

ОГЛАВЛЕНИЕ

ОТ АВТОРА	7
ВВЕДЕНИЕ	9
I. «ИСКУССТВО МОДЕРНИЗМА». ИСТОКИ, СРЕДА ОБИТАНИЯ	23
II. «МАГИЯ СОВРЕМЕННОСТИ»	69
III. «ХУДОЖЕСТВЕННАЯ НАПРЯЖЕННОСТЬ...»	123
IV. «ВЕЛИКИЙ ЭКСПЕРИМЕНТ»: ТРИУМФ И ПРЕОБРАЖЕНИЕ	163
V. «ARTIFEX LUDENS»	193
VI. «АКАДЕМИЧЕСКИЙ МОДЕРНИЗМ»	249
VII. ВРЕМЯ «ГЕРНИКИ»	293
ЭПИЛОГ. МОЛЧАНИЕ МУЗ	331
Избранная библиография	334
Список принятых сокращений	335
Примечания	336
Указатель имен	343
Синхронистическая таблица	362
Список иллюстраций	379

King. Have you heard the argument? Is there no offence in 't?

Hamlet. No, no, they do but jest, poison in jest. No offence i' the world.

William Shakespeare. Hamlet, Prince of Denmark.

Act three, scene two

Король. Вы знаете содержание? В нем нет ничего предосудительного?

Гамлет. Нет, нет. Все это в шутку, отравление в шутку. Ровно ничего предосудительного.

Уильям Шекспир. Гамлет, принц Датский.

Акт третий, сцена вторая

(Перевод Б. Пастернака)

ОТ АВТОРА

Каждый историк искусства, многие годы занимавшийся тем или иным его периодом, писавший о нем книги, читавший лекции, даже просто много размышлявший, постепенно вольно или невольно приобретает собственное, вполне личностное о нем представление.

Возникает достаточно устойчивая система приоритетов, суждений о том, что было в истории искусства главным, решающим, что характеризовало время и его повороты, какие именно произведения стали символами, знаками тех или иных тенденций, какие мастера и в какой момент выходили на авансцену художественной жизни, обозначая происшедшие в ней перемены.

Это субъективное по природе своей представление имеет, на мой взгляд, известные преимущества перед попытками создать имперсональный труд, взывающий объективности и даже отчасти к ней приближающийся. Хотя бы потому, что полная объективность недостижима и текст является лишь приблизительным суждением, мнимостью, стремящейся казаться реальностью. Полезность таких книг, разумеется, очевидна, так же как и их уязвимость.

Авторская история искусства предлагает и даже декларирует сугубо личностное ее прочтение. Разумеется, по отношению к фактам и к установившимся терминам не допускается ни произвола, ни небрежения. Но отбор материала, приоритеты, динамика, оценки — все это предлагается согласно тем представлениям, которые сложились у автора за годы работы в профессии.

Именно поэтому о некоторых явлениях, художниках, произведениях будет сказано подробно, об иных — отнюдь не менее значительных — лишь пунктиром. Дело здесь не в любви автора к тем или иным именам или картинам, но в повышенном внимании к тем событиям, которые, с его точки зрения, наиболее полно и красноречиво раскрывают реальное движение искусства первой половины XX века, его суть, особенности и смысл.

И наконец, главное. Эта книга — прежде всего о произведениях искусства, главным образом о картинах. Разумеется, и течениям, и теориям, и самим художникам (их суждениям и судьбам), равно как и проблемам общественного вкуса и историко-культурного контекста, уделяется достойное место. Но сами произведения, и только они, — подлинная реальность искусства, на основании которой о нем судят и современники, и потомки.

ВВЕДЕНИЕ

Значение произведения искусства — в нем самом, а не в предполагаемых сравнениях с реальностью.

Макс Жакоб

Веками актер старался казаться не актером, но своим персонажем, картина уподоблялась природе, и потому особенность произведения искусства определялась лишь мерой и характером авторского присутствия в нем.

И только культура XX века сознательно (в огромной своей части) пошла путем гамлетовских актеров, разыгрывающих пьесу «Мышеловка» в сцене на сцене, где «яд в шутку», и, более того, актерам обязательно было постоянно помнить самим и напоминать зрителям, что они — только актеры.

Искушенное и уже отчасти усталое сознание читателей и зрителей согласилось на эту тонкую и захватывающую игру, которая чаще оборачивалась игрою в поддавки, нежели «игрой в бисер». Этот поворот сам по себе не обозначал ни прорыва, ни регресса. Но он был крут и резок: многие понятия покачнулись, сдвинулись с мест и на прежние места уже не вернулись.

Подобной метафорой, разумеется, не исчерпать понятие модернизма. Но можно наметить интуитивный путь к его восприятию, равно как и вспомнить лишний раз: нового в искусстве со времен Шекспира появилось не так много.

Модернизм определяется в книге как привычная и принятая в литературе доминанта культуры XX века, но вовсе не как ее исключительное содержание.

«Современное искусство», «искусство модернизма», «новейшее искусство» — в этих словах уже присутствует оценка: понятие «современный» на уровне обыденного сознания рубежа тысячелетий — синоним хорошего качества¹. И именно потому, что словом «модернизм» так часто называют всю культуру XX века (которая им вовсе не исчерпывается), тексту должно предшествовать хотя бы самое общее определение заглавного термина.

В этой книге модернизм — прежде всего система новых «художественных кодов» (естественно, визуальных), укорененная в открытиях классического авангарда. Под «авангардом» же в книге подразумевается период «революционного» становления Новейшего искусства XX века, субъективно построенного на отрицании².

Вслед за авангардом модернизм строит свои художественные поиски и открытия уже не на обновлении и углублении пластических и колористических систем и приемов, создававших произведения, в той или иной мере подобные зримому миру, как было во все предшествующие века. И Тинторетто, и Пуссен, и Гойя, и Мане, и даже Сезанн, заостряя и до предела персонифицируя художественную оптику, отдаляясь (порой, по мнению современников,

чрезмерно) от видимого привычным взглядом мира, сохраняли необходимую для узнавания исходного образа связь с природой, и вольность интерпретации вызывала гнев, но не ту растерянность, какая возникает у читателя при встрече с неведомым алфавитом.

