяся между нацистской Германией и смелым творческим промыслом, который мы именуем модернизмом; почти полное отчуждение от него СССР, в котором лишь случайно (и счастливо) удалось выжить таким одаренным личностям, как Пастернак и Прокофьев; а также непрерывные и бесплодные воззвания к «итальянскому модернизму» лишь подтверждают сказанное ранее: культурные учреждения, в том числе и политические, должны совместно создавать общественные условия для возможного зарождения и выживания модернистской культуры. Эксцентричные действия антимодернистски настроенных модернистов, находящихся на противоположном полюсе по отношению к тоталитарному контролю над высокой и низкой культурой, в данном аспекте сходны с ним: как первые, так и второй — каждый по-своему — показывают, как много места требуется модернизму для свободного дыхания.

## ГЛАВА IX

### ЖИЗНЬ ПОСЛЕ СМЕРТИ?

По окончании Второй мировой войны модернисты своей литературой, живописью и архитектурой продемонстрировали силу, позволившую им пережить пытки тоталитаризма, гонения и войны. Они были подавлены, но полны энергии\*. Но их подрывные замыслы, в том числе и те, которые только возникли после 1945 года, были все так же подвержены смертельным опасностям, как старым, так и новым. Так, неудержимая демократизация высокой культуры не обошлась без жертв в среде самих модернистов — этой теме посвящена последняя глава. На ее заключительных страницах выражены сомнения относительно возможности длительного выживания модернизма, а также приведены недвусмысленные указания на то, что кое-где и некоторым образом он уже умер.

И в самом деле, уцелевшие гиганты, которые пытались продолжать в своих странах состязания в оригинальности, неизбежно наталкивались на скепсис, ставивший под сомнение их будущее. Так или иначе, старая гвардия, почитаемая за ее блестящий, и зачастую — нетленный, вклад в сокровищницу литературы и искусства, старела и уходила в мир иной. Матисс умер в 1954 году; Пикассо дожил до 1979-го, однако тот энтузиазм, с которым он модернизировал классику (создавая многочисленные реплики таких картин, как «Алжирские женщины в своих покоях» Делакруа, «Менины» Веласкеса, «Завтрак на траве» Мане) — хотя он и находил своих приверженцев, — был слишком непрочным фундаментом для новых начинаний. Т. С. Элиот, чья поэзия в корне изменила литературный климат, оказав существенное влияние на несколько поколений, ушел из жизни в 1965 году, а за десять лет до него не стало Уоллеса Стивенса; ни тот ни другой не оставили достойных наследников. Международная школа архитектуры подвергалась нападкам за свое долгожительство, хотя серьезных теорий, которые могли бы прийти ей на смену, не наблюдалось. Да, появилась горстка перспективных драматургов — Ионеско, Беккет, Пинтер, — чьи пьесы давали повод для надежды на то, что они составят долговечный театральный репертуар, но это было скорее выдающееся исключение, нежели спасательный плот модернизма. Было много талантов и мелких гениев. Последние балеты, которые написал Стравинский для своего друга Баланчина, овеяны прощальной грустью. К тому же для значительной части публики, даже вполне

\* Сталин дожил до 1953 года, но и после его смерти советский режим годами проводил репрессивную культурную политику. — *Примеч. авт.*

благожелательно настроенной, недавнее прошлое и преступления, совершенные на родине модернистов их верноподданными согражданами, оказались чересчур тяжким бременем.

## Стереть с доски

Перед художниками 1945 год поставил задачи несравнимо более трудные, нежели те, которые выпало решать поколению их отцов после 1918-го. Обе даты отмечают окончание великих войн — и обе стали свидетелями позора и наказания Германии. Надо отметить, что после мирных договоров 1918–1919 годов высокая культура не претерпела особых новшеств — чего не скажешь об окончании Второй мировой войны. Правда, и она оставила — за исключением Германии — политическую карту Европы без серьезных изменений; но к тем, кого волновала судьба гуманистической культуры, претерпевшей столько моральных унижений и невообразимых ужасов, она предъявила требование объяснить и искупить их — или же обойти. В 1949 году немецкий философ и культуролог Теодор Адорно, представитель тяготевшей к марксизму Франкфуртской критической школы, произнес свою знаменитую фразу, в которой назвал «варварством» создание поэзии «после Освенцима». И хотя его отчаянное высказывание не нашло широкой поддержки, философ с полным правом поставил вопрос о совместимости принципов красоты и гуманности с цивилизацией, которая дотоле считалась — едва ли не в большей степени, чем какая-либо иная, — «землей поэтов и мыслителей», но чьим главным идеологическим оружием стало массовое убийство.

/1

Немцам в 1945 году, бесспорно, досталась самая тяжелая ноша. Не из одного раболепия значительная часть интеллигенции приветствовала нацистский режим, добровольно объединив с ним свои силы, либо удобно пристроившись у него под боком. Целый рой профессоров, академиков, директоров музеев и издательств, театральных режиссеров, дирижеров крупных оркестров и других деятелей культуры в 1933 году беспрекословно, а то и с искренним восторгом принял активное участие в кампании против евреев и политически неблагонадежных лиц; их вычищали из университетов, из искусства, из издательского дела и журналистики — отовсюду, повсеместно, с потрясающей методичностью. Убежденным немецким модернистам, например живописцу Макс Бекману или архитектору Вальтеру Гропиусу — который, заметим, после бесплодной попытки подольститься к режиму понял, что в новой Германии ему места нет, — в какой-то мере повезло: работать на родине Гитлер им попросту не оставил шанса.

/2

Столь же «удачливыми» оказались многие из полумиллиона евреев, прежде имевших все основания считать себя немцами, а теперь жестоко обманутых, мягко говоря, неблагодарным отечеством. Усилившиеся гонения заставили их задуматься о перспективах дальнейшего пребывания в Германии. Жизнь некоторых из них оказалась под угрозой — например, открытому противнику нацизма, драматургу Карлу Цукмайеру, пьесы которого были запрещены в Германии с 1933 года, пришлось, подобно многим другим, бежать в США. Но количество беженцев отнюдь не превосходило численность тех немцев, которые ухитрились и при головорезах сохранить значительные посты на небосклоне культуры, — а ведь они могли найти не менее почетный прием и за границей. Вспомним певицу-сопрано Элизабет Шварцкопф, популярного поэта Готфрида Бенна или — навязший в зубах пример — философа Мартина Хайдеггера.

Их измена демократической цивилизации вызвала вполне понятный отпор со стороны эмигрантов. Томас Манн, живший за границей, пока нацисты находились у власти, а после войны обосновавшийся в Швейцарии — этот жест был направлен в равной мере против родной страны и приютивших его США, — заявил на страницах южногерманской газеты *Augsburger Anzeiger*: «Возможно, это предвзятое мнение, но, на мой взгляд, книги, которые выходили в Германии с 1933 по 1945 год, не стоят того, чтобы их брать в руки. В них вьелся запах крови и позора. Их все необходимо пустить под нож»<sup>339</sup>. Возможно, он действительно был не слишком разборчив и вместе с предателями отмел тех немногих героев — мужчин и женщин, — которые нашли в себе мужество сохранить верность эстетическим принципам и оказывать поддержку друзьям-евреям. Но тем не менее писатель точно указал те трудности, с которыми столкнулись немецкие авторы в 1945 году: их язык был засорен нацистскими понятиями и терминологией; его надо было вычистить и вернуть к нормальному употреблению. Манн без обиняков предупредил культурную общественность о том, насколько трудно будет возвратить Германию — страну, давно и прочно вовлеченную в развитие модернизма, — к ее донацистскому статусу.

Насколько трудно — и насколько отчаянно необходимо: с начала освобождения Германии, вопреки Адорно, молодежь продолжала сочинять прозу и поэзию, полностью отдавая при этом себе отчет в том, что она имеет дело с ядовитым оружием. Старшее поколение немецких писателей мало чему могло научить своих преемников; даже такой враг нацизма, как Эрих Кестнер, плодовитый автор романов и известных на весь мир детских книг, не находил приема у широкой публики. Алиби «внутренней эмиграции» (по выражению писателей-апологетов) во времена гитлеровского рейха молодым писателям представлялось слишком удобным.

Может, это и похвально — по мере сил воздерживаться, оставаясь в стране, от сотрудничества с правящей кликой, — но этого недостаточно. В любом случае, те, кто пришел в литературу после капитуляции, брали за образцы других авторов, как немецких, так и зарубежных, — тех, кого нацисты изгоняли и жгли.

В силу исторических причин немецкие прозаики и поэты тянулись к модернизму, даже не ставя перед собой такой задачи. Через два года после безоговорочной капитуляции из неформальных кружков, собиравшихся, чтобы обсудить литературные вопросы и послушать сочинения молодых авторов, выросло небольшое объединение, скромно названное «Группа 47». Она проводила ежегодные конференции, присуждала призы во имя новой, чистой литературы и умудрилась просуществовать двадцать лет. Марсель Райх-Раницкий, еврей из Восточной Европы, влюбленный в немецкую литературу и в течение двух десятилетий сохранявший за собой звание ведущего литературного критика, посещал собрания этого объединения; в своей автобиографии он отметил, что группа «не имела ни устава, ни руководителя — не ассоциация, не ассамблея, не клуб и не общество. В ней не было даже списка членов»<sup>340</sup>. В стране, прославившейся своей страстью к порядку, подобное отсутствие организованности должно было казаться антинемецким изобретением, но это было как раз то, что нужно, чтобы вынырнуть из зловонного нацистского омута. И в 1959 году «Группа 47» получила международное признание благодаря лучам славы блестящего романа, написанного одним из ее постоянных участников — Гюнтером Грассом.

«Жестяной барабан» стал, пожалуй, самым сенсационным литературным дебютом со времен «Госпожи Бовари». Автор романа был молод — всего тридцать два — и малоизвестен. Грасс родился в Данциге в немецко-польской семье, изучал искусство, несколько лет провел в Париже, писал сюрреалистические стихи и довольно странные пьесы. Всё его творчество свидетельствовало о том, что вернуться к цивилизованной литературе можно только через подрывную эстетику, иначе говоря — через модернизм в действии. Но читательский мир, возможно, как и сам Грасс, не был готов к «Жестяному барабану». Объемное повествование представляло собой помесь беспощадного репортажа с эпизодическими вкраплениями того, что впоследствии получило название «магический реализм». В прозе, проникнутой откровенной эротикой, не содержалось ни единого кивка в сторону некогда господствовавшего «достоинства литературы», зато ее автор мог похвастаться блестящим владением словом и богатым лексическим багажом — и это подняло книгу на подлинно высокий уровень.

Ее главному герою Оскару Мацерату, от лица которого ведется повествование, скоро стукнет тридцать. Это горбатый карлик, который в три года не пожелал расти дальше. Холодным взором он

наблюдает за происходящим — «расцветом» нацистского режима, — а его единственный интерес состоит в том, чтобы смочь внутри его выжить. Свои порывы он сдерживать не привык — на его совести несколько смертей, но ему неизменно удастся избежать наказания. Лихорадочная деятельность в изображенном Грассом страшном мире обыкновенных, по большей части, людей требует железного самоконтроля — Оскар им владеет в полной мере. «Оперируя своей буйной фантазией и невероятно богатым языком, — справедливо заметил критик Петер Демец, — он высмеял избитые лозунги насчет смерти романа и рокового бесплодия немецкого языка»<sup>341</sup>.

Но Грасс сделал больше: ему удалось опровергнуть расхожее утверждение о том, что вторая попытка в литературе всегда уступает первой. Два его следующих романа составили вместе с первым «Данцигскую трилогию»: в 1961 году вышли «Кошки-мышки», а двумя годами позже — «Собачьи годы», книга столь же красноречивая, вдохновенная, эмоциональная, феерическая и почти столь же успешная, как «Жестяной барабан». Однако первым в трилогии остается исторический шедевр Грасса, не только по порядку выхода в свет, но и потому, что никому — в том числе и самому Грассу — не удалось превзойти его в энергетике и органичном сочетании логики повествования с взрывными всплесками эпизодов. Это был настоящий *Schelmenroman*, плутовской роман XVII века, в модернистском обличье.

\*

Было бы сущей наивностью полагать, что какой-нибудь роман или прозаик способны вычеркнуть из памяти варварства режима, в течение чертовой дюжины лет искоренявшего немецкую культуру. Пятидесятые и большая часть 1960-х годов явились для побежденной Германии эпохой великого отрицания. Приводящий в замешательство вопрос сына или дочери: «Что ты делал на войне, папа?» — приобрел характер притчи, ведь после него редко звучал честный ответ. Кроме того, разделение Германии на сталинский Восток и капиталистический Запад, продлившееся с 1949 года до ее воссоединения в 1990-м, вызывало острейшие проблемы; неуклонно росло число писателей, стремившихся к сомнительным благам высококоразвитого и свободного капиталистического (как писали его критики, «американизированного») общества из «социалистического рая», покорного сателлита СССР с его неизменной соцреалистической идеологией.

Такова была тяжелая, мрачная атмосфера, которую разорвал «Жестяной барабан». Грасс, разумеется, не был одинок: его сопровождали, и даже слегка опережали, несколько других видных прозаиков, например — Вольфганг Кёппен, менее известный в мире заатлантической культуры, чем следовало бы. Кёппен опубликовал

в 1950-е годы три книги, пронизанные иронией в отношении послевоенного процветания Германии. Быстро оживающая страна внушала ему отвращение своей поверхностностью, меркантилизмом, чрезмерным рвением к тому, чтобы избавиться от ужасных воспоминаний о Третьем рейхе. Так, в романе «Голуби в траве» (1951) описаны однодневные перипетии персонажей, которые заняты поиском гедонистических удовольствий. В «Теплице» (1953) Кёппен изобразил не вызывающих восторга немецких политиков на конференциях и совещаниях, в то время как его протагонист сводит счеты с жизнью, не в силах смириться с властью бывших нацистов в Бонне, — он разоблачает их гнусную суть в пространных внутренних монологах. «Смерть в Риме» (1954) основана на аналогичной технике, с помощью которой автор в деталях раскрывает непреодолимый конфликт поколений отцов-нацистов и их сыновей-антифашистов. Эдип в послевоенной Германии был жив и нездоров. Откровенное разочарование и гнев, обращенный против собственной страны, были столь же необычны, как политическая деятельность Грасса в социал-демократической партии, отстаивавшей умеренно социалистические позиции. Как правило, немецкие писатели-авангардисты остерегались нырять в трясины практической политики. Грасс с этой нерешительностью покончил — так же, как и с множеством других немецких условностей.

\*

В свою очередь, группа немецких художников-авангардистов тоже изъявила готовность в том, чтобы разворошить позорное наследие, оставленное нацистским режимом. Они с содроганием (чаще — всё же косвенным) вспоминали годы нацизма, отдавая себе отчет в необходимости этого самобичевания. Наиболее агрессивными и выдающимися из них были перебежчики с Востока. Первым стал Георг Базелиц; он перебрался в Западный Берлин в 1957 году, в возрасте девятнадцати лет, а четыре года спустя его примеру последовал Герхард Рихтер, которому к тому времени исполнился тридцать один год. Как и другим модернистам, им приходилось выдерживать противостояние сразу двум оппонентам: социалистическому реализму, с которым они без сожаления расстались, и бездарной, вторичной абстракции, которую западногерманские художники штамповали в больших количествах. В знак протеста Базелиц и его последователи стали создавать фигуративные композиции, при этом, правда, пренебрегая соблюдением пропорций и используя небрежный стиль письма, как будто автор был простым любителем-непрофессионалом. На картине Базелица «Большая ночь в бадье» (1962–1963) изображен полуголый мальчик, ухватившийся за свой непомерно большой эрегированный член; краска на его лице и фигуре смазана. Судя по всему, брошенный Базе-



лицем вызов канону вкуса и всем правилам профессиональной живописи следует расценить как прозвучавшее во всеуслышание признание — вопреки упорным опровержениям самого художника («Я не собирался никого провоцировать. Я просто хотел отгородиться от <...> абстрактной живописи»<sup>342</sup>) — в том, как он презирает и Восток и Запад — вообще всю буржуазию, не говоря уже о немецких «отцах».

/3

Несмотря на то что французы оказались в стане победителей, их совесть тоже тревожили воспоминания, пусть и не столь мучительные, как у немцев. Отмести протесты известных литераторов и казнить симпатизировавшего фашистам писателя и критика Робера Бразильяка по обвинению в предательстве — это было не сложно. Еще проще — поддаться праведной жажде возмездия и обрить головы юным француженкам, обвинив их в «горизонтальном коллаборационизме», иначе говоря, в участии в сексуальных контактах с оккупантами — то ли из-за денег, то ли ради пары шелковых чулок, то ли просто от одиночества. По всей стране прокатилась шумная волна показательных чисток. Как раз в это время, в августе 1944 года, Франция даровала женщинам избирательное право, что не мешало народу с упоением следить за направленными против них публичными репрессиями. Многими всё это воспринималось как цирковые номера, а вековые женские унижения, должным образом заклеенные большинством модернистов — за редкими исключениями вроде Стриндберга и Гамсуна, — французы, вступившие в новую полосу жизни, категорически отметили.

Но вот ловких торгашей, процветавших при немецкой оккупации и сервильном правительстве Виши, а затем, по мере приближения союзных войск к столице Франции, вдруг обретших патриотические чувства, отловить было труднее: они были растворены в массе обычных людей. Писатель Жан Дютур в популярной, хотя и не слишком значительной повести «В хорошем масле» (1952) с присущим ему сарказмом разоблачил французский мелкобуржуазный оппортунизм в трудные годы. Слишком много было ренегатов, готовых в нужный момент воскликнуть: «Да здравствует де Голль!» В течение четырех лет, начиная с июня 1940 года, этот генерал, голос свободной Франции, доносившийся из-за Ла-Манша, играл роль неутомимого рупора антивишистов. Затем, с августа 1944-го, со времени освобождения Парижа и до своей смерти в 1970 году — с одним лишь скандально известным перерывом, — высокий, невозмутимый, высокообразованный, по-королевски величавый де Голль был поистине магической фигурой для своей страны.

Помимо прочего, многие среди вновь объявившихся поклонников генерала де Голля хвастались своими героическими

(но чаще всего — вымышленными) подвигами в рядах Сопротивления, выказывая тем самым симптом полусознанного чувства вины из-за былой черствости, раболепия или ксенофобии, и отчаянно искали себе алиби, что напоминает уловки немцев, вдруг обнаруживших в числе своих предков прадеда-еврея. Но Франция, к счастью для нее, сотворила из этих поисков литературу. Перифразируя Вольтера, можно сказать: если бы Сартра не было, его следовало бы выдумать.

Среди комментаторов Жан-Поля Сартра — а их было немало, — один вопрос вызывал разногласия с самого начала: был ли он философом, увлекшимся литературой, или же литератором, заигрывавшим с философией? Сам Сартр не делал из этого проблемы, считая литературу и философию двумя сторонами активной позиции любого думающего интеллигента. Философские трактаты он сдабривал пассажами, стилизованными под беллетристику, а пьесы и романы замешивал на своем экзистенциалистском кредо. Как его литература, так и философия — обе они были, бесспорно, модернистскими. Нетрадиционный и динамичный экзистенциализм поражал своей оригинальностью и открыто декларированным субъективизмом; обращение к трудам вековой давности датского теолога Сёрена Кьеркегора было свидетельством не слишком богатой родословной. Но спустя некоторое время, в течение которого экзистенциалисты не уставали предлагать всё новые неортодоксальные ответы на вечные вопросы, серьезность и отвага этого течения снискали ему международную славу. Обе грани творчества Сартра модернисты повернули к своей пользе. Когда им требовалась философия, что происходило, впрочем, не так часто, сартровский экзистенциализм, впервые намеченный в конце 1930-х годов, служил для них мощным подспорьем.

Общеизвестно, что в основание своей мысли Сартр поместил проблему человеческого существования. В своей бесконечное число раз цитированной лекции 1946 года он называл экзистенциализм «гуманизмом», используя достаточно туманный термин, открытый разноречивым толкованиям. Большинство читателей поняли его как волюнтаристское утверждение, будто человеческие заботы намного важнее, нежели абстрактные категории метафизиков. Действительно, в пьесе «За закрытыми дверями», впервые поставленной в 1944 году, Сартр вкладывает в уста своего персонажа один из тех афоризмов, которыми полны его книги: «L'Enfer, c'est les autres» («Ад — это другие»). Однако это изречение не вполне соответствует мировоззрению Сартра: он отнюдь не был мизантропом — разве что антибуржуа.

По его мнению, индивид обречен быть свободным: свободным — относительно того, что делает его творцом собственного бытия; обречен — коль скоро эта свобода влечет за собой самую

тяжелую ответственность. И долг этот особенно обременителен, ибо нет того Бога, который бы мог направлять или сдерживать человеческие деяния. Кое-кто из теологов развивал христианский экзистенциализм, противопоставляя его Сартру, чьим средоточием веры — или лучше: неверия — был атеизм. Люди брошены в мир прокладывать собственный путь. Их безбожная жизнь, лишенная нравственного порядка, властно навязанного божеством, являет собой всю абсурдность и бессмысленность существования. Это похоже на человеческую ситуацию после того, как эдипов комплекс разрешился смертью отца и дарованием новых свобод, чреватых новыми обязательствами. Короче говоря, экзистенциализм был весьма требовательной философией.

Для Франции, потерпевшей в 1940 году поражение и оккупированной врагами, понятие экзистенциального долга, естественно, приобретало политическую окраску, так что Сартр оказался подходящим образцом для таких же вольнодумцев: он служил во французской армии, попал в плен, бежал в 1941-м, прикнуж к Сопротивлению, не прекращая при этом философствовать. Блестящий полемист, он изливал свои мысли в трактатах, эссе, романах и пьесах. Позже он скажет, что благодаря Второй мировой войне ум его пробудился для политики, а этические взгляды обрели практическую направленность, — точно так же Первая мировая война мобилизовала архитектора Вальтера Гропиуса в ряды благоразумных реалистов и левых политиков.

Но в 1950-е годы в политических пристрастиях Сартра произошел перелом. Его позиции подорвал конфликт, связанный с французской колонией — Алжиром, добивавшимся независимости. Восьмилетняя борьба, которая велась с беспрецедентной жесткостью с обеих сторон и окончилась в 1962 году победой Алжира, противопоставила Сартра правящим кругам, выступавшим за то, чего он одобрить не мог, — за применение пыток.

В сравнении с чувствами Сартра, вызванными этой «франко-французской» войной, его отношение к СССР было куда более предсказуемым. Самоуверенный теоретик-авангардист, самым своим положением обязавший себя к тому, чтобы встать на сторону левых, он не мог не занять, как всякий французский интеллигент и как миллионы простых избирателей, определенную позицию относительно международной и внутренней политики Советской России. Французы в то время, на фоне вопиющих фиаско других политических партий, считали коммунистический список вполне достойным выбором — и Сартр к ним присоединился. В течение ряда лет он позволял антибуржуазному пафосу затенять разумные суждения о французской и советской реальности. Он убедил себя в том, что США, закованные в тиски антикоммунистического крестового похода во главе с сенатором Джозефом Маккарти, влекут

человечество к новому фашизму, в то время как СССР, при всех его очевидных недостатках (которые он некогда клеймил, как подobaет либералу), выступает за дело мира. Эта пелена спала с глаз в октябре 1956 года, когда советские войска подавили народное восстание в Венгрии, — эти действия Сартр без обвиняков назвал «советской агрессией». Но апологетика «великого большевистского эксперимента» не уменьшила влияния его философских идей на современную культуру.

К счастью для Сартра, его далеко не безупречные политические пристрастия не так существенно влияли на публику, как его литературное творчество, которое стало флагманом, буквально или нет, двух послевоенных течений — «Театра абсурда» и «Нового романа». В 1950-е годы драматурги представляли на сцене мир бессмыслицы, взаимонепонимания и бесконечных разочарований. Действующие лица в «Театре абсурда» не обсуждали идеи — они их иллюстрировали. В драме Эжена Ионеско «Носороги» — впервые она была поставлена в 1960 году — герой с отвращением наблюдает, как окружающие его люди, включая хорошенькую секретаршу, в неудержимом порыве конформизма превращаются в носорогов. Пьеса Сэмюэла Беккета «В ожидании Годо» представляет двух персонажей, переговаривающихся между собой под голым деревом и ожидающих, как можно предположить, Бога. Общим знаменателем творчества драматургов «Театра абсурда» был вызов традициям — веками опробованным и утвержденным на сцене.

/4

Самым знаменитым адептом абсурда, признанным учителем в глазах множества других, стал ирландский писатель и драматург Сэмюэл Беккет, написавший большую часть своих произведений на французском языке. В своей самой известной пьесе — «В ожидании Годо» (1948) — при помощи остроумных лексических приемов, с невероятным блеском он показал безотчетную, порой беспричинную тревогу. Основная идея Беккета, заимствованная им не столько у Сартра, сколько у Шопенгауэра и, в первую очередь, из собственного опыта, состояла в том, что, начиная с самого рождения, жизнь человека есть катастрофа и что изоляция является необходимым элементом существования: обещанного спасения ему не дожидаться никогда. Равно как и самопознания. На долю человека, замечает Беккет — этот его афоризм часто цитируют, — остается лишь заведомо обреченная на неудачу попытка достичь цели, и единственный для него выход — потерпеть еще более крупную неудачу в следующий раз.

Доктрина, прямо скажем, непростая. Свою рецензию на спектакль, напечатанную в *New York Times* после его премьеры, критик Брукс Аткинсон начинает с того, что взывает к читателю:

«Не ждите, что эта колонка объяснит вам <...> тайну, упакованную в загадочность», — и тем не менее, заключает он, пьеса обладает «странной силой внушения», которая сообщает зрителю «печальные истины о безнадежной судьбе рода человеческого». Конечно, в этой пьесе, как справедливо отмечали благосклонные комментаторы Беккета, нельзя видеть квинтэссенцию всего его творчества, и всё же она позволяет судить о том главном, что читатель, зритель или слушатель выносит из прочтения, просмотра или прослушивания беккетовских произведений.

Среди тех, кто отказывался объяснять содержание пьесы, был и сам Беккет. Когда его друг, американский режиссер Алан Шнайдер спросил его, в чем смысл этой недраматичной драмы, Беккет ответил: «Если бы я знал, то так бы и написал в пьесе»<sup>343</sup>. И это не было позой или желанием подразнить собеседника. Это была чистая правда: он не только не знал ответов, но и самые основные вопросы насчет человеческого рождения, а тем более — смерти, по его мнению, не поддаются однозначному разъяснению. Понятно, почему Беккет так пессимистически перефразировал известную фразу Декарта относительно человеческого существования: «Я страдаю, следовательно, существую».

\*

«Безымянный» (1953), последний роман знаменитой трилогии Беккета, заканчивается встревоженным признанием собственного неведения и необходимости жить дальше: «Не знаю, никогда не узнаю, в молчании не знаешь, надо продолжать, я не могу продолжать, я буду продолжать». Обрывочное и двусмысленное, это произведение является самым радикальным из возможных отрицаний привычной логики, образцом самой экстремальной и бескомпромиссной модернистской философии. Предшественники «Безымянного» — «Моллой» и «Малон умирает» (оба — 1951) — расчистили ему дорогу. Все три романа написаны от первого лица и представляют собой, по сути дела, один длинный монолог, который судорожно перескакивает с одной темы на другую, произвольно перекраивает хронологию, мрачно — и столь же произвольно — перемежает какие-то нелепые подробности. В первой фразе «Моллоя» эпонимический герой Беккета, который взволнованно ищет мать, вдруг уже оказывается в ее комнате. Малон отчаянно пытается познать свое истинное Я, но понимает, что оно всегда будет скрыто от него. А «Безымянный» является кульминацией этих поисков, столь же абсурдной манифестацией решимости продолжать их, сколь абсурдным было бы их прекращение.

Одно из множества прочувствованных восхвалений Беккета принадлежит перу Гарольда Пинтера. Ведущий английский представитель «Театра абсурда», Пинтер был ярким приверженцем

школы Беккета. «Чем дальше он идет, — писал он о своем наставнике, — тем большим благом это становится для меня. Мне не нужны философии, трактаты, догмы, выходы, истины, ответы — ничто из подвала выгод. Он безупречно смелый писатель, и чем чаще он тычет меня носом в дерьмо, тем больше я ему благодарен». Завершается этот панегирик Беккету следующими словами: «Его произведения прекрасны!» Присуждение в 1969 году этому убежденному аутсайдеру Нобелевской премии в области литературы — а ведь это и для инсайдера великая честь — показывает, что Нобелевский комитет разделял энтузиазм Пинтера. Логичным дополнением выглядит то, что в 2005 году Пинтер, самый выдающийся из учеников великого ирландца — а в политическом отношении даже еще более яростный противник буржуазного истеблишмента, — вслед за своим учителем стал нобелевским лауреатом.

Драмы других представителей «Театра абсурда», также бывших в большом долгу перед Беккетом, все-таки не столь беспощадны. Если учитель собирал характеры для своих героев на жутком пустыре, то его ученику Гарольду Пинтеру мог показаться угрожающим даже интерьер прекрасно меблированной гостиной. Личным врагом Беккета была сама жизнь, а его последователи концентрировали внимание на ненавистной политической и социальной системе. Пинтер, который сам играл на сцене и писал стихи, пока не принял окончательное решение отдать все свои силы драматургии, разработал безошибочно узнаваемый сценический язык. Сюжетные повороты его драм снискали им сомнительный эпитет «*pinteresque*» («пинтерески»), — на этой орбите персонажи ведут кажущиеся безобидными разговоры о некой глубоко скрытой угрозе. Хотя агрессия и ограничивается словами, менее агрессивной она от этого не становится.

В эксцентричных, порой забавных драмах Эжена Ионеско модернистский «Театр абсурда» вернулся к пертурбациям XIX века, завершив тем самым круг авангардистской ненависти к традиционному порядку. Ионеско постоянно — и талантливей, чем кто бы то ни было, — держал буржуазию на мушке, не уступая в силе ярости Флоберу и Бодлеру. Подобно предтечам своих трагических фарсов — именно так он их называл, — считавших любое проявление традиционализма или фарисейства «буржуазным», Ионеско направляет жало своей сатиры на персонажей, которые страдают от собственной умеренности, ограниченности и парализующего страха перед всякой оригинальностью. В 1960 году опытный драматург рассказал о своей «десятилетней борьбе против буржуазного духа и политической тирании»<sup>344</sup>.

К тому времени он уже создал свой главный сценический хит «Лысая певица» (1950) и определил то, что называл «универ-

сальной мелкобуржуазностью, персонификацией общепризнанных идей и лозунгов, повсеместным конформизмом». Выписывая идиотские фразы из учебника в попытке овладеть английским, Ионеско утверждал, что именно эта книга и сделала его драматургом абсурда; он изображал персонажей, которые «забыли смысл чувств <...> забыли, что значит быть»<sup>345</sup>. Находя типаж для действующих лиц во всех слоях общества и активно используя свое неутоимое воображение, он изобретал самые причудливые вариации. Вот как он характеризует этот процесс:

Я начал работать. Добросовестно переписывал все предложения из учебника для начинающих, чтобы их запомнить. Внимательно перечитывая, я познавал не английский, но некие удивительные истины — например, что в неделе семь дней, но это я уже знал, что пол — внизу, а потолок вверху, это я, пожалуй, тоже знал, но никогда всерьез над этим не задумывался, а может, просто забыл, и вдруг всё это показалось мне столь же ошеломляющим, сколь и бесспорным<sup>346</sup>.

Ионеско считал необходимым отобразить два момента: засилье пошлости и страх бытия/небытия, или смерти, — оба они были переплетены в его пьесах. Язык в лучшем случае передает чувства, а в худшем, то есть в наше время, упирается в их атрофию, становясь плоским и опошляя — либо вовсе отрицая — бытие. И тут варианты не просто возможны, но существенны; к середине 1950-х годов Ионеско овладел отточенным мастерством и приобрел международную плеяду последователей.

\*

Драматурги «Театра абсурда» были не одиноки в своих модернистских экспериментах. У них была довольно обширная компания, как и они, сосредоточенная в Париже. Прозаики образовали собственный клуб под названием «Новый роман», куда входили Натали Саррот, Клод Симон, Робер Пенже, Ален Роб-Грийе, Мишель Бютор. Это были нерассуждающие ученики Сартра, почерпнувшие кое-какие технические приемы из его «Возраста зрелости» и «Отсрочки» (оба — 1945), двух первых томов запланированной тетралогии «Дороги свободы». Но что гораздо важнее — благодаря его новшествам они почувствовали свободу в использовании литературных приемов. Бессобытийность их романов давала им возможность внимательно изучать умственные потуги своих вымышленных персонажей.

Авторы, чьи произведения в литературных журналах 1950-х годов быстро начали объединять термином «Новый роман», были

всерьез озабочены необходимостью революции в литературе, и их озабоченность вполне разделял и приветствовал Сартр. Они были интеллектуалами, а не беллетристами. Презиравшие связный сюжет и традиционный подход к раскрытию мотивов персонажей, они, разумеется, не могли быть благодарными наследниками реалистов XIX столетия. Даже не прибегая к данному термину, они были полноправными модернистами, и каждый в этом коллективе индивидуалистов следовал своим путем.

Романистка Саррот утверждала в сборнике эссе «Эра подозрения» (1956), впервые собравшем теоретические размышления нового романиста, что писатель должен стремиться к созданию достоверных характеров, чья быстрая смена жестов — улыбок, поз, телодвижений — всегда останется не поддающимся истолкованию идеалом. Саррот блестяще знала зарубежную литературу, и ее программные заявления можно считать поздним пересмотром повести Кнута Гамсуна. Однако авторы «Нового романа» не желали носить клеймо чьих-либо адептов, разве что Достоевского. Саррот критиковала даже Пруста за некоторую поверхностность, хотя в целом восхищалась им; а Вирджинию Вулф и вовсе сбрасывала со счетов, с удовольствием цитируя ее самокритичные замечания и называя психологически наивной<sup>347</sup>.

На самом деле новые романисты не предложили ничего большего, чем переиздание довоенной авангардной литературной критики; их творчество лишь слегка всколыхнуло океан передовой литературы и пронеслось едва слышным эхом тех бурных протестов, с которыми их предшественники-модернисты обрушивались на ревнителей традиции. Достаточно вспомнить, как Стриндберг расправлялся с прозаиками 1880-х годов или Вирджиния Вулф четыре десятилетия спустя, может быть, чуть тоньше, но не менее несправедливо, отзывалась о романах Арнольда Беннета. Однако, по мнению послевоенных писателей, самые нетрадиционные авторы предыдущего поколения не сумели раскрыть психологию своих персонажей. Возможно, подобные приговоры свидетельствуют о независимости суждений — но не о хорошем литературном вкусе.

★

Натали Саррот, родившаяся в 1902 году, была самой старшей из авторов «Нового романа». Основные ее интересы как прозаика, драматурга и эссеиста сводились к тому, что она называла «тропизмами». Саррот считала главной задачей писателя уловить физиологические отклики организма, подобные реакциям растения на сильные внешние раздражители вроде света или тепла. Так, самые тривиальные, банальные, повседневные, лишённые какого бы то ни было драматизма коллизии открывают доступ к «мирадам



тончайших движений», составляющих духовную жизнь. В никак не названных и не пронумерованных коротких главках «Золотых плодов» (1963) — пожалуй, самого интересного и безумного ее романа — Саррот словно перебирает разных протагонистов, испытывая их на прочность и отбрасывая прежде, чем они обретут определенность. В итоге, на что не замедлили посетовать рецензенты книги, в центре повествования оказывается не герой, а собственно роман, причем весьма посредственный и озаглавленный — как же иначе! — «Золотые плоды».

Эта воображаемая книга-герой оставляет писательнице достаточно места для иронической игры с текстом. Обрывки разговоров перемежаются анонимными рассуждениями, также отрывочными, незаконченными, порой нарочито обывательскими. Кто-то находит, что роман — «презабавная вещь <...> Я так смеялась». (Эллипсис — излюбленный прием Саррот.) «Там есть сцена. <...> Помните — когда он опаздывает на поезд <...> или когда тот господин, ну, вы знаете кто, ищет свой зонтик — просто удержаться невозможно <...> настоящий Чаплин. И какой стиль, какая сила <...>. Сильней Чаплина»<sup>348</sup>. «Новый роман», — писала Саррот, — вызывал «таинственное и благотворное потрясение, нечто вроде своеобразной эмоциональной встряски, позволявшей разом, словно при ударе молнии, охватить весь объект целиком, со всеми его нюансами, во всей возможной сложности и даже со всеми его безднами, если таковые там имеются. Итак, терять было нечего, а выиграть, казалось, можно было всё»<sup>349</sup>. Но это ободряющее похлопывание прозаика по плечу, при всей его непосредственности, довольно проблематично, поскольку читателям приходилось вступать в борьбу с модернистским текстом, который не желал делать им никаких уступок. Выше я назвал экзистенциализм Сартра требовательной философией; французский «Новый роман» предъявлял не меньшие требования к читателю.

\*

Приоритетом для новых романистов было то же, что и для классиков модернизма: они стремились обновить современную литературу, отбросить всякие намеки на традиционные принципы вроде логической последовательности событий, которая лишь насильственно призывает к порядку и, следовательно, вводит читателя в заблуждение насчет беспорядочности мира. Такие заботы, как удовлетворение читательских ожиданий или развитие характера, были для них признаками банальности и поверхностности. Короче говоря, авторы «Нового романа» заставляли читателя учиться распознавать характеры персонажей без привычных подсказок. В «Истории» (1967) Клода Симона абзац неизменно заканчивается посреди фразы, а следующий с ним никак не связан. В результате эта беллетристика

могла рассчитывать на более преданную — а может быть, и более многочисленную — аудиторию на факультетах французской филологии в американских колледжах, нежели на свободном книжном рынке Парижа. В англоязычной академической атмосфере загадки новых романистов анализировались настолько рьяно, что это наверняка повергло бы в недоумение французского читателя.

Самым популярным представителем «Нового романа» был Ален Роб-Грийе, который обеспечил себе славу за счет помощи со стороны — за счет кино. Наиболее знаменитым из его кинематографических экскурсов стала картина «В прошлом году в Мариенбаде» — модернистская экранизация его романа, снятая Аленом Рене; фильм, сценарий к которому написал сам Роб-Грийе, получил Гран-при Венецианского фестиваля. Роб-Грийе стремился подчеркнуть нонконформистскую ноту, оставляя его «действие» в затемнении, в области намеков и натянутых диалогов, имеющих мало общего с обычной речью. В центре которых, как это ни странно, находится самый конвенциональный из всех сюжетов — любовный треугольник. За год до начала показанных в фильме событий неизвестный, безымянный — и, скорее всего, свободный — мужчина (X) влюбился в женщину (A), которую встретил в Мариенбаде и уговорил оставить другого мужчину — любовника? мужа? — (M), с которой она связана. Но она заставляет X подождать год, и теперь этот год закончился. Практически весь текст — это речь X, обращенная к A с тем, чтобы та вспомнила места, где они бывали вместе год назад на этом роскошном курорте; A довольно вяло сопротивляется флирту X, явно стремящегося возобновить их недавнюю связь, так что зрителю становится более или менее ясно, что из Мариенбада они уедут вдвоем.

Преобладающая в фильме атмосфера подкрепляет усилия романиста, который всё предполагает и ничего не объясняет. Его персонажи показаны в разных костюмах на протяжении одной и той же сцены; фоном служит нечто вроде дворцового парка, снятого с использованием спецэффектов: деревья не отбрасывают тени, в отличие от стоящих под ними людей; единственное «действие» — невероятная сцена насилия, скорее всего, фантазия. Публика выходит из кинотеатра в полном недоумении относительно истории, которую ей только что показали. Вопрос, для кого писались модернистские романы или снимались модернистские фильмы, десятилетиями оставался открытым. Авторы «Нового романа» лишь усугубили его. Однако их присутствие, косвенно поддержанное такими художниками-модернистами, как Жан Дюбюффе, непримиримый противник буржуазии, сыграло свою роль в формировании убеждения — разделяемого если не всем миром, то, во всяком случае, французами — в том, что Франция вновь играет ведущую партию на шахматной доске высокой культуры.

## Век изобретательства

/1

Послевоенные угрозы выживанию модернизма не сводились к простому недостатку выдающихся талантов. Главной была философская несостоятельность, уходившая корнями к Дюшану и подтвержденная современниками без необходимости цитирования или даже осознания этих французских корней\*. Что такое искусство? Или даже лучше: что не может быть искусством? Одним из следствий этих вопросов является технический прогресс цветного кинематографа, телевидения, реактивного самолетостроения и прочих благ машинной эры; всё это ускорило демократизацию высокой культуры и тем самым обострило проблему возможного места модернизма, этого аристократического художественного проекта, в культуре после 1945 года.

Состав аудитории модернистов сильно изменился, когда в дело вступили американцы. В послевоенном мире они придали модернизму поистине космополитический размах. Амбициозной заявкой на художественную автономию стал абстрактный экспрессионизм, мобилизовавший последователей по обе стороны Атлантики. Французы даже придумали ему два имени: «ташизм» и «информель». Таким образом, мир искусства вошел в новую стадию: его самый выдающийся представитель Джексон Поллок вскоре обрел не меньшую популярность в Европе, чем в США.

Как и другие собирательные термины, абстрактный экспрессионизм объединил весьма разнообразные явления. Но, за весьма значимым исключением Виллема де Кунинга, чья волнующая серия «Женщины» прослыла жестом открытого женоненавистничества, художественная продукция этого течения была исключительно нефигуративной. Хотя комментаторы Поллока, который не давал им покоя своими полотнами, подмечали у него предметно-изобразительные элементы (вроде человеческих фигур), широкая публика видела в них лишь игру цвета, не более того. Вероятно, ценитель Поллока, в отличие от зрителя импрессионистской живописи, мог разглядеть со второго взгляда больше, чем с первого.

\*

Поллок обеспечил себе незыблемое место в пантеоне модернизма. Объединив в своем искусстве две определяющие черты, неконвенциональность и субъективизм, он примкнул к числу самых неуклонных модернистов. Его масштабные картины, выполненные в технике дриппинга, — они были созданы в основном в 1947–1950 годах, —

\* «Джаспера Джонса считают последователем Дюшана, — справедливо заметила Барбара Роуз, — хотя его работы наглядно свидетельствуют о том, что он ничего не знал о Дюшане до 1960-х годов» (*Rose B. American Art Since 1900: A Critical History. 1967. P. 217*). — *Примеч. авт.*

шокировали публику, находившую их чересчур эксцентричными, неудобоваримыми, попросту еретическими, несмотря на то что многие поддавали под их очарование. Сам Поллок настаивал на исключительно личном характере своего дарования. Подлинный источник его вдохновения, заявлял он, коренится в подсознании. Но, невзирая на некоторое влияние Юнга, чей психоанализ импонирует ему больше фрейдовского, историкам искусства так и не удалось прийти к согласию по поводу того, что именно в его искусстве исходит из бессознательного, а что является результатом целенаправленной практики. Поллок уверял, что знает ответ. «Моя живопись не привязана к мольберту, — говорил он. — Мне гораздо удобнее работать на полу. Так я чувствую себя ближе к картине, почти становлюсь ее частью, могу ходить вокруг нее, работать со всех четырех сторон и буквально быть *внутри* ее. — А затем со значением добавлял: — Когда я *внутри* картины, я не сознаю, что делаю. Лишь позднее, после своего рода „знакомства“, я отдаю себе отчет в том, что сотворил»<sup>350</sup>.

