

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	9
Предисловие к изданию 1991 года	12
Глава I. Механический рай	13
Глава II. Лики власти	61
Глава III. Пейзаж удовольствия	118
Глава IV. Неприятности в Утопии	166
Глава V. На пороге свободы	220
Глава VI. Взгляд за предел	277
Глава VII. Культура как природа	340
Глава VIII. Будущее, которое было	379
Библиография	430
Указатель	436
Права на изображения предоставлены	444

ВВЕДЕНИЕ

Эта книга выросла из многосерийного телефильма на канале Би-би-си, в котором я выступил автором сценария и ведущим. В целом проект, включая исследования, сценарий и съемки, занял три года. Мы побывали в столь географически и духовно далеких друг от друга местах, как Японский мостик на пруду с лилиями в Живерни с картины Моне, у крематория в Дахау, на крыше в столице Бразилии, на краю Большого каньона и у руин *château* маркиза де Сада, и, перебирая сейчас все авиабилеты, я понимаю, что за это время мне пришлось преодолеть четверть миллиона километров. Арабы считают, что душа движется со скоростью бегущего верблюда. И они правы.

Еще в самом начале работы мы с продюсерами и директорами решили, что «Шок новизны» должен стать «личной точкой зрения» (с таким же подзаголовком выходили телефильмы Кеннета Кларка из серии «Цивилизация») на искусство нашей эпохи. Восемь часов эфирного времени на первый взгляд не так уж и мало, однако их совершенно недостаточно, чтобы рассказать историю современного искусства, если останавливаться на каждом художнике, совершившем что-то значительное. Да и сноски с примечаниями в телевизор не засунешь. Поэтому мы решили сделать восемь передач на разные темы, без которых невозможно понять модернизм. Первый фильм рассматривал становление понятия современности в европейской культуре — примерно с 1880 по 1914 год, когда в атмосфере оптимизма, сопровождающего эпоху изобретений, зарождался миф о Будущем. Последний фильм описывал, как искусство постепенно утратило вкус к новым возможностям и идея авангарда потухла в институализированной культуре позднего модернизма. В шести передачах между ними предполагалось рассказать о связях живописи и, в меньшей мере, скульптуры и архитектуры с крупнейшими вопросами культуры последних ста лет. Как искусство визуализировало инакомыслие, пропаганду, политическое принуждение? Как оно определяло мир удовольствий, чувственного причастия к мирским на-

слаждениям? Как собиралось строить утопию? Как соотносилось с иррациональным и бессознательным? Как обращалось с унаследованным от романтизма пониманием мира как театра отчаяния и религиозной экзальтации? Какие изменения привнесли в искусство средства массовой информации, покончившие с гегемонией живописи и скульптуры в области публичной речи? Конечно же, это лишь несколько вопросов, которые ставит перед нами современное искусство. И конечно же, ни восемь фильмов, ни восемь глав в книге не могут претендовать на их исчерпывающее освещение. Однако уйти от последовательного изложения истории ради отдельных тем показалось нам правильным решением с учетом ограниченного эфирного времени. Основной задачей было выявить связь искусства с идеями и жизнью эпохи модернизма.

Таким образом, я не ставил своей целью рассказать обо всех художниках; о ком-то я говорю вскользь, а кого-то даже не упоминаю. Весьма кратко рассказано о скульптуре — за исключением Бранкузи, Пикассо и некоторых конструктивистов; я не пишу о Родене, Россо, Муре, Гонсалесе, Колдере, Энтони Каро, Луизе Невелсон и Дэвиде Смите. Из мастеров живописи оставлены без внимания Вюйяр, Ганс Гофман, Бальтюс. В свое оправдание могу сказать лишь то, что их отсутствие не следствие моего невежества, они просто не подошли по сюжету. Мне показалось более разумным не пытаться представить пеструю панораму, а внимательно разобрать творчество нескольких художников. Для книги такой подход является предпочтительным, для телевидения — единственно возможным.

Структурно и тематически восемь глав этой книги близки к восьми телефильмам, и хотя они гораздо длиннее, чем сценарии, — более чем в пять раз, — я решил использовать это дополнительное пространство, чтобы сделать разговор глубже, а не шире. Телевидение не терпит абстрактных рассуждений и запутанных классификаций. У меня в голове до сих пор звучит фраза, которую во время съемок произносила непреклонным голосом продюсер Лорна Пеграм: «Боб, дорогой, все это очень умно и интересно, но на что тут смотреть зрителю?»

Телевидение показывает и рассказывает. Картинка на экране не может заменить подлинный опыт встречи с искусством, так же как и репродукция в книге, — на это не способны ни типографская краска, ни точки на мониторе. Ну и пусть. Мы же привыкли к условности воспроизведения картины на бумаге, по мере увеличения количества фильмов об искусстве то же произойдет и с телевидением. Кроме того, великая сила телевидения в том, что оно способно заражать энтузиазмом, и этим оно мне нравится. Я не философ, я журналист, которому повезло с темой: она никогда не наскучит. *«Je resous de m'informer du pourquoi, —* пишет Бодлер, посмотрев в 1860 году

ВВЕДЕНИЕ

„Тангейзера“, — *et de transformer ma volupté en connaissance*¹. Удовольствие — корень любых критических оценок искусства, и нет ничего лучше долгого, неторопливого проекта, чтобы понять (а если получится — и донести), что же такого было в этих манящих голосах нашего века, которые зачаровали меня еще в детстве, когда я впервые прочитал Аполлинера в переводе Роджера Шеттака — я прятал книгу от иезуитов под обложкой латинской грамматики. Зачаровали и не отпускают до сих пор.

