

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ

ЗАПАДНОЕ
ИСКУССТВО. XX ВЕК

Тридцатые годы

Москва 2016

УДК 7.0
ББК 85
330

Печатается по решению
Ученого совета Государственного института искусствознания

Рецензенты:

А.С. КОРНДОРФ, доктор искусствоведения
Е.В. САЛЬНИКОВА, доктор культурологии

Редколлегия:

А.В. БАРТОШЕВИЧ (ответственный редактор),
Т.Ю. ГНЕДОВСКАЯ (ответственный редактор),
Н.П. БАЛАНДИНА (ответственный секретарь),
О.В. ЛОСЕВА, И.И. РУБАНОВА, В.А. РЯПОЛОВА

Западное искусство. XX век. Тридцатые годы. Сборник статей / Отв. ред.
А.В. Бартошевич, Т.Ю. Гнедовская. – М.: Государственный институт искусствознания.
М., 2016. – 422 с.

ISBN 978-5-98287-095-7

Сборник статей «Западное искусство. XX век. Тридцатые годы» представляет собой опыт коллективного комплексного исследования широкого круга проблематики, связанной с историей искусства Запада тридцатых годов XX столетия. Сборник включает в себя статьи по разным видам искусства – речь в них идет о живописи, архитектуре, музыке, театре, кинематографе Франции, Англии, Испании, Италии, Германии, США. Изучая искусство этого драматического десятилетия в его эволюции, в его связях с социальными и политическими событиями эпохи, в многообразии тенденций, направлений, индивидуальностей художников, принадлежавших к разным поколениям и национальным культурам, авторы сборника вместе с тем стремились обнаружить общие закономерности, определявшие художественное развитие 1930-х годов. Неслучайно в статьях сборника, посвященного проблемам искусства Запада, постоянно возникают сопоставления с процессами, происходившими в отечественном искусстве той эпохи.

ISBN 978-5-98287-094-0

© Коллектив авторов, 2016
© Государственный институт искусствознания, 2016
© И.Б. Трофимов, оформление, 2016

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВСТУПЛЕНИЕ	
Т.Ю. Гнедовская	5
А.В. Бартошевич	
ГАМЛЕТЫ ТРИДЦАТЫХ ГОДОВ	8
Е. А. Дунаева	
ЖЕРТВОПРИНОШЕНИЕ ТЕНИ (Театральная интермедия в Париже между двумя мировыми войнами)	41
В.А. Ряполова	
УИЛЬЯМ БАТЛЕР ЙЕЙТС: ПОСЛЕДНЕЕ ДЕСЯТИЛЕТИЕ	72
В.Ф. Колязин	
ТРАУГОТТ МЮЛЛЕР – ДРАМА «КАУЧУКОВОГО ЧЕЛОВЕКА»? (От сценографа Пискатора до художника «Праздника дня рождения фюрера – 1935» и «Отелло» в прифронтовом Берлине)	93
Н.П. Баландина	
ВОКРУГ ЖАКА ПРЕВЕРА. СЦЕНАРИСТ ВО ФРАНЦУЗСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ 1930-Х ГОДОВ	145
М.А. Бусев	
МЕЖДУ НЕОКЛАССИКОЙ И СЮРРЕАЛИЗМОМ. ПАБЛО ПИКАССО В 1930-Е ГОДЫ	171
К.В. Орлова	
ЖОАН МИРО: ТВОРЧЕСТВО МЕЖДУ ДВУМЯ ВОЙНАМИ	200
И.В. Лебедева	
ГЕОМЕТРИЧЕСКАЯ АБСТРАКЦИЯ В АМЕРИКАНСКОЙ ЖИВОПИСИ 1930-Х ГОДОВ: В ПОИСКАХ СВОЕГО ПУТИ	216
Е.А. Лазарева	
ФУТУРИЗМ КАК ТРАДИЦИЯ В ИТАЛЬЯНСКОЙ И РУССКОЙ ЖИВОПИСИ	240

А.Г. Вяземцева НОВЫЙ РИМ В ЗЕРКАЛЕ КУЛЬТУРЫ ИТАЛЬЯНСКОЙ СТОЛИЦЫ. 1920–1930-Е ГОДЫ	259
Т.Ю. Гнедовская НЕМЕЦКАЯ АРХИТЕКТУРА МЕЖДУ МОДЕРНИЗМОМ И ТРАДИЦИОНАЛИЗМОМ	292
А.Н. Селиванова АРХИТЕКТУС LUDENS: ПОСТКОНСТРУКТИВИЗМ, АР ДЕКО И «МОНУМЕНТАЛЬНЫЙ ОРДЕР»	335
Е.М. Тараканова РАЗВОРОТ К МУЗЫКАЛЬНОЙ КЛАССИКЕ. ГЕРМАНИЯ И РОССИЯ НА ФОНЕ ПАНОРАМЫ 1930-Х ГОДОВ	352
О.В. Лосева МУЗЫКА: ПОЗИЦИИ И ОППОЗИЦИИ	382
В.А. Вязовкина «РОКОВАЯ О ГИБЕЛИ ВЕСТЬ...» ОБРАЗЫ СУДЬБЫ В БАЛЕТАХ 1930-Х ГОДОВ	406

ВСТУПЛЕНИЕ

Нет сомнений, что понятие «1930-е годы» – есть календарная условность. Так же очевидно, что на протяжении этого, как и любого другого десятилетия имели место самые разные по окраске события, да и ситуация постоянно менялась. Однако в нашем сознании 1930-е годы как будто выпадают из общей хронологии и воспринимаются, во-первых, как изолированный, а во-вторых – как застывший, неизменный период, имеющий более чем определенные коннотации. Сознание отказывается допустить, что ужасы 1930-х явились естественным продолжением и следствием не только военного опыта 1910-х, но также радостей, свобод и преувеличенных надежд 1920-х годов. Ведь убедившись в подобной преемственности, мы оказываемся вынуждены признать, что эта страшная эпоха не была случайностью или своеобразным «бермудским треугольником» на карте истории и что, если развитие и впрямь идет по спирали, она имеет все шансы повториться.

Сознавая это, тем более стоит попытаться спокойно и непредвзято взглянуть на 1930-е годы, поместив их в общий контекст исторического развития и проследив, когда и в силу каких обстоятельств сформировалась специфика этого периода, в чем она заключалась и насколько общий, повсеместный характер носила. Авторы данного сборника стремятся взглянуть на историю через культуру и на культуру через историю. Искусство всегда помогало восстановить специфическое ощущение эпохи куда более эффективно, чем самая достоверная и подробная хроника событий, а кроме того, в 1930-е годы политика переплеталась с художественной жизнью европейских стран теснее, чем когда-либо.

Начало своеобразному сращению искусства и политики положили истине революционные перемены, случившиеся в жизни большинства европейских стран после Первой мировой войны. На авансцену политической жизни вышли тогда «народные массы», о благополучии которых на протяжении предшествующих десятилетий радели и беспокоились лучшие представители образованного сословия. Многие деятели искусства в связи

с этим преисполнились уверенности, что утопическая мечта о всепроникновении искусства и воспитании с его помощью нового человека наконец получила реальные шансы для реализации. Следствием этой уверенности стала вспышка лихорадочной творческой активности, на первых порах поддержанная представителями новой власти в целом ряде стран.

Увы, уже к концу 1920-х годов стало ясно, что зависимость от народа чревата порой еще большими проблемами, унижениями и опасностями, чем зависимость от «царя». В конце 1920-х идеи коллективизма и преклонение перед «массами» постепенно начали уступать место пониманию ценности индивидуума, а склонность к радикальному новаторству и революционным переменам – интересу к традиции. Одним из следствий этих тенденций стал стремительно набиравший силу культ героев и вождей, внесший немалую лепту в установление и укрепление тоталитарных режимов. В результате этих тенденций 1930-е годы становятся временем, когда народ постепенно превращается в послушную и безгласную массу, именем которой тираны расправляются с инакомыслящими. Более того, в странах, где царит культ личности, все, кто действительно обладает правом так именоваться – а в их число, понятное дело, входят все крупнейшие художники, – оказываются вынуждены бороться не просто за право свободно мыслить и творить, но и за физическое выживание.

Все это вовсе не означает, что в 1930-е годы перестают создаваться великие произведения искусства. Напротив, начало и середина 1930-х поражают богатством и разнообразием художественных возможностей и становятся временем долгожданного синтеза, временем, когда вдруг вполне органично совмещается то, что до этого казалось антогонистичным. Так, опыт, приобретенный в пору авангардных экспериментов, оказывается востребован и адаптирован к новому прочтению классики, личное творческое переживание мыслится органичной частью всемирного наследия, низовые жанры, так же как и разнообразные формы фольклора, превращаются в мощный источник обогащения вполне академического художественного языка.

Не раз говорилось о том, что апелляция к традиции, столь характерная для 1930-х годов, была не только результатом разочарования в радикальном новаторстве, но и следствием ужаса перед надвигавшимися катастрофами и катаклизмами. «Вечные темы» и «вечные ценности», казалось, служили нравственным укрытием и точкой внутренней опоры тем, кого новые трагические обстоятельства выбивали из привычной колеи, нередко заставляя менять привычки, страну обитания, язык, круг знакомых, профессию. А мы знаем, что в 1930-е годы огромные массы европейцев, среди которых заметное место занимали деятели культуры, были вынуждены сдвинуться с насиженных мест, спасая себя и свои семьи. Русский актер Михаил Чехов, поработав в России и Германии, закончил жизнь в США, как и русский балетмейстер Баланчин или голландский живописец Пит Мондриан. Немецкие архитекторы Бруно Таут и Эрнст Май сначала уехали из Германии в Россию, а потом первый из них переместился в Японию и затем в Турцию, а второй – в Африку. В свою очередь, их друзья и коллеги Вальтер Гропиус и Людвиг Мис ван дер Роэ «экспор-

тировали» новую архитектуру из Германии в Америку, где она пустила мощные корни и приобрела принципиально новое качество.

Вообще, как ни кощунственно это звучит, вызванная трагическими обстоятельствами массовая миграция, исковеркавшая так много судеб, имела и некоторые положительные последствия. Именно в 1930-е и позднее в 1940-е годы в мировой культуре начался процесс необычайно интенсивного «перекрестного опыления», в результате которого в самых разных точках планеты формировались новые творческие группы, школы, направления и даже виды искусства. Не забудем, что Америка после войны вышла на авансцену мировых художественных процессов в значительной степени благодаря тому, что в эту наиболее удаленную, безопасную и перспективную страну в 1930–1940-е годы переехали деятели искусства из множества европейских стран.

Итак, 1930-е – время подведения итогов тех экстремальных эстетических и политических экспериментов, которые имели место в предшествующее десятилетие. Время разочарования, взросления и отрезвления от иллюзий. Одновременно это время, когда в воздухе висит предчувствие беспрецедентной по масштабам катастрофы, в неизбежность которой большинство людей отказывается верить. 1930-е – время, когда трещины, едва намечившиеся в предшествующие годы, превращаются в непреодолимые пропасти, а творческие оппоненты становятся непримиримыми политическими врагами. 1930-е – время оборотничества и подмен, массового самообмана и горьких индивидуальных прозрений. Одновременно это время самоуглубленного, сосредоточенного, исполненного рефлексии и великой мудрости творчества, какого не знали «золотые 1920-е». Ведь нередко художественные занятия становятся в эти годы последним оплотом веры, надежды и гармонии, последней ниточкой, связывающей между собой людей, эпохи и страны.

Настоящий сборник посвящен проблемам европейского искусства 1930-х годов, и потому формально отечественная история остается за его рамками. Однако общность и взаимосвязанность процессов, имевших место в этот период, не позволяют совсем обойти вниманием советское искусство. Авторы целого ряда статей проводят параллели с отечественным опытом и для этого нередко привлекают материал, связанный с художественной жизнью СССР в 1930-е годы. Впрочем, далеко не только благодаря включению этих фрагментов, внимательного читателя сборника сопровождает ощущение, что история отечественного искусства отражается и преломляется в европейской художественной истории, как в зеркале, пусть порой и искривленном. Такой опосредованный взгляд, подобный взгляду Персея, следившего за Медузой Горгоной в отражении собственного щита, помогает избавиться от штампов в восприятии, разглядеть и осознать то, что при иной оптике часто ускользает от нашего внимания. Впрочем, даже такие ухищрения не способны полностью избавить читателя от ощущения ужаса и боли, почти неизбежно сопровождающего нас при погружении в историю 1930-х годов.

А.В. Бартошевич

ГАМЛЕТЫ ТРИДЦАТЫХ ГОДОВ

Традиционное членение истории культуры по десятилетиям (10-е, 20-е, 30-е и т.д.), конечно, более чем сомнительно с точки зрения строгой научности. Оно отвечает нашей неосознанной, унаследованной от предков потребности придавать числам магический смысл, а главное – соблазняет техническим удобством: зачем ломать голову над периодизацией, когда само историческое время (которое путают с летосчислением) позаботилось об этом.

Тем не менее отчетливо обозначенный перелом в развитии английской культуры между двумя войнами точно совпадает с рубежом 1920-х и 1930-х годов.

Перемены в духовной жизни Англии, в английском театре исподволь готовились со второй половины 1920-х, но решающий поворот произошел в именно 1930 году. В сознание английского общества, на сцену английского театра возвратился, словно из десятилетней ссылки, Шекспир, недавно еще презираемый или, что было не лучше, равнодушно почитаемый. Теперь вновь пришла его пора. Шекспир опять заполняет зрительные залы. Театры Вест-Энда, долго брезгавшие классиком («От Шекспира пахнет провалом», – заметил один вест-эндский антрепренер), один за другим начинают ставить его пьесы. В 1930 году «Гамлета» играли одновременно в трех лондонских театрах. Критика с энтузиазмом заговорила о возвращении традиционного театрального стиля, о воскрешении поэтического театра. Диктатуру режиссеров объявили свергнутой (словно в Англии она существовала), возвестили о наступлении нового царства актера. В истории британского театра открылся новый этап, отмеченный расцветом «Олд Вик», постановками Гилгуда и стратфордского Шекспировского мемориального

театра. Едва ли не все высшие взлеты театра 1930-х годов связаны с Шекспиром¹.

В том же 1930 году крупный исследователь Шекспира Л. Аберкромби выступил с лекцией, в которой провозгласил конец царствования формальной «реалистической школы» 1920-х годов. «Шекспироведение, – констатировал он, – переживает переломный момент в своем развитии: возможно, что мы стоим у начала новой революции»². Аберкромби призвал отказаться от методологии «реалистической школы» 1920-х годов, которая, как он утверждал, опустила Шекспира до уровня среднего елизаветинца, свела шекспировскую драму к комплексу архаических условностей и, что важнее всего, элиминировала из нее самую ее сущность – человеческую личность, ренессансный сильный и свободный характер. Пришло время возвратиться к допозитивистскому шекспироведению, к критике эстетической и романтической. Назад к Колриджу, к постижению «вечного» в Шекспире, к вчувствованию в тайны его поэтического гения – такова программа поворота, о котором возвестила лекция Аберкромби (и который, заметим, на деле привел к утверждению идей «новой критики»).

Известный немецкий филолог Роберт Вайман связывал факт появления манифеста Аберкромби и начало резкого перелома в развитии английской науки о Шекспире с настроениями английской интеллигенции на рубеже 1920–1930-х годов, в период всемирного кризиса³. О том же, применительно к судьбе британской культуры в целом, пишут английские историки. Они объясняют разительные перемены, происходившие в общественном сознании Англии, мощным толчком кризиса, проложившего грань между двумя десятилетиями.

Кризис не только потряс экономику Запада, но и стимулировал существенные изменения в жизнеощущении европейцев, не в последнюю очередь – в их взглядах на смысл, функцию и язык искусства. Рушились главные концепции культуры, рожденные двадцатыми годами. Многие люди европейского искусства стали ощущать исчерпанность авангарда и в поисках точки опоры обратились к прошлому, к художественной традиции. Этот поворот носил глубоко противоречивый, если не двусмысленный характер. Лозунг «назад к классике» мог возвращать к цен-

¹ Напомним, что и в советском театре в 1930-е годы Шекспир стал невиданно популярен («Отелло» с А. Остужевым, «Король Лир» с С. Михоэлсом, «Ромео и Джульетта» в Театре Революции, «Укрощение строптивой» в ЦТКА и так далее, до бесконечности). В 1934 году Максим Горький призвал советских драматургов «учиться у Шекспира». Подобный поворот к классической традиции происходил в пределах всей европейской культуры. Тут проявляли себя закономерности, действовавшие на уровне более глубоком, чем любые социально-политические коллизии.

² См.: *Abercrombie L. Aspects of Shakespeare. Oxford: Clarendon Press, 1933. P. 254.*

³ *Вайман Р. Некоторые вопросы изучения Шекспира в Англии и США // Вильям Шекспир: К четырехсотлетию со дня рождения, 1564–1964: Исследования и материалы. М.: Наука, 1964. С. 38.*

ностям гуманистически ориентированной культуры, но мог приводить к попыткам неоконсервативного воскрешения имперской идеологии – не только в странах с тоталитарным строем, но и в государствах с давними демократическими традициями. Сам экономический кризис в сущности мог быть не только и не столько первопричиной этих процессов, сколько их результатом: не случайно в культуре советской страны, далекой от проблем западной экономики, развивались схожие явления.

Средний англичанин готов был видеть в катастрофах 1929–1931 годов расплату за грехи «веселых двадцатых», за их презрение к прошлому, забвение островных традиций, пошлый американизм, гедонистическое легкомыслие. Наступило время тотального отречения от идей, одушевлявших прошедшее десятилетие. Спасение от грозных событий современности, как это не раз бывало в Англии, искали в возвращении к традициям былого, к тому самому викторианству, которое проклинали и осмеивали люди 1920-х годов. Полковник Лоуренс Аравийский с точностью выразил господствовавшее умонастроение, сказав: «Мы оторвались слишком далеко от нашей базы и порвали коммуникации. Соберемся здесь и подождем, пока подойдут главные силы»¹.

Политики и ученые, философы и поэты тех лет обнаруживают жадный и тоскливый интерес к невозвратимым временам королевы Виктории, к культуре, морали, к образу жизни викторианцев. Книги, посвященные англичанам XIX века, становились бестселлерами, подобно «Королеве Виктории» Литтона Стрейчи. На Вест Энде шли три драмы о сестрах Бронте, пьеса «Барретты с Уймплстрит» – о Браунингах и т.д. Мода на викторианскую эпоху коснулась архитектуры, мебели, одежды так же, как философии, искусства и повседневного быта. «Эта тенденция, – пишут историки английского общества 1930-х годов, – выразила современную ностальгию по безопасной, устойчивой жизни викторианцев»².

Драматургия Чехова, в котором хотели видеть меланхолического певца гибнущей красоты прошлого, именно в 1930-е годы сделалась национальным достоянием английского театра (до тех пор Чехов занимал главным образом умы избранных). Любимейшей пьесой англичан стал «Вишневый сад», понятый как «поэма разбитых мечтаний и увядающих деревьев».

В противоположность космополитическому духу 1920-х годов английское общество испытывает теперь бурный подъем патриотических эмоций. Распространение неовикторианства крепко связано с гордостью не столько за «старую веселую Англию», сколько за великую Британскую империю. Как о едином процессе историк говорит о «взрыве патриотического чувства и ностальгического уважения к викторианцам, чьи солидные добродетели подняли Британскую империю к могуществу и величию, которых прискорбно недостает в век диктаторов»³.

¹ Цит. по: *Graves R., Hodge A. The Long Weekend: A Social History of Great Britain 1918–1939.* London: Faber & Faber Ltd., s.a. [1941]. P. 219.

² *Ibid.* P. 278.

³ См.: *Mowat C. Britain between the Wars.* London: Methuen, 1955. P. 522.

Коммерческий театр немедленно откликается на патриотические веяния. Отзываясь на требования публики, законодатель театральной моды двадцатых годов Ноэл Кауард сочиняет патриотическое шоу «Кавалькада», в котором участвуют четыреста исполнителей и шесть лифтов. Консервативные британцы, прежде считавшие Кауарда «дегенератом из числа молодых циников», теперь умиляются, слыша речь Кауарда на премьере: «Несмотря на тревожные времена, в которые мы живем, все еще чудная штука быть англичанином»¹.

В 1931 году одной из самых читаемых книг было сочинение М. Диксона «Англичанин», воздававшее хвалу британскому характеру, британской старине и проклинавшее континентальную Европу и ее поклонников-космополитов. Книгу венчала глава «Шекспир-англичанин». «Ты наш, суть Англии в тебе», – так обращался автор к Шекспиру в предпосланном книге стихотворении, стилизованном под елизаветинских поэтов.

Главное, что ищут неовикторианцы в прошлом, – моральная опора, спасение от хаоса современности. Викторианский мир кажется им оплотом истинной человечности. Надежды на спасение они связывают, как часто бывает в кризисные эпохи, с нравственной стойкостью отдельного человека, почерпнутой в религиозной традиции прошлых времен. Идея морального самосовершенствования лежит в основе многочисленных этических и религиозных учений, распространившихся в начале 1930-х годов, в первую очередь влиятельной «оксфордской школы». При этом морализм неовикторианцев был чужд идее непротивления. Теоретики «оксфордской школы» призывали создать «мускулистое христианство». Их Христос – могучая личность, вождь, воитель, который принес с собой не мир, но меч.

Вместо иронического недоверия, которое в 1920-е годы испытывали к великим личностям прошлого и их возможностям в истории, люди нового десятилетия поглощены восторженным интересом к сильным людям былых веков. Начинается повальное увлечение исторической литературой. Минувшее предстает в ней единственно как поприще деятельности великих личностей. 1930-е годы в Англии – время расцвета историко-биографического жанра². В 1930-е вышла в свет и была мгновенно распродана серия коротких жизнеописаний замечательных людей – от Байрона до императора Ахбара, от святого Павла до Моцарта. На сценах английских театров небывалую популярность приобретает историческая мелодрама. Самый знаменитый английский фильм 1930-х годов – «Генрих VIII» Александра Корды.

Общественная мысль и искусство Англии полны в 1930-е годы надежд на великого человека, который придет, чтобы спасти Британию и установить в мире Закон и Порядок. Полковник Лоуренс и Мосли, и не они одни, претендовали на роль спасителей Империи и блюстителей твердой нрав-

¹ Graves R., Hodge A. The Long Weekend. P. 597.

² Ср. воссозданную М. Горьким в начале 1930-х годов серию «Жизнь замечательных людей» (ЖЗЛ).

ственности. Тема сильной личности, настоящего мужчины и верного слуги Империи становится одной из центральных тем английского искусства.

Конечно, было бы явной несправедливостью объяснить тяготение каждого английского художника 1930-х годов к крупным характерам, к значительным фигурам национальной истории одними охранительными побуждениями. Здесь действовали и совсем иные мотивы: реакция против опустошающего цинизма 1920-х, тоска о человеке, естественная для искусства, существующего в мире «людей без свойств», поиски положительных нравственных идей, стремление восстановить порванные связи с традициями гуманистической классики, приверженность которым способна охранить и от соблазна довериться радетелям Порядка.

В этих условиях возвращение к шекспировской традиции было для английского театра неизбежным.

Одной из центральных фигур этого процесса стал Джон Гилгуд.

Режиссер Харкорт Уильямс увидел его на Вест-Энде и в 1929 году привел в «Олд Вик», где он за два сезона сыграл Ромео, Антонио («Венецианский купец»), Ричарда II, Оберона, Антония («Юлий Цезарь»), Орlando, Макбета, Гамлета, Готспера, Просперо, Антония («Антоний и Клеопатра»), Мальволио, Бенедикта, Лира¹.

Критики писали о мелодическом голосе, грации, безукоризненной технике слова, об ирвинговском благородстве его пластики. «Казалось, – писал Дж. Трюин, вспоминая первые сезоны Гилгуда в “Олд Вик”, – вернулись старые дни английского театра»².

Со старыми днями театра Гилгуда связывало многое, начиная с того, что он был внучатым племянником Эллен Терри и воспитывался в атмосфере поклонения великим актерам прошлого. Он не считал, в противоположность большинству своих сверстников, что театр прежних времен – оплот олеографической красоты и напыщенной фальши. В Ирвинге он видел не повод для насмешек в духе Бернарда Шоу, а образец для подражания, вплоть до мелочей. Репетируя Макбета, он изучал костюм и мизансцены Ирвинга в этой роли по рисункам Б. Партриджа. «В последнем акте я делал грим с поседевшими волосами и налитыми кровью глазами и старался возможно больше походить на “загнанного волка”, каким, по описанию Эллен Терри, был Ирвинг, а в первой сцене я нес вложенный в ножны меч на плече так же, как это делал Ирвинг»³. Раздумывая над Гамлетом, он часами рассматривал фотографии Ирвинга. В предисловии к книге Р. Гилдер о его Гамлете Гилгуд писал, что заветной его мечтой было очистить традицию Ирвинга от искажавших ее натуралистических наслоений.

Все, кто знал Эллен Терри, утверждают, что Гилгуд унаследовал ее обаяние на сцене и в жизни, ровный внутренний свет, который она излучала,

¹ Вот календарь премьер Гилгуда, дающий некоторое представление о том, как работал «Олд Вик». Сезон 1929/30 года: сентябрь – Ромео, октябрь – Антонио, ноябрь – Ричард II, декабрь – Оберон, январь – Антоний, февраль – Орlando, март – Макбет, апрель – Гамлет.

² *Trewin J.C. Shakespeare on the English Stage.* London: Barrie & Rockliff, 1964. P. 239.

³ *Гилгуд Дж.* На сцене и за кулисами. М.: Искусство, 1969. С. 152.

обворожительный дух старинной благовоспитанности и душевного изящества, аромат прочной вековой культуры, которым была проникнута ее личность. В Гилгуде эта печать духовной укорененности в веках выражена даже более отчетливо. Пишут о его врожденном аристократизме, о «надменном профиле, разрезающем пространство»¹, о благосклонной улыбке, с которой он несколько смущенно сообщает, что «не умеет играть простых»². Кажется, сэр Джон так и родился в рыцарском звании.

Книгу своих воспоминаний Гилгуд начинает с поэтического описания «привольной, обставленной со всем викторианским комфортом жизни»³, он воскрешает глубоко запавшие в его детскую память образы старого лондонского дома, где он рос, передает рассказы о доме его деда Артура Льюиса, где «можно было побродить по саду, подышать запахом сена и даже встретить корову – Льюисы держали ее, чтобы у детей всегда было свежее молоко. Вот как идиллически выглядел Кенсингтон в восьмидесятых годах! Там вы увидели бы самого Артура Льюиса за мольбертом, а на теннисном корте или где-нибудь под деревом – его жену и дочерей в платьях с турнюрами»⁴.

Прославленное обаяние Терри и Гилгуда – то самое истинно английское обаяние, о котором рассуждает Антони Бланш, персонаж романа Ивли-на Во «Возвращение в Брайдсхед», эстет, гражданин мира, заклятый враг британских традиций; полагая, что «обаяние – английское национальное бедствие», он дает ему следующее определение: «Сень старого вяза, сэндвич с огурцом, серебряный сливочник, английская барышня, одетая во что там одеваются для игры в теннис, – нет, нет, Джейн Остин, мисс Митфорд, – это все не для меня»⁵. Если намеренно не принимать в расчет злобную иронию Антони Бланша, которую, кстати, вовсе не разделяет автор, можно сказать: в художественной личности Гилгуда тоже есть нечто от «сени старого вяза», от духа викторианской эпохи, который не исчез из национальной психологии англичан даже под напором событий нашего века.

Множество английских интеллигентов послевоенной поры долго отказывалось верить, что прошлое невозвратно миновало. «Под ними глухо трясется земля, двадцатый век, несколько запоздав, вступает наконец на остров. Они не слышат гула и досадливо отряхиваются, когда новая жизнь сыплется на них с серых листов газеты»⁶. Вот где английское «обаяние» действительно становилось национальным бедствием.

Писатели «потерянного поколения», отвергая цинизм «новой деловитости», проклинали и предавший их старый мир. Но в самой ярости их инвектив слышалась тоска по спокойной прочности былого. Потому

¹ *Gilder R.* Gielgud – Hamlet. New York: Oxford University Press, 1957. P. 82.

² *Roberts P.* The Old Vic Story: A Nation's Theatre, 1818-1976. London: Allen, 1976. P. 145.

³ *Гилгуд Дж.* На сцене и за кулисами. С. 62.

⁴ Там же.

⁵ *Во И.* Романы. М.: Прогресс, 1974. С. 431.

⁶ *Эренбург И.Г.* Собр. соч.: в 9 т. Т. 7. М.: Художественная литература, 1966. С. 452.

«потерянное поколение» разделяло всеобщую привязанность англичан к пьесам Чехова, в которых находило поэзию «старого вяза» и боль разлучения с ним.

Когда юному Джону Гилгуду пришлось навсегда покинуть викторианский старый дом, где прошло его детство, дом, воспетый им позже в мемуарах, он, по его словам, «испытал истинно чеховскую скорбь – может быть, поэтому “Вишневы сад” стал одной из моих любимых пьес»¹. Пьесы Чехова рано стали близки Гилгуду. До прихода в «Олд Вик» он сыграл Петю Трофимова, Треплева, Тузенбаха² и считался в Англии «несравненным интерпретатором русской драмы»³. Его путь к Шекспиру лежал через Чехова, в свою очередь истолкованного в шекспировских традициях английской сцены. В Треплеве он видел «подлинно романтический характер», «нечто вроде Гамлета в миниатюре»⁴.

Чеховский Треплев оказался одним из первых предвестий главного создания всей жизни Гилгуда; одним из последних был Макбет, сыгранный за месяц до того, как актер вышел на сцену в роли Гамлета. Его Макбета называли скорее датчанином, чем воинственным шотландцем⁵. Говорили о гамлетовских рефлексиях этого Макбета, о том, что, подобно принцу Датскому, «совесть делает его трусом»⁶.

Премьера «Гамлета» в «Олд Вик» состоялась в апреле 1930 года в тяжелые для англичан дни, когда эпидемия мирового кризиса ворвалась на британскую землю. Каким бы случайным ни было совпадение дат, оно имело свой смысл. Экономический кризис сопровождался кризисом духовным, и оба готовились исподволь. Мир «веселых двадцатых» еще до конца десятилетия начал давать первые трещины. Глухие толчки надвигающихся социальных потрясений были слышаны наиболее чуткими художниками Англии. «Смерть героя» Олдингтона, горькая исповедь «потерянного поколения», появилась в тот год, когда Гилгуд пришел в «Олд Вик». Гамлет Гилгуда был подготовлен предгрозовой атмосферой конца десятилетия; есть своя символика в том, что он родился, когда гроза разразилась. Мучительная пора должна была выразить себя в Гамлете, образе, близком «потерянному поколению», как он оказался потом близок «рассерженным», как он всегда бывает нужен человечеству на крутых поворотах истории.

¹ Гилгуд Дж. На сцене и за кулисами. С. 61.

² По воле Ф. Комиссаржевского, ставившего «Три сестры» (1925, театр «Барнз»), Гилгуд наделил Тузенбаха внешностью романтического героя; это входило в замысел режиссера, стремившегося создать на сцене образ давно умершей действительности, полный ностальгической поэзии; действие пьесы было отодвинуто в 1880-е годы (для англичан – высшая точка умершего века).

³ Так его называли еще в 1925 году.

⁴ Гилгуд Дж. На сцене и за кулисами. С. 115.

⁵ Rosenberg M. *The Masks of Macbeth*. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1978. P. 100.

⁶ The Times. 1930. 18 March.

Гамлета 1930 года, первого своего Гамлета, Гилгуд называл, «сердитым молодым человеком двадцатых годов»¹. Историк говорит, что «горечь и сарказм этого Гамлета отразил климат послевоенного разочарования»². Однако Гилгуд записал приведенные строки в 1963 году (отсюда и сравнение с «сердитыми»), а историк – в 1971-м. Вряд ли в 1930 году актер сознательно стремился выразить общественные веяния. Тогда он вкладывал в роль «свои личные чувства – а многие из них совпадали с чувствами Гамлета»³.

Об этом-то совпадении и позаботилось время, говорившее устами молодого актера.

Современные подтексты Гамлета – Гилгуда вышли наружу, когда он через год сыграл в пьесе Р. Маккензи «Кто лишний» роль Иозефа Шиндлера, бывшего летчика, человека, сломленного войной, – он бомбил вражеский город, а там погибла его возлюбленная, – взрывающегося в бурных филиппиках миру, пославшему его убивать. Трагедия «потерянного поколения» была опущена в пьесе до уровня коммерческого театра. Но современники восприняли Шиндлера – Гилгуда как «преемника династии Гамлетов в современных одеждах» (Айвор Браун)⁴. В герое Маккензи Гилгуд открывал гамлетовские черты, в Гамлете 1930 года он передал тоску и гнев «потерянного поколения».

Гилгуд сыграл Гамлета, когда ему было двадцать пять лет – случай редкостный на профессиональной английской сцене, за эту роль не было принято браться актеру моложе тридцати пяти лет (Ирвинг играл Гамлета в тридцать восемь, Форбс-Робертсон – в сорок лет). Для Гилгуда то, что Гамлет молод, имело особый смысл: речь шла о судьбе поколения, чью юность предали, чьи надежды растоптали. «Его Гамлет был отчаянно подавленный и разочарованный юноша, в одиночестве восставший против мира зла, в противоречии с самим собой и под конец принимающий свою судьбу, – пусть будет»⁵. В противоположность Барри Джексону с его «Гамлетом» 1925 года Х. Уильямса и Гилгуда больше интересовал не мир Клавдиева Эльсинора, но человек, против него бунтующий. Спектакль был предельно сосредоточен на личности Гамлета. Гилгуд хотел до конца проникнуть в мир психики шекспировского героя, чтобы ответить на вопрос, что мешает ему действовать: он искал Эльсинор в самом Гамлете.

В этом Гамлете жила болезненная нервность молодого интеллигента 1920-х годов⁶, он был весь во власти взбурдаженных, смятенных чувств,

¹ *Гилгуд Дж.* На сцене и за кулисами. С. 278.

² *Findlater R.* The Players Kings. London: Weidenfeld and Nicolson, 1971. P. 199.

³ *Гилгуд Дж.* На сцене и за кулисами. С. 278.

⁴ Цит. по: *Findlater R.* The Players Kings. P. 183.

⁵ *Trewin J.C.* Shakespeare on the English Stage. P. 117–118.

⁶ «Сердитый молодой человек двадцатых годов был чуть более уподобен (и, как мне кажется теперь, более аффектирован), чем его двойник в пятидесятых или шестидесятых годах», – писал Гилгуд (*Гилгуд Дж.* На сцене и за кулисами. С. 278).

за вспышками «скачущего, как ртуть, возбуждения»¹ следовали опустошенность и оцепенение. Кульминацией душевного развития Гамлета становилась сцена, когда в потоке бессвязных угроз, обличений, полных боли и язвительности, выплескивалась наконец наружу терзавшая его мука. Его тонкое лицо с горестной складкой возле губ одухотворялось негодованием, резкие, «как взмахи сабли»², движения рук разили невидимого врага. Неправда мира доставляла ему страдание почти физическое, и он спешил излить боль в словах, заговорить, заклясть ее. Складываясь в обвинительные речи, горькие, разящие слова создавали иллюзию действия. Он «окутывал себя словами»³ – вот отчего его силы оставались парализованными: бунт внезапно иссякал, он снова застывал в бессильной тоске; в «глазах его, запавших от бессонницы, стояла соль сухих слез»⁴.

В третьем акте зрители видели одинокую фигуру со свечой в руке, устало бредущую в темноте, – таким запоминали Гамлета – Гилгуда.

Гилгуд как зоркий аналитик исследовал раздвоенность и душевную смуту молодого современника – и оставался в сфере поэтического театра. Строгий хранитель сценической традиции Дж. Эйгет писал: «Игра Гилгуда воспринимается целиком в ключе поэзии. Я без колебаний говорю, что это высшая точка английского исполнения Шекспира в наше время»⁵. Тему «потерянного поколения», принадлежащую 1920-м годам, Гилгуд интерпретировал средствами осторожно обновленной традиции.

Через четыре года Гилгуд показал своего второго Гамлета. Теперь он сам ставил спектакль на сцене вест-эндского театра «Нью» – в 1930-е годы Шекспир начал все чаще проникать на подмостки коммерческого Вест Энда. «Гамлет» 1934 года снискал прочный успех, прошел сто пятьдесят пять раз (только «Гамлет» с Ирвингом выдержал в 1874 году большее число представлений – двести) и был назван «ключевым шекспировским спектаклем своего времени»⁶.

Рядом со скромным спектаклем Харкорта Уильямса «Гамлет» в «Нью» был празднеством для глаз, верхом театрального великолепия. В «Олд Вик» сцену первого выхода короля поставили с простотой почти обыденной: королева, сидя с придворными дамами, вязала, а Клавдий возвращался с охоты, на ходу снимая плащ; жизнь в Эльсиноре давно установилась и даже не лишена некоторого домашнего уюта – вероятно, точно так же возвращался с охоты покойный король. Гамлету здесь приходилось столкнуться с повседневным, примелькавшимся злом. Ту же сцену Гилгуд поставил с торжественностью и размахом. Полукруглая лестница, поднимавшаяся к трону, на котором во всех регалиях восседали король и королева, вся была заполнена толпой придворных, сливавшихся в одну

¹ *Hayman R.* John Gielgud. New York: Random House, 1971. P. 62.

² *Gilder R.* Gielgud – Hamlet. P. 112.

³ *Farjeon H.* Shakespeare Scene. P. 151.

⁴ *Ibid.* P. 151.

⁵ Цит. по: *Hayman R.* John Gielgud. P. 64.

⁶ *Trewin J.C.* Shakespeare on the English Stage. P. 150.

массу: возникала эффектная пирамида из человеческих фигур (идею заимствовали у Крэга). Затем пирамида рассыпалась, и публице внезапно открывался Гамлет, доселе невидимый за спинами толпы.

Некоторые энтузиасты «Олд Вик» находили мизансцены спектакля 1934 года слишком театральными, а декорации – слишком громоздкими, «по крайней мере для тех, кто любил в театре три доски и одну страсть»¹. Они отдавали предпочтение постановке Уильямса. Однако именно в «Гамлете» 1934 года определился «большой стиль» театра 1930-х годов и с ясностью обозначились мотивы искусства Гилгуда.

Гилгуд и художницы Мотли создали на сцене образ «пышно увядающего ренессансного двора»², последнего пира мощной плоти, уже тронутый разложением: декорации цвета «осенней бронзы»³, тяжелые плащи, сложное оружие; мир вульгарной, крикливой роскоши, лишенный ренессансной красоты; чувственных страстей, утративших ренессансную одухотворенность, и грубой силы.

Клавдий – Ф. Воспер «заставлял всех понять не только то, как Гертруда была завоевана для его засаленной постели, но и то, как он завоевал царство, – крепкой хваткой, а не просто чашей с ядом»⁴. Образу некогда великой культуры, ввергнутой теперь в осень и умирание, противопоставлялся варварский холодный Север – «ветер, холод, звезды, война»⁵, войско северного принца Фортинбраса в серых одеждах; Север надвигался, наступал, его тусклые цвета постепенно вытесняли краски доживающего свой век Возрождения.

«Гамлет Гилгуда превосходит всех своих предшественников в поклонении мертвому отцу», – заметил Г. Ферджен⁶. О том же говорят едва ли не все писавшие о спектакле. Для героя Гилгуда, утонченного скептического человека закатной поры, с его брезгливостью к разгулявшейся «мерзкой плоти», презрением к силе и беспомощностью перед ней, память об отце, память о великих днях ныне угасающей культуры – главная душевная опора, единственное оправдание жизни. Гамлет-отец оказывается поэтому смысловой осью спектакля⁷. Душевные терзания Гамлета-сына – от невозможности исполнить долг перед прошлым.

¹ *Farjeon H. Shakespeare Scene. P. 156.*

² *Gilder R. Gielgud – Hamlet. P. 33.*

³ *Trewin J.C. The Turbulent Thirties. London: P. Elek, 1948. P. 104.*

⁴ *Brooks C. The Devil's Decade. London: Macdonald, 1948. P. 182.*

⁵ *Gilder R. Gielgud – Hamlet. P. 34.*

⁶ *Farjeon H. Shakespeare Scene. P. 155.*

⁷ Во второй половине 1930-х годов Вс. Мейерхольд, обдумывая постановку «Гамлета», к которой он готовился много лет, хотел сделать стержнем всего спектакля историю отношений Гамлета-сына и Гамлета-отца и любил рассказывать о том, как будет решена сцена встречи отца с сыном, судя по всему, примеривая на себя роль старшего Гамлета. Постановка, художником которой предполагался Пикассо, композитором – Шостакович, не была осуществлена по всем понятным причинам. Перевод трагедии, сделанный по заказу Мейерхольда Б. Пастернаком, позже был взят Вл.И. Немировичем-Данченко для постановки в МХАТе, также, увы, не состоявшейся – разумеется, по совсем иным мотивам.

Между двумя Гамлетами – 1930 и 1934 годов – было, конечно, много общего: то же чередование взрывов нервной энергии и апатии, то же безостановочное движение в «быть или не быть», та же устало-печальная интонация в словах «век вывихнут», то же высокое исступление в сцене «мышеловки», когда Гамлет, вскочив на трон Клавдия, рвал в клочья рукопись пьесы об убийстве Гонзаго, веером подбрасывая листы в воздух.

Однако те самые критики, которые восхищались Гилгудом в 1930 году, теперь винили его в холодности, Дж. Мортимер называл его игру «слишком интеллектуальной»¹; Эйгет говорил, что обвинительный монолог в сцене с матерью похож на «лекцию об умеренности»², он упрекал Гилгуда в том, что его Гамлет чересчур изыщен, что актер читает стихи слишком музыкально: «музыка слышна даже в обличении Офелии»³, а в «“быть или не быть” явилось нечто моцартовски-нежное»⁴.

В то же время историки театра, оглядываясь на прошедшие годы, согласно называют образ, созданный Гилгудом 1934 году, лучшим Гамлетом того десятилетия.

Дело, впрочем, не в том, хуже или лучше второй Гамлет. Он – иной. Созданный в пору расцвета театральной судьбы Гилгуда, он принадлежит «большому стилю» тридцатых годов со всеми его эстетическими ретроспекциями и стоит ближе к другим созданиям зрелого Гилгуда, чем к юношескому образу 1930 года.

Герои Гилгуда озарены обаянием навеки ушедшей эпохи, которой они рыцарственно, а иногда и нелепо хранят верность. Они служат «сени старого вяза», защищают ее, представляют от ее имени, ибо видят в ней образ бытия, полного добра и красоты. Поэзия Гилгуда – осенняя поэзия, его цвета – краски осени. Его героям нечего делать в прозаическом мире современности, они не понимают ее, она пугает их, внушает им неприязнь, они брезгливо от нее отворачиваются, не желают иметь с ней ничего общего. Они ощущают себя «последними в роде», живут в предчувствии прощаний и утрат, в ясном сознании конца, как его Гаев из «Вишневого сада», «обращенный в прошлое, элегантный, тоскующий, ненужный и сознающий свою ненужность»⁵.

Неприспособленность героев Гилгуда к современной жизни не что иное, как надменное нежелание приспособливаться, их обольстительное легкомыслие – демонстративный отказ принимать жизнь всерьез. Одна из лучших и любимых ролей Гилгуда – Ричард II в хронике Шекспира и в исторической драме Гордон Девиот. Последняя принесла Гилгуду, вероятно, самый большой успех в жизни. Лондонцы 1933 года выстаивали в длинных очередях, чтобы достать билет на «Ричарда Бордосского», они

¹ Цит. по: *Hayman R.* John Gielgud. P. 88.

² *Agate J.* The Brief Chronicles. London: Published by Jonathan Cape Limited, 1943. P. 268.

³ *Ibid.* P. 266.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Findlater R.* The Players Kings. P. 196.

ходили на представление по тридцать-сорок раз. Гилгуд, кажется, больше любил Ричарда из пьесы Девиот, чем из пьесы Шекспира.

Нет нужды доказывать преимущество второго, но посредственное сочинение Девиот в чем-то важно ответило нуждам англичан 1930-х годов и мироощущению Гилгуда. Субъект хроники Шекспира – государство, его участь – точка отсчета для частных судеб. Личность поверяется ходами истории; король Ричард требований истории знать не хочет, приносит Англии всевозможные беды, автором строго судим и обретает человечность, только утратив трон.

В пьесе Девиот Ричард над историей потешается, политику терпеть не может и, как выясняется, правильно делает. Вместо исполнения государственных обязанностей играет с пажом в расшибалочку и снова кругом прав, поскольку таким способом «профанирует Необходимость», враждебную, как следует из пьесы, интересам человеческой личности. Его главный враг – агрессивный и властолюбивый политик Глостер («Да здравствует Глостер – человек действия!» – кричит толпа). Ричард исповедует философию экстравагантности, находя в ней единственно возможный способ отстоять неповторимость своей личности, он бежит в экстравагантность, спасаясь в ее лоне от безжалостного хода истории. Его норма поведения – последовательный антиутилитаризм, то есть, в сущности, эстетическая форма существования: он творит «свой образ» как произведение искусства. («Мы тратили деньги, – говорит он, – на красоту вместо войны. Мы были экстравагантны».)

Роль Ричарда II из хроники Шекспира Гилгуд строил на том, что король, поставивший страну на грань краха и вооруживший против себя могущественных вельмож, живет в постоянном ощущении гибели, он знает, что дни его сочтены, и ничто его не спасет.

Но недаром у него «белые, в кольцах руки художника»¹. Он вносит искусство в самую свою жизнь, он двигается и говорит, как актер на сцене, наблюдая за эстетическим совершенством своих жестов, слушая звуки своего голоса. «Ричард II, – писал актер, – одна из редких ролей, где актер может наслаждаться словами, которые должен произносить, и намеренно принимать картинные позы. Но в то же время зрителю должно казаться, что Ричард все время настороже, что он как бы пытается – и словами, и движениями – защитит себя от страшного удара судьбы, которая, как он чувствует, ждет лишь своего часа, чтобы настичнуть и сразить его»².

То, что казалось критикам холодностью и излишним подчеркиванием музыкального начала в речи, – на деле часть характеристики героев Гилгуда, сознательно избранный им способ бытия, когда их внешняя жизнь от них отделяется, становясь предметом эстетического самосозерцания.

Дж.Б. Пристли считал, что ему известны три Гилгуда – шекспировский актер, интерпретатор чеховской трагикомедии и несравненный исполнитель старой английской «искусственной комедии». Пьесы Конгрива

¹ *Hayman R. John Gielgud. P. 56.*

² *Гилгуд Дж. На сцене и за кулисами. С. 256.*

и Уайльда, на свой лад возродившего дух и стиль комедии Реставрации, сопровождали Гилгуда многие годы. Еще в 1930 году, сразу после того как Гилгуд сыграл своего первого Гамлета, Найджел Плейфер пригласил его в «Лирик» на роль Джона Уортинга в «Как важно быть серьезным»: он нашел, что у Гилгуда «прямая спина и сухой юмор» – важное качество для актера, играющего в «искусственной комедии». Через девять лет Гилгуд снова сыграл Джона Уортинга – воплощение истинно английского обаяния. Рассуждая об игре Гилгуда в комедии Уайльда, критик Д. Маккарти заметил, что «секрет исполнения в “искусственной комедии” состоит в том, чтобы играть людей, которые, забавляясь, играют сами себя»¹.

Не всегда артистизм героев Гилгуда нужен им всего лишь для забавы. Чаще он призван спасти их от страха перед реальностью, от неуверенности в себе, как в Ричарде II или Макбете, которого Гилгуд сыграл в 1942 году «пленником собственной фантазии», «самым поэтическим из убийц»². Можно сказать, что герои Гилгуда пытаются эстетически преодолеть свою «потерянность», свою отторгнутость от современной жизни – ведь они так часто являются к нам из мира «старого вяза» и «английского обаяния».

Музыкальность, грация, осторожно демонстрируемое изящество – проявление внутренней сущности героев Гилгуда, нескрытость эстетического начала, отражающая историческую отдаленность персонажей Гилгуда, – существенное свойство сценического стиля актера, как, впрочем, классического стиля многих эпох³. Здесь кроется источник гармонического впечатления, которое оставляет искусство Гилгуда, каких бы сложных трагических коллизий он ни касался.

Герой «Возвращения в Брайдсхед» Чарлз Дайер сделал себе имя в начале 1930-х годов тем, что стал «архитектурным художником». Он рисовал древние замки, викторианские поместья и старинные дома перед тем, как их должны были снести. «Финансовый кризис тех лет только способствовал моему успеху, что само по себе было признаком заката». Как бы то ни было, он сохранял для вечности уходящую красоту старой Англии. Не подобная ли цель много раз вдохновляла Джона Гилгуда?

«Аристократ в век массовых коммуникаций, оратор в эру бормотания, романтик в век реализма, апостол слова в мире культа изображения, Гилгуд кажется в некоторых отношениях великолепным анахронизмом»⁴.

Тридцатые годы, прозванные «политическим десятилетием», эпоха антифашистского движения, гражданской войны в Испании, создали на английской почве активное левое искусство – политическую поэзию, политическую графику, политический театр.

Но коснулись ли бурные общественные движения классического английского театра, отразились ли они сколько-нибудь явственно в шекспировских

¹ Findlater R. The Players Kings. P. 196.

² Bartolomeusz D. Macbeth and the Players. London: Cambridge University Press, 1969. P. 233.

³ См.: Типология стилевого развития нового времени. Классический стиль. М., 1976.

⁴ Findlater R. The Players Kings. P. 203.

постановках «Олд Вик» и Стратфордского Мемориального театра? Главный источник, по которому мы можем судить об этом, – рецензии критиков (английские театроведы, увы, избегают описывать спектакли) и труды историков театра. Но критики и историки обычно судят о шекспировских спектаклях с позиций сугубо академических. Голос эпохи звучит в статьях тех лет глухо. Лишь по временам словно крепко запертые окна распахиваются: на страницы ученых книг и газетных рецензий врывается шум истории, иногда помимо воли сочинителей. Тогда становится ясно, что люди, приходившие в театр на Ватерлоо-роуд, – те же, что участвовали в социальной борьбе эпохи, свидетели подъема фашизма, Мюнхена, рабочих демонстраций, «Аристократов» Н. Погодина и в «Ожидании Лефти» К. Одета на сцене «Юнити».

Тогда перестает казаться неправдоподобной история о скандале, разразившемся в 1933 году на представлении «Перед заходом солнца» с немецким гастролером Вернером Крауссом в роли Клаузена (Гауптман только что сказал Гитлеру «да», Краусс уже начинал свою казенную карьеру в Рейхе). Благовоспитанная английская публика свистела, улюлюкала, бросала на сцену бомбы с зловонной жидкостью. С большим трудом молодая Пэгги Эшкрофт, любимица тогдашнего театрального Лондона, выйдя на подмостки, уговорила публику успокоиться и досмотреть пьесу. Одержимая праведным гневом публика не захотела увидеть, что драма позднего Гауптмана по всем статьям противостояла духу нацистского режима.

С другой стороны, становится понятной атмосфера восторженного признания, которая окружала в Лондоне Элизабет Бергнер, – в ней видели не только большую актрису, но и политическую эмигрантку и антифашистку.

Становится также объяснимой буря протестов, которой публика «Олд Вик» встретила в 1939 году известие о предполагаемых гастролях шекспировской труппы в фашистской Италии. Толпа демонстрантов окружила здание театра, требуя отмены гастролей, другая толпа провожала группу на вокзале, аплодировала и кричала, что Шекспир выше политики.

История шекспировских постановок в Англии предвоенных лет свидетельствует о том, что английский театр не был столь прочно замкнут в сфере чисто психологических и эстетических толкований, как это нам иногда представляется (не говоря о том, что самые на первый взгляд чуждые современности спектакли порою способны сказать об эпохе едва ли не больше, чем самые «актуальные» интерпретации). Разумеется, связь между драматической реальностью 1930-х годов и английской сценой – особенно, когда речь идет о постановках Шекспира – чаще всего не были прямыми. Лишь изредка, как правило, в наиболее острые, решительные исторические моменты, дистанция между драмой Шекспира и современностью резко сокращалась, и режиссеры обращали героев и ситуации пьес Шекспира в повод для того, чтобы возвестить о людях и жизни своей эпохи, – не всегда со значительными художественными результатами.

Более распространенными и более естественными были случаи не-прямых соответствий шекспировской сцены и времени, когда искусство актеров и режиссеров, стремившихся передать действительную суть

классического подлинника, в чем-то существенном отвечали духовным вениям эпохи. Так было с Лоренсом Оливье, который в предвоенные и военные годы пережил свой звездный час.

Гамлет Джона Гилгуда был рожден на рубеже двух десятилетий. В своем искусстве актер их связывал. Тему «потерянного поколения» он решал в приемах классического стиля 1930-х годов.

Однако «бурлящие тридцатые» во второй половине десятилетия создали своего Гамлета. Это был Гамлет Лоренса Оливье.

Гилгуд и Оливье встретились на одних подмостках в 1935 году в легендарном спектакле гилгудовской антрепризы «Ромео и Джульетта», где Пэгги Эшкрофт играла героиню трагедии, Эдит Эванс – Кормилицу, а Гилгуд и Оливье, чередуясь, играли Ромео и Меркуцио. Два актера остались чуждыми друг другу. Гилгуд говорил о том, что у Оливье нет поэзии, Оливье – о том, что Гилгуд любит свою грациозную пластику и слишком уж поет шекспировские стихи.

Критики, еще находившиеся под обаянием Гамлета – Гилгуда, приняли Гамлета – Оливье без особого энтузиазма. В его Гамлете тщетно было бы искать интеллектуализм и душевную изысканность гилгудовского героя. Черноволосый мускулистый атлет с плотно сжатыми губами, подвижный, тугий, как пружина, полный сосредоточенной силы, он шел по Эльсинуру твердыми шагами воина. Им владели азарт и холодная ярость борьбы. За вспышками его гнева следовали безошибочные удары его меча. «Он стремителен во всем, он мастер парировать – словом, шпагой, – писал Айвор Браун, – главное впечатление – взрывы гневного духа и броски стального тела»¹. В монологах, произнесенных «звонящим, как труба, баритоном»², была «пульсирующая сила жизни»³. Критики говорили о возрождении елизаветинской мощи. «Оливье, – писал биограф актера, – вернул Шекспиру мужество, которое не было в моде на протяжении целого поколения»⁴.

Критики, однако, с полным основанием упрекали этого Гамлета в том, что он лишен всяких признаков гамлетизма. У Гамлета – Оливье, говорили они, «страсть правила интеллектом, силы характера было больше, чем силы ума»⁵. «На самом деле он разорвал бы дядю пополам раньше, чем Призрак успел бы объявить об отравлении»⁶. Язвительный Джемс Эйгет нашел, как обычно, самое злое суждение: «...лучшее исполнение Готспера, виденное нашим поколением»⁷. На репетиции, когда Оливье произнес: «О, мысль моя, отныне ты должна кровавой быть, иль грош тебе цена», к нему подошла Лириан Бейлис – это было за несколько месяцев до ее

¹ *Barker F.* The Oliviers: A Biography. London: Hamish Hamilton, 1953. P. 121.

² *Guthrie T.* In Various Directions. London: Michael Joseph, 1965. P. 181.

³ *Agate J.* The Brief Chronicles. P. 271.

⁴ *Barker F.* The Oliviers. P. 121.

⁵ *Williamson A.* The Old Vic Drama. London; New York: T.V. Boardman and Company Limited, 1945. P. 83.

⁶ *Kitchin L.* Mid-century Drama. London: Faber and Faber, 1960. P. 132.

⁷ *Agate J.* The Brief Chronicles. P. 231.

смерти – и сказала актеру: «Куда же ей (мысли) быть еще кровавее, мой мальчик!» Критики и старая руководительница «Олд Вик» были правы. Герой Оливье мало был похож на шекспировского Гамлета, как его всегда было принято понимать и, что скрывать, каким он написан у Шекспира. В этом позже признавался и сам актер. Повторяя слова Эйгета, он сказал: «Я чувствую, что мой стиль больше подходит для воплощения сильных характеров, таких, как Готспер или Генрих V, чем для лирической роли Гамлета». На сцене Оливье никогда больше эту роль не играл.

Тем не менее «Гамлет» Гатри – Оливье имел неожиданный и прочный успех вопреки суждениям многих влиятельных критиков, чье слово обычно очень много значит для английской публики, вопреки недружелюбию, с которым постоянные зрители «Олд Вик» вначале восприняли приход Оливье в театр. Они видели в нем героя-любownika Вест Энда и коммерческого кинематографа, английский вариант Дугласа Фербенкса. (В последнем они не так уж ошибались. Оливье в юности поклонялся Фербенксу и многому у него научился.) Через несколько месяцев после премьеры «Гамлета» на английский экран вышел исторический боевик «Огонь над Англией» – история англо-испанской войны 1588 года приобретала в 1937 году явную актуальность. Флора Робсон играла Елизавету, Оливье – романтическую роль юного дворянина, который проникал в обиталище врага Эскуриал, выведывал военные тайны испанцев и затем «с фербенксовской стремительностью»¹ скрывался от преследователей.

Наследник Фербенкса, «романтический премьер» Вест Энда, смог в «Гамлете» победить требовательную публику «Олд Вик», он, по выражению критики, «взял ее штурмом»².

Судя по всему, публика расслышала в спектакле Гатри – Оливье то, к чему остались глухими критики, обремененные готовыми мнениями и профессиональными предрассудками: голос времени, существенные мотивы которого раскрывались в Гамлете – Оливье. Никогда искусство Оливье не передавало дух своей эпохи так точно, как в предвоенные и военные годы, когда он стал национальным актером Англии в полном и лучшем смысле слова. К созданиям актера тех лет более всего приложимы слова Джона Осборна, человека иного поколения и взглядов, относившегося к Оливье почтительно, но настороженно и все же сказавшего о нем с некоторой долей зависти: «В лучшие моменты своей карьеры Ларри был способен в изумительной степени отражать пульс и темпы, характер и настроение нации»³.

С начала 1930-х годов люди, еще недавно причислявшие себя к послевоенному поколению, стали все чаще называть свое поколение предвоенным. Слово «предвоенный» вошло в литературный обиход. «Вторая мировая война стала частью обыденного сознания»⁴. В Англии, как и во

¹ The Illustrated London News. 1937. 6 March.

² Barker F. The Oliviers. P. 118.

³ Olivier / Ed. by L. Gourlay. London: Weidenfeld and Nicolson, 1973. P. 158.

⁴ Hynes S. The Auden Generation: Literature and Politics in England in the 1930s. London: The Bodley Head, 1976. P. 193.

всей Европе, выпускались книги о будущей войне. В 1935–1936 годах вышли книги с такими заглавиями: «Корни войны», «Вызов смерти», «Ядовитый газ», «Торговцы смертью», «Приближающаяся мировая война», «Когда Британия придет к войне», «Гражданин перед лицом войны», «Война над Англией», «Война на следующий год». Надвигающаяся военная катастрофа, мощное наступление фашизма делали в глазах англичан проблематичным самое существование в будущем европейской цивилизации. В газетной рецензии на поэтический сборник можно было встретить такое утверждение, высказанное между прочим, как нечто само собой разумеющееся: «Всякий теперь одержим быстрым приближением Судного дня человеческой культуры»¹.

Английское искусство 1930-х годов, сочинения наиболее чутких к зовам современности художников полны предвестий надвигающейся грозы. Ральф Воэн Уильямс после эдвардиански-лирической Пасторальной симфонии пишет в 1935 году трагическую фа-минорную симфонию, «тревожная главная тема которой была пророчеством о потрясениях, наступивших в Европе в конце 30-х годов»². Лейтмотивом искусства поэтов-«оксфордцев» становится образ некоей скрытой угрозы – таинственных сил, невидимо подстерегающих человечество где-то рядом. Через произведения Одена («Летняя ночь», 1934), Дей Льюиса («Ной и воды», 1936) проходит метафора всемирного потопа – космического катаклизма истории, безжалостной стихии, готовой поглотить человечество. «Язык войны вторгается и поэзию, даже когда речь не идет о войне, как если бы война стала естественным выражением человеческих отношений»³. Сэмюэл Хайнс, автор прекрасной книги о поколении Одена, на которую нам не раз еще придется сослаться, видит в апокалиптической образности поэтов 1930-х годов только предчувствие Второй мировой войны. Метафоризм «оксфордцев», однако, многозначнее, образ надвигающейся войны предстает в их поэзии (и в современной им романтике) как конкретное выражение трагического движения истории, бушующих социальных стихий современности, абстрактных неумолимых сил надличного угнетения. С ясностью сказано об этом у Ивлина Во в «Мерзкой плоти», где всеведущий таинственный отец Ротшильд, мудрец-иезуит, гоняющий по Лондону на мотоцикле, объясняет неизбежность новой войны, которой, по-видимому, никто не хочет, тем, что «весь наш миропорядок сверху донизу неустойчив»⁴.

Что современный человек, озабоченный участью культуры, может противопоставить грядущим апокалиптическим катастрофам? Стремительно политизирующейся английской интеллигенции 1930-х годов становится все более очевидно: теперь или никогда решится судьба человечества,

¹ Hynes S. The Auden Generation: Literature and Politics in England in the 1930s. London: The Bodley Head, 1976. P. 193.

² Staden J. After the Deluge. London: Hogarth Press, 1931. P. 81.

³ Hynes S. The Auden Generation. P. 41.

⁴ Во И. Романы. С. 119.

наступает время битв, пора социального действия, служить которому призвано искусство. Уилфрид Оден, глава «оксфордской школы» поэтов, обращаясь к другу – стихотворцу и единомышленнику Кристоферу Ишервуду – писал:

Так в этот час кризиса и разлада
Что лучше, чем твое точное и зрелое перо.
Может отвлечь нас от красок и созвучий,
Сделать действие необходимым и его природу ясной?
(Подстрочный перевод)

Для поэтов круга Одена символом современной ситуации, ставящей личность перед необходимостью делать немедленный выбор, нравственный и политический, была Испания. Многие «оксфордцы» и люди, близкие им, воевали в Испании: Корнфорд, Кодуэлл, Фокс там погибли. Произведения Одена и Корнфорда, написанные в Испании, объединены одной мыслью, одним поэтическим видением современности: сегодня – кульминация исторической драмы, час выбора, звездный час человечества. Оден писал:

Звезды мертвы. Звери не смотрят.
Мы одни с нашим днем, и время не терпит, и
История побежденным
Может сказать «увь», но не поможет и не простит.
(Перевод М. Зенкевича)

Чтобы ответить на вызов истории, встать на уровень ее требований, нужен особый тип личности, готовой к выбору, к решительной схватке.

Вчера – вера в Грецию и эллинизм,
Под падающий занавес смерть героя,
Молитва на закате, поклоненье
Помешанным. Сегодня же борьба.
Завтра – час живописцев и музыкантов.
Под сводами купола гул громогласный хора
...И выбор председателя
Внезапным лесом рук. Сегодня же – борьба.
(Перевод М. Зенкевича)

Нужен человек, способный на время отказаться от идей демократического равенства и личной свободы, от эстетических восторгов, отбросить интеллигентские сомнения, ради спасения цивилизации отрешиться от ею же возвращенных рефлексий:

Мы добровольно повышаем шансы смерти,
Принимаем вину в неизбежных убийствах.
(Перевод М. Зенкевича)

Нужен человек действия, нужен Герой. Образ его стремится создать английское (и не только английское) искусство 1930-х годов, словно исподволь готовя человечество к грядущим испытаниям.

«На смену чувствительному, невротическому антигерою 20-х годов пришел человек действия, – сказано в статье Майкла Робертса с многозначительным названием «Возвращение героя». – Этот возвращающийся герой, человек, который знает себя и определен в своих желаниях, – антитеза Пруфроку Элиота»¹. Настоящий мужчина и воин, верующий в правоту своего дела, герой должен был по всем статьям противостоять персонажам искусства и действительности 1920-х годов – цинизму технократов и прожигателей жизни, высокомерию интеллектуальной элиты, наконец, отчаянию и бесплодной ярости «потерянного поколения».

«Возвращение героя» происходило в разных искусствах и с разной мерой философской и эстетической значительности.

На свой лад о том же говорил и английский театр. В Гамлете – Оливье – всего отчетливее.

Новый герой, личность, взятая на пределе человеческих возможностей, воспринимался как прямой потомок великих характеров, созданных искусством прошлого. В своем эссе «Надежда на поэзию» (1934) Дей-Льюис писал о героях – избранниках нового поэтического поколения: «Они представляют собою нечто существенное в человечестве, увеличенное до героических пропорций; они, может быть, предвестие нового Ахилла, нового Иова, нового Отелло»². «Возвращение героя» было частью общего для художественной культуры 1930-х годов процесса воскрешения классической традиции, которую следовало спасти от натиска фашистского варварства.

Прошлое нужно было уберечь, сохранить – но и преодолеть – в интересах борьбы. Был особый исторический смысл в том, что человеком действия на сцене английского театра 1930-х годов предстояло стать персонажу, сосредоточившему в себе мучительнейшие терзания и душевную разорванность многих поколений европейской интеллигенции, – шекспировскому Гамлету.

Поэма Стивена Спендера «Вена» – страшная картина мертвого, растоптанного города после поражения восстания 1934 года – завершается вопросом Правителя Города, обращенным к поэту: «Простит ли он нас?» Он – «Тот, кто придет», грядущий мститель. Поэт отвечает со злой радостью:

А что если он
Взглянет на министра, «который все улыбался
и улыбался».
– «Что, крыса? Ставлю золотой – мертва!»
Огонь!

(Подстрочный перевод)

¹ The London Mercury. 1934. 1 Sept.

² Day-Lewis J. A Hope for a Poetry. Oxford: Basil Blackwell, 1934. P. 76.

В уста Мстителя вложены гневные слова Гамлета. Это не кто-нибудь, а принц датский отдает команду стрелять: Огонь!

Воин и карающий судья – таким хотели видеть Гамлета англичане 1930-х годов. Мотивы, ими управлявшие, можно понять: фашистская опасность была рядом – не только в Германии, Италии, но и в самой Англии.

Однако проблема героической личности и героического действия в английском искусстве 1930-х годов решалась – даже у многих левых художников – в пределах мирозерцания, отмеченного печатью традиционного индивидуализма. Философы, поэты и актеры чаще всего видели героя как сверхчеловека, вождя и спасителя: только его явление способно исцелить больное человечество. Экстатическое, почти религиозное ожидание Героя – постоянный мотив английской поэзии, прозы, публицистики второй половины 1930-х годов. Кристофер Кодуэлл в собрании эссе «Исследования умирающей культуры» (изданном в 1938 году, после гибели автора в Испании) пытается представить образ грядущего поколения Героев – тон его пророчески-возвышенный. Даже Шон О'Кейси, далекий от круга Одена, в пьесе «Звезда становится красной» (1940) рисует таинственную, почти сверхъестественную фигуру Красного Джима – вождя рабочих, от мощной воли которого зависит вся судьба рабочего движения. Красный Джим говорит слогом библейского пророка:

Труба отзвучала Господня в устах у ничтожеств.
Новые вести уста молодые вострубят.
Звуки трубы проникнут в сонные уши пирующих в залах,
И задрожит жадный язычник, служитель тельца золотого.

В финале личность Красного Джима прямо сливается с образом Иисуса:

Ведь звезда, что становится красной, все же звезда
Того, кто первый пришел к нам с миром¹.

Чрезвычайно отчетливо присутствие темы вождя-спасителя у «оксфордцев». Они видели свою цель в том, чтобы возвестить о приходе нового революционного мессии, служение которому – высший долг современников:

Мы можем раскрыть тебе тайну.
Предложить тониизирующее средство:
Подчиниться идущему к нам ангелу.
Странному новому целителю².

(Подстрочный перевод)

¹ О'Кейси Ш. Пьесы. М.: Искусство, 1961. С. 248, 250.

² Hynes S. The Auden Generation. P. 104.

Подобно Дей-Льюису, которому принадлежат эти строки, Оден видит в фигуре вождя-спасителя «альтернативу традиционной буржуазной демократии»¹.

Нет нужды говорить, насколько идея Героя-вождя и сверхчеловека, облеченная к тому же у «оксфордцев» в туманные, зашифрованные образы, оказывается двусмысленной в реальной исторической ситуации 1930-х годов. «Оксфордские поэты» искренне считали себя социалистами и врагами фашизма. Не случайно, однако, поэму Одена «Ораторы», в которой шла речь о молодежи, обретающей надежду в Вожде, хвалили в журнале «Действие» – органе британских фашистов. В конце 1930-х годов критик-марксист Ф. Гендерсон писал по поводу «Ораторов», что изображенная в поэме коммунистическая революция «больше похожа на фашистский заговор»².

В этом случае Т.С. Элиот, «роялист в политике, англо-католик в религии, классицист в искусстве», был прозорливее «оксфордцев». В стихотворении «Кориолан» (1931–1932) поэт рисует гротескную картину толпы, застывшей в метафизическом ожидании вождя, у которого «нет вопросительности в глазах», но который украдкой молит Господа: «Возвести, что мне возвещать!» Элиот прямо указывает социальный адрес стихотворения: фашистская Италия с ее парадной бутафорией в духе Римской империи.

Печать опасной абстрактности лежит и на главной фигуре западного искусства 1930-х годов – сильном герое, порвавшем с интеллигентской дряблостью, душевной расхлябанностью и т.д. Есть несомненное сходство между тем, как в Англии сыграл роль Гамлета Оливье, в Соединенных Штатах – Морис Ивенс (1938) и в фашистской Германии – Густав Грюндгенс (1936)³.

Вот как Дж.М. Браун описывает Гамлета – Ивенса: «Его датчанин был человек действия, профессиональный легионер. Он порвал с традицией тех бледнолицых невротиков, тех печальных юнговских людей, которые в хандре слонялись по дворцу, лия слезы о недостатке у них воли и копясь в своем подсознании»⁴.

¹ Hynes S. The Auden Generation. P. 88.

² Ibid. P. 94.

³ Сюда можно добавить распространенную в советской критике 1930-х годов так называемую теорию «сильного Гамлета», имевшую вполне благонамеренную цель: посмертно реабилитировать принца датского, отвести от него обвинения в интеллигентском безволии и неспособности к действию, представить Гамлета не знающим сомнений борцом и тем оправдать его в глазах Вождя, относившегося к кумиру и alter ego русской интеллигенции с глубокой неприязнью и открытым презрением (в известном Постановлении ЦК ВКПб 1946 года, текст которого, как полагают, сочинен самим Сталиным, фильм Сергея Эйзенштейна «Иван Грозный» обвиняется в том, что великий строитель земли русской превращен режиссером в «человека слабовольного и бесхарактерного, вроде Гамлета»). Что касается упомянутой теории «сильного Гамлета», то она, к счастью, не получила театрального воплощения (некоторые попытки делались, но ничего путного из них не вышло).

⁴ Brown J.M. Seeing the Things. New York: McGraw-Hill, 1946. P. 189.

«Он решил акцентировать мужские энергичные черты Датского принца», – пишет Клаус Манн о Грюндгенсе¹.

Другое свидетельство, принадлежащее английским историкам и при всей своей (в данном случае оправданной) политической тенденциозности, по сути, справедливое: «Этот “Гамлет”, поставленный в нацистской Германии и для нее, пытался выразить возвращающийся к примитиву «старогерманский» стиль в костюмах и оформлении и железную волю к власти «расы господ» в трактовке характера Гамлета»².

Можно, конечно, сказать, что мы имеем дело с неполными, чисто внешними совпадениями, что 1930-е годы дали искусству и стиль, который можно назвать классическим, и велеречивую профанацию классики, подобно тому как, согласно концепции Кодуэлла, истинным героям истории сопутствуют шарлатаны, рядящиеся в одежды героев, перенимающие их лексикон и способные на время вводить массы в заблуждение. Можно также напомнить давно ставшую трюизмом истину о том, что оценка сильной личности в искусстве, так же как в жизни, определяется тем, на что и против чего сила направлена: одно дело «воля к власти расы господ», совсем другое – готовность с оружием в руках защищать родину и цивилизацию. Тем не менее во всех трех трактовках в некоторой степени отразилось свойство, общее для культуры 1930-х годов и содержащее в себе реальную нравственную опасность: скрытый восторг перед воинственной мощью, преклонение перед силой.

Недаром общественное сознание Европы тех лет обнаруживает почти болезненный интерес к тиранам и завоевателям прошлого. Пример – культ Наполеона в 1930-е годы. В исторической пьесе Ф. Брукнера «Наполеон Первый» (1936) Талейран предсказывает Наполеону поражение, если император решится напасть на Россию, и слышит в ответ: «У меня всегда останется возможность сказать, что я был слишком велик для вас». Талейран комментирует: «Кровь стынет в жилах, когда услышишь такое»³. В реплике Талейрана – не простой страх, но некий священный ужас, замороженность сверхчеловеческим – момент, важный для понимания социальной психологии 1930-х годов. (Не забудем, что Брукнер – антифашист и эмигрант.)⁴

«Большой стиль», к которому тяготеет европейское искусство 1930-х годов, строится на основах меры и порядка, противоположных хаосу

¹ Манн К. Мефистофель. М.: Молодая гвардия, 1970. С. 285. Мы решились процитировать роман-памфлет К. Манна, в котором имя Грюндгенса прямо не названо, поскольку смысл данной цитаты подтверждается другими свидетельствами.

² Hamlet through the Ages. London: Rockliff, 1952. P. 61.

³ Брукнер Ф. Елизавета Английская и другие пьесы. М.: Искусство, 1973. С. 287.

⁴ Культ Наполеона по очевидным причинам прямо коснулся и сталинской России. Написанная в 1936 году блестящая книга академика Е.Тарле от начала до конца проникнута едва ли не раболопным восторгом не только перед властительным гением Бонапарта, но и перед его циническим маккиавелизмом, перед победоносной беззастенчивостью его политики: нетрудно угадать истинного вдохновителя и адресата этого панегирика.

и безверию первых послевоенных лет. Однако стремясь к героической цельности, он способен поэтизировать сверхчеловеческое, и тогда он утрачивает поэзию и человечность. Шарлатанский «классицизм» тоталитарных государств воспринимается как злобная несправедливая пародия на «большой стиль» эпохи – и все же как пародия именно на него, а не на что-нибудь другое.

Герои Оливье не заносились в ледяные выси сверхчеловеческого, они всегда оставались здравомыслящими британцами, сценический стиль актера был чужд абстракций, основан на вполне английском вкусе к непосредственному течению бытия, к плоти жизни. Однако двойственность героического стиля 1930-х годов коснулась Оливье в большей степени, чем других английских актеров. Это понятно: его искусство при всей своей героической цельности само отмечено некоторой двусмысленностью; всякий раз нужно задаваться вопросом, что за его героями стоит, что они защищают – нацию или ее верхушку, цивилизацию или империю? Об этом в своей превосходной статье об Отелло – Оливье писал Борис Зингерман¹.

Лоренс Китчин писал, что, играя в 1938 году Кориолана, Оливье показал на сцене «эмбрион фашистской диктатуры»². К своему смущению, критик не нашел в спектакле ни следа осуждения диктаторских амбиций героя. Однако ни в намерения актера, ни в намерения Льюиса Кэссона, поставившего трагедию в традиционном возвышенном стиле с декорациями в духе Альма-Тадемы, не входили никакие современные аллюзии. Вопросов об опасности диктатуры или о правах шекспировских плебеев для них не существовало. Они увлеченно пели славу Кориолану, воплощению сверхъестественной доблести. В сыгранном Оливье римском воителе кипела неудержимая энергия, гневная и уверенная сила; открытость, отрывистые и властные движения, раздувающиеся ноздри, резкий голос, похожий на «серп изо льда»³, – все соединялось в образ, уподобленный тем же критиком «огненному столпу на мраморном основании»⁴. Кориолану – Оливье простонародье было отвратительно физически: оно «воняло». «Я изгоняю вас», – эти слова Оливье произносил «не в ярости, как Кин, а с холодным превосходством презрения»⁵. Но патрицианского аристократизма в нем тоже не было, с плебеями он бранился грубо-азартно, не слишком над ними возвышаясь. Речь шла не об избранности рода, но об аристократизме военной элиты, о правах, покоящихся на мощи оружия. Обаяние силы, которое излучал Кориолан – Оливье, действовало гипнотически. Даже Китчин,

¹ Зингерман Б. Оливье в роли Отелло // Современное западное искусство. М.: Наука, 1972. С. 199–224.

² *Kitchin L. Mid-century Drama. P. 83.*

³ *Trewin J.C. The English Theatre. London: Hatton Garden, 1948. P. 98.*

⁴ *Ibid. P. 97.*

⁵ *Agate J. The Brief Chronicles. P. 168.*

увидевший в спектакле нечто политически сомнительное, восхищался победительной царственностью героя Оливье¹.

Разумеется, было бы смешно подозревать Оливье в симпатиях к фашистской диктатуре. Кстати, в том же 1938 году он сыграл пародию на диктатора в комедии Дж. Брайди «Король Нигдевии» – историю безумного актера, ставшего фюрером фашистской партии и в финале возвращенного в сумасшедший дом.

В «Кориолане» Оливье сделал важный шаг к тому, чтобы занять положение официального актера Империи, заступника и певца «истеблишмента»². Впрочем, в предвоенные и военные годы, счастливейшие годы театральной судьбы Оливье, когда страна должна была объединиться перед лицом внешней угрозы, Оливье был актером поистине национальным. После представления «Генриха V», в котором по сцене, увешанной голубыми, серебряными, алыми флагами, носился юный британец, рвавшийся в бой и спешивший победить, за кулисы пришел Чарлз Лоутон и сказал Лоренсу Оливье знаменитую фразу: «Вы, Ларри, и есть Англия».

Лоренса Оливье в шекспировских ролях любили фотографировать с воздетым мечом, готовым обрушиться на врага. Есть известная фотография: Гамлет – Оливье замер, подняв шпагу, рука тверда, спасения Клавдию нет. «Оливье поднимал шпагу, одержимый стремлением пролить кровь короля. Затем его рука со шпагой внезапно падала, словно ее потащила вниз какая-то невидимая сила, и весь остаток монолога Гамлет произносил с бесконечной и непостижимой опустошенностью»³. Подобных моментов у Оливье было немного, чем ближе к финалу, тем меньше, но они резко контрастировали с существом этого Гамлета, полного мощной энергии, и, не определяя смысл образа, сообщали ему особый внутренний драматизм несколько загадочного свойства: «В этом смуглом атлете чувствовалось вдруг биение большой и загнанной души»⁴.

На самом дне души Гамлета, воина, мстителя, Оливье хотел обнаружить некий недуг, скрытый от поверхностного взгляда.

Тайрон Гатри, ставивший спектакль, твердо знал, что именно мучит принца Датского: эдипов комплекс. Гатри был фанатически предан идеям Эрнеста Джонса, британского адепта венского психоаналитика. Режиссер считал фрейдистскую трактовку трагедии «самым интересным и убедительным объяснением главной загадки пьесы»⁵: Гамлет потому

¹ Шекспировскому «Кориолану» в 1930-е годы вообще было суждено сыграть политически двусмысленную роль: достаточно вспомнить шумный скандал, вызванный постановкой трагедии в «Комеди Франсез» (1934). Спектакль был прямо обвинен в профашистских тенденциях (см. об этом статью Е. Дунаевой в настоящем сборнике).

² Olivier. P. 148.

³ Williamson A. The Old Vic Drama. P. 84.

⁴ Ibid. P. 83.

⁵ Guthrie T. In Various Directions. P. 78.

откладывает исполнение своего долга, что Клавдий, убив его отца и женившись на матери, осуществил его же, Гамлета, желание, загнанное в сферу подсознательного. Шекспировский Брут, по Гатри, тоже жертва эдипова комплекса (он бессознательно связывает фигуру Цезаря с образом отца и потому убивает его). Истинная тема «Венецианского купца» в глазах Гатри – гомосексуальная любовь и ревность Антонио к его другу Бассанио¹. Решившись ставить в «Олд Вик» «Отелло» (1937), Гатри и Оливье нанесли визит доктору Джонсу, и тот разъяснил им, что ненависть Яго к Отелло на самом деле – сублимированная форма протиестественной страсти. Реплика Отелло: «Теперь ты мой лейтенант» – и ответ Яго: «Я ваш навеки» – должны были приобрести на сцене особенное значение: скрытое здесь выходило наружу. Ральфу Ричардсону, назначенному на главную роль, было решено ничего не говорить о тайном смысле трагедии. Гатри с полным основанием опасался, что Ричардсон взбунтуется, и актер играл Отелло, не подозревая о концепции спектакля. О фрейдистском подтексте не догадывались, впрочем, ни публика, ни критика, удивлявшаяся только, почему Яго – Оливье, «веселая и умная обезьяна-итальянец»², как-то слишком уж изыщен.

Точно так же никто не разгадал фрейдистской подоплеки «Гамлета» Гатри – Оливье – к счастью как для них, так и для автора пьесы. Впрочем, режиссер и актер поразительно мало заботились о том, чтобы их поняли. Трактовка доктора Джонсона имела для спектакля только один реальный смысл. Она послужила своего рода рабочей гипотезой, предназначенной преимущественно для внутренних репетиционных целей, призванной вывести актеров за пределы традиционных театральных мотивировок, условной театральной психологии, прочно укоренившихся на английской сцене, особенно могущественных в постановках Шекспира.

Для «Гамлета» 1937 года, по собственному признанию Оливье, более существенным оказалось воздействие идей другого ученого, на сей раз шекспироведа Джона Довер-Уилсона. Он выпустил в 1935 году книгу «Что происходит в “Гамлете”», немедленно ставшую источником многочисленных режиссерских опытов. «По Довер-Уилсону» в 1930-е годы «Гамлета» ставили немногим реже, чем в 1960-е «Короля Лира» и хроники – «по Яну Котту». Под впечатлением книги «Что происходит в “Гамлете”» были поставлены спектакли в стратфордском Шекспировском мемориальном и лондонском Вестминстерском театре. Джон Гилгуд использовал ряд идей Довер-Уилсона в своем нью-йоркском «Гамлете» 1936 года.

Лоренса Оливье, как и Гилгуда, более всего занимал один мотив книги: толкование темы инцеста в «Гамлете», очень мало, лишь косвенно связанное со взглядами «фрейдистской школы» (в предисловии к новому кембриджскому изданию «Гамлета» Довер-Уилсон решительно отвергает существование у героя эдипова комплекса).

¹ *Guthrie T.* In *Various Directions*. P. 91.

² *Williamson A.* *The Old Vic Drama*. P. 101.

Выдающийся текстолог, Довер-Уилсон доказал, что одно слово в первом монологе Гамлета («О, если бы этот плотный сгусток мяса») следует читать не как «solid» (плотный), а как «sullied» (запачканный). Эта, казалось бы, чисто академического характера деталь вызвала неожиданно бурный отклик не только у ученых, но и у актеров, литераторов, философов¹. Речь шла не о текстологии, а о проблемах более общих и более важных для современников; Довер-Уилсон словно коснулся больного места людей своей эпохи.

В трактовке Довер-Уилсона Гамлет испытывает доходящую до тошноты ненависть к «мерзкой плоти», к своему телу, он ощущает его как нечто нечистое, запачканное, оно осквернено грехом матери, предавшей супруга и вступившей в кровосмесительную связь². Преступление матери пачкает и его, пятен не отмыть. «Он чувствует себя вовлеченным в грех матери, он понимает, что разделяет ее природу во всем ее цинизме и грубости, что корень, из которого он происходит, подгнил». Тем самым Гамлет ощущает свою причастность к миру, который ему ненавистен. Мать навеки связывает его с Эльсинором, с Данией-тюрьмой, кровавым царством Клавдия. «Так, – говорит Довер-Уилсон, – психология становится политикой»³.

Мысли Довер-Уилсона, как и созданные под его воздействием сценические прочтения, лежали в кругу идей английской художественной культуры 1930-х годов. Не будь книги «Что происходит в “Гамлете”» на свете, появилась она тремя годами позже, вряд ли это что-либо изменило бы в том, как понял Гамлета Оливье: идеи, лежащие в основе книги, носились в воздухе.

Тема Матери как силы, приковывающей героя к миропорядку, против которого он восстает, – один из ведущих мотивов в английском романе и особенно поэзии тех лет. Мать – символ прошлого, природных и исторических корней, знак таинственной связи с истоками, космосом, постоянно присутствует в сочинениях Дэвида Герберта Лоуренса, чья власть над умами английской интеллигенции росла и после его смерти. Мифы, им созданные, сохранились в искусстве предвоенного десятилетия. Однако они подвергались решительному переосмыслению. Для Лоуренса в возвращении к Матери, в лоно архаически темного органического прошлого заключен единственный путь спасения современного человека, отравленного рационалистической цивилизацией. Герои английской литературы

¹ Гилгуд в предисловии к книге Розамонд Гилдер «Гилгуд – Гамлет» специально объясняет, почему он не внес исправление, предложенное Довер-Уилсоном, в текст трагедии, когда играл Гамлета в Нью-Йорке. Он ссылаясь на консерватизм американской публики, ревнивец, чем англичане, охраняющей неизменность всего, связанного с Шекспиром, и высказывал опасение, что, измени он «solid» на «sullied», зрители просто решили бы, что он говорит с оксфордским акцентом (*Gilder R. Gielgud – Hamlet*. P. 14). Гилгуд мог бы добавить, что суть трактовки роли, рожденной не без воздействия книги Довер-Уилсона, в спектакле сохранилась.

² Довер-Уилсон доказывает, что в шекспировское время брак между вдовой и братом умершего считался инцестом.

³ *Dover-Wilson J. What Happens in Hamlet*. London: Cambridge University Press, 1935. P. 42, 121.

1930-х годов, напротив, стремятся порвать с прошлым, освободиться от его власти, от власти Матери, противопоставить старому миру свою волю к действию, свой порыв к будущему. Но прошлое связывает их по рукам и ногам, сбросить его они не могут. Они ненавидят прошлое и мучительно тянутся к нему, бунтуют против Матери – и покорны ей.

В поэзии Одена, Дей-Льюиса, Ишервуда противопоставлены две силы, сражающиеся за душу юного героя. Они персонифицированы в двух образах – Матери и Вождя. Вождь зовет к борьбе, «радость – танец действия через Вождя узнаешь»¹, Мать цепко удерживает героя под властью прошлого. В поэтической саге Одена «Платить обеим сторонам» (1930) Мать велит герою убить возлюбленную: она из враждебного лагеря, он исполняет приказ, не в силах избавиться от «старого мира в своей душе».

Герой пьесы Одена и Ишервуда «Восхождение на Ф-6» (1937) Рэнсом, человек, наделенный сверхчеловеческой энергией и даром вождя, гибнет сам и губит людей, которые пошли за ним, ибо послушен воле Матери, посылающей его на неприступный пик. Голосу Матери вторит другой голос. Это голос Империи: тот, кто взберется на Ф-6, доставит Британии новую колонию, скрытую за недоступной вершиной. Образ прошлого приобретает реальные исторические черты.

Так Истинно Сильный Человек, один из главных героев искусства 1930-х годов, оказывается Истинно Слабым Человеком, ибо не может порвать со старым миром, выйти из повиновения ему.

Вот что терзало душу черноволосого атлета Гамлета – Оливье, когда он во второй сцене первого акта долго и тщетно пытался стереть с лица след поцелуя матери, «запачканность» прошлым, печать Эльсинора.

Чтобы не почувствовать на лице губ Гертруды, ему приходилось действовать безостановочно, подхлестывать себя, не давая себе передышки.

Главный персонаж поэмы-притчи Одена «Свидетели» (1933) принц Альфа без усталости ищет приключений, совершает бесконечные подвиги – побеждает драконов, убивает злых волшебников, освобождает красавиц, но все тщетно: «Я не сильный человек!» – плачет он в финале поэмы.

«Истинно Сильный Человек, – писал о литературных героях 1930-х годов Кристофер Ишервуд, – спокойный, уравновешенный, сознающий свою силу, мирно сидит в баре, ему не нужно пытаться доказать себе, что он не знает страха, и для этого вступать в Иностраннный легион, искать опасных зверей в самых дремучих тропических джунглях, покидая свой уютный дом в снежную бурю, чтобы ползти на недоступный ледник. Другими словами, Испытание существует только для Истинно Слабого Человека. Истинно Слабый Человек – центральный персонаж 30-х годов и Испытание – типичная его ситуация»².

Проницательный и насмешливый Джеймс Эйгет заметил нечто подобное в героях Хемингуэя, без усталости создающих себе пограничные ситуации, которые дают им возможность проявить истинно мужские качества

¹ Hynes S. The Auden Generation. P. 123.

² Isherwood C. The Lions and Shadows. London: Hogarth Press, 1938. P. 169.

в таком изобилии, что критик в шутку высказал предположение: уж не старая ли дева скрывается под псевдонимом Эрнеста Хемингуэя¹.

Эйгет не знал тогда, что скоро наступит время, когда настоящие мужчины понадобятся в неограниченном количестве, никто не будет сетовать на их избыток. С годами выяснилось, что мужественные герои литературы 1930-х годов готовили себя к войне, репетировали, воспроизводили ее ситуации.

Гамлет – Оливье бесстрашно шел навстречу опасности, он искал, он творил ее, как будто ее недоставало в Эльсиноре. С начала и до конца он вызывающе играл со смертью, дразнил ее, как дразнят быка мулетой. Было в этом нечто одновременно от дерзкой неустрашимости киногероев Дугласа Фербенкса и от профессионального расчета матадоров Хемингуэя. Зрители и критики не могли забыть, как в гигантском прыжке он перелетал через сцену и приземлялся прямо перед Клавдием – лицом к лицу, глаза в глаза.

То, что свойственно созданному Лоренсом Оливье характеру, было заложено в природе личности самого актера. Знаменитые акробатические трюки Оливье (критики наперебой описывали, как в «Кориолане» он повисал вниз головой на верхушке лестницы, всякий раз рискуя сорваться, как прыгал через стену в «Ромео и Джульетте», как летел, распластавшись, с высокого помоста в фильме «Гамлет») не просто результат пристрастия к эффектам и не только «торговая маска» актера². Слова Гилгуда о «постоянной готовности Ларри сломать себе шею»³ не к одним трюкам относятся. Речь идет о самой сущности его искусства, которое несет в себе дух дерзости, риска и авантюры, то, что Кеннет Тайнен навал «чувством опасности»⁴.

Герой Оливье искал опасности, чтобы избавиться от грызущих его комплексов. Английские критики, привыкшие обсуждать «на людях» психологические свойства знаменитых актеров, предлагали разные объяснения «подточенности» мужественных героев Оливье. Одни указывали на испытываемый актером комплекс вины (сын священника пошел в лицедеи), отсюда, говорят нам, пристрастие Оливье к «тоннам грима», за которым он бессознательно старается спрятать лицо. Другие говорят о тщательно скрываемой слабости характера – с некоторым, по всей видимости, основанием. Теренс Реттиган рассказывал о том, как компания актеров, в которой был Оливье, однажды затеяла игру: делить присутствующих на волевых злодеев и легко ранимых слабых людей. Когда Лоренса Оливье все единодушно отказались отнести к категории волевых злодеев, он всерьез обиделся: «Вы не правы, вы увидите, я докажу!»⁵. Это «я докажу» постоянно присутствует в личности Оливье и в психологии его героев – его Гамлета, его Генриха V, его Кориолана, его Макбета.

¹ *Agate J.* An Anthology. New York: Hill and Wang, 1961. P. 108.

² *Barker F.* The Oliviers. P. 261.

³ Olivier / Ed. by L. Gourlay. P. 52.

⁴ *Cottrell J.* Laurence Olivier. Prentice-Hall (NJ): Englewood Cliffs, 1975. P. 400.

⁵ Olivier / Ed. by L. Gourlay. P. 17.

Роль Макбета Оливье сыграл в том же 1937 году, когда и Гамлета.

1930-е годы дали английской сцене три наиболее значительные постановки «шотландской трагедии» Шекспира. Одна была осуществлена Тайроном Гатри в первый период его руководства «Олд Вик» (сезон 1933/34 года), другая – Федором Комиссаржевским в Стратфорде (1933), третья – Майклом Сен-Дени в «Олд Вик» (1937) – там-то и играл Оливье¹.

«Макбет» Гатри шел в условной сценической конструкции, выстроенной сразу на весь сезон. Герои действовали в отвлеченной среде, мир древней Шотландии, породившей Макбета, режиссера не волновал. Пролог с ведьмами был снят. Гатри интересовали лишь два главных персонажа.

Чарлз Лоутон и Флора Робсон играли в последовательно прозаическом стиле. Леди Макбет звала духов тьмы, как каких-нибудь домашних зверьков, маня их пальцем. Макбет после убийства слуг Дункана запутывался в объяснениях, сгорал со стыда, переминался с ноги на ногу и наконец замолкал. Его выручал лишь обморок леди Макбет.

Антиромантический по внешности спектакль воскрешал старую романтическую трактовку шекспировской трагедии: герои – рабы собственных страстей. Гатри писал: «Макбет и его леди погублены тем, что делает их великими. Он – силой воображения и интеллектуальной честностью, она – жадной власти, оба – любовью друг к другу»². Звучит, как цитата из Гервинуса.

Федор Комиссаржевский, обыкновенно склонный к поэтической театральности несколько абстрактного рода, на этот раз сделал все, чтобы перевести трагедию Шекспира на жесткий язык современной прозы, приблизить события полуполюгендарной шотландской истории к политической реальности 1930-х годов. Атмосфера сверхъестественной жути, наполняющая трагедию, в спектакле отсутствовала. Ведьмы, «вещие сестры», оказались просто старыми нищими гадалками, обиравшими трупы после сражения. Макбет встречал их возле разбомбленной хижины. Сцена третьего акта, в которой перед Макбетом предстают тени шотландских королей и богиня Геката, была истолкована как сон Макбета, текст ее бормотал сквозь дрему сам герой. Призрак Банко был лишь галлюцинацией Макбета, принявшего собственную тень на стене за дух своей жертвы. Солдаты были одеты в современные мундиры, на поле боя валялась брошенная гаубица. Действие происходило на фоне гигантских щитов и изогнутых лестниц из алюминия. Герой «алюминиевого “Макбета”»³, современный диктатор (спектакль шел в 1933 году), одетый в новенький мундир немецкой армии, метался по сцене в припадке крикливой истерики. Его мучительно терзали не угрызения совести, а страх перед расплатой, доводивший его до невротического бреда, до помешательства. Его легко одолевал благородный полковник Макдуф, закон и порядок восстанавливался без труда. В сущности, спектакль повторял традиционную

¹ Не нужно объяснять, почему «Макбета» не ставили в тогдашней России.

² *Bartolomeusz D. Macbeth and the Players.* P. 239.

³ *Ellis R. The Shakespeare Memorial Theatre.* London: Winchester Publications, 1948. P. 184

концепцию трагедии, излагая ее в терминах современной психиатрии: диктатор Макбет – параноик, это клинический случай. Что же до мира, он устроен вполне терпимо.

Майкл Сен-Дени создал на сцене «Олд Вик» метафизический мир зла, растворенного в воздухе. В его «Макбете» властвовали силы, сверхъестественные и архаические: ведьмы в варварских масках, в одеяниях красных, «как огонь над их кипящим котлом»¹, под резкие звуки дикарской музыки творили свой древний обряд на фоне декораций цвета запекшейся крови. «Чувство сверхъестественного не покидало сцену»². Герои жили в атмосфере сюрреалистического кошмара, судорожные движения и вскрики сменялись мертвой неподвижностью и молчанием. Архаический Север соединялся на сцене с варварским Востоком. Критики писали о «нордической сибелиусовской мрачности»³ спектакля и о монгольских скулах и раскосых глазах Макбета – Оливье. Макбет, орудие мистических сил бытия, ничего не мог изменить и ни за что не отвечал. Однако сознание вины его мучило с самого начала, казалось, что он с ним родился. Монолог с кинжалом звучал, как «последний отчаянный крик человеческого существа, чья судьба уже предначертана звездами»⁴. Его преследовали дурные сны, «он был более безумен, чем Гамлет»⁵, но до конца сохранял мрачную доблесть солдата, который заранее знает о дурном исходе, но бьется до конца с упорством безнадежности. Финал был лишен победных кликов и фанфар, на сцене постепенно темнело – мир медленно погружался в небытие.

Дух отчаяния, наполнявший спектакль «Олд Вик», нес в себе предвестие трагического настроения, которое скоро стало господствующим в английском искусстве. 1938 год вошел в историю британской культуры как время крушения надежд. Значительная часть английской – и не только английской – интеллигенции перед лицом тотального наступления фашизма в Европе, мюнхенского предательства, поражения Испанской республики, и, конечно, ужасных слухов о московских процессах, отвернулась от политики, отреклась от еще недавно столь популярных левых взглядов⁶. У «оксфордских» поэтов прежняя вера в социальное действие, в человека-борца сменилась унынием и подавленностью, ожиданием конца истории, последнего часа европейской культуры. В стихотворениях и пьесах «оксфордцев», написанных в 1938 году, «фашизм трактуется не как историческое событие, но как конец истории, апокалипсис, темная

¹ Williamson A. The Old Vic Drama. P. 91.

² Ibid. P. 92.

³ Agate J. An Anthology. P. 240.

⁴ The Times. 1937. 28 Dec.

⁵ Speaight R. Shakespeare on the Stage. London: Collins, 1973. P. 157.

⁶ Окончательный крах политических иллюзий левонастроенным интеллигентам предстояло испытать через год, когда пришла весть о заключении советско-германского договора, страшное влияние которого на европейскую культуру предвоенных лет по-настоящему еще не осмыслено.

ночь, конца которой невозможно представить»¹. Стивен Спендер пишет стихотворную трагедию «Осуждение судьи», в которой «цивилизованным и беспомощным» противостоят стихийные силы истории, рождающей фашизм. Надвигающееся фашистское господство уподоблено морскому приливу,

Чье безмолвное приближение
Не похоже на историю, которую учат в библиотеках.

В этом же году в Париже Гатри ставит пьесу «Земля круга» Армана Салакру, в которой маршируют штурмовые колонны Савонаролы, на площади Флоренции жгут книги и картины.

Одиннадцатого октября 1938 года Тайрон Гатри показывает в «Олд Вик» новую постановку «Гамлета».

Здесь важно было назвать точную дату премьеры. В тот год, в ту осень весь мир, а с ним и Англия, жил в страшном напряжении, ожидая решения своей судьбы. Чтобы понять смысл спектакля Гатри, нельзя не знать, чем жили актеры, приходившие на репетиции «Гамлета», зрители, явившиеся на премьеру. В конце сентября Англия, казалось, стояла на пороге войны. Когда 25 сентября Чехословакия отказалась принять ультиматум Гитлера, в Англии была объявлена частичная мобилизация, флот был приведен в боевую готовность, транспорт реквизировался для военных нужд, распространялись планы эвакуации, были опубликованы планы контроля над продовольствием, школьников начали вывозить из Лондона в провинцию. В столице Англии открываются пункты выдачи противогазов, за ними выстраиваются тысячные очереди; вокруг домов укладывают мешки с песком, на улицах устанавливают прожектора и зенитные батареи, в Гайд-парке роют окопы, бомбоубежища. Лишь спустя годы выяснилось, что правительство сознательно подогревало панику, чтобы подготовить общественное мнение страны к заключению договора с Гитлером. 28 сентября Чемберлен получает приглашение Гитлера в Мюнхен, оглашает его в парламенте, произносит торжественную речь с цитатой из «Генриха IV»: из чертополоха опасности мы вырвали цветок безопасности. Депутаты кричат от восторга, бросают в воздух бумаги. 30 сентября договор подписан, и Чемберлен возвращается в Лондон, где его под дождем встречают толпы восторженных соотечественников: «Я привез мир целому поколению». Англию охватывает дух цинического веселья – пусть ценой позора и предательства, но мир куплен.

«Дух Мюнхена» нашел прямое выражение в массовой английской культуре последнего предвоенного года. На Вест Энде невиданным успехом пользовались жизнерадостные фарсы. Политические фильмы вышли из моды. Перед кинотеатрами выстраивались очереди на французский фильм «Героическая ярмарка», в котором нидерландские женщины XVI века, спасая свои дома, развлекались с оккупантами-испанцами.

¹ Hynes S. The Auden Generation. P. 300.

«Это элегантно пораженчество совпало с сильным направлением в общественной мысли, что, может быть, если хорошо обойтись с немцами и итальянцами, они вполне способны оказаться джентльменами»¹.

«Дух Мюнхена» отчасти сказался и на постановках Шекспира. Когда Льюис Кэссон поставил героического «Генриха V» (сентябрь, 1938), имевшего такой успех в «Олд Вик» только год назад, публика не желала на него ходить: «... период Мюнхена был фатальным для такой пьесы, как "Генрих V". Она шла только три недели»².

Двадцать первого сентября в лондонском «Вестминстер-театре» показали редко идущую пьесу Шекспира «Троил и Крессида». Майкл Маккоун поставил спектакль, в котором «ничто не смягчало остросовременного протеста против войны»³. Однако это был мюнхенский антимилитаризм, основанный единственно на желании выжить. Историк шекспировских постановок, который сам был участником спектакля, осторожно называет эту философию «современной трезвостью»⁴. Троянцы на сцене были одеты в хаки, греки – в голубые мундиры, весьма похожие на французские. Улисс был современным дипломатом с пенсне на черном шнурке. Терсит – лихим журналистом. «Казалось, – замечал тот же историк, – пьеса была написана в костюмах наших дней»⁵. В спектакле ловкие коварные галлы побеждали благородных, великодушных, но глуповатых воинов-британцев, мораль была проста: дураков бьют, нечего соваться с вашими принципами. Циник Терсит оказывался кругом прав.

В 1939 году М. Маггенбрэддж выпустил книгу «Тридцатые». Идеи политического десятилетия он объявил сплошным вздором, глупой ошибкой. Книга, по выражению Джорджа Оруэлла, была написана «с точки зрения Терсита»⁶.

Премьера «Гамлета» Гатри состоялась через одиннадцать дней после «Мюнхена», но весь смысл спектакля «мюнхенскому духу» последовательно противостоял. Гатри поставил спектакль об участии интеллигента в фашистском государстве. Трагедию играли в современных костюмах. Дания на сцене выглядела унылым черно-белым бюрократическим государством, где, по выражению критика, «яд цедили над протоколом»⁷. Трагедия происходила в атмосфере казенных будней. Когда хоронили Офелию, шел дождь и придворные стояли с черными зонтиками над головами.

Клавдий в спектакле Гатри – вполне интеллигентного вида господин, вовсе не театральный злодей. Его постоянно окружали элегантные молодые офицеры в новых, с иголки мундирах. Они редко уходили со

¹ Graves R., Hodge A. The Long Weekend. P. 423.

² Trewin J.C. Shakespeare on the English Stage. P. 177.

³ Ibid.

⁴ Speaight R. Shakespeare on the Stage. P. 56.

⁵ Ibid.

⁶ Hynes S. The Auden Generation. P. 386.

⁷ Speaight R. Shakespeare on the Stage. P. 41.

сцены, особенно, когда на ней был Гамлет: вот они вместе с принцем внимательнейшим образом слушают актера, читающего монолог о Гекубе, вот они с приличествующим случаю выражением печали окружают могилу Офелии.

Алек Гиннесс, игравший роль Гамлета, решительно уходил от героического стиля Лоренса Оливье. «Гиннесс, – писал Джеймс Эйгет, – сознательно отказывается от успеха. Этот молодой актер не прибегает ни к характерности, ни к эффектной жестикуляции. Он отвергает язвительность. Он не вкладывает презрения в слова о “квинтэссенции праха”. Однако эта неигра в конце концов имеет свою ценность»¹ – важно, что это сказано ревнителем традиционного театра.

В Гамлете – Гиннесе было мало героического. Странный юноша с некрасивым лицом и угловатыми движениями, он недоумевающе-растерянно вглядывался в мир, все никак не мог поверить, что «век вывихнут». Он не был способен ответить насилием на насилие. «Будь проклят год, когда пришел я вправить вывих тот» – эти слова Гамлета Гиннесс выкрикивал с горестным бессилием. Но идти в услужение веку он отказывался, и Эльсинор раздавливал его: после сцены с матерью люди Клавдия, те самые молодцеватые офицеры, молча окружали Гамлета, медленно наступали на него, словно загоняя в мышеловку.

В спектакле Гатри на первый план неожиданно выдвинулся Озрик, персонаж дотоле незаметный, маленький человек из челяди Клавдия; здесь это один из главных убийц Гамлета.

Интерес к этой фигуре был закономерен в 1938 году.

Именно в этот исторический момент важно было вникнуть в существо современного «человека массы», одного из многих тысяч, готовых с восторгом исполнять веления обожаемых вождей – «сильных людей» тридцатых годов.

Вывод, к которому приводил «Гамлет» Тайрона Гатри, был не слишком утешителен.

Что нетрудно понять, зная, как мало дней оставалось до начала всемирной катастрофы.

¹ Цит. по: *Tynan K. Alec Guinness. London: Rockliff, 1953. P. 50.*

Е.А. Дунаева

ЖЕРТВОПРИНОШЕНИЕ ТЕНИ
(ТЕАТРАЛЬНАЯ ИНТЕРМЕДИЯ В ПАРИЖЕ
МЕЖДУ ДВУМЯ МИРОВЫМИ ВОЙНАМИ)

*Всё давно уже сказано, но так как никто не слушает,
приходится постоянно возвращаться назад
и повторять все сначала.*

Андре Жид

«Театра больше не существует, – твердо подвел итог Жак Копо, – как в 1941, так и в 1913, – в самом чистом и выразительном смысле этого слова... Все усилия по обновлению драматического искусства до сих пор проваливались»¹. Это был приговор великого режиссера не только самому себе, но целой эпохе французского театра, которая сегодня считается во всех смыслах революционной, временем расцвета театральных идей и художественных свершений.

Копо был верным сыном своей эпохи, наделившей искусство витальной преобразующей мир силой. Для него реальность сценическая создавалась из крупиц действительности и начинала жить самостоятельной жизнью, активно в нее вторгаясь и видоизменяя. Театр казался многим наилучшим инструментом изменения мира, и Париж рубежа веков был переполнен театральными экспериментами. Лихорадочное цветение всех видов искусства в канун Первой мировой войны заставляло практиков предъявлять самые суровые требования к Сцене, на которой воплощался образ будущей жизни.

В сентябре 1913 года во влиятельном литературном журнале «Нувель ревью франсез» Копо извещал о предстоящем открытии театра «Старой

¹ *Borgal Cl. Metteurs en scène. Paris: Fernand Lanore, 1963. P. 51.*

голубятни» и так излагал свое видение театральной ситуации: «Необузданная индустриализация, которая все циничнее с каждым днем снижает французский театр и отвращает от него культурную часть зрителей; захват большинства театров кучкой развлекателей, состоящей на жалованье у потерявших честь торговцев; повсюду – и даже там, где великие традиции должны были бы способствовать сохранению некоторой справедливости, – все тот же дух каботинажа и спекуляции, все та же подлость; повсюду блеф, всякого рода вздувание цен и выставление напоказ пошлости, паразитирующей при умирающем искусстве, о котором нельзя даже говорить всерьез; повсюду дряблость, беспорядок, невежество и глупость, презрение к творческому художнику, ненависть к красоте: продукция все более безумная и бессмысленная, критика все более сочувственная, вкусы публики все более сбившиеся с пути...»¹

За блеском и расцветом форм искусства начала XX века Копо увидел его грядущий крах. Искусство становилось «пищеварительным», буржуазным, поставленным на массовый поток развлечением. Этой ненавистной действительности Копо, а вместе с ним А. Жид, Р. Роллан, Ш. Пеги, А. Антуан и многие другие, словом, интеллектуальная элита Франции тех лет, собравшаяся вокруг редакции журнала, противопоставляла открывающийся на левом берегу Сены новый театр, а также, по словам Копо, свое «желание, стремление, волю», а также «бодрость и радость, необходимые для борьбы». Франция и мир вступали в XX век.

Копо были известны поиски и открытия Станиславского и Мейерхольда, Рейнхардта и Фукса, Аппиа и Далькроза, Гордона Крэга и Гренвилла-Баркера, со многими он беседовал лично, вникая в ход эстетических исканий каждого режиссера. В 1915 году в одной из бесед с Аппиа он точно определил то, что так волновало его: « Меня удивляет и беспокоит то, что вы и Крэг конструируете театр будущего, не зная, кто будет в нем обитать, какого рода художников заставите вы подняться на вашу сцену, поселиться в этом театре?»²

Свой вопрос Копо сформулирован точно и своевременно. Война рушила Жизнь. Актеры театра «Старой голубятни», с таким триумфом открывшегося в канун войны, были через год мобилизованы и стали активными участниками другого театра – театра военных действий.

В 1915 году мир кардинально менялся. Рушились четыре империи – Российской, Австро-Венгерская, Османская и Германская. Эта геополитическая трансформация мира как будто предчувствовалась режиссерами. Еще до 1914 года сценические площадки европейских театров перестраивались, из театров исчезали занавесы, театры выходили на цирковые арены, на площади, в действие спектаклей входила реальная действительность, размывая грани жизни и искусства. Пространство театра реорганизовывалось, повсюду шли поиски новых контактов актера и зрителя.

¹ Цит. по: Хрестоматия по истории западного театра на рубеже XIX–XX веков / Под ред. А.А. Гвоздева. М.; Л.: Искусство, 1939. С. 121.

² Цит. по: *Финкельштейн Е.Л.* Жак Копо и Театр Старой Голубятни. Л.: Искусство, 1971. С. 59.

Копо, в свою очередь, видел, что скоро театр лишится не только актера, но и публики. Никакая сила в мире не могла вмешаться в процесс активного изобретения человеком средств по самоуничтожению человека. В 1915 году впервые в истории человечества было применено оружие массового поражения – знаменитая газовая атака германских войск у Ипра стала вехой в истории XX века. К концу 1915-го были созданы траншейные орудия, легкие минометы и ручные гранаты. Каков же будет актер в театре будущего?

Мало интересуясь политикой, Копо в том же 1915 году, в самый разгар войны подготавливает в Париже открытие школы для театра «Старой голубятни». Он заботливо и скрупулезно создает атмосферу, в которой способна расти и развиваться индивидуальность каждого актера труппы. Он уверен, что в новом пространстве театра XX века будет необходим актер – не только профессионал, мастерски владеющий актерской техникой, но умеющий создать самую жизнь на подмостках, прямо на глазах у зрителя. Блестящий интеллект и человек литературы, Копо был великолепным актером и режиссером, полагающим, что главное в театре – игра. Не литература, не сценические построения, не пластическая выверенность рисунка спектакля не могут дать зрителю чувства жизни. Театр – единственное из искусств, обладает этим особенным свойством – творить жизнь в настоящем времени. Именно это острое чувство театра в свое время заставило Жака Копо, талантливого литератора и публициста, безоглядно уйти на сцену.

В 1916 Андре Жид записал в своем дневнике, что встретился с Копо в редакции «Нувель ревью франсез», и тот с увлечением рассказывал ему о своей мечте – создать небольшую труппу интеллигентных, умных и хорошо обученных актеров, которые будут импровизировать по совместно придуманному сценарию, но вместо старинных итальянских масок они создадут современные типы: буржуа, виноторговец, суфражистка. Любая пьеса фиксирует ситуацию, заставляет актеров вновь и вновь вдыхать в нее жизнь, реанимировать слова и действия героев душевными движениями, фантазией и психической силой исполнителей. Между тем метаморфозы современного мира не укладывались ни в один текст. Копо казалось, что лишь актерам подвластна эта пластичность бытия, острая импровизационность существования. А маски и сюжеты для импровизаций подсказывала сама жизнь.

В 1918 году, 11 ноября, в Компьене в вагоне маршала Фоша депутат рейхстага Маттиас Эрцбергер подписал перемирие, которое на самом деле было жестким и необсуждаемым условием стран союзниц – немцы должны были отвести войска за линию Рейна и демилитаризовать Германию. Исторический обмен репликами между представителями Франции и Германии звучал как театральный диалог:

Эрцбергер: Нация, насчитывающая семьдесят миллионов, может пострадать, но не погибнуть...

Фош: Очень хорошо...

Воцарился мир, но... жизнь дала трещину. К прежней жизни возврата не было, это остро ощущали все европейские художники. А свершившаяся в 1917 году Октябрьская революция в России выводила на историческую сцену новые политические силы. Октябрь переделывал мир заново, что, в свою очередь, совпало с пиком эстетического бунта в Европе.

24 июня 1917 года Гийом Апполинер представил на зрительский суд пьесу «Груды Тирезия». Рождающийся авангардный театр заявлял, что театр не должен быть искусством иллюзий, пьеса есть прежде всего мир творца, у которого неограниченные права на любую фантазию. Бессознательный бунт художников против реальности вылился в волну сюрреалистического движения. «Социальная и политическая ситуация в Европе была исключительной... Полное банкротство цивилизации, которая сама себя пожирает... Бретон, Элюар, Арагон, Пере, Супо не хотели иметь ничего общего с цивилизацией, потерявшей смысл своего существования»¹.

Молодые художники авангардисты взрывали и перекраивали сюжеты, театрализовывали саму действительность, шокируя обывателя. Вот как выглядел один из вполне мирных спектаклей сезона 1919/20 года: «...сцена представляла собой погреб, свет был погашен, и доносились стоны... Шутник, из-за шкафа, ругал присутствующих... Дадаисты, без галстуков, в белых перчатках, вновь и вновь появлялись на сцене: Андре Бретон хрустел спичками, Г. Рибмон-Дессень каждую минуту кричал: “Дождь капает на череп”, Арагон мяукал, Ф. Супо играл в прятки с Тцара, в то время как Бенжамен Пере и Шаршун ежесекундно пожимали друг другу руки. Сидя на пороге, Жак Риго громко считал автомобили и драгоценности посетительниц...»²

Процессы, разразившиеся в искусстве в двадцатые годы, были подчас бурными и экстравагантными, и люди театра старались держаться подальше от эстетических новаций группы А. Бретона. Правда, стоит заметить, что в своих манифестах сюрреалисты сами заявляли о своей непричастности и литературе, и вообще всякому искусству, взыскав бунта любой ценой.

Философская связь сюрреалистического бунта и литературы будет установлена позже специалистом по бунту и литературе М. Бланшо: «Революционное действие во всем сходно с действием, воплощаемым литературой: то есть идущим от ничто ко всему, утверждающим абсолют как событие и каждое событие как абсолют. Революционное действие разражается с той же мощью и с такой же легкостью, как и действие писателя, которому для того, чтобы изменить мир, нужно лишь составить несколько слов. У него та же потребность в безупречности и та же уверенность, что все сделанное имеет абсолютную значимость, что оно не просто какое-то действие, ведущее к хорошему и желанному концу, а само последнее свершение, Последнее Дело»³. Именно Революция, а не Война порождает

¹ Nadeau M. Histoire du Surréalisme. Paris: Points-Seuil, 1970. Цит. по: Андреев Л.Г. Сюрреализм. М.: Высшая школа, 2004.

² Цит. по: Там же. С. 17.

³ Бланшо М. Литература и право на смерть // URL: www.blansho.net.ru/lib/sb/book/2570/page/13

Террор, когда «никто не имеет права на частную жизнь, все становится общественным, и самый виноватый человек это тот, на кого падает подозрение, у кого есть секрет, кто сохраняет какую-то мысль или круг интересов для себя одного»¹.

Европейская культура, исторически опиравшаяся на христианскую идею свободного индивидуального выбора личности, казалось, «трещала по швам». Вокруг «Нувель ревью франсез» объединялись представители как раз той самой французской культуры, на которых, по выражению Бланшо, падало подозрение: А. Жид, Ж. Шлюмберже, директор журнала Жак Ривьер, Ш. Пеги, П. Клодель и не порывающий со своими друзьями Жак Копо.

Бунтующий авангард и искусство, опирающееся на традицию, казались полюсами во Франции в Первую мировую войну. Но в двадцатые началось неуклонное сближение этих полюсов – бунт против реальности сменялся её изучением, и более того её поиском..

После 1918 года жизнь в Европе отстраивалась заново. Театр – искусство, суть которого состоит в создании особой формы жизни, подлежал кардинальному переустройству. Это переустройство шло с разных сторон. По окончании войны усилиями Копо возрождается «Старая голубятня», которая, без преувеличений, становится одним из лучших театров Европы.

Копо наконец сам нашел идеальное сценическое пространство и перестроил «Старую голубятню». В зрительный зал был выдвинут просцениум, который стал основной игровой площадкой. Лестницы спускались с просцениума прямо к креслам – линия рампы была полностью уничтожена. В глубине сцены располагалась арка с площадками и лестницами, за аркой находились особые вращающиеся и меняющие цвет прожектора – *Les jouvets*, – придуманные одним из талантливейших учеников Копо, актером и режиссером Луи Жуве. Архитектурная сцена Копо поразительным образом соединяла шекспировскую площадку с конструктивистскими открытиями 1920-х. Открывшаяся сценическая вселенная начинала жить по своим законам, «вне текста, помимо текста, только тончайшей игрой неуловимых приемов, поэтической вибрацией красок, света, звука, движения»². В центре Вселенной Копо стоял по-прежнему Актер – Человек.

Спектакли «Старой голубятни» 1920–1924 годов собирали полные залы. В нервной атмосфере «веселых» двадцатых комедии Мольера, Шекспира, Мариво, Гольдони и Гоцци соседствовали с современными текстами Вильдрака, Дюамеля, Бенжамена. Опираясь на текст, на мораль, выраженную в слове, Копо формировал свой стиль спектакля. Его театр разговаривал с человеком через человека. Псевдоноваторство, чтобы «одеть Гамлета лейтенантом гусаров или заставить Тартюфа играть в купальном костюме»³, Копо отменял. Свою цель он сформулировал в 1923 году

¹ Бланшо М. Литература и право на смерть // URL: www.blansho.net.ru/lib/sb/book/2570/page/13

² Цит. по: Финкельштейн Е.Л. Жак Копо и Театр Старой Голубятни. С. 72.

³ Цит. по: Там же. С. 81.

в Женеве, на Международной театральной выставке: «...вернуть театру достоинство великого искусства, ...его религиозную миссию, которая состоит в том, чтобы объединить людей всех сословий, классов... наций»¹.

Французский интеллектуал и рационалист Копо последовательно пришел к религиозной основе театра, «материнской клетке», по его собственному выражению. Возникающая на сцене жизнь повторяла акт божественного творения, и непосредственным рождением этой жизни был захвачен режиссер. Он не принимал театр, в котором нет живого движения души актера. Сама необходимость играть спектакли каждый день для поддержания экономической устойчивости театра приходила в глубокое противоречие с природой творчества. Искусство превращалось в ремесло. Создание самой Жизни на сцене, поддержания ее эфемерного существования в игре актера, таяли вместе с необходимостью играть спектакли хотя бы три раза в неделю. Бунтуя против фальши на сцене, Копо покинет «Старую голубятню», передав труппу Луи Жуве. Свои надежды он вновь возлагал на школу. Нужно изменить человека, чтобы изменить мир. Сам он с группой учеников отправится в родовую замок в Бургундию создавать настоящий театр, импровизационный, подлинный.

Искренность и цельность Копо, его жизнотворчество и поиск Абсолюта уже в послевоенные годы порождали вокруг него особую атмосферу, в которой расцветали индивидуальности актеров, способные становились талантами, а таланты превращались в гениев. В 1919 году он отпускает из «Старой голубятни» на волю Дюллена, подарив ему один из лучших спектаклей театра – «Скупой» Ж.-Б. Мольера, вместе с одеждой сцены и костюмами. В 1922-м на волю отпущен любимец Копо – Луи Жуве, которому в 1924 году он передаст театр «Старой голубятни».

Дюллен и Жуве пойдут своими путями.

Дюллен, зараженный бациллой поисков нравственного идеала и преобразующей силы искусства, сразу же открывает свою школу-студию и театр «Ателье». Театральная педагогика ставится и им во главу угла. Главное средство выражение в театре – актер, его творческий порыв и свобода рождения образа на глазах у зрителя.

Жуве – неуклонный и самый верный ученик Копо, руководитель «Комедии Елисейских полей», а затем театра «Атеней», блистательный актер и режиссер, позже сам сформулирует счастье и проклятие человека театра: «В театре нет проблем, есть только одна: проблема успеха. Без успеха театр не существует... удача – это единственный закон нашей профессии»².

Именно Жуве в 1926 году предлагает объединить усилия и создать Картель – административно-хозяйственную ассоциацию по управлению четырьмя театрами. Сохраняя свободу творческого поиска и эстетическую независимость, Жуве, Дюллен, Бати и Питоев, чтобы выжить, выплыть в борьбе с буржуазным театром и продолжающейся коммерциализацией французской сцены, создали объединение, беспрецедентное в истории

¹ Copeau J. Notes sur le métier de comédien. Paris: Michel Brient éd., 1955. P. 40.

² Jouvet L. Réflexions du comédien. Paris: Librairie Théâtrale, 1951. P. 141.

театра. Картель просуществовал до смерти Питоева, до 1939 года, и по сей день остается несбыточной мечтой для нескольких поколений практиков театра, мечтающих об искусстве, преобразующем жизнь человека. Идеи, брошенные на французскую театральную почву Копо, прорастали и давали блестящие результаты. Позже Ш. Дюллен назовет этот период «художественной интермедией между двумя войнами». Четыре режиссера в Париже и один в Бургундии стремились к созданию жизни на сцене.

Между тем об остром дефиците жизни и невозможности ее выражения уже в начале двадцатых годов заговорил молодой студиец Дюллена, Антонен Арто. Восхищенный уроками мастера, уверенный, что школа при «Ателье» – лучшее место на земле, где создается жизнь, влюбленный в актерские импровизации, он пробует себя и на литературном поприще. В 1923 он отправляет свои стихи в издательство «Нувель Ревю Франсез» Жаку Ривьеру. Ривьеру стихи Арто не понравились, но он заинтересовался личностью молодого поэта, убеждавшего главного редактора, что он не может писать по-другому. Через год Жак Ривьер публикует эту переписку в журнале. К этому моменту Арто покинул «Ателье», от чего Дюллен испытал невероятное облегчение, так как талантливый молодой актер, стремясь к выражению сущности образа, никак не хотел считаться с общим замыслом и рисунком спектакля.

Арто, как и Копо, был захвачен поиском ускользающего бытия. Оно, как тень, проходит через личность актера, через ткань спектакля, воплощаясь на глазах у зрителя.

Дефицит жизни, поиски острого чувства бытия заставляли художников двадцатых открывать «сюрреальность». Они угадывали за пределами видимого необозримые дали невидимого, но главного, определяющего. В 1924 году выходит в свет «Волна грёз» Арагона: «Временами я теряю нить своей жизни... Эти моменты, когда все ускользает от меня, когда огромные трещины возникают в дворце вселенной, – я бы ради этих моментов пожертвовал всей моей жизнью... Тогда я улавливаю случайное, я улавливаю сразу же, каким образом я себя превосхожу: случайное и есть я...»¹. «Бог создал человека, а человек – скульптуру и манекен», – так выражал недовольство отсутствием бытия в творении человека вождь сюрреалистов Андре Бретон.

Тень бытия искал Копо, который в 1925 году в старинном замке Мортель в компании своих верных учеников² ловил спонтанность и правду душевных проявлений у актеров, занимаясь созданием современных масок. Вместе с крестьянами-виноградарями «ребята Копо» – *Les Copiaus*, как прозвали их в Бургундии, – принимали участие в празднике и сборе винограда, пели старинные ритуальные песни и проникались тайнами виноградной лозы.

¹ Цит. по: Андреев Л.Г. Сюрреализм. С. 79.

² Вместе с Копо в Бургундию отправились те, кто впоследствии составит славу французско-европейскому театру: Мари-Эллен и Жан Дасте, М. Сен-Дени, Л. Шансерель, Э. Декру, С. Бинг и многие другие.

Тень бытия мелькала в успешных и талантливых попытках Дюллена, Жуве, Питоева и Бати. «Может эфемерность театра заставляет меня почувствовать, что за всем этим стоит нечто более значительное?»¹ – размышлял Жуве, более других участников Картеля склонный к саморефлексии и мистическому чувству театра. Между тем ему была известна тайна: «Публика верит сильнее актера»².

А публика и в самом деле верила и восхищалась «Каретой святых даров» Мериме, поставленной Жуве в «Комедии Елисейских полей», «Майей» Гантильона, поставленной Бати в «Студии Елисейских полей», спектаклем Дюллена в «Ателье» «У каждого своя правда» Пиранделло, постановками Питоева в «Театре Елисейских полей», «Святой Иоанной» Б. Шоу и «Историей солдата» Рамюза и Стравинского. В том же 1925 году в Париже проходила Всемирная выставка, на которой центром внимания парижской публики стал советский павильон. Впервые после установления дипломатических отношений между СССР и Францией можно было увидеть достижения советского искусства. К.С. Мельников рядом с Домом инвалидов соорудил павильон, который воспринимался как новаторский в мировой архитектуре. Золотую медаль выставки за оформление спектакля в театре «Березиль» получил В.Г. Меллер, С.М. Эйзенштейн – серебряную медаль за картину «Стачка». «Дух нового» – так назывался французский павильон, построенный Ле Карбюзье.

Дух нового витал над Парижем. Он жил с надеждой и стремился к переменам к лучшему: Франция наконец вывела войска из Рейнской области, и Аристид Бриан сформировал новое правительство. В Германии прошли выборы, и президентом стал Пауль Гинденбург, бывший главнокомандующий германскими войсками, который слишком хорошо знал, что такое война. Жизнь в Европе упорядочивалась, и в Локарно прошла международная конференция, на которой обсуждалась незыблемость западных границ Германии³. Строительство новой жизни шло повсеместно: устанавливался экономический порядок и в Италии под руководством Б. Муссолини.

Бунтовали только люди искусства. В 1925 году сюрреалисты обратились с письмом к главным врачам психиатрических лечебниц, которых призывали освободить душевнобольных как «жертв социальной диктатуры». Революция в сфере духа совершалась как раз в стране, где рационалистически ясно определялись границы свободы и связанный с ней революционный террор. За сюрреалистическим бунтом все яснее вырисовывались черты социальной революции. Стоявшие у истоков сюрреализма Бретон, Арагон, Элюар, Пере и Юник в 1926 вступили в Коммунистическую партию Франции, последовательно реализуя свои взгляды в манифесте «Революция прежде всего и всегда!»

¹ Цит. по: Хрестоматия по истории западного театра на рубеже XIX–XX веков. С. 257.

² Там же. С. 260.

³ Гарантом этого договора выступила Великобритания. В отношении восточных границ Германии никаких гарантий выдано не было.

Антонен Арто, к тому моменту видное лицо в сюрреалистическом движении, понимал бунт и прорыв к свободе иначе, неслучайно Бретон со скандалом изгоняет его из «партии» сюрреалистов. В 1927 году Арто называет коммунистическую революцию «дурной» и «поверхностной», «революцией паразитов»: «Меня совершенно не интересует ... что власть переходит из рук буржуазии в руки пролетариата. Для меня Революция заключается не в этом. Она не в простой передаче власти. Революция, которая выдвинула на первое место потребности производства и потому с упорством утверждает, что использование машин является средством облегчения условий жизни рабочих, – такая революция, на мой взгляд, есть революция кастратов... я считаю, что одна из основных причин зла, несущего нам страдания, кроется в безудержном опредмечивании и беспредельном увеличении силы, она кроется также в распространившейся необычайной легкости обмана: от человека к человеку. У мысли не остается времени укорениться и окрепнуть»¹. Революция Арто была как раз направлена на возвращение Жизни, неуловимого бытия. Идеальным инструментом для этого он считал театр. Пройдя актерскую школу Дюллена, Арто знал, что театр – это «настоящая магическая операция». «Мы создаем театр, – писал он в 1926 году, – не для того, чтобы играть пьесы, а для того, чтобы научиться выявлять в некоторой материальной, реальной проекции все то, что есть в духовной жизни темного, скрытого и неявленного»².

Источник театра, а значит, и жизни обнаруживают в 1925 году «les soréiaux». Ученики Копо импровизируют дионисийскую мистерию «Прославление Виноградной Лозы и Вина». Нищая труппа Копо перебирается в Пернен-Вержелес, где школьные упражнения сменяются постановками пьес, дающих свободу импровизации: «Лекарь поневоле» Мольера, «Житель Анконы» Рудзанте, «Селестина» Ф. Рохаса. Пробужденная на сцене жизнь нуждалась в материальном подкреплении, и Копо едет с лекциями в Париж, чтобы поддержать труппу.

В 1925 году Копо встречается с Клоделем, и эта встреча оказывается решающей в его окончательном обращении в католичество. Собственно, многие писатели и публицисты, группировавшиеся вокруг «Нувель ревью франсез», были католиками. Еще сразу после войны Копо писал Шлюмберже, что у него религиозное понимание искусства, что только в храме дух его становится свободным: «Может быть, я хотел воздвигнуть именно церковь, я, бедный, бессильный человек, затерянный в толпе XX века... кое-кто уже бросал мне в виде насмешки или оскорбления имя апостола. Но если я не апостол, я никто»³. Сама профессия актера сродни подвигу священника, который жертвует собой, берет на себя грехи прихожан, чтобы очистить их от скверны. «Суть профессии актера, – учил своих

¹ Арто А. Манифест театра, который не успел родиться // Арто А. Театр и его двойник: Манифесты. Драматургия. Лекции. Философия театра / Сост. и вст. ст. В.И. Максимова. СПб.; М.: Симпозиум, 2000. С. 58.

² Там же. С. 56.

³ Цит. по: Финкельштейн Е.Л. Жак Копо и Театр Старой Голубятни. С. 102.

учеников Копо, – в том, чтобы отдавать себя»¹. Импровизационность игры умножается на абсолютную человеческую и эмоциональную отдачу актера на сцене, самопожертвование творца.

Театральный Париж жаждал возвращения Патрона, а именно так называли Жака Копо, из добровольного затворничества. Он оказывается нарасхват – в сезон 1925/26 ему предлагают поставить «Братьев Карамазовых» в театре Гилд. А. Антуан хочет передать ему руководство «Одеоном». Наконец, группа ведущих сосьетеров хочет доверить ему руководство «Комеди Франсез», и это было почти возможно. Но Копо от всего отказывается во имя Театра: «Я не могу выполнить то, что хочу. Потому что у меня в руках нет орудия. Я хочу создать его медленно, скромно, честно, в бедности. И я не хочу в театре ни одного нечестного человека и ни одного шута. Я всех их вышвырну за дверь, до последнего. Если нас останется только четверо, пусть будет четверо, но это будут четыре настоящих человека. Разве это химера?»² За ригористическим и суровым тоном Копо не было позы. Его ненависть к театральности и аффектации гнала его из профессионального театра, который казался ему фальшивым, а спектакли бессмысленными. Театр призван претворять мир.

Попытку собственного претворения в 1926 году предпринимает и Антонен Арто, создавая «Театр Альфред Жарри». Театр просуществует до 1928 года, объединяя в своих рядах совершенно разные творческие индивидуальности, среди которых, к примеру, были Этьен Декру, последовательный ученик Жака Копо, отправившийся за ним в Бургундию, а затем работавший актером в театре Дюллена, Раймон Руло – режиссер «Комеди Франсез», Женика Атанасиу – одна из блистательных актрис своего времени, ученица Дюллена. Репетиции также проходили в помещении театра «Ателье». Дюллен любил наблюдать за опытами своих учеников, хотя к сюрреалистическим играм относился крайне скептически.

Арто метался в поисках ускользающей реальности. Его первая постановка объединила три драматургические миниатюры: «Сожженное чрево, или Безумная мать» самого Арто, «Жигонь» М. Робюра и «Таинство любви» Р. Витрака; представление прошло дважды и даже имело газетные отклики. Второй спектакль театра прошел в 1928 году и состоял из третьего акта «Полуденного раздела» Клоделя и запрещенного во Франции к показу фильма Пудовкина «Мать». Как видно, диапазон исканий Арто был значительным. И, наконец, третья постановка – «Игра снов» А. Стриндберга. Арто подошел к делу более основательно: «Деньги на постановку были добыты в шведском посольстве, на премьере собралась аристократическая публика. Все это послужило причиной очередного скандала и выдворения сюрреалистов со второго представления с помощью полиции»³. Магическое заклятие жизни с помощью театра обочивалось банальными скандалами. Неуловимость жизни терзала Арто.

¹ *Copeau J. Notes sur le métier de comédien. P. 31.*

² Цит. по: *Финкельштейн Е.Л. Жак Копо и Театр Старой Голубятни. С. 90.*

³ *Максимов В. Антонен Арто, его театр и его двойник // Арто А. Театр и его двойник. С. 16.*

Точнее всего об этом позже скажет М. Бланшо в статье об Арто: «Бытие – это не бытие, а нехватка бытия, беспрестанная нехватка, которая делает жизнь ускользающей, недоступной и выразимой только одним: воплем жестоко обездоленного. Вероятно, Арто, даже веря, будто у него в руках вся полнота “неделимой реальности”, всегда имеет в виду лишь густоту тени, оставленной небытием у него за плечами. Ведь единственным свидетельством той всеобъемлющей полноты остается только поразительная и нацело перечеркивающая ее сила, беспредельное отрицание, которое ни на минуту не прерывается, снова и снова умножая и без того неисчерпаемое небытие. Чудовищный напор, который только и дает Арто возможность выразиться, вместе с тем требуя, чтобы он полностью пожертвовал собой, отдав себя его созиданию и выражению»¹.

Принесения себя в жертву, отдачи себя целиком – требовали в начале тридцатых Жак Копо и Антон Арто, полярные фигуры французского театра. Возможность реализовать эту идею жертвоприношения, обнаруженную людьми театра, французам скоро предоставилась.

Жизнь с каждым годом словно наэлектризовывалась. Великая экономическая депрессия, парализовавшая мировую экономику, подталкивала людей к поиску оптимальных путей политического и экономического мироустройства. Идеи предлагались в избытке, но выход из кризиса благодаря единой устанавливающей порядок государственной власти казался единственно разумным. Французские интеллектуалы явно тяготели к русскому опыту, а сюрреалисты подхлестывали этот интерес звонкими заявлениями.

В начале тридцатых годов единое русло сюрреализма распадается на различные течения. Попытки Бретона социально активизировать революционеров от искусства приводят к расколу. В партии сюрреалистов – а именно так мыслилась она в двадцатые годы – прошли чистки. Изгнаны Арто, Супо, Витрак, покинули ряды Бретона Робер Деснос и Жак Превер. Со стороны может показаться, что сюрреализм исчерпал себя, задохнулся в категорических заявлениях Бретона, поставившего его на службу революции.

В тридцатые происходило более глубокое и последовательное знакомство французских революционеров с советским вариантом революции. Приезд в 1933 году Л. Троцкого оказал большое влияние на духовную жизнь Франции тех лет. Лишенный гражданства и выдворенный из СССР, Троцкий переезжал из страны в страну, но ни одно правительство в Европе не желало принимать эмиссара «теории перманентной революции». В 1933 году блок радикалов и социалистов сформировал правительство, и Деладьё разрешил Троцкому въехать в страну. Его идеи об угрозе «сталинского термидора» и необходимость создания IV Интернационала именно во Франции попали на благодатную почву. Экономический кризис, смена министерских кабинетов – все это остро волновало французам.

¹ Портрет в зеркалах. Антонен Арто // Иностранная литература. 1997. № 4. См. также: URL: <http://magazines.russ.ru/inostran/1997/4/arto.html> [Дата обращения 12.11.2015].

Публика в «Комеди Франсез» неистово аплодировала и свистела, когда звучали реплики: «О! Неподкупные министры...» (Гюго «Рюи Блаз») или «эти министры – трактирные пройдохи» («Каприз» А. де Мюссе). А ведь зал «Комеди Франсез» в то время наполняла состоятельная верхушка общества, буржуазный слой. «Свобода», «Равенство», «Братство», завоеванные непрерывными войнами и революциями XIX века, казалось, начинали тяготить французов, жаждущих, как всегда, справедливости, но в 1930-х годах – еще и порядка. Вопли сюрреалистов: «Мы, сюрреалисты, мы не любим наше отечество»¹, после 1933 года выглядели привлекательно только для радикально настроенного меньшинства интеллектуалов. После прихода к власти Гитлера в Германии в интеллектуальной среде Парижа еще больше укрепляется авторитет Троцкого. А Мальро признавался, что «пытался примирить свои сталинские наклонности с симпатией и восхищением перед Троцким»². Сюрреалисты обрушились на коммунистов за то, что была предана идея «превращения империалистической войны в гражданскую», повторяя, что «пролетарии не имеют родины», «враг в собственной стране»... и неожиданно эстетические камлания сюрреалистов обернулись явью.

А начиналось все в театре вполне традиционно. Эмиль Фабр, возглавлявший «Комеди Франсез» с 1915 года, решил поставить пьесу Шекспира «Кориолан». Сам Фабр был известным в Париже драматургом, который много писал для театров Бульваров, следил за всеми процессами театральной жизни, исправно посещал все иностранные гастроли в Париже и давно усвоил опыты и уроки мирового режиссерского театра. Поэтому для постановки Шекспира в 1933 году был заказан новый современный перевод классической трагедии французскому швейцарцу Рене-Луи Пиаше. На сцене «Комеди Франсез» Э. Фабр выстраивал мир Древнего Рима. Возможно, режиссер даже не задумывался, что выброшенная вперед правая рука, знак, которым римские легионеры приветствуют полководца, как, впрочем, и весь римско-имперский образ спектакля вызывает у зрителя совершенно определенные ассоциации, порожденные недавними политическими событиями в Германии. Сам Фабр вряд ли хотел в декабре 1933 года заявить о своих политических симпатиях новому германскому режиму со сцены «Комеди Франсез». Внешний образ постановки дополнялся глубоким проникновением режиссера в конфликт пьесы, так что игра главных исполнителей – Рене Александра и Жана Эрве – вызвала бурю зрительских эмоций. На сцене великолепно разыгрывалась трагедия диктатора, благородного Кориолана, трагически гибнущего от столкновения с гнилой, насквозь коррумпированной и ничтожной демократией толпы. Как только пошел занавес, партер взорвался овациями Кориолану, а галерка неистово засвистала, углядев в спектакле Фабра профашистские настроения. Как повелось во Франции, противостояние в театральном

¹ Этот текст вместо Бретона, которому не дали слово, зачитывал на Конгрессе в защиту культуры Поль Элюар.

² Цит по: URL: web.mit.edu/people/fjk/Rogovin/volume_3/iii.html [Дата обращения 12.11.2015].

зале закончилось потасовкой на улице. Генеральный администратор и постановщик «Кориолана» Э. Фабр был отстранен от должности. Руководителем «Комеди Франсез» глава правительства Эд. Даладье назначил шефа Полиции безопасности г-на Томе. Острые и язвительные французы даже не пытались прокомментировать эту историю, постарались просто забыть «Кориолана» как случайный казус в истории «Комеди Франсез».

Между тем театральный скандал с «Кориоланом» быстро поблек рядом с грандиозной политической склокой, вошедшей в историю тридцатых как «афера Ставиского», в которой оказались замешаны радикал-социалисты правительства. Коррупционность высших правительственных чиновников социалистов в 1935 и 1936 годах будет разбираться в суде. Но против «сгнившей буржуазной демократии» 6 и 7 февраля 1934 года выступила совсем другая сила. 20 000 правых вышли на грандиозный митинг перед Бурбонским дворцом. Идеологическими лидерами митинга были «Огненные кресты». Военные сторонники роялизма маршем прошли перед Национальным собранием. На помощь полиции правительство бросило армейские части. Площадь Согласия несколько раз переходила из рук в руки. Даладье проводил бесконечные совещания, но политическая реальность никак не желала походить на театральную. Римско-фашистский мир спектакля «Комеди Франсез» формировался уже на улицах Парижа. Даладье самому пришлось уйти в отставку¹. Фабру было возвращено руководство «Комеди Франсез».

Пока театральные страсти в Париже воплощались в политические страстишки Жак Копо погрузился в поиски абсолютной сценической реальности. В 1933 году он был приглашен во Флоренцию поставить мистерию Святой Уливы во время шествий Великого мая².

Действие мистерии разыгрывалось в клуатре храма Санта Кроче. Копо был так захвачен открывающимися возможностями пространства, что пригласил на помощь Андре Барсака, который работал в ту пору художником-сценографом в «Компании 15». Во время спектакля рождался таинственный контакт между актерами и зрителями. Публика буквально окружала место действия, и можно было подумать, что действие рождается прямо в гуще жизни, в самой толпе зрителей. Все основные сцены мистерии игрались на центральной эстраде, в то время как следующие сцены располагались на сопутствующих площадках. Иерархия мест действия, созданная Барсаком, подчинялась единому музыкальному решению, задуманному Копо. Музыка и хоры объединяли актеров и зрителей, традицию средневекового праздника и древнегреческого обряда. В театральных костюмах и праздничном сюжете рождался не театр, не зрелище, а коллективный обряд, особое духовное единение, в котором нет

¹ В 1934 году попытки фашистских переворотов были в Эстонии, Латвии и Литве, в Болгарии переворот завершился победой фашистов.

² Великий май или Праздник майского дерева – традиционные католические праздники, известные в Европе еще со Средних веков.

актеров и зрителей, где рождается подлинная магия участия в действии и возникает новая самостоятельная реальность.

В клуатре Санта Кроче Копо открылась магия театра, его суть и смысл. Это было его тайной, над которой еще предстояло размышлять. В газете «*Comoedia*» от 25 сентября он подтвердит, что мистерия о Святой Уливе действительно стала центральным событием праздника¹, и скупно сформулирует: «Флоренция и Санта Кроче дали мне вкус пространства». А вот в письме к Сюзанне Бинг Копо писал: «Флоренция была не только большим успехом. Это был великий опыт, и я смог впервые реализовать определенные вещи, которые я искал в соответствии с моими чаяниями. Теперь я плохо буду смотреться в трех стенах»². В письме Сильвио Амико, известному историку театра, он высказался более определенно и развернуто: «У меня было живое впечатление во Флоренции, что католический театр мог бы возродиться. Все вопросы техники более или менее напрасны... “Улива” имела большое значение для меня. Вы убедитесь в этом возможно позднее»³. Ошеломляющий успех этой постановки не вскружил голову Копо. Патрон французского театра понимал, что перед ним открываются новые возможности Театра.