Выдающийся художественный критик своего времени, поборник абстрактного экспрессионизма Клемент Гринберг превозносил Поллока до небес, называя самым искусным и живописнейшим из живописцев, который на голову обошел своих главных европейских конкурентов (в своих оценках Гринберг нередко прибегал к подобным сравнениям вроде тех, что используют на скачках). В 1943 году — ему был тридцать один год — Поллок впервые устроил персональную выставку в авангардной галерее Пегги Гуггенхайм, которая называлась «Искусство этого века»; но подлинная слава пришла к нему спустя четыре года, когда он начал выставлять работы в совершенно новом стиле, — они и снискали ему всемирную славу, как благодаря использованию оригинальной техники дриппинга, так и из-за силы своего воздействия на зрителя.

Сохранились фотографические свидетельства работы Поллока. Ненатянутый холст лежит на полу его студии; художник стоит над ним и либо разбрызгивает, либо разливает, слой за слоем, краску при помощи широкой кисти, в результате чего рождается стихийный узор, состоящий из множества капель и неровных мазков. Характерным примером применения этой техники служит большое — почти в пять метров шириной — горизонтальное полотно 1949 года «№ 2», на котором головокружительное переплетение черных и цветных линий различной толщины складывается в невероятно сложную композицию на ровном коричневом фоне. Модернистский субъективизм нечасто встретишь в такой агрессивной форме, как на этой картине.

К тому же Поллок отвел себе роль привилегированного зрителя собственных работ, ибо они, по его словам, постепенно открывали ему суть его первоначального замысла. И в самом деле,

может ли быть что-то более далекое от традиционной техники, чем разбрызгивание краски по холсту художником, разгуливающим во-круг своего творения? Однако продукция Поллока вызвала много восхищенных откликов среди поклонников модернистского искусства: она озадачивала, но производила сильное впечатление.

Однако зрители, не привыкшие к подобным революционным всплескам и отвергавшие его претензии на бессмертие, с трудом могли сформулировать свои впечатления. Однако Гринберг успокоил рынок, увидев в мнимом хаосе четкий рисунок: «Поллок расшатывает эстетический порядок, подвергая его воздействию случая, но в остальном остается ему верен». Самое важное, — писал Гринберг в 1969 году, — с первого взгляда расшифровать трудно. «Случайность манеры Поллока, его красочной паутины» сводится к тому, что «струйки, потеки, кляксы и пятна краски» кажутся устраняющими всякий намек на порядок. «Но это скорее коннотация, нежели реальный эффект. Истинная сила его искусства кроется в трении (тут подойдет это жаргонное словечко), возникающем между коннотациями случайности и ощущением реального эстетического порядка, которому подчинена каждая деталь исполнения»<sup>351</sup>. Обосновавшись в Нью-Йорке в 1930 году, Поллок исследовал широкие возможности авангардной живописи и триумфально влился в нее со своей знаменитой, но противоречивой живописной техникой. Однако, независимо от успеха его картин, который позволил ему достичь вершины эстетических экспериментов, путь Поллока являл собой крайнюю форму модернистского бунта. Живопись в технике дриппинга — не заявка на эстетическую свободу, а ее фактическое достижение.

\*

Абстрактный экспрессионизм черпал энергию из живительного источника модернистского прошлого, из неприятия традиционного реализма, из образцов сюрреализма и в конечном счете из собственного бескомпромиссного поединка с картиной. Гринберг утверждал, что искусство говорит нам то, что мы сами чувствуем, и ни он, ни его любимые художники не считали этот коммуникативный акт рациональным процессом. В новых условиях одаренные художники — и американцы, и европейские беженцы — лихорадочно использовали возможности, открытые перед ними искусством, не обязанным отныне ничему подражать. Пустой холст был для них приглашением к свободной эстетической игре, сдерживаемой лишь избранной техникой и подвластной лишь внутренним потребностям их искусства, то есть к игре, по существу модернистской.

Эта художественная игра неизбежно вела к умножению стилей. Барнетт Ньюман, заходя дальше Мондриана, писал громадные многоцветные полотна, прорезанные одной узкой вертикальной

полосой. Гарольд Розенберг, единственный серьезный соперник Гринберга на поприще американской арт-критики, заявил в журнале *The New Yorker*, что Ньюман «ведет более крупную игру, чем просто стимуляция сетчатки зрителя. Он хочет заставить пустоту выдать свой секрет»<sup>352</sup>. Этот амбициозный, но довольно загадочный план разделял с Ньюманом еще один приверженец абстрактного экспрессионизма, эрудит Роберт Мазеруэлл, чьи резкие абстракции восславляли эрос, а серия «Элегий Испанской республике» была данью памяти режиму, свергнутому фашистами. Неприятие «сетчаточного искусства» абстрактными экспрессионистами согласовывалось с тем развенчанием живописи, предназначенной лишь для глаз, которому посвятил свою жизнь Марсель Дюшан.

Влияние Дюшана ощущалось повсеместно. Он был самым влиятельным пророком — и агентом — жалкой будущности искусства; его дерзкое утверждение (к 1960 году ему исполнилось уже пятьдесят), согласно которому что угодно — буквально что угодно (например, его собственные работы) — может быть названо произведением искусства, не требовало исследований и эрудиции. Пресловутая лопата для уборки снега и слегка подпорченная репродукция на открытке «Моны Лизы» Леонардо — два самых известных изобретения Дюшана — стали наглядными иллюстрациями его невеселого пророчества по поводу судьбы искусства.

/2

Популярность этому радикальному тезису обеспечило после 1960 года эффектное появление поп-арта. Его триумфальная карьера была ключевым моментом в истории модернизма, когда новомодные художники попытались свести все взлеты и падения искусства к одной-единственной категории. Это была, как мы увидим далее, свадьба под дулом автомата, не принесшая супружеского счастья новобрачным. Поп-арт произвольно смешивал принятые в искусстве принципы: новаторскую живопись с традиционной, оригинальность с копированием, ангажированное искусство с искусством для искусства, — делая тем самым бессмысленными все усилия определить природу искусства и предсказать его судьбу.

Поп-арту повезло с наставниками — главным образом это относится к Хансу Хофману. Рожденный в Германии, обучившийся в Европе художник и авторитетный преподаватель поселился в США в 1932 году, когда ему уже перевалило за пятьдесят, и основал собственные школы в Провинстауне и Нью-Йорке. В своей методике он сочетал личный пример и общие принципы. Динамику позднего стиля Хофмана создавало взаимодействие прямоугольных форм в их яркой контрастности. Он был глубоко убежден в том, что главные источники искусства глубоко субъективны. «Творческое самовыражение, — проповедовал он, — есть трансформация душевных мотивов в физическую форму», — и предостерегал сту-

дентов от «копирования объективной реальности, ибо это не творчество, а дилетантизм, иначе говоря, чисто интеллектуальная, научная и бесплодная деятельность»<sup>353</sup>. Эти аксиомы вполне могут служить руководством для модернистской живописи XX века.

\*

В 1960-е годы, когда американцы активно самоутверждались в глобальном дерби художественного изобретательства, модернизм на несколько лет был повержен в состояние кризиса, как ни банально звучит этот избитый, но уместный здесь термин. Ни одна область искусства не продемонстрировала это нагляднее, чем живопись, переживавшая натиск, вернее, даже лавину новых соперничающих школ, обгонявших друг друга с головокружительной скоростью. В 1969 году Гринберг явно со смешанными чувствами перечислял расплодившиеся стили: «Ассамбляж, оп и поп; живопись жестких контуров, живопись цветового поля и фигурные картины; неофигуратив, фанк и инвайронмент; минимализм, кинетизм и световое искусство; компьютерное, кибернетическое, системное, партиципаторное искусство и так далее»<sup>354</sup>. Буквально все эти явления, добавил бы я, были кандидатами в семейство модернизма.

Некоторых из них надо считать подлинными экстремистами. В 2005 году в обширном обзоре искусства перформанса редактор еженедельника *New York Times Book Review* Барри Гевен затронул так называемую проблему вседозволенности. Эта проблема, как всем известно, возникла почти век назад вокруг Дюшана, но в руках поименованных Гевеном бомбометателей она приобрела новое ускорение. Обзор, озаглавленный «По последнему слову», заслуживает большой цитаты.

В 1974 году Крис Бёрден распял сам себя на крыше «фольк-свагена». Он создавал произведение искусства. Еще через десять лет Герман Нитч устроил трехдневный перформанс, на котором участники вспарывали животы быкам и овцам, а затем босыми ногами в чанах топтали кровь и внутренности животных, смешанные с виноградом. Еще одно произведение искусства. Рафаэль Ортис отсек голову курице и стал тушкой молотить по гитаре. Ана Мендьета, чья ретроспектива проходила в прошлом [2004] году в Музее Уитни, тоже приноровилась обезглавливать куриц, а затем поливать куриной кровью свое обнаженное тело. Как заметил один комментатор, «животным опасно находиться в мире искусства». Как, впрочем, и самим художникам. Они полосуют себя бритвами, втыкают иголки в голову, катаются голыми по осколкам стекла, вешаются, опять-таки голышом, на мясные крюки и даже подвергают себя хирургическим

«перформанс-операциям», во время которых зрители как ни в чем не бывало беседуют с художником-пациентом. В 1989 году Боб Фланаган прибил свой пенис к деревянной доске.

В определенный момент этого отталкивающе извращенного перечисления садомазохистских выходок Гевен все же счел своим долгом наложить на уста печать: «Австрийский художник Гюнтер Брус устроил в Вене знаменитый (во всяком случае, нашумевший) перформанс: вначале прямо на сцене опорожнил мочевого пузыря и кишечника, затем занялся мастурбацией, распевая австрийский национальный гимн (описание дальнейших действий едва ли уместно на страницах этого семейного издания)»<sup>355</sup>. Наконец-то, — торжествует обыватель, — благонамеренный буржуа пригвоздил революционера — почти буквально. Впрочем, одно из псевдомодернистских эстетических предприятий, упомянутых Гевеном, с давних пор снискало некоторую известность. «В 1960 году французский художник Ив Кляйн создал серию „антропометрий“, воспользовавшись обнаженными женскими телами вместо кистей», — этот опыт был увековечен для потомков на снимке, где прекрасную обнаженную натурщицу волочат по грязи, служащей краской. Надо понимать, красота неодолима. Такова модернистская свобода, доведенная до абсурда.

Как водится, послевоенные новаторы не обходились без манифестов. Минималисты — в основном скульпторы, создатели «трехмерных» произведений — сосредоточились на том, что казалось им смыслом искусства без идеологических примесей: раскладывали по полу галереи квадратную плитку, прислоняли раскрашенную доску к стене. Тем временем космополитическая команда «Флюксус», названная так в 1961 году литовским эмигрантом в США Джорджем Мачюнасом, вернулась к забавным опытам дадаистов и Дюшана, заявив о том, что понятие «художник» следует понимать в широком смысле, то есть распространять его и на вдохновенных дилетантов. Художник, — говорил Мачюнас, — «всё есть искусство, и каждый способен его создавать»<sup>356</sup>. Спустя пять с лишним лет, в 1967 году, итальянский арт-критик Джермано Челант дал такому антиамериканскому, антитехнологическому, не терпящему фотографии и тоскующему по старому ремеслу искусству название *arte povera* («бедное искусство») и успешно его экспортировал. Короче говоря, 1960-е годы были оживленной кухней экспериментов, ни один из которых, однако, не обладал в достаточной мере ни красотой, ни эстетической энергией, чтобы задержаться надолго.

Характерной приметой этого суетного времени стали «хеп-пенинги», которые, впрочем, не были случайными происшествиями, как можно предположить, исходя из их названия. Напротив, они



всегда имели тщательно выписанный сценарий, были отрепетированы и зрелищны; представители поп-арта вроде Джима Дайна с удовольствием разыгрывали бессмысленные сцены, порой даже в сопровождении камерного оркестра. На одном из ранних представлений Дайн, вскоре отличившийся прикреплением к своим полотнам трехмерных предметов типа галстука, молниеносно набрасывал на полотно автомобиль и тут же стирал его только для того, чтобы начать снова. Наиболее частым местом таких представлений, готовым смириться с их жанром, была скромная галерея современного искусства.

Я не стану вдаваться в подробности насчет прочих школ — лэнд-арта, инсталляций и прочего. Несмотря на уверенный тон и популярность в среде любителей искусства, сказать определенно, чему больше — освобождению зрителя или его полнейшему замешательству — способствовала его громко декларированная раскованность, было нельзя; в каждом отдельном случае всё зависело от вкуса автора. Горстка критиков воспевала его разнообразие и доступность под видом некоего протестантского плюрализма; другие, более вдумчивые, считали происходящее симптомом упадка авангардистской культуры вообще и модернизма в частности. Скептики, в том числе и ваш покорный слуга, поневоле думали, что приведенные Гевеном примеры из жизни современного искусства подозрительно отдают запахом смерти, поджидающей за кулисами.

/3

Самым тревожным из этих сигналов (хотя и не сразу распознанным) был поп-арт. Бьющая через край жизнерадостность едва ли не с первых дней затемняла его деструктивный смысл не только для посторонних, но и для самих авторов. Разумеется, ни один из пионеров поп-арта — ни Джаспер Джонс, ни Роберт Раушенберг — ни словом не обмолвился о том, что могут значить их произведения в контексте общей истории искусства. В конце 1950-х годов эти двое стали любовниками, имели общую студию и, естественно, влияли друг на друга в процессе творчества. Джонс был и остается искуснейшим мастером, который даже покорила (отчасти) Клемент Гринберга. Он изображал символы, знакомые каждому: карты, флаги, мишени, цифры, буквы, — и никогда не изменял выбранной теме, что лишней раз поднимало вопрос об отношении артефакта к миру искусства.

Комментарии самого Джонса к собственным произведениям лишь усугубляли их загадочность. В 1958 году Лоуренс Эллоуэй, английский критик, увлекавшийся американским поп-артом, услышал, как художник «разъясняет» смысл своей знаменитой картины, на которой изображены три американских флага (причем так, что каждый расположен в центре следующего, более крупного

по размеру): «Говорят, что это не флаг, а картина. Но я-то как раз не это имел в виду. Это не картина, а флаг»<sup>357</sup>. Поскольку это утверждение легко вывернуть наизнанку, сказав: «Это не флаг, а картина», — оно ничего не объясняет. Но Джонса интересовало не столько понимание его творчества окружающими, сколько открытие новых возможностей для превращения обыденного предмета в произведение искусства.

Некоторые представители поп-арта намеренно провоцировали публику, словно напрашиваясь на кривую усмешку своими странными выдумками. Клас Олденбург специализировался на скульптуре, открытой для различных толкований, а лучше сказать: не подлежащей толкованию. Явно питая пристрастие к еде, он изображал ее в неестественно громадных размерах; так, его «Гигантский гамбургер» (1963) не требовал полета фантазии, а наоборот, преграждал ей дорогу. «Мягкий телефон-автомат» (того же года), представляющий собой виниловую форму, набитую капоком и установленную на деревянной панели, выглядит в точности как изображенный в натуральную величину... да, именно — мягкий телефон-автомат. Более поздний «Гигантский шоколад» (1966) — не что иное, как он самый, только в увеличенном размере. Порой конструкции Олденбурга провоцируют иронический комментарий. Знаменитая губная помада на гусеничном ходу (1969) якобы представляет собой критику в адрес современного военно-эротического комплекса. Возможно; а возможно — нет.

\*

Вызвав изумленный шок у публики, поп-артисты объявили о своих претензиях на привилегированное положение в истории искусства. Каждый известный представитель этого течения разрабатывал собственный уникальный стиль; между собой их объединяло единственное, но наиважнейшее качество. Основным источником поп-арта был, как известно, сюжет, заимствованный из массовой культуры, — предмет повседневного обихода вроде расчески; или всем знакомый символ — например, американский флаг; или слегка видоизмененный комикс; или фронтальное изображение ню, лишённое всякой сентиментальности; или бронзовая банка пива. Эти анекдотичные работы были слишком просты для понимания и потому предоставляли зрителю приятную возможность отвлечься от загадок, которые навязывал посетителям музеев предшественник поп-арта — абстрактный экспрессионизм. Но даже самые беспардонные плагиаторы затрачивали на свои творения больше труда, чем можно было предположить с первого взгляда. Потому-то они так негодовали на критиков, готовых отправить их произведения в мусорный бак массового искусства. Это, настаивали они, высочайшее искусство.

Но гнев этот был не слишком убедителен, ибо множество вопросов оставались нерешенными. Были ли гигантские пестрые полотна Джеймса Розенквиста критикой американского капитализма, или же они восхваляли его техническое превосходство?\* Было ли псевдосоциологическое учение о том, что все произведения искусства равноценны, простым примером модного протеста против снобистской качественной иерархии, или же оно глубоко проникло в суть современного искусства? Являлось ли обильное использование «низких» тем в поп-арте разоблачением китча или попыткой ассимилировать его? По мнению Гринберга, поп-арт — за неизменным исключением Джаспера Джонса — был попросту «дивертисментом», довольно «занимательным», но не слишком «свежим» искусством, которое поднимало больше вопросов, чем могло решить<sup>358</sup>. Его изобретательность, — уверял Гринберг, — хотя и забавна, но весьма поверхностна. Главная же претензия к нему — та, что авторитетные художники варят свои творения в одном котле и не относятся к своей работе всерьез, а гонятся за банальной развлекательностью в стремлении угодить каждому. Иными словами, поп-арт компрометировал модернистский идеал, пытаясь примирить непримиримое, то есть две ипостаси искусства — высокое и низкое, — смешивать которые модернисты считали недопустимым.

\*

Первые реакции коллекционеров на поп-арт были неоднозначными; однако вскоре он занял прочные позиции как в галереях, занимавшихся продвижением прогрессивных авторов, так и в высокостатусных частных собраниях, а затем и в больших музеях современного искусства. Критиков старшего поколения нередко раздражало это нашествие безумных новшеств; разрыв с общепринятыми канонами был слишком резким и слишком скандальным, чтобы не встретить сопротивления. Но со временем стало очевидно, что это было искусство занимательное и, в конце концов, интригующее; свойственное художникам поп-арта — и столь редкое среди модернистов — чувство юмора, их ироничная эксцентричность словно приглашали поклонников такого требовательного искусства, какое предлагали Поллок и Ньюман, к тому, чтобы перевести дух.

Среди поп-артистов, соперничавших за внимание на переполненном и шумном рынке, Рой Лихтенштейн был, пожалуй, самой мощным автором, обошедшим всех, кроме Энди Уорхола (до которого я скоро доберусь). Признание Лихтенштейну принесли комиксы, которые он тщательно переносил на свои полотна. Его ко-

\* Помимо собственно художественных работ Розенквиста, существуют другие документальные свидетельства его непримиримой позиции в отношении военно-промышленного комплекса и дешевой, вульгарной масс-культуры. — *Примеч. авт.*

мически точная «копия» одного из женских портретов Пикассо и серия работ 1965 года, темой которых стал мазок, или след, кисти, породили множество разных интерпретаций. Исследователи его искусства замечали — да и странно было бы этого не заметить, — что Лихтенштейн был один из немногих модернистов, которым удалось совместить несовместимое. Разумеется, вся продукция поп-арта преступала дотоле незыблемую границу между серьезным и развлекательным искусством. Но лихтенштейновскую версию поп-арта делало столь убедительной то, что источники, откуда он черпал свои самые известные сюжеты, сами по себе представляли образцы пусть и «низкого», но всё же искусства (а не просто цифры или гамбургеры): это были произведения малоизвестных, по большей части — анонимных, мастеров, работавших в индустрии комиксов.

Едва ли соединение низкого и высокого искусства, точнее — возведение «низкого» до статуса «высокого», могло выглядеть у кого-либо более драматично, чем у Лихтенштейна; его выдающиеся заимствования читаются как комментарии в адрес фрейдистского взгляда на человеческую природу, замешанную на сексуальности и агрессии. Среди его сюжетов выделяется изображение юных красавиц, рыдающих о том, что не состоялось, а также американских летчиков, взрывающих в воздухе вражеские самолеты. «Безнадежно» (1963) показывает прелестную девушку, глаза которой полны слез; «Вот как всё должно было начаться! — думает она про себя. — Но это безнадежно!» И в том же году Лихтенштейн создал «Бам!», картину, надпись на которой воспроизводит безмолвный монолог американского пилота-истребителя: «Я нажал на пусковую кнопку <...>, и ракеты осветили небо передо мной». Его цель вспыхнула ярко-красными и ярко-желтыми языками смертельного пламени. Патентованный китч первой работы и подспудный садизм второй сделали живопись Лихтенштейна символом поп-арта.

Безостановочное расширение каталога подходящих для искусства тем, которому поспособствовали живописцы и скульпторы поп-арта, достигло апогея в «Коробках Brillo» Энди Уорхола, выставленных в 1964 году в нью-йоркской галерее Stable. Своим радикализмом они напоминали композицию Джона Кейджа «4' 33»». Эта немusыкальная пьеса, как мы помним, целиком состоит из тишины, длящейся ровно четыре минуты тридцать три секунды. Американский философ Артур Данто, особенно чувствительный к новейшим сдвигам в искусстве — чем скандальнее, тем лучше, — счел «Коробки Brillo» необычайным откровением, символом, ни много ни мало, смерти искусства. Похоже, Дюшан, который, как нам хорошо известно, за полвека до того трудился во имя той же самой разрушительной цели, достичь ее не смог.

Коробка Энди Уорхола — по сути, не коробка, и не картина, и не скульптура, а трехмерный контейнер, как две капли воды (впрочем, не совсем как две капли) похожий на упаковку, в которую оптовые торговцы закладывали по десять штук проволочных губок с мыльной стружкой для грубой чистки посуды; эти упаковки были предназначены для розничной продажи поштучно. Вопросы, поднятые «Коробкой Brillo», были более чем тревожными, хотя и далеко не новыми. Что есть произведение искусства? Как отличить его от всего остального?

Это не означало, на чем упорно настаивали сторонники данного тезиса, что прекратится изготовление или торговля произведениями искусства и что художники отныне станут малярами без работы, а дилеры останутся без клиентов. Обеспеченные люди всегда стремились и, скорее всего, будут стремиться в дальнейшем украшать чем-то стены своих жилищ. В среде коммерчески подкованных деятелей, зарабатывающих на искусстве, несомненно, будут и далее действовать некие критерии, основанные на здравом смысле. Более того, благодаря направлению, принятому современным искусством и литературой начиная с середины XX века, резко выросло число авторов, наделенных даром изобретательности. Даже если отвлечься от фанатичных извращений вроде размазывания крови обезглавленной курицы по своему голому телу, разнообразные выходки поп-артистов, как бы они ни радовали коллекционеров своего времени, наверняка повергли бы в шок или в гнев даже самых свободомыслящих представителей предыдущего поколения. А значит, по мнению некоторых наблюдателей, разговоры о смерти искусства имеют обратную силу: не открывают ли сами ли авторы подобных некрологов пути к новому, живому искусству?

Миссия Энди Уорхола как раз и состояла в том, чтобы оживить эти дебаты и ввести в курс дела читающую публику. Он сделал блестящую, по-настоящему звездную карьеру своими невероятными экспериментами, которые подчас поражали его самого. Далеко не всё из того, что принесло ему славу, попадало под определение искусства, если, конечно, не считать искусством его бурную и многообразную светскую жизнь, фотосессии с боксерами и кинозвездами, финансовыми магнатами и даже особами королевской крови в Вашингтоне, Париже, Лондоне и Тегеране. Но и помимо этих зрелищных выходов в свет, он сделал достаточно для заполнения колонки сплетен в ежедневной прессе.

\*

Уорхол родился в Питтсбурге в 1928 году. Он был сыном чешских иммигрантов и рос в благочестивой семье византийско-католического вероисповедания. Его настоящая фамилия — Уорхола — имела «а» на конце, и принятое еще в юности решение отбросить

последнюю гласную стало одним из первых признаков его тяги к скандальной славе, тяги, растянувшейся на всю жизнь: на его взгляд, краткое «Уорхол» было не только благозвучнее, чем родовая фамилия, но и, главное, удобнее для запоминания публикой. С юных лет он был увлеченным рисовальщиком и с легкостью покрывал набросками любой подвернувшийся ему лист бумаги, тем самым не оставляя ни у себя, ни у других сомнений в своем призвании художника. До двадцати пяти лет он занимался высокооплачиваемым коммерческим искусством — рекламой модной обуви или иллюстрированием литературных очерков в ежемесячных журналах. Вскоре его доходы возросли до пятизначных сумм, и это благословение стало одновременно проклятием: сотрудничество с журналами *Glamour* и *Mademoiselle* его собратья считали изменой их ремеслу, поэтому он много лет не мог избавиться от ярлыка «продажной девки капитализма».

Это был не единственный изъян Уорхола. Робкий, боящийся всего на свете (по словам кого-то из его одноклассников), — над ним смеялись в школе, как над классическим маменькиным сынком. Во время своих затяжных детских болезней он сидел дома с матерью — два брата были в школе — и проникался к ней еще большей любовью. Похоже, Юлия Вархола была единственной женщиной, которую он любил. В 1949 году, окончив отделение живописи и дизайна Технологического института Карнеги, Уорхол перебрался из Питтсбурга в Нью-Йорк и забрал мать с собой. Нью-Йорк в то время сулил молодому художнику волнующий опыт знакомства со свежими художественными идеями; как раз тогда творил свою радикальную живопись Джексон Поллок. Хотя во взрослой жизни Уорхолу было что скрывать от матери, он считал своим долгом познакомить с ней каждого из своих «особенных» друзей.

Он приобрел известность прежде всего благодаря тому, что трудился не покладая рук. Его эпиграммы, афоризмы и удивительные откровения быстро расходились в кругу блестящих личностей, дававших прессе пищу для сплетен. В отличие от пресловутых «йогизмов», которые якобы выдавал великий кетчер «Нью-Йорк янкиз» Йоги Берра (его лапидарные парадоксы становились объектами для подражания), памятные замечания Уорхола принадлежали ему одному. Он не скрывал своего пассивного отношения к жизни: «Хорошо бы, все думали одинаково, — признавался он в *Art News*. — Я был бы рад, если бы кто-нибудь написал за меня все мои картины». Или другое, не менее красноречивое признание: «По-моему, чем меньше мы хотим сказать, тем совершеннее наши слова. А истина — кому она нужна?» Жизнь человека — большой труд: «Я бы предпочел быть машиной, а вы?» — обращался Уорхол к корреспонденту журнала *Time*. «Не помню, чтобы меня взволновала какая бы то ни было картина»<sup>359</sup>, — заявил он другому интер-

вьюеру. В 1975 году с помощью искусного ассистента он собрал свои комментарии в увлекательный сборник «Философия Энди Уорхола (от А к Б и наоборот)», кладезь острых замечаний и рискованных анекдотов, перемешанных с банальностями. Именно ему принадлежит крылатая фраза насчет того, что в будущем каждый будет удостоен пятнадцати минут славы, однако сам Уорхол сделал все от него зависящее, чтобы избежать этой кратковременной известности. Раздувая донельзя свой имидж, он жаждал славы — вне времени и на все времена.

Модернизм Уорхола пережил его добровольное и прибыльное коммерческое ярмо. В начале 1960-х годов, испытывая чувство «ненависти» к абстрактному экспрессионизму — хотя Уорхол редко высказывался об искусстве, — он примкнул к движению поп-арта. Его первым прорывом стала серия «Банки супа Campbell», работы из которой — они были выполнены с помощью трафаретной печати — продавались как большими партиями, так и по отдельности. За ней последовал портрет Мэрилин Монро, созданный спустя несколько дней после ее самоубийства, — эта работа вывела Уорхола в лидеры поп-арта. И недаром, поскольку его дотошно перерисованные банки супа Campbell и незабываемые черты Мэрилин бросали настолько агрессивный вызов всем канонам живописи, что неизбежно стали козырем в преодолении поп-артом прежних конвенций искусства.

Впрочем, щедро вознаграждаемая карьера художника Уорхола продвигалась вперед скачками. В середине 1960-х он подключился к кинобизнесу и даже объявил, что с живописью покончено. По большей части он сам ставил фильмы, в основном импровизации на темы секса, которые порой становились серьезным испытанием для зрительского терпения. В картине «Сон» (1963), бескомпромиссной шестичасовой атаке на само понятие драмы, было показано, как спит один из друзей Уорхола, и ничего более. Но самое высоко оцененное творение из эпатажной кинопродукции — «Минет» (1964) — стало кульминацией того, что я называю веком изобретательства. В течение тридцати трех напряженных минут камера «не мигая» смотрит в лицо актера, а зритель не видит ничего, кроме его растущего возбуждения и последующей релаксации.

Короче говоря, фильмы Уорхола были «сырыми» во всех смыслах. Ретроспективно они вполне вписываются в контекст 1960-х годов — в эпоху политической нестабильности на международной арене, студенческих антивоенных выступлений, бурной сексуальной революции после восьмилетнего унылого президентства Эйзенхауэра. Однако в следующее десятилетие Уорхол вернулся к основному призванию. Завоевав мировую известность, он рассудил, что сделает больше денег как художник, чем как кинорежиссер, а этот фактор неизменно доминировал в его творческих

планах. Так, сделанные исключительно по фотографиям портреты Уорхола поначалу ценились в 25 000 долларов со скидкой за дополнительные копии, а к моменту его смерти в 1987 году стоимость их возросла примерно вдвое.

\*

Раскрывая свою карьеру кинорежиссера и графика-оптовика, Уорхол подобрал себе штат исполнителей (одни попали в него из-за своей эротической привлекательности, другие — по принципу требуемой работоспособности), назвав эту ассамблею «Фабрикой»; среди них были мужчины-гетеросексуалы и несколько женщин, которым отводилась роль суперзвезд в его фильмах. По своему характеру Уорхол был неразговорчив и малообщителен, зато качества, которым он позволял всплыть на поверхность — а может, не мог их проконтролировать, — были вполне очевидны; это касалось жадности денег и славы, а также внешнего отчуждения от мужчин, которых он якобы любил. Таково уж было, судя по излюбленным им темам вроде столкновений машин, электрических стульев и несчастной Мэрилин Монро, его «воображение катастрофы» (по выражению Генри Джеймса).

Если Уорхол и разделял идею Дюшана о невозможности разграничить искусство и не-искусство, его антимодернистский посыл был куда менее определенным и намного более предвзятым, нежели ироничная и абсолютно бескорыстная позиция Дюшана. Самые дерзкие волеизъявления Уорхола порой оканчивались разочарованным нытьем. «Всё — искусство, — заявил он в интервью *Newsweek* в середине шестидесятых. — Идешь в музей, тебе говорят — искусство, — а там маленькие квадратики на стенах висят! Но всё — искусство, и ничто — не искусство. Я считаю, что всё красиво, если правильно»<sup>360</sup>. Эта декларация особенно показательна, если учесть, что Уорхол был до зевоты равнодушен к искусству, в том числе к своему собственному.

Устроив то, что я назвал браком под дулом автомата между «высоким» и «низким» искусством, поп-арт всей мощью обрушился на один из основополагающих принципов модернизма: он оспорил качественное разграничение этих двух сфер, размежевание, которое прежде ограждало писателей и художников авангарда от обывательской безвкусицы. Теперь, несколько десятилетий спустя, кажется, что неутолимая жизнерадостность поп-арта была (как я уже намекал) симптомом и способом неотвратимого отступления от искренних антиконформистских убеждений, которыми жил модернизм, начиная с Бодлера и Флобера. Мало кто из новаторов 1960-х годов питал иллюзии насчет внесения в пантеон искусства вклада, который мог бы пережить момент своего создания и самих



создателей. И почти ни у кого из них не было намерения ускорить конец великой традиции.

Хотя представители поп-арта были неистощимо изобретательны, а их творения — невероятно остроумны (достаточно вспомнить фаллическую губную помаду Олденбурга и убитых горем героинь комиксов Лихтенштейна), все эти художники сознательно исключали заботу о своем внутреннем мире, эту неотъемлемую составляющую модернизма. Они скользили по поверхности и почти суеверно шарахались от психологизма. Их искусство следовало образцу иллюстраций из еженедельника комиксов — милых, занимательных, доходных, предназначенных для быстрого употребления, но в дальней перспективе — рутинных и плоских.

Соблазн ереси оставался. Любопытно, что утонченный французский художник-псевдопримитивист Жан Дюбюффе заявлял: «Мне хочется, чтобы каждое произведение искусства как можно сильнее выводило зрителя из равновесия, вырывало его из привычной среды, вызывая ошеломление или шок». Данная идея уже хорошо знакома читателю этих страниц, однако ситуация, в которой модернисты ратовали за шокирующую природу искусства, теперь изменилась. Поп-артисты тоже умели шокировать, но модернизм воспринимал их совместные усилия по превращению комиксов или цифр в высокое искусство как недопустимое стирание художественных границ и посягательство на его реформаторскую миссию. Вот и всё о веке изобретательства!

## Успех

/1

Еще один ингредиент искусства 1960-х годов был особенно проблематичен для модернизма — успех. На самом раннем этапе, с середины XIX века, с этим были большие трудности. Авангардисты в принципе не признавали буржуазных покупателей: продать им означало продаться. Конечно, каждому художнику хотелось найти понимающую, восхищенную и притом платежеспособную публику, особенно важно это было для аутсайдеров, которые не имели возможности выставляться в крупных салонах. Но успех был до некоторой степени синонимичен измене идеалам авангарда, попранию общественной роли противника самодовольного истеблишмента — как в искусстве, так и в литературе. Триумф поп-арта вызвал эту дилемму из небытия.

В январе 1964 года, когда появились «Коробки Brillo», Дороти Сейберлинг, редактор журнала *Life*, поместила в своей колонке статью, которая была посвящена Рою Лихтенштейну и имела провокационное название: «Самый плохой из ныне живущих американских художников?» Заголовок бросался в глаза, так как

за пятнадцать лет до этого на страницах того же самого издания Сейберлинг напечатала столь же краткую статью, озаглавленную «Джексон Поллок — величайший из ныне живущих американских живописцев?» Сейберлинг не ответила на свои вопросы, а лишь констатировала, что эти художники — полные противоположности, и воздержалась от подсказок зрителю касательно того, что ему думать об их произведениях. Отчего Поллок, работая над своей композицией «№ 9», остановился на ширине ровно восемнадцать футов? «Его студия, — говорилось в пояснении, — всего двадцать два фута длиной». Стартовая цена картины — 1800 долларов, заметил *Life*, стало быть, по сто долларов за фут. Это и еще несколько замечаний в том же духе намекали на то, что к подобной странной продукции нельзя относиться серьезно.

В отзывах критиков на поп-арт на полосах *New York Times* проглядывала сначала неуверенность, а затем — капитуляция. Так, Брайан О'Догерти в своем обзоре выставки «Новый реализм» — иначе говоря: поп-арт — в галерее Сидни Джениса (конец октября 1962) в шутливой манере изображал беспомощность: «Это дико, неслыханно дико, но порой удивительно мило. Это жутко, безвкусно и странно, а всё же желанно». О'Догерти предположил, что «это арьергардный маневр авангарда, направленный против массовой культуры — той самой, что тянет человека вниз, к наименьшему общему знаменателю». Приветствуя нападки устроителей на «большинство, которое они снисходительно презирают», О'Догерти отмечал использование в этом русле «остроумия, сатиры, иронии, пародии — всех ответвлений юмора». Главной целью выставки было, разумеется, продемонстрировать, что массовая культура — это плохо. Так или иначе, «на этой выставке поп-арт официально объявил о своем существовании»<sup>361</sup>. Вернувшись к этой радикальной экспозиции спустя несколько дней, О'Догерти, по-прежнему полный восхищения и сомнений, заявил, что образцы поп-арта в большинстве своем «эмфатически эфемерны». Вполне возможно, что это «определенная тенденция или даже движение, но пока что почти всё это подпадает под марку умной, и даже очень умной, журналистики»<sup>362</sup>.

Пожалуй, именно тогда среди профессиональных судей наметился первый консенсус: поп-арт — забавная экскурсия, но у него не хватит долгосрочного запала. В конце декабря того же года О'Догерти подвел итог сезону: «Поп-арт распродан». Однако «большинство пророчит ему участь однодневки». Можно в связи с этим напомнить о таком популярном модернисте, как Сезанн, который в глазах вроде бы понимающего комментатора радикального искусства Мэри Кассат был не более чем преходящей причудой. Впрочем, сам О'Догерти ни в чем не был уверен. Он не видел на горизонте заслуживающих внимания направлений, но поспешно до-

бавлял, прикрывая тылы: «быть может, за исключением поп-арта». В январе 1964 года Джон Канадей подхватил факел, брошенный О'Догерти, заявив, что его скептицизм пересиливает тягу к новому. Даже имея в своем активе такого одаренного скульптора, как Джордж Сегал с его бесподобными статуями из мертвенно-белого гипса, вылепленными в полный рост с живых моделей, поп-арт проявлял «симптомы избиения себя до смерти». Он «выбирает мотивы из неистощимого и вонючего лимба полусгнивших шуток, составляющих наш пейзаж: бездарные комиксы, пошлая реклама, порножурналы, несуразные бытовые предметы, вездесущие приборы вроде телевизоров, а также органичное, необходимое, но совершенно безликое оборудование типа радиаторов, паропроводов и всего такого». Каталог Канадея был угрюм и весьма дотошен, хотя следы «избиения до смерти» в нем были что-то не заметны.

Безусловно, — добавлял Канадей, — эта поп-экспозиция была задумана как сатира, но сатира плохая. Ее устроители «наслаждаются, выставляя напоказ бессмыслицы и извращения, которые приняли в качестве живописного языка; им доставляет удовольствие бравировать мерзостями всего лишь ради компенсации за нечто упущенное. Короче, — заключал он, — никакого достойного упоминания поп-арта в природе не существует <...>, даже если допустить, что это выльется в какое-либо движение, его отправной точкой все равно останется проституция»<sup>363</sup>.

Резко сказано, но в конце 1964 года Канадей взял свои слова обратно — по крайней мере, отчасти. Читать тогдашнюю критику весьма поучительно; критики почти единодушно порицали поп-арт за его вульгарность, но поражались его популярности; пафос отрицания постепенно сменялся неуверенностью. Как ни странно, — комментировал Канадей, — поп-арт находит рынок сбыта и, похоже, сходить со сцены не собирается. Далее он писал, повергая в ужас профессиональных историков искусства: «Он идет напролом, как бульдозер, расталкивает академиков и создает собственную модную школу, тем самым узаконивая свое существование»<sup>364</sup>. Так оно и было. В марте 1966 года многоуважаемый критик Хилтон Креймер отметил, что это движение пользовалось удивительным художественным и социальным успехом, оттого и было взято на прицел «колонками сплетен, рубриками моды и даже политическими комментаторами, которые мигом ухватились за поп-арт как за тему, которую можно эксплуатировать». Причина ясна: «Серьезное искусство, в прошлом считавшееся сложным, загадочным и замкнутым, с расцветом поп-арта стало легким, забавным, вызывающим скорее смех, чем слезы»<sup>365</sup>. В этом-то и было всё дело: искусство, претендующее на серьезность, стало легким для понимания и созданным для наслаждения — желанная передышка от разгадывания ребусов Джексона Поллока.

По мере того как поп-арт удерживал и даже наращивал свою популярность, критики 1960-х годов из кожи вон лезли, чтобы объяснить его необычайную живучесть. В сентябре 1971 года тогдашний декан Йельской школы драматического искусства Роберт Брустайн заявил, что США охвачены эпидемией «культурной шизофрении», якобы здесь уже не только не могут сделать выбор между высоким и низким искусством, но даже не отличают одно от другого. При вынесении своего диагноза Брустайн не обращал внимания на демократические импульсы поп-арта, а между тем они безмолвно подтверждали его аргументы. Любимым объектом его симптоматологии выступал классицист Эрик Сигал, специалист по древнеримской драме. Он прославился своим бестселлером «История любви», сентиментальным романом в современном духе о любви двух студентов Гарварда, и столь же слезливым кинофильмом. Сигал, по мнению Брустайна, «всегда откликнется на приглашение отбарабанить на пианино музыкальную тему из „Истории любви“, — насколько не боясь насмешек, а напротив, раскрывая им объятия. Медиаинтервьюеры обрели в Сигале идеального простофилю, исполнителя, который готов по заказу выставить себя дураком в обмен на внимание публики»<sup>366</sup>. Одним словом, поп-арт был сильным участником процесса деградации культурных ценностей. Его влияние на модернизм, ныне, полвека спустя, столь очевидное, тогда было сравнительно незаметным, тогда как все явственнее чувствовалась неспособность критиков остановить его натиск.

Год спустя верный защитник модернизма Хилтон Креймер, также писавший в *New York Times*, отметил десятую годовщину сенсационной выставки «Новый реализм» в галерее Джениса. Она имела «дикий успех», угрюмо отмечал Креймер, но тут же добавлял: «и была, подобно многим нынешним успехам, совершеннейшей катастрофой»<sup>367</sup>. Критик заглядывал назад на столетие с лишним, чтобы найти аналог. «Никогда еще, со времен пирровых побед прерафаэлитов в викторианском Лондоне, вкусы и нормы профессионального искусства не падали столь низко. Для значительного слоя истинных любителей искусства само понятие серьезной художественной ценности изменилось — в худшую сторону». Но, что бы ни видел и ни говорил Креймер, поп-арт был несокрушим.

Материальное вознаграждение модернистов не заставило себя ждать. В 1978 году Ральф Тайлер опубликовал отрезвляющий обзор этой деликатной темы под привлекательным названием «Художник как миллионер». Он отметил, что точные цифры пока не доступны, но даже имеющиеся данные заставляют задуматься. С момента бегства из СССР в 1961 году гонорары современного балетного танцовщика Рудольфа Нуреева возросли до 10 000 долларов за одно выступление; с этими гигантскими суммами впоследствии поспорит Михаил Барышников. Примерно в то же время

сэр Георг Шолти, руководитель Чикагского симфонического оркестра, на одних только гастролях зарабатывал свыше 500 000 долларов в год. Успех в культурной сфере стал приносить большие деньги, и представители модернизма в визуальных и исполнительных искусствах тоже этим пользовались.

Разумеется, круглые суммы текли рекой не только в карман художников-новаторов. Дотоле невиданные цены стали фигурировать на аукционах, и арт-дилеры, конечно, получали изрядные комиссионные. Картины де Кунинга уходили с молотка за 180 000 долларов; на них равнялись произведения Раушенберга (около 150 000 долларов). Оглядываясь назад полвека спустя, можно прямо сказать, что эти цены были скромны. В начале 1970-х годов, когда Энди Уорхол мог выручить на аукционе 135 000 долларов, столь щедрое вознаграждение превосходило его самые алчные мечты. А всего лишь десятилетие спустя он бы только презрительно фыркнул в ответ на столь ничтожную сумму.