¹ «Я пытался понять почему и претворить свое наслаждение в знание» (*фр.*). — Здесь и далее примечания переводчика, если не указано иное.

Предисловие к изданию 1991 года

У каждой книги своя судьба, этой повезло прожить больше десяти лет — намного дольше, чем телефильму, на котором она основана. Должен признаться, что я больше не испытываю того энтузиазма по поводу телевидения как способа говорить об искусстве, который владел мной во время съемок. Я не разделяю крайних взглядов американских неоконсерваторов вроде Хилтона Крамера, что, мол, все, что показывают по телевизору, — это губительная ложь; однако моя былая вера в то, что свойственное телевидению искажение произведения искусства со временем отойдет на второй план, как это произошло с печатными репродукциями, оказалась ошибочной. Из этой веры выросла одна мысль. Сколь бы ни старался режиссер, телевидение низводит изображения, созданные для медленного рассматривания, до иллюстраций к рассказу, не позволяя по-настоящему увидеть их в мелькающем потоке — ведь длительной концентрации внимания здесь не требуется. Поэтому нельзя сравнивать телепрограмму с опытом восприятия неподвижного произведения искусства. Тут нет проблемы, если не путать телевидение с реальностью. В Америке их, к сожалению, путают. Однако подлинная жизнь искусства — в музеях, мастерских, галереях, книгах, но не на экранах.

Тем не менее я по-прежнему столь же искренне благодарен тем, с кем работал над созданием фильма «Шок новизны»: это Лорна Пеграм, продюсер и режиссер трех серий, три режиссера — Дэвид Чешир, Робин Лок и Дэвид Ричардсон, а также Роберт Макнэб, занимавшийся исследованиями. В Би-би-си настаивали на этом названии — «Шок новизны», и я благодарен своему другу Иэну Данлопу, в 1972 году издавшему книгу о семи модернистских выставках именно с таким названием, за разрешение использовать его. Редактор журнала «Тайм» Генри Грюнвальд и сменивший его на этом посту Рей Кэйв стойко переносили мои регулярные и долгие отлучки на время съемок. А без Виктории Уистлер, теперь уже Виктории Хьюз, поддерживавшей меня в последние два года работы над фильмом, ни его, ни книги, возможно, вообще бы не было.

Глава I

МЕХАНИЧЕСКИЙ РАЙ

В 1913 году французский писатель Шарль Пеги заметил, что за предыдущие тридцать лет мир изменился больше, чем от Рождества Христова. Он имел в виду все сферы западного капиталистического общества: идеалы, восприятие истории, взгляды на религию, кумиров, способы производства — а также искусство. Для наших дедушек и прадедушек, живших во времена Пеги, утрата искусством былой социальной значимости стала большим потрясением. Можно ли сказать, что путаница в культуре предвосхитила социальные беспорядки? В то время так считали многие; сейчас мы уверены в этом меньше, но это потому, что мы живем на закате эпохи модернизма, а тогда люди стояли у ее истоков. В период между 1880 и 1930 годами в Европе и Америке проводился величайший культурный эксперимент в истории человечества. После 1940 года он уточнялся в мелочах, где-то развивался, где-то эксплуатировался и в конце концов превратился в энтропическую институализированную пародию на самого себя. Многие считают, что сейчас модернистская лаборатория пустует. Теперь это не столько площадка для смелых экспериментов, сколько музейный зал исторической эпохи, которой мы уже не принадлежим: в него можно войти и осмотреть экспонаты, но не более того. С точки зрения искусства мы находимся на закате эры модернизма, однако многие критики уверены, что это не повод радоваться. Чего нет в нашей культуре 1980 года, но было в авангарде 1890-го? Возбуждения, идеализма, самонадеянности, веры в новое, а главное — ощущения того, что искусство, такое идеальное и благородное, сможет найти необходимые метафоры, чтобы объяснить нам радикально меняющийся мир.

Для французов и европейцев в целом главной метафорой этих перемен, эталоном, вобравшим в себя всю суть модерна, стала Эйфелева башня. Ее возведение было закончено в 1889 году для парижской Всемирной выставки, и эта дата неслучайна: то было столетие Французской революции. Всемирные выставки — эти праздники капитализма машинного века, во время которых каждая страна бравировала своей промышленной мощью

и богатством колониальных ресурсов, — были, разумеется, не внове. Моду на них еще в 1851 году задала «Великая выставка промышленных работ всех народов», проведенная под покровительством супруга королевы Виктории принца Альберта. Тогда главной достопримечательностью стали не бирмингемские печи, не поршневые двигатели, не ткацкие станки и не серебряные изделия, даже не китайская экзотика, а пространство, где все это демонстрировалось, — Хрустальный дворец с его сверкающими стеклянными сводами и ажурным металлическим каркасом. Сейчас можно смеяться над высокопарным слогом современников, восторгавшихся этим храмом машинного века, но их эмоции были искренними.