Поразительно, но именно в это время поиски особой реальности, магически воздействующей на жизнь, также начинали воплощаться и у Антонена Арто. Он приходит к идее создания театра жестокости, «Первый манифест» которого выходит в 1932 году. Он уже уверен, что «театр невозможен без определенного элемента жестокости, лежащего в основе спектакля. В том состоянии вырождения, в котором все мы пребываем, можно заставить метафизику войти в души лишь через кожу»⁴.

В 1933 году отдельной брошюрой выходит его «Второй манифест Театра жестокости»⁵, в котором он заявляет: «Признаемся ли мы в этом или нет, сознательно или бессознательно, состояние поэтическое, трансцендентное состояние жизни – это и есть, по сути, то, чего ищет публика посредством любви, преступления, наркотиков, войны или бунта. Театр Жестокости и был создан для того, чтобы внедрить в театр представление о жизни страстной и судорожной; и жестокость, на которую нам хотелось бы опереться, следует понимать именно в смысле такой неистовой суровости, крайнего сгущения сценических элементов»⁶.

Изгнанный сюрреалистами, Арто строил собственное понимание об искусстве, в котором театру отведена была главенствующая роль.

¹ К участию в праздновании Великого мая во Флоренцию был приглашен также Макс Рейнхардт, который ставил «Сон в летнюю ночь» в Садах Боболи. Но, увы, спектакль особого успеха не имел.

² Цит. по: Borgal Cl. *Metteurs en scène*. P. 49.

³ *Ibid.*

⁴ Арто А. Театр и его двойник. С. 108.

⁵ Любопытно, что «Первый манифест театра жестокости» вышел годом раньше, в 1932 году, в журнале «*Nouvelle Revue Francaise*» – детище Копо.

⁶ Арто А. Театр Жестокости (Второй Манифест) // URL: http://www.anaumov.ru/Lectures/Artaud/teatr_of_crueel_2.html [Дата обращения 12.11.2015].

Для него театр первоначально был «по преимуществу процессом некоего самовосприятия, самоизучения и самопознания, происходящего с помощью слова»¹. Но прошедший классическую актерскую школу у Дюллена, Арто уже вкусил мощь и силу театрального сотворчества. Театр идеален не только как инструмент самопознания, но для воздействия на окружающую реальность, что в 1933 году Арто стал испытывать особенно остро. Мечты о тотальном театре обретали все более конкретные очертания: «Мы рассчитываем на то, что театр будет прежде всего основан на зрелище, внутри же такого зрелища мы введем новое представление о пространстве, которое будет теперь использоваться во всех возможных планах и под всеми углами зрения в перспективе глубины и высоты. К этому представлению присоединится специфическая идея времени вместе с идеей движения»². Активно разрабатывая теорию Театра жестокости, в 1934 Арто снимается в роли Савонаролы в фильме Абея Ганса «Лукреция Борджиа»³. Это назначение на роль было не только точным попаданием в актерскую индивидуальность Арто, но указывало проповеднику нового театра путь в будущее.

Тень Савонаролы гущалась над Францией. Она искала нового воплощения.

В 1935 году Жак Копо отправляется во Флоренцию для постановки «Савонаролы» Рино Алесси на том самом месте, где перед зданием Синьории 23 мая 1498 года был сожжен непримиримый монах.

Эстетическое воспроизведение реального события на том же месте, где до сих пор лежит закладной камень как память об аутодафе, не вполне походило на традиционную постановку, приближая действие к обряду.

Художником спектакля был снова приглашен Андре Барсак. На площади перед зданием Синьории был построен огромный в 23 метра высотой амфитеатр, на котором располагалось 4000 зрителей. «Позади него помещались башни, на которых были установлены прожектора. С одной из них Копо руководил действием. В центре площади, перед амфитеатром стоял высокий (3,5 м) помост, нечто вроде пирамиды с площадкой наверху и спускающимся с нее лестницами. Здесь появлялись основные персонажи – Савонарола, монахи. Иерархия мест действия соблюдалась и на этот раз: чтобы достичь максимальной ясности, резких обозначений, необходимых многотысячной массе зрителей, второстепенным персонажам отводилась дополнительная площадка, а толпа двигалась по самой площади. Верхней сценой служил балкон Палаццо Веккио – еще одна возможность многоплановой разверстки действия. А в лоджиях располагался оркестр и по двум сторонам от него два хора: один – поющий.

¹ Гальцова Е.Д. Театр, «грезы» и психоанализ в теории Андре Бретона, Роже Витрака и Антоне-на Арто. Аспекты театральной эстетики французских сюрреалистов // URL: natura.org/wp-content/uploads/2011/03/galtsova.pdf [Дата обращения 12.11.2015].

² Арто А. Театр Жестокости (Второй Манифест).

³ Это была его не первая работа с А. Гансом – в 1927 году Арто сыграл Жана-Поля Марата в его картине «Наполеон», крупнейшем проекте немого кино во Франции.

Другой – говорящий»¹. Симультанность мест действия постановки заставляет вспомнить о грандиозных средневековых мистериях, в которых стиралась грань между обрядом и зрелищем. Андре Барсак вспоминал, что максимальное богатство эмоций достигалось от соединения величественности и подлинности места и действия, «настоящая магия» театра рождалась, когда толпа выходила из зрительных рядов и смешивалась со спектаклем². «В момент, когда народ Флоренции призывали к оружию, трубачи поднимались на центральный помост и трубили тревогу, – писал А. Барсак. – Тогда мы заставляли выбегать из многочисленных выходов, расположенных под амфитеатром, разноцветную толпу, которая металась по площади и в конце концов собиралась цветными пятнами, желтыми, зелеными, красными, синими»³. Флорентийское небо, древние стены, музыка и речитативы, толпы на площадках и эмоции толпы все это сливалось в единое неповторимое событие, которое подарило Жаку Копо чувство счастья, так как «он открыл во Флоренции мощь колдовства»⁴. Важно заметить, что Копо интересовала именно эта магия театра, становящегося жизнью.

В личности самого проповедника, в его яростной воле и борьбе за идею можно разглядеть черты самого Копо, аскета, ригориста, последовательно отвергающего все предложения, которые шли вразрез с его идеей Театра. История сожжения Савонаролы – это во многом история «самосожжения» Копо, который свою жизнь принес на алтарь творения настоящего Театра.

Нельзя не заметить, что призывы театрального Савонаролы, выступавшего против падения морали во Флоренции 1935 года, все же вызывали в итальянских зрителях вполне определенные аллюзии. Доминиканский монах выступал за народ, против богачей и разврата, святотатцев и гомосексуалистов, за нравственно оздоровление Флоренции. К этому же призывал и сторонник «организованной, централизованной и авторитарной демократии» Муссолини.

Великий пророк и проповедник и в то же время фанатичный борец с культурой Ренессанса, пожалуй, одна из самых противоречивых и сложных фигур в европейской истории, ярче всего позволяет понять всю сложность и двойственность духовных процессов, происходивших в Европе в середине тридцатых годов.

Порядка жаждал не только народ, но и интеллектуалы. В том же 1935 году в Париже была создана группа «Контратака», в манифесте которой сюрреалисты-троцкисты призывали к революции, хотели «заставить служить себе оружие, созданное фашизмом, умеющим использовать органическое стремление людей к эмоциональной экзальтации и фанатизму»⁵. А отряды мальчиков Савонаролы, врывающихся в дома и следящих за исполнением

¹ Финкельштейн Е.Л. Жак Копо и Театр Старой Голубятни. С. 111–112.

² Borgal Cl. Metteurs en scène. P. 53.

³ Цит. по: Финкельштейн Е.Л. Жак Копо и Театр Старой Голубятни. С. 112–113.

⁴ Там же.

⁵ Цит. по: Андреев Л.Г. Сюрреализм. С. 38.

христианских правил жизни, заставляли вспомнить не только призывы лидеров «Контратаки» к «созданию больших и сильных соединений, дисциплинированных, фанатичных, способных в нужное время осуществлять безжалостную власть»¹, но и отряды штурмовиков в Австрии и Германии.

В 1935 году в Париже Арто готовился осуществить акт беспримерной жестокости к самому себе, экзальтированно взыскав подлинности. На суд зрителей выносилась его наконец реализованная идея Театра жестокости. В «Фоли Ваграм» с 6 по 22 мая игрался спектакль «Ченчи» с Арто в главной роли. Спектакль оказался провальным, вот что писал о нем наиболее доброжелательный критик, писатель и поэт Рене Домаль, духовно близкий исканиям Арто: «Это был удар, почти безнадежный, который хотел нанести Арто. Он старался на сцене играть с актерами, лишенными глубокого органичного знания друг друга, которые нуждались в длительной работе, чтобы выучить совместные движения на сцене. Двое актеров, которые играли “убийц-автоматов”, снаряженных дочерью графа Ченчи, очень хорошо приспособились к своей роли “манекенов”, но другим было трудно играть “существ”, которые, по замыслу Арто, должны воплощаться с большой отдачей, избавившись от “паутины психологии и личинок литературы”. Собственной персоной Арто играл со своим ежедневным давлением, и единство постановки держалось именно этим его давлением на партнеров. Хотя нет, единство было сохранено в декорациях Балтюса: архитектура лепила пространство в высоту, в глубину, в ужас; оно изменялось единственным источником света, ловушкой для человека, в которую попадали персонажи, меняясь по приказанию автора. К сожалению, их тела механически двигались и жестикулировали, и жесты были скопированы, но не были придуманы самими. Чтобы объединить актеров и зрителей по всему залу был организован шум, шум мартеновской печи; только один-единственный раз этот жалкий музыкальный инструмент был использован по своему назначению – инструмента, создающего шум. В конце концов, я не знаю, что сказать еще о “Ченчи”, я дал понять, что думаю об этом спектакле. Быть может, это крик страшного пробуждения Театра»².

Этот эстетический вопль Арто и его готовность к самосожжению подтолкнули еще одного ученика Дюллена, начинающего создателя реальности Жана Луи Барро к самостоятельному эксперименту.

Четвертого июня 1935 года парижскому зрителю была показана постановка Барро «Вокруг матери», поставленная в театре «Ателье» по роману Фолкнера «Когда она умирала». Спектакль Барро прозвучал как парафраз «Ченчи» Арто, от которого он был отстранен самим режиссером в процессе репетиций. Главное, что остро воспринял от Арто молодой режиссер и попытался реализовать в своей постановке, – жизнь, жизнь в настоящем времени. Вот что писал об этой постановке сам Барро: «Драматическое действие пьесы продолжается два часа, а диалога в ней минут на тридцать.

¹ Цит. по: Андреев Л.Г. Сюрреализм. С. 38.

² URL: <http://homepage.mac.com/emmapeel/disquevert/serie5/cenci.html>

Следовательно, речь шла о том, чтобы отталкиваться от **молчания** и жить в **настоящем** (выделено Барро. – *Е.Д.*). Персонажи **здесь** : они живут в данный момент. И они не разговаривают между собой. Они действуют. Но они не немые. Молчание не немота. Каждый звук приобретает свое значение. Никто не лишает звук образа. Это “звуковой” театр, в котором актеры ничего не говорят. Если слышно, как они дышат, ходят, – это хорошо. Актеры изображают и своих персонажей, и то, что их окружает: река, пожар, скрежет пилы по дереву. Актер – инструмент, умеющий передать все. Поведение персонажей определяется и социальной принадлежностью и принадлежностью к роду человеческому. Они живут в двух планах – человек и его Двойник. У каждого своя страсть ...прицепленная к поясу (предмет символичен). Максимальная нагота – прикрыто лишь то, что могло бы отвлечь внимание.

Мать умирает. Старший сын готовит гроб. Хрипы в груди звучат в унисон со скрежетом пилы. Все остальное семейство, подобно огромной медузе, сжимается и растягивается в зависимости от того, что происходит с матерью и сыном, сколачивающим гроб. Весь театр в предсмертной агонии, ритм насоса, ритм биения пульса. И внезапно, на глубоком вздохе, дыхание останавливается навсегда. Рука, приподнявшаяся, как если бы мать вздумала посмотреть вдаль, медленно опускается в тишине – так понижается уровень воды... Жизнь постепенно уходит из тела. Которое превращается в одеревенелый труп. Мать умерла. И лишь теперь – естественно, без всякой стилизации – мать поднимается и начинает говорить – потому что она одна, она “перешла” на другую сторону жизни. Подлинная жизнь – **молчание** (выделено Ж.Л. Барро. – *Е.Д.*) **Слово появляется лишь по ту сторону реальности** (выделено мною. – *Е.Д.*)»¹.

Зритель видел, как актеры показывали изнуряющий поход, несчастный случай во время переправы через реку, пожар на гумне, тропическую жару, тропический ливень и приезд кортежа в южный город. Последние мгновения Матери сопровождалась долгой серией вздохов, скрежетом пилы, так как сын по желанию Матери строил гроб. «В знак смерти она опускает медленно руку, поднятую как уровень воды, когда она опускается. Потом она естественно встает, блуждает, как душа, которая ищет себе места»². Конкретное физическое действие на сцене оборачивалось метафорой – дочь, Девей Делл, занималась любовью во время сбора хлопка и сразу же после этого она исполняла танец плодородия. Внебрачный сын представлен своей страстью – любовью к лошадям, другой сын был помешан на рыбалке, много раз принимал свою мать за рыбу. И нищая тележка Бюндерн тряслась по ухабам с неустойчивым гробом, соединяя три разных места действия. Иногда проходили долгие минуты тихой игры, ритмизированной звоном колоколов и других грубых стуков, разделяемых несколькими распевными песнями.

¹ Барро Ж.Л. Воспоминания для будущего / Пер.с франц. М.: Искусство, 1979. С. 130–131.

² Le langage du corps // Revue d'histoire du théâtre. 1996. № 1–2 (189–190).

Магия этого необычного спектакля захватила публику и потрясла, в частности, Антонена Арто. «Это спектакль магический, – писал он в рецензии, – напоминающий магические заклинания у негров, когда щелканье языка вызывает дождь на поля или, например, когда колдун, сидя перед умирающим больным, придает своему дыханию характер странного недомогания и изгоняет болезнь дыханием; именно в этом смысле в спектакле Жан-Луи Барро в момент смерти матери начинается звучать концерт кричащих голосов»¹.

Спектакль «Вокруг матери» оказался созвучным не только эстетическим поискам Арто, создающим тотальный театр, жестокий театр, в котором реальность заклиняется сценическим действием, но и сюрреалистов.

Поиски сюрреальности естественно приводили их к обнаружению грани бытия – небытия, жизни – смерти. Смерть становится главным предметом рефлексии парижских интеллектуалов. Яснее и определеннее всех по этому поводу выскажется позже М. Бланшо в работе «Литература и право на смерть»: «И возможность умереть, конечно, волнует нас. Но почему? – А потому, что мы, умирая, покидаем одновременно и мир, и смерть. Таков парадокс последнего часа. Смерть вместе с нами производит в мире свою работу: это она очеловечивает природу, возводит существование к бытию; она – самое человеческое, что есть в нас самих; только в мире она – смерть, человек знает о ней потому, что он – человек, и он – человек потому, что в нем происходит становление смерти. Но умереть – это разрушить мир, это лишиться человека, уничтожить бытие и, значит, лишиться и смерти, лишиться того, что делало ее смертью вообще и для меня. Пока я живу – я смертен, но стоит мне умереть, и, перестав быть человеком, я перестаю также быть смертным, перестаю быть способным умереть, и приближающаяся смерть приводит меня в ужас, потому что я вижу ее такой, какая она есть: уже не смерть, а невозможность умереть»².

В тридцатых годах в Париже русский философ Александр Кожев проводит семинары по «Феноменологии духа» Гегеля, на которые собираются Р. Кено, Р. Арон, М. Мерло-Понти, Э. Вейль, А. Бретон, Ж. Батай. Отсветом этих семинаров становятся собственные интеллектуальные исследования художников. Смерть – одна из главных обсуждаемых в этот период тем. Инструментом смерти является Речь. «Речь обнаруживает, что обязана своим смыслом не тому, что существует, но своей отстраненности от существования и подвергается соблазну сохранять эту отстраненность, достигая негации внутри самой себя и делать из ничто – все. Если, говоря о вещах, мы рассказываем о них только то, что делает из них ничто, тогда ничего не говорить и есть единственная надежда все сказать»³. Эти идеи

¹ Арто А. «Вокруг матери». Драматическое действие Жан-Луи Барро // Арто А. Театр и его двойник. С. 232.

² Бланшо М. Литература и право на смерть // URL: www.blansho.net.ru/lib/sb/book/2570/page/25 [Дата обращения 12.11.2015].

³ Там же. С. 17.

задолго до М. Бланшо подталкивали А. Арто к созданию Театра жестокости, театра, в котором правит пир Действие, а не Слово.

Таким Действием стала грандиозная политическая акция, которая волной прокатилась по Парижу 14 июля 1935 года. В день Взятия Бастилии тридцать тысяч членов профашистской организации «Огненные кресты» вышли на демонстрацию. Ответным действием стал марш антифашистской демонстрации, собравшей пятьсот тысяч человек, во главе которой шли лидеры М. Торез, Л. Блюм и Эд. Даладьё – коммунисты. Социалисты и радикалисты объединились, заявив о создании Народного фронта. «От имени всех партий и свободных группировок, от имени народа Франции на всей его территории уполномоченные, представители или члены народного собрания 14 июля 1935 года, мы даем клятву оставаться едиными ради защиты демократии, для разоружения и роспуска заговорщицких союзов, чтобы защитить наши свободы от покушений фашизма. Мы клянемся в этот день, который вновь воскресит в памяти первую победу Республики, защищать демократические свободы завоеванные Народом Франции, дать хлеб трудящимся, работу молодежи, а всему миру великий и гуманный мир»¹.

Слово в Париже 1935 года продолжало взывать и с театральных подмостков! В ноябре Луи Жуве поставил спектакль «Троянской войны не будет» Ж. Жироду, где сам Жуве сыграл Гектора. Жан Жироду и Луи Жуве со сцены произнесли вслух то, о чем пытались молчать политики, то, что пытались не замечать лидеры политических движений и сюрреалистических группировок. Жироду, принимавший участие в Первой мировой войне, кавалер ордена Почетного легиона, профессиональный дипломат ясно видел неизбежность войны. Его давний творческий союз с Луи Жуве² никогда еще не достигал такого ясного и гармоничного художественного результата.

На почти пустой сцене с условно обозначенными «вратами войны» актеры в стилизованной «античной» одежде вели напряженный и страстный диалог со зрителем. «Большинство современников, писавших о Жуве, вспоминали роль Гектора как высшее проявление его трагического дара. «Актер-клоун», «жестокий талант», «колеблющийся между фарсом и сатирой», «чудесный выдумщик снов и наслаждений», любитель «лунных» наивных простаков, отшатывающийся от «пропаганды», раскрывал в Гекторе такую силу человечности, мужества, целенаправленной воли, что даже конечная неудача его борьбы не могла заглушить гражданственного гуманистического гимна, каким были для Жуве эта роль, эта пьеса»³. Жироду, верный наследник традиции французского Слова, превратил пьесу в набор максим, блистательных афоризмов, требующих от актеров особой театральной правды и сценической выразительности. Диалог, который

¹ Клятва Народного фронта. 1935 // URL: <http://www.agitclub.ru/front/fran/frontpopulaire2.htm>

² Их знакомство состоялось в 1928 году, незадолго после создания Картеля четырех. Жуве практически дал жизнь Жироду-драматургу.

³ Финкельштейн Е.Л. Картель четырех. Л.: Искусство, 1974. С. 164.

вели П. Ренуар, исполняющий роль Улисса, и Луи Жуве, был великолепным отражением политических усилий, в котором преуспевали руководители государств в середине тридцатых. Гектор–Жуве внятно говорит, что войны – самоубийство: «Я, нагнувшись над противником, моим сверстником, собирался прикончить его. Раньше все те, над кем я заносил меч, чтобы убить, казались мне полной противоположностью. Теперь я преклоняю свои колени перед собственным отражением. Собираясь лишить жизни другого, я как бы совершаю самоубийство»¹.

В спектакле Жуве убийство другого есть самоубийство, жертвоприношение войне. Все усилия Гектора, его нежелание приносить жертву войне терпят крах. «Троянский поэт мертв... Слово за поэтом греческим» – пророчествует в финале Кассандра.

«Греческий поэт» не замедлил сказать свое веское слово. 7 марта 1936 года немецкие войска перешли Рейн и вошли в демилитаризованную зону. Министр иностранных дел Германии Нейрат вручил официальные ноты послам Франции, Великобритании и Италии, в которых говорилось, что Германия не признает Локарнского договора и предлагает новый план сохранения мира. Французы, вчерашние победители, были морально раздавлены. Правительство было парализовано внутренними раздорами, призывая к активному отпору. Генеральный штаб французской армии сопротивлялся, полагая, что боевые действия не могут быть начаты без объявления всеобщей мобилизации². Колебания Франции, поиски демократического решения, опирающегося на закон, усугубились активным и заинтересованным в ослаблении соседа бездействием Англии. Политическая реальность все больше походила на пошловатый фарс, в котором финальная реплика принадлежала лорду Лотиану: «Германия в конце концов просто вышла в свой собственный палисадник»³.

За месяц до этих событий, 21 января 1936 года в Париже совершались сакральные действия во имя сохранения демократии во Франции. На улице Августинов в квартире, которую снимал молодой актер и режиссер Жан-Луи Барро, компания поэтов и художников-сюрреалистов всех мастей праздновала тризну по случаю годовщины отсечения головы Людовика XVI⁴. Как потом будет вспоминать Барро: «Важная, насыщенная черным юмором

¹ Жироду Ж. Троянской войны не будет // Жироду Ж. Пьесы. М.: Искусство, 1981. С. 349.

² Эти события живо воссозданы У. Ширером в его сочинении «Взлет и падение Третьего Рейха» где, он, в частности, пишет: «Переводчик Гитлера Пауль Шмидт слышал, что тот говорил: “Сорок восемь часов после марша в Рейнскую зону были самыми драматичными в моей жизни. Если бы французы вошли тогда в Рейнскую зону, нам пришлось бы удирать, поджав хвост, так как военные ресурсы наши были недостаточны, чтобы оказать даже слабое сопротивление”» (Ширер У. Взлет и падение третьего рейха. Т. 1–2. М.: ТЕРРА, 1991. Т. 1. С. 333.

³ Там же. Т. 1. С. 334.

⁴ Обычай отмечать годовщину казни Людовика XVI во Франции жив с 1793 года, живет он и поныне. 21 января роялисты и республиканцы Франции собираются на площади Согласия, там где был гильотинирован «теленк», так называли в народе Людовика XVI, а затем устраивается праздничный ужин, на котором подают «голову теленка в вине».

церемония... Юмор? Нет – серьезность, не принимающая себя всерьез, дабы не стать слишком серьезной»¹. Двадцатипятилетний Барро, по собственному признанию, не очень хорошо вникал в интеллектуальные тонкости баталий, которые разворачивались в его квартире. Однако очевидно, что именно в это время рождается знак его будущего театра – череп бычьей головы, между рогами которой зажат человеческий череп. Этот образ впервые появится на страницах сюрреалистического журнала «Ацефал» в результате длительных совместных поисков Андре Массона и Жоржа Батайя. Идея жертвоприношения, ритуального действия захватила тогда их обоих, в этой связи и отмечалась 21 января церемония обезглавливания короля.

Проект друзей-сюрреалистов вылился в создание журнала и тайного общества «Ацефал», в котором разрабатывалась система ритуалов и обрядов. Центральным обрядом, к которому стремились участники общества, было жертвоприношение. В жертву неистовыми сюрреалистами уже была принесена самка макаки, и шел поиск верного последователя идеи, который будет готов к самопожертвованию. В этом контексте сюрреалисты – последователи и друзья Батайя – воспринимали так же празднование дня казни Людовика. Несмотря на декларирующуюся аполитичность журнала «Ацефал» празднование начинало восприниматься и как политический акт. «Площадь Согласия предназначена для того, чтобы именно здесь объявляли, а точнее, прокричали о смерти Бога, поскольку обелиск является самым безмолвным из ее отрицаний»².

Политический смысл ритуалов и обрядов тайного общества сам Жарж Батай недвусмысленно комментирует: «Демократия зиждется на нейтрализации относительно слабых и свободных антагонизмов; она исключает любое взрывчатое сгущение. Моноцефальное общество возникает из свободной игры естественных законов человека, но всякий раз, когда это вторичное образование, оно являет собой удручающую атрофию и старческий маразм. Единственное общество, полное жизни и силы, единственное свободное общество – это би- или полицефальное общество, дающее фундаментальным антагонизмам жизни постоянный, но неограниченный взрывной выход в самых богатых формах. Двойственность или множественность голов как бы воплощает одновременно безглавость жизни, так как голова основана на сведении всего к единству, сведении мира к Богу»³.

Моноцефальное общество виделось сюрреалистам как монархическое, как общество с тоталитарным режимом, подобным фашистскому.

¹ Барро Ж.Л. Воспоминания для будущего. С. 141.

² Сюриса М. Жорж Батай, или Работа смерти / Пер Е. Гальцовой // Иностранная литература. 2000. № 4. См. Также: URL: <http://magazines.russ.ru/inostran/2000/4/suria.html> [Дата обращения 12.11.2015].

³ Bataille G. Propositions // Acephale. 1936. № 2. P. 18. Цит. по: Зенкин С.Н. Конструирование пустоты: миф об Ацефале // Предельный Батай: Сборник статей / Отв. ред. Д.Ю. Дорофеев. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2006.

Попытка недавнего фашистского путча 1934 года рассматривалась сюрреалистами не как частный случай современной французской политики, но как проявление общего принципа, закона¹. Как раз в 1934 году, делая иллюстрации для журнала «Ацефал», Андре Массон много и плодотворно сотрудничал с Батайем. Взаимное влияние образов Массона и идей Батайя достигло своего пика в обществе и журнале «Ацефал». «Мифология Ацефала может рассматриваться как синтетический вымысел, соединяющий в одной линии наследования нескольких великих мифологических и/или реальных фигур: за вневременным Ацефалом идут Дионис и Минотавр, два жертвенных персонажа, которым посвящены многие тексты журнала и ряд рисунков Массона. На последних изображается Дионис с каменной головой, который вспарывает себе живот кинжалом, а в другой руке держит виноградную кисть вместо горящего сердца, – это вариант Ацефала, и маленький череп также закрывает ему гениталии; или же это Минотавр с бычьей головой, размахивающий кинжалом; или же, наконец, отдельно бычья голова, увенчанная другой маленькой головой – человеческим черепом между рогов. Все это промежуточные существа, которые через посредство греческой мифологии связывают фигуру Ацефала с современным человечеством»².

Сюрреалистические игры с реальностью, начатые в журнале «Минотавр» и продолженные в «Ацефале», явственно воплощались в 1935–1936 годах.

В 1936 году на выборах победил Народный фронт – «ацефальное» общество начинало жить. Леон Блюм, возглавлявший правительство, запретил все полуфашистские организации. Была повышена зарплата рабочим и служащим, введен оплачиваемый отпуск, сокращен рабочий день, увеличены пособия и пенсии. Правительство Народного фронта сформировало Министерство отдыха. Дошла очередь и до театра!

В 1936 году министр Национального образования Жан Зей предложил Луи Жуве, одному из режиссеров Картеля, должность Генерального директора «Комеди Франсез». Самый верный и последовательный ученик Копо, Жуве поставил категорическое условие – обновить Дом Мольера можно только, отменив его особое положение, уравнив его по статусу с другими театрами Парижа. Но демократические перевороты невозможны в театре,

¹ Вот как комментирует это С. Зенкин: «Возникает трехчленная диалектическая схема, которой выражается общественный прогресс в современную эпоху: на первом этапе демократия довольствуется нейтрализацией “относительно слабых и свободных антагонизмов”; на втором этапе фашизм противопоставляет ей “одноголовую” организацию, сила которой в том, что она учитывает и принимает “свободную игру природных законов”, но которая сама является “вторичным образованием” (возникает лишь на фоне демократии) и потому в итоге приводит к “атрофии и старческому маразму”; наконец на третьем этапе – гипотетическом и утопическом, – наступление которого как раз и пыталась приблизить группа “Ацефал”, возникает “би- или полицефальное общество”, одновременно выражающее собой “безглавый характер” частного существования» – Зенкин С.Н. Конструирование пустоты: миф об Ацефале.

² Там же.

родившемся в 1680 году и строящемся как сообщество актеров, работающих на положении частного контракта. Государство не могло вмешиваться в старинные цеховые законы, и Жуве отказался от должности.

Генеральным директором «Комеди Франсез» в результате был назначен Эд. Бурде, известнейший драматург, пьесы которого успешно шли в театрах Больших бульваров. Новое назначение вызвало критику со стороны интеллектуалов, которые называли Бурде новым фюрером в Доме Мольера, вероятно полагая, что демократия должна воцарится повсеместно. Но мудрый Бурде пригласил в «Комеди Франсез» самых лучших режиссеров Франции – Жака Копо, Луи Жуве, Шарля Дюллена, Гастона Бати¹.

Патрон французского театра и режиссеры Картеля на площадке первой сцены страны! Казалось, наступило полное и абсолютное торжество режиссерского репертуарного театра во Франции. Ведь от соединения лучших режиссеров страны с первоклассной труппой (а «Комеди Франсез» всегда славился первоклассными артистами) должен произойти театральный взрыв, небывалый подъем театрального искусства! Однако надежды были напрасными. Спектакли, поставленные режиссерами с 1936 по 1940 год, безусловно, сыграли свою роль в истории Дома Мольера. Копо, Жуве, Дюллен и Бати ставили классику языком современного театра, умело используя весь мощный арсенал труппы. Но Ренессанса в театре не случилось.

Катастрофический ход событий предчувствовался многими. В 1936 году в своем дневнике Анри де Монтерлан, к примеру, писал: «Отсутствие санкций для виновников, отсутствие благополучия для победителей, нарастающая уверенность, что войны совершаются в пользу частных интересов, принимая во внимание возросшую мощь средств уничтожения и объектов, – из всего этого явствует, что на будущей войне будут воевать <...> с отчаянием, которого не знала война 1914 года. В прошлой войне можно было верить в обещания, придавать всему этому какой-то смысл, оправдывать свои испытания и свою смерть; в будущей это уже будет невозможно. И ложь, к которой будут вынуждены прибегать правительства, чтобы поднять своих людей, будет гораздо отвратительнее, чем на прошлой войне, и дух потерпит еще более сильное оскорбление»². После 1936 года густота театральной тени стала рассеиваться.

Исчерпанность театральной ситуации, кризис духа в ту пору очень остро ощущал вступающий на театральные подмостки Франции Жан-Луи Барро. Именно в это время он начинает мечтать о создании Нового картеля. Жан-Луи Барро, Сильвен Иткин, Жюльен Берто, Раймон Руло и Жан Сервэ собирались создать «Союз пяти».

Была разработана целая программа, которая соединит усилия лучших режиссеров Франции. На сцене воцарится стиль, дух храма, все будет

¹ Бурде не мог пригласить к сотрудничеству четвертого режиссера из Картеля – Жоржа Питоева, который не был подданным Франции.

² Монтерлан А. де. Дневники 1930–1944 / Пер. О. Волчек; пред. С. Фокина. СПб.: Владимир Даль, 2002. С. 262.

подчинено созданию произведения на сцене. Наиважнейшей позицией будущего Союза был дух коллективизма. Понятие индивидуальной ошибки в театре невозможно, ведь театр создается командой. Все, что создается на сцене, «получается коллективно, и это единственная общность, которую мы можем создать, должны и хотим поддерживать», – писал Барро¹. Каждый свободен в творческих выявлениях, но вместе они придерживаются идеологии команды. Как это в сущности похоже на открытый еще Мольером театральный принцип, ставший девизом «Комеди Франсез» в 1680 году: «*Simul et singulis*» («Быть вместе и быть самим собой»)!. Но, как известно, молодые бунтари никогда не оглядываются назад... Формулируя свою программу для «Нового картеля», Барро объявит, что его волнует прежде всего мысль автора, а актеры и режиссер – это «агенты, связывающие элементы спектакля». Конечно, Дюллен мог бы усмехнуться, так как он сам в 1921 году писал в Манифесте своего театра: «Хозяин спектакля – это автор, все другие винтики являются лишь функцией этой созидательной силы. Автор, публика, актер!»² В школе при театре «Ателье» как раз в ту пору, когда там учился молодой актер Антонен Арто, ученикам Дюллен внятно разъяснял, что театр – это мастерская, которая устанавливает контакт между автором и публикой. Актер – часть этого сложного театрального механизма, и эта часть должна хорошо владеть своим ремеслом.

Пятеро революционеров были уверены, что «Новый картель» станет новейшим плодоносным театральным центром, который будет открывать миру новые перспективы. Вокруг этого театрального центра будет создана группа из 200 друзей! Они будут оказывать моральную поддержку молодым творцам. В помощь «Союзу пяти» будет создан также Центр образования, в котором будут разрабатываться новейшие педагогические методики, среди которых сам Барро особое место отводил дыхательным и телесным дисциплинам. Этот центр должен стать местом обучения всех молодых режиссеров Франции, в то же время он сможет объединить и иностранных режиссеров, которые смогут передавать миру всю новейшую театральную информацию. Образование, конечно, должно быть для всех только бесплатным. Участники «Союза пяти» были уверены, что государство разрешит эту вечную дилемму между происками художественности и коммерческой основой успеха. Оно в конце концов должно помогать молодым компаниям расширять свою независимость, как считал молодой и самоуверенный Барро.

В нем, как и в сюрреалистах, жил «вопль духа». Инстинктивно отвернувшись от мэтров театра, он с головой ушел в общение с Андре Массоном

¹ Lorelle Y. *Le corps, les rites et la scènes des origines au XX^{ème} siècle*. Paris: Éd. de l'Amandier, 2003. P. 58.

² *Ibid.* P. 28. Цитируя манифест Дюллена, хочется напомнить, что примерно то же самое формулировал в 1921 году Е. Б. Вахтангов: «Время, Автор, Коллектив». В дальнейшем это будет положено как основополагающий принцип в систему режиссерского театрального образования.

и Жоржем Батайем. Батай отличался от многих участников сюрреалистического движения. Он не был «вождем», как Бретон в своей группе, но, как писали его друзья, его власть «имела скорее харизматическую природу». «В ту эпоху он обладал большой интеллектуальной мощью и столь же значительной была его притягательность... Трудно вообразить, во имя каких ужасных целей, какого чудовищного ужаса, он мог использовать свое влияние и притягательность. Беда не в том, что он мог быть тайным фашистом (а мы видели, что он им не был) или что все бессознательно поддавались заразительному обаянию – легко доказать обратное. Он был одним из многих, кто не умеет выбрать, какому богу или дьяволу служить, и поют хвалу то тому, то другому, такие ассоциации усложняют сегодняшнюю оценку его деяний. Но Батай был пригвожден к совершенно иному ужасу, к ужасу смерти, которая обещана каждому человеку. Батай просто говорил о том, насколько мало у каждого из нас бытия и что человеческое бытие может сравниться по интенсивности только с ежедневным опытом уничтожающей его смерти»¹.

Это острое пристальное внимание Батайя к смерти оборотной стороной имело жажду пробуждения человека к осознанному бытию, творимой жизни. Экзистенциальное чувство смерти Батайя, как, впрочем, и глущая жажда жизни «вчерашнего сюрреалиста» Арто, воплощенная в идеях Театра жестокости, выражали напряженную потребность обретения полноты бытия.

Батай обращался к обрядам, намереваясь создать новую религию, близкую к шаманизму, в котором колдовство пробуждает мощные хтонические силы земли, превращающие смерть в жизнь. В обществе «Ацефал» в 1936 году искали разные пути, «чтобы жизнь, так сказать, оргиастически смешивалась со смертью <...> опыт должен быть заключен в переходе из фрагментарного и пустого состояния жизни, свободной от заботы о смерти, к своего рода резкому и вызывающему удушью, излиянию всего сущего, которое и происходит, вероятно, при агонии»².

Арто, в свою очередь, для обретения жизни обращался к театру, который способен магически воздействовать на реальность: «Перед театром, как и перед культурой, стоит задача назвать тень по имени и научиться управлять ею. Театр <...> действительно готовит рождение новых теней, вокруг которых выстраивается истинное зрелище жизни. <...> Надо верить, что театр может вернуть нам смысл жизни, преобразив его; тогда человек станет бесстрашным владыкой того, что еще не существует, и поможет ему обрести существование. И все, что не появилось на свет, может еще появиться, лишь бы мы не успокоились на роли простых регистрирующих устройств. Поэтому, когда мы произносим слово “жизнь”, надо понимать, что речь идет не о той жизни, которую узнают по внешней стороне событий, а о том робком, мечущемся огне, с которым не соприкасаются отдельные формы. И если есть еще в наше время что-то сатанинское и воистину

¹ *Сюрна М.* Жорж Батай, или Работа смерти.

² Там же.

окающее, так это пристрастие задержаться – по праву художника – на форме, вместо того чтобы, как осужденные на костер, благословить свое пожарище»¹.

Идея «агонии» и «пожарища» глубоко воспринимались Барро, тем более, что вызванные «камланиями» художников образы обретали плотность.

В Испании правые выступили против Народного фронта и разразилась гражданская война. Главой государства осенью 1936 года в Испании стал Франсиско Франко. Испанские события стали главной темой размышлений парижских интеллектуалов, которых 26 апреля 1937 года потрясла новость: небольшой городок, столица земли басков Герника была практически уничтожена авиационными бомбежками итальянской и немецкой авиации. За оставшийся месяц до открытия Всемирной выставки искусства и техники Пикассо для испанского павильона пишет «Гернику». Испанская тема не сходила в Париже с уст.

Андре Массон перевез в Париж семью. Именно он посоветовал Барро в 1937 году перечитать «Нумансию» Сервантеса. К работе над адаптацией старинного текста был привлечен Массон и Алехо Карпентьер. Готовящейся постановкой активно начинает интересоваться Батай, для которого главным в пьесе становится история коллективного самоубийства нумантицев.

Апрель 1937 года выдался жарким в Париже. Барро лихорадочно репетировал, потратив все деньги на аренду зала в тысячу мест «Театра Антуана». Он намеревался играть «Нумансию» с 22 апреля по 6 мая, как раз тогда, когда в Париже все готовились к открытию Всемирной выставки. Поглощенный работой над «Нумансией», он не видел, как монтируются два центральных павильона – немецкий и советский, – получившие самое почетное место в Париже рядом с Эйфелевой башней.

Павильон Германии был выстроен по проекту архитектора А. Шпеера. Это было монументальное здание, имевшее форму римской цифры III, наверху которого был размещен герб Третьего рейха – орел, распростерший крылья, в когтистых лапах держал венец из дубовых листьев со свастикой посередине. У подножия немецкого павильона располагалась скульптурная группа «Товарищество» Й. Торакса – обнаженные мускулистые атлеты мрачно охраняли вход. Язвительные французы утверждали, что издалика павильон был похож на орлиное гнездо на скале. Прямо на это «гнездо» устремлялся советский павильон. Б. Иофан выстроил грандиозное ступенчатое здание, которое венчала скульптурная группа «Рабочий и колхозница» В. Мухиной. В едином порыве действия два колосса неуклонно шли на павильон Третьего рейха, устремляясь вверх и ввысь в пространственной перспективе. Французам советская скульптурная композиция напомнила Нику Самофракийскую. Противостояние гигантов в 1937 году закончилось вничью – главный приз выставки Германия и СССР поделили между собой.

Франция получила золотую медаль Выставки за спектакль. С 22 по 26 сентября в «Театре Комедии Елисейских полей» Сильвен Иткин, один

¹ Арто А. Театр и культура // Арто А. Театр и его двойник.

из товарищей Барро, объединившись вместе с сюрреалистами, поставил пьесу А. Жарри «Убю закованный». Роже Блен, исполнитель роли Первого Свободного человека, так описывал рождение образа спектакля: «Сильвен попросил сделать Макса Эрнста несколько декораций в духе его знаменитых коллажей, состоявших из гравюр, вырезок из журналов или каталогов, и представил их в увеличенном виде в черно-белых тонах; при этом сохранялись линии и следы гравировки. Это были в основном задники сцены с объемным или же плоскостным изображением, в которое порой вклинивался какой-нибудь реальный предмет»¹. Коллажный принцип постановки резонировал с коллективной брошюрой, состоявшей из стихов и статей Бретона, Элюара, Танги, Пере, Пастуро, Мабия, Мэн Рея, Эна и других, в которой они напрямую связывали политическую ситуацию Франции 1937 года с событиями пьесы «Убю закованный», в которой Свободные люди все время начинали маршировать в ногу. «Воля к рабству», по выражению Бретона, охватила мир между мировыми войнами.

Барро не был захвачен этим спектаклем, так как сам репетировал «Нумансию».

Предваряя премьеру друга, Сильвен Иткин, один из создателей будущего картеля, писал: «Он пытается в одно и то же время вместить в драматический язык и неподвижность, и ненужность жизни, действие длящееся, иступление в предвкушении конца <...> Средства, которыми он располагал, были наилучшими, самыми выразительными. Это серьезный практик, знаток своего дела»².

На афише к спектаклю «Нумансия», выполненной Андре Массоном, была изображена голова быка, между рогами которой зажат человеческий череп. Придуманый задолго до постановки образ как нельзя точно отразил суть спектакля³. Одной из центральных сцен спектакля была сцена с принесением в жертву быка. Когда жители Нумансии понимают всю безнадежность своего положения, они решают задобрить богов. Черный задник сцены графически подчеркивал городскую стену Нумансии, выложенную из камней. Выразительный язык Андре Массона, который был сценографом спектакля, исключал натуралистичность предметного ряда. Контрастные светотени резко выделяют выщербленные места в стене, одно отверстие заткнуто черепом лошади – в городе уже давно царит

¹ Цит. по: Гольцова Е. Сюрреализм и театр. К вопросу о театральной эстетике французского сюрреализма. М.: РГГУ, 2012. С. 80–81.

² L'Intransigeant. 1937. 13 avril.

³ Многие французские критики были уверены, что знак своей будущей компании Барро позаимствовал именно с этой афиши. Сам Барро в 1959 году об этом пространно напишет: «Театр – искусство реальности во всем ее значении. Это искусство на грани смерти. Вот почему в эмблеме нашего театра есть голова быка. Недавно Монтерлан сказал мне: “Наконец-то я постиг глубокий смысл боя быков. Ведь это судьба человека... только роль человека играет бык! Он – воплощение искусства, отражающего жизнь”» – Барро Ж.-Л. Размышления о театре. М.: Издательство иностранной литературы, 1963. С. 30.

Голод. Слева от центра в высокой бочке на высохшем стволе дерева висит голова быка, в рогах которого череп человека.

Это была ось спектакля. Смерть воцарялась повсюду – на сухом стволе зловеще блестела белая гладкая человеческая кость. Что бы ни происходило вокруг, как бы ни менялся свет и какие бы ни разворачивались события, надо всем царит белый череп. Идея принесения в жертву, разрабатываемая тайным обществом «Ацефал», воплощалась на сцене.

Роль жреца, на которую в реальности не согласился никто из окружения Батайя, на сцене на себя взял Барро. Он играл в спектакле несколько ролей. Среди них – маг Маркино. Он, колдун, хочет узнать будущее Нумансии. Для этого оживляется труп молодого юноши, умершего от голода. Мертвое тело (так значился в программке этот персонаж) играл соратник и сподвижник А. Арто Роже Блен. Оживание трупа, возвращение жизни в мертвое тело для Барро была уже сценически решенная задача, разработанная в предыдущей постановке «Вокруг матери» по Фолкнеру. «Ваша гибель – вашей жизнью станет», – ответ Мертвого тела в спектакле превращался в мощное и многозначное пророчество, в котором рядовые зрители легко прочитывали героическую, созвучную с событиями в Испании ассоциацию¹, а группа Батайя слышала ответ на так волновавший сюрреалистов вопрос о смерти. В свою очередь сюрреалистические коннотации были понятны парижским интеллектуалам.

Слово со сцены звучало, подчиняясь единому общему пластическому решению. Музыка и голоса, плачи, молитвы создавали единую симфонию звуков, разыгрывающуюся на глазах у публики трагедии. Шестеро молодых людей, приглашенных из гимнастического общества в Обервиле, представляли у Барро римскую армию. В коротких боевых туниках, расписанных солярными знаками, в римских военных шлемах, великолепно сложенные мускулистые молодые «римляне» вызывали у зрителей самые живые ассоциации. «Я дам римским солдатам не индивидуальную жестикуляцию, – говорил Барро, – но глобальное движение марширующей армии. Несмотря на то, что их шесть, римляне произведут впечатление целого войска»².

Правильные помпезные костюмы регулярного римского войска³ оттенялись простой холщовой одеждой нумантийцев. Барро придумал сцену марша, в которой жители Нумансии на глазах у публики превращались в войско. Механистическое отточенное дефиле римлян заставляло зрителей увидеть систему идеального государственного аппарата, Великого Рима, ополчившегося против естественных живых людей Нумансии. Битва римлян и нумантийцев была поставлена Барро как акробатический номер. Так, без лишних слов, без бытоподобных действий Барро показывал, как сила порядка и логики уничтожает саму жизнь.

¹ Фраза, прознесенная Долорес Ибаррури на антифашистском митинге в Париже: «Лучше умереть стоя, чем жить на коленях», сразу же получила международную известность.

² Цит. по: Lorelle Y. Le corps, les rites et la scènes des origines au XX^{ème} siècle. P. 82.

³ Костюмы шились лучшей костюмершей Парижа м-м Карински.

Центральной сценой спектакля было шествие женщин, умоляющих мужчин прекратить бессмысленное сопротивление, коллективно покончить с жизнью, освободить свой дух от немощного тела. В холщовых платьях с геометрической каймой по подолу, в больших черных платках, концы которых свисали почти до пола, они были похожи на стаю зловещих черных птиц, выстроившихся клином, как перед отлетом на юг. Слева – женщины, справа – потрясенные мужчины Нумансии, над ними в центре череп с пустыми глазницами в упор рассматривал зал.

Барро играл в спектакле сразу три роли. Кроме колдуна, оживляющего труп юноши, он играл также Марандро – юношу, влюбленного в прекрасную Лиру. Ей он принес сухари, смоченные своей кровью, умирая у ее ног. Это один из лирических, остро пронзительных эпизодов спектакля. И, наконец, третьей его ролью была роль реки Дуэро.

Река Дуэро, как и Война, Болезнь, Голод – персонажи, которые у Сервантеса вводят в действие эпическую, отстраняющую интонацию, охлаждая бурлящие страсти, успокаивая зрителей рассказом о будущей славе нумантийцев, – в спектакле Барро приобрели совершенно иное смысловое звучание. Эти персонажи появлялись в масках. Жесткая экспрессионистская кисть Массона превратила их в эмблемы, свертывающие на себя все сценическое пространство, в символы. Яйцеобразные белки глаз оттеняются черными блестящими зрачками, глядящими в разные стороны, глаза масок обведены черными кругами, отчего живой – не живой взгляд делается устрашающим. Подчеркнутые линии носа, выбеленные скулы, лицо – череп. Все они – разные ипостаси одного – Смерти, торжествующей победу над Римом.

Дирекция «Театра Антуана» была поражена невероятным успехом, которым пользовался в Париже спектакль Барро. По подписанному контракту об аренде зала «Нумансия» игралась с 22 апреля по 6 мая. Барро предложили продлить контракт, но молодой режиссер, верный своим Учителям гордо ответил: «Я не коммерсант».

Выставка в Париже будто провела невидимую черту, за которой началась другая жизнь. В июне 1937 года Леон Блюм уходит в отставку. Во Франции развернулся экономический, а затем и политический кризис. В 1938 году прекратил свое существование Народный фронт.

В 1938 году Копо ставит современной действительности свой диагноз: Народный фронт во Франции провалился по вине людей театра. Вопреки собственным политическим и религиозным убеждениям, как истинный французский интеллигент Копо додумывает свою мысль до конца, до полной и абсолютной ясности. Не только додумана до конца, но и закреплена на бумаге мысль Арто – в 1938 году выходит в свет главный труд его жизни – «Театр и его двойник».

После аншлюсса Австрии и мюнхенского соглашения 1938 года во Франции объявлена частичная мобилизация. А. де Монтерлан записал в дневнике: «Как узнаешь о мобилизации. Когда просыпаясь утром, я слышу женский смех, то говорю себе, что нет, еще не началось... Француз 1938 года не говорит: “Это хорошо”, “Это прекрасно”. Он говорит:

“Неплохо”»¹. Растерянность и моральная капитуляция поразили Париж. Индивидуальный протест требует мужества и... самопожертвования.

Седьмого ноября 1938 года Джироламо Савонарола собственной персоной выходит на парижскую сцену. Теперь в исполнении Дюллена, который играет премьеру « Земля кругла» А. Салакру. Это была одна из его лучших актерских работ. Неистовый проповедник появлялся с тремя монологами перед зрителем, и личность актера держала весь спектакль. «В маленькой келье, помещенной наверху строенной декорации Андре Массона, метался фанатик, одержимый манией величия. Его дикие прорицания доходили до выкриков, до визга. Он то сотрясал деревянный крест, то в смирении расстился перед Богом, требуя его соучастия в своих преступлениях. Он изрыгал свою речь “с великолепным неистовством”»². В его иступленных молениях все отчетливее проступало – «я», «моя миссия», «я – солдат Христа» и «люди отвратительны, загнать бы их в монастыри, карать, бичевать, уничтожать...»³ Публика остро реагировала на каждую реплику, и когда французский солдат Коньяк говорил: «Наш возлюбленный король Карл VIII выступил, чтобы победить Неаполь, который ему принадлежит», зал начинал неистовствовать. Недавно Гитлер взял Австрию и Чехию, а Италия – Тунис, Савойю и Корсику, «которые ей принадлежали». Отряды мальчиков, созданные Савонаролой, которые врываются в дома и тащат в «костры тщеславия» книги, картины, украшения, старинные рукописи во славу Господню⁴, напоминали публике отряды штурмовиков и погромы «хрустальной ночи». В конце спектакля в огонь бросался молодой герой Сильвио, его играл Жан-Луи Барро, узнав, что его кумир, Савонарола, оказался взойти на костер, подтверждающий правоту Божьего суда.

В 1940 году жертвоприношение состоялось. 14 июня командующий парижским гарнизоном французский генерал Анри-Фернан Денц объявил Париж «открытым городом». В опустевшую столицу входили передовые части Вермахта, парадом проходя по авеню Фош. Над Триумфальной аркой реял флаг со свастики. Через неделю, 21 июня, все в том же Компьенском лесу, в уже известном вагоне маршала Фоша, Гитлер продиктовал французской делегации условия перемирия. 22 июня 1940 года Франция капитулировала.

Незадолго до этого, в мае 1940-го, Жак Копо принимает решение встать во главе «Комеди Франсез». Он начинает репетировать величайшую трагедию Франции – «Сид» П. Корнеля, пригласив на заглавную роль Ж.-Л. Барро.

¹ Монтерлан А. де. Дневники 1930–1944. С. 358–359.

² Кетр Р. La vie du théâtre. Paris: Albin Michel, 1956. P. 127.

³ Финкельштейн Е.Л. Картель четырех. С. 90.

⁴ Это уже напоминало потлач – одно из ключевых понятий эстетики Ж. Батайя, разработкой которого он занимался в Колледже социологии в эти годы. Потлач – жертвоприношение, в ходе которого полностью уничтожается имущество.

В.А. Ряполова

УИЛЬЯМ БАТЛЕР ЙЕЙТС: ПОСЛЕДНЕЕ ДЕСЯТИЛЕТИЕ

*Ирландские поэты, с Богом!
Владея благородным слогом,
Свое шлифуйте мастерство.
.....*

*Веселый пойте ваш народ,
Геройски претерпевший гнет
Семи столетий грязи, злобы,
В минувшее смотрите, чтобы
В крови потомков не потух
Ирландский неумный дух.*

У.Б. Йейтс.

Под Бен-Балбеном. 1938
(Перевод Е. Витковского)

*Как я могу, посудите,
Когда эта девушка передо мной,
Сосредоточиться на политике,
Испанской, русской иль мировой?
Однако, вот писатель:
Он знает, каков наш век;
И вот политический деятель,
Начитанный человек.
Возможно, правду они говорят:
Война угрожает опять,
И все же – о, если б стать молодым
И девушку эту обнять!*

У.Б. Йейтс. Политика. 1938
(Перевод Н.А. Дмитриевой)

Предвоенное десятилетие оказалось последним в жизни Йейтса (он умер 28 января 1939 года, не дожив до 74 лет). Период, за которым в западной (англоязычной) журналистике закрепилось определение «бурные 30-е», для поэта и для его страны было, парадоксальным образом, иным. Со всем недавно Ирландия переживала трагические события, которыми завершалась ее многовековая борьба против английского владычества: 1916 год – так называемое «Пасхальное восстание» в Дублине; 1919–1921 – охватившая всю страну англо-ирландская война; 1922–1923 – гражданская война (статус доминиона, который получила Ирландия по договору с Англией, раскол сил общенационального сопротивления, вчерашние товарищи по освободительной борьбе обратили оружие друг против

друга). «Ползучая» гражданская война продолжалась и после 1923 года. Ирландская республиканская армия (ИРА) – радикальная часть тех, кто стоял за полную независимость и республиканский строй, – не простила победившей стороне, согласившейся принять условия компромиссного договора, того, что в глазах республиканцев было предательством. Никто из деятелей «Свободного государства» (официальное наименование политического статуса Ирландии по договору 1921 года) не был застрахован от мести ИРА. Йейтс, в 1922 году принявший предложение войти в сенат, верхнюю палату новообразованного парламента, ясно сознавал это. «Когда поэт писал [в частном письме], что его сенаторское жалование – “некоторая компенсация на случай, если меня застрелят, а мой дом сожгут или взорвут”, это не было преувеличением. Командование ИРА приказало сжигать дома всех сенаторов; в девяти случаях это было выполнено, а двух сенаторов похитили. На Йейтса произвело глубокое впечатление то, с каким спокойствием и достоинством его коллеги встретили грозившую им опасность, и он держался так же»¹.

Йейтс не испытал на себе ужасов гражданской войны: его «охранной грамотой» был высочайший авторитет во всех кругах ирландского общества. В одном из стихотворений цикла «Размышления во время гражданской войны» (1922) поэт описывает мирные беседы у двери своего сельского жилья, старинного дома-башни, с двумя вооруженными людьми – сначала из ИРА, потом из правительственной армии. В примечании к циклу он рассказывает о единственном случае, когда война напрямую коснулась его и его семьи: «Я еще не дописал их (стихотворения цикла. – В.Р.), когда однажды в полночь республиканцы взорвали наш “старинный мост”. Они запретили нам покидать дом, но в остальном были вежливы и даже напоследок сказали: “Спокойной ночи, спасибо”, – как будто подарили мост в подарок от нас»².

Йейтс всегда, еще с детских лет, проявлял недюжинную храбрость; в приведенных отрывках нетрудно расслышать и юмористическую ноту. Но это постольку, поскольку речь идет о нем самом, а не о лишениях и страданиях его соотечественников: произведения, созданные в 1920-е годы, – самые горькие и трагические у Йейтса. Горечь и разочарованность усиливались тем, что после ожесточения гражданской войны наступил период, о котором Шон О’Кейси, иронически отзываясь на знаменитую строку-рефрен стихотворения Йейтса о героях Пасхального восстания («Родилась грозная красота»), написал: «Родилась грозная красота цилиндров»³ – наступило царство буржуазных дельцов. Освободившись от власти Англии, Ирландия не освободилась от того, что Йейтс назвал

¹ *Cullingford E. Yeats, Ireland and Fascism. London: Macmillan, 1981. P. 167.*

Автор цитирует письмо Йейтса по кн.: *Letters of W.B. Yeats / Ed. by A. Wade. London: Hart-Davis, 1954. P. 694.*

² *Yeats W.B. The Collected Poems. London: Macmillan, 1963. P. 534.*

³ В автобиографическом романе «Прощай, Ирландия» (1949). См.: *O’Casey S. Inisfallen, Fare Thee Well. London: Macmillan, 1949. P. 209.*

«проклятием Кромвеля» (в одноименном стихотворении 1937 года, где автор говорит устами некоего бродячего крестьянского поэта):

Нет больше щедрости в сердцах, гостеприимства нет,
Что делать, если слышен им один лишь звон монет?
Кто хочет выбиться наверх, соседа книзу гнет,
А песни им не ко двору, какой от них доход?

(Перевод Г. Кружкова)

После борьбы, жертв, страданий – не духовное возрождение, а духовный застой, начавшийся в 1920-е годы и во многом определивший характер следующего, «спокойного», десятилетия. В некоторых отношениях он еще усугубился, потому что возросло давление католической цензуры, гласной и негласной. Во времена молодости деятелей «Ирландского возрождения» – поколения Йейтса – атакам цензуры противостояло сообщество художников, одушевленных идеей национального освобождения; их вкладом в общее дело была борьба за свободу мысли. Теперь же ситуация изменилась. Поколение борцов уходило из жизни; замены им не было; при равнодушии и «цилиндров», и властей к культуре и засилии цензуры создалась атмосфера, в которой молодым талантам трудно было развиваться и выжить. А один художник – будущий лауреат Нобелевской премии Сэмюэл Беккет – мог не выжить в буквальном смысле слова.

Беккет был подростком, когда в Ирландии происходили бурные события 1916–1923 годов, а среда, в которой он вырос, была далека и от политики, и от идей духовного возрождения. Сэм, младший сын состоятельного предпринимателя, повторял путь, обычный для детей из привилегированного круга. В школе он не выказывал большой любви к наукам, зато очень преуспел в разных видах спорта, от крикета до бокса, потом поступил в самый престижный ирландский университет – Колледж Св. Троицы, где проявил блестящие способности к языкам и литературе. Родители, особенно мать, ожидали, что после университетской шлифовки сын займет место в фирме отца, как это было принято в их среде, но после некоторых колебаний согласились и на другой вариант – солидной академической карьеры, которая открывалась перед Беккетом, лучшим выпускником факультета. Но судьба распорядилась иначе.

Поехав на два года в Париж преподавать английскую литературу в «Эколь нормаль сюрперёр» (по обмену между этим известным учебным заведением и Колледжем Троицы), Беккет оказался в мировой столице литературы и искусства, вошел в окружение Джойса, жившего в Париже в добровольном изгнании, и начал писать. В Париже он впервые ощутил свое призвание, стал одержим «новыми формами», как чеховский Треплев. Дублин, куда он должен был вернуться в 1930 году, выглядел, по контрасту, глухой провинцией. Период «Ирландского возрождения», когда в Ирландии был невиданный всплеск творческой энергии, остался позади, духовная жизнь измельчала, литературные салоны Дублина не выдерживали никакого сравнения с домом Джойса, парижскими кафе, где

собирались те, кто творил новое искусство. К тому же он видел, как в Ирландии свирепствовала цензура: так, из Национальной галереи в Дублине были убраны все картины с обнаженной натурой, «Улисс» Джойса был запрещен, и первое поэтическое произведение Беккета, опубликованное в Париже в 1930 году, тоже подверглось запрету.

Отторгнутый от Парижа, от той питательной среды, которая стала для него жизненно необходимой, Беккет все больше погружался в отчаяние, внешне опустился так, что стал похож на бродягу, и страдал физически: его стали терзать бессонница и хвори, которыми страдают старики, но не полные сил юноши. Никакое лечение не помогало, пока Беккет снова не выбрался в Париж, где странные симптомы тут же прекратились. Еще более серьезный кризис был впереди, в 1933 году. К тому времени он снова жил в Ирландии, отказавшись от академической карьеры и объявив родным, что хочет стать профессиональным писателем. Однако творческие силы, заключенные в нем, еще не находили выхода, Париж был далеко, а неожиданная смерть отца не только была для него тяжелой личной утратой, но и означала, что, по семейным обстоятельствам, ему придется остаться в Ирландии на неопределенное время, возможно, распрощаться с надеждой вернуться в Париж. На сей раз прежние болезненные симптомы повторились с ужасающей силой, к ним добавились другие, распространившиеся чуть ли не на все органы; молодой, здоровый, физически крепкий мужчина на глазах превращался в развалину. И снова – по-настоящему не помогло ничего, в том числе и длительный курс психоанализа. Беккет вновь ожил нравственно и физически только несколько лет спустя, когда вернулся в Париж.

Случай Беккета, конечно, – крайнее выражение конфликта творческой личности с филистерской, равнодушной к духовным запросам средой, и все, что мог сделать будущий писатель, еще только ищущий себя, – это вырваться из нее, что к счастью для него (и мировой литературы) ему удалось. Для Йейтса, художника состоявшегося, выход был иным: как и раньше, он вступил в борьбу, противопоставив «морю бед» себя, свои творческие силы, невзирая на то, что не обладал ни молодостью, ни здоровьем (в конце 1920-х оно было серьезно подорвано непомерными перегрузками – не в последнюю очередь, работой в Сенате).

Его энергия поражает. Им написано в несколько раз больше стихотворений, чем в 1920-е годы, семь пьес (считая варианты, а в предыдущее десятилетие – только две), статьи для сборников своих произведений и для составленной им «Оксфордской книги современной поэзии, 1892–1935», последняя часть мемуаров (*Dramatis Personae*). Помимо всего этого, он выступает с чтением своих стихотворений на радио ВВС, едет с лекциями в очередной (и последний) раз в США, много сил и времени отдает руководству Ирландским национальным театром (Театр Аббатства), следит за мировой политикой. Когда-то, в молодости Йейтс основывал одно за другим литературные общества, вовлекая в них ровесников и единомышленников; кульминацией этой созидательной, объединительной

деятельности стало создание национального театра. Теперь же, на пороге семидесятилетия, он основал Ирландскую академию литературы, первым президентом которой согласился стать Шоу (Йейтс потратил на организацию этого нового дела не только время и силы, но и собственные деньги – половину того, что заработал лекциями в США, – для фонда премий за лучшую книгу молодых писателей). Он общается с десятками людей в Ирландии и Англии, как всегда, пишет множество писем, принимает участие в международном конгрессе, посвященном театру... Тихая старость – это не для Йейтса.

Как и прежде, главное место в деятельности Йейтса занимает Театр Аббатства. Как и прежде, это его любимое детище требует неусыпного внимания – и защиты. В новой Ирландии снова приходится отстаивать право Национального (Национального!) театра на свободу творчества, не давать ни государству, ни церкви вмешиваться в его работу. Центральным эпизодом этой борьбы стала история постановки (или «с постановкой»?) пьесы Шона О'Кейси «Серебряный кубок».

Эта история имеет свою предысторию, что придает ей особенный интерес и драматизм.

О'Кейси пришел в Театр Аббатства в 1923 году – была поставлена его пьеса «Тень стрелка». В следующем году театр показал еще одну пьесу, «Юнона и Павлин», в 1926-м – «Плуг и звезды». Вместе эти произведения О'Кейси составили так называемую «дублинскую трилогию». Но единство состояло не только в одном и том же месте действия. Общей можно было назвать и тему: жизнь дублинских трущоб во время событий 1916–1922 годов. Это было на сцене впервые, да еще в такой момент, когда прошлое едва успело стать прошлым. Пьесы были также объединены трактовкой, авторской интонацией – они воспринимались словно части единого триптиха.

Актуальность «дублинской трилогии» была всем очевидна, а в случае «Плуга и звезд» оказалась для многих болезненно жгучей. В этом произведении, самом остром и сложном по звучанию, О'Кейси обратился к событиям Пасхального восстания. Главный мотив здесь – призыв к человечности, к прекращению кровопролития и жестокости. О'Кейси напоминает согражданам о пережитых ими ужасах Пасхальной недели, о раненых и убитых мирных жителях, в том числе женщинах и детях. Кроме того, он показывает панораму событий в Дублине в ее реальной пестроты и противоречивости; восставшие, бойцы Гражданской армии (плуг и звезды – ее эмблема) – герои, но автор не ставит их на котурны, как хотелось бы националистам-патриотам. Неудивительно, что эта часть публики восприняла пьесу как клеветническую и бурно выражала протест. На четвертом представлении в зале поднялся шум, заглушающий слова исполнителей, в зале кричали: «О'Кейси – вон!», зрители прорывались на сцену, завязалась настоящая драка с актерами. Повторилась история с постановкой «Удалого молодца» Джона Синга (1907), когда театру пришлось вызывать полицию. Постоянный зритель Театра Аббатства Джо-зеф Холлуэй записал в своем дневнике: «Сегодняшний протест сделал

из «Плуга и звезд» второго «Удалого молодца», и Йейтс наконец-то ощутил себя в родной стихии»¹. Так оно и было.

Йейтс сделал то же, что девятнадцать лет назад на представлении пьесы Синга: поднялся на сцену и дал гневную отповедь разъяренной толпе. В этой знаменитой, многократно цитированной речи Йейтс сказал: «Вы снова покрыли себя позором. Неужели так всегда будет праздноваться явление ирландского гения? Сначала Синг, теперь О'Кейси. Весть о том, что произошло в последние пять минут, разнесется по всем странам. Дублин снова качнул колыбель гения. Подобная же сцена в этом здании была началом славы Синга. Равным образом сегодня здесь родилась слава О'Кейси. Это его апофеоз»².

Как и в 1907 году, вокруг пьесы завязалась ожесточенная полемика в залах собраний и в печати. Одна из самых резких статей была написана вдовой одного из героев Пасхального восстания. К ней примкнули другие жены и матери, потерявшие близких в 1916 году, участники восстания, видные общественные деятели. Среди актеров Театра Аббатства также была оппозиция пьесе О'Кейси.

В этих условиях было нелегко держаться независимой линии, которую избрал Йейтс, но он, как и раньше, выдержал ее до конца. Он, в частности, распорядился вызывать полицию на все дальнейшие представления «Плуга и звезд», чтобы обеспечить безопасность актеров и не позволить больше прерывать спектакль. Противники не преминули обвинить Йейтса в том, что он нанес удар свободе театра и что Театр Аббатства держится на полицейских, но Йейтс остался тверд. Ведь в свое время он не побоялся навлечь на себя еще более тяжкие обвинения, когда прибегнул к помощи английской полиции, чтобы защитить ирландского автора и ирландских актеров от ирландской публики. Трагедия О'Кейси не только продолжала идти, но после некоторого перерыва была снова возобновлена (в мае того же 1926 года). Атмосфера в зрительном зале и за его пределами оставалась такой же накаленной. Но все же годы, минувшие со времени первых скандалов вокруг Театра Аббатства, не прошли даром. В свое время ирландская публика устроила обструкцию «Удалому молодцу» Синга. Зрителей в зале было в несколько раз меньше, чем разъяренных демонстрантов снаружи. Теперь же зал театра не мог вместить всех желающих – и это несмотря на все обвинения и воззвания к патриотическим чувствам. На дискуссии о «Плуге и звездах», устроенной по инициативе оппонентов театра, не было никаких инцидентов, позиция автора и театра нашла немалую поддержку, и победа осталась за ними. В начале 1928 года свое следующее произведение – антивоенную пьесу «Серебряный кубок», посвященную Первой мировой войне, – О'Кейси снова отдал в Театр Аббатства вместе с предложением по распределению ролей.

¹ Joseph Holloway's Abbey Theatre / Ed. R. Hogan and M. I. O'Neill. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1967. P. 254.

² Цит. по: Krause D. Sean O'Casey and His World. London: Thames & Hudson, 1976. P. 28

Ответ оказался для него оглушительным ударом: директорат отверг пьесу, а главным автором отказа был Йейтс. Последовал обмен письмами, публикация этой переписки в английской и ирландской прессе (письма были переданы Шоном О'Кейси, в то время находившимся в Англии), в результате – обострение конфликта и наконец решение О'Кейси разорвать отношения с Йейтсом и Театром Аббатства и не возвращаться в Ирландию.

Причиной конфликта по поводу «Серебряного кубка» были эстетические расхождения. В письме, извещавшем об отказе поставить пьесу, Йейтс высказался совершенно ясно. Его не устраивает, как антивоенная тема художественно разработана: во-первых, по его мнению, картина войны неубедительна из-за недостаточного знания автором материала; во-вторых, пьеса открыто тенденциозна, а тенденция не подкреплена ничем, кроме воззрений автора (что связано с первым недостатком); в-третьих, в драме нет единства действия. В «Серебряном кубке» О'Кейси предпринял попытку соединить изображение частной жизни с широкой исторической панорамой. Второй акт его пьесы целиком выдержан в экспрессионистском духе и представляет собой аллегорию войны. Против этого в основном и возражал Йейтс. Его художественные пристрастия, безусловно, сыграли свою роль: он считал экспрессионистский метод обобщения слишком абстрактным и поверхностным. Но подобная пристрастность свойственна любому настоящему руководителю театра – без нее не может быть никакой принципиальной художественной политики. Иных же возражений, кроме эстетических, у Йейтса, когда он не принял «Серебряный кубок», не было. С практической точки зрения он поступил, можно сказать, во вред театру, поскольку имя О'Кейси было в тот момент чрезвычайно «кассовым». К тому же дело касалось автора, которого сам Йейтс назвал гением, который теснейшим образом связал себя с Театром Аббатства. И все же ни одно из этих соображений не могло заставить Йейтса пойти на компромисс в принципиальном вопросе.

Можно спорить о том, правильно ли он оценил новое произведение О'Кейси, но чистота самих критериев оценки не подлежит сомнению.

История с «Серебряным кубком» на этом не кончилась.

После скандала, разразившегося вокруг премьеры «Плуга и звезд» в 1926 году, О'Кейси ни разу не пересек границу Ирландии. Отношения с Йейтсом после инцидента с «Серебряным кубком» были, казалось, прерваны навсегда. Постоянно живя в Лондоне, куда часто наезжал Йейтс, О'Кейси избегал ситуаций, в которых была малейшая возможность встречи с директором Театра Аббатства. В октябре 1932 года он публично ответил раздраженным отказом на предложение стать членом Ирландской академии литературы – немалую роль здесь сыграло то, что предложение исходило, в числе прочих основателей Академии, и от Йейтса. Со своей стороны, Йейтс, как видно из его писем и других свидетельств, по-человечески понимал О'Кейси и хотел восстановления личных отношений с ним. Это произошло в феврале 1935 года, совершенно неожиданно, благодаря газетной полемике по вопросу, не относившемуся ни к Ирландии, ни к Театру Аббатства, ни к Йейтсу.

Все началось с того, что О'Кейси опубликовал в лейбористском еженедельнике «Нью стейтсмен энд нейшн» рецензию на инсценировку романа Уолтера Гринвуда «Любовь на пособие по безработице». Этот роман, тема которого явствует уже из заглавия, был очень популярен в кругах левой интеллигенции; большим успехом пользовалась также инсценировка. От рецензента «Нью стейтсмен» ожидали очередной похвалы. Вместо этого О'Кейси резко раскритиковал роман за низкий художественный уровень и тенденциозность. Рецензия О'Кейси вызвала бурю возмущения среди читателей «Нью стейтсмен». В их числе была молодая журналистка Этель Мэннин, письмо которой, опубликованное в еженедельнике, чрезвычайно характерно и по тону, и по аргументации: «Ах, к черту “художника”, который “выше земных владык”, а также “выше лейбористских лидеров и пролетариата”. Искусство не наполнит пустой желудок, не заплатит за квартиру и не починит башмаки детям. Пусть О'Кейси попробует выступить с такими разглагольствованиями в Клайдсайте, Тайнсайте или Южном Уэльсе! Он получит пинок в зад от того самого пролетариата, который он считает недостойным даже своего художнического (sic) проклятия»¹.

Это письмо, глубоко задевшее О'Кейси, привело к неожиданному повороту в его отношениях с Йейтсом. 4 марта Йейтс написал Этель Мэннин, с которой был хорошо знаком: «Я получил от О'Кейси дружеское письмо насчет моей болезни. Он, должно быть, написал его в тот же день, когда прочел ваше письмо в “Нью стейтсмен”. Он человек очень эмоциональный и, вероятно, вследствие вашей резкой критики почувствовал себя одиноким. С тех пор, как много лет назад мы поссорились с ним, он прервал всякие отношения с Театром Аббатства <...> Хотя ваша защита пропаганды имела такой замечательный результат, не давайте пропаганде занять слишком большое место в вашей жизни. Я сам всегда был пропагандистом, я жил в самой гуще пропаганды, хотя не впускал ее в свои стихи, и она отравит ненавистью вашу душу, как отравила мою»².

Йейтс всегда отличался от публицистов типа Этель Мэннин. Его горячность, резкость, даже ненависть были направлены против общественных явлений, против идей, но и представить себе нельзя, чтобы он мог проявить неуважение к творчеству или к конкретному человеку. Не принимая «Серебряный кубок» О'Кейси, Йейтс держался строго в рамках художественной критики. В его достаточно резких и категоричных суждениях не было и быть не могло даже намека на политические инвективы и личные выпады против автора, к которым прибегла Мэннин. В 1935 году, узнав на собственном опыте, что такое грубая и тенденциозная критика, О'Кейси смог оценить позицию Йейтса в их давнем конфликте – отсюда его порыв к примирению.

Йейтс никогда ничего не делал наполовину. Восстановление личных отношений с О'Кейси (они теперь стали по-настоящему дружескими

¹ «New Statesman and Nation». 1935. 16 February. Цит. по: Krause D. Sean O'Casey and His World. P. 58.

² Ibid. P. 58.

и теплыми), письмо к Мэннин – это были не просто факты частной жизни Йейтса, но поступки, имевшие общественное значение. Однако в своей поддержке О'Кейси Йейтс пошел значительно дальше: вновь предоставил драматургу сцену Театра Аббатства, причем для постановки все того же «Серебряного кубка»!

Зная строгость и принципиальность художественных критериев Йейтса, его поведение можно считать нелогичным. Что же произошло: Йейтс поступился искусством ради человека или радикально изменил свое мнение о пьесе? На оба эти вопроса нельзя ответить категоричным «да» или «нет». Прежде всего: Йейтс сначала выбрал для знаменательной постановки не «Серебряный кубок», а новую пьесу О'Кейси, «За оградой». Вот его мнение, прямо высказанное драматургу: «О'Кейси, в вашей последней пьесе, “За оградой”, вы добились желаемого результата. В ней достигнуто единство настроения, диалога и техники, чего, по-моему, вам не удалось сделать в “Серебряном кубке”»¹. Разговор, в котором были произнесены эти слова, состоялся в сентябре 1935 года, уже после премьеры «Серебряного кубка» в Театре Аббатства; вполне очевидно, следовательно, что Йейтс не стал думать о художественном уровне некогда отвергнутой пьесы иначе, чем прежде. Его решение все же поставить ее было продиктовано комплексом художественных и человеческих мотивов. О'Кейси должен был незамедлительно вернуться на сцену Театра Аббатства – вот что для Йейтса было главной задачей. Свой выбор конкретной пьесы Йейтс сделал тут же, но с ним не согласился О'Кейси, указав, что атмосфера Гайд-парка (в котором происходит действие) и лондонские типы – вещи, от которых в огромной степени зависит успех, – вряд ли будут по-настоящему воспроизведены в дублинском театре. Йейтс не мог не признать справедливости этого возражения (кто-кто, а он-то прекрасно знал возможности и недостатки своей труппы) и отказался от мысли поставить «За оградой», хотя и с большим сожалением. Тем самым выбор в пользу «Серебряного кубка» был предрешен, поскольку все остальные пьесы О'Кейси уже шли в Театре Аббатства, а вновь появиться на его сцене было необходимо, конечно, с новым произведением. В этих конкретных обстоятельствах Йейтс и пошел на художественный компромисс: принял к постановке худшую из двух возможных пьес, сознавая, что постановка другой, лучшей, таила в себе слишком большой риск провала, чего тогда нельзя было допустить. Было еще одно соображение художественного порядка. Йейтс (здесь он солидаризировался с О'Кейси) считал, что Театр Аббатства «нуждается в обновлении через пьесы какого-то нового типа»², а «Серебряный кубок», при всех его несовершенствах, в глазах Йейтса был как раз такой пьесой.

Можно с уверенностью сказать, что в истории с премьерой «Серебряного кубка» в Театре Аббатства для Йейтса наиболее трудным было принятие решения о постановке. Для другого же человека эта часть дела явно пред-

¹ «New Statesman and Nation». 1935. 16 February. Цит. по: Krause D. Sean O'Casey and His World. P. 62.

² Ibid.

ставилась бы самой легкой, потому что спектакль вызвал такую яростную реакцию, какой не было со времен премьеры «Плуга и звезд». Один из главных противников пьесы, католический священник М.Г. Гэффни, вспомнил еще более давний прецедент: «Скандал вокруг “Удалого молодца” был просто слабой пробой пера, детской игрушкой по сравнению с тем антагонизмом, перед лицом которого окажется Театр Аббатства, если он будет так же упорно и демонстративно пренебрегать католическими принципами и сдержанностью, присущей нашему народу. Дублинцы – не ханжи и не пуритане, они требуют только, чтобы государственный театр признавал и соблюдал нормы простого этикета. А простой этикет не потерпит ужасов, непристойности или богохульства ни на сцене, ни вне ее»¹. Гнев священника был вызван более всего двумя моментами: отсутствием идеализации в изображении ирландской женщины (матери и жены солдат думают не столько о лишениях и возможной гибели своих мужчин, сколько о пособии, которое получают родственники фронтовиков) и сценой на фронте, содержащей травестию мессы: солдаты поют дерзкую сатирическую песню об офицерах у стен полуразрушенного монастыря, откуда доносятся звуки хора. Что касается ужасов войны, то они не показаны впрямую (в конце второго акта зрители увидят только вспышки огня, обозначающие начало боя), но истинный ужас – равнодушие и жестокость – уготован выжившим на войне, когда они возвращаются домой: такова судьба героя пьесы, бывшего кумиром местных футбольных болельщиков (он завоевал для своей команды приз – серебряный кубок), а после ранения ставшего беспомощным калекой.

Конфликт разразился и внутри театра: драматург Бринсли Макнамара, один из тогдашних директоров Аббатства, ушел со своего поста и присоединился к враждебной кампании против пьесы, театра, Йейтса и О'Кейси. Сам автор «Серебряного кубка», немало переживший в связи с постановкой «Плуга и звезд», был поражен этим новым взрывом националистических и религиозных страстей, когда он вновь, после долгого отсутствия появился в Дублине, чтобы «тихо провести отпуск». О'Кейси пишет: «Я приехал и – о Господи! оказался в гуще яростной и ожесточенной битвы! Театр Аббатства поставил “Серебряный кубок”, и все критики и часть духовенства вопили, грызались и кусались по поводу всего, что видели или воображали, что видели, в пьесе. Все Свободное государство зашаталось и шатается до сих пор». О'Кейси приехал в Дублин в сентябре, а премьера состоялась 12 августа; та битва, которую он застал, для Йейтса началась значительно раньше. Во время этого третьего в истории Театра Аббатства крупного скандала не было только драк в зрительном зале. Все остальное: фанатизм, воинствующее эстетическое невежество, политические и моральные обвинения театру и лично Йейтсу – было в точности таким же, как прежде. Один дополнительный момент усугублял конфликт вокруг пьесы: несколько газет, в ожесточении против Йейтса,

¹ «New Statesman and Nation». 1935. 16 February. Цит. по: Krause D. Sean O'Casey and His World. P. 59.

изобразили дело так, будто «Серебряный кубок» был поставлен вопреки его желанию. Возмущенный О'Кейси тут же включился в борьбу. В своих многочисленных письмах в редакции ирландских и американских газет он с одинаковой страстностью защищал свою пьесу и опровергал клеветников Йейтса. Но главной фигурой в борьбе за «Серебряный кубок» был Йейтс. В цитированном выше письме О'Кейси признается, что, если бы не Йейтс, он сам не ввязался бы в драку, – и это говорит энергичный, полный сил человек, снискавший репутацию бесстрашного и резкого полемиста! Тем больший вес имеет его фраза о Йейтсе из того же письма: «У. Б. Йейтс – сейчас старик, но он такой же великий борец, каким был всегда; он, конечно, и умрет на посту»¹. Слова О'Кейси оказались пророческими...

Действительно, Йейтс не впускал в свои стихи «пропаганду» – то есть выражение взглядов какой-либо партии, политической группы. Иное дело – собственное мнение поэта о событиях общественной и политической жизни. Здесь он не раз высказывался открыто и резко, что сближает его с «оксфордскими поэтами», чьи эстетические взгляды он в целом не разделял². Так, в 1913 году (тогда «оксфордцы» еще не вышли из детского возраста) Йейтс написал стихотворение-памфлет против ирландской «черни». Вот его первые строфы:

Вы образумились? Ну что ж!
 Молитесь богу барыша,
 Выгадывайте липкий грош,
 Над выручкой своей дрожа;
 Вам – звон обедни и монет,
 Кубышка и колокола...
 Мечты ирландской больше нет,
 Она с О'Лири³ в гроб сошла.

Но те – святые имена –
 Что выгадать они могли,
 С судьбою расплатясь сполна,
 Помимо плахи и петли?
 Как молнии слепящий след –
 Их жизнь, сгоревшая дотла!
 Мечты ирландской больше нет,
 Она с О'Лири в гроб сошла.

Сентябрь 1913
 (Перевод Г. Кружкова)

¹ Фрагменты письма О'Кейси американскому театральному критику Джорджу Джину Натану (Ibid. P. 60).

² В Англии эту группу именуют «школой телеграфных столбов» (от названия стихотворения Стивена Спендера «Телеграфные столбы», опубликованного в 1933 году). Об оксфордцах см. статью А.В. Бартошевича в настоящем сборнике.

³ Джон О'Лири (1830–1907) – старший современник и друг Йейтса, деятель революционного движения.

Стихотворение названо по дате его написания и публикации и создано по конкретному поводу: в это время дублинские власти, несмотря на усилия Йейтса, отказались финансировать строительство картинной галереи для прекрасной коллекции полотен, которую ее собиратель, Хью Лейн, близкий знакомый Йейтса, дарил городу. Можно заметить, что стихотворение созвучно «Проклятию Кромвеля», но здесь поэт говорит от первого лица, с публицистической страстностью. Подобные примеры можно найти и позже; герои и антигерои этих стихотворений – участники ирландского освободительного движения и те, кто предавал их или оказался недостойн их наследия. Йейтс – публицист и сатирик – не обошел своим вниманием и английский королевский дом. «Образец для лауреата» (1937) – практически открытая насмешка над Эдуардом VIII, отказавшимся от трона ради женитьбы на миссис Симпсон, дважды разведенной американке. Йейтс не склонен романтизировать поведение царственного участника этой истории:

The Muse is mute when public men
 Applaud a modern throne:
 Those cheers that can be bought or sold,
 That office fools have run,
 That waxen seal, that signature.
 For things like these what decent man
 Would keep his lover waiting,
 Keep his lover waiting?

(Моя муза молчит, когда публичные люди / Рукоплещут современному трону: / Эти восторги, которые продаются и покупаются, / Это звание, которое носили дураки, / Эта восковая печать, эта подпись, – / Ради таких вещей какой приличный человек / Заставит свою любимую ждать?)

Йейтс не забыл и поступка предшественника Эдуарда VIII, Георга V, связанного с расстрелом его родственников, членов российской царской семьи, в 1918 году. Йейтс был тогда потрясен не только жестокостью расправы, но и поведением английского монарха. Близкая приятельница Йейтса, поэт Дороти Уэлсли, свидетельствует: «Я узнала, что, по его мнению, Георг V должен был в знак протеста отречься от престола, когда свергли его кузена, царя Николая II. “Боже мой, – сказал он, – в древней Ирландии такое было бы невысказано...”»¹ Разговор с Уэлсли происходил после того, как Йейтс прочитал ей свое новое стихотворение, где есть такие строки:

A King had some beautiful cousins,
 But where are they gone?
 Battered to death in a cellar,
 And he stuck to his throne.

(У одного короля были красавицы-кузины, / Но где же они теперь? – Забиты до смерти в подвале, / А он продолжал восседать на своем троне.)

«Безумная Джейн на горе». 1938

¹ Letters on Poetry from W.B. Yeats to Dorothy Wellesley . London; New York, Oxford University Press. P. 171.

В этих строках, проникнутых глубоко личными чувствами, – обжигающая боль и ужас при воспоминании о невинных жертвах, убийственная ирония по отношению к недостойному королю; поэт все же не говорит впрямую, от своего собственного имени, как это было в «Сентябре 1913-го» и таких стихотворениях 1930-х годов, как «Роджер Кейсмент», «Призрак Роджера Кейсмента», «Похороны Парнелла». Поэт вкладывает свои мысли в уста персонажа-маски: Безумная Джейн, так же, как Безумный Том, «авторы» ряда поздних произведений Йейтса – жизнестойкие и неукротимые крестьянские натуры, которые до старости сохраняют вольный дух и радость жизни, несмотря на голод, холод и нищету. «Маски» как выражение различных, часто противоположных голосов души, а также философских идей уже давно стали органическим свойством поэзии Йейтса; неудивительно, что они играют важную роль в завершающий период его творчества. Помимо всего прочего, это было средством избежать «журнализма» (слово Йейтса) – прямых отсылок к злободневным идеям и событиям (в полемике с поэзией такого типа, собственно, и рождалось творчество молодого поэта и его единомышленников). Йейтс остался верен своему методу, даже когда развитие политической ситуации в 1930-е годы, казалось, с неизбежностью вело на путь «журнализма».

События начала десятилетия показали, что наследие гражданской войны не ушло из ирландской жизни. ИРА (бывшая к этому времени официально запрещенной организацией) продолжала активно действовать: силой разгоняла митинги правящей партии под лозунгом «Нет – свободе слова для предателей». Их политические противники также действовали; была образована Ассоциация товарищей по оружию из ветеранов армии Свободного государства, опасавшихся, что на предстоящих выборах (1932) победят их оппоненты, республиканцы. Объявив себя политически нейтральной, Ассоциация в начале 1932 года принялась создавать отряды добровольцев («синерубашечников»), официально – для поддержания закона и порядка, для защиты свободы слова, на деле – для борьбы с ИРА, давая понять, что эта борьба – против угрозы коммунизма. Левые тут же окрестили синерубашечников фашистами; стычки между двумя противоборствующими силами напугали общество; было распространено мнение, что опасность исходит от «коммунистов». (Как пишет английский историк литературы Элизабет Каллингфорд, «“коммунист” было излюбленным бранным словом в Дублине 30-х годов»¹. За несколько месяцев 1932 года численность синерубашечников, по словам их руководства, возросла до тридцати тысяч. Можно с большой долей уверенности предположить, что немалая часть новобранцев не состояла из фанатичных приверженцев крайне правых взглядов (тем более, что руководители организации продолжали произносить речи о законе и порядке); это могли быть те, кто ужаснулся перспективе новой гражданской войны. «В марте 1933 года волна антикоммунистической истерии захлестнула Дублин»²;

¹ Cullingford E. Yeats, Ireland and Fascism. P. 201.

² Ibid. P. 202.

пик напряженности пришелся на летние месяцы. Эта обстановка усугублялась хаосом, вызванным начавшейся экономической войной с Англией.

Йейтс отсутствовал в Ирландии с конца 1932 по март 1933 года. Вернувшись, он увидел, насколько ухудшилась ситуация в стране, и хотя не верил, что ИРА хочет захватить власть, думал о том, как можно предотвратить такое развитие событий. Результатом стали «Три песни на один мотив», написанные между декабром 1933 года и февралем 1934-го, впервые опубликованные в феврале 1934 года и затем имевшие несколько редакций (последняя, 1938 года, носила даже другое название – «Три марша»), снабженных примечаниями автора. Пояснительные тексты в данном случае особенно важны: это откровенный и подробный рассказ, многостороннее освещение темы «Йейтс и политика».

Из предисловия к первой публикации:

«В области политики у меня всего одна страсть и одна идея – ненависть ко всем тем, кто, если этого не требует крайняя необходимость, нарушает общественный порядок; убеждение, что общественный порядок нельзя сохранить надолго без правления образованных и талантливых людей <...> Несколько месяцев назад эта страсть захватила меня с такой силой, которая не подходит для поэта в отношении к любой политике, кроме его собственной. Пока держалось это настроение, мне казалось, что усиливающийся у нас беспорядок и фанатизм, от которого беспорядок все более воспялялся, как от пули, давно засевшей в теле, еще немного – и превратит нашу благородную историю в недостойный фарс»¹.

Из предисловия, опубликованного в декабре 1934 года в американском журнале «Poetry»):

«В течение тридцати лет я был директором Театра Аббатства. Это знаменитый театр, известный тем, кто изучает драматическую литературу, во всем мире, но труппа и здание малы, и часто приходится отказывать тем, кто хотел бы купить билеты на недорогие места. Зал вмещает примерно 500 человек; эти 500 (или меньше, если зал не заполнен) – в основном юноши и девушки, работающие в лавках и на фабриках. Они снова и снова приходят на пьесу, которая им понравилась; все другие зрители относятся к театру прохладно или неопределенно, за исключением наших старых, верных друзей, которые ходят к нам вот уже тридцать лет, и горстки студентов Национального университета. Если бы наш театр был в Польше, Швеции, в какой-нибудь из балканских стран, у него было бы вчетверо, впятеро больше и актеров, и зрителей, он бы привлекал высокообразованных и высокопоставленных людей и пользовался щедрой финансовой поддержкой государства – на случай чрезвычайных обстоятельств. Предполагалось бы, что время от времени он будет посылать своих лучших актеров за границу, чтобы тем самым поднимать престиж нации <...> Когда я был глупым юнцом, я мечтал о чем-то подобном. Когда я основал Ирландское литературное общество и Национальное

¹ *Jeffares A.N. A Commentary on «The Collected Poems of W.B. Yeats».* London: The Macmillan Press, 1979. P. 414.

литературное общество, независимые от политиков и лорд-мэров, с тем чтобы литература могла жить самостоятельно и свободно, я надеялся, что у нас будет литература, которую Ирландия будет чтить, как Польша чтит свою литературу. Сначала к нам пришли Синг, леди Грегори, А.Э. (псевдоним поэта и драматурга Джорджа Рассела. – *В.Р.*); затем многие романисты и драматурги; Мур и Шоу обратились мыслью к Ирландии – никто и не надеялся на такое изобилие талантов. Но большинство этих писателей больше известны в других странах; даже у наших романистов, которые описывают простым и ярким слогом прошлое и настоящее своей страны, большинство читателей – ирландцы, живущие в Америке и Англии; возможно, у них больше читателей среди англичан и американцев, в которых нет ирландской крови, чем среди граждан собственной страны. Иногда я получаю информационный бюллетень, издаваемый польским правительством на французском языке, и вижу там фотографии величественного дворца XVIII века, где заседает Польская академия литературы. Наша не менее достойная Академия заседает в комнате, которую снимает за пять шиллингов за вечер. Объясняется это тем, что наш высший класс равнодушен к Ирландии, использует ее только как место для занятий спортом, а остальная часть населения погрязла в религиозном и политическом фанатизме <...> Иногда, как представитель Театра Аббатства, я ходил на прием к какому-нибудь члену правительства <...>, чтобы объяснить, за что нападают на нас фанатики – ведь мы государственный театр, хотя нашу маленькую дотацию недавно еще больше сократили, – а однажды, как член Ирландской академии, я пришел с жалобой на незаконный запрет одной книги – и каждый раз я уходил убежденный, что министр думает точно так же, как я, но он бессилен: правит толпа. Если не сломить ее власть, наша общественная жизнь пойдет по пути насилия, или от насилия к апатии; наш парламент позорит и развращает тех, кто занимает в нем место; наши литераторы живут, словно изгои, в своей собственной стране. Власть толпы будет сломлена, когда найдется правительство, которое будет думать о единстве культуры не меньше, чем о единстве экономики, сплотив для этой цели музей, школу, университет, академическую науку. Нация должна быть подобна публике некоего великого театра – “В театре толпа становится народом”, сказал Виктор Гюго, – созерцающей священную драму своей собственной истории; чтобы каждый зритель находил здесь себя и своего соседа, находил целый мир, как мы находим солнце в ярком пятне зажигательного стекла. Мы познаем мир через абстракции, статистику, расписания, через образы, которые не могут объединиться в нечто целостное. Такое познание разжижает кровь. Чтобы познать мир в его конкретности, мы должны знать то, что близко, что совсем рядом с нами <...>

Если какое-нибудь правительство или партия возьмется за эту работу, им понадобится сила, марширующие люди <...>; будут предложены не отдельные меры, но определенная дисциплина, определенный образ жизни; эта священная драма должна стать величайшей притчей для всех, кто видит и слышит. *Такого правительства или партии сегодня нет; если они появятся, я предлагаю им эти простенькие песенки и годы, которые мне осталось прожить* (курсив мой. – *В.Р.*).

АПРЕЛЬ 1934

Р. С. Поскольку один мой друг, член политической партии, с которой я когда-то немного соприкасался, сказал мне, что у нее была или вот-вот будет, или ее можно убедить, чтобы была, примерно такая же цель, как у меня, – я написал эти песни. Увидев, что она этого не хочет и не может, я сделал их еще более фантастическими, сумасбродными, темными, чтобы ни одна партия не могла петь их.

АВГУСТ 1934»¹

В действительности «Три песни» и в самом первом варианте не требовали редактирования. Речь в них идет о сохранении славных традиций; называются имена выдающихся борцов за освобождение Ирландии, звучит патетическое обращение к ныне живущим: быть храбрыми и стойкими, продолжить дело героев прошлого. «Три песни» совсем не были «партийными», а по своему художественному уровню оказались явно «не по росту» предполагаемому адресату. Йейтс сразу убедился в этом, когда ему устроили встречу с лидером «синерубашечников», генералом О’Даффи: он увидел человечески ничтожного «бескультурного безумца»², который грезил не о единстве культуры, а о дальнейшей карьере и вообще ничего не понял из пространной речи поэта. К тому же, как выяснилось, он не имел организаторского таланта: мог на волне паники привлечь к себе людей, объявлять о грандиозных планах вроде муссолиниевского похода на Рим, но паника прошла, и на парад «грозной армии» почти никто не собрался – впрочем, власти парад запретили, – а в следующем, 1935 году организация «синерубашечников» распалась сама собой и перестала существовать, их вождь оказался, как и следовало ожидать, на обочине политической жизни, хотя пытался восстановить свое прежнее положение – например, отправившись в 1936 году в Испанию воевать на стороне Франко во главе бригады синерубашечников.

Обширное предисловие к «Трем песням» свидетельствует о том, что в 1930-е годы (как, впрочем, и раньше) Йейтс не возлагает никаких надежд на политику и политиков. Это одно из его самых резких выступлений против узколобой, прагматической позиции властей по отношению к культуре, что волновало Йейтса на протяжении всей жизни. Его слова, его мысли в комментариях не нуждаются – они говорят сами за себя. К ним можно добавить еще один текст – отрывок из письма, где он связывает враждебное отношение к культуре со слепым фанатизмом и насилием: «Если война в Испании еще продлится или окончится, и волонтеры О’Даффи вернутся героями, мои “языческие” заведения – Театр, Академия – будут биться за свою жизнь против объединенных сил католического и гальского фанатизма»³. А в другом письме – уничтожающий приговор

¹ *Jeffares A.N.* A Commentary on «The Collected Poems of W.B. Yeats». London: The Macmillan Press, 1979. P. 415–417.

² *Cullingford E.* Yeats, Ireland and Fascism. P. 221.

³ *Ibid.* P. 221–222.

современным государствам: «По мере того, как мое чувство реальности углубляется <...> я все больше ужасаюсь жестокости правительств <...> Коммунисты, фашисты, националисты, клерикалы, антиклерикалы – все они виновны, а вина измеряется количеством их жертв»¹. Никогда не участвовавший в международных кампаниях, Йейтс в 1937 году, откликаясь на просьбу Пабло Неруды, председателя Второго международного конгресса писателей, послал в осажденный Мадрид письмо с выражением сочувствия и солидарности.

Но, как и прежде, главным в деятельности Йейтса оставалось его творчество, и при том, что в его поэзии стало больше прямых откликов на общественные (и политические) события, преобладают темы, волновавшие поэта всю его творческую жизнь: духовные и философские поиски, осмысление бытия в его сложности и противоречивости. Йейтс остался художником трагического склада, но изменилась тональность его произведений. Вплоть до 1930-х годов в них доминировали два мотива: трагическое ощущение дисгармонии, разрыва противоположных начал и жажда их идеального союза. Теперь на первый план вышла тема, роднящая поэта с кумиром его юности Уильямом Блейком: осознание того, что высокое и низменное, свет и тьма, добро и зло не существуют одно без другого, что соединение полярных начал – не идеальное, а реальное, жизненное – и есть высшее благо, потому что это сама жизнь. Пафос притяжения жизненных антитез, пронизывающий творчество Йейтса в 1930-е годы, звучит в цикле «Слова, может быть, для музыки» (1929–1932) с его персонажами-масками, Безумной Джейн и Безумным Томом.

В другом произведении, также созданном на рубеже 1920-х и 1930-х годов, – пьесе о Свифте «Слова на оконном стекле» (1930) – с большой силой выражен другой ведущий мотив позднего творчества Йейтса: стойкость и мужество личности, ее верность себе до конца, несмотря ни на что. В этой пьесе, в целом глубоко пессимистичной (в финале дух Свифта восклицает, как библейский Иов: «Погибни день, в который я родился!»), этот мотив переводит все происходящее в тональность героическую. «Надменный ум» Свифта борется до конца с морем враждебных обстоятельств и мнений, с соблазнами легкой и тихой частной жизни, с собственными трагическими прозрениями будущего – до тех пор, пока этот ум существует.

Необходимо добавить, что главным источником мужественной уверенности, обретенной Йейтсом на склоне лет, стало ощущение и осознание им себя как частицы ирландской нации. Ничто другое: ни диалектическое осмысление бытия, ни личностная концепция (предвосхищающая французский экзистенциализм в его героическом варианте) – при всей значительности обоих этих мотивов в духовной жизни Йейтса – не давало ему такого ощущения причастности к надындивидуальному целому. Именно благодаря этому лирик Йейтс смог наконец, не насилуя своей человеческой и творческой природы, выйти к эпическому мироощущению.

¹ Cullingford E. Yeats, Ireland and Fascism. P. 222.

Оно-то главным образом и внесло качественно новую доминанту в его творчество 1930-х годов.

В его стихах нередко звучит свифтовское «яростное негодование» (*saeva indignatio* – слова из латинской автоэпитафии Свифта) против ничтожного настоящего, которое не оправдало великих надежд. Тем величественнее в глазах поэта образы тех, кто составил гордость ирландской нации; среди них и герои прошлого, и его друзья и современники. Стихотворение «Снова в муниципальной галерее» (1937), посвященное тем, кого уже нет, чьи образы оживают на полотнах портретной галереи, кончается строками:

В чем славы смысл, и кто ей судия?

Моей же славы суть: мои друзья.

(Перевод Е. Витковского)

Различные, то сосуществующие, то спорящие друг с другом голоса продолжают звучать в поэзии Йейтса, какой бы темы он ни касался. Интеллектуальное осмысление бытия в резких и грубых контрастах сочетается с поразительно свежим и трепетным ощущением прелести каждого летучего мгновения жизни, подчеркивание физиологической подоплеки духовного – с нежностью и тонкостью. Стремление к покою, гармонии, законченности спорит с порывом, с живым несовершенством, тяга к истокам и опора на традицию – с потребностью непрерывного движения вперед и обновления. Тот же спор и то же многоголосье – непосредственно в поэтической ткани, в стихе Йейтса: торжественная интонация чередуется с разговорной, одические строфы – с уличной песней и балладой. В 1930-е годы Йейтс подводит итоги, заново утверждает идеалы, которым служил всю жизнь, тщательно составляет свое духовное завещание – и одновременно остается, как он выразился (в стихотворении «Молитва старости»), «глупым, страстным человеком», способным на увлечения и непоследовательность, на парадоксальные мысли и поступки. Вот лишь один знаменательный пример – один из многих. Последний сборник, составленный самим Йейтсом («Последние стихотворения и две пьесы»), открывался его поэтическим завещанием «Под Бен-Балбеном», а завершался (в части, где собрана лирика) «Политикой», коротким, написанным на одном дыхании шедевром, где страстная тяга к юности, любви, жизни дерзко и победоносно противостоит военной угрозе – тому, что враждебно жизни.

В 1930-е годы Йейтс-драматург продолжает работать с неослабевающей энергией. Возобновляются постановки его старых пьес, идут новые (а также ранее написанные, но еще не увидевшие сцены в 1920-е годы); некоторые из этих спектаклей доставляют ему подлинную радость, но Театр Аббатства не становится «театром Йейтса», компромиссы с условиями сцены и возможностями труппы не прекращаются. При этом Йейтс остается театрально мыслящим автором и в самом общем, и в конкретном смысле слова: он развивает свою модификацию театра, но и предназначает свои произведения для определенной сцены и определенных

исполнителей. Малая сцена Театра Аббатства, а также театрално-балетное училище при театре – реальные результаты неустанных новаторских исканий Йейтса, та опора, которая была ему необходима для дальнейшей работы над поэтической драмой.

Насколько незавершенным и несовершенным Йейтс считал то, что он сделал в драматургии и в театре, видно хотя бы из написанного им в 1937 году «Предисловия к моим пьесам». Там, в частности, Йейтс с величайшей теплотой и уважением пишет об актере Фрэнке Фэе, одном из тех, кто вместе с Йейтсом строил новый ирландский театр, и добавляет знаменательные слова: «Если бы он сейчас был жив и мы оба – молоды, я попросил бы его помощи в разработке новых драматургических и сценических форм»¹. Эти формы Йейтс продолжал искать и разрабатывать на протяжении всех последних лет. Среди пьес, созданных в 1930-е годы, – его самые смелые по художественному замыслу произведения и один несомненный шедевр – «Чистилище», последняя из пьес, поставленных при жизни Йейтса (в августе 1938 года, в рамках Фестиваля Театра Аббатства; Йейтс вышел тогда на сцену своего театра в последний раз).

Йейтс редко создавал пьесы на совершенно оригинальный сюжет. Чаще всего он сознательно использовал один или несколько источников – иногда довольно точно следуя оригиналу, иногда отходя от него. Создавая «Чистилище», Йейтс отошел от своей обычной практики. Сюжет этой пьесы не имеет прямых источников. И все же одно имя как бы осеняет трагическую поэму Йейтса. Это имя Данте. Дело здесь не в каких-то осязаемых аналогиях или заимствованиях (хотя есть и они: уже само заглавие пьесы напоминает нам о «Божественной комедии»). Нечто дантовское заключено более всего в том неуловимом, что можно назвать музыкальным строем произведения, в его суровом трагизме («Суровый Дант...», – писал Пушкин). Йейтс претворяет материал современной ему жизни в драматический сюжет, напоминающий о путешествии по кругам Дантова ада (*не чистилища!*). «Чистилище» Йейтса – это образ ада на земле.

Пейзаж, описанный в первой ремарке, – «развалины дома и засохшее дерево» – выглядит вневременным и символическим, как и два действующих лица пьесы, Старик и Юноша, но все это также обладает реальностью и конкретностью: развалины – бывший ирландский помещичий дом, дерево засохло от удара молнии, Старик – сын хозяйки дома, ныне бродячий торговец, Юноша – его сын. Обозначив эти реалии, Йейтс тут же сообщает им символический, многозначный смысл. Дом и дерево – не просто фон, а безмолвные, но полноправные участники действия. Они прошлое, которое встречается с настоящим, Стариком и Юношей. В отношениях этой пары есть аналогия отношениям между Вергилием и Данте в «Божественной комедии»: Старик приводит Юношу к дому, чтобы показать ему ожившее, вновь разыгрывающее свою драму

¹ Yeats W.B. Essays and Introductions. London: Macmillan, 1961. P. 529.

прошлое. По своей сюжетной структуре «Чистилище» достаточно близко к японскому оригиналу: главное событие разыгрывают души умерших в том месте, куда пришли живые. В пьесе Йейтса – это место преступления, вернее цепи преступлений, а подлинный трагический герой – дом, когда-то средоточие культуры, истории, великой традиции, памяти поколений, а теперь – словно остов некогда прекрасного и живого тела. Его убил – спалил в пьяном угаре – грубый невежественный конюх, которого соединила с юной владелицей поместья низменная и постыдная страсть. Старик, Юноша, а вместе с ними зрители видят кошмар, на который снова и снова обречена душа женщины: в освещенном окне появляется фигура мужчины, наливающего себе стакан виски, – так воссоздается брачная ночь, с которой началась неостановимая деградация. При таком отце Старик вырос отторгнутым от культуры, таков же, даже еще хуже, его собственный сын, а пытаясь остановить порчу, спасти душу матери от мучений, Старик убивает сына, как когда-то, тем же ножом, убил во время пожара ненавистного отца. Однако кошмар возобновляется; безнадежно извращенными и преступными средствами нельзя восстановить справедливость. «Чистилище» – это трагедия без катарсиса. «Человечество уже бессильно», – говорит в заключительной речи Старик, взывая к божественному милосердию.

Этот трагический аккорд ставит финальную точку в скорбной и мрачной пьесе Йейтса и окончательно проясняет ее тему. Речь идет не об одной Ирландии – о состоянии всего мира, катящегося к катастрофе, о безумии, его охватившем. Есть закономерность в том, что подобное произведение появилось в преддверии мировой войны. Закономерно и то, что сразу вслед за ним Йейтс пишет «Смерть Кухулина», пьесу о конце.

Но это также пьеса о мужестве и стойкости перед лицом последнего испытания, и поэтому она звучит совершенно иначе, чем предыдущая. Мир не стал лучше, но человек может и должен ему противостоять, и Кухулин, легендарный воин ирландских саг, выбран Йейтсом не случайно. На протяжении многих лет этот любимый герой Йейтса был для поэта символом полнейшей свободы и полноты развития природы, предельной действенности, могучей жизненной силы. Согласно древней саге (сюжету которой Йейтс в общем следует) его последний неравный бой – также и последний подвиг, и не имеет значения, что он, смертельно раненный, умирает от руки Слепого, обывателя и труса, которому надо заработать 12 пенсов, – поистине *слепое* орудие судьбы, которую добровольно избрал для себя сам герой. Но это не конец, который венчает дело. Финал доверен Уличной Певнице. На улице современного ирландского города она в песне пересказывает то, что «уличная девка пела нищему». Произнося свое последнее слово в этом обличье, драматург получает свободу сочетать размахистую лихость формы с серьезностью и глубиной содержания, использовать грубые телесные образы как метафору идеального и духовного. Да, героические времена, которые олицетворяет Кухулин, стали достоянием

прошлого, а современная Ирландия далека от идеала. Но за тезисом следует антитезис: а не реальность ли сам идеал, если он существует в сознании современных людей?

А с кем же Коннолли и Пирс
Тогда на смерть пошли?
Кто думал о Кухулине,
Пока не грянул шквал
И среди руин Почтамта¹
Он внезапно не воспрял?
(Перевод Г. Кружкова)

Вот теперь, пожалуй, – конец венчает дело.

¹ Дублинский почтамт – штаб-квартира восставших в 1916 году.

В.Ф. Колязин

**ТРАУГОТТ МЮЛЛЕР – ДРАМА
«КАУЧУКОВОГО ЧЕЛОВЕКА»?**
(ОТ СЦЕНОГРАФА ПИСКАТОРА ДО ХУДОЖНИКА
«ПРАЗДНИКА ДНЯ РОЖДЕНИЯ ФЮРЕРА – 1935»
И «ОТЕЛЛО» В ПРИФРОНТОВОМ БЕРЛИНЕ)

Я работаю во имя упразднения декорации.

Трауготт Мюллер

Прошлое не бывает мертво. А это даже не прошлое.

Уильям Фолкнер «Реквием по монахине», 1951

**1930-Е ГОДЫ: НАЦИОНАЛ-СОЦИАЛИСТИЧЕСКАЯ
«РЕВОЛЮЦИЯ» КАК ОТМЕНА КУЛЬТУРЫ**

*«Сквозь кровавый туман направить подзорную
трубу» на предмет истории*

В. Беньямин¹

Начиная разговор о немецком театре 1930-х годов, режиссерском ли, актерском ли, сценографическом искусстве этого периода, неизбежно впрягаешься в тяжкие и требующие особого напряжения ума и духа философско-этические рассуждения о роковом движении национальной судьбы, почти уже лишенном с конца 1920-х всякой возможности отката. Роковая параболла такова: от краха демократических устремлений Веймарской республики

¹ Brief von Walter Benjamin an Werner Kraft, 28. Oktober 1935 // Walter Benjamin. Briefe / Hrsg. von G. Scholem und T.W. Adorno. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978. S. 699.

до апофеоза гитлеровского тоталитаризма и воследовавшего затем падения Германии в глубокую пропасть национального небытия, выбираться из которой ей пришлось не один десяток послевоенных лет.

Рамки германских 1930-х, собственно, мы должны были бы определять вопреки хронологии, хронотопически – январем 1933 (объявление Гитлера канцлером) и маем 1945 года (Победа и конец гитлеровского бункера). В то же время, обособляя 1930-годы, нельзя забывать о том, что, по суждению Х. Зарковича, одного из авторов критической штудии новейшего времени «Художники Гитлера. Культура на службе национал-социализма» (2004)¹, «мастера, определявшие культурную жизнь в годы Третьего рейха, в большинстве своем начинали свою художественную карьеру в период Веймарской республики, а то и раньше, оставались активными и после 1945 года, нередко имея огромный успех. Ничего нельзя вырвать из исторического контекста и рассматривать изолированно; при более скрупулезном анализе нам будут лучше видны личные мотивы и последовательность развития»². Этой точки зрения придерживаемся и мы.

У немецких 1930-х глубокие, тщательно подрезанные идеологами фашизма корни и громкое и тяжелое эхо. После 1930-х и Второй мировой, унесших жизнь десятков миллионов человек, все еще трудно избавиться от чувства фатальности немецкой истории, зафиксированного в высказывании адепта «негативной диалектики» Карла Ясперса: «Подспудное течение западной истории вышло, наконец, на поверхность и узурпировало сон нашей традиции»³. Однако чем глубже в историю уходят немецкие 1930-е, тем виднее становятся отраженные в них некоторые общие закономерности социального управления толпой в XX веке, использования кризисов и политической мифологии для захвата власти, дискредитации демократии и эрозии тонкой прослойки культуры.

В эти времена линия раздела немецкой нации на два враждебных лагеря – вразумленного Духа и господства Дьявола (манновское определение характера власти фюрера) – пролегла через эмиграцию. Слишком многие, подобно Томасу Манну, Герману Гессе, Карлу Цукмайеру, и после войны предпочли не возвращаться туда, где еще «плодоносило чрево» (Брехт). Тот, кто изучал страстную полемику эмигрантов с оставшимися в стане Дьявола на всем ее протяжении, от 1933 и до 1945 года, не ставшего часом всеобщего возвращения и воссоединения, может реально представить себе всю глубину непримиримых противоречий между унесшими с собой в эмиграцию вместе с пылью родины на башмаках чистую совесть и преобразенными по образу и подобию кумира нацистов и угрызений совести не испытывавшими. Омассовленный человек эпохи тоталитаризма

¹ Hitlers Künstler. Die Kultur im Dienst des Nationalsozialismus / Hrsg. von H. Sarkovitz. Frankfurt am Main; Leipzig: Insel Verlag, 2004.

² Sarkovitz H. Vorwort. // Ibid. S. 12.

³ См. «Предисловие» Карла Ясперса (лето 1950) к первому немецкому изданию книги Х. Арндт «Элементы и истоки тоталитарного господства» (*Арндт Х. Истоки тоталитаризма*. М.: ЦентрКом, 1996).

постепенно лишался возможности выбора, отпочковавшись с самого начала от тех немногих, которые этот выбор успели совершить, становясь либо истовым слепцом, заряженным тупо гедонистической энергией культа фюрера, либо марионеткой, по выражению Бюхнера, «подвешенной на веревках невидимых сил».

Существуют труды по истории искусства в эпоху национал-социализма, есть уже и энциклопедия этого искусства¹. К категории «искусство» в данном случае, на наш взгляд, следует относиться дифференцированно. В самом деле, «нацизм и культура и по сегодняшний день кажутся нам непреодолимым противоречием» (В. Лепенис²). На слух антифашиста или просто представителя гуманистической формации одни слова «фашизм» и «искусство» несовместимы. Мюнхенский художественный критик Франц Ро (1890–1965)³ деятельность фашистов в сфере искусства в своей книге «Entartete Kunst» (1962) предпочел описать с помощью термина-гермафродита «Kunstbarbarei»⁴. Национал-социализм во всех сферах стремился проявить себя, прежде всего, по формуле Гимmlера, в «преобразовании негативного понятия, основанного на естественном антисемитизме»⁵.

1930-е годы для Германии – годы постепенного варварского уничтожения последних «веймарских» традиций – всего классического, новаторского, прогрессивного, авангардистского – и окончательной фашизации стиля, смиряющего всяческий протест, рефлексию, умственное движение, и наведения глянца утилитарной консервативной нацистской эстетики под покровом Ordnung'га. Это годы тектонического сдвига и разлома между классической культурной традицией и все более нагло пробивающими себе путь вульгарной мистикой, псевдоромантизмом, нацистским «старонемецким» мифом, китчем и примитивом. В первую их половину ширилась и нарастала фашизация с ее богатым набором политических и художественных инсценировок, форм усмирения, нетерпимости и террора, внедрения нацистских мифов и символики, присвоения и извращения классической традиции. Фашизм, как гидра, принялся ее перемалывать и «присваивать» с огромным отрицательным результатом (когда Брехт вернется в 1947 году из эмиграции, он скажет: культура, театр лежат

¹ Davidson M.G. Kunst in Deutschland. 1933–1945. Wissenschaftliche Enzyklopädie der Kunst im Dritten Reich. 3 Bde, in 4 Tl.-Bdn. Bd. 1: Skulpturen. 1988. Bd. 1/2, 2/2: Malerei. 1992. Bd. 3/1: Architektur. 1995 / Übers. von St. Smith. Tübingen: Grabert Verlag.

² Lепенис W. Thomas Mann und «Bruder Hitler». Aus Anlass der Berliner Ausstellung «Verständnisstimmen: Wie die Nazis Deutschlands Kultureliten verführten» // Die Welt. 2008.19. 05.

³ Франц Ро (1890–1965), ученик Вёльфлина, исследователь экспрессионизма и постэкспрессионизма, был заточен нацистами на три месяца в концентрационный лагерь Дахау и лишен права преподавать в университете.

⁴ Roh F. Entartete Kunst. Kunstbarbarei in Dritten Reich. Hannover: Fackelträger-Verlag, 1962.

⁵ Х. Арендт использовала это высказывание Гимmlера, заимствованное ею из секретного доклада «рейхсфюрера СС и шефа немецкой полиции», для общей характеристики фашизма как воплощения духа Дьявола.

в руинах). Одновременно с приходом нацистов к власти запыхали костры из запрещенных книг, закрутилось колесо «переаттестации госслужащих», чистки «неарийских» и политически неблагонадежных, распределения деятелей литературы и искусства по рейхспалатам, функции которых правомочно уподобить смиренной рубашке¹. При этом Германия еще не была полностью оторвана от мира и цивилизации. Фюрер вместе с Геббельсом и Герингом лицемерно демонстрируют интерес «избирательного сродства» к искусству – архитектуре, музыке, изобразительному искусству и всячески пользуются их гипнотической силой, возможны гастроли, мировые турне, участие в мировых выставках, продолжают знаменитые на всю Европу учрежденные Куртом Йоссом Фестивали выразительного танца в Школе Фолькванг-Эссен, происходят Олимпийские игры 1936 года.

Во вторую треть 1930-х страна катится под откос, навстречу спрограммированным всем ходом разворачивания нацистской идеологической и экономической доктрины войне и становится тотально милитаризованным государством, общество и человеческий дух окончательно порабощены. В Мюнхене и Москве заключаются лицемерные договоры, кладущие начало тоталитарному разделу мира, под сфальсифицированным предлогом вспыхивает война, освобождающая фюрера от всех пунктов версальских обязательств, идет разграбление европейских культурных ценностей. Контроль над искусством и литературой становится окончательно тотальным. Созданные в первой половине 1930-х палаты по видам искусств возглавляют исключительно бездарности и конформисты, культурная политика² нацелена исключительно на примитивные

¹ «Рейхспалата по культуре», созданная в июле 1933 года как орган тотального контроля, была подчинена непосредственно министерству пропаганды и, в свою очередь, делилась на семь подгрупп, одной из которых являлась «палата по театру». В результате чистки уже в 1933 году «запрету на профессию» были подвергнуты 4 000 работников сцены (10 % от общего числа). Возглавляли театальный синод не слишком значительные актеры и режиссеры, вице-президентами же поочередно были «государственные актеры» (особый чин периода рейха) – Вернер Краус (до 1935) и Эрнст Клэпфер (с 1935). В состав «рейхспалаты по театру» входило подразделение «рейхсдраматургии», которым фактически руководил Геббельс.

Согласно «театральному закону» от апреля 1934 года, репертуары немецких театров подлежали утверждению лично Геббельса. Вряд ли в каком-либо тоталитарном государстве 1930-х годов министр культуры обладал такими полномочиями.

² Культурную политику Третьего рейха точнее всего охарактеризовать как политику примата идеологии и жесточайшей селекции – уничтожения «нежелательных элементов» (по Гитлеру – очищения культуры нации от «заразы»), политику «кнута и пряника», развращавшую художника. Близость к власти сулила материальную выгоду. Известно, что Гитлер имел личный фонд, из которого весьма щедро поощрялись особо отличившиеся по части прилежания деятели театра и кино – Карл Фрелих, Эмиль Яннингс, Густав Учицки, Файт Харлан, Хайнц Рюман, Йоханнес Хестерс (любимый комик Гитлера и Геббельса), Вольфганг Либенайер и, конечно же, Лени Рифеншталь. Поощрительные суммы колебались между 30 и 60 тысячами рейхсмарок (впрочем, известно, что в середине 1930-х, будучи в Веймаре, он пожертвовал на пропитание

идеологические каноны; эстетическое пространство вытеснено мифами древних германцев, военизированными культурами типа Хорста Весселя, массовыми спортивными движениями типа «Kraft durch Freude» («Сила через радость»); преобладание – благодаря стараниям Геббельса – легкой мысленной и азартной музыки окончательно вытесняет серьезные классические традиции. Плодовитая, не менее изощренная в смысле технического мастерства, чем наши Дзига Вертов или Сергей Эйзенштейн, Лени Рифеншталь, не стыдившаяся ни преданной службы фашистской идеологии и рабского труда на ее вождей, ни приятельских отношений с одним из отвратительнейших штурмовиков Штрейхером, вполне заменяла собой документальное творчество несколько киностудий.

Долгое время в европейской историографии преобладала концепция идеально функционирующего, ровного, проникающего во все поры общества и человеческого духа нацистского тоталитаризма. В своем катехизисе негативной аналитики «Истоки тоталитаризма» (1951)¹ Ханна Арендт видела причины его успеха прежде всего в фанатизме Гитлера, примитивизме его психологических установок и, не в последнюю очередь, в действии мощной машины тоталитарной пропаганды: «Тоталитарная пропаганда совершенствует технические приемы, но не изобретает их... Массы предрасположены ко всем идеологиям, потому что они объясняют факты как простые примеры – законно и отвергая случайное стечение обстоятельств, предполагая всеобщую силу, которая должна лежать в основе каждого случая. Тоталитарная пропаганда преуспевает в уходе от реальности в фиктивный мир, от противоречий к непротиворечивости». Шокированная ужасами диктатуры и войны, Ханна Арендт с хирургической точностью исследовала нацистский и советский механизм управления человеком

одному «почтенному» старцу – идейному вдохновителю «*der völkischer Bewegung*» («национального движения») – 500 рейхсмарок). Поощрительные суммы вручались конфиденциально. Регулярно проводившиеся пышные приемы в рейхсканцелярии, по словам историка, были «своего рода барометром того, кто каким личным расположением фюрера пользовался» (Х. Заркович). Среди мастеров искусства считалось особо почетным быть отнесенным к категории «*uk*» («*unersetzlicher Künstler*» – «незаменимых»), что, в частности, могло сулить не только новые блага, но и спасти от отправки на фронт. Безумные броски от глубокого презрения и ненависти к художнику до лицемерно-театральной демонстрации нежной любви к нему характерны для позиции фюрера, в которой сублимировался комплекс художника-неудачника. Стойкая ненависть к газетчикам, клеветущим на гениев, заставила Гитлера, по свидетельству руководителя имперской прессы Д. Отто, предписать министерству пропаганды полностью запретить критику деятелей искусства в прессе, ограничиваясь лишь нейтральным «обзором искусства».

¹ Впервые книга Ханны Арендт вышла на английском языке («*Origin of Totalitarianism*», 1951), первое немецкое издание «*Elemente und Ursprünge der totalitären Herrschaft*» датировано 1955 годом, последнее расширенное издание вышло в 1966 году. В Советском Союзе это исследование нацистского и советского типа тоталитаризма – при всем дифференцированном анализе – не имело никаких шансов на издание. Русский перевод первого издания «*Истоки тоталитаризма*» вышел при поддержке Института Сороса только в 1996 году.

и обществом, не допуская никакой возможности существования в этих условиях никаких ниш и укрытий.

Здесь важно обратить внимание на то, что в исследовании Ханны Арендт содержится целый ряд критических максим, и по сей день в совокупности своей недостаточно оцененных, вскрывающих сущность идеологических мифологем национал-социализма и позволяющих нам глубже понимать и анализировать социальную психологию «антикультуры» и «антиискусства» Третьего рейха, не скатываясь до тривиального уровня, так мотивируемого ее содержанием. Перечислим их в самом общем виде. 1. В начало движения фюрер последовательно ставил катастрофы, опасаясь любой возможности оздоровления Германии. 2. Национал-социализм не исповедует никаких идеалов и не нуждается даже в идеализации, требуя от человека толпы лишь повиновения, лишь «абсолютно логической последовательности во всех вопросах идеологии». 3. «Тотальное господство основывается на идеологической фикции...». 4. «Практическая цель движения – втянуть в свою орбиту и организацию как можно больше людей и не давать им успокоиться. Политической цели, что стала бы конечной целью тоталитарного движения, просто не существует». 5. «Нацизм утверждает иллюзорный мир движения, в то же время не позволяет этому новому миру установиться как новой стабильности, ибо стабилизация законов и институтов уничтожила бы само движение...»¹

Пожалуй, лишь после мирного объединения Германии пришло время, не пытаясь «поправить» Арендт в главном, говорить о том, что никакой, самый жесткий тоталитаризм не имеет абсолютной власти над природой, в том числе и природой искусства, что вопреки, казалось, незыблемому тезису Адорно и после Освенцима возможно сочинять стихи и стать «нормальной нацией» (Мартин Вальзер). И даже тотальный контроль власти над всеми сферами бытия и сознания не властен полностью исключить ни тщательно маскированное инакомыслие (иначе откуда взяться брату и сестре Шолль или «Красной капелле»²), ни существование «лагун», укрытий, в которых более или менее продолжительное время жизнь и творчество могут течь по иным законам. Состарившийся и заточивший себя в провинции Герхарт Гауптман может не вызывать подозрений и не призываться на столичную службу правоверных звезд – символов режима. Красавцу и вечному кавалеру немецкого кино Хансу Альберсу дозволено покинуть театр, отказываться принимать из рук министра пропаганды высшую актерскую награду, уехать под Мюнхен и в своем роскошном саду выращивать розы. И без них в Германии оставалось достаточно много сочинителей, актеров, клоунов и певичек, обслуживающих потребности

¹ Конспективное изложение основных критических мотивов «Истоков тоталитаризма» по вышеупомянутому русскому изданию.

² Ханс и Софи Шолль – студенты Мюнхенского университета, активисты Сопротивления нацистскому режиму в Германии, казненные 22 февраля 1943 года. «Красная капелла» – различные, не связанные между собой группы сопротивления нацистскому режиму в годы Второй мировой войны (в частности, группы Шульце – Бойзена и Харнака в Берлине).

режима. Именно эти по преимуществу идеалистические *срединные пространства* «участия – неучастия», «присоединения с тайным расчетом сохранения внутренней свободы», пространства «лагуна уединения», сама их возможность и формы являются в случае со знаменитым сценографом Пискатора Трауготтом Мюллером предметом нашего интереса, описания и исследования.

Высказанную здесь мысль о возможности активной или пассивной внутренней эмиграции в Германии совершенно невозможно было – из-за ее двойственности – артикулировать во времена войны и в три-четыре последующих послевоенных десятилетия, прошедшие под одним-единственным девизом «преодоления прошлого». Вспомним письмо Бертольта Брехта актеру и интенданту Театра имени Шиллера Генриху Георге, исключавшее всякое прощение и всепрощение «молчунам» и «сидельцам в логове Дьявола», и предельно инвективную интерпретацию поведения Хендрика Хёфгена как аморального попутчика (читай: Грюндгенса как прототипа) Клаусом Манном в его знаменитом романе «Мефисто», пламенные радиовыступления Томаса Манна, обращенные из Америки к немецким согражданам.

Современник не может не констатировать, что провозглашенный Ясперсом, Адорно, Хоркхаймером и целым поколением немецких писателей тезис о необходимости полного очищения немецкой крови от фашистской чумы (лозунг «преодоления прошлого») в современной демократической Германии, когда последние свидетели и соучастники варварств рейха и Второй мировой войны доживают свои последние дни, сыграв свою исцеляющую роль, отнюдь не умер, переживая «в инобытии» новую, третью или четвертую фазу. Наблюдаем сегодня бум извлекаемых внуками из сундуков «солдатских дневников», сюрреалистически-субъективистских метаморфоз самого типа «преодоления прошлого». Его главными «реципиентами» являются новые поколения молодых немцев, не несущих на себе тяжкую печать личной вины, не пылающих гневом по адресу своих так же не принимавших участия в войне родителей, но жаждущих понять смысл и путь недавней немецкой истории – истории поколения дедов. Охват событий, обстоятельств, внутренних мотивов поведения, наконец, обилия новых исторических документов достиг своего пика благодаря открытию многих в прошлом секретных архивов и бума субъективной литературы – воспоминаний свидетелей войны и террора.

Плоды этого «эффекта очуждения» еще не в полной мере осознаны новейшими поколениями немцев, жадно поглощающими откровения «последних свидетелей» и «свидетельств», до сих пор по тем или иным причинам скрываемых или недоступных. Но доведется ли нам пережить время новейшего отражения в искусстве ценностно-философского скачка в понимании природы поведения человека в условиях тоталитаризма?.. Когда будут взвешены все «нет, нет!», «нет, но...», «да и нет», все правила и исключения, прощаемое и непростительное. В этом смысле множественные поучительные уроки 1930-х остаются незаменимыми. Один из главных уроков для современного художника заключается в следующем –

никогда, ни при каких обстоятельствах не поддаваться соблазнам власти и не позволять подчинить себя механизмам идеологической догматики, лжи и искажения правды.

Анализируя процесс строительства нацистским режимом «высоких» и «неиссякающих» идеологических ориентиров тысячелетней империи, взглянем для примера на насыщенную до предела хронику политических и культурных событий Третьего рейха всего лишь одного месяца 1935 года, мысленно сравнив их с хроникой «золотых двадцатых». Перед нами зримо предстанут стадии активного целенаправленного процесса замены культуры пропагандистской жвачкой, воспитания преданного и послушного наци-бюргера, построения помпезных бастионов всенародного государства, в том числе весьма удачную попытку перенять у советской партийной системы некоторые методы социализации массы.

- 30 марта: Премьера «рейхспартайтагфильма» Лени Рифеншталь «Триумф воли» во дворце киностудии УФА. Праздничное оформление зала Альбертом Шпеером. Лени Рифеншталь заявила, что ее фильм представляет собой «нечто совершенно новое и единственное в своем роде».
- Открытие польской художественной выставки в Академии искусств на Парижской площади. На открытии присутствовал рейхсканцлер Адольф Гитлер.
- 31 марта: Оберпрезидент Эберхард Кубе открыл в Бабельсберге «Первую коричневую немецкую ярмарку» для рабочих.
- 1 апреля: Демонстрация первого телевизионного фильма Студии Кёнигс Вустерхаузен в помещении радиостудии Дойчландзендер.
- 2 апреля: Первый полет над Берлином аэростата «Граф Цеппелин», время полета сокращено из-за бури.
- По сообщению правления сберкасс Берлина, денежные вклады трудящихся за первые 3 месяца 1935 года выросли с 27 миллионов до 486 миллионов рейхсмарок.
- 6 апреля: По информации референта Олимпийских игр 1936 года, в программе «Конкурс искусств» примут участие представители 47 стран.
- Берлинская газета «Атака» («Der Angriff») выступила с требованием снять с репертуара спектакль по пьесе Карла Йоханна Андерса «Невыносимый человек», в неверном свете изображающий профессию журналиста.
- 8 апреля: Берлинская «Der Angriff» опровергла сообщения иностранных газет о гибели аэростата «Граф Цеппелин» с Германом Герингом и Эммой Зоннеман во время перелета через Атлантический океан.
- Торжественные мероприятия по случаю 100-летней годовщины Вильгельма фон Гумбольдта в Берлинском университете.

- 10 апреля Открытие первого общедоступного пункта в Музее почты на Лейпцигской улице, в котором вызываемого по телефону партнера можно видеть на экране телевизора.
Фюрер НСДАП и рейхсканцлер Адольф Гитлер принял в рейхсканцелярии дирижера Вильгельма Фуртвенглера по его просьбе.
Церемония обручения рейхсминистра Германа Геринга с государственной актрисой Эммой Зоннеман в Берлинском соборе возле Лустгартена.
Отмена судом по трудовым делам земли Берлин приказа об увольнении молодой женщины из-за того, что ее отец придерживается «враждебных по отношению к государству взглядов».
- 11 апреля В тюрьме Плётцензее повешены предполагаемые убийцы члена нацистской партии Хорста Весселя Салли Эпштайш и Ханс Циглер (Хорст Вессель застрелен 14 января 1930 года).
- 12 апреля Премьера фильма студии УФА «Провокатор Асев» (режиссер Фил Ютци). В роли таинственного шпиона и предателя всех времен и народов Фриц Расп. Женские роли исполнили Ольга Чехова и Хильда фон Штольц.
- 17 апреля На берлинском почтамте установлена пишущая машинка, на которой посетители за 10 пфеннигов могут работать в течение 10 минут.
- 18 апреля Премьера спектакля по пьесе Рихарда Ойрингера «Немецкие страсти» в «Театре народов» (Grosses Schauspielhaus an der Weidendammer Brücke (Mitte), приуроченная ко дню рождения рейхсканцлера Адольфа Гитлера, художник Трауготт Мюллер.
- 20 апреля Первая прямая телевизионная трансляция с Темпельхоффского поля.
- 24 апреля Сообщение в газете: Берлин отправит в этом году шесть тысяч уволенных из школ мальчиков и девочек в сельские воспитательные дома.
- 26 апреля Премьера фильма студии УФА «Дева Жанна». Режиссер Герхард Менцель. В главных ролях Ангела Коллокер, Густав Грюндгенс и Генрих Георге.
- 1 мая Вручение Лени Риффеншталь Национальной кинопремии 1935 года за фильм «Триумф воли» на торжественном акте по случаю Дня труда в Палате культуры рейха. Премию вручил министр пропаганды доктор Йозеф Геббельс. Большой берлинский праздник по случаю дня 1-го мая на Темпельхоффском поле. По данным газет, маршем в колоннах прошли 1,7 миллионов трудящихся во главе с руководством нацистской партии.

Если – идя вслед за историографическими метафорами Хайнера Мюллера – воспринимать историю первой половины немецкого XX века как трагическую симфонию вагнеровских по мощи страстей и противоречий, то *десятые годы* вместе с Первой мировой войной следовало бы образно-метафорически назвать какофонически-экспрессионистской увертюрой, *двадцатые* с их гроссовски-авангардистским брожением и дёблиновски-хаотическим скольжением – второй частью, слегка сбавляющей трагическое напряжение, *тридцатые* (вернее, тот отрезок, который мы как 1930-е обозначили вначале) с их падением политической культуры, вымыванием культуры духовной, нравственным упадком, закручиванием толпы в бешено вертящуюся туманность, кровавой ордой обрушивающейся на мир – третьей частью, сплошь состоящей из буфонно-гиньольных, фарсовых и трагических диссонансов.

ТРАУГОТТ МЮЛЛЕР: ЛИЧНОСТЬ, ЮНОСТЬ, РАННИЙ УСПЕХ

Существует несколько основных стереотипов поведения попутчика режима, жизнь которого протекает пусть не самым банальнейшим образом, но однако же как четко структурированная жизнь винтика тоталитарного государства, предъявляющего четкую модель «управляемого духа», «управляемой культуры», «управляемого быта».

Среди имен деятелей искусства эпохи рейха имя Трауготта Мюллера (1895–1944), хорошо известного в 1920-е годы и почти полностью забытого после войны сценографа, титулованного современниками «духом сцены Пискатора», стоит особняком, в стороне от стереотипов. Неполный ровесник Пискатора (1884–1957), создатель сценических конструкций и механизмов (сцены-арены, «многоэтажной» сцены, сцены-шара или, по выражению Пискатора, «сегментно-глобусной сцены», бегущей дорожки, различных сценических машин и многого другого), он был сценографом вошедших в золотой фонд спектаклей XX века его постановок: «Разбойники» в Государственном театре (1926), «Гроза над Готландом» в «Фольксбюне» (1927), «Гоп-ля, мы живем!» Театр Пискатора (1927), «Распутин», Театр Пискатора (1927), «Конъюнктура» (1928). Быть художником Пискатора – одним из немногих, кто в истории европейской сцены получил право называться «архитектором сцены» благодаря совершенной им революции сценического пространства, по масштабам и методам соперничающих с архитектурой начала XX века, – великая миссия. «Творцом невиданных экспериментальных театральных площадок» окрестил Мюллера первооткрыватель талантов Герберт Йеринг (это он ранее других угадал в Брехте титана).

Мы многое можем сказать о его работах, так как они были связаны с именами не только Пискатора, но и других крупнейших режиссеров немецкого театра 1920–1930-х годов – Леопольда Йесснера, Эрвина Пискатора, Юргена Фелинга, Карла-Хайнца Штрукса, Густава Грюндгенса. Но до недавнего времени (пока племянник Мюллера, Трауготт М. Мюллер, не выпустил

в 2002 году единственную в своем роде монографию «Трауготт Мюллер. 1895–1944. Сценограф больших пространств»¹, почти нечего было сказать о биографии, личной жизни, объеме наследия и трагической судьбе архива художника, кроме того, что архив этот погиб во время бомбардировки Берлина 29 мая 1944 года. Да и эта книга почти ничего не говорит ни о характере, ни об оправданиях перед собой и Богом этого толстяка с чуть покатыми плечами. Генрих Георге, скажем, оправдывался, что не мог последовать за коллегами в Англию или в Америку из-за незнания английского языка. Человеческую судьбу ТМ, рассеченную 1930-ми годами на две части, засунули словно ненужный скарб в старый сундук, заперли на замок и бросили на чердак². Оправданий Трауготта мы не услышим. Дневников после себя Мюллер, обильно сопровождавший свои сценографические работы комментариями, не оставил.

Беседуя в 2010 году с крупнейшим немецким сценографом Карлом-Эрнстом Херрманном, автор этой статьи задал ему вопрос о вкладе Трауготта Мюллера в немецкую сценографию и причинах его забвения и получил ответ: «Трауготт Мюллер – это, конечно, очень высокая планка. К сожалению, он у нас недооценен, его нужно возвращать из забвения. Наследие Мюллера пылится в шкафах берлинских театроведов... Ничего о нем нет, к сожалению...»³.

Еще и сегодня в Германии не рвутся писать биографии не то чтобы попутчиков нацизма, но и отличившихся своим мастерством в искусстве во времена фюрера, но вне громкой связи с его именем. Порвать со своими соратниками, связавшими свою жизнь с борьбой за идеалы пролетариата и всемирной революции, или просто не имея шанса выжить при нацистах и не разделив их выбор, покинуть нацистскую Германию и продолжить в эмиграции общее дело – был отнюдь не подходящий выбор для такой, по всей вероятности, слишком мягкой и не бойцовской натуры, как Трауготт Мюллер. Однако Мюллер не последовал за Пискатором. И все же поостережемся, не вникнув в обстоятельства и характер творчества Мюллера, скоропалительно и однозначно причислять его к перебежчикам из одного лагеря в другой. В коллективном портрете поколения аполитичный Трауготт Мюллер – пускай и с оговорками – заслуживает право занять свое место, и не на фланге правых, как значительно более слабовольный и экспансивный Генрих Георге, согласившийся в осажденном Берлине 1945 года выйти к микрофону и призвать соотечественников выполнить свой долг перед фюрером.

¹ Müller T.R. Traugott Müller. 1895–1944. Bühnenbildner des grossen Raumes. Berlin 1923–1944. Essen: Die blauen Eule, 2002. 283 S. Ссылки на эту книгу в дальнейшем даются в тексте статьи лишь с сокращенным ее названием – TRM – и указанием страниц.

² Ничего не написано о Т. Мюллере и в России. К сожалению, не упоминается он и в единственной в своем роде студии театральности фашизма: Ключев В. Драма и театр времен Гитлера // Современная драматургия. 1992. № 5/6. С. 120–140).

³ Колязин В. Петер Штайн. Судьба одного театра. Диалоги о Шаубюне. М.: Дорошев, 2012. С. 531–532.

Трауготт Мюллер родился в семье протестантского священника на Западе Германии, в городе Дюрен, недалеко от горного массива Айфель с его строгой красоты ландшафтами, изрезанными озерами; в годы его юности Дюрен мало чем мог похвастаться. Это сегодня мы знаем, что в Дюрене изобрели и начали производить дюралюминий, что недалеко от Дюрена родился и творил Генрих Бёлль, а предгорье Венн и сами горы Айфель стали в 1944 году местом жесточайшей военной схватки между американскими и фашистскими войсками, что оставило по себе горестную память большим количеством солдатских кладбищ героев былых сражений.

С 15–16 лет юноша под впечатлением спектаклей в местном театре начал коллекционировать фотографии театральных костюмов, сцен различных постановок. В школьные годы Трауготт нередко гостил в Моншау (зажатый крыльями горных отрогов сказочный кукольный городок на границе Германии и Бельгии, где жил его дедушка-священник) и беспрестанно рисовал (замок с различных сторон, церковную кафедру и т.д.), став к 18 годам отличным рисовальщиком. Это, кажется, и послужило причиной неприятия простой бессловесной плоскости и пристрастия будущего сценографа к архитектурным вариациям плоскостей, чередованию громад, к тому, что немцы понимают под «basteln», от непременно требующегося перехода от дола к верху. Направление его развития было практически предreshено. Театр – благо в заштатном Дюрене был свой театр, скорее похожий на большой клуб, – занимал юношу еще в школе (сохранилось две фотографии Трауготта в костюме Гамлета, напоминающие эпатажи молодого Брехта, позировавшего в роли Шиллера в нишах театра родного Аугсбурга). Страсть сына, по признанию отца, «превратила жизнь в отцовском доме в ад». Трауготт категорически отверг желание упрямого отца отдать его в инженеры, из дюренского машиностроительного завода (куда он ходил с томиком драм Шекспира или Шиллера со вложенными туда чертежами сценических планировок) «сбежал» учиться в Дюссельдорфское училище прикладного искусства¹. Еще не добравшись до столицы, юноша четко представлял себе, чему он собирается посвятить свою жизнь.

Стремительное профессиональное созревание Трауготта Мюллера и быстрая карьера характерны для типа личности художника 1910–1920-х годов прошлого века и чем-то напоминают «натиск авангарда» – стремительный взлет Брехта и Броннена, так же приехавших завоевывать Берлин из провинции и молниеносно снискавших успех. Берлин – притягивавший поколение Брехта «литаврами асфальта», по которым топали копыта, «выбивая улице марш свой четкий»². Для всех них тогда не было иной альтернативы, чем Берлин с его полусотней театров, театральной империей Рейнхардта, режиссерами-экспрессионистами, на полную мощность работавшей машиной кинорынка УФА. Попав, как и большинство

¹ К сожалению, не представляется возможным определить точную дату окончания Мюллером этого училища, нам известны лишь временные границы – между 1920 и концом 1923 года.

² Стихотворение Б. Брехта «Город» (1918) дается в переводе А. Кусикова.

молодых людей его возраста, на фронт Первой мировой, однажды раненый, Трауготт не столько отдавался исполнению служебного долга, сколько стремился найти место, где бы можно было заниматься любительским театром. В 1916 году на восточном фронте (Вильна, Юрьеве) он оформляет «Фиеско»... « в каком-то русском сарае», под конец войны работает в армейском «Театральном товариществе». В 1917-м, когда все вокруг были ослеплены русской революцией, унтер-офицера Мюллера лишают увольнения за то, что он ... музицировал после 22 часов. В 1923 году он женится на дочери берлинского тайного советника Лотте Франкенберг. Чтобы как-то выжить в годы гиперинфляции, юноша без конца рисует, отправляя свои картины на продажу братьям в столицу, выступает то конферансье, то певцом (в его репертуаре было около 150 песен), то клоуном в кабаре, то рисует плакаты. На одном из таких представлений Мюллер познакомился с точно так же подрабатывавшим студентом дюссельдорфской Театральной школы Луизы Дюмон и Густава Линдемана Густавом Грюндгенсом, с которым судьба тесно свяжет его в 1930-е годы.