Поэтому здесь и представляется уместным слово «кодирование», иными словами, построение условных визуальных систем, чья декодировка (разгадка, расшифровка) и становится главной составляющей в процессе восприятия.

Эта декодировка в эпоху модернизма все менее основывается на чуткости и художественной искушенности зрителя и все более — на интуитивно или вербально выработанных условиях (конвенциях) между ним и автором. Эти условия возникают в большей мере на основе непрерывно рождающихся текстовых интерпретаций, чьими авторами становятся и сами художники, и критики, и литераторы, и общественное мнение.

Естественно, что в пространстве модернизма постоянно присутствует потребность все новых перекодировок и их интерпретаций — это принципиальное условие модернистского прогресса, поскольку «разгаданное» или просто понятное искусство утрачивает актуальность и привлекательность, а углубление и уточнение работы с фактурой, материалом, совершенствование артистизма, «святого ремесла» остаются сферой интересов лишь сравнительно немногих художников.

Исключение составляет та художественная тенденция XX столетия, которая, свободно оперируя новейшими пластическими открытиями, оставляет приоритетом «вещество искусства», эстетическую, «молчаливую» ценность произведения. Ее существование определяется, например, творчеством Матисса, Кандинского, Клее, Модильяни, Моранди, Сутина, Дерена, Цадкина, Марка, Макке, Петрова-Водкина, Хоппера и многих других, хотя с нею отчасти соприкасается и «Герника» Пикассо, и иные вещи Де Кирико и Магритта (об определенных системообразующих тенденциях см. ниже, с. 53–56).

Практически развести авангард и модернизм вряд ли возможно, хотя бы в силу хронологического и событийного их переплетения и того факта, что действующими лицами здесь часто становились одни и те же персонажи. Постоянное обновление, активное интерпретационное поле, обращение к подсознанию и т. д. — вероятно, важнейшие качества культуры первой половины XX века, общие и для авангарда, и для модернизма, да и для всего искусства того времени.

Но если для классического авангарда характерно отрицание традиции (хотя бы декларативное), то модернизм воспринимал уже и сам авангард как источник, новую классику, систему принципов, которую скорее развивал, нежели подвергал сомнению или опровергал. И вынесенные в эпиграф слова Жакоба: «Значение произведения искусства — в нем самом, а не в предполагаемых сравнениях с реальностью»³ — вполне могут считаться одной из самых действенных постоянных величин модернизма.

При всей значительности и объемности историографии XX века, как никогда спешившей писать историю современного ей искусства, в ней легко просматривается известная агрессивность, равно как и надменность, по отношению к предшествующим эпохам. Это естественно. О диковинных переменах в искусстве

нового столетия хотели и решались писать именно причастные его тайнам. История современного искусства и продолжает писаться чаще всего как его апология, поскольку искусство нуждалось и нуждается в защите от многочисленных нападков, а еще в большей мере — в постоянной интерпретации, толковании, без которых не может быть полноценно воспринято. А толкование непривычного и многим невнятного языка должно постоянно подкрепляться утверждением его необходимости и новизны.

Неумеренный восторг по поводу совершенной Новейшим искусством революции представляется столь же бессмысленным, сколь и филиппики или ирония в ее адрес. В любом искусстве есть свои вершины, потери, открытия и свой «салон». При этом, как справедливо заметил Коллингвуд, в истории искусства, в отличие от науки, техники, философии, любой период кончается упадком⁴, тем самым «вершины» разных эпох со временем «уравниваются в правах». Что же касается качественных критериев, то можно обратиться к суждению Гадамера (проигнорированному адептами «внеэпохальной», «постмодернистской» художественной критики, обычно декларирующей свое восхищение этим философом):

«Современный художник не столько творец, сколько открыватель невиданного, более того, он — изобретатель еще никогда не существовавшего, которое через него проникает в действительность бытия. Примечательно, однако, что мера, которой он подвластен, похожа, та же самая, с которой подходили к оценке творчества художника с незапамятных времен. Она была выражена Аристотелем (да и каких только истин мы не найдем у Аристотеля!); истинное творение — то, в котором нет пустот и нет ничего лишнего, к которому нечего прибавить и от которого нечего убавить. Простая, суровая мера»⁶.

Изменения в искусстве, принесенные XX веком, не покажутся вдумчивому зрителю слишком удивительными, если он будет помнить часто упускаемую из виду аксиому, что искусство эволюционирует вместе с порождающей его жизнью и что стремительное изменение пластического языка — не столько дерзкий эксперимент, сколько исторически обусловленная, естественная (во многом и защитная) реакция на совершенно непривычные реалии XX столетия. Испокон веков искусство выполняло функции своего рода эмоциональных и интеллектуальных амортизаторов между реальностью и человеческим сознанием, и в Новое время их роль чрезвычайно возросла (например, «позитивистское зеркало» искусства XIX столетия сменилось в XX веке «разбитым зеркалом», а быть может, и зазеркалем кубизма, в котором можно разглядеть одновременно с разных сторон, в разных ракурсах и сдвинутых масштабах уже иную, неведомую, с трудом воспринимаемую реальность). «Искусство, — писал Выготский, — есть важнейшее средоточие всех биологических и социальных процессов личности в обществе, способ уравнивания человека с миром (курсив мой. — М. Г.) в самые критические и ответственные минуты жизни»⁷. И понятно, что для части «потребителей» искусства процесс уравнивания может быть реализован именно с помощью искусства столь же сложного и болезненного, как сама действительность, искусства, «берущего на себя» бремя вживания в эту действительность. А другим нужно искусство охранительное, оберегающее

витальность, оптимизм, традиционные ценности, но не музеефицированные и омертвевшие, а выраженные языком Нового времени (Матисс).

