



Иван Чечот
От Бекмана до Брекера.
Статьи и фрагменты

СПб.: Мастерская «Сеанс», 2016

Екатерина Андреева

Обложка книги Ивана Дмитриевича Чечота сразу же напоминает о мемуарах Эрнста Юнгера, изданных Владимиром Далем. Юнгер действительно появляется в VI разделе книги Чечота, в «Географии Фауста. Путеводителе воображения»: «Гитлер на парижском ветру у дворца Трокадеро, наивный, завистливый, восхищенный... Эрнст Юнгер, бесстрашно откупоривающий шампанское под американскими бомбами в 1944 году»¹. И так, «В стальных грозах» и «Излучениях». Внутри — терракотовая бумага из гаммы Остии, присвоенной ЭУРом (молочное, угольное, кирпичное), или же из Херсонеса Таврического: кому куда ближе. В отличие от обложек Юнгера, обложку Чечота вместо портрета автора маркирует лабрис — минойский ритуальный топор с двумя лезвиями. Однако и портрет И. Д. есть: на фронтисписе он бредет по заснеженному берегу в костюме выдры, вооруженный багром. По всей видимости, в этой книге, посвященной «европейской проблеме личности» XX века, образ художника-перформансиста значительнее и ближе к делу, чем партикулярное лицо историка искусства.

Личность фатально раздвоена, как напомнил И. Д. на презентации книги, держа речь и сделанный по спецзаказу лабрис. Собствен-

но — лабрис и есть, по мнению И. Д., символ раздвоенности, хотя принято думать, что критский топор указывает, как и древнейший мутант — двуглавый орел, — на абсолютную власть: сечет налево и направо. Аглая Ивановна Чечот, составительница книги отца, хотела было привлечь его внимание к актуальному пониманию символа лабриса — к эмблеме феминисток, в которой лабрис читается как matka (ну или единство мужского и женского). Но И. Д., потрясая длинным древком своего орудия, решительно отказался видеть в нем женский символ, уверяя, что в двух лезвиях отражаются противоречивые свойства фаустовской души: неудовлетворенность и тревога, которым не сдержать порыва к истине и совершенству.

Источник тревоги — разобщенность объективного и субъективного. В пространстве книги они соединяются лишь однажды в самом начале в одухотворенной живописи гения-Рембрандта и несут благодатное освобождение из одиночки-однушки индивидуального: «Во многих, если не во всех произведениях Рембрандта, особенно в его портретах, видно, как человек и стоящий за его спиной Бог — оба улыбаются нам в лицо. <...> Под улыбкой я понимаю, — рассказывает И. Д., — отнюдь не столько улыбающееся лицо, сколько присутствие движения внутри некоего целого, преломляющего индивидуальное начало. Это касается вообще ритма, процесса дифференциации формы, жизни формы. Личность одушевляется в улыбке, душа расцветает в ней, расставаясь с ограничениями. Все искусство Рембрандта, но особенно жизнь с ее многослойностью, переливчатостью, прозрачностью, пронизано улыбкой-музыкой освобождения от плена личности»². Так сказано в тексте «Бекман и Рембрандт. К европейской проблеме личности», открывающем книгу и посвященном памяти Бориса Алексеевича Зернова.

Б. А. Зернов, большой оригинал, слыл самым умным человеком Эрмитажа в последней трети XX века. Разговор с Зерновым, идущим из столовой через фойе театра, мог за минуту перенастроить восприятие великого музея. Борис Алексеевич, колыхаясь на ходу всем своим огромным телом, нес такую волну тепла, что всё вокруг — грандиозная живопись, сияющий императорский гламур — вдруг делалось

1 Чечот И.Д. От Бекмана до Брекера. Статьи и фрагменты. СПб.: Мастерская «Сеанс», 2016. С. 525.

2 Там же. С. 41–42.

живым, словно красивейшие деревья в лесу, как если бы Зернов оленем рассекал дубраву. Неформальный авторитет Зернова был основан на редкостной личной свободе слова и поведения, имевшей место (а это все знали на себе) в не самых свободных обстоятельствах. Зернов любил рассказывать, что в детстве, когда он шалил на улице и не слушался маму, она ему говорила: «Боря, вон стоит постовой милиционер, пойди к нему и попроси себе другую маму». Обычно детей пугают тем, что отдадут их, а здесь мать готова заместиться на более соответствующую: проблему личности решает уполномоченный всего человеческого общежития, но остроумная мама Бориса Алексеевича придумала, как в этой казарменной истории настроить ум сына живо и парадоксально.