Организаторы Парижской выставки хотели сделать нечто более величественное, чем Хрустальный дворец. Но любое горизонтальное строение уступало архитектурному чуду Пакстона, поэтому решили «строить вверх». Башня высотой 300 метров стала самой высокой конструкцией на земле (до появления современных радио- и телеантенн). Библейские ассоциации — осознанные или нет — были неизбежны. Выставка охватывала все народы мира, поэтому главной метафорой оказалась Вавилонская башня. Однако были и другие, более глубокие в социальном отношении сравнения. Темой выставки были производство и преобразование, динамика капитала, а не просто владение. Ее целью было проиллюстрировать победу настоящего над прошлым, промышленного капитала над земельным — именно в этом заключалась экономическая разница между Третьей республикой и старым режимом. Что могло быть более наглядным свидетельством этой разницы, чем постройка, демонстративно отказывающаяся от освоения земли, чтобы занять прежде никем не используемое и никому не принадлежащее пространство — небо? Колоссальная вертикальная конструкция, уместившаяся на крохотном участке, олицетворяет мощь *технологии*. Землю может купить кто угодно, но только *современной Франции* оказалось под силу завоевать воздушное пространство.

Заказ на создание башни достался не архитектору, а инженеру — символическое решение, удар по престижу официальных государственных архитекторов из Академии художеств. Однако Гюставу Эйфелю, который в свои пятьдесят семь лет находился на пике карьеры, удалось наделить свою постройку невероятно богатым набором смыслов. Очертания башни напоминают человеческую фигуру: будто добрый колосс, она стоит, расставив ноги, в центре Парижа. Кроме того, ее абрис рождает ассоциации с фонтаном Четырех рек на Пьяцца Навона в Риме работы Бернини: это величайшее парадное сооружение XVII века так же имеет четыре опоры, так же стремительно пронзает воздух и так же, как Парижская выставка, символизирует господство над четырьмя частями света.

ГЛАВА I. МЕХАНИЧЕСКИЙ РАЙ

От башни никуда не деться, ее видно из любой точки города. Ни в одной европейской столице нет настолько заметного объекта. Исключение составляет, пожалуй, лишь собор Святого Петра в Риме, хотя и сейчас шпиль Эйфеля заметен лучше купола Микеланджело. Башня сразу же стала символом Парижа и сделала *la ville lumière*¹ столицей современности — независимо от того, какие композиторы, писатели или художники в нем жили. В этом качестве ею восторгался Гийом Аполлинер, благодаря своему католическому мировоззрению вообразивший — не без иронии, но и не без радости, — как на рубеже XX века в Париже случилось второе пришествие Христа:

Наконец этот древний мир тебе больше не по нутру
О Эйфелева башня с блеющим стадом мостов поутру
Тебе уже под завязку римский и греческий быт

Здесь даже автомобили имеют античный вид
И лишь одна религия в новой роли
Остается простой как ангары на летном поле

Это Бог умерший в пятницу в воскресенье восставший прах
Почище любого пилота в небо поднявшийся гордо
Держатель по высоте мирового рекорда

Зеница Христова ока
Двадцатый питомец столетий он к делу подходит любя
И в нынешнем птицей как Иисус в небо возносит себя...²

Важно отметить, что Эйфелева башня предназначалась массовому зрителю. Салоны и галереи живописи посещали тысячи, в данном же случае ощущение новой эпохи стало реальностью миллионов. Башня была предвестником нового тысячелетия; XIX век доживал последние дни. Небывалая высота, смелое инженерное решение, невиданное для того времени использование промышленных материалов для создания постройки, цель которой прославление государства, — в восприятии правящих классов Европы все это сложилось в новую идею техники: это был договор Фауста, обещание безграничной власти и богатства.

В XIX веке, на заре модернизма, в отличие от нашего времени, к технике относились без всяких опасений. Тогда еще не было данных о загрязнении окружающей среды и авариях на атомных электростанциях. Мало кто из посетителей выставки 1889 года сталкивался с массовой нищетой и немым страданием, о которых писали Уильям Блейк или Фридрих Энгельс.

¹ Город-светоч (*фр.*).

² Перевод с французского А. Цветкова.

Прежде машины было принято изображать великанами, чудовищами или — ввиду таких адских атрибутов, как огонь, пар, дым — самим Сатаной. Однако в 1889 году к технике привыкли, и гости выставки воспринимали машины как нечто безусловно доброе, сильное, глупое и покорное. Они стали гигантскими слугами, неустанным стальным негром, которым повелевает Разум в мире с бесконечными ресурсами. Машина стала символом овладения техникой; пожалуй, для современного зрителя лишь запуск ракеты может сравниться по эмоциональному накалу с тем, что чувствовали наши предки в 1889 году, глядя на огромные механизмы. Они воспринимали технику куда романтичнее и оптимистичнее, чем мы; они думали, что техника поможет человечеству решить куда больше проблем, чем нам кажется сейчас. Возможно, это было связано с тем, что все больше людей жили в среде, сформированной машинами, — в городе. Машины представляли собой относительно новый элемент социального опыта в 1880-х; в 1780-х они еще были экзотикой, в 1980-х уже стали обыденностью. Быстрый промышленный рост европейских городов только начинался. В 1850 году Европа была по большей части аграрной. Большинство англичан, французов, немцев, не говоря уже об итальянцах, поляках, испанцах, жили в деревнях и селах. Спустя сорок лет машины потребовали централизации производства, и баланс населения склонился в пользу городов. Бодлеровский *fourmillante cité* — город, «кишащий» отчужденными душами, «людской муравейник, где средь бела дня призраки цепляют прохожего», — занял место пасторальных пейзажей, в последний раз появившихся на полотнах Моне и Ренуара. Теперь лейтмотив живописи — не пейзаж, а метрополис. Деревня живет силами природы, а сущность производства, города — в технике с ее метафорами сцепления, соотнесения, взаимосвязанности.