Названная «роль амортизаторов» возросла, во-первых, в силу резких и быстрых перемен — социальных, эмоциональных, этических, во-вторых, поскольку эти компенсаторные функции искусства стали востребованными куда большим, нежели прежде, числом зрителей и читателей (репродукционная техника, звукозапись, кино и т. д., не говоря уж о возникновении массового усредненного варианта новейшей культуры).

Герберт Рид, автор самых радикальных и талантливых обобщающих (и кратких) трудов по истории современного искусства⁸, вообще исключил из своей книги о живописи художников, сохраняющих традиционное жизнеподобие, например Утрилло⁹, Спенсера (стало быть, и Марке, и Хоппера, и многих других!). Такой взгляд скорее подходит для гипотетической концепции, нежели для книги, претендующей на объективность. Дело не в сравнительном соотношении фигуративного и нефигуративного искусства, но в том, что вне контекста (включающего в себя все значительное в искусстве) никакое новаторство не может быть ни понято, ни оценено. К тому же XX век и в первой своей половине знает немало грандиозных фигур, парадоксально синтезирующих в себе традиционную предметность и прямой диалог с веком наступающим (поздний Бурдель, Магритт, Бэкон).

«К несчастью, привычка судить в конце концов отбивает охоту объяснять» (М. Блок)¹⁰. История Новейшего искусства иногда прямо, а чаще подспудно настаивает если не на единственности, то на предпочтительности нетрадиционных художественных средств. Сам термин «актуальное искусство» предполагает наличие его устаревшей альтернативы, т. е. искусства «неактуального», а объяснение Гербертом Ридом термина «современный» (modern) через термин «сложный» (complex)¹¹ и вообще, ежели следовать логике автора, отводит классике место «простого» (?) искусства.

Тезис более чем спорный. «Похожесть», слишком долго отождествлявшаяся с «понятностью», не более чем миф, с которым зритель (особенно сформированный советской официальной эстетикой) по сию пору не может расстаться. Произведения Брейгеля, Гойи или Сезанна имеют куда более многоуровневую природу (и в процессе создания, и в процессе восприятия), нежели, скажем, кубистические работы Пикассо, не говоря о достаточно прямолинейных работах Роя Лихтенштейна или инсталляциях зрелого Дюшана, определяемых совершенно линейной содержательной программой и столь же прямолинейной, легко исчерпываемой кодировкой.

Существенно и то, что «сложное» (в понимании Рида и его единомышленников), побуждая человека к интеллектуальной игре, вызывает у него мнимое ощущение собственной значимости, в то время как «простое» лишь кажется понятным, но остается закрытым и открывается только непраздному и искусственному взгляду (стоит вспомнить Пастернака, писавшего, что «неслыханная простота» «всего нужнее людям, но сложное понятней им»).

Подобного рода противопоставления (оппозиции), скорее всего, следствие затянувшихся теоретических и терминологических баталий. По счастью,

появление новых художественных явлений отменяет былое искусство лишь в горячем воображении их творцов и фанатиков, да и то не всех. Агрессия уходит и забывается. А значительное (и значимое, определяющее и выражающее время) искусство остается и в музеях, и в книгах, и как составляющая творчества действующих художников, а главное — оно остается в нашем сознании и нашей памяти, в нашем «воображаемом музее» (термин Андре Мальро). Само же искусство модернизма обогащает и обостряет восприятие культуры, невиданно расширяет и модифицирует ее возможности, вовсе не разрушая и никак не обедняя классическое наследие. Скорее наоборот. Непредвзятый зритель, отведавший пряный и наркотический плод модернизма, оставаясь в его контексте, с новым интересом откроет для себя и ценность классики, и связи «новейших кодов» с былыми пластическими системами, их единство, их общую «кровеносную систему».

История культуры драматична, порой в ней случаются и трагические страницы, но в целом она исполнена оптимизма, ибо отмечает непрерывный процесс обогащения нашего духовного мира и, в сущности, не знает потерь. Физическое разрушение зданий, сжигание книг или тирания официозной эстетики — следствие людского произвола, но никак не живого и необратимого процесса художественной эволюции. Коллективная память сохраняет в себе былое и сущее культуры, ничего не теряя.

Если взглянуть на историю искусства XX века — на то, что она обрела, памятуя, что она ничего не отменила, если вооружиться благожелательной терпимостью, а не экстремизмом, которым отмечены равно и горделивый негативизм консерваторов, и всеядная восторженность адептов актуальности, то и здесь нет поводов для сомнений: ушедший XX век предстанет перед нами не только и не столько эпохой борьбы и потерь, но и обретений, давших порой нелегко.

* * *

Серьезнейшая проблема, встающая перед автором, исследующим историю искусства XX столетия, — в одновременности определяющих ее событий, в неясности приоритетов, в нечеткости динамики.

Что, в сущности, для истории искусства есть главное явление?

Н а п р а в л е н и е, анализ которого позволяет определить важнейший вектор движения искусства? Чаще всего именно последовательное рассмотрение художественных группировок и направлений становится определяющим методом трудов по истории искусства XX века.

И н д и в и д у а л ь н о с т ь крупнейшего мастера, ставшего выразителем времени и его главнейших художественных качеств? Рассмотрение наследия центральных фигур искусства, его «вершин», тоже нередко используется как принцип построения исторического исследования.

Или, наконец, о т д е л ь н ы е п р о и з в е д е н и я, становящиеся вехами, поворотными пунктами, открывающими новое видение? Последнее исследователями скорее игнорируется.

Привычнее и естественнее рассматривать, скажем, историю литературы по персоналиям и национальным школам. Так, рассмотрение творчества Толстого

предшествует рассмотрению творчества Достоевского¹², Достоевского — Чехова, анализ французской литературы следует за анализом русской (или наоборот) и т. д.