Еще находясь в училище, Трауготт не раз вырывался в Берлин, надеясь получить место художника-декоратора на съемках какого-нибудь немого фильма. Надо заметить, что спектаклей в берлинских театрах студент-путешественник насмотрелся вдоволь, и мы очень скоро в этом сможем убедиться (отметим для начала, что, как свидетельствует одна из статей, он не пропустил первых берлинских гастролей Таирова, явно служившего для него образцом искусства высокой стилизации). Не успев обосноваться в Берлине (где к тому же учились трое его старших братьев и один младший), он завязывает каким-то невероятным образом – подробности остаются нам неизвестными – творческие контакты с Пискатором, знакомится с Гропиусом и обсуждает с ним – с Гропиусом-то! – проекты создания «тотального театра». Судьба его, можно сказать, решена. Продуктивность молодого художника невероятна: согласно сведениям архивариусов Театроведческого института при Свободном университете в Берлине¹, в 1914 году он создает оформление к пяти спектаклям, а в период между 1919 и 1922 годом – 24 варианта оформления к 21 пьесе (пока все это постановки воображаемые).

Что характерно – он пробует себя во всех направлениях и жанрах театра, очень быстро выходя за рамки традиционного искусства. Пока что это безобидная игра в домашний театр с картонными постройками, но с четко угадывающейся тенденцией. Его эскизы декораций этого периода выполнены поначалу в наивно-экспрессионистской манере, в расчете на пестрые кулисы и занавеси («Буря», 1914; «Прафауст», 1914), очень скоро сменяясь конструктивистскими увлечениями. В более поздних эскизах начинает четко прослеживаться отказ от плоскости в пользу симультанности, но остается то же буйство красок, словно в витражах.

¹ Архив Трауготта Мюллера был передан вдовой художника Лоттой Мюллер в Собрание Ф. Унру (зародыш будущего Театрального архива университета); там сосредоточено 90 % творческого наследия сценографа.

Сцену заполняют условные, не имеющие веса и плоти декорации с зигзагообразными линиями, исключаящими какую-бы то ни было монотонность, простую перспективу вытесняет монтаж, тут доминируют аппиевские лестницы («Пентесилея» Клейста, 1914), там – скошенные, с дивной шагаловской сверхгармонией сознательно нарушающие реальные пропорции и ритмы архитектурные постройки, воздушно-легкие благодаря декларированной абстракции («Парсифаль», 1919; «Ирод и Мириамна» Хеббеля, 1926)... В сжатом виде или в эмбриональном состоянии в этом волшебном домашнем театре как бы присутствует вся будущая его сценография.

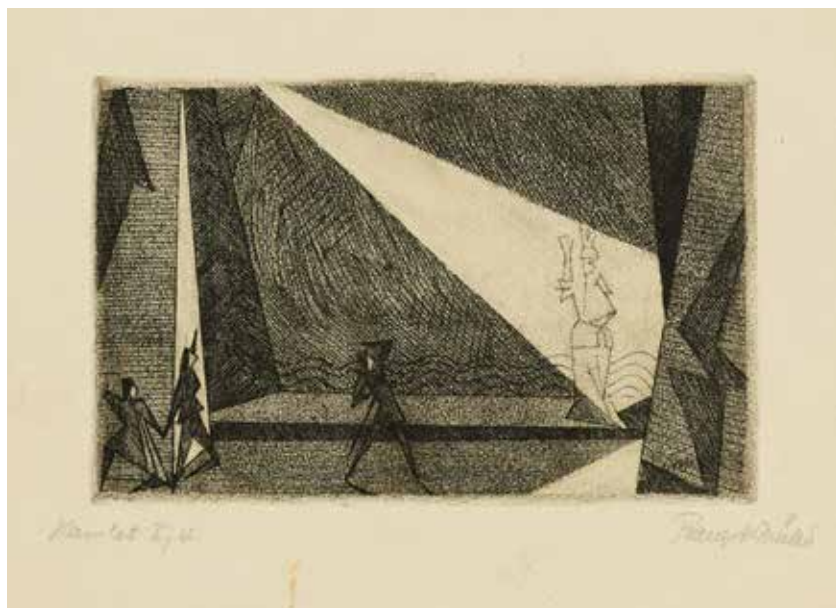


Рисунок к «Гамлету» словно списан с крэгговских эскизов – скупая серая гамма, череда непропорциональных, со скромными кубистическими элементами, выступающих под разными углами плоскостей декораций (универсальный образ не то замка-темницы, не то площади перед этим замком), и единственный расширяющийся к полу луч прожектора, мощно рассекающий надвое унылую темницу. Косая линия, рассекающая пространство на неравные части, становится здесь мюллеровским лейт-мотивом полусимволистского, полуконструктивистского пространства.

В молодые годы Трауготт кажется баловнем судьбы, все дается юноше быстро и легко, везде и всюду только стремительный рост без налета какой-либо провинциальности. Почти молниеносно он получает ангажемент в знаменитом кабаре Розы Валетти «Рампа», рецензент восхищен его «оригинальной манерой пения, великолепно вписывающейся в рамки варьете, так как он обладает техническим мастерством бурлескной вещественности» (TRM. S. 42). Он восхищается Гроком и всячески подражает ему,

Трауготт Мюллер.
Эскиз декорации
к «Гамлету»
У. Шекспира. 1919
Театрально-
историческая
коллекция
Института
театроведения
при Свободном
Берлинском
университете

учится играть на бандонеоне. В октябре 1920 года Мюллер выставляет свою картину «Лютнист» на выставке «Молодая земля Рейнланд» в сообществе с Кокошкой, Пехштейном, Слефогтом. Истории молодого, фрондирующего Мюллера с их фривольно-пестрыми красками вполне вписываются в атмосферу знаменитого «Кабаре» Боба Фосса. И можно было бы сказать, не руководствуясь он в своей жизни устремлениями высшего порядка, конструирования новой предметной среды, не довольствуясь достигнутым, он вполне мог остаться лишенным харизматичного ореола новатора «золотых двадцатых» созерцательно-пассивным, расплывчато-романтическим персонажем того же самого «Кабаре», которое очень скоро будет «реформировано» с началом охоты штурмовиков за «еврейским меньшинством».

Существующую «гипотезу» о том, что Мюллера как сценографа открыла Луиза Дюмон¹, законодательница (вместе со своим мужем Густавом Линдеманом) дюссельдорфского театрального стиля, многие немецкие театральные историки оспаривают. Во всяком случае, для оформления «Трехгрошовой оперы» в Дюссельдорф Линдеманн приглашает именно Мюллера (премьера 21.08.1929, год спустя после берлинской премьеры); а 28 декабря 1933 года чета Дюмон-Линдеманн посылает Мюллеру ко дню рождения книгу Дюмон «Заветы» с трогательной надписью «Эта книга с сердечными приветами подарок от Луизы и от меня – дорогому Трауготту и его друзьям» (TRM. S. 27). Признание таких корифеев свидетельствовало о многом, в конце 1920-х они еще не были корифеями вчерашнего дня.

Впервые в качестве художника-декоратора Мюллер выступил по рекомендации одного из актеров в апреле 1924 года в постановке «Сонаты призраков» Стриндберга в Немецком театре (возобновление старой постановки Макса Рейнхардта 1913 года), расторгнув договор на ряд предстоящих выступлений в кабаре. Клоун и мим Грок, живший в душе и теле Мюллера, казалось, умер навсегда.

Этот год прошел в дискуссиях с Гропиусом, а в 1927 году Мюллер представил свой «экономный вариант», отказавшись от проекта театра – спортивной арены, который предполагалось построить в Рурском регионе. Таким образом, попав в Берлин, молодой художник оказался в самой гуще авангардистского созидания, бурления и кипения. Берлин, переполненный непревзойденной палитрой, пересечений и борьбы стилей, устремлений, противоречий, город, кому одни странники преклонялись, другие, как Андрей Белый, считали, что – хоть в нем и можно «прагельдильствовать»², то есть философствовать, потягивая коньяк в сизом сигаретном дыме, – на этот город, невзлюбленный еще Достоевским, спроецирована гибель Европы.

В 1925 году произошло знаменательное событие, перевернувшее жизнь Трауготта Мюллера: имевший уже прочное имя в среде авангардистов политического театра, член компартии Германии с 1919 года Эрвин Пискатор

¹ Таково мнение историка немецкого театра Ханса Кнудсена, высказанное им в статье для журнала «Маска и котурны», 1964.

² От названия популярного эмигрантского кафе «Прагер Диле» («Prager Diele»).

пригласил его оформить в «Фольксбюне» «Парус на горизонте» Рудольфа Леонарда – пьесу, посвященную Советскому Союзу. В среде «Фольксбюне», который Пискатор возглавил год тому назад, вращался цвет немецкого авангарда той поры с его всевозможными оттенками от последних всплесков экспрессионизма до дадаизма и коммунистической агитки, конструктивизма и кинетического искусства – Жорж Грос, Каспар Неэр, Джон Хартфильд, Ласло Моголи-Надь, Эдвард Зур, с которым Мюллер был знаком еще по работе в Дюссельдорфе. Так получилось, что Пискатор предпочел Зура, который преимущественно оформлял его прежние спектакли, новичку Мюллеру.

Здесь мы вынуждены вернуться в чуть более ранние времена, чтобы иметь возможность подчеркнуть характер типичных для Мюллера жизненных коллизий и характерной для него манеры их решений. В июне 1919 года юноша Мюллер приехал в Гамбург навестить одного из своих старших братьев, Хайнца. Этому визиту сопутствовало немаловажное политическое событие – 25 июня Баренфельдский матросский корпус вступил в схватку с восставшими спартаковцами, коммунистами, пытавшимися захватить городскую ратушу. Вышедший на улицы сброд посеял хаос... Когда же конфликт удалось уладить, было достигнуто перемирие, и корпус, сложив оружие, покинул ратушу, со стороны повстанцев началась стрельба, в ходе которой погибло 17 безоружных матросов, среди которых находился и брат Трауготта, лейтенант Хайнц Мюллер. Автор монографии о немецком сценографе приводит существенный комментарий этих событий: «Трауготт Мюллер наблюдал вблизи эту трагедию, оказавшую длительное воздействие на всю его дальнейшую жизнь. Это решающее событие не помешало ему, однако, спустя пять лет взяться за оформление спектакля для Пискатора, режиссера, состоявшего в коммунистической партии, руководителя и революционера, вышедшего на арену политического театра. *Он хотел заниматься только творчеством, независимо ни от какой идеологии* (курсив мой. – В.К.), работать будь то на режиссера-коммуниста Пискатора или, десять лет спустя, на национал-социалистов в период их диктатуры, не являвшейся его личным выбором. Не каждый мог или хотел уехать в эти годы в эмиграцию, как это удалось сделать Пискатору. Печально, что многие люди и деятели искусства вынуждены были сделать это по политическим или расовым причинам. В конце XIX века трое родственников отца Мюллера эмигрировали в Америку; с тех пор об эмиграции больше никто не помышлял» (TRM. S. 26).

Мы еще не раз столкнемся в дальнейшем с иллюзией героя нашего повествования, заблуждением не только его, но целого поколения немецких интеллектуалов, что – по мысли современного философа и социолога Вольфа Лепениса – «в условиях политической несвободы можно оставаться свободным как художник»¹. Послевоенные оправдания множества деятелей культуры времен Третьего рейха были стандартны: «Я был вне политики», «Политикой я не интересовался», «Я – художник

¹ Lepenies W. Thomas Mann und «Bruder Hitler».

и больше ничего, именно это поведение принято называть «*синдромом Фуртвенглера*»¹. Немецкая антилитературная школы априори не приемлет этих оправданий: рано или поздно художнику приходится платить и за близорукость, и за малообоснованные, безответственные иллюзии. С позиций современной истории мы обязаны учитывать все обстоятельства и мотивы субъективного выбора художника, пускай они выставляют его в неприглядном свете и свидетельствуют о его компромиссности, вялости и непростительной лабильности его интеллекта.

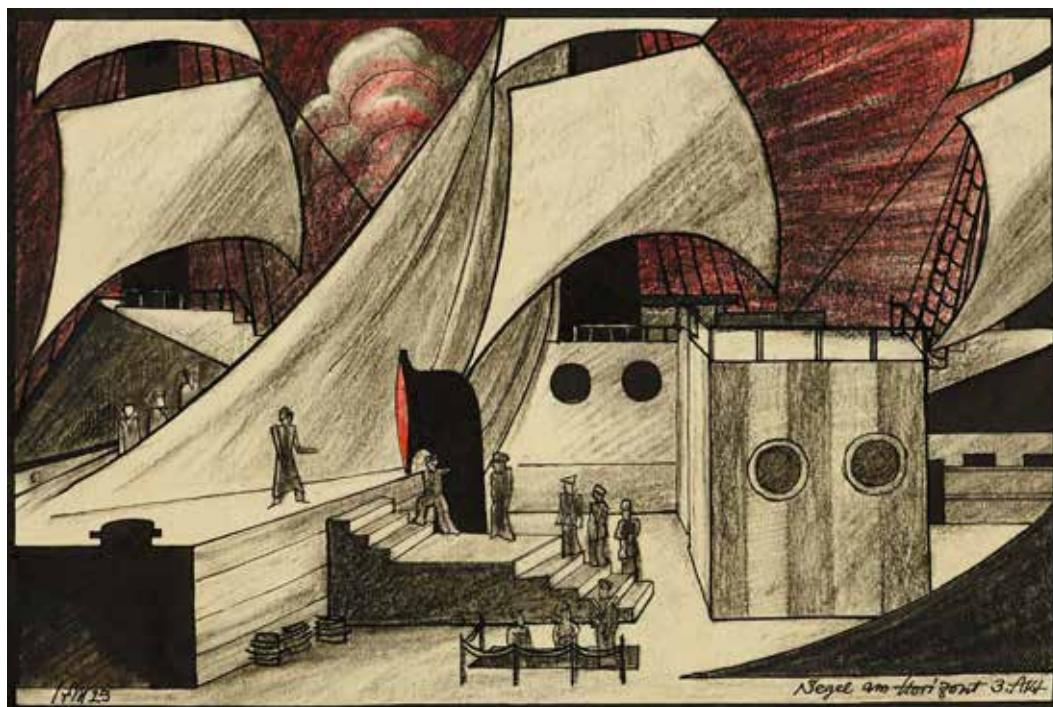
В нашу задачу не входит подробное рассмотрение всех сценографических работ Мюллера «*золотых двадцатых*»; мы отметим лишь динамику его стилевого развития, неисчерпаемый, казалось бы, репертуар его сценографической фантазии и уникальную оригинальность каждого сценографического решения, умение (дар) никогда не повторяться – с тем, чтобы иметь возможность четче охарактеризовать смену установок, метаморфозы творческого развития, перемены, неизбежные для «*коричневых тридцатых*».

Трауготт Мюллер – не первый в немецком искусстве, кто начал рассматривать оформление спектакля как задачу решения сценического пространства (революционные опыты сценической реформы делались Вагнером, Аппиа, Фухсом, Гропиусом, сценографами Баухауза). Все же нельзя не заметить, что усилия названных реформаторов зачастую сводились к ниспровержению универсальной сцены-коробки и изобретению не менее универсальной (оттого отчасти и унифицированной) установки, площадки или системы площадок, где доминировали бы движение и принцип свободы актерской пластики. Его представлениям о театре отвечала не сцена-коробка, а древний античный театр, собиравший на своей арене тысячи. Мюллер с самого начала, *от первого своего спектакля пошел дальше в понимании сценического пространства и его функциональности* – для каждой постановки он придумывал не просто установку – особую и неповторимую в своей функциональности «машинерию», стремясь максимально освободить сцену от всего лишнего. В степени отшлифованности мюллеровской «машинерии» огромную роль сыграли технически-слесарные навыки Трауготта, которого отец в свое время против его воли отдал овладевать профессией слесаря на дюренском заводе.

В понимании сценических замыслов Мюллера нам помогут заметки самого сценографа, публиковавшиеся им по поводу почти каждой постановки в театральной газете Пискатора «*Stil nebenbei*» («Вопросы стиля, заметки между делом». – В.К.), что само по себе не частый случай в театральной практике.

Захватывавшей воображение «антистилизацией» была отмечена декорация уже первой работы Мюллера у Пискатора – «*Парус на горизонте*»

¹ Möller F. Filmstar im Propagandanetz // Künstler. Die Kultur im Dienst des Nationalsozialismus. S. 146. См. также: Колязин В. Лени Рифеншталь, не раскаявшаяся и не прощенная // Рифеншталь Л. Мемуары / Пер. с нем. М.: Ладомир, 2006. С. 636 – 642.



по пьесе Рудольфа Леонхарда. Пауль Фехтер («Deutsche Allgemeine Zeitung») утверждал, что декорация наилучшим образом освещала суть драмы: «Эта игра машинерии отличалась простейшей и глубочайшей символикой» (TRM. S. 45). По сцене плыл самый настоящий, роскошный корабль, вторил ему Альфред Керр, которого с его острым языком мало чем можно было удивить: «Вместо того чтобы еле-еле колыхаться на волнах, он вращался – что не только создавало иллюзию всесторонности движения по волнам, но и давало эффект обмана зрения» (TRM. S. 45). В заметке в упомянутой уже газетке театра Мюллер, впервые обращаясь к публике напрямую, вводит понятие «игровой архитектуры» и поясняет термин «машинерия»: «Декорации в лучшем случае представляют личный стиль, излюбленные формы декоратора, его модные эффекты. На самом же деле в живом театре они остаются инородным телом... Какая ложь – утверждение, будто технические приемы у Пискагора подавляют актера! Машинерия служит только ему. Быть может, у нас очень мало актеров. У нас лишь в последний год начало создаваться ядро, для которого технические средства – необходимость... В “Парусе на горизонте” весь поворотный круг занимает корабль, который на самом деле не корабль, а лишь игровая архитектура, построенная на движении круга против лавины облаков. Эти простые театральные приемы дают пьесе драматический толчок, а актерам – игровые возможности». Сам Пискагор полагал, что именно появление корабля – «реквизита» – дало возможность превратить

Трауготт Мюллер.
Эскиз декорации
к 3-му акту спектакля
«Парус на горизонте»
по пьесе Р. Леонхарда.
«Фольксбюне» (Театр
на Бюловплац). 1925
Бумага, темпера,
тушь, мел, на бумаге
Театрально-
историческая
коллекция
Института
театроведения
при Свободном
Берлинском
университете

довольно слабый финал пьесы в «сильнейший момент спектакля». Успех молодого сценографа не остался незамеченным. Бертольд Фиртель тотчас приглашает его в ульмский театр имени Лессинга на постановку «Страсти под вязами» О'Нила, что не прошло мимо внимания Герберта Йеринга. В Ульме Мюллер снова продемонстрировал новый прием решения пространства, разделив сцену-коробку на четыре части. Йеринг писал в статье о «двух крупных удачах художника Трауготта Мюллера: впервые, наконец, стало возможным говорить о работе художника, когда он решил проблему пространства, опираясь на фантазию» (TRM. S. 46).

В последующих сценографических работах Мюллер, отрываясь от подражания, от «почвы реальности», все более удаляется в сторону «преобразенных фантазией, опирающихся на колористическое и архитектурное воздействие пространственных композиций» (Франц Кёппен, «Berliner Börsen Zeitung»). Работая с Леопольдом Йесснером над постановкой «Ирода и Мариамны» Хеббеля, он на сцене водружает «в свободном порядке», громоздя их друг на друга, несколько блоков и заставляет актеров – в том числе и Фрица Кортнера – упражняться в акробатических этюдах. «Модернизируя» Шиллера в пискаторовской постановке «Разбойников» (сентябрь 1926), «архитектор сцены» пошел настолько далеко, что вызвал раздражение «единомышленника» Керра. Да, выстроенный на сцене в симультанном приеме замок-«бастилия» графа великолепен, но можно ли заставлять актеров почти на протяжении всей пьесы действовать и говорить одновременно, а на убогую комнатку водружать крышу только лишь затем, чтобы поразить публику картиной «киношного» бегства Франца?! Любопытно прочесть аргументацию (безусловное оправдание!) самого Мюллера в известной нам уже театральной газете «Вопросы стиля...»: ««Разбойники». Две игровые площадки – лес, замок – все это игровая архитектура. Сцены подъема Франца на самую высокую башню ради самоубийства (все драматично и пространственно-действенно). Лес опускается на замок. Замок одновременно – гора, где находится укрытие разбойников, в котором может разыгрываться партитура передвижений разбойников. Техника превращения – простейший трюк дедушек нашей сцены. Среда пересекается: граф в лесу, Карл во дворце. Пискаторовский замысел финала на сцене Государственного театра осуществить невозможно» (TRM. S. 49). Здесь режиссер и сценограф были едины: прусский государственный театр не мог стать платформой революционных сценических новаций.

У нас перед глазами любопытный документ эпохи, в котором впервые наряду со значимыми именами эпохи упоминается имя молодого художника. Здесь имеется в виду статья австрийского писателя, критика и фельетониста Карла Крауса «Мое предубеждение против Пискатора». Краус жестоко и ядовито прошелся по коммунисту Пискатору, в спектакле которого Шпигельберг появлялся в маске одного из трибунов русской революции Троцкого, обстоятельно артикулировав тему угрозы (а для молодежи – просто «смертельной угрозы») Пискатора и ему подобных «цивилизованному миру» и цивилизации вообще. А еще Толлер,

Брехт, всерьез советуя покончить с классической литературой... Эти одурманенные люди, ведущие за собой «протестующих мальчиков», уверовали, по Краусу, что нашли «кратчайший ответ» на вопрос о том, как надо сегодня играть – «с политической тенденцией (как Пискатор!)». В упомянутой статье бросается в глаза ранняя и серьезная оценка роли малоизвестного художника (которого частенько называли в статьях «некий»): «Штюрмер по имени Трауготт Мюллер, которому доверили поупражняться в верности и честности по отношению к классике»¹. Нам неизвестно, знал ли Мюллер об оценке его Краусом как современного «штюрмера». Молодой аполитичный Мюллер в том окружении, в котором он находился, объективно был, как подметил великий австриец, современным штюрмером, независимо от того, прокламировал ли он гласно идеи «кромсания классики» и пропаганды коммунизма или нет. Очень скоро ему, впрочем, предстоит серьезно задуматься над тем, с кем он и куда плывет.

Следить за логикой развития сценографических идей Мюллера и познавательно, и увлекательно; присутствующий здесь элемент условной игры ведет нас постепенно к пониманию логики развития конструктивистской концепции художника. В творческом тандеме «Пискатор – Мюллер» мы имеем случай встречи конгениальных экспериментаторов, развивающихся в тесной связи с немецким авангардом своего времени. Стоило Пискатору артикулировать, что современность и современный город должны прийти на немецкую сцену, как в каждом сценическом решении Мюллера они становилась явью – в застывшей или движущейся, раскатывающейся перед взором зрителя фотографии, в громаде высоких городских казарм или «пльвущих» кораблей. Стоило только Пискатору подумать о введении в арсенал сценической техники кино, как Мюллер разворачивал перед ним широчайшую палитру возможностей. Трауготт Мюллер как-то естественно, само собой стал «сценическим духом» театра Пискатора.

В мюллеровских «эстетических заметках-отчетах» поражает степень понимания режиссерской задачи, умения, подчинившись ей, выйти на новый уровень сценографического мышления, который, в свою очередь, оплодотворял мысль и практику режиссера. Приведем в качестве примера заметки к постановке «Грозы над Готтландом» Эмма Велька («Фольксбюне» на площади Бюлова, март 1927), отвергнутой прессой, подобно «Разбойникам», как «коммунистический агитпроп»: «Отдельные сценические события в постоянном чередовании и столкновении с окружающим миром. Историческая вертикаль. Единственно возможное решение: симультанные сцены – кино – чисто техническим образом соединяются с масштабными проекциями на круговом горизонте и в зрительном зале. Экономный помост для актеров. Принцип симультанной сцены последовательно (через усиление драматического начала) ведет

¹ Kraus K. Mein Vorurteil gegen Piscator. Vor dem Valpurgisnacht. Aufsätze 1925–1936 //

URL: guttenberg.spiegel.de/buch/5701/22 [Дата обращения 22.11. 2015].

Трауготт Мюллер
(наверху справа)
с Эрвином Пискато-
ром и Эрнстом
Толлером (в центре)
на репетиции
спектакля «Гоп-ля,
мы живем!». Театр
на Ноллендорфплатц
(Театр Пискатора).
1927

Театрально-
историческая
коллекция
Института
театроведения
при Свободном
Берлинском
университете



к автономным игровым конструкциям (разрушению сцены-коробки)» (TRM. S. 50). Два новшества отличали этот спектакль, в очередной раз стоивший Пискатору кресла художественного руководителя – впервые на сцене Пискатор с Мюллером опробовали сочетание сцены-катапульты с кинопроекциями на заднике.

В «Гоп-ля, мы живем!» по Э. Толлеру (Театр Пискатора на Ноллендорфплатц, сентябрь 1927) Мюллер вместе со специалистами по кино и музыке предложил режиссеру еще более сложную техническую конструкцию. На первый взгляд, все просто: два этажа слева, посередине игровая площадка, два этажа справа. Но этот стальной каркас являл собою мощную симультанную, многоэтажную сцену со светопроницаемыми стенами, квадратами, то погружающимися в темноту, то ярко освещенными, с распахивающимися и складывающимися деталями,

при этом кинопроекции свободно и органично вплетались в сценическое действие¹.

Идея движения, переживающего резкий скачок от простой механической машины XIX века до высокотехнологических машин второго и третьего поколения, управляемых человеком не только непосредственно, но и на расстоянии, революции форм записи и преобразования записей движения, интуитивно толкала театральные художники к поиску более символических и обобщающе-абстрактных форм отображения движения на сцене, взаимосвязи механического и психического.

Вот как трактовал развитие замысла сам художник в «Вопросах стиля»: «Фильма из зрительного зала и со стороны задника проецируется на высящиеся на стальном помосте стены из шертинга и газа, создает вместе с фотопроекциями множество задников (самостоятельный драматический игровой элемент). Натуралистическая игра актеров, ничем не маскируемая, тесно перекликается с фотографией (“декорация” вынуждает актера выбирать определенный стиль). Фильма расширяет радиус возможностей актера-личности. То, что актер слышит или говорит по радио, воспринимается одновременно и зрителем. Еще пример: Сцена с перестукиванием заключенных в тюрьме (1-я сцена 5 акта). Просвечивающийся насквозь помост придает драматическому действию четко выстроенный архитектурный ритм» (TRM. S. 52).

К моменту постановки этапного для Пискатора спектакля «Распутин, Романовы, война и восставший народ» (по мотивам пьесы А.Н. Толстого и П. Щёголева «Заговор императрицы», ноябрь, 1927) сценограф – наряду с другими сценографами школы Гропиуса и Баухауза – достиг такого уровня конструктивистски-пространственного мышления, которое позволяло ему предложить актерам «чистую форму» – формально четко структурированную, пластически-динамичную, симфоническую форму выражения смысла. В «Распутине» сценография впервые предложила модель мироздания и миропонимания, нашедшую отражение в форме функционального шара и целой системе его обнаженного взору зрителя функционирования.

Если венцом отражения форм и смыслов человеческой психики в начале XX века можно было считать драму Ибсена и Чехова, а декорационное искусство все еще питалось достижениями XIX века, не переступающими границу натурализма, то в первой трети XX «эйнштейновского» века

¹ Джон Виллет утверждал, что установка Мюллера к «Гоп-ля» неоригинальна и что он вдохновлялся американским опытом, а непосредственным источником послужила показанная в 1923 году в Берлине на выставке макетов Камерного театра установка Веснина к «Человеку, который был Четвергом» по Честертону у А. Таирова (1923) – единственного в своем роде мастера, стремившегося примирить театр «со скоростями радио и самолетов». В идею заимствования Мюллера у Веснина верится с трудом – Честертон Таиров привез на гастроли в Германию довольно поздно – в 1925 году. Скорее, идея подвижных деталей сценического станка (патерностер, бегущая лента, движущиеся тротуары) давно уже носилась в европейском воздухе. Но подвижный экран, вне сомнения, – прерогатива Пискатора/Мюллера.

в этой области усиленно экспериментируют в драме – Брехт, Булгаков, в театре – Крэг и Арто, Пискадор и Мюллер, Таиров и Мейерхольд. Возникает целая школа художников пространственного мышления – от экспрессионизма и конструктивизма до сюрреализма, история исканий которого без Трауготта Мюллера немыслима. Об этом необходимо сказать в самом начале, ибо с окончанием Второй мировой войны имя Мюллера автоматически было выключено из процесса изучения театральных новаций – ему просто нигде, ни в каком ряду вплоть до середины 1980-х годов не было места.

Мозговитый и язвительный Альфред Керр так описывает конструкцию «Распутина» и трактует ее идейную и сценографическую содержательность: «Стоит немного порассуждать о сценических средствах, тогда и мысли прирастет. Видим на сцене шар наподобие палатки, нет: полусатер-полусар. Подобно огромной черепахе, медленно передвигающей лапами, с трудом поворачивается крепкая монолитная конструкция, обтянутая холстом, вращается вокруг собственной оси экономная железная конструкция (ох, прелесть ты моя, Таиров!), грозно открывая иногда подвижные крышки, словно на боевых кораблях и вынуждая время от времени высказываться влачащих свое нищенское существование квартирантов... Мюллер, Трауготт, ну тот самый архитектор, который объявил, что будет заниматься упразднением декорации вообще, еле-еле справился со своей». Нельзя забывать, впрочем, и о том, что ложка дегтя у самого дерзкого из талантливых критиков Веймарской республики не исключала, а всегда предполагала «бочку меда» (вот она, всесторонность подхода и анализа): «Если вы прощаетесь с землей: тогда вы должны знать, как вы ее оставите. Продвинули ли вы ее хоть на миллиметр вперед? (Двигается вперед все только миллиметрами.) Спасите ваши души! – если у вас есть силы творить прекрасное... Подумайте о тех, кто рассуждает о более темных сторонах жизни – даже если вы художник до мозга костей, носитель света и творец совершенного, поэт до последней строчки. Посвятите им одно мгновение. Все, что происходит тут на сцене, сделано руками талантливого парня. Не кидайте в него камень, даже если он повторяется. Не кидайте в него камень, даже если он точно просчитал свои приемы. Они служат цели»¹.

Отойдем опять от театроведческих, пусть и не столь хрестоматийных описаний спектакля и снова предоставим слово сценографу: «Распутин, задача сооружения символа земного шара, который изображал бы одно за другим события в разных его уголках и концах, позволял отмечать отдельные линии политических событий и благодаря этому обозрению позволял сделать четкие выводы. Здесь фильма становится движущейся и подвижной “декорацией” – война как “кулиса” (задник). Требованиям идеи шара никак не может удовлетворять сцена-коробка, как, например, в нашем случае: самостоятельная игровая площадка, создающая основные

¹ «Rasputin». Piscator-Bühne. Nollendorfplatz // *Kerr A.* Mit Schleuder und Harfe. Theaterkritiken aus drei Jahrzehnten. Berlin: Henschelverlag, 1981. S. 392–393.

направляющие линии (директивы) для построения свободно развивающегося нового театра» (TRM. S. 53).

Предчувствия «кризиса театра» и «ближащегося часа рождения нового театра» (но, без сомнения, и зажигательная рецензия Альфреда Керра на «Распутина») побудили Мюллера выступить с двумя программными статьями «О моей нынешней профессии» (журнал «Сцена», № 18, апрель 1928) и «Театр будущего» (программка «Фольксбюне», февраль–март 1929)¹. Обращаясь к критикам своих несовершенных попыток реформы (читай: Керру etc), сценограф утверждал: с помощью всякого рода уступок в традиционном театре реформы не осуществить – нужен «театр со всеми техническими предпосылками, в котором все изобретения вместе с политикой, фильмой, спортом, радио станут факторами драмы. Театр с аппаратурой, в которой актер способен будет осуществить свою миссию посредника между жизнью сцены и зала». Статья явного медиума сценической философии Пискатора заканчивалась выражением авангардистской по интонации веры: «Скоро будет построен первый такой театр. Многие пойдут за нами. Наше поколение победит зрителя» (TRM. S. 54–55).

Декларируя во второй статье принципы «театральной архитектуры», Мюллер утверждал, что актер, работающий в условиях сцены-коробки, теряет попусту до 50% своей энергии. Занавес был для него всегда чем-то рутинным и ненужным. Как и Гропиус, Мюллер основывал свой проект на достижениях новейшей техники и принципах тотальной трансформации. Как и у Гропиуса, здание театра имеет яйцевидную форму в расчете на совершенную акустику. «Круговой горизонт охватывает и накрывает своим сводом зрительный зал вплоть до последних рядов. Сцена и зрительный зал образуют единство; с помощью различных проекционных секвенций огромного свода пространство можно как угодно разделять или соединять в единое целое. Одновременно горизонт служит экраном для фильма». Театр в целом делился на три равновеликих пространства: основную сцену и две передвижные платформы. Интересно, что бюро администрации не занимали в проекте Мюллера, как обычно, самую светлую часть здания, а вмонтировались под амфитеатр. Благодаря глубокому расположению сцены оркестровую яму можно разместить так, чтобы она никому не мешала. Полная трансформируемость здания позволяет при необходимости возвращаться к типичной сцене-коробке. Вариабельность высоты сцены дает возможность совсем других пропорций, чем в обычном театре. С помощью простейших технических средств можно разнести две игровые площадки по высоте на 10 метров. Глубокое «залегание» сцены дает актеру дополнительные выразительные возможности, нежели те, что можно получить на манеже.

Десятого ноября 1928 года журнал «Фильм-Курир» сообщил, что вскоре после рождества в Рурском регионе приступят к строительству «Рурского спортивного театра» по проекту Трауготта Мюллера и Эриха Пабста.

¹ К сожалению, полностью цитируемые материалы статей Мюллера не сохранились.

К сожалению, разразившийся в 1929 году экономический кризис погубил проекты как Гропиуса, так и Мюллера.

Мюллер обладал огромной трудоспособностью и был нарасхват. Так, в предкризисном 1928 году он оформил 8 спектаклей. Но в этом ритме уже чувствовалась гроза.

С Пискатором до его эмиграции Мюллер сделал еще две постановки – «Кюньюнктур» Лео Ланья (Театр Пискатора, апрель 1928) и «Параграф 218» Карла Креде (Аполло-театр, Маннгейм, ноябрь 1929). «Кюньюнктур» (сатира на нефтяной бум в Албании) поражала гротескным гиперболизмом. Такой скученности, такого мелькания один за другим объектов сцена Пискатора еще не знала. Поначалу пустая, сцена, по словам Керра, постепенно загромождалась «реквизитом» промышленной техники: вагончики, машины, механизмы, настоящие автомобили, а рядом с ними... осел, все более растущий лес буровых башен, руины эстрады, все из натуральных материалов: гофрированный стальной лист, живое и обработанное креозотом дерево; среди всего этого человек возникал лишь словно мачта на горизонте. На экран проецировались газетные полосы. Все действие происходило на глазах у зрителя – Мюллер хотел показать сам технический процесс нефтедобычи. Так, в рамках «упразднения декорации», когда радикальные авангардистские реформы театра оказались невозможны, совершился «переход от традиционной живописи к чистому материалу» (TRM. S. 60–61). Увлечение «новой вещественностью» зримо давало о себе знать.

Мюллера отличала точная работа с предметами и механизмами, трактуемыми как художественные объекты. Проницательный и всегда попадающий в яблочко Альфред Керр эту, словно часовщиком создаваемую, работу называл «шуточками математика». Трудно сказать, на сколько лет вперед своих единомышленников шел этот сценограф – «фанатик сценической машинерии»... Начало, середина и финал спектаклей Мюллера всегда были эффектны и незабываемы. Оформляя «Трехгрошовую» Брехта в Гамбургской «Талии» (21 ноября 1929), сценограф сознательно противопоставлял сцену свадьбы Мекки и Полли в набитой доверху воровской добычей конюшне финалу, в котором поражало бесконечное последнее шествие Мекки на виселицу через лестницы и постоянные дворы. (Разве не мюллеровская идея «шествия» в пространстве была подхвачена блистательным сценографом Хорстом Загертом в его же постановке «Пра-Фауста» Гёте на сцене «Берлинского ансамбля» в 1984 году?) В октябре 1928 года Мюллер впервые выступил художником оперного спектакля. Это была «История солдата» Игоря Стравинского в берлинской Кроль-опере. По свидетельству критика «Deutsche Allgemeine Zeitung», сцена была превращена в огромную ярмарочную площадь с передвижными декорациями и техническими устройствами, но внимание зала было приковано к «маленькой, примитивной сцене с потертым до дыр занавесом с заплатами, перед которой сидел за столиком Отто Клемперер в белой блузе, а вокруг него семеро музыкантов. Спектакль имел оглушительный успех» (TRM. S. 64).

Нападки на театр Пискатора и его коллектив (в которых никогда не было недостатка) участились с приближением гитлеровской чумы к Берлину. Ситуация для так называемой «Третьей сцены» Пискатора была уже невыносимой к началу 1930-х годов: приходилось все чаще выезжать на гастроли «в серую немецкую провинцию», из-за нехватки денег упрощать оформление спектаклей. Один из критиков выразил свое восхищение по поводу «Параграфа 218» следующим образом: «Вернулась романтика бродячего театра – каждый вечер кассовый провал... Свершилось чудо: у Пискатора на сцене нет больше машинерии, действуют лишь живые люди»¹. Журнал «Вельтбюне» в том, что в финале спектаклей перестали петь «Интернационал», усмотрел даже признаки того, что публика помнела: вместо того чтобы петь хором, она стала размышлять...

На гастролях зимой 1930 года в одном из городов Тюрингии, которые национал-социалисты чуть не сорвали (Пискатор через суд восстановил право продолжить гастроли), в местной газете «Generalanzeiger» появилась статья, которую вполне можно было приписать будущим бумагомарателям «Völkischer Beobachter»: «Театр Пискатора уничтожает без остатка последнее понятие немецкой нравственности. Рафинированным образом инспирированное полное разрушение германской чистоты имеет целью нанести нашему народу нравственный урон, который заведет его в пропасть»².

В «КОРИЧНЕВЫЕ ГОДЫ» – НЕКОРИЧНЕВЫЙ ?.. КАКОЙ?

Искусство – возвышенная и обязующая к фанатизму миссия.

Адольф Гитлер. Искусство как самый величественный щит немецкого народа. Речь 1.3.1933³

Чтобы выбраться из разлома цивилизации, низшей точкой которого был холокост, Германия должна отказаться от самой немецкой из всех идеологий – иллюзии, что политика может быть компенсацией культуры.

Вольф Лепенис. Томас Манн и «Брат Гитлер» (2008)

Экономический кризис и отъезд Пискатора в СССР на съемки фильма по приглашению «Межрабпома», превратившийся в эмиграцию, обернулись для Трауготта Мюллера простым и потерей ориентации.

¹ *Wesemann H.* Piscator-Tournee. Zit. in: Erwin Piscator. Eine Arbeitsbiographie: in 2 Bänden / Hrsg. Von K. Voeser u. R. Vatkova. Berlin: Edition Hentrich, 1986. Bd. 1. S. 276.

² Ibid.

³ Одна из двух сентенций, которые Гитлер велел поместить на портале Дома немецкого искусства, торжественное открытие которого состоялось 18 июля 1937 года (вторая сентенция гласила «Ни один народ не живет дольше, чем документы его искусства»). В этом здании была устроена выставка «Дегенеративное искусство», а также ежегодно с 1937 по 1944 год проводилась «Большая выставка немецкого искусства».

В 1928 году он поставил десять спектаклей, в 1929-м – всего три. Всегда восторженно принимавший работы Мюллера Альфред Керр ядовито прошелся по работе сценографа в постановке Пауля Бильдта по пьесе Э. Велька «Снятие с креста. Трагедия в двух частях: Толстой и Ленин» (февраль 1929, «Фольксбюне» на Бюловплатц; темой спектакля было противопоставление толстовского «непротivления зла насилию» ленинской идее улучшения мира насильственным путем). Знаменательно, впрочем, что Керр, увидевший в целом спектакле тенденцию расчета с экспрессионизмом, писал по этому поводу: «Трауготт Мюллер, на чьих плечах ответственность за зрелище на сцене, в предложенной на сей раз живописной декорации был отнюдь не на таировском уровне [*Tairoffael*]; вместо системы механизмов – жалкие потуги на реализм. Старомодно. Жалкий ретроград-возвращенец»¹.

В марте 1930 года вместе с Жоржем Гроссом (известны его блистательные эскизы гротесковых костюмов) оформил постановку Алексея Грановского «Спор о сержанте Грише» по Арнольду Цвейгу. Снова мнения критики разошлись – тогда как одних подкупала «детская наивность, как будто вынутая из детского ящика с пестрыми игрушками» (А. Эрлэзер), обычно сдержанный Герберт Йеринг гневно порицал Мюллера в «отсутствии стиля» и «полной эклектике». С сентября 1930 по февраль 1932 года Мюллер вообще не работал.

Трауготт Мюллер, как видно, не испытывал особых мук совести, порывая с Пискатором навсегда. Да и Пискатору особенно не в чем было винить своего сценографа – только что в очередной раз его самого лишили театра и работы. Куда податься автору «Политического театра»? Может быть, попробовать работать в Советском Союзе?

В это время сценограф впервые ощутил, что его серьезно беспокоят боли в сердце, начал глушить сигарету за сигаретой – и все это, как свидетельствовали коллеги по сцене, только усугублялось. Письменных или дневниковых свидетельств о времени «ломки» не сохранилось – племянник художника в своей книге не говорит об этом ни слова.

Стремительно наступали иные времена, которые для художника – симпатизанта социалистическим идеям, «сценографического рупора» Пискатора или просто авангардиста – неизвестно чем могли обернуться. Впрочем, по всем признакам было ясно, что и мировоззрение, и эстетика немецкого авангарда «золотых двадцатых» рассыпается, демонтируется, достояние ее растаскивается на части и готовится – что вскоре станет очевидным – на гитлеровско-геббельсовское закланье. Мюллер старался растерянности не показывать. Историки театра затрудняются ответить, на что собственно жил сценограф – вернулся ли он в кабаре как актер или сочинитель баллад и песен (во всяком случае, сохранилось свидетельство жены Франка Ведекинда Памелы, что она была на одном из подобных выступлений в 1937 году и была в восторге от «трех его песенок»).

¹ Ehm Welk. «Kreuzabnahme». Volksbühne // *Kerr. A. Mit Schleuder und Harfe. Theaterkritiken aus drei Jahrzehnten* / Hrsg. von Hugo Fetting. Berlin (Ost) 1981. S. 439.

Каждый делал свой выбор в одиночку. Расставались порой молниеносно, не зная, что их ждет и совершенно не предвидя ни ужасов, ни их масштаба, которыми обернется приход фашизма. Театральный критик «Deutsche Zeitung Berlin» Альфред Мюр, работавший с 1934 по 1945 год заместителем Грюндгенса-интенданта, так передает содержание речи Гропиуса на прощальном ужине дома у четы Мюллеров перед его отъездом в Лондон в 1933 году: «Конечно, я сожалею, Трауготт, что не смогу больше работать с вами над проектом тотального театра и видеть спектакли, которые возникнут в этом духе. Вы знаете, я предпочитаю коллективный метод работы... в этом заключался смысл собрания лучших имен в Дессау: Пауля Клее, Герхарда Маркса, Шлеммера, Кандинского, Моголи-Надя... (когда он перечислял эти имена, лицо его залило радостью). Но когда тот или иной выпадает из обоймы... Трауготт продолжит эту работу и, быть может, будет обо мне вспоминать...»¹

Уезжая в Америку, на прощальной встрече с членами старой труппы² Пискатор звал своего сценографа последовать за собой. Делился ли Пискатор во время этой встречи своими разочарованиями в большевизме и Сталине, постигшими его во время пятилетней работы в СССР, мы не знаем³. Пискатору пришлось ехать одному. После отъезда в эмиграцию

¹ *Mühr A. Deutschland, Deine Söhne Zeitgeschichtliche Begegnungen. München: Langen Müller Verlag, 1977. S. 224.*

² Дата нам ее, к сожалению, неизвестна, все же очень хотелось бы знать, когда и как ему удалось это сделать на самом исходе советской эмиграции. Пискатора, разумеется, не ждали в Берлине с распростертыми объятьями. Как мог его упустить отлично знавший искусство автора «Политического театра» Геббельс, неясно (кроме всего прочего, в ноябре 1930 года Пискатор с Геббельсом сошлись в непримиримом идеологическом поединке в радиозфире; имеются две редакции протокола: Геббельса и Пискатора (опубликованная в 1986 году в первом томе вышеупомянутого двухтомника издательства Хентрих «Эрвин Пискатор. Трудовая биография» под названием «Национальное или интернациональное искусство?»). Как известно, Пискатор выехал из Москвы в Париж в командировку по заданию Коминтерна в конце августа 1936 года, в октябре Б. Райх и В. Пик предупредили, что в Москву, где начались аресты, возвращаться опасно. Новый этап его эмиграции начинается в 1937 году с прибытия в Америку. Улизнуть из рук Геббельса, оказавшись проездом в столице рейха в 1936–1937 году, можно было только с помощью Штирлица...

³ Приведем лишь два коротких пассажа из дневников 1930-х годов Пискатора, опубликованных лишь в 1986 году в Западном Берлине: «[Без даты]. Внутренняя лживость “культа личности” становится почти неизлечимой раковой болезнью, ибо не только лучшие мертвецы и заживо погребенные останутся на этом смертоносном пути, но и лучшие идеи нашего движения». «9 июля 1936 года. По пути из Будапешта в Тигину. Эти вылазки в Европу обладают сказочной красотой. Почему? Разве капиталистическая Европа лучше Советского Союза. Живется тут легче, беззаботней, свободней, Почему я этого не чувствовал, живя здесь? Не чувствовал потому, что я не знал реальности “Советский Союз”. Потому что я, правда, за будущее боролся, но не видел его перед собой. А коли я вижу реализацию будущего перед собой, то вижу, как вековые трудности, доставшиеся Советской России в наследство от глубокого бескультурья царской России, могут быть играючи преодолены

в его письмах и статьях имя Мюллера не упоминается ни разу, ни в хорошем, ни в дурном тоне.

Было еще и предложение уехать в эмиграцию от Леопольда Линдтберга, который вместе с большой группой талантливых актеров-антифашистов (Терезой Гизе, Карлом Парилой, Марией Беккер, Вольфгангом Лангхоффом, Вольфгангом Хайнцем) бежал от коричневой чумы в Цюрих – Мюллер отшутился, что ему нечего делать в театре, где такая маленькая сцена. С этим блистательным ансамблем уехал в эмиграцию другой берлинский художник – Тео Отто, которому эмиграция практически открыла путь к работе с лучшими режиссерами Европы – Буквитцем, Фиртелем, Штруксом, Штеккелем, Зельнером, Караяном... Трауготт Мюллер сделал свой выбор – остался, согласно одному из свидетельств, по настоятельному совету друга его юности – Густава Грюндгенса (TRM. S. 70). Разрыв совершился, но эпоха еще не обнажила полностью свои трагифарсовые лики, постижимые, пожалуй, лишь с начала пикассовской «Герники», брехтовских сцен «Страха и отчаяния». Трагедия эпохи заключалась, по выражению Хайнера Мюллера, в «отрицательной селекции», в том, что на исконно немецкой земле 12 лет процветала оптика совершенно иного исторического и художественного зрения.

В марте 1933 года в театрах повсеместно начинается процедура «Gleichschaltung», что вполне можно было бы перевести как «унификация» или «оптимизация» (все же точнее содержание этого термина передается таким образом – «процедура присоединения к нацистской идеологии», практически вылившаяся в чистку от «нежелательных элементов»). В мае 1931 года Пискатор окончательно отбывает в Москву для съемок фильма «Восстание рыбаков Санта-Барбары», с чего практически начинается его эмиграция. Трауготт Мюллер уже через два года оформляет нацистскую пьесу «Пророки» Ханнса Йоста и вскоре поступает на работу в Государственный (позднее Прусский) драматический театр на Жандарменмаркт к интенданту Хайнцу Титьену. Титьен привлекает в качестве завлита президента нацистской Палаты письменности Ханнса Йоста и по команде сверху приступает к чистке.

Однажды, в год начала Октябрьской революции в России, брат Мюллера по профессии Жорж Гросс написал бойкий памфлет о «каучуковом (гуттаперчевом) человеке», любимце цирка и веселом спутнике друга «дада», с легкостью, благодаря своей гибкости, принимающего удары судьбы и способного выдержать бурю.

культивированной Западной Европой... Спасибо революции русских большевиков... Спасибо дивной культуре старой Европы – понятой в новом воскрешении. Поэтому я стремительно лечу от метаний – навстречу реальной мечте, мечте о реализации – будущего старой, глупой (?), но чудной, прекрасной и, надеюсь, когда-нибудь счастливой Европы». Подробнее см.: *Колязин В.* Мейерхольд, Таиров и Германия. Пискатор, Брехт и Россия. Очерки истории русско-немецких художественных связей. Саарбрюккен: Palmarium academic publishing, 2013. С. 218.

Как сказано уже, каучуковым парнем быть,
 Вертеться как скелет в анатомическом театре
 Но только носом не клевать как пиит в салонном кресле
 Иль кисточкой, стоя у мольберта, розочки мазюкать.
 А надо вот что: буржую толстому под дых,
 Чтоб сны его об окороке жирном развеять в пух и в прах.
 Зад пацифиста объемом с пивную бочку пощекотать.
 Шуметь! Греть! В клочья разнести! Взорвать!
 Или хотя б повиснуть манекеном на кресте оконном.
 Кто бестолков, пускай сопьется в винном погребеке.
 Да! Вновь эластичным стать! Пружинисто лететь куда хочу!
 Изгибистым быть, как змея! Боксер, на изготовку –
 лупи иль в подбородок иль прямо в сердце!¹

Печально то, что спустя каких-нибудь 15 лет многие из таких «каучуковых мальчиков», мечтательно-легкомысленных дадаистов легко и быстро станут «изгибистыми, как змея», приспособленцами в атмосфере всеобщего опьянения, не слишком сопротивляясь стихии общественного заблуждения и не прислушиваясь к голосу (собственного? чужого? – вот что важно для понимания субъективной логики!) разума. Реальность рейха имела мало что общего с цирком.

Что иного могли сказать о нем Брехт ли, Томас Манн ли – о творце подмостков для политического театра, который спустя 15 лет окажется декоратором праздника по случаю очередного дня рождения фюрера? Письмо Брехта актеру Генриху Георге вполне могло быть обращено и к Трауготту Мюллеру (неважно, согласимся ли мы с высказываемым сегодня предположением, что Брехт такого письма не писал и, следовательно, оно – искусная подделка гедеэровских брехтоведов). То, что в послевоенной Германии Трауготт Мюллер оказался забыт лет на сорок, оказалось расплатой «in effigie» за полуневяный-полуочевидный коллаборационизм. Занавес забвения – молчания упал одновременно с падением берлинской стены и воссоединением Германии, когда стало возможно поднимать «трудные темы», писать о фигурах столь неоднозначных и противоречивых. Но и сегодня о нем написано всего три-четыре работы – но не персоналии и лишь в связи с режиссурой.

Догма абсолютного подчинения идеологии и институтам власти была конституирующей для ВСЕХ БЕЗ ИСКЛЮЧЕНИЯ (исключения делались исключительно лично Геббельсом и Герингом для узкого круга лиц, которых можно пересчитать по пальцам) с самого начала и оставалась такой и далее, в особенности в сезон 1937/38 года, в период радикализации расовой политики нацистов. Направляющая идеологическая линия министерства пропаганды год от года становилась все жестче и жестче. Так, постановки пьес Шекспира, который поначалу не тревожил блюстителей «чистоты

¹ Grosz G. Man muss Kautschukmann sein! // Neue Jugend. Prospekt zur Kleinen Grosz Mappe. Berlin-Südende: Der Malik-Verlag, Juni 1917. S. 1. Перевод автора.

расы», не возбранялись – наоборот, они поощрялись, поскольку Геббельс видел в Шекспире ярчайшее проявление «нордического начала». Но так было до начала войны, война быстро внесла свои коррективы. С 1940 года начали требовать «особого разрешения», количество постановок пьес Шекспира тотчас упало наполовину. Еще весной 1933 года деятели всех искусств поголовно были обязаны стать членами определенной рейхспалаты. Кто вышел из палаты по каким-то причинам, автоматически получал запрет на профессию.

Однако театральную жизнь рейха нельзя назвать однозначно подчиненной нацистской идеологии, а деятельность оставшихся в нем – однозначно определить как приспособленчески-рenegатскую. Театр – это институт, в котором хоть на время, все же можно спрятаться и залечь на дно... (особенно, если найдется тот, кто сумеет тебя спрятать. Ведь смогли же Грюндгенс и Георге сохранить у себя в театре нескольких актеров-евреев и тем самым спасти их от грозившей депортации). Юрген Фелинг, например, мог публично заявить, ничуть не жуируя: «Я могу ставить в рейхе все, что захочу и как захочу, и не будучи членом партии».

Давление идеологии и министерства пропаганды было тотальным, но не абсолютным там, где речь не шла об откровенно антинацистских настроениях, существовали четкие границы терпимости, объяснявшиеся отнюдь не благородством, а трезвым расчетом. Авторитетнейший историк немецкого театра Хеннинг Ришбитер определял рамки возможностей творческой работы в театре рейха так: «Что запрещено, а что все еще терпимо». Границы и градации упомянутой терпимости конкретизировались в каждом отдельном случае. Тот же Ришбитер рассматривал четыре различные формы приспособления к нацистскому режиму (Густав Грюндгенс в Государственном театре как рискованный игрок против Геринга, Хайнц Хильперт в Немецком театре как хранитель традиций Рейнхардта, Эрнст Клёпфер как умело лавирующий интендант в «Фольксбюне», Генрих Георге в Шиллер-театре как защитник великих режиссеров Фелинга и Фельзенштейна)¹.

Однако само приспособленчество это совершенно по-разному выглядит с точки зрения «тогда» и «сейчас», с точки зрения самих приспособленцев и их интеллектуальных противников, не признающих никаких оправданий. Известно, что знаменитый дирижер Фуртвенглер еще в апреле 1933 года написал в письме Геббельсу, дистанцируясь от политики: «Искусство и деятели искусства здесь, в Германии, нужны для того, чтобы воссоединять, а не вбивать клин. В конце концов, я признаю лишь единственную разграничительную черту – между хорошим и плохим искусством»².

¹ Hitlers Künstler. Die Kultur im Dienst des Nationalsozialismus. S. 216.

² Поводом для написания письма Фуртвенглера был осуждавшийся дирижером запрет на профессию таким мастерам искусства еврейской национальности, как Вальтер Клемперер и Рейнхардт. Однако критики позиции Фуртвенглера ни тогда, ни сегодня не делают ему никакой скидки, представляя его ренегатом и трусом и не упоминая о его протесте против гонений на евреев.

Тотчас же по получении письма Геббельс ответил дирижеру и попросил его согласия опубликовать это письмо в печати как открытое вместе с его ответом (материал этот вышел в «Fossische Zeitung» 11 апреля 1933 года). Геббельс лишний раз воспользовался возможностью блеснуть демагогией и дать «от лица фюрера» наставление мастерам культуры: «Задача художника не только воссоединять, но гораздо шире – формировать, удалять больное и строить свободную дорогу здоровому... Только искусство, которое черпает силу из бьющего через край источника народности, может что-то значить для народа, для которого оно создано. Искусства в абсолютном смысле, как его понимает либеральная демократия, быть не должно»¹. Уже в этом раннем случае ярко проявилось характерное для 1930-х годов тотальное смещение и переориентировка социально-психологических установок, уклониться от которых становится невозможным. Парадоксально: нацистский политик требует от художника осознания своей политической ответственности и ратует за политическое искусство, а уклоняющийся от политического выбора художник пытается защитить свободу выбора, отстоять автономию искусства...

Современные немецкие историки театра этого периода все чаще говорят о дихотомии правила и исключения, об оазисах, не затронутых тотальной идеологизацией. Иным вариантом невовлеченности в открыто нацистские культурные акции была работа по принципу: ставишь один-два спектакля, угодных режиму или навязываемых ведомством Геббельса, в остальном же ты относительно свободен. В советском театре еще в ранние сталинские годы сходная практика получила наименование «постановки по заказу», проще говоря, «халтуры». Идиотизм, бюрократически-управленческая чесотка нацистского режима наиболее сказывалась в эпицентрах влияния, на периферии же не обязательно было каждый раз брать под козырек. Одним из вариантов было метание между этими двумя крайностями, попытка внутренней эмиграции, более или менее скрытой, удававшейся не так уж многим.

Не может не бросаться в глаза «скорость перелицовки», готовность к перемене эстетических ценностей и демонстрации приверженности новым идеям и идеалам в первые же недели после победы национал-социалистов. Но зачастую случалось, что перебежчиками, сторонниками, пособниками становились... наутро следующего дня, как профессура немецких университетов, потребовавшая отстранить своих коллег-евреев от преподавания на следующий день после провозглашения Гитлера канцлером.

¹ Brief Furtwängler an Göbbels, 11.04.1933 // Dokumente der deutsche Politik. Die Nationalsozialistische Revolution 1933 / Bearb. von A. Friedrichs. Berlin: Junker und Dünhaupt, 1935. S. 255–258.

Для Мюллера жизнь в новом качестве началась с оформления спектакля Лотара Мютеля¹ по «Мессинской невесте» Шиллера (Берлинский государственный театр, премьера в ноябре 1933). После двухлетней паузы в последнем квартале 1933 года его приглашают в будущий театр Грюндгенса – до конца года он оформил один спектакль (вышеупомянутый) у Лотара Мютеля и два с Юргеном Фелингом (в том числе и «Пророков» приснопамятного Йоста). В мартовскую ночь 1934 года, после назначения Грюндгенса (в итоге четырехнедельных переговоров с прусским министр-президентом Герингом) «директором-комиссаром» все втроем – Грюндгенс, Мютель, Мюллер – обсуждали программу театра. Грюндгенс заверил Мютеля, что будет опираться на него как на первого режиссера-постановщика театра и ни в коем случае не оставит Мюллера без работы. «Травли больше можно было не бояться», резюмировал посвященный во все эти тайны А. Мюр, автор книги «Вокруг Жандарменмаркта»².

Однако лишь с 1934 года, по словам Грюндгенса на похоронах сценографа 4 марта 1944 года, Трауготт Мюллер «смог продолжить свою работу в самых лучших внешних условиях, полагая, что его точки зрения и прошлые достижения нашли признание». Само собой разумеется, блистательный Грюндгенс рассматривал работу Мюллера в его Театре на Жандарменмаркт как вершину творчества сценографа: «Его связь с Государственным театром означала для него сотрудничество с лучшими режиссерами и актерами Берлина и Германии (стоит обратить внимание на то, что слово «рейх» Грюндгенс не употребляет. – В.К.) и предвещала ему одновременно возможности развития, которых он в такой форме до сих пор еще не знал». Предавшись воспоминаниям, Грюндгенс сказал, что Мюллер провожал его в машине на судьбоносную встречу, с которой тот вернулся в театр интендантом – стало быть, встречу не с Геббельсом, а с Герингом, в ведении которого находилась главная сцена рейха³. Из всего этого можно заключить, что Грюндгенсу пришлось заступаться за художника Пискатора перед шефом гестапо. В 1935 году сценографа перевели из временного штата в постоянный (TRM. S. 93).

Объявленная фюрером эра «новой классики» обнаружила уродливые очертания уже в 1933 году, когда началось усиленное встраивание Гёте

¹ Лотар Мютель (1896–1965) обучался искусству органиста, одновременно закончил Актерскую школу Макса Рейнхардта. Играл в постановках Л. Йесснера. Как режиссер дебютировал в 1931 году в Прусском государственном театре в Берлине, будучи третьей фигурой в театре после Фелинга и Грюндгенса (исполнившего роли Мефистофеля и Гамлета в постановках Мютеля). Вступил в НСДПГ; сыграл роль Шлагетера – «первого солдата Третьего рейха» – в одноименной пьесе Х. Йоста. С 1939 по 1945 год – интендант «Бургтеатра», где поставил спорного «Венецианского купца» (1942). В отличие от Х. Ришбитера, считавшего мютелевскую интерпретацию Шейлока антисемитской, К. Трильзе («Theaterlexikon», Berlin (Ost.), 1997), наоборот, находил «достойной включения в театральное наследие Германии».

² Mühr A. Rund um Gendarmenmarkt. Oldenburg; Hamburg: Gerhard Stalling Verlag, 1965.

³ У Грюндгенса испытательный срок длился восемь месяцев – в марте он был назначен «комиссарским директором», и лишь в октябре – интендантом Государственного театра.

и Шиллера – «веймарской классики» – в идеологию национал-социализма¹. В нацистской прессе расхожими стали вульгарно-мифические прокламации типа: будь бы Гёте, «христианин-германец», нашим современником, он с величайшей симпатией принял бы национал-социализм»². Рейх вообще объявлен реализацией на земле ни более ни менее как финала гетевского «Фауста» с его футуристическим прогнозом общества свободы. Лозунгом времени становится «оживление классики» средствами современного театра.

В это время в связи с мифообразующей темой фюрера в театре активно обсуждается идея возрождения античного хора, отвечающего потребности режима в формировании массы, эстетизации собраний и маршей. Шиллеровская «трагедия с хорами» и враждующими противниками показалась весьма удобной для разработки этой темы. В связи с 175-летием со дня рождения Шиллера (1934) ведомство Геббельса запланировало ряд акций по присвоению наследия веймарского гения, начавшихся за полгода до юбилейной даты. В немецком театре миновала эпоха точного воссоздания эпохи, строго конкретное время не нужно – наступило «время героев», а как ядовито заметил критик «*Neue Wiener Presse*», «какими еще могут быть современные герои, если не блондинами». Руководитель фракции НСДАП Ханс Фабрициус уже за год до масштабных шиллеровских празднеств рейха в веймарском Национальном театре состряпал брошюру «Шиллер как товарищ Гитлера по борьбе»³, в которой причислял великого классика к предшественникам национал-социализма. (Но непревзойденного демагога Геббельса не удалось превзойти никому: «Если бы Шиллер жил

¹ Картина «перифункционирования» («*Umfunktionierung*») «веймарской классики» и закладки «фундамента новой классики» особенно разительна, являя собой, по существу, один из вариантов переноса культа мертвых из сферы мифа в сферу культурной, литературной и театральной жизни. Фюрер, возлагающий букет роз со свастикой на ленточке к смертному одру Шиллера на юбилейных празднествах 1934 года – каков пример подобного переноса! Десанты Гитлера в Веймар стали регулярными с конца 1934 года, когда фюрер осматрел макет и эскизы реконструкции музея Гёте и обязался «лично» ее финансировать (в то же время в доме-музее поэта никогда не был). В речи местного гауляйтера на закладке камня «Проекта Адольфа Гитлера» (реконструкция Веймара) в 1935 году покровителями города будущего были названы сверкающие имена «Гёте и Гитлера». Слушая «Мейстерзингеров» в веймарском Национальном театре в 1938 году, фюрер обратил внимание на неудобство и ветхость зала и сцены и велел провести реконструкцию театра, дав архитектору детальные указания (реконструкция завершена в мае 1940 года). Осматривая театр в июле, Гитлер рекомендовал театру, отправляющемуся в турне по северным странам, «заехать по пути» в Париж и представить там «Летучего голландца». Завершая свое подробное описание активной деятельности Гитлера в отношении Веймара, немецкая исследовательница К. Хольм пишет: «С такой наглостью и дешевым пафосом ни одно движение не паразитировало на культуре» (*Holm K. Weimar im Banne des Führers. Die Besuche Adolph Hitlers 1925–1940. Köln; Weimar; Wien: Böhlau, 2001. S. 77*).

² *Der Nationalsozialist*. 1933. 8.1.

³ *Fabrizius H. Schiller als Kampfgenosse Hitlers. Bayreuth, 1932. S. 120.*

в наше время, он, без сомнения, стал бы поэтическим вождем нашей революции... Он был одним из наших, кровь от крови, плоть от плоти»¹.) В рамки этого помпезного мероприятия, обставленного гигантскими процессиями и шествием всего способного передвигаться населения веймарского края навстречу визитеру-фюреру, был вплетен и берлинский спектакль.

Лотар Мютель в своих суждениях об актуальной интерпретации шиллеровской трагедии выглядит «национал-социалистическим идеалистом» (именно таким сознанием было легко манипулировать): «Спектакль должен стать чем-то большим, чем новая постановка классики, мощным предупреждением братского раздора, и тем самым способствовать примирению всех наших Volksgenossen², готовых к труду на благо возрождения Германии». От художника режиссер требовал «строго архаичных декораций, решения сцен строгого и героического в духе новой Германии», с тем, чтобы на первом месте оказывался хор, действующий «в полном сознании своей расовой принадлежности»³. Не успел спектакль появиться (преьера состоялась 10 ноября 1933 года), как нацистская критика объявила постановку «началом нового стиля». Трауготту Мюллеру пришлось в ответ на «требование эпохи» выступить со статьей в праворадикальной газете «Berliner Deutsche Zeitung». Наиболее забавна в этой статье попытка сценографа перевести свои эстетические представления пискаторовской эпохи на жаргон Третьего рейха. Отвергая сцену-коробку с ее «ложами и ярусами, порожденным классовым обществом», Мюллер развивает идею «театрального пространства, соразмерного общим переживанием публики».

В архитектурном решении «Мессинской невесты» четко просматриваются черты главной (пожалуй, и единственной) театральной «реформы» национал-социалистов, объявивших тингшпиль символом своей идеологии. Тингшпиль должен был заменить сцену-коробку аренной, поновому организующей зрителей. Хор трактовался в противоположность классическому пониманию не как речевой фон, а способ включения зрителя в «хоровые игры». Тингшпиль как примитивное милитаризованное зрелище переносил акцент на визуальные акции – марши, манифестации, одиночные проходы актеров по сцене.

Эстетика тоталитаризма во всяком случае (нацистского ли, советского ли) требовала четких форм и смыслов, тотально подчиненных принципам идеологии. При этом данная эстетика не чурается любых заимствований, паразитирования на почве, удобренной ради совсем иного порядка вещей. Она способна поглотить и уничтожить любую художественную конституцию.

Риторика статьи в устах бывшего левого активиста театра Пискатора ошеломляющая: «Шиллеру необходим хор, воодушевляющий массу личностей

¹ Völkische Beobachter. 1934. 11. 11.

² Соотечественник (из лексикона германских фашистов).

³ Zit. in: *Jammerthal P.* Ein «zuchtvolles Theater». Bühnenästhetik des «Dritten Reiches». Das Berliner Staatstheater von der Machtergreifung bis Ära Gründgens. (Diss.). Berlin, 2005. S. 74.

великой идеей, следующий за предводителем хора в ясном понимании расового единства. Ибо этот хор выражает чистые, жестокие, героические идеи прагерманского мировоззрения и чувств». Трудно представить многолетнего соратника Пискатора этаким интеллектуальным хамелеоном.

Немецкие театроведы (в частности Петер Яммерталь и Йоганна Мушкелькнаутц в своей работе «Надо ли быть “каучуковым человеком”? О сценической работе Трауготта Мюллера в Третьем рейхе») высказывают предположение, что самые рьяные пассажи статьи принадлежат не Мюллеру, а редактору отдела газеты Мюру. И впрямь, вряд ли Трауготт Мюллер додумался бы до такого упрощения, что функция хора у Шиллера – «не слово, а наглядное изображение борьбы и примирения враждующих братьев».

Перед Лотаром Мюттелем стояла конкретная задача, отвечающая моменту консолидации фашистских сил, – противопоставить идее гражданской войны некое «народное единство». Это «единство» должно было предстать в спектакле пластически – в форме парадного шествия, марша, торжественного построения.

Хор должен был появиться (и появлялся) на сцене в шлемах – дух времени. Тут и спорить нечего. Строго продуманной должна была быть символика цветов. Любопытно, что если маститый Бернгард Дибольд увидел в хоре на сцене солдат в «серых и желтых одеждах», то более усердным критикам с «расовым уклоном» они видятся в «черных и коричневых» одеждах.

Как никто другой, вскрыл подоплеку предложенного театром мифа пангерманского хора критик «12-Uhr-Blatt» Курт Рисс: «Дружина воинов. Отнюдь не в шиллеровском, а еще меньше в греческом стиле, ибо задача хора в конце концов размышлять и философствовать над труднейшими и огромнейшими проблемами. А обыкновенные вояки этого не делают, только лишь и бряцая своими доспехами».

Ситуация бывшего пискаторского сценографа оказалась в высшей степени двойственной. С одной стороны, он черпал сценические формы из прошлого, с другой стороны, архаические формы, которые он черпал из сокровищницы античного театра, должны были отождествляться с героикой в духе новой Германии. Парадокс заключался в том, что отказ от сцены-коробки – идея пискаторовского пролетарского театра – отвечал устремлениям национал-социалистических пропагандистов в направлении развития тингшпиля, в основе которого лежали миф фюрера и мир внемлющей фюреру экстатической толпы.

То, что в спектакле Мютеля уже заметны были черты консервативного стиля, искажающего шиллеровскую трактовку архаического сюжета, свидетельствует описание спектакля, оставленное датским критиком Карин Дикман, посетившей Берлин и уже через год написавшей на своей родине диссертацию о берлинском спектакле: «Оба хора органично связаны тутти ритмов, декламация становится все чеканнее, так что появление хора на сцене уже само по себе несет черты военизированной, почти милитаристской культуры»¹.

¹ Dickmann K. «Die Braut von Messina» im Wandel der Zeit. Diss. Helsingfors. 1935.



Трауготт Мюллер.
Эскиз декорации
к «Мессинской
невесте» Ф. Шиллера.
Берлинский
Государственный
театр (Театр
на Жандармен-
маркт). 1933
Бумага, карандаш,
акварель, белила,
фольга
Театрально-
историческая
коллекция
Института
театроведения
при Свободном
Берлинском
университете

Знаменательно, что Трауготт Мюллер прекрасно представлял себе, что несла с собой проделанная им метаморфоза архаической формы античного амфитеатра: «То, что мы выстроили на сцене Государственного театра, можно было с не меньшим успехом соорудить на манеже, на открытой площадке или даже на природе» (TRM. S. 79). И, как мы увидим дальше, чем глубже он погружался в конструирование формы спектакля, тем меньше он отдавал себе отчет в том, какие идеи будут провозглашаться за счет этих форм. Последующая цитата из Мюллера покажет, что сценограф полагает: его решение заставит зрителя задуматься о вопросах взаимоотношения судьбы отдельного человека и общества, а идеологи нацизма видят в том же самом решении прокламацию основной нацистской идеи! Противоречие это парадигматического свойства – то есть не все осознают в это время, что смена идеологической парадигмы уже произошла и довольно давно. Многие в первые годы господства Гитлера тешили себя иллюзией, что и в этом государстве возможно «искусство для искусства». Многие сохраняли эту иллюзию до начала войны. И самое интересное заключалось в том, что был узкий, вполне определенный слой, «партия», в деятельность которого министерство Геббельса не вторгалось.

В декорации «Мессинской невесты» пространство организовывала находившаяся в центре витая лестница, которой Мюллер дал название «лестничный манеж». Действие происходило как в центре, так и на самой

лестнице. Точно так же, как хор замыкался кругом, так же замыкался и образованный зрителями круг, который расширял и замыкал малый круг. В своей статье Мюллер, зачарованный находками, как бы продолжающими в его сознании пискаторовскую эпоху, описывал секрет пространственного решения: «Взгляд на эскиз демонстрирует, что “декорация” предлагает каждому зрителю иной вид. Зритель слева видит совершенно иную картину, нежели зритель справа. Эта архитектура сознательно построена вопреки пропорциям сцены-коробки, с той лишь целью, чтобы предоставить хору возможность требуемых Шиллером действий, построений, группировок и отдельных проходов. Лестничный манеж постоянно остается для каждого, где бы он ни находился, пленумом, в котором разворачивается судьба отдельного человека во взаимодействии с обществом – то есть хором. Вкусовые вопросы играют здесь ничтожную роль. Даже цвет ограничивается небом, морем и геральдикой» (TRM. S. 79).

Для расширения перспективы вводились дополнительный живописный задник с видом не то Этны, не то Мессины, орнамент как этнографическая деталь, размещались в особом порядке уходящие под колосники полуразрушенные античные колонны, а рампа, портал и вход в оркестровую яму «инкрустировались» каменной плиткой – ради имитации подлинности места действия. Считается, что Мюллер был первым сценографом, принесшим на сцену каменную плитку.

Мюллер был убежден в том, что его архитектурные идеи, проникнутые духом эллинизма, должны утвердиться и на традиционных сценах-коробках. «Мои оформительские идеи не ограничиваются “антиквизацией” сцены-арены. Лестницы, колонны и орнаменты – вот строительные камни математики пьесы». Блистательно применяя и варьируя находки Аппиа и мастеров школы Гропиуса, переключаясь в чем-то с Леопольдом Йес-снером – но не споря с ним, – классический Мюллер был строг и сдержан, допуская лишь легкую барочную стилизацию.

Буквально через год Мюллер опять оформляет ту же пьесу Шиллера, на сей раз в постановке молодого режиссера Карла Хайнца Штрукса на сцене Эрфуртского театра. Сценограф вновь трактовал хор в духе тингшпиля, расширял пространство спектакля, встраивая в манеж целую деревню с ее пестрой торговой жизнью («классический» тингшпиль нацистов, естественно, подобной вольности народной сцены себе не позволял). На этом эра «воцерквления» на сцене объектов «*больших объемов*» для Мюллера в целом кончилась.

Предприимчивый Ханнс Йост – «временно драматург», до своего полного погружения в профессию нацистского бюрократа – добивается, чтобы Юрген Фелинг уже в конце первого года прихода фюрера к власти поставил на сцене Государственного театра его старую поделку «Пророки». Оформлял постановку Трауготт Мюллер.

Душа тривиального мистика Йоста получила то, чего так желала – «экстатическое фортиссимо сожжения ведьм в начале спектакля», «жизнь средневекового поэта в мистической полутьме, с дрожащим светом, в ее нереальном свете, сковывающем чувства... Прикрытая кисеей луна, юный император Карл впервые на немецкой почвенной сцене –

у Траугота Мюллера в жизни не было ничего лучшего» (Л. Штернок в «Berliner Lokalanzeiger», 22.12. 1933). Сам Йост выразил слюнявые восторги мудростью художника, просветившего зрителя в том, что в Средние века монахи и рыцари тоже носили женские платья¹. Картину сценического пред-приятия в духе новых времен дополняет небольшая, больно ранящая Мюллера статья Герберта Йеринга: «Столь же фантастически дико, как и шумы эпохи, отражается ее лицо в настоящих, грубых костюмах, чудесно мерцающих примитивных декорациях Трауготта Мюллера – внутренность каменной кирхи, монастырский ход, бревенчатый настил средневекового города, солнце над немецким ландшафтом...» («Börsenzeitung». 1933. 22. 12; TRM. S. 80).

Интересно, говорили ли великие люди немецкого театра этой эпохи типа Грюндгенса, Фелинга, Либенайера (ну и люди малые ...) между собой что-то вроде: ну сделал один раз нацистскую халтуру²... ну, подхалтурил?..

В одном ряду с «Пророками» стоит целая дюжина постановок следующих лет, для оформления которых в качестве художника привлекался Трауготт Мюллер³. Привлекали Мюллера и на особые пропагандистские мероприятия «движения», отказаться от которых означало выбросить себя на обочину жизни. Так, в апреле и ноябре 1936 года он участвует в «особой акции в поддержку строительства автобанов» – едет в строительный лагерь Керсдорф, где создает играющую с объемами и планировкой лагерных бараков «Сцену рейхсавтобана» и оформляет там увеселительное зрелище по комедии Пауля Шурека «Музыка на улице», а в феврале 1940 года вместе с труппой Государственного театра отправляется на фронт на «освящение» Первого передвижного театра «Сила через радость»⁴, для которого оформляет водевиль

¹ Deutsche Zeitung. 1933. 14.12.

² Русско-немецкий / немецко-русский «Словарь зрелищных искусств» (Лейпциг, 1976, сост. Г. Фишборн, с. 118) предлагает несколько находящихся в немецком театральном обиходе аналогов нашему русскому термину (первый из которых этимологически очень впечатляющ, ибо имеет общий корень с «тингшипилем»): *Tingelei, Kitsch, Pfuscherlei, Stümperei*.

³ «Сто дней» Бенито Муссолини и Джоакино Форзано (ГТ, февраль 1934, режиссер К.Л. Ахаца), «Немецкие страсти» Рихарда Ойрингера (Театр народа, 18 апреля 1935, режиссер К. Цандер), «Героические ландшафты» Гвидо Эрвина Кольбенхейера (ГТ, режиссер П. Бильдт), «Марш ветеранов» Фридриха Бетге («Фольксбюне», сентябрь 1935, режиссер Р.Г. Зольмс), «Варбек» Германа Бурте («Фольксбюне», март 1936, режиссер Г. Шерлер), «Семилетняя война» Ханса Реберга (ГТ, апрель 1938, режиссер Густав Грюндгенс), «Князь Кавур (Виллафранка)» Бенито Муссолини и Джоакино Форзано (ГТ, май 1940, режиссер Густав Грюндгенс), «Полковник Витторио Росси» Эдгара Кана (ГТ, ноябрь 1940, режиссер В. Либенайер), «33 минуты на Грюнберге» Карла фон Холтая (Первый передвижной театр «Сила через радость», февраль 1940, режиссер В. Либенайер), «Героические ландшафты» Гвидо Эрвина Кольбенхейера (декабрь 1943, «Рейхсгаутеатер», Позен, режиссер Г. Штарк).

⁴ Передвижной театр-шапито «Сила через радость» на 900 мест представлял собой чудо современной техники: трехступенчатый амфитеатр был оборудован автономной отопительной системой, кино- и телевизионной аппаратурой, в парке театра были 10 мощных грузовиков и вагончики для актеров. Здесь можно было показывать крупные музыкальные постановки.

Карла фон Холтая «33 минуты в Грюнберге» (режиссер Вольфганг Либенайер).

Анализируя «греховный список», обращаешь внимание на страшный для русской и советской культуры 1937 год, урожайный на классику («Ричард III», «Заговор Фиеско», «Как вам это понравится», «Амфитрион», «Ромео и Джульетта», «Эмилия Галотти», «Михаэль Крамер», «Банбери») и почти такой же 1939-й («Орлеанская дева», «Ричард II», «Разбитый кувшин», «Смерть Дантона») – странные, вероятно, свободные от слишком сильного гнета министерства пропаганды годы, когда Грюндгенсу и Фиртелю удавалось избежать необходимости до остервенения бить поклоны. А ведь формирование репертуара театров рейха, открытие тем, как документально проиллюстрировано Х. Ришбитером в его книге «Театр в Третьем рейхе. Театральная политика и структура репертуара. Нацистская драматургия»¹, происходило под неустанным контролем и по прямым указаниям Геббельса и его ведомства. Тоталитарная манипуляция во всем доходит до абсурда. Так, 9 октября 1939 года рейсхдраматургам поступило указание Геббельса заняться темой Второй мировой войны – что прежде было табуировано, 23 февраля 1942 года – запрет касаться всех русских тем...

Остановимся, однако, на парадоксе одного из самых масштабных «заказных» спектаклей Мюллера – «Немецких страстях 1933 года» Рихарда Ойрингера, премьера которого была приурочена к очередному (46-му) дню рождения Гитлера и анонсирована в афише как «Праздник дня рождения фюрера». В первые годы после прихода Гитлера к власти премьеры пьес, в которых история Германии до 1933 года рассматривалась и пересматривалась с перспективы наци, обычно приурочивали к его дню рождения в надежде, что фюрер почтит спектакль своим личным присутствием. Фюрер же, как известно, отдавал предпочтение опере и оперетте. «Немецкие страсти» в главном драматическом театре рейха, вмещавшем 5500 зрителей, он, как можно заключить из рецензий, также не почтил вниманием.

Драмой «Страсти» трудно назвать: это в чистом виде монтаж сольных декламационных и хоровых партий с плоской однозначной политической тенденцией, полностью отвечавший букве и духу нацистского театра идеологического мифа. Как тингшпиль пьеса Ойрингера уже шла на открытых площадках Гейдельберга и Галле. Режиссеру Цандеру и художнику Мюллеру предстояло теперь создать вариант «тингшпиля в театре», и, на взгляд большинства записных критиков рейха, это блестяще удалось. В спектакле решалась тема «новой исторической общности» – немецкого народа, сбросившего с себя вериги Версальского договора в образе главного персонажа, Мертвого солдата, воскресавшего на глазах зрителя и возвращавшегося в строй. По скромным газетным описаниям, оформление выглядело следующим образом. Взору зрителя представляли едва пробивавшийся сквозь туман силуэт города и плывущие облака. Сцену во всю ширь перекрывало

¹ Theater im «Dritten Reich». Theaterpolitik. Spielplanstruktur. NS-Dramatik / Hrsg. von H. Rischbieter. Berlin: Kallmeyer, 2000.

заграждение из колючей проволоки, из-за которого доносились голоса поначалу невидимых мертвых солдат и к которым затем отправлялся воскресший в облике нового Спасителя (на фотографиях этот «солдат из народа» выглядит словно персонаж натуралистических нацистских полотен Шмитца-Виденбрюка или Шайбе). С поля боя к арене вела широкая наклонная плоскость, на которой павшие в бою вели разговоры с Добрым (Пауль Вагнер) и Злым духом (Генрих Георге). В ходе спектакля со всех сторон, справа и слева, сверху и снизу, к арене и зрительному залу, все плотнее смыкая ряды, стягивались хоры общей численностью в 1500 человек (участие принимало 14 хоров крупных берлинских заводов – Сименса, Борзига, Шультайса, Оренштайна & Коппеля и др.). С колосников спускалось вниз знамя рейха. В финале все хоры вместе с персонажами спектакля – рабочими, крестьянами, бюргерами, студентами, детьми – мощным маршем под пение «Хорста Весселя» шагали по проходам зрительного зала и вместе с публикой покидали театр. «Симфония Ойрингера завершалась пробуждением нации: “Свершилось! Родился Святой Рейх”» (П.К. // Berliner Lokal-Anzeiger. 1935. 20.04).



Сцена «Мертвые из гробов восстают» из «Немецких страстей» Рихарда Ойрингера (сценография Трауготта Мюллера). Театр народов, Берлин. 1935
Рисунок из нацистской газеты

Это поистине геральдически-мистериальное действо критик «Berliner Illustrierter Nachtausgabe» (1935.18.04) описывал в победных тонах: «Над хорами огромным куполом высились небеса, над проволочным заграждением плыли облака, посередине сияла дорога воскрешения. В общем и целом декорация, которую при всей ее простоте не мог не воплотить максимально действенно Трауготт Мюллер».

Итак, Мюллер вроде бы идеально справился с пропагандистской и технической задачами: его пространственное решение «уравновешивало сольные и хоровые партии, благодаря использованию всей огромной глубины сцены слово взлетало до мощных высот» («Berliner Volkszeitung», 1935.20.04). Среди потока хвалебных национал-патриотических рецензий была, однако, и одна критическая, позволяющая нам говорить о внутренней конфликтности мюллеровской сценографии периода рейха. Если мы внимательно посмотрим на эскиз декорации к «Немецким страстям», то увидим отнюдь не ломающую сценическую парадигму предшествующего периода попытку приспособить пространственные формулы пискаторовского периода (глобусообразный купол и авангардистский помост в виде литеры «Т» или молота) к нацистским принципам патетически-монументальной сцены. Как ни старался художник приспособиться к «требованию момента», переломить себя целиком ему не удалось. Что ерничанье, что слишком остроумная шутка наказуемы. Это и послужило, как представляется, поводом для критики Вольфа Браумюллера¹

¹ Стиль Браумюллера весьма нетипичен для главного нацистского печатного органа.

В 1936 году Браумюллер осмелился раскритиковать самого Грюндгенса, за что был уволен и отправлен в провинцию.

со страниц «Völkischer Beobachter», отметившего внутреннее несоответствие сценографических принципов Трауготта Мюллера плакатному характеру драматургии Ойрингера: «Чтобы приблизить эту тинглитургию к народному мышлению, нужна примитивность чувств и средств воплощения. Сценические эффекты Трауготта Мюллера с их активностью заглушают лирически-пассивную интонацию пьесы. Реальный взгляд на вещи сводит на нет символическое измерение образов, придавая им брутальность и фатализм гиперболизированной повседневности. Что такое изображение, противоречащее духу нашего времени, не становится преобладающим, нам следует благодарить хормейстера Антеса Киндля»¹.

В «Немецких страстях» сценограф в последний раз применил излюбленные им огромные пискаторовские проекции...

Прежде чем Мюллер придет к сценографии полупустой абстрактной сцены периода работы с Фелингом и Грюндгенсом, ему придется пережить тяжелый духовный кризис. Он больше не выступает ни с какими театральными-теоретическими манифестами, целиком отдаваясь единственному месту творения сценографа – пространству сцены.

После «Мессинской невесты» – в двух вариантах – и опыта «театра массовых зрелищ» в «Немецких страстях» Мюллер начал тяготиться громоздкими архитектурными конструкциями. В своих экспериментах, по словам Гизелы Зеегер, сценограф «стал ощущать ограничения для актерской игры; попытался искать сценографические решения для спектаклей разных жанров, не сковывая себя определенной программой»². В шекспировских спектаклях 1937 и 1939 годов вместе с Юргеном Фелингом он опробовал сценографическую модель не отягощенной никакими конструкциями и механизмами сцены-коробки, сужающейся по направлению в глубину глубокого, протяженного, будто готический неф, пространства. Его буквально захватывает перспектива, увлекающая вдаль, ведущая в скрытые трагические миры. Манок искать в этом бессознательную (по Фрейду) мифологему турбулентного движения к эпицентру близкой вселенской катастрофы соблазнитель.

Мюллер, на наш взгляд, предвосхитил целый ряд идей театральной семиотики. Он часто оперировал понятием «знак», считал саму сцену «знаком, несущим как эмоционально-декоративный жест, так и транспортирующим смыслы», стоящим на определенных «принципах визуализации».

Тип скупого минималистского оформления, в котором доминирует демоническое, губительное начало, неизвестно где обитающее, спрессованное до ступка отрицательной энергии безвоздушного пространства, к которому Мюллер пришел, занимаясь Шекспиром, представляется

¹ Braumüller W. Richard Euringers «Deutsche Passion 1933». Festaufführung zum Adolph Hitlers Geburtstag im Theater des Volkes // Völkischer Beobachter. 1935. 20.04.

² Зеегер Г. Мюллер, Траугот // Москва – Берлин / Берлин – Москва. 1900–1950. Каталог выставки. М.; München; New York: Галарт; Prestel, 1995. С. 586.

глубоко современным. Ритуальное единство сцены и актера распалось, оказавшись мифом. Пангерманизм канул в лету, сменившись драматической констатацией отсутствия связи между человеком и человеком. Сценограф освобождает сцену от деталей, давая актеру полную свободу, помещая его в то же время в атмосферу давящей, разрывающей человека на части окружающей атмосферы, вплоть до «верхотуры» сцены. Струящиеся вдоль сцены, нависающие над планшетом, где находятся одинокие фигуры актеров, тяжелые облака в эскизах к «Ричарду III», устремляющиеся вниз, чтобы окончательно придавить природу и одиноко стоящего на сцене человека, не может не впечатлять своей современностью и философической направленностью. Человек не выбирает свою судьбу, доставшаяся ему судьба непременно заведет его в тупик, в место бомбежки, в эпицентр вселенского пожара или затмения. Если раньше на сцене Мюллера говорили, кричали, роптали конструкции и объемные формы, то в конце жизни остались говорящими только точки разметки места предстоящей трагедии и цвета драматического и трагического исхода, в котором человеческое существо задыхается. Можно сказать, что поздний Мюллер приходит к концепции автономности сценографии, являющейся – в противовес актерам – сердцем спектакля, образующим его ауру и энергетику, к театру художника, близкого по смыслу вильсоновскому¹.

Для историка театра Эльмара Бука, директора Кёльнского театрального музея «Шлосс Ван», влияние русской сценографии на Трауготта Мюллера неоспоримо. В «Театральном лексиконе», помимо этого, читаем: «Это наиболее значительный сценограф XX века именно благодаря “скупой сценической архитектуре”. Его сценография опирается в гораздо большей степени на пространственные структуры, чем на живописные картины. Ее знаковость не перегружена символикой, она более абстрагирована благодаря опущению лишнего»².

Заметим, что Шекспиру особенно не везло на сценах рейха. Стоило только появиться в Берлине «Ричарду III», а затем и «Ричарду II», как в адрес Геббельса поступили заявления рейхсдраматурга, равнозначные доносу, узревшего в спектаклях «культурбольшевицкие опусы Фелинга и Трауготта Мюллера»³.

Человек в декорациях Мюллера к шекспировским спектаклям всегда предстает заведомо заключенным, он только разворачивает перед нами свою душу, но ни пространства, ни воздуха для жизни и любви мир ему не способен подарить. Тема страха и ужаса бытия в мире, катящемся навстречу войне, буквально гипнотизирует Мюллера. Он не собирался представлять оракулом, он всего лишь выразил свое сомнение, над которым зрителю предстояло поразмышлять. Создатели спектаклей

¹ Мы имеем в виду нашего современника Боба Уилсона – Роберта Вильсона (с таким именем он вошел в немецкую культуру).

² *Buck E. Traugott Müller. Ein biographischer Aufsatz // Theaterlexikon. S. 477.*

³ Цит. по: Theater im «Dritten Reich». Theaterpolitik. Spielplanstruktur. NS-Dramatik. S. 311–312.



времени войны и их зрители – совершенно иные люди, чем люди кануна войны. Это о них всех вместе сказал Густав Грюндгенс в своей лишенной какого бы то ни было рейховского пафоса, печальной и проникновенной речи на церемонии прощания с Трауготтом Мюллером: «Вся наша жизнь стала жестокой, в эти времена она

Трауготт Мюллер. Эскиз декорации к «Ричарду III» У. Шекспира. 1937 Берлинский Государственный театр (Театр на Жандарменmarkt). Местонахождение неизвестно; воспроизводится по: Müller T.R. Traugott Müller. 1895–1944. Bühnenbildner des grossen Raumes. Berlin 1923 – 1944. S. 230

ежедневно вынуждает нас учиться противиться судьбе» (TRM. S. 186). Сомнение сценографа было подхвачено и Фелингом, и исполнителем роли короля-тирана Ричарда Вернером Краусом – актером блестящим, личностью в высшей степени загадочной, для многих антифашистски настроенных оппонентов – даже сомнительной... Всей своей статью хромающий Краус, беспощадный политический преступник, для которого нет никаких преград, напоминал зрителю Геббельса. В истории театра времен рейха этот спектакль остается образцом «в высшей степени смелой провокации»¹. И даже в «Турандот», спектакле, потрясающем феерией красок, человеку не будет дано успокоение в лабиринте искусной игры. Карл Хайнц Штрукс, режиссер спектакля, так оценил главную составляющую сценографии: «Трауготт Мюллер втягивает зрителя в мир китайских образов, в котором господствует не столько улада, сколько страх»².

ХУДОЖНИК В СЕБЕ САМОМ

Мюллер был одним из первых, кто ввел столь модное сегодня применение картин, гравюр, мозаик, рельефов для стилистической характеристики драматического пространства. Ибо он был абстрактен не из принципа, но из страсти.

Зигфрид Мельхингер. Театр современности. 1956

Мюллеровские эскизы декораций, хранящиеся в собрании Института театроведения при Свободном Берлинском университете (прежде – коллекция Фрица Унру) – настоящие шедевры, не востребованные многие десятилетия ни режиссерами, ни исследователями, – еще ждут своего часа. В поле зрения российских музейщиков впервые они попали во время подготовки грандиозной компаративистской выставки «Москва – Берлин / Берлин – Москва» (1996), где был показан макет к «Распутину»

¹ Hitlers Künstler. Die Kultur im Dienst des Nationalsozialismus. S. 233.

² Theaterlexikon. S. 933.

из собрания Театрального музея «Шлос Ван» и два эскиза к шекспировским постановкам Государственного театра из собрания того же Института театроведения. Эскизы эти (особенно работы поздних 1930-х годов) – свидетельства тяжелой борьбы человека с постепенно оказывающимся ему чужим временем и космосом бытия.

Поражает самодостаточность этих эскизов как произведений живописного и сценографического искусств. Мюллер развивался, естественно, не в вакууме, в его работах ощущается знание глубоких слоев немецкой поэтически-мифологической культуры. На художественную манеру Мюллера оказали огромное влияние прежде всего немецкая живопись Средневековья, немецкие романтики (в первую очередь символика цветковых знаков Каспара Давида Фридриха), прерафаэлиты, европейский символизм, живопись и сценография русского советского авангарда. Этот багаж создавал основу для тончайшей мюллеровской стилизации.

Сценография «Мессинской невесты» (1933) в театральном плане – идеальный образец синтеза театра и храма (амфитеатра в Эпидавре и Парфенона). Свобода горизонтали уравнивается ритмическим членением пространства по вертикали чередой колонн. Таким образом художник создает идеальное пространство для хорового действия. Впечатление прусской холодности и линейности обманчиво, чтобы ни писали нацистские критики, жаждавшие купить художника «с потрохами» исключительно для своей идеологической выгоды. Изящная и воздушная легкость, четкость пропорций захватывают, возникает ощущение, что пространство у Трауготта Мюллера поет. В эстетике ритмизованных пространств Мюллера органично появление категории настроения¹. Эти пространства, вероятно, обволакивали актера мягкой вибрирующей пеленой и легко вели в нужном направлении.

Голубое небо – излюбленная мюллеровская сценографическая мифологема. В декорации финала трагедии – с ядовито-чернильным небом вместо бирюзового в начале – доминирует тема рока и горькой судьбы (вложено ведь Шиллером в уста хора: «Мы перед сумраком близкой бездны / Власть судьбы над собой сознаем»).

Сценография сообщала массам на сцене настроение соборности, интерпретировать ее можно было по-разному...

Эскизы к постановке «Комедии ошибок» (1934, Дюссельдорфский театр) неожиданно обнаруживают родственность ажурной, поэтической сценографии брехтовского художника Каспара Неэра. Это время, когда еще можно было себе позволить идиллию легких недоразумений. Мюллер купается в стереоскопии планов, насыщая пространство – в свою излюбленную глубину – массой «сюрреалистически» парящих в воздухе

¹ Никак нельзя согласиться с утверждением Зигфрида Мельхингера, что сценография Мюллера отвергает настроение как «достояние натуралистического театра», встраивая «сценический космос в пространство-ящик и тем самым жестко определяя пространство» – см. его блестящий очерк о сценографе в кн: *Melchinger S. Theater der Gegenwart. Frankfurt a. M.; Hamburg: Fischer Bücherei, 1956.*



миниландшафтов. Во втором эскизе перед нами спящий ренессансный город, легко устремляющийся ввысь, к голубым небесам с плывущими белесыми облаками, и одновременно вытянутый в длину и благодаря открытому просветленному небу не прекращающий своего полета, несмотря на замыкающую улицу дворцовую стену.

По мере приближения Германии ко Второй мировой войне образы *la Guerra* становятся для Мюллера доминирующими, как навязчивое видение.

В «Ричарде III» (Государственный театр, 1937¹) на сцену, являющую собой, по существу, подземный бункер – до светопреставления в бункере остается еще целых восемь лет! – обрушивается власть тьмы, из глубины по направлению к колосникам (заслоненному черной тучей небу) врывается черный смерч, грозящий смести с лица земли все живое. По флюоресцирующему полу бункера плывут странные угловатые тени – тени потонувших, покоящихся на дне кораблей? Наверху жизни нет, внизу жизнь затухает. Родник иссяк. Сценография «Ричарда» – по существу, зашифрованная мюллеровская «Герника».

Трауготт Мюллер.
Эскиз декораций
к «Комедии ошибок»
У. Шекспира.
Берлинский Государственный театр
(Театр на Жандарменмаркт). 1934
Бумага, карандаш,
акварель, белила
Театрально-историческая
коллекция
Института
театроведения
при Свободном
Берлинском
университете

¹ Постановка Юргена Фелинга. Среди исполнителей Мария Коппенхёфер, Эльза Вагнер, Гермина Кёрнер, Вернер Краус, Пауль Бильдт.

В этом пространстве можно было играть только притчу о том, как в целом мире распалась «связь времен».

В эскизах к «Антигоне» (Государственный театр, 1940, режиссер К.-Х. Штрукс, Антигона – Марианна Хоппе) взору зрителя открывалась цепь мрачных обгоревших «чугунных» порталов, так же уходящих в бесконечную глубину. Все строго предметно и вещественно, казалось бы, и одновременно перед глазами – густое марево множащихся чередой клеток-темниц. В сценографии обозначена перспектива движения от мрака внутри Темницы с высящейся справа скульптурой доисторического дикаря или чудовища-упыря к открывающемуся взору морю света в последнем проеме чугунного ящика-котла.

Чрезвычайно интересны костюмы на эскизе декорации к «Антигоне», в которых можно увидеть явную переключку с авангардистскими стилизациями Экстер и Поповой (Мюллер, безусловно, был прекрасно осведомлен об их работах по выставкам в Германии 1920-х годов).

Сценография «Юлия Цезаря» (Государственный театр¹) воскрешает архитектуру глыб Древнего Рима, кубистически ее трансформируя. Очертания охристых и белых замурованных в землю дворцов по одну сторону длинного проспекта, замыкающегося голубым негрозным небом, грозно отражались огромной змеящейся тенью на фасаде главного здания по другую сторону проспекта. Эта картина Древнего Рима была совершенно лишена имперского величия. Тут с небес слышался трубный глас архангелов, предвещающих вослед разрушительной черной тени царство белой чумы. Тут гибнет германский гений, гибели этой немо внемяют скульптуры, парящие над крышей крепости, словно скульптуры божественного Сан-Суси.

Трауготт Мюллер.
Эскиз декораций
к «Антигоне»
Софокла. Берлин-
ский Государствен-
ный театр (Театр
на Жандармен-
маркт). 1940
Бумага, акварель,
карандаш
Театрально-
историческая
коллекция
Института
театроведения
при Свободном
Берлинском
университете



¹ Один из блестящих творческих составов Государственного театра военных лет: режиссура Юргена Фелинга, сценография Трауготта Мюллера, в главных ролях были заняты Мария Кёппенхофер, Густав Грюндгенс, Пауль Бильдт, молодой тогда еще Бернхард Минетти.



Трауготт Мюллер
Рим. Улица
Форум
Эскизы к спектаклю
«Юлий Цезарь»
по трагедии
У. Шекспира.
Берлинский
Государственный
театр (Театр
на Жандармен-
маркт). 1941
Картон, акварель
Театрально-
историческая
коллекция
Института
театроведения
при Свободном
Берлинском
университете

Для сцен в военном лагере Мюллер предложил перспективу с шестью огромными шатрами – высящимися над выжженной землей обескровленными обителями мертвецов. Сцена рейха времен войны видела множество шатров; на подмостках Немецкого театра в одной из постановок 1940 года выстроилась рядами целая мейнингенская армия шатров, съедающих всю сцену¹. Трауготт Мюллер в это время достигает вершин философского символизма при высшей сценической простоте. Развернувшееся к нам воронкой небо на задней плане – скорее какая-то аннигиляционная ловушка, нежели чудо природы. Там плещется грозная магма, отодвинув крохотную тающую Луну на край Вселенной.

Поистине, как сказал поэт, воспевший в своих стихах «сына голубой высоты»:

Горе, не знающим света,
Горе, обнявшим печаль!

(Н. Гумилев. «Песнь Заратустры»)

¹ Речь идет о «Короле Лире» в Немецком театре, постановка Хайнца Хильперта, сценография Каспара Неэра (эскизы декораций находятся в Австрийском театральном музее в Вене).

Трауготт Мюллер
Лагерь Брута
Эскиз к спектаклю
«Юлий Цезарь»
по трагедии
У. Шекспира.
Берлинский
Государственный
театр (Театр
на Жандармен-
маркт). 1941
Картон, акварель
Театрально-
историческая
коллекция
Института
театроведения
при Свободном
Берлинском
университете

Живописное решение этого неба-моря не менее загадочно и мистично, чем море в «Монахе у моря» Каспара-Давида Фридриха; так непроизвольно-принужденно могла бы изливаться мистика и у Клейста из глубины угасающего человеческого сердца. Одинокая фигура Брута-призрака в центре подмостков – не шекспировский персонаж, не обезумевший пленник варварского Рима, а скорей один из затворников Альтоны. Критик «Берлинер Morgenpost» писал: «Дух великого Цезаря и Шекспира веет над спектаклем, то и дело заставляя зрителя задерживать дыхание. Синевато-белые облака окружают сцену; каменные улицы и пространства огромной глубины. То ли солнце бросает резкие тени, то ли магическая луна парит над чередой мрачных событий. В этом сценическом обрамлении Трауготта Мюллера режиссер Фелинг сочленяет персонажей во все новые и новые пластические группы огромной символической силы, раскрывая тем самым глубочайший смысл поэтического первоисточника – цепенящий испуг убийцы собственным деянием»¹.

В берлинских эскизах из собрания Театроведческого института при Свободном университете Трауготт Мюллер предстает как художник, оштивший и запечатлевший в сценографических формах весь абсурд и всю печальную метафизику германского «исторического процесса» первой

¹ Carl Weichardt // Berliner Morgenpost. 1941.30.03.



половины XX века. «Театр художника» Мюллера, не вписавшегося в идеальный образ ни попутчика, ни внутреннего эмигранта, нашел в этих эскизах свое оправдание.

Последним спектаклем Трауготта Мюллера стал шекспировский «Отелло», поставленный тем же Штруксом (преьера состоялась 26 февраля 1944 года). Спектакль репетировался в осажденном городе («Театр под воздушным террором» – называлась статья в одной из газет того времени). Первая зажигательная авиабомба попала в здание грюндгенсовского театра в конце 1943 года, в самый разгар репетиций, которые пришлось на время прекратить¹. Исторический Зал Аполлона получил сильные повреждения. Как отмечал некий прекраснородушный критик, «среди руин бессмысленного террора» трагедия расцвела, «как в мирные времена», зал Государственного театра был забит до отказа².

Реконструировать «Отелло» невозможно – из нескольких мелких рецензий можно составить лишь скудный букет, эскизов декораций к спектаклю не сохранилось.

Декорации Мюллера были пуристскими. Мнения критики в оценке их воздействия, однако, разошлись. Настроение критика «12 Uhr Mittags» иначе чем закатно-кладбищенским не назовешь: «Фантазия, влекущая нас к роскоши Венеции, левантйской пестроте Кипра, не могла быть основой для художника. Холодное пространство длинных залов не могло служить рамками ни для больших приемов, ни для нежной, смертельно-печальной сцены, в которой Дездемона обретает покой. Тем сильнее воздействие шумовой кулисы и расточительства актерских голосов» (Флориан Кинцль. TRM. S. 180). Ф.А. Даргель нашел, что декорации Мюллера к «Отелло» «гораздо более близки магии Мунка, чем блеску Веронезе» (TRM. S. 181). Бруно Э. Вернер³ из «Deutsche Allgemeine Zeitung», сожалея, что не увидел на сцене любимого Мюллером лазоревое небо, фиксирует пристальным взглядом «мрачную Венецию» на сцене «с темными кирпичными крепостными стенами, освещенную экономными лампами, где, однако, в свете прожекторов возникают сильные цветовые акценты», и отмечает трагическую глубину декорационного решения с его борьбой угасающего света и грядущей тьмы. «Насколько гармонично скомпонованным и выверенным было образное представление Мюллера, – писал критик, – можно было ясно видеть в сцене прибытия на Кипр. Пыльно-желтые улицы, крепостная стена у берега и стволы пальм того же цвета, на заднике небо стально-голубого цвета,

¹ Британская авиация бомбила Берлин 22 ноября 1943-го и 2 января 1944 года; очередной разрушительный налет состоялся 30 января (в Театре на Жандарменмаркт вследствие этого были уничтожены Зал Шинкеля и Зал славы театра), 3 февраля германскую столицу бомбила англо-американская авиация.

² Carl Weichardt // Berliner Morgenpost. 1944. 27. 02.

³ Мы можем помнить этого критика по в целом доброжелательным рецензиям на гастроли ГОСТИМа в Берлине в 1930 году.

бликующего чернотой. Солдаты были в куртках того же цвета, что и улица, в то время как оружие и каски уподоблялись по цвету небесам, и только главные персонажи, Отелло и Дездемона, оба в белоснежных одеждах, словно посылали нам свой свет из задника неяркого цвета. При всем том здесь был задействован не только художник, существенная доля принадлежала архитектору с его представлением о пространстве, и в этом глубоком пространстве сцене с большими возможностями для отдельных выходов можно было, собственно говоря, видеть главную заслугу художника» (TRM. S. 181).

Э. Вернер подчеркивает в своей рецензии «вневременное содержание» трагедии, схватку «титана страсти» Отелло с «дьяволом зла» – Яго. Штрукс-режиссер помещал своих героев и весь средиземноморский антураж шекспировского сюжета в атмосферу близящегося разрешения германской катастрофы, в основе которой лежало возвышение дьявола. Отелло и Дездемона страдали и гибли заодно. Режиссеру приходилось обходиться в большей степени намеками, но они благодаря мюллеровскому умножению пространственно-символической коды обретали поистине трагическое звучание. То, что тему губельного демонизма Зла возможно было безнаказанно затронуть в театре Третьего рейха – в канун его гибели, как в случае с премьерой «Отелло», совпавшей с прорывом блокады Ленинграда, – кажется парадоксом. Но, вероятно, в том и заключается сила искусства, что – если художник не превращает себя в раба идеологии – оно способно просачиваться сквозь любую толщу обскурантизма и тотального ограждения поля искусства запретами.

Три дня спустя после премьеры «Отелло» Трауготт Мюллер умер у себя дома во сне. На траурной церемонии не было ни цветов, ни венков, не было привычного полотнища со свастикой. Грюндгенс велел привезти из Линден-оперы и водрузить на огромной пустой сцене задник «Заратустры светлые рощи» из «Волшебной флейты», оформленной Мюллером в декабре 1938 года в Линден-опере¹.

... Историкам театра еще предстоит заняться изучением сложной художественной эволюции Трауготта Мюллера во вторую половину 1930-х годов – во время работы с Юргеном Фелингом («Ричард III», 1937; «Ричард II», 1929), с Густавом Грюндгенсом («Эмилия Галотти», 1937), К.Х. Штруксом («Турандот», 1941). От мессианства молодости до констатации безъязыкости человека в замкнутом и пропитанном мраком тоталитарном пространстве, от абстрактного живописного символизма до символизма пространственной абстракции – вот амплитуда этой эволюции. Сценограф сумел избежать соблазна «прусского стиля» или «большого имперского стиля» и найти индивидуальный ключ к трагическому стилю эпохи, черпая из сокровищницы немецкой романтики и европейского символизма. Выше уже говорилось, что в сценографии он не стилист, а архитектор, хотя и стилистические веяния времени не обошли его.

¹ «Волшебную флейту» в Государственной опере на Унтер дер Линден ставил Грюндгенс, дирижировал Караян. В 1941 году спектакль был представлен на Неделе Моцарта в Вене.

В равной степени любимый художник таких разных режиссеров Государственного театра на Жандарменмаркт, как Мютель, Штрукс, Фелинг, Грюндгенс, Трауготт Мюллер, безусловно, более чем кто бы то ни был из художников сцены повлиял на репутацию этого театра в самые мрачные годы рейха как «самого надежного убежища» («Die schönste Zuflucht» – так назвал главу о 1930-х годах в Берлине знаменитый немецкий критик Марсель Райх-Раницкий в своих мемуарах «Моя жизнь», 1999). Стоит вспомнить и другое определение особой атмосферы этого театра как «сцены, не зачумленной нацистским духом»¹.

Интуиция художника и талант спасли Трауготта Мюллера конца 1930-х от трагедии самораспада, но от терзаний по поводу исчезающего смысла бытия и надвигающейся катастрофы не спасли и не могли спасти. Даже в первом его сценографическом шедевре – сцене-глобусе для «Распутина» – для отдельного живого человека не оказывалось места: на первый план вырывалась масса, и человек, и вся вселенная были заключены в этот непроницаемый шар, выхода из которого в открытое пространство не было. Мечтой жизни нашего героя было осуществить проект «спорттеатра» – синтезирующего спортивную арену, театр и зал собраний; проект этот не был осуществлен, хотя вполне мог бы иметь шанс на поддержку у национал-социалистической верхушки. По странной иронии судьбы во многом перекликающаяся с намерениями Мюллера мечта Мейерхольда о трансформирующемся театре и не менее эффектный агитпропроект немецкого сценографа остались неосуществленными. Многим левым утопиям суждено было остаться на бумаге.

Судьба Трауготта Мюллера по-своему трагична, хотя когда начинаешь сравнивать ее с типичными трагическими судьбами немцев-антифашистов его времени, так и просится взять это слово в кавычки. Внутренняя эмиграция его слишком самодостаточна, слишком интровертирована, и прощения у таких адептов разума, как Томас Манн или Бертольт Брехт, он бы не заслужил. Трагедия предполагает муки, страдания, подъем до высочайших вершин понимания сущности жизни человека, утопающего в противоречиях и скованного силами судьбы, решительного отказа идти неправедным путем, расчет с собой и с противостоящими силами, наконец, поступок, жертву, катарсис. Мюллеру по известным нам причинам пережить катарсис не посчастливилось.

... Один из друзей сценографа вспоминал, что Мюллер, начинавший как рисовальщик, однажды поделился с ним своей мечтой: «Поверьте мне, если я доживу до пятидесяти, то построю себе домик в Айфеле, прямо вырублю в базальте, где серо и пустынно. Айфель – чудесные горы... Там нет ничего рафинированного, все серое и такие острые грани, и тут уж вы обязаны уметь рисовать. Тогда я и начну. Прежде я не рисовал» (TRM. S. 195).

¹ *Riemenschneider H. Gustaf Gründgens. Ein Porträt // Die grossen Deutschen unserer Epoche.* Berlin: Propyläen-Verlag, 1988 (цит. по: TRM. S. 125).

Н.П. Баландина

**ВОКРУГ ЖАКА ПРЕВЕРА.
СЦЕНАРИСТ ВО ФРАНЦУЗСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ
1930-х годов**

Третье десятилетие XX века в Европе трудно назвать «золотым веком», эпохой, в которую всякий мечтает попасть. Если его первая половина кому-то внушала надежды и дарила иллюзии, то вторая все больше напоминала мрачный замок, полный пугающих вещей и тревожных предчувствий, вовсе непригодный для жилья. Его обстановка могла стать отличной декорацией для пьесы, которую подсказывала сама жизнь. Многие авторы в конце 1930-х трактуют один и тот же сюжет, пытаются осознать и понять неизбежность будущего. В этом смысле термин «социальная фантастика», придуманный писателем Пьером Мак-Орланом и, в частности, описывающий стиль французского кино 1930-х годов, характеризует и общие умонастроения времени. Повседневность была чуть-чуть фантастична и потому, что она призывала разгадывать движение истории. Если нельзя остановить катастрофу, то нужно обсуждать ее, как, например, поступает Жан Жироду в пьесе «Троянской войны не будет» (1935), предлагая блестящий пример пьесы-диспута. Французская интеллектуальная драма 1930-х годов уповает на слово как главный аргумент, способный разрешить любые личные и политические противоречия... Кажется, что это возможно, и Гектор и Улисс договорятся – ведь те, кто умеют так талантливо и искренне защищать свои позиции, достойны взаимного уважения, – но чья-то стрела, пущенная в спину, нарушает завоеванное равновесие.

Эпоха 1930-х и 1940-х годов – время высочайшего взлета театральной драматургии во Франции, словесные дуэли ее героев отражали последнюю попытку воззвать к разуму, предупреждали о насилии, предлагали примеры нравственного сопротивления. В истории кино в этот период

окончательно формируется модель литературного сценария. Пройдя через искушение уничтожить сюжет как таковой и превратить фильм в абстрактное полотно или игру ассоциаций, как хотели некоторые деятели авангарда 1920-х, французский кинематограф возвращается к классической повествовательной структуре. В 1930-е годы во Франции, с одной стороны, появилось такое количество крупных кинорежиссеров, что, кажется, им должно быть тесно в одном и том же времени и пространстве, а с другой стороны – необыкновенно вырос уровень кинодраматургии. Имя, которое история кино присвоит этой эпохе, будет столь же звучным и парадоксальным, как реплики лучших ее авторов: «поэтический реализм»¹. Через несколько десятилетий новое поколение кинематографистов, вышедшее из журнала «Кайе дю синема», вычеркнет из списка «киноавторов мирового кино» некоторых его представителей, вступив в борьбу за независимость режиссера. Впрочем, разговор о французских фильмах 1930-х неизбежно затрагивает тему «автор в кино», которая тогда еще не превратилась в «проблему», как это произойдет во второй половине 1950-х – 1960-х годах. Именно связь с литературой дискредитирует «поэтический реализм» в глазах режиссеров «новой волны», в юные годы учивших наизусть не поэмы, а раскадровки своих любимых фильмов. Французские критики старого склада, такие как Роже Ленар, напротив, сетовали, что после войны «все молодые и умные люди, которые могли бы стать прекрасными сценаристами, имели фактически одну мысль – подняться на кран и начать двигать камерой»², размышляя об ответственности литераторов за достижения эпохи «поэтического реализма». «Сейчас людям сложно увидеть тот след, который оставила блестящая группа писателей во французском кино 1930-х годов. Режиссерам нужно помнить об этом перед тем, как они пишут собственные сценарии. Внезапно на “сцене” появились такие писатели, как романист Пьер Бост, поэт Жак Превер, драматург Жорж Невё»³. Продолжая этот ряд, следует назвать Жана Кокто и Жана Жироду, работающих и для театра, и для кино, Антуана де Сент Экзюпери, драматурга Марселя Ашара и одного из самых востребованных сценаристов 1930-х Шарля Спаака... Впрочем, далеко не все фильмы, в которых принимали участие эти авторы, равноценны, отнюдь не все стали настоящими произведениями искусства. Зато в историю кино вошли ленты Рене Клера, короткометражки и единственная полнометражная работа Жана Виго, картины Жана Ренуара – художников, которые в разной степени совмещали функции режиссеров и сценаристов. Именно так рассуждали те, кто «сразу хотел подняться на кран и начать двигать камерой» или бродить по городу с киноаппаратом в руках, – критики, сочинившие жесткую теорию, чтобы изменить кинематографическую

¹ Этот термин, введенный в киноведение Жоржем Садулем, получит более широкое распространение, чем понятие «социальная фантастика».

² Интервью с Роже Ленаром и Жаком Риветтом (1963) // URL: <http://www.cineticle.com/special/476-jacques-rivette1.html> [Дата обращения 25.11.2015].

³ Там же.

практику. У фильма есть только один автор – режиссер, и точка. Принцип экранизаций и первоочередности драматургии, распространенный во французском кино в 1930-е годы и укорененный в 1940-е и в первой половине 1950-х, казался им губительным. Предметом критики было и «системное искажение сценаристами послевоенного времени литературных произведений»¹. Жак Риветт, корректируя термин «политика автора», напишет «о глупых мифах, появившихся в последнее время вокруг идеи режиссера как самодостаточного творца, молодого гения, который может делать всё и вся... Очевидно, что мы, команда “Кайе” во главе с Трюффо были ответственны за этот миф. Но мы писали в то время, когда полемика и шокирующие заявления “любой может снять фильм” были естественной реакцией на жесткое разделение, которое душило кино»².

Так могут ли в кино мирно сосуществовать сильная драматургия и мощная режиссура (художник-сценарист и художник-режиссер) и как в их отношении вмещивается «лихая» эпоха, смутные времена? Чтобы ответить на эти вопросы, нужно рассмотреть ситуацию, когда ведущим сценаристом был выдающийся поэт – Жак Превер.

БРАТЯ ПРЕВЕР ИЛИ «ДЕЛО В ШЛЯПЕ»

Несмотря на то, что «новая волна» противопоставляла себя кинематографу, «вышедшему из литературы», между поколением Жака Превера и молодежью из «Кайе дю синема» есть немало общего. Делая свой первый звуковой фильм, братья Превер использовали ту же модель работы, какую выберут молодые режиссеры конца 1950-х – «film de sorains», «фильм приятелей». И в том, и в другом случае кино рождалось из дружбы, из общих увлечений, из ночных пиршеств и долгих разговоров. Картина Пьера Превера «Дело в шляпе» (1932) по сценарию его старшего брата Жака была снята в течение восьми дней: семь дней в павильоне студии «Патэ-Натан» и один день – на натуре, возле маленького моста через Марну, который сейчас назван в честь этого фильма. Почти все его участники были из одной компании, все – заодно, как в первых лентах «новой волны» и в статьях «Кайе дю синема». Атмосфера радости и свободы, которая царил на съемочной площадке, создавала стиль этой бурлескной комедии: «Прежде, чем насмешить нас, братья Превер и их друзья смешили друг друга. И они были правы. И мы смеемся, потому что они посмеялись от души»³. Впрочем, реакция на фильм была неоднозначной, но об этом мы расскажем позже. И хотя «Дело в шляпе» «подготовлено» по заказу продюсера Бернара Натана – совладельца студии Патэ, его главным

¹ Трюффо Ф. Об одной тенденции во французском кино (1954) / Франсуа Трюффо: Мастера зарубежного киноискусства / Сост. И. Беленький. М.: Искусство, 1985. С. 312.

² Интервью с Роже Ленаром и Жаком Риветтом (1963).

³ Guillot G. Les Prevert // Courrière Y. Jacques Prévert. En vérité. Paris: Gallimard, 2000. P. 226.

источником вдохновения был любительский театр – сатирические скетчи группы «Октябрь», которые сочинял Жак Превер.

Подготовка и участие в выступлениях труппы – его главная творческая работа в первой половине 1930-х годов. Это был период веселых и странных преверовских пародий, резких социальных декламаций, революционных утопий. В начале 1930-х, когда на Европу обрушился экономический кризис, а во Франции на многих предприятиях была введена 32-часовая рабочая неделя, снижена заработная плата и отменены социальные льготы, интеллигенция побуждала рабочих активно отстаивать свои права, призывала к решительным действиям. Первая волна кризиса во Франции в 1932 году совпала с очередными парламентскими выборами, что еще больше обостряло ситуацию. Недовольство республикой усиливало интерес французов к Советскому Союзу, который казался символом если не идеального, то чрезвычайно привлекательного мироустройства. Группа энтузиастов, к которой вскоре присоединится Жак Превер, ориентируется на политический театр Эрвина Пискатора, показывая спектакли в маленьких залах Парижа, на заводах, просто на улицах... Их режиссер Лу Бонэн, профессиональный художник, рисовальщик афиш, использует приемы немецкого режиссера, выстраивая действие как быструю смену массовых сцен. Главная трудность – поиск текстов. С появлением Жака Превера, который напишет для театра 20 пьес, не считая коротких скетчей на текущий момент, любительская труппа обрела «второе дыхание» и колоссальную известность. Иногда речь шла о тексте на нескольких листках и двух часах репетиций перед вечерней премьерой. Реплики распределялись между актерами, в число которых нередко входил сам автор. Важно было дать честную и быструю оценку политических событий, остро отреагировать на то, что происходит вокруг. Услышав утром 30 января 1933 года новость о том, что Адольф Гитлер назначен рейхсканцлером Германии, Жак Превер прямо на съемочной площадке пишет сценку «Пришествие Гитлера», которая на следующий день будет сыграна группой «Октябрь».

Гитлер... человек из соломы, устраивающий пожар...

И этот пожар охватит всю Европу.

Пока хор скандировал «Гитлер!..» сам автор в коричневой рубашке, с диким взглядом, с прядью на лбу и маленькими усиками прыгал на сцене, поражая своих товарищей удивительным сходством с фюрером. А в это время «волшебный фонарь» проецировал на задник сцены хронику, снятую на улицах Берлина несколько дней назад, – сцены расправ нацистов с простыми людьми.

Во Франции, где в эти годы была реальная угроза фашистской диктатуры, этот фарс мог быть воспринят по-разному. Через год, когда обстановка в стране еще больше накалится, выйдет на экран фильм Рене Клера «Последний миллиардер», который вызовет острую дискуссию о том, должно ли кино вмешиваться в политику. История о фантастической стране, которой правит безумный тиран, провалится в прокате и будет осуждена

критикой – «правой» – за клевету, а «левой» – за недостаток смелости автора, показавшего диктатора сумасшедшим. Виной неудачи, которая ускорила отъезд Рене Клера в Англию, станут не столько художественные недостатки фильма, сколько острота темы. «Последний миллиардер» зрители увидят в сентябре 1934 года, через несколько месяцев после напряженных политических событий – февральского путча, который будет подавлен правительством только после того, как на митинг выйдут 25 тысяч парижан. В середине февраля состоится всеобщая забастовка против фашизма и войны в трехстах городах Франции, в которой примут участие 4,5 миллиона людей. А в июле коммунисты и социалисты заключат пакт о единстве действий против фашистской угрозы, который приведет к образованию Народного фронта.

Атмосфера эпохи и поляризация политических сил рождала привычку видеть мир в черно-белом цвете: борьба против нацистов предполагала сочувствие «левым». В 1932 году возникла «Ассоциация революционных писателей и художников Франции» (АРПХ), которая состояла из секций, посвященных разным видам творчества: литература, театр, музыка, архитектура, живопись, фото и кино. В киносекции, названной впоследствии группой «Сине-Либерте», участвовали Жак Превер, Леон Муссинак, Марсель Карне, Жан Ренуар и многие другие. Члены этого объединения не только снимали на пленку сюжеты о митингах и демонстрациях, но и организовали параллельный прокат: показ советских картин, не идущих на экране французских кинотеатров.

Впрочем, протестная энергия искусства первой половины 1930-х годов питалась не только политическими событиями, но и темами предыдущего десятилетия – манифестами сюрреалистов и опусами Второго авангарда – последними всплесками «великого немого». В 1920-е годы Жак Превер дружил почти со всеми участниками кружка Андре Бретона, все они – Робер Деснос, Жорж Малкин, Луи Арагон, Жорж Садуль, Раймон Кено, Ман Рэй... – были компанией его юности. В своих первых текстах, вдохновленных манифестом Бретона, он использует «язык» и поэтику сюрреалистов. А через несколько лет Превер, возмущенный властностью и безжалостностью их лидера, выйдет из группы. Это происходит в 1930 году, когда автор находит свой оригинальный литературный стиль, близкий манере сюрреалистов, но совершенно новый, стараясь извлекать его из всего, что его окружает. Перемену жизни, увлечений и самой эпохи подтвердила смена адреса: кончилась история, связанная с кварталом Монпарнас и рю де Шато, где собирались сюрреалисты, и начинается период Сен-Жермен-де-Пре, который продолжится после Второй мировой войны – во второй половине 1940-х. Теперь этого литератора часто можно было «увидеть в кафе “Липп”, “Дё Маго” и особенно во “Флоре”, которое Превер очень ценил с тех пор, как его компания обосновалась в Сен-Жермен-де-Пре, где еще чувствовался дух провинции, тогда как Монпарнас с начала века был эпицентром художественной жизни Парижа»¹. Его первые сце-

¹ Courrière Y. Jacques Prévert. En vérité. P. 186.

нарии (не считая двух немых короткометражек) появятся как раз в этот момент, однако почти все они останутся на бумаге. Из шести сценариев, написанных в 1930 году, только один дойдет до зрителя – в 1946-м, когда выйдет второй фильм Пьера Превера «Прощай, Леонард».

В октябре 1931 года в «Ревю дю синема» Жак Превер публикует статью «Парижский курьер» – памфлет против коммерческого кино, а через полгода пишет другой, направленный против современного театра. Его последняя фраза: «Сейчас или никогда настала пора делать свой собственный театр» – эпиграф к тому периоду, когда будущий сценарист и поэт сначала реализует себя как драматург политической театральной группы. Герои одной из его ранних пьес «Да здравствует пресса!», выстроенной, как и многие другие, на системе хоровых речитативов, – известные французские газеты тех лет: «Время», «Утро», «Друг народа», «Газета»... В этих скетчах едкий преверовский юмор нередко сочетается с социалистическим пафосом: например, в спектакле, высмеивающем важность и продажность прессы, звучит реплика, отражающая путаницу, которая царит в головах французских интеллектуалов: «Посмотрите на Россию, товарищи / Россию, где есть мужчины и дети, которые смеются / Люди, похожие на вас, / Люди, которые вам кричат / “Пролетарии всех стран соединяйтесь!”». Декларация «антибуржуазности» посетителями самых знаменитых кафе Левого берега, не скрывающих своих буржуазных манер и привычек, сегодня воспринимается как фантазмагория. Любопытна история о том, как Превер поручил одевать актеров самой светской девушке в их труппе – жене своего старого друга Марселя Дюамеля, которая всегда выглядела подчеркнуто элегантно. Это было похоже на игру, и они принимали её всерьез.

Впрочем, скоро энтузиастам из группы «Октябрь» представится возможность увидеть страну, которая казалась им столь притягательной. В 1933 году их труппа приглашена на народную Олимпиаду рабочих театров в Москву. Впереди было долгое путешествие на корабле в Ленинград, потом на поезде – в столицу, где артисты каждый день давали несколько представлений. Апофеозом стало финальное выступление в Большом театре, где прямо перед сценой, в первом ряду сидели К. Станиславский, М. Рейхардт и Э. Пискатор. Однако впечатления от поездки были не самыми радужными – унылые заводы, испуганные глаза, фальшивые слова, наконец «похвальная грамота» Сталину, которую настойчиво убеждали подписать гостей перед отъездом, прямо на борту корабля, рождали, по меньшей мере, недоумение и вопросы. Шесть лет назад, когда Арагон, Бретон и Элюар вошли в компартию, Жак Превер в ответ на предложение последовать их примеру сказал: «Записаться в партию? Пожалуй... Но меня же сразу запихнут в ячейку!». Вероятно, многие друзья вспомнят эту реплику после истории с подписью, похожей на «пропуск» домой (вся группа наотрез отказалась письменно выражать благодарность Сталину). Анархист и бунтарь Жак Превер всегда был чуть-чуть в стороне от любых политических организаций: тексты текстами, а личная свобода важнее. А в Советской России, кажется, ее ценят меньше всего. Участников

группы «Октябрь», как вспоминал Пьеро¹, объединяло совместное творчество и дух товарищества в большей степени, чем какие бы то ни было политические цели. Именно поэтому картина «Дело в шляпе» (1932), в которой участвовала добрая половина театральной труппы, была во всех смыслах «семейным» фильмом. Лу Бонэн выступил в качестве ассистента Пьера Превера, в роли оператора – Эли Лотар, среди актеров – будущий знаменитый мультипликатор Поль Гримо, который тоже перешел в группу «Октябрь» из кружка Бретона, старый друг Превера Марсель Дюамель, будущий режиссер Жан-Поль Ле Шануа...

Загадочный хозяин шляпного магазина задумал похитить сына крупного коммерсанта, но жертвой случайно оказывается сам отец. В эту авантюру необычный преступник вовлекает своего приказчика и молодого человека, влюбленного в дочь богатых родителей. Полубезумного шляпника играл великий мим Этьен Декру, а его служащего – хитроумного продавца – Жюльен Каретт, который станет лучшим актером второго плана в фильмах мэтров 1930-х годов. Родоначальник европейской пантомимы тоже иногда участвовал в преверовских репризах с актерами группы «Октябрь», а в 1945 году в знаменитом парижском театре-кабаре Аньес Капри он сыграет в его пьесе «Бедный лев» (естественно, главную роль – Льва). Так круг замкнется, впустив в центр ученика Декру – Жана-Луи Барро, изучавшего вместе со своим учителем искусство прославленного мима Гастона Дебюро. Именно эти воспоминания «запустят» проект «Дети райка», вдохновив Превера на сочинение сценария лучшего фильма Марсея Карне.

Для Жюльена Каретта участие в фильме «Дело в шляпе» тоже станет началом тесного сотрудничества и долгой дружбы. Несомненно, его персонажи и яркая темпераментная манера запоминаются во всех фильмах: актер и конферансье солдатского спектакля и самый озорной из однополчан «Великой иллюзии» (1936), юркий ухажер жены егеря в «Правилах игры» (1939), озабоченный семейными неурядицами грустный сосед во «Вратах ночи» (1946). Но главные роли он будет играть в картинах Пьера Превера. В его дебюте юный, гибкий, невысокий Каретт – центр притяжения запутанной истории о похищении сына миллионера. Этот трогательный плут, простодушный хитрец – скорее артист и авантюрист, чем обычный торговец, который без зазрения совести продаст клиенту его собственную шляпу, незаметно придав ей нужную форму и элегантным движением примерив покупателю. Самый знаменитый эпизод фильма, вошедший во все киноантологии, – превращение кепки в руках продавца в изысканный французский берет. Кажется, что этот человечек похож на фокусника, выполняющего желание долговязого мсье выглядеть «ком иль фо». «Я хочу берет. – Может быть, вот это? – Нет, не кепку, а берет. Французский берет. Кепка подходит для рабочих, шляпа – это практично, тогда как берет – это просто, шикарно, кокетливо».

¹ Так близкие и друзья называли Пьера Превера.

Братья Превер раздали маленькие роли своим друзьям, партнерам по сцене, и кажется, что все исполнители на экране хорошо знакомы друг с другом: вот довольный господин в «берете» выходит из магазина и пересекает улицу наискосок, а на заднем плане в углу стоит музыкант с флейтой. Это Жак Превер – автор, который зашел на минутку в кадр. Музыка к фильму написал лучший композитор довоенного французского кино, сочинивший партитуры к фильмам Рене Клера и Жана Ренуара, «Нулю за поведение» и «Аталанте» Жана Виго и почти всем лентах Марселя Карне 1930-х годов, – Морис Жобер. Он, очевидно, продолжал бы работать с Карне и Превером, если бы не погиб в июне 1940 года в сражении с немцами.

Публика не поняла фильм «Дело в шляпе», который, действительно, был непривычен для восприятия своего времени. «Сарказм братьев Превер вызывал недоумение у зрителей вместо того, чтобы их рассмешить, – отмечал один из актеров, Ж.-Б. Брунью, – без сомнения, они слишком ясно узнавали себя в этих одиозных персонажах экрана»¹. К тому же картина не была сделана в стиле забавных водевилей, к которым французская публика привыкла за три года существования звукового кино. Не всем нравились и политические аллюзии, звучавшие в диалогах Превера: эпизод «французский берет» высмеивал националистические настроения и сторонников движения «Огненные кресты» – организаторов фашистского путча. Впрочем, среди критиков были и те, кто оценил талант авторов и поддерживал фильм, например, Мишель Горэль, корреспондент многотиражного еженедельника «Премье план»: «Мы знаем о Превере как об авторе нескольких сказок, появившихся в журналах “Комерс” и “Бифур”. Его удивительные словесные арабески, его колкие образы, неправдоподобные и одновременно обыденно-трагические персонажи, которых он создавал, заставляли вспомнить Альфреда Жарри, бессмертного автора “Короля Убю”...Его сценарий нацелен на мгновенный комический эффект, когда каждый гэг взрывается, как бомба, а не образован чередой долгих и нудных приготовлений (как в обычных комедиях)...»²

К сожалению, очень скоро фильм сошел с экрана, и продюсер Эмиль Натан распорядился уничтожить все копии этого неудачного «Дела». Пройдет еще немного времени, и несколько спасенных пленок займут свое место на полке Французской синематеки и в программах кино клубов. Эта история «задержит на 10 лет карьеру моего брата, – отмечал Жак Превер, – у меня было больше шансов, чем у него, потому что мой брат любил кино сильнее, чем я. Я был уже доволен тем, что нашел средство зарабатывать на жизнь, способ, который вместе с тем несмотря ни на что был способом самовыражения. Но брата интересовала прежде всего сама постановка»³. Пьер Превер будет 14 лет ждать своего второго фильма,

¹ Courrière Y. Jacques Prévert. En vérité. P. 229.

² Ibid. P. 229–230.

³ Les frères Prevert. Collectif // Image et son. N° 189. 1965, decembre.

где Жюльен Каретт сыграет в дуэте с Шарлем Трене. У молчаливого и упорного режиссера, застенчивого, скромного человека, снимающего камерные фильмы, хрупкого и в самом деле очень похожего на Пьеро, будет достаточно терпения для этого. Братья Превер внешне составляли контрастную пару, в некотором смысле классический клоунский дуэт: уверенный Жак, умеющий быстро говорить и быстро писать, человек с немедленной реакцией, любящий быть в центре внимания, и худенький, остроглазый, мягкий Пьер. Со стороны казалось, что поэтом был как раз второй, а круглолицый большеглазый балагур – наверное, актер или режиссер. Они будут неразлучны всю жизнь, и когда мы увидим их вдвоем – невозмутимого пожилого господина, скучающего перед камерой, и интеллигентнейшего старика с правильными чертами лица, сидящего прямо в кадре фильма «Мой брат Жак» (1961) – мы должны будем догадаться, что это несходство – иллюзия, видимость, один из эгзов, выдуманных судьбой.

«ДВА НЕПРИМИРИМО ОРИГИНАЛЬНЫХ ТЕМПЕРАМЕНТА»

К осени 1935 года жизнь театральной группы, в которой Жак Превер был одновременно худруком, драматургом и «практикантом», замирает. В этом коллективе он не только заряжал своей энергией всех окружающих, но и сам многому научился: прежде всего, он приобрел навык точно и быстро «выкраивать» пьесу по меркам исполнителей, намечать сложную систему действующих лиц. Написанное на бумаге тут же проверялось на практике: в актерских этюдах и импровизациях. Пьеса и спектакль поправляли друг друга, рождаясь почти одновременно. Метод экспериментального театра подскажет идею «хорального» фильма, в центре которого оказывается большая компания или сообщество: дружба типографщиков и прачек, работающих в одном дворе в фильме «Преступление господина Ланжа» (1935), рабочих в картине «День начинается» (1939), моряков в «Буксирах» (1941), объединение людей разных профессий вокруг героя Шарля Трене в «Прощай, Леонард!» (1946), общение жильцов дома во «Вратах ночи» (1946)... Киносценарии Превера – это всегда широкий круг характеров, многоголосье, и даже, когда автор рассказывает нам историю одного героя, как в фильме «День начинается», издали все равно доносится гул (толпа под окнами дома). Напряжение, которое возникает вокруг протагониста или любовной пары, часто связано с целой галерей персонажей второго плана. Французский кинокритик журнала «Позитив» Н.Т. Бэн отмечает особенности речи героев Превера: «Кажется, действительно, существует прямая связь между стилем разговорной речи Превера и стилем его текстов, поэм и диалогов. Он часто сам говорил в разных случаях: “Чтобы писать, мне просто нужно слушать, как говорят”. Но, как известно, “писать, как говорят” – результат тяжелой и терпеливой работы... Опасность автора диалогов заставить всех героев заговорить, как он сам. Жак Превер стал

мастером в искусстве индивидуализировать речь каждого из персонажей, даже самых незначительных»¹.

В середине 1930-х годов имя Превера становится залогом надежности в профессиональной среде, он – специалист, знающий секреты сценарного дела, не просто литератор, но еще и редактор, «доктор», версификатор, «поставщик» фильмов. Никто лучше него не умеет, приняв чужих героев и предлагаемые обстоятельства, втянуть их в свой художественный мир, удобно устроить их там, превратить общую схему в живую историю. Эти качества подтвердит и еще в большей степени раскроет работа над двумя сценариями – «Преступление господина Ланжа» (1935) и «Женни» (1936), – распахнувшими автору путь в большое кино.

Среди режиссеров первой половины 1930-х годов Превера выше других ценил Жана Виго и Жана Ренуара – с обоими он был знаком. Первый был его другом, позвавшим всю компанию в «Атланту» сыграть ватагу молодых людей, бегущих по ночному городу, когда срочно требовалась массовка, а бюджет был исчерпан. Второго знал через своего брата Пьера, участвовавшего в съемках ранних звуковых фильмов мэтра: «Мой штаб на съемках “Суки” состоял из замечательных людей – Клода Хейсмана, Пьера Шваба и очаровательного Пьера Превера, персонажа, словно вышедшего из “Сна в летнюю ночь”. Его брат Жак часто заходил к нам и помогал поддерживать саркастическое остроумие, необходимое для дела. Это были прекрасные дни группы “Октябрь”. Сюрреализм блистал всем сиянием юности. Мы мечтали основать общество бесцельных поступков, целью которого было бы вознаграждать абсолютно бесполезные действия»². В команде Ренуара был еще один человек из «Октября» – Жан Кастанье, художник ленты «Будю, спасенный из воды», именно он и предложил идею будущей картины «Преступление господина Ланжа». Этот сюжет о веселой солидарности работников издательства и коварстве их патрона сначала попал в руки ассистента Ренуара, мечтающего снять собственный фильм, – Жака Беккера. Он, трезво оценив свои возможности, предложил историю своему начальнику. Ренуар понял, что здесь не все так просто, и обратился с просьбой написать сценарий к Жаку Превеверу, тем более, что тема была близка им обоим.

Так, осенью 1935 года началось сотрудничество «двух непримиримо оригинальных темпераментов»³, по определению критика Роже Леанхарда, точно выразившего характер будущих взаимоотношений этих авторов. Сценарист приступает к работе в августе, в сентябре уже начинаются съемки. «Преступление господина Ланжа» – самый «быстрый» фильм Ренуара, снятый за 28 дней, впрочем, режиссер получил не только сценарий от Превера, но прекрасный актерский ансамбль. Нетрудно догадаться, кого имел в виду автор, когда разрабатывал взаимоотношения между

¹ Цит. по: Jacques Prévert, Paris la belle. Catalogue de l'exposition / Dir. E. Bachelot-Prévert, N.T. Binh. Paris: Flammarion, 2008.

² Ренуар Ж. Моя жизнь и мои фильмы. М.: Искусство, 1981. С. 112.

³ Roger L. Le crime de M. Lange // Esprit. 1936, 1 mars.

разными группами персонажей. Представителей двух сообществ – служащих издательства и девушек из прачечной – играли партнеры по сцене из группы «Октябрь», более того, в некотором смысле это был фильм о них. Стихийно возникший кооператив, выпускающий газету, был очень похож на идеал, близкий Преверу и его товарищам, – коллектив, основанный на дружбе и творчестве.

Главный герой фильма – скромный корректор Амеде Ланж (Рене Лефевр), фантазер, сочиняющий по ночам роман о Диком Западе «Аризона Джим». Ему симпатизирует миловидная Валентина (Флорель) – хозяйка прачечной, подсказывающая директору издательства мысль о публикации приключенческих историй его служащего. Батала (Жюль Берри) обманом получает права на «Аризону Джим» и использует текст в целях рекламы. К тому же он – коварный соблазнитель, притесняющий юную Эстель (Надя Сибирская) – одну из работниц Валентины, влюбленную в симпатичного сына консьержа. Спасаясь от кредиторов, Батала срочно уезжает из Парижа на поезде, который терпит крушение...

Сюжет картины может показаться наивным и тенденциозным – «против плохих хозяев, капиталистов-эксплуататоров – за рабочую солидарность», но в 1935 году французских зрителей привлекала его новизна и актуальность. Андре Базен отмечает, что «Преступление господина Ланжа» – «это отчасти фильм с заданным тезисом»¹, однако в своей книге о Ренуаре разбирает его более подробно, чем многие другие картины мэтра, прилагая сложный чертеж декораций и движений камер. В данном случае значение имеют оба смысловых акцента: и «фильм с заданным тезисом», и «отчасти». Самый «идеологический» диалог преверовского сценария – разговор Ланжа, чья фантазия и изобретательность помогли возродить издательство, с хозяином, которого все считали погибшим в катастрофе. Вероломный Батала в исполнении Жюль Берри предупреждает своего бывшего служащего, что он намерен вернуться на пост директора и разогнать весь кооператив: «Что такое “кооператив”? Чепуха! Нужна сильная рука, мужчина, такой, как я!».

Если один из предыдущих фильмов Ренуара «Тони», снятый так же, как будущие ленты неореалистов, провалился в прокате, на десять лет опередив свое время, то «Преступление господина Ланжа» – точное совпадение с историческим моментом, с чаяниями эпохи, бодро шагнувшей навстречу Народному фронту. Проблема выбора между рабочим самоуправлением, бесшабашностью коллектива, которая может обернуться хаосом и анархией, и – «твердой рукой», крепким порядком – это своего рода попытка проплыть между Сциллой и Харибдой. Однако в середине 1930-х социальный идеализм французов оказался как нельзя кстати, подарил силы, сдержавшие нацизм. И этому, в частности, способствовал смех над «французским беретом» – над теми, кто подчеркивал национальное превосходство, провозглашал лозунг «Франция для французов».

«Преступление господина Ланжа» принципиально отличается от агитационных фильмов Ренуара – «Жизнь принадлежит нам» (1936), снятой

¹ Базен А. Жан Ренуар / Предисл. Ж. Ренуара; введ. Ф. Трюффо. М.: Музей кино, 1995.

в следующем году для поддержки компартии на выборах, и «Марсельезы» (1936). Этот аспект выражает Андре Базен словом «отчасти» и тем пристальным вниманием, которое он уделяет анализу пространства, отмечая, что авторы «описали одно из маленьких парижских сообществ, родившихся произвольно в силу особенностей городской топографии»¹. Большая часть фильма снята в одной павильонной декорации, которая за счет искусственной раскадровки как будто постоянно раздвигается и меняется. В сценарии все действие выстроено вокруг двора дома, на первом этаже которого располагается прачечная и живет семья консьержа, а на втором работает издательство популярной газеты. Режиссер подчеркивает и развивает смысл этой композиции широкими движениями камеры, резкими свободными панорамами, передающими не только движение взгляда персонажей, но даже движение мысли и чувств. Например, в сцене в типографии, когда стоящий у окна Ланж разговаривает с одним из своих коллег, камера, вдруг пересекая кадр по диагонали, показывает то, что происходит далеко внизу, во дворе, – группу людей, в центре которой блондинка Валентина. Ее знаков внимания все это время не замечает герой, который сейчас то ли задумчиво, то ли рассеянно говорит, неожиданно меняя тему разговора: «А она красива, правда?». Зритель не сразу догадывается (а может, и совсем не замечает), что все происходит на одном пяточке, так динамично и насыщено пространство кадра.