Самым высокооплачиваемым художником среди поп-артистов был в те времена — и оставался впоследствии — Джаспер Джонс. В 1970 году его большое полотно было продано за 240 000 долларов. А вскоре его работы стали цениться выше, много выше. Так, богатые коллекционеры из Коннектикута Бёртон и Эмили Тремейн, приобретшие картину Джонса в галерее Лео Кастелли за 900 долларов, позже перепродали ее Музею Уитни за миллион. К началу 1990-х годов эти цены никого уже не впечатляли. В 1994-м «Мне... мне очень жаль», одна из комиксовых блондинок Лихтенштейна, роняющая слезу сожаления, ушла на аукционе Sotheby's в Нью-Йорке за 2 477 500 долларов; год спустя аукцион Christie's слегка опередил своего основного соперника, сбыв лихтенштейновский «Поцелуй II», милую парочку, слившуюся в жарком объятии, за 2 532 500 долларов. К этому времени цены на работы Уорхола установились на уровне двух миллионов долларов, если не больше. В конце XIX столетия кое-кто иногда — очень редко — был готов выложить дикую сумму за то или иное произведение салонных живописцев вроде Жерома и Месонье, но это было исключением. В конце XX века такие цены стали обыденностью.

Казалось, так будет вечно. Богатства, накопленные голливудскими продюсерами, изобретателями патентованных лекарств, удачливыми спекулянтами, магнатами недвижимости или владельцами крупных компаний типа нью-йоркских такси, теперь перераспределялись между «прогрессивными» арт-дилерами, ловкими аукционистами и художниками. На протяжении 1980-х годов, пока не схлынул шквал процветания, японские миллиардеры начали наводнять западный рынок искусства, вдруг воспылав страстью к Ван Гогу и другим постимпрессионистам. В качестве дани власти капитала и в процессе формирования капиталистической

высокой культуры соперничающие коллекционеры и галеристы, умело направляемые посредниками, взвинчивали цены до небес, где они и оставались. Цифры были ошеломляющими. По сообщениям прессы, за работу Джаспера Джонса «Фальстарт» (1959), которая в первый раз была продана за 2500 долларов, в 1988 году выручили — рекорд для живущего художника (представьте, как все затаили дыхание) — уже 17 000 000, то есть больше, чем могла бы составить стоимость большинства подлинников Рембрандта. Но даже и эти суммы померкли. В 2006 году не слишком известное полотно Пикассо 1905 года преодолело барьер в 100 000 000 долларов. В том же году аукционист Sotheby's Тобиас Майер сказал, что может назвать целый ряд лиц, «для которых нет разницы — десять или двадцать миллионов стоит картина», — и едва ли кто-то взялся бы оспаривать заявление Майера.

Невероятная инфляция цен на произведения искусства — еще один пример того, как стирается старая четкая грань между респектабельным и эпатажным искусством, от существования которой, как нам известно, столь сильно зависела судьба модернизма. Прошлое тоже знавало времена, когда очень богатые люди или учреждения готовы были выложить всё, что имеют, — и даже больше — за боготворимое искусство. Но, начиная с 1960-х годов, искусство вошло в моду на международном уровне, и модернизм попал в эту западню. Как в конце XIX, так и в начале XXI века коллекционеры в массе своей нейтрально относятся к модернизму. Невозможно предсказать, предпочтет ли богатый покровитель искусств одну из абстракций Кандинского идеализированному изображению матери и дитяти Бугро. А рынку это всё равно.

\*

И нельзя сказать, что трехступенчатая иерархия вкусов, впервые проанализированная столетие назад, совсем развалилась. Культурная элита, единолично вскормившая модернизм, мещанская буржуазия, силящаяся постичь это движение, и остальные массы, которым это ни к чему, существуют до сих пор. Но границы то и дело нарушаются. Уверенная поступь современных технологий в области досуга все активнее прививает массам, подверженным усовершенствованному тестированию и манипуляциям, вкусы среднего класса. Еще опаснее натиск того, что культуролог Дуайт Макдональд окрестил «мидкультом»; мягкотелая интерпретация классики (Бах в оркестровке Леопольда Стоковского), бездумная штамповка современной архитектуры (небоскребы Парк-авеню) — всё это плоды тонкого расчета. Создатели подобных развлечений претендуют на внесение серьезного вклада в модернистскую культуру, а на деле лишь стирают незыблемые некогда грани. Доля ответственности поп-арта — так называемого «высокого» искусства, вдохновленного «низ-

ким», — за разгул этой великой сумятицы не подлежит сомнению. «Дикий успех» поп-арта, как выразился Хилтон Кремер в 1972 году, стал, конечно, «совершеннейшей катастрофой» для модернизма.

О различии в качестве вкусов красноречиво говорят анекдотические свидетельства, но есть и количественные показатели. Первый тираж романа «На маяк», опубликованный издательством Вулфов Hogarth Press в мае 1927 года, составил 3000 экземпляров, к которым в июне допечатали еще тысячу. Это должным образом впечатлило Вирджинию. В 1965 году, отстаивая свой статус умелого продавца, Леонард Вулф сообщил, что в Великобритании и США на сегодняшний день продано 253 000 экземпляров. Но названное Вулфом число меркнет — даже после того, как роман начали изучать в американских колледжах, — по сравнению с многомиллионными тиражами, какими продавались дешевые романы в последней четверти XX века. В октябре 2005 года ассоциация авторов любовных романов Romance Writers of America с гордостью объявила, что годовая выручка за их продукцию достигла 1 200 000 000 долларов; «розовые» романы составили к этому моменту 54,9 % всех книг в бумажной обложке, а по объему продаж — 39,3 % всей художественной литературы<sup>368</sup>.

## Признаки жизни

/1

Такие великие периоды, как Ренессанс или маньеризм, как бы много ни говорили их имена каждому из нас, нельзя определить двумя датами, заключенными в скобки. В противном случае театральная или музыкальная пьеса, картина или роман, выходящие за рамки обозначенного периода, созданные слишком рано или слишком поздно, нанесут ущерб четкой периодизации. Поэтому, даже уподобляя значение поп-арта погребальному звону по модернизму, мы не должны удивляться появлению крупных произведений искусства и литературы вне временных рамок его предполагаемого жизненного цикла. И надо сказать, что во второй половине XX века появились весьма интригующие намеки на возрождение модернизма после его смерти.

Подобные симптомы наблюдались на всем культурном пространстве — от тривиальности до величия. Прочитав в октябре 2001 года заметку в *New York Times*, я вырезал ее, сам еще не зная, на что она может мне сгодиться. Ее героем был Дэмиен Хёрст, художник и иллюстратор, наиболее изобретательный в Young British Artists — объединении концептуальных художников, которые приобрели скандальную славу, выставляя скелеты животных в баках с формальдегидом и эпатируя тем самым буржуазию. Деятнадцатого октября 2001 года арт-дилер Хёрста — лондонская Eyestorm

Gallery устроила прием по случаю открытия его персональной выставки, для которой художник соорудил гору мусора, представляющую рабочий беспорядок в своей мастерской. В этой груде можно было различить, как сообщал репортер *New York Times* Уоррен Ходж, «недопитые кофейные чашки, пепельницы с окурками, пустые пивные бутылки, палитру со следами краски, мольберт, стрелянку, кисти, конфетные обертки и газетные обрывки, устилающие пол»; на следующий же день этот ассамбляж наверняка ушел бы за шестизначную цифру.

Но по окончании приема, когда гости разошлись, на инсталляцию Хёрста явился уборщик, который, как он сам позже объяснил, «ахнул, увидев на полу такое безобразие. Мне и в голову не пришло, что это искусство. Поэтому я сложил всё в мусорные мешки и выбросил». Хёрст, надо отдать ему должное, счел этот инцидент «безумно смешным»<sup>369</sup> и, положившись на снимки и на память, восстановил драгоценную «скульптуру». Урок этой накладки очевиден: «безобразия», выброшенное уборщиком, для создателя и его потенциальных клиентов представляло собой беспримерный образец модернистского искусства, акт агрессии против конвенциональных трехмерных объектов. Иными словами, былая иерархия вкусов успешно перекечевала в XXI век, если не для художника, то, во всяком случае, для уборщика. Так сохранил ли модернизм жизнь после смерти? Были ли сообщения о его смерти в 1960-е годы «сильно преувеличены», как выразился бы Марк Твен? Появление нескольких крупных авангардных фигур уже после этого десятилетия свидетельствует о том, что да — были.

К тому времени ни предпосылки, ни перспективы для процветания модернизма уже не просматривались. Уборщик, выбросивший инсталляцию Дэмиена Хёрста по той причине, что никакого искусства в ней не увидел, тем самым сделал красноречивое заявление от имени масс, не подготовленных или глубоко равнодушных к модернистским отклонениям. Массы не поднимались на фарисейский уровень, что было прерогативой культурно-консервативного среднего класса, состоявшего из процветающих и самоуверенных бургеров, которые ровным счетом ничего не понимали в искусстве, но считали свой вкус последней инстанцией.

Само по себе это не ставило крест на возможном выживании модернизма. Поддержку модернистской литературе, или архитектуре, или живописи всегда оказывало меньшинство — иначе быть не могло и не может. Демократизация высокой культуры, не претендующая на то, чтобы в корне изменить существующее положение вещей, все же слегка подправила его, несколько расширив круг потребительской элиты, жизненно необходимый для существования модернизма. Курсы серьезного музыкального образования детей в области классической музыки, музейные популяриза-



торские программы, способные внушить юным творцам веру в себя, школьные драмкружки, где ставились значительные пьесы, — эти посеянные семена были призваны облагородить вкусы и развиваться до меценатской деятельности, когда дети станут обеспеченными гражданами.

Но все эти метания заставляют меня усомниться в тех ста двадцати годах, которые я ориентировочно отвел на век модернизма. История никогда не укладывается в прокрустово ложе, несмотря на все старания историков. Даже если бы модернизм приказал долго жить в начале 1960-х годов, появление таких писателей, как Габриэль Гарсиа Маркес, и таких архитекторов как Фрэнк Гери, доживших до XXI века, опровергают все некрологи. Не исключено, что среди работающих сейчас или только вступающих на свой путь романистов появятся новые Марсель Пруст и Вирджиния Вулф. Не исключено, что среди работающих сейчас или только вступающих на свой путь композиторов появятся новые Игорь Стравинский и Чарльз Айвз. Потому-то я и поставил знак вопроса под названием заключительной главы — «Жизнь после смерти?» Возрождение модернизма возможно, но не гарантировано.

/2

Анекдоты — это еще не всё. Они указывают на более масштабные феномены; к концу 1960-х годов у большинства драматургов-абсурдистов появились последователи — например, Эдвард Олби, продолживший их труд. Но есть и более значимая модернистская литература после кончины движения — проза Маркеса, блестящего представителя латиноамериканской литературы. Его романы и повести настоятельно требуют толкования и столь же настойчиво сопротивляются ему. Они полны совершенно невероятных кульбитов и виражей, а к тому же бесконечно далеки от исповедальности; буквально каждая страница ждет приговора компетентного аналитика. Но подходить к его прозе с микроскопом или кронциркулем было бы грубым вмешательством в этот впечатляющий повествовательный поток, это значило бы подвергнуться риску проглядеть сокровища плодотворной фантазии, пропустить мимо искрометный юмор речи, которую Маркес то и дело вкладывает в уста своих персонажей, короче говоря — выказать преступную слепоту в отношении его исключительного дара создавать особенный мир, наполненный незабываемыми событиями и населенный удивительными людьми. Вероятно, разумнее всего было бы прочитать его произведения дважды: сначала как простой читатель, а затем — как критик, смакуя каждую деталь.

\*

Габриэль Гарсиа Маркес родился в 1928 году в Аракатаке, небольшом городе на севере Колумбии, расположенном поблизости

от карибского побережья; похоже, с детства он только и делал, что готовился стать писателем. Эта всепоглощающая страсть привела его к конфликту с отцом, который требовал, чтобы сын получил юридическое образование. Пойти наперекор родительской воле в культуре, взрастившей его, нелегко, но это вполне соответствует модернистскому кредо. И сын был готов пойти на этот риск. Семья, где царили полудикие крестьянские нравы вкупе с истовой римско-католической верой, предоставила юноше, который более всего мечтал описать всё это, идеальную почву для развития фантазии, незаменимого писательского орудия. Он грезил о сотворении мира, пронизанного кровеносными сосудами реальности с добавлением волшебства. Прослеживая за убеждениями, суевериями и традиционными верованиями своих персонажей, он воссоздавал их внутреннюю жизнь, где главную роль, на его взгляд, играют нужда и страх.

Историки литературы обычно характеризуют стиль, которым овладел Маркес за долгие годы самых разных экспериментов, оксюморонам «магический реализм», подразумевая взаимообогащающее сосуществование повседневной жизни и потусторонних явлений. Корни этого стиля уходят вглубь — к Гоголю и Генри Джеймсу, и вширь — к Райнеру Марии Рильке и Д. Г. Лоуренсу. Эти авторы развернули стилистическое полотно «магического реализма» задолго до того, как в 1920-е был найден термин, самым выдающимся представителем которого считается Маркес. В этом стиле органично и эффективно уживаются две несовместимые перспективы: с одной стороны, идет трезвый рассказ о ничем не примечательных людях, ведущих обычную жизнь в обыденной, далеко не сказочной среде; однако иной раз их поведение не укладывается в привычные рамки, либо они переживают опыт, недоступный пониманию читателя. В одном романе сводящая всех с ума красавица возносится на небо душой и телом; в другом — диктатор, пребывающий у власти более ста лет, может управлять погодой; среди проклятий, преследующих незадачливых колумбийцев Маркеса, числится длящаяся годы напасть коллективной бессонницы. По сравнению с этими чудесами выдуманный Маркесом женатый военный, который наплодил семнадцать сыновей с семнадцатью любовницами, и всех нарекли в его честь, определенно выглядит заурядным.

Отвергая вердикт историков литературы, Маркес не желает именоваться «магическим реалистом», заявляя, что он просто реалист. И можно понять почему. Он уверял, что в своей прозе буквально воспроизводит чудесные истории, которые, не скупясь, изливали на него любящие, простые и доверчивые бабка с дедом, когда он в детстве жил с ними в доме, «населенном призраками». В самом деле, некоторые из ошеломляющих, наполненных иррациональным ужасом историй он переносит на страницы своих

книг без какой-либо правки: семейство Буэндия, в котором совершаются кровосмесительные браки между двоюродными родственниками, напряженно ожидает каждого законного деторождения, воображая, что младенец появится на свет со свиным хвостом — метой неминуемой кары, пока однажды у ребенка действительно не обнаруживается позорный знак. Однако создатели и жертвы таких фантастических событий — совершенно приземленные личности, подчиняющиеся законам физики и химии, которые управляют жизнью их собратьев, — всем законам, кроме одного.

В особом реализме Маркеса есть нечто большее. Его неповторимый вклад в модернистскую литературу состоит в оригинальном видении реальности. Провинциальная Колумбия — как он ее видит — живет на грани фантастики. Там случается то, что никак не могло бы случиться в других местах. Руководствуясь таким убеждением, он камень за камнем выкладывает новый карибский мир, свою безоговорочную епархию. В 1950-е — начале 1960-х годов он издал много высоко оцененных и не раз премированных произведений; в ретроспекции они читаются как подготовительные наброски. Затем, в 1967 году, писатель закончил «Сто лет одиночества», роман, впервые вышедший в Буэнос-Айресе. Маркесу было тридцать девять.

В шедевре, принесшем ему всемирную славу, разворачивается история города Макондо, чьи жители то и дело шарахаются от восхищения к разочарованию, так что уже «никто не мог сказать, где кончается иллюзия и начинается реальность. Это дьявольское смешение истины и миража»<sup>370</sup> так же необходимо рассказчику, как и реальные факты. Потому грань между фактом без прикрас и причудливой игрой воображения даже найти трудно, не говоря уже о том, чтобы сделать ее нерушимой. Супруги предаются страсти восемь раз за ночь, добавляя еще три раза во время сиесты. Дождь льет без передышки четыре года одиннадцать месяцев и два дня. Лицо юной красавицы столь неотразимо, что мужчины теряют разум, глядя на нее. Частый гость в Макондо, цыган Мелькиадес, имеет в запасе несколько жизней и умеет провидеть будущее семьи Буэндия, а заодно судьбу и крах городка, столь подробно, что волосы встают дыбом. Именно так, утверждает реалист Маркес, обстоят дела в мире, который он создал.

Короче говоря, его техника представляет собой остроумную модернистскую вариацию на тему описания рутинной повседневности, ставшего общим местом в творчестве менее изобретательных реалистов. Маркес рано прочитал Кафку, и это не прошло для него бесследно: странный, немислимый в реальной жизни опыт кафкианских персонажей — вспомним «Превращение», — пересказанный трезвым деловым языком, оказался на своем месте в карибском климате, более горячем и менее

безысходном, нежели атмосфера не названного Кафкой места в Центральной Европе, но с той же охотой впускающем бесстрастный голос «Замка» и «Процесса» в воображаемую историю Макондо. Маркес, подобно Кафке, писал психологические романы, не призывая в помощницы психологию. В дальней перспективе космополитический спектр модернистских литературных экспериментов нигде не был так показателен, как в его прозе.

\*

Нет ничего удивительного в том, что критики и литературоведы препарируют повести и романы Маркеса самыми тонкими инструментами, предоставленными в их распоряжение современной наукой. Они измеряют длину его фраз, подсчитывают частотность употребления его любимых слов, выискивают политические параллели, ахают над его зачинами\*. Поскольку Маркес не возражал против интервью и питал пристрастие к мемуарам («Жить, чтобы рассказывать о жизни» — первый том запланированной трехтомной автобиографии, который семидесятишестилетний писатель выпустил в США в 2003 году), мы неплохо знаем его профессиональную родословную. Основное влияние на него в годы, когда он посещал — точнее, прогуливал — занятия на юридическом факультете в Боготе, оказал, наряду с Кафкой, Уильям Фолкнер. Кафка и Фолкнер — эти два автора (последнего Маркес объявил виновником своей одержимости литературой) определили его жизнь — бесподобный выбор столь разных литературных прародителей, общего между которыми было лишь то, что оба они обеспечили себе место в верхнем эшелоне мастеров модернизма.

В мемуарной книге «Жить, чтобы рассказывать о жизни» Маркес подробно повествует о своем детстве и юности, а также о том, чем обернулись для него дома его безудержные фантазии. Но ничто не могло отменить принятого им решения: он бросил юридическую школу и устроился работать в газету. Последующие годы стали порой долгого ученичества; он постигал основы журналистики и в своих рассказах оттачивал технику модернистской беллетристики: рассказчик, не заслуживающий доверия, непонятные сдвиги перспективы, нашествие сверхъестественного, бесконтрольные полеты фантазии.

\*

В ряде ранних рассказов Маркес упомянул вымышленное колумбийское поселение, которому дал наименование Макондо, — в романе

\* Возьмем, к примеру, притягательный зачин «Ста лет одиночества»: «Много лет спустя, перед самым расстрелом, полковник Аурелиано Буэндия припомнит тот далекий день, когда отец повел его поглядеть на лед». — *Примеч. авт.*

«Сто лет одиночества» рассказывается его история, от основания до бесславного краха. Макондо представляет собой сложную, но вполне внятную картину колумбийской жизни, отражающую стремительные перемены и бесконечные гражданские войны в этой стране на примере одной семьи — Буэндиа, служащей чем-то вроде трансгисторического хребта, тянущегося через поколения. Это вымысел, но представлен он как череда бесспорных фактов всезнающим рассказчиком в запатентованном кафкианском стиле. Результат — громадная популярность, и не только в литературной среде. Как Чарльз Диккенс за столетие до него, Маркес удовлетворил вкусовым ожиданиям сразу нескольких читательских категорий; даже те, кто не был способен оценить тонкость его приемов, находили в его прозе поводы для восхищения. В главе об успехах авангарда «Сто лет одиночества» наверняка заняли бы видное место.

В связи с романом Маркеса возникает вопрос: о чем, собственно, эта книга? Догадки о том, что же все-таки автор имел в виду, создавая свою всеохватную панораму, высказывались самые разные. Конечно, это семейная хроника, но одновременно — и нечто большее. Уже классический роман Томаса Манна «Будденброки» выплескивался за границы семейной хроники (жанра, который пользовался большой популярностью на рубеже XIX–XX веков), перерастая в картину распада буржуазного семейства, прежде являвшегося формообразующим элементом немецкой общественной истории. Аналогичным образом развивается и история, помещенная Маркесом в Макондо<sup>371</sup>. Железная дорога вторгается туда еще более тяжеловесно и деструктивно, крупная Банановая компания приносит в Макондо американский «прогресс», удовлетворяя страсть к бананам в США и в то же время руками правительственных войск расправляясь с несчетным числом забастовщиков. В реализме Маркеса мы подмечаем жестокие реалии; империализм янки — мишень горьких упреков в латиноамериканской литературе — также выводится на сцену. Но центральное место всё равно занимает магия.

Однако есть в романе и не столь заметный подтекст, до сих пор не удостоившийся надлежащей оценки, — пафос одиночества. Брызжащий через край юмор Маркеса, снискавший ему несметное число поклонников, благодарно отмечен, а вот его печаль, постоянно проскальзывающая в тексте, заслуживает большего внимания. В книге есть «одинокое любовники». Незаконных сыновей одного из главных героев романа, полковника Аурелиано Буэндиа, роднит «одинокое вид». Ребека, описанию чьей невеселой жизни уделено немало места, находит, что «одиночество рассортировало воспоминания»; она пережила «долгие годы страданий и лишений, чтобы убедиться в преимуществах одиночества». И в самом деле, одиночество почти никогда не выступает в романе как привилегия.

Гораздо чаще персонаж переживает свои «одиноким горести» — вот и ученый цыган Мелькиадес воскрес от смерти, поскольку «не мог стерпеть одиночества». И нельзя не приметить некоего копье-носца, «долговязого бледно-желтого мужчину с монгольскими скулами, помеченного навсегда и с первого дня мироздания оспинами одиночества». То, что читатель встречает неотвязное слово *soledad* уже в заглавии романа, — безусловный знак того, что автор ставит его на видное место. Чтобы усилить это впечатление, Маркес, не допускающий в своих книгах случайных деталей, возвращается к нему в последней фразе, утверждая, что «ветвям рода, приговоренного к ста годам одиночества, не дано повториться на земле». Чудо, одарившее Мелькиадеса несколькими жизнями, не перенесется на жителей Макондо.

Эту тему проще признать, чем осмыслить. Маркес безапелляционно — хотя и не всегда вразумительно — разграничивает любовь и секс. Последнего в его прозе хватает, первой — гораздо меньше. Почти всех его мужчин и некоторых женщин можно считать эротическими атлетами, отличившимися скорее в количестве, нежели в качестве сексуальных достижений. Но такая активность в постели (и не только) далеко не всегда означает слепое удовлетворение биологических инстинктов. Среди частых любовных утех, пожалуй, более всего запоминается момент ближе к концу романа. Муж и жена из клана Буэндия вновь обнаруживают друг в друге сексуальных партнеров и почти всё время бодрствования проводят в плотской борьбе небывалой интенсивности, поражая читателя самыми нетрадиционными позами, вновь изобретенными супругой. Но эти нескончаемые полубезумные экзерсисы — не просто животная страсть. «Они оба, — настаивает автор, — продолжали плавать в пустой вселенной, где единственной радостью, повседневной и вечной, была любовь»<sup>372</sup>.

Оборотной стороной счастливого сочетания любви и секса выступает их безрадостное размежевание. В «Осени патриарха» (1975), еще одном — хотя и не столь прославленном — шедевре Маркеса, в роли главного героя выведен престарелый, находящийся в преддверии смерти диктатор, который после долгих лет эротической разнузданности и ненадежной дружбы, когда уже слишком поздно что-либо менять, поверил, «что не способен любить»<sup>373</sup>. Нет, автор не ударяется в сентиментальность, провозглашая: «Все, что тебе нужно, — это любовь». Ему виднее. Позднее открытие его героя — необходимый противовес отношениям, которые он идеализирует. Одиночество — угрюмый спутник людей в отсутствие любви.

\*

После головокружительного массового успеха «Ста лет одиночества» Маркес продолжал писать романы, исследуя историю своей

семьи и своей страны. Один из них — «Любовь во время чумы» (1985) — представляет собой умопомрачительный трактат о причинах любви, с традиционным любовным треугольником, растянутым до бесформенного состояния. Двое робких, донельзя респектабельных тинейджеров (любовники только по переписке, в реальности они — девственники) расстаются, поскольку девушка — Фермина — внезапно приходит к выводу, что ее возлюбленный Флорентино недостойн ее; найдя выгодную партию, она выходит замуж за местного врача и делит с ним долгую и относительно счастливую семейную жизнь. Флорентино же тем временем — сначала нерешительно, потом всё энергичнее — окунается в радости секса; автор, будучи любителем точных цифр, указывает, сколько именно связей — шестьсот двадцать две — он имел, не переставая любить Фермину. После смерти ее мужа (обоим уже за семьдесят) верный Флорентино возобновляет свои ухаживания. Как и следовало ожидать, история заканчивается хеппи-эндом. Их связь, подобно всем прочим в прозе Маркеса, с обеих сторон свободна от угрызений совести, поскольку основана на искренних чувствах. Любовь в книгах Маркеса не может завоевать всего, однако без нее любые завоевания теряют смысл.

## /3

Проза Маркеса сформирована жизненными переживаниями; собирая материал для «Любви во время чумы», он с неподдельной радостью выяснил, что его семидесятилетние родители до сих пор предаются плотским наслаждениям, и, ничтоже сумняшеся, использовал это домашнее соитие в романе. Но судьба латиноамериканского писателя подвигла его и на воссоздание более мрачных сторон действительности, а именно — всеподавляющего феномена диктатуры, как в других странах Латинской Америки, так и в его собственной. Уже более полувека, до того как Маркес приступил вплотную к этой теме, несколько видных романистов пробовали перо на образе каудильо, столь же любимом в литературе, сколь ненавистном в реальной жизни. Маркес был достаточно благоразумен, чтобы оставить неназванной страну, где происходит действие «Осени патриарха»; это, по выражению автора, «синтез всех латиноамериканских диктаторов, но в особенности с карибского побережья»<sup>374</sup>, с добавлением черт диктаторов Древнего Рима, которые он специально изучал, с тем чтобы бросить в общий котел.

Рассказ, если здесь уместно столь обыденное слово, начинается со смерти в президентском дворце человека, который много лет служил диктатору идеальным двойником. Увидев стихийное народное ликование, настоящий диктатор расправляется с теми, кто приветствовал его кончину, и отыскивает тех, кто его оплакивал, чтобы щедро вознаградить. Тиран, названный в романе «Генералом», являет собой типичный образец латиноамериканского

диктатора: садист, жаждущий любви, мстительный и невежественный, суеверный, но хитрый и — почти без преувеличения — самовлюбленный параноик. Выступая с речью в Стокгольме на церемонии вручения ему Нобелевской премии по литературе, писатель развлекал слушателей леденящими кровь рассказами о реальных прототипах своего героя — карибских диктаторах.

Поставленная им самим задача — изобразить жизнь и смерть тирана — потребовала использования всех стилистических приемов из арсенала «магического реализма». Маркес разделил сравнительно небольшой текст на шесть глав без названия и нумерации, создав впечатление лаконичного и динамичного единства, свойственного короткому рассказу. Читателю предстает мир, полностью поработанный диктатором и подчиненный его прихотям. Книга усиливает это впечатление тем, что выливает каждую главу в единственный абзац, а последнюю — и вовсе в единственное предложение. В синтаксисе царит запятая, неумолимо соединяющая фразы — или отделяющая их друг от друга.

В таком всепроникающем лингвистическом иррационализме писатель с блеском выдает свои анекдоты устами постоянно и непринужденно сменяющихся рассказчиков — порой даже в рамках одного предложения. Мы слышим анонимных участников последнего этапа жизни Генерала: местной проститутки; диктатора, который обращается к матери; временами — ее самой. Вместе и порознь, они заостряют идею, давно высказанную политическими теоретиками применительно к деспотизму: Генерал, больной, капризный, непредсказуемый — как и все его собратья повсеместно, — является смертельным врагом разума.

В отношении психологии политики роман «Осень патриарха» и то, что выше я назвал подтекстом «Ста лет одиночества», смыкаются и сливаются. Маркес сказал, что его книга о диктаторе — это «поэма об одиночестве власти»<sup>375</sup>. Читатели обычно делают в этой фразе упор на власть, но одиночество здесь не менее важный компонент. Генерал, как гласит роман, — «деспот-затворник». Его неуклюжие и безуспешные попытки насиловать горничных в своем доме приводят к «одиноким слезам», и после истребления врагов он ложится спать «самым одиноким существом на всем белом свете». Он предавался одинокому пороку власти, уподобляя его мастурбации<sup>376</sup>. Без любви, как я уже цитировал раньше, жизнь генерала не стоила того, чтобы проживать ее. Если это «магический реализм», то его магия состоит главным образом в авторской способности строить мир, не упуская из виду внутренний мир исключительно порочного человеческого существа.

Одной из причин мировой славы Маркеса (не единственной, разумеется) было то, что ему не нашлось достаточно сильных со-



перников на литературном олимпе. В свое время Карл Маркс язвительно отозвался о Джоне Стюарте Милле, заявив, что своим величием тот обязан скудости окрестного ландшафта. Применительно к Маркесу подобное замечание было бы совершенно несправедливо, однако правда и то, что сегодня нет таких прозаиков, которые, объявив о выходе своего нового романа, заставили бы ценителей высокой литературы сломая голову нестись в книжный магазин. Возможно, Гюнтер Грасс и Видиа Найпол могли бы стать достойными кандидатами в пантеон живущих, хотя оба они выпускали в свет и откровенно слабые вещи. А кто еще?

Я не хочу сказать, что в наше время нет талантливых писателей; уровень добротной, порой изумляющей литературы, может быть, и не ниже, чем в предшествующие десятилетия. Но контраст с эпохой высокого модернизма слишком разителен и безысходен; сообщение о скором выходе тома Пруста или Джойса, Фолкнера или Вирджинии Вулф сулили крупное культурное событие. Теперь всё не так. Безусловно, классические модернистские романы, о которых я рассказывал на этих страницах, шокировали, вызывали неприятие читателей и чиновных ханжей или же были настолько обескураживающими, что сопротивлялись даже вполне искренним попыткам постичь глубину их мастерства. Джойс доводил расчленение и реконструкцию прозы до таких крайностей, которые никто не мог преодолеть, не упершись в тупик полнейшей нечленораздельности.

Конечно, такой странный роман не мог служить примером следующему поколению писателей-бунтарей, но он остается и останется одиноким памятником дерзкому, мастерскому и неповторимому предприятию, афронтом доминирующему литературному благочестию в духе Джойса. «Поминки по Финнегану» вместили в себя столько образцов модернизма, сколько способны переварить, не отравившись, самые смелые восприимчивые. Роман принадлежит к числу опусов, обессмертивших модернистские эксперименты, но в нем едва ли можно провидеть будущность этого движения. Однако и позже появлялись писатели-авангардисты, как об этом свидетельствует пример Габриэля Гарсиа Маркеса, и наверняка будут появляться впредь.

Аналогичные перспективы просматриваются и в других областях модернистского искусства. Орсон Уэллс, снискавший всеобщее восхищение кинематографистов своим «Гражданином Кейном», обрел достойных наследников среди итальянских неореалистов и представителей французской «Новой волны». У интернационального стиля в архитектуре тоже наконец появился преемник в лице изобретательного Фрэнка Гери. А музыка и живопись все еще ждут своих Стравинских или своих Пикассо. Вот и всё, что нам известно на сегодняшний день.

## КОДА. ГЕРИ В БИЛЬБАО

/1

Завершу «Модернизм», как и начал, на личной ноте. Я хочу вкратце рассказать о моем опыте, испытанном от соприкосновения с одним из самых ошеломляющих творений Фрэнка Оуэна Гери — Музеем Гуггенхайма в Бильбао. Мне кажется, это вполне уместное завершение моего проекта; без обобщений, конечно, не обошлось — импрессионисты, драматурги экспрессионистского театра, приверженцы теории авторского кино, — но поиск настоящих достижений, будь то стихотворение или симфония, всегда приводит к конкретному таланту за работой. Даже когда я говорил об основах идеологии модернизма (о соблазне ереси и решающем стремлении к субъективности), моей конечной целью был творец-одиночка, со знающий, чувствующий, принимающий, отвергающий или обновляющий традицию. Отсюда — «Кода», которая связывает автора с его творением.

Бильбао. Сам пункт привлек мое внимание. Унылый промышленный порт в стране басков, расположенный на северо-западе Испании, до недавних пор он представлял мало интереса для иностранных посетителей — ныне же, благодаря модернистскому шедевру Гери, он стал привлекательным местом на карте международного туризма. Люди тысячами приезжают сюда специально для того, чтобы полюбоваться этим музеем. Я тоже поддался соблазну и теперь могу повторить хвалебное выражение *Guide Michelin*: «Vaux le voyage» («поездка того стоит»).

Когда в 1991 году Томас Кренс, директор музеев Гуггенхайма, заказал Фрэнку Гери проект нового филиала в Бильбао, мастеру стукнуло уже шестьдесят два года, и он был повсеместно признан как оригинальнейший архитектор. За два года до этого он удостоился престижной Притцкеровской премии, ежегодной награды, присуждаемой весьма компетентным и добросовестным комитетом за достижения в области архитектуры. Поэтому Кренс не особенно рисковал. Великолепный круглый монумент, воздвигнутый Фрэнком Ллойдом Райтом для Музея Гуггенхайма в Нью-Йорке в 1950-е годы, явился радикальным жестом отказа от привычного музейного профиля, так почему бы и музею в Бильбао не пойти по его стопам (необязательно имитировать круглую форму; можно сделать иной сюрприз)?

Гери был готов пойти по нетрадиционному пути дальше, чем когда-либо прежде. Компьютер — недавнее приобретение в его конторе — изрядно облегчил труд архитектора, которому наскучили вечные прямые углы. К новой технике Гери отнесся с благожелательным скепсисом, твердо заявив о ее вспомогательной функции. «Компьютер, — говорил он, — это орудие, а не партнер. Он может вычертить кривую, но не придумать ее»<sup>377</sup>. Компьютер позво-

лял ему дерзко экспериментировать со сложными формами, из которых складывался музей, как снаружи, так и изнутри.

\*

Я впервые увидел Музей Гуггенхайма в Бильбао летом 2000 года и был буквально потрясен. Быть может, это не самое удачное определение для моей реакции — нет, я не потерял дар речи, но воистину упивался пышностью и небывалой изысканностью форм, возвышавшихся надо мною. Я достаточно пожил и повидал на свете, чтобы держать в узде свой энтузиазм, однако, наматывая один за другим круги возле этого музея, а затем все чаще возвращаясь к нему, я пришел к выводу, что мои чувства иначе как «энтузиазмом» не назовешь. Пожалуй, это самый захватывающий образец модернистской архитектуры из всех, которые мне довелось видеть, хотя, надо признать, он сильно отличается от моих любимых творений, созданных классиками модернизма Гропиусом и Мисом ван дер Роэ.

С 1980-х годов, а может быть, даже немного раньше, Гери примкнул к сообществу модернистов и спроектировал целый ряд сооружений, среди наиболее характерных особенностей которых можно отметить откровенное презрение к прочно утвердившим себя в истории прямым линиям, оживление мощных объемов неожиданными кривыми, драматизацию здания своеобразным тугим корсетом наружной конструкции, соединение каменных масс под разными углами, образующее каскады плоских кровель. В 1990-х годах линии перекрытий приобрели у Гери особенно авантюрный характер благодаря головокружительным волнообразным поверхностям, которые на первый взгляд могут показаться хаотичными. Властная аура творца странным образом сочетается в Гери с игривым остроумием; архитектура предстает в его руках подлинным искусством: постройки Гери рождают ощущение неотразимой естественности. Немногие критики возражают против того, что его творения ласкают взор.

В хронологическом плане карьера Гери предстает поистине славной эволюцией. Он родился в 1929 году в Торонто и в 1947-м переехал с семьей в Лос-Анджелес, где постепенно освободился от бремени сухой прямоугольности интернационального стиля, в то же время удержавшись от легкомысленных постмодернистских игр с непривычными красками и вычурными балконами. Если его планы и ошеломляли, то исключительно в области архитектуры. «Я был поборником симметрии, фанатиком модульных сеток, — вспоминал он в исповедальном порыве. — Я всё строил по ним, пока не осознал, что это цепи, что Фрэнк Ллойд Райт был прикован цепями к сетке углов в тридцать и шестьдесят градусов, не находя в ней свободы»<sup>378</sup>. Гери же более всего жаждал свободы. Он созрел

для Томаса Кренса, и Кренс, когда музей был воздвигнут, заявил: «Главный козырь Гуггенхайма-Бильбао — это неожиданность»<sup>379</sup>.

Неожиданностью определялась и моя первая реакция на здание: музей в Бильбао — это череда архитектурных потрясений. Восхищаясь атриумом Райта в нью-йоркском Музее Гуггенхайма, опоясанным восходящей циркульной лентой, следуя по которой зритель осматривает картину за картиной, Кренс, вероятно, добивался подобного же эффекта в Испании. Нью-йоркский Гуггенхайм не сходил с уст в конце 1950-х годов и сохранил свое очарование в 1990-е; ведь он так разительно отличается от других музеев. И Кренс решил, что Бильбао вполне может пойти по его стопам. Гери и сам стремился создать впечатляющий атриум, но только не копию Райта. Оригинал с Пятой авеню, говорил он Кренсу, «противоречит искусству»<sup>380</sup>.

И он спроектировал высокий центральный холл, восходящий от пола до потолка почти на пятьдесят метров и дающий посетителям возможность увидеть сложную крышу или стилизованные застекленные лифты, доставляющие их на второй и третий этажи. Из стратегически расположенных окон на всё изливается свет, а световые люки крыши добавляют атмосфере оптимизма. Сбоку я увидел громадную, невероятно длинную галерею. Во время моего посещения она приютила искусно поданную, хотя и не бесспорную с точки зрения эстетики, временную выставку из штаб-квартиры Гуггенхайма в Нью-Йорке — исторический обзор мотоциклов. Похоже, все посетители этой галереи были молодыми испанцами, которые притащили своих более или менее упиравшихся подружек поглядеть на потрясающие экспонаты.

Стоило мне сойти с места всего лишь на метр-полтора, как я обнаруживал новую череду кривых линий, слегка изогнутых несущих колонн, висячих внутренних мостиков, притягательных балкончиков — и всё это оживляли посетители, бродившие, как и я, по этому пространству. Для постоянной экспозиции современной живописи Гери спроектировал две анфилады, состоящие каждая из трех простых прямоугольных залов, сочтя их старомодные формы уместными для демонстрации авторитетного модернистского искусства. Но одиннадцать залов, предназначенных для проведения временных выставок, удивительным образом отличны друг от друга. Как я уже сказал, в Бильбао много сюрпризов; практически все они — приятные.

Сюрпризы преподносит нам и внешний вид здания. Многие окна музея смотрят на реку Нервьон. Фасад его обращен к городу — к местным музею и университету. С некоторых улиц Гуггенхайм-Бильбао рисуется фантастической и вместе с тем гармоничной громадой на темном фоне холмов. Насыщенное разнообразие форм будит воображение зрителя: в одной перспективе

кажется, будто гигантский самолет врезался в огромное здание, да так и застыл в нем; в другой музей предстает ансамблем, состоящим из роскошных гибких объемов, причудливо соединенных чьей-то гигантской рукой. Целое, особенно с первого взгляда, выглядит некой головоломкой, приглашающей поклонников искусства идти и смотреть, смотреть. Что же может означать эта странная скульптура?

Слово «скульптура» возникло здесь не случайно. Гери использует провокационное словосочетание «экспрессионистская архитектура» для описания своих последних работ, и его проекты полностью оправдывают его артистический статус творца. Он признается, что «переступить черту, отделяющую архитектуру от скульптуры, было для меня труднее всего»<sup>381</sup>. Переступить черту там, где напрочь стерты все границы, — вот еще одно проявление модернистского склада ума Гери. Примечательно, что он избегает четкого разграничения архитектуры и скульптуры, намеренно сводя их вместе в своих проектах.

Но это не значит, что, работая над заказами, он позволяет себе поступиться математической точностью ремесла зодчего. В профессиональных кругах известно, что Гери всегда устанавливает дружеские, доверительные отношения с клиентами, дотошно вникая в их пожелания и стимулируя обмен мыслями между строителем и заказчиком. Говоря в 1997 году, по завершении работ, о своем проекте, он с чувством отметил: «Я люблю возвращаться в Бильбао. Все заказчики стали теперь частью моей семьи». Чтобы понять, как много это значит, довольно вспомнить снисходительное и даже презрительное замечание Миса ван дер Роэ, брошенное им в адрес Тугендхатов во время работы над их домом в конце 1920-х годов. Совершенно противоположный стиль Гери доказывает, что модернист вовсе не обязан держать дистанцию по отношению к клиентам.

Для Гери вполне характерно сотрудничать с художниками, а к искусству обращаться за идеями и стимулами. Обсуждая летний дом, спроектированный им для одного из своих любимых клиентов, рекламиста Джея Чиата, он сказал: «Нашим вдохновением была картина Дюшана»<sup>382</sup>, — имея в виду знаменитую «Обнаженную, спускающуюся по лестнице, № 2», экспонированную на Арсенальной выставке в Нью-Йорке. Подобное обращение к выставке, познакомившей в свое время тысячи американских зрителей с новой революционной эстетикой Европы, иллюстрирует прочность влияния, до сих пор оказываемого этим первым опытом американского модернизма. Гери также подружился со скульпторами поп-арта Класом Олденбургом и его женой Косье ван Брюгген и привлек их к участию в нескольких своих заказах. Короче говоря, он сумел стать скульптором, не покидая архитектуру. Во время той

незабываемой поездки в Бильбао я соприкоснулся с творением мастера, не оставившего своего изначального призвания, что во многом подвигло меня заняться тем исследованием, которое я предложил вашему вниманию.