Традиционная история литературы (искусства, театра и т. д.) обычно не исследует движение, например, от «Детства» (1852) Л. Толстого к роману Г. Флобера «Госпожа Бовари», напечатанному, как и толстовская «Юность», в 1857 году, к роману Тургенева «Отцы и дети» (1862), к началу публикации «Войны и мира» (1865), завершившейся одновременно с «Воспитанием чувств» Флобера (1869), но, что весьма примечательно, уже после выхода «Идиота» Достоевского (1868).

Примеры, естественно, могут быть продолжены до бесконечности и перенесены в любую область культуры. И если даже история литературы XIX века, рассмотренная в этом неожиданном аспекте, предстает в достаточной мере симультанной, что говорить о живописи или скульптуре в искусстве XX века? Даже ранние работы Пикассо рассматриваются после творчества Родена, Малевича — после Серова, Дюшана — после Кандинского, и изменить этот стереотип столь же трудно, сколь (пока) вряд ли возможно и даже целесообразно, хотя уязвимость этой схемы очевидна.

В изобразительном искусстве, где явление картин миру связано с выставками (в том числе уже умерших мастеров), где одновременно появляются созданные порой со значительным временным разрывом произведения, эта проблема еще сложнее.

Что существеннее: движение фовистов, формирование первого объединения экспрессионистов, ретроспектива Сезанна 1907 года, появление в том же году «Авиньонских девиц» Пикассо, публикации статей Гийома Аполлинера, творчество Модильяни, «Черный квадрат» Малевича, манифест Мариетты? Где располагаются те взрывные сгустки проблем и источники развития искусства, которые определяют саму его историю? В каком контексте и в каком временном периоде рассматривать, например, столь уникальные фигуры, как Хаим Сутин или Джорджо Моранди? К какому направлению можно (и можно ли вообще) отнести Пауля Клее, равно значимого для эволюции экспрессионизма, дада, абстрактного искусства и даже сюрреализма? Эти вопросы не могут быть решены а priori, но без их постановки или хотя бы обозначения автор рискует впасть в традиционный пересказ и, во всяком случае, обречь себя на привычные, многократно использованные структурные схемы, которые могут стать преградой на пути к современному пониманию искусства XX века.

Сейчас становится все более очевидным, что рассматривать историю Новейшего искусства как чередование или даже сосуществование устойчивых (не столько в реальности, сколько в историографии) объединений и тенденций — от фовизма и экспрессионизма к футуризму, кубизму, орфизму и конструктивизму, далее к пуризму, беспредметному искусству, дадаизму, метафизическому искусству, сюрреализму etc. — значит подменять диалектический анализ и построение хоть приблизительных качественных иерархических структур своего рода исторической инвентаризацией.

Еще более бесперспективно усматривать основное противоречие времени в прямой оппозиции: фигуративное — нефигуративное. Тем более и фовизм,

и кубизм, и отдельные крупнейшие мастера начала века (Матисс, Кандинский, Клее, Малевич, Мондриан и др.), каждый по-своему, открывают дорогу к беспредметности (хотя и не каждый идет по ней до конца). К тому же абсолютная абстракция едва ли достижима (как, впрочем, и абсолютная предметность). Вероятно, структура и динамика искусства XX века реализуются в каких-то иных системообразующих явлениях и тенденциях.

Можно предположить с известной долей уверенности, что не только достойные теоретические сочинения мастеров XX века (Кандинский, Клее), но и громкие программы, манифесты, судьбы различных групп, их, если угодно, почти авантюрные или, во всяком случае, весьма занимательные истории с эпатажем, скандалами, многозначительными заявлениями и живописными декорациями (Монмартр, Монпарнас, нью-йоркский Арсенал, Гринвич-Виллидж, представление экспериментальной оперы «Победа над Солнцем», акции футуристов, будетлян, дадаистов и пр.) в значительной мере мешают увидеть ни от чего не зависимое значение самих художников, а главное, их работ. И вместе с тем знаменуют принципиальные сдвиги и перемены в культурном сознании и общественном вкусе.

Пикассо, создававший направления и сам от них уходивший, Дюшан, прошедший путь от строгой живописи к первым опытам дада, поп-арта и постмодернизма (два последних термина появились лишь полвека спустя), Бурдель и Марке, спокойно соединившие XIX и XXI века, синтезировав традиционное жизнеподобие с жесткими пластическими формулировками и отвагой открытий Новейшего времени, Кандинский, прорвавший реальность, чтобы впервые писать (словно с натуры!) внутренние миры сознания, Сутин с его жестокой художественной отвагой, Генри Мур, чьи фантастические фигуры принадлежат равно классической традиции и абстракции, — все это олимпийцы, решительно не вписывающиеся в «направление» и скорее разрушающие целостные представления о группах и тенденциях, нежели их строящие.

Приведенная выше мысль Коллингвуда касательно неминуемого упадка любого периода истории искусства справедлива относительно именно периодов, течений. История искусства XX века, быть может, более, чем всякая другая, доказывает, что художники и их произведения неизменно продолжают, умножают и даже полностью реализуют то, что не удалось группе или направлению.

«Вся история искусства есть история типов (modes) визуального восприятия»¹³ (по словам Герберта Рида).

Можно лишь повторить: параллельность, одновременность деятельности крупнейших художников создает принципиальные препятствия на пути последовательного рассмотрения их искусства. Не говоря уже о том, что в XX веке как никогда значимы не вписавшиеся в группу, направление и даже некую самую общую тенденцию совершенно «одинокие» мастера.

Кроме того, важно определить то, что можно было бы назвать «звездным часом» направления или стиля. Радикальные художественные эксперименты не только ведут к вершинам, но и доказывают необходимость современного воплощения вечных мотивов и тем самым утверждают их неизменную ценность. Часто это происходит именно на «скрещении направлений».

Поэтому, отдавая должное реальной истории художников, тенденций и направлений, возможно предположить, что XX век, скорее всего, *история художественных событий и явлений*. Явлений, образующих некие общие векторы, независимые от объединений, групп и манифестов.

И явления эти — прежде всего произведения искусства как таковые. Они и станут основными персонажами этой книги.