Но в то время готовых метафор еще не существовало. Наука и технология обогнали их; изменения происходили так быстро, что искусство за ними не поспевало, увязнув — по крайней мере, до определенного момента — в пасторальной традиции. Пожалуй, ни одно изображение вокзала — даже «Вокзал Сен-Лазар» Моне — не передавало эстетического совершенства и ясности линий вокзалов Викторианской эпохи; Юстонский вокзал, Сент-Панкрас, Пенсильванский вокзал — это подлинные храмы XIX века. И уж точно ни одна картина, выполненная в традиционном духе, не могла передать опыт быстрой езды на автомобиле, а ведь в конце XIX века он оказался доступен очень многим. Автомобиль означал покорение горизонтов. Появилось ранее мало кому знакомое ощущение пространства — быстрая последовательность и наложение видов, развертывание пейзажа в мелькании поверхностей за окном, преувеличенное чувство относительности движения (из-за параллакса казалось, что растущие вдоль дороги тополя двигаются быстрее, чем шпиль церкви за полем). Картинка из окна

поезда не похожа на то, что видишь, когда едешь верхом. За тот же отрезок времени успеваешь охватить гораздо больше вещей, они оказываются как бы спрессованы в восприятии. И соответственно, возможности рассмотреть каждую вещь по отдельности почти не остается.

Кроме тех, кто путешествовал поездом, такой необычный визуальный опыт поначалу могли получить лишь единицы: фанатик, вручную собравший автомобиль, да богатый искатель приключений, колесящий в маске и очках по сельским дорогам Беллозгардо или Нормандии. Но именно потому, что в традиционные рамки путешествия уместилось все больше разнообразного опыта — настолько, что рамки эти в конце концов не выдержали, — авангард инженерии имел много общего с авангардом искусства.

Несмотря на то что автомобиль был самым ярким знаком грядущего, в искусство он въехал весьма неуклюже. Первый монумент с его изображением появился в парижском парке возле Порт-Майо. Он посвящен состоявшейся в 1895 году гонке Париж—Бордо—Париж; в ней победил инженер Эмиль Левассор на автомобиле собственной разработки и изготовления — «Панар-Левассор 5», который ездил немногим быстрее, чем прыгает лягушка. Тем не менее победа Левассора вызвала общественный резонанс, достойный памятника, ведь он убедил европейцев — и промышленников, и публику, — что будущее дорожного транспорта за двигателем внутреннего сгорания, а не за его конкурентами — электричеством и паровой машиной. По справедливости, реплики этой скульптуры должны стоять во всех нефтедобывающих центрах от Бахрейна до Хьюстона. Однако сам монумент сегодня смотрится немного абсурдно: художнику явно было сложно изобразить столь новый объект, как автомобиль, средствами классической скульптуры.

Каменный автомобиль современному зрителю покажется сюрреалистическим произведением — столь же безумным, как чашка из меха. Ведь мрамор — природный материал, он неподвижен, молчалив, хрупок, бел, холоден. В то время как автомобиль движется стремительно, производит шум, вибрирует, излучает тепло и сделан из металла. Человеческое тело тоже теплое, но мы не воспринимаем статуи как каменных людей, потому что привыкли к условности изображения тела в камне. (Когда эти условности нарушаются во втором акте «Дон Жуана» — статуя Командора оживает, — эффект получается либо устрашающим, либо комическим.) Проблема Жюль Далу, автора памятнику Левассору, была в отсутствии традиций изображения фары или руля. Эти элементы были новы, как и сам автомобиль, поэтому даже самое точное их воспроизведение в камне оказалось неубедительно.

Культурные условия взгляда начали меняться, и Эйфелева башня способствовала этому процессу. Самым удивительным в ней было не то, как



Камиль Лефевр. Памятник Левассору. Порт-Майо, Париж. 1907.
Мраморный рельеф по эскизу Жюль Далу (1838–1902)

она смотрится с земли, а то, какой выглядит земля с ее вершины. До 1889 года самым высоким зданием в Париже был Нотр-Дам, с галереи химер которого публика могла посмотреть на город. Большинство людей жили на уровне земли или на высоте не выше 12 метров — такова была высота обычного дома. Кроме кучки бесстрашных воздухоплателей, никто не поднимался над землей на 100 метров. Поэтому вид на природный или городской пейзаж с высоты птичьего полета казался чрезвычайно необычным. Когда в 1856 году фотограф Надар поднялся на воздушном шаре с фотоаппаратом, его дагеротипы вызвали ажиотаж у публики, и Оноре Домье даже запечатлел это событие дружелюбной карикатурой. Но затем в 1889 году открылась Эйфелева башня, и на ее верхней платформе побывали почти миллион человек, которые увидели то, что современный человек буднично наблюдает из иллюминатора самолета, — покрытую узором плоскую землю. Прежде невидимые парижские крыши и лабиринты улиц вдруг обернулись туристической картой, и публика потихоньку начала знакомиться с новым видом пейзажа. Перспектива и объем уступили место плоскости и узору.