В построении мизансцен Ренуар часто использует «центростремительный» принцип: вот мы видим, как в кадр со всех сторон вбегают все новые, и новые персонажи, образуя большую толпу людей, горячо обсуждающих какую-то тему. Так снят эпизод, когда служащие узнают о мнимой смерти своего хозяина, его мошенничестве и разорении издательства: они растеряны, но пытаются придумать выход из трудного положения. И тут сквозь социальный сюжет прорастает бурлескная комедия: к возбужденной толпе типографщиков присоединяются какие-то странные персонажи, которые просто ищут друзей и жаждут общения. Это два «родственника»: «бедный» – унылый кузен подлого Батала, полицейский в отставке, которому достались все долги брата, и «богатый» – жизнерадостный сын главного кредитора, финансировавшего издательство. Этот стремительный молодой человек в модном плаще, только появившись, почему-то сразу поддержал идею кооператива, хотя, как скоро выяснится, и не знал даже значение этого «красивого» слова. Он ворвался в круг, тут же вступив в дискуссию, словно для того, чтобы получить пропуск в интересную компанию. С такой же готовностью он бросится помогать Ланжу снимать рекламный щит с эмблемой издательства, которым долгое время было замуровано окно комнаты его друга, лежащего в постели со сломанной ногой. И снова соберется ватага помощников, которая сорвет вывеску и освободит сидящего в душной камерке больного. Щит слетает, открывая вид во двор

¹ Базен А. Жан Ренуар / Предисл. Ж. Ренуара; введ. Ф. Трюффо. М.: Музей кино, 1995.

и глубину кадра, которая становится символом общего освобождения от «рабства» Батала.

Ренуар не был бы Ренуаром, если бы в его фильме о городе не было бы «натурных сцен» – их всего две, но они сразу привлекают зрительское внимание. Автор «Будю, спасенного из воды» задолго до «новой волны» показал улицы Парижа так, словно снимал поэтический репортаж, хронику: его клошар бродил вдоль набережных Сены почти так, как будет скитаться по городу превратившийся в бездомного горожанина герой «Знака Льва» (1961) Эрика Ромера. Первая «парижская» сцена в «Преступлении господина Ланжа» – это чистый образ счастья, воплощение сбывшейся мечты. Из глубины кадра на нас по широкому проспекту мчится радостный велосипедист, оставляя за своей спиной Триумфальную Арку, и воздух с экрана врывается в зрительный зал. Это выздоровевший больной, который теперь может не только снова развозить почту, но даже показывать акробатические трюки на своем велосипеде, а к тому же он только что объяснился с любимой девушкой, и теперь они снова вместе. Второй раз Париж появляется в кадре, когда зритель узнает о спасении Батала, тайком вернувшегося в город и идущего в сутане мимо Сены, вдоль лавок букинистов. Вот он остановился возле газетного киоска и спрашивает газету с приключенческой серией «Аризона Джим». Первый городской этюд в сценарии Превера обозначает начало счастливой эры совместного творчества: почтальон развозит новое издание – похождения знаменитого ковбоя, иллюстрированные кадрами из фильма, в котором снимается весь кооператив. Второй намечает угрозу, предчувствие конца идиллии, приближение драматического финала.

Когда Андре Базен называет «Преступление господина Ланжа» эскизом к «Правилам игры», он имеет в виду роль актерского ансамбля в сюжете и свободную, почти импровизационную манеру игры. Но еще – и функцию планов-эпизодов, самый блистательный из которых вошел в финал фильма о сочинителе вестернов. Это судорожный и вместе с тем бесконечно длинный скачок камеры, головокружительная панорама, отражающая состояние Ланжа – смятение, борьбу чувств, бурю, происходящую в его душе, – прямо перед финальным выстрелом.

Работе Жака Превера с Ренуаром предшествовало одно знакомство, которое повлияет на творческую биографию обоих. Поэту представят молодого композитора Жозефа Косма, венгерского еврея, эмигрировавшего во Францию, который расскажет о своем увлечении музыкой Курта Вайля и Ханса Эйслера и желании найти автора, близкого по духу. После этого разговора Превер напишет стихотворение, с которого начнется их долгое сотрудничество, – песня «Под открытым небом» прозвучит в фильме Ренуара, где ее поет актриса Флорель в сцене любовного объяснения Валентины и Ланжа. Поэзия всегда будет неотъемлемой частью преверовских сценариев.

«Преступление господина Ланжа» останется единственной совместной лентой Ренуара и Превера, отношения между которыми все больше запутываются. Жозеф Косма, напротив, становится членом этой режиссерской

команды и создаст музыку к фильмам: «Загородная прогулка», «Великая иллюзия» и «Человек-зверь». Первый из них – неудавшаяся попытка режиссера и сценариста продолжить сотрудничество.

По просьбе продюсера Пьера Бронберже (впоследствии покровителя «новой волны») Превер напишет сценарий «Загородной прогулки», чтобы превратить уже снятый сорокаминутный материал в полнометражную картину. Были придуманы новые персонажи и дополнительные сцены, которые питали сюжет. Текст Превера понравился Ренуару, но он отказался его снимать. Есть несколько версий, объясняющих причины такого решения. Первая – режиссер просто не хотел менять формат фильма, чтобы не отдаляться от жанра новеллы. Вторая – объяснение Ренуара: «Это восхитительно, но мне здесь делать нечего». И менее известная интерпретация, которую предлагает исследователь и режиссер Рене Жильсон: «... вот наконец правда, которую Пьер Бронберже мне однажды написал: “Когда сценарий Превера был закончен, и его посмотрел Ренуар, я спросил его: “Когда будем снимать?” Он ответил: “Никогда. После ‘Преступления господина Ланжа’ я решил больше не работать с его сценариями”¹. Почему? Видимо, потому что Ренуар не чувствовал себя полноправным хозяином на площадке во время съемок этого фильма – тон задавал текст Превера. В работе над сценариями предыдущих лент главное участие принимал сам режиссер, а теперь весь мир персонажей был придуман и вылеплен художником чересчур самостоятельным, независимым. При том, что режиссерский вклад в картину значителен, что, в частности, подтверждают восторженные рецензии далеких от политики Андре Базена и Франсуа Трюффо. История была близкой, захватывающей, но чужой. Автор одной из книг о Превере Марк Андри уточняет: «У них были разные концепции сценария. Жак был чистым продуктом сюрреализма, тогда как Ренуар сохранял дистанцию по отношению к нему. И потом они не посещали одни и те же кафе. Ренуар оставался верным Монмартру, тогда как Жак предпочитал “Флору” и “Дё Маго”²».

ИДЕАЛЬНЫЙ СОЮЗ

После победы Народного фронта в 1936 году Превер и его друзья выходят из объединения «Синема-Либерте» и через некоторое время закрывают свой театр. Большинство из них не участвует в лентах «Жизнь принадлежит нам» и «Марсельеза», обозначенной в афише как «фильм Союза французской нации». Превер не верил в «союз французской нации», а в 1968 году, когда на улицах Парижа вновь раздаются националистские лозунги, напишет «Нельзя кричать / Нельзя упасть ниже этого / ... / Крики голубого страха, белого террора, красного сморщенного стыда». Актер Роже Блен, участник группы «Октябрь», вспоминал, что конец их

¹ *Gilson R.* Des mots et merveilles. Jacques Prévert. Paris: Belfond, 1990.

² *Andry M.* Jacques Prévert. Paris: Editions de Fallois, 1994. P. 89.

выступлений был связан с тем, что «изменилась тактика партии», «появились формулы “Да здравствует республика!”, “Да здравствует армия!”, “Полиция с нами!”»¹. Им больше не хотелось быть в этом строю. И все же пока в 1936 году во Франции царил атмосфера праздника: казалось, что многие надежды и ожидания сбываются. Правительство Народного фронта запретило полувоенные организации фашистов, повысило заработную плату, ввело закон о двухнедельном оплачиваемом отпуске для рабочих. «Конец года был немного меланхоличным, однако это был самый прекрасный год века, настоящая *Belle Epoque*, которая длилась несколько месяцев! Весна 1936 пела, танцевала все лето. Счастье было новой идеей. Очень хорошей идеей. Хрупкой, как красота»². Этот веселый год – поворотный в биографии Превера и, прежде всего, в его отношениях с кинематографом. Жизнь все больше начинает походить на фильм.

Рассказ о встрече Марселя Карне и Жака Превера – это история о роли интуиции в творческой судьбе: человек, который только хочет стать режиссером, вдруг слышит в репликах, звучащих со сцены, диалоги своих будущих фильмов. Сквозь чужую стилистику – колючий тон и гротеск группы «Октябрь», которые так далеки от его собственных пристрастий, склонности к реализму. Просмотр «Преступления господина Ланжа» в кинотеатре, где произошла первая встреча Карне и Превера, подтверждает догадку и укрепляет уверенность молодого человека, которому наконец доверили режиссерскую постановку. Правда, он лишен права выбирать сюжет, а произведение Пьера Роше, похожее на третьесортную мелодраму, которую так любят продюсеры, внушает ему ужас. Но ведь это шанс попробовать свои силы, шанс, которого он так долго ждал, много лет работая ассистентом. Тем более, у него есть карт-бланш – можно самому найти сценариста, который адаптирует текст, придумает диалоги... Продюсер неожиданно одобряет кандидатуру Превера, и теперь нужно употребить все усилия, чтобы уговорить автора таких ироничных и нежных, острых и поэтичных диалогов, которые обязательно принесут «новое дыхание» в современное кино. Удалось! Карне полностью полагается на профессионализм и талант Превера, которому не впервые приходится рыхлый и бесцветный сюжет превращать в оригинальный и крепкий сценарий. Впрочем, перед ними стоит непростая задача: как перехитрить продюсера и сделать из коммерческого проекта достойный фильм, за который не было бы стыдно? Вечная ситуация, в которой оказывается художник. Чтобы «оживить» мелодраматическую схему, Превер выстраивает все действие вокруг персонажей «второго плана» и вводит нового необычного героя – желчного горбуна Дромадера, которого сыграет в фильме Жан-Луи Барро (!). Кроме того, авторы меняют название истории: вместо претенциозной «Бархатной тюрьмы» короткое «Женни». И оказывается, что темпераментному, быстро увлекающемуся дебютанту легко работать с этим уверенным в себе, спокойным литератором, умеющим быть

¹ Gilson R. Des mots et merveilles. Jacques Prévert. P. 66.

² Ibid. P. 72.

одновременно мягким и саркастичным. Но и Преверу интересно сотрудничать с одаренным молодым человеком, страстно влюбленным в кино. Они подробно обсуждают каждую деталь, радуются находкам друг друга и в какой-то момент понимают, что их вкусы, симпатии, представления об искусстве в большинстве случаев совпадают.

В фильме «Женни», который снимался под присмотром художественного руководителя (это было условие продюсера), можно распознать «свое» и «чужое». Канва – рассказ о хозяйке «дома свиданий», страдающей оттого, что ее дочь узнает правду о матери и случайно оказывается ее соперницей в любви – заданная тема, «чужое». А странные персонажи, смешные реплики, лирические отступления – прогулка влюбленных в предзакатном Париже вдоль канала Урк, женская фигура на фоне сизой дымки индустриального пейзажа, кадр, в котором потрясенная мать в исполнении Франсуазы Розе бежит по тротуару в клубах пара локомотива, то есть вся атмосфера фильма – «свое». Эта меланхолическая городская поэзия прорастет в будущих картинах Карне – Превера. Необычное впечатление производит сцена, похожая на документальную зарисовку: стоящий возле дома мальчик поет под аккордеон – своего рода жест в сторону Рене Клера и его ленты «Под крышами Парижа», где Марсель Карне работал ассистентом. После долгого общего плана следует кадр, в котором мы видим уличных музыкантов и широкий кусок мостовой с ажурной тенью от кроны деревьев сверху – из окна выглядывает Женни и смотрит вниз. Ни маленький певец, ни аккордеонист не будут участвовать в действии мелодрамы, но аккорды этой мелодии, предвещающей первое появление героини, прозвучат в последнюю минуту фильма, когда Женни исчезнет с экрана, и в кадре останется только город. Песня была написана Жозефом Косма и исполнена юным другом Превера Марселем Мулуджи, участником «компании», будущим известным шансонье. «Реализм Карне и сюрреализм Превера образуют взрывчатую смесь уже в первом фильме. Кто в это время решится придумать такой диалог? “Я люблю мою собаку. – Ты меня смешишь! У тебя нет собаки. – Вот именно”»¹ – этот пример приводит Марк Андри.

Реализм «обеспечивала» и тонкая психологическая игра Франсуазы Розе – острохарактерной актрисы, владеющей широким диапазоном выразительных средств. Именно она познакомила молодого человека, мечтающего о режиссуре, со своим мужем – Жаком Фейдером, который пригласил его работать на съемочной площадке трех своих главных фильмов – «Пансион “Мимоза”» (1934), «Большая игра» (1935) и «Героическая кермесса» (1935), а потом передал своему ассистенту постановку, предназначенную для него самого. Авторитет Фейдера и Розе, которая согласилась участвовать в картине, стал убедительным залогом для продюсера, не вполне уверенного в возможностях новичка. Впрочем, очень скоро недавний дебютант и его соавтор Жак Превер получают в руки совершенно необычный литературный материал – роман английского писателя

¹ Andry M. Jacques Prévert. P. 96.

Сторера Клаустона. Его «черный юмор» сценарист должен был перевести на язык французского кино. «Странная драма» – это единственный фильм этого тандема, в котором явно перевешивает сюрреализм Превера, рассказывающего такую абсурдную и запутанную историю, какой еще не знало звуковое французское кино. Даже сегодня она вызывает у зрителя противоречивые чувства – восхищение игрой актеров и парадоксальностью диалогов и возмущение нелепостью происходящего на экране, симпатию к героям и недовольство нарастающей бессмыслицей. Первое и главное звено в цепочке чудачеств – муж и жена тайком убегают из своего дома только потому, что не хотят признаваться гостю-родственнику в том, что от них ушли слуги. Пересказывать сюжет о профессоре, изучающем проблему «миметизма мимоз», так же неблагоприятно, как пересказывать сон, смысл которого ты не успел осознать. Зато можно говорить об актерах: они играют преверовский текст, словно участвуют в большом розыгрыше, морочат зрителям голову – несут околесицу с серьезным видом и вдохновением исполнителей капустника. В эпизодах знакомые лица – члены группы «Октябрь», ассистент режиссера на этот раз – Пьер Превер. Опять «film de sorains», фильм приятелей, собравшихся вокруг Жака Превера. Впрочем, только «Дело в шляпе» представляло эту модель в чистом виде. В «Странной драме» главные роли исполняли знаменитости французского кино и театра, «звезды» 1930-х – Мишель Симон, Франсуаза Розе и Луи Жуве. Самый известный диалог картины звучит в сцене обеда профессора (в исполнении М. Симона) и его кузена, сыгранного руководителем парижского театра «Атеней».

« – Вы посмотрели на нож и сказали: “Странно, странно!”

– Я сказал: “Странно, странно?” Странно... Зачем мне говорить: “Странно, странно?”

– Я Вас уверяю, кузен, Вы сказали: “Странно, странно!”

– Я сказал: “Странно...” О как это странно!»

Жуве сидит за столом, опустив голову вбок, как хищная птица, и, сверкая глазами, отвечает нарочито монотонным голосом, нагнетающим угрозу. «Странно, странно» – название фильма Карне в английском прокате. Игра слов и многочисленные повторы – характерная черта литературного стиля Превера, ярко проявляющаяся в его поэзии. Поместить одно и то же слово в разные контексты, как, например, глагол «mettre» (класть, наливать и т.д.) в знаменитом стихотворении «Ранний завтрак», и понаблюдать за ним, подбрасывать его вверх и изучить со всех сторон, посмотреть, как меняются его оттенки – любимое занятие этого автора.

Пародийная интрига «Странной драмы» отражает еще одну особенность почерка Превера: любовь к перевертышам, стремление внезапно поменять местами привычные вещи, поставить все с ног на голову и высечь искру нового смысла. Один из самых ярких примеров – стихотворение «Ловля кита», положенное на музыку Жозефом Косма. Отец зовет сына в море охотиться на кита, тот отказывается:

«А почему я должен охотиться

на беднягу, который не сделал мне ничего плохого?»

Отец возвращается:

«И тут открывается дверь, и в потоках воды – красота! –

Появляется кит,

Вернее, отец, на спине волочащий кита.

Он бросает добычу на стол: чудный кит с голубыми глазами –

Посмотрите сами!

– А теперь, –

Говорит, отдуваясь, отец, – разделайте эту тушу да побыстрей:

Я голодный, как зверь!»

Сын снова протестует, бросает нож на землю и

«тут кит оживает, хватается за нож и бросается на отца».

История заканчивается тем, что кит начинает сочувствовать семье китобоя.

«И кит – со слезами в очах он созерцает пришедший в упадок семейный очаг

И внезапно горланит как с перепугу:

– И что мне пришло на ум – убивать таких идиотов!

Теперь мне не будет прохода от мотоботов

Да и все семейство мое попадет в беду!..

И, нервно смеясь,

Он шлепает прямо к двери...»

Преверовский прием – поменять местами точки зрения человека и животного – создает неожиданный мощный эффект и вместе с тем выражает его заветную тему – беззащитности живой природы перед человеком.

Еще один перевертыш воплощает в «Странной драме» персонаж Жана-Луи Барро – «идейный» преступник, любящий животных. Примечательно, что ученик Декру и Дюллена в первых фильмах Карне играет роли эксцентричных злодеев, и сложно представить, что он же через восемь лет создаст образ Батиста – поэта, влюбленного романтика, белого Пьеро. На съемочную площадку «Женни» его приведет Превьер, сочинивший для спектакля своего нового друга в 1936 году инсценировку «Театра чудес» Сервантеса, в котором по настоянию режиссера приняла активное участие вся компания, включая юного Мулуджи. В то время все они часто собирались на «чердаке» Барро, который служил ему одновременно домом и залом для репетиций труппы. «В каждый субботний вечер, Жан-Луи “устраивал ужин” для “банды”»: его восхитительная и состоятельная жена подавала главное блюдо. Мы приносили с собой что-то небольшое: бутылку красного вина, паштет, закуску»¹. В «Странной драме» почти определилась команда, с которой Карне снимет свои главные фильмы 1930-х годов: художник Александр Траунер, композитор Морис Жобер, оператор Эжен Шюфтан... Однако вскоре появится новый участник съемочной группы, который станет протагонистом эпохи «поэтического реализма».

¹ Margot Capelier a l'auteur // *Courrière* Y. Jacques Prévert. En vérité. P. 316–317.

НОВЫЙ ГЕРОЙ

Фильм «Странная драма», вышедший в прокат в 1937 году, был освящен публикой, отвергнут критиками, но самому популярному актеру Франции того времени он понравился. И это частное впечатление повлияло на ход истории французского кино. Жан Габен покорила зрителей после выхода на экран картин Жюльена Дювивье («Бандера», «Прекрасная команда», «Пепе ле Моко»), удивил в роли Васьки Пепла в ренуаровской версии «На дне» (1936) и вдохновил в «Великой иллюзии» (1937). Увидев ленту Карне, актер вспомнил, что молодой режиссер приглашал его сниматься в «Женни», но тогда он отказался из-за съемок в новом проекте Дювивье. Теперь необходимо было наверстать упущенное. «Я хочу работать с ребятами, которые сделали “Странную драму”!» – объявляет он. И на следующий день продюсер немецкой студии «Уфа», подписавшей многолетний контракт со «звездой», делает предложение Карне и устраивает ему встречу с Габеном. Превер в это время отдыхает в Бретани, в местечке Бель-Иль-ан-Мер, и режиссер сам обсуждает с актером замысел их будущего фильма и передает ему книгу, которой они оба увлечены в этот момент – роман Пьера Мак-Орлана. Узнав о согласии Габена, сценарист тут же начинает работу над синопсисом «Набережной туманов» – прямо здесь, на фоне скалистых морских пейзажей, в отдаленной части острова. Прежде всего, он переносит действие сюжета из Парижа в портовый город: история должна происходить не на Монмартре периода *Belle Époque*, а в 1937 году, на берегу моря, где можно сесть на пароход и уплыть в дальние края. Как часто бывает, художественные изменения были вызваны технической проблемой: невозможностью снимать Париж на немецкой студии. «Я представлял себе воссоздание места по-немецки: тяжело, театрально... – скажет Марсель Карне. – Жак разделял мои опасения. Название произведения Мак-Орлана подсказало нам мысль перенести интригу в порт, Гамбург, например...»¹ «Все порты одинаковы» – считает Превер. И потому не так уж важно, где именно будет происходить эта история. Тем не менее образ пространства создает атмосферу этого фильма и воплощает его главную тему – невозможного бегства. В некотором смысле авторы развивают традицию киноимпрессионистов 1920-х годов – «Лихорадки» (1921) Луи Деллюка и «Верного сердца» (1923) Жана Эпштейна. «Набережная туманов» почти дословно цитирует сцену «ярмарки» из последней ленты, представляющую классический пример проявления фотогении в кино. В картинах киноимпрессионистов впервые в истории кино море появлялось в роли метафоры, отражающей состояние человеческой души. И в этом смысле точное название портового города тоже не имело значения. Впрочем, и тоска режиссеров «первого авангарда», и меланхолия деятелей «поэтического реализма» восходят к одному и тому же источнику – французской поэтической традиции. Эти связи тонко и интересно анализирует

¹ *Carné M. La vie à belles dents // Ibid. P. 376.*

Виктор Божович в книге «Традиции и взаимодействие искусств. Франция, конец XIX – начало XX века»¹.

Превьер за несколько недель напишет синопсис и отправит его на студию «Уфа». Его герой – дезертир колониальной армии Жан, он не видит смысла в войне и не в силах выносить кошмар взаимной бойни. Конечно, «Уфа», которую контролировала служба пропаганды Геббельса, не пропускает сценарий о беглом солдате. Однако контракты с Мак-Орланом, Превьером, Карне и Габеном уже подписаны, и надо спасать положение – тогда проект передают французскому продюсеру. Теперь можно перенести действие во французский порт – лучше всего подходит Гавр. Но вот что интересно – конечно, фильм о дезертире не мог понравиться немцам, но будет ли он уместным во Франции 1930-х годов?

Поэзия «Набережной туманов» противоположна тем установкам, которые звучали во французском обществе в течение этого десятилетия. Сама история Превьера и тональность повествования диссонировали с хором голосов, восхваляющим «силу» и героизм, с возгласами, призывающими встать под трехцветные знамена. «Если ты не солдат, ты не мужчина» – общественное мнение, которое поддерживали средства массовой информации. Ленту о том, кто говорит о войне с отвращением и прячется от патруля, не могли оценить люди, ностальгирующие по фронту. «Франция 30-х годов – это милитаристские настроения, даже в народной среде; освобождение от воинской обязанности воспринималось как бесчестье. Тот, кого постигла эта участь, не осмеливался выходить на улицу после возвращения из призывного пункта, ведь его приятели уже маршируют под трехцветными знаменами и имеют общие взгляды на все. У них больше нет мнения, они “годны для воинской службы” и, как они сами добавляют, “годны для девиц”... Культ великой войны не ослабевал, тогда как мы двигались к следующей»². Официальный патриотизм был мишенью пародий Жака Превьера, тех, кто стоял за этим культом, резко высмеивал автор скетчей группы «Октябрь». Труппа распадется как раз тогда, когда партии, входящие в состав Народного фронта, начнут повторять воинственные лозунги. Эти настроения накапливаются в течение 1930-х годов, но когда выходит «Набережная туманов», к ним примешивается безотчетная нарастающая тревога. «Хороший человек, здоровый человек, разумный человек не должен салютовать под знаменами» – эти слова Анри Барбюса любил цитировать Превьер, хорошо знавший, к чему приводит увлечение униформой и строевой подготовкой.

«Набережную туманов» будут обвинять в «пессимизме», и первые упреки появятся еще до выхода фильма на экран, история его съемок – это история борьбы с продюсером, который сомневался во всем и в первую очередь в сценарии. Только поддержка Габена, твердо возражавшего продюсеру, помогла отстоять авторский замысел. С этого момента 30-летний

¹ Божович В.И. Традиции и взаимодействие искусств. Франция, конец XIX – начало XX века. М.: Наука, 1987.

² Gilson R. Des mots et merveilles. Jacques Prévert. P. 66–67.

режиссер, 34-летний актер и 38-летний сценарист становятся неразлучными друзьями. Габен и Превер с первых минут знакомства почувствовали расположение друг к другу, словно были знакомы с детства и просто давно не виделись. «Они разговаривали на одном и том же языке, почти одним и тем же тоном. Это был язык улицы, очень поэтичный аргю, без тени вульгарности... Они вышли из одной среды, даже пользовались в своей речи одинаковыми образами»¹, – отмечает Дениза Тюаль, дружившая с Превером еще со времен сюрреалистов. Примечательно, что юная подруга сценариста, Жаклин Лоран, о которой он думал, когда писал роль Нелли, утверждала, что в образе героя Габена она узнает Превера.

Солдат Жан в Гавре знакомится с бродягой, предлагающим ему помощь: так он попадает в кабачок на окраине города, где можно укрыться и переночевать. Сюда приходят люди, такие же неприкаянные и одинокие, как этот сильный угрюмый мужчина, нетерпимый к расспросам о его прошлом. В отличие от него, большинство посетителей, наоборот – «любители поболтать»: приветливый художник, рисующий то, что «спрятано внутри вещей», неунывающий клошар, мечтающий хоть раз поспать на белых простынях, и сам хозяин – добрый Панама, живущий воспоминаниями о морских путешествиях и дальних странах, человек, принимающий странников, словно заблудившихся в этом мире. В это убежище не проникнуть самоуверенным наглецам и баловням судьбы – вроде тех мелких гангстеров, которые хотели штурмом взять странную хижину. Дом Панамы не принимает и тех, кто умело притворяется, скрывая свои дурные помыслы, как Забель в исполнении одного из самых любимых актеров Превера – Мишеля Симона, рассуждающего о своей любви к высокому искусству. Впрочем, в фильмах Карне и Превера лица персонажей выражают их сущность, точно так же, как слова и манера говорить, – это кинематограф детского простодушия, где «да» – «да», «нет» – «нет». Сияющие глаза Мишель Морган, честное и мужественное лицо Габена, скользкий взгляд Мишеля Симона, трусливая гримаса Пьера Брассера рассказывают об их героях всё. В «Набережной туманов» особенно ощущается законченность поэтической системы, выразительно показана модель преверовского сценария, построенного на зрительных и вербальных лейтмотивах, сквозных темах. Туман в головах, туман на побережье, корабли, стоящие в порту, собака, ищущая, нашедшая и потерявшая хозяина... Образы и трагический финал фильма точно отражали свое время, его растерянность и пронзительность, и не случайно, как напишут критики, участники конфликта в лентах Карне – человек (любовь) и судьба. Пароход всё-таки отплывает без Жана, который погибает от пули в спину на мостовой Гавра. Думаю, что финальная мизансцена «На последнем дыхании» Годара, играющего с «картинками» мирового кино, – отголосок того выстрела.

Конец 1930-х в Европе – это «набережная туманов», мир, закутанный в плотную серую пелену, в котором идешь на ощупь, вслепую, непонятно куда. Бродяга, ведущий Жана к кабачку Панамы, говорит: «Здесь такой

¹ Цит по: *Courrière Y. Jacques Prévert. En vérité. P. 375.*

туман, что можно идти с закрытыми глазами». Солдат отвечает: «Лучше этого не делать, а то разобьешь морду, приятель...»

Картина, вышедшая на экраны в 1938 году, вопреки мрачным предчувствиям продюсера имела огромный зрительский успех. Работа Карне и Превера тронула Мак-Орлана, который отметил, что сценарий очень отличается от книги, но нравится ему безоговорочно: «Моя благодарность очень глубока. Она происходит из 1927 года, когда, чтобы писать роман, я вспоминал голодные дни. Там были призраки. Эти призраки возникают вновь в декорации, отличной от интерьера старого кабаре Монмартра, но они те же самые»¹.

Французское общество второй половины 1930-х годов беспокоят свои страхи и призраки. Сложность и противоречивость этой поры иллюстрирует реакция Жана Ренуара на фильм его бывшего соавтора, отмеченный множеством наград (приз Луи Деллюка, Большой приз французского кино, приз Мельеса) и укрепивший авторитет Карне и Превера. В июле 1938 года во время сеанса, устроенного «Сине-Либерте» в доме культуры, режиссер «Преступления господина Ланжа» назовет «Набережную туманов» «хорошей фашистской пропагандой». Узнав о публичных обвинениях Ренуара, миролюбивый, но вспыльчивый Превер, похожий, как было уже сказано, на героя своего сценария, звонит своему бывшему коллеге и говорит: «Если ты будешь продолжать, я набью тебе морду...» Ренуар уверяет, что он вовсе не имел в виду, что фильм – «фашистский», а только хотел сказать, что «некоторые персонажи напоминают о фашистской дубинке». Журналист и писатель Марсель Ларьер воссоздает дискуссию на страницах газеты «Белый дрозд», где цитирует слова недовольного режиссера: лента Карне «показывает личностей испорченных, аморальных, бесчестных, когда мы видим таких типов, думаем тут же, что нужен главарь, диктатор с дубинкой, чтобы навести порядок в “доме”. Иностранцы, которые увидят фильм, будут иметь право думать, что страна, которая рождает таких людей, созрела для диктатуры»². Ренуар, в тот момент тесно связанный с компартией, рассуждает как политик, верный ее идеологии. Вместе с тем это яркий пример искаженного зрения и воспаленного восприятия эпохи, которой везде мерещатся призраки фашизма. Впрочем, примерно через год Ренуар сам окажется на месте Карне и Превера, получив обвинения в том, что он изобразил безнравственных героев и оклеветал своих современников в «Правилах игры» (1939). Когда угроза большой войны стала более чем реальной, режиссер показывает психологию и моральное состояние общества, допустившего трагедию. В 1939 году выходит и новая работа Марселя Карне по сценарию Превера «День начинается». Эти картины станут последними шедеврами французского кино 1930-х, последними свидетельствами мирного времени.

Видимо, не случайно авторов фильма «День начинается» в первую очередь интересует тема памяти. И дело не только в том, что это одна из первых и блистательных попыток построения сюжета по принципу «внутреннего

¹ Preface au «Quai des Brumes». Scénario // *Courrière* Y. Jacques Prévert. En vérité. P. 390.

² Цит по: *Ibid.* P. 111.

монолог». Как известно, такая мечта преследовала многих крупных кинематографистов, например Сергея Эйзенштейна, угадывающего, какие перспективы может открыть перед режиссером этот прием. В ленте о рабочем, который запирается в своей комнате и, не обращая внимания на осаду полицейских, вспоминает то, что с ним произошло, всё работает на этот прием. Сосредоточенная игра Габена, натянутого, как струна, и погруженного во внутренний мир своего персонажа, декорация комнаты, замкнутая с четырех сторон (участники съемочной группы выходили через окно и проем в потолке), контрастное освещение – объектив выхватывал из темноты взгляд «пленника», шепчущий голос героя, который заставляет себя вспоминать. Впервые в игровом звуковом кино работа памяти становилась прямым объектом съемки. Режиссером, осмелившимся продолжить эти попытки и достичь невиданных результатов, станет Ален Рене, подробно исследующий эту проблему в фильмах – «Хиросима любовь моя» и «В прошлом году в Мариенбаде». Эти авторы намечают линию в истории французского кино, которая восходит к «Женщине ниоткуда» (1923) Луи Деллюка, увлеченного поиском выразительных средств для передачи процесса воспоминаний.

В картине «День начинается» свободные перемещения во времени – из настоящего в прошлое и обратно – создают сложную многослойную композицию, оригинальность которой чувствуется даже сегодня. Именно этот принцип заинтриговал Марселя Карне в сценарной заявке, предложенной его соседом Жаном Вио. Теперь предстояло убедить Габена и Превера, которые после некоторых колебаний доверились режиссерской интуиции Карне. Работа над сценарием происходила в роскошном отеле в Фонтенбло, вдали от парижской суеты. Вио занимался сюжетом, Превер писал диалоги и уточнял детали истории. Благодаря ему появилась «нужная трагическая атмосфера», тональность, позволяющая выразить режиссерский замысел. И хотя «День начинается» – это фильм, сосредоточенный вокруг главного героя, Превер и здесь не смог обойтись без «группы персонажей второго плана», создающей особое драматическое напряжение. Это, прежде всего, соседи Франсуа, недоумевающие и жалеющие его (консьержка, сосед по этажу, прачки и т.д.), толпа, стоящая на площади под окном. В какой-то момент сборище зевак, ожидающее развязки «спектакля», превращается в команду друзей, подбадривающих человека, находящегося за гранью отчаяния. Роль цветочницы Франсуазы – возлюбленной героя, Жак Превер писал для Жаклин Лоран, используя совпадение их имен: Жак-Жаклин, Франсуа-Франсуаза. Кажется, что, сочиняя любовную историю, он каждый раз невольно рассказывал о самом себе. Например, такой след можно увидеть в последней совместной работе Карне и Превера, где звучит песня «Опавшие листья», посвященная его первой жене, дружбу с которой он сохранил на всю жизнь.

Как отмечает киновед Ольга Рейзен, «в сценариях Превера всегда есть он, она и нечто третье, что мешает их любви»¹. Кажется, что это

¹ Рейзен О. Сто лет со дня рождения Марселя Карне. 18.08.2009 // URL: http://tvkultura.ru/article/show/article_id/27359

«третье» персонифицировано в конкретных образах: хозяина издательства в «Преступлении господина Ланжа»; шантажиста и подлеца Забеля, подговаривающего Жана убить человека; фокусника, соблазнившего Франсуазу. Каждый из них искушает главного героя: босс типографии ехидно спрашивает: «Тебе, наверное, следовало бы меня убить?»; укротитель собак, не желая уходить из комнаты Жана, кладет перед ним револьвер и вынуждает слушать пошлости. И все они добиваются своего или добивается своего та сила, которая стоит за ними, заставляя героя совершить преступление. Эти персонажи, которых в трех фильмах («Преступление господина Ланжа», «День начинается» и «Вечерние посетители») играет один и тот же актер – Жюль Берри, толкают (в одних случаях безотчетно, в других сознательно) благородного героя к насилию, страстно хотят этого, даже если его жертвой станут они сами. Сценарии Превера конца 1930 – начала 1940-х годов рисуют эскиз современной трагедии, затрагивающей большие вопросы эпохи, рассказывают о легкости распространения зла, показывают неготовность человека к сопротивлению. Однако главная картина Карне, сделанная по лучшему сценарию Превера, – «Дети райка» (1945) – будет рассказом о преодолении и сохранении человеческого достоинства. И хотя ни один из его героев не одерживает полную победу, ее одерживает сам фильм, съемки которого проходили в последние годы войны.

«День начинается» вышел на экран в мае 1939 года, когда Превер уже работает над новым сценарием – «Буксиры» для режиссера Жана Гремийона. Первый вариант текста написал Шарль Спаак, а второй – Андре Кайятт, но ни тот, ни другой не устраивали режиссера, пригласившего на выручку Превера. Актерский состав, казалось, перекочевал прямо из «Набережной туманов» – Жан Габен – капитан буксира, и Мишель Морган – незнакомка, которую спасает его корабль. Все были очень рады снова оказаться в одной компании – тем более, что Превер пишет диалоги для конкретных исполнителей, и в этом смысле он их – «директор». Этот автор «управляет актерами, потому что его текст их ведет... берет их за руку. Это его слова и его ритмы рожают тайную связь между тем, кто создает персонажа, и тем, кто создает его заново – воплощает на экране. И если он чувствует, что не может писать для какого-нибудь актера, он отказывается»¹, – пишет Рене Жильсон. Нельзя забывать, что Превер – не просто сценарист, а сценарист-поэт. Он сочиняет реплики, словно посвящая их кому-то, и пишет для своих любимых актеров не только диалоги, но также эссе и стихи. Например: «Мишель Симон – актер вне категорий, его не причислишь ни к какому разряду. Тем не менее это сеньор, звездный клошар, безупречный лорд с рю Дез англе, гениальный дурачок водевилей. Это Король Лир, затерянный в «лесу» из оскароносных и фестивальных лент, и это чудовище из сказки про “Красавицу...”, а также её тайный принц»².

¹ Gilson R. Des mots et merveilles. Jacques Prévert. P. 136.

² Ibid. P. 137.

Автор исследования «“Комплекс Сирано”. Разговорная речь во французских фильмах» Мишель Шион называет четыре особенности диалога Превера: использование коротких фраз (без придаточных предложений); повторы, которые играют роль стилистического приема; частое употребление имен собственных в обращении (Фредерик, Пьер-Франсуа), придающее частную окраску фразам; и, наконец, большое количество восклицательных предложений («Это так просто, любовь!»). Исследователь отмечает, что «написать такой простой и совершенный диалог можно только тогда, когда испытываешь большое доверие к тому, кто его произносит»¹.

На съемках фильма «Буксиры» в Бресте летом 1939 года рождается замысел самого знаменитого антивоенного и одновременно лирического стихотворения Превера, в котором его тревожные предчувствия, бесильный гнев против начинающейся войны соединены с тем, что будет пережито потом. Песня «Барбара» на музыку Жозефа Косма, написанная пять лет спустя, вдохновлена образом незнакомой девушки под дождем, увиденной Превером на улице города, который вскоре исчезнет «под дождем из огня, железа и стали». Примечательно, что строчку: «Какая глупость, война!», из-за которой это стихотворение было запрещено на французском радио в 1945, у нас тоже было принято переводить совсем по-другому: «Как ужасна война!»

Помнишь ли ты, Барбара,
Как над Брестом шел дождь с утра,
А ты,
Такая красивая,
Промокшая и счастливая,
Ты куда-то бежала в тот день, Барбара?..

Превер вспоминал, что тогда в Бресте съемочная группа «Буксиров» вскоре начнет таять прямо на глазах: сначала исчезнут техники и оператор, потом уедет Габен и, наконец, сам режиссер – туда, где все мужчины должны быть солдатами. 2 сентября объявлена всеобщая мобилизация, а 3-го начнется война. Превер, испытывающий отвращение к военной форме, находит предлог, чтобы временно освободиться от ненавистных обязанностей, – срочная операция в клинике, где ему вырезают аппендицит. Его медицинская карта с диагнозом «раннее старение» (он, действительно, прошел полное обследование организма) – пропуск на гражданку. Весной 1940 года, убедив Военное министерство, он «вернет» Габена, который получит отсрочку в связи с необходимостью продолжить работу на съемочной площадке «Буксиров». Через несколько месяцев начнется оккупация, и съемки вновь приостановятся. Габен и Мишель Морган уезжают в Америку, их примеру последуют многие кинематографисты; среди

¹ Chion M. Le Complexe de Cyrano – la langue parlée dans les films français. Paris: Cahiers du cinema (collection essais), 2008.

тех, кто останется, – Карне и Превер. Поэт укрывается на юге Франции – в чудесном Сен-Поль-де-Вансе; здесь он с первого дня оккупации прячет своих друзей евреев – Жозефа Косма и Александра Траунера, спасая им жизнь. Жан Габен в 1943 году покидает Америку и присоединяется к движению «Сражающаяся Франция» под руководством Шарля де Голля: он доблестно сражается на фронте, участвует в Нормандской операции и в освобождении Парижа.

Сотрудничество Карне и Превера – уникальное явление в истории кино, им было не важно, кто должен вести за собой – режиссер или сценарист, они шли рядом. Их творчество – пример удивительного равновесия в искусстве, которое будет резко нарушено, когда произойдет четкое расщепление кинематографической культуры на элитарную и массовую.

Не имеющего постоянного дома, кочующего из одного отеля в другой, Жака Превера всегда влекла идея свободы, и поэтому всё, что ее хоть как-то ограничивало, вызывало резкое неприятие, протест, бунт. Любые социальные институты, которые, как казалось, сковывали личность и ее независимость – армия, церковь, школа – таили угрозу, поэтому ему был так близок анархизм Жана Виго, снявшего «Ноль за поведение» и «Атланту». Впрочем, в последнем фильме мечта о большом городе и жажда свободы – это испытание для героев, которым автор дарит шанс вновь обрести друг друга. Сам поэт из Сен-Жермен-де-Пре не раз его терял, напоминая своим подругам (так же, как и своим персонажам), что все люди рождены свободными. Вероятно, границы свободы он откроет в эпоху оккупации, именно тогда почувствует ее настоящую ценность и, наверное, в чем-то изменится. «Война излечила меня от романтизма», – скажет Превер, может быть, имея в виду социальные утопии 1930-х годов, а возможно – трагический пафос, нагнетание тревоги и безысходности в его историях, что могло показаться искусственным, когда война стала повседневностью. В середине 1940-х годов кончилось время «поэтического реализма». В кино началась эра просто реализма (или «нового реализма» – «неореализма»), а в судьбе Превера – просто поэзии. Последний фильм Карне «Врата ночи» (1946), сделанный по его сценарию, с участием юного Ива Монтана уже не устраивал зрителя, который тоже изменился. В этом году выйдет первый поэтический сборник Превера «Слова», а его песни и поэмы будут исполнять на самых знаменитых сценических площадках и в театрах-кабаре Парижа, начнется «золотой век Сен-Жермен-де-Пре», певцом которого останется поэт. И окажется, что его стихи и песни, известные всему миру, построены так же, как и его диалоги, которые оживают в момент речи. А монолог Гаранс из «Детей райка» «Je suis comme je suis» («Я такая, какая есть») – это набросок стихотворения и одноименной песни, написанной для Арлетти, но получившей широкую известность в исполнении Жюльетт Греко.

М.А. Бусев

МЕЖДУ НЕОКЛАССИКОЙ И СЮРРЕАЛИЗМОМ. ПАБЛО ПИКАССО В 1930-Е ГОДЫ

Исследователям прошлого хорошо известно, что деление истории на столетия и десятилетия почти всегда условно. Помогая структурировать и описывать процесс эволюции, оно порою заставляет находить вехи там, где их на самом деле нет, или рассуждать о том, что какое-то десятилетие или столетие началось раньше или закончилось позже, чем положено согласно хронологии.

Однако выделение 1930-х годов как периода, имеющего определенные временные границы и специфику, ощутимо отличающую его от предшествующего и последующего десятилетий, кажется вполне оправданным. В области промышленного производства эпоха 1930-х проходит под знаком мирового экономического кризиса, который начался в 1929-м и продолжался до 1939 года; в социально-политической сфере она ознаменовалась формированием в ряде государств тоталитарных режимов, что в итоге привело ко Второй мировой войне. В культуре и искусстве этот период также обладает определенной цельностью, что прослеживается и в общей эволюции искусства в разных странах и в творчестве мастеров, определивших художественное лицо десятилетия.

К их числу принадлежал и Пабло Пикассо.

На рубеже 1920–1930-х он предстает одним из признанных основоположников модернизма и бесспорным лидером продолжающихся авангардных поисков. За его плечами – уже ставшие классикой XX столетия «голубые» и «розовые» полотна, кубистические композиции и конструкции, неоклассицистические графические и живописные произведения, работы по оформлению балетов, выполненные в различной стилистике и снискавшие мировую славу их автору.

Настойчивое стремление к поиску все новых и новых средств выражения, заметное уже в юношеских стилизациях Пикассо в духе модерна, обрело с середины 1910-х годов еще одно важное качество: художник начал использовать различные, несхожие пластические манеры одновременно, параллельно. Отныне это станет отличительной чертой его творчества, что зорко подметил Владимир Маяковский, посетивший в 1923 году ряд мастерских известных парижских живописцев, в том числе – Пикассо. Встревоженный сообщениями в прессе о неожиданном повороте основоположника кубизма к классической традиции, о его отходе от новаторских поисков, поэт успокаивает поклонников и последователей лидера французского авангарда: «Могу рассеять опасения. Никакого возврата ни к какому классицизму у Пикассо нет. Самыми различными вещами полна его мастерская, начиная от реальнейшей сценки голубоватой с розовым, совсем древнего античного стиля, кончая конструкцией жести и проволоки... И все эти вещи помечены одним годом... В этих перетаскиваниях с приема на прием видишь не отход, а метание из стороны в сторону художника, уже дошедшего до предела формальных достижений в определенной манере...»¹.

Сам Пикассо прекрасно осознавал полистилистичность своего искусства. Беседуя в это же время с критиком М. де Зайасом, он пояснял: «Если сюжеты, которые я хотел изобразить, предполагали различные способы выражения, я без колебаний использовал их... Если у меня было что сказать, я говорил это в той манере, которую ощущал наиболее подходящей. Различные темы неизбежно требуют различных способов выражения»². Эту характеристику без натяжки можно отнести и ко всему последующему творчеству испанского мастера.

Если взять только один 1930 год, то им датированы произведения, абсолютно не схожие между собой. Глядя на них, зритель может вообразить, что под именем Пикассо скрываются сразу несколько авторов, придерживающихся диаметрально противоположных творческих уста-



Пабло Пикассо
Сидящая купальщица
1930
Холст, масло
Музей современного
искусства, Нью-Йорк

¹ Маяковский В. Семидневный смотр французской живописи // Маяковский В. Соч. в двух томах. Том II. Поэмы. Пьесы. Проза. М.: Правда, 1988. С. 654.

² Цит. по: Ashton D. Picasso on Art. A selection of views. Harmondsworth: Penguin, 1977. P. 5. См. пер. на русский язык: Беседа Пабло Пикассо с Мариусом де Зайасом // Круг чтения. Литературный альманах. Вып. 5. М., 1995. С. 176–177.

новок. В самом деле, что общего между знаменитым полотном «Сидящая купальщица» (Музей современного искусства, Нью-Йорк) и серией рисунков тушью на тему «Художник и модель»? В картине, на фоне условно написанного морского берега, Пикассо помещает обнаженную, превратившуюся в кошмарного монстра. Она напоминает скульптуру, составленную из деформированных частей женского тела. Созерцая этот апофеоз уродства, невольно вспоминаешь написанные незадолго до того слова Андре Бретона «красота будет конвульсивной, или не будет вовсе»¹. И полная противоположность этой картине – листы Пикассо «Художник и модель», погружающие зрителя в мир ясной и мудрой античной идиллии. Здесь в манере изображения чувствуется античный классический канон, а кубистические или сюрреалистические приемы если и присутствуют, то лишь в смягченном, завуалированном виде.

Не менее контрастны по пластической трактовке скульптурные творения Пикассо 1930 года. То он вырезает, а лучше сказать, грубо вытесывает из дерева условные, сильно вытянутые фигурки стоящих женщин, которые напоминают примитивизмом очертаний творения африканских мастеров; то создает из металла скульптуры-ассамбляжи, составляя их из предметов, найденных на свалке. Порой же Пикассо идет еще дальше, изобретает новый жанр, объединяющий живопись, скульптуру и ассамбляж. В «картинах-рельефах» элементы композиции (кусочки картона, останки сухих растений, обрывки веревки, различные бытовые вещи и пр.) размещаются в неглубоком пространстве (как правило, основой служит обратная сторона холста, натянутого на подрамник). Художник приклеивает на холст отобранные им предметы, которые затем покрываются клеем и посыпаются песком. Иногда из сочетания элементов возникают человеческая фигура или лицо, иногда же включенные в композицию предметы выступают сами по себе, как составные части своеобразного натюрморта.

Неоклассическая и сюрреалистическая линии, причудливо переплетающиеся в 1930-е годы в творчестве Пикассо, имели свою предысторию – весьма пространную в первом случае и более краткую во втором.

С классическим наследием, представленным и Античностью, и тем европейским искусством XVI–XIX веков, которое в большей или меньшей мере ориентировалось на нее, Пикассо, как и любой мастер, прошедший академическое обучение, соприкоснулся уже в самом начале своего пути. Неотъемлемой частью академической школы было рисование с гипсов. Часть гипсовых моделей представляла собой чисто учебные пособия, часть же являлась копиями шедевров античной скульптуры. Таковы копии статуи Кефала (или Тесея) с фронтона Парфенона и скульптуры Венеры Милосской, которые юный Пикассо неоднократно

Пабло Пикассо
Стоящая купальщица
14 августа 1930
Смешанная техника
Музей Пикассо, Париж



¹ Цит. по: Антология французского сюрреализма. 20-е годы / Пер. с фр. / Сост. С.А. Исаев. М.: ГИТИС, 1994. С. 246.

зарисовывал в 1894–1895 годах. Хотя особого интереса к античному искусству будущий мастер не проявил, и его самостоятельные работы свидетельствовали о совсем иных художественных пристрастиях, было бы опрометчиво считать, что первое знакомство с пластикой Древней Греции и Рима прошло для него бесследно. Копии знаменитых античных скульптур были не только увидены глазом начинающего художника, но и почувствованы его рукой, а это уже не могло не сказаться впоследствии при обращении к искусству далеких предшественников для решения творческих задач. Правда, для этого должно было пройти целое десятилетие, в течение которого Пикассо превратился в зрелого мастера.

Очевидно его обращение к греческой классике в ряде работ 1906 года, завершающих «розовый» период. Связь с античным искусством стала средством достижения гармонии, стремление к которой ясно прочитывается в творчестве Пикассо этого времени. Правда, его произведений, ориентирующихся на античное искусство, в ту пору было создано немного. Фактически это несколько картин: «Туалет», «Обнаженная (портрет Фернанды Оливье)», «Мальчик с лошадью», «Купание коней» (все 1906). По своим изобразительным качествам и сюжетно-смысловым особенностям эти работы сходны с другими произведениями розового периода, но на них лежит отпечаток греческой классики. Античные черты проявляются в манере изображения, в использовании классических пропорций и поз персонажей. Лицо, прическа, одежда женщины с зеркалом в картине «Туалет» обладают эллинским характером. Об этом произведении не будет натяжкой сказать, что перед нами сцена античной жизни, точнее, ее образ, как он виделся тогда Пикассо.

Обращение к античности в 1906 году имело свои причины и в обстоятельствах личной жизни художника, и в характере его творческой эволюции, и в логике развития искусства начала XX века. Как в «голубых» картинах проявилось полунищенское, неустроенное, одинокое существование Пикассо, так в «розовых» нашло выражение наступление более благополучного и радостного периода в жизни художника, когда он насовсем обосновался в Париже, покончил с материальными трудностями, приобрел постоянную спутницу – Фернанду Оливье, чья классическая красота прямо и косвенно отразилась в его искусстве. Но эти обстоятельства имели все же второстепенное значение, они могли и не вылиться в обращение к классике. Видимо, важнее оказалось другое – обнаружившееся у Пикассо стремление к более прочным, основательным ценностям в искусстве, к пластическому началу, к форме. В поисках этих качеств он пробует опереться на античное искусство. Обращение Пикассо к греческой классике не было длительным. Причина этого, вероятно, в том, что связь с античным искусством не вела к принципиально новым формально-пластическим решениям, которые искал художник и которые будут найдены в кубистических произведениях.

Кубизм с его ориентацией на изображение того, что представляется разуму, а не того, что видимо глазом, сыграл огромную роль в становлении характерного для XX столетия принципиально нового художественного

видения, в отходе от ренессансной изобразительности. Очевидно, что для сложения и эволюции кубизма Античность оказывалась абсолютно не актуальной. Тут важны были другие, более далекие в стадийном или географическом отношении пласты наследия, в первую очередь архаическое, примитивное искусство, а также новейшие формальные открытия, сделанные Сезанном.

Однако прошло менее десяти лет, и уже в 1915 году наряду с полуабстрактными, геометризованными кубистическими полотнами и трехмерными композициями из раскрашенного металла или дерева Пикассо неожиданно для многих исполняет рисунки, основанные на точной передаче реальности, причем некоторые из этих листов заставили вспомнить о традициях классических мастеров.

К числу наиболее ярких примеров подобных работ относится карандашный портрет Амбруаза Воллара (1915). Максимально «живоподобное» воспроизведение натуры, отсутствие деформаций, чистота и отточенность техники, выверенность каждого штриха, законченность – все эти качества заставляют вспомнить о традициях французского классического рисунка. Особенно очевидно сходство работы Пикассо с карандашными портретами, создававшимися столетием ранее Энгром. Вместе с тем портрету Воллара свойственны и отличия от рисунков французского мастера: пристально вглядываясь в творение Пикассо, замечаешь, что светотеневая моделировка фигуры Воллара не соответствует распределению света и тени, которое могло быть в реальности. Отдельные части фигуры как бы освещены разными источниками света. Ранее подобный прием испанский художник использовал в своих кубистических работах, например, в написанных в 1910 году портретах Воллара, В. Уде, Д.А. Канвейлера. Возвращение в середине 1910-х годов к изобразительности, причем к изобразительности, связанной с традициями неоклассицизма XIX века, не означало отказа Пикассо от принципов и приемов новой пластической системы, разработанной в период кубизма. Скорее наоборот, оно говорило о желании включить изобразительность в арсенал нового искусства, сделать ее одним из средств выражения, адекватных нуждам современного формотворчества.

Это подтверждает и другой пример – написанный в 1917 году портрет жены художника – русской балерины Ольги Хохловой. При первом взгляде он поражает зрителя нарочитой традиционностью, вызывая в памяти не только живописные портреты Энгра, но и работы его эпигонов – салонных мастеров. Выбор подобной манеры понятен: она соответствует характеру портретируемой – молодой красивой женщины, не чуждой аристократических амбиций. Судя по фотографиям, портрет обладает безусловным сходством, он лишь слегка идеализирует облик модели. Прилежно выписаны ее лицо и руки, столь же тщательно изображено платье, веер и обивка кресла. Фон же лишь намечен немногими мазками. Намеренная незаконченность портрета, контраст между натуралистической трактовкой фигуры и ее условным окружением придает живописи особую остроту. Зритель ощущает искусственность возникающего на полотне

изображения, его «деланность». Недаром некоторые исследователи видят в этой работе использование принципов коллажа, когда изобразительные элементы композиции вырезаются и наклеиваются на чистый холст¹.

Карандашный портрет Амбрауза Воллара и живописный Ольги Хохловой свидетельствуют, что обращение Пикассо к энгровской традиции не означало простого возвращения к ней. Заимствуя отдельные элементы изобразительной системы мастера XIX века, испанский художник не отказывается и от приемов, свойственных искусству XX столетия.

Настойчивый поиск средств ненатуралистического воспроизведения реальности во второй половине 1910-х годов заставлял Пикассо пристально вглядываться в произведения прошлого, акцентировать в них те стороны, которые ранее не замечались или не ценились. В энгровском наследии испанского мастера привлекло не только собственно классическое начало, но и те отступления от него, за которые художника XIX столетия порицали современники-академисты. Анатомические искажения, к которым прибегал Энгр для придания своим персонажам большей выразительности, преломились в ряде работ Пикассо, например, в написанном в 1918 году крошечном полотне «Купальщицы», где изображены три женщины на берегу моря. В необычной позе стоящей купальщицы, в анатомических неправильностях фигур нетрудно уловить перекличку с такими картинами Энгра, как «Большая одалиска» или «Турецкая баня»², хотя в других отношениях (в выборе типа фигур, в цветовом решении, общей композиции и т.д.) сходство отсутствует, или же вспоминаются другие возможные источники, к примеру, произведения современника Пикассо Анри Руссо. В то же время прием, когда фигура персонажа показывается одновременно как бы с разных точек зрения – спереди, сзади и сбоку – несомненно, связан и с кубистическими композициями.

Обращение Пикассо во второй половине 1910-х годов к изобразительности, к опыту классического искусства, не было движением вспять. Дух новаторства присущ здесь художнику не в меньшей мере, чем в его чисто кубистических поисках. Да и в самой эволюции кубистических форм, далеко ушедших в начале 1910-х годов от привычной реальности, постоянно чувствовалось желание Пикассо не порывать с ней до конца. Чисто абстрактные формы никогда не были его целью. Реальность, уходившая из кубистических работ, вновь возвращалась в них в новых, неожиданных обликах. Живопись выходила в трехмерное пространство, превращалась в раскрашенную скульптурную конструкцию, в нее вводились реальные материалы – газетные вырезки, обои, наклейки, цветная бумага, песок, использовались иллюзионистические приемы (имитировалась фактура дерева).

Вторую половину 1910-х годов нередко считают началом неоклассического периода Пикассо, но подобная характеристика вряд ли справедлива.

¹ *Besnard-Bernadac M.-L.* Le musée Picasso. Paris. Paris: : Réunion des musées nationaux, 1985. P. 28; *Seckel H.* Musée Picasso: Guide. Paris: Réunion des musées nationaux, 1985. P. 36.

² *Besnard-Bernadac M.-L.* Le musée Picasso. P. 30; *Seckel H.* Musée Picasso: Guide. P. 44–45.

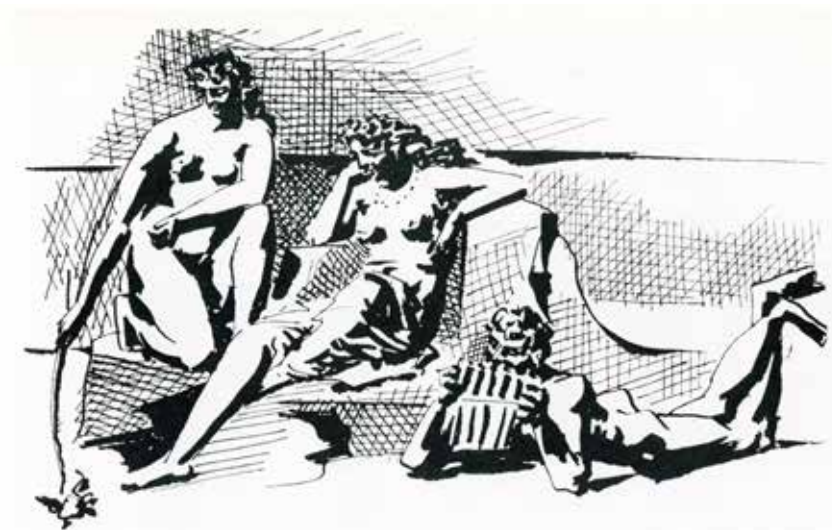


Пабло Пикассо.
Три женщины
у источника
Лето 1921
Холст, масло
Музей современного
искусства, Нью-Йорк

В эти годы интерес художника к классике эпизодичен, да и направлен он по большей части на **не**классические черты неоклассицизма Энгра. А некоторые работы тех лет по своим пластическим особенностям скорее ближе произведениям маньеристических мастеров¹. Лишь по отношению к искусству Пикассо первой половины 1920-х годов, когда определяющим фактором стало обращение к античной художественной культуре, можно с полным основанием говорить о неоклассицизме. При этом теперь в искусстве испанского мастера находит отражение не только греческая классика, но и эллинистическая скульптура и стенная живопись Геркуланума и Помпей, с которой он познакомился в 1917 году во время поездки в Италию для работы над декорациями и костюмами балета «Парад».

Примером тому – одна из важнейших неоклассических картин Пикассо «Три женщины у источника» (1921). Перед зрителем предстает сцена античной жизни: об этом говорят классические черты лиц женщин, их прически, хитоны, которые ниспадают складками, напоминая своим ритмом каннелюры дорической колонны. Однако эти черты сочетаются с утрированной утяжеленностью фигур. При этом они написаны

¹ Бусев М.А. Пикассо и традиции мастеров XVII–XIX вв. // Западное искусство. XX век. Классическое наследие и современность. М.: Наука, 1992. С. 191–192.



более геометризованно: тела женщин как бы составлены из простейших форм – цилиндров, конусов, шаров. Преобладание материального, вещественного в фигурах женщин, их почти одинаковые, не выражающие никаких мыслей и чувств лица создают образ человеческого бытия, еще не отделившегося от природных ритмов. Любопытно, что в части эскизов и подготовительных этюдов сцена трактовалась иначе. Действие происходило на берегу моря, персонажи не были затиснуты в небольшое и неглубокое пространство, как это сделано в окончательном варианте. Фигуры женщин были легче и изящнее, по пропорциям они приближались к классическому канону. В такой трактовке изображенное имело идиллический характер, единство человека с окружающим его миром выглядело гармоническим.

Тяга к гармонии еще сильнее обнаружилась в графике Пикассо тех лет. Рисуя сцены на берегу моря, художник наделяет фигуры обнаженных женщин классическими пропорциями, а их лица вызывают в памяти произведения греческой классики. От ориентации на большую формальную завершенность и каноничность позднеантичных образцов Пикассо движется к более классическому, более свободному изображению человеческого тела.

Эта тенденция достигает кульминации в графических работах художника 1923–1924 годов. В рисунке «Две обнаженные и играющий на свирели» (1923) классические профили и пропорции фигур, атмосфера спокойствия и безмятежности напоминают зрителю о золотом веке человечества, об античных временах. В таком обращении к греческой классике нет ни тени эпигонства или стилизаторства. Классический идеал для Пикассо – не окостеневший канон, художник обращается с ним вольно и раскованно. Воссоздавая дух греческой гармонии, Пикассо остается мастером XX столетия. Это сказывается и в общей концепции Античности, и в манере

Пабло Пикассо
Две обнаженные
и играющий
на свирели. 1923
Бумага, тушь

изображения: в отсутствии в рисунке аксессуаров, на которые был так щедр неоклассицизм XIX века, в условном характере штриховки фона, в свободном обращении с пятном и линией.

По характеру трактовки фигур и лиц рисунки Пикассо 1923–1924 годов то приближаются к классическому канону, то удаляются от него. Рисуя трех стоящих рядом обнаженных женщин, мастер иногда изображает самых обычных, современных натурщиц, а иногда словно срисовывает их головы с классических греческих статуй. Да и сам мотив приводит на память сюжет «Трех граций».

Классическая красота нечасто находила себе место в искусстве Пикассо, но ценилась им всегда. Уже в старости, в одной из бесед с Ренато Гуттузо испанский мастер вспоминал свой разговор с Жоржем Браком: «Брак как-то сказал мне: “В сущности, ты всегда любил классическую красоту”. Это верно. Даже сегодня это верно для меня. Тип красоты не изобретают каждый год»¹.

Влияние классического канона красоты сказалось не только в произведениях Пикассо, связанных с античной темой, но даже и в портретных работах 1920-х годов. Если сравнить многочисленные изображения Ольги Хохловой, сделанные в 1917–1918 годах, с пастельным портретом 1923 года, нетрудно заметить, как в последнем черты ее лица стали более классическими, в их изменении прочитывается воздействие античных образцов.

Возможность слияния античности с современностью – характерная черта неоклассицизма Пикассо. В некоторых случаях эта особенность выступает совершенно определенно. Так, классический тип лица, античная прическа и античная одежда «Женщины в кресле», написанной зимой 1921–1922 года, сочетаются с современными деталями интерьера. Сходные примеры есть и в вариациях темы четырех персонажей – юноши с зеркалом, обнаженной, играющего на свирели и мальчика (1923). В ряде рисунков они изображены на берегу моря, их одежда и окружение говорят о том, что действие происходит в античные времена. Иногда же одежда

юноши с зеркалом принадлежит более поздней эпохе, и тогда перед нами сочетание разных временных пластов. Слияние античности и современности в некоторых листах подчеркивается тем, что античные персонажи перенесены в современный интерьер. Такие временные совмещения придают изображенному универсальный, вневременной характер.

В творчестве Пикассо 1920-х годов античный мир предстает своей гармонической, идиллической стороной. Спокойствие, созерцательность, отсутствие бурных проявлений, – вот что свойственно большинству неоклассических произведений художника.

Своеобразным завершением неоклассического периода Пикассо явилась написанная им в 1924–1925 годах серия

Пабло Пикассо
Портрет Ольги. 1923
Бумага, пастель,
карандаш
Музей Пикассо,
Париж



¹ Цит. по: Ashton D. Picasso on Art. A selection of views. P. 74.



натюрмортов с изображением гипсовых копий античных голов. Символично, что этим неперенным атрибутам художественных академий, не вызывавшим никакого вдохновения у многих поколений мастеров, Пикассо возвращает утраченное обаяние. Эти натюрморты интересны также тем, что в них сливаются две линии творчества художника первой половины 1920-х годов – линия, которая продолжала поиски, начатые в кубизме, и неоклассическая линия.

Античный мир послужил той средой, где могли существовать персонажи, выражавшие представления мастера XX века о радостной, гармонической, идиллической жизни. Естественно, что, воссоздавая образы античного бытия, Пикассо обращается к искусству Древней Греции и Рима, к выработанным в нем канонам, формам, приемам. Если художники Античности воплощали в своих творениях античную эпоху – реальную, идеализированную, воображаемую, – то Пикассо как бы проделывает обратный путь: отталкиваясь от произведений далеких предшественников, воссоздает облик породившей их эпохи. При этом он ни в коей мере не обрекает себя на роль эпигона, пассивного реставратора и остается творцом, художником, человеком XX столетия. Работы мастеров прошлого для него – не музейные экспонаты, которые нельзя трогать руками, а живая материя, которую можно брать в качестве первоосновы, переделывать и трансформировать, создавать при этом что-то новое, свое.

Показательно, что именно в период своих неоклассических пристрастий Пикассо сказал: «Искусство греков, египтян, великих художников, живших в другие эпохи, не является искусством прошлого, возможно,

Пабло Пикассо
Мастерская с гипсовой
головой. Лето 1925
Холст, масло
Музей современного
искусства, Нью-Йорк

сейчас оно более действенно, чем когда-либо»¹. В этих словах отразился не только опыт неоклассических работ художника, в них – предвосхищение его дальнейших связей с наследием.

В диалоге с классикой Пикассо был не одинок. В 1920-е годы в искусстве многих европейских стран прокатилась волна увлечения классическим наследием, связанная с идеями «возвращения к порядку»². Древние греки, итальянцы XVI века, Никола Пуссен, Энгр – все это вдруг вновь привлекло художников, многие из которых, как и Пикассо, совсем недавно возглавляли самые радикальные направления современного искусства. Одним из наиболее известных и последовательных неоклассиков являлся работавший в Париже итальянец Джино Северини. Представитель футуризма, испытывавший влияние кубизма, в годы Первой мировой войны он отходит от этих течений и начинает культивировать классицизирующий стиль. Свои художественные воззрения он развивает в книге под характерным названием «От кубизма к классицизму. Эстетика числа и циркуля»³.

Если неоклассицизм Пикассо вдохновлен главным образом античным наследием⁴, то для Северини и большинства его соотечественников (Казорати, Оппи) основным источником служит искусство итальянских мастеров XV–XVI веков. При этом Северини интересуется не только стилистикой ренессансной живописи, его программа шире – он ратует за

восстановление тесных связей между искусством и наукой, подобных тем, которые существовали во времена Леонардо да Винчи. «Искусство должно развиваться рядом с наукой», – провозглашает итальянский неоклассик⁵.

Пикассо всегда был глух к таким призывам. Он отметал всяческие попытки поставить искусство в зависимость от научных теорий. Именно в те годы, излагая свое творческое кредо, испанский мастер сказал: «Математика, тригонометрия, химия, психоанализ, музыка – что только не связывали с кубизмом, чтобы лучше объяснить его. Все это – чистая литература, если не сказать чепуха, приведшая к плохим результатам, к ослеплению людей теориями»⁶. Столь же далек пикассовский неоклассицизм и от варианта «возвращения к порядку», предложенного Ле Корбюзье и Амеде Озанфаном – авторами пуристического манифеста «После кубизма»



Пабло Пикассо
Мастерская.
Женщина-скульптор.
1925
Холст, масло
Частное собрание,
Нью-Йорк

¹ Беседа Пабло Пикассо с Мариусом де Зайасом. С. 176–177.

² Cowling E., Mundy J. On Classic Ground: Picasso, Léger, de Chirico and the New Classicism, 1910–1930. London: Tate Gallery, 1990.

³ Severini G. Du cubisme au classicisme. Esthétique du compas et du nombre. Paris: J. Povolozky & Cie, 1921.

⁴ Имеется и другая точка зрения, согласно которой роль главного вдохновителя неоклассицизма Пикассо принадлежит итальянскому искусству XV–XIX веков – см.: Blunt A. Picasso's Classical Period (1917–1925) // The Burlington Magazine. 1968. V. 110. № 781. P. 187–191.

⁵ Severini G. Du cubisme au classicisme. P. 16.

⁶ Беседа Пабло Пикассо с Мариусом де Зайасом. С. 177.

(1918). Увлечение техникой, механизированной формой не менее чуждо Пикассо, чем апелляция к естественнонаучным знаниям.

Запечатленный в неоклассических произведениях Пикассо гармоничский образ античности не был единственно возможным для художника. С наступлением 1930-х годов иным стало мироощущение мастера, его искусство, его взгляд на античную эпоху. Античный мир перестает быть царством идиллии и гармонии и оказывается ареной драматических, зачастую трагических событий.

Эти настроения проявились в творчестве Пикассо раньше, с середины 1920-х годов. С этого момента можно говорить о сюрреалистической линии в творчестве мастера. Начиная с 1925 года на смену тяготению к гармонии, декоративности приходит ориентация на резкие, будоражащие, антиэстетичные формы. Облик человека претерпевает самые неожиданные и причудливые трансформации; красота, идиллия, спокойствие уходят из творений Пикассо. В таких картинах, как «Танец» (1925, Галерея Тейт, Лондон) или «Объятие» (1925, Музей Пикассо, Париж) героями оказываются не люди, а персонажи-монстры, безобразные существа, лишь отдаленно напоминающие человека.

Ряд исследователей пишут о сюрреалистическом периоде художника, датируя его 1924–1937 годами. Известно, что Пикассо почитался Андре Бретоном и его единомышленниками как предтеча сюрреализма и как крупнейший художник современности. Такие черты его искусства, как спонтанность, раскованность, сила воображения, изобретательность, склонность к парадоксальному, алогичному сочетанию в композиции разнородных элементов, интерес к эротике были созвучны творческим устремлениям сюрреалистов. «Сюрреализм, если брать его как линию поведения, не может не пройти там, где прошел или пройдет Пикассо», – писал Бретон в 1925 году¹. Художник экспонируется на первой выставке сюрреалистов в парижской галерее Пьера Льоба (1925). С 1925 года в журнале «Сюрреалистическая революция» публикуются репродукции его произведений и статьи о нем. В 1933 году Пикассо делает обложку первого номера сюрреалистического журнала «Минотавр», большая часть которого была посвящена его творчеству (в частности, в нем была помещена большая статья о Пикассо А. Бретона, включенная позже в его книгу «Сюрреализм и живопись»).

Однако определенная близость Пикассо и как художника, и как человека к сюрреалистам вряд ли дает возможность безоговорочно причислить его к участникам этого движения. Показательно, что исследователи, выделяющие в хронологии творчества испанского мастера сюрреалистический период, не называют при этом Пикассо сюрреалистом. В словаре Алена и Одетт Вирмо «Мэтры мирового сюрреализма» Пикассо отнесен к категории «временные попутчики» («настоящие» протагонисты движения вошли в книгу в раздел «Маяки сюрреализма и его

¹ Цит по. Бусев М.А. Пикассо // Энциклопедический словарь сюрреализма. М.: ИМЛИ РАН, 2007. С. 376.

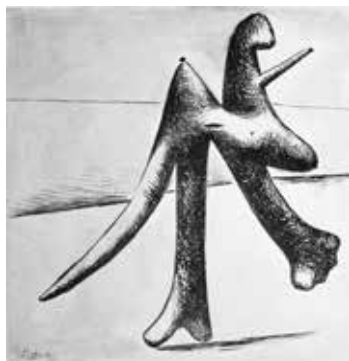
мэтры»¹. Французские авторы указывают на неприятие художником автоматизма и культа сновидений, что являлось краеугольным камнем сюрреалистической эстетики, как она формулировалась А. Бретоном.

Отношение Пикассо к идее психического автоматизма тонко трактует Н.А. Дмитриева. Анализируя особенности творческого акта у испанского художника, она приходит к парадоксальному на первый взгляд выводу: «Что касается Пикассо, он-то, может быть, был единственным, кто мог приблизиться к идеалу сюрреализма, поскольку у него движения руки и движения чувства действительно были синхронны, рука с волшебной скоростью вторила внушениям чувства»². Но, продолжает она, «нельзя взять в качестве программы художественной школы ни непосредственность, ни гениальность»³. Добавим к этому, что Пикассо всегда отказывался числиться в какой-либо художественной группе, объединении или школе, даже если его провозглашали главой таковой. Тем более он не соглашался следовать в своем творчестве сформулированным кем-либо манифестам и декларациям. Беседуя в 1935 году с критиком и историком искусства Кристианом Зервосом и вспоминая свою кубистическую молодость, Пикассо неслучайно произнес такие слова: «Когда мы делали кубистические картины, мы вовсе не намеревались изобрести кубизм, а просто хотели выразить то, что было в нас самих. Никто не намечал нам программу действий, наши друзья поэты внимательно следили за на-

шими работами, но никогда не диктовали их нам. Теперешние молодые художники часто устанавливают себе программу и, как примерные ученики, стараются точно выполнить свои задания»⁴. В этих словах нетрудно усмотреть завуалированную полемику с А. Бретоном и его адептами.

Тем не менее многое в искусстве Пикассо в конце 1920-х и в 1930-е годы сближает его с сюрреализмом. В его графике, живописи, скульптуре 1927–1928 годов возникает особый полуфантастический мир, в основе которого лежат впечатления от реальности, подвергнутые неожиданным трансформациям. Этот мир, сотворенный вообра-

жением художника, населен необычными, причудливыми существами и предметами. По большей части, это биоморфные персонажи, имеющие некоторое анатомическое сходство с женщинами и мужчинами. Как правило, они помещены на фоне условно трактованного пейзажа, обычно, на берегу моря. Они отдыхают, играют мячом, открывают ключом купальную кабинку, занимаются любовью. Иногда их фигуры трактуются настолько



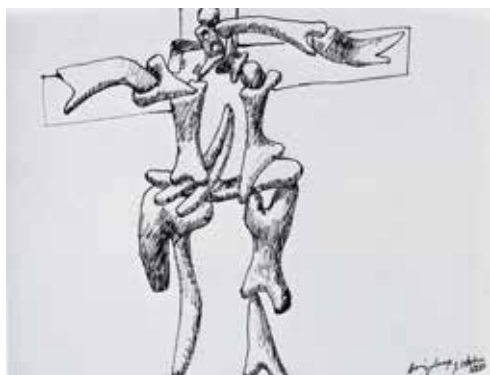
Пабло Пикассо
Купальщица.
Лето 1927
Частное собрание

¹ *Вирмо А., Вирмо О.* Мэтры мирового сюрреализма. СПб.: Академический проект, 1996. С. 222.

² *Дмитриева Н.А.* Пикассо. М.: Наука, 1971. С. 69.

³ Там же.

⁴ Цит. по: *Мастера искусства об искусстве.* Т. 5. Кн. 1. М.: Искусство, 1969. С. 309.



обобщенно, что превращаются в элементы неорганического мира, лишь отдаленно напоминающие свои прототипы из мира живого.

Близость к эстетике сюрреализма, сказывающаяся в этих произведениях, особо явственно звучит в ряде графических работ Пикассо 1932–1933 годов, что признавал и сам мастер. Таков цикл мрачных, фантастических рисунков на тему «Распятие» (1932). Сохраняя общую традиционную композицию «Распятия» и такие важные детали, как крест, художник превращает фигуры Христа и предстоящих в причудливые сюрреалистические конструкции, составленные из элементов, которые по форме напоминают кости человеческого скелета или какие-то органические формы. Христианская тема «Распятия» превращается в тему смерти, тему перехода живого в мертвое, которая получает наглядное, буквальное воплощение¹. Прием замены персонажей некими предметами, своего рода иносказание, использованный Пикассо в серии «Распятие»,

Пабло Пикассо
Распятие.

7 октября 1932

Бумага, тушь

Музей Пикассо, Париж

Пабло Пикассо
Распятие.

7 октября 1932

Бумага, тушь

Музей Пикассо, Париж



Пабло Пикассо
Распятие.

19 сентября 1932

Бумага, тушь

Музей Пикассо, Париж

¹ Специальный подробный анализ вариаций Пикассо «Распятия» из Изенгеймского алтаря был осуществлен в дипломной работе В.Е. Сычевой «Диалоги с наследием мастеров прошлого в раннем творчестве Пикассо» (МГУ им. М.В. Ломоносова, 2015).

получил широкое распространение у сюрреалистов, причем нередко, как и у Пикассо, в подобных изображениях ощущается присутствие то ли иронии, то ли издевки. Яркие образцы такого черного юмора, культивируемого сюрреалистами, можно найти у Сальвадора Дали и Рене Магритта. Так, в конце 1940-х годов Магритт создает сюрреалистические парафразы «Портрета госпожи Рекамье» Давида и «Балкона» Э. Мане, заменяя фигуры персонажей странными ящиками, явно напоминающими гробы.

Еще одна переключка Пикассо с сюрреалистами видится мне в ряде его графических листов, в частности, серии из 10 рисунков «Анатомия: три женщины», созданной в конце февраля – начале марта 1933 года (Париж, Музей Пикассо). В каждой композиции (за исключением первой) художник изображает трех причудливых персонажей, тела которых составлены из объемных геометрических фигур (шаров, овалов, цилиндров, призм,



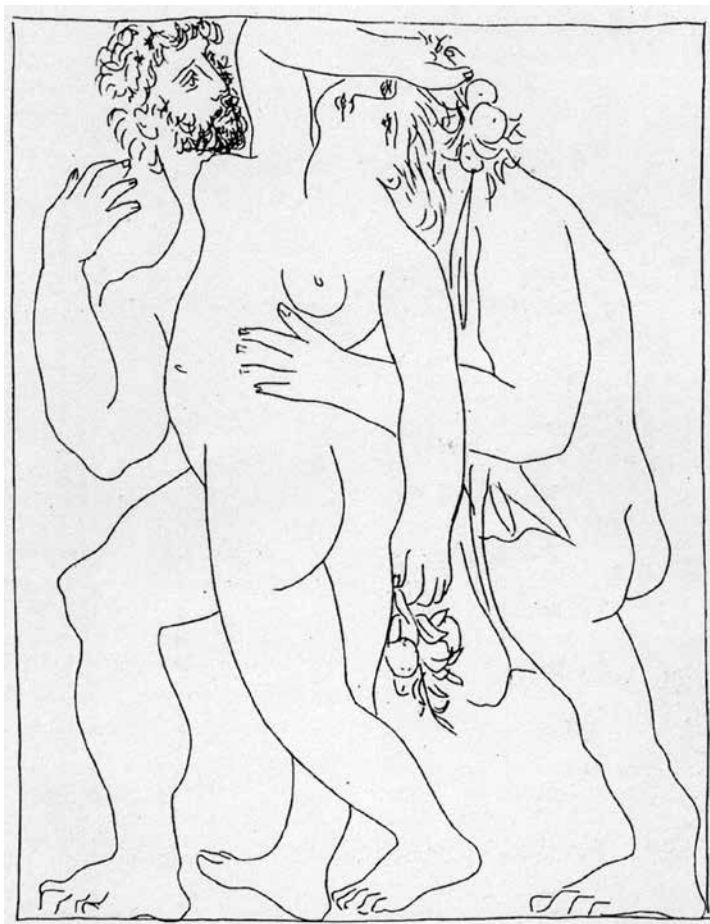
Пабло Пикассо
Анатомия:
три женщины.
28 февраля 1933
Бумага, свинцовый
карандаш
Музей Пикассо, Париж

параллелепипедов, эллипсоидов), бытовых вещей и каких-то предметов непонятного назначения (по отдельным анатомическим деталям зритель понимает, что представлены женские фигуры). Персонажи тщательно вырисованы, светотеневая моделировка подчеркивает их объемность, осязаемость, реальность. Пейзаж абсолютно условен (есть только линия горизонта), но фигуры отбрасывают тень. В построении тел персонажей можно усмотреть использование принципа, положенного в основу знаменитой сюрреалистической игры, получившей название «изысканного трупа».

Смысл ее заключается в том, что участники складывают фразу из нескольких слов, не зная при этом, что было написано предыдущим. Знаменитой стала фраза «изысканный труп выпьет новое вино»¹. В изобразительном варианте этой игры каждый из участников рисовал часть тела (условно говоря, голову, плечи и руки, живот, ноги персонажа), не видя нарисованного предыдущим играющим. В итоге на листе возникало некое существо, имеющее совершенно фантастическую «анатомию», которая нарушала привычную логику. Именно в этом ключе выполнены персонажи Пикассо. Создается ощущение абсурдности, алогичности, непредсказуемости изображенного художником мира.

Говоря об искусстве испанского мастера, невозможно обойтись без понятия «метаморфоза» – особенно, если речь идет о его творчестве 1930-х годов. И совершенно не случайно именно Пикассо стал иллюстратором «Метаморфоз» Овидия (1930). И именно в этом произведении Пикассо вновь обращается к Античности, которая раскрылась новыми гранями.

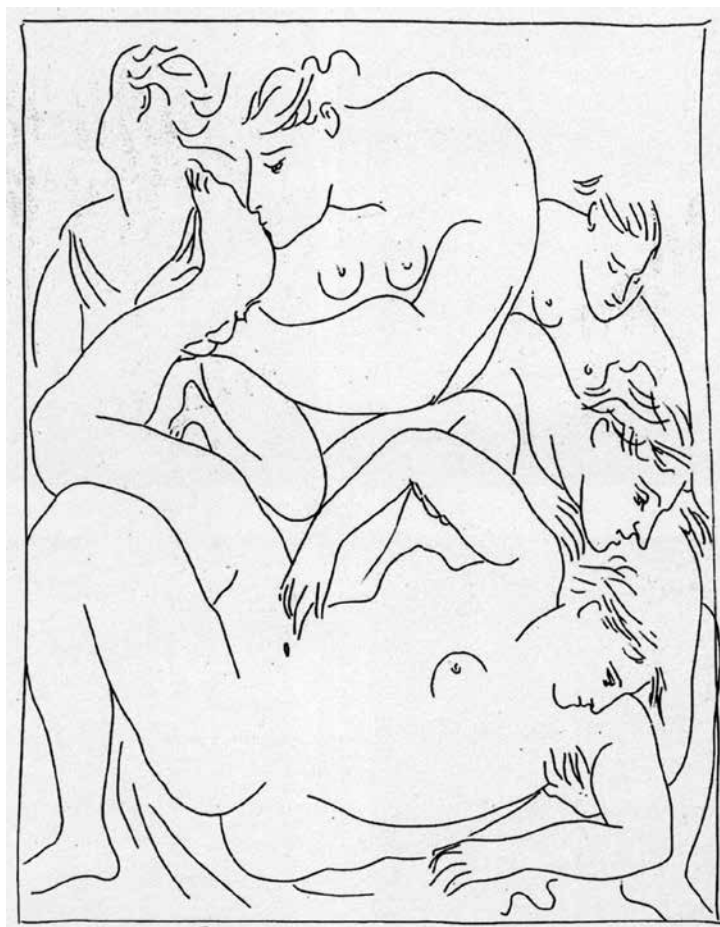
¹ Андреев Л. Игра // Энциклопедический словарь сюрреализма. С. 204–205.



Первое, что обращает на себя внимание в офортах к «Метаморфозам» – это простота и лаконичность трактовки, минимум используемых средств. Пикассо ограничивается самым главным, необходимым; все второстепенное, необязательное опускает. В гравюре к девятой книге представлена сцена, когда смертельно раненный Гераклом кентавр Несс, пытавшийся похитить Деяниру, отдает ей пропитанную кровью одежду. Изображены только фигуры персонажей; место действия, описываемое Овидием, в иллюстрации даже не обозначено. Из упоминаемых в тексте деталей сохранены лишь две – одежда кентавра и палица Геракла, другие же атрибуты героя (львиная шкура, колчан, лук) опущены.

Лаконичность и простота свойственны и манере изображения. Из всего многообразия графических средств Пикассо выбирает одно – тонкую линию, но и ею пользуется очень экономно. Изображение во всех гравюрах заключено в рамку. Эти четыре прямые линии, проведенные от руки, не только придают иллюстрациям композиционную завершенность и способствуют связи изображения с текстом, но и выступают как своего рода

Пабло Пикассо
Вертумен добивается
любви Помоны
23 сентября 1930
К поэме Овидия
«Метаморфозы»
Офорт



Пабло Пикассо
Эвридика,
укушенная змеей
11 октября 1930
К поэме Овидия
«Метаморфозы»
Офорт

силовые линии, активно влияющие на структуру заключенного в них пространства. Особенно заметно это в гравюрах, которые занимают целую страницу и имеют вытянутый по вертикали формат. В них линии, очерчивающие силуэты персонажей, подчиняются воздействию ограничивающей композицию рамки, и фигуры стремятся компактно вписаться в нее. Пространство гравюры строится не столько вглубь, от зрителя, сколько по вертикали, параллельно плоскости листа. Эта плоскость, как и рамка, служит важным организующим началом, влияющим на расположение персонажей в пространстве и на формы их тел. Оно склоняет художника к изображению фигур в анатомически невозможных позах, заметному изменению их пропорций, совмещению разных точек зрения. Изображая Эвридику в иллюстрации к десятой книге «Метаморфоз», Пикассо показывает ее фигуру сразу и в фас, и в профиль, и со спины.

Линии в гравюрах обладают определенной самостоятельностью, живут по собственной логике, далеко уводящей их от принципа следования натуре. Но они не становятся графическими арабесками, имеющими лишь

декоративное значение, а несут смысловую нагрузку. В характере этих линий, в изменчивости, текучести, неоднозначности обрисованных ими форм и раскрывается идея метаморфоз.

Иллюстрации Пикассо к Овидию имеют некоторые точки соприкосновения с античным искусством. В изображении лиц персонажей нередко чувствуется влияние греческого классического канона. Сходство с художественными принципами греческой классики и в том, что у Пикассо лица персонажей сохраняют бесстрастность даже в самые драматические моменты: в гравюре к одиннадцатой книге гибнущий Орфей безмятежен, а на лицах охваченных бешеным убивающих его менад нельзя прочесть никакого волнения.

Иногда пишут, что иллюстрации к «Метаморфозам» стилистически близки греческой вазописи¹. Однако общих черт здесь мало. Конечно, в росписях ваз, как и в гравюрах, линия была важным выразительным средством, но она использовалась по-другому и включалась в совсем иную изобразительную систему. Можно также отметить, что в обоих случаях поверхность, на которой выстраивается изображение, выполняет серьезную формообразующую функцию, однако опять-таки в том, как это конкретно проявляется, больше различий, чем сходства. Если пытаться сравнивать гравюры Пикассо к Овидию с произведениями античного искусства, то, пожалуй, они скорее напоминают не росписи на вазах, а рельефы на метопах греческих храмов. И здесь, и там изображение заключено в прямоугольную рамку, которая не только отграничивает его от целого, куда оно входит составной частью, но и имеет существенное композиционное значение. В обоих случаях пространство строится главным образом не вглубь, а вдоль плоскости изображения, с соблюдением принципа фронтальности. Часто и в иллюстрациях, и в метопах персонажи стремятся заполнить все пространство, а фон остается гладким, пустым.

Хотя между «Метаморфозами» Пикассо и произведениями античного изобразительного искусства имеются некоторые параллели, вряд ли справедливо определение иллюстраций к Овидию как неоклассических²: в стилистике, в типе изображенных фигур, в общем строе гравюр слишком много неклассических черт, восходящих к кубистическим поискам мастера. Деформации природы в иллюстрациях зачастую кажутся естественными и незаметными, но в целом они все же слишком существенны, чтобы в «Метаморфозах» Пикассо можно было без натяжек видеть продолжение его неоклассицизма.

Если в работах художника 1920-х годов античный мир предстает как нечто завершенное, законченное и статичное, то в гравюрах к Овидию он находится в состоянии становления, ему свойствен динамизм, он чреват изменениями и превращениями. Усложнение образа античного мира позволило Пикассо сделать Античность той средой, где могли

¹ См.: Алпатов М.В., Эренбург И.Г. Графика Пикассо. М.: Искусство, 1968. С. 26–27; Дмитриева Н.А. Пикассо. С. 72.

² Picasso for Vollard / Introd. by H. Bolliger. New York: Harry N. Abrams, Inc, 1956. P. XI.



Пабло Пикассо
Скульптор и модель
перед скульптурой
15 мая 1933
Лист из «Сюиты
Воллара»
Офорт

разворачиваться не только картины идиллического существования человека, но и более драматичные события. Такая концепция Античности наиболее полно развернута в произведениях, посвященных двум темам: мастерской скульптора и Минотавру.

Работы из цикла «Мастерская скульптора» в основном были созданы в 1931–1933 годах, причем большая их часть – несколько десятков гравюр, вошедших в «Сюиту Воллара», – выполнялись весной 1933 года. Во многих отношениях «Мастерская скульптора» связана с серией работ Пикассо «Художник и его модель» конца 1920-х годов, но главное действующее лицо – живописец – заменен скульптором, и что еще важнее, действие

происходит теперь в античные времена. Невольно вспоминаются видения античного мира, запечатленные десятилетием ранее в неоклассических работах Пикассо, вспоминаются не только по сходству, но и по контрасту. Хотя среда, в которой существуют персонажи, все та же, сами персонажи изменились. На смену человеку, который не отделяет себя от природы, живет бездумно и беззаботно, приходит человек, противостоящий природе, соперничающий с ней. Его существованию сопутствует рефлексия, сомнения, неудовлетворенность сделанным. Такова плата за право творить. Для персонажей неоклассических произведений Пикассо занятия искусством были удовольствием – музицируя, они услаждали свой слух, – а в работах 1930-х годов показано, что творчество приносит скульптору не только радость, но и муки.

Не случайно, что в этих произведениях в качестве творца выступает скульптор, а не музыкант или живописец. Отчасти это связано с тем, что именно в начале 1930-х годов Пикассо особенно усердно работал как скульптор. Теперь скульптура видится ему особой и в некотором смысле высшей формой художественного творчества. Игра на свирели, даже если это не просто исполнение уже известной мелодии, но и сочинение ее, имеет своим результатом нечто эфемерное, преходящее. Произведение, создаваемое в процессе живописания или рисования, более материально и постоянно, но двухмерное изображение все же остается иллюзией, условным отражением трехмерных форм реального мира. Лишь скульптура может дать произведение, подобное тому, которое создает Природа или Творец. Бросить им вызов может лишь скульптор.

Не случайна и другая особенность цикла «Мастерская скульптора» – перенесение действия в античную Грецию. Ведь именно Античность была золотым веком скульптуры, именно греки решали проблемы, которые будут стоять перед последующими поколениями, в том числе и перед скульпторами XX столетия. В цикле «Мастерская скульптора» Античность переплетается с современностью, на Античность проецируются мысли и чувства, рождавшиеся у Пикассо в его занятиях скульптурой. Благодаря такому совмещению двух пространственно-временных пластов изображаемое приобретает более общий, универсальный смысл. Античность оказывается емким символом, порождающим массу ассоциаций.

Цикл «Мастерская скульптора» – это своеобразный комментарий к творчеству Пикассо-скульптора, форма размышления о природе искусства, о соотношении художественного произведения и запечатленной в нем натуры. Главное действующее лицо – античный скульптор – внешне не похож на Пикассо, но близок ему духовно. Автопортретность образа скульптора обнаруживается в ряде совпадений, например, в том, что его подруга, она же и модель, очень часто похожа на Марию-Терезу Вальтер – подругу и модель Пикассо. Еще разительнее сходство некоторых изваяний, находящихся в изображенной Пикассо мастерской, с его собственными произведениями, для которых позировала Мария-Тереза. Показывая близость творческих поисков скульпторов двух разных эпох, Пикассо как

бы говорит о причастности своего творчества линии художественного развития, уходящей в античные времена.

Однако при этом формально-стилистических переключек с античным искусством в цикле «Мастерская скульптора» практически нет. Работы этого цикла еще более неклассичны, чем иллюстрации к «Метаморфозам» Овидия. Но несмотря на это их иной раз определяют как неоклассические¹. Причина такой aberrации кроется, по-видимому, в том, что за формально-стилистическую близость к античному искусству принимается другое – то, что в этих гравюрах Пикассо передает свое понимание внутренней сути античного искусства, воссоздает образ античного бытия. А это можно было достичь как в рамках неоклассицизма, так и другими средствами. В типе лиц и фигур персонажей «Мастерской скульптора» порой угадывается классический канон. Но именно угадывается, а не присутствует реально. Канон оказывается здесь нормой, которая существует в сознании Пикассо, но которой он не намерен подчиниться, от которой он отталкивается, которую преодолевает, возвращаясь к действительности, лежавшей в ее основе. Примечательны размышления художника об академическом понимании красоты, апеллирующем к античным канонам. В 1935 году, беседуя с К. Зервосом, он сказал: «Академическое понимание красоты неверно. Нас обманули, но так умело обманули, что теперь нельзя найти и следа истины. Красоты Парфенона, Венеры, Нимфы, Нарцисса – все это ложь. Искусство вовсе не применение какого-нибудь канона красоты. Но то, что, независимо от канона, познает наш инстинкт и разум»².

Характерной особенностью «Сюиты Воллара» было широкое обращение Пикассо к образам античной мифологии. Во многих гравюрах среди действующих лиц появляются мифологические персонажи. Некоторые из них – фавн, кентавр – встречались в произведениях художника 1920-х годов, другие же появились только в 1930-е. Особое значение для Пикассо приобрел образ Минотавра, занимавший воображение художника в течение нескольких лет и послуживший темой десятков гравюр, рисунков и картин. Античная мифология не привлекала Пикассо как определенная система представлений, как комплекс связанных между собой повествований, где отдельным персонажам были отведены вполне определенные места и роли. Художника интересуют только некоторые персонажи, причем почти всегда он изымает их из того контекста, в котором они существовали в греческой мифологии, и переносит в другую среду, где они могут вступать в совсем иные, новые отношения со своим окружением.

¹ Так, Х. Боллигер считает, что неоклассический стиль присущ большинству графических листов «Сюиты Воллара» (Picasso for Vollard. P. XI), а для У. Либерманна гравюры на тему «Мастерская скульптора» из «Сюиты Воллара» «представляет собой лирическую кульминацию неоклассического стиля Пикассо, от которого в живописи он отказался десятилетием раньше» (Liebermann W. The sculptor's studio: etchings by Picasso. New York: Museum of Modern Art, 1967).

² Цит. по: Мастера искусства об искусстве. Т. 5, Кн. I. С. 310.



Особенно сильному переосмыслению подвергся образ Минотавра. Из античного мифа Пикассо берет только идею двойственной природы Минотавра, развивая и усложняя ее. Сюжетная сторона мифа о Минотавре (был сыном Пасифаи и быка, жил в сооруженном Дедалом лабиринте на острове Крит, в жертву ему приносились юноши и девушки, был убит Тесеем с помощью Ариадны) не находит у художника никакого отражения. У него Минотавр существует в других ситуациях, через них раскрывается его противоречивая природа. В античном мифе Минотавр внешне был получеловеком-полубыком, внутренне же являлся зверем. Минотавр Пикассо двойствен и внутренне, ему равно ведомы и звериные, и человеческие проявления.

В «Сюите Воллара» Минотавр впервые появляется в мастерской скульптора. Здесь он выступает в роли друга или знакомого художника. Минотавр далек от творческих забот хозяина мастерской, но охотно делит с ним минуты досуга или веселится с его друзьями. В таких сценах Минотавр вполне галантен и воспитан, со своей спутницей он позволяет себе не больше вольностей, чем скульптор со своей подругой. Еще идилличнее картина в листе, где изображен спящий за прозрачной занавеской Минотавр и сидящая рядом с ним девушка, или в гравюре, где Минотавр нежно и бережно обнимает свою возлюбленную.

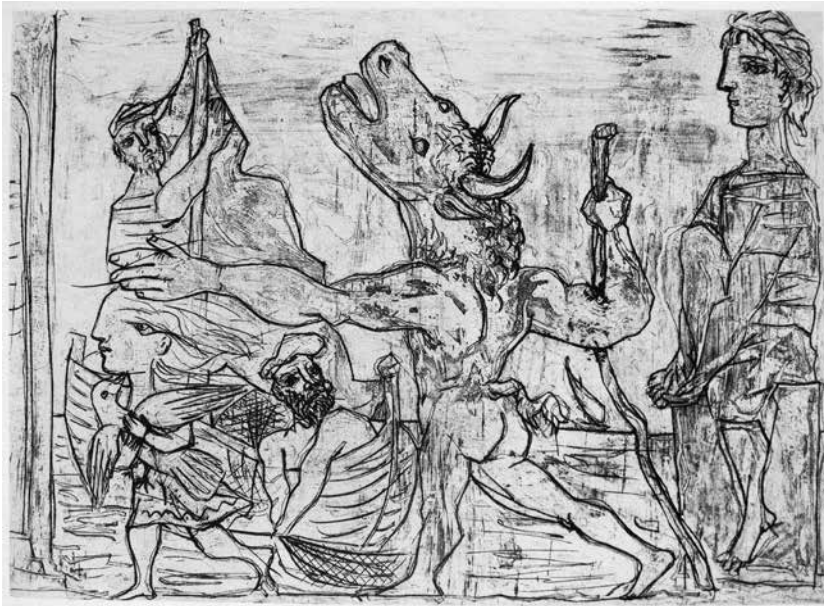
Пабло Пикассо
Отдых Минотавра:
бокал шампанского
и возлюбленная.
17 мая 1933
Лист из «Сюиты
Воллара»
Офорт



Пабло Пикассо
Минотавр,
целующий девушку.
18 мая 1933
Лист из «Сюиты
Воллара»
Офорт

Но в нем дремлет и звериное начало. Когда оно берет верх над человеческим, Минотавр становится способным на зло, жестокость, насилие. Минотавр обнаруживает свое звериное начало и творит зло только тогда, когда им движет сексуальное желание; не убийца, не злодей, он опасен лишь тем, что для удовлетворения влечений своей плоти без раздумья готов на насилие. Но подобно мифическому чудовищу может поступать и человек: несколько листов «Сюиты Воллара» изображают сцену насилия мужчины над женщиной. Здесь человек подобен Минотавру: зло, животные инстинкты присущи и ему. Минотавр у Пикассо не чужд человеческого начала, а человек не лишен начала звериного. В двойственной природе Минотавра в явной, обнаженной форме отражается двойственность человеческого существа.

Как и человек, Минотавр способен страдать и вызывать к себе сострадание. Это происходит, когда из носителя зла он превращается в жертву. В двух гравюрах «Сюиты Воллара» Минотавр оказывается в роли быка, участвующего в корриде. Смертельно раненный, он умирает. В отличие от других сцен, где действие мыслится происходящим в античные времена, здесь оно принадлежит и Античности, и современности. То же наблюдается и в отношении места действия: Греция (или Крит) и Испания сливаются.



Еще более сложным и глубоким содержанием обладает гравюра «Минотавромахия» – одна из важнейших работ мастера 1930-х годов. В ней, как в клубке, переплетены основные мотивы, связанные у Пикассо с образом Минотавра: противостояние добра и зла, света и тьмы, разума и животных инстинктов, кротости и насилия, невинности и греха, женского и мужского начала. Многозначность «Минотавромахии» порождает самые разные ее толкования, начиная с утверждения, что в гравюре в иносказательной форме отражена борьба между демократией и фашизмом и кончая представлением, что в ней запечатлены сюрреалистические образы, рожденные подсознанием художника. «Минотавромахию» можно истолковать и как размышление художника о возможности и о способе победы над Минотавром – слепой силой, не озаренной светом разума¹.

Пабло Пикассо
Слепой Минотавр,
ведомый девочкой
4 ноября 1934
Офорт

Еще один поворот в трактовке образа Минотавра мы находим в серии полотен Пикассо конца 1937 – начала 1938 года. Здесь Минотавр изображен задумчивым беззлобным существом, он не причиняет никому вреда, но сам оказывается жертвой. Пронзенный стрелой, Минотавр умирает на берегу моря, из лодки на него смотрят сочувствующие женщины; персонаж, ранивший Минотавра, не показан. В этих картинах Минотавр близок человеку не только своими страданиями, но и своим обликом. Если в «Сюите Воллара» и в гравюре «Минотавромахия» Минотавр выглядел полубыком-получеловеком (хотя в каждом изображении его облик варьировался), то в работах 1936–1938 годов он начинает все больше походить на фавна: бычья голова мало-помалу превращается в человеческую.

Сцены из жизни Минотавра, созданные воображением Пикассо, не образуют какого-то логического, связного повествования, имеющего начало, середину и конец, как это было в античном мифе о Минотавре.

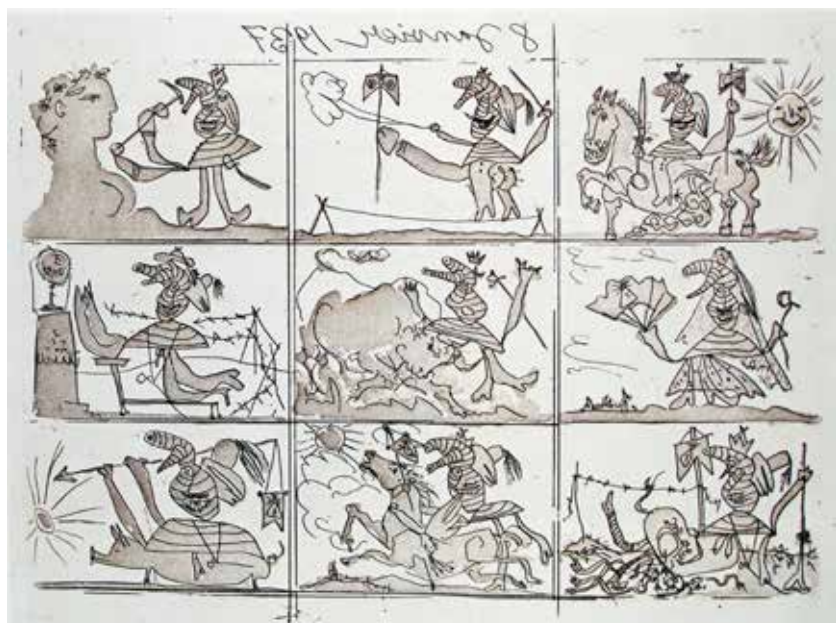
¹ Подробнее см.: Бусев М.А. Античные мотивы в графике Пикассо 1930-х годов // Западное искусство. XX век. М.: Наука, 1991. С. 37–39.

Правда, из отдельных событий иногда можно выстроить цепочку, но каких-то звеньев в ней будет не хватать, а какие-то окажутся лишними. В античном мифе рассказывается, что Минотавр был убит Тезеем в лабиринте, у Пикассо же смерть Минотавра изображается неоднократно в разных ситуациях. Невозможность истолковывать Минотавра Пикассо с позиций обыденной логики говорит о том, что он не является простым, обычным персонажем или даже мифологическим существом, подобным античному Минотавру. Художник как бы перебирает, проигрывает в воображении различные варианты событий и ситуаций, в которых может очутиться Минотавр. Поэтому его образ постоянно изменяется, перед зрителем предстает как бы ни один и тот же герой, а разные, хотя и всегда в чем-то схожие персонажи.

Здесь мы имеем дело с мифологией, рожденной художественным сознанием XX века. Ни простое обращение к древним мифологическим образам, ни простой отказ от них не дали бы желаемого результата. В одном случае это было бы повторением старого, в другом – привело к появлению произведений, понятных по-настоящему лишь их создателю. Пикассо следует другим путем. Только он увидел в мифе о Минотавре и в теме корриды сходство, позволившее сблизить и слить их через образ Минотавра. Новый миф создается на пересечении античного мифа и сегодняшней реальности – двух известных, общедоступных начал, – поэтому он постигаем и находит отклик в сердце и разуме зрителя.

Пабло Пикассо.
Минотавромахия
1935
Офорт





При всем том Пикассо в большей или меньшей мере отказывается от ориентации на стилистику и каноны античного искусства. Если для его творчества в 1920-е годы большое значение имело изобразительное искусство Античности, а античная культура, мифология почти не интересовали художника, то в 1930-е годы соотношение становится обратным. Но эти этапы творчества имеют и сходную черту: в обоих «античная» линия была не единственной, параллельно с ней существовали другие тенденции, для которых опора на античное наследие была не обязательной.

То, что искусство Пикассо продолжало быть тесно связанным с современностью, откликаться на злободневные проблемы, показывают произведения 1937 года, ставшие прямым откликом на происходящие на его родине трагические события. Гражданская война в Испании требовала от художника четкого определения позиции, и Пикассо, не колеблясь, демонстрирует, с кем он и против кого. Он поддерживает республиканцев и выступает против франкистов. Его гравюры «Мечты и ложь Франко» решают четко направленную идеологическую задачу – осмеяние, разоблачение противника, показ его истинной сущности, его уродства, вызывающего и насмешку, и отвращение. Главное действующее лицо цикла – генерал Франко – предстает перед зрителем в виде жуткого, отталкивающего полипообразного существа. В первой сцене этот монстр отправляется на войну верхом. Но положение его непрочное: в следующей сцене вооруженный знаменем и шпагой он идет по натянутому над землей канату.

То, против чего выступает вождь испанских фашистов, показано дальше – вооружившись киркой, чудовище пытается разрушить скульптуру

Пабло Пикассо
Мечты и ложь
генерала Франко.
8 января – 7 июня 1937
Лист 1
Офорт



Пабло Пикассо
Мечты и ложь
генерала Франко.
8 января – 7 июня 1937
Лист 2
Офорт

женщины, символизирующей Правду. По контрасту с прекрасным женским образом, вдохновленным Античностью, фигурка монстра кажется еще нелепее и отвратительнее: он не только безобразен, но и смешон. Чтобы подчеркнуть это, в следующей сцене художник наряжает его в мантилью и дает в руки веер. В пятом изображении на монстра яростно набрасывается бык. Образ быка у Пикассо многозначен, бык может олицетворять и тупую косность, и агрессивное начало, и силу, противостоящую агрессии. В серии «Мечты и ложь Франко» он символизирует испанский народ, поднявшийся на борьбу с врагами республики.

Несмотря на яростную атаку быка, монстр остается жив; помолвившись и отдохнув, он вновь скачет в бой, сначала верхом на лошади, затем на свинье. На этот раз ему удастся стать победителем: из распоротого брюха его жертвы – поверженной лошади – вываливаются внутренности. Два следующих изображения представляют Испанию, «умиротворенную» Франко. В одном из них фигура Правды, на которую покушался монстр, распростерта на земле.

Но злу не дано победить окончательно. В двух следующих сценах вновь появляется бык. Сначала дается крупный план – мощная голова быка, излучающая силу, уверенность в победе, противостоит мерзкой волосатой голове чудовища. Наконец, торжествующий бык попирает копытами агонирующего у его ног монстра. Такой бесславный конец предрекал Пикассо врагам свободной, демократической Испании. Однако в четырех изображениях, завершающих повествование, главным действующим лицом оказывается плачущая или скорбящая женщина, защищающая ребенка.

Если говорить о манере, в которой выполнен цикл «Мечты и ложь Франко», то ее можно определить как сюрреалистический гротеск. Приемы построения фигуры персонажа, которые передают его нелепость, уродство, алогичность и которые ранее использовались Пикассо в его вольных графических вариациях (например в рисунках «Анатомия: три женщины»), получили здесь совершенно конкретную направленность – служить осмеянию, разоблачению тех людей, в которых сосредоточились силы зла, несправедливость, ложь.

Если для изображения символизирующего Франко монстра Пикассо прибегает к сюрреалистическому гротеску, то изображая женщину, символизирующую Испанию, он обращается к мотивам и формам классической Античности. Образ женщины предвосхищает персонажа в созданном спустя несколько месяцев гигантском полотне – «Гернике», ставшем вершиной творчества Пикассо и наиболее глубоким выражением его гуманистической, антифашистской позиции. Непосредственным поводом для создания этого величайшего творения современного искусства послужило варварское уничтожение фашистской авиацией Герники – маленького мирного баскского городка на севере Испании, воспринятое всем цивилизованным человечеством как проявление неслыханной жестокости. Бомбардировка Герники произошла 26 апреля 1937 года, 30 апреля Пикассо узнает об этом из газет, 1 мая делает первый карандашный набросок «Герники», 11 мая разработанная в эскизах композиция переносится на полотно, а в июне готовая картина появляется на выставке.

Общая концепция и характер изобразительного решения «Герники» определились уже в первых эскизах. В отличие от цикла «Мечты и ложь Франко», где обличение фашизма решалось средствами политической сатиры, в «Гернике» конкретное событие трактовалось символически. Уже

Пабло Пикассо
Герника.
Набросок композиции.
9 мая 1937
Бумага, свинцовый
карандаш
Национальный музей
«Центр искусств
королевы Софии»,
Мадрид



в самом начале работы были найдены образы персонажей: растерзанной лошади, поверженного воина, женщины с убитым ребенком, быка, женщины со свечой и двух женщин – кричащей и бегущей. Среди действующих лиц нет носителя зла, ответственного за гибель людей. Иногда думают, что им является бык, но его роль в композиции иная: он не олицетворение фашизма, а свидетель, допустивший зло, не оказавший ему сопротивления, представляющий, по словам художника, тупую косность. Другим свидетелем катастрофы выступает женщина со свечей – но это свидетель протестующий, олицетворяющий свет истины, свет разума.

Отказ от изображения в картине непосредственного носителя зла глубоко оправдан и с идейной, и с чисто художественной точки зрения. Он способствовал созданию символического образа, в котором не только глубоко осмыслялось конкретное событие Гражданской войны в Испании и обличалось одно из злодеяний фашистов, но и предвосхищались еще более страшные преступления, совершенные против человечества в будущем. Этой цели подчинен весь художественный строй «Герники». Среда, в которую художник помещает персонажей, лишена признаков конкретного места и времени: нельзя с уверенностью сказать, происходит ли действие в тесном подземелье или среди полуразрушенных домов, днем или ночью. Сюрреалистичность сцены оказывается наиболее адекватным способом воплощения кошмарной катастрофы. В экстремальной ситуации человек воспринимает окружающее искаженно: пространственные отношения деформируются, изменяются цвета, сминаются формы. Именно поэтому язык деформаций, использованный Пикассо в «Гернике», кажется абсолютно органичным. Чтобы нагляднее показать взрывающийся, гибнущий мир, художник вводит в хаос форм четкое композиционное построение – в центральной части легко прочитывается классический треугольник. В распадении классической гармонии, в поглощении ее хаосом растерзанных форм раскрывается тема гибели людей, гибели человеческой культуры под натиском темных сил зла...

1930-е годы, возможно, стали временем наивысшего творческого взлета Пабло Пикассо. Трагические коллизии эпохи потребовали полной мобилизации его гения. И выяснилось, что для решения стоящих перед ним задач оказалось необходимым и использование радикальных художественных новаций, и новое прочтение античного наследия.

К.В. Орлова

ЖОАН МИРО: ТВОРЧЕСТВО МЕЖДУ ДВУМЯ ВОЙНАМИ

С начала 1920-х годов Испания переживает глубокий социальный кризис, случившийся в результате унижительного положения, в котором королевская Испания оказалась после Первой мировой войны. Основная часть населения жила за чертой бедности, обострились межнациональные конфликты – баски, каталонцы и галисийцы (национальные меньшинства, составляющие более четверти населения Испании) выступали против политики Мадрида и требовали автономии. Усугубило эту ситуацию поражение 1921 года в Рифской войне в Марокко, к которому привели крайне несовременные стандарты обучения солдат военному делу, консервативное руководство войсками, использование устаревшего оружия и отсутствие дисциплины. При этом офицерский состав традиционно находился в привилегированном положении, его представители ощущали себя особой кастой и планировали прийти к управлению страной, что, естественно, не могло не вызывать недовольства в остальной части армии.

Не удалось вывести страну из кризиса и генералу Мигелю Примо де Ривера, установившему военную диктатуру на протяжении 1923–1930 годов. Он попытался провести модернизацию страны по итальянскому принципу, поощряя отечественных предпринимателей, и даже добился определенных социально-экономических успехов, однако все его старания свел на нет мировой экономической кризис, начавшийся в 1929 году. 14 апреля 1931 года Альфонс XIII отрёкся от престола, и в Испании установился республиканский строй. Неуверенная политика нового руководства ввергла страну в череду острых политических конфликтов. Так, с 1931 по 1936 год «демократическая республика трудящихся всех классов» пережила более двадцати правительственных кризисов, дважды предпринимались попытки смены государственного строя.

Все эти события естественным образом затронули общественную, политическую, экономическую и культурную жизнь страны. В 1930-е годы перед художественной интеллигенцией Испании в очередной раз встал вопрос о цели и назначении творчества, о выборе дальнейшего творческого пути. Особенно сложным этот выбор оказался в период Гражданской войны (1936–1939), когда развернулись военные действия и острая идеологическая борьба, остаться в стороне от которой было немислимо для основной массы творческих людей. Появилось движение по охране памятников культуры и сокровищ искусства, открывались выставки живописи, скульптуры и графики, нацеленные на подъем гражданского самосознания. Большинство деятелей испанской культуры вошло в «Союз антифашистской интеллигенции», основанный в Париже во время Международного конгресса писателей в защиту культуры, проходившего в 1935 году. В Альянс вошли люди самых различных убеждений (кроме анархистов): от католика Хосе Бергамина до коммуниста Рафаэля Альберти, поэты Мигель Эрнандес, Антонио Апарисио, Антонио Санчес Барбудо, Педро Гарфиас, Лоренсо Варела, принадлежавший к группе «Бронепоезд», романист Рамон Хосе Сендер, а также Луис Бунюэль и многие другие. Альянс охватил своей деятельностью всю территорию страны – издавались журналы, проводились просветительские кампании, выставки рисунков, печатались афиши, читались лекции на самые актуальные и волнующие темы. Важным событием стал II Международный конгресс писателей-антифашистов в защиту культуры, организованный Альянсом в 1937 году в Валенсии и Париже. На нем присутствовали такие деятели мировой культуры, как Жюльен Бенда, Жан Ришар Блок, Андре Шамсон, Джон Дос Пассос, Илья Эренбург, Николас Гильен, Эрнест Хемингуэй, Ленгстон Хьюз, Михаил Кольцов, Андре Мальро, Хуан Маринельо, Пабло Неруда, Алексей Толстой и другие. Самим фактом своего участия в конгрессе они продемонстрировали свою поддержку Испанской республике.

«Мы, – говорилось в Манифесте, опубликованном Альянсом, – писатели, деятели искусства, ученые-исследователи, посвятившие себя интеллектуальной деятельности, объединились против фашизма <...>, чтобы защитить культуру, ее национальные и всемирные ценности – ценности непреходящие и ценности, находящиеся в состоянии непрерывного созидания. Мы заявляем о нашем полном и активном единении и отождествлении с народом»¹. Среди тех, кто поставил свою подпись под этим манифестом и таким образом выразил свое доверие республике, был и Жоан Миро.

К 1930-м годам каталонский мастер Жоан Миро (1893–1983) получает известность в качестве художника-сюрреалиста, обладателя уникальной творческой манеры, которая в стилистическом плане находится на стыке разных течений модернизма и являет особый авторский мир, полный тайн и символов, характерных только для него. Он снискал себе

¹ Цит. по: *Сория Ж.* Война и революция в Испании 1936–1939. Т. 1–2. М.: Прогресс, 1987. Т. 2. С. 293.

славу создателя таких знаковых произведений, как «Ферма» (1921–1922), «Карнавал Арлекина» (1924–1925), «Рождение мира» (1925), «Фото – вот цвет моих снов» (1925) и многих других. За плечами художника остались Парижская школа, группа с Улицы Бломе, разрыв с Бретоном... В 1930-е годы Миро курсирует между Испанией и Францией. Предчувствия грозящей катастрофы на родине гонят его в Париж, который в очередной раз становится для художника отдушиной. Однако и в Париже – одной из самых влиятельных культурных столиц мира – интеллектуалы не могут оставаться равнодушными к политическим событиям. Особенную активность проявляют сюрреалисты во главе с Бретоном. Миро старается остаться в стороне: художник избегает бурных обсуждений происходящего в Испании, политизированных собраний, митингов, не выражает своей гражданской позиции. Это совсем не означает равнодушия мастера, он по-своему тяжело переживает накалившуюся до предела ситуацию в родных краях, но таков темперамент художника. Он всегда был молчалив и на вид невероятно спокоен. О каталонцах говорят, как о народе с гордым нравом и чувством собственного достоинства, хотя и с живым темпераментом. Миро, как истинный каталонец, был дружелюбен, улыбочив, любезен, но в то же время сдержан и замкнут. Мишель Лейрис вспоминал о случае в мастерской Макса Эрнста: «Однажды Миро отказался принимать участие в жарком споре. Тогда Макс Эрнст схватил веревку, а другие держали Миро за руки. На шею ему накинули петлю, угрожая смертной казнью, если он не заговорит. Но он упорно хранил молчание»¹. Когда на шею набросили петлю, могла бы закончиться жизнь человека, жившего в буквальном смысле «антибогемной» жизнью. «Этот розыгрыш с повешением не мог случиться ни с кем другим. Миро действительно испугался, что его повесят, но ни один мускул на его лице не дрогнул. <...> Он говорил очень мало; он говорил немного о своих проектах, но и только»². Фотограф Ман Рэй сделал портрет Миро, где в качестве напоминания об этом случае на заднем плане разместил веревочную петлю; а в 1935 году Миро создал коллаж «Веревка и люди-I», где своеобразное использование веревки несомненно напоминает об этих неприятных переживаниях.

В 1930-е Миро отвечал на нагнетающуюся и меняющуюся политическую ситуацию в Европе полным погружением в себя. Он был растерян и напуган. Естественно, все это не могло не сказаться на творчестве мастера. Уже в самом начале этого непростого для всей Европы и для многих художников десятилетия Миро испытывает творческий кризис и почти не занимается живописью, весь свой творческий потенциал направляя на создание коллажей и картин-предметов. Художник собирает куски грубого картона, наждачной бумаги, обрывки газет, вырезки из журналов и каталогов машин, вырезает изображения механизмов и приспособлений, чтобы затем использовать их в своих коллажах. При этом сначала он создает

¹ Цит. по: Минк Я. Хоан Миро. 1893–1983. М.: Арт-Родник, 2003. С. 7.

² Interview with André Masson and Michel Leiris about Miró // Apollo. Vol. 127. March 1988. P. 190.

сам коллаж, а затем воспроизводит его в живописной технике (ряд работ без названия или многочисленные полотна, названные «Живопись»). Игровой подтекст этих работ, а также использование в них самых обыденных «низовых» материалов, элементов и фактур вызывают ассоциации с работами дадаистов, одновременно коллажи близки «к практике создания сюрреалистических объектов»¹. Такими картинами-коллажами, как «Живопись», «Мужчина и женщина» он заявляет об «убийстве живописи», о том, что пришло время поиска новых форм и новых средств выражения. Некоторые критики полагали, что Миро таким образом эпатажирует публику и покушается на классическую живопись. Однако мастер объяснял, что его протест имеет глубоко внутренние причины и направлен лишь против его прежних работ: временами он испытывает гнев и раздражение от ограниченных возможностей собственного живописного языка. Именно поэтому ему хотелось выйти за пределы холста, почувствовать объем, шагнуть из плоскости в трехмерное пространство, сбросить с себя «оковы» живописи как традиционного изобразительного метода. Этот путь медленно, но неуклонно вел мастера к абстракции.

Взглянув на творческий путь Миро через призму событий, в которых «варился» художник, станет понятным его тяготение к абстракции. Оно отражает не только очередной этап смены творческой манеры живописца, но и одну из важных художественных тенденций того времени – попытку побега от реальной действительности в искусство. Некоторые художники предпочитали уехать от политических конфликтов в более спокойные места, а некоторые просто уходили в область умозрительных утопических построений или той же абстракции. Кстати, для европейской абстрактной живописи это период объединения художников-абстракционистов в группы, кружки и т.п. с целью сохранения былых достижений. Но когда в 1930-х годах абстрактное искусство «ассимилировало» опыт сюрреализма, оно приняло на себя роль лидера»². Это было близко и Миро.

Итак, его манера эволюционирует к абстрагированию форм. Процесс этот прослеживается в скромной по количеству серии картин, объединенных общим названием «дикая живопись», на их создание художник решился, несмотря на творческий кризис и желание отойти от живописной техники. Такие картины Миро окрашены тревожным настроением предчувствия гражданской войны в Испании. Некоторые из них выражают невероятно сильную агрессию, но сюрреалисты, в частности Бретон, видят в них «невинность и свободу». К ним относятся небольшие многочисленные графические произведения (акварели, гуаши, рисунки) и живописные работы, где связь между названием и сюжетом очень условна. Миро использует обыденных персонажей, придавая им саркастический характер вымышленных монстров, фантомов, которые оторвались от земли и появились на звездном небе («Оперная певица» и др.). Это его

¹ Энциклопедический словарь сюрреализма. С. 321.

² Турчин В.С. По лабиринтам авангарда. М.: Изд-во МГУ, 1993. С. 135

«сюрреализм волшебного»¹, но со знаком минус. Волшебное здесь не чарующее и привлекательное, а пугающее, отталкивающее...

Работы этого времени отличаются твердой, уверенной линией, по форме приобретают характер манифеста и заряд личного протеста, а по настроению выражают тревогу. В эту серию включаются и двадцать семь полотен, выполненных на медных и мазанитовых² пластинах, – эхо битвы испанского народа – это его первый протест. Художник процарапывал пластины, делал различные отверстия, покрывал гравием, смешанным с цементом, добавлял смолу и асфальт. По словам Гастона Дилья, сами предчувствия и темы, внушенные этими предчувствиями, заставляли художника прибегать к таким грубым и «нехудожественным» материалам в отчаянной попытке сделать свое предостережение миру еще пронзительнее³. Работы этого периода имеют расплывчатые белые и черные поверхности, которые являют на заднем плане нечто подобное полю битвы, окутанного пеплом, дымом и пожарищами. На переднем плане слегка искривленные линии изображают, видимо, мужчин и женщин, которых довольно трудно распознать.

«Женщина» (1934) – одна из типичных для этой серии работ, изображающих испуганных, страдающих похожих на животных, то ли людей, то ли нелюдей. В отличие от картин, созданных в предыдущие периоды, которые практически полностью монохромны, здесь появляются различные оттенки цвета, что предполагает некое впечатление объемности, но ощущения гармонии это не добавляет. Возможно, такое изменение в работе с цветом произошло из-за того, что художник увлекся пастелью. Большинство образов из серии «диких картин» написано с тремя черными волнистыми линиями на голове и обозначенными половыми органами – это единственные детали, которые позволяют идентифицировать в изображенном человека. Так и в этой работе узнать в персонаже женщину можно лишь по схематическому изображению полового органа. Ее бедра окрашены серым цветом и по краю каким-то белым налетом, верхняя

¹ Среди сюрреалистов можно выделить две группы, условно обозначив их как «сюрреализм обыденного» (Магритт, Дельво) и «сюрреализм волшебного» (Танги, Миро). В первом случае берется стандартная ситуация и рождается абсолютно невозможный вариант ее развития. Тогда как «сюрреализм волшебного», как правило, являет собой изображение совершенно нереальных миров, населенных какими-нибудь фантастическими существами. Эти биоморфные существа невозможно определить, их можно описать лишь категориями сравнения. Даже если они и поддаются описанию, то эти описания бессмысленны. Это бывает сложное сочетание детских рисунков, архаических образов и их подобию, природных и личных ассоциаций. Именно такой – «волшебный» – сюрреализм создает Миро. В искусствоведении пока не закреплен термин «сюрреализм волшебного», и работы мастера этого периода характеризуют по-разному. Это определение довольно точное, и автор впервые использовала в своей диссертации «Сюрреалистическая живопись Жоана Миро: поиски художественного своеобразия».

² Древесно-волоконный звукопоглощающий материал, внешне напоминающий оргалит.

³ См.: Дилья Г. Миро. М.: Слово, 1995. С. 57.

часть тела представляет собой нелогичную асимметрию напряженных цветовых пятен. И, разумеется, нельзя сбрасывать со счетов открытое выражение мучительного страдания, что свойственно лишь человеку. Так, в упомянутой выше картине руки женщины устремлены в небо, она словно пытается укрыться от своих мучений. Рога, зубы, опрокинутая голова усиливают впечатление страдания, отчаяния и т.п. Сначала художник поместил фигуру на голом фоне, но затем фон показался ему слишком пустым и он заполнил пустоту вокруг женщины, а также между ее руками и телом, некими пятнами, состоящими из грубых царапин и тонких темных линий, которые пересекают друг друга под почти одинаковыми углами. Они создают напряжение вокруг фигуры. Звезда, расположенная слева, вероятно, обозначает вселенский масштаб ее страданий.

Эта странная и жестокая метаморфоза человеческих существ отсылает нас к серии «Капричос» Гойи 1794–1799 годов: «Воображение, покинутое разумом, порождает немислимых чудовищ; но в союзе с разумом оно – мать искусств и источник творимых ими чудес»¹. Знаменитая работа «Сон разума рождает чудовищ» погружает в мир сновидений, сумеречный мир кошмаров. Гравюры из серии «Бедствия войны», населенные гротескными и карикатурными созданиями, воспроизводят ужасы Наполеоновской войны в Испании. Немногим более века спустя Миро возвращается к этой же теме и переносит на бумагу зрительные образы страдания и смерти, сложившиеся в его сознании в предчувствии Гражданской войны в Испании.

В «дикую» серию можно включить и удивительные рисунки Миро, где его художественные искания приняли причудливый оборот и воплотились в серии пугающих, гипертрофированных образов. Эти рисунки отличаются твердой, уверенной линией, которая раньше отсутствовала. Фигуры, деформированные и искаженные, выражают внутреннюю энергию, раскрепощение и тревогу. Интересно сравнить один из рисунков этого периода Миро с известной работой Марселя Дюшана. Так, если работа Дюшана «Обнаженная, спускающаяся по лестнице» (1912) была некоторой пародией на кубизм, попыткой передать синтетизм движения, то «Женщина, поднимающаяся по лестнице» (1937) Миро, написанная в саркастической манере, ее полная противоположность. Как и во всей серии «дикой живописи», это лишенное всякой грации обнаженное тело с фантастической головой, оскаленное и кричащее, притягательно и отвратительно одновременно.

Постепенно у художника убывал интерес к передаче реального пространства, и со временем оно стало обозначаться лишь неопределенной линией горизонта, четко разделявшей две монохромные зоны. Этот прием задавал очень жесткие композиционные рамки и по-разному претворялся в последующих картинах, таких как «Ноктюрн» (1938), в которой линия горизонта как будто служила для изображения минимального расстояния между мирами земным и небесным.

¹ Гойя Ф. Капричос. М.: Центр Рой, 1992. С. 42.

С началом войны «дикие» произведения Миро приобретают еще большую брутальность.

С июля 1936 года по апрель 1939-го Испанию сотрясала Гражданская война. По сути – это конфликт между Второй Испанской республикой в лице правительства испанского Народного фронта, состоящего из республиканцев и лоялистов, поддерживаемых СССР, Мексикой и в начале войны – Францией, и оппозиционной ей испанской военно-националистической диктатурой под предводительством генерала Франсиско Франко, поддерживаемого фашистскими Италией, Германией и Португалией. В результате военных действий Франко удалось уничтожить Испанскую республику и установить диктатуру, просуществовавшую до 1975 года. Испания стала первой жертвой в череде глобальных потрясений, обрушившихся на европейцев. В художественной жизни также происходили серьезные изменения. Невероятный подъем в это время испытало искусство графики. Плакаты, призывающие ко мщению, воспевавшие мужество защитников республики, листовки и карикатуры поднялись на высочайший художественный уровень. Особого успеха художники добились в области агитационного плаката, который отличался простотой изобразительных средств, строгой, выдержанной палитрой, четким размещением короткого, емкого текста. Развитие получила и одна из разновидностей народного лубка – аллелуйас – небольшие печатные картинки со множеством рисунков, связанных между собой общей темой и стихотворным текстом, отдаленно напоминающие по форме (но не по содержанию) американские комиксы. Для деятелей культуры борьба с фашизмом явилась серьезным испытанием их гражданского и патриотического долга.

Миро открыто не выражал своей позиции по поводу происходящего в стране. Он мысленно присоединился к республиканцам, но в вооруженной борьбе участия не принимал, его основным оружием было искусство – ответом на события в Испании стали «дикие картины».

Одним из самых трагических событий того времени стало уничтожение 26 апреля 1937 года старинного города Герники, расположенного на севере Испании в Стране басков, по приказу командования «Кондор» немецкими летчиками – добровольческим подразделением люфтваффе – без ведома Франко. Сбросив ночью несколько сотен авиабомб, которые вызвали разрушительный пожар, они буквально стерли город с лица земли. По различным подсчетам погибло около 200–250 человек и было ранено до 2,5 тысяч мирных жителей.

Рефлексией на это событие стала картина Пабло Пикассо «Герника»¹, написанная в мае 1937 года по заказу (сделанному ранее²) правительства

¹ Guernica. 1937. Холст, масло. 349,3 x 776,6 см. Музей «Национальный центр искусств королевы Софии», Мадрид.

² Интересны размышления Яна Гибсона о возможном приглашении Дали: «Был ли Дали приглашен для участия в работе испанского павильона парижской Всемирной выставки, которая открылась в начале мая 1937 года? Скорее всего да, но документальных подтверждений этому нет. В любом случае его отсутствие слишком бросалось в глаза, если учесть тот факт,

Испанской Республики для испанского павильона на Всемирной выставке в Париже. Это монументальное полотно стало одним из самых известных антивоенных произведений искусства XX века.

Нужно отметить, что на Всемирной выставке в Париже в 1937 году Испании представляли П. Пикассо, Х. Гонсалес, Ж. Миро, А. Колдер и А. Санчес. Здание павильона республиканской Испании спроектировали и построили Хосе Луис Серт и Луис Лакаса, настенную живопись для него создал Жоан Миро. Х.Л. Серт впервые убедил Миро поработать в монументальных масштабах – создать фреску по размеру стены павильона – 5,5 × 3,36 м. Так Миро написал пронзительный образ – портрет каталонского крестьянина, держащего в поднятом кулаке серп. После окончания выставки стены и панели павильона были уничтожены, поэтому фреска, скорее всего, не сохранилась, что довольно странно, так как многие другие работы позднее были обнаружены и спасены.

Название своей работы он взял из национальной каталонской песни «Эль Сегадор» – «Жнец» («El segador»): жнец держит серп, а не винтовку, так как для Миро война – это борьба за свободу и традиции, выраженные здесь тесной связью с землей, а крестьянин-жнец был традиционным символом утраченной свободы Каталонии. Сам художник так говорил про свою работу: «На этой картине изображен взбунтовавшийся каталонский крестьянин. В руке у него – серп, которым жнут рожь. Жнец – вот название этой профессии, и этим же словом называется картина. Жнец – это слово сильнее французского “косарь”¹. Когда я работал над этим полотном во время гражданской войны в Испании, я хотел изобразить возмущение каталонских крестьян, но сами каталонцы никогда не видели этой картины. Замечательно, если бы она нашлась и была отправлена в Барселону. <...> Нужно, чтобы каталонцы увидели эту картину, чтобы они имели полное представление о нашем историческом прошлом»².

По стилю фреска «Жнец» относится к периоду уже упомянутой «дикой живописи», который сложно соотнести с каким-либо направлением того

что основной акцент “Герники” Пикассо – это помощь республиканской Испании в борьбе против Франко и осуждение пакта о невмешательстве. Дали, хотел он того или нет, должен был фигурировать в списках участников. Его неучастие, таким образом, прямо указывало на его нежелание поддержать Республику и более чем откровенно говорило о направленности его симпатий» (цит. по: Гибсон Я. Безумная жизнь Сальвадора Дали. М.: Арт-Родник, 1998. С. 361). Также Ян Гибсон пишет о том, что Оруэлл «был глубоко оскорблен отношением Дали к испанской Гражданской войне, что естественно, если вспомнить его собственный опыт, пережитый им в Каталонии. Он писал, что художник “коварно избегает выбора” и, обратившись в католичество, когда немцы взяли Францию, поспешно покидает Европу и бежит в Америку “как крыса”. “Одним прыжком и без тени раскаяния он перемахнул из модных салонов Парижа на грудь Авраама”. “Комментарий Питона Босуэлла: Мистер Дали выходит в город” (Art Digest. New York. 1941. 1 December)» (цит. по: Там же. С. 405).

¹ На французский язык название этой работы перевели как «Косарь».

² Raillard G. Conversaciones con Miró. Barcelona: Editorial Gedisa, S.A., 1998. P. 66–67.



времени, однако некоторые исследователи творчества Миро считают его вершиной европейского экспрессионизма.

Трагические события в Испании – начало Гражданской войны – вынуждают Миро бежать в Париж. «Моя живопись – это атакующая сила, имеющая внешнее проявление»¹, – писал художник. Он создает «Персонажи и горы» (1936) и «Мужчина и женщина перед кучей экскрементов» (1936). «Реальность, побуждающая меня думать о смерти, привела к созданию монстров, которые одновременно и привлекают, и вызывают отвращение... Я понимаю, что реализм, определенный реализм – это прекрасное средство, дающее возможность победить безысходность, а там, где реальные формы мутируют, мы приходим к расчленению предметов и появлению ужасных существ»², – говорил Миро.

В работе «Мужчина и женщина перед кучей экскрементов» на черном фоне выделяются две человеческие фигуры. Куча экскрементов, упомянутая в названии картины, помещается в правой части полотна и подобна статуе. Палитра, используемая в работе – очень яркая, с преобладанием основных цветов, – подчеркивает напряженность сцены и позволяет добиться большего обобщения и строгости. Миро писал: «Я испытывал подсознательное ощущение грозящей катастрофы. Так незадолго до начала дождя начинают ныть руки и ноги, а воздуха не хватает. Пожалуй, это

Жоан Миро
Мужчина и женщина
перед кучей
экскрементов. 1936
Медь, масло
Фонд Жоана Миро,
Барселона

¹ Пунье-Миро Х., Лоливьер-Раола Г. Жоан Миро. Художник со звезд. М.: Астрель, 2003. С. 58.

² Joan Miró. *Esrits y conversaciones a cargo de Margit Rowell*. Murcia: Ediciones Institut Valencia d'art modern. Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos de la region de Murcia, España, 2002. P. 356.

было скорее физическое, чем духовное чувство. У меня было предчувствие катастрофы, которая скоро произойдет, однако я не знал, чему суждено быть: это была гражданская война в Испании или Вторая мировая война... Почему я назвал картину именно так? В то время я был очарован высказыванием Рембрандта: «Я находил рубины и изумруды в навозной куче»¹.

Последовавшие за этим холсты, как, например, «Голова мужчины I» (1937), – одни из самых схематичных и грубых в творчестве художника. Здесь он использует картон – материал умышленно обыденный, ему нравится его шероховатая текстура. Эта картина выражает ярость, вой нищеты. В отрыве от родной земли, без жилья и условий для работы, осознавая ужасы, происходящие в Испании, Миро понимает, что мир катится в преисподнюю. Как сказал один историк искусства: «Фигуры, рождающиеся на кончике кисти Миро, “выйдут” через некоторое время из концентрационных лагерей»². Работа написана гуашью и тушью на картоне, выкрашенном в черный цвет, в решительной манере, которая отражает шок, испытанный мастером от голода и страха за людей. Череп и глаз деформированы и нарисованы несоразмерно большими. Кажется, что персонаж кричит от ярости. Эта картина полна предчувствия страха и безнадежности, которыми будут пронизаны последующие годы. В пан-дан этой картине Миро создает «Голову женщины».

Жоан Миро
Натюрморт
со старым башмаком.
1937
Холст, масло
Музей современного
искусства, Нью-Йорк



¹ Минк Я. Жоан Миро. С. 63.

² Пунье-Миро Х., Лоливьер-Раола Г. Жоан Миро. Художник со звезд. С. 53.

«Голова женщины» (1938) – как бы эхо полотна «Голова мужчины I»: та же ярость, тот же невысказанный крик отчаяния. Человек, изображенный на полотне 1937 года, скорее всего жертва, в то время как женщина на этой картине – чудовишна и агрессивна.

В течение пяти месяцев Миро работает над полотном, которое в дальнейшем будет считать одним из самых важных своих творений – «Натюрморт со старым башмаком» (1937). Миро вспоминает: «Я изобразил “Натюрморт со старым башмаком”, несомненно, думая о “Старом башмаке” Ван Гога <...> Я предчувствовал катастрофу, но еще не знал, какую, то есть, я еще не созрел до создания собственной “Герники”»¹. Поразительно живые сияющие краски, шокирующий реализм, экспрессивность, придающие композиции и сюжету особенно драматическое настроение, характерны для этого произведения. У Миро, как и у Ван Гога, изношенные башмаки являются символом бедности, голода, страдания и трагического образа жизни. Вилка, воткнутая в яблоко, бутылка и ломоть черствого хлеба – образ нищеты, которая распространилась по всей Европе. Миро пытается создать более прозрачный образ незаметных и незамысловатых вещей, олицетворявших для него быт простых людей. Тяжелые, в основном черные и зеленые тона угрожающе смыкаются вокруг предметов, написанных яркими чистыми цветами. Создается впечатление, что они светятся в темноте. Сияющие цвета преображают эти простые вещи в истине апокалиптическое видение, как писал об этой работе один из последователей творчества Миро Янис Минк².

Интересно и то, что своим «эквивалентом» «Герники» Миро позднее назвал «Натюрморт со старым башмаком», а не «Жнеца». В дневниках художника за 1940–1941 годы – так называемых «Каталонских тетрадах» – можно прочесть о том, что он все-таки вынашивал замысел большого трагического полотна, которое могло бы быть ответом Пикассо на его «Гернику», но такого полотна Миро не создал.

В этом же ключе Миро выполнена афиша «Помогите Испании» (1937), которая стала другой формой реакции художника на происходящие события. На афише изображен мужчина в традиционной красной каталонской шапочке «барретина» с вытянутой сжатой в кулак рукой гипертрофированного размера, что должно символизировать огромную силу. Сюжетное сходство с фреской «Жнец» очевидно. Внизу Миро от руки написал: «В этой борьбе я вижу, что на стороне фашизма выступают отжившие силы и им противостоит народ, огромнейшие созидательные ресурсы которого придадут Испании такой импульс, который удивит весь мир. Миро»³. Это настоящее политическое послание. Здесь воплотилась вся тревога художника: персонаж, жест, вырвавшийся крик души, тревожный крик, который затем превратится в некоторых произведениях в вопль ужаса перед будущим.

¹ Пунье-Миро Х., Лоливьер-Раола Г. Жоан Миро. Художник со звезд. С. 59.

² Минк Я. Жоан Миро. С. 62.

³ См.: Raillard G. Conversaciones con Miró. P. 38.

Первоначально «Помогите Испании» задумывалась как литография, выпущенная лимитированным тиражом. Затем Кристиану Зервосу пришла в голову идея сделать почтовую марку, которая должна была продаваться по 1 франку, чтобы собрать средства в помощь борющимся республиканцам. Но марка не была выпущена, и афишу опубликовали в журнале «Кайе д'ар» («Cahiers d'Art», № 4–5 за 1937 год), приурочив к участию Миро в Международной выставке в Париже.

В том же 1937 году в творчестве художника появляется гротескный персонаж, очаровавший Миро еще в 1920-е годы, – Папаша Убю. Это герой цикла пьес Альфреда Жарри («Король Убю», «Убю прикованный», «Убю на холме», «Убю рогагоносец» и др.)¹, одного из предшественников сюрреализма в литературе. Появился этот персонаж впервые на буклете, который был издан к премьере спектакля «Убю прикованный», состоявшейся в 1937 году в Париже. В нем содержалась подборка текстов писателя с иллюстрациями таких художников, как Пикассо, Танги, Ман Рэй, Миро и др. Здесь Миро выполнил гротескный «Портрет матери Убю». В 1977 году художник признался, что для него образ Папаша Убю тесно связан с именем генерала Франко. Художник видел в диктаторе «воплощение тьмы, самую грязную железную руку Испании, зловещую силу, сеющую зло на земле, где должна была произрастать свобода»². И он постарался воплотить всю свою ненависть к Франко, к его режиму, свои страхи, свое негодование и ужас от потери родной страны в карикатурных образах персонажей пьес Жарри.

В период между 1953 и 1970 годом Миро создал серию рисунков, связанных с Папашей Убю. В результате Эжен Териад издает четыре книги, среди которых – «Король Убю» (1966) с 13 цветными литографиями художника и «Убю на Балеарских островах» с текстами самого Миро, написанными в поэтической прозе, в сопровождении 24 цветных и одной черно-белой (на коробке) литографий.

Афиша-памфлет и «Жнец» делают Миро персоной нон-грата в Испании. Но и за границей он познает ужас войны, испытывая страх, что ему никогда уже не увидит свою семью и родную Каталонию. Художник останется во Франции до 1940 года.

В этот период (1938–1939) Миро было написано значительное количество произведений, отличающихся по стилю от «диких» картин, и, на первый взгляд, никак не выражающих его гражданскую позицию

¹ Поставленная в 1896 году пьеса «Король Убю» вызвала шоковое впечатление своей нелогичностью, недоступностью для понимания происходящего на сцене. Это были некие фантазмагории событий, отдаленно напоминающие ситуации из реальной жизни, но выстроенные в немислимо алогичный ряд. Сам Папаша Убю появился как карикатура на ненавистного учителя в колледже, придуманного Жарри и его друзьями для кукольного спектакля «Король Убю», и претерпел за историю двадцатого столетия множество изменений. Персонаж-пародия из подросткового спектакля вошел в историю мирового театра как один из самых важных образов-символов: жестокий толстяк, чванливый хвостун-самодур, любящий унижать слабых, с легкостью распоряжающийся чужими жизнями.

² Miró. Su lucha contra la dictadura. Málaga: Gráficas Urania, 2011. P. 11.

и отношение к происходящему на родине. В реальности – это своего рода попытка ухода художника в другую реальность, попытка побега от ужасов окружающей его действительности. Например, «Автопортрет I» – карандашный рисунок на холсте с тщательно выписанными деталями, но, тем не менее, оставляющий впечатление незаконченности. Или «Звезда, ласкающая грудь негритянки» – одно из наиболее известных полотен-поэм, в которой опять появляется лестница как путь к выходу, как надежда на будущее. Здесь расположена она в правой части полотна и соединяет землю с небесными сферами. Черный фон создает мистическую атмосферу, в которой предметы приобретают неповторимые формы. Это отголоски общения с сюрреалистами, которые позволили войти ему в мир поэзии.