* * *

Устремления художников XX столетия все заметнее разделяются в отношении способа постижения и реализации. И далеко не только «рациональный» и «эмоциональный» подходы становятся полюсами этого разделения. Эти категории, в очень упрощенной схеме ведущие начало от Пуссена — Сезанна (рацио) и Делакруа — Ван Гога (эмоцио), расслаиваются и частью даже растворяются в иных понятийных плоскостях, которые, можно предположить, становятся в XX столетии определяющими.

Прежде всего это проблема отношений «изображение — интерпретация».

Авангард, настойчиво декларирующий отказ от всякой повествовательности, сюжетики, литературности, вопреки собственным громогласным заявлениям, стремительно обрастал теорией, манифестами, вокруг него формировалось обширнейшее интеллектуальное и вербальное поле. Известно, что первое вполне формальное, утверждающее внепредметное освоение пространства течение — кубизм — существовало в кипучей литературной лаве, в той принципиально новой среде — не критики (апологетической, объясняющей или осуждающей, как это случалось прежде), а интерпретации, сплетенной с движением литературы программными заявлениями и становившейся не просто частью искусства, но и условием *sine qua non*; интерпретация, которая шла не просто рядом с произведением, но подчас и впереди него, со временем начала в значительной мере подменять собой искусство.

Кубизм, воспетый Аполлинером, разъятый и прославленный Альбером Глезом и Жаном Метценже, ставший предметом теоретических штудий не только во Франции, но и в России. Итальянский футуризм, настоянный на декларациях Маринетти и Боччони, русский кубофутуризм, вообще бывший литературным явлением ничуть не в меньшей степени, чем художественным (см. ниже). Наконец, — и это самый красноречивый пример — первые опыты Дюшана («Велосипедное колесо», «Фонтан» и др.), которые вне интерпретации не существуют, ибо, не являясь сами по себе рукотворными произведениями искусства, они имели своей задачей провокацию системы восприятия, слома контекста, что осознается в первую очередь именно и только вербально. Произведения Дюшана (и его аналоги) осуществляют свою художественную функцию, перенося ее на воспринимающую сторону (на реципиента), превращая процесс коммуникации в явление не менее важное, чем сам источник суждений и впечатлений. А вслед за этим — деятельность дадаистов, в которой процесс презентации, аранжировки различных явлений и произведений искусства стал решительно доминирующим.

Действительно, удаляясь в любую сторону от предметного — традиционно, фигуративного, «реального», термин в данном случае не важен — искусства,

художник XX века все более испытывает необходимость вербального утверждения, объяснения, а то и теоретического обоснования своего творчества. В какой-то мере это провоцируется критикой, журналистикой, требующей объяснения энигматических художественных структур, что множит число интервью, а иногда написанных самостоятельно, но явно под давлением обстоятельств (как, например, у Матисса) текстов самих художников, однако еще в большей степени это объяснимо изначально присущим мастерам авангарда «художественным популизмом», желанием нравиться и быть замеченным.

Крупнейшие мастера XX века — Кандинский, Малевич, Клее и многие другие — писали целые трактаты, разрабатывали теории, методики, утверждали свое понимание новых законов искусства. У таких образованных интеллектуалов, как Кандинский и Клее, это оборачивалось созданием неких концепций, смелых и доказательных, особенно для своего времени, но ныне (в отличие от их искусства) представляющих лишь исторический интерес. Главное — эти теоретические изыскания ничуть не мешают восприятию их грандиозного наследия.

Что же касается Малевича, то у него вербализация метода приводила к двойственному результату. С одной стороны, художник словно бы старался возвести рядом с величавым зданием своего искусства гигантское, но неустойчивое теоретическое здание, стоявшее на рыхлом фундаменте недостаточной образованности, здание эклектичное, порой скрывающее в своей тени подлинные достижения его художественной практики. С другой — его темпераментные и вдохновенные теоретические суждения становились основой определенной художественной методики, принесшей немало пользы и привлекая множество увлеченных адептов, но школы, несомненно, фанатичной, нетерпимой, исполненной вполне большевистского максимализма.

Итак, вслед за диадой «рациональное — эмоциональное» возникает еще два важных полюса: с одной стороны, искусство, независимое от интерпретации, с другой — искусство, вне интерпретации не существующее.

И наконец, специфическим явлением XX века становится мощное ответвление второй тенденции: интерпретация, оборачивающаяся игрой, своего рода агрессивным лукавством, которое существует либо как один из возможных для творца приемов (как у Пикассо), либо как его основная задача (художники от Дюшана до Энди Уорхола; см. подробнее главу V «*Artifex ludens*»*, с. 193–247).

И эта тенденция — тенденция игры — постепенно, но неумолимо превращается из ответвления в общую устремленность, а в послевоенное время, в пору поп-арта и формирующегося постмодернизма, — в доминанту. От века присущие искусству понятия трагедии, катарсиса, этической ответственности, культуры ремесла уходят на периферию творчества. Если в довоенные годы у Кирхнера, Мура, Пикассо, даже у Эрнста или Миро игра была лишь составляющей в художественной структуре, воплощающей трагедию, то во второй половине XX века в значительной мере *по правилам игры* реализуются самые серьезные, грозные мотивы, и катарсис если и возникает, то как *вспышка*

* «Художник играющий» (лат.).

интеллектуальной активности, как ощущение мгновенной и острой конгенитальности, *разгадки*, пересечения напряженных, но рациональных ассоциативных рядов автора и зрителя.

Поэтому, при множественности пластических структур, тенденций, направлений, индивидуальных новаций, усиливающийся «игровой» вектор, вероятно, остается основным в динамике искусства первой половины XX века. В значительной мере это суждение подкрепляется тем, что предшествующее (условно говоря, классическое) искусство игру из приоритетов исключало, воспринимая как часть мотива, сюжета, но отнюдь не как художественный принцип.