Новый взгляд изменил человеческое сознание. За первые двадцать лет существования Эйфелевой башни Париж с высоты птичьего полета — *Paris vu d'en haut* — увидели миллионы человек, и по значимости этот вид можно сравнить лишь со сделанной через восемьдесят лет фотографией Земли с Луны, где наша планета парит, как беззащитный голубой пузырек в безразличной тьме космоса. Характерное для искусства модернизма плоское узорчатое пространство — Гогена, Мориса Дени, Сёра — существовало еще до того, как возвели Эйфелеву башню. Его провозвестниками были плоскостность итальянских примитивов, японская ксилография, отграниченные формы перегородчатой эмали (клуазоне). Летом 1890 года друг Гогена Морис Дени пишет манифест «Определение неотрадиционализма», начиная его фразой, ставшей каноном модернизма: «Всякая картина прежде всего не боевой конь, обнаженная женщина или какая-нибудь жанровая сцена, а плоская поверхность, покрытая красками, наложенными в определенном порядке». Дени постулировал этот принцип, чтобы вернуть живописи своего рода геральдическую плоскостность, плоскостность знамени, надгробной плиты или ковра из Байё, ведь он думал украшать фресками новые церкви во Франции. Эйфелева башня не имела ничего общего с его желаниями, однако именно она породила такой тип пространства — плоскость, вдохновленную идеями динамизма, движения и абстракции, без которых невозможны ни инженерные объекты, ни карты, — и именно с этой плоскостью работало между 1907 и 1920 годом самое прогрессивное европейское искусство.

В последней четверти XIX и первых десятилетиях XX века культура в невероятном темпе перестроилась, вобрав в себя последние технологические достижения. В 1877 году Томас Эдисон изобретает фонограф — самое радикальное средство расширения культурной памяти с момента появления фотографии. Спустя два года Эдисон и Суон независимо друг от друга изобретают лампу накаливания, главную техническую сенсацию *Belle Époque*. За первые двадцать пять лет жизни Пабло Пикассо (он родился в 1881 году), воплощающего собой архетип современного художника, были изобретены ключевые мирные и военные технологии XX века: автоматическое оружие (1882), синтетическое волокно (1883), реактивная паровая турбина Парсонса (1884), фотобумага с эмульсионным слоем (1885), электродвигатель Теслы, компактный фотоаппарат «Кодак» и пневматические шины «Данлоп» (1888), бездымный порох (1889), дизельный двигатель (1892), автомобиль «Форд» (1893), кинематограф и граммпластинка (1894). В 1895 году Рентген открыл новый вид излучения, Маркони изобрел радиотелеграф, братья Люмьер — первую кинокамеру, Константин Циолковский сформулировал принципы ракетного двигателя, а Фрейд опубликовал фундаментальное исследование истерии. Далее последовали открытие радия, запись звука на магнитном носителе, первая голосовая трансляция по радио, первый управляемый полет братьев Райт (1903). А затем наступил 1905 год — *annus mirabilis*¹ теоретической физики, когда Альберт Эйнштейн опубликовал Специальную теорию относительности, фотонную теорию света, а его формула эквивалентности массы и энергии $E = mc^2$ положила начало ядерной эпохе. Не надо быть большим ученым, чтобы оценить масштаб этих открытий. Это были самые значительные изменения в знании человека о Вселенной со времен Исаака Ньютона.

В те годы это ощущалось повсеместно. Суть раннего модернизма в период между 1880 и 1914 годом была не в конкретных изобретениях — до Хиросимы открытия Эйнштейна не интересовали широкую публику, лабораторный прототип или формула на доске сами по себе мало что значат для человека с улицы. Но на смену эпохе парового двигателя пришел век электричества, и многочисленные открытия в науке и технике породили ощущение ускорения во всех областях человеческой деятельности, включая искусство. Правила зашатались, застывшие каноны знания рухнули под давлением нового опыта и поиска новых форм, способных его воплотить. Без этого геройского ощущения новых горизонтов в культуре призыв Артюра Рембо быть *absolument moderne*² не имел бы смысла. Это ощущение позволяло увидеть конец одной истории и начало другой, символом которой

¹ Год чудес (*лат.*).

² Абсолютно современным (*фр.*).

стала многорукая и бесконечно разнообразная Машина, танцующая, как бог Шива, посреди самого длинного периода без войн за всю историю европейской цивилизации.

В 1909 году французский авиатор Луи Блерио перелетел из Кале в Довер через Ла-Манш. По возвращении в Париж его самолет-стрекозу с триумфом носили по улицам — как «Мадонну» Чимабуэ, писал Аполлинер, — и затем водрузили в здании бывшей церкви, ныне Музее искусств и ремесел. Он до сих пор там висит в лучах голубого света, льющегося через витражи, слегка обветшалый и больше похожий на скелет архангела. Таким поначалу был апофеоз Машины. Однако появление культа не значит, что соответствующие ему образы появятся сами собой. Произошедшие с 1880 по 1914 год изменения во взглядах капиталистического человека на себя и на окружающий мир были столь значительными, что художники, несмотря на весь их энтузиазм, столкнулись с массой проблем. Например: как отразить в живописи тектонические сдвиги в сознании, вызванные изменением технологического пейзажа? Как передать динамизм машинного века, не скатываясь к иллюстрациям технического описания? И главное: как вообще, маляю краской по холсту, убедительно передать технологический процесс и трансформацию?

Первые ответы на эти вопросы дали кубисты.