Такие произведения, как упомянутая «Звезда, ласкающая грудь негритянки», подводят Миро к написанию самой поэтичной, самой тонкой и изысканной серии его работ, где мастер окончательно уходит в абстрактное искусство. Эти работы принадлежат уже следующему десятилетию, однако хочется проиллюстрировать этой пленительной серией период, последовавшей за творчеством времени Гражданской войны. Контраст с этими работами еще больше усугубляет гнетущее ощущение от творчества художника в 1930-е годы.

Во время пребывания Миро в Варенжвиле¹, известном в истории сюрреализма месте, где Андре Бретон когда-то задумал свой роман «Надя», искусство художника расцветает воздушной поэтичностью. Миро создает на холсте сказочный мир, который населяет фантастическими фигурами, птицами, звездами. Миро вспоминает: «Это было примерно в начале войны. Я испытывал страстное желание бежать. Я намеренно замкнулся в себе. Ночь, музыка и звезды стали играть главную роль, послужив источником вдохновения для создания моих полотен»². 21 января 1940 года он начинает серию из 23 «Созвездий», которую закончит в Монтройге 12 сентября 1941 года. Эти небольшие картины, написанные на мешковине и бумаге, представляют собой красивейший букет, собранный Миро в саду его грез. Поэтика утончается: звезда, луна, женщина, странные смеющиеся или серьезные персонажи беседуют с помощью переплетающихся друг с другом линий, обмениваются самыми гибкими и куртуазными поклонами. Звезды, полумесяцы, светила и фигуры соединены, образуя мягкий и плотный «космический» узор символов. Художник постоянно изменяет цвета на пересечениях линий: красный становится черным, черный становится красным – это позволяет ощутить некую пульсацию форм на фоне. 4 февраля 1940 года Миро посылает письмо Пьеру Матиссу, своему агенту в Нью-Йорке: «Сейчас я тружусь над серией, состоящей из 15 или 20 картин, выполненных темперой или маслом. Размер их 38 x 46 сантиметров, он имеет для меня большое

¹ Деревушка на побережье Нормандии. Варенжвиль похож на Монтройг, и в том, и в другом городе в тесном слиянии с природой Миро мог избавиться от страха и гнева, накопившихся в нем в течение последних лет.

² Entrevista con James Johnson Sweeney. Partisan Review, 1948 // Joan Miró. Esritos y conversaciones a cargo de Margit Rowell. P. 294.

значение. Эта серия – наиболее значительная из того, что я выполнил, и не смотря на то, что картины небольшие, создается впечатление гигантских фресок. Выставив эту серию, Вы сможете создать прекрасную экспозицию»¹.

Часто роль главного персонажа в работах этой серии играет схематичная фигура женщины, напоминающая очертаниями звезду, с гениталиями в центре, как на полотне «Утренняя звезда» (1940). Миро неизменно подчеркивает свой непростой поиск композиционного баланса в ходе работы с гуашами. Здесь он создает динамичную композицию, несмотря на то, что женщина, как и другие элементы, изолируется тонким контуром, проходящим через все полотно; линии объединяют главных героев и деляют всю композицию пленительной живостью. Миро поглощен своим искусством почти до состояния транса, он никогда еще не был так тесно связан со своим внутренним миром: «Когда смотришь на работающего Миро, его лицо, затем на линии, рождающиеся в процессе творчества, создается впечатление, что все освещается одним только чувством, одновременно сдержанным и интенсивным. Вам приходилось видеть, как работает Жоан Миро, этот радостный счастливый человек, ощущающий себя создателем в любой из моментов, когда он рисует, делает наброски, что-то конструирует, рассказывает или напевает? Он захвачен своим порывом, и мы уносимся вместе с ним в его порыв и его взлет. Это довольно редкое явление – находится в присутствии столь живительной и тонизирующей энергии. Каждое из произведений Миро – это танцующий сад, поющий хор, опера, расцвеченная цветами, рождающимися в лучах света. Это мир – одновременно мимолетный и в то же время совершенно реальный. Сочность красок придает ему соответствующий акцент, содержательную выразительность. Чистейшую эмоциональность, немного ироничную, лишенную притворной слащавости. Этот дар – милость божья»².

В маленьких работах этой серии Миро создал свой собственный, волшебный мир, почти лишенный связи с реальностью. Этот мир рожден очень немногими элементами: либо звезды, представленные как черные точки, либо наложенные друг на друга кресты, либо неправильные пяти- и четырехконечные звезды, которые образуют всё новые созвездия. Фон и образы сливаются воедино в тщательно продуманных композициях. Особое расположение элементов на всем пространстве работы показывает стремление художника избежать иерархических установок – в его работах нет явного центра и направляющих осей. Кажется, что созданный художником Миромир³ развивается и за пределами полотна.

В картинах «Созвездий», в отличие от «диких» картин, нет жестокости, уродства, насилия, они прекрасны, гармоничны и созданы в ритме классической мелодии. Миро тонко чувствовал музыку, которая придает

¹ Entrevista con James Johnson Sweeney. Partisan Review, 1948 // Joan Miró. Esritos y conversaciones a cargo de Margit Rowell. P. 236.

² Ионеско Э. // XX век. 1972. Специальный номер «Дань уважения Миро».

³ Сейчас сложно сказать, кто из исследователей впервые ввел в оборот понятие «Миромир». Это мир грез Миро, мир персонажей Миро, просто мир Миро.

стимул его творчеству, так же, как и поэзия. Художник часто заходил в кафедральный собор в Пальма, чтобы проникнуться в нем духом музыки и цветных витражей. Их голубоватый фон помогает выделить формы, написанные живыми красками, которые как бы плавают в пространстве, не имеющем границ, осуществляя бесконечное путешествие. Составленная из минимального количества знаков Вселенная Миро отличается чрезвычайно богатым выразительным языком.

В «Прекрасной птице, открывающей тайну влюбленным» (1941) Миро использует линейный узор для связи точек, намечающих контуры странных, забавных созданий, которые глядят на нас из узора. Ограниченные участки плоско закрашены зелеными, желтыми, красными и синими тонами, однако в картине доминируют кляксы черного цвета, подобия песочных цветов или изогнутых линий и окружностей; они свободно парят над светлой поверхностью, которая была проработана размывками и царапинами с целью выявить «изношенную» текстуру основы. Миро использовал сюрреалистический метод, позволяя образу определяться постепенно во время работы. Тем не менее смена источника вдохновения – от отражения в воде к небесам над водой – весьма интересна. Янис Минк предполагает¹, что он читал Уолта Уитмена, который в стихотворении «Бивуак на склоне горы» противопоставляет взгляд на солдат, разбивших лагерь, ночному пейзажу с раскинувшимся над ним небом: «И над всеми небо – небо! Далеко, далеко, недоступно, усеянное и испещренное вечными звездами». Миро восхищался красочными закатами, голубоватыми прибрежными водами и ночами, озаренными светом звезд. Он ощущал себя композитором, создающим визуальные мелодии, и поэтом, дающим своим картинам удивительные названия, привлекающие зрителей: «Женщина с белесой подмышечной впадиной причесывается при свете звезд», «Пробуждение на заре», «Утренняя звезда», «По направлению к радуге», «Капля тумана, падающая с крыла птицы, пробуждает Розалию, которая спала в тени паутины» и т.д. Все эти названия – своего рода поэмы.

Когда Андре Бретон увидел картины, он признался, что был потрясен их символикой: «Они соединяются вместе и отличаются друг от друга, как химические элементы. Если же рассматривать их в развитии и самодостаточной целостности, каждая из работ приобретает значимость и ценность, подобно каждому члену математического ряда. Наконец, они придают слову “серия” этот особенный смысл благодаря своей непрерывной и удивительной неизменности»².

Благодаря показу работ Миро на выставках в Нью-Йорке³ «Созвездия» весьма существенно повлияли на нью-йоркскую школу живописи. Эти

¹ Минк Я. Хоан Миро. С. 71.

² Цит. по: Там же. С. 69.

³ В 1945 году Пьер Матисс впервые выставляет керамические творения Миро и двадцать три полотна «Созвездий». Это первая персональная выставка в США имела головокружительный успех. Матисс сообщал об этом Миро: «Я продаю Ваши произведения, как горячие пирожки» (цит. по: Пунье-Миро Х., Лоливьер-Раола Г. Хоан Миро. Художник со звезд. С. 65).

работы изменили направление творчества таких художников, как Аршил Горки и Джексон Поллок. В американской живописи стало постепенно появляться характерное для каталонского художника распределение форм в пространстве картины, разнообразие повторяющихся элементов, применение «автоматического письма» и идея создания серий.

Полотна «Созвездий» были растиражированы в 1959 году в сопровождении «Параллельной прозы» Андре Бретона, написавшего в предисловии: «...эти чувствительные персонажи, теснейшим образом связанные с нами, где внезапное сияние предотвращает ветер, разрывающий черную ночь, – это наши собственные утешения»¹.

Такая удивительная утонченная поэтическая серия в творчестве художника, вероятно, могла появиться лишь после потрясений и пережитых ужасов Гражданской войны в Испании, на фоне истерзанной психики, после полного опустошения, отказа от живописи, максимального погружения в «дикость».

Работы 1930–х годов Миро отражают трагические противоречия художественного мировоззрения эпохи Гражданской войны в Испании. В эти тяжелые для всей Европы годы многие художники стояли перед выбором своего пути – они были вынуждены будто бы снова обретать самих себя, и у каждого на это возникали свои собственные причины, продиктованные общеевропейской культурно-политической ситуацией. Тристан Тцара писал: «Можем ли мы разделить себя самих надвое, с одной стороны, думая и действуя во имя освобождения страны, а другой – думая и творя в соответствии с безжизненным абсолютом?»² Его выбор очевиден – он был в осажденном Мадриде, был на фронтах народно-революционной войны. Испанские художники, и в том числе каталонец Жоан Миро, оказались в особом положении, так как они первыми столкнулись с этим жестоким выбором. Но именно преодоление своего внутреннего кризиса сделало период 1930–1940-х годов для Миро необычайно плодотворным. Миро, как птица Феникс, возрождается к творчеству, возвращается к живописи... Хотя это и период, когда в искусстве мастера отчетливо чувствуется особый надлом, так как от событий жестокой действительности еще никому не удавалось скрыться в мире искусства, жестокость самого времени попадала и туда. Миро прошел через убийство живописи, жесткость «диких» картин, через агитационный плакат к утонченному поэтизму и абстракции, к определенному эскапизму, ставшими к тому времени довольно распространенной тенденцией в искусстве. В «Созвездиях» вновь оживает легкий, поэтизированный, полный уникальных образов и символов язык Миро.

Пьер Матисс – младший сын Анри Матисса. Не желая быть посредственным живописцем, посвятил себя изучению истории искусства, в частности, зарождению и развитию авангарда. Стал его пропагандистом и собирателем.

¹ Пунье-Миро Х., *Лоливьер-Раола Г.* Жоан Миро. Художник со звезд. С. 75.

² Цит. по: *Андреев Л.Г.* Сюрреализм. История. Теория. Практика. М.: Высшая школа, 2004. С. 125.

И.В. Лебедева

**ГЕОМЕТРИЧЕСКАЯ АБСТРАКЦИЯ
В АМЕРИКАНСКОЙ ЖИВОПИСИ 1930-х ГОДОВ:
В ПОИСКАХ СВОЕГО ПУТИ**

Американское искусство 1930-х годов представляло собой пестрое полотно разновеликих имен и тенденций. Существовали школы пейзажа и портрета, риджионалисты¹, прецизионисты² и другие группы и отдельные яркие мастера. Но самобытного явления американской художественной культуры, сопоставимого с достижениями европейского авангарда, не было. И в этом заключалась большая проблема американского искусства, которая из художественно-интеллектуальной перерастала в политическую: Америка как раз в указанный период особенно рьяно боролась с собственным изоляционизмом, спешила за Европой и стремилась перенять у нее все лучшее, парадоксальным образом при этом оставаясь непохожей на нее...

В 1930-е годы в США с особой силой разворачивается начавшаяся в предыдущие десятилетия внутренняя и внешняя рекламная кампания по конструированию образа мощной державы. Наличие и развитие ярких культурных центров, развивающих оригинальные направления современного искусства, стало одной из непременных составляющих этого образа. Особая роль отводилась Нью-Йорку – это роль новой художественной и деловой столицы мира. Не имеет значения, когда именно появилось популярное по сей день сравнение Нью-Йорка с «Большим яблоком» – в 1920-х у журналистов или в 1930-х у джазовых музыкантов, – важно, что

¹ Риджионализм – одно из течений американской живописи 1930-х годов, представляющее собой бытописание жизни в деревне и маленьких городках.

² Прецизионизм – течение в американской живописи 1930-х годов, выражающее интерес к городским видам, переводящее индустриальные мотивы в геометризованные формы.

оно прижилось, что за ним зафиксировалось значение «большого куша», и после рекламной кампании 1970-х этот слоган со всеми своими скрытыми смыслами распространился повсеместно. В данном контексте также стоит подчеркнуть, что эта ассоциация касалась именно Нью-Йорка, а не какого-либо другого крупного американского города. Между многими событиями тех лет можно найти очевидные связи, хотя сейчас трудно сказать, что было первичным: то ли энергетика Нью-Йорка притягивала сюда наиболее экстремальных по своим взглядам представителей богемы и бизнеса, то ли что-то иное манило всех, включая европейских художников-эмигрантов, именно в этот город – и так постепенно, год за годом формировало его особую культурную атмосферу. Но факт остается фактом: буквально каждое десятилетие культурной жизни Нью-Йорка было озаглавлено каким-либо ключевым событием, поднимавшим ее на новый уровень. Так, 1900-е (а также 1910-е и 1920-е годы) во многом прошли под знаком деятельности знаменитого фотографа Алфреда Стиглица и его галереи «291». 1910-е – эпоха выставки «Армори Шоу». 1920-е и 1930-е – время открытия новых музеев, представляющих коллекции современного искусства.

Особую роль в деле популяризации современного искусства в музейной среде играл Музей современного искусства – Museum of Modern Art (МОМА) и его первый директор – Алфред Барр (1902–1981). Основанный в 1929 году, этот музей был призван изменить отношение американской публики к современному искусству и, более того, изменить взгляд на Нью-Йорк: наличие большой и качественной коллекции произведений, отражающих новейшие тенденции искусства, стало одним из ключевых элементов формирования образа этого города как «новой мировой культурной столицы». Используя терминологию рекламы, можно было бы сказать, что союз «Нью-Йорк – МОМА – Алфред Барр» оказался выигрышным для всех трех нарождающихся и призванных укреплять и поддерживать друг друга брендов художественного мира. Барр уже на тот момент был влиятельным критиком и историком искусства, а также весьма амбициозным куратором. В 1929 году он получил стипендию Карнеги, которую собирался использовать для завершения своей диссертации на тему взаимосвязей кубизма и прочих течений современного искусства. Но когда ему предложили должность директора в только что открытом Музее современного искусства, честолюбие взяло верх – и Нью-Йорк получил и новый музей, и молодого (Барру на тот момент было около 30), энергичного куратора. Уже в ноябре он провел свою первую выставку, которую сделал на материале постимпрессионизма: в экспозицию были включены произведения Ван Гога, Сезанна, Гогена, Сёра и других представителей в основном французской школы.

Одной из лучших выставок Барра, которая надолго задала планку и исследователям Пикассо, и выставочной деятельности музея, была ретроспектива этого испанского мастера, устроенная в 1939–1940 годах. Вклад Барра как куратора в развитие музея и становление культуры восприятия современного искусства сложно переоценить. Вот как об этом

вспоминают его современники: «Десятилетие 1940-х сопровождалось катаклизмами во всех возможных областях. Произошло важное для обоих полушарий перемещение не только художников, но и огромного количества произведений искусства. Перед падением Франции в октябре 1940-го нацисты конфисковали большое количество так называемого “дегенеративного” искусства (в основном, доминировали произведения немецких экспрессионистов и других авангардистов 1920-х годов) – все, что не представляло арийский идеал прекрасного, было распродано с аукциона или уничтожено. В течение войны нацисты присвоили большое количество работ из музеев и коллекций преуспевающих еврейских семей. Сложнейшие жизненные обстоятельства, в которых оказались многие европейцы, привели к распродажам их художественных ценностей, начиная с начала 1930-х и далее. Множество работ всплыло на международном художественном рынке, где наиболее удачливыми покупателями стали американцы. И хотя после войны у многих из них было печальное экономическое положение, нельзя было даже сравнить богатство Соединенных Штатов, тотально незатронутых бомбежками и этническими чистками, с ситуацией других стран-победительниц. Музей современного искусства в Нью-Йорке был в состоянии поддерживать финансово определенное количество европейских художников-эмигрантов, показывая и при случае приобретая работы. Так же некоторые другие американские музеи приобретали работы, отвергнутые нацистским режимом. Музей современного искусства с его хорошо развитой базой международного коллекционирования и во многом благодаря Алфреду Барру пополнил свою коллекцию множеством работ, которые при иных обстоятельствах никогда не были бы доступны публичному обозрению. Счастье, также, что в 1939 году Музей переехал в новое здание, таким образом, он оказался музеем с достаточным пространством для расширяющейся коллекции»¹.

В 1930-е годы появляются также музеи, коллекции которых большей частью состоят из произведений современных американских авторов. Таким крупным собранием стал, например, Музей американского искусства Уитни, открытый в Нью-Йорке в 1931 году. Он назван по имени своей основательницы – американского скульптора и мецената Гертруды Вандербильт Уитни (1875–1942)², которая пожертвовала для него около 700 произведений из собственной коллекции. До сих пор этот музей –

¹ *Castelman R. Art of the Forties. New York: The Museum of Modern Art, 1991. P. 23.*

² Гертруда Вандербильт Уитни (1875–1942) происходила из одной из самых богатых семей США. Она была в числе влиятельных действующих лиц американской художественной сцены. Это известный скульптор (ученица О. Родена), благотворитель и меценат (главный спонсор «Международной гильдии композиторов», занимавшейся пропагандой современной музыки), интеллектуал, принадлежащий к высшему эшелону американской элиты. Музей стал логичным развитием ее интереса к современному искусству, который сначала вылился в организацию выставочного салона для современных художников в 1914 году в Нью-Йорке – со временем салон перерос в музей.

одна из наиболее активно поддерживающих современное искусство организаций: каждые два года здесь проходит биеннале Уитни, на которой демонстрируют именно американских художников.

Но по-настоящему новый образ города создавали архитекторы. Здесь, как и в других крупнейших городах США вроде Вашингтона и Чикаго, работали многие европейские архитекторы, бежавшие за океан в предчувствии разгула фашизма в Европе. Тут оказались, например, учредитель Баухауза Вальтер Гропиус (1883–1969) и его последний директор Людвиг Мис ван дер Роэ (1886–1969), ставший на американской почве одним из основоположников архитектуры небоскребов. Родившийся в Вене Рихард Нойтра (1892–1970) стал одним из ведущих мастеров Калифорнийской школы современной американской архитектуры. И таких примеров – множество. Хотя, конечно, наряду с подобными архитекторами-«прагматиками», развивавшими идеи функционализма, в Америку эмигрировали и представители совершенно других европейских школ и стилевых направлений. Такие, как мастер финского модерна Готтлиб Элиель Сааринен (1873–1950) или же немецкий экспрессионист от архитектуры, позднее «переквалифицировавшийся» на функционалиста – Эрих Мендельсон (1887–1953). Но не эти мастера определяли облик меняющегося Нью-Йорка, задавали и отражали в своем творчестве ритмы жизни этого города. Новую архитектуру города создают бывшие конструктивисты. И эта архитектура, в свою очередь, задает иной темп жизни и иную геометрию города. Ее, отражающуюся в новом абрисе Нью-Йорка, с особой чуткостью воспринимают художники, чье видение оказывается уже в достаточной мере подготовленным к стремительно появляющимся на глазах изменениям. И это художники круга абстракционистов.

Кризисную ситуацию в живописи отмечали не только они. Начиная примерно с 1910-х и вплоть до 1940-х годов многие американские живописцы, скульпторы, а также кураторы и критики констатируют кризис в американском искусстве и признают необходимость выработки нового художественного языка. 1930-е годы для ряда живописцев стали временем самоопределения: они суммировали и перерабатывали накопленный опыт искусства европейского модернизма и искали собственный путь. Так 1930-е в американском искусстве оказываются отнюдь не периодом застоя, а временем проверки на прочность старых принципов и выработки новых взглядов, причем не только на искусство, но и шире – на свою страну, жизнь и мир, на место Соединенных Штатов в этой изменчивой картине. Кроме того, 1930-е также характеризовались активной деятельностью многих известных художников-преподавателей и открытием новых художественных учебных заведений.

Среди авангардных течений, с которыми в США на тот момент были уже хорошо знакомы, наиболее значимыми для местных художников стали кубизм, сюрреализм и абстракционизм, геометрическое направление которого вызывало особый интерес. Его истоки виделись в творчестве П.Сезанна; а продолжателями этой традиции воспринимались П. Пикассо

и Ж. Брак. Американские мастера, с одной стороны, стремились понять, принять и переосмыслить опыт европейского авангарда, а с другой – пытались уйти от него и найти свое место в современном искусстве.

Один из крупных искусствоведов, Милтон Браун (1911–1992), посвятил анализу американского искусства первых десятилетий XX века свою диссертацию «Американское искусство от „Армори Шоу“ до депрессии». Уже в названии своей работы он задает отправную точку будущих изменений: «Армори Шоу» – так называлась легендарная выставка, которая прошла сразу в нескольких крупных городах США (1913). Ее экспозиция знакомила публику с крупнейшими именами европейского авангарда, она перевернула отношение к понятию «современный художник» и сделала 1913 год поворотным моментом в развитии американского искусства. В статье для журнала «Новости искусства» («Art News») М. Браун, которому современники приписывали промарксистскую позицию, вполне объективно описывает сложившуюся непростую ситуацию: «Американское искусство с 1913 года – это борьба между модернизмом и реалистической традицией, которую другими словами можно выразить как борьбу между чистым и социальным искусством. Абстракция и сюрреализм завладели умами своих молодых последователей»¹.

И действительно, появилось множество разнообразных «вариаций на тему» этих модных течений. Одни из них уводили авторов в область поверхностных, «красивых» экспериментов, граничащих с салоном. Другие столь серьезно и последовательно воплощали принципы абстракции и сюрреализма, что превращали все живое, что было в обоих направлениях, в набор правил, придающих некогда бунтарским «измам» дух академизма. На формальной базе популярных тенденций кубизма, сюрреализма и абстракции американские мастера старались выработать искомый новый художественный язык. И хотя они усвоили опыт европейского авангарда, истинно новое искусство складывалось в противодействии декоративным формам кубизма, сюрреализма и абстракции.

При всем неоднозначном отношении к абстракционизму в 1930-е годы для многих живописцев США эта тема была актуальна: у ряда авторов именно в процессе работы с отвлеченными формами состоялись наиболее интересные личные творческие взлеты. Среди многочисленных примеров «салонной» или чересчур «академической» абстракции появлялись и настоящие шедевры данного направления.

Геометрическая линия в американской абстрактной живописи 1930-х была достаточно развита. Это десятилетие – и в Европе, и в США – вообще характеризуется не столько появлением новых форм абстрактного искусства, сколько сохранением и обогащением уже созданных приемов и культивацией некоего общего, коллективного духа. В желании укрепить свои позиции в искусстве художники-абстракционисты создают профессиональные объединения: в Европе – это группы «Круг и квадрат»

¹ Brown M. Forces behind Modern U.S. Painting // Art News. 1947. Vol. 46. № 7. P. 16–17.

и «Абстракция – Творчество»¹; в США – Ассоциация американских абстракционистов, в которой ведущие позиции занимали представители геометрического направления.

Это было сообщество авторов американских не в смысле происхождения, а скорее по духу и стилю жизни. Ассоциацию основали в 1936 году как союз художников и скульпторов нескольких поколений, укрепляющий их общие взгляды на современное искусство, то есть превращающий абстракционизм в Америке из разрозненных частных явлений в некую единую художественную силу. Цель подобного объединения заключалась, прежде всего, в том, чтобы заявить в полный голос о существовании такого феномена, как *американская* абстрактная живопись: художникам было очень важно подчеркнуть свою самобытность и независимость от европейских авангардистов, особенно в 1930-е годы, когда в связи с осложнившейся политической обстановкой многие состоявшиеся мастера из Европы начали эмигрировать в США.

Первоначальной миссией Ассоциации было укрепление чувства общности интересов, поддержка выставочной деятельности абстракционистов, создание форума для обмена опытом и мнениями, территории для дискуссии. Отмечались все любопытные направления абстрактного искусства США, год за годом собиралась информация о «профильных» авторах и постепенно складывалась хронология американского абстракционизма. При этом делалась попытка анализа (что особенно ценно) текущих событий: выпускался ежегодный бюллетень, включающий биографии художников и репродукции их работ. Подобные «срезы за год» позволяли систематизировать имеющуюся информацию и знакомить публику и критику с творчеством собственных абстракционистов. Ассоциация не только устраивала ежегодные выставки, но и действовала как дискуссионный клуб, а также проводила популяризаторско-образовательную работу: издавались тексты художников об искусстве, члены общества читали лекции об абстрактном искусстве.

В первые годы существования союз был практически единственным пристанищем абстракционистов, защищающим их от нападков критики и непонимания публики. Считается, что традицию абстрактного искусства

¹ История группы «Абстракция – Творчество» началась с объединения «Круг и квадрат» – парижского художественного движения, обязанного своим появлением встрече критика Мишеля Сёфора и уругвайского художника Хоакина Торрес-Гарсиа в январе 1929 года. Они ставили своей задачей создать международную группу художников, скульпторов и архитекторов, проникнутых духом конструктивизма в противовес сюрреализму. Это движение прекратило свое существование из-за разногласий концептуального плана между Сёфором и Торрес-Гарсиа. В стремлении воссоздать группу «Круг и квадрат», которая находилась тогда в состоянии кризиса, в 1931 году Хоакин Торрес-Гарсиа и скульптор Жорж Вантонгерлоо решили собрать старых членов объединения в ассоциации, опирающейся на прежние принципы (создание нового искусства, способного влиться в общество технологий). Группа «Абстракция – Творчество» просуществовала около пяти лет. В нее входили более 400 художников из разных стран. Начиная с 1932 года она издавала ежегодный альбом и организовывала выставки.

занесли в Америку первые «волны» эмиграции европейских модернистов и даже еще раньше – этому способствовали коллекционеры и меценаты, в частности, организаторы знаменательной выставки «Армори Шоу». Но некоторые собственные достижения в области абстрактного искусства у американцев были. Более двадцати лет – от «Армори Шоу» вплоть до 1936 года – американские абстракционисты не имели собственного объединения. Когда они наконец организовались, их сообщество отличалось высокой толерантностью (поэтому в его рядах оказались очень разные по уровню живописцы – и первые авангардисты, и их ученики и последователи, и начинающие авторы). Подобная демократичность позволила влиться в ряды Ассоциации многим европейским художникам, эмигрировавшим в США в период Второй мировой войны, – Л. Мохой-Надю, Ф. Леже, Х. Арпу, Дж. Альберсу, И. Болотовскому, Б. Николсону, а также одному из ведущих европейских абстракционистов Питу Мондриану – апологету чисто геометрической концепции неопластицизма – и многим другим.

Первая выставка Ассоциации состоялась в апреле 1937 года в нью-йоркской галерее «Скиб» (*Squibb Galleries*) и декларировала, что искусство вполне могло быть независимым от политических и социальных явлений. В целом же эстетика, поддерживаемая этим обществом, соотносилась в первое время прежде всего с традицией кубизма. Большинство членов Ассоциации работали в духе геометрической абстракции и официально заявляли, что не приветствуют формы искусства, насаждаемые поклонниками экспрессионизма и сюрреализма. Но даже в пределах этого направления участники объединения демонстрировали разнообразие манер и концепций в использовании отвлеченных форм. Практически половина из них училась вместе с абстракционистом Хансом Хофманом, оказавшим большое влияние на сложение линии геометрической абстракции в США. Некоторые художники начали смешивать собственные вариации на тему хофмановского геометрического стиля с сюрреалистическими, биоморфными формами. Другие авторы развивали традицию неопластицизма – авторитет Мондриана здесь был достаточно велик: в США он приехал окруженный ореолом славы, как самый современный авангардист из Европы. Многие были знакомы с ним раньше, поскольку посещали его парижскую студию, где покупали его работы и затем выставляли их в Америке.

Итак, вплоть до 1940-х годов геометрическая абстракция – наряду со всевозможными вариациями на тему реализма – занимала одно из принципиальных мест среди актуальных тенденций американской живописи предвоенной эпохи. Внутри этого направления работали представители как молодого, так и старшего поколений, в числе которых были местные авторы (Стюарт Дэвис) и мастера, эмигрировавшие в США еще до Второй мировой войны (Ханс Хофман, Джозеф Алберс, Джон Грэхем). Этот этап развития искусства – так называемый первый американский авангард – представляет собой не что иное, как период исканий и «бурлений», когда намечались будущие школы, тенденции, появлялись новые имена,

складывались важные для современного искусства Америки художественные теории. Все это стало питательной средой и точкой отсчета для собственно американского авангарда 1940-х.

Прямого «ученического» взаимодействия между ведущими живописцами 1930-х и авторами, чье творчество расцвело в последующие десятилетия, было не так много. Скорее, имело значение столкновение разных поколений художников, произошедшее в 1930-е и 1940-е, двух различающихся ментальностей и взглядов на то, что значит *актуальное искусство*. И хотя представителей этих разных генераций все еще причисляют к одной эпохе американского модернизма, творчество молодых отражало уже иной взгляд на мир, проблемное поле искусства, художественный язык и выразительные возможности живописи.

Одной из важных связующих фигур между разными поколениями стал **Стюарт Дэвис** (1894–1964). Все творчество Дэвиса – яркая иллюстрация тому, что наиболее важную задачу художники 1930-х видели в «поиске традиции, в которой можно будет найти себя»: та самая тщательная «примерка» на себя «измов» европейского авангарда и последующий отказ от него, а также пересмотр отношения к собственной истории искусства и попытка найти актуальные средства выразительности в собственном архаическом прошлом. Впервые он блеснул в девятнадцать лет на «Армори Шоу», показав серию небольших акварелей, принесших ему славу вундеркинда. Путь С. Дэвиса в искусстве показателен для многих представителей его поколения. Сначала свою задачу он видел в том, чтобы овладеть основами кубизма. Но уже следующий шаг заключался в выработке собственного стиля и экспериментах на основе кубизма: Дэвис старался найти в нем «американское»¹. Пожалуй, этим типично «американским» качеством, раскрывшимся в полной мере позднее, в эстетике поп-арта, является стремление С. Дэвиса придать значимость, монументальность и эпическое звучание самым обычным темам и обыденным предметам: именно простые и узнаваемые вещи лежали в основе обобщенных форм его абстракций.

Дэвис стал одним из самобытных американских абстракционистов «первой волны». В 1935 году Музей Уитни устроил выставку американской абстрактной живописи, и именно С. Дэвиса пригласили написать текст для каталога выставки, в котором прослеживались бы истоки абстракционизма в Америке. Дэвис честно констатирует значение кубизма – если не впервые увиденного, то впервые осознанного местными художниками на «Армори Шоу». Он отмечает и кризис искусства в США, который отчетливо чувствовался еще во времена «Армори Шоу» и в 1920-е годы. Один из истоков этого кризиса художнику видится в засилье академизма, столь любимого американцами и отвечающего вкусам большинства, поддерживаемого официальными институтами и тормозящего развитие более актуальных тенденций. Дэвис противится самому иллюстративному

¹ Роз Б. Американская живопись XX века. Лозанна: Bookking International; Editions D'Art Albert Skira S.A., 1995. С. 45.

взгляду на мир, насаждаемому академистами, считая, что искусство никогда не являлось отражением природы, а любые попытки иллюстрировать природу обречены на провал. В искусстве и следовании природе он видит два параллельных пути чувственного освоения действительности и справедливо замечает, что абстрактные художники не будут повторять ошибок своих коллег академического толка и пытаться копировать не копируемое. Как и все художники того времени, он ищет ответ на вопрос: «Что есть актуальное произведение искусства?».

По мнению Дэвиса, самый важный вопрос, предьявляемый произведению, можно сформулировать следующим образом: «Дает ли двухмерная поверхность картины возможность зрителю почувствовать некие эмоции?». Он отчетливо осознавал, что особенность искусства живописи заключается в специфике этой техники – работе с плоскостью. Самым важным выводом, сделанным им из кубизма, стало понимание того, что живопись уже есть автономная реальность, устанавливающая собственные нормы. Именно в понимании этого раскрывшего перед ним мир свободного формотворчества он опередил очень многих своих коллег, которые задержались на стадии попыток создания иллюзии трехмерности на плоскости холста.

Для дальнейшего развития С. Дэвиса большое значение сыграла его поездка в Париж (1928–1929): вернувшись, он начал работать все более плоскими формами, и его стиль становится декоративнее. Для окружения Дэвиса его визит в Париж имел еще и некое «политическое» значение: вернувшись из европейской столицы искусств, Дэвис – возможно, в желании укрепить дух своих коллег – заявил, что в Париже, цитадели современного искусства, не так много молодых художников-модернистов, чьи работы намного превосходят произведения его американских собратьев. Будто предвидя события ближайшего будущего, он считал большим преимуществом возможность работать в самом Нью-Йорке, поскольку рассматривал этот город центром энергии и динамики, двигающих страну, ее искусство, ее граждан.

Однако к геометрической абстракции живопись С. Дэвиса можно причислить весьма условно, так как формы, которые он использует (при их обобщенности), вполне узнаваемы. Это крупные, простые, будто вырезанные из цветной бумаги структуры-«аппликации», в контурах которых возникают объекты повседневной жизни: различные городские постройки, машины, люди, целые улицы. Но при этом для его индивидуального, узнаваемого стиля характерны те же черты, что и для *геометрической линии американской живописи 1930-х*: плоскостность форм, яркость, декоративность и особый, чисто американский «джазовый» дробный ритм, придающий произведению своеобразную музыкальность, шумность и динамику. Стилистика живописи Дэвиса развивалась в направлении упрощения форм. Постепенно они становились все более отвлеченными и менее узнаваемыми, окончательно приближаясь к простейшим геометрическим фигурам.

Таков его знаменитый «Пейзаж свинг» (1938): полотно гигантских размеров (217 × 440 см) изображает необычайно живую картину американской

городской жизни. Здесь есть все, и все узнаваемо, хотя формы реальности решены довольно абстрактно и декоративно: старые дома и новые небоскребы, мосты и дороги, краны, улицы, переходы, случайные фрагменты неба в просветах «высоток» и самое главное – ощущение современности, веселой толчеи, почти осязаемое чувство мощи города, живущего в бешеном ритме. Все предметы обладают своим характером, более того – в них подчеркнута их «вещность»: это почти уже самостоятельные объекты, какими обыденные предметы станут в искусстве поп-арта. Пейзаж Дэвиса выглядит одновременно как монументальное бытописание и шуточный комикс. В тяге к огромному формату, гигантизму и «объектности» чувствуется найденное автором то самое живое и непосредственное начало, которое будет характеризовать новый американский стиль живописи уже в ближайшем будущем.

Стюарт Дэвис был не только талантливым художником, но и яркой личностью во всем – от стиля одежды до стиля общения. Он был авторитетом для многих художников. Его друг, Аршил Горки, причислил его к фигурам, вокруг которых крутилась вся художественная жизнь 1930-х. В одной из своих статей 1931 года Горки написал о Дэвисе как об одном из тех, кому удалось обрести индивидуальность в творчестве – изобрести «собственное искусство этого века». Дэвис был единственным американским художником в «перечне счастливых», составленном Горки (в основном в нем фигурировали такие бесспорные живые классики современного искусства, как Ф. Леже, П. Пикассо, Ж. Миро, В. Кандинский).

Из мастеров старшего поколения, пользовавшихся большим уважением у молодых (помимо С. Дэвиса), огромную роль сыграли как минимум три автора, чьи идеи были важны для сложения новой школы американской живописи. В их числе – Ханс Хофман, Джозеф Алберс и Джон Грэхем (Иван Домбровский). Если одной из формальных основ творчества Стюарта Дэвиса можно считать изучение структуры изображения, то для некоторых его коллег были крайне важны вопросы разработки цвета и света. Среди них – Ханс Хофман и Джозеф Алберс – знаменитые художники, ставшие и не менее известными преподавателями.

Американский абстракционист немецкого происхождения **Ханс Хофман** (1880–1966) эмигрировал в США в 1932-м и уже в 1934 году открыл в Нью-Йорке свою школу, преподавание в которой основывалось на его теории, сложившейся еще в Мюнхене. Суть ее заключается в том, что живопись – это равновесие между различными типами зрительного воздействия и эмоционального напряжения, возникающего от разных цветовых полей. Живописные ритмы задают определенное движение цветовых масс (вперед/назад) относительно плоскости холста. Живописный метод самого Х. Хофмана основывался на противопоставлении «push-pull» («толкать-тянуть»), что на практике выливалось в композиции, приближенные к геометрической абстракции. Но этот вариант геометрии гораздо менее декоративен, чем у того же С. Дэвиса. И хотя Хофман придавал большее значение не интеллектуальному содержанию живописи, а ее интуитивной, чувственной природе, его видение геометрической

линии в абстракции гораздо сложнее концепции живописного пространства у Дэвиса. Так, в отличие от Дэвиса, ратовавшего за плоскость в живописи, Хофман допускал наличие иллюзии трехмерного пространства. Влияние элементов, создающих иллюзию трехмерности в гармоничном полотне, должно компенсироваться наличием других элементов – тех, что вернут взор зрителя снова к плоскости холста. Таким образом, композиции Х. Хофмана действительно представляют собой пример некоего нового подхода к решению пространственных задач. Многие художники (из которых не все были учениками Хофмана) посещали его лекции, где, по словам Клемента Гринберга, узнавали о цвете Матисса больше, чем у самого Матисса.

Воплощение идей Х. Хофмана в живописи зрители увидели лишь на его персональной выставке (1944). Именно тогда стало понятно, что еще в 1930-е он сочетал кубистские формы с фовистским отношением к цвету. В его работе «Стол с фруктами и кофейником» (1936) еще угадываются очертания предметов, но их формы грозят перерасти в обширные, яркие пятна цвета, чья сочность создает у зрителя иллюзию разнообразного фруктового вкуса. Для каждого тона художник отводил определенные зоны, призванные задавать динамическое движение внутри композиции. Собственно, в стихии чистого цвета Хофман лишь намечает несколькими линиями отдельные контуры, и это, пожалуй, единственный «реверанс» в сторону зрителя, ждущего «узнаваемости». Гораздо больше художника интересуют цветовые эффекты: например одна плоскость синего приближена к зрителю и дана светлым тоном, а другая – меньше по площади, но сочнее по цвету, и вот уже создается обманчивое впечатление глубины, то есть ее иллюзия, которую глаз выстраивает сам, сопоставляя цвета, их силу, площадь и удаленность.

Х. Хофман относится к поколению, предшествовавшему представителям абстрактного экспрессионизма. Он поддерживал своих молодых коллег, но сам продолжал развивать собственную, весьма самобытную линию. Хотя по формальным признакам его композиции 1950-х годов можно было бы отнести к абстрактному экспрессионизму, по духу они принадлежат еще предыдущей эпохе. На примере его творчества особенно отчетливо видно, что абстрактный экспрессионизм – это не только некоторые формальные новшества, а прежде всего новизна мировосприятия. Так, чувственное и спонтанное начала живописи привлекают внимание Хофмана не сами по себе и не как выражение особой эмоциональной природы человека, а как повод создать уравновешенную композицию в духе абстрактной геометрии – определенное пространство, живущее по своим законам. Живопись интересует его как техника, а не как инструмент исследования природы человека. В отношении к искусству он выступает еще как представитель эпохи модернизма, в отличие от своих молодых коллег.

Расцвет живописи Х. Хофмана приходится на конец 1950-х, но по характеру произведений очевидно, что он – экспериментатор, который находится несколько в стороне от основной стратегии развития искусства

того времени. В 1930-е и 1940-е он использует разные манеры: линейные мотивы, отблески цветowych пятен, создавая подвижные композиции, которые иллюстрируют его постулат о том, что живопись – дабы быть живой – должна стремиться к динамичности. Но параллельно он обращается и к совершенно иной манере – довольно строгой, в которой пространство строится за счет со- и противопоставления больших прямоугольных зон. Тем не менее, несмотря на некоторую «неуловимость» и изменчивость стиля, Х. Хофман был одной из ярчайших фигур художественной жизни Нью-Йорка 1930-х годов.

Джозеф Алберс (1888–1976) слыл еще более методичным и последовательным теоретиком. Алберс – один из последних профессоров Баухауза. В Нью-Йорк он попал еще в 1933 году, приехав в США с целью распространения идей Баухауза в области образования (более открытая, свободная и мобильная система мастерских взамен академической). Дж. Алберс основал одно из революционных учебных заведений того времени – Колледж Блэк Маунтен¹. Это был институт, прежде всего новаторский по преподавательским методам, составу педагогов и уровню общения и связей с блестящим кругом учеников, слушателей, сподвижников. Одним из позитивных моментов деятельности Колледжа стали удивительные по разнообразию и насыщенности возможности обмена опытом и идеями, которые открывались перед начинающими авторами и мэтрами современного искусства, американцами и эмигрантами, представителями разных поколений, носителями непохожих взглядов.

По своей организационной форме колледж был более свободным учебным заведением, чем Баухауз: здесь не было строгой программы, но Дж. Алберс использовал метод, основанный на фундаментальном курсе Баухауза. Основным пунктом его собственной концепции можно считать известное утверждение о том, что ум, сердце и рука должны образовывать единство. Алберс давал технику – прекрасную художественную базу, позволявшую выражать свои чувства и эмоции. Он считал, что знания не нарушают спонтанную работу, но обеспечивают ее основы, и хотел научить ученика «видеть» в самом широком смысле слова, открываться внутренне, смотреть на самого себя как на живое и действующее существо. В процессе образования основное внимание уделялось вопросам постижения системы отображения и взаимодействия цвета и света, цвета и формы, а также

¹ Колледж Блэк Маунтен, получивший название по местоположению у горы, был основан в 1933 году как первое американское независимое учебное заведение с четырехлетней программой обучения. Это был эксперимент в области так называемого «демократического образования»: преподаватели уделяли огромное внимание общению со студентами, так как считали, что одной из важнейших задач учебы является развитие интеллекта – в спорах, диспутах, совместной работе над творческими проектами. Учеба, жизнь и творчество оказывались неким единым процессом. На практике действительно стиралась грань между игрой и работой, между днем и ночью, поскольку занятия во многих мастерских проходили поздно вечером и ночью, в свободном режиме. Опыт колледжа оказался ценной школой для многих современных художников.

рисунку. Каждый отдельный элемент живописной или графической композиции рассматривался им как часть единой системы, позволяющей отразить те или иные пространственные отношения и нюансы эмоциональных состояний. Естественно, композиции, построенные по таким законам, представляли собой один из крайних примеров абстрагирования форм.

Стиль самого Дж. Алберса (в духе Баухауза) был довольно геометричен и конструктивен. Типичная для него композиция представляет собой «набор» вписанных друг в друга квадратов, которые по цвету располагаются таким образом, что создают у зрителя ту или иную оптическую иллюзию: квадраты уменьшаются или увеличиваются, выступают или углубляются, а порой вибрируют и будто бы перемещаются в поле зрения. Подобные композиции составляют обширную серию живописных и графических произведений, которая так и называется: «Дань квадрату».

Среди именитых выпускников Блэк Маунтен колледжа были, например, Роберт Раушенберг и Кеннет Ноланд, скульптор Джон Чемберлен. За время существования колледжа в числе его сотрудников побывали Роберт Мазервелл, Виллем де Кунинг, Клемент Гринберг, Джон Кейдж¹, Букминстер Фуллер². Многие творческие идеи американского искусства 1960-х зародились в кругу авторов, в том или ином качестве соприкоснувшихся с атмосферой Блэк Маунтен колледжа.

Деятельность Дж. Алберса не ограничивалась колледжем: в 1950-м он покинул его и возглавил художественный факультет Йельского университета. В тот же год колледж закрылся, поскольку центр художественной жизни окончательно переместился в Нью-Йорк. С уходом Дж. Алберса поддерживать учебное заведение, находящееся в отдалении – в Северной Каролине, на холмах Ашевилля, – стало некому.

Теории Х. Хофмана и Дж. Алберса были актуальны не только в 1930-е и 1940-е, то есть в момент, когда оба художника и педагога чуть ли не основное внимание уделяли своей просветительской деятельности, но и гораздо позже. Так, опыт Хофмана был востребован в 1950-е³, а Альберса – в 1960-е годы⁴. Обе концепции близки в своем понимании

¹ Джон Милтон Кейдж (1912–1992) – американский композитор, один из родоначальников минимализма. Пришел к музыке, которая включала в себя элементы «шума» и «тишины», использовала естественные, «найденные» звучания, а также электронику и алеаторику. Любый звук, согласно его философии, есть музыка.

² Ричард Букминстер Фуллер (1895–1983) – американский архитектор, дизайнер и футурист. Вошел в историю как изобретатель геодезических сфер, которые походили на небесные полусферы и перевернули представления об архитектурных формах. Его взгляды базируются на идее геометризма: по мнению Фуллера, одной из ключевых форм нашего мира является тетраэдр.

³ Х. Хофман не был в Баухаузе и считал его систему слишком жесткой и теоретической. Возможно, поэтому его взгляды оказались более близки «первой волне» авторов «нью-йоркской школы» – абстрактным экспрессионистам.

⁴ На сторону Дж. Алберса встали авторы так называемой «второй волны» «нью-йоркской школы» – те, кто стремился выработать установки, отличные от стилистики абстрактного экспрессионизма. Поэтому Алберс явился в некотором роде предтечей минимализма.

формальных сторон живописи, а также в желании обоих авторов передать определенную школу, базирующуюся на знании фундаментальных дисциплин. Будучи европейцами, ни Хофман, ни Алберс не ставили целью создать «американский» стиль. Напротив, они не скрывали, что являются носителями и в некотором роде продолжателями европейской традиции абстракционизма, причем так сложилось, что их опыт был разновидностью именно геометрической линии.

В 1930-е годы в художественных кругах Нью-Йорка появился еще один важный персонаж – художник и теоретик **Джон Грэхем** (1887–1961). Настоящее имя этого эмигранта из России – Иван Домбровский. В 1937 году он написал эссе «Система и диалектика искусств», оказавшее большое влияние на сознание его американских коллег. В нем он декларировал тезис о том, что настоящее искусство – это немедленная, сделанная без прикрас запись умственной и эмоциональной реакции художника на что-либо. Для Грэхема, самое важное в живописи – то, что фиксирует не непосредственную реакцию, чувства, эмоции, настроения и действия художника, – это пространство. В взглядах Дж. Грэхема уже угадываются идеи свободной от каких-либо схем «живописи действия», которая будет так популярна в 1950-х, когда это направление возглавит Джексон Поллок, смело разбрызгивающий краску прямо по расстеленному на полу холсту и фиксирующий таким образом свои действия как самоценный художественный жест.

В своих текстах Дж. Грэхем использует устойчивое словосочетание «искаженное изображение». Говоря так, он работает с определенным интеллектуальным контекстом, характерным для круга его коллег. Как раз в это время американские художники «новой волны» определяли свое отношение к кубизму и решали, что в нем важнее: пространственная система, понимание независимой природы живописи или игровое искажение формы? Об «искажении» говорили еще со времен импрессионистов и продолжали рассуждать в нью-йоркских художественных кругах 1930-х. Этот термин использовали применительно к степени деформации формы как исходного, природного изображения. Особенно часто его употребляли в контексте обсуждения достижений европейской абстракции и сюрреализма – двух примеров использования крайних форм принципа «искажения» реальности (отвлеченном – в абстракции; и фантазийном с некоторой отдаленной опорой на формы действительности – в сюрреализме). В отношении к «искажению реальности» художники пытались определить для себя актуальные методы работы с живописью как техникой. В своих текстах именно этот термин чаще всего будет использовать и другой теоретик нью-йоркской школы, автор строгих геометрических композиций в минималистском духе – Барнет Ньюмен.

Эссе Дж. Грэхема «Система и диалектика искусств» было хорошо известно большинству художников, позднее составивших «первую волну» нью-йоркской школы – абстрактный экспрессионизм конца 1940-х – начала 1950-х. Во многом именно теория Грэхема стала платформой для сложения взглядов абстрактных экспрессионистов. Сам же Грэхем уже

около 1940 года отошел и от кубизма, и от абстракции, а его поздние работы относятся скорее к фигуративному искусству в духе сюрреализма, насыщенному скрытым смыслом.

Значимую для развития американского абстракционизма линию европейской геометрической абстракции представляет эмигрировавший в США в самом начале 1940-х **Пит Мондриан** (1872–1944). Знакомство с мастером его американских коллег состоялось значительно раньше, в 1930-е годы. Одним из них был Гарри Гольцман¹. В январе 1934 года Гольцман написал одному из своих друзей, что в своем совершенно независимом развитии он, как выяснилось, двигался в направлении, которое приближало его творчество к направлению, схожему с тем, к которому относится искусство Мондриана. Его вдохновила не только живопись именитого европейца, но вся развернутая концепция неопластицизма, направленная на совершенствование человека и изменение мира посредством искусства. В дальнейшем Гольцман помогал ему с переездом в Америку: именно благодаря Гольцману Мондриан уже к октябрю 1940 года прибыл в Нью-Йорк. Вообще же впервые работы Мондриана были представлены американской публике на легендарной выставке «Кубизм и абстрактное искусство», которая состоялась в МОМА (1936), так что его имя и для публики не было незнакомым – он приехал на подготовленную почву.

В Нью-Йорке художник прожил всего четыре года. Знаменитый авангардист умер в 1944 году, а уже через год (с 21 марта по 13 мая 1945 года) МОМА устроил ретроспективную выставку, демонстрирующую значение этого живописца для современного искусства. За время пребывания в США П. Мондриан успел стать важным представителем художественной жизни Нью-Йорка. Он оказал явное или подспудное влияние на многих американских художников: новые исследования, посвященные его творчеству, публикуются до сих пор, подтверждая, что его идеи стали неотъемлемой частью не только авангарда первой половины XX века, но и всей современной культуры.

Творчество П. Мондриана выходит за рамки придуманного им же стиля: оно больше, шире неопластицизма, представляющего собой одну из крайних форм развития европейской геометрической абстракции предвоенного времени. Кроме самого Мондриана, такую систему – в качестве рабочей концепции – использовали его коллеги из авангардной голландской художественной группы «Де Стейл». Неопластицизм претендовал на роль всеохватного стилевого направления, в основе которого лежала идея синтеза искусств: черты нового стиля должны были просматриваться во всем – от «орнамента» и декоративных элементов (эстетика неопластицизма предполагала их минимум) до архитектуры и шире – уровня мышления. Зодчие в союзе с художниками создавали проекты новой архитектуры и планы городов будущего, совместно пробовали применить

¹ Гарри Гольцман (1912–1987) – американский художник-абстракционист и один из организаторов Ассоциации американских абстракционистов.

эту теоретическую систему для создания всего, что наполняет интерьеры. Вместе они работали над художественным и текстовым оформлением одноименного журнала.

Суть неопластицизма – геометрическая абстракция в наиболее радикальных формах. Официальной датой его рождения считается 1917 год, то есть год основания группы «Де Стейл». П. Мондриан своеобразно осмыслил опыт предшественников¹: живописная геометрия в его исполнении превращается в строжайшую систему. Работы должны были подчеркивать плоскость и строиться на напряженном, но гармоничном сочетании горизонталей и вертикалей, пересекающихся строго под прямым углом (использование диагоналей было нежелательно). Получающиеся между ними элементарные геометрические фигуры (квадраты, прямоугольники и изредка – ромбы) располагались на плоскости по принципу динамической асимметрии. Рациональность стала основным законом построения неопластической композиции.

П. Мондриан и другие представители группы «Де Стейл» большое внимание уделяли цвету: использование трех основных чистых цветов (красного, синего, желтого) вело к плоскостности и декоративности, характерной, скажем, для того же позднего кубизма или пуризма. Но их определенное сочетание с тремя «нецветами» (белым, черным, серым), подчеркивающими их чистоту и незамутненность, по мысли теоретиков неопластицизма, должно было придавать особое мистическое, духовное значение произведениям. По мнению художника, каждая линия, каждая фигура, будучи на своем месте, приобретает глубокий философский смысл. Многочисленные композиции 1920–1930-х годов в исполнении Мондриана выглядят разработкой именно этой строгой системы. Горизонталы и вертикали покрывают холсты более и менее частой черной

¹ В становлении нового стиля решающую роль П. Мондриан отводит кубизму, а именно – его поздней, синтетической стадии. Последующие модификации позднего кубизма еще сильнее приблизили его к абстракции и геометрии. Орфизм Р. Делоне позволил соединить декоративность ритмов кубизма с цветностью фовизма. А манифест пуризма Ле Корбюзье и А. Озанфана (1918) провозгласил идею очищения действительности, заключающейся в том, что объект отображения в его конкретном виде должен быть заменен пластическим символом, выражающим суть его внутренней конструкции, освобожденной от внешних, случайных и несущественных деталей. В 1910 году возникла группа «Пюто» (Дюшан, Дюшан-Вийон, Вийон, Луи Маркуси, Роже де ла Френе, Ле Фоконье, Грис, Пикабия, Глез и Метценже), участники которой стремились выработать законы порядка и дисциплины, уделяя особое внимание главным композиционным линиям и цветовым элементам (группа просуществовала до 1914 года). Выставка группы «Пюто» в 1912 году носила символическое название «Золотое сечение», тем самым подчеркивая гармонические формальные основы позднего синтетического кубизма. Такая живопись выражала стремление к идеальному порядку, рациональности, взвешенности каждой линии и превращалась не в что иное, как абстрактную графику, композиции геометрических фигур. Пит Мондриан в числе некоторых других художников (таких, как Фернан Леже, Франтишек Купка, Диего Ривера) активно поддерживал контакты с этой группой.

сеткой, некоторые квадраты или прямоугольники которой заполнены цветом с таким расчетом, чтобы сохранялось ощущение равновесия композиции, чтобы ни один цвет или ритмический элемент не был, как говорил сам художник, «ущемлен» в своих правах. Собственные произведения он так и называл – «композициями», – давая им номера или же отличительные характеристики, описывающие то или иное сочетание использованных цветов.

Для П. Мондриана процесс создания произведения искусства – «поиск сути вещей». Сам он пишет по этому поводу так: «Моя цель – выразить всеобщую красоту настолько осознанно, насколько это возможно. Я хочу максимально приблизиться к истине, и поэтому ощущаю потребность писать абстракции, пока, наконец, не уловлю сути вещей. Искусство может дать выход на более высокие уровни, их я, возможно, ошибочно называю духовными, хотя все, обладающее формой, по характеру своему еще не достигло духовности. Это путь вверх из тисков материи»¹.

Такая строгость нового стиля, когда за каждым элементом закреплено определенное место и значение, придавала неопластицизму особую философичность. Это не удивительно, поскольку его теоретическая часть претендовала на роль новой философии жизни, а для самого П. Мондриана проблемы религиозно-философского содержания играли жизненно важную роль. По сути, неопластицизм как его детище напоминает зримое воплощение строгой системы моральных установок и простоты культа кальвинизма, в традициях которого художник воспитывался. Для Мондриана неопластицизм стал результатом его духовного поиска и решением ряда личных вопросов религиозно-философского содержания.

Вся деятельность группы «Де Стейл» продолжала ряд блистательных в интеллектуальном плане примеров художественно-социальных утопий искусства начала XX века. Однако на практике система неопластицизма достаточно быстро превратилась в набор декоративных элементов, которые до сих пор с удовольствием тиражируют художники и дизайнеры всего мира. Тем не менее в период 1920–1930-х годов неопластицизм находил множество последователей и воплотился не только в произведениях живописи, но и в скульптуре, архитектуре, дизайне интерьера, музыке, литературе и даже кино. Это дает право объективно оценивать неопластицизм как одну из вершин европейской геометрической абстракции.

Конечно, в предвоенной Европе существовали и другие группы и авторы, работавшие с использованием форм геометрической абстракции. Но творчество П. Мондриана вобрало в себя опыт одних (кубизм, группы «Пюто», «Круг и квадрат») и вдохновило других (Баухауз, конструктивизм, функционализм), и потому его по праву можно считать одним из основных представителей линии европейской геометрической абстракции даже в США. Он чувствовал дух времени и оказался способен к развитию в уже совершенно зрелом возрасте, о чем говорят несколько видоизменившиеся композиции его поздних работ – таких, как неоконченная,

¹ Цит. по: *Seihpor M. Piet Mondrian. Life and Work.* London: Thames & Hudson, 1957. P. 207.

невероятно музыкальная «Победа буги-вуги» (1943–1944). В ней синкопированный джазовый ритм, в который Мондриан влюбился в США, разбивает цветные линии на небольшие квадратные и прямоугольные плоскости, придавая всему произведению ощущение свежести, бодрости и радости.

Последняя работа мастера напоминает план мегаполиса, увиденный с высоты птичьего полета. Но мы не успели узнать, каким бы стал этот выдающийся европейский мастер на американской почве, поскольку отказ от собственных представлений, зафиксированных в системе неопластицизма, и движение к свободе лишь наместились. В историю искусства П. Мондриан вошел прежде всего как европейский художник и модернист, а также автор жесткой в формальном плане творческой концепции, философское содержание которой при отсутствии экспликации остается герметичным для зрителя.

В США идеи Мондриана развивали, например, Бургойн Диллер и Фриц Гларнер: они так же считали, что живопись скорее должна выражать не чувства или настроения, а нечто абсолютное, платоническое, безликое, вневременное и нематериальное.

Фриц Гларнер (1899–1972) родился в Цюрихе, но уже в 1936 году эмигрировал в США. До этого он какое-то время был членом парижской группы «Абстракция – Творчество». В Нью-Йорке сблизился с Питом Мондрианом и проникся его идеями. Свою задачу в искусстве он сформулировал достаточно сложно: выразить динамику форм при помощи идеи равновесия, понятой (как и у Мондриана) как сочетание вертикалей и горизонталей, а также цветовых плоскостей, контрастирующих по цвету и размеру. В приемах, которыми пользовался Ф. Гларнер уже после Мондриана, чувствовалась определенная классичность и некоторая отстраненность от идей современного ему искусства: он шел своим, параллельным курсом. Основное формальное отличие композиций Гларнера от мондриановских заключалось в том, что черные линии сменились цветными. И вообще, линий как таковых стало значительно меньше: американский живописец превратил их в плоскости цвета, перекрывающие друг друга. Идея прямого угла интересует художника гораздо меньше, чем Мондриана, поэтому в его произведениях появляются трогательные, оживляющие «неправильности», вызванные оптическими иллюзиями и тем, что цветовые плоскости выглядят построенными не под линейку, а будто обрубленными одним резким движением – их стороны не обязательно параллельны. Идеи Ф. Гларнера оказались плодотворны в области современной архитектуры. Сам мастер видел свою задачу в живописи в том, чтобы продемонстрировать тесную внутреннюю взаимосвязь между формой и пространством.

Бургойна Диллера (1906–1965) часто называют первым американским художником, работавшим в чистом виде с формами геометрической абстракции. Сначала, как и многие его современники, он увлекался поздним кубизмом, но затем вдохновился опытами конструктивистов, русского супрематизма, а также системой взглядов П. Мондриана. Собственный стиль Диллера стал вариацией на тему сочетания конфигураций чистого

цвета, углов и прямых линий. В отличие, скажем, от Ф. Гларнера, в произведениях Б. Диллера есть узнаваемая ортогональность – подчеркивание перпендикулярности линий. Как и Мондриан, он работает с линией, и даже крупные цветковые плоскости в его исполнении напоминают скорее разросшиеся до невероятных размеров полосы.

В 1934 году Б. Диллер сделал попытку объединить представителей геометрической линии абстракции, для чего организовал группу, которая так и назвалась «Группа А». Позднее (1936) он примкнул к Ассоциации американских абстракционистов. Своим творчеством он будто связывает традиции ранней и более поздней абстракции в США. Диллер создавал также скульптуры и является автором замечательной графики. Сегодня его признают одной из ключевых фигур американского модернизма, чье искусство повлияло на художников 1960–1970-х годов, в частности минималистов.

Оба художника – Ф. Гларнер и Б. Диллер – обращались к опыту геометрической абстракции П. Мондриана по-своему: например, если Мондриан придумал и ввел в неопластицизм гармоничное сочетание трех цветов (синего, желтого, красного) и трех «нецветов» (белого, черного и серого), то Гларнер намеренно искажал гармонию используемых неопластицизмом первичных форм, основных цветов и простейших ритмов. Он изменил и «мондриановские» геометрические формы: теперь это не длинные правильные прямоугольники, а несколько неровные поверхности. В них присутствует некое органическое, природное начало, благодаря чему они выглядят живее и подвижнее. В отличие от идеальной геометрии Мондриана, в работах Гларнера больше человеческого, индивидуального. Диллер предстает скорее «классическим последователем» Мондриана: он работает с большим аскетизмом, прибегает к малым форматам, а перед смертью (1965) оказывается совсем близок к идеям нарождающегося минимализма. Диллер использует черную краску как контрапункт рядом с яркими красными, желтыми и синими плоскостями, а также играет с фоном и планами.

С. Дэвис, Х. Хофман, Дж. Алберс, Дж. Грэхем, П. Мондриан, Ф. Гларнер, Б. Диллер – авторы разного уровня и масштаба дарования. Но теории и практика этих метров геометрической абстракции европейского и американского происхождения удивительным образом встретились в искусстве США 1930-х годов и образовали тот сплав, ту школу идей и концепций, из которой впоследствии родилось новое американское искусство. В 1940-е и 1950-е более востребованной оказалась экспрессивная ветвь абстракции, тогда как «геометрия» уходит на второй план. Она продолжает жить и развиваться в творчестве многих художников, но особенно важным этот опыт стал для одного из представителей новой, так называемой нью-йоркской школы живописи – **Барнета Ньюмена** (1905–1970).

Расцвет творчества Ньюмена пришелся на 1950–1960-е годы. Но еще в конце 1930-х он обратил внимание на излишнюю декоративность мондриановских полотен и вообще абстракционизма 1930-х, в котором видел

опыты скорее интересные, качественные с точки зрения формального решения, но поверхностные по содержанию. Анализ сложившейся ситуации привел художника к творческому кризису, и в 1939 году он временно прекращает работать, понимая, что адекватный современности выразительный язык им не найден. Он осознает, что метод работы многих его коллег заключается в использовании уже имеющихся стилей, приемов, идей, в желании приспособить нечто отыгранное к новой жизненной и художественной ситуации. А «ему было мало перетасовывать известное, он хотел создавать новый мир, новое искусство, новую жизнь»¹.

В чем-то художник был прав: вспомним хотя бы упомянутых нами живописцев, определявших тенденции абстрактного искусства того времени. С. Дэвис обладал собственным узнаваемым «бытописательным» стилем, декоративность которого не скрывал. Х. Хофмана и Дж. Алберса действительно интересовали прежде всего цветовые отношения, оптические иллюзии на плоскости и шире – теория цветового восприятия. Этот ряд блестящих теоретиков абстракции продолжает Дж. Грэхем. Мощную теорию абстракционизма – неопластицизм – привез из-за океана П. Мондриан, под влиянием которого оказались многие местные живописцы. Пример Мондриана особенно отчетливо демонстрирует, что абстракция 1930-х сильна в первую очередь своими теориями: часть из них сформировалась раньше (например неопластицизм), а некоторые продолжали появляться, но чаще всего развивали идеи, которые были уже найдены (тексты Дж. Алберса, Дж. Грэхема). В определенной мере и собственные взгляды Ньюмена на искусство, и абстрактный экспрессионизм его друзей (А. Горки, Дж. Поллока и др.) сложились в противодействии нового поколения художников жестким, зачастую вырождавшимся в декоративность формальным экспериментам искусства 1930-х.

Впоследствии Ньюмен стал не только видным представителем американской геометрической абстракции, но и теоретиком «новой волны» американского искусства – сложившейся в 1940-е годы нью-йоркской школы. В его теории отчетливо отразился конфликт между старым и новым, европейским и американским искусством, модернистским и поздним модернистским (если не постмодернистским) видением. В своих многочисленных теоретических текстах, которые появляются как раз в 1940-х, Б. Ньюмен апеллирует в первую очередь к опыту Мондриана как одному из наиболее влиятельных абстракционистов: «Долгое время абстрактное искусство в Америке выглядело скучным: игнорируя содержание, авторы все больше удалялись от жизни, заигрывая с декоративностью. Лучшее, что может быть сказано о такой разновидности абстрактного искусства, – это то, что оно является элегантно, красивой, очень качественной разновидностью современного арабеска. Даже личность Мондриана мало что смогла сделать для изменения характера подобных декоративных работ, чему пример – его собственные произведения – работы художника и человека, заставляющего уважать стойкость принципов,

¹ Hess T.B. Barnett Newman. New York: Museum of Modern Art, 1971. P. 28.

которые утверждали он и склонные к декоративности его последователи»¹. Преодоление формальной декоративности виделось Ньюмену в возможности придать живописи новое содержание.

Для оживления абстракции Ньюмен, будучи не только художником, но и талантливым историком искусства и куратором, через свои эссе вводит в оборот античный термин «возвышенное». Начиная с оценки греческого искусства, двигаясь к Ренессансу и заканчивая импрессионизмом, он утверждает, что художники теряли способность выражать «возвышенное», которое он характеризует как связь с Абсолютом и высшую меру отражения гармонии и красоты. По мнению Ньюмена, достойны отображения лишь возвышенные идеи и чувства. Со временем понимание художником этой эстетической категории в значительной мере трансформировалось: теперь «возвышенное» порождает не только прекрасные, но и пугающие человека картины, явления и эмоции. «Возвышенное» Ньюмена – это все то, что дает возможность современному человеку прочувствовать величие природы, метафизических сил, управляющих миром, и собственное ничтожество. Такое «возвышенное» вполне согласуется в сознании Ньюмена с любимыми темами представителей нью-йоркской школы – страх, борьба, страсть, сексуальность.

Интерес к сильным эмоциям и интуитивному началу выражается во внимании художников к искусству архаических культур (в частности индейских племен), где властвовали подобные чувства. Мастера нью-йоркской школы по-разному определяют для себя значение архаики и ее влияние на формирование собственного творческого метода. Единственный общий момент, объединяющий ее представителей в отношении к архаическим культурам, – это понимание обрядово-мифологической, символической основы первобытного искусства, которая в той или иной мере и стала одной из составляющих творчества практически каждого американского экспрессиониста. Недаром круг этих художников также называли «мифотворцами» – «мифмейкерами» (*mythmakers*), то есть создателями новых мифов современной культуры.

Зачастую во взглядах Б. Ньюмена чувствуется позиция куратора, которому многое нужно оправдать в собственном искусстве и творчестве своих коллег. На практике строгие, минималистичные композиции Ньюмена, построенные на сочетании всего лишь фона и вертикальных линий одного или нескольких цветов, едва ли выглядят для зрителя менее герметичными, чем неопластицизм П. Мондриана. Однако именно в исполнении Ньюмена линия геометрической абстракции постепенно возвращается в весьма самобытное направление американского искусства: в частности, его идеи о самостоятельности живописи, ее объектном начале (концепция картины как самодостаточного объекта, не отражающего автобиографические переживания художника, а обладающего независимым характером, способным вступить в диалог с самим автором)

¹ Newman B. The Plasmic Image // Lewison J. Looking at Barnett Newman. London: August Media, 2002. P. 100.

и ряд других представлений об особенностях современного искусства становятся актуальными для минималистов 1960-х.

Конечно, Барнет Ньюмен был не единственным представителем геометрической абстракции нового типа, оттолкнувшимся в своем более позднем творчестве от искусства 1930-х годов. Параллельно свои концепции развивал, например, **Эд Рейнхардт** (1913–1967) – самый молодой абстрактный художник 1930-х и автор совершенно иного плана. Сначала ему была близка трактовка формы в живописи Стюарта Дэвиса, и он занимался геометрическими плоскостями. В 1940-е Рейнхардт меняет манеру и переходит к легким, воздушным композициям, составленным из будто зависших в пространстве частиц. В следующее десятилетие он обращается к более структурированным комбинациям элементов, где появляются уже связанные друг с другом прямоугольники. А в итоге отбрасывает цвет как последний элемент, способный придать живописи декоративность.

Э. Рейнхардт прославился ставшими знаменитыми утверждениями о том, что «искусство есть искусство» и «вы видите то, что вы видите». За столь декларативными высказываниями скрывалась определенная философия современной живописи – такой, какой ее видел Рейнхардт. В отличие от Ньюмена, его интересовала сама форма картины. Никакого универсального содержания он не искал, зато в стремлении к «нулю формы» чем-то был близок идеям К. Малевича: в желании окончательно познать предел живописи и написать фиксирующую этот предел «последнюю картину» он создавал черные холсты. На первый взгляд, его «черные работы» слишком просты, но при ближайшем рассмотрении оказывается, что они состоят из монотонно повторяющихся, чуть разнящихся по фактуре и цветосиле квадратов черного. Рейнхардт сделал все, чтобы живопись не выглядела декоративной и не оставил зрителю ни малейшей возможности любить ее «просто так» – за красотой, иногда легко переходящую в красоту. «Нулем формы» для него стала сама форма картины: Рейнхардт будто бы завершил одну эпоху в понимании того, «что есть картина», и начал другую, где «картина» окончательно стала молчаливым, замкнутым на самом себе минималистским объектом.

Буквально за одно десятилетие – в течение 1930-х – американская абстрактная живопись прошла огромный путь от разрозненных, неровных по своему художественному качеству экспериментов местных живописцев в 1910-х и 1920-х годах через приятие и отторжение опыта европейского авангарда до собственного авангардного искусства 1940-х, позволившего ей заявить о себе в полный голос на мировой художественной сцене. Именно в 1930-е были созданы условия для дальнейшего развития абстракционизма, поскольку художниками был осознан потенциал этого творческого направления. Это произошло во многом благодаря деятельности перечисленных авторов.

В теориях и работах рассмотренных мастеров по крупницам выкристаллизовывалось будущее новое понимание живописи, закладывался фунда-

мент одного из последних взлетов абстракционизма, который произошел в американском искусстве 1940–1950-х годов. Так, Стюарт Дэвис одним из первых начал работать с огромным форматом. Он же пытался примерить к живописи качество «объекта», правда, еще через «сюжетную» сторону – за счет обращения к типично американским картинам жизни. В дальнейшем поиск «американского» качества в искусстве окажется принципиален и для художников середины XX века. Ханс Хофман и Джозеф Алберс разработали цветовые теории и укрепили отношение к живописи как независимой реальности. Джон Грэхем добавил ей эмоциональности и поставил вопрос о спонтанной реакции художника. Пит Мондриан сыграл двоякую роль, вдохновив одних на дальнейшую разработку формальной стилистики неопластицизма (Ф. Гларнер, Б. Диллер) и заставив других задуматься о необходимости содержания живописи и ее способности преодолеть декоративность геометрии (Б. Ньюмен). Сам Барнет Ньюмен попытался обновить феномен геометрической абстракции. Снабдив ее несколько искусственно привязанной категорией «возвышенного», он превратил геометрические построения сначала в самостоятельную линию собственного творчества конца 1940–1950-х, а затем – в один из инструментов искусства 1960-х (живопись цветowych полей, минимализм, оп-арт). Ньюмен же изобрел так называемую «безсоотносительную» композицию, где живописное поле делится, а не заполняется, как было раньше. Теперь изображение (если оно есть) совершенно самостоятельно, оно существует в зависимости от границ произведения, ведя за собой и автора, и зрителя, а это – уже совершенно иной уровень взаимодействия с материалом и техникой, другая степень внутренней свободы художника, сопоставимая с раскрепощенностью абстрактного экспрессиониста, разбрызгивающего краску. Тот же Ньюмен закрепил «объектную» сторону живописного произведения, а Рейнхардт окончательно превратил «картину» в объект искусства минимализма.

Таким образом, абстрактная живопись, особенно геометрическая, для Америки стала одним из способов формирования современной культуры мировосприятия. И это новое отношение художников, публики и критики сложилось именно в 1930-е годы, а еще точнее – благодаря тому, что 1930-е были в искусстве именно такими: со всеми своими кризисами и противоречиями, поэтапно осваивающими старые и новые теории и смело экспериментирующими на практике.

В целом 1930-е годы прошли для американцев под знаком решения проблемы сложения национального стиля на основе нового художественного языка, который только предстояло выработать. На подъеме оказался абстрактный экспрессионизм, геометрическая же линия вплоть до конца 1950-х – начала 1960-х ушла на второй план. Но свою роль она выполнила: ведь и те, и другие авторы работали бок о бок, и многие идеи современного искусства, разрабатываемые «геометристами» (картина как независимая реальность; большой формат как особое пространство, подлежащее покорению; роль цвета в эмоциональном воздействии на зрителя и т.д.) нашли отражение в творчестве представителей новой школы.

В 1930-е на долю представителей геометрической абстракции выпала одна из основных ролей в формировании актуального взгляда на живопись. Многие были переняты и осмыслены в опыте европейской абстракции, которая и сама к 1930-м годам переживала определенный внутренний кризис и скорее развивала и перерабатывала тенденции и идеи, сформулированные авангардистами 1910-х и 1920-х. Она послужила не просто питательной базой для американских абстракционистов – она более походила на полигон, ибо все ее идеи поверялись американскими художниками на прочность, подвергались нещадной критике и в итоге провоцировали их искать собственные пути развития в этом направлении – новые и непохожие на европейские. И пусть в течение 1930-х на почве этого взаимодействия не возникло новых самобытных художественных явлений, с которыми американские художники смогли бы заявить о себе на мировой художественной сцене, но без таких 1930-х, пожалуй, не было бы последовавших 1940-х и 1950-х – с их поистине американскими художественными находками: творчеством мастеров «нью-йоркской» школы, поп-артом и другими оригинальными явлениями, на которые, порой, теперь уже оглядывалась приходящая в себя после войны Европа.

Е.А. Лазарева

ФУТУРИЗМ КАК ТРАДИЦИЯ В ИТАЛЬЯНСКОМ И РУССКОМ ИСКУССТВЕ

Отечественное искусство 1930-х годов в искусствознании принято связывать со сворачиванием авангардного художественного проекта, «концом утопии» или сдачей тоталитарной власти утопических позиций искусства¹. В европейском искусстве в этот период также возрождаются традиционные сюжеты, наблюдается возврат к классике, заставляющий говорить о том, что будущее осталось *позади*². И хотя футуристический пафос радикального обновления всего языка искусства в период между двумя мировыми войнами действительно утратил былую актуальность, в искусстве 1920-х и 1930-х годов – в Италии и в России/СССР, в особенности, – заметно влияние довоенного футуризма, развитие его тем и идей.

Если раньше исследователи датировали конец итальянского футуризма серединой – концом 1910-х, то теперь история итальянского футуризма убедительно прослеживается вплоть до 1944 года³. В отечественном

¹ См.: Морозов А.И. Конец утопии. Из истории искусства СССР 1930-х годов. М.: Галарт, 1995; Гройс Б.Е. Gesamtkunstwerk Stalin // Гройс Б. Искусство утопии. М.: Художественный журнал, 2005.

² См.: Il futuro alle spalle: Italia – Francia: L'arte tra le due guerre. Catalogo di mostra. Roma: Palazzo delle Esposizioni, 1998.

³ См.: Bruni C., Drudi Gambillo M. After Boccioni: futurist painting and documents 1915–1919. Rome: Edizioni Mediterranee «La Medusa», 1961; Martin M.W. Futurist art and theory. 1909–1915. Oxford: Clarendon Press, 1968. А также: Salaris C. Bibliografia del futurismo (1909–1944). Roma: Biblioteca del Vascello-Stampa Alternativa, 1988; Futurismo. I grandi temi 1909–1944 / A cura di E. Crispolti e F. Sborgi. Milano: Mazzotta, 1997; Futurismo 1909–1944. Arte, architettura, spettacolo, grafica, letteratura... / A cura di E. Crispolti. Milano: Mazzotta, 2001; Futurismo 1909–2009. Velocità+arte+azione / A cura di G. Lista e A. Masoero. Milano: Skira, 2009.

искусстве целый ряд явлений позволяет говорить о традиции футуризма вплоть до 1928 года. При этом в творчестве советских художников, не связанных с довоенным кубофутуризмом, проявляются некоторые характерные для футуризма формальные приемы, с одной стороны, и типично футуристические темы и сюжеты – с другой. Эта трансформация футуристических мотивов позволяет говорить о появлении своеобразной традиции (причем не только внутри самого футуристического движения) – и это вопреки самому страстному бунту против традиций в раннем футуризме!

Любопытно, что явление футуристической традиции связано главным образом с Италией и СССР – странами, в которых в 1920-е и 1930-е годы выстраивается тоталитарная культура и которые в это время не только исключены из общеевропейского контекста, но и между собой утрачивают культурные и художественные связи. Поэтому удивительный параллелизм и сходство в искусстве этих стран невозможно объяснить прямым или косвенным взаимовлиянием.

С самого основания в 1909 году футуризм был не столько конкретным живописным или литературным методом, сколько суммой идей, умонастроений и устремлений. Главные пункты футуристической программы в живописи, сформулированной в 1910 году, связаны с понятием *обновленной чувствительности*.

В манифесте «Уничтожение синтаксиса» (1913) Маринетти писал: «Проблема футуризма есть полное обновление человеческой чувствительности под влиянием великих научных открытий. Почти все те, кто пользуется ныне телеграфом, телефоном, граммофоном, железнодорожным поездом, бициклеткой, мотоциклеткой, автомобилем, трансатлантическим пароходом, дирижаблем, кинематографом, аэропланом и большой ежедневной газетой (синтез мирового дня) не думают о том, что все это оказывает на наш ум решительное влияние»¹. Новейшие научные открытия и новые скорости изменили восприятие человека, и вслед за «новым видением» менялась система репрезентации в живописи.

Дематериализация тел, взаимопроникновение предметов и планов, передача атмосферы как пронизанного энергиями и излучениями, подвижного и активного пространства, попытка дать в картине синтез нескольких пространственно-временных моментов – все эти нововведения были призваны отразить главное открытие футуристов: динамическое ощущение. Основными живописными инновациями футуризма стали симультанизм, взаимопроникновение планов и так называемые «линии–силы»².

¹ *Маринетти Ф.Т.* Уничтожение синтаксиса. Беспроволочное воображение и освобожденные слова / Пер. М. Энгельгардта// Футуризм – радикальная революция. Италия – Россия / Науч. ред. Е.А. Бобринская. М.: Красная площадь, 2008. С. 89.

² От итальянского «linee–forze» – понятие, которое вводят художники-футуристы. В кубизме предметы как бы «гранятся», разлагаются на линии-границы, которые отражают их внутреннюю структуру. В футуризме линии–силы отражают потоки энергии, след движения или вибрации.

Довоенный футуризм не предложил собственной универсальной живописной техники, первоначально провозгласив адекватными футуристическому мироощущению принцип «врожденной дополнительности» и технику дивизионизма, а затем заимствовав приемы кубизма в разработке собственного живописного языка¹.

При всем разнообразии живописной стилистики, отличающей в целом итальянский футуризм и русский кубофутуризм и их отдельных представителей, выделяются общие характерные для футуризма живописные приемы: хронометрическое умножение движущегося объекта или его частей, алогичное сочетание нескольких «симультанных» объектов, выбор заведомо динамичного сюжета. Краеугольный камень футуристической поэтики, вдохновленной «кипучей жизнью стали, гордости, лихорадки и скорости» – это город: его архитектура, освещение, транспорт, промышленность, вывески и реклама.

Первая мировая война знаменовала рубеж в истории итальянского футуризма, который в западной искусствоведческой традиции разделяет футуризм на так называемый «героический» (до 1916 года) и «второй» (с конца 1910-х до 1944 года). В последний период к движению присоединяются художники нового поколения, оно становится более массовым, трансформируются его установки.

«Вторым» футуристам был чужд характерный для «первого» футуризма нигилистический пафос разрушения прошлого, а также его визионерские прозрения будущего. В 1920–1930-е годы футуристы ставили перед собой задачи художественного осмысления всего самого нового и современного в настоящем. Обладая историческим сознанием и сознавая себя наследниками «первого» футуризма, они находились в творческом диалоге с современными им движениями европейского авангарда – пуризмом, конструктивизмом, дадаизмом.

В послевоенной Италии на авансцену вышли художественные движения, иначе, чем футуризм, чувствующие дух времени. В конце 1910-х возникает «метафизическая школа», в рядах которой оказалось немало бывших футуристов. Печатным органом «метафизиков» стал журнал «Валори пластици», в первом номере которого литератор Альберто Савинио, брат Джорджо де Кирико, излагал программу антифутуризма, антибольшевизма и реставрации индивидуализма: «Мы считаем искусство одной из самых важных сфер. С нашей точки зрения – даже самой важной. Вместо взаимодействия с политикой, нужно определять и регулировать жизнь,

¹ Дивизионизм – итальянский вариант пуантилизма, представленный в творчестве Гаэтано Превиати – художника, высоко ценимого итальянскими футуристами первого призыва. Что касается кубизма, то итальянские художники-футуристы всегда подчеркивали свою самостоятельность и первенство своих художественных открытий в сравнении с французами; вместе с тем они, очевидно, испытали определенное влияние кубистических приемов. В России влияние кубизма было еще более существенным – открытия двух европейских «измов» сплелись в гибрид *кубофутуризма*.

установить свою, подлинную диктатуру. Мы призываем к реставрации художественного, религиозного и общественного кодекса»¹.

В 1922 году в Милане вокруг галереи Пезаро сформировалось движение «Новеченто», вдохновленное критиком Маргеритой Сарфатти, подругой Муссолини². Вскоре получившее национальный характер движение предвосхитило классицизм зрелого фашистского режима – «Новеченто», действительно, пользовалось определенной протекцией Муссолини. Вместе с тем его возврат к традиции во многом был созвучен французскому неоклассицизму и в целом характерен для эпохи 1920-х годов.

Таким образом, в итальянском искусстве в период между двумя мировыми войнами футуризм уже не представлял собой ведущего художественного течения. По замечанию авторитетного историка футуризма Энрико Крисполти, «фронт защиты античных ценностей в итальянской живописи отвергал контакты с европейским авангардом; он впитал и амортизировал разбег первого футуризма»³.

Советская критика 1920–1930-х годов склонна была тенденциозно представлять итальянский футуризм как искусство фашистского режима, однако исследователям футуризма удалось показать глубокое противоречие в отношениях футуризма и фашизма⁴. Действительно, у футуризма было немало общего с революционным фашизмом, однако фашистский режим в культурном отношении был полной противоположностью футуризму Маринетти. Поэтому маневры по сближению с фашистским режимом, начатые Маринетти весной 1923 года, были в целом безуспешны.

В антиисторической и застывшей атмосфере муссолиниевской Италии футуризм оказался своеобразной нонконформистской практикой авангардизма. По замечанию французского исследователя футуризма Джованни Листа, «в годы фашизма футуристы – около 400 художников и поэтов – стали по-настоящему массовым авангардом, настоящей альтернативой так называемой режимной культуре на национальном уровне»⁵. Будучи автономным, отдельным от официальной культуры явлением, «второй» футуризм соединил очень разные художественные позиции, став своеобразным унитарным движением: «В силу добровольной социальной

¹ Цит. по: Valori Plastici. 1918. № 1. 15.11.

² Движение «Новеченто» (от итальянского *Novecento* – двадцатый век) происходит от объединения «Семь художников», в которое первоначально входили А. Буччи, Л. Дюдревиль, А. Фуни, Дж. Э. Малерба, П. Маруссиг, У. Оппи, М. Сирони. 1-я выставка движения Новеченто состоялась в 1926 году. 2-я выставка – в 1929-м.

³ *Crispolti E.* Il problema del secondo futurismo nella cultura italiana fra le due guerre // *Crispolti E.* Il mito della macchina ed altri temi del futurismo. Celebes: Trapani, 1969. P. 245–248.

⁴ См.: *Lista G.* Arte e politica: Il Futurismo di sinistra in Italia. Milano: Multhipla Edizioni, 1980; *Salaris C.* Artecrazia. L'avanguardia futurista negli anni del fascismo. Firenze: La Nuova Italia, 1992; *Salaris C.* Lavoro e rivolta nel futurismo. Roma: Pagine Libere, 1993; *Perfetti F.* Futurismo e fascismo, una lunga storia // *Futurismo 1909–1944; D'Orsi A.* Il futurismo tra cultura e politica. Reazione o rivoluzione? Roma: Slerno editrice, 2009 и др.

⁵ Enrico Prampolini: carteggio futurista / A cura di G. Lista. Roma: Carte Segrete, 1992. P. 11.

маргинализации художника, авангард не выжил бы без морального и духовного братства группы. <...> Все были связаны друг с другом плотной сетью встреч и контактов, сплетенной Маринетти во имя футуризма. Эта социологическая микрореальность отличает футуризм от многих европейских и международных авангардных движений. <...> “Красный дом” Маринетти для “художников будущего” был как Биржа труда для рабочих»¹.

В 1920-е годы для целого ряда художественных явлений, таких как голландский неопластицизм, немецкий Баухауз, французский пуризм и русский конструктивизм, актуальными оказались принципы уравниваемости, целесообразности, пользы, ясности и простоты. Едва ли не главной темой эпохи стала Машина, которая мыслилась наиболее совершенным продуктом человеческого разума. В итальянском футуризме этот общеевропейский поворот к рациональному и конструктивному принципу совпадает с этапом «механического искусства», определившим облик футуристической живописи, скульптуры, архитектуры и сценографии 1920-х и отчасти 1930-х годов.

Принципиальное отличие «механической эстетики» от движения европейского функционализма и русского «производственного искусства» состояло в лирическом истолковании машины в противовес рационализации искусства, включению его в производственные процессы. Машина изначально присутствовала в пантеоне итальянского футуризма, но если символом предыдущего десятилетия был гоночный автомобиль, то в 1920-е – это скорее механизм, станок. На смену динамизму 1910-х годов, когда машина воплощала в первую очередь скорость, пришло понимание её в качестве инструмента, олицетворения новой формы и нового порядка.

Одним из первых примеров «механического искусства» стала постановка «Механического футуристического бала» 2 июня 1922 года с костюмами Иво Паннаджи из картона и фольги, которые превращали человеческую фигуру в подобие робота, механизированного существа². В опубликованном вскоре «Манифесте механического футуристического искусства» художники провозглашали новую механическую чувствительность: «Мы чувствуем себя стальными, мы – тоже машины, мы механизированы атмосферой»³. В творчестве Паннаджи «механическая» поэтика в дальнейшем оказалась близка международному конструктивизму и, в частности,

¹ Enrico Prampolini: carteggio futurista / A cura di G. Lista. Roma: Carte Segrete, 1992. P. 11.

² Подробнее см.: Бобринская Е. Футуризм. М.: Галарт, 2000. С. 93.

³ Речь идет о первой версии манифеста, опубликованной 20 июня 1922 года в журнале «Новая Лачерба» с подписями Паннаджи и Паладини. См.: Manifesto d'arte meccanica futurista // Crispolti E. Pannaggi e l'Arte Meccanica Futurista. Milano: Mazzotta, 1995. P. 178. Подробнее о манифесте «Механическое искусство» см.: Лазарева Е.А. «Механическое искусство» и «аэроживопись». К истории главных эстетических программ итальянского футуризма 1920–1930-х гг. // Искусствознание. М., 2010. № 1–2. С. 530–548.

работам Эля Лисицкого и его Комнаты Проунов – особенно «Архитектонические функции» Паннаджи, показанные на Венецианской биеннале 1926 года и его оформление дома Дзампини в Эзанатолье, выполненное в 1925–1926 годах¹.

Одним из главных источников новой «машинной» эстетики в футуризме была не только фабрика, но и Первая мировая война – твердость и промышленные формы оружия, патронов, военной техники, с одной стороны, и превращение человека в серийного, «умноженного» человека, лишённого индивидуальности и являющегося пешкой в военной операции – с другой.

Кроме самих авторов манифеста – В. Паладини, И. Паннаджи и Э. Прампolini – дань «механической эстетике» в живописи и скульптуре отдали такие художники, как Джакомо Балла и Фортунато Делперо, Феделе Азари, Николай Дюльгеров, Филля. По замечанию Е.А. Бобринской, новая мифология машины в «механическом искусстве» почти вытеснила динамические сюжеты и эстетику скорости: «Их заменяет жесткий, “автоматический” ритм, основанный на повторе, остановленные, строго очерченные формы геометрического мира техники, четкие грани подчеркнута трехмерных объемов, локальный колорит, пристрастие к твердым металлическим поверхностям с холодным блеском, словом, как раз та “атмосфера цвета стали”, о которой еще в 10-е годы писал Маринетти, как о будущем стиле футуризма»².

Для футуристов, которые вдохновлялись не «внешним видом, а духом Машины», поворот к «механической эстетике» был связан прежде всего с новой оптикой – «раскрыть миру глубочайшие души и безмерные сердца» нового божества должна была именно «радикально новая пластика»³. «Механическим» становилось само видение, поэтому любые элементы окружающей действительности в «механическом искусстве» кажутся сошедшими с конвейера. (Здесь невольно вспоминаются работы в «трубчатом стиле» Фернана Леже 1910-х годов и крестьяне с картин Малевича 1912–1913 годов, одетые, по выражению Я. Тугендхольда, «в железные латы промышленности».)

Итальянские футуристы стремились придать своим «механическим» работам живой, эмоциональный характер как бы в противовес сухому геометризму и научности других европейских художников, также вдохновлявшихся Машиной. Провозглашенная апология лирического закона состояла в стремлении «оторвать Машину от её практической функции, поднять её до уровня духовной жизни, бескорыстной жизни искусства»⁴.

¹ См.: *Arich De Finetti D. Venezia 1926: Pannaggi e compagni nel padiglione «sovietista» // Crispolti E. Pannaggi e l'arte meccanica futurista. P. 65–82.*

² *Бобринская Е. Футуризм. С. 89.*

³ Цит. по: *Механическое искусство. Футуристический манифест // Второй футуризм. Манифесты и программы итальянского футуризма / Введ., сост., пер. с итал. и коммен. Е. Лазаревой. М.: Гилея, 2013. С. 136.*

⁴ Там же. С. 135.

«Механическая эстетика» процветала на страницах туринских изданий «Футуристический город» (1928–1929) и «Футуристский стиль» (1934–1935). В целом работы итальянских футуристов, выполненные в эстетике «механического искусства», оказались созвучны театральным проектам Оскара Шлеммера, картинам Леже, Вилли Баумейстера, Виктора Сервранкса, П.Л. Флуке, скульптуре Рудольфа Беллинга.

В определенном смысле «механическая эстетика» была созвучна и русскому конструктивизму и производственному искусству. Впрочем, до парижской Международной выставки современных декоративных и промышленных искусств 1925 года итальянские футуристы, судя по всему, не были знакомы с теорией производственного искусства (благодаря связям с итальянской компартией они были скорее осведомлены о Пролеткультах). Однако в кратком очерке В. Паладини о русском искусстве, написанном по материалам экспозиции русского павильона на Венецианской биеннале 1924 года и изданном в 1925 году, итальянский художник-футурист чрезвычайно высоко оценил идеи производственников¹.

В определенном смысле итальянские и русские художники двигались параллельно, схожими путями². И хотя участие футуристов в парижской выставке 1925 года связано преимущественно с уникальными вещами, протодизайном, уже во второй половине 1920-х такие адепты «механического искусства», как Феделе Азари, Николай Дюльгеров, Филлья перешли к промышленному проектированию и взаимодействовали с ломбардским движением рациональной архитектуры.

В целом попытка проектировать предметы повседневного спроса для массового производства, пришедшая на смену интересу к созданию эксклюзивных вещей, в итальянском футуризме возникла позднее русского производственничества, скорее под влиянием международного функционализма.

На рубеже 1920–1930-х годов в искусстве итальянского футуризма произошло последнее существенное открытие – поворот к «аэроэстетике». Центральное место в футуристической поэтике заняла идея Полета, хотя у ряда художников на протяжении 1930-х и в начале 1940-х годов сохранялась «механическая оптика» 1920-х.

Полет был символом освобождения. В 1910 году Маринетти писал, что в «теле человека дремлют крылья»³, а его литературный герой Газурмах, сын Мафарки-футуриста, был крылатым механическим существом.

¹ *Paladini V. Arte nella Russia dei Soviets. Roma: La Bilancia, 1925.*

² Так, итальянские футуристы и русские кубофутуристы практически одновременно – в 1915 году – открывают абстрактное искусство, а с конца 1910-х активно практикуют различные формы «выхода» в окружающий предметный мир, проектируя и реально создавая фарфор и керамику, текстиль и одежду, мебель и т.д.

³ *Marinetti F.T. L'uomo moltiplicato e il regno della macchina // Manifesti futuristi 1909–1944 / A cura di L. Caruso. V. I–IV. Firenze: SPES/Salimbeni, 1980.*

Футуристическая мифология полета, отрыва от земли и покорения неба, в 1930-е годы вдохновленная еще и новейшими успехами авиации, воплощается в концепции и практике аэроживописи.

Феделе Азари (1896–1930), во время войны служивший пилотом и фотокорреспондентом, стал главным действующим авиатором в итальянском футуризме (подобно Василию Каменскому – в русском)¹. В 1919 году он написал манифест «Воздушного футуристического театра», предлагая разыгрывать в небе воздушные представления в духе авиационных шоу с цветовыми и световыми эффектами для лежащих на земле зрителей. Азари называл аэроплан продолжением человека и полагал, что «полет всегда есть точное выражение состояния души пилота»².

В годы войны аэрофотосъемка регулярно появлялась на страницах газет, и новые ракурсы запечатлевались в массовом сознании. Маринетти уже в 1910-е годы удалось полетать над Миланом, а в 1920–1930-е в небо отправились многие футуристы и футуристки³. Новые переживания требовали нового художественного выражения. Во время совместного полета с художником Герардо Доттори поэту Мино Соменци пришла в голову концепция аэроживописи, которую он изложил в своем рукописном манифесте 1928 года, опубликованном недавно⁴.

Первоначальная концепция аэроживописи Соменци, одухотворенная идеей «расширения всех горизонтов логики и фантазии»⁵ в дальнейших теоретических разработках аэроживописи получила более буквальное выражение. Первой публикацией программы аэроживописи стала статья Маринетти «Перспективы полета и аэроживопись» в туринской «Gazzetta del Popolo» от 22 сентября 1929 года. Как пишет М. Дуранти, «недооценивая понятие сложной “культурной эволюции” [Соменци], Маринетти, на самом деле, оказывает предпочтение живописным новшествам, предложенным видением свысока и в движении»⁶. Затем в 1931 году в каталогах римской

¹ В архиве Маринетти есть фотография, подаренная ему Ф. Азари, на которой тень аэроплана «обгоняет» автомобиль, – своеобразная икона будущей аэроживописи.

² Азари Ф. Футуристический воздушный театр. Полет как художественное выражение состояния души // Второй футуризм: манифесты и программы итальянского футуризма, 1915–1933 / Пер. с итал., предисл., сост., примеч. Е. Лазаревой. М.: Гилея, 2013. С. 98.

³ Среди футуристок в небе в эти годы побывали Бенедетта Каппа, Мариза Мори, Барбара, балерина Джанина Чени.

⁴ Рукописный текст манифеста был обнаружен Массимо Дуранти в архиве музея MART и опубликован в: *Duranti M. Genesi e interpretazioni del Manifesto dell'Aeropittura // Futurismo 1909–1944. P. 213–222.* Прежде первой версией манифеста считалась подписанная Маринетти статья «Перспективы полета и аэроживопись», опубликованная туринской «Gazzetta del Popolo» 22 сентября 1929 года. Подробнее о различиях этих манифестов см.: *Лазарева Е.А. «Механическое искусство» и «аэроживопись». К истории главных эстетических программ итальянского футуризма 1920–1930-х гг.*

⁵ *Somenzi M. Aeropittura e aerocultura // Futurismo 1909–1944. P. 221–222.*

⁶ *Duranti M. Genesi e interpretazioni del Manifesto dell'Aeropittura. P. 217.*

и миланской выставок футуристической аэроживописи был опубликован «Манифест аэроживописи»¹.

Еще до появления этого манифеста в итальянском футуризме было создано несколько «аэрокартин» (не говоря об опытах «аэропоэзии»²). Маринетти начинал историю аэроживописи с картины Феделе Азари «Перспективы полета» (1926), хотя Герардо Доттори предвосхищал панорамное видение сверху уже в начале 1920-х – в картинах «Заря в Умбрии» (1921) и «Весна в Умбрии» (1923).

В основу аэроживописи легла попытка дать пространственно-временной синтез полета. Изображения планирования, виражей, набора высоты, панорамных видов в произведении аэроживописи должно было складываться в некую сумму картин, увиденных во времени и запечатленных на сетчатке глаза.

Аэроживопись продолжает эксперименты аналитического футуризма, связанные с попыткой выразить современное видение, основанные на модернистском отказе от основополагающих принципов классической европейской живописи – линейной перспективы, горизонта, единства времени и места, неподвижности взгляда и т.п.

В сравнении с ранним футуризмом, вдохновленным скоростью поезда и автомобиля, аэроживопись опирается на еще более «обновленную» – под действием нового опыта высоты, скорости, отрыва от земли и смены перспективы – чувствительность. Новое зрительное впечатление – прежде уходящий к горизонту пейзаж теперь, увиденный сверху, вдруг, как карта, расплывается перед зрителем, привычная линия горизонта исчезает. Быстрая смена впечатлений – возможная при небольшой высоте полета – провоцирует утрату чувства реальности (думается, футуристы первые осознали связь скорости с измененным состоянием сознания).

Надо сказать, ведущие художники аэроживописи, такие как Бенедетта Каппа, Герардо Доттори, Тулио Крали и Тато редко следовали буквально композиционным решениям, предложенным в самом «Манифесте». Каждый из них вырабатывает собственный язык – между натурализмом и абстракцией, декоративностью и спиритуализмом.

В более лиричном, пейзажном ключе работали Г. Доттори и Б. Каппа, жена Маринетти. В работах Доттори мистического, пантеистского характера пейзаж как бы закручивается в воронку, формы становятся текучими, а изображения домов – кристаллизуются.

Т. Крали с документалистской последовательностью передавал динамику полета и преломление окружающего пространства, он изображал со спины пилота, вклинивающегося в городской ландшафт («Бросок на город», 1939), или парашютиста, стремительно падающего вниз («Прежде чем раскроется парашют», 1939). В более повествовательном духе работал

¹ См.: Аэроживопись. Футуристический манифест. С. 157–162.

² 1908 годом датировали итальянские футуристы начало аэропоэзии, к которой относили поэму Маринетти «Аэроплан Папы», сборник «Аэропланы» П. Буцци, стихотворения «Над океаном» Л. Фолгоре и «Капрони» М. Карли.

Тато, он показывал со стороны аэроплан или его часть, противопоставляя блеск холодного металла зеленому ковру земли («Воздушный пейзаж», 1932; «Волшебство винтов», 1936).

В работах Крали и Тато, как правило, отсутствует изображение неба, нет и намека на горизонт, а отсутствие верха и низа создает ощущение утраты гравитации. С конца 1930-х в аэрокартинах Доттори, Тулио Крали, Ренато Ди Боссо появились военные сюжеты, мотив напряжения, опасности и агрессии.

Наряду с аэроживописью в итальянском футуризме 1930-х развивается «аэроскульптура» и «аэроархитектура». Под аэроархитектурой при этом понималась как реальная архитектура аэропортов, так и «бумажные» проекты парящих в небе зданий будущего в духе «планит» Малевича. В аэроскульптуре Э. Тайата, Р. Ди Боссо, С. Монакези активно использовались прозрачные пластики и алюминий – легкие и современные материалы летательных аппаратов. «Манифест футуристической аэропластики» (1934) призывал к созданию полиматериальных панорам, «проектов пейзажа», «внутри которых можно было бы летать в фантазии, этом аэроплане без мотора реальности». Уподобление взгляда полету фантазии, а рассмотрение картины – некому путешествию контрастировало с идеей раннего футуризма о картине, которая «бросается на зрителя».

«Первая выставка аэроживописи» состоялась в феврале 1931 года в Риме – месяц спустя после знаменитого перелета Атлантики отрядом из двенадцати итальянских гидросамолетов. Вскоре движение приобретает настоящий массовый характер, и, надо признать, этому направлению футуризма удалось добиться общественного и государственного признания. Е.А. Бобринская объясняет этот успех «установкой фашистской идеологии на создание нового мифа возрождающейся и обновляющейся Италии, основанного на культуре авиации, на своеобразной мистике покорения неба»¹.

С аэроживописью футуристы участвовали во всех Венецианских биеннале, начиная с 1932 года, а в 1936 году им даже был предоставлен русский павильон. В 1937 году выставка аэроживописи прошла в министерстве Аэронавтики, картины аэрофутуристов иллюстрировали книгу об итальянской авиации². При этом названия выставок для биеннале «Тулио Крали и молодые аэрохудожники» (1934), «Аэрохудожники Африки и Испании» (1938), «Симультанный аэропортрет» (1940), «Аэроживопись войны» (1942) свидетельствуют о превращении аэроживописи во второй половине 1930-х годов в своеобразный академизм.

Если итальянский футуризм в послевоенные годы переживал своеобразную регенерацию, то в России художники, связанные с довоенной футуристической традицией, уже под новыми флагами сформировали мощное явление послереволюционного русского авангарда.

¹ Бобринская Е. Футуризм. С. 95–96.

² Valli F., Foschini A. Il volo in Italia. Roma: Aeronautica, 1939.

Поэтика русского кубофутуризма во многом отличалась от итальянского движения. Исследователи неоднократно подчеркивали более камерный и лиричный характер русского футуризма, с одной стороны, и осторожное, подчас тревожное восприятие современности – с другой. Е.С. Вязова, исследуя иконографию города в русском футуризме, продемонстрировала апокалиптические и лиминальные черты «городской темы» у русских футуристов¹.

В конце 1915 года русские кубофутуристы в целом отказались от самоидентификации с футуризмом, а футуристическая эстетика в целом утратила актуальность. Вместе с тем в последующие за Октябрьской революцией годы появляется ряд работ, которые исследователи относят к так называемому «постфутуризму». Это такие работы, как «Полет в аэроплане» (1916) Ольги Розановой, «Синдикат футуристов» (1917–1918) Кирилла Зданевича, «Автопортрет. Желтая кофта» (1918) Владимира Маяковского, «Город ночью» (1919) Александры Экстер, «Японский рыбак» (1922) Давида Бурлюка и др.

Об остаточном, инерционном присутствии футуристической стилистики свидетельствует другой корпус работ конца 1910-х годов, созданных художниками, не связанными с довоенным футуризмом. Это – серия «Города» (1917) Михаила Соколова, ряд работ Константина Чеботарева, Виктора Пальмова, Валентина Курдова, Оскара Янкуса. Однако в целом в России живописные поиски второй половины 1910-х проходили под знаком двух новых конкурирующих направлений: супрематизма Малевича и культуры материалов Татлина.

Впрочем, если сама футуристическая эстетика в русском искусстве с середины 1910-х годов утрачивает актуальность, то проекты послереволюционного авангарда во многом воспроизводят новаторский утопический дух довоенного футуризма. Многие черты футуризма различимы в деятельности художников и теоретиков ЛЕФа, которые называют себя футуристами вплоть до 1928 года².

Важным симптомом новой авангардной эстетики, генетически еще связанной с футуризмом, в эти годы стала общественно-политическая ангажированность, которая принесла в искусство принципы рационализма и функциональности. Эксперименты голландского «Де Стейл», немецкого Баухауза и французского пуризма также оказались ближе духу и букве русского революционного авангарда, нежели довоенный футуризм. Чрезвычайно характерным для лидеров русского авангарда 1910–1920-х годов было преодоление чисто живописной практики в опыте прикладного и оформительского творчества и утверждение новых принципов искусства в новаторских педагогических и исследовательских инициативах.

¹ Вязова Е.С. Иконография города у кубофутуристов // Искусствознание. 1999. № 1. С. 252–272.

² Речь идет о новых соратниках В. Маяковского, которые идентифицировали себя с довоенным футуризмом. Так О. Брик в статье «Мы – футуристы» (Новый Леп. 1927. № 8–9) приводит отдельные лозунги итальянского футуризма, которыми русские футуристы «воспользовались и остались им верны до сего дня».

Однако уже в середине 1920-х авангардный проект постепенно сворачивается, а к 1934 году в советском искусстве провозглашаются принципы социалистического реализма.

В советском искусстве 1920-х и 1930-х годов возврат к фигуративности – после прорыва к абстракции и беспредметности, реабилитация станковизма – после жизнотворческого этапа проектирования бытовых вещей воспринимался последователями футуризма как сдача авангардных художественных позиций, подобно тому, как в НЭПе прочитывался отказ от идеалов революционной эпохи¹. Вместе с тем обращение к жанровой картине и реалистической форме дает советским художникам возможность развития типичных футуристических сюжетов – современный город, новая техника, движение и полет.

Если итальянские художники футуристического круга стремились, с одной стороны, сохранить свою футуристическую традицию, а с другой – постоянно развивать и обновлять движение, то русские художники нового поколения, в большинстве выходцы из Вхутемаса, сформировались в оппозиции не только футуризму, но и к супрематизму с конструктивизмом. Создавая новые художественные движения 1920-х годов, их лидеры противопоставляли себя любым «измам», настаивали на приоритете мастерства и простой работы с материалом. Вместе с тем то «скрытое влечение к футуризму», «привкус футуристических настроений», о которых писал А.И. Морозов, действительно характерно для ряда советских художников. Причем речь идет не о повторении приемов русских кубофутуристов или возрождении былой стилистики, но о необыкновенной трансформации футуристических идей в парадоксально классицизирующем художественном контексте.

Любопытно, что образ человека-машины стал распространенным мотивом и в русском искусстве послереволюционных лет – в 1920-е годы русское искусство переживает своеобразный техногенный поворот, созвучный стремительной модернизации страны и отразившийся не только в особом увлечении производственными сюжетами в искусстве, но и в появлении роботоподобных, «механических» персонажей. Среди наиболее ярких примеров – костюмы для фильма «Аэлита» (1924) и марионетки «Человек-бутерброд», «Робот» (1926) А. Экстер, «фигурины» В. Степановой начала 1920-х, эскизы Лисицкого к «Победе над Солнцем» (1923).

Вместе с тем определенная аналогия с итальянской поэтикой, вдохновленной Машиной, в советском искусстве 1920-х годов усматривается в теории электроорганизма и течении проекционизма. Его представители, выпускники Вхутемаса Климент Редько, Александр Тышлер, Александр Лабас и Соломон Никритин, по замечанию И.В. Лебедевой, демонстрировали «стремление передать средствами живописи сущность таких сложных физических явлений, как радио

¹ См.: Вуд П. Авангард и политика // Великая утопия: русский и советский авангард. 1915–1932. М.: Галарт, 1993. С. 284–306.

и электричество, создать ощущение динамики движения, протяженности пространства»¹.

Подобно тому, как итальянские футуристы стремились прославить дух Машины, объявляли примат лирического содержания над наукообразием («чтобы эти выразительные средства и механические элементы отвечали первоначальному лирическому закону, а не закону наук»²), русские проекционисты пытались облечь отвлеченные понятия из области точных наук в чувственный, эмоциональный образ.

В таких работах, как «Газовый спектр» (1920) и «Планетарий» (1922) Михаила Плаксина, «Динамит», «Скорость», «Завод» и «Композиция (Завод)» (все – 1922) Климента Редько, русские проекционисты чрезвычайно сблизились с итальянским «механическим искусством».

Вероятно, именно русский проекционизм, а отнюдь не конструктивизм Татлина, который в Европе также появился под именем «механического искусства»³, является наиболее близким живописным аналогом итальянского «механического искусства».

Главным местом действия в футуристической традиции стал большой город – в раннем футуризме часто достаточно условный, намеченный лишь бегом транспортных средств, заводскими трубами и электрическими фонарями. Ярким примером сохранения этого мироощущения можно назвать работу Оскара Янкуса «Улицы города» (1920), где трамваи, фонари, вывески, лица как будто подчинены таинственной пляске с деформирующим и сплавляющим все в некий синтетический образ ритмом. Такой же «ночной» город возникает в картине Рудольфа Френца «Невский ночью. Извозчик» (1923), изображающей освещенную голубоватыми фонарями городскую сцену, в которую на всем скаку врывается запряженная в сани лошадь. Ее пассажиры отбрасывают на стены дома огромные таинственные тени, сам дом озаряется вспышками красного, и хотя работа выполнена в реалистическом ключе, она как будто заряжена футуристической энергией.

В картине «Мост» (1921) Сергея Светлова формы остановленной в движении мужской фигуры отсылают к скульптурным формам Боччони, тогда как повторяющиеся круглящиеся арки моста и вулкан, извергающий красный город, напоминают о фантастическом, гротескном характере «второго» итальянского футуризма 1920-х.

Некоторые футуристические мотивы присутствуют в ряде работ портретного жанра, например в «Портрете художника-фотографа Шерлинга» (1918) Юрия Анненкова. Совмещение тени-профиля и изображенного в фас лица, яркий блик на линзе очков, электрическая лампа, силуэт Эйфелевой башни вдалеке создают симультанный образ, соединяющий несколько планов и мотивов.

¹ Лебедева И. Лирика науки – «электроорганизм» и «проекционизм» // Великая утопия. С. 185.

² Цит. по: Механическое искусство. Футуристический манифест. С. 136.

³ См.: Цюхнер Е. Первая международная выставка дадаистов. Метамеханическое объяснение в ловушке «машинному сердцу» Татлина // Москва – Берлин / Berlin – Moskau. 1900–1950. С. 119–124.

В «Портрете художника Колесникова» (1919) Владимира Баранова-Росине лепка тела – рук, ног и головы – связана с футуристическим пониманием постоянно меняющейся, взаимодействующей с атмосферой материи, в частности, напоминает боччониевскую скульптуру «Развитие форм в пространстве». «Портрет мальчика» (1920-е) ученицы Матюшина Евгении Магарил, написанный широкими мазками фиолетового, зеленого и других цветов, почти напрямую иллюстрирует тезис футуризма о том, что «человеческое лицо желто, красно, зелено, сине, фиолетово»¹.

Другой тезис футуризма – о том, что движение и свет уничтожают материальность тел, – реализуется в картине «Кондукторша» (1928) Александра Самохвалова, изображающей женщину в салоне трамвая. Половина лица кондукторши освещена ярким зеленым бликом от невидимого сигнала светофора, так что монументальная фигура, напоминающая женские образы Боччони («Смех», «Материя»), словно растворяется в пространстве.

Горячему стремлению «первого» итальянского футуризма отражать все самое новое и передовое и даже проектировать грядущие модернизационные процессы наследует увлечение советской живописи индустриальными темами. Отечественные художники круга ОСТА, как и футуристы, были урбанистами и поклонниками индустриализации жизни. В отличие от АХРРовцев, эти художники практиковали «новые формы»: фрагментарную композицию, активное порывистое движение, плакатную выразительность цветового пятна. Своих персонажей «остовцы» помещают в заводские и фабричные цеха, на взлетные поля и спортивные площадки.

В живописи раннего ОСТА человек кажется слитым со станком, механизмом, сам как бы механизмуется в духе описанного Маринетти полуболезненного взаимодействия рабочего со своей машиной. Особый жанр советской живописи второй половины 1920-х и 1930-х годов составляют многофигурные композиции на фоне заводских станков и промышленного оборудования. Однако сама по себе Машина лишена в советской индустриальной живописи того могущества, какое ей приписывали создатели итальянского «механического искусства». В таких работах, как «На стройке новых цехов» (1926) и «Текстильщицы» (1927) А. Дейнеки или «Даешь тяжелую индустрию!» (1927) Ю. Пименова рабочие выдвигаются вперед, тогда как станки, котлы, трубы и произведенная продукция отходят на второй план.

Если для итальянского «второго» футуризма городские сюжеты в целом не столь характерны (отчасти потому, что Милан перестал быть столицей футуризма), то в русском искусстве город, наоборот, занимал все большее место. Вместе с тем менялась сама оптика наблюдения города.

¹ Художники-футуристы в своем манифесте недоумевали, как можно «видеть розовым человеческое лицо», если «коричневые краски никогда не обращаются под нашей верхней кожей; что желтая блещет в нашем теле, что красная там пылает, что зеленая, синяя и фиолетовая там пляшут с тысячами сладострастных и приветливых грациозностей». Цит. по: Манифест художников-футуристов // *Маринетти Ф.Т.* Манифесты итальянского футуризма / Пер. В. Шершеневича. М.: Тип. Русского товарищества, 1914.

Для советской живописи второй половины 1920-х – 1930-х весьма характерны были изображения светлых, словно утренних городов. Так, в картине «Городская площадь. Пионеры» (1926) Александра Лабаса город как будто тает в утренней дымке; показаны самые разнообразные транспортные средства – многочисленные машины, трамваи, конки и велосипеды, однако архитектура кажется иллюзорной, словно декорация, за которой город кончается. Хаотичное движение транспортных средств и пешеходов выражает уже не столько футуристическую «героическую» экзальтацию движения сколько движение как природный закон жизни, ритм как вибрацию, уподобленную дыханию. Неслучайно это движение олицетворяет не один автомобиль, а множество и разнообразие транспортных средств.

Работа Павла Кузнецова «Москва. Садовое кольцо» (около 1933) также изображает множество машин – черные служебные автомобили, трамваи и летящие в небе самолеты – на фоне ясного городского пейзажа, так что светлая, легкая и воздушная атмосфера, способная амортизировать любые «линии–силы», кажется главным действующим лицом пейзажа.

Советские живописцы интересным образом трансформировали характерный для футуризма хронометрический прием передачи движения, только на смену умножения фаз одного движения приходит умножение почти синхронно движущихся фигур. Так, в картине Александра Волкова «Караван» (1920-е) ощущение движения возникает благодаря ритмичному появлению трех похожих женских лиц, создающих иллюзию типично футуристического повторения одного и того же лица в движении. Тот же эффект возникает в картине «Состязания юных моделлистов» (1931) Самуила Адливанкина – фигуры пяти молодых людей накладываются друг на друга и создают эффект движения одной фигуры в пространстве, усиленный общностью цвета их одежды. Высоко над головой в руках они держат модели аэропланов, складывающиеся в динамичную аэрокомпозицию. Движения рук и ног юных моделлистов напоминают о «Девочке, выбегающей на балкон» Дж. Баллы и других футуристических студиях кинетического движения в пространстве. Другая работа начала 1930-х, «Легкоатлетические соревнования» Алексея Почтенного, изображает четырех бегунов, срывающихся с места с выстрелом стартового пистолета. Различия в их позах и одновременно близость фигур создают тот же эффект движения через наложение его фаз, что и в заимствованном футуристами приеме хронофотографии. Этот прием наложения друг на друга фигур, показанных в разных фазах движения, позволил сообщить динамизм картинам, выполненным по всем законам реалистической живописи, не нарушая единства времени. Движение бегунов откликается в развевающихся на ветру красных флагах, а спортивный сюжет также имеет прямое отношение к футуристической традиции с ее культом молодости и физической силы.

Впрочем, в 1930-е годы советским художникам ближе оказывается не столько изображение отдельно взятого движения, сколько подвижность,

вибрация среды в целом, «поэтическая метафорика “скорости”»¹. В пример можно привести такие произведения, как «Автопробег» (1931) Петра Вильямса, «Первый паровоз на Турксибе» (1931), «Дирижабль» (1931), «Метро» (1935) Александра Лабаса, «Городской пейзаж с аэропланом» (1933) Александра Тышлера или «Осень. Семафоры» (1932) Георгия Нисского. Как пишет А.И. Морозов: «У Тышлера самолет едва различим в небе, а Нисский изображает не мчащийся поезд, а только рельсы и столбы с проводами. Но это сделано так, чтобы зритель почувствовал себя охваченным чувством движения, скорости, свободного полета, когда кажется, будто летит и он, и само пространство, а не какой-то отдельный объект к этому предназначенный»².

Действительно, советские художники на рубеже 1920–1930-х добились того, что на самом деле не вполне получалось у их итальянских предшественников – ощущение движения возникает у них за счет размытости и мелкости изображения. Так, в картине «Поезд идет» (1929) Лабас изображает приближающийся издалека поезд, рельсы, фигурки людей, доверяя созданию иллюзии движения глазу и воображению зрителя.

Этот прием замечательно описал Макс Фридлиндер: «Дальнее видение всегда требует меньшей проработки деталей, здесь господствует силуэт, блеклые локальные цвета. Чем более удаленным, бледным, мелким, нереальным кажется само тело, тем больше вероятность того, что совершится невероятное – оно начнет двигаться в изображении»³.

Увлечение самолетами, дирижаблями, парашютами, трамваями, автомобилями, лошадьми и бегунами роднит советских художников 1920–1930-х с их итальянскими коллегами и с русскими предшественниками в лице кубофутуристов, однако на новом этапе движущийся объект отодвигается как бы на периферию зрительского внимания, оставляет место окружению, среде. Движение становится не столько проявлением индивидуальной воли, сколько вселенским законом, мировой вибрацией.

В 1930-е годы в советском искусстве идея полета и левитации также занимает одно из центральных мест, самолет становится едва ли не главным символом передовой и прекрасной современности⁴.

Аналогия между итальянской аэроживописью 1930-х и авиационными сюжетами в русской живописи того же периода напрашивается сама собой. Действительно, такие работы, как «Стратостат Осоавиахим» (1935) Георгия Бибикова, «Дирижабль над городом» (1933) Юрия Щукина, работы Бориса Цветкова и Василия Купцова свидетельствуют о параллельном увлечении русских и итальянских художников темой полета.

А.И. Морозов справедливо заметил, что явные обращения советского искусства тридцатых годов к футуризму тогда были едва ли возможны:

¹ Морозов А.И. Конец утопии. Из истории искусства СССР 1930-х годов. С. 89–91.

² Там же. С. 91.

³ Фридлиндер М. Об искусстве и знаточестве. СПб.: Андрей Наследников, 2001. С. 53–54.

⁴ В русском футуризме авиаторская мифология также набирала силу с 1914 года в фигуре и творчестве В. Каменского и ряде работ Н. Гончаровой и О. Розановой.

«По пропагандистским мотивам в сталинском СССР предпочитали игнорировать футуризм, который был официальным художественным стилем муссолиниевского режима¹. К тому же в стране шла массивная идеологическая кампания против всяческих “левых” и “формалистов”, а футуризм был весьма далек от принятого «реалистического» шаблона. И все-таки некоторое скрытое влечение к футуризму в советской художественной практике существовало. Со своей стороны, итальянская критика выделяла на венецианских Биеннале работы Дейнеки и Пименова, в своем соцреалистическом облике хранившие привкус футуристических настроений раннего ОСТА. В советской живописи легко найти вещи, по композиционной типологии до чрезвычайности близкие опусам “второго футуризма”. Если не знать, что “Дирижабль” В. Купцова, его же “АНТ-20 “Максим Горький”” написаны в 1933–1934 годах, их автора можно заподозрить в плагиате у А. Амбрози или Тато, во второй половине тридцатых патетически прославляющих триумфы фашистской авиации»².

В случае отечественного искусства можно вспомнить примеры от почти официальной живописи Ивана Евстигнеева «Руководители партии и правительства на празднике авиации в Тушино» (1937) до работ, чрезвычайно близких итальянской аэроживописи, как, например «В воздухе (парашютисты)» (1935) Виктора Прошкина или «Гидроавиация» (1933) Бориса Цветкова, и до чрезвычайно лиричных вещей, вроде «Спуска на парашюте. Голубой вариант» (1932) Александра Древина и «В полете» (1935) Александра Лабаса.

В картине авиационного парада В. Купцова «АНТ-20. “Максим Горький”» (1934), упомянутой Морозовым, самолет планирует над исторической частью Ленинграда, над празднично декорированным красным Зимним дворцом, над Дворцовой площадью, украшенной и запруженной народными массами. В небе видны и другие самолеты, дирижабль и несколько парашютов, спускающихся на площадь. Сходство с итальянской аэроживописью обусловлено композицией – сцена изображена сверху, без линии горизонта и неба, поэтому земля как бы «опрокидывается» на зрителя.

Это видение сверху характерно не только для авиационных сюжетов, но вообще стало одним из излюбленных ракурсов в советской и итальянской живописи 1930-х, своеобразной стилиевой приметой эпохи. Земля трактована как своеобразный яркий ковер, на фоне которого даны самолеты и прочие летательные средства.

Тот же принцип использован в чрезвычайно декоративной работе Цветкова – море показано сверху, по нему и над ним по направлению к нижней границе холста движутся корабли и самолеты, а над разнообразием мелкой техники доминирует крупный биплан. У Прошкина на первом плане фигура радостной девушки с раскрывшимся парашютом, рифмующаяся

¹ Ошибочное представление о том, что футуризм был официальным стилем фашистского режима, также является плодом сталинской пропаганды. См. выше.

² См.: Морозов А.И. Конец утопии. Из истории искусства СССР 1930-х годов. С. 89–91.

с парашютистом Тулио Крали («Прежде чем раскроется парашют», 1939), окружена белыми куполами других парашютов.

При сопоставлении с итальянской аэроживописью, можно заметить, что авиационные сюжеты в советской живописи 1930-х в целом скорее подробно-повествовательны, нежели композиционно динамичны, как у итальянцев. Существенно различается и поэтика итальянских и русских работ. Достаточно сравнить росписи аэропорта в Остии, выполненные Г. Доттори в 1929 году, и знаменитые мозаики А. Дейнеки для станции метро «Маяковская», созданные в 1938-м. У Доттори – «стремительный разбег аэропланов», «жаркий механический блеск летящего мотора», выражающий, по словам Маринетти, презрение к «медлительным орлам»¹. У Дейнеки – безмятежные небесно-голубые композиции с самолетами, напоминающими стаю белоснежных птиц среди цветущих ветвей². При этом итальянский и советский художники создают вещи в равной степени монументальные и декоративные, в первом случае очень созвучные фашистской пропаганде, а во втором – канонам соцреализма.

Если производственное искусство и движение рационализма в 1920-е годы предельно заостряют футуристическое требование «выйти в жизнь», порождая более или менее радикальные формы отказа от живописи, то в самой живописи в 1920-е и 1930-е годы футуризм становится своеобразной традицией, которая еще не впадает в «александризм», но уже утрачивает признаки прогресса. С одной стороны, перечисленные возвраты футуристических тем (города, движения, машины, полет) демонстрируют преемственность не только внутри сравнительно цельного футуристического движения, но и между противостоящими друг другу явлениями советского искусства. Вместе с тем они обнаруживают внутреннюю логику смены одного этапа в искусстве другим, в которой ничто не исчезает окончательно, равно как и не возникает на пустом месте. Однако можно ли мыслить в прогрессивном ключе футуристическую традицию в фигуративной живописи? Или она сродни тем возвратам (к архаике, античности, классике), которыми отмечена европейская культура в период между двумя мировыми войнами? С другой стороны, сила футуристического импульса, прорвавшегося в ситуации сворачивания всего авангардного проекта в итальянской и советской культуре, позволяет видеть в футуризме творческий принцип, влияние которого распространяется на последующее искусство XX века и не ограничивается временем между двумя мировыми войнами. В этом смысле футуризм можно было бы сопоставить с такими явлениями в искусстве XX века, которые, будучи ограничены

¹ Цит. по: Аэроживопись. Футуристический манифест. С. 157–158.

² Вместе с тем в работе «Сбитый ас» (1941) на место мирной левитации приходит стремительное тяготение человеческого тела вниз, навстречу торчащим из земли железным арматурам. Показывая неотвратимость трагедии, в отличие от итальянской военной аэроживописи, А. Дейнека не оставляет никаких героических иллюзий относительно военизированного неба.

историческими рамками, при этом неоднократно актуализируются впоследствии – например с экспрессионизмом или концептуализмом. Если такое заключение правомерно, то суть творческого метода футуризма стоило бы определить через утопическое сознание, устремленность в будущее и веру в научно-технический прогресс и духовную эволюцию человека. И в этом смысле футуризм как творческий метод, действительно, оказался вполне востребован эпохой 1920–1930-х годов. Так или иначе, для целого ряда самых разных художников в Италии и России футуризм оказался наиболее актуальным среди других довоенных «измов».

А.Г. Вяземцева

**НОВЫЙ РИМ В ЗЕРКАЛЕ КУЛЬТУРЫ
ИТАЛЬЯНСКОЙ СТОЛИЦЫ.
1920–1930-е годы**

В межвоенный период, который в истории искусства часто именуется эпохой модернизма, даже Вечный город Рим стал предметом многочисленных поисков и споров, развернувшихся в итальянской культуре. Именно в те годы вековой характер города пережил глубокие изменения, определившие его новый склад до сегодняшнего дня. Как ни странно, но история почти любого древнего участка Рима обнаруживает связь и с совсем недавним прошлым – с XX веком, когда тот был обнаружен, освобожден из массы позднейшей застройки, отреставрирован или реконструирован. Современный путешественник видит памятники Вечного города не такими, какими они предстоят на вестях XVIII века, и даже не такими, какими их видел в начале XX века Павел Муратов, когда писал свои знаменитые «Образы Италии», уже тогда критикуя только что начатые реконструкционные работы. Хрестоматийные Римский форум, виа Джулия, площадь Собора Святого Петра, Капитолийский ансамбль и многие другие исторические объекты претерпели тогда изменения, которые подчас противоречили их изначальному художественному замыслу. Результаты этих многочисленных реконструкционных работ, выполненных в межвоенные годы, дают материал для изучения не только археологам или реставраторам, но и тем, кого интересует новейшая история искусства, культуры и, не в последнюю очередь, политики.

Какие идеи лежали в основе этих работ? Какая роль отводилась античным руинам в новом реконструированном и разросшемся городе? Были ли эти масштабные раскопки только лишь следствием амбиций

«архитектора Муссолини»¹, желавшего «возвращения Империи»², или же отражали чаяния более широкого круга художников, архитекторов, мыслителей, повернувшихся после бунтарских лет авангарда к «вечному»?³ В настоящей статье предпринята попытка ответить на эти вопросы и рассказать о многоликости культуры итальянской столицы в годы ее наиболее радикальной реконструкции.

Большинство европейских крупных городов в XIX веке подверглись масштабным структурным изменениям, направленным на то, чтобы приспособить город к потребностям новой эпохи. Рим не был исключением. Однако Вечный город из центра Папской области и всего католического мира превратился в светскую столицу молодого Итальянского королевства только в 1871 году, и ритмы современности не сразу сменили характерную размеренность папской курии. Новая светская власть стремилась сделать из Рима современный город по представлениям последней трети XIX века, похожий на другие европейские столицы, ограничив сферу политического влияния Понтифика Ватиканской стеной. Становясь центром концентрации государственного аппарата, Рим все же продолжал притягивать туристов и христианских паломников различных конфессий. Это обстоятельство и консервативная ментальность самих римлян предполагали сохранение «древнего» облика города. Приобретение столичного статуса не повлекло за собой развития промышленности, скорее, наоборот, ему помешало: правящая династия предпочла избежать большого скопления рабочих в столице, опасаясь угрозы волнений⁴. «Рим – это отнюдь не место для работы, – писал в 1920-е годы знаменитый публицист и одна из ведущих фигур итальянского авангарда начала века Джузеппе Преццолини. – Ни климат, ни люди здесь не кажутся приспособленными для этой цели, да и сам город с его дворцами, садами и бесчисленной роскошью кажется построенным для снискания почестей и сладострастного мотовства»⁵. Характер города уловил и советский современник Преццолини, писатель Николай Асеев, описав его в своих путевых заметках: «Рим ничего не производит, кроме своих древностей»⁶.

¹ *Paolo N. Mussolini architetto: propaganda e paesaggio urbano nell'Italia fascista*. Torino: G. Einaudi, 2008. Классическим трудом, где градостроительные события в Риме 1920–1930-х годов интерпретируются исключительно в качестве волеизъявления Бенито Муссолини, является книга А. Чедерна «Муссолини градостроитель» (*Cederna A. Mussolini urbanista. Lo sventramento di Roma negli anni del consenso*. Roma; Bari: Laterza, 1979), переизданная несколько раз, последний – в 2006 году.

² *Benton T. Rome Reclaims its Empire // Art and Power. Europe under the dictators 1930–1945*. London: Hawayard Gallery, 1995. P. 120–136.

³ О периодическом возвращении «Идеи Рима» в культуре Италии см.: *Giardina A., Vauchez A.* Il mito di Roma. Da Carlo Magno a Mussolini, Roma; Bari: Laterza, 2000.

⁴ О проблеме см.: *Della Seta P., Della Seta R.* I suoli di Roma. Uso e abuso del territorio nei cento anni della capitale. Roma: Editoririuniti, 1988. P. 134–137.

⁵ *Prezzolini G.* La cultura italiana. Milano: Corbaccio, 1930. P. 36.

⁶ *Асеев Н.* Разгромленная красавица // Советские писатели об Италии. Л.: Лениздат, 1986. С. 70

Промышленность, экономика, современное искусство и прочие характерные явления крупных городов рубежа XIX–XX веков развивались на севере страны. Практически всеми открытиями в области искусства начала века Италия обязана Милану. Здесь же заявил о себе в 1909 году и «первый в мире настоящий авангард нового века»¹ – придуманный поэтом Филиппо Томмазо Маринетти футуризм. Его призыв к «*svещiamento*», то есть «обновлению» (а дословно – «обесстариванию»), собрал вокруг себя наиболее талантливых представителей своего времени, ставших затем (хотя и зачастую сменяя убеждения и места жительства) ключевыми фигурами в культуре Италии 1920–1930-х годов. Опять же в Милане, в 1919 году другим публицистом, симпатизирующим футуризму, Бенито Муссолини было придумано политическое движение – фашизм, определившее политическое лицо Италии двух межвоенных десятилетий.

У авангарда были сложные отношения с Вечным городом. Главным образом авангардисты ему приписывали отсталость, провинциализм, дурновкусие и винили во всех бедах итальянской цивилизации. В своей знаменитой «Речи против Рима и против Бенедетто Кроче» (1913) писатель Джованни Папини, тогда футурист, называл Рим «главным и вечным символом того пассатизма и археологизма – исторического, литературного и политического, который всегда ослаблял и давил все самое оригинальное, что существовало в Италии»². Похожее суждение высказал и Ле Корбюзье в своей книге-программе «*Vers une architecture*»³: «Рим – это базар, где чего только не продают. Тот, кто бредит Грецией, тот уверен, что римлянин обладал плохим вкусом: и римлянин древний, и Юлий II и Виктор Эммануил»⁴.

Однако Рим на протяжении всей истории Италии составлял один из ключевых образов национальной идеи итальянцев, и идея «Третьего Рима»⁵ или известный гарибальдийский лозунг «*Roma o morte*» («Рим или смерть») время от времени объединяли вокруг себя лучших людей страны. Древний Рим начал вновь обретать свою силу в качестве живой национальной идеи в Первую мировую войну, когда Италия выступила на стороне Антанты, а война против Австрии сопоставлялась

¹ *Lista G. Le Juornal des futurismes*. Paris: Éd. Hazan, 2008. P. 6.

² *Papini G. Discorso di Roma. Contro Roma e contro Benedetto Croce* / A cura di E. Paccagnini. Milano: Biblioteca di via Senato Edizioni, 2004. P. 53.

³ Ле Корбюзье посетил Рим до публикации «*Vers une architecture*» в 1911 и 1921 годах. См. каталог одноименной выставки в римском Музее MAXXI: *L'Italia di Le Corbusier* / A cura di M. Talamona. Verona: Electa Mondadori, 2012 и в особенности: *Cohen J.-L. Roma come lezione* // *Ibid.* P. 188-200.

⁴ *Le Corbusier. Vers une architecture* (1923). Paris: Flammarion, 2008, P. 123.

⁵ «Третий Рим» – следующий за «Первым» – античным и «Вторым» – Папским. Изначально «Третий Рим», по идее Дж. Мадзини, должен был стать Римом «народным», после объединения Италии идея связывалась с либеральной монархией, после прихода к власти Б. Муссолини в качестве премьер-министра Итальянского королевства – с фашизмом. См.: *Vanelli V. Roma contemporanea*. Roma; Bari: Laterza, 2006. P. 10 и далее.

с Карфагенской¹. Поэт-символист Габриеле Д'Аннунцио (считавшийся отцом-основателем итальянской новой поэзии) в 1915 году, в канун вступления Италии в военные действия, вернулся из Франции в Рим и вел активную патриотическую пропаганду, используя образы античного Рима. В своей речи, произнесенной на Капитолии по случаю аннулирования обязательств в отношении Тройственного союза, поэт сравнивал римлян с их «древними предками»². Позднее он предлагал устроить «триумф» возвращавшимся с войны: солдаты, пройдя по древней Виа Сакра, должны были, подобно их античным предшественникам, подняться на Капитолий, что осуществлено все же не было³. Д'Аннунцио, приняв роль «певца» Древнего Рима, стал одним из главных вдохновителей революционного национализма наряду с уже упомянутым футуристом Ф.Т. Маринетти, который, как известно, проклинал любые формы обращения к прошлому. Позднее революционный национализм воплотился в фашистском движении и апогеем его развития стал так называемый «поход на Рим» 28 октября 1922 года, в результате которого Бенито Муссолини сменил место жительства с Милана на Рим, став премьер-министром Итальянского королевства.

Как писал уже упомянутый Джузеппе Преццолини, хотя и «в Риме сложно родиться чему-то новому, но не менее сложно появится в Италии чему-то, что претендовало бы на общеитальянское значение, и при этом не искало бы своего освящения в Риме»⁴. Вечный город был не только вдохновителем патриотических и неоакадемических настроений, но и сыграл не последнюю роль в формировании итальянского авангарда. Например, трое из пяти художников-футуристов, подписавших первый «Манифест футуристической живописи» (1910), имевший основополагающее значение в формировании его изобразительной поэтики, начинали свою творческую деятельность в Риме. Умберто Боччони и Джино Северини в 1901–1906 годах работали в римской мастерской Джакомо Балла, в то время представителя дивизионизма – направления, от которого живопись футуризма переняла некоторые положения художественной программы.

И в начале XX века, как, впрочем, и в течение пяти последних веков своей истории, Рим не переставал служить источником идей художественного авангарда не только Италии, но и всего мира. Именно здесь, на вилле

¹ *Belardelli G.* Il ventennio degli intellettuali. Cultura, politica, ideologia nell'Italia fascista. Roma; Bari: Laterza, 2005. P. 209–210.

² «Римляне! Вчера вы явили миру возвышенное зрелище! Огромное и стройное ваше шествие было подобно шествиям наших древних предков, когда они, собравшись у храма Юпитера Величайшего и водрузив на колесницы священные истуканы, направлялись вслед за ними к Капитолийскому холму. Вы освятили своей процессией улицы, по которым прошли, и каждая из них имеет отныне право именоваться Священной дорогой – Виа Сакра. Ведь и вы следовали за воссиявшим над незримой колесницей прекраснейшим образом нашей Великой Матери» (*Д'Аннунцио Г.* Речь, произнесенная с балкона Капитолия 17 мая 1915 / Пер. с ит. И. Кормильцева // Иностранная литература. 1999. №11).

³ *Cecchelli C.* La Roma di Mussolini // *Emporium*. 1933, ottobre. P. 206.

⁴ *Prezzolini G.* La cultura italiana. Firenze: La Voce, 1930. P. 21–24.

Медичи, стипендиат французской Академии художеств архитектор Тони Гарнье в 1899–1903 годах работал над своим проектом «Индустриального города», опубликованным уже в 1917-м¹. Во время своего средиземноморского путешествия 1911 года Рим посетил и Ле Корбюзье, затем посвятив ему, а не какому-либо другому городу, отдельную главу своей программной книги «К архитектуре» (1923)². Как ни неожиданно, родина всех классицизмов и академий внесла свой вклад в развитие так стремящегося быть антиклассическим и антиакадемическим современного движения.

Другой мастер, определивший во многом язык живописи XX века – Пабло Пикассо, – работал здесь весной 1917 года над декорациями к балету «Парад», собрав вокруг себя ведущих представителей авангарда³. Пикассо прибыл в Рим вместе с Жаном Кокто по приглашению Сергея Дягилева, который готовил в Театре Костанци премьеру своих Русских сезонов. Это недолгое пребывание в Риме послужило началом периода наиболее интенсивного контакта с классическим искусством в творчестве мастера⁴.

В 1910–1920-е еще не угас импульс, данный римской культуре Всемирной выставкой 1911 года, призванной в том числе модернизировать и интернационализировать итальянскую столицу. В 1921–1925 годах состоялись три римских биеннале, задуманных в качестве альтернативы венецианской двухгодичной выставке с намерением привлечь ведущую художественную общественность Италии и мира⁵. И, как ни странно, именно в Риме прошла «Первая выставка рациональной архитектуры» (в 1928 году)⁶, несмотря на то, что итальянский рационализм зародился и наиболее успешно развивался на севере страны – в Милане и Турине. Более того, лидеры направления – архитекторы объединения «Gruppo 7» (К.Э. Рава, С. Ларко, Г. Фретте, Л. Фиджини, Дж. Поллини, Дж. Терраньи, А. Либера) – в своем первом манифесте называли архитекторов римской школы – казалось бы, академиков и консерваторов – наряду с архитекторами миланской в качестве своих предшественников, тех, «кто первым порвал с верхоглядством и дурным вкусом»⁷.

¹ Garnier T. Une cité industrielle. Etude pour la construction des villes. Paris: A.Vincent, 1917.

² Le Corbusier. La leçon de Rome // Le Corbusier. Vers une architecture. P. 119–140.

³ В 2008 году в Риме в выставочном зале Витториано состоялась выставка, посвященная пребыванию в Риме Пикассо, представившая широкую панораму произведений и документов: La Roma di Picasso. Un grande palcoscenico / A cura di A. Nicosia, L. Mattarella. Milano: Skira, 2008.

⁴ Benedetti M.T. Note sul classicismo di Picasso // La Roma di Picasso. Un grande palcoscenico. P. 79.

⁵ Римские биеннале являются довольно малоизученной темой, забытой исследователями на протяжении многих лет. Большой интерес представляет недавно вышедшая книга: Finicelli L. Le Biennali romane. Le esposizioni biennale d'arte a Roma 1921–1925. Roma: De Luca editore d'arte, 2010.

⁶ О процессе подготовки и другие материалы о выставке см.: Materiali per l'analisi dell'Architettura Moderna. La Prima Esposizione Italiana di Architettura Razionale / A cura di M. Cennamo. Napoli: Fiorentino, 1973.

⁷ Gruppo 7. Architettura I // La Rassegna italiana. 1926, dicembre. Цит. по: Quadrante. 1935. № 23. P. 22–24.

В первое десятилетие после Первой мировой войны образ Рима резко менялся в глазах представителей элиты страны, для которой все большую роль начинала играть политика. Отношение представителей фашистского движения к Риму изначально было резко критическим¹. Рим представлялся символом отсталости, лени, консерватизма, а также католицизма, что противоречило установкам фашизма конца 1910-х годов, позиционировавшего себя в качестве прогрессивного и антиклерикального политического направления. Кроме того, Рим был местом дислокации либерального правительства Джованни Джолитти – политического врага. А римское население, далекое от проблем, выдвигаемых промышленным капитализмом, довольно миролюбивое, воспитанное интернациональным католицизмом и лишенное националистических настроений, едва ли могло понять и разделить призывы северных политических партий, в том числе и фашизма.

После «Похода на Рим» образ города в пропаганде фашизма начал меняться на диаметрально противоположный. В ее глоссарий вошли герои и их победы эпохи античности, в политической лексике начало активно использоваться понятие «romanità» – «римский характер», – имевшее явные коннотации с Древним Римом². Муссолини начал постепенно формировать в своих речах представление о новом образе города, воплощающем новую «идею Рима»³. В 1924 году по его инициативе было введено в обиход празднование «Рождества Рима» (Natale di Roma) – 21 апреля⁴. Во время первого такого праздника Муссолини был присвоен почетный статус римского гражданина, по поводу чего он произнес речь, в которой впервые изложил свое видение обновленной столицы: «Проблемы Рима XX века я хотел бы разделить на две категории: проблемы необходимости и проблемы величия (problemi della necessità e problemi della grandezza)... Рим... это не ностальгическое созерцание прошлого, но неустанное приготовление будущего»⁵. Эта фраза в дальнейшем использовалась в качестве эпиграфа практически

¹ Об отношении фашизма к Риму и его эволюции см.: *Gentile E. Il fascismo di pietra*. Roma; Bari: Laterza, 2007.

² Ibid. Capitolo 3: Nuova romanità. P. 33–55.

³ О становлении «идеи Рима» в политике и культуре 1920-х годов помимо упомянутой работы Э. Джентиле см.: *Belardelli G. Il mito della romanità // Il classico nella Roma contemporanea*. Mito, modelli, memoria / A cura di F. Roscetti. Roma: Istituto nazionale di studi romani, 2000; *Belardelli G. Il ventennio degli intellettuali*. Cultura, politica, ideologia nell'Italia fascista. Bari: Laterza, 2005. P. 206–236; а также вводную главу книги Антонио Чедерна: *Cederna A. Arte, architettura, romanità, urbanistica // Cederna A. Mussolini urbanista*. Roma; Bari: Laterza, 1979 (2 ed.: Venezia: Corte del Fontego, 2006. P. 3–50). Здесь же освещается и культурный аспект возрождения «идеи Рима», который нередко предварял политический.

⁴ 21 апреля 753 года до н.э. – условная дата основания города, предложенная Марком Теренцием Варроном.