Все это и позволяет говорить о трех принципиальных тенденциях (лежащих отчасти в разных пространствах, порой пересекающихся или проникающих друг в друга), которые просматриваются в искусстве XX столетия с достаточной ясностью. Они не разделены резкой границей и предлагаются на этих страницах не как концепция, а как рабочая конструкция, как метод рассмотрения, дающий возможность не жесткой классификации, но некоторой конвенциональной структурированности.

Первая тенденция — «романтическая», «эстетическая» — «сохраняет молчание», довольствуясь самой художественной структурой (фовисты, Марке, Модильяни, Утрилло, Мур, Сутин, Моранди и др.). Диапазон искусства такого рода достаточно широк: от иных работ Матисса, соприкасающихся с абстракцией, до мощных обобщений Марке и поэтического фотореализма Хоппера.

Вторая тенденция: стремление к постоянному формотворчеству, снабженное (или нет) теоретической базой и обильным истолкованием. В этой парадигме искусство существует и само по себе — не зависимо ни от чего создает новую действительность в постоянно модифицируемых, пластически самоценных кодах, не обязательно уходящих от предметного мира (Кандинский, Де Кирико, Марк, Пикассо, Шагал, Клее, Руо). Именно на этом понятном без слов языке, страстном и постоянно изменяющемся, искусство XX века говорит о болевых точках времени.

Третья тенденция укоренена в интерпретации и существует лишь в диалоге, в плазме дискуссии, объяснения, вербализации (Дюшан, футуристы, будетляне, дадаисты, в большой мере сюрреалисты). Постепенно это искусство, втягивая в поле своего притяжения самые разные тенденции и имена, превратилось в игровую доминанту XX века. В этом пространстве временами оказываются едва ли не все ищущие и мятущиеся таланты XX века — от Пикассо до Джакомоетти и Дельво. Это естественно: культуре XX столетия ведомы и мрачные бездны бессознательного, и лукавые его карнавалы.

И наконец, существует четвертая тенденция, обозначить которую, вероятно, труднее всего; любое ее определение дискуссионно¹⁴. Особое место в XX столетии занимает искусство, сохраняющее традиционную фигуративность, жизнеподобие, то, что в обыденном сознании ассоциируется с понятием «реализм». Помимо искусства просто консервативного, салонного, даже обскурантистского (о котором нет смысла серьезно говорить), натуралистическая изобразительность как язык, традиционно понятный инертному зрителю, используется чаще всего в совершенно специфических целях.

Речь не идет о поэтическом и вольном сочетании фигуративности с лапидарной и острой выразительностью, напитанной радикальными достижениями новейших исканий, примером чему может служить живопись Марке, Сутина, Утрилло, Петрова-Водкина, Веры Пестель, Модильяни или Громера. Такого рода мастера, в сущности, столь же свободны и современны в области формы, сколь и радикальны ее обновители. В их искусстве мотивы, метафоры и даже подобию обыденной реальности, эстетизированные и преобразенные индивидуальным восприятием, состоящие в особых художественных отношениях, создают иные миры.

В данном контексте имеется в виду иное, когда традиционные формы используются для достижения особых целей:

— в совершенно необычных сочетаниях, создавая структуры, которые можно было бы назвать и натуралистическими, и метафорическими. Здесь в первую очередь речь идет о сюрреалистах, хотя далеко не обо всех; игра и многосмысленность в их искусстве заключаются не в необычности форм, но в неожиданном сочетании несопоставимых явлений;

— для создания своего рода «утопического натурализма», в котором возникает продуманная и чаще всего злокозненная «игра идей», или, точнее, «игра идеями», сводящаяся к попытке «наркотического» воздействия на зрителя; примером этого может служить официальное искусство нацизма и советского тоталитаризма. Такого же рода мифологемами, утверждающими сущее как образец бытия, становятся иногда и гиперреалистические поиски американцев.

И — еще один парадокс — подобного рода манипулирование жизнеподобием ближе всего именно к играм, брутальным играм XX века.

Разумеется, между названными тенденциями есть некое нейтральное пространство, в котором существуют весьма значительные имена и явления, есть разнообразные поля напряжения. Однако главные векторы движения искусства нами обозначены.

Что касается хронологической, временной эволюции, она представляется несколько более ясной.

Начало XX века, довоенная пора, период тревоги, смутных предчувствий отмечен поисками новой «оптики», новых средств для «уравновешивания человека с миром», согласно приведенной выше формулировке Выготского. Это время становления авангарда (от фовизма до «Авиньонских девиц» и первых абстракций Кандинского), затем начинается пора, которую можно было бы назвать парадом деклараций: кубизм, футуристы, русские ничевки и будетляне, супрематическая теория Малевича, орфизм (скорее Аполлинера, нежели Делоне) и, наконец, апофеоз, когда искусство оказывается замещенным его режиссурой с многочисленными манифестами и манифестациями, — дадаизм. Внутри этих событий (а часто и рядом с ними) существует прекрасное искусство, но его бытование в большой мере заглушается раскатом интерпретаций и громогласных заявлений.

После войны декларация сюрреализма (1924) становится последним действительно масштабным событием в напряженной цепи самоидентификаций первых десятилетий XX века. Потрясенное сознание человечества после

Первой мировой взыскует простых ответов на слишком сложные и мучительные вопросы, что, естественно, интенсифицирует новое дыхание фигуративного искусства, уже отказавшегося, впрочем, от традиционного жизнеподобия и вобравшего в себя достижения новых пластических кодов.

Самые же радикальные формальные течения, самые сложные условные художественные коды постепенно начинают восприниматься как несколько отвлеченные, абстрактные, обретают почти академическую респектабельность, теряют прежний стремительный динамизм.

Это создает парадоксальную для русского зрителя ситуацию, когда искусство чистой формы кажется «материальным», академичным, отчасти и старомодным, а возвращение к фигуративности, социальным проблемам зачастую трактуется как новаторство и идеализм.

Впрочем, близящийся апокалипсис Второй мировой войны внес в искусство самых разных направлений и самых несхожих художников некую настороженную угрюмость, маркирующую почти все явления тогдашней культуры.