Даже сегодня, спустя семьдесят лет после их создания, картины кубистов могут казаться непонятными: порой трудно разобрать, что вообще на них изображено. Они не предлагают интуитивно понятного взгляда на мир, в отличие, например, от импрессионистов, которые изображали развлечения мелких буржуа и уличную жизнь османовского Парижа. Кубисты мало интересуются живой природой, почти любая их работа — натюрморт, где искусственные объекты доминируют над природными — цветами или фруктами. Кубизм в лице своих создателей и главных интерпретаторов — Пикассо, Брака, Леже и Гриси — не притягивает взгляд, не распалает чувств; его сцена — это тесная коричневая комната или закуток в кафе. На фоне павлинов XIX века — полотно Делакруа или Ренуара — они похожи на сов. Трубка, стакан, гитара, пожелтевшая газета; когда ее приклеивали, она была грязно-белой, а сейчас цвета плохой сигары — цветовой баланс композиции безвозвратно утрачен. Тем не менее после пятисотлетней паузы кубизм оказался первым радикальным художественным тезисом о том, как мы видим.

Начиная с эпохи Возрождения почти все картины следовали одной условности — прямой перспективе, позволяющей создать иллюзию реальности, изображая далекие от наблюдателя объекты меньше, чем близкие. При помощи перспективной композиции пространственные объекты мож-

но изобразить на плоскости, корректно имитируя кажущуюся разницу в размерах предметов, расположенных на разном отдалении от наблюдателя. Для художников XV века перспектива стала философским камнем живописи. Трудно преувеличить их восхищение тем, что они могут сделать точную масштабную иллюзию действительности. В перспективах «идеальных городов» и мадзоккио («обручах») Уччелло этот восторг выливается в поэзии, воспевающей простоту и совершенство математической модели. Несколько лет назад каждый молодой искусствовед знал рассказанный у Вазари анекдот о том, как Уччелло всю ночь делал перспективные этюды, а когда обиженная жена позвала его в постель, мог выговорить только одно: «*O, che dolce cosa è questa prospettiva!*»¹ Она и была прекрасной, ведь никакого другого, более совершенного способа упорядочивания визуального опыта не существовало. В XV веке перспектива считалась не только частью математики, но и почти магией — так наши бабушки и дедушки восхищались своими первыми «кодаками». Достаточно воспользоваться готовым средством, и возникает иллюзия реальности: «Вам остается только нажать на кнопку, обо всем остальном мы позаботились».

Однако перспектива — это условность. Она предполагает определенный способ видения, который мало напоминает естественный процесс смотрения. По сути, сама перспектива — абстракция. Она упрощает отношения между глазом, мозгом и предметом. Это идеальный взгляд одноглазого человека, неподвижно стоящего на некотором удалении от того, на что он смотрит. Перспектива делает наблюдателя богом, на котором сходится весь мир, Неподвижным Наблюдателем. Перспектива собирает визуальные факты и закрепляет их в едином поле. Глаз этому полю не принадлежит, мозг не является частью созерцаемого им мира.

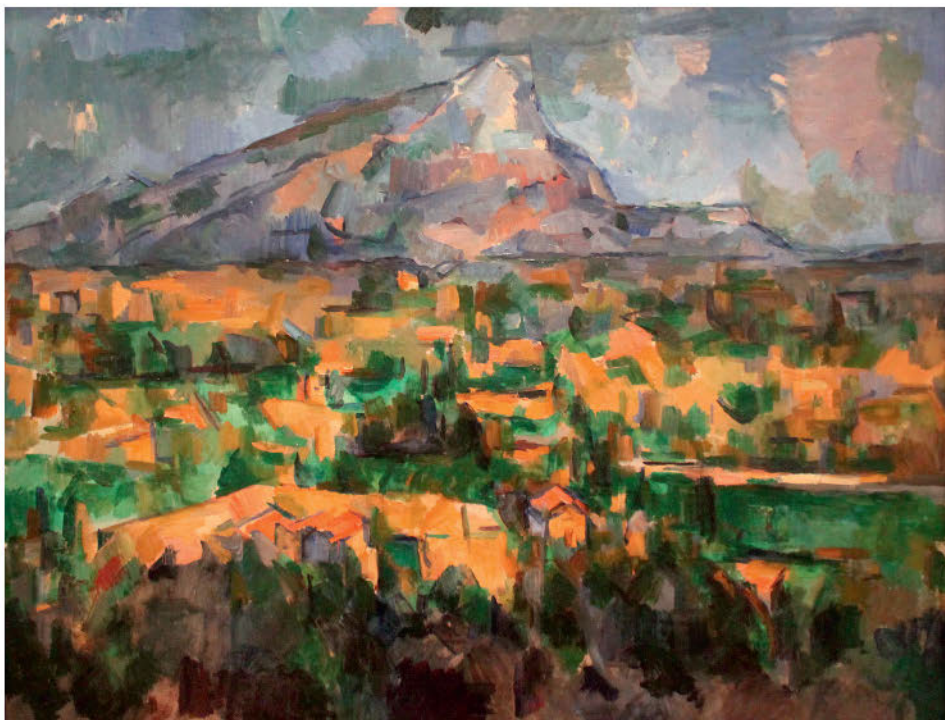
Однако, несмотря на кажущуюся точность, перспектива — это обобщение опыта. Она подменяет некой схемой то, что мы видим на самом деле. Посмотрите на предмет — ваш глаз не неподвижен. Он постоянно непроизвольно мечется из стороны в сторону. Ежесекундно человек поворачивает или наклоняет голову, из-за чего немного изменяется и точка зрения на предмет, а вместе с ней изменяется и видимое нами. Мозг способен выхватить один кадр, как будто заморозив время, однако опыт восприятия мира более похож на мозаику, чем на перспективу — на мозаику множества связей, ни одна из которых не является полностью неподвижной. Любой взгляд — это сумма впечатлений от многих взглядов. Следовательно, попытка художника ухватить реальность сама является частью этой реальности. Наблюдатель и наблюдаемое принадлежат одному полю. Одним словом, реальность — это взаимодействие.