Что же может дать Бильбао модернизму и его возможному возрождению в грядущие годы? Я воздержусь от уверенных прогнозов. Я историк, а не прорицатель, поэтому оставляю будущее будущему. Однако на предшествующих страницах было перечислено немало свидетельств в пользу того, что прослеженная мною череда манифестаций модернизма складывается в отдельный исторический период со своими расцветами и упадками, моментами уверенности в себе и разочарования. Он берет начало на рубеже сороковых годов XIX века, а заканчивается в начале 1960-х, охватывая эпоху от Бодлера и Флобера до Беккета и далее, к поп-арту и другим рискованным опытам. На этом промежутке модернизм пережил две мировые войны, убийственную жестокость тоталитарных режимов; вновь и вновь порождал и в скульптуре, и в литературе нетрадиционных мастеров, которые шокировали тех, кто поддавался на их провокации; то и дело перемещал свой штаб из Парижа в Нью-Йорк. Пытаться определить его границы более точно означало бы игнорировать относительность любой периодизации\*. Разумеется, мы не можем наслаждаться еще не написанными новаторскими стихами и еще не построенными новаторскими музеями, но, восхищаясь неумным воображением Маркеса и компьютерными изысками Фрэнка Гери, мы сохраняем надежду на всплески подобного искусства в будущем.

Несмотря на крайне туманные перспективы, беру на себя смелость предположить, что при всей оригинальности модернистских достижений в литературе, живописи, архитектуре или музыке, при всей решимости борцов против консервативного эстетического истеблишмента, полномасштабное возрождение их крестовых походов маловероятно. Но зато мы вправе ожидать, что модернизм будет признан солидной частью нашего исторического прошлого, не менее интересной, чем любой другой этап культуры, который мы оставили позади. Это было время узнаваемых координат и ценимых нами свершений. Его наиболее впечатляющие результаты — такие, как «На маяк» Вирджинии Вулф, «Улисс» Джеймса

/2

\* Так, историк искусства Т. Дж. Кларк заявил с необоснованной, на мой взгляд, точностью, что его книга «Прощание с одной идеей» «была написана после падения Стены. То есть в момент, когда в большей части мира массы и элиты согласились в том, что социализму пришел конец, — приблизительно в то же самое время, что и проекту под названием „модернизм“» (Clark T. J. Farewell to an Idea: Episodes from a History of Modernism. 1999. P. 8). — *Примеч. авт.*

Джойса, «Крик» Эдварда Мунка, студии горы Сент-Виктуар Поля Сезанна, Баухаус в Дессау Вальтера Гропиуса, «В ожидании Годо» Сэмюэла Беккета, «Бесплодная земля» Т. С. Элиота, «Гражданин Кейн» Орсона Уэллса и другие классические произведения, продолжающие доставлять столь же глубокое, если не столь же волнующее наслаждение, как и их первым зрителям и читателям, — ныне считаются нашим хрестоматийным наследием, изучаемым в школах и университетах.

Основная причина неуверенности этого прогноза коренится в демократизации западной культуры, начавшейся после Французской революции. Мы убедились в том, что модернизм не является демократической идеологией. Но это не делает его несовместимым с демократической политикой. Свобода слова и печати, всеобщее избирательное право, толерантная культура ничуть не мешают существованию элиты, которое является необходимым условием для процветания авангардистской литературы и искусства, не исключают появления сильных индивидуальностей и убежденных групп, пропагандирующих исполнение сложной музыки, демонстрацию сложного искусства, публикацию сложной литературы, сооружение сложной архитектуры, создание сложного кино\*.

Сохранение достойной аудитории для высокой культуры, этот наиболее трудновыполнимый элемент демократизации, делает будущее модернизма более чем сомнительным. В силу стремительного развития технологии развлечений — появления и совершенствования звукозаписи, радио, цветной репродукции, звукового кино, телевидения, компьютерных технологий, — коммерческое производство культуры приобретает все большее влияние. Дело не в том, что, как утверждают критики-консерваторы, культура «отварилась»: коммерческая сторона присутствовала в ней всегда, даже во времена древних греков и римлян. Но изощренность культурной торговли, легкость и быстрота коммуникаций, в которых особенно заинтересованы средние классы, будут поневоле способствовать маргинализации авангарда. Мы живем в век музыкальных комедий.

★

С самого начала было ясно, что модернизм мог утвердиться как мощный культурный феномен лишь при наличии благоприятных экономических, политических и культурных условий. История свидетельствует о том, что эти условия сложились в середине XIX века. Если говорить конкретно, то это означает, что модернизм со всей

\* Дуайт Макдональд в своем знаменитом пасквиле на буржуазную культуру писал: «Хорошие вещи тоже пользовались популярностью — от „Тома Джонса“ до фильмов Чаплина» (*MacDonald D. Against the American Grain: Essays on the Effects of Mass Culture. 1962. P. 7.*). — *Примеч. авт.*

его авантюристичностью обязан благоприятствованию этих условий в течение столетия и более, правда, с перерывами на войны, религиозные всплески и разрушения, произведенные фашизмом и коммунизмом. Однако давний девиз Дюшана, гласивший, что искусством может быть что угодно, а также мечта, которую поп-арт превратил в реальность, стали более губительными для модернизма, чем более явные препятствия на его пути.

Возможно, когда-нибудь и произойдет масштабное возрождение модернизма. Оглядываясь на прозу Маркеса и архитектуру Фрэнка Гери, мы можем себе представить пока никому не известных и, может быть, даже еще не родившихся художников, которые начнут новую жизнь после смерти. В истории модернизма были невероятные вспышки, дающие нам основания полагать, что подобные блестящие моменты возможны и в будущем: скажем, одновременная публикация «Госпожи Бовари» Флобера и «Цветов зла» Бодлера в 1857 году; сенсационная мемориальная выставка Сезанна в Осеннем салоне 1907 года, за одну ночь сделавшая его знаменитым; взрыв дадаизма в цюрихском «Кабаре Вольтер» 5 февраля 1916 года. Я не в силах предвидеть, осуществятся ли фантазии о повторении таких событий. С уверенностью можно утверждать, что у модернизма было сто двадцать лет, чтобы выбросить свои товары — зачастую поразительные и всегда новые — на культурный рынок и вызвать замешательство, изумление и восхищение. Что и говорить, он прошел долгий и славный путь.



# ПРИМЕЧАНИЯ

## Климат модернизма

- 1 Анри Матисс — Пьеру Бон нару. Цит. по: *Cowling E. et al. Matisse/ Picasso*. MOMA, 2003. P. 292.
- 2 Гюстав Флобер — Луи Буйе, 26 декабря 1852. Цит. по: *Correspondance* / ed. J. Bruneau. 5 vols. (1973–). II. P. 217.
- 3 *Braun E. Mario Sironi and Italian Modernism: Art and Politics Under Fascism*. 2000. P. 50.
- 4 Цит. по: *Ashton D. Monuments for Nowhere and Anywhere* // *L'Art vivant*. July 1970. Цит. по: *Idea Art* / ed. G. Battcock. 1973. P. 12.
- 5 См.: *Shaw G. B. The Quintessence of Ibsenism*. 1891; ed. 1912. P. 3–4.
- 6 *Eliot T. S. Introduction. Literary Essays of Ezra Pound*. 1954. P. XIII.
- 7 См.: *Hofmann W. Turning Points in Twentieth-Century Art 1890–1917* / trans. Ch. Kessler. 1969. P. 18.
- 8 Камиль Писсарро — Люсьену Писсарро. Цит. по: *Reff Th. Copyists in the Louvre, 1850–1870* // *Art Bulletin*. XLVI (December 1964). P. 553n.
- 9 Поль Гоген — Эмилю Шуффенекеру, 8 октября 1888. Цит. по: *Gauguin P. The Writings of a Savage* / ed. D. Guérin, trans. E. Levieux. 1996. P. 24.
- 10 *Marinetti F. T. Manifeste iniziale du Futurisme* // *Le Figaro*. February 20, 1909. Цит. по: *Le premier manifeste du futurisme* / ed. J.-P. de Villiers. 1986. P. 51.
- 11 *Stevenson R. L. Walking Tours* // *Essays by R. L. Stevenson* / ed. W. L. Phelps (1918). P. 32.
- 12 *Mondrian P. Toward the True Vision of Reality (1941)* // *Plastic Art and Pure Plastic Art and Other Essays* / ed. R. Motherwell (1951). P. 10.
- 13 *Dali S. The Secret Life of Salvador Dali* // *Prose F. The Lives of the Muses: Nine Women and the Artists They Inspired*. 2002. P. 198.
- 14 *Бодлер Ш. Парижский сплин* / Пер. Т. Источниковой. СПб.: Искусство, 1998.

- 15 *Аполлинер Г. Рыжекудрая* / Пер. Г. Русакова // *Аполлинер Г. Алкоголи*. СПб.: «Терция», «Кристалл», 1999.
- 16 *Ницше Ф. Ессе Номо, как становятся самим собой* / Пер. Ю. М. Антоновского // *Ницше Ф. Сочинения в 2 т. Т. 2*. М.: «Мысль», 1990.
- 17 *Memoir of Sir Charles Eastlake* // *Eastlake Ch. L. Contributions to the Literature of the Fine Arts*. 2nd ser. 1870. P. 147.
- 18 *Lichtwark A. Publikum* // *Erziehung des Auges: ausgewählte Schriften* / ed. E. Schaar. 1991. P. 25.
- 19 *Ibid*. P. 26.
- 20 *Jackson H. The Eighteen Nineties*. 1913. P. 22.

## Часть первая. Зачинатели Глава I. Профессиональные аутсайдеры

- 21 *Бодлер Ш. Парижский сплин*. Цит. соч.
- 22 Там же.
- 23 *Бодлер Ш. Слишком веселой* / Пер. В. Микусевича // *Бодлер Ш. Цветы зла*. М.: ТОО «Летопись», 1998.
- 24 *Бодлер Ш. Предисловие* / Пер. Эллиса. Там же // *Бодлер Ш. Цветы зла*. М.: ТОО «Летопись», 1998.
- 25 *St. Vincent Millay E. Preface* / trans. and ed. M. and G. Dillon // *Baudelaire Ch. Flowers of Evil*. 1936, ed. 1962. P. XXX.
- 26 Флобер — Бодлеру, 13 июля 1857. Цит. по: *Flaubert G. Correspondance* / ed. J. Bruneau. 5 vols. 1973–. II. P. 744.
- 27 *Bourdin G. Le Figaro*. July 5, 1857 // *Starkie E. Baudelaire*. 1957, ed. 1971. P. 364–365.
- 28 Флобер — Бодлеру, 13 июля 1857. Цит. по: *Flaubert G. Correspondance*. II. P. 74.
- 29 *Eliot T. S. Baudelaire (1930)* // *Selected Prose* / ed. J. Hayward. 1953. P. 187.
- 30 *I Promise to Be Good: The Letters of Arthur Rimbaud* / trans. and ed. W. Mason. 2003. P. 33.

- 31 Цит. по: *Ellmann R.* Oscar Wilde. 1988. P. 169.
- 32 *Gautier Th.* Mademoiselle de Maupin (1835–1836) / ed. G. van den Bogaert. 1966. P. 45.
- 33 *Pater W.* The School of Giorgione // Studies in the History of the Renaissance. 1873. P. 111.
- 34 См.: *Swinburne A. C.* Notes on Poems and Ballads & Atalanta in Calydon (1866) / ed. M. Peckham. 1970. P. 338.
- 35 См.: *Hanslick E.* Aus meinem Leben. 2 vols. 1894, 4th ed. 1911. P. 265–266.
- 36 Последний монолог Луи Дюбеда из пьесы Дж. Б. Шоу «Врач перед дилеммой» (пер. М. Митина).
- 37 См. *Braun E.* Mario Sironi and Italian Modernism: Art and Politics Under Fascism. 2000. P. 92.
- 38 *Yeats W. B.* The Trembling of the Veil (1922) // Autobiography. 1965. P. 93.
- 39 *Ellmann R.* Oscar Wilde. 1987. P. 581.
- 40 Воспоминания Ады Лаверсон о наиболее известных афоризмах Уайльда. Цит. по: *Ibid.* P. 469.
- 41 Уайльд — Г. Марилье, 12 декабря 1885. Цит. по: The Complete Letters of Oscar Wilde / ed. M. Holland, R. Hart-Davis. 1962, ed. 2000. P. 272.
- 42 *Wilde O.* Note (New York Public Library, Berg Collection) // *Ellmann R.* Oscar Wilde. P. 310.
- 43 *Брандлет Дж.* Оскар Уайльд и смерть при свечах / Пер. И. Оганесовой. М.: Олма Медиа Групп, 2012.
- 44 *Ellmann R.* Oscar Wilde. P. 431.
- 45 St. James's Gazette, editorial. May 27, 1895.
- 46 *Уайльд О.* Портрет Дориана Грея / Пер. А. Абкиной: СПб.: Азбука, 2016.
- 47 *Yeats W. B.* Trembling of the Veil. P. 192.

## Глава II. Непримируемые и антрепренеры

- 48 *Debussy C.* Monsieur Croche the Dilettante Hater (1927) / trans. B. N. Langdon Davies (1928). P. 66.
- 49 Камиль Писсарро — Люсьену

- Писсарро (21 апреля 1900). Цит. по: *Pissarro C.* Letters to His Son Lucien / ed. John Rewald. 1944, 3rd rev. ed. 1972. P. 340.
- 50 Цит. по: *Varnedoe K.* Gustave Caillebotte. 1987. P. 198, 201.
- 51 См.: *Ibid.* P. 209.
- 52 *Matthey F.* The Impressionists / trans. J. Steinberg. 1961. P. 237.
- 53 *Eisenman S. F.* The Intransigent Artist or How the Impressionists Got Their Name // The New Painting: Impressionism 1874–1886 / eds. Ch. S. Moffett, R. Berson et al. 1986. P. 53.
- 54 Моне — Фредерику Базилю. Цит. по: *Champa K. S.* Studies in Early Impressionism. 1973. P. 23.
- 55 *Ruskin J.* Modern Painters. 5 vols. ed. 1897. III. P. 59.
- 56 Цит. по: *Millais J. G.* The Life and Letters of Sir John Everett Millais. 2 vols. 1899. I. P. 380.
- 57 Цит. по: *Jensen R.* Marketing Modernism in Fin-de-Siècle Europe. 1944. P. 140.
- 58 См.: *Tucker P. H.* Claude Monet: Life and Art. 1995. P. 103, 134, 158.
- 59 См.: *Winner V. H.* Henry James and the Visual Arts. 1970. P. 50.
- 60 Из письма Дюран-Рюэля в *L'Èvènement* от 5 ноября 1885. Цит. по: *Distel A.* Impressionism: The First Collectors / trans. B. Perroud-Benson. 1990. P. 23.
- 61 The Ethics of Art // Musical Times and Singing Class Circular. XXX. May 1, 1889. P. 265.
- 62 *James H.* Criticism (1891) // Selected Literary Criticism / ed. M. Shapira. 1963. P. 167–168.
- 63 *Pauli G.* Introduction // *Lichtwark A.* Briefe an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle. 2 vols. 1924. I. P. 13.
- 64 *Lichtwark A.* Museen als Bildungsstätte // Erziehung des Auges. 1903. P. 47.
- 65 *Lichtwark A.* Briefe an die Kommission. June 24, 1897 (from Brussels). I. P. 271.
- 66 26 июня 1892 (из Парижа). *Ibid.* I. P. 97.
- 67 26 июня 1898 (из Парижа). *Ibid.* I. P. 322–323.

68 Ibid. P. 323.

69 24 апреля 1897 (из Парижа). Ibid.  
I. P. 250–252.

## Часть вторая. Классики

### Глава III. Живопись и скульптура

70 *Chirico G. de. Valori Plastici* (April–May 1919) // *Metaphysical Art* / ed. C. Carra et al. 1971. P. 91.

71 Мэри Кассат — Луисине Хэвмайер от 6 сентября и 2 октября 1912 и от марта 1913. Цит. по: *Weitzenhoffer F. The Havemeyers: Impressionism Comes to America*. 1986. P. 207, 208, 210.

72 *Schnitzler A. Tagebücher* / ed. P. M. Braunwarth et al. 10 vols. (1987–2000). V. 17 (February 8, 1913); III. 375 (December 21, 1908); IV. 321 (April 4, 1912).

73 *Gauguin P. Intimate Journals* // Goldwater R. Gauguin. n. d. P. 92.

74 Ван Гог — сестре Виллемине Якобе Ван Гог. Цит. по: *Complete Letters of Vincent van Gogh*. 3 vols. 1958, ed. 1978. III. P. 437.

75 Цит. по: *Silverman D. Van Gogh and Gauguin: The Search for Sacred Art*. 2000. P. 5. и гл. 12.

76 Гоген — Эмилю Шуффенекеру. Цит. по: Ibid. P. 262.

77 Энсор — Жюлю Дюжардену, 6 октября 1899. Цит. по: *Ensor J. Lettres* / ed. X. Tricot. 1999. P. 272.

78 См.: *Woll G. Angst findet man bei ihm überall* // *Munch, Liebe, Angst, Tod* / ed. U. Weisner. 1980. P. 315.

79 Мунк — Эберхарду Гризебаху (1932): *Heller R. Edvard Munch, Die Liebe und die Kunst* // Ibid. P. 297.

80 Цит. по: *Rasch W. Edvard Munch und das literarische Berlin der neunziger Jahre* // *Edvard Munch: Probleme, Forschungen, Thesen* / ed. H. Bock, G. Busch. 1973. P. 200.

81 *Faure E. Preface to exhibition catalog* // *Herbert J. D. Fauve Painting: The Making of Cultural Politics*. 1992. P. 9.

82 *Marsalle L. de* [псевд. E. L. Kirchner]. *Über die Schweizer Arbeiten von E. L. Kirchner (1921)* // *E. L. Kirchners Davoser Tagebuch* / ed. L. Griesebach. 1968. P. 196, 195.

83 *Jedlicka G. Max Beckmann in seinen Selbstbildnissen* // *Blick auf Beckmann: Dokumente und Vorträge* / ed. H. M. F. von Erffa, E. Göpel. 1962. P. 112.

84 *Kandinsky V. Sturm Album*. 1913. P. XV.

85 *Worringer W. Abstraction and Empathy* [1908] / trans. M. Bullock. 3rd ed. 1910. P. 13.

86 Кандинский — Уиллу Громану, 21 ноября 1925: Ibid. P. 116.

87 *Кандинский В. О духовном в искусстве*. 1912.

88 *Roethel H. K. Kandinsky*. P. 82.

89 *Malevich V. Die gegenstandlose Welt*. 1927. Passim.

90 Из беседы Роберта Мазеруэллы с автором в декабре 1968 года.

91 *Mondrian P. Toward the True Vision of Reality* (1941) // *The New Art — The New Life: The Collected Writings of Piet Mondrian* / ed. and trans. H. Holtzman, M. S. James. 1986. P. 338.

92 *Mondrian P. Plastic Art and Pure Plastic Art* (1936) // *Plastic Art and Pure Plastic Art and Other Essays* / ed. R. Motherwell. 1951. P. 42.

93 Цит. по: *Rubin W. S. Dada, Surrealism, and Their Heritage*. 1968. P. 12.

94 Цит. по: Ibid. P. 15.

95 Цит. по: *Richter H. Dada: Art and Anti-Art*. 1965. P. 76.

96 Цит. по: Ibid. P. 67.

97 См.: *Rosenberg H. Pro-Art Dada: Jean Arp* // *The De-Definition of Art: Action Art to Pop to Earthworks*. 1972. P. 80.

98 *Breton A. Surrealism and Painting* (1965) / ed. and trans. S. W. Taylor. 1972. P. 6.

99 *Бретон А. Манифест сюрреализма* / Пер. Л. Андреева и Г. Косикова // *Называть вещи своими именами*. М.: «Прогресс», 1986.

100 *Soby J. T. René Magritte*. 1965. P. 9.

101 *Breton A. René Magritte* // *Breton A. Surrealism and Painting*. P. 270.

102 См.: *Fundacio Joan Miró. Guidebook* / ed. R. M. Malet. 1999. P. 55.

103 Цит. по: *Kramer H. Dalí (1970)* // *The Age of the Avant-garde: An Art Chronicle of 1956–1972*. 1973. P. 251.

- 104 Breton A. *Salvator Dalí: The Dalí Case* // Breton A. *Surrealism and Painting*. P. 133–134.
- 105 См.: Picasso for Vollard / intro. H. Bollinger, trans. N. Guterman. 1957. P. XI.
- 106 Цит. по: Daix P. Picasso. 1965. P. 250.
- 107 Cabanne P. *Dialogues with Pierre Cabanne* (1964) / trans. R. Padgett. 1971. P. 31.
- 108 Tomkins C. *Duchamp: A Biography*. 1996. P. 267.
- 109 Motherwell R. *Introduction to Dialogues with Pierre Cabanne*. P. 12.
- 110 См.: Matisse H. *Notes of a Painter*, 1908 // Matisse on Art / ed. J. D. Flam. 1973. P. 39.
- 111 Escholier R. *Matisse from Life* (1956) / trans. G. and H. M. Colville. 1960. P. 138.
- 112 Цит. по: David Smith / ed. G. McCoy. 1973. P. 82.
- 113 Smith D. *The Artist and Nature* (1955) // Ibid. P. 119.
- 114 Цит. по: Causey A. *Sculpture Since 1945*. 1998. P. 27.
- 115 Smith D. *The Artist and Nature* // David Smith / ed. G. McCoy. P. 118.

#### Глава IV. Проза и поэзия

- 116 Hardy Th. *The Science of Fiction* // *New Review*. April 1891. P. 318.
- 117 Symons A. *Introduction* // *The Symbolist Movement in Literature*. 1899. P. 10.
- 118 Woolf V. Mr. Bennett and Mrs. Brown (1924 lecture repr.) // *The Captain's Death Bed and Other Essays*. 1950. P. 91.
- 119 Ibid. P. 97.
- 120 Ibid. P. 106.
- 121 Ibid. P. 106–107.
- 122 Филдинг Г. *История Тома Джонса, найденыша* / Пер. А. Франковского. СПб.: Азбука-классика, 2016.
- 123 Гамсун К. *О бессознательной духовной жизни* (1890) / Пер. Э. Панкратовой // *В сказочном царстве: Путевые заметки, статьи, письма*. М.: Радуга, 1993.
- 124 Шницлер А. *Лейтенант Густль* / Пер. А. Кулишер // *Жена мудреца*. М.: «Художественная литература», 1967.
- 125 Элиот Т. С. «Улисс», порядок и миф / Пер. Ю. Комова // *Иностранная литература*. № 12. 1988.
- 126 Эрнест Хемингуэй — Шервуду Андерсону, 9 марта 1922. Цит. по: Ellmann R. *James Joyce*. 1959, rev. ed. 1982. P. 529.
- 127 Элиот Т. С. «Улисс», порядок и миф. Указ. соч.
- 128 Aldington R. Mr. James Joyce's *Ulysses* // *Literary Studies and Reviews*. 1924. P. 201.
- 129 Woolf V. Mr. Bennett and Mrs. Brown // *The Captain's Death Bed*. P. 109.
- 130 Цит. по: Ellmann R. *James Joyce*. P. 531.
- 131 Джеймс Джойс — Фрэнку Баджену, 20 марта 1920. Цит. по: Joyce J. *Selected Letters* / ed. R. Ellmann. 1975. P. 250.
- 132 Цит. по: Ellmann R. *James Joyce*. P. 531–532.
- 133 Джойс Дж. *Улисс. Эпизод 18* / Пер. С. Хоружего. М.: Республика, 1993.
- 134 Там же.
- 135 Элиот Т. С. «Улисс», порядок и миф / Пер. Ю. Комова // *Иностранная литература*. № 12. 1988.
- 136 Джойс — Баджену. Цит. по: Ellmann R. *James Joyce*. P. 436.
- 137 Вулф — Литтону Стрейчи, 23 апреля 1918. Цит. по: *The Letters of Virginia Woolf*. 6 vols. (1975–1980). Vol. II (1912–1922) / ed. N. Nicolson, J. Trautman. 1976. P. 234.
- 138 Вулф В. *На маяк* / Пер. Е. Суриц. М.: Эксмо, 2014.
- 139 Вулф В. *Между актов* / Пер. Е. Суриц. СПб.: Азбука-классика, 2004.
- 140 Вулф В. *Дневник писательницы* / Пер. Л. Володарской. М.: Центр книги Рудомино, 2009.
- 141 Вирджиния Вулф — Роджеру Фраю, 6 мая, 1922. Цит. по: Wolfe W. *Letters*. II. P. 525.
- 142 Пруст М. *Обретенное время* / Пер. А. Година. СПб.: Амфора, 2006.
- 143 Пруст М. *Содом и Гоморра* / Пер. Н. Любимова. СПб.: Амфора, 2005.
- 144 Вулф В. *На маяк*. Указ. соч.
- 145 Kafka F. *Hochzeitsvorbereitungen*

- auf dem Lande und andere Prosa aus dem Nachlass. 1953. 3rd Octavheft. S. 72.
- 146 Ibid.
- 147 Ibid. 8th Octaveheft. S. 153.
- 148 *Кафка Ф.* Из дневников. Письмо отцу / Пер. Е. Кацевой. М.: Известия, 1988.
- 149 *Mann Th.* Homage // *Kafka F.* The Castle / trans. E. and W. Muir. 2nd ed. 1941. P. XI.
- 150 *Kafka F.* Fragmente // Hochzeitsvorbereitungen. P. 232.
- 151 *Кафка Ф.* Дневники / Пер. Е. Кацевой. М.: «Аграф», 1998.
- 152 См.: *Ackroyd P. T. S. Eliot: A Life.* 1984. P. 24.
- 153 *Eliot T. S. Yeats* // On Poetry and Poets. 1957. P. 252.
- 154 *Laforgue J.* Oeuvres completes. 8 vols.. III: *Mélanges posthumes* // Selected Poems / ed. G. D. Martin. 1998. Introduction. P. XXIII.
- 155 *Laforgue J.* Sundays [dernier vers] // Ibid. P. 229.
- 156 Лафорг — сестре, май 1883. Цит. по: Ibid. V. P. 21.
- 157 См.: Поэзия Франции. Век XIX / Пер. Р. Дубровкина. М.: «Художественная литература», 1985.
- 158 *Элиот Т. С.* Полые люди / Пер. В. Топорова. СПб.: Издательский Дом «Кристалл», 2000.
- 159 *Элиот Т. С.* Бурбанк с «Бедекером», Бляйштейн с сигарой // Там же.
- 160 *Ackroyd P. T. S. Eliot.* P. 127.
- 161 *Rainey L.* Revisiting the Waste Land. 2005. P. 110.
- 162 *Frye N. T. S. Eliot.* 1983, rev. ed. 1968. P. 72.
- 163 *Eliot T. S.* Tradition and the Individual Talent // The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism. 1920, 7th ed. 1950. P. 52.
- 164 *Eliot T. S.* Philip Massinger // Ibid. P. 125.
- 165 *Eliot T. S.* Tradition and the Individual Talent // Ibid. P. 59.

#### Глава V. Музыка и танец

- 166 *Babbitt M.* «Who Cares If You Listen», Strunk's Source Readings

- in Music History // The Twentieth Century / ed. R. P. Morgan. 1950, rev. ed. 1998. P. 36.
- 167 *Debussy C.* Monsieur Croche the Dilettante Hater (1927) / trans. B. N. L. Davies. 1928. P. 17.
- 168 Цит. по: *Morgan R. P.* Twentieth-Century Music. 1991. P. 312.
- 169 *Lockspeiser E.* Debussy: His Life and Mind. 2 vols. 1962, 2nd ed. 1966. I. P. 198.
- 170 *Debussy C.* Monsieur Croche. P. 19.
- 171 *Vallas L.* Claude Debussy: His Life and Works / trans. M. and G. O'Brien. 1933. P. 34.
- 172 Ibid. P. 37.
- 173 Ibid. P. 35.
- 174 *Academy on Debussy* // Ibid. P. 41.
- 175 Ibid. P. 178.
- 176 Ibid. P. 131.
- 177 *Lockspeiser E.* Debussy. P. 91.
- 178 Ibid. P. 84.
- 179 Малер — Фридриху Лёру (1882). Цит. по: *Fischer J. M.* Gustav Mahler: Der fremde Vertraute. 2005. P. 149.
- 180 Ibid. P. 200.
- 181 Малер — Анне фон Мильденбург, лето 1896. Цит. по: Ibid. P. 340.
- 182 Ibid. P. 339.
- 183 Малер — Виллему Менгельбергу, август 1906. Цит. по: *Fischer J. M.* Gustav Mahler. P. 635.
- 184 Малер — Анне фон Мильденбург, лето 1896. Цит. по: Ibid. P. 340.
- 185 Малер — жене Альме, лето 1906. Цит. по: Ibid. P. 636–637.
- 186 Малер — Натали Бауэр-Лехнер. Ibid. P. 341.
- 187 Малер — Макс Маршалку, 1896. Цит. по: Ibid. P. 637.
- 188 Арнольд Шёнберг — Малеру, декабрь 1904. Цит. по: Ibid. P. 586.
- 189 Шёнберг — Ферруччо Бузони, 28 июля 1912. Цит. по: *Schoenberg A.* Briefe / selec. and ed. E. Stein. 1956. P. 29.
- 190 Шёнберг — Фрицу Виндишу, 30 августа 1923. Цит. по: Ibid. P. 105.
- 191 Шёнберг — Василию Кандинскому, 24 января 1911. Цит. по: *Wasserman F.* Schoenberg and Kandinsky in Concert // Schoenberg, Kandinsky, and the Blue Rider / ed. E. da Costa-Meyer, F. Wasserman. 2002. P. 25.

- 192 Шёнберг — Кандинскому, 20 июля 1922. Цит. по: *Schoenberg A. Briefe*. P. 70.
- 193 Шёнберг — Герману Шерхену, 1 февраля 1914. Цит. по: *Schoenberg A. Briefe*. P. 45.
- 194 Шёнберг — Йозефу Странскому, 9 сентября 1922. Цит. по: *Ibid*. P. 77.
- 195 Ответ Шёнберга на поздравление с 75-летием, 16 сентября 1949. *Ibid*. P. 301.
- 196 Из программных заметок начала 1910 года. Цит. по: *Reich W. Arnold Schoenberg, oder Der konservative Revolutionär*. 1968, ed. 1974. P. 58.
- 197 *Ibid*.
- 198 Шёнберг — Бузони, 1 августа 1909. Цит. по: *Busoni F. Selected Letters* / ed. A. Beaumont. 1987. P. 389.
- 199 Шёнберг — Кандинскому, 20 июля 1922. Цит. по: *Schoenberg A. Briefe*. P. 70.
- 200 Шёнберг — Рихарду Демелю, 13 декабря 1912. Цит. по: *Ibid*.
- 201 Шёнберг — Эмилу Герцке, 7 марта 1910. Цит. по: *Ibid*. P. 18.
- 202 Шёнберг — Адольфу Лозу, 5 августа 1924. Цит. по: *Ibid*. P. 126.
- 203 *Debussy C. Monsieur Croche*. P. 32.
- 204 Шёнберг — Герману Шерхену, 1 февраля 1914. Цит. по: *Schoenberg A. Briefe*. P. 44.
- 205 См.: *Reich W. Arnold Schoenberg*. P. 139.
- 206 *Шёнберг А. Композиция на основе двенадцати тонов* / Пер. Н. Власовой.
- 207 *Stravinsky I. An Autobiography*. 1936. P. 28; хотя книга написана в основном автором-призраком, она и ныне является полезным изложением взглядов Стравинского.
- 208 Стравинский — Владимиру Римскому-Корсакову, 16/29 июня 1911. Цит. по: *Walsh S. Stravinsky. A Creative Spring: Russia and France, 1882–1934*. 1999. P. 163.
- 209 Цит. по: *Ibid*.
- 210 *Stravinsky I. An Autobiography*. P. 29.
- 211 *Walsh S. Stravinsky*. P. 198.
- 212 *Ibid*. P. 312.
- 213 *Ibid*. P. 504.
- 214 Цит. по: *Morgan R. P. Twentieth-Century Music*. P. 306–307.
- 215 *Cage J. Edgard Varèse (1958)* // *Cage, Silence, Lectures and Writings*. 1961. P. 85.
- 216 *Revill D. The Roaring Silence: John Cage, a Life*. 1992. P. 13.
- 217 Цит. по: *Ibid*. P. 123.
- 218 Цит. по: *Morgan R. P. Twentieth-Century Music*. P. 36.
- 219 Цит. по: *Joseph Ch. M. Stravinsky Inside Out*. 2001. P. 248.
- 220 *Joseph Ch. M. Stravinsky and Balanchine: A Journey of Invention*. 2002. P. 74.
- 221 *Ibid*. P. 257.
- 222 *Ibid*. P. 256.
- 223 *New York Times*. January 7, 1999 в *Joseph Ch. M. Stravinsky and Balanchine*. P. 337.
- 224 *Mille A. De. Martha: The Life and Work of Martha Graham: A Biography*. 1956, ed. 1991. P. 126.

## Глава VI. Архитектура и дизайн

- 225 Antonio Sant'Elia / ed. D. Ashton, G. Ballo. 1986. P. 13.
- 226 Цит. по: *Ibid*. P. 28.
- 227 *Hamilton G. H. Painting and Sculpture in Europe, 1880–1940*. 1964. P. 184.
- 228 Цит. по: Antonio Sant'Elia. P. 23.
- 229 Цит. по: *Ibid*. P. 23.
- 230 *Voysey C. E. A. Studio*. I. 1894. P. 234.
- 231 Фрэнк Ллойд Райт — Кэтрин и Кеннет Бахтер, 7 февраля 1921. Цит. по: *Twombly R. C. Frank Lloyd Wright: An Interpretive Biography*. 1973. P. 236.
- 232 Цит. по: *Jencks Ch. Modern Movements in Architecture*. 1973. P. 50.
- 233 *Wright F. L. The Art and Craft of the Machine (1901)* // *Twombly R. C. Frank Lloyd Wright*. P. 46.
- 234 *Ibid*.
- 235 *Wright F. L. An Autobiography*. 1932, 2<sup>nd</sup> ed. 1943. P. 150.
- 236 *Le Corbusier. Towards a New Architecture (1923)* / trans. F. Etchells. 1927. P. 10.
- 237 Antonio Sant'Elia. P. 27.
- 238 *Twombly R. C. Frank Lloyd Wright*. P. 66.



- 239 *Wright F. L.* Autobiography. P. 142.
- 240 Ibid.
- 241 См.: *Eaton L. K.* Two Chicago Architects and Their Clients: Frank Lloyd Wright and Howard Van Doren Shaw. 1969. P. 38, 81, 85.
- 242 См.: *Twombly R. C.* Frank Lloyd Wright. P. 113.
- 243 *Huxtable A. L.* Frank Lloyd Wright. P. 209.
- 244 Ibid. P. 244.
- 245 Цит. по: *Jencks Ch.* Modern Movements. P. 96.
- 246 *Muthesius H.* Die Bedeutung des Kunstgewerbes (1907) // *Gay P.* Art and Act: On Causes in History: Manet, Gropius, Mondrian. 1976. P. 114.
- 247 Из письма Хакстейбл автору от 12 марта 2001 года.
- 248 Цит. по: *Gay P.* Art and Act. P. 142.
- 249 По свидетельству сына заказчика в беседе с автором (середина 1960-х годов).
- 250 *Le Corbusier.* Towards a New Architecture. P. 13.
- 251 Ibid. P. 14.
- 252 Ibid. P. 84, 12.
- 253 *Twombly R. C.* Frank Lloyd Wright. P. 276.
- 254 *Gropius W.* Tradition und Kontinuität in der Architektur // *Apollo* in der Demokratie (1967) // *Gay P.* Art and Act. P. 115.
- 255 Ibid. P. 52.
- 256 *Gropius W.* Der stilbildende Wert industrieller Bauformen // *Der Verkehr*, Jahrbuch des Deutschen Werkbundes. 1914. P. 29–32.
- 257 Из беседы Гропиуса с Джеймсом Марстоном Фитчем. Цит. По: *Gay P.* Weimar Culture. 1968. P. 9.
- 258 *Gropius W.* Manifesto for opening of the Bauhaus, April 1919 // *Wingler H.* Das Bauhaus 1919–1933: Weimar, Dessau, Berlin. 1962. P. 39.
- 259 Ibid.
- 260 Ibid.
- 261 Цит. по: *Panofsky E.* Three Decades of Art History in the United States: Impressions of a Transplanted European // *College Art Journal*. 14 (Autumn 1954). P. 16.
- 262 Из беседы Гропиуса с автором в июле 1968 года.
- 263 *Gropius W.* Four Great Makers of Modern Architecture: Gropius, Le Corbusier, Mies, Wright. 1961. P. 227.
- 264 *Curtis N.* Gropius House // *Isaacs R.* Gropius: An Illustrated Biography of the Creator of the Bauhaus. 1983, ed. 1986. P. 232.
- 265 Цит. по: *Lucie-Smith E.* Furniture: A Concise History. 1979. P. 162.
- 266 Цит. по: *Sekler E. F.* Josef Hoffmann. The Architectural Work. 1985. P. 33.
- 267 *Peusner N.* Pioneers of Modern Design: From William Morris to Walter Gropius. 1936, rev. ed. 1960. P. 26.
- 268 *Ginsburger R.* Was ist Modern? (1931) // *Die Form: Stimmen des Deutschen Werkbundes 1925–1934* / ed. U. Conrads et al. 1969. P. 70.
- 269 Из лекции Хоффмана, прочтенной 21 февраля 1911 года. Цит. по: *Josef Hoffmann Designs* / ed. P. Noever. 1992. P. 231.
- 270 «*dem thatenlosen Schlendrian, dem starren Byzantinismus, and allem Ungeschmack*» — фраза не столь яркая, но переведена близко к тексту, насколько это возможно. См.: *Moser K.* Mein Werdegang // *Vielhagen und Klasings Monatshefte*. X. 1916. P. 255.
- 271 *Kallir J.* Viennese Design and the Wiener Werkstätte. 1985. P. 29.
- 272 *Hoffmann J., Moser K.* Arbeitsprogramm der Wiener Werkstätte von 1903–1932. Ausstellung des Bundesministeriums für Unterricht. 1967. P. 21–22.
- 273 См.: Ibid.
- 274 *Oud J. J. P.* Ja und Nein: Bekenntnisse eines Architekten // *Europa Almanack* 1925. 1925, ed. 1993. P. 18.

## Глава VII. Драма и кино

- 275 *Reissmann B.* Das Lessing-Theater // *Freydank R.* et al. Theater als Geschäft, Berlin und seine Privattheater um die Jahrhundertwende. 1985. P. 127.
- 276 Цит. по: *Esslin M.* The Theatre of the Absurd. 1961. P. 268.
- 277 Цит. по: *Shattuck R.* The Banquet

Years. 1958. P. 167.

278 См.: *Esslin M. Theatre of the Absurd*. P. 261.

279 Цит. по: *Tomkins C. Duchamp*. P. 191.

280 Ibid.

281 Цит. по: *McFarlane J. Intimate Theatre: Maeterlinck to Strindberg // Modernism: A Guide to European Literature, 1890–1930* / ed. M. Bradbury, J. McFarlane. 1976, ed. 1991. P. 326.

282 *Стриндберг А. На круги своя. Пьесы. Новеллы* / Пер. Н. Федоровой. М.: Текст, 2002.

283 Там же.

284 Там же.

285 Там же.

286 Там же.

287 *Шоу Дж. Б. Человек и сверхчеловек* / Пер. Е. Калашниковой. М.: АСТ, 2014.

288 *Kaiser G. Vision and Figur // Das neue Deutschland*. Vol. I. No. 10. 1918.

289 *Kenworthy B. J. Georg Kaiser*. 1957. P. XIX.

290 *Sternheim C. Privatcourage (1924) // Gesamtausgabe* / ed. W. Emrich. 10 vols. 1963–1976. VI. P. 309.

291 *Cameron J. M. Annals of My Glass House (a fragment of autobiography) // Weaver M. Julia Margaret Cameron, 1815–1879*. 1984. P. 157.

292 См.: *Эйзенштейн С. Избранные произведения в шести томах*. Т. 5. М.: Искусство, 1964–1971.

293 Цит. по: *O'Leary L. The Silent Cinema*. 1965 (эпиграф).

294 Цит. по: *Cook D. A. A History of Narrative Film*. P. 66.

295 См.: Ibid. P. 64.

296 *Эйзенштейн С. Избранные произведения в шести томах*. Т. 5.

297 *Cook D. A. A History of Narrative Film*. P. 32.

298 *Эйзенштейн С. Избранные произведения в шести томах*. Т. 5.

299 *Publicist for Mutual Film Company // Robinson D. Chaplin: His Life and Art*. 1983. P. 157.

300 Из знаменитой заключительной речи Чаплина в «Великом диктаторе».

301 Цит. по: *Robinson D. Chaplin: His Life and Art*. 1983. P. 489.

## Часть третья. Завершители

### Глава VIII. Эксцентрики и варвары

302 *Ackroyd P. T. S. Eliot: A Life*. 1984. P. 157.

303 *Eliot T. S. For Lancelot Andrewes*. 1928, ed. 1970. P. 7.

304 Цит. по: *The Family Reunion (1939). Part II. Scene II // The Complete Poems and Plays of T. S. Eliot*. 1952. P. 275.

305 *Элиот Т. С. Четыре квартета* / Пер. А. Сергеева // *Полые люди*. СПб.: ООО «Издательский Дом „Кристалл“», 2000.

306 Там же.

307 Цит. по: *Julius A. T. S. Eliot, Anti-Semitism, and Literary Form*. 1995. P. 155.

308 *Eliot T. S. After Strange Gods: A Primer of Modern Heresy*. 1933. P. 15.

309 Ibid. P. 13.

310 *Ives Ch. Memories // Memos* / ed. J. Kirkpatrick. 1972. P. 113–115.

311 *Ives Ch. Memories*. P. 131.

312 Ibid. P. 130–131.

313 Ibid. P. 131.

314 Ibid. P. 134.

315 Ibid. P. 134–135.

316 Ibid. P. 134.

317 Ibid. P. 136.

318 *Hamsun K. Obituary for Hitler // Aftenposten*. May 7, 1945 // *Ferguson R. Enigma: The Life of Knut Hamsun*. 1987. P. 386.

319 Ibid. P. 347.

320 *Гамсун К. У врат царства* / Пер. Е. Суриц. Собр. соч. Т. 6. М.: Художественная литература, 2000.

321 Гамсун — Харальду Григу, 5 ноября 1932. Цит. по: *Enigma: The Life of Knut Hamsun*. 1987. P. 331.

322 Ibid. P. 362.

323 Гамсун — открытое письмо в газету «Фритт Фольк», 17 октября 1936. Цит. по: Ibid. P. 333.

324 Ibid. (эпиграф).

325 *Ferguson R. Enigma*. P. 9.

326 *Гамсун К. Соки земли* / Пер. Н. Федоровой. М.: Эй-Ди-Лтд., 1994.

327 *Ferguson R. Enigma*. P. 338–410.

328 *Фрейд З. Моисей и монотеизм* / Пер. А. Хомика // *Фрейд З.*



Психоанализ. Религия. Культура. М.: Ренессанс, 1992.

329 *Kershaw I.* Hitler, 1889–1936: Hubris. 1998. P. 435.

330 Искусство с 1900 года: Модернизм, антимодернизм, постмодернизм / Х. Фостер, Р. Краусс, И.-А. Буа, Б. Х. Д. Бухло, Д. Джослит. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. С. 331.