Вероятно, может быть предложена и иная схема. В любом случае именно обозначенная структура положена в основу исторического анализа на этих страницах.

Однако, сколько ни тщился бы автор уйти от сложившихся стереотипов, они сохраняют над ним и его суждениями власть, поскольку появились в результате добросовестного труда многих поколений историков и несут в себе если и не окончательную, то выверенную временем информацию, представления, своего рода легенду, которая, в свою очередь, утвердившись в сознании многих поколений художников и зрителей, стала реальной частью искусства.

Ибо, как и само искусство, наше знание о нем имеет традицию, без которой невозможно никакое движение.

Так, желая расширить географию привычных представлений об искусстве XX века, историк старается дистанцироваться от сложившейся геохудожественной схемы (Парижская школа, фовизм и кубизм — Франция, экспрессионизм — Германия, футуризм — Италия, супрематизм — Россия и т. д.) или расширить эту схему. Стремления такого рода заслуживают уважения, но остаются частными экспериментами. Накопленное знание, сложившиеся представления, многочисленные выставки, книги, каталоги соединились в плотный сплав реальности и мифологии, в ту легенду, о которой только что говорилось. Историю искусства едва ли возможно и нужно ревизовать; музеефикация происходит не только в музеях: «воображаемый музей» в нашем сознании — уже сложившаяся реальность.

В этой книге читатель найдет два основных национальных полюса: Франция и Россия. Что касается Франции¹⁵, то ее центральная роль в развитии изобразительного искусства первой половины XX века несомненна. Россия же — страна, в которой и на языке которой книга пишется, страна, чья культура вбирает в себя и эти страницы. Наш взгляд на мировую культуру обусловлен традициями восприятия, сформировавшимися в российской эмоциональной, интеллектуальной и эстетической среде, в известной мере и системой привычных отторжений; лишь понимание нашей национальной зависимости может обеспечить относительную свободу суждений.

По причине названных и вряд ли устранимых противоречий книга являет собой некую сумму текстов. Основной очерк, построенный достаточно свободно, составляют главы, которые акцентируют события, проблемы и явления, представляющиеся автору приоритетными, при этом особое внимание уделено моментам, скажем, торжества направления или стиля, то, что выше обозначалось как его «звездный час». Внутри глав втяжкой выделены более частные этюды, посвященные художникам и событиям, занимающим особое и принципиально важное место в XX веке. Завершает книгу подробная синхронистическая таблица, включающая в себя необходимую фактологию.

Как было отмечено в самом начале, эта книга — индивидуальный взгляд на историю искусства. И, стремясь к объективности, автор не абсолютизирует подобную цель. Во-первых, она недостижима по определению. Во-вторых, эта гипотетическая объективность лишила бы книгу целостности и той пристрастности, без которой автор книги по истории искусства настолько отдаляется от самого искусства, что просто перестает его видеть.

I. «ИСКУССТВО МОДЕРНИЗМА».

ИСТОКИ, СРЕДА ОБИТАНИЯ

Six glaces s'y dévisagent toujours
Je crois que nous allons nous embrouiller encore
davantage
Guillaume Apollinaire

Шесть зеркал все вглядываются друг в друга
Думаю мы еще более собьемся с толку
Гийом Аполлинер

Двадцатый век стал веком минувшим.

К этому еще долго будет привыкать наше сознание, но современник ушедшего столетия обречен становиться его историком, тем более что переход в новое тысячелетие отодвигает то, что еще вчера ощущалось настоящим, все дальше в прошлое.

Подводит итоги столетие, с первых своих дней так склонное к самооценкам, но оставившее наступившему тысячелетию немало загадок (вопреки избытку информации или благодаря ему?). Однако с полной очевидностью определилось: изобразительное искусство не стало в XX веке главным. Хотя было, несомненно, явлением грандиозным как по масштабу, так и по превосходящему всякое воображение разнообразию. К тому же именно в пластических искусствах более всего ощутимо несходство течений, их эстетическая определенность. И именно в них очевиднее всего то «изменение кодов», о которых не раз говорилось выше.

Но верно и другое: можно назвать множество романов, фильмов, музыкальных произведений, которые потрясли сознание людей, получили, так сказать, «сверхэстетическое» значение. В живописи аналог сыскать вряд ли удастся, за исключением «Герники». Век, наполненный трагическими событиями, кровавыми войнами, неразрешенными противоречиями в судьбах мира и сознании людей, не мог осмыслить и понять себя в относительном покое музеев и галерей, даже если наполнялись они занимательной суетой будетлян, дадаистов или акционистов.

Давно замечено: столетия не начинаются по календарю.

Двадцатый век проявлял себя как будто нерешительно и не сразу. Его зарницы ощущались еще в 70-е годы века предшествующего, который на своем излете («эпоха канунов») уже воспринимал себя уходящим, теряющим прежние идеи и идеалы.

И затянувшийся этот исход продолжался, казалось, чуть ли не до начала 1910-х годов. Только Первая мировая война заставила ощутить реальное начало нового века, равно как и трагическую его исключительность, отдельность и отдаленность не только от ушедшего столетия, но и от всей предшествующей истории.

Правда, некоторые, скажем так, внешние события в культурной жизни в большей мере, чем политика, совпали с началом века (в известной мере вехой явилась Всемирная Парижская выставка 1900 года), хотя настоящие потрясения



Поль Сезанн. Вид горы Сент-Виктуар из карьера Бибемю. 1897

случились, скорее, на рубеже 1900–1910-х годов: Пикассо, Аполлинер, Кандинский, Дюшан, Пруст, Клее...

Однако события в литературе и искусстве, если можно так выразиться, не совпадали с собственной своей хронологией. Еще писавший Лев Толстой почти забывался вместе с XIX веком, в то время как умерший в 1881 году Достоевский стал едва ли не центральной фигурой литературы нового столетия. Искусство сложившихся в ушедшем веке Ван Гога (ум. 1890) и Сезанна (ум. 1906) определяло новое художественное видение. Импрессионист Клод Моне писал все те же «кувшинки» вплоть до своей смерти (1926), когда в историю уходили кубизм, Чехов, Метерлинк и даже фильм «Нетерпимость» Гриффита (1916), а общество увлекалось фильмом «Броненосец „Потемкин“» Эйзенштейна (1922), поздними романами Пруста и открывало для себя Кафку.