¹ «Ох, как прекрасна эта перспектива!» (ит.)

ГЛАВА I. МЕХАНИЧЕСКИЙ РАЙ

Во многих областях современной науки идея о том, что наблюдатель влияет на наблюдаемое, является само собой разумеющейся, однако необходимо четко прояснить, что именно из этого следует. Это не значит, что «все субъективно», поэтому истинное высказывание невозможно. Это не значит, что, если я вижу мышь под стулом, я могу силой одного только разума сделать так, чтобы она исчезла, представив ее плодом воображения. В реальном мире мыши существуют, и, как правило, они делают то, что хотят, независимо от того, смотрим мы на них или нет. Однако все это значит, что мое присутствие в комнате может повлиять на мышь (можно привести и более ученый пример: присутствие антрополога в тропическом лесу может изменить поведение изучаемого им племени). Мышь наверняка будет действовать по-другому, если я оказался с ней в одной комнате. Но и мое восприятие мыши будет подвержено — лишь в определенной мере сознательно — воздействию всех имеющихся у меня на данный момент знаний о мыши. Грубо говоря, на похожем принципе строится современная физика элементарных частиц и психология. Глаз и предмет принадлежат одному полю и воздействуют друг на друга. В конце XIX века мало кто согласился бы с этим утверждением. Тогда было принято четко разграничивать *Я* и *Некто*, между ними была дистанция, как между отцом и детьми. Однако ближе к 1900 году эта новая идея обретает научную форму в работах Фрэнсиса Брэдли, Альфреда Норта Уайтхеда, Альберта Эйнштейна. А параллельно с ними к схожим выводам приходит один художник, далекий от науки, не знакомый с ее новейшими изысканиями (как и любой далекий от науки француз и даже множество французов, к науке весьма близких), живущий в уединении на юге Франции под Экс-ан-Провансом, — он прорабатывает эту идею, дает ей эстетическое выражение и воплощает в своих работах. Зовут художника Поль Сезанн.

Здесь необходимо сделать оговорку. Великие художники многогранны, и разные эпохи — или разные культуры — в одно и то же время находят в их творчестве что-то свое. Как отмечал английский художник, писатель и историк искусств Лоуренс Гоунг, связь между Сезанном и кубистами весьма односторонняя: он бы никогда не написал кубистическую картину, так как в своем творчестве «стремился к той современности, которой не существовало тогда и не появилось до сих пор». Ему бы не понравилась абстрактность кубизма — в этом можно не сомневаться. Все усилия Сезанна были направлены на изображение объектов физического мира: очертаний горы Сент-Виктуар, скал каменоломни Бибемюс, шести красных яблок или лица своего садовника. Представление о Сезанне как об отце абстрактного искусства основано на его высказывании о том, что природу нужно трактовать посредством сферы, конуса и цилиндра. Трудно сказать, что он подразумевал под этим, потому что ни на одной картине Сезанна



Поль Сезанн. Гора Сент-Виктуар. 1904–1906. Холст, масло. 69,8 × 89,5 см.
Художественный музей Филадельфии. Собрание Джорджа Элкинса

нет ни сферы, ни конуса, ни цилиндра. Начиная с 1890 года — в последние пятнадцать лет жизни, после переезда из Парижа в Экс-ан-Прованс — в творчестве Сезанна мы видим исследование относительности зрения, сочетающееся с сомнением, что он или кто-либо другой способен выразить это в живописи. В 1906 году, за несколько недель до смерти, он пишет сыну в Париж:

Должен сказать тебе, что как художник я становлюсь все пронительнее по отношению к Природе, однако воплощение моих ощущений всегда болезненно. Я не могу передать глубины того, что разворачивается перед моими чувствами. У меня нет того пышного богатства оттенков, которыми дышит природа. Здесь, на берегу реки, мотивы множатся...

Под «мотивами» понимаются не просто камни и трава, а отношения между камнем и травой, деревом и тенью, листом и облаком, которые расцветали бесконечностью маленьких, но от того не менее ценных и занятых истин каждый раз, когда художник переставлял мольберт или просто поворачивал голову. Необычный стиль Сезанна выявляет сам процесс видения,

ГЛАВА I. МЕХАНИЧЕСКИЙ РАЙ

сложение и взвешивание выборов: ломаные контуры, параллельные мазки — это знаки педантичности среди суматохи сомнений. Каждая живописная картина, каждая акварель посвящены конкретному природному мотиву. Но в них есть нечто большее — сам процесс видения этого мотива. Никогда еще художник не посвящал зрителя в этот процесс столь откровенно. Для Тициана или Рубенса главное — законченная форма, триумф иллюзии. Сезанн же уводит вас за кулисы: вот канаты и блоки, деревянный каркас Волшебной горы, и вы понимаете, как устроен театр вообще, а не только конкретное представление. Возрождение восхищалось уверенностью художника в том, что он видит. Однако у Сезанна, как отметила критик Барбара Роуз по другому поводу, утверждение: «Я вижу это» — заменяется вопросом: «А это ли я вижу?» Глядя на его картину, разделяешь сомнения художника в положении дерева или ветки или в абрисе горы Сент-Виктуар и деревьев перед ней. Все относительно. Сомнение становится одним из мотивов картины. И сама эта идея — что сомнение может быть героическим, заключенным в столь грандиозной композиции, как на холстах

Поль Сезанн. Гора Сент-Виктуар. 1906.
Холст, масло. 63,5 × 82,5 см. Кунстхаус, Цюрих



позднего Сезанна, — является ключевой для нашего века и модернизма как такового. Кубизм просто доведет ее до конца.