331 *Friedländer S.* Nazi Germany and the Jews. 2 vols. Vol. I: The Years of Persecution, 1933–1939. 1997. P. 59.

332 По воспоминаниям автора, учившегося в берлинской гимназии имени Гёте в 1935–1936 годах.

333 *Достоевский Ф. М.* Дневник писателя (1876) // Достоевский Ф. М. Собрание сочинений в 15 т. Л.: Наука, 1989–1996. Т. 13.

334 *Малевич К.* О новых системах в искусстве. Витебск: Издательство: Артель худ. труда при Витсвомасе, 1919.

335 Прокофьев о Прокофьеве. Статьи и интервью. М.: Советский композитор, 1991.

336 См.: Правда. 28 января 1936.

337 *Braun E.* The Visual Arts: Modernism and Fascism // *Liberal and Fascist Italy, 1900–1945* / ed. A. Lyttelton. 2002. P. 203.

338 *Sachs H.* Toscanini. 1978. P. 154.

## Глава IX. Жизнь после смерти?

339 Цит. по: *Demetz P.* Postwar German Literature: A Critical Introduction. 1970. P. 48. Я немного подправил эту цитату, заменив «уничтожить» (eingestampt) на «пустить под нож».

340 *Reich-Ranicki M.* Mein Leben. 1999. P. 404–405.

341 *Demetz P.* Postwar German Literature. P. 214.

342 *Stärk B.* Contemporary Painting in Germany. 1994. P. 7.

343 *Coe R.* Samuel Beckett. 1964. P. 2.

344 *Coe R. N.* Eugène Ionesco. 1961. P. 12–14.

345 *Ionesco E.* La tragédie du langage: Comment un manuel pour apprendre l'anglais est devenu ma première pièce // *Spectacles*. 2. 1958. P. 5.

346 Ibid. P. 3.

347 См.: *Sarraute N.* L'Ere du soupçon: Essais sur le roman. 1956. P. 97–99.

348 *Cappot H.* Золотые плоды / Пер. Р. Райт-Ковалевой. СПб.: Амфора, 2000.

349 *Cappot H.* От Достоевского до Кафки. Перевод Ю. Розенберг.

350 *Pollock J.* My Painting // *Possibilities* (единственный выпуск, зима 1947/48).

351 *Greenberg C.* Jackson Pollock: Inspiration, Vision, Intuitive Decision // *The Collected Essays and Criticism: Modernism with a Vengeance, 1957–1969* / ed. J. O'Brian. 1993. P. 246.

352 *Rosenberg H.* The De-Definition of Art: Action Art to Pop to Earthworks. 1972. P. 91.

353 Цит. по: *Rose B.* American Art Since 1900. P. 152–153.

354 *Greenberg C.* Avant-Garde Attitudes, New Art in the Sixties (1969) // *Collected Essays and Criticism*. P. 294.

355 *Gewen B.* State of the Art // *New York Times Book Review*. February 10, 2005.

356 Искусство с 1900 года: Модернизм, антимодернизм, постмодернизм. С. 494.

357 *Alloway L.* American Pop Art. 1974. P. 69.

358 *Greenberg C.* Post-Painterly Abstraction (1964) // *Collected Essays and Criticism*. P. 197.

359 *Bockris V.* Warhol, the Biography. 1989, ed. 1993.

360 Ibid.

361 *O'Doherty B.* Art: Avant-Garde Revolt // *New York Times*. October 31, 1962.

362 *O'Doherty B.* «Pop» Goes the New Art // *New York Times*. November 4, 1962.

363 *Canaday J.* Hello, Goodbye // *New York Times*. January 12, 1964.

364 *Canaday J.* Pop Art Sells On and On — Why? // *New York Times*. March 31, 1964.

365 *Kramer H.* Look! All Over! It's Esthetic... It's Business... It's Supersuccess! // *New York Times*. March 29, 1966.

366 *Brustein R.* If an Artist Wants to Be Serious and Respected and Rich, Famous and Popular, He Is Suffering from Cultural Schizophrenia // *New York Times*. September 26, 1971.

- 367 *Kramer H.* And Now... Pop Art: Phase II // *New York Times*. January 16, 1972.
- 368 См. *Briggs J.* Virginia Woolf: An Inner Life. 2005. P. 186. Реклама романов была опубликована в *The New York Times Book Review* в номере от 16 октября 2005.
- 369 *Hoge W.* *New York Times*. October 20, 2001.
- 370 *Маркес Г. Г.* Избранное / Пер. М. Былинкиной. М.: Прогресс, 1980.
- 371 См. там же.
- 372 Там же.
- 373 *Маркес Г. Г.* Осень Патриарха / Пер. В. Тараса, К. Шермана. М.: Художественная литература, 1978.
- 374 *Williams R. L.* Gabriel García Márquez. 1984. P. 111.
- 375 *Маркес Г. Г.* Осень Патриарха.
- 376 См. там же.

#### **Кода. Гери в Бильбао**

- 377 *Gehry Talks* / ed. M. Friedman, M. Sorkin. 2002; см. также *Sorkin M.* Frozen Light // *Ibid.* P. 32 (текст на спинке обложки).
- 378 *Commentaries by Frank Gehry* // *Ibid.* P. 140.
- 379 Цит. по: *Friedman M.* The Reluctant Master // *Ibid.* P. 22.
- 380 *Ibid.*
- 381 *Ibid.* P. 208.
- 382 *Ibid.* P. 183.

## БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ ОЧЕРК

Нижеследующая библиография очень избирательна. Я сосредоточился на текстах, которые помогли мне более всего, и привел ссылки на них ниже с краткими комментариями; общий, а тем более исчерпывающий отчет о том, что я прочитал и с кем консультировался за те пять лет, которые заняло у меня написание «Модернизма», непомерно раздул бы книгу. Некоторые пункты, в частности посвященные импрессионизму, потребовали детального охвата, но с большинством я обошелся более экономично.

### Климат модернизма

Число ученых, обращавшихся к модернизму, его значению и его истории, стремительно возрастает после долгих лет забвения. Мало кто исполнился дерзости (или безумия), чтобы выпустить всеобъемлющее исследование. Наиболее многосторонние и потому самые полезные для меня работы представляют собой сборники текстов. Это в первую очередь *The Modern Tradition: Backgrounds of Modern Literature* (ред. Richard Ellmann и Charles Feidelson, Jr., 1965) и *Modernism: An Anthology of Sources and Documents* (ред. Vassiliki Kolocotroni, Jane Goldman и Olga Taxidou, 1998). Оба труда отличается широта охвата; последний более сосредоточен на недавних деятелях (Брехте, Адорно). *The Cambridge Companion to Modernism* (ред. Michael Levenson, 1999) является сборником утонченных эссе о литературе, искусстве, театре и кино. По сравнению с ним *Aspekte der Modernität* (ред. Hans Steffe, 1965) несколько тяжеловесен и по-тевтонски «глубок». *Die Bilanz der Moderne* (Samuel Lublinski, 1904) и *Der Ausgang der Moderne: Ein Buch der Opposition* (он же, 1909) — это первые попытки (после Ницше) дать определение модернизму\*. Философ Роберт Пиппин внимательно изучил немецкую традицию — Ницше, Хайдеггера, — чтобы привязать к ней модернизм в книге *Modernism as a Philosophical Problem* (1991; 1999).

Хорошо послужили мне несколько общих историй, особенно *The Crisis of Reason: European Thought: 1848–1914* (J. W. Burrow, 2000), автор которой проницательно обзорекает интеллектуальную историю Европы. *The Era of Tyrannies* (Elie Halévy, 1938; англ. пер. R. K. Webb, 1965) — компендиум трудов, посвященных социализму и «мировому кризису 1914–1918 годов» выдающимся историком, остается весьма познавательным, равно как и *The Political Collapse of Europe* (Hajo Holborn, 1951), размышление о крахе европейского порядка. *Consciousness*

\* В серьезном обзорном эссе, одновременно обоснованном и вдумчивом, *Heart of Darkness: Modernism and Its Historians* (*Journal of Modern History*, 74, September 2002, 573–621), Роберт Воль подробно рассматривает несколько недавно вышедших изданий, в частности *Early Modernism: Literature, Music, and Painting in Europe, 1900–1916* (Christopher Butler, 1994); *The First Moderns; Profiles in the Origins of Twentieth-Century Thought* (William R. Everdell, 1997); *Modernisms* (Peter Nicolls, 1995); и *Modernism's History: A Study in Twentieth-Century Thought and Ideas* (Bernard Smith, 1998). Каждое из них предлагает собственную трактовку темы, отличную от прочих и от моей. — *Примеч. авт.*

*and Society: The Reorientation of European Social Thought 1890–1930* (H. Stuart Hughes, 1958) — важное исследование, которым сейчас несколько пренебрегают. Среди других информативных текстов отмечу *Economic Growth in France and Britain, 1851–1950* (Charles Kindleberger, 1964); *The Industrial Revolution in Europe: Germany, France, Russia, 1815–1914* (W. O. Henderson, 1961); *Europe in the Twentieth Century* (George Lichtheim, 1972) — превосходно написанное обозрение темы; *The Wealth and Poverty of Nations: Why Some Are So Rich and Some So Poor* (David S. Landes, 1998). Всё это весьма существенные попытки историков разрешить трудную головоломку, содержащуюся в подзаголовке.

По поводу самого начала «эры буржуазии» блестяще и со знанием дела рассуждают авторы книг *Economic Sentiments: Adam Smith, Condorcet, and the Enlightenment* (Emma Rothschild, 2001) и *The Passions and the Interests: Political Arguments for Capitalism Before Its Triumph* (Albert O. Hirschman, 1977). Оба они анализируют исторические столкновения страсти и разума, а также склонность к самоподрыву, характеризующая развитие современного капитализма.

Авангард удостоился оригинальных исследований, ставящих справедливый акцент на неутрачиваемой вражде передовых художников и буржуазного общества, зачастую, впрочем, упрощая эту проблему. См. *Vox Populi: Essays in the History of an Idea* (George Boas, 1969), где прослеживается влияние «народа» на протяжении веков. *Theory of the Avant-Garde* (Peter Bürger, 1974; англ. пер. Michael Shaw, 1980; рус. пер. С. Ташкенова, 2014), широко цитируемый марксистский труд, отделяет, подобно Теодору Адорно, модернизм от авангардизма, чего я не делаю. См. также *Theorie der Avantgarde* в сборнике *Antworten auf Peter Bürgers Bestimmung von Kunst und bürgerlicher Gesellschaft* (ред. W. Martin Lüdke, 1976). *The Intellectuals and the Masses: Pride and Prejudice Among the Literary Intelligentsia, 1880–1939* (John Carey, 1992) в резком тоне обнажает и критикует снобистские предубеждения против культурной демократии. Стоит отметить пронизательную главу, посвященную Кэри расистским и профашистским взглядам Уиндема Льюиса, но в то же время он, пожалуй, слишком однозначно критикует элитистские убеждения Вирджинии Вулф, основываясь на выборочных пассажах и игнорируя приверженность Вулф левой политике. Также отметим *Painters and Politics: The European Avant-Garde and Society, 1900–1925* (Theda Shapiro, 1976) — новаторское эссе о социальной истории искусства.

Тему роли мужчин в модернизме историки (включая вашего покорного слугу), как правило, обходят стороной, хотя она, безусловно, необходима для понимания лидерства и, следовательно, авангарда. См. об этом сравнительное антропологическое исследование *Manhood in the Making: Cultural Concepts of Masculinity* (David D. Gilmore, 1990). Книга *Modernism and Masculinity: Mann, Wedekind, Kandinsky Through World War I* (Gerald N. Izenberg, 2000) рассматривает тему в рамках определенного периода модернизма. Работа *Manliness* (Harvey Mansfield, Jr., 2006) отстаивает в этой полемике антифеминистские позиции и полезна главным образом как напоминание о традиционных взглядах. *Masculinity and Male Codes of Honor in Modern France* (Robert A. Nye, 1993) — выдающееся экспериментальное предприятие. *The Theory of the Avant-Garde* (Renato Poggioli,

1962; англ. пер. Gerald Fitzgerald, 1968) — блестящая, часто цитируемая работа. *The Revolt of the Masses* (José Ortega y Gasset, 1929; англ. пер. 1932; рус. пер. А. Гелескула, 1991) — классический труд, поддерживающий идею культурной аристократии. *Poets, Prophets, and Revolutionaries: The Literary Avant-Garde from Rimbaud Through Postmodernism* (Charles Russell, 1985) — тонкий исторический обзор, ищущий релевантные определения.

Субъективность, играющая решающую роль в определении модернизма, изучена относительно мало. *Introspection in Biography: The Biographer's Quest for Self-Awareness* (ред. Samuel H. Baron и Carl Pletsch, 1985) представляет собой сборник докладов на одноименной конференции, твердо (хотя нельзя сказать, что некритично) опирающихся на психоаналитическое мышление. Ключевым текстом раннего периода является *Abstraction and Empathy* (Wilhelm Worringer, 1908; англ. пер. Michael Bullock, 1910), авторитетная монография о доле субъективного в творчестве. Зигмунд Фрейд, истинный буржуа в своих литературных и художественных пристрастиях, был радикальным модернистом во всем, что касается человеческой природы, и потому его труды образуют важный (надеюсь, не всепоглощающий) фон моего портрета модернизма. Помимо немецких текстов, я пользовался *Standard Edition of the Complete Psychological Works* (ред. James Strachey и др., 24 т., 1953–1973). В написанной мною биографии *Freud: A Life for Our Time* (1988) подытожено мое отношение к жизни и работе этого человека; в том включено обширное библиографическое эссе. Что касается Фридриха Ницше, философа, для которого субъективность была решающей и которому в книге отведена эпизодическая роль, наиболее полезным является издание *Werke* (ред. Karl Schlechta, 3 т. в 5 кн., 6-е испр. изд., 1969).

## ЧАСТЬ ПЕРВАЯ. ЗАЧИНАТЕЛИ

### Глава I. Профессиональные аутсайдеры

Герой модернизма, с которого я начал это исследование, — Шарль Бодлер, однако вполне рационально было бы начать книгу с какого-нибудь романтика, поэта или композитора. Произведения Бодлера достойно представлены в *Oeuvres complètes* (ред. Y. G. Le Dantec, Claude Pichois, 1961), где его поэзия и проза (всё, кроме переводов из Эдгара По) составляют один прекрасно комментированный том. Письма Бодлера собраны в *Correspondance Générale* (ред. Jacques Crépet и Claude Pichois, 6 т., 1947–1953). Среди многочисленной литературы, посвященной Бодлеру, выделяется убедительный труд *The Aesthetic Dignity of the Fleurs du mal* (Erich Auerbach), который можно найти в сборнике работ Ауэрбаха (ред. Henri Peyre, 1963, 149–169). *Baudelaire the Critic* (Margaret Gilman, 1943) анализирует различные стороны литературного творчества Бодлера. *Baudelaire: Man of His Time* (Lois Boe Hyslop, 1980) тесно связывает поэта с его обществом. *Baudelaire* (Jean-Paul Sartre, 1947; англ. пер. Martin Turnell, 1949) — интересное (Сартр редко бывает скучен), но слишком эксцентричное чтение. Три других французских книги: *Connaissance de Baudelaire* (Henri Peyre, 1951), *Baudelaire. Etudes et Témoignages*

(Claude Pichois, 1967) и *Situation de Baudelaire* (Paul Valéry, 1926) также заслуживают пристального внимания. Среди биографий на английском языке достойное место занимает *Baudelaire* (Enid Starkie, 1957; переизд. 1971). На французском непревзойденными остаются *Baudelaire. Biographie* (Claude Pichois и Jean Ziegler, 1987). Сокращенная английская версия биографии Пишуа (пер. Graham Robb, 1988) сохраняет свое очарование, но опускает весьма важные подробности. *A The Horror of Life* (Roger L. Williams, 1980) называет Бодлера первым из пяти французских писателей (остальные четверо: Жюль де Гонкур, Гюстав Флобер, Ги де Мопассан и Альфонс Доде), которых сгубил сифилис. Среди переводов на английский «Цветов зла», пожалуй, наиболее убедительным является *The Flowers of Evil* (пер. и ред. George Dillon и Edna St. Vincent Millay, 1936, переизд. 1962)\*.

*Oscar Wilde* (Richard Ellmann, 1988) — образцовое жизнеописание, познавательное и элегантное; однако автор склонен воспринимать философствование Уайльда более серьезно, чем оно, на мой взгляд, того заслуживает. *The Artist as Critic: Critical Writings of Oscar Wilde* (ред. Ellmann, 1969) полностью охватывает лекции Уайльда и все его более или менее важные публикации по эстетике. Эллман также издал книгу *Oscar Wilde* (1969), сборник критических эссе с приложением эссе об Уайльде Йейтса, Жида, Шоу и Альфреда Дагласа, самого скандально известного любовника Уайльда. Издания писем Уайльда — *The Letters of Oscar Wilde* (ред. Rupert Hart-Davis, 1962) и *More Letters of Oscar Wilde* (1985) — представляют собой собрание бесценных сведений, изложенных превосходным стилем. Из произведений Уайльда достаточно часто переиздается «Портрет Дориана Грея» (1891), пожалуй, лучше всего представленный в издании под редакцией Isobel Murray (1974). Немало пронизательных суждений содержит *The Autobiography* (1965) Уильяма Батлера Йейтса, который хорошо знал Уайльда. Из полных самолюбования автобиографических опусов лорда Альфреда Дагласа доверия не заслуживает ни один; тон среди них задает *Oscar Wilde and Myself* (1914). Книги *The Trials of Oscar Wilde* (Н. Montgomery Hyde, 1962) и *Oscar Wilde: The Aftermath* (1963) содержат капитальные отчеты о судебных тяжбах Уайльда в 1895 году, о его осуждении и жизни в тюрьме. *Oscar Wilde: A Long and Lovely Suicide* (Melissa Knox, 1994) — весьма дерзкий познавательный эксперимент в жанре психоаналитической биографии, заслуживающий внимательного прочтения. *Idylls of the Marketplace: Oscar Wilde and the Victorian Public* (Regenia Gagnier, 1986) рисует завораживающий и противоречивый портрет Уайльда, человека и писателя. В книге *Oscar Wilde: The Critical Heritage* (ред. Karl Beckson, 1970) собраны необходимые оригинальные тексты.

В ряде других изданий обсуждаются некоторые «учителя» Уайльда. См., например, *The Eighteen Nineties* (Holbrook Jackson, 1913). Что касается

\* Есть подспорье для почитателей Бодлера, не владеющих французским, — книга *The Mirror of Art: Critical Studies by Baudelaire* (пер. и ред. Jonathan Mayne, 1955, 1956), в которую включены три бодлеровских «Салона» и несколько статей по искусству, в том числе «Жизнь и творчество Эжена Делакруа». В *The Painter of Modern Life and Other Essays* (пер. и ред. Jonathan Mayne, 1965) переведен важный текст «Константен Гис, художник современной жизни», а также эссе «О сущности смеха». — *Примеч. авт.*

Уолтера Пейтера, одного из главных наставников Уйальда в области эстетики и активного английского поборника идеи искусства для искусства, см. прежде всего его знаменитые *Studies in the History of the Renaissance* (1873). Из многочисленных произведений А. Ч. Сунберна главным образом имеет смысл прочесть *Notes on Poems and Ballads* (1866), опубликованные вместе с *Atalanta in Calydon* (1865) в издании под редакцией Morse Peckham (1970). Примером божественного ореола, окружающего великих людей (в данном случае Гёте) может служить автобиография немецкого поэта *Aus meinem Leben* (Eduard Hanslick, 1894, 2 т., 4-е изд., 1911); она особенно познавательна, поскольку обычно Ганслик чурался подобного низкопоклонства. В *Contributions to the Literature of the Fine Arts* (Charles Locke Eastlake, ч. 2, 1870) приводятся хорошие примеры изменения классового состава коллекционеров, по крайней мере в современной автору Великобритании.

Фундаментальная идея искусства для искусства, или литературы для литературы, которой был так рьяно привержен Оскар Уайльд, изучена не слишком хорошо. *Art for Art's Sake* (Albert Guérard, 1936) — весьма познавательное издание в этом плане. Также см. статью *Il faut être de son temps* в *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, I (George Boas, 1941, 52–65), где содержится анализ идеализации понятия современности, чему отведено некоторое пространство и в моей книге. Среди авторов XIX века самым выдающимся поборником идеи искусства для искусства был прозаик, поэт, критик и обозреватель Теофиль Готье, заслуживающий большего внимания историков литературы, чем то, которое уделялось ему до сих пор. Из немногих серьезных работ о Готье самой интересной можно назвать *Théophile Gautier: His Life and Times* (Joanna Richardson, 1958). Готье обосновал свою концепцию в знаменитом длинном предисловии к своему роману «Мадемуазель де Мопен» (1835; пер. Joanna Richardson, 1981), который он написал в двадцать три года. Предисловие, снискавшее более громкую славу, нежели сам роман, Готье открыл такой ошеломляюще дерзкой фразой: «Одна из самых забавных примет славной эпохи, в которую нам посчастливилось жить, — это, бесспорно, реабилитация добродетели». Утверждение необходимой и заслуженной автономии искусства, состоятельность которого определяется отсутствием в нем всяких следов утилитарности, стало аксиомой в среде модернистов.

## Глава II. Непримируемые и антрепренеры

Важнейшая историческая роль принадлежит человеку, который более всех прочих способствовал формированию в США вкуса к современному искусству. См. о нем *Alfred H. Barr, Jr., and the Intellectual Origins of the Museum of Modern Art* (Sybil Gordon Kantor, 2003). Как первый директор Музея современного искусства, а впоследствии как его главный куратор, покупатель и организатор, а равно и как выдающийся искусствовед, Барр задал тон и наметил путь, который лишь попечители музея могли бы считать спорным. Он был истинным героем модернизма.

На первой выставке Барра были представлены Сезанн, Сёра, Ван Гог и Гоген, что расширило бытовавшие взгляды на импрессионизм в качестве первого истинного авангарда. Важную роль сыграли и предшественники импрессионизма — пейзажисты середины XIX века. См. о них обширное исследование *The Barbizon School and 19th-Century French Landscape Painting* (Jean Bouret, 1972; англ. пер. 1973). См. также весьма информативные каталоги *Jean-François Millet* (ред. Robert L. Herbert, Rosalie Bacou и Michel Laclotte, 1975); и *Théodore Rousseau* (ред. Hélène Tussaint, 1967), а также книги *Corot in Italy: Open-Air Painting and the Classical-Landscape Tradition* (Peter Galassi, 1991). Исследование *French Painting Between the Past and the Present: Artists, Critics, and Traditions from 1848 to 1870* (Joseph C. Sloane, 1951) разбирает сложную историю живописи в этот переходный период. Каталог *Charles Gleyre, ou les illusions perdues* (1974) увидел свет спустя столетие после смерти Шарля Глейра — выдающегося, хотя и на первый взгляд традиционного рисовальщика. О «вражеском» лагере — академическом искусстве Салонов — см. проникательные историко-культурные эссе *Art and Politics of the Second Empire: The Universal Expositions of 1855 and 1867* (Patricia Mainardi, 1987) и *The End of the Salon: Art and the State in the Early Third Republic* (Patricia Mainardi, 1993).

*The History of Impressionism* (John Rewald, 1946; 4-е изд., 1973; рус. пер. П. Мелковой, 1959) заслужила репутацию «краеугольного камня» исследований по данной теме. *The New Painting: Impressionism, 1874–1886* (ред. Charles S. Moffatt, Ruth Berson и др., 1996) содержит подробный обзор восьми первых выставок импрессионистов. *Impressionism: Art, Leisure, and Parisian Society* (Robert L. Herbert, 1988) является прекрасно аргументированным исследованием приверженности импрессионистов городской культуре. *Les Archives de l'Impressionisme. Lettres de Renoir, Monet, Pissarro, Sisley et Autres: Mémoires de Paul Durand-Ruel, Documents* (ред. Lionello Venturi, 2 т., 1939) — бесценное собрание исторических источников по теме. *Impressionism: The First Collectors* (Anne Distel, 1989; англ. пер. Barbara Perroud-Benson, 1990) убедительно доказывает, что ранними энтузиастами модернизма были не только американские нувориши и русские миллионеры. *Studies in Early Impressionism* (Kermit Swiler Champa, 1973) — характерный пример обстоятельного и многогранного исследования в современном стиле. Эта книга вполне созвучна классическим работам вроде *Copyists in the Louvre, 1850–1870* (Theodore Reff, *Art Bulletin*, XLVI, December 1964). *Impressionism: Reflections and Perceptions* (Meyer Schapiro, 1997) подводит итог исследованиям авторитетного ученого в этой области. *Impressions of France: Monet, Renoir, Pissarro and Their Rivals* (ред. Robert L. John House, Anne Dumas и др., 1995) — тщательно документированный сравнительный каталог. Среди популярных изданий, пожалуй, наиболее интересен *Impressionism* (Phoebe Pool, 1967).

Из монографических работ, посвященных импрессионистам, выделим следующие: *Edouard Manet: Rebel in a Frock Coat* (Beth Archer Brombert, 1995), впечатляющий очерк жизни уникального художника, с неохотой примкнувшего к групповому движению; *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers* (Т. J. Clark, 1985) — полемическую книгу, отводящую большое



место обозревателям-современникам Мане и очерчивающую художественную культуру эпохи; *Manet and His Critics* (George Heard Hamilton, 1954); *Monet in the 90s: The Series Paintings* (Paul Hayes Tucker, 1990) и *Claude Monet: Life and Art* (Paul Hayes Tucker, 1995); *Degas: The Artist's Mind* (Theodore Reff, 1976) — весьма убедительный очерк истинного профессионала; *Odd Man Out: Readings of the Work and Reputation of Edgar Degas* (Carol Armstrong, 1991) — блестящий анализ творчества этого трудноуловимого модерниста; *Edgar Degas: The Painter as Printmaker* (Sue Welsh Reed и Barbara Stern Shapiro, 1984). Что касается Писсарро, до некоторой степени наставника всех импрессионистов, то весомым вкладом в исследование его творчества является его книга *The Impressionist and the City: Pissarro's Serial Paintings* (Richard R. Brettell, при участии Joachim Pissarro, 1993). Некоторые интригующие комментарии к увлекательной переписке Писсарро с его сыном-художником содержит издание *Letters to His Son Lucien* (ред. John Rewald, при участии Lucien Pissarro, 1943; англ. пер., 1944).

Книга *Alfred Sisley* (Maryann Stevens, 1992) способствует оживлению интереса к несколько забытому члену клана. *Berthe Morisot, Impressionist* (Charles F. Stuckey, William P. Scott и Suzanne D. Lindsay, 1987), а также *Berthe Morisot* (Anne Higonnet, 1990) вполне заслуживают доверия. *Renoir* (Walter Pach, 1983) и *Renoir: His Life, Art, and Letters* (Barbara Ehrlich White, 1984) — также солидные издания. *Gustave Caillebotte* (Kirk Varnedoe, 1987) дает яркое, интересное представление о деятельности умного собирателя и талантливого художника, чья великолепная коллекция импрессионистов, завещанная французскому государству, вызвала шумные споры между модернистами и антимодернистами в 1890-е годы. *Catalogue raisonné, Caillebotte, sa vie et son oeuvre* (Marie Berhaut, 1978) — всеобъемлющее и авторитетное издание.

В отношении запутанной темы коммерческих посредников я полагался на собрание монографий, которые, взятые в комплексе, позволяют проникнуть в перипетии экономики модернизма. Уже завершив эту рукопись, я наткнулся на весьма уместное высказывание Мэри Кассат: «В наши дни главенства коммерции художникам нужен „посредник“, который объяснил бы достоинства картины потенциальному покупателю, подчеркнув при этом, что нет на свете лучшего капиталовложения». Некоторые арт-дилеры довольно откровенно высказывались о своих вкусах и доходах. Среди наиболее любопытных откровений — *My Galleries and Painters* (Daniel-Henry Kahnweiler и Francis Crémieux, 1961; англ. пер. Helen Weaver, 1971) и *Recollections of a Picture Dealer* (Ambroise Vollard, 1937; англ. пер. Violet M. MacDonald, 1946). *Ein Fest der Künste: Paul Cassirer, Der Kunsthändler als Verleger* (ред. Rahel E. Feilchenfeld и Thomas Raff) — весомый коллективный труд, отдающий должное галеристу, издателю и страстному приверженцу модернистов.

Великий французский историк литературы и критик Шарль-Огюстен де Сент-Бёв был свидетелем первых десятилетий модернизма, хотя чуткость к новому (за столь значительными исключениями, как Флобер и Бодлер) не является сильной стороной его бесчисленных ученых эссе. Отрывки из *Causeries de Lundi* («Бесед по понедельникам») Сент-Бёва общедоступны. В итоговое, но все равно неполное издание в серии «Плеяда» под редакцией Maxime Leroy

включены его блестящее исследование янсенизма XVII века — *Port-Royal* (5 т., 1840–1859; в «Плеяде» — т. 1–3, 1952–1955), а также *Premiers lundis, Portraits littéraires* и другие произведения (т. 4–5, 1966–). В книге *Sainte-Beuve. Auf der Schwelle zur Moderne* (Wolf Lepenies, 1997) дан превосходный портрет виднейшего французского критика XIX века, стоявшего на пороге модернизма. См. также его недавнюю биографию — *Sainte-Beuve* (Nicole Casanova, 1995).

Литературы, посвященной коллекционерам, великое множество. Ее обзор см. в *Pleasure Wars* (Gay, 1998, особенно гл. 4, «Hunters and Gatherers»). *Splendid Legacy: The Havemeyer Collection* (ред. Alice Cooney Frelinghuysen и др., 1993) подробно рассказывает о том, как благодаря богатым американским коллекционерам в музеях США можно увидеть знаменитые модернистские полотна. Эту книгу следует читать вместе с *Sixteen to Sixty: Memoirs of a Collector* (Louisine Havemeyer, 1930; переизд. 1961). Мужу автора этой книги Генри Хэвемейеру, собирателю Рембрандта, отведено значительное место в двухтомном каталоге *Rembrandt/Not Rembrandt in the Metropolitan Museum of Arts; Aspects of Connoisseurship* (Hubert von Sonnenburg, 1995).

Сведения о двух великих русских энтузиастах модернизма, покровителях и собирателях одновременно, см. в великолепном выставочном каталоге *Monet bis Picasso. Die Sammler Morosow, Schtschukin. 120 Meisterwerke aus der Eremitage, St. Petersburg, und dem Puschkin Museum, Moscow* (ред. Georg-W. Koltzsch, 1994). *Art and the Victorian Middle Class: Money and the Making of Cultural Identity* (Dianne Sachko Macleod, 1996) — крайне познавательная книга о британских буржуа, занимавшихся коллекционированием произведений искусства. *Sir Charles Eastlake and the Victorian Art World* (David Robertson, 1978) — книга, выходящая за рамки биографии и тяготеющая к истории культуры; *Robert Vernon's Gift: British Art for the Nation, 1847* (Robin Hamlyn, 1993) — краткое, но содержательное повествование. Работа *Chocquet et Cézanne* (John Rewald, 1969), переизданная в сборнике *Studies in Impressionism* (John Rewald, под ред. Irene Gordon и Frances Weitzenhoffer, 1986) это прекрасный обзор художественных вопросов, волновавших Сезанна.

Немецким коллекционерам и их связям с директорами музеев посвящена статья *Drei Berliner Porträts: Wilhelm von Bode, Eduard Arnhold, Harry Graf Kessler. Museumsmann, Mäzen und Kunstvermittler — Drei herausragende Beispiele, Mäzenatentum in Berlin. Bürgersinn und kulturelle Kompetenz unter sich verändernden Bedingungen* (Wolfgang Hardtwig, 1993) в сборнике под редакцией Günter Braun и Waldtraut Braun. Несмотря на нелепое название, это весомый вклад в изучение немецкой буржуазии и ее отношения к искусству. По поводу главного антимодерниста Германии, императора Вильгельма II, см. очень подробное и достоверное описание его нападок на музеи страны и на их директоров: *Wilhelm II. Der Aufbau der Persönlichen Monarchie* (John C. G. Röhl, 2001), второй из трех запланированных томов исчерпывающего исследования.

Литература о культурных посредниках стремительно набирает обороты. Упомянем лишь несколько названий. Влиятельному директору музея и просветителю немецкого бюргерства Альфреду Лихтварку, о котором идет речь в данной главе, посвящено серьезное исследование *Art and the German*

*Bourgeoisie: Alfred Lichtwark and Modern Painting in Hamburg, 1886–1914* (Carolyn Kay, 2002). Работа *Highbrow/Lowbrow: The Emergence of Cultural Hierarchy in America* (Lawrence W. Levine, 1998) изучает классовые различия в «бесклассовом» обществе. В книге *Marketing Modernism in Fin-de-Siècle Europe* (Robert Jensen, 1994) речь идет о первых годах XX века и общественном влиянии радикального немецкого критика, историка и полемиста Юлиуса Мейера-Грефе. В области истории торговли новым искусством неocenен труд Лионелло Вентури *Les Archives de l'Impressionisme* (см. выше), а также книга *S. Fischer und sein Verlag* (Peter de Mendelssohn, 1970), посвященная наиболее значительному немецкому авангардному издателю. О деятельности великого австрийского музыкального критика Эдуарда Ганслика позволяет судить сборник *Eduard Hanslick. Aus dem Tagebuch eines Rezensenten. Gesammelte Musikkritiken* (ред. Peter Wapnewski, 1989), умело составленная антология рецензий «короля» венских музыкальных критиков. Также ценны книги *My Galleries and Painters* (Daniel-Henry Kahnweiler при участии Francis Crémieux; см. выше) и *Recollections of a Picture Dealer* (Ambroise Vollard, 1936; англ. пер. Violet M. McDonald с новым предисловием Una E. Johnson, 1978). Немецкий арт-дилер и издатель Пауль Кассирер достойно представлен в труде *Ein Fest der Künste: Paul Cassirer, Der Kunsthändler als Verleger* (ред. Rahel E. Feilchenfeld и Thomas Raff; см. выше). Наконец, стоит обратить внимание на замечательное собрание автобиографических заметок таких арт-дилеров, как Лео Кастелли, Сидни Дженис, Бетти Парсонс и др., которые специализировались на художниках-модернистах: *The Art Dealers* (ред. Laura de Coppet и Alan Jones, 1984). Еще одна важная антология — *A History of Modern Criticism, 1750–1950* (ред. René Wellek, 8 т., 1955–1991). Истокам современной торговли искусством в XVIII веке посвящено исследование *Die Entstehung der Kunstkritik im Zusammenhang der Geschichte des europäischen Kunstlebens* (Albert Dresdner, 1915; 1968), давно заслужившее переиздание.

## ЧАСТЬ ВТОРАЯ. КЛАССИКИ

### Глава III. Живопись и скульптура

Самым последовательным и обоснованным обзором искусства XX века можно с почти полной уверенностью назвать глубоко прочувствованный, во многом убедительный, но нередко обескураживающий труд *The Shock of the New* (Robert Hughes, 1980; 2-е изд. 1991) — серию лекций для BBC, умело переработанную в книжное издание. Еще одним весомым конспектом стал совместный объемистый компендиум *Art since 1900: modernism, antimodernism, postmodernism* (Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois и Benjamin H. D. Buchloh, 2004; рус. пер. 2015), пропитанный полезными сведениями и провокационными оценками, невероятно современными и полными крайностей. Среди наиболее сильных текстов общего плана назову *Painting and Sculpture in Europe, 1880–1945* (George Heard Hamilton, 1993); *Modern Art 1851–1929: Capitalism and Representation* (Richard R. Brettell, 1999); *The Aesthetic Theories of French Artists: From Realism to Surrealism* (Charles Edward Gauss, 1959, 1966); *Turning Points in Twentieth-Century*

*Art 1890–1917*, пер. Charles Kessler (Werner Hofmann, 1969). В книге *The Collective Dream in Art: A Psychological Theory of Culture Based on Relations Between the Arts, Psychology, and the Social Sciences* (Walter Abell, 1957) фрейдистские объяснения привлекаются лишь ради признания их полной несостоятельности; однако книга представляет собой многообещающее начало. *Charmed Circle: Gertrude Stein and Company* (James R. Mellow, 1974) воссоздает парижскую атмосферу 1900-х годов.

В освещении творчества наиболее значительных живописцев постимпрессионизма ведущее место принадлежит работе *Post-Impressionism from van Gogh to Gauguin* (John Rewald, 1956; 3-е изд., 1978; рус. пер. П. Мелковой, 1962); это издание, как и все труды Ревалда, весьма солидно. В книге *Peasants and «Primitivism»: French Prints from Millet to Gauguin* (Robert L. Herbert, 1996) привлекается внимание к сравнительно мало исследованной стороне изобразительного искусства. То же можно сказать о прекрасно аргументированной книге *Van Gogh and Gauguin: The Search for Sacred Art* (Debora Silverman, 2000), а также об исследовании *The Pursuit of Spiritual Wisdom: Van Gogh and Gauguin* (Naomi E. Maurer, 1998). Впечатляющим и незаменным историческим источником является переписка Ван Гога: *The Letters of Vincent van Gogh to His Brother, 1872–1886* (2 т., 1927) и *Further Letters of Vincent van Gogh to His Brother, 1857–1890* (1929), собранные в издании *Van Gogh. The Complete Letters* (пер. Johanna van Gogh-Bonger и C. de Dood, ред. Robert Harrison, 1978). Также см. *Vincent van Gogh and the Birth of Cloisonism* (Bogomila Welsh-Ovcharov, 1981).

Традиционное искусство, которое я называю «врагом» модернистов, тщательно разобрано в *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century* (Albert Boime, 1971). Две уже упомянутые монографии *Art and Politics of the Second Empire* и *The End of the Salon* (Patricia Mainardi, см. выше) прекрасно суммируют проблемы французского пейзажа середины XIX века и позднее. *Bohemian Paris: Culture, Politics, and the Boundaries of Bourgeois Life, 1830–1930* (Jerrold Seigel, 1996) проникательно анализирует французский средний класс указанного периода и его различные проявления, вплоть до самых крайних; хотя богема не является центральной темой моего исследования модернизма, эта бесспорно умная работа внесла многое в мое понимание буржуазных вкусов. Авторы книги *Jean-Léon Gérôme, 1824–1904* (Gerald M. Ackerman и Richard Ettinghausen, 1972–1973) кратко, но благожелательно обзорают творчество прославленного живописца-академика, не снизошедшего к художникам-авангардистам, несмотря на весь свой громкий успех. В отношении чисто развлекательной ветви модернизма см. *The Spirit of Montmartre: Cabarets, Humor, and the Avant-Garde, 1875–1905* (Phillip Dennis Cate и Mary Shaw, 1996). В книге *Canvases and Careers: Institutional Change in the French Painting World* (Harrison C. White и Cynthia A. White, 1965) собрано немало ценных сведений по социологии и экономике французского искусства XIX века. *The Second Empire: Art in France Under Napoleon III* (1978) — богатый и увлекательный каталог, наполненный искусством и артефактами.

*Paul Gauguin: A Life* (David Sweetman, 1995) — впечатляюще документированное издание. См. также изысканные монографии *Gauguin* (Robert Goldwater, 1983) и *The Art of Paul Gauguin* (Richard Brettell и др., 1988). *Gauguin's*

*Paradise Lost* (Wayne Andersen, 1971) — наиболее дерзкая и наиболее интересная из всех биографий Гогена, автор которой смотрит на художника сквозь призму психоанализа. Несомненно, познавательным чтением является эпистолярный свод *Correspondance de Paul Gauguin: Documents, Témoignages* (1984). Из литературных опусов Гогена наиболее откровенны и познавательны дневники, над которыми он работал почти до самой смерти, — *Intimate Journals* (1902–1903; пер. Van Wyck Brooks, 1936). *Van Gogh* (Meyer Schapiro, 1982) — очень глубокое эссе. Работа *Van Gogh, Gauguin, and the Impressionist Circle* (Mark Roskill, 1970) воссоздает артистический мир Ван Гога. Также см. два весьма информативных каталога под редакцией Ronald Pickvance: *Van Gogh in Arles* (1984) и *Van Gogh in Saint-Rémy and Auvers* (1986).

Упомянутые выше и очень важные письма Ван Гога, особенно те, которыми он обменивался с братом Тео, со знанием дела отобраны в сборнике *The Letters of Vincent van Gogh* (ред. Ronald de Leeuw, англ. пер. Arnold Pomerans, 1990). Также заслуживают внимания монографии *Van Gogh and Gauguin* (Silverman, см. выше) и *Primitivism in Modern Painting* (Goldwater, 1938; расширенное изд., 1986). См. также сборник дневниковых записей Гогена *Avant et après* (1902–1903, англ. пер. Van Wyck Brooks, 1923).

Поль Сезанн удостоился самого пристального академического внимания. Один ранний панегирик ему, до сих пор заслуживающий прочтения, был создан в Англии, а конкретнее — в «группе Блумсбери»: *Cézanne: A Study of His Development* (Roger Fry, 1927). Среди более поздних работ образцом для последующих биографов стала книга *Paul Cézanne: A Biography* (John Rewald, 1948). Биографии *Cézanne: His Life and Art* (Jack Lindsay, 1969; переизд. 1972) и *Cézanne* (Richard Verdi, 1992) в полной мере выполняют поставленную авторами перед собой задачу. Из монографий мне принесла наибольшую пользу *Cézanne und das Ende der Wissenschaftlichen Perspektive* (Fritz Novotny, 1938). Книга *Zola, Cézanne, and Manet: A Study of «L'Œuvre»* (Robert J. Niess, 1968) с научной тщательностью исследует запутанную трагикомическую историю дружбы и разрыва двух закадычных школьных приятелей — Эмиля Золя и Поля Сезанна. И наконец, есть великолепный каталог выставки в нью-йоркском Музее современного искусства — *Cézanne, The Late Work* (ред. Theodore Reff и др., 1977).

Творчество бельгийских модернистов, в частности Джеймса Энсора, обзореается в весомом томе *Les XX and the Belgian Avant-Garde: Prints, Drawings, and Books ca. 1890* (ред. Stephen H. Goddard, 1992), полном откровений выставочном каталоге, статьи которого выходят далеко за рамки его узкого назначения, а библиография выглядит исчерпывающе. Что касается Энсора, до 1900 года сохранявшего энергию мрачного юмора, см. каталог *Ensor* (John David Farmer, 1976), в котором рассмотрена и великолепная графика бельгийского мастера, и его скелеты, и прочее.

О фовистах см. *Fauve Painting: The Making of Cultural Politics* (James D. Herbert, 1992). Довольно познавателен при всей его относительной краткости *Fauvism* (Joseph-Emile Muller, 1967; англ. пер. Shirley E. Jones, 1967); в нем нашлось место десятку фовистов с особым акцентом на творчество Матисса. Что касается последнего, не так давно вышли отлично написанная

и исчерпывающая в плане информации двухтомная биография Hilary Spurling: *The Unknown Matisse: A Life of Henri Matisse: The Early Years, 1869–1908* (1998) и *Matisse the Master: A Life of Henri Matisse: The Conquest of Color, 1909–1954* (2005). Однако этот объемный труд не отодвинул в прошлое великолепную монографию *Matisse: His Art and His Public* (Alfred H. Barr, Jr., 1951; переизд. 1966). *Matisse on Art*, изд. Jack D. Flam (1973; переизд. 1995) — достойная антология критических откликов.