⁵ *Mussolini B. Opera omnia* / A cura di E. e D. Susmel. 44 vol. Firenze: La Fenice, 1951–1963. Vol. XVIII. P. 160–161.

ко всем предложениям по перепланировке итальянской столицы межвоенного времени.

Десятью годами позднее Муссолини уже говорил о градостроительных достижениях режима: «После Рима Цезарей, после Рима Пап, сегодня есть единственный Рим – Рим фашистский, где древнее и современное симультанны и предстоят на восхищение всему миру»¹. В этой фразе Муссолини еще использует понятия из лексикона футуризма («симультанны») вместе с образами великого прошлого, утверждая этот «сплав» в качестве своего рода доктрины новой итальянской культуры. На протяжении этих десяти лет постепенно разрабатывались символика и лексикон фашизма, где римские образы получали ключевую роль, а тема Рима становилась одной из основополагающих в его риторике. И если эти речи исследователи 1960–1980-х годов стремились рассматривать как «балаганную банальщину»², то сегодня кажется, что изучение их содержания, которое все же имело сильное влияние в том числе и на интеллектуальную общественность, могло бы помочь объяснить некоторые представления, бытовавшие в культуре того времени. Ведь отношения заказчика-власти и художника не всегда основывались на буквальном воплощении пропагандистских лозунгов. Личность Муссолини и идея фашизма как нового, альтернативного буржуазному либерализму строя вдохновляли немало молодых итальянских художников и интеллектуалов. Образы, рисуемые Муссолини в его речах, увлекали представителей молодого поколения, которое разрабатывало основы культуры, принесшей плоды уже тогда и получившей новую интерпретацию уже в послевоенное время. Более того, есть все основания предполагать, что идеи этих речей не были исключительным изобретением Муссолини, но отражали настроение времени, а их содержание отчасти было вдохновлено и другими представителями итальянской интеллектуальной элиты, благодаря чему они и находили столь широкий отклик на всех уровнях общества.

Картины Древнего Рима, о чем уже шла речь выше, проникали в итальянскую культуру межвоенного времени не только и не столько из речей дуче и прочих источников государственной пропаганды. Описывать разносторонний феномен этого нового классицизма в межвоенной Италии только лишь фразами Муссолини – значит не только обеднять его, но и создавать его неполную и, таким образом, неверную картину. Универсальность самой «идеи Рима» легко делала его источником вдохновения и образцом для подражания как для политика и военного, так и для художника или архитектора, как для ультраправого националиста, так и для борца за республику и свободу выбора.

¹ Из речи на Второй пятилетней ассамблее режима 18 марта 1934: *Mussolini B. Opera omnia*. Vol. XXVI. 1958. P. 185.

² *Vidotto V. Roma contemporanea*. Roma; Bari: Laterza & Figli, 2001. P. 183; *Argenio A. Il mito della romanità nel ventennio fascista // Il mondo classico nell'immaginario contemporaneo*. Roma: Istituto di studi politici, 2008. P. 81.

Художественная культура 1920-х годов стала рассматривать античный Рим в качестве альтернативы предшествующим антиклассическим направлениям – символизму и футуризму. Значительную роль в этом сыграла миланский художественный критик Маргерита Сарфатти, которая нашла для концепции «нового классицизма» и «нового Рима» подходящую теоретическую форму. Вновь «северные» идеи сыграли судьбоносную роль в истории страны: идеи Сарфатти были очень быстро взяты на вооружение Б. Муссолини. Существует мнение, отнюдь не лишённое оснований, о прямом участии искусствоведа в разработке пропагандистского словаря руководителя страны¹.

В качестве основ концепции нового искусства Маргерита Сарфатти предлагала «краткость», «строгость», «иерархию», «конструктивность», а главным образцом для подражания – Древний Рим. В одной из своих критических статей 1920 года она писала: «Что сегодня предлагает отряд итальянских живописцев авангарда? Строить, – ответят они – с римской душой, с римской классической краткостью»². В 1922 году под ее началом семь миланских художников – А. Буччи, Л. Дудревиль, А. Фуни, Э. Малерба, П. Маруссиг, У. Оппи, М. Сируни – объединились в группу «*Sette pittori del Novecento*» («Семь художников XX века»). Называя XX век на манер художественных эпох прошлого, художники представляли себя в качестве основоположников новой традиции. Композиции, заимствованные из живописи эпохи Ренессанса, классические образы, интерпретируемые современными персонажами, фигуративность в сочетании с лаконичным изобразительным языком и обобщением предлагались в качестве первых признаков грядущего господства Италии в искусстве XX века. Годом позже в миланской галерее «Пезаро» прошла выставка объединения, куда был приглашен не так давно пребывающий у власти Бенито Муссолини. В своей речи новый премьер-министр говорил, что «чувствует себя с этими художниками одним поколением», что и «он сам своего рода художник», заявлял, что «далек от идеи государственного искусства», но подчеркивал, что «правительство, которое он имеет честь представлять, является искренним другом искусства и художников»³. На Венецианской биеннале 1924 года у группы «Новеченто» был персональный зал, но несмотря на заметный успех группа вскоре распалась.

Уже в 1926 году, опять же в Милане под началом Сарфатти и снова в присутствии Муссолини была открыта «Выставка Итальянского Новеченто»⁴, объединившая более ста художников, представителей различных поколений и направлений, так или иначе обращавшихся в своем творчестве к классическому наследию, которое трактовалось весьма широко –

¹ См.: *De Felice R. Intervista sul fascismo*. Roma: Laterza, 2008.

² *Sarfatti M. Funi*. Dal catalogo della mostra in Galleria Arte. Milano, ottobre, 1920 // *Il Novecento Italiano* / A cura di E. Pontiggia. Milano: Abscondita, 2003. P. 32.

³ Alla mostra del «Novecento». Parole di Mussolini sull'arte e sul Governo // *Il Popolo d'Italia*. Milano, 1923, 27 marzo. Цит. по: *Il Novecento italiano*. P. 51–52.

⁴ *Catalogo della I Mostra del Novecento Italiano*. Milano: Galleria «La Permanente», 1926.

от этрусков до романтического пейзажа, от античных Греции и Рима до академической школы. Среди выставленных художников были и Карло Карра, и Джорджо Моранди, и Джорджо Де Кирико, своя секция была и у некогда оппозиционного «классицизма» футуризма. Название же «Новеченто» стало использоваться в качестве собирательного для обозначения итальянского искусства межвоенных лет, так или иначе интерпретирующего классическую традицию и в той или иной степени связанного с заказом режима.

Столь масштабная выставка стала свидетельством того, что принципы, созвучные художникам группы «Новеченто», исповедовали и многие другие представители культурной среды Италии тех лет. Слова «конструктивность», «конструкция», «строить» использовались не только в заметках Сарфатти, а создать новое искусство, основанное на традиционных канонах, намеревались не только ее некогда подопечные Оппи и Фуни. Уже во второй половине 1910-х годов художники, совсем недавно стоявшие у истоков футуризма, начали проявлять интерес к геометрии, конструкции, обращаясь за примерами к классическому искусству. Футурист Карло Карра в 1916 году издал статью «Паоло Уччелло – строитель»¹, а после встречи с Джорджо Де Кирико в 1918 году перешел к метафизической живописи. Сам Де Кирико уже в 1920-м на страницах одного из ведущих журналов нового авангарда с характерным названием «Valori plastici» – «Пластические ценности», – кстати, издаваемого в Риме, публикует эссе «Конструктивное чувство в античной живописи»², критикует потерю оно в современном искусстве и утверждает: «Пейзаж, ограниченный колоннадой портика, словно квадратом или прямоугольником окна, приобретает большее метафизическое значение, поскольку, будучи изолированным от окружающего его пространства, он становится более напряженным. Архитектура довершает природу»³. Еще один бывший футурист – Джино Северини – в те же годы пишет книгу «От кубизма до классицизма» («Dal cubismo al classicismo») ⁴, где развивает тему конструктивного начала в классическом искусстве.

В столице с конца 1910-х развивалось направление, своеобразно интерпретирующее тему нового классицизма, впоследствии получившее название «Римской школы». Родоначальниками явления были деятели искусства, объединившиеся вокруг уже упомянутого римского журнала «Valori Plastici», – художник Джорджо Де Кирико и его брат писатель Альберто Савинио, художник и издатель Марио Брوليو, его жена художник Эдита Цур-Мюлен, критик Роберто Лонги, художник Филиппо Де Пизис. В 1920–1930 годах ведущими представителями направления были Антонио Донги, Франческо Тромбадори, Карло Сократе (ассистент Пикассо при создании декораций к «Параду»), Фаусто Пиранделло, Джузеппе Капогресси, а также Марио Мафай, Шипионе (Джино Боники) и другие. Художникам

¹ Carrà C. Paolo Uccello – costruttore // La Voce. Anno VIII. № 9. Firenze, 1916.

² De Chirico G. Il senso architettonico nella pittura antica // Valori plastici., 1920. V–VI. P. 59–61.

³ Ibid. P. 59.

⁴ Severini G. Dal cubismo al classicismo. Milano: Abscondita, 1921.

этого направления были свойственны более мягкая манера, большая поэтичность сюжетов, более «живописная» трактовка цвета. Их классицизм казался менее программным, более непосредственным, а идея продолжения классической традиции – менее концептуальной и более естественной, происходящей «от места», по сравнению с их северными коллегами.

Схожие темы развивались и в литературе того времени. Писатель Массимо Бонтемпелли, сыгравший большую роль не только в литературе, но также в архитектуре и изобразительном искусстве межвоенного времени, в своем романе «Трудовая жизнь» («La vita operosa») 1920 года¹ устами одного из героев говорил: «Время от времени нужно обновлять словарный запас существительных и прилагательных. Перед войной в нем были слова “чувствительность”, “динамический”, “музыкальный”; сегодня, наоборот, основополагающие камни словаря критика – это “построенный”, “плотный”, “архитектура”»². Еще один яркий деятель культуры тех лет, литературный критик Джузеппе Антонио Борджезе в 1924 году выпустил работу, анализирующую основные литературные тенденции времени, и назвал ее «Время строить»³, поясняя название в предисловии: «Я говорю здесь “время строить”, намекая на настоящее и будущее, и как бы в осуждение предшествующим десяти или даже пятнадцати годам, времени разрушения и уничтожения, когда главным героем литературы была лишь сама литературная критика»⁴. Среди писателей, фигурирующих в книге – Луиджи Пиранделло, упомянутый Джованни Папини, Максим Горький, Лев Толстой, а также и Массимо Бонтемпелли.

Именно он явился одним из главных интерпретаторов литературной тенденции, близкой поискам художников «Новеченто». В 1926 году Бонтемпелли основывает одноименный журнал – «900», для чего переезжает в Рим из Парижа. «Маринетти держит самые передовые позиции, – писал он на страницах своего издания. – За ним нахожусь я и мог бы начать строить город завоевателей...»⁵ Журнал издавался в Риме, первые его номера выходили на французском языке с целью придать инициативе международный характер и открыть панораму современной мировой литературы итальянскому читателю. В редколлегии состояли яркие деятели международной культуры межвоенных лет: Рамон Гомес де ла Серна, Джеймс Джойс, Георг Кайзер, Пьер Мак-Орлан, Илья Эренбург. На страницах «900» выходили первые итальянские переводы из «Улисса» Джойса, «Миссис Дэллоуэй» Вирджинии Вульф,

¹ Bontempelli M. *La vita operosa*. Milano: Mondadori, 1920.

² Ibid. P. 139.

³ Borgese G.A. *Tempo da edificare*. Milano: Fratelli Treves ed., 1923.

⁴ Ibid. P. V.

⁵ Bontempelli M. *Analogie. 900*. Roma. 1927, Giugno // Bontempelli M. *Realismo magico e altri scritti sull'arte* / A cura di E. Pontiggia. Milano: Abscondita, 2006. P. 31. Все «Четыре преамбулы», статьи-манифесты, открывавшие первые номера журнала, впервые вышли на французском языке и позднее переведены на итальянский и изданы в авторском сборнике: Bontempelli M. *L'avventura novecentista*. Firenze: Valecchi, 1938.

рассказы Чехова, «Посмертные записки старца Федора Кузьмича» Льва Толстого, печатались репродукции работ уже упомянутых художников Марио Сирони и Джорджо Де Кирико, а также Жана Кокто. Здесь же Бонтемпелли развивал концепцию «магического реализма» как нового большого стиля XX века, созвучную тому, о котором говорила Сарфатти, а художники представляли на выставке «Новеченто».

Первый номер открывала фраза: «Первостепенной задачей двадцатого столетия станет восстановление времени и пространства»¹. Бонтемпелли говорил, что «восхищение прошлым – это известный удел слабых» и одновременно описывал свои модернистские устремления, вновь ассоциируя современность с Древним Римом: «Мы новые духом, мы жаждем универсального и сторонимся интернационального. Поэтому, одновременно, стараясь изо всех сил стать европейцами, мы глубоко чувствуем себя римлянами»². Там же Бонтемпелли говорит и о «доминировании духа архитектуры», о ее способности «перекраивать поверхности мира».

Тема «нового классицизма» XX века и его принципиального отличия от предшествующих неоклассических стилей занимает многие крупные фигуры нового поколения итальянских интеллектуалов. Так, будущий основатель Миланской триеннале, архитектурный критик Аньолдоменико Пика, организует конференцию «Неоклассицизм XIX века и классический XX век» (1929)³. Философ Сальваторе Витале издает книгу «Эстетика архитектуры. Эссе о развитии конструктивного духа» (1928)⁴, имевшую достаточный успех, где пишет о том, что «современная эстетика как в сфере декоративного искусства, так и собственно архитектуры, направилась в сторону нового классицизма». И опять же Витале подчеркивает принципиальную новизну этого искусства, потому как «между современным и классическим искусством существует глубокая разница»⁵, архитектуру он называет «творческим строительством реальности». Так архитектура получает роль некоего каркаса в концепции новой культуры.

Однако необходимо вспомнить и об одной своего рода контртенденции, которая имела не меньшее значение для культурной и политической жизни страны, чем «Новеченто» и связанные с ним движения. «Strapaese», то есть «Сверхдеревня»⁶ – так называли себя писатели и художники,

¹ Giustificazione // 900. 1926, Settembre. Перевод на ит.: *Bontempelli M. L'avventura novecentista*. Цит. по: *Bontempelli M. Realismo magico e altri scritti sull'arte*. P. 15.

² Ibid. P. 19.

³ Neoclassico Ottocento e classico Novecento. 1929, 16 maggio – в рамках «Ретроспективной выставки неоклассической архитектуры в Ломбардии» (*Mostra retrospettiva di architettura neoclassica lombarda*). См.: *Cultori di Architettura*. Milano: Rassegna di architettura. 1929. № 6. P. 239.

⁴ *Vitale S. L'Estetica dell'architettura. Saggio sullo sviluppo dello spirito costruttivo*. Bari: Laterza, 1928.

⁵ Ibid. P. 143.

⁶ *Strapaese e Stracittà. «Il Selvaggio» – «L'Italiano» – «900» / A cura di L. Troisio*. Roma: Partito liberale italiano, 1970; *Manacorda G. Storia della letteratura italiana tra le due guerre 1919–1943*. Roma: Editori Riuniti, 1980. P. 113 и сл.; *Мокульский С.С. Итальянская литература*. М.; Л.: ГИХЛ, 1931. С. 69–70.

объединившиеся вокруг журнала «Il Selvaggio», издаваемого Мино Маккари с 1924 года¹. «Strapaese» представлялось воображаемой страной, где обитали «грубые землекопы, ищущие золотиносную жилу славной и созидающей традиции»². В журнале публиковались писатели Курцио Малапарте и Джузеппе Унгаретти, художники Арденго Соффичи и Джорджо Моранди. Ему был близок и Джованни Папини, бывший футуристом, но в те годы обратившийся к духовным поискам религиозно-мистического толка³ и к своего рода неоруссоизму, издав «Словарь дикого человека» (1923)⁴. Реалии современности, плоды прогресса считались источником нравственного разложения. «Il Selvaggio» призывал всеми силами защищать традицию – «подругу и заступницу народов», хранящую «сокровище нашей расы», «на которую направлен гнев несостоявшихся литераторов и тех, кто, не имея возможности продавать жаркое, приготовленное в печи традиции, продают серый дым новечентизма»⁵. Влияние объединения было настолько сильным, что Бонтемпелли на страницах своего журнала наряду с «Novecento» начинал употреблять название «Stracittà», то есть «Сверхгород».

Конечно же, культ провинциальной традиции противоречил интернационалисту Бонтемпелли, утверждающему, что «век двадцатый не желает реставраций»⁶. Однако и идеи «Strapaese», по сути, были тем же противодействием культурному эклектизму рубежа веков, продлившемуся в Италии вплоть до 1920-х годов, которое исповедовали и новечентисты, только другим способом. Ярким свидетельством родства двух противостоящих тенденций является то, что одни и те же писатели и художники публиковались периодически то у Бонтемпелли, то у Маккари.

«Сверхдеревенские» настроения отвечали фашизму не только своей националистической направленностью, но и перекликались с его политикой, направленной на поддержку деревни, сельского хозяйства и «народных» ценностей⁷. Журнал периодически позволял себе антистоличные высказывания, как, например: «Рим коррумпированный и коррумпирующий»⁸, однако совсем скоро, уже в 1932 году, издательство переехало в Рим, где и оставалось до своего закрытия в 1943-м. В этом факте равной

¹ Историю «Il Selvaggio» см.: *Capelli M. A ruota libera da Strapaese a Stracittà sul filo del Mino Maccari. Paradosso. Siena: Ed. Cantagalli, 1996.* Термин «strapaese» появился на страницах июльского номера «Il Selvaggio» за 1926 год.

² *Maccari M. Il Selvaggio. 1926. № 10. 7 ottobre.* Цит. по: *Capelli M. A ruota libera da Strapaese a Stracittà sul filo del Mino Maccari. Paradosso. Siena, Ed. Cantagalli, 1996. P. 15.*

³ *Ridolfi R. Vita di Giovanni Papini. Milano: Mondadori, 1957.*

⁴ *Papini G., Giuliotti D. Dizionario dell'Omo Salvatico (A–B). Firenze: Vallecchi, 1923.*

⁵ Цит. по: *Capelli M. A ruota libera da Strapaese a Stracittà sul filo del Mino Maccari. Paradosso. Siena: Edizioni Cantagalli, 1996. P. 15.*

⁶ *Bontempelli M. Analogie. P. 28.*

⁷ *De Felice R. Mussolini il duce. 2 vv. V. 1: Gli anni del consenso. 1929–1936. Milano: Einaudi, 1965. P. 151.*

⁸ *Zaratustra. Mussolini e Roma // Il Selvaggio. 1927. № 2, 27 gennaio.*

симпатии политике режима двух противоположных тенденций – безусловная «всеядность» итальянского фашизма, поддерживающего все возможные тенденции, но в итоге – ни одну в отдельности. Однако здесь же и всеядность Рима, который на протяжении веков сохранял свой характер одновременно «большой деревни» и вселенского центра, принимая и при-ирирая самых убежденных антагонистов.

Подобно многообразным тенденциям в литературе и искусстве Италии 1920-х годов, в итоге объединившихся вокруг темы воссоздания традиции и новой «идеи Рима», в архитектуре и градостроительстве происходило множество разнообразных поисков, в центре которых в итоге оказался Вечный город.

В те годы реконструкция Рима, начатая еще в 1870-е после получения Римом столичного статуса, так и не была завершена. Более того, в конце 1910-х годов действующий генеральный план миланского инженера Эдмонда Саньюста ди Теулада, утвержденный в 1909 году, был признан непригодным, что вновь не способствовало продвижению работ. Недовольство римского профессионального сообщества тогда вызвало не столько то, что план не соответствовал новым послевоенным условиям растущего города, сколько неримское – миланское – происхождение его автора. Критика была направлена на проект реконструкции центральных, то есть исторических, районов и касалась предусмотренных разрушений исторической застройки. Отметим, что проект Саньюста как раз заметно сокращал сносы по сравнению с предыдущим генеральным планом, однако сохранял технический характер новых транспортных артерий, которые прокладывались «по линейке» по исторической застройке, не учитывая ее специфики и принципиально изменяя ее структуру.

Полемика о реконструкции Рима и особенно об исторической части города велась еще задолго до прихода Муссолини к власти. В 1910-х годах, в свете развития европейской градостроительной мысли, и в Риме заговорили о необходимости разработки новых подходов к реконструкции исторической застройки, отличных от «османовских» методов, использованных в середине XIX века в Париже. Поводом к обострению полемики стало обнаружение во время сноса домов для строительства новых улиц в районе Торре Арджентина остатков античных руин эпохи Республики, что вынудило срочно остановить работы и пересмотреть весь проект реконструкции участка¹.

В эти годы два архитектора – Марчелло Пьячентини и Густаво Джованнони – выдвигают две новые концепции реконструкции. Именно они в дальнейшем сыграют ведущие роли в архитектуре и градостроительстве не только Рима, но и Италии межвоенных лет. Джованнони, крупный

¹ Progetto di massima per la sistemazione della zona fra la via Arenula e il Corso Vittorio Emanuele // Atti del Consiglio comunale di Roma, 1915. II quadrimestre, II parte. P. 317; Sistemazione della zona fra la via Arenula e il Corso Vittorio Emanuele // Ibid. III quadrimestre. P. 663–667.

знаток истории архитектуры и градостроительства, человек европейской культуры, предлагал метод бережной санации исторической ткани, основанный на идеях австрийского градостроителя Камилло Зитте, его итальянского современника Камилло Боито, а также опыте бургомистра Брюсселя Шарля Бюля. Свой метод он назвал «прореживанием» и разрабатывал его с начала 1910-х годов¹. В 1918-м он подготовил проект реформы упомянутого генплана Э. Саньюста ди Теулада для центральной части города, так называемого «Ренессансного квартала»², находившегося в западной части исторического ядра. Проект сразу получил поддержку Городского технического отдела. Реализован он был, однако, лишь частично, потому как позднее пришлось отказаться от его главного принципа – бережного отношения к исторической застройке и сохранению ее структуры, о чем пойдет речь ниже.

В те же годы потомственный римский архитектор Марчелло Пьячентини также занимался вопросом пересмотра методов реконструкции исторического Рима, о чем написал небольшую книгу «О сохранении красоты Рима и о развитии современного города» (1916)³. Пьячентини говорил о том, что «остатки античного Рима абсолютно не должны контактировать с современностью»⁴, и искал третий путь между позицией «консерваторов», которые «не хотят, чтобы был тронут хотя бы один камень в старом городе», и «новаторами», «которые снесли бы и Колизей, чтобы проложить на его месте прямой проспект»⁵. Он полагал, что новый город должен развиваться за пределами старого, и предлагал строительство нового центра, более приспособленного для современных политических и экономических функций, чем старая центральная часть с ее тесной застройкой. Так же, как и Джованнони, Пьячентини разрабатывал концепцию целостности исторической среды и утверждал: «...чтобы сохранить город не достаточно *сохранить* памятники и красивые здания, изолировав их и возведя вокруг совершенно новые постройки; нужно спасать также и историческую среду, с которой они теснейшим образом связаны»⁶.

И Пьячентини, и Джованнони вошли в Комиссию по разработке нового генплана, созданную в 1923 году и завершившую свою работу годом позже. Доклад, составленный по итогам работы, вновь критиковал все еще действующий генеральный план 1909 года в основном за «непонимание характера Рима», а будущее города рисовал следующим образом: «Этот “большой Рим” будет благородным и грандиозным, достойным

¹ *Giovannoni G.* La teoria del diradamento edilizio // Nuova Antologia, 1913.

² *Proposte di sistemazione edilizia del Quartiere del Rinascimento: relazione presentata al Consiglio Comunale di Roma.* Roma., Stabilimento tipografico del Genio Civile, 1920.

³ *Piacentini M.* Sulla conservazione della bellezza di Roma e sullo sviluppo della città moderna. Roma: Stab. Tip. Aternum, 1916.

⁴ *Ibid.* P. 19.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.* P. 9.

римской традиции. Новый проект будет создан на основе практических требований с применением самых последних достижений современной строительной мысли...»¹ Комиссия взяла на вооружение высказывание Муссолини из его недавней и упомянутой выше речи на Капитолии: «Проблемы Рима XX века я хотел бы разделить на две категории: проблемы необходимости и проблемы величия. Невозможно приняться за последнее, если не решены первые. Проблемы необходимости проистекают из развития Рима и сводятся к двум основным факторам: домам и коммуникациям. Проблемы величия совсем другого рода: нужно освободить от посредственных наслоений весь древний Рим, но рядом с Римом античным и средневековым нужно создать монументальный Рим XX века. Рим не может и не должен быть только лишь современным городом в банальном смысле этого слова. Он должен быть городом, достойным своей славы, и эта слава должна беспрерывно обновляться, чтобы передать его грядущим поколениям как наследие современности»². Итогом программы служил девиз из эпохи Возрождения: «Рим вновь сможет стать, как того хотел Петрарка, великим и прекрасным, а весь мир будет смотреть на него с почтением и восхищением»³.

Реализовать эту программу, охватывающую все проблемы градостроительства от расчистки исторических памятников и санации до строительства новой периферии и создания транспортной инфраструктуры, в краткие сроки без изменения системы управления городом было невозможно. Первый генеральный план Рима 1873 года утверждали к исполнению десять лет, а отдельные проекты, им предусмотренные, не были завершены и в 1920-х. Изменить такие методы и темпы работы попытался мэр эпохи либерального правительства Джованни Джолитти социалист Эрнесто Натан. Для этого он пригласил далекого от римской профессиональной и политической конъюнктуры уже упомянутого миланца инженера Э. Саньюста ди Теулада. Однако эти действия, как было сказано, не дали результата, поскольку проект очень быстро был отменен усилиями заинтересованных лиц.

Муссолини, по сути, воплотил идеи, витающие в столичном политическом воздухе еще со времен присутствия Наполеона, и радикально изменил всю систему управления городом, ликвидировав муниципалитет. В 1925 году в Риме была введена новая система управления –

¹ U. P. S.P.Q.R. Relazione della Commissione municipale per lo studio della riforma del piano regolatore di Roma // Architettura ed Arti Decorative. 1924–1925. № 8. P. 383.

² S.P.Q.R. Relazione della Commissione municipale per lo studio della riforma del piano regolatore di Roma. Roma, luglio MCMXXIV. Roma: L. Cecchini, 1924. P. 5. Интересно, что в последующих публикациях последняя фраза завершается «как наследие фашистского режима». См.: *Mussolini B. Discorso 21 aprile 1924 // Mussolini B. Opera omnia. V. XX. 1956. P. 234. Цит по: Cederna A. Mussolini urbanista (1 ed. Laterza, 1979). Venezia, 2006. P. 53.*

³ U. P. S.P.Q.R. Relazione della Commissione municipale per lo studio della riforma del piano regolatore di Roma.

губернаторат¹. Должность губернатора приобретала статус, близкий статусу министра, а все столичные мероприятия, в том числе касающиеся благоустройства, и в первую очередь генеральный план объявлялись проблемой государственного значения. В 1926 году губернатором стал Филиппо Кремонези. Он занимал не только временную должность «комиссара» Рима, но и был президентом комиссии по разработке генерального плана. Так впервые генеральный план перестал быть предметом компетенции технического отдела при муниципалитете и объектом внутрицеховой конкуренции архитекторов и инженеров, превратившись в проблему большой политики.

То, что генеральный план приобрел характер дела государственного значения, положило начало бурной пропаганде нового «имиджа» Вечного города. С 1926 года начал издаваться «Ежемесячный малый путеводитель по Риму» («Piccola guida mensile di Roma»), где печатались заметки о текущих культурных и политических событиях, так же как и о проделанных градостроительных работах. В том же 1926 году были созданы «Высшие курсы римских исследований» (позднее превратившиеся в «Институт Римских исследований» – «Istituto di Studi Romani»), для проведения которых было отведено знаменитое сооружение Франческо Борромини – Палаццо деи Филиппини². Посетители курсов могли «получить самые важные и наиболее достоверные знания о Риме и римской цивилизации, которые должны были привить еще более глубокую и сильную любовь к их великой истории»³. В те же годы губернаторат провел конкурс на монографию «История Рима в его памятниках» («La storia di Roma nei suoi monumenti»), учредил «Музей Римской Империи»⁴, а также объявил об организации путешествий («паломничеств») в Рим с целью ознакомления итальянцев с их столицей⁵.

В это же время продолжалась работа над генеральным планом, поскольку предложенный проект 1924 года был отправлен на доработку. С середины 1920-х годов выдвигались параллельные проекты и предложения. Например, Марчелло Пьячентини воплотил идеи вышеупомянутой книги 1916 года в проекте генплана, получившем название «Большой Рим» («La Grande Roma») ⁶. Из исторического центра все основные коммерческие

¹ По королевскому декрету 28.10.1925. Идея ввести особое управление в Риме не принадлежала исключительно Муссолини. Итальянский премьер-министр воплотил в жизнь идею своего недавнего предшественника Иваноэ Бономи (президента совета министров в 1921–1922), который пытался осуществить замысел Франческо Криспи (премьер-министр Италии в 1887–1891, 1893–1896), в свою очередь наследующий намерению о создании Департамента Тибра наполеоновских времен.

² Торжественно открыты 18 декабря 1926 года.

³ Vita capitolina. 1926, dicembre. P. 22.

⁴ Vita capitolina. 1926, ottobre. P. 22.

⁵ Ibid. P. 21.

⁶ Piacentini M. La Grande Roma // Capitolium. 1925–1926. № 7. P. 314–330.

и административные функции выводились в новый квартал на востоке города. Широкие улицы и архитектура в стиле эклектики должны были придать Риму вид европейского крупного города, какими были тогда Вена, Берлин, Париж или Барселона. Проект Пьячентини имел широкое освещение в зарубежной прессе и даже был положительно охарактеризован в ведущем журнале советского архитектурного авангарда «Современная архитектура»¹.

Еще одно предложение по перепланировке поступило от другого архитектора-эклектика Армандо Бразини², который разрабатывал свой проект с 1920 года и затем неоднократно редактировал. Бразини представлял собой явление, типичное именно для римской культурной среды: он был убежденным консерватором³. Архитектор самозабвенно любил римскую античность и архитектуру барокко, работал сценографом для исторических фильмов о Древнем Риме, а макеты своих сооружений вырезал из дерева точно так же, как это делали и сто, и триста лет назад. В качестве прообраза для своего проекта Бразини выбрал Рим эпохи императора Августа, установившего «Золотой мильный камень (Milliarium Aureum) – начало всех дорог»⁴. Новым «началом всех дорог» должен был стать «Форум Муссолини»⁵, который архитектор размещал между Палаццо Монтечitorio и Пантеоном, уничтожая для этого существующую рядовую застройку, развивавшуюся в районе начиная со Средних веков. Экспансия предполагалась по двум направлениям: на север, где должен был расположиться новый квартал парадных резиденций («репрезентация Нового Рима»), и на юг, где предлагалось разбить аграрный район, вернув этой территории функцию, «которая ей принадлежала в античности». Этот проект был первым так прямо льстящим Муссолини и потворствующим его имперским притязаниям. В 1928 году он даже был утвержден к исполнению, но практически сразу отклонен

¹ Новое строительство в Риме (Иностранная хроника) // Современная архитектура. 1926. № 1. С. 24.

² Casanova E. Progetto di sistemazione del centro di Roma // Capitolium. 1925. I, 1 aprile. P. 32.

³ В конце 1910-х – начале 1920-х годов в бюро Бразини работал Борис Иофан, в будущем один из центральных персонажей советской архитектуры 1930-х годов. Иофан ценил своего наставника за то, что тот «обладал большой фантазией и размахом в своих архитектурных замыслах», которые оказались востребованы в советской столице в период ее радикальной реконструкции. См.: Иофан Б. [Без названия] // Архитектура СССР. 1935. № 6. С. 24. Цит. по: Патти Ф. Борис Иофан в Риме: учеба, контакты, проекты и реализованные постройки 1914–1924 // Каталог выставки к 120-летию юбилею Бориса Иофана (в печати). О римском периоде Бориса Иофана см.: Эйгель И.Ю. Борис Иофан. М.: Стройиздат, 1978. С. 23–34, а также указанную статью Федерики Патти.

⁴ Brasini A. Relazione sul progetto di piano regolatore di Roma, studiato dal 1925 al 1930. Roma: V. Ferri, 1930. P. 3.

⁵ Ibid.

из-за протестов со стороны профессиональной общественности, опасавшейся за судьбу римских памятников¹.

Любопытно, что оба эти проекта создавались тогда, когда в других странах велась полемика о структуре мегаполиса, новых схемах расселения, судьбе исторических центров, утопических разработках города будущего. Ле Корбюзье уже представил свои градостроительные идеи в «Плане Вуазен» для Парижа, Людвиг Гильберсаймер – свои в «Городе высоких домов», а для площадей старой Москвы уже проектировали небоскребы. В Италии 1920-х годов и особенно в Риме была все еще актуальна эклектика, которую по-прежнему преподавали в архитектурных школах и которая была до сих пор чрезвычайно востребована. Роль архитектурного авангарда здесь играл упрощенный классицизм, так называемый «стиль Новеченто», ведущими представителями которого были миланцы – архитектор специфического необарокко Джованни Муцио и молодой Джо Понти. К одноименному живописному движению он прямого отношения не имел, но исповедовал схожие идеи о способности классического языка к обновлению и актуальности вечных художественных ценностей.

После войны завершались и масштабные архитектурные начинания конца XIX века, такие как, например, Миланский вокзал или римский Монумент королю-объединителю Виктору Эммануилу II, позднее получивший название «Алтарь Отечества». Эти постройки до сих пор живут в народном сознании как плоды гигантомании Муссолини, который, однако, не имел никакого отношения к их замыслу. Симптоматично, что руководителем строительства «Монумента» в те годы был Манфредо Манфреди – президент Академии художеств, где готовились молодые архитектурные кадры². Ведущий архитектурный журнал – римский «Architettura e Arti Decorative», основанный в 1921 году, а в 1927-м ставший официальным органом Союза архитекторов, публиковал проекты в различных неостиллях, лишь теоретически касаясь вопросов о применении стекла и бетона. Новые журналы – туринский «Rassegna di Architettura», миланские «Domus» и «La casa bella» (в 1933-м переименованный в «Casabella» и сегодня известный под этим названием), – были основаны в 1928 году с целью продвижения современных тенденций в архитектуре. Однако в первые годы своего существования они публиковали те же эклектические проекты вилл и министерств, пытаясь найти в них признаки новизны, тогда как

¹ Практически сразу после утверждения проекта Муссолини поступило письмо из римского управления «Фашистского профсоюза инженеров, архитекторов и художников» с просьбой об отмене проекта Бразини, который «разрушит целый ряд меньших памятников, исказив топографическую структуру города», создав «вокруг [архитектурных] памятников огромные пространства, что откроет путь строительным спекуляциям. Это приведет к тому, что римские монументы покажутся перенесенными в любой европейский или американский мегаполис» – цит. по: *Cederna A. Mussolini urbanista*. P. 62–63.

² У него же учился советский архитектор Борис Иофан, победитель конкурса на Дворец Советов 1932 года.

постройки, использующие язык современного движения, можно было увидеть только в иностранной хронике.

Первые «авангардные» выступления итальянских архитекторов прозвучали в конце 1926 года, а первые проекты появились только в 1927-м. В Милане с лозунгами, близкими современному движению, выступали молодые архитекторы упомянутого объединения «Gruppo 7», в Турине – Джузеппе Пагано, в 1933-м возглавивший журнал «Casabella», в Риме – Гаетано Минуччи, Луиджи Пиччинато и Адальберто Либера. Кстати, последний был единственным из «Gruppo 7», кто жил и учился в Риме, однако, будучи родом из Тренто, имел большую сеть контактов на севере страны.

Именно северяне первыми заговорили о необходимости обновления архитектуры, использовании современных материалов, стандартизации и удешевлении строительства и о выразительности формы без декора, то есть о том, что присутствовало в программах авангардных архитектурных движений Европы и Америки с конца Первой мировой войны и что находило воплощение в постройках, позднее классифицированных как «интернациональный стиль».

Особенностью итальянского варианта этого направления, получившего название «рационализм», был программный тезис о непротигворечии прошлого и настоящего, а также о способности новой архитектуры выражать национальный характер. Рационалисты одновременно дистанцировались как от академической архитектуры, так и от авангарда 1910-х годов. Они видели в великих стилях прошлого (среди которых особое место отводилось римской и греческой античности и итальянскому Возрождению) прообразы современной архитектуры, развивая в архитектурных проектах поиски своих современников-живописцев, как, например, Де Кирико, Карра и Сирони.

Архитекторы Рима, в свою очередь, не придавали первостепенного значения непосредственно архитектурной форме. В центре их внимания был город, причем город исторический, не случайно первое римское «новаторское» объединение архитекторов называлось «Группа римских градостроителей» («Gruppo degli urbanisti romani»), или сокращенно – «GUR»¹. Концепция программы «GUR» полемизировала с существующими методами реконструкции, ведущими к потере характера старых городов, а первой работой объединения стал конкурсный проект генерального плана Падуи².

Лидер объединения – Луиджи Пиччинато – практически со студенческих лет посвятил себя поиску методов безболезненных и эффективных способов реконструкции исторических городов и в первую очередь Рима. Его первым предложением было перенесение вокзала Термини на восток

¹ Группу возглавили Л. Пиччинато и Г. Минуччи, помимо них в группу вошли Эудженио Фалуди, Эудженио Фузелли, Роберто Лаваньино, Луиджи Ленци, Чезаре Валле. Вскоре Минуччи и Фалуди оставили объединение, к которому позднее присоединились Джино Канчелотти, Д. Даббени, Джузеппе Николози и Альфредо Скальпелли.

² GUR. Relazione al piano regolatore e di ampliamento della città di Padova // Architettura e arti decorative. VII (1927–1928). I. P. 17–30.

для удаления транспортного потока от центра города. Пиччинато был учеником Пьячентини и Джованнони, и в его методе работы прослеживается влияние обоих его наставников, однако, в отличие от них, он не был обременен должностными обязательствами и обладал свежим взглядом на проблему перепланировки и расширения города. Свое видение реконструкции столицы он впервые представил на Первом конгрессе Института римских исследований 1928 года¹ – мероприятии, которое служило и в дальнейшем одной из главных дискуссионных площадок, где обсуждалось градостроительство современного Рима.

Напомним, что в 1920-х годах Рим фактически жил без генерального плана: действие старого было отменено, а новый проект утвержден не был. В начале 1926 года был подписан своего рода рабочий проект плана реконструкции города, получивший название «Генеральный вариант 1925–1926»². Однако законодательно утвержден он не был, работа над новым генеральным планом продолжалась и полемика о будущей «*forma Urbis*» была открыта.

В своем докладе Пиччинато назвал основной проблемой развития итальянских городов, «подвергшихся после 1870 года напрасным разрушениям, обезобразившим их облик, но не привнесшим никакой современности в их жизнь»³, сохранение центра в его историческом, «геометрическом», положении. Радиальной системе развития Милана, Флоренции и Болоньи он противопоставлял Рим, который «ясно являет собой феномен одностороннего развития в заданных направлениях»⁴. Анализируя географические факторы и историческое развитие города со времен античности до начала перепланировочных работ в конце XIX века, Пиччинато говорил, что современный Рим «не приспособлен к новым функциям мегаполиса»⁵ и критиковал сложившуюся градостроительную ситуацию, к которой привело развитие города по принципу «масляного пятна», когда исторический центр оказался «задавленным» кольцом новой периферии. Он выдвигал концепцию динамического развития города как основного принципа⁶, заключая: «основой генерального плана должна стать, прежде всего, трансформация застройки в современной части, составляющей 4/5 общей площади города, а не изменение старой»⁷. Как ни странно, молодой архитектор Пиччинато не предлагал для приспособления Рима к столичным функциям сносить старую застройку, а разрабатывал градостроительную схему, согласно которой исторический центр был бы полностью огражден от посягательств.

¹ *Piccinato L. Idee e linee fondamentali per un Piano Regolatore di Roma // Atti del Consiglio comunale di Roma. P. 53–60.*

² *S.P.Q.R. Il piano regolatore 1925–1926. Roma, 1926.*

³ *Piccinato L. Idee e linee fondamentali per un Piano Regolatore di Roma. P. 53.*

⁴ *Ibid. P. 53.*

⁵ *Ibid. P. 55.*

⁶ *Ibid. P. 54.*

⁷ *Ibid. P. 60.*

Концепция Пиччинато кажется заимствованной у Пьячентини, но ее основное отличие состояло в намерении создать целостную структуру города, где историческое ядро было бы максимально ограждено от необходимости ведения через него транспортных потоков, но при этом оставалось интегрированным в общий организм, охватывающий не только город, но и распространяющийся на регион.

Детальный проект Пиччинато, разработанный им в составе «GUR» и подписанный Пьячентини в качестве руководителя, был показан на выставке генеральных планов в рамках конгресса Международной федерации жилищ и планирования городов в сентябре 1929 года. XII по счету конгресс Федерации, основанной еще Эбенизером Говардом для популяризации идеи города-сада и вскоре ставшей главной градостроительной лабораторией Европы, на повестку дня выдвинул две связанные между собой темы, для обсуждения которых Рим был наилучшим местом: «Приспособление исторического города к современным нуждам» и «Методы планирования роста крупных городов, особенно старых и исторических»¹.

Над организацией конгресса работали все градостроительные силы страны, объединенные затем в Национальный институт градостроительства², учрежденный позднее в том же году. Событие стало хорошим поводом для пропаганды на международном уровне архитектурных и градостроительных свершений режима, важное место среди которых занимала реконструкция Рима. Именно этой цели служила выставка генеральных планов итальянских городов, где обширный раздел был посвящен столице. Воплощая мысль о продолжении прошлого в настоящем, часть его была посвящена архитектурно-градостроительной истории Рима с древности по настоящее время в картах, гравюрах и фотографиях. (Позднее эти материалы составили основу недавно учрежденного Музея Рима³.) Здесь же были представлены проекты генерального плана⁴: проект губернатората, то есть упомянутый «Генеральный вариант 1925–1926», два альтернативных проекта молодых коллективов «La Burberga» и упомянутого «GUR», а также проекты перепланировки отдельных небольших участков практикующих римских архитекторов – совместный проект Инноченцо Костантини и Инноченцо Сабатини⁵, проекты Чезаре Баццани⁶ и Нестора Ченелли⁷.

¹ XII International Housing and Town Planning Congress. Roma: Industria grafica nazionale, 1929.

² Историю основания института см. в статье его президента: *Calza Bini A.* L'istituto nazionale di Urbanistica // Atti del III Congresso nazionale di studi romani. Roma, 1933. P. 138–141.

³ *Giovannoni G.* Le vicende edilizie di Roma // Architettura e arti decorative. 1929. V. I. № 2–3. P. 50.

⁴ *Ciacchi F.* Il piano regolatore di Roma alla mostra dei P.P.R.R. e delle abitazioni: Roma 12 settembre – 15 ottobre 1929. Roma: L'Universale Tipografia Poliglotta, 1930.

⁵ Для новой улицы Квиринале и района между площадью Пантеона и Корсо Витторио Эммануэле.

⁶ Для площади Пантеона.

⁷ По соединению улицы Виктора Эммануила II с улицей Кавур, избегая зоны императорских форумов. Ранее опубликован: *Cinelli N.* Proposte per una comunicazione stradale tra via Cavour e il corso Vittorio Emanuele. 1928.

Остановимся на двух проектах нового поколения градостроителей. «GUR» принципиально отказывалась «определять облик фасадов будущих главных зданий»¹ и сосредотачивалась на организации транспортных потоков в соответствии с распределением основных функций внутри города. Центральный вокзал переносился к востоку, в периферийный район Пренестино. Кроме того, план включал автодороги Рим – Фреджене и Фраскати – Тиволи, предлагая соединить дорожной сетью населенные пункты Каstellи Романи и Тиволи, а также приморские поселки от Чивитавеккья на севере до Анцио на юге. Рим представлялся в качестве метрополии, с четко определенными каркасом и направлениями будущей экспансии.

Разработку группы «La Burbera»² подписал в качестве руководителя Густаво Джованнони. Проект не выходил за пределы территории города и концентрировал внимание на центральной части. Основная задача проекта заключалась в приспособлении существующего исторического центра к нуждам автомобильного движения и создании монументальной сценографии основных транспортных узлов. Двумя главными транспортными артериями становились вновь проложенные по старой застройке перпендикулярные «Кардо» (параллель виа дель Корсо) и «Декуманум» (от моста Умберто I к площади Испании и туннелю под церковью Тринита деи Монти), на месте пересечения которых открывался Форум Муссолини. Авторы подражали принципам планировки античных римских городов, стремясь «латинизировать» градостроительную структуру Рима, которая при том никогда не была регулярной. Строительство Форума предполагало создание нового монументального пространства, оформленного портиками и обелисками в стиле римской академической эклектики. Столь радикальная перепланировка не затрагивала западной части центра – «Ренессансного квартала», объекта давних градостроительных исследований Джованнони. В этом проекте отразилась актуальная дилемма, касавшаяся границ дозволенного в вопросе сноса древних построек: даже самые убежденные защитники исторической среды пренебрегали своими установками, когда речь шла о визуальных эффектах или желании угодить столь крупному заказчику, как государство.

В «левой» исследовательской литературе второй половины XX века эти два градостроительных проекта³ часто рассматривали как антагонистические, в том числе в политическом ключе, в них видели своего рода два варианта «будущего итальянской архитектуры»⁴: проект «La Burbera»

¹ Gruppo degli urbanisti di Roma. Programma urbanistico di Roma. Roma, 1929. P. 6.

² В переводе – «барабанная лебедка». Описание проекта см.: *Ciacchi F.* Il piano regolatore di Roma alla mostra dei P.P. R.R. P. 46–54.

³ *Samonà G.* Il futuro piano regolatore di Roma nei progetti del Gruppo degli Urbanisti Romani e del Gruppo degli Architetti dell'Urbe «Burbera» // *Rassegna Italiana.* 1929. № 11, novembre. P. 408–425.

⁴ *De Seta C.* L'Architettura del Novecento. Torino: Utet, 1981. P. 64–66; *Vidotto V.* Roma contemporanea. Roma: Laterza, 2006. P. 189.

считался консервативным, а «GUR» – передовым. Однако оба плана как работы молодых архитекторов были представлены и на II выставке рациональной архитектуры¹ (1931), которая имела большой резонанс в итальянской архитектурной среде. Кстати, продемонстрированная здесь карикатура-фотоколлаж «Картина ужасов» («Tavola degli orrori»), изображавшая постройки академиков, среди которых были здания Пьячентини и Бразини, вызвала резкое недовольство со стороны тех, кого высмеивала (среди них, помимо упомянутых, было много высокопоставленных лиц). В манифесте выставки ее участники заявляли: «К несчастью для фашистского искусства в архитектуре (важнейшем и ведущем из искусств) утвердились несуразности старых архитекторов, которые служили Джолитти и точно так же служили бы церковнику Дону Стурцо² и коммунисту Грациадеи³»⁴. Муссолини, посетивший открытие и этой выставки, выразил свою поддержку молодому поколению, открыв его представителям доступ к крупным государственным заказам.

Однако критикуемые рационалистами академики при всей своей «политической неблагонадежности» сохранили свои административные посты и не потеряли права решающего голоса. Так, Пьячентини на протяжении 1930-х был главным распределителем госзаказов и, хоть и не обходил вниманием молодое поколение, ключевые решения принимал самолично, потому он и считается главным «архитектором фашизма». Возвращаясь к проекту «GUR», отметим также, что в дальнейшем именно Пьячентини окажется инициатором самых значительных сносов, которые останутся в исторической памяти в качестве самых вероломных действий режима, о чем пойдет речь ниже. В свою очередь Пиччинато обретет возможность применить свой охранительный подход только после Второй мировой войны, в качестве члена Комитета по технической разработке очередного нового генерального плана.

В целом необходимо отметить, что представления о новом образе города и о правомочности сноса исторических зданий к концу 1920-х годов изменились. Например, в брошюре о вышеупомянутой выставке Генеральных планов Рима 1929 года появляются замечания, свидетельствующие об отказе от охранительных позиций по отношению к исторической среде, имевших место во время разработки «Генерального варианта 1925–1926». Автор обзора считает, что «сегодня кажется целесообразным» продлить

¹ M.I.A.R. Architettura Razionale Italiana 1931 // La Casa bella. IV. 1931. №. 40, aprile; Materiali per l'analisi dell'architettura moderna. Il MIAR / A cura di M. Cennamo. Napoli: Società Editrice Napoletana, 1975. P. 113–119.

² Дон Луиджи Стурцо (1871–1959), католический священник и итальянский политик, основатель Итальянской народной партии (1919), вернувший католиков в политическую жизнь в Италии.

³ Антонио Грациадеи (1873–1953), итальянский политик, один из основателей Итальянской коммунистической партии (1921).

⁴ Manifesto ufficiale della II Esposizione dell'architettura razionale // Materiali per l'analisi di architettura moderna. Il MIAR...P. 103.

параллель Корсо, а также проложить прямую улицу, присутствовавшую в плане 1909 года, но отвергнутую «Генеральным вариантом», от площади Парламента до моста Умберто I, чтобы «можно было наслаждаться с улицы Корсо видом собора Святого Петра»¹. Казалось бы, такое представление о современном городе с широкими проспектами, с величественными зданиями, замыкающими перспективу, больше отвечало вкусам викторианского Лондона, эпохе строительства венской Ринг-Штрассе или конкурса на римский Монумент Виктору Эмануилу II, однако оно представлялось вполне актуальным итальянскому автору конца 1920-х годов. В качестве заключения к обзору выставки проектов был приведен иллюстративный ряд «Работ, осуществленных режимом», где фотографии новых построек перемежались с видами старых живописных переулков как «участков, ожидающих изменений». Раздел предваряли слова: «Вопиющим заблуждением предстает абсурдное мнение, так живо поддерживаемое некоторыми, – оставить почти нетронутым старый город, даже когда на это нет исторических, художественных или археологических причин». И далее: «Но, к счастью, высокие чины не поддаются убеждению разговорами и идут вперед, делая Рим все более восхитительным... Только теперь возможно единым взглядом объять (великолепное и единственное в мире зрелище) великие монументы, заключающие в себе двадцать веков истории, а также восхищаться Монументом Виктору Эмануилу во всем его величии, свободным от окружения другими постройками»². С такими настроениями Рим подходил к утверждению нового генерального плана.

В новую комиссию³ по его разработке вошли представители архитектурно-градостроительной номенклатуры Рима тех лет с большим опытом работы в стиле эклектики репрезентативно-монументального характера. Среди них были: архитекторы Пьячентини, Джованнони и Бразини, представитель старшего поколения Чезаре Баццани, автор монументально-эклектических Галереи современного искусства (1908–1911) и Министерства образования (1913–1928), глава профсоюза архитекторов и недавно основанного Института градостроительства Альберто Кальца-Бини, историк и археолог Роберто Парибени – «ответственный по делам античности в Риме и Лацио», а также Антонио Муньоз – автор многочисленных реконструкций римских памятников различных эпох, историк искусства, директор и инспектор по вопросам древностей и изящных искусств губернатората Рима на протяжении всего его существования.

Доклад комиссии открывали слова: «Рим – город вселенского значения. Являясь его наследниками, хранителями и продолжая работу по его строительству, мы осознаем свою ответственность перед всем Миром и с гордостью возлагаем ее на себя»⁴. Действительно, этот генеральный

¹ Ciacci F. Il piano regolatore di Roma alla mostra dei P.P. R.R. e delle abitazioni. P. 18.

² Ibid. P. 65.

³ Governatorato di Roma. Piano Regolatore di Roma 1931. Roma; Milano, 1931. Доклад комиссии см.: Ibid. P. 21–34.

⁴ Ibid. P. 21.

план Рима привлекал внимание всего мира. Он создавался в эпоху бурной полемики вокруг разработки генеральных планов крупнейших европейских городов – Парижа, Барселоны, Лондона, Москвы и других – и был первым из утвержденных проектов. О нем писали архитектурные и градостроительные журналы Европы, в том числе и Советского Союза. Его исследованием занимался Гастон Барде, ученик знаменитого французского градостроителя и основателя парижского Института градостроительства Марселя Поэта, издавший позднее, в 1937 году, в Париже книгу «Рим Муссолини»¹. Кроме того, это был первый в XX веке утвержденный генеральный план, воплотивший в себе государственную идеологию. Не случайно он послужил прообразом Альберту Шпееру для разработки проекта монументальной реконструкции Берлина². Особое внимание римскому генплану уделяли и в СССР, опять же в свете разработки плана реконструкции Москвы³.

Говоря о необходимости «спасать всеми доступными способами историческое наследие Рима», комиссия утверждала, что изучила «возможность оставить исторический центр полностью нетронутым», но затем была вынуждена отказаться от такой «абсолютной принципиальности»⁴. Решение оставить исторический центр без вмешательств виделось возможным для европейских городов с развитой новой частью (Лондон, Париж, Берлин и т.д.). Рим же к ним не относился: «Мы все еще живем в XVI или XVII веке. Улица Корсо, которая сегодня является главной улицей города, имела такое же значение еще при папе Иннокентии X». Таким образом, члены комиссии сочли возможным «оставить нетронутыми Трастевере, Борго, Ренессансный квартал, но не весь город полностью». Так, в историческом центре к знаменитому барочному «Трезубцу», расходящемуся от Пьяцца дель Пополо, добавлялись новые улицы, прокладывалась параллель Корсо, а от площади Венеции через археологические территории должны были пройти два новых проспекта в сторону моря (на юг) и в сторону гор (на юго-восток). Первый шел по территории Императорских форумов, у подножия Базилики Максенция, доходя до

¹ *Bardet G. La Rome de Mussolini: Une nouvelle ère romaine sous le signe du faisceau. Paris: Ch. Massin, 1937; В основу книги была положена дипломная работа, защищенная 25 июня 1932 года в Институте градостроительства при Университете Парижа (l'Institut d'urbanisme de l'université de Paris, президент Марсель Поэт): La Rome de Mussolini. Thèse couronnée par l'Institut d'Urbanisme (Gaston Bardet) // Architecture d'aujourd'hui. 1932. № 5. P. 117.*

² См.: *Шпеер А. Воспоминания. М.: Захаров, 2010. В частности, Шпеер вспоминал слова Гитлера, который приводил ему в пример Муссолини, который использовал архитектурное наследие Древнего Рима, «чтобы донести до своего народа свою идею современной империи».*

³ См.: *Ремпель Л.И. Архитектура послевоенной Италии. М.: Всесоюзная Академия архитектуры, 1935. Отдельная глава книги посвящена реконструкции исторических городов, где особое место отведено Риму. См. также: Саккетти А. Перепланировочные работы в Риме // Строительство Москвы. 1934. №12. С. 34–36; Нессис Н.З. Перепланировка Рима // Архитектура за рубежом. 1935. № 1. С. 25–30; Ремпель Л.И. Архитектурная планировка нового Рима // Архитектура СССР. 1935. № 2. С. 74–79.*

⁴ *Piano regolatore di Roma 1931. P. 22.*

Колизея и затем – до церкви Сан Джованни ин Латерано. Второй – через расчищенную Рупе Тарпеа, Театр Марцелла и Бычий форум к Порты Сан Паоло. Члены комиссии утверждали, что эти проспекты, «пересекая полностью расчищенные археологические зоны, станут двумя самыми красивыми и впечатляющими улицами мира»¹. Здесь «весь римский характер оживет во всем своем величии и мощи. Человеческий ум не дерзнет и мечтать о более восхитительном зрелище»².

План заимствовал идеи всех предложенных во второй половине 1920-х проектов: Бразини – с его расчисткой Пантеона, Пьячентини – с его новым центром деловой активности между вокзалом Термини и Экседрой, Джованнони – с его «прореживанием», «La Burbera» – с параллелью виа дель Корсо и «новой торжественной архитектурой» и отчасти «GUR» с его районной планировкой, объединявшей Рим с Каstellи Романи и морским побережьем. Одновременно этот генеральный план отнюдь не следовал принципам о сохранении «характера», «среды», доминировавшим в 1920-е годы, и радикально менял структуру исторического Рима. Кроме того, новая законодательная основа придавала плану большую гибкость. План делил город на отдельные участки, определял их контур, однако детализированные планы этих участков должны были утверждаться позднее³. Таким образом, открывалось широкое поле для вариаций внутри базового проекта, вплоть до необязательности исполнения его положений. Хорошо иллюстрируют сущность плана слова современника: «В генеральном плане такого города, как Рим, градостроительство не может устанавливать жесткие схемы или фиксировать окончательные рамки... Поэтому бесполезно искать в нем соответствие какой-либо существующей теории или отражение каких-либо определенных канонов... этой ошибки, совершенной во многих городах, повлекшей за собой глубокое изменение их характера и нанесшей существенный ущерб самой жизни в них, в Риме удалось избежать благодаря просвещенной любви к городу членов Комиссии и гения Дуче, наметившего основные линии плана»⁴.

Так, утвержденный королевским декретом от 6 июля 1931 года генеральный план стал одним из предметов государственной пропаганды, а реконструкция Рима получала все больший резонанс далеко не только в узкопрофессиональной среде. В 1930-е особо активно выпускаются книги о текущих градостроительных событиях Рима, в том числе и популярного характера. Выходит книга «Roma mussolinèa» с речами Муссолини «о величии и о генеральном плане Рима», заметками археолога Г. Лульи и техническими данными инженера Р. Риччи⁵, а также «Roma di Mussolini»

¹ Piano regolatore di Roma 1931. P. 23.

² Ibid.

³ Art. 3 del Regio Decreto di 6.07.1931.

⁴ *Civico V. Il piano Regolatore di Roma // L'ingegnere. V. VI. №. 5, maggio 1932. P. 6.*

⁵ *Roma mussolinèa. 299 illustrazioni in rotocalco della Roma del decennale con i discorsi di S.E. Benito Mussolini sulla grandezza e sul piano regolatore di Roma, 100 pagine di note archeologiche del Prof. G. Lugli e tecniche dell'Ing. R. Ricci. Editore Luciano Morpurgo, 1932-X.*

Антонио Муньоза¹, члена комиссии по разработке генерального плана 1931 года, в которой подробно иллюстрировались градостроительные свершения режима. Книга Муньоза легла в основу фильма института документального кино «LUCE», основанного незадолго до того в целях кинопропаганды. Реконструкция Рима освещалась в каждом выпуске журнала «Общественные работы» («Opere pubbliche»), где заметки об археологических раскопках соседствовали с новостями о строительстве дорог или прокладке канализации. Журнал «Architettura» (переименованный в 1932-ом «Architettura e Arti Decorative») посвятил Риму отдельный выпуск, в котором опять же соседствовали фотографии новых общественных зданий, жилых кварталов и «новых» археологических панорам². О «Риме Муссолини» издавались многочисленные путеводители и монографии на основных европейских языках, как переводные, так и написанные зарубежными авторами³. В них современные постройки преподносились в качестве туристических объектов, в одном ряду с прославленными памятниками. Подобно тому, как в те же годы в СССР группы иностранных туристов возили смотреть на новые заводы, фабрики и рабочие кварталы, в Риме иностранцам демонстрировали наравне с новыми министерствами и стадионами археологические раскопки.

В год утверждения генерального плана, в январе 1931 года, в столице была открыта Первая Римская quadriennale – национальная выставка, которую собирались проводить каждые четыре года, ставшая впоследствии своего рода официальной выставкой искусства режима. Первая выставка объединила 1300 работ пятисот художников – представителей самых различных областей и тенденций⁴, которая должна была представить некую общую панораму итальянского искусства, акцентируя прежде всего национальный характер художника, а уже потом – его принадлежность к конкретному региону или направлению⁵. И опять же общей темой было единение современных выразительных средств с традициями итальянского искусства. Именно Квадриеннале станет базой для пополнения фондов Галереи современного итальянского искусства «Муссолини», как с 28 октября 1931 стала называться учрежденная в 1925-м галерея только что учрежденного губернатората.

¹ Muñoz A. La Roma di Mussolini. Milan: S.A. Fratelli Treves Editori, 1935.

² Architettura. Urbanistica di Roma Mussoliniana. Numero speciale, 1936.

³ См., например: Roma nel decennale. Roma: Ente nazionale industrie turistiche, Ferrovie dello Stato, 1932; *Gentizon P.* Rome sous le faisceau. Paris: Charpentier, 1933; Rome mussolinienne. Roma: Ente nazionale turistica, 1933; Rom mussolinis. Roma: Ente nazionale turistica, 1933; *Paglia J.* What To See In Rome and Environs. A Guide to the Chief Places of Interest in the Pagan, Christian and Modern City. Roma: Scuola Tip. Italo Orientale S. Nilo, 1931; *Mayer A.* Imperium Fascismus: unsterbliches Rom. Halle; Berlin: Waisenhaus, 1937.

⁴ *Pontiggia E.* Cinquecento artisti, milletrecento opere // XIV Quadriennale di Roma. Retrospective 1931/1948. Milano: Scira, 2005. P. 13.

⁵ *Bonasegale G.* 1931: identità nazionale e peculiarità regionali // Ibid. P. 40–42.

Тема мирного и взаимообогащающего сосуществования древнего и современного все сильнее обозначалась в культуре в связи с празднованием десятилетия «Фашистской революции» (как назывался в официальной пропаганде «Поход на Рим» 1922 года), причем ее трактовки становились все более буквальными. Ключевыми событиями празднования юбилея, особо отмечавшимися в туристических программах¹, стали «Выставка фашистской революции» и открытие виа дель Имперо – улицы Империи.

Выставка² стала демонстрацией новейших тенденций в современной итальянской архитектуре. Архитекторы, работавшие над ее оформлением – Терраньи, Либера, Пагано, – все были представителями нового поколения, участниками движения за рационалистическую архитектуру, которые сделали «вещь, воплощающую настоящий момент, то есть самую современную и смелую, без меланхолических воспоминаний о декоративных стилях прошлого»³. Для многих из них участие в этой выставке ознаменовало начало серьезной профессиональной карьеры.

Улица Империи была проложена между площадью Венеции и Колизеем, для чего был снесен квартал ренессансной застройки к югу от Капитолия, расчищены руины Римского форума и открыты руины Императорских форумов. Виа дель Имперо направляла автомобильный поток через античные руины и, таким образом, создавала действительно уникальный градостроительный сценарий.

В том же ключе, предполагавшем объединение древнего и современного, проводились многочисленные конкурсы на общественные здания, для которых в большинстве случаев выбирались участки вблизи античных руин. Наиболее крупным из них был конкурс 1934 года на Палаццо Литторно, для строительства которого был отведен участок на новой виа дель Имперо, то есть в нескольких метрах от Колизея и непосредственно напротив базилики Максенция-Константина и Римского форума. Здание должно было стать своего рода образцовой постройкой итальянской архитектуры и определило, подобно победившему проекту на конкурсе Дворца Советов в СССР, предпочтения государства относительно ее стилистики.

Кроме того, этот конкурс стал чем-то вроде лаборатории по разработке методов встраивания современной архитектуры в исторический контекст – методов, которые дали свои результаты в последующие

¹ Opere pubbliche da inaugurarsi in Roma per la decennale della rivoluzione fascista // Architettura. 1932. № 6. P. 329.

² Alfieri D. Guida della Mostra della rivoluzione fascista. Firenze: Stab. Graf. A. Vallecchi, 1932. Об истории и содержании выставки см.: Capanna A. Roma 1932: Mostra della Rivoluzione fascista. Roma, 2004. Архивы и документы: Mostra della Rivoluzione Fascista. Inventario / A cura di G. Fioravanti. Roma, 1990. Библиографический фонд выставки находится в Библиотеке современной истории в Риме.

³ Mostra della Rivoluzione Fascista. Guida storica / A cura di D. Alfieri, L. Freddi. Roma: Partito Nazionale Fascista, 1933. P. 47.

десятилетия. Свои проекты представили архитекторы-рационалисты Джузеппе Терраньи, Адальберто Либера, Луиджи Моретти, миланская группа ВВРР и другие. Все они предлагали свои варианты новой архитектуры, но с неперменным условием: постройки должны были считаться со своим «обязывающим» окружением.

В процессе проведения конкурса постепенно формулировалась идея «стиля литториио», воплощением которого должно было стать палаццо Литториио. Его архитектура должна была иметь «долговременный и универсальный характер», стать примером для подражания постройкам всего мира и быть способной «зажечь огонь в сердце любого итальянца»¹. Проектом, получившим первую премию, была работа архитекторов Дель Деббио, Фоскини и Морпурго, представляющая «типичное палаццо... решенное в упрощенных формах с контрастирующей башней... а также монументальным барельефом над центральным входом»², выполненное из темно-красного римского кирпича с минимальным декором из белого мрамора (оконные и дверные наличники, декоративные рельефы). По результатам конкурса можно было составить представление о требованиях к новому монументальному стилю, составляющими которого были упрощенные элементы классической архитектуры, характерные римские строительные материалы – римский кирпич и травертин или мрамор (в качестве облицовочных, поскольку строительство уже велось в большинстве случаев из железобетона) и декоративные элементы в виде фресок, мозаик или рельефов пропагандистского содержания. Так архитекторам был подан сигнал о нежелательности чисто рационалистического языка для строительства зданий по государственному или общественному заказу, хотя официально рационализм никто не запрещал.

Постепенно символика Древнего Рима перенимается фашистской пропагандой, и использование ее становится все более прямолинейным. Фасции³, капитолийские волчицы и римские императоры появляются на почтовых марках, плакатах, в кино. Ведущий режиссер того времени Алессандро Блассетти снимает фильм «Нерон» (1930), притом не лишенный сатиры. Некогда авангардист Карло Людовико Брагалья снимает документальный фильм о древней стране этрусков «Тарквиния» (1932). В те же годы выходит целый ряд документальных лент на тему античного Рима и его руин: «Римские громады», «Императорские форумы» и т.д.

Однако образ Рима не замыкался на античных сюжетах, а оказывался тесно переплетен с актуальным строительным процессом и с такими актуальными для современного движения понятиями, как «конструктивность» и «расчет». Так, рационалист и секретарь «Gruppo 7» К.Э. Рава публикует

¹ *Orpo E. Il nuovo stile littorio. I progetti per il Palazzo del Littorio e della Mostra della Rivoluzione Fascista in via dell'Impero // Architettura. 1934. № speciale.*

² *Ремпель Л. Архитектура послевоенной Италии. С. 79–80.*

³ См., например, специально проведенное исследование об изображении фасций в античных монументах: *Colini A.M. Il fascio littorio di Roma, ricercato negli antichi monumenti / Prefazione di G.Q. Giglioli. Roma: Istituto Poligr. Dello Stato, Libreria, 1932.*

в «Domus» статью о современной архитектуре, озаглавленную «Латинский дух» (1931)¹. В 1933 году в Риме П.М. Барди совместно с М. Бонтемпелли начинают издавать журнал, нацеленный именно на продвижение рационализма – «Quadrante». Первый номер открывали следующие слова Бонтемпелли: «Рим – это уравнивающая сила мира, предназначение которой в том, чтобы из века в век подводить итоги диалектически сложным процессам, разрешать силлогизмы и обновлять из века в век источники человеческой цивилизации»². Рим древний, таким образом, все более терял свою коннотацию только лишь с прошлым, но практически сливался с образом современности, становясь частью поэтики рационалистской архитектуры. Так, например, Адальберто Либера в своем здании почтамта (совместно с Марио Де Ренци) в окрестностях Пирамиды Гая Цестия смело вступал в диалог с лаконичными формами античного памятника. Об этой работе высказывался Ле Корбюзье: «Здание почты в Тестаццо – римское, но полно современного формализма»³, а позднее великий теоретик архитектуры Манфредо Тафури назвал постройку «самым значительным сооружением [итальянской архитектуры] 1930-х годов»⁴. Другой рационалист – Марио Ридольфи – использовал изогнутую линию барочных фасадов в своем здании еще одного почтамта на площади Болонья. А Луиджи Моретти анализировал формально-композиционные аспекты архитектуры Микеланджело⁵ и Джотто⁶.

Генеральный план–1931, несмотря на свой эклектичный и полемический характер, нашел отклик и в среде архитекторов рационалистического направления. В 1933 году Адальберто Либера, Гаэтано Минуччи и Марио Ридольфи написали письмо в губернаторат с просьбой о предоставлении материалов, касающихся генплана, с целью их демонстрации на IV Конгрессе CIAM⁷, на который уже были направлены градостроительные разработки, посвященные Вероне, Генуе, Комо и новому городу Литтории. Напомним, что именно в ходе этого конгресса был разработан знаменитый программный документ современного движения – «Афинская хартия», утверждавший принципы, которые затрагивались и в Римском генплане: что «город должен рассматриваться в совокупности с территорией, на которую распространяется его влияние», что «районный план придет на смену просто муниципальному плану» (п. 83), что архитектурное

¹ Rava C.E. II. Spirito Latino // Domus. 1931, febbraio. P. 24–29.

² Bontempelli M. Ufficio di Roma // Quadrante. 1933. № 1. P. 18.

³ Muñoz A. Le Corbusier parla di urbanistica romana // L'Urbe. 1936. № 1–2. P. 34.

⁴ Tafuri M., Dal Co F. Architettura contemporanea. Milano: Electa, 1992. P. 387.

⁵ Ряд статей о Микеланджело изданы отдельной монографией в начале 1960-х: Moretti L.

Le strutture ideali della architettura di Michelangelo e dei barocchi // Atti del Convegno di Studi Michelangioleschi. Firenze – Roma 1964. Roma: Ed. dell'Ateneo, 1966.

⁶ Moretti L. Giotto architetto // Quadrivio. 1936. № 9, 7 marzo.

⁷ ACS. Archivio Gaetano Minucci. Sc. 40. Doc. №. 389. Цит. по: Adalberto Libera nei disegni del Centre Pompidou e dell'Archivio Centrale dello Stato. Catalogo della mostra. Roma: Gangemi, 2004. P. 68–69.

наследие имеет общественную ценность (п. 5), а также выражался призыв направлять транспортные потоки в обход исторических центров.

Строительные работы в Риме и прежде всего в его исторической части привлекали внимание художников. Так, часты изображения строительных лесов по соседству с древними памятниками в работах иллюстративного характера графика А. Фурига (A. Furigà)¹ и русского архитектора-эмигранта А. Белобородова, который посвятил реконструкции Рима графическую серию из 60 работ, показанных на выставке в Палаццо Печи Блант в 1934 году². Работы Белобородова стали довольно популярны, их публиковал журнал «L'Urbe», который издавал уже упомянутый Антонио Муньоз, один из руководителей работ по расчистке римских древностей и автор книги «Рим Муссолини». Новые проспекты в окрестностях древних памятников, обычно как бы увиденные с высоты самолета, изображают Альфредо Гауро Амбрози («Аэропортрет Муссолини-авиатора», 1930) и Санте Монакези.

Однако особое впечатление на художников производят сносы исторической застройки, запечатленные такими мастерами городского пейзажа, как Марио Мафай и Афро Базальделла. Мафай работал над серией картин «Разрушения» начиная с 1936 года. Одна из первых работ – «Разрушение зала Августа» (1936) была отмечена критиком Эмилио Чекки в числе «самых удачных новых пейзажей, написанных в эти годы в Италии»³. Сюжетами А. Базальделла были разрушения исторической застройки в районе Мавзолея Августа и Борго. Его экспрессивная манера создавала романтические, почти пиранезианские образы, выполненные в цвете и с пастозной живописной фактурой. Одна из характерных работ серии – «Разрушения» (1939) из недавно открытой для посещения римской Городской галереи современного искусства, где место не идентифицировано, но передан напряженный мистический характер работ по благоустройству и оздоровлению городских пространств.

Последним большим событием, выражающим идею героического Рима, стала выставка к 2000-летию юбилею императора Августа «Августейшая выставка римской культуры», открытая в 1937 году во Дворце Выставок на виа Национале⁴. Параллели между Римской империей и Империей современной (провозглашенной 9 мая 1936 года после завоевания Абиссинии) были выведены более чем отчетливо, однако теперь аспект сосуществования прошлого и настоящего трактовался по-иному,

¹ Опубликованы в: Roma mussolinè. 299 illustrazioni in rotocalco della Roma del decennale con i discorsi di S.E. Benito Mussolini sulla grandezza e sul piano regolatore di Roma...

² Pacini R. Cronache romane: La mostra di André Beloborodoff nel palazzo Pecci Blunt // Emporium. 1934. Vol. 80, Dicembre. P. 372–373.

³ Цит. по: Футуризм. Новеченто. Абстракция. Итальянское искусство XX века / Под ред. Г. Белли, А. Костеневица. Каталог выставки в Гос. Эрмитаже 4 февраля – 24 апреля 2005. Милан: Скира, 2005. С. 194–195.

⁴ Mostra augustea della romanità: catalogo. Roma: C. Colombo, 1937; *Gentile E. Il fascismo di pietra*. P. 143.

в ключе не нового понимания традиции, а ее трансформации согласно современным нуждам.

Тогда же окончательно потеряла актуальность идея сохранения архитектурного наследия. Во второй половине 1930-х один за другим подписываются проекты по реконструкции и расчистке того или иного участка исторического центра, теперь наступает время не для раскрытия римских древностей, а для современного строительства. И если в предыдущее десятилетие целью сносов все-таки было извлечение на свет античных памятников – Римского и Императорских форумов, Рынков Траяна, Театра Марцелла и других, то теперь историческая застройка освобождала место новой архитектуре общественных зданий по заказу режима. Например, на пьядца Никосия вместо снесенного средневекового Колледжо Клементино, отреставрированного в XVI веке Джакомо делла Порта, было воздвигнуто административное здание по проекту Марчелло Пьячентини. Напротив барочного фасада Сант Андреа делла Валле было построено здание Национального института страхования архитектора Арнальдо Фоскини, открывающее так называемый корсо Ринашименто, или проспект Возрождения, для строительства которого уничтожалась застройка прославляемой им эпохи. Даже такое целостное произведение градостроительства, как *виа Джулия*, не избежало вмешательства. Здесь было построено, опять же в лапидарных формах «стиля литторио», здание лица имени Вергилия. Часть снесенной застройки ренессансной улицы до сих пор не получила должного благоустройства и представляет собой пустоты. Работы по строительству всех этих зданий начались около 1936 года. Тогда же было положено начало и одной из самых критикуемых, наряду с улицей Империи, градостроительных инициатив – сносу кварталов Борго на подходе к Собору Святого Петра и строительству на их месте, опять же по проекту Пьячентини (в соавторстве с Аттилио Спаккарелли), *виа делла Кончильяционе* – парадной улицы, посвященной примирению Церкви и Государства по Латеранским соглашениям 1929 года, достроенной уже после войны. Кажется вполне правомочным предположение о том, что причины этих сомнительных мероприятий коренились не только в гигантомании Муссолини, который в те годы интересовался проектом Альберта Шпеера для гитлеровского Берлина и, конечно же, был осведомлен о плане реконструкции Москвы. Возможность строить рядом с шедеврами прошлого была, вероятно, большим соблазном для самих архитекторов. В 1916 году Пьячентини писал: «Что из себя представляют большие проспекты Сикста V по сравнению с 18 километрами V авеню Нью-Йорка?!»¹ Спустя 20 лет ему (и не только ему!), видимо, было сложно не воспользоваться представившейся возможностью построить собственный большой проспект, находя себе оправдание в освобождении великих памятников от недостойного их окружения, в улучшении транспортной проходимости или санитарных условий.

¹ *Piacentini M. Sulla conservazione della bellezza di Roma e sullo sviluppo della città moderna. P. 7.*

Главные создатели идеи Нового Рима в конце 1930-х сходят со сцены. С принятием «расовых законов» 1938 года Маргерита Сарфатти уезжает из Италии в Аргентину. Массимо Бонтемпелли отказывается принять кафедру уволенного профессора еврейского происхождения Аттилио Моммилляно во Флорентийском университете, критикует политику фашизма и, после исключения из партии, получает запрет на публикации сроком на один год. Вскоре он оставляет Рим и переезжает в Венецию. Что касается живописцев, воспевавших Новый Рим, то Карло Карра уходит от тематической живописи, теперь его интересуют виды природы, панорамы моря, а Марио Сирони возвращается от монументальных панно к станковой картине, где посвящает себя почти абстрактному пейзажу.

Античные руины старого Рима вскоре перестают интересовать не только архитекторов и живописцев, но и пропаганду. Общественное внимание теперь сосредоточивается на создании новой «героической архитектуры» – строительстве квартала для проведения Всемирной выставки 1942 года¹, в котором принимали участие практически все более или менее значительные архитекторы времени всех возможных направлений. Выставке не суждено было состояться, а осуществленные постройки на сегодняшний день превратились в частично жилой, частично офисный квартал EUR. «Новую традицию» здесь должны были олицетворять так и не построенный «Дворец Воды и Света», а также осуществленный «Дворец Итальянской цивилизации» (1938–1953, Дж. Гуеррини, Э. Ла Падула, М. Романо), получивший прозвище «Квадратный Колизей». Последнее сооружение так и не нашло себе в современной жизни никакого функционального применения и служит памятником самому себе и своей непростой эпохе².

¹ *Giovannoni G.* Lineamenti fondamentali del piano regolatore di Roma imperiale // *Atti del V congress degli studi romani*, 1938; *Marconi P.* Il quartiere dell'E 42 fulcro del piano regolatore di Roma imperiale.

² С момента сдачи статьи ситуация изменилась: в здании разместился Фонд дома моды Фенди, который провел реставрацию здания и с октября 2015 года использует его в качестве площадки для художественных выставок.

Т.Ю. Гнедовская

НЕМЕЦКАЯ АРХИТЕКТУРА МЕЖДУ МОДЕРНИЗМОМ И ТРАДИЦИОНАЛИЗМОМ

До сих пор даже среди специалистов широко распространено мнение, что развитие модернистской архитектуры, начавшееся в Германии в начале 1920-х годов и достигшее расцвета к 1926–1927, было искусственно прервано в 1933 году нацистами, пришедшими к власти. В этой статье мне хотелось бы на конкретном историческом материале продемонстрировать, что все происходило не совсем так. Что новый стиль, называемый в Германии сначала «рационализмом», «стилем Баухауза» и «стилем нового строительства», а позже – «функционализмом» и «интернациональным стилем», начал сдавать творческие позиции еще до прихода нацистов к власти. Что негативное отношение к архитекторам-авангардистам превалировало в стране уже в конце 1920-х годов и было следствием тех настроений, которые и привели к воцарению Гитлера, а не наоборот. Хочется также подчеркнуть, что, превратив расправу над авангардом в один из главных политических спектаклей, Гитлер, тем не менее, позаимствовал у своих формальных врагов немало идей, исказив их на свой лад и адаптировав к собственным нуждам. В целях исторической справедливости хотелось бы также убедить читателей в том, что архитекторы-традиционалисты, в годы республики активно боровшиеся с модернизмом и облегчившие Гитлеру захват власти, очень скоро оказались в новом государстве в роли оппозиционеров и поплатились за свои иллюзии едва ли не в большей степени, чем их противники-авангардисты.

1923–1927

Чтобы не углубляться в более отдаленную историю, мы начнем наш рассказ с того периода, который принято именовать эпохой «новой ответственности» (Neue Sachlichkeit). На смену экспрессионизму, пик развития

которого в архитектуре пришелся на 1916–1922 годы, пришло новое время и новые лозунги. Мистическая экзальтация, преклонение перед индивидуальным творческим началом, стремление творить «воображаемую архитектуру» остались в прошлом. На смену им пришло стремление к рационализации во всех ее проявлениях. Таинственному и далекому предпочли зримый материальный мир, сложности и непредсказуемости – простоту, целесообразность и порядок, а капризным завихрениям живой природы – безукоризненно точный технический механизм и абстрактную геометрию. Мировоззренческие изменения шли рука об руку с лексическими. Противопоставляя новый, нарочито прагматический язык широко распространенным в эпоху экспрессионизма эмоциональным и велеречивым эскападам, архитекторы старались исключить из своего лексикона все «возвышенные» и качественно окрашенные понятия. Даже слово «дух», вначале активно использовавшееся рационалистами, все реже фигурировало в их статьях, воззваниях и речах. Та же участь постигла со временем и слово «искусство», так что вместо «искусства будущего» стали говорить о «домах будущего», «предметах будущего» и т.д. Своей главной целью немецкие архитекторы вслед за русскими конструктивистами и сторонниками производственного искусства, а также голландскими и французскими рационалистами провозгласили теперь «формирование самой жизни» (термин Вальтера Гропиуса). А символом новой архитектуры вместо столь популярных в эпоху экспрессионизма «соборов социализма» и хрустальных городов будущего стал самый обыкновенный жилой дом.

Первый пример подобного дома, созданного в соответствии с новыми взглядами на жизнь и искусство, был представлен на выставке Баухауза в Веймаре в 1923 году и носил имя Дома ам Хорн. Это здание, авторами которого были студенты и преподаватели Баухауза во главе с Г. Мухе и А. Майером, демонстрировало принципиально новый подход к проектированию прежде всего потому, что в его основе лежали простейшие геометрические формы. В плане оно представляло собой систему из нескольких вписанных друг в друга квадратов. Что же касается внешнего облика, то здесь речь шла о целом ряде нововведений. Первое и главное

Георг Мухе,
Адольф Майер. Дом
ам Хорн. Веймар, 1923

Георг Мухе,
Адольф Майер
Дом ам Хорн. План.
Веймар, 1923



из них – плоская крыша, ранее использовавшаяся в Германии почти исключительно в промышленном строительстве. А также ничем не украшенные оштукатуренные внешние стены, дверные и оконные проемы, лишённые какого-либо обрамления. Подчеркнуто лаконичный и строгий внешний облик в интерьерах компенсировался яркой окраской стен, полов и предметов мебели.

В дальнейшем стиль, базовые принципы которого демонстрировал Дом ам Хорн, часто именовали «стилем Баухауза», однако нельзя с полным правом утверждать, что он родился именно в стенах веймарской школы, основанной в 1919 году Вальтером Гропиусом. Ростки новой эстетики появились почти одновременно в разных концах Европы, а причины ее быстрого распространения и относительной однородности коренились, не в последнюю очередь, в сходстве политических установок ее создателей: практически все сторонники рационализации искусства в 1920-е годы придерживались левых взглядов и горячо поддерживали революционные перемены в России и Германии.

После 1924 года, когда экономическая ситуация в Германии благодаря вступлению в силу плана Дауэса стала меняться к лучшему, немецкие рационалисты оказались в наиболее выигрышном положении по сравнению со своими коллегами и единомышленниками из других стран. Не в последнюю очередь благодаря сходству политических убеждений, творческие поиски немецкого художественного авангарда активно поддерживались социал-демократическими властями. А поскольку социал-демократы провозгласили одной из главных своих целей решение жилищной проблемы, архитекторы-рационалисты получили беспрецедентные возможности для реализации своих идей, в первую очередь, в области массового жилого строительства.



Уже в начале 1920-х руководство проектированием новых кварталов и районов в целом ряде крупных немецких городов попало в руки приверженцев нового рационального стиля. Застройкой Берлина руководил Мартин Вагнер, привлёкший к сотрудничеству одного из самых талантливых представителей младшего поколения немецких архитекторов,

Бруно Таут. Поселок
«Хижина дяди Тома».
Берлин, 1926–1931

Бруно Таута; Франкфурт-на-Майне застраивался командой авторов под руководством Эрнста Мая; в Дессау, куда школа Баухауз переехала из Веймара, контроль над жилищным строительством перешел в руки Вальтера Гропиуса и т.д. В работах всех этих авторов новые принципы проектирования получили дальнейшее развитие, были подкреплены научными исследованиями и техническими разработками, но главное – огромным опытом практического применения. Общепринятым наименованием жилых построек, кварталов и районов нового, рационального типа стал термин «новое строительство». По воспоминаниям современников, в первой половине 1920-х годов это словосочетание не сходило с первых полос газет и было едва ли не главным предметом обсуждений и горячих споров. Даже женские журналы не обходили стороной этой модной темы, посвящая своих читательниц в тонкости организации нового быта или демонстрируя возможности его оформления. «Новое строительство» стало символом молодости, демократизации, тотального обновления всех сторон жизни.

Надо сказать, что пристальный интерес молодых немецких проектировщиков к прозаической сфере жилого строительства объяснялся далеко не только характерным для периода «новой вещественности» стремлением «спуститься с небес на землю» и начать приносить практическую пользу рядовым жителям страны. Эта сфера издавна привлекала архитекторов возможностью подспудного эстетического и педагогического воздействия на жильцов, чей быт они оформляли и организовывали. Теперь, в годы республики, они вознамерились воздействовать не на одного человека, но на массы, структурировать и предопределять жизнь целого района, поселка, а еще лучше – города, страны, мира.

При этом со стремлением к экспансии соседствовало желание предопределить и направить все самые частные частности частной жизни с тем, чтобы подготовить несовершенное настоящее к наступлению идеального будущего, тем самым, возможно, приблизив его. Скажем, Эрнст Май не ограничивался планированием новых районов Франкфурта, проектированием отдельных домов, созданием образцов мебели и текстиля и изобретением разнообразных технических устройств, долженствующих облегчить быт современных людей. Стремясь к полной эстетической и идеологической унификации всей художественной продукции на подведомственной ему территории, он выпускал подробнейшие предписания, касавшиеся шрифта и облика рекламы и даже разрабатывал современные стандарты оформления могил. Биографы Мая подчеркивают, что «протагонисты Нового Франкфурта выступали в роли строгих учителей, пытаясь внедрить новый стиль жизни любыми средствами и часто невзирая на сопротивление»¹. Не менее жестко поступал с потенциальными жильцами своих домов Вальтер Гропиус. В жилых домах поселка Тертен, выполненных по его проекту, за каждым помещением внутри дома

¹ Barr H., May U. Das Neue Frankfurt: Spaziergänge durch die Siedlungen Ernst Mays und die Architektur seiner Zeit. Frankfurt a. M.: B3 Verlag, 2007. S. 17.



закреплялась строго определенная функция, дополнительно фиксируемая характером встроенной мебели, а в небольшом садике предписывалось выращивать заданный перечень плодовых кустов и деревьев.

Столь жесткая регламентация в большой мере объяснялась режимом строжайшей экономии, ведь архитекторы стремились обеспечить жителям страны максимально большое количество квадратных метров жилья за максимально сжатые сроки, при этом минимизировав расходы на строительство. Они видели себя не только художниками в самом широком смысле этого слова, но одновременно экономистами, социологами и изобретателями-технологами. Однако жесткий диктат проектировщиков-рационалистов был следствием далеко не только практической необходимости. Помимо прочего, ими руководило стремление распространить «учение» о новом стиле и новом быте в максимально широких масштабах. Архитекторы-новаторы сознавали, что воспитанные в прежних условиях и на других идеалах жильцы будущих домов непременно попытаются «протащить» в идеальное будущее элементы несовершенного прошлого, и стремились их такой возможности лишить. Как пишет историк «Веркбунда» Винфрид Нердингер, «все были только рады, что необходимость расспрашивать жильцов на новом этапе отпала... Нравились ли подобные формы жилья потенциальным пользователям или нет, не играло уже ни малейшей роли, поскольку, согласно педагогическим идеалам “Веркбунда”, следовало “активно влиять на широкие массы трудящихся, воспитывать их и заставлять радикально менять свои бытовые привычки”»¹.

Эрнст Май.
Район Нидеррад.
Дома «Зигзаг».
Франкфурт-на-
Майне, 1926–1927

¹ Nerdinger W. Neues Bauen – Neues Wohnen // 100 Jahre Deutscher Werkbund 1907/2007 / Hrsg. W. Nerdinger, W. Durth. München: Prestel Verlag, 2007. S. 143.



Вальтер Гропиус.
Район Тёртен.
Дессау, 1927–1928

Взяв на себя роль «учителей жизни», модернисты вольно или невольно противопоставляли себя остальному миру. А это, в свою очередь, требовало от них особой сплоченности и единомыслия. Не удивительно, что уже в 1924 году, почувствовав потребность в формальном объединении, по инициативе Людвиг Миса ван дер Роэ и Хуго Херинга архитекторы-авангардисты создали собственный союз – «Кольцо десяти». Поскольку к десяти основоположникам в скором времени выразили желание примкнуть и другие архитекторы, в 1926 году организация была переименована просто в «Кольцо».

В том же принципиальном для немецкой архитектуры 1926 году началось строительство образцового поселка Вайсенхоф, справедливо считающегося высшей точкой в развитии архитектурного модернизма предвоенного периода. Поселок был возведен в пригороде Штутгарта международной командой архитекторов в рамках выставки «Современная квартира». Эта выставка была организована по инициативе «Немецкого Веркбунда» и прошла в 1927 году. Из немецких архитекторов в проектировании Вайсенхофа приняли участие Вальтер Гропиус, Ганс Шарун, Людвиг Хильберсаймер, Бруно и Макс Тауты, а из старшего поколения – Петер Беренс и Ганс Пельциг. Всего же на территории Вайсенхофа работало 17 архитекторов и 55 дизайнеров интерьера из пяти европейских стран.

Генеральный план Вайсенхофа и общая художественная концепция принадлежали Мису ван дер Роэ. От остальных авторов требовали, чтобы каждый из них предложил в проекте нечто свое – оригинальное и новое. Новации могли касаться эстетических, эксплуатационных, технологических и экономических аспектов строительства. Так, два стоящие рядом дома, спроектированные Пьером Жаннере и Ле Корбюзье, призваны были проиллюстрировать эффектный тезис последнего, что «дом – это машина



Ле Корбюзье,
Пьер Жаннере.
Образцовые дома
в районе Вайсенхоф.
Штуттгарт, 1927



Людвиг
Мис ван дер Роë.
Многоквартирный
дом в районе
Вайсенхоф. Штутгарт,
1927

для жилья», и стать образцом жилого здания из железобетона. В основе их планировки и структуры лежали «пять принципов новой архитектуры»¹, перечисленные Ле Корбюзье в брошюре, которая была опубликована к открытию выставки. Гропиус на примере двух своих построек стремился продемонстрировать новые способы монтажа и убедить современников в необходимости собирать в заводских условиях целые дома. Мис ван дер Роë в своем трехэтажном многоквартирном доме пытался добиться полной мобильности и универсальности жилого пространства посредством использования передвижных перегородок.

Поскольку жилое здание рационалисты стремились уподобить производственному комплексу, все процессы внутри которого выверены и оптимизированы, в большинстве квартир кухня представляла аналогом «главного цеха» (не случайно многие ее элементы теперь изготавливались из металла) и становилась важнейшим идеологическим и стилеобразующим

¹ Пять принципов новой архитектуры это: дома «на ножках», свободная планировка, свободная композиция фасада, регулярная сетка опор, ленточные окна, сад на крыше.

центром «машины для жилья». Впрочем, некоторые авторы жилых домов Вайсенхофа пошли еще дальше, исключив кухню из перечня необходимых помещений. Скажем, Гропиус полагал, что большая часть европейцев в недалеком будущем переедет жить в многоэтажные гостиницы с разветвленным общественно-коммунальным центром. Людвиг Хильберсаймер, провозгласил, что квартиру следует рассматривать как простой «предмет потребления» (Gebrauchsgegenstand): не только «буржуазная» гордость за жилище должна остаться в прошлом, но и от отношения к нему как к частному, приватному пространству следует отказаться: в новом справедливом и гармоничном обществе исчезнет потребность в уединении. В связи с этим Хильберсаймер предлагал редуцировать современную квартиру до минимального спального пространства и ванной комнаты.

Мы так подробно останавливаемся на постройках Вайсенхофа, поскольку этот поселок с самого начала задумывался и позиционировался его авторами-рационалистами как образцовый. Именно этому международному проекту был обязан своим рождением термин «интернациональная архитектура». Идея о созыве международного конгресса современных архитекторов (CIAM) посетила молодых архитекторов также именно здесь. Вскоре после торжественного открытия Вайсенхофа архитектор и художественный критик Вальтер Курт Берендт, также участвовавший в подготовке Штутгартской выставки, издал брошюру «Победа нового архитектурного стиля», в которой воспел завоевания «нового строительства» и провозгласил полное торжество новой архитектуры делом свершившимся.

Между тем даже беглый обзор проектов, воплощенных в Вайсенхофе, свидетельствует о том, что идеи архитекторов-рационалистов имели немало изъянов, недочетов и уязвимых мест. Прежде всего бросается в глаза, что создатели Вайсенхофа, как и в целом авторы «нового строительства», не столько отвечали своей архитектурой на актуальные запросы современности, сколько стремились с ее помощью предвидеть, предсказать и направить грядущие перемены. Иногда их догадки были на диво прозорливыми, но нередко архитекторы попадали впросак. Именно потому, что к концу 1920-х годов к авторам нового строительства накопилось немало претензий и вопросов, высказанная столь громогласно и категорично идея об окончательной и бесповоротной победе нового стиля вызвала бурю протеста и спровоцировала раскол в архитектурном сообществе.

1927–1929

Характерно, что единственным универсальным требованием, выдвигаемым организаторами строительства Вайсенхофа к авторам проектов, была плоская крыша. Эта, казалось бы, малозначительная деталь в реальности определяла очень многое, поскольку наличие плоской крыши к середине 1920-х годов стало по умолчанию означать приверженность проектировщиков принципам нового стиля. В свою очередь новый стиль понимался его создателями (равно как и их оппонентами) не как сугубо художественное явление, но как оболочка и одновременно

структурирующая основа новой жизни, нового мировоззрения и мироощущения. Известный историк архитектуры Юлиус Позенер, в 1923–1929 годах обучавшийся на архитектурном факультете берлинской Высшей технической школы, вспоминал, что в представлении его соучеников существовала однозначная зависимость: «Кто рисует плоскую крышу, принадлежит к совершенно определенной группе – он против традиционных ценностей»¹.

Подобная категоричность в выводах стала следствием постепенной, но неуклонной смены настроений, происходившей в немецком обществе в середине 1920-х. Идеи, приведшие к созданию республики в 1919 году, к этому времени утратили свою привлекательность для большинства жителей страны. В течение всех послевоенных лет выборы носили почти исключительно протестный характер и потому редко приводили к позитивным сдвигам, что имело следствием глобальное разочарование граждан молодой республики в возможностях демократии. «Разобщенность народа, все более резко обозначающиеся политические и мировоззренческие противоречия, беспримерная ненависть, развращающие последствия войны – все это... наносит вред величию идеи правового государства»², – констатирует в конце 1920-х Томас Манн. Экономическое преуспевание, позволившее немцам выбраться из нищеты к середине 1920-х, также имело далеко не только положительные последствия. На смену самобичеванию и поискам духовных ориентиров теперь пришел открытый, нарочитый меркантилизм. Один из героев Гауптмана, доживающий свой век при Веймарской республике, сетует: «Раньше философы говорили о блаженстве и счастье, а теперь только о готовых товарах, полуфабрикатах и сырье»³. Еще более тревожным выглядит взгляд на вещи, высказанный Томасом Манном: «Фантастическое развитие техники с ее триумфами и катастрофами, шум и сенсация вокруг спортивных рекордов, непомерно высокая оценка и несообразно большое число завораживающих массы звезд, боксерских чемпионатов с миллионными гонорарами, которые разыгрываются перед колоссальным числом зрителей, – это и подобное определяет картину времени так же, как и исчезновение укрепляющих благонравие строгих понятий, таких как культура, дух, искусство, идея»⁴.

Нельзя не признать, что радикально настроенные деятели искусств внесли свою лепту в создание и распространение своеобразной «моды» на показную «бездуховность», нравственную распущенность и цинизм. Как свидетельствует Ханна Арендт: «Литературная и интеллектуальная среда Германии двадцатых годов внушала такое искушение расправиться

¹ Цит по: Die Zwanziger Jahre des Deutschen Werkbunds. Berlin: Gießen, 1982. S. 65.

² Манн Т. Письмо неизвестному от 12.01.1929 // Манн Т. О немцах и евреях: статьи, речи, письма, дневники / Сост.: Л. Дымерская-Цигельман, Е. Фрадкина. Иерусалим: Библиотека Алия, 1990. С. 118.

³ Гауптман Г. Перед заходом солнца // Гауптман Г. Пьесы. В 2 т. Т. 2. М.: Искусство, 1959. С. 414.

⁴ Манн Т. Немецкая речь. Призыв к разуму // Манн Т. О немцах и евреях. С. 125.

с напыщенностью, которому трудно было противостоять»¹. Молодые литераторы, художники и деятели театра тщились совершить революцию не только в политике, но и в умах. Они хотели видеть мир обновленным, очищенным от ханжеской морали и традиционных условностей, а потому жестоко высмеивали и дразнили в своих речах и произведениях поборников традиционного уклада, детей «сентиментальной» довоенной эпохи. Им казалось, что таким образом они борются с косностью, пошлостью, инерцией и изживают «буржуазность», ненависть к которой в кругах авангардистов достигла в эти годы своего апогея. «Интеллектуал прищуривает глаза от удовольствия, глядя на то, как буржуазия – а также буржуазность в людях – мучается»², – писал Чеслав Милош об этой эпохе. Власти Веймарской республики наделили художников и интеллектуалов возможностью «мучить буржуазию», предоставив многим из них руководящие посты в культурной сфере. А поскольку представители немецкого авангарда почти повально увлекались левыми идеями, в то время как почтенные бюргеры, которых они дразнили, бичевали и высмеивали, симпатизировали правым партиям, то политическая борьба в Германии со временем приобрела характер противостояния творческой элиты и обывателей.

Нарастающая ненависть рядовых жителей страны ко всему новому и чужеродному имела своим следствием четкое разделение сфер политического влияния. Социал-демократы пользовались популярностью в Берлине и других крупных промышленных центрах, поэтому именно здесь осуществлялись самые радикальные эксперименты в театре, кино, музыке, изобразительном искусстве и строительстве. Зато в небольших провинциальных городах, где превалировали традиционные вкусы и представления о морали, авторитетом обладали правые консерваторы и националисты. К середине 1920-х годов провинция повела атаку на большие города, в результате чего обнаружилось, что и среди жителей мегаполисов в последние годы заметно выросло число поборников традиции. Даже в кругах, изначально приветствовавших революцию, демократическая власть в ее нынешнем состоянии встречала все меньше сочувствия, а на место стремления к свободе и коллективизму пришла «смутная мечта о лидере, который, будучи порождением коллектива, укажет цель и поведет за собой»³.

После смерти Фридриха Эберта в 1925 году президентом Германии был избран фельдмаршал Пауль фон Гинденбург, который публично опроверг прописанную в Версальском договоре вину Германии в развязывании войны и призвал немцев консолидироваться вокруг национальной идеи. Национальная история, национальные традиции и национальные победы

¹ Арндт Х. Люди в темные времена. М.: Московская школа политических исследований, 2003. С. 255.

² Милош Ч. Порабощенный разум. СПб.: Алетейя, 2003. С. 61.

³ Гумбрехт Х.У. В 1926 году: на острие времени. М.: Новое литературное обозрение, 2005. С. 339.

снова были подняты на щит. На этом фоне реваншистские идеи стали стремительно набирать силу. А поскольку после войны многие этнические немцы оказались за пределами новых государственных границ, речь шла уже не столько о победе Германии как государства, сколько о победе *немцев*, то есть набравший силу национализм начал приобретать отчетливо этническую окраску.

«Носителями и творцами этого национализма, усилиями которых он был сформирован, выступал целый ряд выдающихся писателей, среди которых... следует назвать Освальда Шпенглера, Артура Меллера ван ден Брука, Эдгара Юнга, Макса Гильдебурта Бема, Франца Шаувекера. Большинство из них принадлежали к более молодому поколению, прошли через увлечение философией Ницше и открыли для себя эстетическую прелесть агрессивного политического языка»¹. Надо сказать, что агрессивным политическим языком широко пользовались в эти годы не только правые и левые политики, но и деятели искусства, поскольку в Германии конца 1920-х – начала 1930-х годов вышел на новый уровень тот процесс, о котором Томас Манн писал как о политизации духовной жизни². Политическая борьба все в большей степени транслировалась в художественную и интеллектуальную область и принимала вид глобального противостояния двух культур – модернистской (левой) и традиционалистской (правой). Чуть позже, уже в 1930-е годы, Вальтер Беньямин напишет, что на эстетизацию «политики, которую проводит нацизм», коммунизм отвечает «политизацией искусства»³.

Еще раз подчеркнем, что практически все молодые архитекторы-рационалисты, теоретики и практики нового интернационального художественного стиля симпатизировали левым партиям или даже входили в них. Понятно, что в годы обострения идеологической борьбы все, кто стоял «правее», стали видеть в них врагов традиционного порядка. Интернационализм авангардистов также встречал все меньше сочувствия в годы стремительной активизации националистических настроений. А если добавить к этому раздражение, которое вызывали у обывателей стиль поведения радикальных художников и результаты их творчества, мы поймем, почему во второй половине 1920-х годов вокруг «нового строительства» развернулась ожесточенная борьба.

Как явствует из переписки людей, причастных к созданию Вайсенхофа, потребовались огромные усилия, чтобы выстроить его в том виде, в каком он изначально задумывался. Как только поселок был построен, газеты наполнились фельетонами, авторы которых именовали Вайсенхоф «арабской деревней в германском городе», «новым пригородом Иерусалима» и т.д. Рядовые посетители (а в поселке за время выставки побывало около

¹ Данн О. Нации и национализм в Германии. 1770–1990. СПб.: Наука, 2003. С. 272.

² См.: Манн Т. Культура и политика // Манн Т. Собрание сочинений: В 10 т. Т. 10. М.: Гос. изд. художественной литературы, 1961. С. 288.

³ Беньямин В. Произведение в эпоху его технической воспроизводимости // Беньямин В. Озарения. М.: Мартис, 2000. С. 152.

500 000 человек) тоже в большинстве своем «воспринимала постройку с большим скепсисом»¹. Историк Карин Кирш приводит текст открытки, отправленной одним из посетителей Вайсенхофа друзьям: «Сегодня во второй половине дня я посетил выставку. Критика тут неуместна – я просто ничего не понял. Оказывается, это не бараки, а дома будущего! Об интерьерах и говорить нечего. На подобном фоне я возношу хвалу старому доброму домашнему уюту!»² Когда пришло время продавать и сдавать внаем дома и квартиры Вайсенхофа, выяснилось, что в них почти никто не хочет въезжать. Образцовый дом Ле Корбюзье был арендован не семьей рабочих, как рассчитывал автор, а молодым художником, да и то за полцены. В другие дома многие жильцы вселялись лишь при условии, что встроенная мебель и новое оборудование будут выломаны, а интерьеры переделаны на привычный лад.

Едва ли не самое уязвимое место функционализма состояло в том, что его создатели творили свое искусство именем народных масс, которым новый стиль оказался чужд. В годы республики, когда немецкая архитектура совершила в своем развитии стремительный рывок, став полноценной частью европейского авангарда, она разделила не только его успехи, но и его огорчения: неприятие со стороны рядового населения стало и ее уделом. Раскрепощенная новыми политическими условиями, «привыкшая во всем господствовать масса почувствовала себя оскорбленной этим новым искусством в своих человеческих “правах”, ибо это искусство привилегированных, искусство утонченной нервной организации, искусство аристократического инстинкта. Повсюду, где появляются музы, масса преследует их»³.

В свою очередь неприятие новой архитектуры народом стало козырным тузом в руках ее противников, первую скрипку среди которых играли борники так называемого стиля защиты родины. Этот термин, объединявший сразу несколько стилистических направлений традиционного толка, возник по аналогии с названием организации «Немецкий союз защиты родины», некогда созданной архитектором и художественным критиком Паулем Шульце-Наумбургом. На новом этапе Шульце-Наумбург также не остался в стороне от дел. В 1927 году после строительства Вайсенхофа он возглавил демарш архитекторов-традиционалистов, демонстративно покинувших ряды «полевевшего» «Веркбунда». А в 1928 году инициировал создание группы «Блок», альтернативной «Кольцу».

Стоит оговориться, что хотя тон в новом объединении задавали непримиримые противники авангарда, вроде самого Шульце-Наумбурга, основную массу его членов составляли куда более нейтральные по своим взглядам архитекторы. Многими из них двигала вовсе не ненависть к современному искусству, а стремление встать на защиту обиденного

¹ Briefe zur Weißenhofsiedlung / Hrsg. K. Kirsch. Stuttgart: Deutsche Verlagsanstalt, 1997. S. 9.

² Ibid.

³ *Ортега-и-Гассет Х.* Дегуманизация искусства // *Ортега-и-Гассет Х.* Запах культуры. М.: Алгоритм; Эксмо, 2006. С. 128.

здорового смысла и культурных традиций. В том, что эти люди пошли на объединение с оголтелыми националистами, были отчасти повинны сами модернисты. Их агрессивная и категоричная риторика все больше отталкивала тех, кто не готов был выбросить историческое прошлое и национальную культуру «с корабля современности». При этом надо помнить, что даже на пике своего успеха «„новое строительство”» количественно составляло лишь малую часть того, что в период между концом Первой мировой войны и началом эры национал-социализма возводилось на территории Германии»¹. Почти все немецкие проектировщики в той или иной степени прошли через увлечение различными модификациями модернизма. В их постройки и проекты проникали отдельные элементы экспрессионизма, функционализма или модного в соседней Франции ар деко. Менялся масштаб построек, их функциональные особенности, менялись специфика и количество декора. Однако глубинное отношение большинства проектировщиков к тому, что есть



архитектура, из каких первичных элементов она состоит и каким целям служит, оставалось у большинства проектировщиков вполне традиционным. Пересматривать его они не спешили или вовсе не считали нужным.

Скажем, большой популярностью в годы Веймарской республики продолжал пользоваться неоклассицизм – тот самый, которому в довоенном прошлом принадлежали лавры ведущего художественного направления, а в недалеком будущем предстояло стать «официальным стилем» Третьего рейха. Одним из наиболее преданных приверженцев этого направления оставался представитель старшего поколения немецких архитекторов Вильгельм Крайз. В числе прочего в 1925–1926 годах он

Вильгельм Крайз.
Выставочный
комплекс Гезолай
в Дюссельдорфе.
1925–1926

¹ *Petsch J., Schaechle W. Architektur im deutschen Faschismus: Grundzüge und Charakter der nationalsozialistischen «Baukunst» // Realismus. 1919–1939. München: Prestel-Verlag, 1981. S. 396.*



Пауль Бонатц,
Фридрих Шолер.
Центральный
вокзал в Штутгарте.
1914–1928

построил в Дюссельдорфе огромный выставочный комплекс «Гезоляй», архитектура которого во многом превосходит постройки Третьего рейха. Большие, симметричные, жестко расчерченные рекреационные пространства, с клумбами и фонтанами посередине, казалось, были созданы для народных гуляний и праздников, столь популярных в эпоху Третьего рейха. Лаконичные здания из красного кирпича и бетона, окружавшие все это великолепие, представляли собой радикально современную и достаточно brutальную версию ордерной архитектуры, превосходящую более поздние имперские постройки.

В 1928 году в Штутгарте закончилось строительство Центрального вокзала по проекту ведущих представителей так называемой штутгартской архитектурной школы, П. Бонатца и Ф. Шолера. От неоклассического облика этого здания еще в большей степени, чем от дюссельдорфской выставки, веет тоталитарным холодом и какой-то военной выправкой. Все элементы фасадов – многократно повторяющиеся квадратные в плане колонны-столбы, ниши, двери, маленькие окна, – как солдаты перед походом, выстроены по ранжиру в строгом порядке. В штутгартском вокзале с его мрачной монументальностью и подчеркнутой лапидарностью в прорисовке традиционных форм тоже нетрудно разглядеть прообраз будущих гитлеровских построек.

Другой поклонник отечественных традиций Герман Бестельмайер в полном соответствии с мюнхенскими традициями примерно в те же годы создал свой, более традиционный вариант «современного классицизма». Новые корпуса Технического университета, строившиеся по его проекту с 1928 по 1931 год, почти буквально воспроизводят в своей архитектуре элементы построек немецкого классицизма рубежа XVIII–XIX веков. Правда, в соответствии с новыми веяниями, многие детали куда более грубо и просто нарисованы, а размеры зданий соответствуют современным представлениям о городском масштабе. Есть



здесь и элемент, который позднее охотно использовали архитекторы Третьего рейха: каменные «рамки» на окнах – простейший вариант наличника.

Мы привели здесь лишь некоторые примеры из множества неоклассических построек, возводившихся в конце 1920-х годов на всей территории Германии и встречавших полное одобрение широкой публики. В этот период число сторонников различных модификаций «национальной» архитектуры и, соответственно, врагов нового строительства росло в геометрической прогрессии, а их действия по борьбе с новым стилем и его адептами носили все более организованный и агрессивный характер. Поначалу среди тех, кто однозначно осуждал новые архитектурные поиски, были представители различных строительных и ремесленных специальностей, которых любители плоских крыш оставили без работы. Еще через некоторое время к ним добавились жильцы, на собственном опыте убедившиеся в наличии у новых построек заметных инженерно-технических огрехов. И все же главный удельный вес среди борцов с «новым строительством» приходился на тех, кто порицал его эстетические качества.

К концу 1920-х годов сторонники новой архитектуры вынуждены были обороняться от нападков сразу по нескольким, иногда взаимоисключающим направлениям. Поборники традиционных форм упрекали их произведения в «антихудожественности». Одновременно функционалистам инкриминировались технологические нелепости, явившиеся следствием эстетического формализма. Правые подозревали их в служении коммунистам, осуществляющим при помощи нового строительства политику «пролетаризации» немецкого народа. А некоторые коммунисты, напротив, утверждали, что молодые архитекторы «продались» капиталистам – производителям бетона и стекла.

Поборники «нового строительства» защищались, как могли. В 1926 году в газете «Филин» под заголовком «Кто прав?» была опубликована

Герман Бестельмайер.
Новое здание Высшей
Технической школы
в Мюнхене. 1922–1926

полемика Гропиуса и Шульце-Наумбурга. Гропиус настаивал, что технический прогресс последних десятилетий ставит мир перед необходимостью глобального пересмотра всех параметров жизни, и требовал решительного отказа от «вялого и умирающего эпигонства декоративной архитектуры»¹. Идеалом будущего он провозглашал «складированные про запас, полностью готовые дома», которые можно будет в любую минуту извлечь со склада, «подобно ботинку»². Шульце-Наумбург отстаивал позицию, что как бы далеко ни ушел прогресс, человек в своих физиологических проявлениях остается неизменен, а потому принципы организации и оформления жилища также не нуждаются в глобальном пересмотре.

Продолжением этого спора стала дискуссия о форме крыши, развернувшаяся на страницах газет «Новый Франкфурт», «Форма», «Строительный мир» («Bauwelt»), «Немецкая строительная газета» («Deutsche Bauzeitung»). В защиту плоских крыш высказались не только немецкие архитекторы-рационалисты и симпатизирующие им критики, но и иностранцы, в числе которых были такие авторитеты, как голландец Ауд и американец Райт. Однако явный количественный, да и моральный перевес остался все же на стороне противников этого нововведения. В частности, среди них оказались самые авторитетные представители старшего поколения немецких архитекторов. Так Генрих Тессенов писал на страницах газеты «Новый Франкфурт»: «Не будем возвращаться к тому, что наша крыша в первую очередь должна защищать нас от дождя и снега, а для этого скатная крыша имеет наиболее подходящую *исходную форму*, в то время как все плоские крыши – и по этому поводу даже не стоит пускаться в философствования – содержат в себе некую *изначальную ошибку*»³. Тессенов утверждал, что для рационалистов плоская крыша стала прежде всего *символом* новых веяний. Ту же мысль повторял и другой мэтр, Герман Мутезиус: «Новая форма действует на своих создателей столь тиранически, что все остальные мотивы – и прежде всего настойчиво декларируемая рациональность, оказываются совершенно подчинены, размолоты ею. Новая форма порождает плоскую крышу. Новая форма ведет к немыслимому превышению норм освещенности в жилых помещениях, поскольку требует создания ленточных окон, опоясывающих здания по периметру. Новая форма заставляет архитекторов отдавать внешние стены на милость погодным условиям и суровому климату, от которого раньше их защищала крыша. Все эти особенности ничего общего не имеют ни с экономичностью, ни с конструктивной обусловленностью. Речь идет исключительно о проблеме формы»⁴, – заключал Мутезиус.

¹ Цит. по: *Borrmann N. Schultze-Naumburg. Maler. Publizist. Architekt. Vom Kultur reformer der Jahrhundertwende zum Kulturpolitiker im Dritten Reich. Essen: Bacht, 1989. S. 142.*

² *Ibid.*

³ *Tessenov H. Das Dach // Die zwanziger Jahre des Deutschen Werkbundes. S. 85.*

⁴ *Ibid.*

Еще два талантливейших представителя старшего поколения, Ганс Пёльциг и Петер Беренс, до определенного времени тесно сотрудничавшие с представителями младшего поколения и даже принявшие участие в проектировании Вайсенхофа, также в конце 1920-х подвергли резкой критике деятельность своих прежних соавторов и учеников. Пёльциг в 1929 году вышел из «Кольца», стал членом «Блока» и начал выступать с жесткой критикой в адрес модернистов. «Новая вещественность таит в себе столько же фальшивой романтики и в конечном итоге беспредметности, сколько обычно бывает в периоды, когда люди дают себя одурманить лозунгам»¹, – писал он. В свою очередь другой кумир молодежи, учитель Гропиуса, Миса ван дер Роз и Ле Корбюзье, Петер Беренс в 1932 году заявил, что излишнее поклонение цифрам и технике привело не только к выхолащиванию искусства, но и к полной моральной деградации общества. Люди утратили этическую и эстетическую ответственность, слишком положившись на объективные обстоятельства. «Борьба, в которой мы живем и которая, начавшись вместе с войной, сегодня приняла новые формы, это не спор вокруг земельных вопросов или прав нации. Это борьба мировоззрений... Чем больше рационализация будет наступать на нас, тем сильнее станет встречное движение»², – предрек Петер Беренс.

Беспрецедентный радикализм модернистов, их стремление ориентироваться на будущее, пренебрегая настоящим и прошлым, их неготовность к компромиссам и диалогу, имели своим следствием нараставшее отчуждение между ними и остальной частью немецкого общества. В свою очередь страх прослыть романтиками, заставлявший модернистов изъясняться подчеркнуто сухим, наукообразным языком и мотивировать свою деятельность исключительно практической необходимостью, дал повод и право упрекать их в отсутствии духовных и нравственных идеалов.

Еще раз подчеркнем, что в большинстве своем критики нового строительства вовсе не ставили своей целью полного его уничтожения. Упрекая младших коллег в излишней преданности отвлеченным идеям, формализму и максимализму, Беренс, Пёльциг, Тессенов, Шумахер и другие представители старшего поколения надеялись лишь несколько охладить их воинственный пыл и вернуть архитектуру в более разумное, традиционное русло. Совсем иначе обстояло дело с Паулем Шульце-Наумбургом, который во второй половине 1920-х годов принял на себя роль главного защитника патриархальных нравов и борца с авангардом во всех его проявлениях. Разбору особенностей и сопоставлению традиционного и современного жилья были посвящены его книги «Алфавит строительства» («ABC des Bauens», 1926), «Бюргерский дом» («Das bürgerliche Haus», 1926), «Плоская или скатная крыша» («Flaches oder geneigtes Dach», 1927), «Лицо немецкого дома» («Das Gesicht des deutschen Hauses», 1929).

¹ *Poelzig H. Der Architekt // Trotzdem modern. Die wichtigste Texte zur Architektur in Deutschland. 1919–1933. Wiesbaden: Bauwelt-Fundamente, 1994. S. 242.*

² *Behrens P. Zeitloses und Zeitbewegtes // Ibid. S. 260–261.*

По многим пунктам позиция Шульце-Наумбурга совпадала с точкой зрения других архитекторов традиционного крыла и содержала в себе немало справедливого. Однако это ни в коей мере не отменяет того факта, что благодаря этому человеку эстетический спор начал приобретать выраженно политический характер. Экстраполировав идеи «радикального национализма» на сферу искусства, Шульце-Наумбург едва ли не первым начал именовать авангардистов «культурбольшевиками» и «безродными космополитами», а также вменять им в вину сознательное желание «механизировать» и «пролетаризировать» немецкое общество. В 1927 году Шульце-Наумбург опубликовал книгу «Искусство и раса», где настаивал, что особенности любого художественного произведения обусловлены расовой принадлежностью его автора.

Шульце-Наумбург и подобные ему ярые противники модернизма вроде автора книги «Кризис архитектуры» швейцарского архитектора Александра фон Зенгера уже к концу 1920-х годов выработали систему альтернативных лозунгов и специфический язык, при помощи которых надеялись противостоять модернистской агитации. Важной особенностью этого языка стало то, что он сформировался «по остаточному принципу», то есть центральными и смыслообразующими в нем оказались как раз те категории и термины, от которых решительно и осознанно отказались рационалисты. Поскольку нарочито категоричные, хлесткие и часто недоступные пониманию обывателей лозунги авангардистов встречали мало сочувствия у граждан страны, сторонники Наумбурга получили дополнительные шансы на успех, апеллируя к привычным, освященным традицией понятиям. Принципиальная разница в подходе прочитывалась уже в названиях враждующих направлений: нарочито нейтральному термину «новое строительство» (Neues Bauen) Шульце-Наумбург и его сторонники противопоставляли «новое немецкое строительное искусство» (Neue deutsche Baukunst).

Благодаря усилиям Шульце-Наумбурга и возглавляемой им группы архитекторов, в художественной критике и сознании современников начал происходить процесс сращения терминологии, которой пользовались поборники традиционализма, с идеологией нацистов. Из-за этого очень многие сторонники традиции, среди которых были и почти все крупные архитекторы старшего поколения, оказались невольно втянутыми в политическую борьбу. А едва ли не все общепринятые искусствоведческие термины, при помощи которых издавна описывались художественные качества произведений, их духовная насыщенность или степень одаренности их создателей, уже в начале 1930-х годов превратились в «неотъемлемую собственность» не только поборников традиционного искусства, но и их политических патронов. Пройдет еще несколько лет, и Вальтер Беньямин заявит о необходимости вводить в искусствоведческий обиход новые термины вместо ряда «устаревших понятий, таких как творчество и гениальность, вечная ценность и таинство, неконтролируемое использование которых (а в настоящее время контроль осуществим с трудом) ведет к интерпретации фактов в нацистском духе»¹.

¹ Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. С. 123.

В свою очередь язык модернистов и их лозунги ассоциировались к концу 1920 – началу 1930-х годов уже не просто с «левыми», но с крайними «левыми» движениями и политическими партиями. Отчасти в этом были повинны наветы их противников. Но не меньшую роль играло и то, что, разочаровавшись в способностях народа к восприятию новейших художественных идей, авангардисты стали проявлять еще больше нетерпимости и авторитаризма. Встретив дружное сопротивление, многие из них пришли к выводу, что новое искусство следует насаждать силой. Бруно Таут, например, заявил, что в создавшихся условиях «художники должны *принудить* людей к счастью»¹.

В результате к началу 1930-х годов ярлык «культурбольшевиков», посягающих на свободу и личное мнение рядовых граждан Германии, «приклеивался» к модернистам все основательнее, архитектурное сообщество все больше поляризовывалось, и колеблющиеся, хотели они того или нет, вынуждены были примыкать к одной из противоборствующих сторон. После начала экономического кризиса в 1929 году противостояние приобрело еще более острые и политизированные формы.

1929–1933

Экономический кризис, последовавший за биржевым крахом 1929 года, как известно, ударил не только по Америке, но и по всей Европе, посеял панику и способствовал распространению профашистских настроений в самых широких масштабах. В Германии, оказавшейся в результате кризиса в самом плачевном состоянии, эти настроения достигли наибольшей остроты. Все завоевания республики оказались поставленными под сомнение, а застарелая обида немцев на условия Версальского договора переродилась в настоящую ненависть к остальному миру и предателям социал-демократам, некогда этот договор подписавшим. Дополнительным поводом для обиды и еще большей международной изоляции послужил тот факт, что Америка, на субсидиях и кредитах которой зиждилось преуспевание Германии в годы республики, не только отозвала из страны все свои средства, но и потребовала возвращения долгов. В 1930 году число безработных немцев выросло до четырех миллионов, в 1931 – до пяти. Одновременно с экономическим кризисом страну сотрясали политические разногласия. Экстремизм как левый, так и правый приобрел в эти годы небывалый размах. «Левые» увидели в экономическом кризисе подтверждение пророчеств марксистов о крахе капиталистической системы и усилили агитацию за скорейшее осуществление революции. «Правые», со своей стороны, запугивали народ коммунистической угрозой. С каждым днем росло число различных военизированных формирований, готовых пустить в ход оружие.

На фоне роста националистических настроений в стране Гитлер решил пожертвовать «социализмом» в пользу «национализма», объявив,

¹ J. Posener. BrunoTaut. Eine Rede zu seinem fünfzigsten Todestag. Berlin: Akademie der Künste, 1989. S. 31.

что нацизм не является классовой партией, а стремится к объединению всей нации и созданию давно чаемого национального сообщества (Volksgemeinschaft), лишённого классовых антагонизмов. Теперь основным объектом его агитации стала деревенская и городская буржуазия, в результате чего среди сторонников нацистской партии оказалась и огромная часть образованных немцев. Не случайно об опасности заражения нацизмом в среде интеллектуалов предупреждал в выступлении «Немецкая речь. Призыв к разуму» Томас Манн.

Не только представители академических кругов, историки и филологи-германисты, более всех инфицированные национальной идеей, но и очень многие архитекторы, в особенности старшего поколения, подпали в конце 1920 – начале 1930-х годов под «обаяние» идей национал-социализма. Перед выборами 1932 года 52 преподавателя высших школ обратились к соотечественникам с воззванием: «Немецкий духовный мир – национал-социализму». Под воззванием поставили свои подписи в том числе многие члены группы «Блок».

Одним из главных помощников фюрера в деле сотрудничества с культурным сообществом был в этот период небезызвестный Альфред Розенберг, некогда учившийся на архитектора в Риге и Москве, увлекавшийся историей искусства и философией. Уже в 1923 году Розенберг стал главным редактором основного печатного органа нацистов, газеты «Народный наблюдатель» («Völkischer Beobachter»). Еще через несколько лет Гитлер поручил ему создать и возглавить новый орган, ориентированный на пропаганду идей национал-социализма в кругах интеллектуалов и деятелей искусства. В феврале 1929 года было официально объявлено о появлении «Союза борьбы за немецкую культуру» («Kampfbund für deutsche Kultur»), или кратко, «Кампфбунда». «В условиях сегодняшнего культурного упадка наш Союз ставит перед собой цель выявления и разъяснения народу взаимосвязей между вопросами расы, искусства, науки и традиционных ценностей»¹, – разъяснял Розенберг.

В конце 1920-х – начале 1930-х годов в разных городах страны в массовом порядке возникали общества, борющиеся с авангардным искусством и пропагандирующие традиционные ценности. Однако ни одна из них не могла сравниться по влиянию и размерам с «Кампфбундом». Членами «Кампфбунда» становились многие публичные деятели и знаменитости, его силами организовывались выставки, концерты, спектакли, издавались газеты и журналы. Мюнхенский критик и искусствовед Ганс Экштайн вспоминал после войны: «Если бы вы сегодня ознакомились со списками членов “Кампфбунда”, вы бы поразились, какое количество художников, ремесленников, архитекторов, директоров музеев входило в него! Многие из этих людей не были никак связаны с политикой, но поддались общему психозу»².

¹ Цит. по: Miller Lane B. Architektur und Politik in Deutschland 1918–1945. Braunschweig: Vieweg+Teubner Verlag, 1986. S. 142.

² Interview mit Hans Eckstein in Lochheim bei München am 28.09.1978 // Die Zwanziger Jahre des Deutschen Werkbundes... S. 172.

Одновременно с агитацией и поощрением «идейно близких» «Кампфбунд» был призван вести активную работу по разоблачению идеологических врагов национал-социализма. Главными объектами его нападок становились художники-модернисты, «предавшие национальную идею и способствующие развращению нации», коммунисты, пацифисты и, разумеется, евреи, ненависть к которым нагнеталась всеми возможными способами.

Надо сказать, что отвращение Гитлера к изобразительному искусству авангарда возникло еще в ту пору, когда будущий фюрер тщетно пытался поступить в Венскую академию художеств, то есть задолго до того, как он занялся политикой. Но за развитием архитектуры модернизма, как свидетельствует историк Барбара Миллер-Лане¹, Гитлер до определенного момента следил с благожелательным вниманием. В газете «Народный наблюдатель» в 1927 году был помещен положительный отзыв на новые жилые районы, выстроенные Гропиусом, Майем и Вагнером. В 1929 году в той же газете прозвучала похвала в адрес градостроительных идей Ле Корбюзье, которого Шульце-Наумбург в те же самые годы именовал отщепенцем и культур-большевиком. Хотя отнюдь не все идеи рационалистов встречали понимание со стороны Гитлера, ему импонировал их социальный пафос, ориентация на утопический урбанизм и стремление к радикальным переменам. Правда, в 1926 году Гитлер сетовал, что «сегодняшние произведения рассчитаны не на вечность, а на удовлетворение сиюминутных потребностей. Какие-либо высокие соображения у проектировщиков вообще отсутствуют»², но это были едва ли не единственные претензии, высказанные им в адрес нового строительства до 1930 года.

Отношение Гитлера к архитектурному авангарду стало меняться лишь в конце 1920-х, когда одним из его ближайших соратников стал давний друг Шульце-Наумбурга, специалист по сельскому хозяйству Рихард Вальтер Даре. Он был одним из главных адептов принципа «крови и почвы» (*Blut und Boden*), а также создателем теории о «поселенцах и кочевниках» (*Siedlern und Nomaden*), которой суждено было довольно заметно изменить взгляды Гитлера и его окружения на вопросы расселения и строительства.

Согласно нехитрой теории Даре, все население Европы делится на две вышеуказанные категории. Из «поселенцев» вышли европейские воины, аристократы и все представители нордической расы. Для этого типа людей свято понятие собственности, семьи и чести. Они – носители «настоящего крестьянского образа мысли», породившего немецкий идеализм и натурфилософию. Мистика, «идущая из земли», окрашивает их сознание, пропитывает создаваемое ими искусство и, кроме того, им свойственна вера в особую роль личности.

«Кочевники» представляют собой полную противоположность «поселенцам». К этой категории относятся выходцы из Индии, восточно-азиатских стран, семиты. Кочевники равнодушны к таким категориям, как

¹ См. подробнее: *Miller Lane B. Architektur und Politik in Deutschland 1918–1945. S. 145–147.*

² Цит. по: *Architektur im Dritten Reich. 1933–1945 / Hrsg. A. Teut. Berlin: Ullstein, 1967. S. 182.*

«дух», «земля», «национальность». Они ни к чему не привязаны и ничем не дорожат, кроме материальных благ. Единственный идеал, который им доступен, – коммунизм, механически уравнивающий всех в правах. Кочевников влекут большие города – этот «отстойник всего отталкивающего: проституции, пивных, болезней, кино, марксизма, евреев, голых танцовщиц, негритянских танцоров и пороссячьего кривляния так называемого современного искусства»¹. Даре ратовал за массовое переселение немцев в сельскую местность, утверждая, что не только «кровь», но и «почва» должна способствовать возрождению нации.

Поддавшись агитации Даре, фюрер и его окружение (за исключением Геббельса) на рубеже 1920–1930-х годов увлекаются идеями дезурбанизма, а традиционная сельская архитектура провозглашается главным образцом для подражания. Именно на этом этапе (и только на нем!) идеи архитекторов и критиков круга Шульце-Наумбурга в полной мере совпадают с «линией партии», и «Кампфбунд» начинает активно привлекать адептов «стиля защиты родины» к сотрудничеству. Шульце-Наумбург становится официальным референтом этой организации. Его книги и статьи, призывающие к полному уничтожению «нового строительства» и других произведений авангардистов, печатаются огромными тиражами, а сам архитектор ездит с пропагандистскими турне по Германии. В поездках по стране заклятого врага модернизма сопровождает вымуштрованная охрана из числа штурмовиков СА (Sonder Abteilung).

В 1930 году Шульце-Наумбург становится членом нацистской партии и получает мандат в рейхстаге. Его мгновенный карьерный рост и необычайное расширение возможностей служат соблазнительным примером другим защитникам традиционного искусства и патриархальных нравов. С 1931 по 1933 год членами «Кампфбунда», а затем и нацистской партии становятся Пауль Шмиттнер, Герман Бестельмайер и многие другие крупные немецкие архитекторы. В 1932 году в рамках «Кампфбунда» создается отдельная организация – «Союз борьбы немецких архитекторов и инженеров» («Kampfbund deutscher Architekten und Ingenieure»). Сюда входят почти все члены «Блока», а возглавляет организацию все тот же неутомимый Шульце-Наумбург. Главным объектом «борьбы», фигурирующей в названии, становится Баухауз и «новое строительство». С этого момента начинается жестокая травля архитекторов-рационалистов, причем ее инициаторами выступают вовсе не политики, а коллеги-архитекторы. Впрочем, политики национал-социалистического толка быстро присоединяются к этой борьбе, поняв, что могут легко переадресовать обвинения, направленные против новых построек, социал-демократическим властям. Последние, как уже говорилось, не только покровительствовали авангардистам, но и использовали успехи массового жилого строительства в качестве основного козыря на выборах.

В 1930 году членом коалиционного правительства Тюрингии и министром образования был назначен еще один близкий друг Шульце-Наумбурга,

¹ Цит. по: Miller Lane B. Architektur und Politik in Deutschland 1918–1945. S. 150.

член нацистской партии и будущий министр внутренних дел Третьего рейха Вильгельм Фрик. Первым его действием на новом посту стало изгнание архитектора Отто Бартнинга и всего штата его преподавателей из Веймарской художественной школы, наследовавшей Баухаузу. В том же 1930 году Баухауз подвергся гонениям в Дессау. Ситуация усугублялась тем, что в 1928 году Гропиус ушел с поста директора школы и его место занял Ханнес Майер, который во всеулышание объявлял себя «последовательным рационалистом» и «научным марксистом». При Майере жизнь внутри Баухауза очень сильно политизировалась, дав наконец реальные поводы для обвинений ее сотрудников и студентов в приверженности «культурбольшевизму». В 1930 году в Баухауз поступила большая группа коммунистов, шефство над которыми взял лично Майер. Узнав об этом, бургомистр Дессау, социал-демократ Хессе, счел за лучшее удалить «научного марксиста» с поста директора, заменив его по рекомендации Гропиуса куда более осторожным и далеким от политики Мисом ван дер Роэ. Однако Ханнес Майер, уходя с поста директора, подлил масла в огонь, собрав проектную бригаду «Рот Фронт» из членов «Красных бригад Баухауза» и отправившись вместе с ней на работу в Советский Союз.

Майер был далеко не единственным, кто в эти годы предоставил врагам функционализма столь весомый повод к обвинениям в связях с большевиками, предательстве национальных интересов и склонности к «кочевничеству». В конце 1920-х – начале 1930-х годов в СССР выехало заметное число немецких архитекторов. Этому способствовал экономический кризис, который оставил без работы множество европейских проектировщиков в то время как в Советском Союзе, где с 1928 года началось выполнение первого пятилетнего плана, развитие экономики и бурное строительство только набирали обороты. Важным стимулом для немецких архитекторов-рационалистов служило и то, что новый стиль, за который их чем дальше, тем больше клеймили и преследовали на родине, в Советской России считался чуть ли не государственным. И еще одно великое преимущество отличало в глазах западных проектировщиков молодую Республику Советов: здесь не существовало частной собственности на землю.

В 1930 году в Советскую Россию со своей бригадой уехал не только фанатичный коммунист Ханнес Майер, но и его однофамилец, кельнский планировщик Курт Майер, а также создатель Нового Франкфурта Эрнст Май, который всегда подчеркивал, что «не имеет никакого отношения к политике»¹. В 1932 году в Москву переехал и Бруно Таут.

Мы не будем вдаваться в подробности пребывания немецких архитекторов в Советской России. Скажем только, что очень скоро их начали преследовать и здесь. Когда в 1932 году в Москве, Харькове и Тбилиси прошла «Немецкая строительная выставка», главный редактор журнала «Советская архитектура», замнаркома просвещения архитектор

¹ Цит. по: Wem gehört die Welt. Kunst und Gesellschaft in der Weimarer Republik. Berlin: Kunstamt Kreuzberg, 1977. S. 118.

Николай Милютин выступил с заявлением, что немецкий функционализм есть порождение *капиталистического* по своей сути стремления к рационализации, которое «означает отказ от эстетики и превращает архитектора и художника в человека, начисто лишённого чувства прекрасного»¹. Таким образом, обвинения в «бесчеловечности», механистическом подходе к творчеству и небрежении художественными вопросами теперь предъявлялись немецким архитекторам не только на родине, но и в Советском Союзе. Разница состояла лишь в том, что в Германии их преследовали за пропаганду «большевистского» стиля, а в Москве упрекали за «буржуазность».

Не стоит думать, что резкая перемена эстетического курса происходила в конце 1920-х – начале 1930-х годов только в тоталитарных государствах и была следствием исключительно политического давления. Скорее наоборот: тоталитарные политики пришли к власти благодаря тому, что в жизни всей Европы незаметно начался новый период, сопровождавшийся пересмотром едва ли не всех предшествующих установок. Тоталитарные правители лишь заставили естественные процессы работать на себя. Если же отвлечься от проблемы противостояния художников и власти, мы легко убедимся в том, что и самих авангардистов посещают в эти годы усталость и разочарование.

На смену преклонению перед массами во всех странах Европы приходит в этот период своеобразный «культ личностей». Героями книг, живописных полотен, кинолент или даже музыкальных произведений вместо «маленьких людей» становятся великие полководцы, властители дум и политические лидеры прошлого и настоящего. Феномен сильной личности, независимо от того, идет ли речь о злодее или святом, завораживает и интригует. Ироничный Бертольт Брехт, который вот-вот назовет себя коммунистом, пишет в 1926 году: «С великими людьми плохо только одно (не считая того, что великие люди – это плохо само по себе) – что их всегда не хватает»². К концу 1920-х годов даже деятели культуры в массе своей очевидно начинают тяготиться свободой, причем частенько не только творческой, но и политической (через несколько лет анархист и смутьян Сальвадор Дали скажет: «Свобода вроде шпината – что-то вялое, без костей»³). И, как всегда в периоды усталости от излишней свободы, спасение видится в проверенном временем неизменном порядке, то есть в традиции.

В конце 1920-х – начале 1930-х годов многие лидеры архитектурного рационализма берутся за пересмотр базовых художественных установок. Во Франции Ле Корбюзье отрекается от своего броского и эффектного утверждения, что «дом – это машина для жилья», чтобы заявить

¹ Цит. по: Ibid. S. 126.

² Brecht B. Aus Notizbüchern. 1919–1926. Цит. по: Гумбрехт Х.У. В 1926 году: на острие времени. С. 339.

³ Дали С. Тайная жизнь Сальвадора Дали, написанная им самим. О себе и обо всем прочем. М.: Сварог, 1996. С. 191.

в 1929 году: «Где начинается архитектура? Она начинается там, где кончается машина»¹. К близким выводам приходит незадолго до отъезда из Германии и Бруно Таут: «Архитектура – это прежде всего искусство пропорций. Конечно, можно утверждать, что старые, тесные, темные, затхлые дома хуже современных по гигиеническим, техническим и социальным показателям. Но с архитектурной точки зрения многие из них совершенны и таковыми останутся навсегда»². А вот что думает в конце 1920-х Людвиг Мис ван дер Роэ: «Здание имеет длинную жизнь, оно переживает большинство из своих первоначальных функций и потому должно будет отвечать другим целям, и единственным неизменным фактором при течении времени должна оставаться его красота»³.

Парадоксально, но в годы обострения противостояния между традиционалистами и авангардистами их взгляды приобретают куда больше точек пересечения. Замечательный русский художник старшего поколения Л.О. Пастернак, после революции перебравшийся в Берлин, настаивал в конце 1920-х, что «из тупика, куда загнали Пикассо и т.п. только один спасительный выход – “назад”, ”к классицизму”, к ”натуре, к реальности и... самому однозначному академизму”»⁴. Но ведь и сами «Пикассо»⁵, то есть художники авангарда, пришли в конце 1920-х примерно к тем же выводам. Не случайно в эти годы классическая драма переосмыслилась на подмостках левых театров, классические сюжеты ложились в основу авангардных картин, книг и музыкальных произведений.

Если говорить о немецкой архитектуре, то сходство с классическими прообразами все явственнее проступало не только в работах представителей старшего поколения, но и в произведениях их учеников-рационалистов. На смену динамизму и асимметрии снова пришли упорядоченность, сбалансированность, симметрия, иерархия. Так, в облике Германского павильона, спроектированного для Международной художественной выставки в Барселоне Мисом ван дер Роэ, критики усмотрели следы влияний Шинкеля. Торжественный строй здания, его горизонтальная ориентация, членение центральной (стеклянной) части фасада тонкими металлическими стойками, а также постановка сооружения на массивный монументальный цоколь – все это будило ассоциации с классицизмом столетней давности.

В 1928–1930 годах тот же Мис ван дер Роэ построил в Брюнне (нынешний Брно) знаменитую виллу Тугендхат, архитектура которой развивала идеи барселонского павильона. Новые принципы «элитарного рационализма» архитектор распространил теперь на жилую застройку. Изогнутые

¹ Цит по: *Trotzdem modern. Die wichtigste Texte zur Architektur in Deutschland. 1919–1933.* S. 201.

² Цит. по: *J. Posener. BrunoTaut.* S. 45.

³ Цит. по: *Мачульский Г.К.* Мис ван дер Роэ. М.: Изд. литературы по строительству, 1969. С. 39.

⁴ Цит. по: *Лапишин В.* Леонид Пастернак в Берлине // Пинакотекa. 2000. № 10–11. С. 134.

⁵ Сам Пикассо создает в 1920-е годы многочисленные реплики на античные темы, в которых «античный мир предстает как нечто завершенное, законченное и статичное» (*Бусев М.А.* Предисловие // *Жидель А.* Пикассо. М.: Молодая гвардия, 2007. С. 25).

панели из дорогого темного дерева, перегородки из молочного стекла в сочетании с удобной кожаной мебелью и персидскими коврами создавали новые представления о роскоши и комфорте. В интерпретации Миса функционализм превращался в модный стиль рафинированных богачей и приобретал черты модернизированного классицизма.

Конечно, работы Миса ван дер Роэ иллюстрируют только одну из новых тенденций. Но говорить в целом о новом строительстве становилось со временем все труднее. Интернациональная архитектура, которая еще за несколько лет до этого воспринималась как нечто цельное и единое, распалась теперь на большое количество отдельных творческих манер, направлений и идеологий, а среди недавних единомышленников не замолкали горячие споры.

Понятно, что разночтения внутри некогда единого лагеря модернистов дополнительно ослабляли их позиции перед лицом внешних врагов, коих, как уже говорилось, становилось все больше и больше. Тактика обороны, к которой прибегали загнанные в угол рационалисты, сводилась по преимуществу к тому, чтобы, признав некоторые творческие ошибки и «перегибы», категорически отрицать связь «нового строительства» с политикой. Так, на одном из экстренных собраний Веркбунда Мис ван дер Роэ заявил, что в целях безопасности «Веркбунд должен впредь маршировать без знамен». Тем же лозунгом Мис ван дер Роэ пытался руководствоваться и в Баухаузе, директором которого он, как уже говорилось, был назначен в 1930 году. Все административные действия нового директора были направлены на то, чтобы в кратчайшие сроки превратить Баухауз в сугубо профессиональную школу, не имеющую никаких точек соприкосновения с политикой. Однако сложившуюся за истекшие десять лет репутацию школы уже ничто не в силах было изменить. Когда в 1931 году нацистская партия получила в парламенте Дессау абсолютное большинство голосов, на Баухауз обрушилась новая, небывалая по силе волна репрессий. В 1932 году школу выселили из принадлежащих ей «безобразных» зданий, которые решено было в ближайшее время сравнять с землей (по счастью, этой угрозе не суждено было осуществиться). Баухауз лишился всех субсидий, отчислившихся ему городом, а также статуса государственного учебного заведения. Перерегистрировав Баухауз как частную школу, Мис ван дер Роэ перевез его в Берлин, кое-как разместив мастерские в помещениях заброшенной телефонной фабрики.

1933–1936

Как известно, 30 января 1933 года президент Гинденбург подписал указ о назначении Гитлера канцлером. И хотя большинство в правительстве по-прежнему составляли консерваторы, а на выборах в марте того же года нацистская партия набрала только 44 процента голосов, нация и ее представители в парламенте продемонстрировали поразительную готовность сложить все свои права и полномочия к ногам нового канцлера. Томас Манн записал в дневнике 1933 года: «Немцам было дано сотворить

революцию, никогда ранее не виданную: без идеи, против идеи, против высокого, лучшего, порядочного, против свободы, истины, права. С точки зрения человеческой никогда не происходило ничего подобного – и при этом бурное ликование масс, которые верят, что действительно этого хотели, в то время как их только хитрейшим образом обманули»¹.

Томас Манн прав и не прав одновременно. Гитлер действительно, двигаясь к власти, прибегал к демагогии и лжи в беспрецедентных масштабах. Однако, может быть, он не гнушался делать это как раз потому, что видел перед собой «великую цель», которая, по его убеждению, оправдывала любые средства. Он искренне верил в избранность арийцев, немцев и свою собственную². Не менее искренне он ненавидел тех, кого считал врагами нации и помехой к осуществлению своей утопической мечты – созданию Тысячелетнего рейха. Немецкий народ к концу 1920-х годов истосковался не только по экономической и политической стабильности, не только по сильной власти, но и по идеальной цели. Именно этой иррациональной тоске по Вере и Мечте и был прежде всего обязан своими поразительными успехами Гитлер. По своему происхождению и личной истории он был полноправной частью толпы, поэтому его вкусы, представления о мире и об идеалах были чрезвычайно близки его потенциальным избирателям. То, что он апеллировал к их самым низменным чувствам и темным инстинктам, дополнительно облегчало его задачу.