Кубизм зародился в 1907 году по адресу: рю Равиньян, 13, в «муравейнике» из дешевых мастерских, известном как «Бато-Лавуар» («плавучая прачечная»). Идея пришла в голову двадцатилетнему испанцу Пабло Пикассо. Его соратником в изобретении кубизма стал чуть более молодой и куда более консервативный француз Жорж Брак, сын маляра из Нормандии. К 1905 году Пикассо уже получил некоторую известность благодаря своим работам так называемого «голубого» и «розового» периодов — с томными бледными обнаженными цирковыми актерами и нищими. Однако широкой публике Пикассо был неизвестен, о Браке же вообще не знал никто. Их аудитория насчитывала не больше десятка человек: знакомые художники, любовницы, безвестный молодой немецкий торговец искусством Даниэль Анри Канвейлер да они сами. Никакого публичного веса их творчество не имело, поэтому и давления со стороны публики они не испытывали. Однако в этом было и преимущество, ведь их проект, с точки зрения человека обычного, был чистым безумием. Пикассо и Брак хотели продемонстрировать тот факт, что наше знание о предмете составлено из всех возможных точек зрения на него — сверху, сбоку, спереди, сзади. Они хотели сжать время наблюдения в один момент, создать синтезированный образ. Они пытались сделать множественность, появившуюся в работах позднего Сезанна, главным элементом реальности.

Одним из материалов для экспериментов Пикассо и Брака стала культура других народов. В XIX веке во Франции сформировалась традиция интереса к экзотическим и примитивным культурам, и, заимствуя формы и мотивы африканского искусства, художники действовали в русле этой традиции. Из французских колоний в Марокко через картины Делакруа и других романтиков пришли экзотические образы берберов, базаров, танцовщиц и боевых верблюдов, львиной охоты и рифских воинов. К 1900 году, благодаря изобретению канонерской лодки и парохода, Франция захватила еще одну колонию в Экваториальной Африке, где была широко распространена ритуальная резьба по дереву. Впрочем, французы считали ее не искусством, а скорее диковинкой, и образцы ее составляли лишь малую часть потока сырья, хлынувшего из колонии в метрополию. Пикассо оценил эти произведения, но тоже лишь как «сырье». Как и у Брака, у него была коллекция африканских деревянных скульптур, однако интерес художников не был антропологическим. Художники ничего не знали ни об их ритуальном использовании и значении, ни об обществах, откуда они происходили, ни о том, что искусство там понимается совсем иначе, чем в Париже. Вероятно (хотя искусствоведы робко надеются на обратное), худож-

ники воспринимали африканские традиционные общества так же, как и все остальные французы того времени: барабаны, кости в носу, «рагу» из миссионеров. В этом отношении кубизм был элегантной имитацией колониальной политики, воспринимая африканские скульптуры как колониальное сырье, такое же, как медь или пальмовое масло, а Пикассо, получается, занимался культурным грабежом.

И все же что за странная идея — использовать африканское искусство? Кубисты оказались едва ли не первыми, кому это пришло в голову. За сто тридцать лет до них Бенджамин Уэст восхищался одеждой из тапы, дубинами и каноэ, которые привезли из своих тихоокеанских плаваний капитан Кук и Джозеф Бэнкс (в то время эти сувениры из Нового Света казались не менее экзотичными, чем для нас пробы лунного грунта), однако ни один художник из Академии не начал работать в таитянской или маорийской манере. Одно дело — изобразить статуи с острова Пасхи, как это делал Уильям Ходжес, совсем другое — подражать их стилю. Однако Пикассо в 1906–1908 годах занимался именно этим. Заимствуя из африканского искусства, он утверждал немислимое для любого художника XVIII века: традиция изображения человека, составлявшая основу западного искусства на протяжении двух с половиной тысяч лет, себя исчерпала и, чтобы вдохнуть в нее новую жизнь, надо обратиться к нетронутым культурным ресурсам — к далеким от нас Другим — африканцам. И все же, если сравнить картину Пикассо «Авиньонские девицы» (1907) с ее африканскими прототипами, окажется, что различия столь же велики, сколь велико их сходство. Пикассо интересовала витальность, заключенная в форме африканского искусства, — для него она была неразрывно связана со свободой деформации. Он едва ли понимал и даже не интересовался тем, что эти искажения человеческого тела и лица были традиционными условностями, а не экспрессионистским приемом. Он видел в них буйство, они были близки его собственным эксцентричным исканиям. В работах так называемого «негритянского периода» нет отрешенности и сдержанности африканских прообразов; их резкие, стремительные ритмы напоминают,

Маска племени махонгве, Габон.
Дерево, красители. 35,5 × 15,2 см.
Бруклинский музей.
Фонд Фрэнка Бабботта