Норвежский живописец и график Эдвард Мунк, великий субъективный реалист, извлекая большинство своих навязчивых мотивов из собственного внутреннего мира, дал импульс впечатляющим исследованиям. См. коллективный труд *Munch: Liebe, Angst, Tod* (ред. Arne Eggum и др., вступ. ст. Ulrich Weisner, 1980), в который внесли вклад такие крупные ученые, как Reinhold Heller (статья *Edvard Munch, Die Liebe und die Kunst*) и Gerd Woll (статья *Angst findet man bei ihm überall*). Книга *Edvard Munch. Probleme — Forschungen — Thesen* (ред. Henning Bock и Günter Busch, 1973) включает, среди других интересных статей, важный текст *Edvard Munch und das literarische Berlin der neunziger Jahre Wolf Dietrich Rasch* (Wolf Dietrich Rasch). См. также два пространственных эссе *Munch and Women: Image and Myth* (Patricia G. Berman и Jane Van Nimmen, 1997), в которых очерчиваются излюбленные темы Мунка в искусстве и жизни. В книге *Munch: The Scream* (Reinhold Heller, 1973) анализируется самая знаменитая картина Мунка. Существует также превосходно составленный каталог выставки: *Edvard Munch: Symbols and Images* (ред. Robert Rosenblum, 1978) с важными статьями Arne Eggum и других. Самое компактное и краткое исследование Мунка — это *Edvard Munch* (J. P. Hodin, 1972).

Немецкие экспрессионисты были открыты за пределами Германии после Второй мировой войны. См. о них впечатляющие широким охватом исследования *Expressionism. German Painting 1905–1920* (Paul Vogt, 1978; англ. пер. Robert Erich Wolf, 1980) и *Masterpieces of German Expressionism at the Detroit Institute of Arts* (Horst Uhr, 1982). Одной из первых убедительных характеристик исторического значения экспрессионизма является работа *German Expressionist Painting* (Peter Selz, 1957). *Emil Nolde* (1963) того же автора стал открытием. Труд *Die Graphik des Expressionismus in Deutschland* (G. F. Hartlaub, 1947) сосредоточен на графических увлечениях немецких художников — ксилографии, офорте и т. д.

Об отдельных экспрессионистах см. *E. L. Kirchner, German Expressionist* (Wilhelm R. Valentiner, 1958) и *Ernst Ludwig Kirchner 1880–1938* (1979) — каталог, выпущенный Национальной галереей Берлина. См. также *Ernst Ludwig Kirchner: The Dresden and Berlin Years* (ред. Jill Lloyd и Magdalena M. Mueller, 2003) — каталог, который охватывает годы расцвета творчества Кирхнера до 1918-го. См. также статью *Über die Schweizer Arbeiten von E. L. Kirchner* (Louis de Marsalle [псевдоним Э. Л. Кирхнера], 1921) в сборнике *E. L. Kirchners Davoser Tagebuch* (ред. Lothar Griesebach, 1968). Некоторые суждения Кирхнера обнаруживают темные стороны его модернизма; так, в отношении влиятельного, но к тому моменту уже очень пожилого Макса Либермана он в 1925 году заметил: «Он, безусловно, стремился к красоте, но, будучи евреем, не умел ее достичь». Кирхнер попросту разделял укоренившееся антисемитское убеждение в том, что

евреи в силу своих национальных особенностей не способны достичь вершин искусства и красоты. В работе *Ernst Ludwig Kirchners Selbstbildnisse* (ред. Roland Scotti, 1997) доказывается значимость автопортретов Кирхнера; особенно ценной является в этом издании библиография. Важна уже упоминавшаяся американская монография *Emil Nolde* (Peter Selz, 1963). *Lovis Corinth 1858–1925* (ред. Felix Zdenek и др., 1985) содержит серьезное эссе Joachim Heusinger von Waldegg, посвященное автопортретам Коринта. *Lovis Corinth. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen und druckgraphische Zyklen* (ред. Horst Keller и др., 1976) — один из нескольких каталогов персональных выставок Коринта. *Mein Leben mit Lovis Corinth* (Charlotte Berend-Corinth, 1947) — интимные воспоминания вдовы и пышногрудой модели Коринта.

На мой взгляд, самым интересным немецким художником-модернистом был Макс Бекман. Издание *Blick auf Beckmann. Dokumente und Vorträge* (ред. Hans Martin Frhr. von Erffa и Erhard Göppel, 1962) содержит весьма полезные (для меня) очерки, в том числе *Max Beckmann in seinen Selbstbildnissen* (Gotthard Jedlicka). *Max Beckmann* (ред. Sean Rainbird, 2003) — превосходный каталог международной выставки, великолепно иллюстрированный и включающий несколько отличных статей. Весьма ценен для историка сборник *Max Beckmann: Self-Portrait in Words: Collected Writings and Statements, 1903–1950* (ред., пер. и аннот. Barbara Copeland Buenger, при участии Reinhold Heller и при поддержке David Britt, 1997). *Leben in Berlin. Tagebuch 1908–1909* (Beckmann, ред. Hans Kinkel, 1966) — очень интересный, дышащий юностью дневник. Также нужно упомянуть книги *Max Beckmann* (Peter Selz и др., 1964) и *Max Beckmann Prints from the Museum of Modern Art* (Wendy Weitman и James L. Fisher, 1992). Издания *Masterpieces of German Expressionism at the Detroit Institute of Art* (Horst Uhr, 1982) и *Expressionism. German Painting 1905–1920* (Paul Vogt, 1980) содержат немало информации о Кирхнере, Бекмане, Нольде и других экспрессионистах.

*Wassily Kandinsky: Life and Work* (Will Grohmann, англ. пер. Norbert Guterman, 1958) — весьма обстоятельное, прекрасно иллюстрированное издание, включающее аннотированный каталог. Монография *Kandinsky* (Hans K. Roethel и Jean K. Benjamin, 1977; переизд. 1979) затрагивает множество существенных вопросов. *Wassily Kandinsky. Zeichnungen und Aquarelle* (Erika Hanfstaengl, 1974) — очень познавательный каталог менее известных, чем картины, но не менее значимых рисунков и акварелей Кандинского. Книга *The Sounding Cosmos: A Study on the Spiritualism of Kandinsky and the Genesis of Abstract Painting* (Sixten Ringbom, 1970) проливает свет на мистицизм Кандинского. Ее нужно читать вместе с наиболее известным текстом самого художника «О духовном в искусстве» (1912). О неуютном самоощущении Кандинского в русле русского революционного искусства см. обобщающую работу *The Russian Experiment in Art, 1863–1922* (Camilla Gray, 1962). Увлекательный отчет о сравнительно малоизвестном творчестве Кандинского зрелого периода см. *Kandinsky: Russian and Bauhaus Years* (Clark V. Poling, 1983).

В книге Грей основное место отведено Казимиру Малевичу, который (до того, как советские власти вынудили его вернуться к фигуративному искусству) был ведущим абстракционистом, прославленным автором революционной



картины «Белое на белом» и других супрематических композиций. См. знаменательный каталог выставки *Kasimir Malevich, 1878–1935* (вступ. ст. Camilla Gray, 1955) и монографию *Kazimir Malevich: Suprematism* (Matthew Drutt и др., 2003). Собственный трактат Малевича «Мир как беспредметность» (1922), естественно, представляет значительный интерес; данное в нем определение искусства напоминает принцип «искусства для искусства»: «Искусство без окон и дверей, как духовное ощущение, не ищущее себе ни блага, ни целесообразных вещей, ни торговых выгод идей, — ни блага, ни «обетованных земель» (Малевич К. Соч. в пяти томах. М.: Гилея, 1995–2004. Т. 3). *El Lissitzky, Life — Letters — Texts* (Sophie Lissitzky-Küppers, 1967) — превосходно иллюстрированный том, воспевавший жизнь Лисицкого как крупнейшего дизайнера с международным реноме; однако это издание трудно назвать авторитетным в силу того, что практически все проблемы развития искусства в СССР оставлены в нем за скобками.

О поисках Пита Мондриана и о его склонности к самоповтору дает представление сборник его текстов *The New Art — The New Life: The Collected Writings of Piet Mondrian* (ред. и пер. Harry Holtzman и Martin S. James, 1986). Еще одну подборку см. в издании *Plastic Art and Pure Plastic Art and Other Essays* (ред. Robert Motherwell, 1951). *Piet Mondrian* (Michel Seuphor, без даты) — объемистая, подробная и прекрасно изданная биография. *Piet Mondrian: 1872–1944: Centennial Exhibition* (1971) — каталог, опубликованный Музеем Гуггенхайма, — содержит серию кратких очерков. Краткую биографию см. в книге *Mondrian* (Frank Elgar, англ. пер. Thomas Walton, 1968).

Неудивительно, что наиболее широко обсуждаемым модернистом является Пикассо. Двухтомник *A Life of Picasso* (John Richardson, 1991, 1996) пока что вместил историю жизни и творчества художника до 1917 года; дотошно воссозданная и очень информативная, она, вполне возможно, станет наиболее авторитетной биографией Пикассо. *Picasso: Birth of a Genius* (Juan-Eduardo Cirlot, 1972) включает обширный комментированный каталог вплоть до 1917 года. *Picasso érotique* (Jean Clair и др., 2001) — впечатляющее обозрение артистических игр Пикассо с откровенным, изобретательным эротическим искусством. *Picasso's Brothel: «Les Demoiselles d'Avignon»* (Wayne Andersen, 2002) — толкование странного, загадочного шедевра Пикассо. *Picasso's «Guernica»* (Anthony Blunt, 1969) — еще один подробный разбор шедевра. Книга *The Posters of Picasso* (ред. Joseph K. Foster, 1964) позволяет судить о многообразии творчества Пикассо. Монография *Picasso: Art as Autobiography* (Mary Mathews Gedo, 1980) безапелляционно следует фрейдистским путем. *Picasso for Vollard* (вступ. ст. Hans Bollig, англ. пер. Norbert Guterman, 1956) — превосходная публикация сотни великолепных гравюр Пикассо. *The Private World of Pablo Picasso* (David Douglas Duncan, 1959) — личные воспоминания фотографа, в чем-то схожие с книгой *Life with Picasso* (Françoise Gilot и Carlton Lake, 1964), мемуарами самой, пожалуй, умной и проницательной партнерши художника. В одном из эссе Мондриана — *Toward the True Vision of Reality*, — включенном в сборник *Plastic Art and Pure Plastic Art* (ред. Motherwell, см. выше), выражено разочарование «неспособностью» Пикассо довести свою живопись до полной абстракции.



*Success and Failure of Picasso* (John Berger, 1965) — критика Пикассо с левых позиций.

Выдающиеся достижения Пикассо (и Брака) кубистского периода анализируются в большом комплексе литературы. См., например, *Cubism: A History and an Analysis, 1907–1914* (John Golding, 1959; переизд. 1968); *Cubism and Twentieth-Century Art* (Robert Rosenblum, 1962; испр. изд. 1966); *The Cubist Epoch* (Douglas Cooper, 1970). По выводам эти три издания близки друг к другу. Об одном из менее значительных соперников Пикассо см.opus непревзойденного мастера саморекламы *The Secret Life of Salvador Dali* (Salvador Dali, 1942). Куда более интересный испанский авангардист Жуан Миро достойно представлен в превосходно иллюстрированной монографии *Fundació Joan Miró, Guidebook* (ред. Rosa Maria Malet, 1999).

Главный антихудожник Марсель Дюшан, естественно, не испытывает недостатка в комментариях. Его классическим жизнеописанием является *Duchamp: A Biography* (Calvin Tomkins, 1996). *Dialogues with Marcel Duchamp* (Pierre Cabanne, 1967; англ. пер. Ron Padgett, 1971) — ценная серия бесед, состоявшихся незадолго до кончины Дюшана. Внушительная подборка эссе представлена в книге *Marcel Duchamp* (ред. Anne d'Harnoncourt и Kynaston McShine, 1973). *Marcel Duchamp: Appearance Stripped Bare* (Octavio Paz, 1969; англ. пер. Rachel Phillips и Donald Gardner, 1990) — блестящая интерпретация одной из главных работ Дюшана. Тот же любопытный шедевр (если его можно назвать таковым) анализируется в книге *Marcel Duchamp. The Bride Stripped Bare by her Bachelors, Even* (John Golding, 1972). Работа *The Private World of Marcel Duchamp: Desire, Liberation, and the Self in Modern Culture* (Jerrold Seigel, 1995), несмотря на тривиальное название, содержит весьма глубокие размышления. В книге *The Popular Culture of Modern Art: Picasso, Duchamp, and Avant-Gardism* (Jeffrey Weiss, 1994) Дюшан и Пикассо рассматриваются с необычной точки зрения массового искусства и их связей с ним. Занимательным дополнением к этой работе может служить уже упомянутая выше книга *The Spirit of Montmartre: Cabarets, Humor, and the Avant-Garde, 1875–1905* (ред. Phillip Dennis Cate и Mary Shaw, 1996).

Модернистская скульптура также основательно изучена. Хорошо продуманным введением в нее можно считать классическую монографию *Modern Sculpture: A Concise History* (Herbert Read, 1964; рус. пер. Д. Атаевой, 2018). Ее дополняет отличное обозрение *Sculpture Since 1945* (Andrew Causey, 1998) с прекрасным библиографическим очерком. *Passages in Modern Sculpture* (Rosalind E. Krauss, 1977) — оригинальный и вдохновляющий путеводитель по скульптурным течениям недавнего времени. В этот же круг вписывается книга *Contemporary Sculpture: An Evolution in Volume and Space* (Carola Giedion-Welcker, 1937; испр. и доп. изд. 1956).

Что касается отдельных скульпторов, см. *Constantin Brancusi* (Carola Giedion-Welcker, 1959), посвященную самому известному и самому элегантному скульптору-модернисту. Также интересны *Brancusi* (Sidney Geist, 1968); *Terminal Iron Works: The Sculpture of David Smith* (Rosalind E. Krauss, 1971) — весьма информативная монография о самом знаменитом американском модернисте; *Henry Moore* (Will Grohmann, 1960); *Henry Moore* (Herbert Read, 1965); и *Alexander Calder* (James Johnson Sweeney, 1951) — интересный выставочный каталог. В книге

*Barbara Hepworth* (А. М. Hammacher, 1968) анализируются работы известной британской женщины-скульптора.

## Глава IV. Проза и поэзия

Erich Auerbach, *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature* (1946; англ. пер. Willard R. Trask, 1968; рус. пер. А. Михайлова, 1976) — классическое издание, впервые прочитанное мною в 1954 году и сыгравшее значительную роль в моей карьере. В книге *Modernism: A Guide to European Literature* (ред. Malcolm Bradbury и James McFarlane, 1976; переизд. с новой вступ. ст. 1991) освещены все основные темы модернизма, описаны его основные географические варианты, в том числе немецкий и русский модернизм, а также охарактеризованы некоторые модернистские города. Из обширной литературы о Вене как о городе модернизма я выбрал всего два издания: *Vienna 1900: Art, Architecture and Design* (Kirk Varnedoe, 1986) и *Wittgenstein's Vienna* (Allan Janik и Stephen Toulmin, 1973). О французской литературе см. *The Idea of Poetry in France* (Margaret Gilman, 1958), вторую часть обобщающего труда *The Novel in France* (Martin Turnell, 1950) и гораздо более детальное исследование *French Novelists of Today* (Henri Peyre, 1955; 2-е испр. изд. 1967). *The Symbolist Movement in Literature* (Arthur Symons, 1899) помещает в контекст интернационального модернизма французских символистов.

Концепция «литературы для литературы» (по аналогии с «искусством для искусства») зародилась именно во Франции, чтобы затем распространиться повсюду. Ее «манифестом» является роман «Мадемуазель де Мопен» (1835), опубликованный Теофилом Готье в двадцатитрехлетнем возрасте. Признавая Готье не более чем предвестником модернизма, историки литературы отбросили этого талантливого и многоликого литератора на обочину, и в отнюдь не кратком *Cambridge Companion to the French Novel from 1800 to the Present* (ред. Timothy Unwin, 1997) Готье упоминается всего единожды, и то мимоходом. См. о нем монографию *Theophile Gautier* (P. E. Tennant, 1975).

Жизнь и творчество Артура Шницлера я подробно проанализировал в книге *Schnitzler's Century: The Making of Middle-Class Culture, 1815–1914* (Gay, 2002). Лучшей, но далеко не исчерпывающей биографией этого великопного драматурга и романиста, психологизмом которого восхищался Фрейд, является книга *Arthur Schnitzler. Ein Leben in Wien 1862–1931* (Giuseppe Farese, 1997; англ. пер. Karin Krieger, 1999). *Arthur Schnitzler* (Hartmut Scheible, 1976) — довольно краткое жизнеописание, коснувшееся, впрочем, большинства существенных моментов. Издания писем Шницлера — *Briefe, 1875–1912* (Arthur Schnitzler, ред. Therese Nickl и Heinrich Schnitzler, 1982) и *Briefe, 1913–1931* (Arthur Schnitzler, ред. Peter M. Braunwarth, Richard Miklin, Susanne Pertlik и Heinrich Schnitzler, 1984) — объемны и снабжены продуманным комментарием. С некоторыми корреспондентами Шницлер вел переписку в течение многих лет; она опубликована отдельно, равно как и его *Aphorismen und Betrachtungen. Buch der Sprüche und Bedenken* (1967). Большинство произведений Шницлера собраны в изданиях: *Die erzählenden Schriften* (2 т. 1961, 2-е изд. 1970) и *Die dramatischen Werke* (2 т., 1962, 2-е изд. 1972).

Стефан Цвейг изложил события своей жизни в довольно откровенной автобиографии *My Youth in Vienna* (1968; англ. пер. Catherine Hutter, 1970), которая дополняет и отчасти исправляет его Stefan Zweig, *Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers* (1944) — поспешно написанные воспоминания прирожденного рассказчика и автора бестселлеров, которые сплошь и рядом цитируют, хотя, когда дело доходит до анализа венской буржуазии, он явно преувеличивает ее лицемерие в вопросах пола. *Political Radicalism in Late Imperial Vienna: Origins of the Christian Social Movement 1848–1897* (John W. Boyer, 1981) — глубокое исследование радикальной (антисемитской) политики, достигшей особого развития в Вене начиная с 1880-х годов. Весьма познавательное собрание очерков о венской культурной истории содержит сборник *Glücklich ist, wer vergisst...? Das andere Wien um 1900* (ред. Hubert Ch. Ehalt, Gernot Heiss и Hannes Stekl, 1986): в нем можно найти беспристрастный анализ сексуальности, домашнего насилия, воспитания бедноты, зарождения психоанализа и других явлений, которые нередко обходят вниманием. Две важные монографии рассматривают Шницлера в его этнической среде: *The Jews of Vienna 1867–1914: Assimilation and Identity* (Marsha Rosenblit, 1983) и *Vienna and the Jews 1867–1938: A Cultural History* (Steven Beller, 1989).

По поводу «антимодернистской» партии см., среди прочего, *Arnold Bennett: A Biography* (Margaret Drabble, 1974); панегирик Беннету можно найти в книге *The Intellectuals and the Masses* (John Carey, см. выше).

«Улисса» Джеймса Джойса лучше читать в исправленной редакции (ред. Hans Walter Gabler и др., 1986). *James Joyce* (Richard Ellmann, 1959; испр. изд. 1982) — стандартное, очень информативное жизнеописание. Тот же автор составил сборник *Joyce's Selected Letters* (1975). Между первым и вторым изданием биографии он выпустил несколько превосходных эссе и курсов лекций, посвященных Джойсу; все их стоит прочесть: *Ulysses on the Liffey* (1971), *The Consciousness of Joyce* (1977) и *James Joyce's Hundredth Birthday: Side and Front Views* (1982). Статья Т. С. Элиота *Ulysses, Order and Myth* (T. S. Eliot, *The Dial*, November 1923) интересна как оммаж Джойсу от его самого знаменитого поклонника. *James Joyce: A Penguin Life* (Edna O'Brien, 1999) — краткая, но емкая биография выдающегося ирландского романиста. *Dublin in the Age of William Butler Yeats and James Joyce* (Richard M. Kain, 1962) — вдохновенный путеводитель по эпохе, в которую Джойс написал «Портрет художника в юности» и задумал «Улисса». Незаменимый гид *James Joyce's «Ulysses»: A Study* (Stuart Gilbert, 1930) проводит читателя по тексту Джойса эпизод за эпизодом. *Stream of Consciousness in the Modern Novel* (Robert Humphrey, 1954) — неприятное и весьма дотошное исследование техники модернистского романа.

Новые биографии Пруста (и специальные исследования его огромного, как океан, романа) появляются чуть ли не каждый год. Я пользовался в основном двухтомным жизнеописанием *Proust, The Early Years* (George D. Painter, 1959) и *Proust, The Later Years* (George D. Painter, 1965), особый интерес которого заключается в том, что «В поисках утраченного времени» рассматривается в нем как «творческая биография», демонстрирующая тесное переплетение жизни Пруста с его искусством. Книга *Proust: A Biography* (André Maurois, 1950;

англ. пер. Gerard Hopkins, 1958), как и следует ожидать от ее автора, гладко написана и основывается главным образом на неопубликованной переписке Пруста. *Marcel Proust: A Life* (William C. Carter, 2000) — совершенно идеальное подспорье для моих целей: объемное и авторитетное, оно является синтезом почти всех предыдущих исследований. Среди ранних откликов на эпопею Пруста важна глубокая и не утратившая своего блеска книга *Proust* (Samuel Beckett, 1931), опубликованная вскоре после выхода последнего тома «Поисков». В том же 1931 году Эдмунд Уилсон включил замечательную главу о «Поисках» в свой труд *Axel's Castle: A Study in the Imaginative Literature of 1870–1930*. По выражению крупного специалиста по Прусту Роджера Шаттака, этот текст явился «очерком о „Поисках“ как символистском романе и идеальным дополнением к исследованию Беккета».

Сам Шаттак впервые обратился к этому роману в кратком и весьма информативном в том, что касается техники Пруста, исследовании *Proust's Binoculars: A Study of Memory, Time and Recognition in «A la recherche du temps perdu»* (1962). Его более поздняя работа *Proust* (1974) стала неплохим ключом к пониманию личности французского писателя и к прочтению его шедевра. В 2000 году Шаттак собрал свои ранние работы в томе *Proust's Way: A Field Guide to «In Search of Lost Time»*, сохранив и расширив некоторые из своих прежних выводов. Монографии *Proust's Recherche: A Psychoanalytic Interpretation* (Randolph Splitter, 1981) и *Proust and the Art of Love: The Aesthetics of Sexuality in the Life, Times, and Art of Marcel Proust* (J. E. Rivers, 1980) сосредоточены на гомосексуализме Пруста. Автор второй из них с готовностью оправдывает сексуальную ориентацию писателя и бичует гомофобные стереотипы. Ни та ни другая книга не убеждает меня полностью, ибо сексуальная ориентация автора, какой бы она ни была, редко служит единственным детерминантом литературного труда. В трогательной книге *Monsieur Proust* (Céleste Albaret, ред. Georges Belmont, 1973; англ. пер. Barbara Bray, 1976) собраны интимные (причем, похоже, вполне достоверные) воспоминания экономки Пруста, которая верно служила ему в последнее десятилетие его жизни\*.

Целая библиотека изданий и комментариев сформировалась вокруг наследия Вирджинии Вулф. Издания ее дневников и писем — *The Diary of Virginia Woolf* (ред. Anne Olivier Bell and Andrew McNeillie, 5 т., 1977–1984) и *The Letters of Virginia Woolf* (ред. Nigel Nicolson and Joanne Trautmann, 6 т., 1975–1980) — объемны, увлекательны и полны откровений. Множество эссе Вулф были опубликованы при жизни, еще больше вышло стараниями мужа писательницы после ее смерти. Их можно найти в сборниках *The Common Reader, First Series* (1925, переизд.

\* Читатель Пруста должен всерьез отнестись к другим его произведениям, нередко предваряющим труд его жизни. Они доступны как на французском, так и на английском языке. См., например, сборники *The Complete Short Stories by Marcel Proust* (сост. и англ. пер. Joachim Neugroschel, 2001) и *Marcel Proust on Art and Literature, 1896–1919* (англ. пер. Sylvia Townsend Warner, 1964), куда входит очень важная статья «Против Сент-Бёва». — *Примеч. авт.*

с коммент. Andrew McNeillie 1984), *The Second Common Reader* (1932), *A Room of One's Own* (несколько лекций, прочитанных в двух женских колледжах Кембриджа в 1926 году, а затем переработанных и расширенных в 1929 году), *The Complete Shorter Fiction of Virginia Woolf* (ред. Susan Dick, 1985; 2-е доп. изд.

1989) и *The Captain's Death Bed and Other Essays*. Знаменитые эссе Вулф о женском образовании, о вхождении женщин в профессиональный мир и против войны собраны в книге *Three Guineas* (1938), образце зрелого творчества писательницы. Удивительно, что этот неиссякаемый источник энергии, интеллекта, остроумия, не терпевший бездействия, вновь и вновь изображается в кино в виде депрессивной особы!

Биографий Вулф не счесть. *Virginia Woolf: A Biography* (Quentin Bell, 1972) стала первой серьезной попыткой ее жизнеописания, предпринятой племянником, сохранившим множество воспоминаний о тетке. *Virginia Woolf* (Hermione Lee, 1996) широко освещалась и справедливо превозносилась: это подробнейшее жизнеописание с тактичными комментариями по поводу психических срывов Вулф. В книге *Virginia Woolf: An Inner Life* (Julia Briggs, 2005) представлена показательная статистика продаж беллетристики Вулф. *Virginia Woolf and the Fictions of Psychoanalysis* (Elizabeth Abel, 1989) — смелое, но, на мой взгляд, слишком утонченное (ср. с книгой Hermione Lee) психоаналитическое прочтение самых успешных романов Вулф — «Миссис Дэллоуэй» и «На маяк». Вместе с тем в этой книге поднимаются важные вопросы, касающиеся искусства модернизма и его психологической основы. *Ancestral Houses: Virginia Woolf and the Aristocracy* (Sonya Rudikoff, 1999) — изысканно написанное эссе о страсти Вулф к тому, что она называла «мандаринскими» сторонами жизни, обнаруживая «аристократический» характер модернизма.

Разобраться в творчестве Кафки историку помогает антология *Franz Kafka: Kritik und Rezeption, 1924–1938* (ред. Jürgen Born, при участии Elke Koch, Herbert Mühlfeit и Mercedes Treckmann, 1983). Стоит иметь в виду, что до самой смерти в 1924 году Кафка был практически неизвестен даже в Праге; его нынешняя всемирная слава эталона модернистской литературы поистине удивительна, но объяснима. Она выросла стремительно; в 1977 году несомненный специалист в этом вопросе Хайнц Полицер уже мог, не опасаясь возражений, говорить об «академической индустрии Кафки». Как бы он назвал это теперь? Немецкое издательство Fischer выпускает том за томом полное комментированное собрание сочинений Кафки. Первым в нем идет «Процесс» (1925; англ. пер. Willa и Edwin Muir, 1937; ред. Malcolm Pasley, 2 т., 1990), в знак литературной справедливости первым из шедевров писателя удостоенный посмертной публикации. «Замок» (1926; англ. пер. Edwin и Willa Muir, 1930) стал вторым его великим романом, увидевшим свет. На мое понимание Кафки решающим образом повлияли наблюдения Томаса Манна в его посвящении австрийскому писателю, которым традиционно дополняется американское издание «Замка». Вышедший последним, а на самом деле первый и наименее удачный из романов Кафки, изначально названный «Америка», а впоследствии — «Пропавший без вести» (1927; англ. пер. 1946), претерпел немало изменений, как в названии, так и в содержании.

Важнейший сборник малой прозы Кафки и главный показатель его достижений — *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande und andere Prosa aus dem Nachlass* (ред. Max Brod, 1953) — полон афоризмов, заметок и отрывков. Дневники — *Diaries, 1910–1913* (ред. Max Brod, 1951; англ. пер. Joseph Kresh, 1949) и *Diaries 1914–1923* (ред. Max Brod, 1951; англ. пер. Martin Greenberg и Hannah Arendt, 1949) — приближают нас к личности писателя. Также важны сборники *Sämtliche Erzählungen* (ред. Paul Raabe, 1970) и *Description of a Struggle and Other Stories* (1953; англ. пер. Willa и Edwin Muir, Malcolm Pasley, Tania и James Stern, 1979). Еще больше неопубликованной прозы Кафки собрано в книге *Beim Bau der Chinesischen Mauer. Prosa und Betrachtungen aus dem Nachlass* (ред. Max Brod и Hans Joachim Schoeps, 1931). Самостоятельной ценностью обладают его письма, особенно к женщинам, которых он любил: *Briefe an Milena* (ред. Willy Haas, 1952; англ. пер. Tania и James Stern, 1953); *Briefe an Felice* (ред. Erich Heller и Jürgen Born, 1967; англ. пер. James Stern и Elizabeth Duckworth, 1973); и *Letters 1902–1924* (ред. Max Brod, 1958). Книга *Conversations with Kafka: Notes and Reminiscences* (Gustav Janouch, 1968; англ. пер. Goronwy Rees, 1981) содержит заслуживающие доверия заметки о беседах между «доктором Кафкой» в его последние четыре года жизни и студентом Густавом Яноухом, который был моложе его на двадцать лет.

Близкий друг Кафки Макс Брод, который, как известно, не сдержал обещание уничтожить неопубликованные рукописи и тем самым спас для мира оплот модернистской литературы, стал пропагандистом творчества писателя. Книга *Eine Freundschaft. Reiseaufzeichnungen* (Max Brod / Franz Kafka, ред. Malcolm Pasley и Hannelore Rodlauer, 1987) содержит любопытные дневниковые записи, сделанные друзьями по отдельности во время совместных путешествий 1909–1912 годов. Работа Брода *Der Prager Kreis* (Max Brod, 1966) и его автобиография *Streitbares Leben* (Max Brod, 1969) предлагают немало дополнительных сведений о Кафке. Отметим еще три книги Брода, посвященные его лучшему другу: *Franz Kafka, Eine Biographie* (1954); *Franz Kafkas Glauben und Lehre* (1948) и *Verzweiflung und Erlösung im Werk Franz Kafkas* (1959); все они свидетельствуют о непоколебимой (хотя, на мой взгляд, абсолютно не соответствующей действительности) убежденности Брода в том, что его друг был глубоким религиозным проповедником.

В сборнике *Der junge Kafka* (ред. Gerhard Kurz, 1983) собраны интересные эссе о ранних литературных опытах Кафки. Монография *Der Schaffensprozess* (Hartmut Binder, 1983) отражает отважные и небезуспешные попытки автора, читая между строк, проникнуть в творческий процесс Кафки. В тонком эссе *Franz Kafka* (Erich Heller, ред. Frank Kermode, 1974), опирающемся в основном на письма Кафки к Фелиции и два его главных романа, делается вывод, удивительно близкий к моему: «Близость литературы и автобиографии едва ли может быть теснее, чем у Кафки: у него она воистину превращается в тождество». Среди многих других исследований выделяю *Franz Kafka: Parable and Paradox* (Heinz Politzer, 1962) — серьезный вклад в изучение творчества писателя. Книга *Kafka's Clothes: Ornament and Aestheticism in the Habsburg Fin-de-Siècle* (Mark M. Anderson, 1992) — не просто развлекательное чтение (хотя и оно

тоже); в ней немало сказано о стиле Кафки. Монография *Kafka and the Yiddish Theatre: Its Impact on His Work* (E. T. Beck, 1971) содержит существенные комментарии на тему, по-прежнему вызывающую недоумение. Автор статьи *Kafka Up Close* (Frederick Crews, *New York Review of Books*, February 10, 2005) в своей обычной безапелляционной манере избирает мишенью нескольких современных комментаторов Кафки и особенно яростно атакует Стэнли Корнголда, чьи *Gnostic Readings* не без основания считает бесполезными. Среди недавних биографий самой серьезной (в психоаналитическом плане) является *The Nightmare of Reason: A Life of Franz Kafka* (Ernst Pawel, 1984).

Творчество Т. С. Элиота, поэта, которому в моей книге уделено особое внимание, наиболее полно представлено в собрании его сочинений: *The Complete Poems and Plays* (1952). По инициативе Валери Элиот, вдовы классика, было выпущено эталонное издание самой знаменитой его поэмы *The Waste Land: A Facsimile and Transcript of the Original Drafts Including the Annotations of Ezra Pound* (1971), включающее, помимо прочего, интересные заметки Эзры Паунда. Самый тщательный разбор эпохальной поэмы содержится в книге *Revisiting The Waste Land* (Lawrence Rainey, 2005), где также прослежена история ее создания, публикации и восприятия. Среди биографий меня более всего удовлетворила книга *T. S. Eliot: A Life* (Peter Ackroyd, 1984), превосходная с точки зрения содержательности и стиля. Доступны и все значимые критические работы Элиота, необходимые для оценки его творчества и политических взглядов. Два самых важных текста — *The Idea of a Christian Society* (1940) и *Notes Towards the Definition of Culture* (1949) — иногда публикуются под одной обложкой и под общим названием *Christianity and Culture*.

Среди других прозаических сочинений Элиота отмечу его ранний, часто переиздаваемый сборник эссе *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism* (1920), а также *For Lancelot Andrewes: Essays on Style and Order* (1928) и *The Use of Poetry and the Use of Criticism: Studies in the Relation of Criticism to Poetry in England* (1933). Все они занимают важное место в его творчестве. Книгу *After Strange Gods: A Primer of Modern Heresy* (1934), а также Пейдж-Барбурские лекции в Университете Виргинии, содержащие весьма нелицеприятные отзывы о светских иудеях, Элиот никогда не переиздавал. Сборник *T. S. Eliot: Selected Prose* (ред. John Hayward, 1953) обязан резонансу вокруг него сокращениям и упущениям.

Несколько выдающихся критиков нашей эпохи внесли свою лепту в оценку самых значимых модернистских поэтов. Я много почерпнул из книги *T. S. Eliot* (Northrop Frye, 1963), столь же глубокой, сколь и лаконичной. То же можно сказать о монографии *The Achievement of T. S. Eliot: An Essay on the Nature of Poetry* (F. O. Matthiessen, при участии C. L. Barber, 1935; 3-е изд., испр. и доп., 1959). Превосходной антологией личных воспоминаний и критических откликов является книга *T. S. Eliot: The Man and His Work* (ред. Allen Tate, 1966). Долгое время отсутствовали (если не считать разбросанных тут и там ворчливых реплик) негативные оценки неприязни Элиота к «свободомыслящим евреям», но после войны эта неприязнь стала предметом серьезных дебатов, начало



которым положило взвешенное исследование видного английского критика *T. S. Eliot and Prejudice* (Christopher Ricks, 1988). Самым энергичным и негодующим участником этих дебатов стал юрист с тонким литературным вкусом Энтони Джулиус, чья книга *T. S. Eliot, Anti-Semitism, and Literary Form* (Anthony Julius, 1995) поколебала многих в стане приверженцев Элиота, так как в ней содержатся тщательно документированные и бесспорно убедительные доводы. Все усилия по защите поэта предприняты в книге: *T. S. Eliot and Our Turning World* (ред. Jewel Spears Brooker, 2003).

## Глава V. Музыка и танец

Моим основным источником в области истории модернистской музыки была книга *Twentieth-Century Music* (Robert P. Morgan, 1991) — великолепное, до-тошное обозрение с обширными музыкальными примерами, сосредоточенное больше на композиторах, нежели на политических событиях. Оно во многом затмило последний раздел монографии *Music in Western Civilization* (Paul Henry Lang, 1941), увлекательно повествующей о всей истории музыки с древности и завершающейся шпенглеровским вопросом об упадке Запада. Также подспорьем для меня был первоклассный сборник статей и отрывков из монографий *Strunk's Source Readings in Music History, The Twentieth Century* (ред. Robert P. Morgan, 1950; испр. изд. 1998). В книге *Tonality in Modern Music* (Rudolph Reti, 1958, 1962) кратко анализируется ключевая проблема модернистской музыки. *A History of Western Musical Aesthetics* (Edward Lippman, 1992) — вполне убедительная панорама с акцентом на современном восприятии, насыщенная идеями, но, по-моему, слишком приверженная взглядам Адорно, который (для данной главы моей книги это существенно), сравнивая в своей *Philosophy of Modern Music* (1949; англ. пер. A. G. Mitchell и W. V. Blomster, 1973) двух гигантов модернизма XX века, Шёнберга и Стравинского, видит первого новатором, а второго — реакционером. На мой взгляд, это извращенная и варварски упрощенная категоризация. Истинный европеец Андреас Лисс пронес свою приверженность немецко-французскому пониманию модернизма через всю Вторую мировую войну и написал увлекательную книгу о музыкальной жизни двух своих любимых стран: *Deutsche und französische Musik in der Geistesgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts* (Andreas Liess, 1938; расширенное изд., 1950). В 1916 году (до появления Веймарской республики, разумеется, но не в ущерб пользе своей книги) Пауль Беккер нарисовал социологический портрет немецкой музыкальной жизни, включая музыкальное общество, музыкантов и критиков (Paul Bekker, *Das deutsche Musikleben*, 1916). Сжатое, но весьма информативное обозрение британской музыки можно найти в книге *Social History of English Music* (E. D. Mackerness, 1964). Также отмечу монографии *French Music from the Death of Berlioz to the Death of Fauré* (Martin Cooper, 1969) и *Listening to Reason: Culture, Subjectivity and Nineteenth-Century Music* (Michael P. Steinberg, 2005) — вдумчивое путешествие от Бетховена через Вагнера и Малера к модернизму.

Из сочинений самих композиторов интересны книги *Monsieur Croche the Dilettante Hater* (Claude Debussy, 1921; англ. пер. B. N. Langdon Davies, 1928) —



остроумные размышления о музыкальной публике, о композиторах вроде Рихарда Вагнера и Рихарда Штрауса, дирижерах и т. д.; *Essays Before a Sonata* (Charles Ives) и *Sketch of a New Esthetic of Music* (Ferruccio Busoni). Все три текста доступны в сборнике *Three Classics in the Aesthetic of Music* (1962). Также стоит обратить внимание на книги *Debussy: His Life and Mind* (Edward Lockspeiser, 2 т., 1962; 2-е изд., 1966); *Claude Debussy: His Life and Works* (Léon Vallas, 1927; англ. пер. Marie и Grace O'Brien, 1933); *Les Théories de Claude Debussy, musicien français* (Léon Vallas, 1928).

Из многочисленных биографических исследований отмечу подробнейшую книгу *Gustav Mahler, chronique d'une vie* (Henry-Louis de La Grange, 3 т., 1979–1984). Напротив, лаконизмом отличается биография *Gustav Mahler in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten* (Wolfgang Schreiber, 1971). В обширной музыкальной библиографии Адорно его *Mahler: A musical physiognomy* (1960; англ. пер. Edmund Jephcott, 1972) выделяется особым блеском; его стоит прочесть. Кроме того, мы можем насладиться изящно написанной, надежно документированной и убедительно аргументированной книгой *Gustav Mahler: Der fremde Vertraute* (Jens Malte Fischer, 2003); ознакомившись с этой книгой, я успел внести изменения в свою главу о музыке. Среди прочего она также содержит превосходную библиографию, поэтому весьма желательным представляется ее перевод на английский язык. Наконец, в монографии *German Modernism: Music and the Arts* (Walter Frisch, 2005) академично, но увлекательно анализируется немецкая музыкальная сцена от Вагнера до Пфизнера.

О «менее значимых» композиторах-модернистах см. прежде всего *Ferruccio Busoni: A Biography* (Edward J. Dent, 1931) и *Busoni's Selected Letters* (ред. Antony Beaumont, 1987). Выдающийся французский модернист Эдгар Варез прекрасно представлен в книге *Varèse: Astronomer in Sound* (Malcolm MacDonald, 2003). Собственное сочинение Кейджа *Silence: Lectures and Writings* (1961; рус. пер. 2012) можно читать вместе с книгой *The Roaring Silence: John Cage, a Life* (David Revill, 1992). Чарльза Айвза представляют в первую очередь его собственные публикации: *Essays Before a Sonata, The Majority, and Other Writings* (ред. Howard Boatwright, 1962) и *Memos* (ред. John Kirkpatrick, 1972), особенно важный сборник для понимания психологии Айвза. Отлично справились с задачей авторы книг *Charles Ives and His America* (Frank R. Rossiter, 1975) и *Charles Ives: A Life with Music* (Jan Swofford, 1996), солидной биографии. Покойный психоаналитик и профессиональный музыкант Стюарт Федер со знанием дела создал довольно смелое и в то же время осмотрительное жизнеописание в духе психоанализа (*Charles Ives: «My Father's Song»: A Psychoanalytic Biography* (Stuart Feder, 1992). Утверждение Федера о том, что Айвз прожил всю жизнь под диктатом своего музыкального отца, не слишком удивительно: человек, незнакомый с психоанализом, но знавший Айвза лично, мог бы прийти к аналогичному выводу. Но Федер сумел распознать эту зависимость на протяжении всей жизни своего героя и выдвинул ряд убедительных технических гипотез. Сборник *Richard Strauss and His World* (ред. Bryan Gilliam, 1992) включает хорошую подборку эссе о жизни и творчестве Штрауса, а также о резонансе его музыки. См. также: *Richard Strauss and Romain Rolland: Correspondence* (ред. Rollo Myers, 1968).

В сборнике *Style and Idea: Selected Writings of Arnold Schoenberg* (ред. Leonard Stein, 1950; англ. пер. Dika Newlin, 1975) можно найти авторитетные и порой удивительные эссе вроде *Brahms the Progressive*. Том писем Шёнберга *Briefe* (Arnold Schoenberg, сост. и ред. Erwin Stein, 1958) содержит немало открытий. Путь Шёнберга к модернизму прослежен в книге *The Early Works of Arnold Schoenberg, 1893–1908* (Walter Frisch, 1993). Биография *Arnold Schoenberg: A Critical Biography* (Willi Reich, 1968; пер. Leo Black, 1971), как отметил Чарльз Розен, не слишком глубока, но длинные цитаты заслуживают внимательного прочтения. Вилли Райх написал и биографию знаменитого ученика Шёнберга: *Alban Berg: Leben und Werk* (Willi Reich, 1963). Монография *Arnold Schoenberg* (Charles Rosen, 1975) — сжатый научный анализ музыкальной революции Шёнберга. *Schoenberg, Kandinsky, and the Blue Rider* (Esther da Costa-Meyer и Fred Wasserman, 2002) — подробный отчет о соприкосновении Шёнберга и Кандинского с другими областями модернистского искусства. К этому изданию прилагается *Arnold Schoenberg / Wassily Kandinsky: Letters, Pictures, and Documents* (ред. Jelena Hahl-Koch, англ. пер. John C. Crawford, 1984) — документальное подтверждение странной дружбы Шёнберга и Кандинского; музыковеды много размышляют над этим преимущественно эпистолярным альянсом, существенно повлиявшим на биографию обоих творцов. См. также сборник *Schönberg and Kandinsky: An Historic Encounter* (ред. Konrad Boehmer, 1997), включающий важное, масштабное эссе *The Fool as Paradigm: Schönberg's «Pierrot lunaire» and the Modern Artist»* (Reinhold Brinkmann).