Своей главной, первоочередной целью фюрер, подобно утопистам всех времен, видел воспитание, а то и насильственную перековку («мы не должны забывать, что преимущества культуры надо внедрять в известной мере силой железного кулака»³) немецкой нации. Когда в его руках оказалась реальная власть, прежние рассуждения легли в основу многочисленных законов, регламентирующих работу и досуг, семейную и религиозную жизнь и даже любовь и ненависть граждан немецкой империи. Казалось бы, народ должен был воспротивиться столь бесцеремонному вмешательству государства в частную жизнь, но поскольку новую идеологию Гитлер преподносил как аналог новой Веры, даже самые жесткие и нелепые предписания новой власти большинство немцев встретило с иступленной радостью самоотречения. «В 1933 году в буржуазной Германии прокатилась мощная волна выступлений, выражавших готовность к национальной унификации и самонивелированию (*Selbstgleichschaltung*), которая воспринималась как великое национальное обновление»⁴.

¹ Манн Т. Из дневников // Манн Т. О немцах и евреях. С. 130.

² «Из миллионов, – писал Гитлер в “Майн кампф”, – шаг вперед должен сделать один-единственный ...кто силой убеждения из зыбкого идеализма широких масс сформулирует твердые принципы и возглавит борьбу во имя торжества правого дела, пока из набегających волн праздного мира не появится гранитный утес, отлитый из нерушимого единства веры и воли». Цит. по: Ширер У. Взлет и падение Третьего рейха: В 2 т. Т. 1. М.: Захаров, 2009. С. 164.

³ Цит. по: Там же. С. 276.

⁴ Данн О. Нации и национализм в Германии. 1770–1990. С. 286.

Путем постепенной трансформации законов Германия меньше чем за год была превращена в «единое, авторитарное и народное государство». Не только многопартийная система, но и сепаратизм были уничтожены, земельные парламенты упразднены. Уже в конце 1933 года был принят закон о «Единстве государства и партии», после чего сеть жесткого партийного контроля, подкрепленного и усиленного военизированными формированиями гестапо, СС и СА, накрыла всю страну и пронизала жизнь нации снизу доверху. Еще через полгода, когда скончался Гинденбург, было объявлено, что функции не только канцлера, но и президента возлагаются на Адольфа Гитлера. Военных Гитлер заставил присягнуть на верность не стране или конституции, а лично ему, а в рядах своих сподвижников, которых также имел все основания побаиваться, произвел первые серьезные «чистки». Отныне диктатура фюрера уже ничем не сдерживалась.

Хотя на место народной любви постепенно заступал страх, эйфория в стране продолжала нарастать. По свидетельству американского корреспондента, жившего в те годы в Германии, «подавляющее большинство немецкого народа, казалось, ничего не имело против того, что его лишили личной свободы, что уничтожили много культурных ценностей, предложив взамен бессмысленное варварство, что его жизнь и работу подвергли такой регламентации, какой не знал даже он, приученный за много поколений к строгому порядку»¹. Даже среди образованного сословия было в первые годы режима не так уж много недовольных. Немецкое культурное сообщество, давно зараженное идеями «Великой Германии», пусть и с некоторыми оговорками, принимало и разделяло заметную часть нацистских лозунгов. Кроме того, деятели культуры еще в большей степени, чем другие граждане государства, были благодарны новой власти за то, что во главу угла были снова поставлены духовные ориентиры и идеальные цели.

Отношение к новой власти среди представителей интеллигентных профессий в огромной степени зависело и от конкретного рода их деятельности. Скажем, писатели, которые отныне не имели возможности свободно издавать свои произведения, были поставлены в самые невыгодные условия и в массовом порядке покидали страну. Художники, как казалось поначалу, имели больше шансов сохранить профессию и лицо, поскольку могли ограничить свое творчество набором нейтральных тем: пейзажами, натюрмортами, портретами. (То, что поводом для репрессий может стать не только тематика, но и творческая манера, стало ясно далеко не сразу.) Зато музыканты в большинстве своем вообще не видели оснований для паники и продолжали успешно функционировать при нацистах.

Что касается архитекторов, то они связывали с новой властью едва ли не самые большие надежды. Гитлер не раз заявлял о наличии у него

¹ Ширер У. Взлет и падение Третьего рейха. Т. 1. С. 335.

грандиозных строительных планов, а «вера в свое политическое призвание и страсть к архитектуре были в нем нераздельны»¹. Главное, что привлекало архитекторов как старшего, так и младшего поколения в художественных лозунгах новой власти, была ее установка на создание «высокого», духовно насыщенного искусства. В своем выступлении на съезде Союза немецких архитекторов, проходившем в 1933 году, Петер Беренс с удовлетворением отмечал, что начавшуюся эпоху характеризует «идеалистическая устремленность, идеализм, который снова пробудился для мысли и действия»². «Мы создадим священные здания и символы нашей культуры»³, – обещал Гитлер.

Тем, кто устал от разговоров о главенстве разума над чувствами, будущего над прошлым, а технического прогресса над духовной жизнью, тем, кто в последние годы республики чувствовал себя потесненным в творческих и человеческих правах, хотелось верить, что при новой власти развитие культуры пойдет по более разумному, сбалансированному пути. Практически никто не мог предвидеть, что в условиях политической диктатуры «перегибы» в художественной области примут куда более страшные масштабы, а объектом преследований в конце концов окажется не тот или иной стиль, но талант как таковой.

Все это стало очевидно позднее, а в первые месяцы режима в строительной области во многом продолжала действовать инерция. По свидетельству исследователей Й. Печ и В. Шэхе⁴, частные структуры и административные органы, отвечавшие за строительство, поначалу функционировали так же, как и при республике. Чиновники на местах в большинстве своем сохранили за собой должности, большинство строительных и производственных программ продолжали осуществляться, да и «стили» оказались заимствованы из недавнего демократического прошлого. Разве что в жилой сфере наблюдались решительные перемены, поскольку строительство домов с плоскими крышами и горизонтальными окнами было запрещено законом по всей территории Германии. Немаловажно также, что на многие ключевые посты сразу после прихода нацистов к власти были назначены квалифицированные и достаточно яркие архитекторы. Правда, среди них были почти исключительно традиционалисты, но ведь и этот факт вполне можно было трактовать как акт восстановления справедливости после нескольких лет безоговорочного лидерства модернистов.

Кстати о модернистах. То, что теоретические постулаты и политические лозунги нацистов были предельно темны и в них смешивались аргументы

¹ Шнеер А. Воспоминания. Смоленск: Русич, 1998. С. 110.

² Цит. по: Krawietz G. Peter Behrens im Dritten Reich. Weimar: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, 1995. S. 21.

³ Цит. по: Раушинг Г. Говорит Гитлер. Зверь из бездны. М.: Миф, 1993. С. 196–197.

⁴ Petsch J., Schaeche W. Architektur im deutschen Faschismus: Grundzüge und Charakter der nationalsozialistischen Baukunst // Realismus. 1919–1939. S. 396–407.

разных сторон¹, внушало не только традиционалистам, но и представителям практически всех прежних школ, направлений и групп надежду на возможность сотрудничества с новой властью. Даже представители левого авангарда, которых сторонники Гитлера начали травить задолго до своей окончательной победы, далеко не сразу расстались с иллюзией, что смогут убедить гонителей в своей правоте. Революционный тон нацистов «настолько напоминал тексты радикальных художников и архитекторов после 1918 года, что порождал в среде сторонников современного искусства надежду, что им удастся убедить новый режим поддержать новое строительство»². Исследователь тоталитарного искусства Игорь Голомшток справедливо отмечает, что «как в России, так и в Германии авангард был своего рода генератором эстетического и политического экстремизма. Его путь шел в революцию, но в Германии 20-х годов его представители оказались перед выбором: революция красная или коричневая. И та, и другая обладали притягательной силой для тех, кто ненавидел существующий буржуазный порядок и жаждал разрушить его основы как в культурной, так и в социальной жизни»³.

Конечно, в убеждениях нацистов и художников левого крыла имелось немало принципиальных расхождений. Но и сходство между ними также было немалое. И художники авангарда, и нацисты жаждали не только разрушить старый мир, но и выстроить на его месте новый, идеальный, вследствие чего их преобразовательные планы имели такую специфику и такие масштабы, что в принципе не могли быть осуществлены в демократическом государстве. «Художник-авангардист, для которого внешний мир обратился в черный хаос, стоит перед необходимостью создать новый мир в целом, и потому его художественный проект необходимо является тотальным, неограниченным. Следовательно, для реализации этого проекта художнику требуется тотальная власть над миром – и прежде всего тотальная политическая власть»⁴. Не случайно в недавнем прошлом многие немецкие функционалисты старались заинтересовать своими идеями лидеров Советского Союза и Италии⁵, а теперь надеялись увлечь ими Гитлера.

Известно, что Гитлер мечтал осуществить в недалеком будущем строительство некоего идеального, «окончательного» государства, «Тысячелетнего рейха». Такой же «окончателностью» были проникнуты и планы

¹ По мнению историка и филолога Виктора Клемперера: «Национал-социализм усваивает фашизм, большевизм, американизм, перерабатывая все это в германской романтике». Цит. по: *Эткинд Е. Две еврейские судьбы* (Читая дневники Виктора Клемперера) // *Эткинд Е. Записки незаговорщика*. Барселонская проза. СПб.: Академический проект, 2001. С. 448.

² Цит. по: *Miller Lane B. Architektur und Politik in Deutschland 1918–1945*. S. 168.

³ *Голомшток И. Тоталитарное искусство*. М.: Галарт, 1994. С. 59.

⁴ *Гройс Б. Утопия и обмен*. [М.]: Знак, 1993. С. 26.

⁵ Позднее, уже после оккупации Франции немецкими войсками, Ле Корбюзье сумел заинтересовать своими архитектурными идеями коллаборационистское правительство маршала Петена.

авангардистов, рассчитывавших выстроить новый мир и воспитать новых людей. Как очень точно подмечает С.П. Батракова, «...утопия... несет в себе именно “ограниченную точку зрения”, замыкая живое развитие истории изобретенной формулой счастья. Именно такой финальностью отмечены различные варианты “абсолютной”, “тотальной”, “универсальной формы”, предложенные во спасения человечества художниками-утопистами»¹.

Многим надеждам авангардистов суждено было сбыться, многим прогнозам – осуществиться, а некоторым важнейшим процессам, характеризующим наше современное бытие, они положили начало и дали ход. Однако в полной мере мир, рожденный их воображением, не имел шансов к осуществлению именно в силу своей окончательной завершенности, не предполагающей ни случайности, ни развития, ни включенности в реальный исторический процесс. Не потому ли строительству нового мира был предпослан миф о нем, долженствующий закамуфлировать недостатки, сгладить противоречия, но главное – заполнить зияющие пустоты, пробелы в той совершенной и полной картине будущего, которой так и не суждено было принять зримые очертания. Отдельные реально осуществленные объекты трактовались как видимая вершина огромного скрытого от глаз айсберга, которому в некоем неопределенном будущем предстояло всплыть на поверхность. Этот опыт сращения реального и воображаемого в рамках одного политико-художественного мифа очень пригодился Гитлеру и его идеологам. Осознанно или нет, нацисты действовали по той же схеме, что и авангардисты, хотя творимый ими миф разительно отличался от модернистского не столько даже по идеологическим, сколько по эстетическим своим характеристикам.

Именно «вкусовой» разнице суждено было сыграть роковую роль в отношениях нацистов с художественным авангардом, ведь, как очень точно формулируют авторы книги «Массовая психология фашизма», «фашистская ментальность возникает, когда реакционные концепты накладываются на революционную эмоцию»². Эта самая реакционность, консервативность нацистской идеологии давала о себе знать в первую очередь в сфере культуры. Мы помним, что авангардисты надеялись использовать силу абсолютной власти ради продвижения элитарного искусства, непонятного и неприятного массам. Нацисты же, напротив, искренне разделяли самые низкопробные вкусы толпы и стремились натравить ее на носителей индивидуальной творческой мысли. Томас Манн характеризовал «социализм фашизма» как «социализм презрения к человеку и террор против культуры со стороны мелкого буржуа»³. Новая власть опиралась на послушную, безгласную массу, готовую слепо, без раздумий повиноваться любым приказам, а потому старательно поощряла в «своем» народе ненависть ко всему неповторимому, штучному. Любые проявления

¹ Батракова С.П. Искусство и утопия. Из истории западной живописи и архитектуры XX века. М.: Наука, 1990. С. 24.

² Лаку-Лабарт Ф., Нанси Ж.-Л. Нацистский миф. СПб.: Владимир Даль, 2002. С. 23.

³ Манн Т. О немцах и евреях. С. 46.

индивидуальности казались подозрительными, а наличие незыблемых принципов (не только моральных, но и художественных!) воспринималось как недопустимое вольнодумство, дерзость, угроза строю. «С точки зрения тоталитаризма любой авангард нарушает порядок, а причиной тому не его содержание, а дерзкий факт самого его существования и претензий на индивидуальную мысль»¹. Не случайно представители всех профессий, включая и творческие, были первым делом подвергнуты в Третьем рейхе «добровольно-принудительной» унификации. Член нацистской партии, ученик Мутезиуса архитектор Карл Кристоф Лёрхер так расшифровывал это понятие: «Унификация в национал-социалистическом смысле означает, что все в равной мере должны подчиниться общей руководящей идее. Являетесь ли вы при этом авторитетом в своей области или нет, не имеет никакого значения»².

В конечном итоге, то, что нацисты многое позаимствовали из опыта художников-авангардистов, сказалось на участии последних не положительным, а самым что ни на есть отрицательным образом. Фюрер и его идеологи ополчались с такой яростью на «болезненных выродков, умалишенных и опустившихся людей»³, потому что, уподобляясь самим авангардистам, приписывали влиянию искусства почти неограниченные возможности. Похоже, они всерьез верили, что недоступные их пониманию произведения способны сбивать с толку немецкий народ, развращать и разлагать его душу, а потому видели в его создателях не просто «извращенцев и дегенератов», но и врагов строя.

Позднее, впрочем, стало ясно, что отнюдь не только авангардисты, но и художники, придерживавшиеся куда более близких нацистским лидерам стилистических (да и идеологических) установок, рано или поздно попадают в опалу вовсе не за свои стилистические или политические предпочтения, а просто за чрезмерную верность принципам и увлеченность делом. Однако на начальном этапе никому не приходило в голову ждать подобного подхода от власти, которая во главу угла ставила *веру в идеи*. Большинству казалось, что достаточно представить убедительные свидетельства своей политической благонадежности и расовой чистоты, чтобы отвести от себя подозрения и заручиться поддержкой нового режима.

Либеральные выступления Геббельса, назначенного в сентябре 1933 года главой вновь образованной Палаты по культуре, а также то, что приглашения стать членами палаты он разослал в числе прочего некоторым художникам-экспрессионистам⁴ и архитекторам-модернистам, дополнительно

¹ Серс Ф. Тоталитаризм и авангард. В преддверии запредельного. М.: Прогресс-Традиция, 2004. С. 32.

² Lörcher C.Ch. Gleichschaltung // Teut A. Architektur im Dritten Reich 1933–1945. Berlin; Frankfurt am Main; Wien: Ullstein Verlag, 1967. S. 86–87.

³ Цит. по: Schuster P.-K. München – das Verhängnis einer Kunststadt // Nationalsozialismus und «Entartete Kunst». München: Prestel-Verlag, 1987. S. 30.

⁴ О непростых отношениях Геббельса с экспрессионистами см. подробнее: Голомшток И. Тоталитарное искусство. С. 78–79.

обнадежили сторонников «нового строительства», и по стране прокатилась волна выступлений и публикаций в его защиту.

Вальтер Гропиус взывал к патриотизму сотрудников Палаты по культуре: «Неужели все достигнутые немцами в этой области успехи пропадут втуне? Неужели мы будем принуждены прекратить делать то, что принесло нам такой успех и, являясь свидетельством высоты немецкого духа, было подхвачено и развито остальными народами? Неужели Германия может себе позволить выбросить новое движение и ее лидеров за борт раньше, чем будет создано какое-то другое искусство, сопоставимое с нынешним по уровню?»¹ К Геббельсу и его заместителям по Палате за поддержкой обращались также Мартин Вагнер, Хуго Херинг и другие члены «Кольца». Главное, о чем просили все представители архитектурного авангарда, касалось возможности публично защитить попавший в опалу интернациональный стиль. Однако Гитлер быстро положил конец всем открытым спорам и дискуссиям, дав понять, что авангард во всех его проявлениях подлежит уничтожению.

Первым актом публичного спектакля, в который новые идеологи решили превратить уничтожение авангарда, стал окончательный разгром Баухауза. Вследствие доноса в берлинском помещении школы весной 1933 года прошли обыски. После этого помещения Баухауза были «временно» опечатаны. Мис ван дер Роэ в качестве директора школы просил об аудиенции Розенберга и обращался за помощью к мюнхенскому архитектору, влиятельному члену нацистской партии Винфриду Вендланду. В ответ он получил приказ удалить из преподавательского состава «коммуниста Кандинского» и «еврея Хильберсаймера», а также утвердить план учебных занятий в новом министерстве образования. Отказ Миса последовать этим требованиям привел к закрытию школы 10 августа 1933 года. В других учебных заведениях Германии художественного профиля сразу после этого прошли «чистки» преподавательского состава.

После этих событий функционалисты начали всерьез задумываться об эмиграции. Свидетель событий Юлиус Позенер отмечал, что именно им, лидерам интернациональной архитектуры, сумевшим столь многого добиться у себя на родине, решение об отъезде давалось особенно тяжело².

¹ Цит. по: *Miller Lane B. Architektur und Politik in Deutschland 1918–1945. S. 172–173.*

² Сам Позенер, незадолго до этого закончивший архитектурный факультет и работавший критиком, по собственному признанию, уехал из страны только потому, что был евреем. «Это не имело никакого отношения к моему мировоззрению. Беря пример со своего отца-патриота или брата, ушедшего добровольцем на фронт, будучи воспитан в буржуазном доме, я прекрасно понимал язык нацистов. И он вдохновлял меня... Если бы я не был евреем, я ничего не мог бы гарантировать. Это я заявляю тем, кто говорит, что всегда был демократом. Это неправда». (Interview mit Prof. Julius Posener in Berlin (W) am 3.12.1978 // *Die Zwanziger Jahre des Deutschen Werkbunds. S. 76–77.*) Свидетельство Позенера, нравственно безупречного человека, который впоследствии пошел сражаться против нацистской Германии на стороне союзников, лишний раз подтверждает, что идеи Гитлера таили в себе огромный соблазн даже для представителей интеллигенции. Однозначно антифашистскую позицию занимали в те годы единицы.

Вальтер Гропиус писал в письме к Пёльцигу: «Я не имею ни малейшего желания эмигрировать, ибо здесь чувствую себя дома, и потому всячески заинтересован в том, чтобы документально подтвердить в официальных инстанциях ложность обвинений, распространяемых против меня. Я никогда не принадлежал ни к какой партии и вообще никак не был связан с политикой, и мне кажется смехотворным, что мое имя – имя немца и пруссака, заслужившего авторитет в мире, – со стыдом замалчивается за границей нынешними официальными немецкими властями»¹. Гропиусу все-таки пришлось уехать, и, как знать, может быть, именно благодаря тому, что власть вынудила его это сделать, он сумел сохранить непрерываемый авторитет в глазах современников и потомков.

Как ни кощунственно это звучит, но многие деятели авангарда могут быть благодарны Гитлеру за то, что он так решительно отказался от сотрудничества с ними и в исторической перспективе способствовал сохранению ими доброго имени. Куда более тяжелым с моральной точки зрения оказалось положение традиционалистов. Среди них также было немало честных и искренне преданных своему делу людей, но едва ли не все они оказались скомпрометированы тем, что, вступившись за дорогие их сердцу традиционные ценности, сыграли на руку нацистам или даже открыто поддержали их. Многих защитников традиции ждали серьезные неприятности после падения Третьего рейха, хотя альянсу большинства из них с тоталитарной властью в большинстве случаев суждено было быть недолгим.

Основная тактика Гитлера во внутренней политике состояла в том, чтобы разрушать все прежние связи – профессиональные, политические, географические и даже семейные – и устанавливать вместо них новые, подконтрольные партии и лично фюреру. В результате люди утрачивали прежние признаки идентификации, оказывались оторваны от привычной среды, дезориентированы и в конечном итоге морально сломлены. В согласии с этой политикой уничтожению подлежали не только союзы авангардистов, вроде «Кольца», но и все остальные ранее существовавшие объединения, включая «Веркбунд» и даже «Кампфбунд».

Борьба с авангардом, осуществлявшаяся по преимуществу руками кампфбундовцев, обеспечила Гитлеру симпатию огромного числа избирателей и помогла обрести власть. Чтобы эту власть сохранить и преумножить, на новом этапе требовалось обратить оружие против прежних сторонников. Уже в 1934 году на партийном съезде в Нюрнберге Гитлер обрушил свой гнев на тех, кто, «подобно отшельникам, прячется в сказочном немецком мирке, над которым потешаются даже евреи»², и заявил, что не допустит, чтобы в Германии осуществились «бюргерский ренессанс и консервативные реформы»³. Будущее страны не за возрождением

¹ Цит. по: Die Zwanziger Jahre des Deutschen Werkbunds. S. 287–288.

² Цит. по: *Durth W. Deutsche Architekten: Biographische Verflechtungen 1900–1970.* Braunschweig; Wiesbaden: Friedr. Vieweg & Sohn, 1986. S. 156.

³ Ibid.

крестьянской идиллии, а за строительством больших современных промышленных городов, объявил он. С этого момента авторитет «Кампфбунда» и его членов в новом государстве начал стремительно падать. В 1935 году «Кампфбунд» утратил и все свои административные полномочия, уступив их Имперской палате по культуре и Министерству пропаганды, во главе которых встал давний враг Наумбурга и Розенберга Йозеф Геббельс. Прошло еще несколько лет, и главный пропагандист «стиля защиты родины», изобретатель «камер ужасов» Шульце-Наумбург был не только полностью отстранен от дел, но и фактически проклят первым лицом страны, с которым решился в открытую спорить. Наумбургу была запрещена педагогическая деятельность, а еще позднее он оказался под угрозой изгнания из партии.

История Наумбурга вполне типична. Почувствовав, что все рычаги власти оказались в его руках, Гитлер начал избавляться от наиболее ретивых своих сподвижников, демонстрируя, что требует не столько определенных убеждений, сколько слепого повиновения. В соответствии с этой установкой уже к 1934 году в Палате по изобразительному искусству, без членства в которой архитекторы и художники не имели теперь права получать заказы, были сознательно собраны представители самых разных школ и направлений. Среди них попадались даже знаменитые модернисты, такие, например, как Мис ван дер Роэ, остававшийся в стране вплоть до 1938 года. «С уверенностью можно утверждать, что никакой из избранных архитектором стилей не мог стать поводом к его исключению из Палаты»¹. Зато таким поводом могла стать излишняя преданность тем или иным художественным, идеологическим или нравственным принципам, даже если эти принципы не шли вразрез с лозунгами национал-социализма.

В 1935 году главой «Веркбунда» вместо избранного в 1933 году традиционалиста Лерхера был назначен дизайнер Герман Греч, в недавнем прошлом сотрудничавший с модернистами². А архитектурную пропаганду в стране примерно в эти же годы возглавил ученик Тессенова Рудольф Вольтерс, успевший несколько лет проработать в бригаде Эрнста Мая в Москве. С середины 1930-х Гитлер все охотнее окружал себя теми, кто имел вполне весомые «грехи молодости», но поспешил отречься от собственного прошлого. «Художники – политические глупцы, поэтому не стоит напоминать им о том, что они натворили раньше»³, – с показным добродушием говаривал Гитлер. Понятно, что людьми, легко меняющими убеждения, проще было командовать, тем более, что под рукой всегда имелся материал для их шантажа. Возможно также, что, приближая бывших модернистов, Гитлер стремился продемонстрировать внешнему миру лояльность режима к инакомыслию и свою причастность к новейшим

¹ Miller Lane B. Architektur und Politik in Deutschland 1918–1945. S. 175.

² В 1927 году, например, Греч оформил часть помещений в доме Беренса на территории Вайсенхофа.

³ Interview mit Albert Speer am 16.11.1978 in München // Die Zwanziger Jahre des Deutschen Werkbunds. S. 302–303.

веяниям в искусстве. Или он надеялся, что люди, имевшие некогда отношение к созданию нового стиля, помогут повысить качество немецких изделий и построек, утративших в 1930-е прежний авторитет на мировой сцене. Однако без принципиальности, которую так решительно искоренял в своих подчиненных Гитлер, нечего было и думать о создании истинных шедевров.

1936–1945

Многие исследователи сходятся во мнении, что уже около 1936 года в истории Третьего рейха незаметно начался новый этап. Гитлер считал, что успехи, достигнутые нацистской Германией за истекшие три года, настолько велики, что позволяют отодвинуть проблемы внутренней политики на задний план и перейти к осуществлению главной, заветной цели – пересмотру итогов Версальского договора и изменению государственных границ империи. Начавшаяся подготовка к большой войне отразилась на всех аспектах жизни страны, включая архитектуру.

В первые годы режима Гитлер лично курировал лишь самые важные постройки, в то время как в жилом, промышленном и даже отчасти общественном строительстве продолжали реализовываться прежние программы, под которые с большим или меньшим успехом подверстывалась новая идеологическая база. Около 1936 года акценты начали смещаться. Теперь в центре внимания властей оказались военные заводы, автодороги, железнодорожные узлы, а также крупные города, которые Гитлеру не терпелось подготовить к роли крупных центров будущей империи-победительницы.

Поскольку реконструкция городов и создание в них крупных государственных и общественных построек были делом куда более идеологически

Вернер Марх.
Дом немецкого
спорта в Берлине.
1934–1936





значимым, чем строительство дешевого жилья, фабрик и автодорог, возникла насущная потребность в выработке единого «стиля фюрера», коим и был в 1937–1938 годах объявлен упрощенный и подчеркнуто монументальный неоклассицизм. На данном этапе нацистские идеологи задались целью окончательно вытравить из произведений искусства индивидуальные авторские черты, свести все ранее существовавшие течения, направления и манеры к некому среднестатистическому художественному результату.

Исчерпывающее представление о том, какими принципами руководствовались «архитектурные главнокомандующие» Третьего рейха, дает директивная статья другого любимца Гитлера – Фридриха Таммса. В статье, озаглавленной «Величие в архитектуре» («Das Grosse in der Baukunst») и обошедшей передовые полосы всех крупных нацистских газет, Таммс писал, что нацистские постройки должны быть «строгими, скупыми, ясными и выполненными в классических формах. Они должны быть просты. Должны нести в себе новый масштаб, “ориентированный на небесные сферы”. Их масса должна быть больше, чем того требуют практические соображения, дабы возвыситься над обыденностью. Их созданию должен предшествовать волевой порыв, но они должны быть надежно сконструированы и выполнены в соответствии с лучшими ремесленными традициями, ибо создаются в расчете на вечность. Никакой практической цели у таких зданий нет и быть не может – они должны нести идею, в силу чего им надлежит иметь вид неприступный и вызывать у людей не только удивление, но и страх. Подобная архитектура не может быть персонифицированной, авторской, ведь она – плод создания не отдельного человека, но отражение картины мира целого сообщества, объединенного общими идеалами»¹. Хотя цитируемый текст появился лишь в 1942 году, он скорее

Вернер Марх.
Олимпийский
стадион в Берлине,
1934–1936

¹ Tamms F. Das Grosse in der Baukunst // Durth W. Deutsche Architekten: Biographische Verflechtungen 1900–1970. S. 242.

обобщал предшествующий опыт, чем предлагал директивы на будущее, поскольку все перечисленные в нем характеристики присутствовали в большинстве официальных немецких построек уже в конце 1930-х годов.

Одновременно с творческой унификацией шел и другой процесс: на место специалистов, опирающихся на мнение экспертного профессионального сообщества, на руководящие должности назначались функционеры, обладавшие невиданными доселе полномочиями и подотчетные лично Гитлеру. Так, 30 января 1937 года генеральным инспектором по застройке и реконструкции Берлина был назначен тридцатидвухлетний Альберт Шпеер¹. Уже в 1934 году, после смерти Людвиг Трооста, Шпеер занял место «у трона» Гитлера. За несколько предшествующих лет он успел продемонстрировать не только собранность, трудолюбие и талант организатора, но и требуемый уровень лояльности новой власти. «Я сознавал себя архитектором Гитлера. Политические события меня не касались. Я лишь выводил для них импозантные декорации»², – так позднее охарактеризует свое творческое кредо и роль в Третьем рейхе сам архитектор.

Поручая Шпееру проектирование новой мировой столицы, Гитлер с самого начала дал понять, что основная цель архитектора состоит не в том, чтобы разгрузить транспортные артерии города, санировать неблагополучную застройку и т.д., а в том, чтобы «переплюнуть Париж и Вену»³. Он не ждал от генерального инспектора творческих откровений, но требовал, чтобы тот, опираясь на вполне конкретные исторические прототипы, продемонстрировал «превосходство» новых зданий по чисто формальным характеристикам – ширине, высоте, числу колонн и т.д. Шпеер вспоминал: «Все прежние архитектурные пропорции Берлина предстояло разрушить с помощью двух строений, которые Гитлер пожелал воздвигнуть на новой, Парадной улице. С северного конца, неподалеку от рейхстага, он предусматривал гигантский дом собраний, здание с куполом, в котором бы многократно уместился римский Собор Святого Петра. Диаметр купола должен был составить двести пятьдесят метров. Под большепролетным перекрытием такого купола на площади в 38 000 квадратных метров могли разместиться стоя 150 000 слушателей... На некотором расстоянии от Южного вокзала Гитлер предполагал соорудить как противовес Дому собраний Триумфальную арку, высоту которой он установил в сто двадцать метров»⁴.

Первыми образцово-показательными объектами, удовлетворявшими требованиям Гитлера, были мюнхенские постройки Трооста – Дом немецкого искусства и комплекс зданий на Королевской площади. В свою очередь, первой берлинской постройкой, знаменовавшей

¹ О проекте Нового Берлина см.: Маркин Ю.П. Искусство Третьего рейха. М.: РИП-Холдинг, 2012. С. 88–93.

² Шпеер А. Воспоминания. С. 155.

³ Там же. С. 103.

⁴ Там же. С. 101–102.

начало реконструкции немецкой столицы, стало здание Рейхсканцелярии. «Предоставляю в ваше распоряжение всю Фосштрассе. Расходы меня не волнуют. Главное, чтобы строить быстро, но при том солидно»¹, – так Гитлер сформулировал свое задание, обращаясь к Шпееру в конце января 1938 года. В соответствии с приказом, Рейхсканцелярия была выстроена меньше чем за год, хотя для ее возведения потребовалось снести целый квартал существующей застройки и вырыть огромный котлован для бомбоубежища. Надо сказать, что после 1936 года Гитлер еще сильнее склонен был торопить своих архитекторов, чем в первые годы режима. Несмотря на уверения, что Третий рейх просуществует не меньше тысячелетия, несмотря на декларированное стремление ориентировать новые постройки на «вечность», Гитлер неизменно спешил в осуществлении всех своих планов.

Известно, что бурное развитие промышленности и явившееся его следствием активное вмешательство буржуазии в культурный и политический процесс уже в XIX веке изменили привычный темп существования, внося в него незнакомую доселе судорожность, лихорадочность и поспешность. Представителям буржуазии, сословия молодого и активного, но одновременно довольно инфантильного и самонадеянного, было свойственно стремление решительно вмешиваться в ход истории и пытаться переделать жизнь по своему усмотрению. Гитлер по своему происхождению, опыту и психологическому складу находился еще ступенью ниже, и качества, присущие буржуазному сословию, в этом предводителе «восставших масс» переродились чуть ли не в пародию. Нетерпение и самонадеянность главы немецкого государства не знали себе равных. При всем прокламируемом почтении к «корням» Гитлер в реальности был начисто лишен уважения к традиции и преемственности. Не случайно он считал возможным перекраивать по собственному усмотрению историю и «назначать» себе и «своему народу» предшественников и предков. В силу отсутствия какого-либо образования и привычки к систематическому профессиональному труду он, казалось, даже не подозревал о том, как долго вызревают плоды культурной эволюции и как нелегко достигается то, что в искусстве именуется словом «качество». Он не видел ничего невозможного в том, чтобы выстроить (в буквальном и переносном смысле слова) идеальное государство в считанные месяцы, при этом руководствуясь весьма приблизительными представлениями и планами. Шпеер свидетельствует, что в архитектуре «для Гитлера было характерно желание без долгих раздумий провозгласить первую же идею как единственно – интуитивно – верную»². Поиск удобной планировки, работу с пропорциями или расчет оптимальных показателей он считал ненужной прихотью и блажью специалистов, с мнением которых с каждым годом считался все меньше.

Согласно убеждениям Гитлера, главное назначение новых построек состояло в том, чтобы в настоящем служить постоянной декорацией

¹ Шпеер А. Воспоминания. С. 140.

² Там же. С. 118.

к красочной инсценировке, которую нацистские идеологи именовали жизнью в Третьем рейхе, а в будущем – внушать потомкам трепет перед ней. В силу этого поспешно нарисованные ротонды, лестницы, гигантские створки дверей, колоннады, портики, а также грубые, массивные скульптуры, ставшие неотъемлемым атрибутом новых построек, в большинстве случаев несли в себе нечто бутафорское и скорее *изображали* архитектуру, чем в реальности являлись ею.

Шпеер писал о постройках Третьего рейха: «При пристальном изучении вы придете к выводу, что в это время в архитектуре не возникло никакого нового направления... Разница с архитектурой, существовавшей до 1933 года, была не в выразительных средствах и отдельных применявшихся элементах, будь то карниз, столб или колонна, а лишь в масштабах, которые теперь требовались. Масштабы стали другими»¹. Хотя архитекторы Гитлера действительно не смогли предложить миру ничего принципиально нового по форме, Шпеер напрасно отказывает продуктам их деятельности в своеобразии. «Новые масштабы», о которых он пишет, в конечном итоге привели к перерождению архитектуры, поскольку в корне изменили ее специфику. Гитлеровские постройки демонстративно порывали с основным назначением зданий – функциональным обслуживанием граждан – и отказывались от традиционной точки отсчета – человека. Кроме того, Гитлер панически боялся «сложного», авторского искусства, допускающего множественность толкований и интерпретаций. Поэтому он требовал от своих архитекторов, чтобы создаваемые ими «декорации из камня» несли самый поверхностный, легко считываемый смысл, а их воздействие на зрителя было однозначным и прямолинейным. Так, Гитлер был в восторге от того, что будущим гостям Рейхсканцелярии, прежде чем попасть к нему на прием, предстояло преодолеть расстояние в 220 метров: «Они уже при входе по дороге в зал ощутят мощь и величие немецкого рейха»². И рабочий кабинет «снижал полное одобрение Гитлера. Особенно порадовала его инкрустация на письменном столе, изображавшая полуобнаженный меч: „Хорошо, хорошо... Когда это увидят дипломаты, которые будут передо мной сидеть, их прошибет страх”»³.

Не только постоянная спешка и страх перед всемогущим фюрером, не только грубое и поверхностное понимание последним того, что есть «художественное впечатление», мешало архитекторам Третьего рейха создавать истинные шедевры. Натужная серьезность и пафос, с которыми в годы тоталитаризма они вынуждены были подходить к решению своих профессиональных задач, лишали их произведения какого бы то ни было артистизма, легкости и обаяния. Из нацистских построек был вытравлен дух игры и самоиронии, являющийся гарантом развития искусства, да и творческого процесса как такового.

¹ Interview mit Albert Speer am 16.11.1978 in München. S. 306.

² Шпеер А. Воспоминания. С. 142.

³ Там же. С. 158.

Таким образом, принципиальная разница между эпохой нацизма и республиканским отрезком истории обуславливалась вовсе не стилистическими предпочтениями, как принято думать, а принципиально иным подходом к самому творческому акту. Между нацистской архитектурой и архитектурой предшествующих лет, независимо от того, шла ли речь о модернистской или традиционалистской ее ветви, пролегла непреодолимая пропасть, обусловленная различным целеполаганием и различным пониманием самой сути искусства. Еще раз повторим: Гитлер добивался в первую очередь того, чтобы нацистские постройки «впечатляли» и внешне походили на шедевры прошлого – установка инфантильная и чрезвычайно далекая от истинных задач художника. Для обеспечения внешнего подобия новых зданий великим образцам прошлого требовалось, во-первых, использовать в их архитектуре ордерные формы и узнаваемые декоративные элементы, а во-вторых, строить исключительно из традиционных, «внушительных» и «солидных» материалов. В результате главным, что приносили в жертву проектировщики Третьего рейха, оказывалось художественное качество, то есть как раз то, что составляло суть и главную цель поисков по крайней мере двух предшествующих поколений немецких архитекторов.

Конечно, авангардисты также очень спешили, когда пытались построить основы идеального будущего в несовершенном настоящем. Однако для ускорения процесса строительства они действовали едва ли не противоположным образом, чем архитекторы Третьего рейха. Первое и главное, чего добивались строители новых домов и районов в эпоху республики, была максимальная рационализация, оптимизация всех процессов, то есть как раз то, от чего сразу же отказался Гитлер. Как мы помним, ради скорейшего наделения максимального количества жильцов жилими метрами модернисты порой готовы были жертвовать техническими показателями, используя в строительстве самые дешевые, иногда даже бросовые материалы. Однако никогда, ни при каких обстоятельствах в жертву спешке не приносилось художественное качество произведений. Пропорции целого и частных, сочетания цветов, выверенность объемно-пространственных композиций – были главным, что в реальности ценилось в кругу модернистов, как бы упорно они этого не отрицали. Всей своей деятельностью архитекторы-рационалисты как будто стремились доказать, что художественное качество изделий и построек обуславливается уровнем таланта и творческой искушенностью их авторов, а вовсе не качеством материалов, из которых они создаются.

Что же касается традиционалистов, в число которых, как мы помним, входили почти все архитекторы старшего поколения, в довоенные годы создавшие Немецкий Веркбунд, то, в соответствии с лозунгами этой организации, они вообще не готовы были поступиться никакими *качественными* характеристиками – ни техническими, ни художественными. В 1920-е годы их возмущала добровольная сдача позиций в вопросах качества строительства. Не меньшее раздражение вызывало у приверженцев традиции столь характерное для рационалистов пренебрежение мнением будущих жильцов. В отличие от обуреваемых революционными идеями

авангардистов, их «мелкобуржуазные» оппоненты продолжали думать не столько о благе *всех*, сколько о личном благополучии *каждого*.

Если учесть все это, станет понятно, что архитектура Третьего рейха ни в коей мере не оправдала надежд большинства традиционалистов. Очень характерно в этом смысле поведение Генриха Тессенова, на некоторые довоенные постройки которого Гитлер призывал равняться «своих» архитекторов. Всю свою жизнь Тессенов не любил больших городов, боготворил природу и ремесло. Неудивительно, что поначалу он разделял многие установки «Кампфбунда» и с надеждой относился к политическим переменам в стране. Однако позднее Тессенов в корне переменял свое отношение к происходящему. Шпеер вспоминал: «Я много раз пытался подвигнуть своего учителя Тессенова на участие в конкурсах. Но Тессенов не хотел изменять своему лаконичному стилю и своей любви к ремеслу и маленьким городам. Он упорно держался в стороне от строительства больших монументальных сооружений»¹. Когда еще один ученик Тессенова, Рудольф Вольтерс, прислал ему книгу «Новая немецкая архитектура» с предисловием Альберта Шпеера, учитель поблагодарил за подарок, но не нашел нужным скрывать, что не одобряет новых построек, страдая от их «ледяного холода» и «нечеловеческой серьезности, без проблеска улыбки»². Примерно такую же позицию по отношению к официальным постройкам Третьего рейха к концу 1930-х заняли Рихард Римершмид, Теодор Фишер, Фриц Шумахер, Петер Беренс и Ганс Пельциг.

Не только представители старшего поколения, но и многие молодые архитекторы из числа традиционалистов не скрывали своего глубокого разочарования. Многие из них, как например Пауль Бонатц, эмигрировали, найдя пристанище в тех же странах, что и их недавние противники-модернисты. Другие, оставшись на родине, не побоялись вступить в открытое

¹ Цит. по: *Durth W.* Deutsche Architekten: Biographische Verflechtungen 1900–1970. S. 240.

² Цит. по: *Ebert M.* Heinrich Tessenow. Architekt zwischen Tradition und Moderne. Weimar; Rostok: Edition m, 2006. S. 136.



Эрнст Загембиль.
Министерство путей
сообщения. Берлин,
1938

противостояние с властью, за что поплатились положением и карьерой. На редкость последовательно и смело вел себя Пауль Шмиттнер, который, как мы помним, в конце 1920-х вел активную борьбу с модернистами, в числе первых вступил в «Кампфбунд», а затем и в нацистскую партию. Когда же Шмиттнер убедился, что новая власть несет в себе куда больший потенциал разрушения, чем ее предшественники, он не побоялся подвергнуть резкой критике и ее. В 1935 году Шмиттнер демонстративно покинул ряды «Союза защиты родины». В 1937 году, выступая с докладом «Пути немецкой архитектуры» на Всемирной выставке в Париже, назвал основоположниками современной немецкой архитектуры успевших впасть в опалу Теодора Фишера и Рихарда Римершмида, полностью проигнорировав грандиозные градостроительные замыслы Гитлера – Шпеера. В последующие годы критика Шмиттнера в адрес нацистских построек стала еще более резкой. В 1941 году он использовал официальную трибуну для осуждения монументальных построек Третьего рейха, а позже сумел добиться публикации своего скандального выступления в газете. Главный пафос его статьи сводился к тому, что архитектура, которая служит абстрактной идее и при этом забывает о «маленьких» людях и их повседневных нуждах, по своей сути антигуманна, несет в себе насилие и разрушение.

Власти Третьего рейха не без оснований увидели в выступлении Шмиттнера «сознательную провокацию». Он был смещен со всех постов и практически лишился заказов. В последние годы войны архитектор в частном порядке и по собственной инициативе занимался подготовкой к восстановлению разрушенных городов, с ужасом и в то же время нетерпением ожидая неизбежного крушения режима и расплаты за недавние заблуждения. В подобной ситуации оказались почти все его товарищи, дожившие до конца войны. Как уже говорилось, многим из них пришлось понести наказание и в течение долгого времени бороться за восстановление доброго имени и профессиональных прав.

Хочется сказать в заключение, что хотя во второй половине XX века история свела на нет противостояние модернистов и традиционалистов, обесмыслив конфликт, некогда казавший непреодолимым, осмелимся утверждать, что копия были сломаны не зря. Непомерная страстность в отстаивании своей позиции, а также политическая ангажированность архитекторов, вызывающие сегодня наше недоумение, усмешку или однозначное осуждение, были прямым следствием их искреннего стремления сделать человечество более счастливым. Не вина художников, что многие вдохновлявшие их идеи, в числе которых была и утопическая вера в тотальную переделку мира средствами искусства, превратились в опасное и разрушительное оружие в руках тоталитарных политиков. Деятели искусства едва ли не первыми жестоко поплатились за свои иллюзии. Но не будь у них этих иллюзий, не веди их в течение всей жизни бескорыстная вера в Человека и Красоту, немецкой архитектуре вряд ли удалось бы совершить тот великий прорыв, которому мы обязаны появлением целого ряда художественных шедевров, не говоря уже о стиле, определившем лицо XX века.

А.Н. Селиванова

**ARCHITECTUS LUDENS:
ПОСТКОНСТРУКТИВИЗМ, АР ДЕКО
И «МОНУМЕНТАЛЬНЫЙ ОРДЕР»**

Споры об уникальности или, напротив, созвучии советской и зарубежной довоенной архитектуры все еще продолжаются, хотя все больше исследователей уверенно говорит о едином стремлении к «классицизации» и «архаизации», ставшими новым языком дизайна, моды, кинематографа и, наконец, архитектуры 1930-х годов. Еще 10–15 лет назад в отечественных публикациях отмечалось единство эстетических программ тоталитарных стран, но из поля зрения историков архитектуры отчего-то скрывалось во многом созвучное советскому постконструктивизму позднее ар деко Франции, США, стран Восточной Европы.

Первые отечественные исследования архитектуры ар деко на Западе стали проявляться еще в 1970-е годы – в первую очередь это были публикации А.В. Иконникова, однако параллели с советским довоенным зодчеством здесь практически не проводились. Более того, традиционно советская архитектура 1930–1950-х годов чаще всего трактовалась как единый стилистический период «сталинского ампира» или «советской неоклассики», и только в наиболее смелых исследованиях уже 1980–1990-х годов этот период интерпретировался как созвучный архитектуре тоталитарных Германии и Италии.

Впервые выделил этот специфически «переходный» этап 1933–1937 годов С.О. Хан-Магомедов, дав ему определение «постконструктивизм» и назвав двух наиболее ярких представителей – И.А. Фомина и И.А. Голосова. В исследованиях середины 1990 – начала 2000-х годов «архитектуре второй пятилетки» уделяется уже особое внимание, она уже анализируется как некая стилистическая целостность, вычленяемая из временного отрезка 1932–1954. В.Э. Хазанова дает ей определение «стиль 1935 года»,

тем самым отмечая кульминационный момент становления стилистики. В выступлениях и публикациях Г.Н. Яковлевой самобытность формообразования постконструктивизма анализируется на основе многочисленных нереализованных проектов эпохи. Мотивы стиля, средства выразительности, образность исследуются автором в диалоге с формообразованием предшествующей эпохи. Только в некоторых исследованиях – И.А. Азизян, А.В. Иконникова, Т.Г. Малининой, Г.И. Ревзина, В.Л. Хайта¹ – архитектура СССР 1930-х годов рассматривается в мировом контексте и трактуется как отечественный аналог стиля ар деко или, напротив, вариант стиля «тоталитарных диктатур» (Т.Ю. Перелеева²). На Западе внимание к «советской неоклассике» возникает на волне интереса, с одной стороны, к наследию ар деко, с другой – к искусству тоталитарных стран (в контексте общественно-политических событий 1980 – начала 1990-х годов). Наибольшее значение для нашего ракурса представляет труд Ф. Борси, поместившего советское архитектурное наследие тридцатых годов в рамки авторской концепции стилистической системы «монументального ордера», распространившейся в Европе и США в 1929–1939 годах³. Образные и концептуальные основы универсального «монументального ордера» в трактовке Борси, наряду с уже изученной идеологией ар деко, помогают расшифровать истоки отдельных архитектурных явлений 1930-х годов в СССР. Вопросу взаимосвязи авангарда и классики уделяли особое внимание С.О. Хан-Магомедов, А.В. Иконников, В.С. Горюнов, В.Г. Басс.

Несмотря на эти исследования гипотеза о синхронности и однонаправленности архитектурных и, отчасти, художественных процессов в СССР и за рубежом в тридцатые годы все же часто продолжает казаться неестественной, так как зачастую не учитываются общие социально-политические и даже психологические факторы, распространявшиеся равно и в тоталитарных, и не в тоталитарных режимах, и имевших разные причины, но сходные последствия.

Мотивы отторжения в 1930-е годы заказчиком (как властью, так и «массами») эстетики и программ авангарда (конструктивизма, рационализма в СССР, функционализма, раннего модернизма в Европе) также были едины – и в нашей стране, и за рубежом; и результат оказался схож. Попробуем разобраться в этой общей эмоциональной обстановке, породившей

¹ *Нащюкина М.В., Хайт В.Л.* Архитектура Ар Деко: генезис и традиция // *Искусствознание.* 1999. № 2. С. 530–551; *Иконников А.В.* Архитектура XX века. Утопии и реальность: В 2 т. М.: Прогресс-Традиция, 2001; *Азизян И.А.* Ар Деко: диалог и компромиссы // *Искусствознание.* 2003. № 1. С. 395–449; *Она же.* Инобытие ар деко в отечественной архитектуре // *Архитектура сталинской эпохи: Опыт исторического осмысления / Сост. и отв. ред. Ю.Л. Косенкова.* М.: КомКнига, 2010; *Малинина Т.Г.* Формула стиля. Ар Деко: истоки, региональные варианты, особенности эволюции. М.: Пинакотекa, 2005 и др.

² *Перелеева Г.Ю.* Берлин – Рим – Москва. 1930-е годы – архитектура и диктатура // *Запад – Восток: взаимодействие традиций в архитектуре.* Серия «Архитектура мира». М., 1993. № 2. С. 97–103.

³ *Borsi F.* L'Ordre Monumental, Europe 1929–1939. Paris: Hazan, 1986.

эстетическую программу «монументального ордера» в Европе и США и «постконструктивизма», пользуясь термином С.О. Хан-Магомедова, в СССР.

ОТ АР ДЕКО К «МОНУМЕНТАЛЬНОМУ ОРДЕРУ». ЗАПАД

Межвоенное двадцатилетие во всем мире (в Европе и США – в начале 1920-х, в СССР – спустя десятилетие) было отмечено всеобщим устремлением к стабильной, уравновешенной, «буржуазной» жизни. Недавно еще вся Европа переживала последствия мировой войны, эпохи разрушения границ, нестабильности, неизвестности и теперь в несколько экзальтированной форме стремилась к бытовому благополучию и удовольствиям. «Желание скорее забыть об ужасах войны и отметить ее окончание невиданным празднеством жизни – вполне естественная для переживших шок людей реакция “вытеснения”, глубокое впечатление как от военных, так и мирных возможностей новой техники, расширившей границы привычного пространства, и в то же время бурные социальные протесты, психологический надлом “потерянного поколения”, политические конфликты стали новой реальностью 1920-х годов, важными факторами жизни общества, во многом определившими и облик искусства этого времени... Большинство социальных и художественных событий этой поры имеют своей причиной конфликтные ситуации и протекают в форме поиска выхода из них. Разрушение, передвижение привычных границ происходило не только на политической карте мира, но в самом сознании людей, в ежедневно окружавшей их реальности»¹.

Тенденция к посткризисной «стабилизации» человеческой жизни на уровне обывателя, рядового гражданина, была единой во многих странах на протяжении 1920-х и 1930-х годов. В итоге ответ искусства и массовой культуры на единый запрос общества и правительственные установки так же был схож в разных странах. Раньше всего этот процесс начался во Франции, собственно, породившей в конце 1910 – первой половине 1920-х годов ар деко как универсальную модель синтеза традиции, современности, элитарной и массовой культуры. Американский экономический кризис 1929 года отозвался в Европе в 1930–1931 годах, вызвав вторую после войны волну паники. Пришло осознание беспомощности государств и разобщенности граждан перед лицом экономических и социальных потрясений. Сильнейшая потребность общества в стабильности, спокойном завтрашнем дне, в частном, индивидуальном покое, а государств – в демонстрации своей силы и нерушимости нуждалась в разрешении. В этот момент ар деко как «рецепт» эстетической гармонизации общества на уровне повседневной культуры был воспринят по всей Европе – от Великобритании до Польши и Болгарии.

¹ Петухов А.В. Ар деко и художественная жизнь Франции первой четверти XX века. М.: МАКС-пресс, 2002. С. 71.

Начиная с 1933 года правительство США стало развивать подобную культурную политику, нацеленную на преодоление Великой депрессии, начиная с уровня рядового обывателя. И так, правительства Франции, Германии, Италии, Великобритании, Австрии, Голландии, стран Скандинавии, США в 1920–1930-е годы обращались к массовому искусству как мощнейшему инструменту воздействия на людей, психологическому «стабилизатору». Все, что окружало повседневную жизнь граждан, что могло мгновенно воздействовать на нее, вносить легкость, комфорт, наполнялось новым звучанием, стало пропагандироваться и поощряться – музыка и кино, графический дизайн и дизайн товаров потребления, мода и танцы. Неслучайно, что самые жизнерадостные и легкомысленные фильмы снимались в Голливуде именно во времена Великой депрессии. Ар деко становится в конце концов тотальным, универсальным стилем, объединившим накануне Второй мировой войны страны в едином стремлении к эмоциональной, современной, но одновременно и укорененной в традиции визуальной среде.

Искусство ар деко оказалось универсальным лекарством, способным, в отличие от авангарда, футуризма, модернизма, нивелировать социальный дисбаланс на уровне массовой культуры, погрузив потребителя в комфортную среду, полную приятных глазу аллюзий на классическое или национальное наследие, но одновременно насыщенную новейшими технологиями и материалами.

Архитектуре как синтетическому, наиболее сильному и тотальному средству в этой «терапии» была отведена главная роль. В начале тридцатых ар деко все больше начинает обслуживать государство и крупные корпорации, лишаясь «коммерческой» игривости и интимности стиля Парижской выставки 1925 года. Кристаллизуется стиль «монументального ордера», совместившего популизм, динамичность, гибкость и изобретательность ар деко с требуемым заказчиком идеологическим пафосом. Этот новый универсальный архитектурный язык, доступный для восприятия масс, используется для выражения силы, власти, богатства – как персон уровня Рокфеллера, так и правительств колониальных держав – Великобритании, Франции, Италии...

Итак, новая представительная архитектура муниципалитетов, министерств, наркоматов, посольств, дворцов, колониальных домов распространилась на университеты, библиотеки, музеи, театры, а затем и интерьеры лайнеров, курорты, кинотеатры, школы, почтамты, универмаги, спускаясь до уровня обеспеченного обывателя. Несмотря на стилистические нюансы и широкий диапазон – от подлинной роскоши до дешевой бутафории, от торжественности до игры, независимо от фактических размеров монументальность и использование элементов архитектурного наследия оставались основными приемами этой архитектуры. Новый язык был найден на пересечении новаторства и традиции, современного формообразования, методов проектирования и классического наследия. Так классика стала вновь востребована – она легитимизировала, утверждала власть (что особенно характерно для тоталитарных государств).

Обращение к наследию (пусть и манипулятивное, игровое) – к ордеру, классическим пропорциям, метру, а не ритму – означало обращение к порядку, к раз и навсегда установленным гармоническим законам архитектуры, к вечной красоте.

О всеобщем стремлении к классике на Западе в 1930-е годы позже в своих дневниках писал А. Шпеер: «Во время краткого пребывания во Франции я осмотрел “Дворец Шайо” и “Дворец современного искусства”, а также и еще незавершенный строительством “Музей общественного труда”, спроектированный знаменитым Огюстом Перре. Я был удивлен, что и Франция в своих парадных зданиях также склоняется к неоклассицизму. Позднее было много разговоров, что стиль этот – верный признак зодчества тоталитарных государств. Это совершенно неверно. В гораздо большей мере – это печать эпохи, и ее можно проследить в Вашингтоне, Лондоне, Париже, а равно – и в Риме и Москве, и в наших проектах для Берлина»¹. Неслучайно Шпеер подчеркивает глобальность этого стремления к классическим «корням». То, что туманно названо «печатью эпохи», рассмотренное в контексте культуры, социальных процессов 1930-х, мы скорее назвали бы менталитетом эпохи, некоей всеобщей психологией, характерной для общества в определенный период времени.

Универсальность, общедоступность языка классики делало этот стиль «монументального ордера/порядка» (по термину, введенному Франко Борси) интернациональным, несмотря на локальные особенности. Фокус ар деко в своей первоначальной, французской версии, на наш взгляд, несколько уже в архитектурном плане, хотя и в большей степени синтетичен (так как охватывает дизайн мебели, ткани, полиграфию, керамику и ювелирное искусство, моду и т.д.); в его уже давно определенных искусствоведами рамках нет места, к примеру, чересчур жесткой архитектуре гитлеровской Германии, сверхмонументальной архитектуре муссолиниевской Италии, не вмещаются фантазии Сант-Элиа и неуместны «аскетичные» ансамбли Красной Вены (Карл Маркс Хоф), во многом не вписывается и советская архитектура 1932–1936 годов. В свою очередь «монументальный ордер», наоборот, ни в коей мере не затрагивает дизайн, характеризуя, на наш взгляд, только архитектуру.

Специфику именно этой стилистики отмечают и М.В. Нащокина и В.Л. Хайт, хотя и вписывая ее в рамки ар деко, но отделяя от легкомысленного и синкретичного стиля Парижской выставки 1925 года. Они склонны определять ее как «неоклассическую версию ар деко», которая, в отличие от «неоклассицизма второй волны», «выступает как не менее монументальная и выразительная, но несколько сниженная, популистская, не академическая ветвь классической традиции»².

По мнению Франко Борси, именно «монументальный ордер» объединяет работы 1930-х годов О. Перре, А. Лапрада, Р.-А. Экспера, М. Руспитца и многих других во Франции, М. Пьячентини, Д. Муцио, Д. Понти,

¹ Шпеер А. Воспоминания. Смоленск: Русич, 1998. Гл. 6.

² Нащокина М.В., Хайт В.Л. Архитектура Ар Деко: генезис и традиция. С. 542.

Э. Ланчия и т.д. в Италии, А. Шпеера, Э. Фарнекампа и Г. Пёльцига в Германии, Й. Хоффмана в Австрии, Ч. Холдена, Б. Любеткина и других в Великобритании, В. Орта и Р. Брэма в Бельгии, Я. Оуда в Голландии, Г. Асплунда и А. Аалто в Скандинавии¹. Говоря о наиболее значимых фигурах именно зарубежных «architectus ludens» 1930-х годов, первой и центральной фигурой стоит назвать Огюста Перре. И по значению, и по хронологии – ведь именно его игры со «структурированной классикой» начались еще в далеких 1910-х годах, когда строился Театр Елисейских полей (1910–1913). Этот ранний памятник предсказал все пластические приемы и идеологию «монументального ордера», включая «экраны» на фасаде, многочисленные лопатки, имитирующие ордер, фриз с вставками-барельефами, утрирование толщины стены за счет ступенчатых проемов и многое другое. Используя сдвижки опалубки для «классицизации» фасадов и интерьеров, для создания своего рода каннелюр на колоннах-столбах, обыгрывания выступов архитравов и карнизов в своих проектах середины – второй половины 1930-х годов – жилых домах, Музее общественных работ и Государственном хранилище мебели – Перре сумел сформулировать совершенно новый, гармоничный архитектурный язык.

Парадоксальность его метода, встраивавшего бетон буквально и фигурально в жесткие границы классической традиции, остро воспринималась современниками. Корбюзье иронично (а возможно, и с долей ревности к высокому, практически ювелирному качеству построенных зданий) говорил, что Перре «садится между двух стульев» и пытается быть пророком среди двух враждующих лагерей, имея в виду новаторов и традиционалистов. Такой современный подход к классике, своего рода ревизия, была с энтузиазмом воспринята в 1930-е годы повсюду; для советских же архитекторов проекты Перре стали лучшим примером пропагандируемого освоения классического наследия. Особенно заметно взаимодействие этих идей с пролетарской классикой Ивана Фомина, впрочем, прочитываются они и в проектах Ильи Голосова, Даниила Фридмана, Андрея Бурова, Евгения Левинсона, Игоря Фомина и многих других.

Целыми каталогами «монументального ордера» в Европе можно считать правительственные, образовательные, выставочные комплексы, созданные, к примеру, Пьячентини, Дзанини, Либеро в крупнейших городах Италии, отдельные сооружения, спроектированные Виктором Орта для Бельгии, Йозефом Хоффманом для международных выставок по всему миру, Асплундом для Гётебурга и Стокгольма, Ру-Спитцем и Тони Гарнье для Парижа и Лиона, Алваром Аалто для Хельсинки. Именно монументальные муниципалитеты, здания судов и министерств, библиотеки, университеты и почтамты провозглашали наступление эпохи «нового классицизма», не чуждого асимметрии, остроты и самоиронии.

Особую роль в распространении моды на подобную архитектуру сыграли международные и региональные выставки 1930-х годов, проводившиеся

¹ Borsi F. L'Ordre Monumental, Europe 1929–1939. P. 27.

повсеместно – от маленького Льежа (1930) и экзотических Йоханнесбурга (Имперская выставка, 1936) и Веллингтона (Столетняя выставка, 1939) до Парижа (Колониальная выставка, 1931, Всемирная выставка, 1937) и Нью-Йорка (Всемирная выставка, 1939). Здесь могла в полной мере реализоваться тяга архитекторов этой эпохи к созданию сложных ансамблей и эспланад, показывающих всю вариативность стиля. Широкий спектр применения «монументального ордера» демонстрировался как в репрезентативных формах павильонов стран-участниц (ведь здесь также стояла задача представить монументальный портрет государства), так и в архитектуре развлекательных павильонов, кафе и баров, вплоть до фонтанов, скульптур, киосков, фонарей.

«НеоНЭП» и ПОСТКОНСТРУКТИВИЗМ В СССР

Вслед за Франко Борси, без сомнений включающего в свой перечень создателей «монументального ордера» ряд советских архитекторов, мы склонны думать, что именно эта стилистика в СССР (вне зависимости от названия – «стиль 1935 года», «постконструктивизм» или какое-либо другое) объединила в 1933–1936 годах проекты К.С. Алабяна, П.Ф. Алешина, Г.Б. Бархина, М.О. Барща, Д.Д. Булгакова, А.К. Бурова, А.А. Веснина, В.А. Веснина, В.Г. Гельфрейха, М.Я. Гинзбурга, И.А. Голосова, П.А. Голосова, А.Н. Душкина, И.А. Звездина, Б.М. Иофана, В.П. Калмыкова, И.Ю. Каракиса, В.Д. Кокорина, Н.Д. Колли, Я.А. Корнфельда, А.Д. Крячкова, И.Г. Лангбарда, А.Я. Лангмана, Е.А. Левинсона, И.И. Леонидова, К.С. Мельникова, М.И. Мержанова, И.Н. Николаева, Г.К. Олтаржевского, И.Е. Рожина, З.М. Розенфельда, Л.В. Руднева, Н.А. Троцкого, И.А. Фомина, И.И. Фомина, Д.Ф. Фридмана, В.И. Фидмана, В.А. Шуко и многих других, менее известных архитекторов.

Однако прежде чем обратиться к отечественной трактовке стиля, рассмотрим его предпосылки. Ведь, как отмечалось выше, художественные процессы в нашей стране хоть и развивались по схожему с Западом сценарию, но, тем не менее, имели сильно выраженную специфику, обусловленную уникальными политико-экономическими условиями.

Итогом первой пятилетки (1929–1932), несмотря на головокружительный подъем промышленности, стал глубочайший социальный кризис. Оптимизм и подъем общества в первые послереволюционные годы, готовность мириться с лишениями и голодом во имя идеи давно уже сменились опустошенностью. К началу 1930-х у людей остались лишь страх и накопившаяся усталость от нечеловеческой, с надрывом мобилизации, подстегиваемой репрессивными мерами. Здесь уже было рукой подать до разочарования в режиме в целом, до массовых беспорядков и анархии. Правительство было вынуждено пойти на ряд мер, которые должны были успокоить массы, создать образ стабильности страны, иллюзию достатка и покоя. В 1931 году был взят новый курс на смягчение экономической политики. Постепенная реабилитация

специалистов, восстановление личных хозяйств в колхозах, возвращении скота привели к так называемому «неонэпу» и «миниреформам»¹. Новый курс был закреплен в 1933–1934 годах. Правительство пыталось сгладить социальный кризис, отторгнувший из общества миллионы «лишенцев», «кулаков», «спецов», «социальных чужаков», «попутчиков» и т.д. Несмотря на провозглашенное продолжение «классовой борьбы», многие из отвергнутых ранее были прощены, реабилитированы. «...Основные трудности уже остались позади» – итог доклада С.М. Кирова на XVII съезде можно отнести к общему настроению общества начала 1930-х годов. К 1935–1936 годам был отменен партмаксимум и карточная система, увеличен выпуск промтоваров для населения, вводилась сдельная оплата труда, стахановцам выплачивались огромные премии. На ноябрьском пленуме 1934 года при обсуждении отмены карточек Сталин говорил «...деньги пойдут в ход, пойдет мода на деньги, чего не было у нас давно»².

«Поворот» к зажиточной жизни охарактеризовался строительством парков культуры и отдыха по всей стране, расцветом курортов и санаториев, возобновлением выпуска журналов мод и открытием «Домов моделей», возвращением «буржуазных» видов спорта вроде тенниса и гольфа, распространением кафе и танцплощадок, поощрением развития потребительской культуры (публикации на страницах центральной прессы интервью с ударницами и ударниками, рассказывающими о сделанных на премиальные деньги покупках: платьях, туфлях, мебели, патефонах), амнистией фокстрота и джаз-оркестров...

«Еще недавно музыкальный критик, увидев во сне саксофон или Утесова, просыпался в холодном поту и бежал в “Советское искусство” признавать свои ошибки... А сейчас? Сейчас от “моей Маши” нет житья. Куда ни пойдешь, она всюду сидит у самовара... Джаз Утесова, джаз Ренского, джаз Скоморовского, джаз Березовского, английский джаз, чехо-словацкий джаз, женский джаз, джаз лилипутов» – писала «Комсомольская правда» 27 октября 1934 года.

Лучшим средством для воплощения мечты масс о комфорте, покое, достатке стала трансформация их бытовой, повседневной среды. «Почему особенно сегодня на этом этапе партия дает четкие установки в архитектуре, высказывается по направленческим вопросам, прямо дает направление, чего раньше не было? Потому что время пришло такое... Этап зажиточной жизни, который наступает в стране и разворачивается, именно он и вызывает эту основную политическую установку, которая вытекает из всей нашей деятельности»³. На самом деле, конечно же, все было наоборот: политической установкой было именно провозглашение «этапа зажиточной жизни», который немедленно должны были иллюстрировать

¹ См.: Хлевнюк О.В. Политбюро. Механизмы политической власти в 30-е годы. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 1996.

² Цит. по: Исторический архив. 1992. № 1. С. 129–130.

³ Полищук. Выступление на партийно-комсомольском собрании ССА 19 декабря 1934 года // РГАЛИ. Ф. 674. Оп. 2. Ед. хр. 8. Л. 30 об.

все виды искусств. Идеалы 1920-х – стандартизация и механизация бытовых процессов, коллективизация быта, отказ от «буржуазных» удобств, аскетизм – ассоциировались теперь с разрухой, неустроенностью, потерями, особенно с совсем недавно пережитым голодом и эпидемией тифа 1931–1932 годов. Об этом периоде хотели забыть, вычеркнуть его. Полное отторжение жизнестроительного пафоса авангарда на уровне социума связано именно с этим тяжелым контекстом. Призывы ОСА (Объединение современных архитекторов – творческая группировка конструктивистов во главе с братьями Весниными и Моисеем Гинзбургом, 1924–1930) и АСНОВА (Ассоциация новых архитекторов – объединение рационалистов под руководством В. Кринского, Н. Ладовского и В. Докучаева, 1923–1930) строить новый быт, когда многим было просто физически трудно выжить на рубеже 1920–1930-х, выглядел как насмешка. Поворот к «нормализации» повседневной жизни выразился в жесткой критике теорий «функционалистов» (так критики называли последователей ОСА) и «формалистов» (соответственно, АСНОВА) начиная с 1930 года и пропаганде удобств и комфорта городской жизни. Отрицание рациональности, заорганизованности, идеологизации личного пространства предыдущей эпохи вылилось в эскалацию, пропаганду эмоциональной, досуговой, потребительской сфер жизни. В газетах писали, что пора уже отбросить «пошлость нарочитого аскетизма, еще так недавно считавшуюся хорошим советским тоном» («Комсомольская правда», 30 мая 1934). Стало провозглашаться, что конструктивисты «не понимают основного, того, что мы хотим жить с удовлетворением всех своих потребностей, мы хотим жить красиво и удобно»¹.

В 1934–1935 годах, когда эти настроения достигли пика, совершенно особая эстетика советской чувственности, эмоциональности, достигающей маньеризма, распространилась и в живописи (Александр Самохвалов, Константин Вялов и др.), в кинематографе – «Строгий юноша» («Волшебный комсомолец»), «Интриган» («Сладчайший полет»), «Частная жизнь Петра Виноградова» и др., в скульптуре², и, наконец, совершенно новая «человечность» была провозглашена и в архитектуре. В журнале «Архитектура СССР» писали: «Не только героика, пафос борьбы и напряженной работы, но и теплая человечность личной жизни, стремление к красоте, лирика личных переживаний составляют сущность нового человека»³.

Отдельно стоит отметить и несомненное влияние примеров западной архитектуры на советских зодчих. Тема контактов и возможных

¹ Александров А.Я. Выступление на совещании партгруппы ССА о творческих задачах архитекторов перед съездом 7 декабря 1934 г. Стенограмма // РГАЛИ. Ф. 674. Оп. 2. Ед. хр. 8. Л. 16.

² См.: Золотоносов М. Глуптократос. Исследование немого дискурса. Аннотированный каталог садово-паркового искусства сталинского времени. СПб.: ООО ИНАПРЕСС, 1999; Силлина М.М. История и идеология. Монументально-декоративный рельеф 1920–1930-х годов в СССР. М.: БуксМарт, 2014.

³ Савицкий Ю. Против ложной монументальности в архитектуре жилого дома // Архитектура СССР. 1935. № 9. С. 74.

заимствований постконструктивизмом решений и стилистических приемов из архитектурной практики Запада 1930-х годов требует отдельного исследования. В советских публикациях этой эпохи внимание к современной архитектуре Франции, США, Австрии, Германии, Италии, стран Восточной Европы официально объяснялось лишь техническим интересом. Однако нет никакого сомнения в том, что издававшийся в СССР журнал «Архитектура за рубежом», а также соответствующие рубрики и статьи в «Архитектурной газете», «Архитектуре СССР» и прочей профессиональной прессе, книга Ремпеля об архитектуре фашистской Италии, доступные советским архитекторам зарубежные журналы «L'Architecture d'Aujourd'hui», «Art vivant», «Formes» и т.д. в деталях изучались советскими архитекторами на предмет именно пластики, форм, облицовки, декора. Лидеры стиля имели возможность ознакомиться с зарубежными примерами лично (К.С. Мельников, Б.М. Иофан, Г.К. Олтаржевский, Н.Д. Колли, А.К. Буров, В.А. Шуко, В.Г. Гельфрейх и многие другие)¹. В большинстве случаев о том, как «осваивался» зарубежный опыт, мы можем узнать из личных дневников архитекторов, случайных свидетельств, хотя иногда можно встретить и прямые высказывания в профессиональной прессе. Так, к примеру, один из основателей группы ВОПРА – пролетарских архитекторов, занявших в 1930-е все руководящие посты в Союзе, Академии, ВУЗах и прессе, – Александр Власов писал в творческой автобиографии на страницах «Архитектуры СССР» о конце 1920-х: «Мы стояли за освоение культурного наследия и против эклектизма и реставраторов. Ежедневно смотрели “L'Architecture vivante”...» Совершенно ясно, что на страницах французских журналов, регулярно штудировавшихся советскими зодчими в 1927–1930-х годах, преимущественно было ар деко.

Когда в СССР начала 1930-х годов, во многом усилиями группы ВОПРА (Всесоюзное объединение пролетарских архитекторов, возглавлялся К. Алабяном, А. Власовым и А. Мордвиновым, 1929–1932) и их идейных вдохновителей (А. Луначарский, И. Маца), была провозглашена установка на создание нового социалистического стиля архитектуры, новой «законодательной базой», структурным, уравновешенным и обоснованным «скелетом» нового стиля должна была вновь стать ордерная система, универсальное, проверенное средство, уже готовый и опробованный свод правил и норм. Эта новая установка была созвучна такому же процессу за рубежом, где различные интерпретации ордера захватывали страны и континенты, со временем став «колонноманией», по ироническому выражению критиков 1930-х годов. Мерный ритм колонн (пилястр, столбов во всех вариациях) прекрасно сочетался с новыми железобетонными каркасами, воздух, пронизывавший античные портики, восполнялся стеклянным заполнением, симметрия и предсказуемые, классические осевые композиции отвечали запросам *стабильности и порядка*. Мы можем

¹ См.: Коккинаки И. К вопросу о взаимосвязях советских и зарубежных архитекторов в 1920-е – 1930-е гг. // Вопросы советского изобразительного искусства и архитектуры. М.: Советский художник, 1976. С. 351–375.

обратиться к тексту советского искусствоведа И. Мацы, где он, анализируя на самом деле *аналогичную* ситуацию в Европе, приводит слова Маркса, о том, как «французская буржуазия в эпоху революционных кризисов» вызвала «на помощь себе духов прошлого», брала «у них имена, боевые пароли, костюмы, чтобы в этом освященном веками одеянии, *этим заимствованным у предков языком* разыграть новое действие на *всемирно-исторической сцене*»¹ (Здесь и далее выделено автором. – А.С.).

«Духи прошлого» в СССР были официально вызваны в тексте резолюции по конкурсу на проект Дворца Советов, в пункте о «критическом освоении наследия». И так, и в Европе, и в СССР после кризисов и бурь 1910–1920-х эта жажда «упорядоченного», «уравновешенного», «организованного» искусства утолялась в одних и тех же источниках – в классическом наследии, в традиции.

В конце концов советские зодчие осознали себя законными наследниками всех исторических эпох и стилей, которые могут обращаться с этим богатством так, как захочется – М. Мазманян на съезде в 1937 году отвечал «капиталистическим архитекторам»: «...хотя Акрополь находится на вашей территории, но его наследниками являемся мы»².

Элементы классики брались в произвольном порядке и с жадностью использовались; если у отдельных архитекторов игра с масштабами и формами, с интерпретацией классических деталей получалась изысканной и талантливой в зависимости от вкуса, художественной культуры и опыта самого автора (у Д.Д. Булгакова, Д.Ф. Фрийдмана, И.А. Голосова, П.А. Голосова, В.Н. Владимировой, Г.И. Луцкого, Е.А. Левинсона, В.О. Мунца, И.И. Фомина, И.Ю. Каракиса), то у «неофитов» выходила перенасыщенная, буффорская эклектика, о которой Гинзбург отзывался как об «удивительной творческой нечистоплотности»³.

Результатом всего этого процесса «освоения» и «присвоения», учебы в Академии архитектуры, путешествий по Италии, Франции и Греции и архитектурных опытов должно было стать создание своего классического стиля, превосходящего все предыдущие. «Нам не нужно переодевание в классические одежды... Эпоха социализма насыщена величайшим энтузиазмом и героикой, а это обеспечит нам создание своей классики»⁴. Каким именно образом будет рождаться эта «своя классика» они затруднялись сказать, но были уверены, что сама реальность, идейное содержание эпохи породит этот новый стиль. Насколько он виделся им зависимым от архитектуры античности (и находящимся в ее рамках), понятно по тому, как А.Г. Мордвинов ставил «вопрос о создании не только ордера, а наших ордеров, каких-то наших колоннад, наших капителей. Это крупный большой серьезный вопрос»⁵.

¹ Маца И.Л. О классике и классичности // Академия Архитектуры. 1935. № 1–2. С. 37.

² Дискуссия на съезде // Архитектура СССР. 1937. № 7–8. С. 32.

³ Гинзбург М.Я. Уроки майской архитектурной выставки // Архитектура СССР. 1934. № 6. С. 12.

⁴ Маца И.Л. О классике и классичности. С. 37.

⁵ Мордвинов А.Г. Выступление на партийно-комсомольском собрании 19 декабря 1934 года.

Многочисленные эксперименты по созданию «своей классики» демонстрируют проекты домов культуры, кинотеатров, санаториев, Домов советов Д.Н. Чечулина, Б.В. Ефимовича, А.В. Куровского, Л.М. Полякова и многих других, вдохновленных восторженной реакцией общественности на проект Театра Красной Армии К.С. Алабяна и В.Н. Симбирцева, воплотившего идею «нового ордера».

И.А. Фомин, А.А. Веснин, В.А. Веснин и М.Я. Гинзбург вели дискуссию о работе с наследием совершенно иначе, пытаясь понять и проинтерпретировать требования правительства на профессиональном уровне. Содержание резолюции 1932 года для «вчерашних» конструктивистов означало вовсе не смену курса, не победу традиционалистов над экспериментаторами, не приговор авангарду, как принято считать, а утверждение вызревшего *изнутри* нового этапа становления конструктивистского метода. Работа 1920-х годов воспринималась конструктивистами как плодотворный, но только первый этап разработки новых архитектурных принципов – очищение формы, создание новых принципов формообразования, достижение ясного, четкого, логически устроенного архитектурного организма. На новом этапе организм должен был, как они считали, обрести конкретность, завершенность, сложность и стать *живым*.

Именно с этой точки зрения конструктивистов интересовал опыт наследия, причем подчеркнуто весь без исключения – «от шалаша первобытного дикаря до полета стратостата»¹. Н.А. Троцкий провозглашал: «Классику мы, ленинградские архитекторы (я имею в виду себя, профессора Котова и Серафимова) понимаем как лучшие достижения во всех областях культуры»². На этом основании к необходимому для изучения классическому наследию Серафимов присовокуплял и памятники, традиционно считавшиеся неклассическими: собор Св. Софии в Константинополе, сооружения готики, архитектуру Ирана, Индии, Японии, Мексики, Перу.

Итак, «организованность» нового стиля отразилась в применении ордера, а также некоторых композиционных законов, выработанных классическим наследием. Именно «очищенный» вариант ордера – ритмический ряд пилонов/столбов/колонн – активно вошел в практику советских архитекторов. Колоннада становится поистине универсальным архитектурным решением 1930-х годов: она несет и необходимую образно-историческую, и эмоциональную нагрузку, имеет важные для эпохи качества – монументальность, пропорциональность, структурность, закономерность и, наконец, человечность.

Важную роль сыграли и введенные вновь постконструктивизмом в практику другие упрощенные элементы классики: арки, своды, кессонированные поверхности, горизонтальные членения стен (цоколь, карниз). Они обогатили палитру многих опытных и молодых архитекторов,

¹ Гинзбург М.Я., Веснин В.А., Веснин А.А. Проблемы современной архитектуры // Архитектура СССР. 1934. № 2. С. 63.

² Троцкий Н.А. Творческое соревнование мастеров // Архитектурная газета. 1935. № 32. С. 3.

которые включили эти элементы в один ряд с простейшими геометрическими формами, введенными в 1920-е годы. Для большинства архитекторов включение элементов классической архитектуры в современную практику было «разрешением» на более сложные пластические эксперименты в рамках архитектурной «оболочки», на которые в 1920-е решались лишь немногие (пожалуй, только И.И. Леонидов и К.С. Мельников)

Г.П. Гольц утверждал, что «арка (ее форма) может быть варьирована в любом геометрическом направлении (возможна гиперболическая, параболическая, китайская арка и т.п.), но она жизненна и конструктивно плодотворна в наши дни»¹. Здесь можно вспомнить фразу А.А. Веснина: «...нужно... отделить основное ядро в архитектуре от второстепенного; мне кажется, что та или иная капитель, такая арка или иная арка – это не сущность архитектуры»². Именно – речь шла о *сущностных* элементах наследия: как принципах (композиционных, пропорциональных и т.д.), так и формах – как идеях, архетипах – *идея* колонны (столба, пилона), *идея* арки, *идея* купола и т.д. Для И.А. Голосова эти *архетипы и принципы* становятся руководящими в его работе над созданием «новой свободной формы».

«Стало совершенно ясно, что тех форм, которыми я пользовался в своем творчестве все последние годы, явно недостаточно, что старые классические формы (арка, карниз, цоколь, формы каменной кладки и многое другое) были изгнаны без серьезного на то основания, ибо эти формы имеют в архитектуре колоссальную действенную силу»³. Отвергая конструктивизм как стиль, Голосов не отверг на самом деле свою «формальную» пропедевтику. Он, как и многие архитекторы постконструктивизма, как и многие мастера за рубежом, пытался сплавить в единое целое методы авангарда (функционализма, формализма и других «измов» авангарда) и язык вневременных классических форм. Трансформируя, komponуя, меняя, даже жонглируя этими «абсолютными», архетипическими элементами классической архитектуры, Голосов, так же как и Веснины, Гинзбург, Фомин и многие другие, оперировал ими наряду с кубом, цилиндром и пр. как отвлеченными геометрическими формами, но, тем не менее, в отличие от последних, как с формами, обладающими внутренними законами – тектоническими, композиционными и т.д. Это было *усложнение*, но отнюдь не *смена* языка.

В целом попытки Голосова «вырастить» новую свободную форму на основе элементов классики и тщательно выстроенной авангардной теории формообразования оказались в эпицентре «стиля 1935 года» – постконструктивизма. На мотиве монументальной формы, прорезанной крупной аркой, строится его жилой комплекс Автозавода в Горьком (1936), дом Военно-инженерной Академии на Яузском бульваре в Москве (1934–1936);

¹ Гольц Г. Проблема интерьера // Архитектура СССР. 1934. № 7. С. 8.

² [Веснин А.А.] Творческие пути советской архитектуры и проблемы архитектурного наследия // Архитектура СССР. 1933. № 3/4. С. 15.

³ Голосов И.А. За монументальную архитектуру // Архитектурная газета. 1935, 18 января.

циклопические дорические колонны и арочная форма формируют его проект перрона станции «Красные ворота». Что касается его конкурсного проекта Дворца Советов (1932), так же как и проект театра В. Мейерхольда (1933), он весь собран из пластических «примитивов», отсылающих к классическим образцам (ниша, кессонированная поверхность, каннелюры и проч.).

Близкой теории Голосова можно отнести отношение к классическому наследию итальянских архитекторов 1930-х годов. Проекты Пьячентини, Тарки, дель Деббио, Манджови, Мацони для городов Италии и итальянских колоний, соотносимые с метафизической живописью Де Кирико, опирались именно на архитектурные архетипы, «примитивы», используя термин И. Голосова. В теоретических текстах этого времени говорилось о возвращении «простых архитектурных слов», столь необходимых новой архитектуре Италии. «Слова архитектуры – это колонны, арки, карнизы и т.д., слова необходимые и совершенные, и отвергать их – все равно, что композировать на одной ноте или писать одной краской»¹.

Стена, оболочка сооружения – это основной материал для работы мастеров «старой школы» и конструктивистов в эпоху второй пятилетки. Итак, задача была очевидна – «мало сделать плоскость – нужно найти в ней игру планов, и эти решения нужно непременно найти на определенной социальной канве в общем органическом материале архитектуры... настойчиво надо нам решить задачу пространственного обогащения плоскости объемов и, конечно, надо эту задачу решать не тем путем, которым решает ее эклектическая архитектура, а своими новыми средствами»². В этом могло помочь и наследие (в виде некоторых модернизированных намеков на классические детали), и другие виды искусств – вводящие узнаваемые и рукотворные образы в абстрактное пространство. Гинзбург, в частности, утверждал, что живопись и скульптура возвращают архитектуре «утерянную конкретность»³.

Относясь к оболочке здания, как к ширме, некоторые из опытных архитекторов могли позволить себе и игру, манипуляции с деталями на фасадах. Вводимые классические элементы менялись местами, внезапно появлялись в неожиданных местах, трансформировались. Часто сама задача диктовала такой подход – в первой половине тридцатых огромное количество конструктивистских зданий, уже выстроенных или только строящихся, требовалось быстро «оформить» в духе новых требований. По сути, нужно было придумать новый «футляр» для уже созданной ранее «коробки». В качестве яркого примера и такой практики, и самого архитектурного результата обратимся к дому иностранных специалистов Наркомтяжпрома на Колхозной площади в Москве. Построенный в 1930 году немецким архитектором Ремеле в духе конструктивизма, он

¹ Zanini G. Discorriamo di architettura. L'uomo e la casa. Цит. по: Ремпель Л.И. Архитектура послевоенной Италии, М.: Изд. Всесоюзной Академии. архитектуры, 1935. С. 42.

² Гинзбург М.Я., Веснин В.А., Веснин А.А. Проблемы современной архитектуры. С. 69.

³ Цит. по: Бассехес А. Итоги творческого совещания // Архитектура СССР. 1935. № 2. С. 7.

был отдан через пять лет Д.Д. Булгакову для обогащения фасадов элементами классического наследия. Произведенные им манипуляции вызвали в архитектурной периодике настоящую бурю; состоялась даже отдельная дискуссия, посвященная оформлению дома. Основные претензии к архитектору сводились к его излишней свободе и изобретательности в обращении с классическими деталями. Особенно непримирим был Г.П. Гольц: этот дом демонстрирует «супрематистский прием беспредметной пластики, заимствованный из западной архитектуры 20-х годов: геометризация форм, неорганически связанных в комбинацию плоскостей и объемов»¹. Главной мишенью стало утрирование и изменение конструктивного смысла отдельных деталей (карнизов, арок, кронштейнов). Булгаков, со своей стороны, признавал использование новаторских приемов в обращении с классическими деталями, трансформацию классических элементов, и, что особенно важно, перевод их на язык современных материалов. К примеру, раскритикованные пропорции плоских консолей Булгаков объяснял тем, что сделаны они не из мрамора, а из железобетона, у которого свои свойства, прочность, и т.д. Именно об этом спустя пять лет писал и Гинзбург – «истинный урок наследия толкает нас прежде всего к новаторству»², так как новые материалы по сути диктуют изменения законов построения стиля. Обвинявшие Булгакова в формалистском подходе, конечно же, подразумевали его *метод проектирования*, который проявился в свободном и даже ироничном использовании классического наследия – подобно архитектурному конструктору. Аналогичные приемы он применил и в проекте жилого дома на 1-й Мещанской улице, и во многих проектах, оставшихся неосуществленными. Д.Д. Булгаков работал в мастерской И.А. Голосова, и следует отметить, что именно этот творческий коллектив, так же как и мастерская брата – П.А. Голосова, отличались таким «вольным» отношением к обработке архитектурной поверхности. Проекты В.М. Владимирова и Г.И. Луцкого подвергались столь же жесткой критике, что и дом на Колхозной площади. Так, об экспериментах на фасаде жилого дома Наркомзема Симбирцев писал, что «эта работа уснащена разухабистыми деталями, представляющими своего рода архитектурное озорство»³. Сюда же следует отнести и утонченные проекты Д.Ф. Фридмана, создававшего композиции, насыщенные деталями, в которых явно прочитывается ирония. К примеру, его электроподстанция метрополитена в Москве украшена странным ордером из полуколонн с явными отсылками к формам технического оборудования станции, изоляторам. Сам Фридман, редко выступавший и редко появлявшийся на страницах печати, так формулировал свое кредо: «...пилястры ты можешь делать где угодно и сколько угодно, даже если они не совпадают с внутренними перегородками. Важно изобразить идею, внутреннее содержание, но отнюдь

¹ Дискуссия о доме архитектора Булгакова на Колхозной площади в Москве // Академия архитектуры. 1936. № 3. С. 68.

² Гинзбург М.Я. Наследие и новаторство // Архитектура СССР. 1940. № 7. С. 52.

³ Симбирцев В.Н. Конструктивизм еще не преодолен // Архитектурная газета. 1935. № 32. С. 2.

не натуралистически изобразить содержание»¹. Мастерская Фридмана получала очень большое количество заказов, и с 1933 по 1936 год, наряду с тоже весьма загруженными мастерскими братьев Голосовых, по сути, определяла стилистику постконструктивизма.

Игра с формами наследия в рамках «декорирования» стены, создания «оболочки» здания середины тридцатых годов приближает постконструктивизм к приемам и идеологии ар деко, в произведениях которого непременно присутствовала «некоторая двусмысленность и неперенная ироничность в трактовке как традиционных, так и авангардных мотивов». Для этой внешней специфики «стиля 1935 года», как и для ар деко ««снижение», ассимиляция мотивов учено-профессионального искусства оказывается равноценным освоению всех разнообразных форм культурного наследия стилистической системой ар деко, которая, впитывая их, трансформирует «высокое» в коммерчески-привлекательное, монументально-возвышенное – в иронически переосмысленное, архаическое или традиционное в ультрасовременное»². Мы легко можем сопоставить этот процесс с творчеством группы братьев Голосовых и Фридмана, где именно так, на уровне «игрового» символа, интерпретировались элементы авангарда (в разобранном выше доме иноспециалистов НКТП Булгакова, к примеру, присутствовали «супрематические» мотивы на фасадах) и классики (интерпретации ордера, кронштейнов, карнизов, арок). Не только такая «ассимиляция наследия» как метод и ар деко, и постконструктивистской «декорации» (именно декорации, оболочки, не формы) совпадают, но и цель – приблизить архитектуру к зрителю, заказчику. Эти трансформации были способом «приручить» классику и авангард, сделать их «удобоваримыми» для восприятия потребителя. С другой стороны, присутствовавшая в проектах ирония была своего рода «кодом опознавания», интеллектуальной игрой профессионалов (непонятной и настояживавшей «партийных» архитекторов). В любом случае не приходится сомневаться в том, что эти детали и элементы вводились архитекторами сознательно и были осмыслены на профессиональном уровне. Эту рафинированную игру не стоит путать с многочисленными примерами действительно курьезных, странных деталей на фасадах зданий первой половины 1930-х годов, которые появлялись неосознанно, из-за малого опыта и непрофессионализма архитекторов. Эти проекты тридцатых годов в полной мере могут быть отнесены к «массовой» архитектуре, скорее произрастающей из культуры примитива, которая, хоть и несомненно являлась питательной средой для ар деко, но не равнялась самому стилю.

К концу 1930-х подобные архитектурные игры стали уже неуместны и в контексте надвигающейся войны в Европе, с одной стороны, и в контексте полной смены архитектурной элиты, репрессиям, разгромной критике на

¹ Стенограмма партийно-комсомольского совещания ССА 22 декабря 1934 года // РГАЛИ. Ф. 674. Оп. 2. Ед. хр. 8. Л. 96.

² Петухов А.В. Ар деко и художественная жизнь Франции первой четверти XX века. С. 102.

страницах прессы¹ и страхом совершить неверный шаг в поисках истинно «пролетарской архитектуры» в СССР, с другой. Попытки создания новой классики середины 1930-х были оценены спустя много лет – в тот момент, когда социальная и эстетическая программа модернизма исчерпала себя и постмодернизм с его иронией, цитатами и аллюзиями пришел на смену догме и жесткости «интернационального стиля». С тех пор прошло уже почти полвека, однако амбивалентность, многослойность художественных и архитектурных опытов «монументального ордера» продолжают оставаться отчасти terra incognita для многих исследователей. Сложность заключается в синтетичности стиля середины 1930-х, требующего соответственно междисциплинарного подхода, выходящего за рамки традиционного искусствоведческого анализа. Значительное и по качеству, и по количеству архитектурное наследие 1932–1937 годов как в странах бывшего СССР, так и в Европе, США, странах Азии и Африки – бывших колониях, еще ждет своих исследователей.

¹ Только с января по март 1936 года вышли редакционные статьи на страницах «Правды» и профессиональной прессы: «Какофония в архитектуре» («Правда» № 50 (6656), 20 февраля 1936 года), «Против формализма и трюкачества» («Архитектурная газета» № 14 (86), 8 марта 1936 года), о других видах искусств: статьи в «Правде» «Сумбур вместо музыки» (28 января) и «О художниках-пачкунах» (1 марта 1936 года).

Е.М. Тараканова

**РАЗВОРОТ К МУЗЫКАЛЬНОЙ КЛАССИКЕ.
ГЕРМАНИЯ И РОССИЯ НА ФОНЕ ПАНОРАМЫ
1930-х годов**

Историю музыки изучают эпохами, столетиями, но чем ближе к сегодняшнему дню, тем более кратким и дробным становится членение на исторические периоды. Мерилем XX века служат десятилетия. Причина заключена не только в известном «оптическом» эффекте (то, что ближе, кажется крупнее), но и в ускорении темпов развития, характерном для разных областей человеческой деятельности. Это ускорение проявилось в экономическом росте, особенно прежде отсталых стран, в прогрессирующих технологиях, стремительном увеличении населения Земли, зигзагах моды, смене художественных течений. Когда-то Гегель предложил замечательную в своей убедительности модель спирали, где каждый новый виток отрицает предыдущий (так действует один из законов диалектики – «закон отрицания отрицания»). В музыке эта универсальная модель диалектического развития приобретает вид как бы скручивающейся спирали: ее витки сужаются, словно устремляясь к неведомой точке, в которой все возможно, все современно, и композитор черпает вдохновение в любой эпохе (удаленной во времени, но близкой в пространстве – в едином пространстве современной плюралистической культуры).

Стремительные темпы изменений, как и сами эти изменения, с которыми человечеству сложно свыкнуться, породили тревогу, ожидание заката, конца, ощущение депрессии, кризиса. Само понятие «кризис» стало невероятно популярным со второй половины XIX века (и на всем протяжении XX века) в философских, экономических, политических,

культурологических и искусствоведческих трудах¹. Вероятно, термин был заимствован из медицины, где кризисом называется наиболее острый период в течении болезни, за которым следует либо выздоровление, либо смерть. «Медицинские» диагнозы порой ставили и музыкальному искусству (в статьях и книгах XIX–XX столетий). Музыкальный романтизм после внутренне уравновешенного и гармоничного, архитектурно совершенного классицизма кому-то казался деградацией, упадком. Следующий виток в течении «болезни» – рубеж XIX–XX веков: именно тогда такими привычными являлись слова «декаданс» и «декаденты». Авангард 1910–1920-х годов, предугадывая и отзываясь на великие катаклизмы XX века, прорывался к новым берегам, разрушал казавшиеся непоколебимыми законы и нормы искусства; такое творчество было понято консервативно настроенным большинством как кризисное, а выход из кризиса виделся в возврате к высокой традиции.

Классическое искусство, классическая музыка давали внутреннюю опору после социальных потрясений, которым подверглись миллионы людей, – Первой мировой войны, революций, нищеты, голода и разрухи. Когда все вокруг приходит в движение, нет ничего неизблеваемого, и человеческая жизнь обесценивается, возникает пространство для социальных утопий. Если целью станет построить «город-сад» (рай земной), залитый солнцем и светом, какое искусство могло бы найти себе место там? Конечно, классическое, эллинистическое – не полное красок, раскрашенное, каким оно было в древности, а ослепительно белое, доставшееся нам после раскопок. Белый цвет, сочетание черного и белого – излюбленные цветовые гаммы в одежде 1930-х годов. Черно-белое кино владеет умами (цветной кинематограф еще не стал массовым явлением: то, что было снято в цвете, тиражируется в черно-белом варианте). Мир зачастую воспринимается «черно-белым», поделенным на своих и чужих, хороших и плохих; люди в разных странах охвачены шпиономанией. А музыка? – Жизнестроительный утопизм не желает никакой дисгармонии, кричащих диссонансов, «сумбура». Востребована высокая классика и произведения, создаваемые в традициях классики и национального фольклора, массовые песни и марши, в которых чувствуется радость и сила миллионов.

Панорама 1930-х годов

Музыкальная панорама 1930-х годов дает исключительное многообразие индивидуальных стилей и направлений, обилие творческих индивидуальностей – великих и ныне полузабытых, талантливых и заурядных. Рассматриваемый временной промежуток – часть более крупного исторического

¹ Упомянем некоторые работы: «Кризис западной философии» В. Соловьева (1874), «Кризис европейских наук и трансцендентальная феноменология» Э. Гуссерля (1936), «Кризис интеллекта и миссия интеллигенции» Н. Бердяева (1938), «Кризис нашего времени. Социальный и культурный обзор» П. Сорокина (1941) и др.

этапа: межвоенного двадцатилетия. Две мировые войны стали для искусства веками, очерчивая период, внутри которого взаимодействовали и противоборствовали определенные художественные идеи – а их было множество. Между двадцатыми и тридцатыми годами XX века существовала преемственность. Тем заметнее различия: свобода художественной воли 1920-х была обуздана в 1930-е годы – насильственным путем в тоталитарных государствах, но также и естественным образом. За десять лет многие бунтари остепенились, революционные новации в творчестве ряда художников сменило более спокойное и взвешенное отношение к работе, пришли иные сюжеты, требующие меньшего радикализма музыкального языка, что нашло продолжение во время Второй мировой войны и в первые послевоенные годы¹. Отдельные представители музыкального искусства сохраняли верность композиторским техникам, художественным образам, языку 1920-х. Возможно, преобладающий отход от новаторских поисков и эпатажных экспериментов был связан с предчувствием надвигающейся катастрофы. Так или иначе, опора на «подорванную» авангардом традицию становится одной из ведущих тенденций эпохи. И здесь возможны были различные подходы: обновление и взгляд в прошлое, усложнение и, напротив, – упрощение языка, открытия и повторения уже известного. Перед угрозой распространения фашизма творчество антифашистски настроенных композиторов, с одной стороны, приобретает черты особой демократичности, с другой – окрашивается драматизмом, тоном глубокой серьезности, а порой и мрачного гротеска.

В этой связи показательна история французской «Шестерки». Вдохновленные Эриком Сати и Жаном Кокто, шестеро друзей сделали себе имя эпатажными произведениями 1920-х годов, среди которых – коллективная балетная буффонада на либретто Кокто «Новобрачные на Эйфелевой башне» (1921, музыка Мийо, Онеггера, Орика, Пуленка, Тайфер, Шведский балет в Париже), балет «Голубой экспресс» Мийо (1924, либретто Кокто, занавес Пикассо, костюмы Коко Шанель, балет Дягилева), оркестровая пьеса «Пасифик 231» Онеггера (1924) и др. Неравновелик след, оставленный композиторами «Группы шести» в мировой культуре, очень быстро их творческие пути разошлись. Так, Луи Дюрей, композитор скромного дарования, в середине 1930-х годов вступает в компартию, становится одним из основателей Народной музыкальной федерации Франции, обрабатывает народные песни разных французских провинций, пишет музыку для рабочих хоров. Во время войны его «Песню борцов за свободу» поют члены французского Сопротивления и партизаны. В 1950-е годы Дюрей вспоминал: «Теперь, спустя много лет, я вправе сказать, что в наших молодых дерзаниях все же было много хорошего. Конечно, временами мы

¹ Мы говорим о доминирующей тенденции, тогда как реальная картина была намного сложнее. Например, в 1920-е годы один из лидеров музыкального авангарда – Арнольд Шёнберг – и его ученики – Антон Веберн и Альбан Берг – перешли на додекафонную технику письма, которой придерживались до конца жизни.

хватали через край, но виной тому была горячность и неумная энергия молодости»¹.

Композиторы французской «Шестерки» доказали эволюцией своего творчества то, что неоднократно высказывали публично: манифест Кокто «Петух и арлекин» не был их общим знаменем. Пожалуй, только Мийо и Орик в какой-то мере остались в русле идей 1920-х: для них принципиально важной была эстетика мюзик-холла и джаза, которую они успешно воплощали в музыке для театра и кино. Орик на заре развития звукового кинематографа считался чуть ли не самым востребованным кинокомпозитором Франции. Мийо в 1930-е писал произведения во всех музыкальных жанрах, включая оперный: он «неоклассичен» в струнных квартетах, демократичен в песнях, хорах и кантатах для самостоятельных коллективов, играх-пьесах для детей. Военные переживания воплотятся опосредованно во «Французской сюите» (1944) на фольклорные темы тех областей, где в то время шли освободительные бои, а много позднее – в кантате «Огненный замок» (1954), посвященной узникам фашистских лагерей смерти.

Один из наиболее талантливых членов «Шестерки», которого нередко называют «французским Шубертом», Франсис Пуленк обнаружил все более усиливающееся с годами тяготение к лирике. С 1933 года в течение 20 лет он много выступал в различных городах Европы и Америки как аккомпаниатор певца П. Бернака – первого исполнителя вокальных сочинений Пуленка. Композитор также работал в жанре инструментального концерта, не только классического, но и «неоклассического» состава: им созданы концерты с оркестром для двух фортепиано (1932), для клавирина (1938), для органа, струнного оркестра и литавр (1938). После гибели одного из своих товарищей в автокатастрофе Пуленк обращается к сочинению духовной музыки в жанрах мессы, литаний, мотета.

Крупнейший из композиторов Франции того времени, Артюр Онеггер, создал в 1930-е годы одно из лучших своих произведений – ораторию «Жанна д'Арк на костре» по поэме П. Клоделя². Эта «гражданская народная фреска» была созвучна настроениям эпохи. Композитор писал ее так, чтобы она была доступна массам и интересна музыкантам. Открытость музыкального языка данного сочинения отчасти связана с работой Онеггера в кинематографе³. В 1939 году состоялась сценическая премьера

¹ Советская музыка. 1955. № 8. С. 128.

² Оратория закончена в 1935 году и посвящена Иде Рубинштейн, вдохновительнице сочинения и первой исполнительнице заглавной партии (Базель, 1938, п/у Пауля Захера). Роль Жанны – разговорная, единственный ее вокальный номер – детская песенка, которую можно тихо напевать. Идея сочинения возникла годом ранее, когда Ида увидела в Сорбонне студенческий спектакль «Действо об Адаме и Еве» в стиле народных средневековых мистерий. Наивная и архаичная история об искушении и грехопадении – и трагические коллизии Франции в переломный момент истории – такова дистанция между прообразом и новым замыслом.

³ В 1930-е годы Онеггер пишет музыку более чем к двадцати фильмам (среди них «Преступление и наказание», «Пигмалион», «Капитан Фракасс»), а также массовые песни, в том числе «Тревогу», посвященную борьбе испанского народа против фашизма.

в Орлеане – в театре, построенном на развалинах старинной церкви (через 510 лет после освобождения города от англичан). На фоне грандиозных и трогательных картин – силы зла ничтожны и омерзительны: не случайно кульминацией в их экспонировании служит сцена суда, выдержанная в традициях средневекового бестиария (судья – боров, писарь – осел, заседатели – овцы)¹.

В середине 1930-х годов члены «Группы шести» наряду с другими французскими композиторами продолжают участвовать в коллективных творческих акциях, но теперь такие произведения носят совершенно иной характер – национально-патриотический, народно-демократический (нет и тени былой провокационности и эпатажа). В 1936 году – это массовый спектакль на открытом воздухе «14 июля» по пьесе Р. Роллана, в 1937-м – аналогичный спектакль «Свобода» М. Ростана, приуроченный к открытию Всемирной выставки².

В 1930-е годы на щит была поднята национальная и мировая классика. Благородное дело популяризации выдающегося наследия стало частью политики многих государств. Классика начала теснить современную музыку в области театрального и концертного исполнительства, а также в сфере профессионального обучения. Классика и фольклор противопоставлялись авангарду. Официальная пропаганда тоталитарных режимов, прикрываясь высокими идеалами, нередко втягивала в свои грязные игры деятелей искусства. В Германии борьба с авангардом приняла ярко выраженную окраску антисемитизма (например чистокровный «ариец», музыкальный экспрессионист Альбан Берг в немецкой прессе назывался «чешским евреем», он подвергался унижительной проверке своего происхождения в официальных инстанциях). В ответ на разнузданную нацистскую пропаганду, расизм и травлю инакомыслящих поднялась буря антинемецких настроений (в этом ряду – благородный жест Белы Бартока: наполовину венгр, наполовину немец – по матери, он запретил исполнять свои произведения в нацистской Германии).

Противоречивое отношение вызывало само музыкальное наследие. Яркий пример – существующий по сей день негласный запрет на исполнение музыки Вагнера в государстве Израиль. Истоки этого неприятия великого немецкого композитора-романтика историки относят еще к 1938 году, когда в «хрустальную ночь» в Германии начались массовые погромы и репрессии. Инициатором бойкота Вагнера стал Палестинский

¹ Композитор усиливает гротескное прочтение сцены суда, заданное Клоделем: здесь вальс с джазовыми ритмами, приговор на латыни под веселенький опереточный мотивчик, блеяние хора и ослиный рев – не только у солиста, но и у электронного инструмента «волны Мортено».

² Музыка к «14 июля» писали Онеггер, Орик, Мийо, Ибер, Кёклен, Лазарюс. В спектакле «Свобода» одним из лучших эпизодов была прелюдия Онеггера к эпизоду «Смерть Жореса». На самой выставке в павильоне «Искусство и техника» был показан балет «Белая птица улетела», посвященный достижениям авиации (музыка А. Онеггера, сценарий С. Гитри, хореография С. Лифаря).

симфонический оркестр, предшественник современного Израильского филармонического оркестра. Эхо тех далеких событий отзывается и сегодня. Против вагнеровского запрета в сравнительно недавнее время выступали выдающиеся музыканты, например дирижер Зубин Мета, первым исполнивший Вагнера в Израиле в 1981 году, и Даниэль Баренбойм, во время концерта которого с Берлинским симфоническим оркестром в 2001 году протестующая иерусалимская публика покидала зал. (Аргументы: Вагнер был антисемитом, любимым композитором Гитлера, его музыка звучала в лагерях смерти – последний аргумент опровергает ряд историков, так как лагеря смерти не располагали гигантскими оркестровыми составами, необходимыми для вагнеровских исполнений.)

В 1930-е годы расцвета достигло развлекательное искусство, тиражируемое на грампластинках и распространяемое через радиоэфир. Это время бурного развития звукового кинематографа, который вбирал в себя джаз, классику, неоромантизм, массовую песню и многое другое. В былые времена творческий путь композитора начинался с пения в церковном хоре, в XX веке типичная работа для новичка – тапер в кафе, театре, кинотеатре. Далее – служба на радио, сочинение музыки к художественным, документальным и мультипликационным фильмам. Таперами были Гершвин и Шостакович. Веберн, сочиняя утонченные додекафонные произведения, руководил хором Венского рабочего певческого общества (1923–1934), дирижировал симфоническими концертами для рабочих, был дирижером Австрийского радио (1927–1938, устранен от должности после установления фашизма в Австрии).

1930-е годы – время новой, по сравнению с 1920-ми годами, миграции деятелей культуры. Кадры кинохроники зафиксировали, как в Советскую Россию вернулся Горький (1931). Грандиозное всенародное торжество было наглядной агитацией: деятелям культуры, оставшимся за рубежом, давали понять, как они нужны, как их ждут в молодой стране. Вернулся Прокофьев – «мышеловка захлопнулась» (1933). Мощные музыкальные силы стягивались в США: туда переехали Шёнберг (1933), Кшенек (1937), Стравинский (1939, до этого жил в Париже), Хиндемит (с 1938-го – жил в Швейцарии, с 1940-го в США), Мийо (1940), Барток (1940). Вопрос: уезжать или оставаться? В России он остро стоял, начиная с 1917 года, а в 1930-е данный вопрос актуален как никогда, но уже для большей части Европы. Для кого-то уехать было спасением собственной жизни, для кого-то остаться означало внутреннюю эмиграцию. Героизм и самопожертвование, предательство и приспособленчество, мужество и малодушие, близорукость и наивная вера – сколько оттенков в решении одного вопроса!

Еще в 1920-е годы над этим думала Анна Ахматова. Она вообразила два фантастических варианта. «1. Все уехали. Нет Эрмитажа, Рембрандтовские полотна – вместо скатертей и половиков... Зимний дворец – груда пепла и в ней живут беспризорные. Полный развал... 2. Никто не уехал бы. Была бы общественность, сейчас ее нет, потому что слишком мало людей осталось. А тогда пришлось бы считаться. Те, кто уехали, спасли свою жизнь,

может быть, имущество, но совершили преступление перед Россией»¹.
Что бы она сказала в 1930-е, 1940-е?

Другая великая поэтесса, Марина Цветаева когда-то написала такие лирические строки:

У меня в Москве – купола горят!
У меня в Москве – колокола звонят!
.....
И не знаешь ты, что зарей в Кремле
Легче дышится – чем на всей земле!²

Все это – «у меня», без этого – не дышать, не жить... У интеллигенции (в России, Германии, да и во многих других странах) всегда было сильно развито чувство корней своих, почвы, ответственности за судьбу Отчизны. Порой это приводило к утрате животного инстинкта самосохранения. Оставшихся в тоталитарных странах можно было бы сравнить с персонажем одного из рассказов Франца Кафки («В исправительной колонии»): чтобы не простаивала самая изощренная машина для совершения пыток и смертных казней, человек, ее обслуживающий, добровольно полез в нее. В реальной жизни машина не простаивала...

Присутствие на Родине крупных деятелей культуры было делом политическим. То, что происходило в искусстве, приобретало особую весомость. Прокофьев – в России, Р. Штраус – в Германии... Прокофьев в своей «Автобиографии» говорит о многообразных линиях своего творчества, характеризуя их следующим образом: классическая (неоклассическая), новаторская (новаторство в области гармонии, мелодических интонаций, инструментовки, драматургии), моторная, лирическая, скерцозная³. В 1930-е его гений искрится всеми нюансами и оттенками, далее (в 1940-е) композитора словно «выпрямляют» в сторону «социалистического реализма». Не только внешним идеологическим воздействием объясняется эволюция стиля Прокофьева, но и внутренней мотивацией.

1930-е годы в жизни Прокофьева отмечены глубокими раздумьями о собственной дороге в современную эпоху, размышлениями о путях развития советской музыки, направленной к широкому слушателю: «Не так просто найти нужный язык для этой музыки. Она должна быть прежде всего мелодийной, притом мелодия – простой и понятной, не сбиваясь ни на перепевку, ни на тривиальный оборот. ...То же самое и о технике письма, о манере изложения: оно должно быть ясным и простым, но не трафаретным. Простота должна быть не старой простотой, а новой

¹ Лукницкий П.Н. Асумиана: Встречи с Анной Ахматовой. Т.1–2. Т. 2: 1926–1927. Paris: YMCA-Press; М.: Русский путь, 1997. С. 209–210.

² Из цикла «Стихотворения к А. Блоку», 1916.

³ Прокофьев С.С. Автобиография // С.С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания. М.: Гос. муз. изд-во, 1961. С. 148–149.

простотой»¹. Сегодня эти строки Прокофьева стали хрестоматийными. Целые поколения и неповторимые творческие индивидуальности второй половины XX столетия подняли лозунг о «новой простоте» на щит. В то время, когда была высказана данная мысль, содержание ее было не вполне очевидно. Людям, облеченным властью, а также широкой слушательской аудитории достаточно было простоты (без новизны); перепевы и тривиальные обороты были в широком ходу.

В этой связи интересны рассуждения Прокофьева о классике: «Классический композитор – это безумец, который сочиняет вещи, непонятные для своего поколения. Ему удалось открыть некую логику, еще не ведомую другим, и потому эти другие не могут следовать за ним. Лишь через какой-то отрезок времени пути, намеченные им, если они верные, становятся понятными окружающим. Писать только по правилам, установленным предыдущей классикой, значит быть не мастером, а учеником. Такой композитор легко воспринимается современниками, но не имеет шансов пережить свое поколение»².

Каждая эпоха порождает эпигонов. Создается впечатление, что в 1930-е годы их было особенно много. Академизм одержал верх над авангардом. В рамках общеевропейской и национальных традиций наблюдается широта и разнообразие явлений – развивалось творчество исторически ценное и глубокое, равно как и вторичное, ныне канувшее в Лету. Наряду с традиционализмом продолжали действовать новаторские тенденции прошлых десятилетий. Между 1920-ми и 1930-ми нет непроходимой грани. То, что доминировало, уходит на второй план, но не исчезает вовсе.

Обозревая достаточно пеструю картину, замечаем, что в 1930-е слышны отголоски футуризма, возникшего в 1910–1920-е годы. Это брютитизм – шумовая музыка для ударных (пример, «Ионизация» Э. Вареза для 13 исполнителей-ударников, 1931³). Также с футуризмом связано появление электронной музыки. Ее расцвет относится к более позднему времени (вторая половина XX века), но терменвокс изобретен нашим соотечественником Львом Терменом еще в 1920 году⁴, затем во Франции появились «волны Мартено». Создатель данного клавишного электрического

¹ Эти строки из своей статьи, напечатанной в «Известиях» 16 ноября 1934 года, Прокофьев процитировал в «Автобиографии» (С. 192).

² Вопрос «что есть классика?» был задан Прокофьеву одним из нью-йоркских корреспондентов в январе 1927 года. См.: Прокофьев С.С. Автобиография. С. 178.

³ Француз по происхождению, Э. Варез (1883–1965) с 1915 года жил в США. Он считал музыку «организованным шумом». Среди других сочинений этого времени – «Экваториал» для органа, ударных, труб, тромбонов, двух волн Мартено и баса (1934).

⁴ Термен постоянно совершенствовал свой необычный музыкальный инструмент (такой фантастически нежный и звучный голос мог быть у мифических полуптиц-полуудев, которые обольщали своим пением Одиссея). Интересно, что в основе терменвокса заложен тот же принцип, что и в изобретенных Терменом охранных сигнализациях, которыми оборудовали Кремль, Эрмитаж, а затем зарубежные музеи. В 1930-е Термен разработал охранные системы тюрем Синг-Синг и Алькатрас.

музыкального инструмента, М. Мартено выступал в концертах с 1928 года, исполняя свою партию в сочинениях Мийо, Жоливе, Онеггера и др.¹

Продолжают развиваться экспрессионизм (оперы «Моисей и Аарон» Шёнберга, 1932, «Лулу» Берга, 1935) и его антипод – неоклассицизм, выразившийся в парадоксальной модернистской работе со старинными моделями (музыка Стравинского, Малипьеро и др.). С неувядающей силой заявляет о себе неоромантизм (Рапсодия на тему Паганини С. Рахманинова, 1934, «Ромео и Джульетта» Прокофьева, 1938).

Все большее распространение получает фольклоризм. Бела Барток, крупнейший исследователь глубинных пластов венгерского и балканского фольклора, органически сочетал в своем творчестве ладовые и метроритмические особенности народной музыки с новейшими композиторскими техниками. По иному пути шло многонациональное творчество, развернувшееся на просторах СССР. В 1930-е профессиональные композиторы из Москвы и Ленинграда по партийным директивам были посланы в союзные республики. Они создавали там музыкальные коллективы, сотрудничали с местными мелодистами – певцами, исполнителями-инструменталистами, гармонизовали фольклорные мелодии согласно европейской традиции, на этой основе писали произведения крупной формы – оперы, балеты, симфонии, сонаты. Например, в 1930-е годы известность в нашей стране получил киргизский композитор Абдылас Малдыбаев (1906–1978). Профессиональный певец, первый исполнитель партии Ленского на киргизской сцене, создавал произведения совместно с В. Власовым и В. Фере. В 1939 году ими была написана первая киргизская опера «Лунная красавица». (Тогда же Малдыбаев стал народным артистом СССР, членом коммунистической партии и возглавил Союз композиторов Киргизской ССР.)

В искусстве разных стран мира влиятельны были и другие тенденции, которые можно связать с приверженностью к высокой национальной традиции (Глазунов), тяготением к архаике («Кармина бурана» К. Орфа, 1937, Франкфурт-на-Майне). Аналогом конструктивизма стала додекафония. Все более прочные позиции завоевывал джаз, существуя независимо и оказывая влияние на современную оперную, симфоническую и камерную музыку. Этот процесс был начат еще в 1920-е годы и успешно развивался (Рапсодия в блюзовых тонах написана Гершвиным в 1924 году, опера «Порги и Бесс» в 1935-м; влияние джаза ощутимо в додекафонной опере «Лулу» Альбана Берга; под обаянием джаза находились Хиндемит и Стравинский).

¹ Судьба Мартено сложилась благоприятно, а вот Термена в 1939 году репрессировали, отправили в лагерь на Колыму. Правда, не долго пришлось гениальному изобретателю охранных, шпионских и военных технологий быть бригадиром строительной бригады: в 1940-м он уже работает над новыми вооружениями в «туполевской шараге», где его ассистентом был С.П. Королев. Жизнь, достойная романа, кинофильма, пьесы! (В 2006 году в пермском театре «У моста» была поставлена пьеса чешского драматурга П. Зеленки «Термен» об американском периоде жизни изобретателя, охватывающем 1928–1938 годы.)

Крупные и менее крупные композиторы – это индивидуальные стили, отражающие общехудожественные тенденции, но и преодолевающие их. В эти годы складывается зрелый стиль Шостаковича, являя порой причудливый сплав экспрессионизма и социалистического реализма.

Музыка и политика, идеология, власть

Музыка как проводник идеологии ярко проявляла себя в различные эпохи. Испокон веков мы видим плодотворность романа искусства и власти. Однако 1930-е годы отмечены особой политической ситуацией – установлением и укреплением диктаторских режимов. А это означало жёсткое идеологическое давление, физическое и моральное уничтожение оппонентов. Для Германии рубежом стал 1933 год. После победы нацизма культурная жизнь Германии резко изменилась. Тогда состоялось исключение из Прусской академии искусств композиторов-евреев, в том числе выдающихся музыкантов с мировым именем – Арнольда Шёнберга и Франца Шрекера¹. Одновременно последовали официальные запреты на исполнение сочинений значительного числа современных авторов (и некоторых композиторов прошлого, в том числе основателя первой немецкой консерватории Мендельсона, Оффенбаха, Мейербера). Композиторы, дирижеры, музыканты-исполнители, педагоги, ученые и журналисты теряли работу, средства к существованию, покидали родину, подвергались репрессиям. Для запрещенных композиторов-«арийцев» пропал смысл заниматься любимым делом, ведь музыканту особенно важно слышать свои сочинения, проверять акустические искания на практике, работать с исполнителями, чувствовать реакцию зала². Некоторые композиторы попали во «внутреннюю эмиграцию» (например запрещенный к исполнению Антон Веберн). Были сочинители, которые сотрудничали с режимом, – большинство имен стёрты из исторической памяти.

Особый случай – Рихард Штраус, имевший внуков-евреев, пытавшийся защитить свою семью (его «роман» с властью был краткосрочным и мучительным). Около двух лет Штраус был президентом Имперской музыкальной палаты (1933–1935). Он инструментовал военные марши, написал Олимпийский гимн, которым сам продирижировал. Конфликт возник из-за Стефана Цвейга, либреттиста Р. Штрауса. В 1935 году в Дрездене готовилась премьера комической оперы «Молчаливая женщина». На макетах афиши и программки композитор не нашел имени Цвейга и настоял, чтобы оно было восстановлено. С большим успехом состоялось два представления, после чего опера была снята с репертуара (гестапо

¹ Не выдержав гонений, Шрекер умер в 1934 году от сердечного приступа.

² Известно, что композиторы Новой венской школы (Шёнберг, Берг, Веберн) публично высказывались о небрежении мнением толпы, но существует множество свидетельств (по крайней мере относительно Шёнберга и Берга), насколько драгоценен для них был опыт общения со своей публикой.

перехватило письмо Р. Штрауса Цвейгу с предложением нового оперного сотрудничества и с резкими высказываниями, которые могли не понравиться властям). «Молчаливая женщина» была поставлена в Швейцарии и Италии – в театре «Ла Скала» (по личному распоряжению Муссолини). Среди других произведений Р. Штрауса – антивоенная историческая опера «День мира», повествующая о драматических событиях времен тридцатилетней войны (1936, поставлена в Мюнхене в 1938 году). Сын Франц, невестка Алиса и их дети не пострадали¹.

Не только Р. Штраус (оставим за скобками вынужденные компромиссы) пытался противостоять идеологическому давлению нацистского режима. Так, под управлением Эриха Кляйбера в 1934 году в Берлине прозвучала «Весна священная» Стравинского, а затем «Лулу-сюита» Альбана Берга². Тогда же Фуртвенглер выступил в защиту Хиндемита (раздражение Геббельса вызывала и музыка руководителя летних курсов в Донауэшингене и то, что женат он был на еврейке). Новая опера Хиндемита «Художник Матис», еще не вполне законченная, уже была запрещена. Фуртвенглер добился исполнения одноименной симфонии. Вскоре после раздувания «дела Хиндемита» Фуртвенглер ушел с занимаемых им высоких постов (вице-президента Имперской палаты и дирижера Берлинской государственной оперы) – ушел сам, в знак протеста. Фуртвенглер всегда отказывался салютовать нацистам и в первые годы их правления помимо Хиндемита исполнял Мендельсона.

Учитывая особую популярность музыки к «Сну в летнюю ночь», нацистские власти заказали новую музыку к бессмертной комедии Шекспира (в переводе Шлегеля). Единственный, кто откликнулся на этот призыв, был Карл Орф. Слишком многое совпало: шекспировские образы владели его фантазией на протяжении многих лет жизни. Первые подступы к сюжету были в 1917-м, 1927-м, затем премьера 1939 года во Франкфурте и последняя версия 1962-го (поставлена в 1964-м в Штутгарте). Он написал антиромантическую музыку с использованием «этнических» ударных и духовых инструментов – в духе того инструментария, который создавался специально для разрабатываемой Орфом системы детского музыкального образования. (Школа гимнастики, музыки и танца в Мюнхене была создана Орфом совместно с хореографом Доротеей Гюнтер в 1924 году и просуществовала до тех пор, пока не была разрушена бомбежкой.) В 1950-е годы концепция музыкального воспитания получила новое развитие, что привело к созданию Института Орфа в Зальцбурге в 1962 году. Здесь осуществляется работа с детьми и подготовка педагогических кадров по системе Орфа.

Кажется, интеллигенция Германии и Австрии не до конца понимала, с какой чудовищной силой она столкнулась. Категорический императив

¹ Стефан Цвейг и его жена покончили с собой в Бразилии в 1942 году.

² Супруга дирижера договаривалась о дне премьеры нового сочинения Берга лично с Герингом, сам Кляйбер – с Фуртвенглером. Менее чем через два месяца Кляйбер покинул Германию. См.: Векслер Ю. Альбан Берг и его время. Опыт документальной биографии. СПб.: Композитор, 2009. С. 789, 791, 793.

Канта был «в крови», и никому не приходило в голову, что к фашизму нельзя подходить с позиций европейского гуманизма. Вспомним довольно рискованный эпизод из жизни Антона Веберна (немного в духе кинокомедии Жерара Ури «Ас из асов» с Бельмондо в главной роли, действие которой также отнесено к 1936 году). Готовилось посмертное исполнение Скрипичного концерта Берга «Памяти ангела» в Барселоне¹. Веберн должен был дирижировать. Сольную партию исполнял скрипач Л. Краснер (еврейского происхождения). После репетиции в Вене по настоянию Веберна они поехали не через Швейцарию, а через Германию. В Мюнхене Веберн повел Краснера в пивной бар, где отдыхали нацистские молодчики, («выпить пива, хорошего темного мюнхенского пива»), провез его по всей стране, убеждая своего гостя и себя, что все не так плохо, как говорит враждебная пропаганда². Они скользили по лезвию бритвы, и эпизод мог иметь совсем иной финал. Всю ночь в поезде они проговорили. Краснер вспоминал впоследствии: «Веберн был движим своим внутренним гуманизмом и пленен им. Человек, который просто был в неведении относительно мира, политики и людей»³.

В России борьба с авангардом не имела антисемитской окраски. Она проходила так, чтобы музыканты «сами» поняли, в каком направлении должно развиваться искусство (согласно линии коммунистической партии и эстетической платформе социалистического реализма). Заметная веха – организация творческих союзов (1932 год), предваряемая роспуском ассоциаций по Постановлению ЦК ВКП (б) от 23 апреля 1932 года «О перестройке литературно-художественных организаций». Российская ассоциация пролетарских музыкантов (РАПМ) существовала с 1923-го по 1932 год. Рупорами идей этой ассоциации были журналы «Музыка и Октябрь» (1926), «Пролетарский музыкант» (1929–1932), «За пролетарскую музыку» (1930–1932). Ассоциация современной музыки (АСМ) как отделение Международного общества современной музыки возникла в 1924 году в Москве, в 1926-м был открыт филиал в Ленинграде. Печатный орган АСМа – журнал «Современная музыка» издавался в Москве с 1924-го по 1929 год.

1929 год возник неслучайно. Это был переломный исторический момент в нашей стране – преждевременное окончание НЭПа (по мысли многих историков, занимающихся данным периодом, НЭП к тому времени еще не исчерпал всех возможностей для позитивного развития российской экономики и культуры). И как следствие нового курса партии

¹ Премьера Концерта в апреле 1936 года стала кульминацией фестиваля Международного общества новой музыки в Барселоне – см.: *Векслер Ю.* Альбан Берг и его время. С. 838. (Вскоре разразилась Гражданская война в Испании.)

² Там же. С. 839, 840.

³ Там же. С. 840. Слова Веберна «...Гитлер совсем не так уж плох» (Там же) иллюстрируют эту чудовищную слепоту, но и человеконенавистнический нацистский режим еще не успел показать тогда в полную мощь, на что он способен.

на индустриализацию и коллективизацию – обострение борьбы с «буржуазной идеологией», проводником которой в музыке виделся джаз – публично порицаемый, но все шире завоевывающий домашнее пространство, концертную эстраду, парковые территории и кинематограф.

Последовательно и широкомасштабно шло изучение и исполнение музыкальной классики, дающее прикосновение к вечным ценностям – это стало актуальным в 1930-е годы, развернувшиеся к историческому прошлому (разумеется, речь шла о том, что отвечало коммунистической идеологии, могло быть приспособлено к ней). А чем ближе к войне, тем более сильным становился этот интерес к истории, в особенности отечественной – национальной и многонациональной, обращение к корням, почве. Будущим солдатам надо было втолковать, за какую великую Родину им предстоит отдавать жизни.

Обращает на себя внимание тот факт, что с 1929 года журнал АСМа прекращает существование, а РАПМ с 1930 года имеет два журнала: там громят своих и чужих авангардистов. Материалы со злобной критикой сочинений Берга, Кшенека и других зарубежных композиторов, исполнявшихся в России, сочувственно перепечатывает немецкоязычная пресса.

1936 год вошел в отечественную историю двумя печально известными редакционными статьями в «Правде», главной газете страны: «Сумбур вместо музыки» (об опере Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда»), говорящая об «уклонизме» и «мелкобуржуазном декадентстве» (28.01.1936), и «Балетная фальшь» (о балете Шостаковича «Светлый ручей», 06.02.1936). «Уклоняться» в сторону от линии партии было преступным. «Выпрямляли» молодого Шостаковича. Именно тогда, в 1930-е годы композиторы и литераторы начинают писать что-то «в стол», не предназначенное к публикации, оставляя это до «лучших времен». Они исповедовались, прибегали к очистительному смеху, иронии, гротеску. Запретную поэзию запоминали наизусть, переписывали, передавали из рук в руки... Однако «все тайное становится явным»: через осведомителей (сексотов) и после обысков крамольные строки попадали к заправилам карательной системы, и тогда не было пощады (случай Мандельштама). В те годы люди еще писали дневники. Многие догадывались, что в их отсутствие дневник могут прочесть. Кто-то, возможно, лукавил с собственной совестью – писал то, что должно было показать верноподданность (так можно отнести к некоторым дневниковым записям К. Чуковского)¹. Музыка наиболее «неуловимое» из искусств, но и композиторы создавали произведения, за которые могли жестоко поплатиться. Много позднее, в злосчастном 1948 году Шостакович оставил потомкам такой маленький сатирический памятник сталинскому времени, эпохе партсобраний и разборок с деятелями культуры – «Антиформалистический раёк», который стал известен общественности в эпоху гласности и перестройки.

¹ См. об этом: Сарнов Б. Империя зла: Судьбы писателей. М.: Новая газета, 2011. С. 342–345.

ЗАПРЕЩЕННАЯ МУЗЫКА

Отцы церкви в Средневековье клеймили творчество мимов и гистрионов. Царь Алексей Михайлович запретил скоморохов, по его указам уничтожались их музыкальные инструменты (Указы 1648, 1657 годов). В дальнейшем преследованиям подвергались революционно-освободительные гимны, песни, марши. Запрещали Россини, Верди, Вагнера.

Доносительство об интересах к запрещенной музыке было в ходу даже после Второй мировой войны. Случай, имевший место в 1952 году, зафиксирован в мемуарах Николая Каретникова¹. Он рассказывает о двух студентах Московской консерватории, будущих известных композиторах, один из которых взял в библиотеке запрещенного Стравинского, а другой донес на него в парторганизацию. Еще в брежневские времена студентов могли исключить из консерватории за пение в церковном хоре².

Много ходило легенд о том, что музыканты в нашей стране почти не подвергались репрессиям (в отличие, скажем, от литераторов). Но дело обстояло не совсем так.

Несколько сюжетов о репрессиях:

Всеволод Петрович Задерацкий был учителем музыки цесаревича Алексея, после революции сражался в рядах Добровольческой армии Деникина. Сохранилась красивая легенда: в 1920 году он с группой офицеров-деникинцев был схвачен и, ожидая казни, всю ночь играл на рояле. Утром сам Дзержинский приказал освободить музыканта, остальных расстреляли. В конце 1920-х – тюрьма и уничтожение всех сочинений. В 1929 году В.П. Задерацкий – член АСМа. В 1934-м – ссылка в Ярославль. 1937-й – Колыма (за пропаганду «фашистской» музыки – исполнение ярославским оркестром сочинений Вагнера и Р. Штрауса). В Гулаге сочиняет цикл 24 прелюдии и фуги для фортепиано (записывает карандашом на телеграфных бланках и листах из блокнота). Вновь Ярославль, Житомир, Ярославль, Львов. Сочинение музыки, основанной на народных мелодиях³.

¹ Каретников Н. Темы с вариациями. М.: Астрель: Corpus, 2011.

² Не Сталин взрастил доносителей, они существовали от века. Коллизия, знакомая по опере «Царская невеста» Римского-Корсакова (по драме Мея, сюжет времен Ивана Грозного, любимого «героя» Сталина). Донос, отравление, пытки, опричнина – вот фон для развития трепетного чувства героев, беззащитных перед экспансией торжествующего зла. Кстати, именно «Царской невестой» в постановке Станиславского был отмечен переезд Государственной оперной студии (с того времени студии-театра) им. Народного артиста Республики К.С. Станиславского на ныне прославленную сцену Дмитровского театра (1926). Выбор оперы неслучаен. Но кто мог подумать, что 1920-е – всего лишь прелюдия? В эскизах к опере «Царская невеста» Станиславский писал: «Опричники – предатели, шпионы, клеветники, в общем, НКВД; доходят до полной разнузданности» // URL: <http://www.Muzcentrum.ru/orfeus/programs/issue4203>. В 1944-м постановку возобновили.

³ О сломанных судьбах В.П. Задерацкого, Г. Кляйна и ряда других композиторов того времени см. в: Калужский М.В. Репрессированная музыка. М.: Классика–XXI, 2006.

В 1944 году история с фортепиано повторилась с 25-летним выходцем из Чехии Гидеоном Кляйном: охранник-эсэсовец в лагере Фюрстенгрубе попросил кого-нибудь поиграть на пианино: молодой композитор сел и заиграл свою авангардную музыку (сыграй он что-нибудь популярное, он мог бы попасть в лагерную самодеятельность). Кляйн погиб за несколько дней до освобождения лагеря.

В 1937-м за «контрреволюционную деятельность» на восемь лет лагерей был осужден Александр Мосолов (1900–1973), в Гражданскую – красный кавалерист, сражавшийся против деникинцев, служивший под началом Котовского. В историю музыки Мосолов вошел прежде всего как автор симфонического эпизода «Завод. Музыка машин» из неосуществленного балета «Сталь» (1928). Это произведение широко прозвучало за рубежом – в Берлине, Париже, Вене, Риме, Нью-Йорке. Осужден он был после фельетона в «Известиях». Там говорилось, что Мосолов не выполняет контракты, пьет и дебоширит: «...то, что... считали “личной жизнью”, причудами гения, было, по существу, одним из ракурсов политического лица врага»¹. Его травлили с 1926 года, с 1928-го постепенно перестали исполнять, с 1929-го прекратили печатать. В 1932 году он пишет письмо Сталину – композитор требует: либо прекратите травлю, либо дайте уехать. Композитор становится невыездным. Средства к существованию добывал обработками многонационального фольклора народов СССР: Киргизии, Армении, Дагестана, Туркмении, Башкирии, Северной Осетии. После года лагерей остальной срок заменили ссылкой: за него ходатайствовали его учителя, профессора Московской консерватории – Н. Мясковский и Р. Глиэр (в то время Берия боролся с «ежовщиной», благодаря этому некоторых арестованных амнистировали). В последние годы жизни Мосолов сотрудничал с Северным русским народным хором.

Пожалуй, наиболее трагично сложилась судьба Николая Рославца (1881–1944)². Один из лидеров АСМа, создатель собственной оригинальной системы организации музыкальной ткани, которого с легкой руки В. Каратыгина нередко называли «русским Шёнбергом», еще в 1920-е годы подвергся ожесточенной травле деятелями РАПМа и ПРОКОЛЛа (Производственного коллектива студентов Московской консерватории). Многие его рукописи были уничтожены. Его обвиняли в «формализме», «вредительстве», «троцкизме». С 1931-го по 1933 год он работал в Ташкентском музыкальном театре, создавал произведения на ориентальные темы, в том числе написал первый узбекский балет-пантомиму «Пахта» (Хлопок). Вернувшись в Москву, бедствовал. По имеющимся историческим свидетельствам его просто «не успели» репрессировать, так как в 1939 году у него случился инсульт, приведший к временной потере речи и частичному параличу, смерть последовала после второго инсульта.

¹ Калужский М.В. Репрессированная музыка.

² Большой вклад в изучение творчества Рославца, в дело обнаружения рукописей, их реконструкции и возвращения его музыки к слушателю принадлежит М. Лобановой – см.: Лобанова М. Николай Андреевич Рославец и культура его времени. СПб.: Петроглиф, 2011.

ВСЬ ЭТОТ ДЖАЗ...

1930-е годы в России – широкомасштабное разрушение храмов, ускоренное строительство типовых школ и массового жилья¹. Это время связано с пропагандой массовой песни и распространением джаза (обе тенденции начались в 1920-е годы и активно взаимодействовали). Первый «Эксцентрический джаз-банд» был основан в Москве в 1922 году. Джаз-оркестр А. Цфасмана, ученика Ф. Блуменфельда, существовал с 1926 года. С 1939-го по 1946 год Цфасман руководил джаз-оркестром Всесоюзного радио. Ансамбль Утесова возник в 1929 году, фильм «Веселые ребята» вышел в 1934-м. Именно джаз в первой половине XX века сказал свое решающее слово в размежевании двух культур: массовой и элитарной, популярной и академической. Впрыскивание афро- и латиноамериканской крови в европейскую развлекательную музыку сделало свое дело. В России джаз воспринял одесский блатной фольклор.

Размежевавшись, две культуры взаимодействуют. Невероятную популярность приобретает саксофон – инструмент, изобретенный в середине XIX столетия и уже тогда проникший в отдельные оперные, симфонические и камерные партитуры (Берлиоза, Галеви, Мейербергера, Тома, Бизе и др.)². После нескольких десятилетий угасания интереса к саксофону в 1920–1930-е годы этот интерес возродился: сочинения непреходящей ценности создали Мийо, Равель, Хиндемит, Шостакович, Прокофьев, Онеггер, Рахманинов, Хачатурян.

В этом ряду стоит Концерт для саксофона А. Глазунова (1931). Музыка Концерта выдержана в академической традиции, но тембр солирующего инструмента, манера исполнительства придают звучанию необычайную свежесть, а порой и «джазовые» оттенки. Прославленный ученик Римского-Корсакова, с 1905 года – директор Петербургской консерватории, активно включился в перестройку музыкального образования после 1917 года: остался ректором Петроградской (Ленинградской) консерватории, получил звание народного артиста Республики (1922). В 1928 году как член жюри Международного конкурса им. Ф. Шуберта выехал в Вену, из-за болезни не смог возвратиться на Родину, умер в Париже в 1936 году, в 1972-м прах перевезен в Ленинград³.

¹ В центре Москвы до сих пор среди плотной застройки остались бессмысленные квадратики пустырей-сквериков на месте снесенных церквей. В двух шагах от подобного места, как правило, возводилась школа.

² Ж. Бизе в музыке к драме А. Додэ «Арлезианка» (1872) ориентировался на имевшийся в театре довольно причудливый ансамбль: 7 скрипок, 1 альт, 5 виолончелей, 2 контрабаса и саксофон.

³ Немного странно, на первый взгляд, звучит формулировка, перепечатываемая во всех справочных и иных изданиях о Глазунове: «...из-за болезни не смог возвратиться». Но такова реальность: он жил за границей по советскому паспорту, и не хватало духу вернуться туда, где он не вписался бы в современность. Он не мог переделать себя, стать другим, он не эмигрировал... Также и Рахманинов: в конце 1917 года он уехал на гастроли в Скандинавию

Увлекался джазом утонченный эстет Альбан Берг. Саксофон он использовал весьма охотно, начиная с концертной арии «Вино» (1929, по Бодлеру в переводе С. Георге). Его интересует не только тембр, но и ритмы регтайма, что впоследствии мы находим в Скрипичном концерте Памяти Ангела (1935), и в неоконченной опере «Лулу». Саксофон – лейттембр главной героини последней оперы Берга, одна из развернутых лейттем Лулу выдержана в «блюзовых тонах».

Тембры, ритмы, гармонии, импровизационная (quasi-импровизационная) манера исполнительства, заимствованные из джаза, встречаются у многих крупных композиторов (помимо названных выше, упомянем Стравинского, Бернштейна, Гершвина, давшего замечательный синтез джаза и бессмертного классического жанра в первой американской национальной опере – «Порги и Бесс»).

ИСКУССТВО МАССАМ

Лозунг Парижской коммуны «Искусство массам» получает в России многозначное толкование. Сразу после революции представители так называемой вульгарной социологии призывали к отказу от классического наследия как заведомо буржуазного. В 1920-е годы началась переделка классических опер на новый лад, придумывались новые, революционные сюжеты, либо изымались из текста идеологически неприемлемые места. Это дело было продолжено в 1930-е годы. Апофеозом можно считать «Ивана Сусанина» с текстом Городецкого. Возрожденный шедевр Глинки («Жизнь за царя») в новой редакции прозвучал в 1939 году в Москве, Ленинграде, а затем во всех оперных театрах Советского Союза (эта версия просуществовала вплоть до эпохи перестройки)¹.

В музыкальной науке проводилась (чувствующаяся до сих пор) жесткая привязка композиторского творчества к смене общественно-экономических формаций и к революционным движениям.

В Германии год прихода нацистов к власти совпал с вагнеровским юбилеем (120 лет со дня рождения и 50 лет со дня смерти). Были устроены грандиозные торжества, на которых присутствовали члены правительства, дипломаты, деятели культуры, тысячи билетов были закуплены для членов партии: «Гитлер даже распорядился, чтобы специальные патрули собирали их по пивным и ресторанам»². Формировался культ

и поселился в США. Поле того, как в 1941–1942 годах Рахманинов выступил с концертами, сборы от которых передал в помощь Красной Армии, его музыка вновь стала активно звучать в СССР. Судьба Рахманинова прекрасно иллюстрировала миф, внедряемый в сознание советских граждан: сочинял мало, так как был оторван от почвы, в его музыке выражена ностальгия, тоска по покинутой Родине и тема трагического одиночества.

¹ Ранее «Жизнь за царя» переделывали в «Серп и молот», действие переносилось в эпоху гражданской войны (Одесса, 1924, Баку, 1926).

² Пленков О.Ю. Культура на службе вермахта. М.: ОЛМА Медиа Групп, 2011. С. 109.

музыки Вагнера. Посещение оперы для членов партии стало обязательным.

В концертах кроме Вагнера звучала музыка Бетховена, Брукнера, Гайдна, Листа, Моцарта, Брамса, Шуберта, Шумана, Р. Штрауса, ряда современных немецких композиторов, а также – Дебюсси, Равеля, де Фальи, Мусоргского, Бородина, Чайковского. Поощрялось домашнее музицирование.

Подведем некоторые предварительные итоги: 1930-е годы вошли в историю музыкой серьезной и развлекательной, которая отражала свое время. Как и в предшествующие десятилетия, композиторы все пристальнее вглядывались в прошлое, что выразилось в неоклассических тенденциях творчества, возрождении интереса к старинным жанрам и инструментам, в исполнениях, редакциях и публикациях сочинений ушедших, часто весьма отдаленных эпох¹. Также мы сталкиваемся с пророчествами, предугадыванием художественных тенденций будущего, что, собственно говоря, началось еще в 1920-е годы. Открытия авангарда начала XX века не были отменены и забыты, так или иначе они продолжали свою жизнь и в 1930-е годы. Происходило дальнейшее изменение «интонационного словаря», «размывание» классической тональности, существовала додекафония, которая во второй половине XX века даст начало новой технике – сериализму в творчестве Штокхаузена, Булеза, Ноно и других композиторов. Возникали примеры синтеза легкого и серьезного жанров, взаимодействия массового и элитарного искусства. Наметилось движение к «новой простоте».

В 1930-е годы появились пронзительные по силе социальные пророчества. Грандиозный финал оперы «Катерина Измайлова» Шостаковича (1932, поставлена в 1934-м) рисует образ каторжной дороги. Перекликаясь с Траурным поездом Голицына из «Хованщины» Мусоргского, эти страницы партитуры дают чудовищной силы прозрение гибельных путей в ссылку, на каторгу, которыми пойдёт бесчисленное число людей. Трагизмом окрашена опера «Моисей и Аарон» Шёнберга, кульминацией которой являлась сцена поклонения Золотому Тельцу. Пророческим духом наполнена опера «Лулу» Берга: в накале эмоций и горечи социального сострадания выражены предчувствия грядущего крушения гуманизма, тлен красоты, обреченность людей искусства перед приближающимся насилием.

Германия – Россия

Между Германией и Россией – много точек соприкосновения. Издавна немцы селились в Петербурге и Москве, где находилась самая обширная немецкая слобода. После указов Екатерины II были образованы немецкие

¹ Например, в Италии издали полное собрание сочинений Монтеверди в 16-ти томах под редакцией Малипьеро (1926–1942).

колонии в Поволжье, Грузии, Азербайджане и на других территориях Российской империи. Известно, что немцами долгое время называли всех иностранцев – датчан, голландцев, шведов, англичан и др. Но все же вывод лежит на поверхности – люди, предки которых говорили на немецком языке, оставили в России, пожалуй, особенно заметный след. Начать хотя бы с правящей династии Романовых и их приближенных (которых поминуют иногда не только с благодарностью, но и с благородным негодованием, например Бирона и Бенкендорфа). Поэты, писатели, ученые, врачи, военные, учителя, предприниматели, ремесленники, музыканты, деятели театра связали свою судьбу с Россией: Фонвизин, Барклай-де-Толли, Блок, Книппер-Чехова, Мейерхольд, Шрёдер, Шлиман, Зингер, Нейгауз, Рихтер... Этот в достаточной мере случайно скомпонованный список можно продолжать до бесконечности... Даже в школах СССР в 1930-е годы наиболее часто изучаемым иностранным языком был немецкий.