Тем не менее, как было сказано, важнейшие тенденции нового мироощущения и новой культуры наметились еще на исходе XIX столетия, у «поворота столетий» (немецкое «Jahrhundertwende»).

Уже тогда мир становился иным. Драматургия времени делалась напряженнее и тревожнее, как в силу стремительного роста повсеместной социальной конфронтации, так и благодаря невиданной динамичности той субстанции,

которую еще не определили термином «информационное поле». Сообщения о катастрофах, военных конфликтах, дипломатических проблемах, стачках, волнениях и т. д. благодаря телеграфу и телефону распространялись теперь стремительно и заставляли человечество постоянно ощущать всеобщую (и опасную!) взаимозависимость.

Англо-бурская война (она привлекла на сторону буров множество добровольцев, в том числе и из России); колониальная экспансия Германии; испано-американская война за территории в Центральной Америке; конфликты между Россией и Японией, разрешившиеся в 1904 году кровопролитной войной, количество жертв которой достигло почти миллиона, войной, в значительной мере ускорившей начало первой русской революции; революция мексиканская, вспыхнувшая в 1910 году; постоянная взрывоопасная ситуация на Балканах (войны 1912–1913 годов) — все это в информационных реалиях XX века провоцировало масштабное общественное беспокойство, предчувствие катастрофы, грандиозных социальных потрясений. Вооруженные конфликты в 1900-х годах стали практически непрерывными и вылились в 1914 году в Первую мировую войну и последовавшие затем революционные перевороты в России, Германии, Венгрии.

Двадцатый век... Еще бездомней,
 Еще страшнее жизни мгла
 (Еще чернее и огромней
 Тень Люциферова крыла).
 (...) И отвращение от жизни,
 И к ней безумная любовь,
 И страсть и ненависть к отчизне...
 И черная, земная кровь
 Сулит нам, раздувая вены,
 Все разрушая рубежи,
 Неслышанные перемены,
 Невиданные мятежи...
 Что ж, человек? — За ревом стали,
 В огне, в пороховом дыму,
 Какие огненные дали
 Открылись взору твоему?
 О чем — машин немолчный скрежет?
 Зачем — пропеллер, воя, режет
 Туман холодный — и пустой?

Александр Блок. Возмездие

Если вынести за скобки специфически российское противопоставление «страсть и ненависть к отчизне», суждения и ощущения, сконцентрированные в этих строках, вполне приложимы к общему мироощущению европейской художественной интеллигенции на сломе столетий.

Усиливалось обособление от общественной и социальной проблематики искусства (и литературы тоже, но в меньшей степени). На смену политической и даже революционной борьбе, в которой принимали участие многие деятели

культуры XIX века, пришли скептицизм и апатия. Многочисленные кровавые события (во время революции 1789–1794 годов, Наполеоновских войн, Июльской революции 1830 года, восстаний 1832 и 1834 годов, революций 1848 года во Франции и в Германии, Парижской коммуны 1871 года), которые так и не принесли ни свободы, ни равенства, ни тем более братства, способствовали осознанию: служение общественным идеалам и решение художественных задач вряд ли совместимы друг с другом.

То было время и разочарований, и освобождения. Лишь русская культура (литература в особенности), существовавшая вне парламентских свобод, не имевшая опыта революций и жившая все еще только в предчувствии их, продолжала выполнять профетические и этические функции (Толстой, Достоевский, передвижники).

А ведь именно отдаление от сюжета определило движение искусства в XX столетии. Настоячивый поиск нового художественного языка, основанного на иных жизненных предпочтениях, становится на рубеже веков повсеместным. Возможность эстетического преображения внеэстетичной реальности во имя вхождения в пространство иной правды доказана еще Бодлером («Цветы зла», 1857), Флобером, Достоевским; импрессионисты делают драгоценным само вещество живописи, символисты ищут скрытый и главный смысл вещей, создавая целую систему художественных иносказаний (Редон, Врубель).

Западных мастеров на этом пути ожидала трагедия общественного непризнания: свободный эксперимент не мог вызвать сочувствия зрительской массы, ставшей к тому времени потребителем привычного, не беспокоящего, не требующего фантазии «художественного продукта». Горестна судьба Бодлера, флюберовского романа «Госпожа Бовари», картин Мане, первых выставок импрессионистов. Да и в России формальная дерзость вызывала резкое неприятие: судьба Врубеля — тому свидетельство.

Стремительно меняющаяся действительность, поляризация богатства и бедности, особенно в городах, и порождаемая этим напряженность, динамичная, жестокая, не поддающаяся прежним методам художественной фиксации жизнь гигантских мегаполисов, невиданное строительство (Эйфелева башня, универсальные магазины, метро, вокзалы и сами железные дороги с их пугающими скоростями, воздухоплавание, заводы и фабрики, могучие машины и т. д.), резкое возрастание функционального начала в архитектуре, новые представления о времени — пространстве, активное развитие фотографии, а затем и кино интенсифицируют поиск новых, резонирующих названным переменам приемов в искусстве.

Отказ от традиционного правдоподобия, обостренный и усиленный открытиями художников 1890–1900 годов, равно как и получившие широкую и «банализированную» известность представления о подсознании и психоанализе (З. Фрейд, позднее Г. Юнг) провоцируют искусство на крайний и часто весьма плодотворный, почти агрессивный индивидуализм в выборе пластических средств («Въезд Христа в Брюссель» Дж. Энсора, 1888; «Крик» Э. Мунка, 1893). Стремлению человека и самих художников заглянуть с помощью искусства в глубины сознания и бытия немало способствовали необычайные успехи науки