В двух книгах Стивена Уолша *Stravinsky: A Creative Spring, Russia and France, 1882–1934* (Stephen Walsh, 1999) и *Stravinsky: The Second Exile, France and America, 1934–1971* (Stephen Walsh, 2006) подробно и обстоятельно рассматриваются жизнь и творчество Стравинского. (Правда, отчету Уолша противоречит друг семьи Стравинских Роберт Крафт, опубликовавший в нескольких томах жизнеописание Стравинского, которое отличается от упомянутого выше во множестве деталей.) *An Autobiography* (Igor Stravinsky, 1936) вышла, когда Стравинский жил еще в Европе; однако писал ее по большей части нанятый литератор, потому относиться к ней следует с осторожностью. Монографии *Stravinsky Inside Out* (Charles M. Joseph, 2001) и *Stravinsky: A New Appraisal of His Work* (ред. Paul Henry Lang, 1962), в целом позитивно настроенные к Стравинскому, содержат и скептические оценки его творчества. *Stravinsky and Balanchine: A Journey of Invention* (Charles M. Joseph, 2002) — тщательный отчет о великом сотрудничестве.

Общие перспективы модернистского балета и танца объективно, обстоятельно и с искренней приверженностью модернизму изложены в монументальном томе *No Fixed Points: Dance in the Twentieth Century* (Nancy Reynolds и Malcolm McCormick, 2003). См. также *Balanchine: A Biography* (Bernard Taper, 1984); хотя есть более новые и достоверные биографии, эта, уже несколько устаревшая, не утратила очарования близости к гениальному хореографу. *Stravinsky and Balanchine* Джозефа (см. выше) вполне вписывается в этот ряд. В глубоко прочувствованном и прекрасно написанном обзоре бывший танцов-

щик труппы Баланчина Тони Бентли сетует на злоупотребление членов труппы Баланчина его именем и совершенно справедливо предпочитает биографии *All in the Dances: A Brief Life of George Balanchine* (Terry Teachout, 2005) жизнеописание опытного балетоведа *George Balanchine: The Ballet Maker* (Robert Gottlieb, 2005). Очень ценным и увлекательным трудом является сборник, составленный в основном из интервью людей, хорошо знавших Сергея Дягилева, первого учителя Баланчина: *Speaking of Diaghilev* (John Drummond, 1997). См. также *André Levinson on Dance: Writings from Paris in the Twenties* (ред. Joan Acocella и Lynn Garafola, 1991), *The Diary of Vaslav Nijinsky* (ред. Joan Acocella, 1995; англ. пер. Cyril Fitzlyon, 1999) и *Martha: The Life and Work of Martha Graham, a Biography* (Agnes De Mille, 1991) — по сути, любовное письмо (но влюбленный автор знает, о чем говорит).

## Глава VI. Архитектура и дизайн

Модернистская архитектура — самый очевидный и долговечный свидетель бунта XX века против историзма и эклектики предыдущего столетия. *The Beaux-Arts and Nineteenth-Century French Architecture* (ред. Robin Middleton, 1982) — собрание кратких, но глубоких очерков. Плодовитый историк архитектуры Генри Рассел Хичкок начал с монографии *Modern Architecture: Romanticism and Reintegration* (Henry-Russell Hitchcock, 1929), за которой последовал скромно оформленный, но фундаментальный каталог выставки в нью-йоркском Музее современного искусства, написанный им совместно с Филипом Джонсоном, — *The International Style: Architecture Since 1922* (1932), который стал путеводителем по модернизму, повлиявшим и на архитекторов, и на их потенциальных клиентов. Не избежал его влияния и я. Труд *Pioneers of Modern Design from William Morris to Walter Gropius* (Nicolaus Pevsner, 1936; переизд. Penguin, 1960), в основном солидарный с Хичкоком и Джонсоном, является общепризнанным историческим обзором, проводящим прямую линию от викторианцев к модернистским бунтарям. Героем Певзнера, как и моим героем, является Вальтер Гропиус. Резкую (на мой взгляд, чрезмерно) критику модернистской архитектуры содержит книга *Modern Movements in Architecture* (Charles Jencks, 1973), ратующая за «плюрализм» и находящая в модернистском каноне больше недостатков, чем видит мне. *Modern Architecture: The Architecture of Democracy* (Vincent Scully, Jr., 1961; несколько переизданий) — краткое эссе, подкрепленное множеством иллюстраций и без опаски критикующее нынешних мастеров. Нелишнее отметить и библиографический комментарий Скалли. Основательную критику современной архитектуры с гуманистических позиций см. в книге *From the Ground Up: Observations on Contemporary Architecture, Housing, Highway Building, and Civic Design* (Lewis Mumford, 1956). Сборник *Die Form: Stimme des Deutschen Werkbundes, 1925–1934* (ред. Ulrich Conrads и др., 1969) содержит множество труднодоступных документов.

Огромным, хорошо организованным, бесценным собранием документов является том *Das Bauhaus: 1919–1933*. Weimar, Dessau, Berlin (ред. Hans M. Wingler, 1962). *Bauhaus 1919–1928* (ред. Herbert Bayer, Walter Gropius

и Ise Gropius, 1959) — богато иллюстрированный, но несравненно более краткий отчет о деятельности Баухауса, исключая последние пять лет его истории. Еще более краткий обзор можно найти в книге *The Bauhaus* (Gillian Naylor, 1968). Среди книг, напечатанных в рамках самого Баухауса, самая интересная посвящена его театральным постановкам: *Die Bühne im Bauhaus* (ред. Oskar Schlemmer, László Moholy-Nagy и Farkas Molnar). *Geschichte meines Lebens* (Henry Van De Velde, ред. и англ. пер. Hans Curjet, 1962) — подробная автобиография разъезжавшего по всему свету бельгийского дизайнера и архитектора, который был очень высокого мнения о Гропиусе.

Широта и глубина опыта Баухауса породила впечатляющие мемуары. См. безусловно информативное, хотя и несколько самодовольное издание *Concepts of the Bauhaus: The Busch-Reisinger Museum Collection* (1971), включающее эссе таких участников происходившего, как Люкс Файнингер, Гербергт Байер и Изе Гропиус. В искренней, душевной, трогательной биографии ближайшего соратника Гропиуса в Баухаусе, написанной его вдовой, — *Moholy-Nagy, Experiment in Totality* (Sibyl Moholy-Nagy, 1950; 2-е изд., 1969) много места уделено жизни Мохой-Надя в Германии после прихода к власти нацистов. *Bauhaus und Bauhäusler. Bekenntnisse und Erinnerungen* (ред. Eckhard Neumann, 1971) — весьма любопытные, хотя и лаконичные воспоминания. См. также: *Erinnerungen an Sturm und Bauhaus* (Lothar Schreyer, 1966) и *From Schinkel to the Bauhaus* (Julius Posener, 1972) — умные сжатые лекции.

Первому директору Баухауса посвящена книга *Gropius: An Illustrated Biography of the Creator of the Bauhaus* (Reginald Isaacs, 1990, сокращенный вариант); в полном объеме эта книга вышла по-немецки: *Walter Gropius. Der Mensch und sein Werk* (2 т., 1983–1984). Гропиус прочел с кафедры и опубликовал немало своих бесед. См. среди множества сборников: *The New Architecture and the Bauhaus* (1935); *Architecture and Design in the Age of Science* (1952); *The Scope of Total Architecture* (1954); *Apollo in der Demokratie* (1967). Монография *Architecture and the Spirit of Man* (Joseph Hudnut, 1949) представляет собой многословную защиту модернистской архитектуры от нападок человека, занимавшего пост декана Гарвардской школы дизайна в 1930-х годах. Гропиус занимает видное место в книге *The Struggle for Modernism: Architecture, Landscape Architecture and City Planning at Harvard* (Anthony Alofsin, 2002), исчерпывающем анализе модернизма изнутри. Также см. главу о Гропиусе в моей книге: *Art and Act. On Causes in History: Manet, Gropius, Mondrian* (Peter Gay, 1976).

Несколько познавательных очерков о Мисе ван дер Роэ можно найти в сборнике *Four Great Makers of Modern Architecture: Gropius, Le Corbusier, Mies van der Rohe, Wright* (1963), где собраны доклады на симпозиуме 1961 года в Колумбийской школе архитектуры. В этот том вошли такие статьи, как *A Conversation with Mies* (Peter Blake), *Miesian Space Concept in Domestic Architecture* (Howard Dearstyne) и *Mies van der Rohe and the Platonic Verities* (James Marston Fitch). Автор последней из них справедливо подчеркивает «платонизм» Миса. Наконец, *Ludwig Mies van der Rohe* (Arthur Drexler, 1960) — лаконичное и добротное иллюстрированное издание, прокладывающее путь к длинной и независимой биографии.

В серьезном, прекрасно иллюстрированном биографическом труде *Who Was Le Corbusier?* (Maurice Besset, 1968; англ. пер. Robert Kemball, 1968) сделана попытка понять неуловимого швейцарского архитектора, художника и неутомимого градостроителя, который после познавательных экскурсий в офисы самых выдающихся архитекторов разных стран обосновался в Париже. Но ни Бессе, ни большинство других биографов Ле Корбюзье не сочли нужным упомянуть (пусть даже в завуалированной форме) тот факт, что во время войны он был горячим сторонником правительства Виши. Это касается и очень полезного в остальном исследования *Le Corbusier: Architect, Painter, Writer* (Stamo Papadaki, 1948), и многих других работ. Исключение составляет книга *Urban Utopias in the Twentieth Century: Ebenezer Howard, Frank Lloyd Wright, Le Corbusier* (Robert Fishman, 1977), в которой есть тщательно продуманная глава «Виши». Также см. более раннюю работу того же автора *From the Radiant City to Vichy: Le Corbusier's Plans and Policies, 1928–1942* в сборнике *An Open Hand: Essays on Le Corbusier* (ред. Russell Walden, 1977, с. 244–283). Политическая позиция архитектора колебалась между синдикализмом и авторитаризмом. «Франции, — говорил он, — нужен Отец. Неважно — кто; это может быть один человек или двое, сколько угодно» (Fishman, с. 265). В монографии *Le Corbusier, the Machine and the Grand Design* (Norma Evenson, 1968) кратко обозревается множество нереализованных и один реализованный Ле Корбюзье (для Чандигарха, новой столицы Пенджаба) план города. Преклонение Ле Корбюзье перед машиной («Дом — это машина для жилья») резюмирует его непреходящее наследие.

*Louis Sullivan, Prophet of Modern Architecture* (Hugh Morrison, 1935) — полезная биография первопроходца, чье влияние охотно признавал, в отличие от многих, Фрэнк Ллойд Райт. О самом Райте см. несколько серьезных биографий, особенно *Frank Lloyd Wright: An Interpretive Biography* (Robert C. Twombly, 1973), *Frank Lloyd Wright* (Meryl Secrest, 1992) и *The Architecture of Frank Lloyd Wright* (Neil Levine, 1996). К ним определенно следует добавить жизнеописание, созданное видным историком архитектуры и критиком Адой Луизой Хакстейбл, *Frank Lloyd Wright: A Penguin Life* (Ada Louise Huxtable, 2004), столь же остроумно-элегантное, как и другие ее книги. *An Autobiography* Райта велеречива и мелодраматична, как и большинство его публикаций; по ней лучше судить о личном стиле архитектора, чем о перипетиях его жизни. *Two Chicago Architects and Their Clients: Frank Lloyd Wright and Howard Van Doren Shaw* (Leonard K. Eaton, 1969) — любопытный обзор клиентуры Райта.

Большинство архитекторов, упомянутых в предыдущих абзацах, были также дизайнерами, и многие посвященные им труды отражают эту сторону их деятельности. О венской школе дизайна, резко контрастирующей с Баухаусом, преданным машинной эстетике, см. солидный каталог *Viennese Design and the Wiener Werkstätte* (Jane Kallir, 1986). Сборник *Josef Hoffmann Designs* (ред. Peter Noever, 1987) содержит множество статей, посвященных самому знаменитому и многоликому венскому дизайнеру; в издании насчитывается 481 иллюстрация. Его удачно дополняет монография *Josef Hoffmann: The Architectural Work*

(Eduard F. Sekler, 1982; англ. пер. John Maas, 1985). О ближайшем соратнике Хоффмана см. *Koloman Moser: Graphik, Kunstgewerbe, Malerei* (Werner Fenz, 1984), а также *Arbeitsprogramm der Wiener Werkstätte. Modernes Kunsthandwerk von 1903–1932* ([Josef Hoffmann и Koloman Moser], 1967). Бесспорно лучший каталог, посвященный венскому модернизму, — *Vienna 1900: Art, Architecture & Design* (ред. Kirk Varnedoe, 1986).

*Charles Rennie Mackintosh* (Robert Macleod, 1968) — удовлетворительный обзор огромного влияния шотландского дизайнера на континенте. *Furniture: A Concise History* (Edward Lucie Smith, 1979) — краткий, но интересный экскурс. И в заключение: незаслуженно обойдена вниманием книга *Nineteenth Century Modern: The Functional Tradition in Victorian Design* (Herwin Schaefer, 1970), хотя она убедительно доказывает, что чересчур изысканные, порой на грани китча, экспонаты лондонского Музея Виктории и Альберта не занимали монопольного положения в дизайне Викторианской эпохи.

## Глава VII. Драма и кино

Два великих основоположника скандинавского модернистского театра, Ибсен и Стриндберг, достойно представлены на английском языке. Книга знающего критика и режиссера Роберта Брустайна *The Theatre of Revolt: An Approach to Modern Drama* (Robert Brustein, 1964) дает внушительную оценку им обоим наравне с Чеховым, Шоу, Брехтом, Пиранделло, О'Нилом и Жене (1964). *Ibsen: A Biography* (Michael Meyer, 1971) — типично английское жизнеописание; дополнением к нему служит *Ibsen: The Critical Heritage* (ред. Michael Egan, 1972) — познавательное собрание обзоров и комментариев. *The Quintessence of Ibsenism* (George Bernard Shaw, 1891) по сей день остается убедительным прижизненным панегириком противоречивому драматургу. Исчерпывающее введение в пятитомное немецкое издание *Sämtliche Werke* (Ibsen, 1907), написанное Юлиусом Элиасом и Паулем Шлентером на 180 страницах, красноречиво свидетельствует в пользу обоснованности славы норвежского драматурга. Монография *Modern Norwegian Literature 1860–1918* (Brian W. Downs, 1966) вводит Ибсена в контекст литературы его страны.

*August Strindberg* (Olof Lagercrantz, 1979; англ. пер. Anselm Hollo, 1984) — лучшая биография Стриндберга на английском языке. Каталог выставки в Лондоне, посвященной другим увлечениям драматурга, — *August Strindberg: Painter, Photographer, Writer* (ред. Olie Granath, 2005) — проливает свет на его широкую одаренность и упорную самоизоляцию.

*Theater als Geschäft: Berlin und seine Privattheater um die Jahrhundertwende* (Ruth Freydank и др., 1985) — вдумчивый обзор драмы в немецкой столице начала XX века. *The Theory of the Modern Stage: An Introduction to Modern Theatre and Drama* (ред. Eric Bentley, 1968) — продуманно составленная и отредактированная антология работ таких теоретиков модернизма, как Бертольт Брехт и Луиджи Пиранделло, а также нескольких первопроходцев XIX века. Книга *The Theatre of the Absurd* (Martin Esslin, 1961) охватывает всю модернистскую драматургию. Следует также отметить соответствующие главы в *Modernism* (Bradbury и McFarlane; см. выше).

*Dada: Art and Anti-Art* (Hans Richter, 1965; рус. пер. Т. Набатниковой, 2014) — незаменимый отчет участника событий. Великолепная выставка в нью-йоркском Музее современного искусства с ее роскошным каталогом (2006), подчеркнувшим международный резонанс этого антидвижения, состоялась как раз накануне завершения настоящей книги. О преемнике Дада (в какой-то степени) — сюрреализме см. книгу *Surrealist Art* (Sarane Alexandrian, 1969; англ. пер. Gordon Clough, 1970), отлично развернувшуюся на небольшом пространстве. Очень полезен *Surrealism and Their Heritage* (William S. Rubin, 1968) — масштабный и информативный каталог. Английское издание программной работы Бретона *Surrealism and Painting* (André Breton, 1965; англ. пер. Simon Watson Taylor, 1965) содержит также оригинальный текст 1928 года, а также другие важные материалы: *Artistic Genesis and Perspective of Surrealism* (1941), *Fragments* (1961), *Environs* (без даты) и *Further Affluences and Approaches* (1963–1965). *Revolution of the Mind: The Life of André Breton* (Mark Polizzotti, 1995) — обстоятельное хвалебное жизнеописание вождя сюрреализма. Из интересных, признанных исследований творчества других сюрреалистов можно назвать емкий и информативный выставочный каталог *René Magritte* (James Thrall Soby, 1965), который следует читать вместе с монографиями *René Magritte* (Louis Scutenaire, 1948; 2-е изд., 1964) и *Magritte* (Suzi Gablick, 1971).

Хотя Бретон нечасто упоминал Альфреда Жарри, он признавал «великого поэта» «учителем всех нас». В самом деле, Жарри может считаться отцом французского театрального авангарда. Глава о нем в элегантном издании *The Banquet Years* (Roger Shattuck, 1958) не утратила своего авторитета. По-прежнему сильно влияние Арто. Книга *Antonin Artaud: Poet Without Words* (Naomi Green, 1970) со знанием дела выстраивает мизансцену. Самое известное программное произведение самого Арто — *The Theatre and Its Double* (1938; англ. пер. Mary C. Richards, 1958; рус. пер. С. Исаева, 1993) — развивает мысль о том, что театр как нельзя более пригоден для изображения жестокости и бесчеловечности. Его может дополнить *Artaud Anthology* (ред. Jack Hirshman, 1965). Важная статья *Antonin Artaud* (Nicola Chiaromonte, *Encounter*, vol. 39, no. 2, 1967, с. 44–50) доказывает, что в стремлении к театру «чистой» жестокости Арто противоречит сам себе. Монография *Antonin Artaud* (Martin Esslin, 1976) продолжает экспертную критику высокого уровня, начатую в работе того же автора *Theatre of the Absurd*. Один из друзей Арто, мим, актер и театральный режиссер Жан-Луи Барро, принципиальный противник традиционной драматургии, публично высказал свои взгляды в *Réflexions sur le théâtre* (Jean-Louis Barrault, 1949). Пять пьес самого знаменитого итальянского драматурга-модерниста, нобелевского лауреата и величайшего скептика в отношении человеческой природы Луиджи Пиранделло (в том числе два его шедевра — «Шесть персонажей в поисках автора» и «Генрих IV») собраны в английском переводе в книге *Naked Masks* (ред. Eric Bentley, 1952). Монография *Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett* (James Knowlson, 1996) читается как главное произведение в жизни ученого — детальное, любовно выписанное, обширное и в то же время очень методичное. Сжатый, но увлекательный обзор творчества Ионеско можно найти в книге *Eugène Ionesco* (Richard N. Coe, 1961).



К немецкой экспрессионистской драме я, может быть, отнесся несколько поверхностно, тогда как видные ученые, представители немецкой культуры, в послевоенную эпоху положили на нее (как и на поэзию экспрессионизма) немало душевных сил. Большая глава отдана драматургам-экспрессионистам в труде *Modern German Drama* (H. F. Garten, 1959). *Von Richard Wagner zu Bertolt Brecht. Eine Geschichte der neueren deutschen Literatur* (Claude David, 1959; англ. пер. Hermann Stiehl, 1965) — превосходный обзор французского ученого. *The Writer in Extremis: Expressionism in Twentieth-Century German Literature* (Walter H. Sokel, 1959) — авторитетное исследование. *Expressionismus. Aufzeichnungen und Erinnerungen der Zeitgenossen* (ред. Paul Raabe, 1965) — блестящее собрание воспоминаний современников. В книге *Der deutsche Expressionismus. Formen und Gestalten* (ред. Hans Steffen, 1965) наряду с драматургами рассматриваются художники и поэты. *Bürgerliches Lachtheater. Komödie, Posse, Schwank, Operette* (Volker Klotz, 1980) — серьезный анализ прискорбно обойденной вниманием темы немецкого юмора на театральной сцене. *Das Bild der bürgerlichen Welt im expressionistischen Drama* (Peter Uwe Hohendahl, 1967) — редкая попытка рассмотреть отношение драматургов-экспрессионистов к буржуазии с позиций социологии литературы.

О Карле Штернхейме см. краткое умное эссе *Sternheim* (Hellmuth Karasek, 1965), а также монографические работы *Carl Sternheim* (F. Eisenlohr, 1926) и *Carl Sternheim* (Carol Petersen, в сборнике *Expressionismus: Gestalten einer literarischen Bewegung*, ред. Hermann Friedmann и Otto Mann, 1956). Ценно введение Вильгельма Эмриха к первому тому Полного собрания сочинений Штернхейма, выпущенного под его редакцией. О Георге Кайзере см. *Georg Kaiser und seine Stellung im Expressionismus* (E. A. Fivian, 1946) и основательную английскую монографию *Georg Kaiser* (B. J. Kenworthy, 1957).

Признанной историей кино от его истоков является очень подробная и убедительная книга *A History of Narrative Film* (David A. Cook, 1961; 4-е изд. 2004). Она содержит обширную избранную библиографию. *The Silent Cinema* (Liam O'Leary, 1965) — краткий экскурс, полный превосходных оценок при весьма поверхностном подходе к психологизму в кино. *Endless Night: Cinema and Psychoanalysis, Parallel Histories* (ред. Janet Bergstrom, 1999) — попытка перекинуть мост между кино и психоанализом. *The Photoplay: A Psychological Study* (Hugo Münsterberg, 1916) — первое серьезное психологическое исследование нового искусства, предпринятое видным европейским ученым. Психолог Рудольф Арнхейм собрал несколько эссе, главным образом написанных в 1930-х годах, в сборник *Film as Art* (Arnheim, 1966). Монография *The UFA Story: A History of Germany's Greatest Film Company, 1918–1945* (Klaus Kreimeier, 1996) дает подробный отчет о крупнейшей немецкой студии, едва ли не монополии, — о ее фильмах, актерах и режиссерах, не забывая и о «триумфальной» роли, сыгранной UFA в нацистском кинопроизводстве. См. также *Film Theory and Criticism: Introductory Readings, etc.* (ред. Gerald Mast и Marshall Cohen, 1974; 3-е изд. 1985).

О Гриффите см. *D. W. Griffith: His Life and Work* (Robert M. Henderson, 1972) и *D. W. Griffith: An American Life* (Richard Schickel, 1984) — два важнейших труда видных историков кино. Книги *Eisenstein* (Yon Barna, англ. пер. Lisa



Hunter, 1973) и *The Battleship Potemkin: The Greatest Film Ever Made* (ред. Herbert Marshall, 1978) дают представление о том, под каким жутким прессом был вынужден работать высокообразованный марксист Эйзенштейн. См. также его «Автобиографию» (англ. пер. Herbert Marshall, 1983). Резко контрастирует с названными книгами *Eisenstein at Work* (Jay Leyda и Zina Voynow, 1982) — поспешный обзор кинематографической карьеры Эйзенштейна, в обычном просоветском духе умолчавший обо всех препятствиях, которые пришлось преодолевать режиссеру. В классическом труде *Der Film: Werden und Wesen einer neuen Kunst* (Béla Balázs, 1949; англ. пер. Alexander Sacher-Masoch, 1961) отдельная глава посвящена любимой Эйзенштейном технике монтажа. О Чаплине см. добротную биографию *Chaplin: His Life and Art* (David Robinson, 1983), а также книгу *The Films of Charlie Chaplin* (Gerald D. McDonald, Michael Conway и Mark Ricci, 1965), включающую краткое описание всех фильмов Чаплина (с добавлением нескольких отзывов современных рецензентов), от первых короткометражек до последних дней творчества. См. также: *Chaplin: Last of the Clowns* (Parker Tyler, 1972).

В растущей стопе публикаций, посвященных Орсону Уэллсу, выделяется информативное жизнеописание *Citizen Welles: A Biography of Orson Welles* (Frank Brady, 1989). Также интересна книга *The Making of Citizen Kane* (Robert L. Carringer, 1985), рассказывающая о создании самого замечательного фильма в истории кино, по общему мнению ценителей этого искусства. Список авторитетных авторов, писавших об Уэллсе, очень велик. Андре Базен в книге *Orson Welles* (André Bazin, 1950; англ. пер. Jonathan Rosenbaum, 1978) и Питер Богданович в книге *The Cinema of Orson Welles* (Peter Bogdanovich, 1961) пытаются шагнуть за пределы «Гражданина Кейна» к более поздним картинам, среди которых, несмотря на их малую известность, есть подлинные шедевры. Также обратите внимание на богатый документами сборник *The Citizen Kane Book* (Pauline Kael, Herman Mankiewicz and Orson Welles, 1971). Самым волнующим из панегириков Уэллсу является, пожалуй, книга *Despite the System; Orson Welles versus the Hollywood Studios* (Clinton Heylin, 2005). Авторское исследование выглядит исчерпывающе, а его негодование в адрес обывателей, разрушивших то, что Уэллс мечтал создать, откровенно и, надо признать, во многом оправданно.

## ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ. ЗАВЕРШИТЕЛИ

### Глава VIII. Эксцентрики и варвары

О Т. С. Элиоте см. выше.

Музыку Чарльза Айвза в наши дни (после десятилетий забвения) не только время от времени исполняют, но и анализируют. Первый сборник практически неизвестных статей Айвза начали составлять к концу его жизни: *Essays Before a Sonata, The Majority, and Other Writings* (ред. Howard Boatwright, 1962). Затем последовал еще более проникновенный сборник *Memos* (ред. John Kirkpatrick, 1972), включающий большинство неопубликованных заметок и воспоминаний Айвза, — поистине бесценный источник. *Charles Ives and His*

*America* (Frank R. Rossiter, 1975) — вполне основательная биография, делающая акцент на том, что ключевым моментом поведения Айвза была его полная самоизоляция. Жизнеописание *Charles Ives: «My Father's Song»: A Psychoanalytic Biography* (Stuart Feder, 1992) — серьезный труд специалиста в двух областях, музыке и психоанализе.

Кнут Гамсун, первооткрыватель психологического романа, неисправимый сторонник нацизма и нобелевский лауреат, возвращен к жизни стараниями Роберта Фергюсона, автора *Enigma: The Life of Knut Hamsun* (Robert Ferguson, 1987), искренней и теперь уже классической англоязычной биографии. Блестящие ранние романы Гамсуна, в особенности «Голод» и «Пан», легкодоступны. В томе *Knut Hamsun: Selected Letters, vol. 2: 1898–1952* (ред. и англ. пер. Harald Naess и James McFarlane, 1998) есть важные пассажи. Лео Лёвенталь написал прекрасное длинное эссе *Knut Hamsun: Zur Vorgeschichte der autoritären Ideologie* (*Zeitschrift für Sozialforschung*, т. VI, № 2, 1937), опираясь, в русле Франкфуртской школы, одновременно на Фрейда и Маркса.

Искусство тоталитарных режимов не требует обширной библиографии; работая над этими разделами, я прочитал основные труды по политической истории, а здесь перечислю лишь недавние или заслуживающие особого внимания книги. *The Anatomy of Fascism* (Robert O. Paxton, 2004) — работа ведущего специалиста по режиму Виши, в котором автор применяет термин «фашизм» для нацистской Германии. Применительно к этой стране см. давнюю и по-прежнему ценимую мною книгу *The German Dictatorship: The Origins, Structure, and Effects of National Socialism* (Karl Dietrich Bracher, 1969; англ. пер. Jean Steinberg, с кратким вступлением Питера Гэя, 1970) — классический исторический обзор, предваренный кратким экскурсом в немецкий романтизм и самим названием сокрушивший модных тогда немецких апологетов, которые сваливали вину за нацистское варварство на модернизм или машинную цивилизацию, а не на Германию. В монографии *Nazi Germany and the Jews, vol. 1: The Years of Persecution, 1933–1939* (Saul Friedländer, 1997) блестяще анализируется одержимость нацистов истреблением евреев. От второго тома стоит ожидать еще более жутких разоблачений в отношении земли «Dichter und Denker» («писателей и мыслителей»). Две книги Яна Кершоу *Hitler, 1889–1936: Hubris* (Ian Kershaw, 1998) и *Hitler, 1936–1945: Nemesis* (Ian Kershaw, 2001) обстоятельно и убедительно представляют фюрера как протагониста своей собственной непристойно-сатирической пьесы. Выдающаяся монография *German Big Business and the Rise of Hitler* (Henry Ashby Turner, Jr., 1985) демонстрирует, что большой бизнес — привычный злодей для большинства историков, изучающих торжество нацизма, — играл в нем сравнительно скромную роль. Работа *The Nationalization of the Masses: Political Symbolism and Mass Movements in Germany from the Napoleonic Wars Through the Third Reich* (George L. Mosse, 1975) борется с другой расхожей среди историков идеей о том, как ученому следует обращаться с «народом». Дневники Виктора Клемперера — *I Shall Bear Witness: The Diaries of Victor Klemperer* и *To the Bitter End* (1995; сокр. англ. пер. Martin Chalmers, 1998–1999) — входят в число немногих по-настоящему великих свидетельств, написанных выжившими немецкими евреями. Труд

*Postwar German Literature: A Critical Introduction* (Peter Demetz, 1970) содержит достойный обзор послевоенных немецких писателей: в нем представлены восемь поэтов, шесть драматургов и восемь романистов. В 1986 году Петер Демец вернулся к этой теме в более масштабной книге *After the Fires: Recent Writing in the Germanies, Austria and Switzerland*, которую завершает панегирик Гюнтеру Грассу.

Об СССР и о месте в нем искусства см. прежде всего работы *Between Heaven and Hell: The Story of a Thousand Years of Artistic Life in Russia* (W. Bruce Lincoln, 1998), где ада больше, чем рая, и *The Icon and the Axe: An Interpretive History of Russian Culture* (James Billington, 1966); обе эти книги настоятельно рекомендует Орландо Файджес, автор исследования *Natasha's Dance: A Cultural History of Russia* (Orlando Figes, 2002). Работа Файджеса покоряет информативностью; в главе *Russia Through the Soviet Lense* приводятся печальные, порой ужасающие подробности жизни модернистов в «рабочем раю». Книга *Laboratory of Dreams: The Russian Avant-Garde and Cultural Experiment* (John E. Bowlt, 1996) исследует утопические тенденции в среде революционеров. Монография *New Worlds: Russian Art and Society, 1900–1937* (David Elliot, 1986) сосредоточена на волнующих ранних днях революционного авангарда. *Gulag: A History* (Anne Applebaum, 2003) — веское обвинение в адрес советского строя как жестокого полицейского государства. См. также книгу *Freud and the Bolsheviks: Psychoanalysis in Imperial Russia and the Soviet Union* (Martin Miller, 1998) и статью Лоры Энгельстайн *Zwischen Alt und Neu: Russlands moderne Frauen* в сборнике *Amazonen der Avantgarde* (ред. John E. Bowlt и Matthew Drutt, 1995), воссоздающую нелегкую, но волнующую жизнь шести модернистских художниц в атмосфере революционной России.

С Италией Муссолини ситуация сложнее. Особо стоит порекомендовать том *Liberal and Fascist Italy, 1900–1945*, входящий в *Short Oxford History of Italy* (ред. Adrian Lyttelton, 2002). Глава *The Visual Arts: Modernism and Fascism*, написанная для этого коллективного издания Эмили Браун, убедительно доказывает, что государство в основном (хотя и не целиком) предоставило искусству идти своим путем. Близка по направленности монография *Fascist Modernities: Italy, 1922–1945* (Ruth Ben-Ghia, 2001). О возможностях применения термина «фашизм» к более широкому кругу явлений см. интересный сборник *Reappraisals of Fascism* (ред. Henry A. Turner, Jr., 1975), и прежде всего статью самого Генри Тёрнера *Fascism and Modernization*. Немало литературы посвящено дофашистской истории итальянской художественной пропаганды: см. первый манифест футуризма *Manifeste intiale du Futurisme* (F. T. Marinetti, *Le Figaro*, Feb. 20, 1909) в комментированном издании *Le premier manifeste du futurisme* (ред. Jean-Pierre de Villiers, 1986). Монография *Futurism and Politics* (Günther Berghaus, 1996) предлагает анализ эстетической агрессивности, некогда с воодушевлением принятой в Италии и за рубежом. См. также книги *Futurism* (Joshua C. Taylor, 1961) и *Futurism and the International Avant-Garde* (ред. Anne d'Harnoncourt, англ. пер. John Shepley, 1980) со статьей Джермано Челанты, вписывающейся в «аристократический» пласт модернизма. «Последствия „массификации“, от которых сегодня страдает общество, — пишет Челант, — включают повальный конформизм, в соответствии с которым пространство, отведенное личному и частному

выбору, сведено к минимуму». То же самое, по его мнению, относится и к идеологизации, общественной пассивности и «управлению культурой». Книга *Mario Sironi and Italian Modernism: Art and Politics Under Fascism* (Emily Braun, 2000) посвящена художнику, охотно поддерживавшему режим. См. также работы *Fascist Spectacle: The Aesthetics of Power in Mussolini's Italy* (Simonetta Falasca-Zamponi, 1997) и *Il Duce's Other Woman* (Philip V. Cannistraro и Brian R. Sullivan, 1997) — не просто набор сплетен, а основательное исследование творчества Маргариты Сарфатти, авторитетного критика и многолетней любовницы Муссолини (еврейки). Также отмечу издание *Modernism in Italian Architecture 1890–1940* (Richard Etlin, 1991), освещающее еще один участок модернистского «леса». О творчестве архитектора-футуриста Антонио Сант-Элиа см. *The Work of Antonio Sant'Elia: Retreat into the Future* (Esther da Costa Meyer, 1995). Познавателен сборник текстов итальянских художников-метафизиков: *Metaphysical Art* (ред. Massimo Carrà, Patrick Waldberg и Ewald Rathke, 1968; англ. пер. Caroline Tisdall, 1971). Среди этих текстов, опубликованных после Первой мировой войны, выделяются работы странного, загадочного Джорджо де Кирико. Отдельно о нем см. *Giorgio de Chirico* (James Troll Soby, 1941).

## Глава IX. Жизнь после смерти

Много шума наделали монографии *American Art Since 1900: A Critical History* (Barbara Rose, 1967; здесь впервые вводится в исторический контекст поп-арт) и *American Painting in the 20th Century* (Henry Geldzahler, 1973). *High and Low: Modern Art and Popular Culture* (Kirk Varnedoe and Adam Gopnik, 1990) — довольно противоречивый по своей направленности каталог, вполне в то же время соответствующий теме данной главы. В литературе, посвященной абстрактному экспрессионизму, меня прежде всего заинтересовала работа *Reframing Abstract Expressionism: Subjectivity and Painting in the 1940s* (Michael Leja, 1993), полная оригинальных мыслей, особенно о «юнгIANстве» Поллока. Среди наиболее серьезных подходов к поп-арту, учитывающих и его экономический аспект, следует назвать книгу *American Pop Art* (Lawrence Alloway, 1974) — сжатое, благоприятное и вполне авторитетное исследование. См. также *Pop Art: A Critical History* (ред. Steven Henry Madoff, 1997).

Стоит порекомендовать жизнеописание *Warhol: The Biography* (Victor Bockris, 1989; 2-е дополненное изд. 2003). Еще одна хорошая биография — *Andy Warhol: A Penguin Life* (Wayne Koestenbaum, 2001), написанная знающим вещи не понаслышке, сочувствующим и в то же время критически мыслящим обозревателем. Входящее в эту книгу приложение об «источниках» Уорхола — чтение столь же приятное, но во многом спорное. *The Life, World and Films of Andy Warhol* (Stephen Koch, 1973; испр. изд., 1991) — академичное, написанное изысканным стилем эссе о второй излюбленной области деятельности Уорхола — кино. Монография *Andy Warhol: His Early Works, 1947–1959* (Andreas Brown, 1971) представляет звезду поп-арта до появления этого направления. Литературные опусы самого Уорхола, как правило сокращенные по требованию его разумной помощницы Пэт Хэккетт, открывают доступ к нему как человеку. Для ознакомле-

ния рекомендую прочесть *Warhol, a (a novel)* (1965), который, правда, несмотря на хвалебные отзывы, довольно невразумителен. Также см. крайне полезную (и, пожалуй, более разоблачительную, чем предполагал автор) компиляцию высказываний и воспоминаний *The Philosophy of Andy Warhol: From A to B and Back Again* (1980; рус. пер. Г. Северской, 2016), а также *The Andy Warhol Diaries* (1989; рус. пер. В. Болотникова, 2015). *Edie: An American Biography* (ред. Jean Stein, при участии George Plimpton, 1982) рассказывает о жизни Иди Седжвик, одной из самых трогательных и памятных «суперзвезд» «Фабрики» Уорхола. Философ и обозреватель *The Nation* Артур Данто, специализирующийся на современном искусстве, неоднократно писал об Уорхоло и еще в 1964 году назвал «Коробки Brillo» конечной точкой искусства. Этот тезис он вновь повторил совсем недавно, в сборнике *Unnatural Wonders: Essays from the Gap Between Art and Life* (2005). Искусствовед Donald Kuspit предложил весьма сходный диагноз в своей книге *The End of Art* (2004).

О других представителях поп-арта см. *Roy Lichtenstein* (Lawrence Alloway, 1963), дань этому остроумному художнику от его британского энтузиаста, и *Image Duplicator: Roy Lichtenstein and the Emergence of Pop Art* (Michael Lobel, 2002) — тонкое, даже, пожалуй, утонченное, прочтение творчества Лихтенштейна. Заметный вклад в наше представление о творчестве Лихтенштейна вносит каталог его печатной графики *The Prints of Roy Lichtenstein: A Catalogue Raisonné, 1948–1993* (Mary Lee Corlett, 1994). Также см. *Jasper Johns* (1964) — каталог выставки в Еврейском музее, и *Jasper Johns* (Max Kozloff, 1974) — сильное, емкое эссе, написанное уже в период славы Джонса. В литературе о Раушенберге отметим каталог *Robert Rauschenberg: Retrospective* (Walter Hopps и Susan Davidson, 1997). На интересные статьи в прессе, современной поп-арту, я ссылаюсь в примечаниях.

О Габриэле Гарсиа Маркесе см. краткую, но информативную биографию *Gabriel García Márquez* (Raymond L. Williams, 1984), а также *Gabriel García Márquez* (George McMurray, 1977) и исследование товарища Маркеса по цеху Марио Варгаса Льюсы о нем как «богоубийце»: *Gabriel García Márquez: Historia de un deicidio* (Llosa, 1971). Мой любимый биографический опус — *García Márquez: The Man and His Work* (Gene H. Bell-Villada, 1990) — содержит ценную информацию о культурной и литературной подоплеке творчества писателя и основательную главу об «Осени патриарха», которая была мне особенно полезна. Уже вышел первый, весьма содержательный том планируемого трехтомника автобиографии Маркеса: *Living to Tell the Tale* (García Márquez, 2002; англ. пер. Edith Grossman, 2003). Достойное место отведено гению в коллективной монографии *Magical Realism: Theory, History, Community* (ред. Lois Parkinson Zamora и Wendy B. Faris, 1995).

## Кода. Гери в Бильбао

О Фрэнке Гери написано немало в течение трех последних десятилетий, да и до того. Я отсылаю читателя преимущественно к книге *Gehry Talks: Architecture and Process* (1999; 2002) с очерками Милдред Фридман и Майкла

Соркина и, что особенно важно, с непредвзятым и последовательным комментарием самого архитектора. Это издание служит достойным дополнением к книге *Frank O. Gehry: The Complete Works* (ред. Hadley Arnold, 1998), в которую вошли эссе Франческо Даль Ко и Курта В. Форстера; этот прекрасно иллюстрированный том проводит читателя с середины 1950-х годов до эпохи, последовавшей за Музеем Гуггенхайма в Бильбао. Впрочем, эти тексты, несмотря на их ценность, не заменят вам путешествия в Бильбао.

## БЛАГОДАРНОСТИ

Появление этой книги — не моя вина. Я, разумеется, принимаю на себя полную ответственность за нее, но о ее происхождении хочу рассказать честно. Ранней осенью 2001 года мой редактор в издательстве Norton Боб Вайль позвонил мне по поводу одной идеи — его идеи. У меня был (и до сих пор есть) договор с этим издательством на создание историко-психоаналитического исследования либерализма. В тот момент я обдумывал этот проект с такими заголовком и подзаголовком: «Либеральный строй. Человеческая природа в политике», и я в тот момент обдумывал этот проект. Одним из первых подступов к нему стал для меня доклад «Либерализм и регресс» перед Обществом американских психоаналитиков, в котором я изложил свои первые мысли по поводу глубокого переплетения политики и психоанализа. Но Боб Вайль предложил мне повременить с либерализмом и вместо него заняться изучением модернизма. Помнится, я спросил его: «Имеется в виду живопись или литература?» «Всё!» — категорически ответил он. Я возразил, что всего не знаю и никогда не узнаю, но этот благоразумный довод не остудил его пыл. Постепенно я дал себя заинтриговать, и на свет появилась книга, которую вы держите в руках.

Естественно, любая книга подобного масштаба многим обязана помощи других людей (в течение пяти лет сбора материала и написания «Модернизма» я консультировался со специалистами, которые читали и комментировали фрагменты текста, неизменно способствуя его улучшению). Если чьи-то замечания остались неучтенными, прошу меня простить: отдельные голоса могли затеряться в хоре вдумчивых и благожелательных экспертов.

Моя жена Рут Гэй на протяжении всех сорока шести лет нашей совместной жизни читала и блестяще правила всё, мною написанное, — всё, кроме «Модернизма». Ее слабеющее здоровье и смерть от лейкемии 9 мая 2006 года помешали нам стать почти соавторами этой книги, как всегда бывало прежде.