Актуальный для всей Европы 1930-х годов кардинальный разворот культуры в прошлое, может быть, особенно заметен в музыкальной жизни Германии и России. Оставив в стороне насильственное принуждение со стороны властей, проследим историческую закономерность, ведь движение к этому поворотному пункту намечается в ходе многовековых культурно-исторических процессов.

Музыка прошлого начинает владеть умами с конца XVIII столетия. Именно тогда бурное развитие получила историческая наука, в том числе история музыки, стали не только накапливаться, но и обобщаться культурно-исторические факты. До этого (приблизительно с XIV века) музыкальное творчество ориентировалась на представление о том, что музыка должна быть новой¹. Однако в эпоху просветительского классицизма пробудился интерес к хронологически ближайшей эпохе барокко. В 1780-е годы Моцарт переключивал фуги Баха для струнного ансамбля и отредактировал несколько ораторий Генделя для исполнений, организованных префектом королевской библиотеки (наверное, неслучайно инициатива возрождения полузабытой и «немодной» музыки прошлого исходила от барона-библиотекаря). В 1791 году в Вестминстерском аббатстве прошел грандиозный генделевский фестиваль (можно предположить, что аранжировки Моцарта там использовались, как это происходит и по сей день, например при исполнении оратории «Мессия»). В 1828 году под управлением Мендельсона прозвучали «Страсти по Матфею» Баха, этот же композитор-романтик вводит в свою Реформационную симфонию (№ 5) протестантский хорал, предвосхитив полистилистику XX века. Все глубже в истории и все шире проходили поиски репертуара и творческого вдохновения, что привело, в частности, к неоклассическим тенденциям в композициях рубежа XIX–XX веков, но в особенности 1920–1930-х годов.

В развороте музыкального искусства в прошлое большую роль сыграла педагогика. Каждый, кто связан с этим поприщем, знает, что учебный

¹ «Ars nova», «Ars novae musicae» назывались трактаты, соответственно, Филиппа де Витри (ок. 1320) и Иоанна де Муриса (1322).

процесс нередко приобретает косные формы. Так, сегодня львиную долю музыкального профобразования занимает освоение учениками и студентами музыкального наследия XVIII–XIX веков (современные педагоги порой подражают своим учителям, учат студентов точно так, как учили их самих, следуя утвержденным программам и существующим учебникам). Консерватории в Германии и России появились в XIX столетии: 1843 год – открытие первой немецкой консерватории в Лейпциге, через 19 лет – открытие первой российской консерватории в Санкт-Петербурге. Основатели этих консерваторий – Мендельсон и Антон Рубинштейн были хорошо знакомы. Модель немецкой консерватории была перенесена на российскую почву с учетом местной специфики, а также улучшена привлечением итальянских вокальных педагогов, изучением французской школы оркестровки и etc. Организация учебного процесса в Германии и России имеет много общего, например фундамент исполнительского образования составляют фуги Баха, сонаты Бетховена, этюды Черни и т.д. Понятно, что составление учебных планов, пособий, педагогического репертуара имеет тенденцию к консерватизму, отбору эталонных образцов искусства, систематизации творческого и научного наследия, движению по накатанным схемам. Этому же способствует постановка музыкального образования на поток, массовый характер обучения. Педагогов, способных услышать и осмыслить новое, наверное, не так много. Даже признанный композитор-новатор Арнольд Шёнберг строил процесс обучения своих учеников на классических образцах.

Человек XX века все более охвачен системой эталонов и стандартов, которая внедряется во все сферы деятельности, становится глобальной и обязательной. Например, эталон высоты звука был установлен на международной конференции в Вене в 1885 году (частота колебаний 435 гц для звука ля первой октавы). В СССР с 1936 года действовал общесоюзный стандарт (440 гц). Напомню, что «классический» – значит образцовый. В России строили образцовое коммунистическое государство, и классическая музыка как раз пришлась ко двору. Один из идеологов нацизма, Геббельс объявил Германию страной классической музыки¹. За этим прекрасным фасадом скрывалась неприглядная человеконенавистническая сущность.

Все «неклассическое» изгонялось. С 1929 года (с завершением НЭПа) в русской прессе начинается травля композиторов, сказавших новое слово в музыке. Разворачивается борьба с формализмом. Проходят собрания трудовых коллективов, на которых решается, какое искусство нужно народу. Собрания и публикации носят открыто репрессивный характер. (Весьма показательна судьба Асафьева, но это особая тема, которой мы еще коснемся.) Из репертуара ленинградских оперных театров исчезают западные музыкальные новинки («Воццек» Берга, «Джонни» и «Прыжок через тень» Кшенека, «Дальний звон» Шрекера и др.). Были пересмотрены планы ближайших постановок ведущих оперных театров, из которых

¹ См.: Пленков О.Ю. Культура на службе вермахта. С. 99.

исключили зарубежные оперы XX века. Некоторые композиторы (в том числе подающая надежды молодежь) заблаговременно эмигрировали и влились в свободное развитие французского искусства (Николай Обухов уехал в 1918 году, Иван Вышнеградский – в 1920-м).

Авангардистам в России перекрыли кислород. Востребована была музыка академической традиции, опирающаяся на городской и крестьянский фольклор России и союзных республик. Не только бывшие члены АСМа, не только люди нейтральные, но и активные деятели Пролеткульта едут в глубинку. Футурист Арсений Авраамов, автор знаменитой «Симфонии гудков», с 1935 по 1941 год жил в Нальчике и сочинял хоровые и оркестровые сочинения на кабардинские темы, как и многие его коллеги по цеху, ставшие классиками музыки той или иной союзной республики.

В 1930-е годы (после утраты надежды на стремительное развитие «мировой революции») в жизнь входит постулат об обострении «классовой» борьбы в условиях построения коммунизма в одной отдельно взятой стране. Вслед за этим прокатились волны репрессий. Революция пожирала своих детей. Произошло наступление реакции на авангардное искусство. Аналог этому процессу в музыке – закон построения мелодии: скачок, за которым следует его заполнение, или аналог из области физических явлений: за растяжением пружины следует ее резкое сжатие.

В 1929 году немецкие композиторы из своих газет узнали о том, что происходит в России. А с приходом к власти нацистов в Германии начинаются запреты на исполнение и публикации произведений музыкального авангарда. В 1938 году в Дюссельдорфе в связи с имперским съездом музыкантов проходит выставка «Вырожденческой музыки» (по аналогии с известной художественной выставкой). Кстати, поговаривали, что некоторые люди зачастили на выставку, чтобы послушать полюбившиеся джазовые мелодии.

Разворот к музыкальной классике в Германии и России в 1930-е годы в чем-то схож, но также имеет и свою специфику. Конечно, каждая страна отдала дань своему национальному наследию. В России звучали Глинка, Мусоргский, Римский-Корсаков, Чайковский. Подлинно всенародными праздниками в Германии становятся Байрейтские торжества. Отечественная классика поднимает национальное самосознание, дает положительный идеал, вызывает патриотические настроения. При этом и в Германии, и в России исключительное значение приобретает фигура Бетховена. Наследие Бетховена принято разделять на две магистральные линии: героическую и лирико-жанровую. Именно героика Бетховена пришла ко двору.

В Германии часто исполнялись увертюры «Кориолан» и «Эгмонт», Третья, Пятая и Девятая симфонии, опера «Фиделио». Немецкая пианистка Элли Ней, исполнительница Бетховена, пыталась внешне походить на великого композитора (прической и мимикой лица)¹. Девятая симфония, которая завершается одой «К радости» Ф. Шиллера, бьет все рекорды.

¹ Пленков О.Ю. Культура на службе вермахта. С. 108.

В ноябре 1934 года в Веймаре торжественно отмечали 175-летие Шиллера: композитор и дирижер Ханс Пфицнер исполнял Девятую симфонию в присутствии Гитлера. Эта музыка звучала в заключительный день Берлинской олимпиады 1936 года. Хроника запечатлела исполнение симфонии в день рождения Гитлера. Во время войны в Освенциме перед уничтожением людей детский хор пел «Оду к радости».

Как известно, Шиллер был масоном и сочинил свою знаменитую оду в 1785 году как масонский гимн. Через 50 лет после этого один английский музыкальный критик предлагал сделать Девятую симфонию гимном масонов Европы. Во время Первой мировой войны высказывалось предложение сделать кантату «Ода к радости» гимном Антанты, а немцам запретить ее исполнять. После Второй мировой войны Девятая симфония продолжает владеть умами немцев и европейцев. В 1952 году ода прозвучала как гимн объединенной команды ГДР и ФРГ на XV Олимпийских играх в Хельсинки. В 1970 году к 200-летию Бетховена миллионным тиражом разошлась поп-версия оды Мигеля Риоса. В следующем году Совет Европы сделал оду своим гимном. Для этой цели Герберту фон Караяну были заказаны три аранжировки – для большого симфонического оркестра, для фортепиано и для духового оркестра. Гимн исполняется без текста (чтобы не отдавать предпочтения одному отдельно взятому – в данном случае немецкому – языку). В 2000-е годы был создан латинский текст, но он не используется.

В России трактовка Бетховена в духе идей критического реализма и революционно-демократической публицистики началась в XIX веке. Именно тогда (примерно в 1860-е годы) в русскую речь и письменные тексты любого, в том числе искусствоведческого содержания внедряется понятие, взятое из политической экономии: «народная масса». Это понятие существовало более ста лет и сошло на нет в 1990-е годы. Когда народ понимается как масса, обесценивается конкретная личность: это такая малая величина, которой можно пренебречь. Видный историк искусства В.В. Стасов писал Балакиреву: «У Моцарта вовсе не было способности воплощать массы рода человеческого. Это только Бетховену свойственно за них думать и чувствовать. Моцарт отвечал только за отдельные личности. Истории и человечества он не понимал, да, кажется, и не думал о них. Бетховен же – только и думал об истории и всем человечестве, как одной огромной массе. Это – Шекспир масс» (письмо от 12 августа 1861 года)¹.

Сразу же после российской Октябрьской революции начались поиски революционеров от искусства в историческом прошлом. «Обнимитесь миллионы» Бетховена – Шиллера в понимании коммунистов было чем-то вроде «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!». Бетховен воспринимался почти как певец мировой революции. По свидетельству Горького и Крупской, Бетховен был любимым композитором Ленина. (В очерке Горького «В.И. Ленин» приведены памятные слова пролетарского вождя: «Изумительная, нечеловеческая музыка» – по слухам, Горький немного

¹ Цит. по: Альяванг А. Бетховен. М.: Музыка, 1977.

напутал, и Исай Добровейн играл в доме Пешковых не Аппassionату, а Патетическую сонату Бетховена.) В 1920 году в Петрограде торжественно отметили 150-летие Бетховена – циклом концертов в Мариинском театре с участием Шаляпина и Ершова. Был выпущен сборник со статьей Игоря Глебова. К 100-летию со дня смерти был создан Бетховенский комитет при Наркомпросе РСФСР. Третий номер журнала «Музыка и революция» за 1927 год посвящен Бетховену. О Бетховене много писал Луначарский. В 1927 году советская делегация участвовала в бетховенских торжествах в Вене (М. Иванов-Борецкий делал доклад на венском научном конгрессе). После принятия сталинской конституции 5 декабря 1936 года в Большом театре звучала Девятая симфония для делегатов VIII Чрезвычайного Всероссийского съезда Советов. К 110-летию со дня рождения Бетховена статьи о нем публикуются в главных газетах страны – «Правде» и «Известиях» (1937). Во время войны осуществлена радиокомпозиция по новелле Р. Вагнера (!) «Паломничество к Бетховену» (май 1942 года). Несмотря на то, что вагнеровские оперы были сняты с репертуара российских театров, видимо, нельзя было перечеркнуть значение Вагнера как революционера, участника Дрезденского восстания 1849 года, автора трактатов «Искусство и революция», «Художественное произведение будущего», композитора-романтика, нашедшего в России непревзойденных интерпретаторов, таких как Собинов, Ершов, Нежданова. В 1923 году в России был создан Квартет имени Бетховена, который во время войны выступал перед бойцами на фронте.

Почему Бетховен становится ключевой фигурой в музыкальной культуре России и Германии? Российские интернационалисты, строя коммунизм в одной отдельно взятой стране, не оставляли идею свершения пролетарских революций в других странах. 7-й конгресс Коминтерна (1935) призывал к созданию единого рабочего и народного фронта против фашизма. Идеологами интернационализма был переосмыслен образ Бетховена в современном ключе. Он виделся бунтарем, революционером, выразителем в искусстве чаяний Французской революции 1789 года, сфокусированных в лозунге «Свобода, равенство и братство».

В Германии 1930-х годов происходила консолидация нации, на щит поднимались былые достижения. Бетховен в этом плане – хороший пример для подражания (героическая личность, взявшая «судьбу за глотку»).

В 1930-е годы в Германии начала проводиться в жизнь политика возрождения домашнего музицирования (успешно – в крупных городах, в провинции же преобладала эстрадная музыка, распространяемая по радио). Культура в 1930-е годы живет в системе «двойных стандартов». Слово «джаз» запрещено. Однако он звучит под названием «подчеркнуто ритмическая музыка», джазовые ноты и пластинки – в свободной продаже. Немецкой верхушке нравятся музыкальные вести из Америки. Но прилюдно нацисты клеймят джаз – это порождение американской некультурной нации.

То же происходит с джазом и в России. Он любим, звучит повсеместно, зарубежные мелодии подтекстовываются по-новому (в годы войны – это

антифашистские тексты: сохранились записи, в том числе и исполнении Утесова). Но джаз в России связывается также с враждебной буржуазией, нэпманами, а порой и с блатным фольклором.

Вернемся к классике. Как уже отмечалось, поворот к ней имел естественные и насильственные причины. Многое зависело от вкуса вождей в тоталитарных государствах. Поддержку получало то, что нравилось партийной верхушке (например балет и классическая опера в России, немецкая классика – Бах, Бетховен и Вагнер – в Германии). Культивировались «статусные» жанры – опера, оратория, балет, симфония, отражающие имперское величие и мощь. Прививались вкус и привычка к камерной классической музыке. Эксперименты авангарда не находили отклика у пресловутой «народной массы». Могло иметь место и мнение, что все лучшее, классическое, образцовое уже создано. (Еще в XIX веке возникли идеи, что Венские классики, в особенности Моцарт – это вершина, за которой следует деградация: такая мысль прозвучала, например, в книге о Моцарте Улыбышева – он не воспринимал уже музыкантов-романтиков.) И сейчас в воздухе витает мысль: зачем создавать новое, когда можно черпать из непревзойденного наследия? Могли быть и иные причины. Вспоминаю времена моей юности, когда аргументами ученых в пользу классики были и такие: классическая музыка в коровнике повышает надои, африканские аборигены с интересом слушают и раскачиваются в такт с симфониями Бетховена, которые им включают в записи фольклористы (вывод: классика полезна на физиологическом уровне и доступна даже для неподготовленных слушателей).

СЛУЧАЙ ФУРТВЕНГЛЕРА

«Случай Фуртвенглера» – так в немецком прокате назывался фильм Иштвана Сабо «Taking sides», 2001 года (принятые варианты перевода: «Мнения сторон», «Принимая стороны», «Очная ставка»). Этот фильм стал своеобразным продолжением «Немецкой трилогии» 1980-х: «Мефисто», «Полковник Редль», «Хануссен», принесшей Сабо мировую славу и премии самых престижных кинофестивалей (Оскар и приз Каннского фестиваля за «Мефисто», премия Британской академии кино и телевизионных искусств и приз Каннского фестиваля за «Полковника Редля»). Фильм снят по пьесе Р. Харвуда (1995) о процессе денацификации Фуртвенглера, проходившем в 1946-м году в Берлине. Появление подобного фильма, виртуозно отснятого мастером, а также вдохновенные актерские работы свидетельствуют, какой горячей темой остается и по сей день то, что происходило с культурой в 1930–1940-е годы.

Пьеса Харвуда была поставлена Гарольдом Пинтером в 1995-м в Англии и на следующий год на Бродвее¹. Эта «смелая, мудрая и глубокая

¹ В русском переводе название пьесы – «С кем ты?». См.: Харвуд Р. Костюмер и другие / Перевод Ю. Кагарлицкого. М.: Грааль, 2002.

пьеса о противостоянии культуры и власти» вызвала большой резонанс. Харвуд опирался на подлинные документы и в уста Фуртвенглера вкладывал тексты, которые были известны по письменным источникам и взяты из реального «дела Фуртвенглера». В одном из центральных монологов героя есть следующие слова: «Оставаясь здесь, я понимал, что ступаю на канат, натянутый между высылкой и виселицей. ...Я пытался защитить духовную жизнь моего народа от бесчеловечной идеологии. ...Я гражданин этой страны в том же неизменном смысле, что и гениальные музыканты былых времен. Я знаю, что единственное исполнение шедевра сильнее и живее отрицает дух Бухенвальда и Аушвица, чем любые слова. Люди свободны, когда исполняются Бетховен и Вагнер. Музыка переносит их туда, где мучители и убийцы не могут принести им вреда»¹.

Сценарий фильма значительно расширен по сравнению с пьесой, в фильме появилась атмосфера, воплотился дух времени, каким его прочувствовал режиссер. Основной конфликт заключен в противостоянии следователя по делу Фуртвенглера – американского майора Стива Арнольда, представителя армии победителей (бывшего страхового агента, не воспринимающего иной музыки, кроме джаза), – и унижаемого, растерянного и надломленного дирижера, живущего с ощущением исторической вины немецкого народа в чудовищных разрушениях Второй мировой войны². Молодые герои – некрасивая, педантично аккуратная немочка-секретарша, дочь казненного генерала Эмми (в пьесе у нее «бледное невыразительное лицо») и американский лейтенант Дэвид, еврейский юноша, родившийся и выросший в Германии – оказываются в ситуации, в чем-то похожей на ту, перед которой стояли представители немецкой культуры десятилетием ранее (уехать – остаться, отстраниться от решения проблемы – попытаться повлиять на ситуацию)³. Но самой главной «стороной» фильма, «адвокатом» обвиняемого становится сама музыка – произведения Брукнера, Шумана, Бетховена, которые звучат на протяжении фильма, составляя его смысловые узлы, подчеркивая кульминационные моменты: прерванная музыка во время бомбежки, музицирование под проливным дождем и, наконец, финальное оправдание. Фильм заканчивается документальными кадрами: кланяющийся в концертном зале Фуртвенглер вытирает руку белоснежным

¹ Харвуд Р. Костюмер и другие. С. 172, 173.

² Арнольда блистательно играет Х. Кейтель, в роли лейтенанта Дэвида – М. Бляйтрой, который в 2010 году создал запоминающийся (на грани гротеска) образ Й. Геббельса в фильме «Еврей Зюсс – фильм без совести», Фуртвенглер – С. Скарегард, Эмми – Б. Минихмайр, полковник Дымшиц – О. Табаков.

³ В одном из эпизодов фильма Эмми, присутствовавшая на допросах Фуртвенглера, не выдерживает и решает бросить работу. Дэвид приходит к ней домой и уговаривает остаться: так они смогут помочь Фуртвенглеру (они на его стороне, он нуждается в помощи, кто-то должен защитить его право на жизнь и продолжение творческой работы). Наивно, но столь же наивными были и некоторые из тех, кто упрямо не желал бежать из страны, кто оставался там, где свирепствовала «чума», и пытался влиять на ситуацию в 1930-х.

платком после рукопожатия Гитлера – этот мимолетный жест дважды повторен режиссером, что ставит последнюю точку. Музыка заключает в себе неискоренимую человечность и высшее всепрощение.

СЛУЧАЙ АСАФЬЕВА

Борис Владимирович Асафьев – легендарная фигура отечественного музыкознания. Кладезь идей и научных открытий, эталон литературного стиля, «икона», которой клянутся многие поколения музыковедов. Кто бы мог подумать, что судьба его была столь драматична, даже трагична?¹ В 1929 году началась травля представителей Ассоциации современной музыки, одним из создателей которой был Асафьев. Его обвинили в формализме (так как он преподавал студентам Ленинградской консерватории «музыкальную форму»). В отчаянии он пишет письмо Луначарскому: «...быть просто выкинутым как вредный элемент – для меня гибель. Для меня и семьи»². Горькая ирония сквозит в письме другу: «В прошлую среду было одно из таких заседаний в консерватории ...после которых думаешь, что все твои знания, вся твоя работа всей жизни – пустой мираж и вздор»³. На недоумевающее письмо Альбана Берга по поводу злостной критики деятелями РАПМа оперы «Воцтек» и снятия ее с репертуара Ленинградского Государственного академического театра оперы и балета (ныне Мариинского театра) он отвечает: «У нас теперь одержали победу другие течения в музыке – в сторону музыки прошлого и эпигонства...»⁴ Растерянность и отчаяние, желание прекратить музыкальную деятельность и заняться литературой и литературоведением – в очередном письме Луначарскому (всего в архивах обнаружено шесть таких писем, четыре из них опубликованы)⁵: «Здоровье мое так скверно, что я скоро вынужден буду бросить обезличивающую и выматывающую меня

¹ См.: *Левиновский В.Я.* Неизвестный Б.В. Асафьев: театр, ставший музыкой. Нью-Йорк: Design-ER, 2003.

² Черновик письма А.В. Луначарскому, весна 1929 // Материалы к биографии Б.В. Асафьева. Л.: Музыка, 1982. С. 144.

А.В. Луначарский (1875–1933) – нарком просвещения (1917–1929), председатель Ученого комитета при ЦИК СССР, академик АН СССР, директор НИИ литературы и искусства, член редколлегии «Литературной энциклопедии» (1929–1939, при жизни Луначарского издано 6 томов, во всех последующих томах Луначарский значился главным редактором. 10-й том подготовлен в 1937-м и не пропущен цензурой, Запланированный 12-й том не был составлен. Среди авторов энциклопедии – В. Асмус, А. Дживелегов и др.).

³ Письмо Ф.И. Шмиту от 11 декабря 1929 // Там же. С. 154.

⁴ Письмо А. Бергу от 8 июля 1929 // Там же. С. 146.

Оперы «Воцтек» Берга и «Джонни» Кшенека, поставленные в Ленинграде, деятели РАПМа называли «носителями враждебной пролетариату гармонии».

⁵ «Формалистом себя не считал и не считаю...» / Публ. Н. Антоновой // Музыкальная жизнь. 2004. № 7.

педагогическую работу в консерватории, а также службу в театре или Институт[е]. Мне трудно говорить, задыхаюсь. Не советуют волноваться, двигаться. ...Сердце у меня возбуждается при малейшем напряжении. А вокруг требуют лекций и дискуссий, не верят, что я не могу, и думают, что я избегаю общения с общественностью, а у меня просто нет сил. Вот почему я и хотел просить Вас, А[натолий] В[асильевич], не дадите ли мне на пробу (или не попросите ли мне дать) статью о ком-либо или о чем-либо из области литературы или других искусств, кроме музыки»¹. Он предлагает написать предисловие и комментарии к готовящемуся полному собранию сочинений Р. Роллана. В 1930-м Асафьева исключают из состава профессоров Консерватории. В 1934 году Асафьев публично кается². Он не бросает музыку. В 1930-е годы активизируется его фундаментальная научно-исследовательская и композиторская деятельность. Из музыкальных произведений Асафьева сегодня наиболее известны балеты «Пламя Парижа» (1932) и «Бахчисарайский фонтан» (1934). В творческом портфеле композитора 28 балетов, 11 опер, 4 симфонии, музыка к спектаклям, камерные сочинения. Много писалось для себя, по внутренней необходимости, и так и не было никогда исполнено.

Во время войны Асафьев остался в блокадном Ленинграде. Начались голодные обмороки, последняя стадия цинги у жены. Промерзшие книги из домашней библиотеки плохо горели и не давали тепла. Друзья забили тревогу. Как только наладилось сообщение по «Дороге жизни», за Асафьевым прислан грузовик. Театровед и балетный либреттист В. Голубов вывозит Асафьева с семьей и наиболее ценными книгами в Москву по подтаявшему весеннему льду Ладожского озера³. Вместо нескольких

¹ «Формалистом себя не считал и не считаю...». С. 37–38.

² «В сочетании теории и практики в своем творчестве музыковеда и композитора я вижу одно из основных заданий на остающиеся годы моей жизни. Я пришел к этому в итоге длительных романтико-утопических и формальных блужданий и всецело обязан своим выпрямлением только изучению диалектического и исторического материализма...» – Советская музыка. 1934. № 8. С. 48.

³ Как выяснилось впоследствии, В. Голубов (литературные псевдонимы – Н. Потапов, В. Глинский) совмещал литературно-искусствоведческую деятельность с секретной работой агента, тайного осведомителя в органах МГБ. Он был соавтором либретто балета Асафьева «Милица» о партизанах (совместно с А. Бассехесом). Премьера состоялась почти одновременно в двух российских городах – 28.12.1947 в Перми и 29.12.1947 в Ленинграде, в Театре им. Кирова (ныне Мариинском) – в последней постановке балетмейстером был В. Вайнонен, в заглавной партии выступала М. Дудинская. После премьеры Голубов отправился в командировку в Минск, сопровождая Михоэлса, вместе с которым был уничтожен в ночь с 12 на 13 января 1948 года сотрудниками НКВД (имитировали автокатастрофу, агентом пожертвовали для правдоподобия официальной версии). Впечатляет, что между наивысшим триумфом и последним падением заместителя главного редактора журнала «Театр» прошло всего две недели. В это же время вышла книга Голубова «Танец Галины Улановой» (Л., 1948). Так прекрасное и ужасное чудовищным образом переплелись в этой «мертвой петле».

часов дорога заняла шесть дней. В Москве Асафьев получает Сталинскую премию, становится академиком (1943).

Последняя «злая шутка истории» относится к 1948 году. С января 1948 года тяжелобольной Асафьев практически изолирован от внешнего мира: у него хроническая сердечная недостаточность, временная потеря зрения, атрофия правой руки, болезнь позвоночника. Находящегося на грани жизни и смерти человека решают сделать председателем вновь организуемого Союза композиторов СССР, а генеральным секретарем правления – молодого члена партии Т. Хренникова. Речь Асафьеву пишет команда под руководством Ярустовского. Фрагменты из последних статей о советской музыке сочетались там с выдержками из постановления ЦК 1948 года, что дало повод людям непосвященным предположить, что Асафьев – автор печально известного постановления. «Речь Асафьева» зачитывал композитор, директор московской Филармонии В. Власов (тот самый, который, начиная с 1930-х годов совместно с Малдыбаевым и Фере создавал киргизские оперы, а также балеты, оратории, кантаты и симфонические поэмы и в 1946-м году получил звание народного артиста Киргизской ССР). Во всех стенограммах съезда Асафьев значился как человек, присутствующий на съезде, сидящий в президиуме, активно участвующий в работе съезда. В мае у Асафьева случился инсульт и паралич левой стороны. О разгроме композиторов-формалистов он узнал только в середине декабря 1948 года, что ускорило его кончину. Должность председателя упразднили, во главе Союза композиторов остался генеральный секретарь.

Несколько субъективных необязательных мыслей

На тех, кто размышляет о времени, которое предшествовало Второй мировой войне, эпоха эта производит сильное впечатление особой насыщенностью и интенсивностью социальных и культурных событий, взрывоопасным сосуществованием непримиримых противоречий. Для историка важен объективный анализ ситуации. Но очень сложно отрешиться от всего субъективного, частного, что было связано, например, с судьбой твоих близких – людей маленьких и незначительных с точки зрения истории.

С детства не могу забыть бабушкины руки с неразгибающимися окостеневшими фалангами пальцев, которыми уже невозможно было касаться клавиш фортепиано. Страшно было смотреть на эти скрюченные пальцы. Ссылку бабушка отбывала в казахском городе Казалинске, работала учетчицей шкурок, которые сдавали местные охотники, а вечером возвращалась в барак на переключку. Она пыталась утопиться в широко раскинувшейся среди степей Сырдарье, но ее удержала побежавшая вслед за ней соседка по бараку: «Маруся, стой! У тебя же дети!». Мне кажется, она жила потом с чувством, что за 15 лет разлуки она так много «недодала» своей семье, что стремилась «наверстать», тихо и кротко отдавая нам тепло своего нежного сердца. После Казалинска она жила на 101-м километре от Москвы – в Петушках, в холодной воде (и, конечно, без перчаток) мыла

посуду в местной столовке. Бабушка почти не рассказывала о том, что ей довелось пережить (кажется, с репрессированных брали подписку о «не разглашении»¹). Однажды под впечатлением от «Эдинбургской темницы» Вальтера Скотта я спросила: «А правда ли, что нет ничего хуже женщин-надзирательниц?» «Правда. Они искали по самым интимным местам, как будто мы там могли что-нибудь спрятать». В камере Бутырской тюрьмы, куда бабушка попала в 1938 году, было столько арестованных женщин, что приходилось все время стоять. Было душно и смрадно: тут же находилась «параша». Бабушка не могла себя заставить при всех задрать юбку и сесть на это ведро (а может, и не могла физически). Слышимость была чудовищной: где-то за стеной кричали ДЕТИ. Каждой казалось, что это ее ребенок. С воплями «Это кричит мой сын!!!» женщины бились в истерике. Почему бабушка не подписала показания против своего мужа, уже расстрелянного? Задать такой вопрос у меня просто не повернулся язык: она не могла иначе, не могла солгать, даже зная, что оставляет сиротами своих троих детей. «10 лет без права переписки» – таков был приговор моему деду, и все знали, что это означает. Но, может быть, она не хотела верить очевидному и все еще надеялась (думала, что ее лживые показания станут последней точкой смертного приговора)?

«Яблоко от яблони недалеко падает» – эта поговорка была популярна в 1930-е годы. Когда после ареста родителей мама вошла в класс, в ту же секунду все от нее отсели (не только соседка по парте) – весь ряд сразу освободился. Дети теснились по трое за партами в соседнем ряду, лишь бы не находиться рядом с дочерью «врага народа», словно боялись запачкаться. На пионерской линейке от нее потребовали публично отречься от своего отца: она перестала ходить в школу.

Маму, ее брата и сестру хотели разъединить – направить в разные детские дома. Тогда их родная одинокая тетя взяла на себя опеку. Как-то она показала своей лучшей подруге фотографию своих обретенных детей: «Посмотри, какие дети остались сиротами». Ее вызвали к руководству и уволили с работы, она нигде не могла устроиться: приходила туда, куда ее прежде звали, но все места были заняты. Она распродала вещи, чтобы не умереть с голода. И вдруг неожиданно (случайно ли?) она встретила на улице своего бывшего ученика. Он стал расспрашивать, что случилось, и помог найти работу. Только просил ни с кем больше не открывничать...

В детстве мне приходилось видеть стареющих людей, вернувшихся «с того света». Мы с мамой бывали в кооперативе «старых большевиков» в Староконюшенном переулке, навещали друзей в подмосковном поселке Кратово. Елена Бреслав-Жданович, Вера Лотар-Шевченко – смутная череда лиц и фигур все более стирается из памяти...

Алла Семеновна Романова, проработавшая многие годы концертмейстером в ГИТИСе, близкая подруга моей тети, как-то вспоминала, как к ним в детский дом привезли дочку Ежова. Ей дали другую фамилию,

¹ Об этом, в частности, см.: Сарнов Б. Империя зла: Судьбы писателей. С. 440.

ее переводили из одного детского учреждения в другое, но кто-то из «сердобольных» работников всякий раз рассказывал детям: «Вот дочь того, кто посадил ваших родителей». Можно только представить, что довелось пережить этой девочке, прежде обласканной фортуной. «У нее были глаза затравленного зверька»¹.

В 1990-е годы рассекретили документы по репрессиям 1930-х годов. Можно было прийти на Лубянку и ознакомиться с «делами» своих близких, узнать дату смерти (родственникам часто сообщали неверные даты, «раскидывая» их по разным годам). Переписывать не разрешали. «Что вы все ходите и ходите сюда? Кому это надо? Людей этих уже нет давно...», – с укоризной повторял человек, выдававший «дела». «Мне это надо, моим детям и внукам...» Моя тетьа, читая признательные показания своего отца, не могла узнать его почерк: он так сильно изменился (а вдруг он умер под пытками, и кто-то другой подделал его подпись?). Через 15 минут после «признания» приговор был приведен в исполнение. А потом бабушку заставляли оговорить своего мужа. Им нужны были еще доказательства. На пожелтевших листах бумаги были какие-то странные бурые пятна (брызги крови, случайно попавшие на бумагу?). Во время ареста мой дед говорил своим детям о любви к своей Родине: «То, что со мной происходит, – это ошибка большой машины». Он работал в КБ Туполева и сравнение с машиной понятно, хотя и вновь вызывает воспоминание о бес-
смертном рассказе Кафки.

¹ Записано по давним неопубликованным воспоминаниям.

О.В. Лосева

Музыка: позиции и оппозиции

Наверное, каждый, кто занимается историей искусства, замечал, и не однажды, как сильно меняется смысл, значение, освещение даты, когда случайно спутаешь цифры, обозначающие столетие, и напишешь, например, «1837» вместо «1937» или «1740» вместо «1840». Происходит неожиданная и оттого необычайно резкая смена всей диспозиции, всего того, что окружает временную точку. Этим приемом я попробую осознанно воспользоваться для характеристики музыкальных 1930-х. Ведь если укрупнить временную точку в виде конкретного года до десятилетия, то их специфику, возможно, удастся выявить не только из привычного сравнения с 1920-ми и 1940-ми, но и из сравнения с другими тридцатыми, с тридцатыми других веков – хотя бы двух предшествующих.

Как ни условны любые временные членения, они помогают регистрировать изменения непрерывного процесса развития культуры – смену этапов или хотя бы смену тенденций. Самый мелкий временной отрезок, на котором это удастся явственно почувствовать, и есть десятилетие. И роль, значение каждого из этих отрезков, даже при одном и том же их расположении в конкретном веке, вовсе не одинаковы. Зависит это не только от исторических событий, режимов правления, от ритма смены художественных эпох и стилей, не совпадающего с условным временным и национальным, но и от каких-то иных, таинственных биоритмов, управляющих жизнью и культурой.

Ясно, что тридцатые годы трех последних веков в музыке – это разные этапы развития разных эпох, связанные с их внутренними изменениями, заметными, но не одинаково сильными. Удельный вес трех тридцатых отличен.

XVIII век: завершение позднего барокко, условная граница которого в музыке – дата смерти Иоганна Себастьяна Баха (1750). Не просто расцвет, венец большой полифонической эпохи, но рождение в ее недрах нового стиля – так называемого галантного, который именно в 1730-е годы оформляется как отдельная, новая стилевая линия. Этот стиль противопоставляет полифоническому многоголосию новый тип организации музыкальной ткани (мелодию с сопровождением), он не ученый, величественный и сложный, но ориентирован на приятное, развлекательное, понятное. Представителями его являются прежде всего французские и итальянские композиторы Ф. Куперен, Ж.Ф. Рамо, Д. Скарлатти, Ф. Дуранте, но также и немцы в лице Г.Ф. Телемана, И. Маттезона и др. Влияние этого нового стиля испытывают на себе Г.Ф. Гендель и И.С. Бах. И наличие черт галантного стиля в их музыке служит, например, веским основанием для датировки сочинений. От галантного стиля через чувствительный, Sturm und Drang ведет прямая линия к венскому классическому. И то, что движение это оформляется в 1730-е годы, заметно выделяет это десятилетие, вообще отмеченное многими шедеврами. Музыку тридцатых годов XVIII века творят зрелые сорокалетние мастера, те, кто появился на свет в конце 70-х – середине 80-х XVII века. За исключением А. Корелли и Ф. Куперена, которые старше и раньше ушли, это – все крупнейшие представители музыкального высокого барокко: Вивальди, Телеман, Рамо, Дуранте, Бах, Гендель, Циполи, Д. Скарлатти (последние четверо родились в один год – 1685). С их уходом уходит и эпоха барокко.

Ситуация с тридцатыми годами XIX века имеет нечто общее в том отношении, что она тоже в очень большой степени формируется определенным поколением. Оно именно в 1830-е годы заявляет о себе. Теперь это молодые, двадцатилетние – Ф. Мендельсон-Бартольди, Ф. Шопен, Р. Шуман, Ф. Лист, Р. Вагнер, Дж. Верди, родившиеся друг за другом с 1809 по 1813 год. М.И. Глинка, Г. Берлиоз, которые на несколько лет постарше, как бы примыкают к ним. Смена поколений в 30-е годы XIX века тем заметнее, что в конце 1820-х уходят из жизни последний венский классик Бетховен и два выдающихся ранних романтика – Ф. Шуберт и К.М. фон Вебер. Между ними остается, правда, соединительная ткань – переходное поколение (Ф. Гуммель, Дж. Фильд, Н. Паганини, Л. Шпор, К. Черни, И. Мошелес, Г. Маршнер, К. Лёве), среди которых много виртуозов-исполнителей. 1830-е годы – это вообще расцвет виртуозного исполнительства, инструментального и вокального, и выдвижение на заметные позиции типа «сочиняющего исполнителя», это сосуществование салонного, серьезного и легкого стилей, высокого романтизма и бидермайера, яркого новаторства («дьявольские романтики») и умеренности.

Если теперь посмотреть на 30-е годы XX века с точки зрения поколений, то самое, пожалуй, заметное их отличие – отсутствие доминирующего композиторского ядра. Это хорошо видно в приведенной ниже таблице, составленной для ориентировки и не претендующей на всеохватность.

ЕВРОПЕЙСКИЕ КОМПОЗИТОРЫ, СОЧИНЯВШИЕ В 30-е ГОДЫ XX ВЕКА
 условные обозначения: ⇨ – миграция; выделение: год смерти – 1930-е

год рождения	композитор	страна	год смерти
1857	Элгар Э.	Англия	1934
1864	Штраус Р.	Германия	1949
1865	Глазунов А.К.	Россия ⇨	1936
1869	Пфицнер Г.	Германия	1949
1873	Рахманинов С.С.	Россия ⇨	1943
1874	Шёнберг А.	Австрия ⇨	1951
	Шмидт Ф.	Австрия	1939
1875	Равель М.	Франция	1937
1876	де Фалья М.	Испания	1946
1878	Шрекер Г.	Австрия	1934
1879	Респиги О.	Италия	1936
1879/80	Метнер Н.К.	Россия ⇨	1951
1880/81	Рославец Н.А.	Россия	1944
1881	Барток Б.	Венгрия ⇨	1950
	Мясковский Н.Я.	Россия	1945
	Энеску Дж.	Румыния	1955
1882	Стравинский И.Ф.	Россия а	1971
1882	Малипьеро Дж.Ф.	Италия	1973
1883	Веберн А.	Австрия	1945
	Казелла А.	Италия	1947
	Хауэр Й.М.	Австрия	1959
	Варез Э.	Францияа	1965
1885	Берг А.	Австрия	1935
1890	Мартину Б.	Чехия (Богемия) ⇨	1959
1891	Прокофьев С. С.	Россия ⇨ ⇨	1953
1892	Мийо Д.	Франция ⇨	1974
	Онеггер А.	Франция	1955
1895	Орф К.	Германия	1982
	Хиндемит П.	Германия ⇨	1963
	Давид И. Н.	Австрия	1977
1898	Эйслер Г.	Германия ⇨ ⇨	1962
1899	Пуленк Ф.	Франция	1963
1900	Кшенек Э.	Австрия ⇨	1991
	Мосолов А.В.	Россия	1973
	Вайль К.	Германия ⇨	1950
1903	Хачатурян АИ.	Россия	1978
	Блахер Б.	Германия	1975
1904	Попов Г.	Россия	1972
	Даллапиккола Л.	Италия	1975
1905	Хартман К.А.	Германия	1963
1906	Шостакович Д.Д.	Россия	1975
1907	Фортнер В.	Германия	1987
1908	Мессиан О.	Франция	1992

Самые большие таланты, самые крупные художественные величины – по старшинству: Рахманинов, Шёнберг, Барток, Стравинский, Прокофьев, Хиндемит, Шостакович – это представители разных поколений, как минимум четырех. Между Шостаковичем и Рахманиновым возрастная разница в 33 года. Даже между этими «первыми величинами» – сильнейшие стилевые различия, которые смягчают как национальные, так и возрастные, связанные с принадлежностью к определенному поколению. Поэтому привычное деление на старшее и младшее поколение, а младшего – на новаторов и умеренных¹ или не работает, или требует значительной корректировки.

Среди поколения композиторов, прочно придерживающихся традиции и образующих длинный и яркий шлейф в целом завершившего свое развитие романтического стиля XIX века², – Р. Штраус, Пфизнер, Рахманинов, Шмидт и – Шёнберг; в одном поколении с неоклассицистами – Берг и Веберн, а еще Варез; Шостакович – ровесник Мессиана, Блахера, Фортнера – тех, кто станет «мэтрами», отцами для так называемого второго авангарда.

Подчеркну: все они и еще многие и многие другие творили в 1930-е годы, влияли друг на друга и формировали атмосферу десятилетия, отличительной особенностью которой стало не просто «многостилье», а стилевые миксты, перетекания, вкрапления, переливы. Если воспользоваться терминами так называемой органистической теории, то этот этап можно обозначить как процесс растворения, размывания, наступающий после того, как явление или явления сложились, откристаллизовались и тем самым получили возможность активно взаимодействовать с другими, не теряя своего лица.

Добавим к этому особенности индивидуальной композиторской эволюции – один в расцвете, у другого кризис, один начинает как новатор и со временем остепеняется, у другого после периода активного освоения предшествующего чужого (стилей недавнего прошлого) – прямо противоположный вектор развития.

Различия, и также очень сильные, заметные, существуют и между представителями отдельных стилевых направлений, и, тем более, между аутсайдерами. И это многообразие, сосуществование как бы исторически одновременного (стиля, родившегося как отрицание предшествующего вместе с этим предшествующим и предшествующим тому, а значит запутывающим закон возврата к художественным идеалам дедов путем отрицания отцовских) также является одной из важных особенностей музыки 1930-х. Иногда это называют стреттой стилей. Метафора замечательная: стретта – раздел полифонического сочинения с особенно плотными вступлениями темы, когда один голос начинает проводить ее раньше, чем

¹ По отношению к 1920-м годам оно работало. См.: *Гойови Д.* Новая советская музыка 20-х годов / Пер. с нем. и общая ред. Н. Власовой. М.: Композитор, 2006. С. 77–90.

² А.С. Соколов называет это явление «договариванием»: *Соколов А.С.* Введение в музыкальную композицию XX века. М.: Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС, 2004. С. 13–14.

закончит другой. Но, как любая метафора, эта точна отчасти. Дело не только в том, что в стретте обычно «спрессовывается» одинаковое или близкое. Прием этот часто используется в заключительных разделах музыкальной формы, когда слух уже хорошо освоился с тематическим материалом, и является одним из средств нагнетания напряжения перед окончанием музыкальной пьесы. Такая аналогия, конечно, не подразумевалась. «Стретта стилей» возникает в музыке 1930-х явно не как завершающая фаза какого-то исторического этапа или эпохи, она, скорее, отражает стадию развития, эволюционирования после революционных потрясений. И в это развитие оказываются вовлечены элементы как противоборствующие, так и близкородственные, как взаимоисключающие, так и комплементарные, как «ровни», так и разношерстные и «разнообразные». Течение, направление, стиль, группировка, школа, техника композиции, тип звуковысотной организации, род музыки (профессиональная и фольклор, европейская и неевропейская, серьезная и развлекательная) – все это сосуществует, прихотливо смешивается, противопоставляется и объединяется, отталкивается и сливается.

В 1920-е годы накал в каких-то отношениях был еще сильнее. От них 1930-е отличаются, во-первых, иным представительством крайних поколений (самого старшего и самого младшего), а во-вторых и в главных, – большей умеренностью, касающейся всех без исключения стилей, направлений, течений, из которых как бы уходят крайности, умеренностью, обусловившей в конечном итоге классический и классицистский акцент 1930-х. Удивительно, что именно поздний Веберн, тихо, но бескомпромиссно развивавший в своем ключе шёнберговскую серийную технику, стал тем явлением, которое дало уже после 1945 года самые сильные ростки. Но Веберн в 1930-е был скорее исключением. Это была одна ниточка, вытянутая вторым авангардом из пестрого и довольно запутанного клубка.

Уже в 1920-е годы становится очевидным, что демаркационная линия проходит не столько между старшим и младшим поколением, сколько между довоенным и послевоенным. Оппозиция старого и нового до войны – это главным образом оппозиция романтизма, импрессионизма и противопоставившего себя им «последнего буржуазного стиля» – экспрессионизма, который молодое послевоенное поколение («Шестерка», *Neue Sachlichkeit*, неоклассицисты) отвергло как устаревший. Среднее и молодое поколение соотносилось теперь не как умеренные и новаторы – оба яростно оспаривали друг у друга корону «новой музыки». Но и здесь все не так просто. Стравинский, ярко заявивший о себе до войны, после ее окончания повел за собой молодое поколение.

В первой половине 1920-х годов, после того как почти одновременно оформились музыкальный неоклассицизм и додекафония, то есть широкое художественное течение, сделавшееся доминантой послевоенной новой музыки и имеющее множество ответвлений (в том числе национальных), с одной стороны, и новая техника композиции, с другой, спор за первенство обострился и переместился в иную плоскость. Содержательная

и эмоциональная составляющие эстетики экспрессионизма, в условиях которого возникла и отчасти развивалась двенадцатитоновая техника, играли в этом противостоянии важную, но уже не первостепенную роль. Новая техника композиции провоцировала рассмотрение и оценку противоположных явлений с точки зрения характера и организации музыкального материала и способов работы с ним. Уже в 1920-е годы два разных типа новой музыки персонифицировались в фигурах Шёнберга и Стравинского, находящихся как бы на разных полюсах современного. Так, во всяком случае, расценивали ситуацию в Германии и Австрии. К началу 1930-х годов, когда страсти вокруг двух «новых музык» несколько поутихли, наступило время осмысления и обоснования. Перемену эту легко почувствовать, сравнив знаменитый антинеоклассицистский музыкально-литературный памфлет Шёнберга – хоровой цикл «Три сатиры» (1925–1926) и его доклад «Устаревшая и новая музыка, или Мысль и стиль», впервые прочитанный в 1930 году в Праге. К содержанию этого документа я еще вернусь.

В немецких и австрийских музыкальных журналах начала 1930-х годов, активно занимающихся изучением и пропагандой современной музыки, прежде всего заметно стремление разобраться в сложившейся ситуации и как-то упорядочить музыкальную картину современности. Эти мнения и наблюдения особенно интересны уже потому, что после 1933 года откровенная и непредвзятая оценка явлений музыкальной действительности по понятным причинам была затруднена, а к концу 1930-х вообще невозможна. Но интересны они и тем, что принадлежат людям, активно участвующим в современном музыкальном процессе на правах исполнителей, организаторов, музыкальных писателей и рецензентов, и представляют собой не тщательно выписанные картины, а скорее «ментальные снимки», сделанные с целью ориентировки. Название одной из журнальных рубрик – «Где мы находимся?» – отражает это чрезвычайно точно. Еще один насущный вопрос, звучащий в подтексте, – «Куда направляемся?».

Четыре главные особенности современного этапа отмечаются практически во всех обзорных публикациях 1930 года:

- констатация изменений, отделяющих этот этап от предшествующего, начавшегося в 1918 году;
- противостояние до- и послевоенного поколений;
- общественная реакция против новой музыки и, как результат, отщепление ее на обочину музыкальной жизни, сильно изменившейся в сравнении с совсем недавним прошлым;
- наметившаяся тенденция к упрощению музыкального языка, стилевому прояснению.

Группировка музыкальных сил и оценка отдельных представителей, разумеется, зависят от позиции автора и издания. Близкий шёнберговской школе Г. Редлих в венском журнале «Musikblätter des Anbruch» (далее

сокращенно – «Anbruch») представляет дело так¹: Пфицнер и Р. Штраус исчерпали себя еще до 1918 года и на исторический рельеф музыки не влияют, Шёнберг, Стравинский и Шрекер представляют довоенную группу, трое других – Хиндемит, Кшенек и Вайль – молодое и «поначалу агрессивно-оппозиционное донауэшингенское поколение»². В качестве наиболее значительных фигур выделены Шёнберг и Хиндемит, но первый в абсолютно положительном, а второй скорее в отрицательном смысле. Направление творчества Стравинского начиная с балета с пением «Пулчинелла» (1920), написанного, как известно, на музыку Перголези и других композиторов XVIII века и обычно признаваемого началом неоклассицизма, категорически не приветствуется: «Он вне дискуссии».

Другой расклад предлагает берлинский «Melos» в коллективном обзоре «Ситуация в Германии» (среди авторов – идеолог неоклассицизма и оппонент Шёнберга Г. Штробель): субъективизм шёнберговской школы сменился обиходной (в современной терминологии – функциональной. – О.Л.) музыкой, вершинные достижения которой представлены у Хиндемита и Вайля³. Но у нового направления уже обнаружилось главные опасности – тенденция к нивелированию и ограниченность.

В той же рубрике «Где мы находимся?», что и обзор Редлиха, была опубликована в «Anbruch» небольшая статья тогдашнего редактора журнала Т. Адорно «Реакция и прогресс»⁴. В ней впервые формулируется положение о том, что прогресс в искусстве осуществляется именно в материале, поднимающемся, как у Шёнберга, на более высокую ступень своей исторической диалектики, и дается оценка реставрационным методам, которыми пользуются сюрреализм (в лице Вайля и «скрытого сюрреалиста» Стравинского) и неоклассицизм, предлагающий вместо оригинального продукта стилевую копию. В сущности, перед нами – набросок будущей «Философии новой музыки» Адорно (1949) с ее главной идеей, предельно ясно сформулированной в названиях двух своих частей: «Шёнберг и прогресс» – «Стравинский и реставрация» (идеей, которую, как известно, уже в начале 1950-х опроверг П. Булез своими статьями «Шёнберг мёртв» и «Стравинский жив»).

¹ Redlich H.F. Die kompositorische Situation von 1930 // Musikblätter des Anbruch. 1930. № 6. S. 186–190.

² Имеется в виду знаменитый фестиваль новой музыки в немецком городе Донауэшинген, впервые проведенный в 1921 году и включавший в свою программу произведения Хиндемита, Кшенека, Хабы, Ярнаха и др. Впоследствии фестиваль стал одним из постоянных форумов неоклассицистов.

³ Mersmann H., Schultze-Ritter H., Strobel H. Die Situation in Deutschland // Melos. 1930. № 8/9. S. 348–349. Ср. характеристику, данную Штробелем Шёнбергу в ходе дискуссии на Франкфуртском радио в 1931 году: «Я вижу в Шёнберге предельную степень романтического субъективизма» (Schönberg A. Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik / Hrsg. von I. Vojtech. Bd. 1. Frankfurt/M.: Fischer, 1976. S. 272).

⁴ Wiesengrund-Adorno Th. Reaktion und Fortschritt // Musikblätter des Anbruch. 1930. № 6. S. 191–195.

Сходный принцип группировки – но уже на более широком пространстве – использует Г. Г. Штуккеншмидт в статье «Музыка среди наций»¹, в которой развивает мысль о «духовном интернационализме» новой музыки (в отличие от «материального интернационализма» музыкальной индустрии). Ее творцов он объединяет в две большие группы. Первая определяется как «анализирующая»: «Ее представляют русская поросль (русский авангард 1920-х. – О.В.), часть немецкого и австрийского модерна, большинство молодых американских школ и меньшинство чешских. Здесь продолжается борьба за новый порядок в гармонии, проблемы формы и новой мелодики». Вторая группа обозначена как «реституирующая», причем имеется в виду, конечно, не термин из области гражданского права, а прямое значение латинского слова – восстановление, то есть примерно то же, что «реставрация» Адорно. География второй группы – Франция (к ней, как мы увидим ниже, безоговорочно отнесен Стравинский), Бельгия, Италия, Англия и остальная часть Чехии, Германии и Австрии. Ее задача – попытка снова ввести в русло традиции стилевую революцию последних двадцати лет, сохраняя при этом (даже в таких необычных произведениях, как последние опусы Стравинского) «конструктивную волю». В этих двух группах, продолжает Штуккеншмидт, трудно нащупать нечто общее, в том числе потому, что смены действия и противодействия между ними происходили с огромной быстротой. Историческая общность их состоит во «взаимном обогащении языковой выразительности, художественных средств, творческого горизонта». В борьбе же поколений и групп национальное играет роль «антитетической фиксации, квазиуниформы».

Иной взгляд на национальное как на критерий классификации предлагает в своей небольшой и более поздней по времени статье «О сущности неоклассицизма» А. Лисс, будущий биограф Дебюсси и Орфа². Начиная с Дебюсси латинское, пишет Лисс, стало энергично воздействовать на музыкальное искусство, и в послевоенные годы «французская идея» возобладала. Неоклассицизм выравнивает положение, потому объединяет в себе, примиряет две главные силы, взаимообогащающие друг друга и оспаривающие друг у друга первенство на всем протяжении истории искусства – нордическую (с родственной ей славянской) и латинскую южную и западную.

Даже по приведенным пересказам и цитатам видно, как настойчиво, с разных сторон авторы пытаются упорядочить для себя – группировкой ли, выявлением более общих тенденций, скрытых движущих сил – мозаичную картину современной музыки. Вместе с тем, если внимательно вчитываться в эти бегло написанные тексты, обращает на себя внимание еще одна особенность, отмечаемая авторами, – мимоходом, но почти всеми. Вот Редлих характеризует одномоментность действия тенденций к разрушению и возведению, а говоря о додекафонном периоде Шёнберга, подмечает неожиданное приближение к «актуальным проблемам»

¹ *Stuckenschmidt H.H. Musik zwischen den Nationen // Melos. 1930. № 8/9. S. 338–340.*

² *Liess A. Vom Wesen des Neoklassizismus // Musikblätter des Anbruch. 1934. № 3. С. 49–51.*

(джазовые инструменты, отказ от вагнеровской декламации в опере «С сегодня на завтра», черты классицизма в других сочинениях: обращение к формам прошлого и барочному музыкальному материалу). Или авторы обзора «Ситуация в Германии» констатируют: Хиндемит, лидер немецкой «обиходной музыки», как композитор и интерпретатор не теряет связь с абсолютной художественной музыкой, и прибавляют: «Именно нынешняя ситуация учит воздерживаться от всякой односторонности». Штуккеншmidt, характеризуя «реституирующую группу», указывает на неизменное присутствие в сочинениях ее представителей «конструктивной воли». И т.д.

Иными словами, умозрительной операции по выявлению направлений или полюсов сопутствует инстинктивное ощущение неизолированности или неполной изолированности их друг от друга, взаимовживания, тайного присутствия одного в другом, заставляющего предполагать существование каких-то непознанных еще мощных токов, которыми на самом деле и движим художественный процесс.

В упомянутой статье Лисса «О сущности неоклассицизма» сделана даже малоубедительная, но примечательная попытка соединить обе новые музыки под эгидой «*Neue Sachlichkeit*»: Шёнберг рассматривается как ее предтеча со стороны техники, а неоклассицизм, ее «ударная группа», обеспечивает в большей степени подготовку духовную и осуществляет переход к будущему большому стилю. Имеется в виду, по-видимому, следующее: отказ от «бесформенности» свободно-атональной музыки в пользу четкой организации материала и формы в додекафонных сочинениях Шёнберга расценивается как антиэкспрессионистическая черта, которая и становится мостом к «*Neue Sachlichkeit*», тогда как неоклассицизм, реанимирующий стили прошлого, вдыхает в нее новое содержание и новые технические возможности работы с материалом. Это, повторяю, особая точка зрения, и большинство авторов придерживаются относительно неоклассицизма более привычных нам взглядов.

Доклад Шёнберга «Устаревшая и новая музыка, или Мысль и стиль», впервые прочитанный в Праге в том же 1930 году, резко отличается от этих беглых обзоров и своей задачей, и продуманностью аргументации, и категоричностью. Но прежде чем перейти к нему, я хочу напомнить о другом тексте, созданном на десять лет раньше, и тогда, в 1920 году, являвшемся скорее пророческим. Это открытое письмо Ферручо Бузони, опубликованное под названием «Младоклассичность». Я привожу этот важный (но цитируемый в отечественной литературе отрывочно) текст полностью¹:

¹ Письмо Бузони было впервые опубликовано во «Frankfurter Zeitung» 7 февраля 1920 года, а потом перепечатано в специальном выпуске «Anbruch», посвященном Бузони, 1921 года. Поводом к его написанию стала печатная полемика между Г. Пфизнером и П. Беккером, адресатом открытого письма, точнее – статья последнего «Potenz oder Impotenz?», опубликованная 15 и 16 февраля 1920 года во «Frankfurter Zeitung» и позднее перепечатанная в «Anbruch» (1920. № 4. S. 131–139). Статья Беккера является ответом на брошюру Пфизнера «Новая эстетика музыкальной импотенции» (1920).

МЛАДОКЛАССИЧНОСТЬ¹

«Цюрих, январь 1920

Многоуважаемый г-н Пауль Беккер!

Я с заинтересованностью и симпатией прочел Вашу статью “Импотенция – или потенция?”; за многое сказанное там я должен сердечно Вас поблагодарить. Хотя Пфицнеру и не удалось вызвать во мне заинтересованность и симпатию в той же мере – а он этого и не желал, – я не могу окончательно побороть сомнение в том, что между ним и тем, с чем он борется, существуют недоразумения; я не только думаю, что все мы – кто честен в мыслях – стремимся в музыке к лучшему, совершеннейшему – общее свойство, которое должно бы исключить всякую вражду, но думаю также, что в нынешних опытах сочинения музыки есть различия – а именно различия дарований! – но не расхождения, которые их отделяют от друга: я думаю, что все они больше походят друг на друга, чем мы предполагаем или внушаем себе. (Иначе обстоит дело с различиями в образе мыслей...)

В любую эпоху были – должны были быть – художники, которые ограничивали себя предшествующей традицией, и те, которые стремились от нее освободиться. Сумерки, как мне кажется, не проходят; о будущей утренней заре и ясном дневном свете рассуждают историки, подводящие итоги и охотно делающие выводы. – И факт отдельных, карикатурных экспериментов есть неизменный спутник эволюций (здесь, видимо – периодов медленного плавания по течению. – *О.В.*): причудливое подражание жестам тех, кто чего-то стоит; протест или бунт, сатира или дурость. В последние 15 лет с подобным сталкиваешься чаще; тем сильнее напоминает все это застой 80-х, в своем роде единственный в истории искусства (и, увы, совпавший с моей молодостью). Но вездесущность перегибов – а ныне они заметны и у новичка-дебютанта – указывает на завершение этого этапа; и следующий шаг, который должен быть сделан по принципу противоречия, – это шаг, ведущий к новой классичности.

Под «младоклассичностью» я понимаю усвоение, отбор и разработку всего лучшего, что дали предшествующие эксперименты; заключение их в устойчивые и прекрасные формы.

Это искусство будет старинным и одновременно новым – это во-первых. К этому мы стремимся – по счастью – осознанно и неосознанно, вольно или невольно.

Но это искусство – чтобы явиться чистым в своей новизне, чтобы действительно стать для историка значимым событием – должно основываться на множестве предпосылок, которые сегодня еще не полностью осознаны. В качестве одной из этих еще не постигнутых истин я вижу понятие единства в музыке. Я говорю о том, что музыка является музыкой сама по себе, и ничем иным, и что она

Перевод сделан автором статьи по источнику: *Busoni F. Junge Klassizität // Busoni F.*

Von der Einheit der Musik, von Dritteltönen und junger Klassizität, von Bühnen und Bauten und anschließenden Bezirken. Verstreute Aufzeichnungen. Berlin: Hesses, 1922. S. 276–279.

¹ Точное значение немецкого слова «Klassizität», которое Бузони заимствовал, скорее всего, у Томаса Манна – «классицистичность», то есть качество, производное от термина «классицизм». Точный перевод «Klassizität» на русский язык невозможен. Поскольку Бузони пользуется в тексте и термином «классика» как синонимичным, я в переводе остановилась на «классичности».

не распадается на разные роды (жанры); за исключением тех случаев, когда слова, названия, ситуации, толкования, вкладываемые в нее совершенно извне, ее, как может показаться, искусственно дробят (in Varietaeten dekomponieren). Нет никакой “церковной” музыки как таковой; а только лишь музыка, которая основана на церковном тексте или исполняется в церкви. Измените текст – и вроде бы изменится и музыка. Уберите текст совсем – и останется – иллюзорно – симфоническая пьеса. Прибавьте слова к какой-нибудь части квартета – получится оперная сцена. Озвучьте первой частью “Егоица” (“Героической симфонии” Бетховена. – О.В.) какой-нибудь американский фильм про индейцев, и музыка покажется вам изменившейся до неузнаваемости. – Поэтому Вы не должны говорить об “инструментальной музыке” и “истинном симфонисте”, как делаете в Вашей статье о камерных симфониях: я не могу себе позволить Вас критиковать, но страдаю от того, что Вы с этой терминологией оказываетесь ближе к Пфизнеру, чем несомненно намеревались.

К “младоклассичности” я отношу также решительный отказ от тематического и восстановление мелодии – (не в смысле приятных мотивов) – какладычицы всех голосов, всех движений, как носительницы мысли и создательнице гармонии, короче: в высшей степени развитой (но не сложнейшей) полифонии.

Третье, не менее важное, – избавление от “чувственного” и отказ от субъективизма (путь к объективности – отступление автора за произведение – путь очищения, решительный шаг, испытание огнем и водой), реабилитация веселости (Serenitas): не ухмылка Бетховена, но и не “освобождающий смех” Заратустры, но улыбка мудреца, божества и – абсолютная музыка. Не глубокомыслие и размышления и метафизика; но: – сплошная музыка, дистиллированная, никогда не под маской фигур и понятий, заимствованных из других сфер. Человеческое чувство – но не человеческие дела – и даже оно выраженное в мерах художественного.

Мера художественного связана не только с пропорциями, с границами прекрасного, истинностью вкуса – она прежде всего означает: не ставить искусству задачи, которые лежат за пределами его природы. (Например в музыке: описание.)

Вот что я думаю. Могут ли – чтобы вернуться к тому, с чего я начал – могут ли эти взгляды быть оспорены честными людьми? Разве я не протягиваю руку ко взаимопониманию? Возможно ли признать эти теории ущербными, опасными, с одной стороны, и ретроградными, компромиссными, с другой? – Я доверяю их Вам.

С полным уважением преданный Вам
Бузони».

В контексте всего письма ясно, что идеал музыки будущего, описанный Бузони, – это идеал примиряющий. Единая музыка, развивающаяся по собственным своим законам, должна объединить в себе не только новое со старинным, но и авангардное с классическим, то есть экспериментальное, авангардное с формально образцовым, ясным и совершенным. Охарактеризован же этот идеал во многом «от противного», методом отрицаний. Отчасти это естественно – новое, начинающее осознавать себя, хочет прежде всего отделиться от предшествующего, – хотя и противоречит миротворческим намерениям автора письма. Но эти негативные характеристики, как ни удивительно, сохранили актуальность и в период

зрелого, развитого неоклассицизма. Пример из упомянутого обзора Редлиха: автор указывает на объединяющую представителей Новой музыки борьбу против «натуралистической музыкальной драмы, мотивной техники (то, что у Бузони фигурирует как «тематизм». – О.Л.), тональной гармонии и схематизма сонатной формы»¹.

Шёнберг приводит уже гораздо более подробный перечень такого рода, точно фиксируя суть исторических изменений в эстетике, форме и музыкальном языке: «[в произведениях новой музыки] надлежит избегать: хроматики, экспрессивных мелодий, вагнеровских гармоний, романтизма, намеков на личную биографию, субъективности, функционально-гармонических последовательностей, иллюстративности, лейтмотивов, следования за настроением или сценическим действием и характерной декламации текста в операх, песнях и хорах. Иными словами, всему тому, что было хорошо в предшествующий период, теперь не должно быть места.

Помимо этих официально санкционированных “*Verbote*” [запретов] я заметил многочисленные негативные качества – такие, как органнне пункты (вместо развитых басовых голосов и движущейся гармонии), остинато, секвенции (вместо развивающей вариации), фугато (для сходных целей), диссонансы (которыми маскируют вульгарность тематического материала), объективность (*Neue Sachlichkeit*) и некий тип полифонии, заменяющий собой контрапункт и прежде – из-за неточных имитаций – презрительно именовавшийся “*Kapellmeistermusik*”, или, как я его называю – “Рабарбер-контрапункт”».

Этот фрагмент, описывающий «новую музыку» как развитую технику избегания, я цитирую, правда, по последней, печатной редакции текста его доклада, опубликованной в 1950 году в США в английском переводе Д. Ньюлин в авторском сборнике «Стиль и мысль»². Известно, что с 1930 года и до эмиграции в 1933-м Шёнберг прочел его в Европе трижды и всякий раз вносил изменения, в том числе в название, в котором четыре основных понятия – новая музыка, устаревшая музыка, стиль, мысль – всякий раз переставлялись или перегруппировывались. В окончательной (печатной) редакции их последовательность оказалась той же, что в докладе 1930 года, но ключевое для Шёнберга понятие «мысль» было синтаксически выделено.

Подобно ряду других текстов, написанных Шёнбергом в 1920–1930-е годы, этот был направлен против новых, противоположных его собственному направлений современной музыки, прежде всего против неоклассицизма в лице главных его представителей (И. Стравинского, П. Хиндемита, Б. Бартока, А. Казеллы, отчасти Э. Кшенека) и адептов. Слова, которыми Шёнберг охарактеризовал когда-то «Три сатиры» ор. 28

¹ Redlich H.F. Die kompositorische Situation von 1930. S. 186.

² Schoenberg A. New Music, Outmoded Music, Style and Idea // Schoenberg A. Style and Idea. New York: Philosophical Library, 1950. P. 37–51. Цит. по: Шёнберг А. Стиль и мысль. Статьи и материалы / Сост., пер., коммент., вст. ст. Н. О. Власовой и О. В. Лосевой. М.: Композитор, 2006. С. 65.

(1925/1926): «Я написал их в сильном раздражении от нападков со стороны некоторых моих более молодых современников, и я хотел предупредить их, что меня лучше не трогать»¹, – можно отнести к этому тексту лишь до некоторой степени. Если там была непосредственная и несдержанная реакция, то здесь – продуманный и составленный на холодную голову ответ.

В редакции 1933 года Шёнберг очень точно датирует появление на свет так называемой новой музыки – «неполных 12 лет назад» (первый фестиваль новой музыки в Донауэшингене в 1921 году). Написание же этого «девиза» с прописной буквы («Новая музыка») – явный намек на основанное в 1922 году Международное общество Новой музыки (именно таким было его официальное название на немецком языке, в отличие от английского и итальянского – «Международное общество современной музыки»), в котором позиции неоклассицистов были очень сильны. И в Донауэшингене, и на фестивалях, ежегодно проводимых в разных странах Международным обществом Новой музыки, творчество Шёнберга и его школы не особенно жаловали (делая исключение лишь для Берга) и даже пригласили мэтра для участия в них не сразу: в Донауэшинген в – 1923 году, на фестиваль общества, проводившийся в Венеции, – в 1925-м (цикл «Три сатиры», к которому Шёнберг из опасения, что его намеки не поймут, написал еще и предисловие, по пунктам – хотя и без фамилий – перечислив тех, кого он имеет в виду, возник под сильным впечатлением от событий в Венеции). «Более молодые современники» с редким единодушием признавали его творчество последним этапом развития музыкального романтизма. В этом смысле их «новая» музыка противопоставляется в докладе (и в статье) его «устаревшей». Задача Шёнберга в том, чтобы доказать обратное. Система же доказательств основывается на другой паре понятий – стиль и мысль. Именно второе, «мысль» – в том особенном значении, которое вкладывает в него Шёнберг, – является мерилем и условием подлинной и никогда не устаревающей новизны (идет ли речь о произведении искусства, инструменте вроде клещей или шахматной партии), тогда как первое, «стиль» – всего лишь внешним проявлением, способом выражения мысли, неотъемлемым от нее. С этой точки зрения, игры со стилями (старинным, классическим, популярным, народным), к которым прибегают неоклассицисты для привлечения на свою сторону публики, не имеют ничего общего с высоким искусством, «искусством для искусства», продолжающим свое развитие в новой музыке Шёнберга, основанной на методе додекафонии с его всеобъемлющей логикой связного, внутренне органичного развития мысли. Именно отсутствие этой логики последовательного развития музыкальной мысли, порождающей статику, Адорно в «Философии новой музыки» выделит потом как один из главных изъянов неоклассических произведений Стравинского и неоклассицизма вообще.

¹ Из письма к А. де Филиппо от 13 мая 1949 года // Арнольд Шёнберг. Письма / Сост. и публ. Э. Штайна. Пер. В. Шнитке. Общая ред. М. Друскина и Л. Ковнацкой. Предисл. Л. Ковнацкой. СПб.: Композитор, 2001. С. 374.

Пражский доклад 1930 года возник в русле полемики, которая велась и на музыкальных форумах, и на страницах различных печатных изданий, а потому мишени, по которым бьет Шёнберг, при том что конкретных имен он не называет, узнаются без особого труда. Эта анонимность противников в данном случае была для Шёнберга особенно важна. Она обеспечивала более высокий уровень дискуссии. Композиторы, как позднее напишет Шёнберг, – «прежде всего борцы за свои идеи. Идеи других композиторов – их враги»¹. Одним из документов этой идейной борьбы и является доклад о новой и устаревшей музыке и основанная на нем статья.

Еще в предисловии к «Трем сатирам», где слово «неоклассицизм», красующееся в этом цикле в качестве названия последнего хора, вообще не упомянуто, Шёнберг разделил своих идейных врагов на четыре группы: 1) половинчатые, то есть псевдомодернисты; 2) реставраторы прошлого; 3) фольклористы; 4) все «...исты», то есть занятые исключительно проблемами стиля – по Шёнбергу «маньеристы»².

Это, безусловно, лишь часть оттенков неоклассицизма – течений, влившихся в него или, иначе, *post factum* объединенных под его знаменами. Неоклассицизм в музыке никогда не был явлением однородным, с четкими границами и ясно определенными принципами. Своеобразие его, действительно, легче было почувствовать в сравнении – этим отчасти объясняется популярность его описаний методом негаций. Хотя даже наиболее заметная его особенность – антиромантическая установка – оказывалась не такой уж категоричной и допускала разного рода отступления: А. Казелла отвергал лишь «декаденский романтизм», а именно «послевагнеровский период 1880–1914»³, Стравинский со временем расширил исторические рамки заимствованного материала до Чайковского, выделял как классиков в романтизме Вебера и Мендельсона⁴.

Еще в 1927 году Стравинский опубликовал в лондонской «The Dominant» небольшой текст под названием «Предостережение»⁵. Этот текст ясно показывает, что, перефразируя Бузони, между Шёнбергом «и тем, с чем он борется, существуют недоразумения». Речь в «Предостережении» идет о возврате к классике, о котором много говорят, и о неоклассицизме, к которому относят сочинения, написанные «под влиянием так называемых

¹ Из письма к О. Даунзу от 21 декабря 1948 года // Там же. С. 364.

² Шёнберг придерживается распространенной тогда трактовки «классицизма» (приставка «нео» в данном случае ничего не меняет) как маньеристского ослабления классического, близкого академизму. Его доклад под названием «Брамс, прогрессивный», впервые прочитанный на Франкфуртском радио в феврале 1933 года и опубликованный только в 1950-м в США, надо понимать именно в этом контексте: прилипший к Брамсу эпитет «академический» в глазах Шёнберга — то же, что «классицистский».

³ Casella A. Über neuklassische Musik // Melos. 1930. № 1. S. 74.

⁴ Беседа с мэтром современной музыки // И. Стравинский — публицист и собеседник / Сост., текстол. ред, коммент. и указ. В. П. Варунца. М.: Советский композитор, 1988. С. 97–98.

⁵ В рус. переводе см.: Там же. С. 78–79.

классических моделей». В произведениях, сочиненных «под влиянием музыки прошлого», Стравинский склонен видеть не столько имитацию языка классики, сколько поиск нового. Употребления же отдельных классических приемов, на его взгляд, недостаточно для констатации подлинного неоклассицизма, ибо само слово «классицизм» указывает на «конструктивную ценность заимствованных приемов». Все они – составляющие формы, основной субстанции классической музыки. Последний абзац статьи гласит: «Если те, которые этикетку “неоклассицизма” относят к новой тенденции в музыке, предполагают, что тем самым они возвращаются к оздоравливающей основе музыки – ну что ж, не вижу здесь ничего дурного! Но я бы хотел знать, не допускает ли публика, равно как и критика, в каждом отдельном случае ошибки. Я говорю о том, что это задача огромной трудности, задача, в которой серьезная критика могла бы обнаружить и ценность этого явления. Это привело бы к образованию “иммунитета” от вводящих в заблуждение безапелляционных выступлений, которые неизбежно ведут к ошибочному пониманию неоклассицизма».

Спустя три года, в мае 1930-го, в цитированном уже интервью Стравинский на вопрос, можно ли определить современную музыку как неоклассическую, отрезал: «Нет, этим словом злоупотребляют. Оно ровным счетом ничего не значит»¹.

Сказано это было, конечно, в сердцах, и сам Стравинский впоследствии не раз пользовался этим термином, но главную его проблему – размытость, многозначность, заболтанность – своим ответом обозначил.

В германских же землях к теме неоклассицизма в 1930-е годы продолжали возвращаться. И одно из таких возвращений было довольно неожиданным.

В 1937 году, в Дармштадте вышла в свет небольшая книжка «Новая классика в музыке». В нее вошли два текста, обозначенные в подзаголовке к изданию как «доклады»: «О судьбе музыки» и «Новая классика в музыке»². Автором брошюры был молодой немецкий композитор и педагог Герхард Фроммель, живший и работавший в то время во Франкфурте-на-Майне. Имя его мало что говорило тогдашнему немецкому читателю, а вот название работы должно было заинтересовать, ибо обещало обсуждение актуальнейших тем. Или культурнополитической – формирование нового истинно немецкого музыкального стиля, или внутрицеховой – музыкальный неоклассицизм, или обеих сразу. О стиле во втором тексте брошюры, действительно, говорилось много, но именно как об эстетической категории, которая – в полном несоответствии с мнением Шёнберга – возвышалась автором до критерия оценки современного музыкального творчества. Таким стилем с большой буквы, «новой классикой», Фроммель признавал зрелый неоклассицизм. В Германии,

¹ Беседа с мэтром современной музыки. С. 98.

² *Frommel G. Neue Klassik in der Musik. Zwei Vorträge. Darmstadt: L.C. Wittich, 1937.*

где этот французский по происхождению термин (*néoclassicisme*) вошел в употребление лишь в середине 1920-х годов, поначалу использовался с негативным оттенком, да так, в сущности, и не прижился и, как можно было заметить по уже цитировавшимся источникам, всегда сосуществовал с другими близкими – новый классицизм (*neuer Klassizismus*), ново-классицизм (*Neuklassizismus*), классицизм (*Klassizismus*), молодая/новая классичность (*junge/neue Klassizität*), – «новая классика» воспринималась почти как синоним или, по меньшей мере, как близкородственное понятие.

Тридцатилетний композитор Фроммель, таким образом, включился в обсуждение чисто профессиональной проблемы, вокруг которой давно шли споры. Но поворот, избранный им, предложенная диспозиция, композиторская фигура, не просто выдвинутая на первый план, но поставленная надо всеми в Германии в 1937 году – а это не кто иной, как Стравинский, история возникновения и судьба брошюры и, наконец, неожиданные переплетения человеческих судеб, так или иначе с ней связанных, – все это делает текст Фроммеля еще и интереснейшим свидетельством эпохи 1930-х, ценным культурно-историческим документом. Опустить эту информацию было бы непростительно. Итак, к истории текста.

Его автор, Герхард Фроммель (1906–1984), принадлежал к самому молодому поколению композиторов 1930-х. Уроженец Карлсруэ, сын пастора, университетского профессора теологии, поэта, а по матери дальний потомок известного барочного композитора и органиста Николауса Брунса, он получил превосходное и разностороннее музыкальное образование. Его учителями по композиции были Герман Грабнер и Ганс Пфицнер, по дирижированию – Карл Бём, по фортепиано – Зигфрид Грундайс. Его первым опусом – циклом песен на стихи Ст. Георге для голоса и камерного оркестра¹ – в 1927 году продирижировал сам Пфицнер, а на следующий год сочинение было опубликовано берлинским издательством «Ries & Erler». Однако вхождение молодого музыканта в самостоятельную профессиональную жизнь на рубеже 1920-х и 1930-х годов оказалось непростым: сначала аккомпаниатор в театре Дармштадта, потом преподаватель музыки в Эссене, потом, подобно многим, безработный из-за разразившегося экономического кризиса. Условием получения штатного места преподавателя композиции и фортепиано в одном из лучших и известнейших учебных заведений Германии – франкфуртской Консерватории д-ра Хоха, в 1938 году преобразованной в Государственную высшую школу музыки и театрального искусства², – было членство в NSDAP. С осени 1933 года Фроммель приступил к работе.

Франкфурт-на-Майне наряду с Берлином и Мюнхеном в предшествующее десятилетие был одним из центров новой музыки в Германии. Достаточно упомянуть о знаменитых Музейных концертах под управлением

¹ Neun Gedichte aus «Sänge eines fahrenden Spielmanns» von Stefan George (1925).

² Среди выпускников Консерватории были Г. Пфицнер, П. Хиндемит, Э. Тох, О. Клемперер.

Г. Шерхена, радиоконцертах Г. Росбауда и радиодискуссиях, в которых не раз участвовал Шёнберг, или фестивалях Стравинского и IGNM (Международного общества новой музыки); во Франкфурте с середины 1920-х и до 1934-го жил и работал его уроженец Т. Адорно. Хотя интерес к новой музыке с начала 1930-х годов повсеместно (и не только в Германии) стал угасать, а культурная и национальная политика новой власти все более ограничивала ее исполнение и распространение, Фроммель совместно с младшим коллегой Альбертом Рихардом Мором (впоследствии театральным и музыкальным критиком, педагогом и известным коллекционером) создает в 1935 году во Франкфурте «Кружок новой музыки» («Arbeitskreis für neue Musik»). Это особенно удивительно, если вспомнить о композиторской родословной Фроммеля – оба его учителя композиции представляли правое крыло современной немецкой музыки. Но если Грабнер с 1920-х годов склонялся к неоклассицизму, то Пфифцер по праву носил негласный титул последнего романтика и был известен резким и публично выражаемым неприятием всего подпадавшего под категорию музыкального модернизма. Конечно, родословная не все решает в будущей судьбе художника, но созданные к моменту организации «Кружка новой музыки» сочинения самого Фроммеля – несколько циклов песен на стихи его любимого поэта Стефана Георге¹, сонаты, вариации, двойной концерт, кантата – также явной тяги к экспериментальному, авангардному, по крайней мере с композиционно-технической стороны, не обнаруживали. Иными словами, словосочетание «новая музыка» в названии франкфуртского кружка несомненно требует уточнений – какая именно?

В сохранившемся призыве ко вступлению в члены кружка, датированном маем 1935 года², дежурная риторика тех лет (великий духовный перелом, единство формы и содержания, чистота взгляда как путь к сердцу слушателя) увивает ясно обозначенные задачи и планы. Кружок создается для исполнения перед образованным слушателем высоких образцов современной камерной и хоровой музыки неэкспериментального характера, избираемых без оглядки на направления и авторитеты. Кроме публичных концертов с пояснениями, не претендующих на полный охват современного музыкального репертуара, запланированы закрытые доклады – «композиторов о своих сочинениях и специалистов о проблемах стиля и эпохи». При том, что общее число годовых собраний не определено, доля зарубежной музыки твердо установлена – один вечер в год.

Нельзя не обратить внимания на ряд продуманных самоограничений – идеологических (зарубежная музыка, авангард), практических (составы), «дипломатических» (закрытые доклады, принцип избирательности).

¹ С творчеством Георге Фроммель познакомился благодаря старшему брату Вольфгангу, впоследствии известному писателю, а потом через своего приятеля Перси Готайна вошел в круг Георге.

² Wir rufen auf zur Beteiligung an dem Arbeitskreise der neuen Musik. Цит. по: *Massar K. Neue Musik in Frankfurt am Main vor und nach 1933* // URL: http://www.ffmhist.de/ffm33-45/portal01/portal01.php?ziel=t_ak_neue_musik_1918_1945 [Дата обращения 3.12.2015].

Неудивительно, что общество, несмотря на отступления от официальной линии, просуществовало до 1943 года, когда здание Консерватории д-ра Хоха, где и проходили концерты и собрания, было разрушено в результате бомбардировки.

Интересен в тексте этого призыва к сотрудничеству и еще один пункт, уже напрямую связанный с будущей брошюрой Фроммеля. Из двух составивших ее докладов первый, «О судьбе музыки», возник еще в 1932 году и был прочитан в 1933-м¹. В отношении же второго, о новой музыкальной классике, датированного в издании 1935 годом, нет ни малейших сомнений в том, что стимулом к его созданию стало образование «Кружка новой музыки» и что сам доклад был прочитан автором в одном из первых же закрытых собраний как своего рода программный документ. Его тематика точно сформулирована в «призыве» – это «проблемы стиля и эпохи», две животрепещущие проблемы того времени.

Из истории деятельности «Кружка», в последние годы осуществлявшейся уже без непосредственного участия Фроммеля, для нас представляют интерес сведения об исполнении его силами сочинений композиторов, не приветствуемых режимом, прежде всего Стравинского². Зная текст доклада «Новая классика в музыке», можно не сомневаться, что инициатива их включения в репертуар концертов кружка принадлежала именно Фроммелю, который имел все основания с гордостью упоминать потом об этом факте.

Когда современные исследователи, ссылаясь на отсутствие официальных запретов до 1940 года, пытаются представить дело так, что эти исполнения музыки Стравинского в фашистской Германии были делом чуть ли не рядовым³, они забывают, во-первых, о том, что другим известным исполнителям, к примеру Вильгельму Фуртвенглеру или Эриху Клайберу, именно это всегда ставится в заслугу, а во-вторых, – об оголтелой кампании, которая велась в Третьем рейхе в особенности против Стравинского⁴. Его с 1933 года без устали то обвиняли в связях с еврейской художественной элитой, то прямо причисляли к этой элите, его называли совратителем немецкой молодежи, искажителем классики, культурбольшевиком, атоналистом, «шумовым комиком». Исполнения его сочинений, пусть и не запрещенные официально, и даже доброжелательные отзывы о них в прессе вызывали незамедлительную резкую

¹ Ср.: *Osthoff W.* Musikwissenschaft und George-Kreis // Wissenschaftler im George-Kreis / Hrsg. von B. Böschenstein, J. Egyptian, D. Schefold, W. Graf Vitzthum. Berlin: Gruyter, 2005. S. 367–368.

² См. биографический очерк, представленный на официальном интернет-сайте: URL: <http://www.gerhard-frommel.de/> [Дата обращения 3.12.2015].

³ См., например: *Massar K.* Neue Musik in Frankfurt am Main vor und nach 1933 // URL: http://www.ffmhist.de/ffm33-45/portal01/portal01.php?ziel=t_ak_neue_musik_1918_1945 [Дата обращения 3.12.2015].

⁴ Яркое представление об этом дает широкоизвестное документальное издание Й. Вульфа «Музыка в Третьем рейхе»: *Wulf J.* Musik im Dritten Reich / Eine Dokumentation. Frankfurt; Berlin; Wien: Ullstein, 1983.

отповедь со стороны придерживающихся официального курса периодических изданий¹.

Но если эти, совсем немногочисленные конечно, исполнения говорили о личном мужестве или по меньшей мере о принципиальной позиции организаторов концертов, это тем более относится к тексту Фроммеля, опубликованному в 1937 году в составе брошюры и доказывавшему, что творчество Стравинского является новой классикой, высшим достижением современной музыки.

Из событий тех полутора-двух лет, что отделили доклад от брошюры, стоит выделить два. Первое касается места службы Фроммеля. В 1936 году Консерваторию д-ра Хоха возглавил композитор Герман Ройтер, который стал активно привлекать к работе молодых коллег, в числе которых были Вернер Эгк и Карл Орф, и тем самым внес свежую струю в атмосферу учебного заведения и франкфуртской музыкальной жизни в целом. Ориентированный в своем творчестве на новую музыку 1920-х (прежде всего на Хиндемита), Ройтер не входил в число композиторов, угодных режиму, и, несмотря на членство в NSDAP², слыл человеком аполитичным, что не помещало ему, впрочем, сделать хорошую карьеру в эпоху Третьего рейха. Более умеренных по музыкальному языку Эгк и Орфа, равно как и Фроммеля, привлекли к музыкальному оформлению торжественных мероприятий XI Олимпийских игр 1936 года, проходивших, как известно, в Берлине³. И хотя, как утверждает биограф К. Орфа, заказ исходил не от нацистского правительства, а от Международного Олимпийского комитета⁴, это был знак, свидетельствующий об особом доверии.

Через год из печати вышла брошюра Фроммеля «Новая классика в музыке». А еще через год стала экспонатом печально известной выставки «Entartete Musik», организованной в рамках первых Дней музыки Третьего рейха, проходившихся в Дюссельдорфе с 22 по 29 мая 1938 года. Спешка ли с устройством праздника, главной задачей которого было продемонстрировать музыкальные достижения государства, приверженность ли принципу «клеветите, клеветите» или полная некомпетентность экспертов, готовивших выставку, призванную четко обозначить неприемлемые явления музыкальной культуры и тем самым, так сказать от противного, уточнить официальный курс, но несуразностей на ней оказалось более чем достаточно.

¹ См., например, статью «Сколько можно, г-н Штуккеншмидт?» в «Zeitschrift für Musik» (январь 1935 года): Wulf. Musik im Dritten Reich. S. 184–185.

² См.: Prieberg F.K. Handbuch Deutsche Musiker 1933–1945. 2. Aufl. Kiel, 2009. S. 9969.

³ Я сознательно воздерживаюсь от перечисления названий этих сочинений, потому что во-круг их авторства, предназначения, характера по сей день не смолкают споры: биографы композиторов, их потомки, ссылаясь на конкретные свидетельства и документы, опровергают или освещают в ином свете значительную часть информации, приводимой в последних справочных изданиях о музыке в Третьем рейхе. Все это требует тщательного исследования, не входящего в задачу этой статьи.

⁴ См.: Леонтьева О.Т. Карл Орф. М.: Музыка, 1984. С. 66.

Естественно было бы предположить, что автор «Новой классики в музыке» поплатился за любовь к Стравинскому, входившему вместе с Шёнбергом, Вайлем, Кшенеком, Хиндемитом в пятерку антигероев выставки. Но нет. Фроммель, сам никогда не писавший атонально, с брошюрой, в которой центром было творчество и стиль неатонального композитора и даже слово «атональность» не упоминалось ни разу, очутился в разделе «Теоретики атональности» – рядом с Шёнбергом, хотя и сочинявшим атональную музыку, но представленным в этом разделе выставки своим ранним трудом «Учение о гармонии», неповинном в этом грехе. Надо сказать, что франкфуртская Консерватория д-ра Хоха была представлена на выставке и сочинением своего директора Ройтера¹. Что касается Фроммеля, то справедливость в его случае восторжествовала: коллеги указали организаторам на недоразумение, и брошюру изъяли из экспозиции². Повторно доклад «О новой классике в музыке» был издан спустя полвека – как одно из документальных приложений к сборнику материалов музыковедческого коллоквиума «Классичность, классицизм, классика в музыке: 1920–1950»³.

Чтобы не оставлять Фроммеля на середине его жизненного пути, добавлю, что в 1939 году он был призван в действующую армию и служил во Франции, где имел возможность писать музыку. В 1941 году его вернули во Франкфурт-на-Майне, назначив преподавателем Музыкального училища сухопутных войск (Heeresmusikschule). Как «солдат-музыкант» он должен был не только преподавать, но и обеспечивать учебное заведение соответствующим репертуаром. Только в 1944 году ему удалось добиться полного освобождения от военной и военно-музыкальной службы. Между тем в ноябре 1942 года в Берлине силами лучшего немецкого оркестра Berliner Philharmoniker под управлением В. Фуртвенглера с большим успехом была исполнена 45-минутная Первая симфония Фроммеля ор. 13.

После 1945 года Фроммель, продолжая сочинять, преподавал в учебных музыкальных заведениях Троссингена, Гейдельберга, Штутгарта и Франкфурта-на-Майне. Посмертно в 1988 году был издан сборник его статей и докладов «Традиция и оригинальность», но в историю музыки Фроммель как музыкальный писатель вошел прежде всего своим докладом о новой музыкальной классике.

Не пересказывая содержания этого текста, отмечу важнейшие его положения и особенности.

¹ Поучительная пьеса «Новый Хиоб» на текст Р. Зайтца. ор. 37.

² Факт, сообщаемый в биографическом очерке на официальном интернет-сайте Фроммеля: <http://www.gerhard-frommel.de/>. О выставке «Вырожденческая музыка» см., например: Entartete Musik: Dokumentation und Kommentar zur Düsseldorfer Ausstellung von 1938 / Hrsg. A. Dümling, P. Girth. Düsseldorf: Düsseldorfer Symphoniker, 1988; *Векслер Ю.* Музыка в годы национал-социализма // *Векслер Ю.* Альбан Берг и его время. СПб.: Композитор, 2009. С. 699–711.

³ Colloquium Klassizität, Klassizismus, Klassik in der Musik 1920–1950 (Würzburg 1985) / Hrsg. von W. Osthoff. Tutzing: Schneider, 1988, S. 151–172.

1. В нем отсутствует полемика с другими авторами, высказывавшимися на ту же тему. И если Фроммель вполне мог не подозревать даже о существовании доклада Шёнберга, заметки и интервью Стравинского, то открытое письмо Бузони о младоклассичности знать был должен, хотя бы потому, что это письмо было написано по поводу полемики с Гансом Пфицнером, давним оппонентом Бузони.

2. Не делается никакой попытки ставшего к тому времени уже привычным противопоставления Стравинского и Шёнберга. Последний лишь упомянут (см. ниже), а термины «атональность», «додекафония» не встречаются в тексте ни разу. Вообще заметно, что от обсуждения «неугодных» Фроммель по возможности уклоняется. Негативные характеристики, если и даются, не имеют никакого идеологического подтекста.

3. Фроммель лишь однажды использует термин «неоклассицизм», когда говорит о Валери, Моро, Жиде, Пикассо, в остальном же обходится «классикой» во всевозможных вариантах и, в соответствии с национальной традицией, «классицизмом». Классика подразделяется на старую (Бах, Гендель), новую (Стравинский) и просто классику (венская классическая школа). Классицизм для Фроммеля – нечто вторичное: это классика, возрождаемая в условиях другого господствующего стиля (Мендельсон, Брамс, которого он называет «романтическим классицистом»). Правда, Бах и Гендель – представители высокого барокко – у него не классицисты, а именно старые классики, но это давняя традиция, так аттестовали их еще в XIX веке.

4. В отличие от Шёнберга, Фроммель возводит стиль в ранг важнейшей эстетической категории, причем признает не только исторический стиль, но и – что является сравнительно новым для эстетики того времени – стиль индивидуальный. Его понимание классики, классического стиля и классического художника восходит к Гёте и Ницше. Вместе с тем несомненно и влияние Вёльфлина: классический стиль, по Фроммелю, – стиль не только исторический, но и типологический, то есть продолжающий свое естественное развитие поверх исторических эпох.

5. Над историческим стилем, по Фроммелю, располагается «идейный». Это, если можно так выразиться, «стильность» сочинения или автора как оценочный критерий: обладание чистым стилем и «стилевой волей» есть знак высокого уровня. Настоящий стиль органичен (в отличие от стилизации, «осознанного, намеренного искажения естественного»), предполагает внутренний порядок и существование картины мира.

6. Определяя условные стилевые линии XX века, Фроммель выделяет три большие композиторские группы: две довоенные (старшую и среднюю) и послевоенную (младшую).

Старшее поколение:		
<i>романтизм</i>	<i>импрессионизм</i>	<i>натурализм</i>
Пфицнер	Дебюсси	Р. Штраус

Среднее поколение		
<i>экспрессионизм</i>	<i>нигилизм</i>	<i>дадаизм</i>
Шёнберг, Шрекер, Берг, Хауэр		

В первой единственным стилем является импрессионизм – но только за счет сильнейшего самоограничения, результатом которого и становится обретенная им стиливая чистота и стиливая воля. К этой же группе – но уже как аутсайдеров – Фроммель относит А. Брукнера (1824–1896) и М. Регера (1873–1916). Ни тот, ни другой не имеют, на его взгляд, никакого отношения к романтизму. Брукнер – «последыш» южнонемецкого барокко, к тому же несовременен («unmodern»). Регер, отталкивающийся от «романтического классициста» Брамса, – противоположный полюс. От романтизма в нем так же мало, как от Баха – он слишком современен и являет собой символ разорванности, неспособности к стиливому синтезу. (Фроммель чутко реагирует именно на черты экспрессионизма в музыкальном языке Регера.)

Переходя к средней группе, Фроммель благоразумно ограничивается словами «последний крик моды этой эпохи», не уточняя и тем более не аргументируя ни принадлежности композиторов направлениям, ни особенностей последних и только добавляя далее, что «на руинах этого всеобщего разрушения» начинают постепенно возводиться новые здания.

Это возрождение, осуществляемое младшей, послевоенной группой композиторов, представляют три стиливых течения:

Младшее поколение		
<i>новая классика</i>	<i>конструктивизм</i>	<i>фольклоризм</i>
Стравинский	Хиндемит	Барток

Причем два последних входят в новую классику на правах составляющих. Членение такое не ново, но соотношение новой классики и «*Neue Sachlichkeit*», определяемой здесь как конструктивизм, – иное, чем обычно. Новым является и выстраивание трех этих стилей «по старшинству» – фольклоризм и контруктивизм трактуются как ступени, ведущие к новой классике, ибо именно в таком порядке проходил через них в своем творчестве Стравинский.

7. Фроммель упоминает, характеризует, анализирует множество сочинений Стравинского, включая самые новые на 1935 год, например «Персефону» (1933). Более того, он делает замечательно тонкий анализ музыкального языка композитора – его ритма, гармонии, мотивики и мотивной работы, – направленный на выявление индивидуальных особенностей и ярко выраженной новизны (см., например, рассуждения о статике, которую позднее клеймит Адорно, как о раскрытии классического начала, «утверждающего бытие, а не становление»). Такие наблюдения и выводы свидетельствуют не только об уровне аналитика, но и о его глубоком погружении в стиль. Неудивительно, что в собственном

творчестве Фроммеля исследователи именно с этого времени, с 1935 года, регистрируют сильное влияние Стравинского¹.

8. Новую классику Стравинского Фроммель трактует прежде всего как большой стиль, в котором осуществляется синтез не просто старого и даже старинного и нового, но западно- и восточноевропейского, профессионального и народного, содержательного и относящегося к области формы. Именно внутренняя сбалансированность, высокий синтез, сильнейшая стилевая воля, а не игра со стилями, формами и моделями прошлого, не стилизация, является, по Фроммелю, главным признаком «новой классики» Стравинского, пришедшей на смену «всеобщему разрушению» и «стилевому хаосу». Это и есть тот идеал, о котором Фроммель писал применительно к Ренессансу: «...не эпигонски реставрировать безвозвратно ушедшее прошлое, но, окрылив и возвысив, наполнить сияющий во все времена образец духом современности».

Среди музыкантов своего времени Стравинский, действительно, представлял собой самую, быть может, универсальную фигуру. Он находился в 1930-е годы в поре высочайшего профессионального мастерства, творческого расцвета и человеческой зрелости, а направление, в русле которого он тогда развивался или которому указывал путь, приобрело синтезирующий характер и мощь. Все это делало его – и, разумеется, не только в глазах Фроммеля – достойным кандидатом на роль классика, творца нового высокого стиля. Называть ли этот стиль классицизмом, неоклассицизмом, новой классичностью или новой классикой, но им, с его помощью культура постепенно выправляла крен предшествующих десятилетий и восстанавливала в правах то, что было подавлено, обесценено или оттеснено: абсолютная и семантически не перенасыщенная игровая музыка, идеалы красоты, понятности и простоты, античные сюжеты, строгость и ясность формы, сдержанность в выражении чувств и т.д.

Доклад Фроммеля, конечно, относится к области не научного, а исторического знания, как и все тексты, которые я выбрала для выявления и показа некоторых музыкальных токов XX века, прошедших и сквозь 1930-е годы. Это историческое знание имеет и непреходящую ценность, и огромную убеждающую силу, из плена которой научное знание освобождается долго и трудно.

То, что в отношении не только неоклассицизма, но и всей эпохи ранней новой музыки XX века постепенно вырабатывается новый взгляд, было заметно по целому ряду публикаций, из которых, если говорить о неоклассицизме, я бы особенно выделила статьи Р. Штефана

¹ См.: *Cahn P. Gerhard Frommel // Musik in Geschichte und Gegenwart. 2 Aufl. / Hrsg. von L. Finscher. Personenteil. Bd. 7. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 2002. Sp. 203.*

и Р. Тарускина¹. Но этот неожиданный новый взгляд, как ни удивительно, заставляет вспомнить некоторые (обычно непопулярные) идеи и наблюдения из области исторического знания. Я – в завершение статьи – продемонстрирую его важными для моей темы положениями оригинальной по концепции и в то же время обобщающей статьи Г. Данузера «Новая музыка» в новом издании известной немецкой музыкальной энциклопедии «Музыка в истории и современности»²:

– Как историческая категория «новая музыка» обнимает все важные инновации XX века, а не только композиционно-технические.

– Как фундаментальная категория она раскрывается не в многочисленных, а в противоположных явлениях, во множестве бинарных антиномий, но и они, конечно, же огрубляют реальное положение дел. Идея прогресса – лишь одна из линий некоего широкого спектра.

– Категории модерн и классицизм, ранее воспринимавшиеся как антиномии, теперь рассматриваются как единство, объединяемое термином «классицистский модерн», нацеленным на новую оценку феномена неоклассицизма.

– В продуктивной рефлексии музыки по поводу искусства прошлого скрыт не менее значительный инновационный потенциал, чем в ее строго прогрессивном стремлении к материальной новизне.

– Классицистский модерн исторически сменил модерн экспрессионистический. К традиции возвращаются после Первой мировой войны оба творца новой музыки 1910-х – Стравинский и Шёнберг. Их неоклассицизм – неотональный и додекафонный.

– Различие Стравинского и Шёнберга – не только различие атонального и неотонального музыкального языка. На более глубоком уровне оно состоит в том, что Шёнберг сохраняет элементы абсолютной музыки XIX века (субъективность, выразительный характер, мотивно-тематическая логика), а у Стравинского господствуют новые методы – коллаж, монтаж, отчуждение от заимствованного материала, цитирование, разрыв и дисконтинуальность.

¹ См., например *Stephan R. Schönberg und der Klassizismus // Stephan R. Vom musikalischen Denken*. Mainz: : Wiss. Buchges, 1985. S. 146–154; *Stephan R. Zur Deutung von Stravinskys Neoklassizismus // Ibid.* S. 243–247; *Idem. Klassizismus. XX Jh. // Musik in Geschichte und Gegenwart*. Sachteil. Bd. 5 (1996²). Sp. 247–251; *Taruskin R. Back to Whom? Neoclassicism as Ideology // 19th-Century Music*. Vol. 16. № 3 (1993). P. 286–302.

² *Danuser H. Neue Musik // Musik in Geschichte und Gegenwart*. Sachteil. Bd. 7 (1997). Sp. 75–122.

В.А. Вязовкина

**«РОКОВАЯ О ГИБЕЛИ ВЕСТЬ...»
ОБРАЗЫ СУДЬБЫ В БАЛЕТАХ 1930-Х ГОДОВ**

Тема Судьбы, так много определявшая в сознании и творчестве романтиков – поэтов, композиторов, балетмейстеров XIX и XX веков, – не часто становилась предметом особого внимания в балетоведческой литературе, а если и становилась, то интерпретировалась, как правило, в некоем беллетризованном виде как нечто, что существует в программах симфоний и в либретто балетов. В данной работе автор прослеживает пути, по которым тема Судьбы рассматривается как выражение мировоззрения автора – хореографа – и как важнейший формообразующий элемент балетной постановки.

Кроме того, категории Судьбы и рока, известные еще в далекие, аристотелевские времена, трактуются здесь как категории исторические и рассматриваются в связи с реальностью тридцатых годов XX века. Однако в качестве заголовка цитируется строка из стихотворения А. Блока «К музе», сочиненного за два десятилетия до этого.

1930-е годы в балетном театре прошли под знаком неизвестности и угрозы. После эпохи «веселых двадцатых» на сцену возвращалось рефлексизирующее искусство, которое призывало задуматься о жизни и смерти, о смысле, современной ситуации и возможном будущем культуры. Главными фигурами балета этого времени выступали двое «постдягилевцев» – Леонид Мясин и Джордж Баланчин. Фредерик Аштон в Англии только начинал, а творчество Михаила Фокина, обосновавшегося в Америке, клонилось к закату. Дело в том, что основная волна эмиграции русских балетмейстеров произошла в 1910–1920-х годах, во времена антрепризы С.П. Дягилева. В 1930-е годы эти балетмейстеры-эмигранты, в предыдущие годы ориентировавшиеся на Европу, в связи с общемировым кризисом из Европы постепенно переезжали в Америку, которая сама переживала кризис, и, более того, американский зритель меньше, чем

европейский, был знаком с классическим балетным искусством. Так началось трудное и очень долгое, но оказавшееся успешным завоевание классическим балетом и русскими эмигрантами Америки.

Старейшина балетного мира М. Фокин ревниво следил за всеми новинками и крайне негативно относился к новому поколению хореографов¹. Но за Фокиным оставалась слава признанного хореографа, его приглашали ставить прежние лучшие балеты, но в новых постановках он повторялся и лидирующего места уже не занимал. Он то организовывал в Нью-Йорке школу, то закрывал ее, вел большую концертную деятельность. Под конец жизни балетмейстер пережил поздний «ренессанс», связанный с его новыми работами в Европе. Ситуацию в балетном мире он именовал чередой «невыразительных» балетов «новейшего модернизма», выпестованных «извращенной, больной атмосферой» дягилевской антрепризы: «Я нахожу, что нынешней хореографии присущи недостатки дофокинского балета, усугубленные претенциозностью»².

Это относилось и к двум спектаклям, наиболее ярко запечатлевшим в 1930-х годах образы Судьбы, – «Серенаде» в хореографии Дж. Баланчина и «Предзнаменованиям» в хореографии Л. Мясина, вдохновленными музыкой П.И. Чайковского.

Что же подвигло Мясина и Баланчина одновременно, друг за другом, в 1933-м и 1934 году обратиться к непопулярному в то время Чайковскому³? Порывы духа его поздних симфоний, так же как и его мелодизм, считались старомодными, французская и американская публика не признавала его музыки. Во Франции много исполнялась музыка русского композитора И.Ф. Стравинского, жившего главным образом в Швейцарии, в Нью-Йорке царили степ, джаз, с большим успехом шел мюзикл «Большой вальс» на музыку Штрауса-сына (впоследствии он лег в основу знаменитого фильма режиссера Ж. Девивье). Музыку Чайковского в первой трети XX века ценили только в Англии.

Время Чайковского в балетном театре с конца XIX века, когда были поставлены три его великих балета, вновь наступило лишь через тридцать с лишним лет⁴. Это был поворотный момент. Во-первых, каждому из

¹ М. Фокин писал в 1930-х годах: «Как человеческая речь, лишенная смысла, не может быть прекрасной, так речь тела должна непременно выражать мысль, или чувство, или настроение, и только тогда она будет эстетически приемлема. ...Мы хотим, чтобы камни на картинах, тучи и леса заговорили, как же мы можем примириться с невыразительным человеком?!» (Фокин М. Против течения. Воспоминания балетмейстера. Сценарии и замыслы балетов. Статьи, интервью и письма. Л.: Искусство, 1982. С. 329).

² Там же. С. 356.

³ Формально «Моцартину», первый балет на музыку П. Чайковского (Сюита № 4), Дж. Баланчин поставил в Париже в труппе «Ballets 1933» в оформлении К. Берара. Но через полвека, в 1981 году поставил его заново фактически как балет-завещание.

⁴ В 1928 году И. Стравинским была написана партитура «Поцелуй феи» по мотивам музыки П. Чайковского – обе постановки в хореографии Б. Нижинской (1928) и Дж. Баланчина (1937) важной роли в истории балета не сыграли.

хореографов-эмигрантов музыка композитора подсказала дорогу творчества в роковое десятилетие перед войной. Накануне Второй мировой войны в классическом балетном театре царил всеобщая убежденность в спасительной миссии искусства, более того, впервые за свою историю балетный театр пророчествовал. Речь уже не шла о преображении жизни посредством искусства, как это предлагал Фокин. В балетных спектаклях Мясина теперь открыто ощущалось приближение катастрофы. Баланчин созидал искусство нового. Во-вторых, сочинения Чайковского, так же как четверть века назад произведения Ф. Шопена, положили начало практике постановки балетов на не предназначавшуюся для танцев музыку. Таким образом, открывалось новое направление в балете, основанное на симфонической, инструментальной музыке.

Скажем также о том, что «мы привыкли сейчас связывать саму идею создания танцевального аналога симфонии с именем Баланчина, а опыты Баланчина выводить из классических ансамблей балетов Петипа. На деле Мясин создал свои балеты-симфонии раньше и отправная точка была иной: не столько условные построения Петипа, сколько драматизированные композиции Фокина на симфоническую музыку, где главным было начало действенное, повествовательное»¹. Литературно-сюжетная, музыкально-сюжетная или изобразительно-сюжетная основа для балетов Мясина – важный элемент даже в его главном достижении, в балетах-симфониях. Баланчин же визуализировал музыкальную структуру, и путь, по которому он шел, был более трудоемким. Произведения Мясина зрителю были понятнее, и потому их аудитория складывалась быстрее.

АЛЛЕГОРИИ МЯСИНА

В первом балете-симфонии Леонида Мясина «Предзнаменования» («Les Présages») появились аллегорические персонажи: Действие, Страсть, Легкомыслие, Судьба и Герой. Балетная родословная его Героя, вступающего в схватку с Судьбой (герой по имени Судьба действовал столь же стремительно и энергично) восходила к мистическим героям Михаила Фокина. Но важно отметить, что Мясин первым ввел персонаж, персонафицировавший образ Судьбы (его виртуозно на премьере исполнял опытный танцовщик Л. Вуйциковский). В одной из сцен постановщик сталкивал своего Героя (его исполнял Д. Лишин) с роком, а в финальной пирамидальной композиции Герой повергал к своим ногам исполнителя Судьбы, в буквальном смысле возвышаясь над всеми.

За год до «Предзнаменований» Макс Рейнхардт поставил спектакль «Принц Гомбургский»: его герой был увенчан лавровым венком победителя, несмотря на то, что, поддавшись эмоциям, вступил в бой раньше общего сигнала, – в итоге все сложилось так, как представлял себе

¹ Суриц Е.Я. Балет и танец в Америке. Екатеринбург: Уральский университет, 2004. С. 108.



«Предзнаменования». Стрельца и Судьба. Фото Дамира Юсупова / Большой театр, Москва

в мечтах принц¹. В том же 1932 году великий Рейнхардт пригласил Мясина на роль Музыканта в свою пантомиму «Чудо». Таким же победоносным идеалистом, каким был принц Гомбургский, хореограф представлял Героя «Предзнаменований».

«Предзнаменования». Финал. Фото Дамира Юсупова / Большой театр, Москва

В 1930-х годах Мясин чувствовал себя востребованным; он неустанно экспериментировал. Это оказалось возможным благодаря тому, что ему единственному из «дягилевских» балетмейстеров удалось быстро найти работу в постоянной труппе: с 1932 по 1938 годы он стал единственным балетмейстером «Русских балетов Монте-Карло» (Les Ballets Russes de Monte-Carlo).

В этой труппе 13 апреля 1933 года состоялась премьера «Предзнаменований». Их увидели сначала зрители Европы, затем Америки – эксперимент с метафорическим балетом был признан успешным. «Предзнаменования» быстро завоевали аудиторию, успех окрылил Мясина и позволил ему и дальше создавать танцевальные аналоги симфонических произведений. «Престиж его как хореографа был огромен. Мясин был новатором и первым решился ставить балеты на классические симфонии, достигая в своих произведениях на музыку Чайковского, Брамса, Берлиоза исключительных результатов», – вспоминала танцовщица Н. Тихонова². «Предзнаменования» до сих пор входят в репертуар многих западных компаний.

В 1930-е годы моду в балете определяли явления таинственные и фантастические (кинематограф на эти веяния откликнулся раньше³). Уход из жизни в 1929 году Дягилева прямо или косвенно спровоцировал Мясина сочинить балет на тему о жизни и смерти. Его занимал вопрос,

¹ Подробнее см.: Макарова Г.В. Театральное искусство Германии на рубеже XIX–XX вв. Национальный стиль и формирование режиссуры. М.: Наука, 1992. С. 316–317.

² Тихонова Н. Девушка в синем. М.: А.Р.Т, 1992. С. 130.

³ Свои главные фильмы снял режиссер Ф.В. Мурнау «Носферату, симфония ужасов» (1922), «Призрак» (1922), «Фауст» (1926), на экранах появились картины Ф. Ланга и Г.В. Пабста. Появились фильмы с характерными названиями: «Усталая смерть» (реж. Ф. Ланг, 1921), «Тени» (реж. А. Робинсон, 1923).

как выжить человеку в схватке с судьбой, на что опереться художнику в быстро меняющемся времени. Как художник, остро ощущавший трагизм повседневности, он находил созвучие своим мыслям в музыке о предопределении. Если сравнить мясинскую программу балета с описанием образной «программы» Пятой симфонии, обнаруживаются практически совпадающие тексты: это «симфония о жизни и судьбе, роковых силах, мешающих человеку, и извечных его устремлениях к свету и радости»¹. Т. Лескова, возобновлявшая мясинские балеты-симфонии по всему миру, вспоминает о «Предзнаменованиях» как о спектакле, где на драматичную музыку о Судьбе «у Мясина сражаются “силы Добра и Зла” – это снова драматично»².

Мясина очень привлекла возможность испробовать свои силы в танцевальной интерпретации симфонической музыки. Следом за великими дирижерами, предлагавшими разную музыкальную интерпретацию, действительного воплощения симфонии Чайковского стал искать и хореограф. И крылатая фраза: «балет – та же симфония» породила явление обратное – симфонии стали балетами. Недаром для первого балета-симфонии Мясин выбрал символическое название – «Предзнаменования», предвещающее что-то новое в искусстве. К тому же к этому времени Мясин ощутил некоторую исчерпанность сюжетов для балетов. В 1933 году он не стал «протанцовывать» просто сюжет, в чем был блестящий мастер. Сюжет «Предзнаменований» рождался из непосредственных эмоций от прослушивания музыки. В «Предзнаменованиях» Мясина звучала «особая музыкальность»³. Это с одной стороны.

С другой стороны, Мясин исходил из ассоциаций изобразительного ряда, воодушевляясь визуальными впечатлениями. Идея балета у него появилась после возвращения из Сицилии, богатой величественными обломками и грандиозными руинами: «Сочиняя хореографию, я черпал вдохновение из древних руин Селинунта, Агридженто и Пестума. Масса и объем этих сооружений впечатляли... Со времени посещения Сицилии я размышлял о том, как создать балетную интерпретацию симфонического произведения... Но я знал, что эта работа не должна быть просто абстрактной передачей музыки в форме зрелища. Использование музыки Чайковского я рассматривал как возможность создания балетной формы, аналогичной музыкальной форме симфонии»⁴. Италия явилась для него не только родиной героев комедии дель арте, которые не раз танцевали в его спектаклях. Эта страна подсказала впечатлительному балетмейстеру мысль о балете, связанном с визуализацией архаики. Италию Мясин

¹ Чайковский П.И. Переписка с П. И. Юргенсоном. В 2-х т. / Ред. и комм. В. А. Жданова. М.: Музгиз, 1952. Т. 2. С. 143.

² Из разговоров с Татьяной Лесковой (1992–2005) // Мейлах М. Эвтерпа, ты? Художественные заметки. Беседы с артистами русской эмиграции. Том I. Балет. М.: НЛО, 2008. С. 107.

³ Л. Мясин: «Балеты Мясина держатся на личностях» [Интервью] // Балеты Леонида Мясина [Буклет Большого театра] / Ред.-сост. В. Вязовкина. 2005. С. 20.

⁴ Мясин Л. Моя жизнь в балете. М.: А.Р.Т., 1997. С. 186.

любил по-особому: в Риме начался мясинский период в истории «Русских балетов», позже с ней был связан отдых и успокоение, на островах Сицилии он устроил дом, где в поздние годы уединялся и создавал трактат по записи танца. Кстати, и «Пиковую даму», оперу о предопределенности судьбы, написанную два года спустя после Пятой симфонии (1888), Чайковский задумал тоже в Италии.

Сюжетообразующим началом «Предзнаменований» стали элементы «лексики» балета, позволившие Мясину по-новому осознать выразительные возможности знакомых туров, пробежек, *port de bras*¹. И оказалось, что балет мог рождаться из танцевальной первоосновы, а не только базироваться на литературном сюжете, подобно тому, как великая архитектура возникает из камня и глины. К тому же пересмотр балетмейстером танцевальных компонентов был связан с усилением воздействия происходящего на сцене и имел своей целью – предельно выразить конкретную эмоцию персонажа, его активное действие, переданное средствами аллегорического танца.

Как преданный ученик Дягилева, Мясин видел свою задачу в продолжении великого дела, начатого художественным идеологом. Годы работы у Дягилева отечественный исследователь творчества хореографа определила ролью «слуги художника»²: Мясин действительно ставил спектакли под сильным впечатлением от общения и, главным образом, от идей М. Ларионова и Н. Гончаровой, П. Пикассо и П. Челищева. Обращение сложившегося хореографа к симфонической музыке тот же исследователь очень точно определила «взрывом чистой танцевальности»³. Но даже в них, в своих балетах-симфониях, хореограф вновь подпадал под влияние художников.

Мясин и художник спектакля Андре Массон были ровесники, и оба в этот период переживали творческий расцвет. Для Леонида Мясина «Предзнаменования» увенчались триумфом. Для Массона они обозначали отход от крайностей сюрреализма и одновременно увлечение театром. Здесь сошлись новые устремления Мясина и последние интересы Массона: аллегорические скульптурные группы передвигались на фоне задника – яркого, почти кричащих красно-синих цветов. Объемные построения под названием «Пирамида» или «Змея» вторили энергичным, активно привлекающим внимание зрителей изобразительным символам – звездам, кометам, маске, языкам пламени⁴. Изображенное на заднике вездущее око наблюдало за происходящим на сцене. Так сценографически обозначала себя главная тема спектакля – вмешательство внешних сил и борьба человека с судьбой.

¹ О «переработке» и «искажении» движений классического танца см.: Суриц Е.Я. Артист и балетмейстер Леонид Мясин. Пермь: Книжный мир, 2012. С. 49.

² Там же. С. 46.

³ Там же.

⁴ Подробнее о взаимодействии хореографии со сценографией см.: Вязовкина В. Маски Мясина // Балеты Леонида Мясина [Буклет Большого театра]. С. 81–83.

Мясина и раньше интересовал образ некой таинственной силы. С помощью декоративного оформления эта сила появлялась в балетах «Ода» (1928) и «Детские игры» (1932).

Сделаем здесь короткое отступление. К примеру, те же «Ода» и «Детские игры», как и балет главного соперника Мясина – Баланчина – о герое-сверхчеловеке «Трансцендентность» (1935) или его же балетные сцены в опере «Орфей» (1937), являли собой яркое подтверждение расхожей мысли, что балетный театр 1930-х годов (по инерции ли дягилевской традиции?), в первую очередь, оставался театром Художника¹. Художник должен был быть – это важно подчеркнуть – не только блистательным театральным художником, но и идеологом постановки, соавтором разного ряда, таким, какими были К. Берар, П. Челищев, С. Дали. 1930-е годы называют даже «годами Берара»², который много оформлял в это время спектаклей как Баланчина, так и Мясина. В том числе один из самых значительных мясинских балетов «Фантастическая симфония» (1936).

Темой «Фантастической симфонии», поставленной три года спустя после «Предзнаменований», становился не вопрос жизни в искусстве – очень личная для Мясина тема; не борьба Художника с дьяволами в его душе (тема балета Фокина «Паганини», 1939); речь шла о жизни и мироощущении человека в нынешнем времени. Дисгармония и тревога здесь имели следствием употребление героем опиума и бегство в мучительный сон, который создавал другую наркотическую реальность, в ней рисовались картины зла и насилия. Преодоленные Героем «Предзнаменований» сомнения и страхи в сне-пророчестве Музыканта из «Фантастической симфонии» сменились натиском ансамблевых гротескных групп. Таким способом с помощью кордебалетной сцены Мясин первым вывел на балетную сцену безумца-визионера, которого сам исполнял. Так пластически преломлялась одна из главных тем поэзии Ш. Бодлера с его миром – тюрьмой и поэтом, «самого себя истязующим»³.

Будучи блестящим характерным танцовщиком, Мясин, как правило, сам исполнял своих героев: «Показывал Мясин бесподобно. Его движения, часто только ему самому вполне доступные, были воплощением гармонии, ритмические нюансы предельно выразительны, созданные им образы незабываемы»⁴. Характерных персонажей из балетов, основанных на национальном фольклоре разных стран, сменили персонажи трагические в пророческих балетах-симфониях 1930-х годов. Но в первых опытах иносказательных произведений, таких как «Предзнаменования»,

¹ Для «Трансцендентностей» был приглашен американский художник-сюрреалист Ф. Уоткинс, «Орфей» придумывался совместно с П. Челищевым, который работал над декорациями «Оды», а Ж. Миро – над декорациями «Детских игр».

² Fern D.E. Ballet design in perspective // Dance magazine. Dec. 1959. P. 84–85.

³ По выражению В. Божовича о современном поэте в лирике Ш. Бодлера. См.: *Божович В. И.* Традиции и взаимодействие искусств: Франция, конец XIX–нач. XX в. / Отв. ред. А.В. Бартошевич. М.: Наука, 1987. С. 109.

⁴ *Тихонова Н.* Девушка в синем. С. 130.

«Хореартиум», «Седьмая симфония», «Красное и черное», Мясин не видел себя в качестве исполнителя. В них персонажи носили метафорические имена и большую роль в постановках играл кордебалет. А сам балетмейстер выступал демиургом, приводящим в движение музыкально-движущиеся массы, и являлся олицетворением «глаза» спектакля, подобно глазу, который был изображен на заднике Массона. Бессменная партнерша Мясина и исполнительница во многих его постановках А. Данилова вспоминала о методе Мясина-хореографа, говоря, что его сила была в «постановке ансамблевых сцен»¹. Она назвала его метод даже навязчивой идеей. В то же время ансамблевые сцены, как принцип характеристики героя, хореограф развил до глобальных масштабов в роли Музыканта, героя «Фантастической симфонии».

Проблема «гамлетизма» в балете тех лет ярче всего преломилась в этом мясинском «герое своего времени». Мясин очень остро чувствовал проблему «гамлетизма». Этому есть объяснение: Пятая симфония, явившаяся музыкальной основой «Предзнаменований», возникла у Чайковского из замысла неосуществленной симфонии «Гамлет»². В балетных произведениях на музыку Г. Берлиоза, П. Хиндемита, П. Чайковского Мясин создавал героев «для себя»: самоуглубленных, одухотворенных, одержимых. Таковы его Музыкант («Фантастическая симфония», 1936), Франциск («Nobilissime Visione», 1938), Алеко («Алеко», 1942).

Об «Алеко» необходимо сказать особо. В этой роли, как в зеркале, отразилась дальнейшая судьба балетмейстера.

«Алеко», как и «Предзнаменования», поставлен на музыку Чайковского. В него включены картины видений, кошмаров и фантазмагории. Алеко видел себя поэтом, который погибал на дуэли. Изгнанный из табора, он оставался в одиночестве – так на первый план в спектакле выходил мотив изгнания – очень личный для хореографа мотив. В переломные сороковые годы Мясин-хореограф сам стал напоминать бродягу-одиночку, несмотря на то, что продолжал танцевать (в «Балле Тизтр») и в своей коронной роли Алеко по-прежнему имел успех. Однако становилось очевидно, что его спектакли американская публика воспринимает с трудом. К тому же разрабатываемую Мясиным тему Судьбы в 1930-е годы одновременно затрагивали американские представители «танца модерн», а в классическом балете появились «свои» американские балетмейстеры-психологи. Они сумели найти подход к новому поколению артистов, предложив им режим сотворчества, в отличие от Мясина, который требовал ежедневного сторания на репетициях и подчинения непререкаемому авторитету художника-творца.

Преданные Мясину люди, по-прежнему считая его гением, подмечали произошедшие в нем под конец жизни перемены, появившиеся сухость и холодность. Таким казался в конце жизни великий хореограф, создатель героя-визионера в 30-х годах XX века.

¹ Danilova A. Choura. New York: Alfred A. Knopf, 1986. P. 140.

² Подробнее см.: Вайдман П.Е. Три наброска // Советская музыка. 1979, № 2. С. 98–101; Она же. Замыслы 1887–1888 гг. // Советская музыка. 1980. № 7. С. 84–90.

СИЛУЭТЫ БАЛАНЧИНА

К моменту смерти Сергея Павловича Дягилева (1929) Дж. Баланчин был еще молодым хореографом. После нескольких лет блужданий по Европе он удачно стартовал в США. 1934 год для Баланчина был ознаменован двумя важными событиями – набором в Школу американского балета и постановкой «Серенады» («Serenade»).

«Серенада» не имеет четкого сюжета и в то же время, как справедливо отметила американская исследовательница М. Сигель, она полна событий¹. По выражению Баланчина, балет «рассказывает свою историю музыкальную и хореографическую, без постороннего повествования»². Зрители наблюдали зарождение танца, следили за стремительным движением его потока.

Балет начинался с демонстрации элементов ежедневного урока (*battement tendu*, пируэт), шел по-нарастающей (дуэтные поддержки) и завершался, подобно романтическому сюжетному балету, расставанием героев – Солистку уносили на руках в неизвестность. Напомним, что хореограф считал, что «когда на сцене двое танцовщиков, в этом и заключен сюжет», а когда трио или квартет, то драматизм отношений может достигать кульминации, что и происходит в «Серенаде». Баланчин смеялся над привычными представлениями о сюжете в танцевальном спектакле таким образом, что показ ежедневного урока возводил в сюжетообразующий принцип, а в бытовых деталях и случайных подробностях – опоздание одной из учениц на урок или падение другой – видел подробности балетной ткани. Умение пользоваться обыденной ситуацией и извлекать из нее максимум возможностей – одна из исключительных черт его профессионализма. «Я ставил дальше на музыку, используя то число танцовщиков, которым располагал в каждом случае. ...Я развил те случайные элементы, которые включил в классные занятия, и всему в целом придавал более драматический, более театральный вид...»³

«Серенада» возникла как полугодовой отчет о работе открытой им Школы американского балета на Медисон-авеню, 637. Впервые юные ученицы исполнили балет, поставленный с расчетом на их возможности – произошло это 10 июня 1934 года. То есть в «Серенаде» как бы намеренно обнажалась технология профессии, и строилась она на простых приемах – движениях, выполненных семнадцатью танцовщицами четко в унисон (в первый вечер в класс пришли семнадцать девушек, всего в балете участвуют двадцать восемь танцовщиц). И каждое выполняемое ими движение было поставлено дискретно, то есть

¹ Siegel, M.B. *The Shapes of change: Images of American Dance*. Berkeley: University of California Press, 1979. P. 72.

² Balanchine G., Mason F. *101 Stories of the Great Ballets*. New York: Anchor Books, 1989. P. 388.

³ Ibid. P. 532.



«Серенада».
Начало. Фото Дамира
Юсупова / Большой
театр, Москва

подчеркнуто одно за другим (по такому принципу построена картина «Тени» в «Баядерке»), без плавных связей (в отличие от «Шопенианы»). Четверо мужчин-кавалеров и двое Солистов появлялись позже, вступали в танец не сразу. Например, сначала, как по щелчку, у всех раскрывались стопы, потом – взмах руками и откидывались назад головы, затем – вздох корпуса и после этого начинало двигаться все тело, подчиненное волнам музыки. Про первую позу «Серенады» Баланчин так говорил на репетиции: «В Европе есть страшный маленький человек с усами, но это не я. Когда его видят, люди делают рукой так (жест приветствия фюрера). А мы балет начнем с другого жеста (рука отведена больше в сторону)»¹. Эта помноженная на семнадцать поза, которой открывалась «Серенада», положила начало красноречивым и нетривиальным, можно даже сказать знаковым жестам Баланчина, вносящим дополнительный смысл в его танцы. Такими стали этот жест отстранения в «Серенаде»² или жест притяжения в «Duo concertante», магическая ворожба локтей в «Вальсе» или мерцающий след, оставляемый кистями рук, в «Бриллиантах».

Впрочем, с «Серенадой» все обстояло непросто. Начать с того, что с 1921 года в Америке обосновался Михаил Михайлович Фокин. Фокин не принимал Баланчина. Вот что он писал о его постановках, не называя имени балетмейстера: «Действия или вовсе нет, или оно совершенно не выражено ни танцем, ни мимикой. Мне приходилось спрашивать: что значит, что в каждом балете одного балетмейстера по несколько раз кого-нибудь уносят за ноги и за руки? Что значит, что одна девица вбегает на сцену

¹ Цит. по: Шорер С. Пуантовый класс Баланчина не сложнее, он просто другой [Интервью] // Серенада [Буклет Большого театра] / Ред.-сост. В. Вязовкина. 2007. С. 12.

² Символичные жесты репетиторы Фонда Баланчина для удобства называют прозаично: например, следующую часть той же начальной позы «Серенады», когда отведенная в сторону рука с поднятой кверху кистью медленно парила в воздухе, пока не достигала лба танцовщиц, они обозначают «аспирином».

и долго ищет свое место? Что вообще изображается в таком-то балете?»¹. Очевидно, что Фокин, имея в виду финальную сцену спектакля «Скиталица» («L'Errante», 1933) и первую мизансцену Вальса «Серенады» (1934), обрушивался на баланчинские сочинения с позиций художника-археолога, для которого балет должен выражать стилевое единство места действия, характера танца, дополненного этнографическими декорациями и костюмами. Фокин не распознал в «Серенаде» смело использованных возможностей открытого им же самим пути. Этого влияния он ожесточенно не замечал и не видел в «Серенаде» – последовательнице своей «Шопенианы». Здесь не просто ущемленные художественные амбиции, здесь – столкновение художественных взглядов.

А для Баланчина фокинская «Шопениана» была путеводной звездой. Именно она в свое время, по сведениям его биографа Б. Тейпера², побудила хореографа отказаться от драматического сюжета в балете, например в «Концерто-барокко» на музыку И.С. Баха (1941), в то время как в «Серенаде» угадывались еще намеки на историю взаимоотношений между танцовщиками. Дальнейший путь Баланчина пролегал между абстрактным танцем (то же «Концерто-барокко») и танцем, в котором, по его выражению, «когда на сцене двое, в этом уже и заключен сюжет». Известно, что балетмейстер не любил объяснять «про что» поставлен его балет. Однако даже в самых абстрактных балетах на музыку И. Стравинского и П. Хиндемита («Агон», «Четыре темперамента», «Симфония в трех движениях») между исполнителями завязывались отношения, рожденные не развитием сюжетной линии, а иные – музыкально-пластические. Публика не сразу научилась ценить такого рода танцевальные связи, но в этом и состояла новизна хореографии Баланчина.

Стилистически «Серенада» отличалась от той же «Шопенианы». Асимметричность, которую первым ввел в композицию Фокин, Баланчин геометризировал, упорядочивал. Когда волнообразными стайками танцовщицы сменяли друг друга, когда они выстраивались в разномасштабные группки, даже тогда создавалась иллюзия наивысшей стройности хореографии, ее выверенной последовательности. И даже в, казалось бы, совсем свободных дунканистских пробежках, когда две пары неслись навстречу друг другу, уступая место другим двум парам, вырисовывались грани строгого квадрата. И в этом по-конструктивистски логичном строении, в музыкальных перекатах движений, чувствовалось веяние нового времени – звучание современной лирики. Баланчин все более и более устремлялся к соединению чистых фактур и открытых форм, к обнажению конструкции и графическому пространству.

Слово «серенада» помимо формы лирического музыкального произведения несет в себе значение песни в честь возлюбленной. Балет Баланчина и «пропет» в честь романтического «белого» балета и первых его героинь,

¹ Фокин М. Против течения. Воспоминания балетмейстера. Сценарии и замыслы балетов.

Статьи, интервью и письма. С. 360.

² Taper B. Balanchine: A Biography. New York: Times Book, 1984. P. 198.



«Серенада». Элегия.
Фото Дамира
Юсупова / Большой
театр, Москва

воздушных сильфид. «Серенада» через «Шопениану» (1908) наследовала далекой «Сильфиде» (1832) (воздушная финальная диагональ напоминала о воздушной финальной мизансцене «Сильфиды»), хотя в отдельных фрагментах «Серенады» американские критики находили отголоски мизансцен из других романтических балетов, например, «Жизели».

Любопытно провести параллель между балетами 1930-х и 1830-х годов. Источником изумительной красоты группы из балета Баланчина, возвещающей о начале финальной части «Серенады», видится финальная драматическая сцена «Сильфиды», когда эфемерная танцовщица теряла крылышки, а вместе с ними способность парить. В балете XIX века в этот момент Джеймс пытался обнять Сильфиду с помощью заколдованного шарфа. В балете XX века невидимые узы связывали троих танцовщиков и весь драматизм подчеркивался остановленным движением, то есть скульптурной пластикой: Солистка руками обвила склонившегося над ней Солиста, за спиной которого другая Солистка (репетиторы называют ее «Черным ангелом») вот-вот перенесет его отсюда в другое пространство, возвещая об этом широкими взмахами рук. Эту композицию заключительной части, называемой «Элегией», не раз сравнивавшуюся критиками со скульптурой А. Кановы «Поцелуй Амура», Баланчин смог «оживить» благодаря введению в дуэт третьего лица – танцовщицы бесстрастной и немилосердной, как сама судьба. Судьба была сурова и к самому хореографу. До возникновения собственной труппы в 1948 году, в молодые годы он оказался без родины, тяжело болел, много раз оставался без денег.

С момента образования труппы «Нью-Йорк Сити Балле» хореография «Серенады» наконец обрела окончательный облик и в таком виде стала известна всему миру. Внешне балет также претерпел изменения: короткие, ученические, выше колен платья по эскизам художника Ж. Люрса сменили асимметричные длинные юбки, посаженные на голубые лифы по рисункам Б. Каринской. При этом примечательно, что спектакль никогда не исчезал из репертуара – творческий юбилей хореографа труппа «Русский балет Монте-Карло» («The Ballet Russe de Monte Carlo») отметила в 1940 году, станцевав у себя «Серенаду».

Опыт «Серенады» показал, что балетмейстер по несколько раз мог обращаться к одному и тому же спектаклю, если тот был ему дорог. Он менял его и в соответствии с теми профессиональными силами, какими располагал в данный момент, и с собственными представлениями, меняющимися со временем. Баланчин неутомимо доводил до совершенства хореографический облик балета до тех пор, пока не освобождал его от всяких признаков времени (как, например, «Аполлон Мусагет», позднее ставший «Аполло»). В той же степени можно говорить о его отношении к обновленному классическому танцу. Попробуем расслышать в блоковских строках из стихотворения «Новая Америка» (1913) назначение Баланчина-балетмейстера, если под обращением к России на «ты» понимать родную школу классического танца: «На пустынном просторе, на диком / Ты все та, что была, и не та, / Новым ты обернулась мне ликом, / И другая волнует мечта». Делом жизни Баланчина и стало нахождение нового звучания знакомым с детства классическим па и обогащение их современным смыслом¹. А если еще учитывать, что «Серенада» создавалась в стране больших пространств и возводимых в эти годы в Нью-Йорке небоскребов, то строки поэта обретают не только эстетический, но и этический смысл. И в продолжение этих рассуждений следует добавить, что Баланчин сумел сделать то, что не сумели сделать ни Фокин, ни Мясин, а именно интегрироваться в американскую культуру и, более того – оставить в ней яркий след. Ему, в отличие от Фокина и Мясина, это удалось, потому что он понял, что город Нью-Йорк в 1940–1950-е годы был не тем городом, каким он был в 1930-е годы, когда в нем начинали работать его предшественники и он сам. Американская культура становилась более открытой. Она сближалась с европейской традицией. Баланчину удалось почувствовать это. Едва ли не самый музыкальный хореограф, он сумел слиться в своем танце с ритмами американского города².

Спустя пять лет после создания «Серенады» хореограф получил американского гражданства.

Да, наперекор судьбе Баланчин решил начать новое дело на новом месте с дорогого его сердцу Чайковского и позднее на его музыку создал не один десяток спектаклей: до сих пор в труппе «Нью-Йорк Сити Балле» проводят фестиваль балетов Чайковского – одних шедевров более десяти.

¹ «Баланчин сердился, когда говорили о его “вдохновении”. Глубоко верующий человек, он считал, что служит... инструментом Всевышнему, и называл себя только ремесленником в Его руках» (Тихонова Н. Девушка в синем. С. 114).

² «Иенские романтики, самые глубокие, самые строгие истолкователи романтического сознания и романтического стиля, признали бы в Баланчине своего и, надо думать, без больших колебаний. У них был простой критерий – музыкальность, они прилагали его ко всему. Музыкальной или немusикальной могла считаться литература, живопись, архитектура, музыкальным мог быть танец, если он полон стихией музыки, если только не следует ей чисто формально. А это и есть метод Баланчина, после Фокина и фокинской “Шопенианы”, автора самых музыкальных хореографических текстов XX века» (Гавеский В. Хореографические портреты. М.: А.Р.Т., 2008. С. 530).

Вот почему сегодня можно говорить, что балетный Чайковский – это не только «Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Щелкунчик», но и балеты, поставленные на другие его сочинения.

Баланчину, как и Мясину, музыка Чайковского предоставила возможность использования небалетной музыки для создания бессюжетных постановок. Только подходы, как уже упоминалось, у них были различными¹. Однако как и первый европейский балет-симфония («Предзнаменования»), первый американский балет в этом жанре («Серенада») также полон экспрессии, но экспрессии, рожденной не актерскими эмоциями и патетическими жестами, а идущей от музыки и чистой графики поз и движений. Об этом красноречиво вспоминала танцовщица, страстная поклонница спектаклей Баланчина, однажды беседовавшая с ним на приеме в Париже: «Сначала нужно ее (партию. – В.В.) взять (пальцы сжимали невидимую тетрадь) – потом тихонько открыть... (пальцы едва касались страниц) – полюбоваться на линейках узорами нот... Тогда уже можно и почитать... раз... два... три... Много раз! Ну – потом можно начать мечтать...»²

Позднейшее творчество Баланчина, казалось бы, хореографа-мечтателя в нем не выдавало. Но по поводу мистической стороны его ранних балетов сподвижник Баланчина и видный культурный деятель Л. Керстайн, пригласивший хореографа в Америку, тонко подметил следующее: «Среда здесь та, в которой живут смертные с их конфликтами, неудовлетворенными порывами, выражаемыми через сплетения и изгибы человеческих тел, с возможной подменой одного другим, с противоборством эмоций, с красноречием необычных душераздирающих жестов. Внезапные появления и исчезновения, неожиданное нарушение логики, двойные и тройные значения, скрытые в образе, придают танцу надреальность сна в момент пробуждения»³.

Баланчин и Мясин оба разрабатывали темы Судьбы. Но если Мясин трактовал эту тему и подавал ее в художественном смысле настойчиво и экспрессивно, с помощью острых хореографических комбинаций и ярких красок декораторов, то Баланчин делал это деликатно, затушеванно и лирично, облекая свое послание в самую непрямую и даже загадочную форму с помощью неразрывного потока движений, летящих тюлей и зыбких, неустойчивых мизансцен.

На тему Судьбы, помимо «Серенады», Дж. Баланчин отозвался в других балетах 1930-х годов, таких как «Котильон» («Cotillon») на музыку Э. Шабрие (1932), «Трансцендентности» («Transcendence») на музыку Ф. Листа (1934), «Скиталица» («L'Errante») на музыку Р. Шуберта и «Сновидения»

¹ Известно мнение Дж. Баланчина о Л. Мясине: «Он немзыкален». Цит. по: *Buckle R. George Balanchine, ballet master: A Biography / In collaboration with J. Taras. New York: Random House, 1988. P. 67.*

² *Тихонова Н. Девушка в синем. С. 113–114.*

³ *Kirstein L. Rationale of a Repertory // Reynolds N. Repertory in review. 40 Years of the New York City Ballet. New York: The Dial Press, 1977. P. 6.*

(«Dreams») на музыку Ж. Антейла (оба – 1935). Интерес хореографа к магическим, сверхъестественным, трансцендентным началам человеческой жизни и искусства имел глубокие корни, восходящие к петербургским годам. В 1930-е годы этот интерес трансформировался у Баланчина в игру с образами романтического, классического балета и даже свободного танца.

Источник «таинственного, странного», по словам Л. Керстайна, таился, прежде всего, в природе женского танца¹. И «Серенада» дала новый силуэт классической танцовщицы. А сам балет стал символом стиля Баланчина, символом американского классического балета.

Загадка женского начала стала волновать Баланчина все больше и больше с момента переезда в Америку. Мужской танец, начиная с третьего десятилетия XX века, уходил из поля зрения Баланчина. Конечно, он не забыл два прежних своих шедевра, поставленных в Европе у Дягилева и вошедших позднее в репертуар его труппы – «Аполлон» (1928) и «Блудный сын» (1929), потом он создал «Орфея» (1948), балеты на музыку И. Стравинского и С. Прокофьева. Но после «Серенады» его взоры были обращены к юным танцовщицам Школы американского балета, из выпуска в выпуск совершенствующим свое мастерство.

На протяжении всего третьего десятилетия XX века балетмейстеры откликались антивоенными постановками на политические события. В ответ на начавшиеся военные действия аполитичный Ф. Аштон выпустил спектакль, в основе которого использована часть «Божественной комедии» («Ад»): после «Данте-соната» (1940) Аштона признали национальным хореографом. А в финале мясинских «Предзнаменований» – довольно зловещие коллективные шествия; в финале «Фантастической симфонии» Мясин не забывал и зрителям не давал забыть, что у него, так же как и у Берлиоза, последняя часть называется «Шабаш», что прямо указывало на возрождающиеся обычаи средневековой Германии. Кроме того, в 1939 году Мясин создал антитоталитарный спектакль «Красное и черное» на музыку Д. Шостаковича, а Фокин за полгода до смерти, в 1942-м, успел выпустить патриотический спектакль «Русский солдат» на музыку С. Прокофьева.

1930-е годы стали роковыми не только в общественной жизни, но и в балетном искусстве. Фокину на пороге наступающего четвертого десятилетия века жить оставалось один год. Единовластие Мясина в балетном пространстве завершалось: сам он, стремившийся к созданию собственной труппы, вынужден был вести кочевой образ жизни и сотрудничать с разными европейскими компаниями, где продолжил работу над балетами-симфониями, заходя в смежные области психоделики и религиозности. Приходило время Баланчина, который, подобно мастеру чеканки,

¹ Дж. Баланчин признался: «Если бы не пуанты, то я никогда не заинтересовался бы хореографией». Эта фраза связана с историей в балетной школе, когда подростком он подсмотрел в замочную скважину за тем, как девочки учились подниматься на носок (пуанты). См.:

Шорер С. Пуантовый класс Баланчина не сложнее, он просто другой. С. 13.

изо дня в день чеканил американский классический стиль, а в своих балетах продолжал воспевать невозмутимую судьбу и поэтизировать притягательные силы рока.

Подводя итоги, следует еще раз сказать, что тема Судьбы в равной степени значима и в творчестве Мясина, и в творчестве Баланчина, но трактуется она по-разному и реализуется в разных формах и с различным эффектом. У трагика, мистика и визионера Мясина тема Судьбы получила яркое театральное воплощение, она определяет сюжет и даже представлена в образе театральных персонажей. Губительная власть этих персонажей, роковая власть Судьбы в балетах Мясина – предмет постоянных трагических коллизий. А у стойка и балетмейстера-музыканта Баланчина тема Судьбы – прежде всего и более всего тема музыкальная; она выражена не столько в ситуациях его бессюжетных балетов, сколько в условных жестах и летучих мизансценах, в самой хореографической материи его сочинений, как она выражена и в самой музыкальной материи взятых за основу классических симфоний или инструментальных концертов. Баланчин исходит из тождества музыки и Судьбы и рождает свой хореографический мир, основанный на тождестве Судьбы и танца. И уже поэтому Судьба для Баланчина – не только губительная, не только роковая. Она дает шанс человеку – герою, прежде всего.

Рядом с этими русскими балетмейстерами-гигантами начинающий тогда англичанин Аштон, конечно, проигрывал и в масштабе, и в общемировом резонансе своего дела. Но у него тоже была своя судьба, и она тоже многое определила в его хореографических опусах, в его оригинальных балетах. Самое интересное – то, как европейские проблемы и европейский опыт 1930-х годов преломился в творчестве англичанина, поначалу привыкшего жить своей замкнутой, островной жизнью. Трагическая история XX века не обошла его стороной, так же как она не обошла стороной никого из великих балетмейстеров, выходцев из России.

Научное издание

**ЗАПАДНОЕ ИСКУССТВО. XX ВЕК
Тридцатые годы**

Сборник статей

Редактор

Н.А. БОРИСОВСКАЯ

Корректор

Г.А. МЕЩЕРЯКОВА

Оформление:

И.Б. ТРОФИМОВ

Компьютерная верстка:

Н.В. МЕЛКОВА

Подписано в печать 18.12.2015

Формат 70×100¹/₁₆

Уч.-изд.л. 35,5. Усл.-печ. л.34,28

Гарнитура PT Serif Pro

Тип. зак.

Оригинал-макет подготовлен

в Государственном институте искусствознания

125009, Москва, Козицкий пер., д. 5