В ходе этого очень длительного предприятия многие поддерживали во мне решимость довести до конца то, что порой казалось неосуществимым. Мои старые друзья (еще со времен президентства Гарри Трумэна) Билл и Ширли Кан, Эл и Рут Бурштейн и Глэдис Топкис всегда оказывались рядом, когда мне было нужно; их дружеское участие очень много для меня значит. По мере того как книга близилась к завершению, три мои падчерицы — Сара Глейзер Хедури, Софи Глейзер и Элизабет Глейзер — трогательно ухаживали за матерью и тем самым поддерживали меня. Габи Катван — наш и мой ближайший друг из Берлина, психоаналитик и прекрасный собеседник — также оставила свой след в этом томе. (Мы вместе с огромным энтузиазмом открыли для себя творение Фрэнка Гери — Музей Гуггенхайма в Бильбао.) Более полувека длятся мои долгие беседы с Бобом Уэббом (нашу сердечную дружбу не испортила совместная работа над учебником по современной истории Европы), а также с Диком и Пегги Кунс, и это не просто светский треп. То же самое нужно сказать о разговорах с Джерри и Беллой Берсон и с моими йельскими коллегами Генри А. Тёрнером и Джоном Меррименом. Я многим обязан крепкому, блестящему стилисту Джанет Малколм. Я благодарно склоняю голову перед спасительницей

Зинаидой Со, поддержавшей меня в разгаре работы над «Модернизмом». Среди небольшой армии врачей хочу выразить особую благодарность доктору Элизабет Джейкобсон за ее отзывчивость и доброту.

Я в большом долгу перед Розмари Рэмси, которая поддерживала порядок в моей библиотеке и отыскивала для меня неуловимые цитаты. Я признателен моим бывшим студентам и давним друзьям Майке Уирер и Хельмуту Смуту, Марку Микейлу и Роберту Дитле. Кроме того, я благодарю за доброжелательные советы Джереми Фишера, Кэролин Кей и Роберта Воля. Спасибо Мереку Ройсу Прессу за то, что он оказывал эффективную лечебную (или лучше сказать — психиатрическую) помощь моим буйным компьютерам.

Не менее благосклонен ко мне был мой европейский круг общения. Верными друзьями на протяжении многих лет были историки, профессора Кембриджа Квентин Скиннер и Стефан Коллини, а также Мартен Брандс и Фроуке Виринга, часто принимавшие меня в Амстердаме и внесшие немалый вклад в создание этой книги. В этом абзаце нелишне будет еще раз упомянуть и Габи Катван.

Как директор и основатель Центра Льюиса и Дороти Каллмен при Публичной библиотеке Нью-Йорка, который предоставляет стипендии ученым и литераторам, я имел удовольствие с 1999 года пользоваться услугами множества консультантов, по пятнадцать человек ежегодно. Я эксплуатировал их без зазрения совести и должен выразить особую признательность историкам Марион Каплан и Дагласу Моррису: они очень много сделали для меня как в научном, так и в социальном плане. Среди множества других людей, которым я бесконечно обязан, мне хотелось бы выделить (надеюсь, без ущерба для них) Стэйси Шифф, Кэрол Армстронг, Харви Сакса, Колма Тойбина, Энди Дельбанко и Кристофера Флека. Памела Лео оказалась идеальным секретарем в моем крохотном государстве: в течение моих четырехлетних тягот она была мне верным другом и компаньоном, каковым остается и ныне. Среди помощников в штате Библиотеки я должен упомянуть тонкого интеллектуала и вдумчивого редактора Энн Скиллион, помогавшую мне во многих важных исследованиях.

Несколько коллег из Центра Льюиса обсуждали со мной отдельные темы книги и вносили мудрые поправки в ее разделы: об архитектуре мы говорили с Адой Луизой Хакстейбл, о творчестве Т. С. Элиота — с Гербертом Лейбовицем, о танце — с Клаудией Пирпонт, о музыке — с Уолтером Фришем, о поэзии — с Рэчел Хадас, об искусстве Артуро Тосканини — с Харви Саксом. Более компетентную и самоотверженную помощь трудно себе представить. Но повторяю: все эти люди, разумеется, не в ответе за эксцентричные суждения, от которых я не удержался в этой книге.

Среди ее первых читателей двое проявили наибольшее терпение, осилив весь текст и оказав мне существенную поддержку: это историк искусства Эмили (Мими) Браун и историк Дорон Бен-Атар. Дорон, как говорится, был «всегда на подхвате»: хвалил, критиковал, предлагал улучшения. А Мими служила мне прекрасным гидом по модернистскому и современному искусству, тактично (и уверенно) внося уточнения в мою прозу, обучая меня, обсуждая



со мною художественные выставки. Я с глубочайшей благодарностью посвящаю им эту книгу. Даже если бы я довел без них свой опус до конца, то тянул бы этот воз намного дольше и с меньшим удовольствием.

Питер Гэй

# ИСТОЧНИКИ ИЛЛЮСТРАЦИЙ

C. 16: © 2007 Artists Rights Society (ARS), Нью-Йорк / SIAE, Рим. *Braun E., Mario Sironi and Italian Modernism: Art and Politics under Fascism.* Cambridge: Cambridge University Press, 2000. Иллюстрация взята из *Le Industrie Italiane Illustrate*, March 1920.

C. 24: *Parodie. Décembre* 1869; © Bibliothèque Nationale, Париж, Франция / The Bridgeman Art Library.

C. 29: © Fogg Art Museum, Harvard University Art Museums, США / Bequest from the Collection of Maurice Wertheim, Class 1906 / The Bridgeman Art Library.

C. 38: © Hamburger Kunsthalle, Гамбург, Германия / The Bridgeman Art Library.

C. 55: © Bridgeman-Giraudon / Art Resource, Нью-Йорк.

C. 64: © Time & Life Pictures, courtesy of Getty Images.

C. 67: *Gagnier R. Idylls of the Marketplace: Oscar Wilde and the Victorian Public.* Palo Alto: Stanford University Press, 1986; Topham Picture Library.

C. 72: © Musée Marmottan, Париж, Франция / Giraudon / The Bridgeman Art Library.

C. 74: © Private Collection / The Bridgeman Art Library.

C. 85: *Distel A. Impressionism: The First Collectors*, trans. Barbara Perroud-Benson. New York: Harry Abrams, 1990. Национальная библиотека, Париж.

C. 121: *Gay P. Weimar Culture: The Outsider as Insider.* London: Secker & Warburg, 1968.

C. 145: *The Evening Sun.* March 20, 1913.

C. 167: © Imagno, Hulton Archive, courtesy of Getty Images.

C. 177: © Hulton-Deutsch Collection / Corbis.

C. 180: © Snark / Art Resource, Нью-Йорк.

C. 206: Изображение любезно предоставлено фототекой музыки и искусств Лебрехта.

C. 285: *The Spirit of Montmartre* / ed. by Philip Dennis Cate and Mary Shaw, transl. by Eileen Hennessy. New Brunswick, NJ: Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, Rutgers University, 1995.

C. 305: Изображение любезно предоставлено собранием Эверетта.

C. 312: *Pipes R. Russia under the Bolshevik Regime.* New York: Random House, 1994.

C. 313: Изображение любезно предоставлено собранием Эверетта.

C. 358: © Bettmann / Corbis.

Вклейка:

© Musée Marmottan, Париж, Франция / Giraudon / The Bridgeman Art Library.

© Art Institute of Chicago.

© Réunion des Musées Nationaux.

© Scala / Art Resource, Нью-Йорк, США.

© Metropolitan Museum of Art, Нью-Йорк, США / The Bridgeman Art Library.

© 2007 The Munch Museum / The Munch-Ellingsen Group / Artists Rights Society (ARS), New York; © Erich Lessing / Art Resource, Нью-Йорк, США.

© Tate Gallery, Лондон, Великобритания / Art Resource, Нью-Йорк, США.

© 2007 Artists Rights Society (ARS), Нью-Йорк / ADAGP, Париж / Succession Marcel Duchamp; © The Philadelphia Museum of Art / Art Resource, Нью-Йорк.

© Private Collection / Photo © Boltin Picture Library / The Bridgeman Art Library. © 2007 Artists Rights Society (ARS), Нью-Йорк, США / ADAGP, Париж, Франция / Succession Marcel Duchamp.

© Museum of Modern Art / Licensed by SCALA / Art Resource, Нью-Йорк.

© Philadelphia Museum of Art / Corbis.

© Estate of Vanessa Bell; фото любезно предоставлено Генриеттой Гарнетт

© Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Мадрид, Испания / Index / The Bridgeman Art Library; © 2007 Salvador Dali, Gala-Salvador Dali Foundation / Artists Rights Society (ARS), Нью-Йорк, США.

© 2007, С. Herscovici, Брюссель / Artists Rights Society (ARS), Нью-Йорк, США; © Banque d'Images, ADAGP / Art Resource, Нью-Йорк, США.

© 2007 Andy Warhol Foundation for the Visual Arts / Artists Rights Society (ARS), New York; фото любезно предоставлено агентством Corbis; Guggenheim Museum, Bilbao © Alantide Phototravel / Corbis.

© 2007 Andy Warhol Foundation for the Visual Arts / Artists Rights Society (ARS), New York; фото любезно предоставлено агентством Corbis.

© Whitney Museum of American Art, Нью-Йорк, США / The Bridgeman Art Library.

© Estate of Roy Lichtenstein.

© Estate of Roy Lichtenstein.

© Private Collection / Lauros / Giraudon / The Bridgeman Art Library.

## ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

*Курсивом* выделены номера страниц с иллюстрациями.

Абрахам, Карл 302  
 Августин Аврелий 16  
 Адамс, Диана 233–234,  
 Адорно, Теодор 364–365  
 Айвз, Джордж 331–334  
 Айвз, Хармони 336  
 Айвз, Чарльз 331–338, 401  
 Акройд, Питер 327  
 Альберс, Йозеф 25, 269  
 Ан, Рейнальдо 180  
 Андерсен, Мария 342  
 Антониони, Микеланджело 309–310  
 Аполлинер, Гийом 26, 141, 283  
 Аренсберг, Луиза 148  
 Аренсберг, Уолтер 148  
 Арнхольд, Эдуард 81  
 Арп, Жан (Ханс) 286  
 Астор, Джон Джейкоб 84  
 Аткинсон, Брукс 372  
 Ауд, Якобус Йоханнес 279

Баджен, Фрэнк 173–175  
 Базелиц, Георг 368–369  
 Базиль, Фредерик 78  
 Байрон, Джордж Гордон 17, 47, 54  
 Баланчин, Джордж 229–237, 363  
 Балль, Хуго 131–132, 284, 286  
 Бальзак, Оноре де 50, 57, 86  
 Бар, Герман 271  
 Барлах, Эрнст 294, 296  
 Барр-младший, Альфред  
   Гамильтон 262  
 Барышников, Михаил 396  
 Батлер, Сэмюэл 171  
 Бах, Иоганн Себастьян 217, 398  
 Беккет, Томас 328  
 Беккет, Сэмюэл 13, 363, 372–374, 415  
 Бёклин, Арнольд 113  
 Бекман, Макс 19, 117–119, 364  
 Белл, Ванесса *вклейка*  
 Бенджамин, Сэмюэл 77  
 Бёнел, Уильям 321  
 Бенн, Готфрид 347, 365  
 Беннет, Арнольд 161–162, 376  
 Берг, Альбан 212, 216  
 Бергман, Ингмар 310  
 Бергман, Ингрид 319

Бёрден, Крис 383  
 Бёрдсли, Обри 274  
 Беренс, Петер 253, 258, 263–264  
 Берлиоз, Гектор 87  
 Берра, Йоги 390  
 Бетховен, Людвиг ван 47, 59, 205, 208,  
   217–218, 332, 335  
 Бич, Сильвия 172  
 Блаватская, Елена 34, 122  
 Блейк, Уильям 60  
 Блюменталь, Оскар 280  
 Богарт, Хамфри 319  
 Бодлер, Шарль 17, 25–26, 38, 39–47, 50,  
   54, 78, 87, 109, 120, 170, 200, 238, 267,  
   360, 374, 416  
 Боннар, Пьер 16, 283  
 Боччони, Умберто 150, 241, *вклейка*  
 Бразийак, Робер 369  
 Брак, Жорж 140, 148, 229  
 Брамс, Иоганнес 200, 204, 217–218  
 Брандес, Георг 341  
 Бранкузи (Брынкуш), Константин 148,  
   154–156, *вклейка*  
 Браунинг, Роберт 303  
 Бретон, Андре 131, 133, 135–136, 284,  
   286, 448  
 Брехт, Бертольт 294, 296, 346  
 Бриттен, Бенджамин 198  
 Брод, Макс 185–186, 189  
 Бройер, Марсель 266–267, 270, 278  
 Броннен, Арнольд 296–297  
 Брукнер, Антон 99  
 Брус, Гюнтер 384  
 Брустайн, Роберт 292, 396  
 Брэди, Мэтью Б. 301  
 Брюгген, Косье ван 413  
 Брюно, Альфред 220  
 Буало, Никола 231  
 Бугро, Адольф–Вильям 398  
 Буден, Эжен 76, 78  
 Бузони, Ферруччо 213, 228  
 Бульвер-Литтон, Эдвард 49  
 Бунюэль, Луис 309  
 Бурден, Гюстав 44  
 Бухарин, Николай 354  
 Бьёрнсон, Бьёрнстjerne 339  
 Бэббит, Милтон 198  
 Бютор, Мишель 375  
 Вагнер, Отто 205  
 Вагнер, Рихард 59, 199–205, 335, 349

- Вазари, Джорджо 59  
 Вайль, Курт 25  
 Валентайнер, Уильям Р. 152  
 Вальтер, Бруно 206, 345  
 Ван Гог, Винсент 49, 100–104, 109–110, 115, 256, 397  
 Ван Гог, Тео 101–102  
 Вандербильт Уильям Г. 84  
 Варез, Эдгар 201, 225–226, 268  
 Вархола, Юлия 390  
 Вебер, Макс 31  
 Веберн, Антон 212, 216, 224  
 Веблен, Торстейн 307  
 Ведекинд, Франк 295, 298  
 Вейган, Максим 261  
 Веласкес, Диего 60, 113, 363  
 Верди, Джузеппе 205  
 Верлен, Поль 44, 53  
 Вермеер, Ян 87  
 Верндорфер, Фриц 274  
 Вернер, Антон фон 92  
 Вигман, Мэри 235, 237  
 Виктория, королева Великобритании 28, 54  
 Вильгельм II, император Германии 97, 280  
 Вильсон, Вудро 249  
 Виолле-ле-Дюк, Эжен Эмманюэль 240–241  
 Вламинк, Морис де 23, 96, 115  
 Войзи, Чарльз Фрэнсис Аннесли 244  
 Воллар, Амбруаз 115, 137, 140–141  
 Вольтер (Франсуа-Мари Аруэ) 47, 370  
 Вордсворт, Уильям 159  
 Воррингер, Вильгельм 120–121  
 Вулзи, Джон М. 172  
 Вулф, Вирджиния 25, 159, 161–162, 168, 171–172, 176–184, 177, 188, 196, 376, 401, 409  
 Вулф, Леонард 176, 399  
 Вуйяр, Эдуар 283  
  
 Газенклевер, Вальтер 296  
 Гайдн, Франц Йозеф 335, 337  
 Гамильтон, Джордж Хёрд 241  
 Гамсун, Кнут 22, 165–166, 202, 337–343, 369, 376  
 Ганслик, Эдуард 60  
 Гартман, Эдуард фон 191  
 Гаутман, Герхард 281  
 Геббельс, Йозеф 349  
 Гевен, Барри 383–385  
  
 Гейне, Генрих 112–113, 346, 348  
 Георге, Штефан 213  
 Гери, Фрэнк О. 20, 401, 409–414, 416–417  
 Геринг, Герман 348  
 Гессе, Фриц 265  
 Гёте, Иоганн Вольфганг фон 54, 59–60, 241, 310  
 Гилберт, Уильям Швенк 63  
 Гинзбургер, Роджер 273  
 Гис, Константен 42, 423  
 Гитлер, Адольф 218, 268, 317, 326, 337, 339, 343–344, 349, 357, 360, 364  
 Гоген, Поль 23, 25, 35, 48, 100–101, 103–104, 109  
 Гоголь, Николай 402  
 Годар, Жан-Люк 323  
 Голль, Иван 282  
 Голсуорси, Джон 10, 161–162  
 Гомер 33, 174, 194  
 Гонкуры, братья Эдмон и Жюль 57–58  
 Гонсалес, Хулио 150, 153  
 Готорн, Натаниэль 337  
 Готье, Теофиль 55, 61, 87  
 Грамши, Антонио 240  
 Грант, Кэри 319  
 Грасс, Гюнтер 366–368, 409  
 Граф, Антон 113  
 Григ, Эдвард 336  
 Гризебах, Эберхард 111  
 Гризуолд, Дж. Ф. 145  
 Грин, Грэм 319  
 Гринберг, Клемент 132, 380–383, 385, 387  
 Грино, Горацио 272  
 Гриффит, Дэвид Уорк 303, 305–309, 314  
 Гропиус, Вальтер 19, 240, 244, 253–254, 263–270, 278, 364, 371, 411, 415  
 Гросс, Джордж 131, 296  
 Грэм, Марта 236–238  
 Гуггенхайм, Пегги 147, 380  
 Гуно, Шарль Франсуа 202, 335  
 Гюго, Виктор 282  
 Гюисманс, Йорис Карл 61  
  
 Дагер, Жак-Луи-Манде 300  
 Дайн, Джим 385  
 Дали, Сальвадор 25, 48, 134–137, *вклейка*  
 Данте Алигьери 148, 174, 176, 310  
 Данто, Артур 388

- Дарвин, Чарльз 301  
 Дебюсси, Клод 70, 199–206, 208–209, 215–217, 220  
 де Валуа, Нинетт 232  
 Дега, Эдгар 71–72, 74, 80, 97, 150, 327  
 де Голль, Шарль 369  
 Декарт, Рене 373  
 де Кирико, Джорджо 96, 130, 134, 359  
 де Кунинг, Виллем 9, 379, 397  
 Делакруа, Фердинанд Виктор Эжен 363  
 Деллюк, Луи 305  
 Делоне, Робер 70, 124  
 Демель, Рихард 60, 214  
 Демени, Поль 52  
 Демец, Петер 367, 452  
 Дерен, Андре 23, 96, 115  
 Де Сика, Витторио 310  
 Джеймс, Генри 82, 87, 168–169, 196, 392, 402  
 Джеймс, Дэн 318  
 Джексон, Холбрук 34  
 Джойс, Джеймс 14, 62, 163, 168–176, 196–197, 409, 415  
 Джолсон, Эл 308  
 Джонс, Джаспер 379, 385, 387, 397–398 + *вклейка*  
 Джонсон, Сэмюэл 33  
 Джонсон, Филип 245–246, 262–263, 267  
 Дзаваттини, Чезаре 310  
 Дидро, Дени 16  
 Диккенс, Чарльз 62, 160, 310, 405  
 Добиньи, Шарль-Франсуа 74  
 Доде, Альфонс 102  
 Домье, Оноре 42–43, 279  
 Достоевский, Федор 12, 351, 376  
 Дрейер, Кэтрин С. 128  
 Дрейфус, Альфред 70–71, 327  
 Дуглас, Альфред (Бози) 64, 65–66  
 Дункан, Айседора 235  
 Дусбург, Тео ван 128  
 Дьюи, Джон 354  
 Дюбюффе, Жан 378, 393  
 Дюваль, Жанна 45  
 Дюжарден, Эдуар 70, 163–165  
 Дюкан, Максим 301  
 Дюма-сын, Александр 283  
 Дюран-Рюэль, Поль 84–86, 85, 92  
 Дюранти, Эдмон 23, 74  
 Дюрер, Альбрехт 99, 112, 142  
 Дютур, Жан 369  
 Дюшан, Марсель 48, 130, 143–149, 155, 225, 283, 286, 352, 379, 382–384, 388, 392, 413, 416, *вклейка*  
 Дягилев, Сергей 15, 219–221, 229–232  
 Жарри, Альфред 70, 282–284, 287  
 Жером, Жан-Леон 72, 76, 82, 92, 397  
 Жид, Андре 65, 69, 161, 164, 354  
 Жило, Франсуаза 142  
 Жильсон, Этьен 46  
 Жиро, Альбер 214  
 Закс, Ганс 302  
 Зевево, Итало 158  
 Золя, Эмиль 18–19, 51, 71, 158, 160, 163  
 Ибсен, Генрик 20, 22, 52, 281, 293, 332, 339  
 Ионеско, Эжен 363, 372, 374–375  
 Истлейк, Чарльз 28  
 Истлейк, Элизабет 28  
 Иттен, Йоханнес 266  
 Йейтс, Уильям Батлер 9, 61, 64, 69, 172, 189, 282  
 Йонгкинд, Ян Бартолд 74  
 Кабанель, Александр 77  
 Кайботт, Гюстав 72, 74  
 Кайзер, Георг 297–298  
 Каллир, Джейн 275  
 Калькройт, Леопольд фон 32  
 Камерон, Джулия Маргарет 301  
 Кан, Луис 261  
 Канадей, Джон 395  
 Кандинский, Василий 22, 48, 119–129, 121, 210–211, 214, 267, 355, 398  
 Кант, Иммануил 16, 47  
 Карлейль, Томас 301  
 Каро, Энтони 155  
 Карро, Гастон 203  
 Карузо, Энрико 206  
 Кассат, Мэри 394  
 Кассирер, Эрнст 345  
 Кафка, Герман 187–189  
 Кафка, Франц 13, 108, 168, 184–189, 298, 403–404  
 Квислинг, Видкун 339, 343  
 Кейдж, Джон 225–227, 388  
 Кейл, Полин 324  
 Кёппен, Вольфганг 368  
 Кершоу, Ян 344  
 Кёстлер, Артур 354

- Кестнер, Эрих 365  
 Кирстайн, Линкольн 232–233  
 Кирхнер, Эрнст Людвиг 115–117  
 Киссельгофф, Анна 236  
 Кларк, Т. Дж. 414  
 Клее, Пауль 23, 148, 267  
 Клейст, Генрих фон 50  
 Климт, Густав 205, 274–275  
 Кляйн, Ив 384  
 Коклен-младший, Эрнест-Александр-Оноре 174, 285  
 Кокошка, Оскар 294  
 Колдер, Александр 152  
 Кольбе, Георг 255  
 Конрад, Джозеф 168  
 Констан, Бенжамен 47  
 Констебл, Джон 74  
 Коринт, Ловис 71, 113–114  
 Коринт, Шарлотта 114  
 Корнгольд, Эрих 25  
 Коро, Жан-Батист Камиль 74  
 Коуэлл, Генри 336  
 Кранко, Джон 234  
 Краус, Карл 205  
 Креймер, Хилтон 395–396  
 Кренс, Томас 410–412  
 Кроссман, Ричард 354  
 Кроутер, Босли 321  
 Кук, Дэвид Э. 311  
 Кук, Уолтер 268  
 Курбе, Гюстав 74, 91, 98, 114  
 Куросава, Акира 310  
 Кьеркегор, Сёрен 370  
  
 Лабиш, Эжен 283, 319  
 Лабушер, Генри 65  
 Лассо, Орландо ди 201  
 Лафорг, Жюль 191–192, 268  
 Ле Корбюзье (Шарль-Эдуар Жаннере) 247, 257–262, 270  
 Леверсон, Ада 62, 67  
 Леви, Карло 361  
 Левин, Нил 251  
 Леклер, Танакиль 232  
 Лемо, Ж. 24  
 Ленин (Ульянов), Владимир 304, 311  
 Леонардо да Винчи 382  
 Либерман, Макс 87–93, 114  
 Линд, Дженни 30  
 Линдиг, Отто 278  
 Линкольн, Авраам 306  
 Липшиц, Жак 151  
  
 Лисицкий, Эль (Лазарь) 124  
 Лист, Ференц 30  
 Лифарь, Серж 231–232  
 Лихтварк, Альфред 31–32, 88–93  
 Лихтенштейн, Рой 387–388, 393, 397, *вклейка*  
 Ломброзо, Чезаре 100  
 Лоос, Адольф 20, 205, 215, 240, 244, 276  
 Лоти, Пьер 50  
 Лоуренс, Дэвид Герберт 160–161  
 Луи-Филипп, король французов 40  
 Луначарский, Анатолий 355  
 Люббе, Мариус ван дер 346  
 Любич, Эрнст 309  
 Людвиг II, король Баварии 199–200  
 Люмьер, Луи 300, 302  
 Люмьер, Огюст 300, 302  
  
 Маар, Дора 142  
 Магритт, Рене 134–135, *вклейка*  
 Мазеруэлл, Роберт 382  
 Майер, Тобиас 398  
 Майер, Ханнес 266  
 Майлстоун, Льюис 319  
 Майоль, Аристид 71  
 Макарт, Ханс 274–275  
 Макдональд, Дуайт 398, 415  
 Макинтош, Чарльз Ренни 272, 274  
 Маккарти, Джозеф 372  
 Малевич, Казимир 124–125, 129, 352, 355–357  
 Малер, Альма 210  
 Малер, Густав 200, 204–209, 206, 217, 228, 345  
 Малларме, Стефан 51, 53–54, 100, 191, 200  
 Мамонтов, Савва 353  
 Мамонтова, Елизавета 353  
 Мамфорд, Льюис 253, 263  
 Мане, Эдуар 19, 38, 50–51, 74, 80–81, 84–85, 91, 98, 109, 191, 360, 363  
 Манкевич, Герман Джейкоб 321  
 Манн, Генрих 346  
 Манн, Томас 165, 168, 188, 322, 346, 365, 405  
 Маринетти, Филиппо Томмазо 23, 242, 358, 362  
 Маритен, Жак 223  
 Марк, Франц 211  
 Маркес, Габриэль Гарсиа 401–409, 414, 416

- Маркс, Герхард 267  
 Маркс, Карл 17, 27, 310–311, 314  
 Марри, Джон Мидлтон 173  
 Маршалк, Макс 208  
 Массне, Жюль 335  
 Матисс, Анри 14, 23, 96, 115, 149–150, 352–353, 363  
 Маттеотти, Джакомо 361  
 Мачюнас, Джордж 384  
 Мейссонье, Жан-Луи-Эрнест 82, 84, 136  
 Меллон, Эндрю 84  
 Мельес, Жорж 70, 302  
 Мельцер, Боб 318  
 Менгс, Антон Рафаэль 113  
 Мендельсон, Феликс 335  
 Мендѐта, Ана 383  
 Метерлинк, Морис 202  
 Микеланджело Буонарроти 33, 60  
 Милле, Джон Эверетт 79  
 Миллей, Эдна Сент-Винсент 43  
 Милль, Джон Стюарт 409  
 Мильденбург, Анна фон 206  
 Миро, Жоан 135  
 Мис ван дер Роз, Людвиг 231, 244, 252–254, 256, 258, 263, 267–269, 279, 413  
 Митчелл, Артур 233  
 Мишель, Марк 319  
 Мозер, Коломан 274–275  
 Моклер, Камиль 60  
 Мондриан, Пит 120, 125–129, 150, 235, 381, *вклейка*  
 Моне, Клод 29, 71–81, 92, 100, 115 + *вклейка*  
 Монтень, Мишель де 16  
 Монтескьё, Шарль 47  
 Морган, Дж. П. 84  
 Мориак, Франсуа 46  
 Моризо, Берта 74, *вклейка*  
 Морис, Шарль 103  
 Морозов, Иван 353  
 Моррис, Уильям 50, 245, 272, 274, 277  
 Мотт, Дж. Л. 146  
 Мохой-Надь, Ласло 263, 266, 269, 272  
 Мохой-Надь, Сибил 263  
 Моцарт, Вольфганг Амадей 33, 205, 217, 334–335, 345  
 Мошер, Джон 321  
 Музиль, Роберт 158  
 Мунк, Эдвард 71, 109–112, 115, 415, *вклейка*  
 Мур, Генри 151–152  
 Муссолини, Бенито 60, 326, 339, 357–362, 358  
 Мутезиус, Герман 254, 272–273  
 Мюнстерберг, Гуго 303  
 Мюрже, Анри 21  
 Мясин, Леонид 229, 232  
 Наполеон I, император французов 39, 82  
 Наполеон III, император французов 40  
 Невин, Этельберт 335  
 Неру, Джавахарлал 260  
 Нижинский, Вацлав 20, 220  
 Нитч, Герман 383  
 Ницше, Фридрих 36, 162, 200  
 Нольде, Эмиль 48, 71, 349–350  
 Нордау, Макс 100  
 Нуреев, Рудольф 396  
 Ньюман, Барнетт 381–382, 387  
 Ньюман, Эрнест 66  
 О’Догерти, Брайан 394–395  
 О’Нил, Уна 318  
 О’Нил, Юджин 287, 318  
 Оден, Уистен Хью 362  
 Ожье, Эмиль 283  
 Олби, Эдвард 401  
 Олденбург, Клас 18, 386, 393, 413  
 Олдингтон, Ричард 171–173  
 Оливье, Фернанда 142  
 Опик, Жак 40  
 Оруэлл, Джордж 136  
 Остин, Джейн 177  
 Оффенбах, Жан 43  
 Паганини, Никколо 59  
 Пэкстон, Джозеф 243  
 Палестрина, Джованни 202  
 Панофский, Эрвин 345  
 Паскаль, Блез 16, 186  
 Пастернак, Борис 357, 362  
 Паунд, Эзра 15, 50, 97, 193, 330  
 Пейтер, Уолтер 56  
 Пенже, Робер 375  
 Пенроуз, Роланд 142  
 Перголези, Джованни Баттиста 222–223  
 Перре, Огюст 240, 258  
 Петен, Анри Филипп 261–262  
 Петерсен, Карл 88, 90, 93  
 Пикабия, Франсис 131  
 Пикассо, Пабло 13, 20, 25, 58, 99, 105, 114, 125, 129, 133, 137–144, 148, 150,



- 152–153, 168, 219, 229, 235, 353, 363,  
388, 398, 409, 433–434  
Пикассо, Поль (Пауло) 141  
Пикфорд, Мэри 302  
Пинар, Эрнест 41  
Пинтер, Гарольд 363, 373–374  
Писсарро, Камиль 23, 71–72, 74, 81, 85,  
104  
Писсарро, Люсьен 71  
Платон 16, 56, 252  
По, Эдгар Аллан 39, 187, 267  
Поджоли, Ренато 77  
Поллок, Джексон 379–381, 387, 390,  
394–395  
Поуп, Александр 33, 47  
Прокофьев, Сергей 198, 314, 356, 362  
Пруст, Марсель 19, 87, 159, 165, 168,  
179–184, 180, 196, 376, 401, 409  
Пуленк, Франсис 198  
Пуссен, Никола 113  
Пуччини, Джакомо 21  
Пшибышевский, Станислав 112
- Рабле, Франсуа 171  
Равель, Морис 222  
Радек, Карл 354  
Райт, Ричард 354  
Райт, Уильям 247  
Райт, Фрэнк Ллойд 15, 239–240, 244,  
246–252, 255–256, 258–259, 262,  
271–272, 279, 291, 410–412  
Райх-Раницкий, Марсель 366  
Расин, Жан-Батист 231  
Раско, Бёртон 194  
Рассел, Бертран 354  
Рассел, Розалинд 319  
Ратенау, Эмиль 264  
Раушенберг, Роберт 25, 385, 397  
Рафаэль Санти 31, 142  
Регер, Макс 217  
Рейнольдс, Джошуа 113  
Рейнс, Клод 319  
Рейнхардт, Макс 296  
Рембо, Артюр 13, 35, 52–53, 69, 133, 191,  
284  
Рембрандт Харменс ван Рейн 60, 81, 92,  
99, 112–113, 398  
Рене, Ален 378  
Ренуар, Жан 71, 74, 76–78, 82, 92–93, 309  
Ренуар, Пьер-Огюст 71–72, 78, *вклейка*  
Репин, Илья 351  
Рёскин, Джон 79, 180, 247, 274, 277
- Рётель, Ханс К. 123  
Рид, Герберт 154  
Рид, Кэрол 319  
Рильке, Райнер Мария 402  
Римский-Корсаков, Владимир 219  
Римский-Корсаков, Николай 219  
Рифеншталь, Лени 350  
Рихтер, Герхард 368  
Ричардсон, Дороти 160  
Роб-Грийе, Ален 375, 378  
Роден, Огюст 70, 149–150, 297  
Родченко, Александр 352  
Розенберг, Гарольд 382  
Розенквист, Джеймс 387  
Рок, Жаклин 142  
Ромер, Эрик 323  
Росс, Роберт 64–65  
Росселлини, Роберто 310  
Росsetти, Данте Габриэль 79  
Россини, Джоаккино 205  
Росситер, Фрэнк Р. 334  
Роуз, Барбара 379  
Рубенс, Питер Пауль 113, 141  
Рузвельт, Теодор 249  
Рузвельт, Франклин Делано 341  
Рунге, Филипп Отто 91  
Руссо, Жан-Жак 46  
Руссо, Теодор 74, 88  
Руффер, Йозеф 216–217
- Сад, Донасьен Альфонс Франсуа де 133  
Сейберлинг, Дороти 393–394  
Саймонс, Артур 159, 161, 191  
Саксен-Веймарский, великий герцог 265  
Салливан, Артур 248  
Салливан, Луис 248, 253  
Сальвемини, Гаэтано 359, 361  
Сант-Элиа, Антонио 240–242, 247  
Саррот, Натали 375–377  
Сартр, Жан-Поль 370–372, 376–377  
Сарфатти, Маргарита 60  
Сати, Эрик 13,  
Сваффорд, Джен 336  
Сведенборг, Эммануэль 288  
Свифт, Джонатан 133  
Сегал, Джордж 395  
Сезанн, Поль 71–72, 74–75, 84, 98,  
104–106, 110, 139, 321, 394, 415–416,  
*вклейка*  
Сези, Эрве де 73  
Селин, Луи-Фердинанд 168  
Сент-Бёв, Шарль-Огюстен де 87

- Сёра, Жорж 70, 80–81  
 Серрис, Эндрю 303  
 Серт, Жузеп Луис 135  
 Сибелиус, Ян 335, 337  
 Сигал, Эрик 396  
 Силоне, Иньяцио 354, 361  
 Силсби, Дж. Л. 248  
 Симон, Джеймс 81–82  
 Симон, Клод 375, 377  
 Синклер, Мэй 160  
 Синьяк, Поль 81  
 Сирони, Марио 16, 18  
 Сислей, Альфред 72, 81, 91–92,  
*вклейка*  
 Скрябин, Александр 228  
 Смит, Адам 83  
 Смит, Дэвид 150, 153–154  
 Сталин (Джугашвили), Иосиф 313, 318,  
 326, 354, 363  
 Станиславский, Константин 293  
 Сед, Кристиан 45  
 Стендаль (Анри Мари Бейль) 47  
 Стивен, Лесли 177  
 Стивенс, Уоллес 363  
 Стивенсон, Роберт Луис 24  
 Стоковский, Леопольд 331, 398  
 Стравинский, Игорь 20, 39, 219–224,  
 228–236, 268, 363, 401, 409  
 Стравинский, Федор 219  
 Стрейчи, Литтон 176  
 Стрёмме, Йоханнес Иргенс 342  
 Стриндберг, Август 20, 22, 25, 214,  
 287–292, 369, 376  
 Стюарт, Поттер 13  
 Судейкина, Вера 222  
 Суинберн, Алджернон Чарльз 19, 53, 57  
  
 Тайлер, Ральф 396  
 Таркингтон, Бут 322  
 Татлин, Владимир 153, 352, 355, 357  
 Твен, Марк 400  
 Теккерей, Уильям 158  
 Теннисон, Альфред 52–53, 301  
 Тёрнер, Генри Э. 348  
 Тёрнер, Джозеф Мэллорд Уильям 74  
 Тициан (Тициано Вечеллио) 51  
 Токвиль, Алексис де 31  
 Толанд, Грег 321  
 Торе, Теофиль 87  
 Торо, Генри Дэвид 337  
 Тосканини, Артуро 360  
 Толстой, Лев 158, 160, 310  
  
 Трэмейн, Бёртон 397  
 Трэмейн, Эмили 397  
 Тройон, Констан 74  
 Троллоп, Энтони 158  
 Троцкий, Лев 354  
 Трюффо, Франсуа 303, 323  
 Тугендхат, Грета 256  
 Тугендхат, Эрнст 256  
 Тулуз-Лотрек, Анри де 283  
 Тургенев, Иван 158  
 Тцара, Тристан 130, 132, 286–287  
 Тюдор, Энтони 234, 251  
  
 Уайльд, Констанс Ллойд 62, 64, 66–67  
 Уайльд, Оскар 48, 52–53, 56, 61–70, 64,  
 87, 89, 171, 267  
 Уилсон, Эдмунд 354  
 Уистлер, Джеймс Эббот Макнил 57, 87  
 Уитмен, Уолт 52–53  
 Уолтер, Уильям Т. 82  
 Уорхол, Энди 144, 387–392, 397,  
*вклейка*  
 Уэллс, Герберт 161–162, 320  
 Уэллс, Орсон 39, 309, 318–324, 409, 415  
  
 Файнингер, Лионель 265, 267, 278  
 Фаррелл, Сюзанна 236  
 Фейдо, Жорж 283  
 Феллини, Федерико 309–310  
 Фёрс, Чарльз У. 80  
 Филдинг, Генри 164, 177  
 Фланаган, Боб 384  
 Флобер, Гюстав 17–19, 24, 43–44, 78,  
 147, 160, 166, 178, 301, 311, 374, 392,  
 414, 416  
 Фокин, Михаил 232  
 Фолкнер, Уильям 404, 409  
 Фонтане, Теодор 87, 160  
 Форд, Джон 309  
 Форд, Форд Мэддокс 164–165  
 Фрай, Максвелл 269  
 Фрай, Нортрон 194  
 Фрай, Роджер 180  
 Франц Иосиф, император Австро-  
 Венгрии 240  
 Фрейд, Зигмунд 13, 76, 98, 106, 130, 184,  
 189, 205, 281, 286, 296, 301–302, 343  
 Фридрих, Каспар Давид 91  
 Фройндлих, Отто 350  
 Фруассар, Жан 297  
 Фуллер, Лои 235  
 Фуртвенглер, Вильгельм 361

- Фюрстенберг, Эгон 215  
 Хайдеггер, Мартин 347, 365  
 Хакстейбл, Ада Луиза 252, 255  
 Халс, Франс 88  
 Хант, Уильям Холман 79  
 Хантингтон, Коллис П. 84  
 Харди, Томас 158–159  
 Хаусман, Джон 319  
 Хейден, Мелисса 233  
 Хемингуэй, Эрнест 170  
 Хеммингс, Эмми 286  
 Хепуорт, Барбара 151–152  
 Хёрст, Дэмиен 399–400  
 Хёрст, Уильям Рэндольф 322  
 Хичкок, Альфред 309  
 Хичкок, Генри Рассел 262, 267  
 Ходж, Уоррен 400  
 Хоукс, Говард 319  
 Хофман, Ханс 382  
 Хоффман, Йозеф 258, 274–277  
 Хэвмайер, Г. О. 84  
 Хэвмайер, Луисина 81, 98  
 Хэзлит, Уильям 87  
 Хюльзенбек, Рихард 131, 286
- Цицерон 47  
 Цукмайер, Карл 365  
 Чайковский, Петр 204, 234, 335–336  
 Чаплин, Чарльз Спенсер 302, 309,  
 314–318, 377, 450  
 Челант, Джермано 384  
 Честертон, Гилберт Кит 14  
 Честерфилд, 4-й лорд (Филип Дормер  
 Стенхоп) 33  
 Чехов, Антон 292–294  
 Чиат, Джей 413  
 Чуди, Гуго фон 92
- Шаброль, Клод 323  
 Шатобриан, Франсуа Рене де 17, 54  
 Шварцкопф, Элизабет 365  
 Шекспир, Уильям 133, 174, 183, 319  
 Шелли, Перси Биши 17, 33, 49  
 Шёнберг, Арнольд 56, 58, 99, 198–199,  
 209–218, 221, 223–228, 268  
 Шени, Мама Бортвик 250  
 Шерхен, Герман 216  
 Шефер, Эрвин 271  
 Шиле, Эгон 205  
 Шиллер, Фридрих 54, 60, 138  
 Шинкель, Карл Фридрих 253  
 Шлегель, Фридрих 17
- Шмидт-Ротлуф, Карл 350  
 Шнайдер, Алан 373  
 Шницлер, Артур 98–99, 165–167, 205  
 Шолти, Георг 397  
 Шопен, Фридерик 335  
 Шопенгауэр, Артур 191, 372  
 Шостакович, Дмитрий 198, 356–357  
 Шоу, Джордж Бернард 36, 60 63, 66, 87,  
 171, 293–294  
 Шоун, Тед 237  
 Шрайнер, К. Э. 112  
 Штернхейм, Карл 298–299  
 Штраус, Рихард 207, 217, 332  
 Шуберт, Франц 217  
 Шуман, Роберт 59, 87  
 Шуман, Фредерик 354  
 Шуффенекер, Эмиль 103  
 Шух, Карл 92  
 Шушниц, Курт фон 360
- Щукин, Сергей 353
- Эдди, Мэри Бейкер 35  
 Эдисон, Томас Алва 300  
 Эйзенхауэр, Дуайт Д. 391  
 Эйзенштейн, Сергей 304, 308–314, 313  
 Эйкен, Конрад 194  
 Эккерман, Карл 59  
 Элиот, Томас Стернз 22, 37, 45–46, 52,  
 159, 169–170, 173, 175, 189–196, 241,  
 268, 327–331, 338, 363, 415  
 Элкотт, семья 337  
 Элман, Ричард 68  
 Эллоуэй, Лоуренс 385  
 Эмерсон, Ральф Уолдо 337  
 Энгельс, Фридрих 17  
 Энсор, Джеймс 106–109, 143  
 Эрнст, Макс 135  
 Эшби, Чарльз Роберт 272  
 Эштон, Фредерик 234
- Юлий II, папа римский 142

**ПИТЕР ГЭЙ**  
**МОДЕРНИЗМ. СОБЛАЗН ЕРЕСИ**

**ИЗДАТЕЛИ:**

Александр Иванов

Михаил Котомин

**ВЫПУСКАЮЩИЙ РЕДАКТОР:**

Алексей Шестаков

**КОРРЕКТОР:**

Людмила Самойлова

**ДИЗАЙН:**

ABCdesign

**АРТ-ДИРЕКТОР:**

Дмитрий Мордвинцев

**ДИЗАЙН-МАКЕТ:**

Екатерина Панкратова

Все новости издательства

Ad Marginem на сайте:

[www.admarginem.ru](http://www.admarginem.ru)

По вопросам оптовой закупки  
книг издательства Ad Marginem

обращайтесь по телефону:

+7 (499) 763 3227 или пишите:

[sales@admarginem.ru](mailto:sales@admarginem.ru)

ООО «Ад Маргинем Пресс»

резидент ЦТИ ФАБРИКА

Переведеновский пер., д. 18,

Москва, 105082

тел.: +7 (499) 763 3595

[info@admarginem.ru](mailto:info@admarginem.ru)

Отпечатано в соответствии  
с предоставленными материалами  
в ООО «ИПК Парето-Принт»  
170546, Тверская область,  
Промышленная зона Боровлево-1,  
комплекс № 3А  
[www.pareto-print.ru](http://www.pareto-print.ru)

Заказ № 8521/18