Как видно из случая с трактовкой лабриса, И. Д. смотрит на вещи нетривиально, обладает талантом освободить восприятие от штампов. Представленные в книге аналитические биографии и этюды о творчестве Макса Бекмана, Арно Брекера, Отто Дикса, Кете Кольвиц дают возможность посмотреть на них другими глазами, как, впрочем, и на исторические обстоятельства их жизни. Исторические обстоятельства побуждали каждого из них в той или иной степени искать опору вне себя. И таких опор было на выбор три: искусство, или искусство на службе у классовой революции, или же у национального государства. На фоне принудительного лаконизма исторического выбора Чечот в каждом отдельном случае создает паразитически подробный рисунок личности, который сначала словно бы растворяет в себе жесткие направляющие той истории, чтобы затем их снова проявить, но уже в других — сегодняшних конфигурациях. Существенной частью книги являются превосходные переводы Чечота из Готфрида Бенна и Юлиуса Лангбена, в которых, если выразиться словами Бенна, тексты, подобно кораблям, сами находят свои гавани³, то есть направляющие истории в них выглядят написанными

3 «Поэт уверен — и тут, пожалуй, самое загадочное, — что стихотворение уже готово, прежде чем начато. Он не знает только текста. Но текст не может звучать иначе, чем это готовое стихотворение, и когда это совпадение происходит, ошибиться уже нельзя, хотя, естественно, могут пройти недели и даже годы, пока вы не выпустите его из рук. Снова и снова вы ощупываете его со всех сторон в поисках единственного слова... Можно сказать и так: стихотворение — корабль феаков, который, по словам Гомера, без кормчего зайдет в любую гавань...». См.: Бенн Г. Проблемы лирики/Пер. А. Прокопьева // Бенн Г. Избранные стихотворения. М.: Carte Blanche, 1994. С. 66.



1. Макс Бекман. *Рыцарский зал* (Мепистофель в суфлерской будке). Иллюстрация к *Фаусту* Гёте. 1943–1944. Бумага, карандаш, тушь. 14,2 × 12,6. Франкфурт, Дом Гёте

ею самой, объективными или, точнее, объективированными безлично, деянием духа времени.

Чечот задается разноплановыми и всегда важнейшими вопросами с точки зрения механизмов творчества и понимания истории искусства: от проблемы безблагодатного искусства до элементов самопародии как основы творчества; от определения «модерности» до характеристики постмодернизма. Хотя книгу составляют сделанные по разным поводам статьи и доклады 1990–2010-х годов, в ней есть своя динамика развития сюжета, позволяющая рассматривать ее в качестве монографии, исследующей немецкое искусство и его духовные окраины в XX веке с фокусом на первой половине столетия.

Сюжет начинается с истории Бекмана. Ее автор представляет как «безблагодатное самоутверждение» аристократа-большевика, бежавшего от нацистов в город Рембрандта, чье соседство в культурном пейзаже и позволяет Чечоту по контрасту описать мятущуюся личность немецкого модерниста, иллюстратора «Фауста», перенесшего героя Гёте в XX век. (Ил. 1.) Дальше научный интерес автора надолго смещается в область тоталитарной культуры, противостоявшей Бекману и другим «дегенеративным художникам». Сочинения Бенна и Лангбена дают возможность показать нюансы культурных чаяний, инспирировавших тоталитарное искусство Третьего рейха. Если талантливый поэт-модернист Бенн, зачарованный дорической Грецией (Пестум — в 1936-м сам Муссолини открыл тут железнодорожную станцию и рестораны, а в 1943-м союзники девять дней сражались с немцами, — был магнитом гран-туров XVIII века), утверждал, что искусство и власть связаны мифами и народностью, но искусство остается само по себе, то популярный «просветитель» из круга Ворпсведе Лангбен в, казалось бы, мирном послании «Рембрандт как воспитатель» заявлял, что искусство равнозначно войне в качестве определителя арийского духа, и самые арийские гении — это Рембрандт и Шекспир. Здесь стоит заметить, что Лангбен, предшествовавший Бенну, в книге за ним следует: так акцентировано нелинейное время идеологий, которые посреди угара модернизма (тоталитарную немецкую культуру Чечот предпочитает понимать с точки зрения функционализма, то есть модернистского авангарда) вдруг находят себе энергоисточники во времена прабабушек, живших задолго до технологий современности. Примерно таким же образом, как известно, идеологией соцреализма в 1930-е были присвоены те же Греция, Рембрандт и Рубенс в качестве великих мировых источников советского искусства.

Проблема использования культурного наследия в новых идеологических конструктах становится центральной в следующем разделе книги — в лекции об Арно Брекере. Чечот справедливо задается вопросом о том, что такое «классическое наследие» в трактовке Брекера и его интерпретаторов? Традицию античного искусства Чечот видит как множество совершенно различных по своим импульсам явлений, ведь «истинная классика» — это феномен конкретных десятилетий V века до н. э., и заканчивается она на статуе Зевса Олимпийского. Подробно описывая скульптуры Брекера и в особенности его многочисленные портреты, Чечот фиксирует внимание на «влечении к де-

индивидуализации». Можно было бы, конечно, попытаться привязать деиндивидуализацию к архаическим курсам и корам, однако это было бы неистинно, ведь в близнецах-братьях Клеобисе и Битоне тлеет желание следующего шага в будущее классической формы, тогда как портретную модель Брекера Чечот снайперски берет на прицел в салонах красоты 1930-х годов. Таким образом, Брекер превращается у Чечота в парадигматического мастера постмодернизма, производящего обличия-различия, которые состоят из повторений. Чечот в данном случае ссылается на Делёза, хотя очевидно, что понятие «симулякр» он интерпретирует не в делезианском, а в бодрийеровском ключе, так как ему важны именно «безосновные» повторы-возвраты, а не механизм производства и обновления смыслов из ничего или через ничто, работу которого Делёз иллюстрирует на примере симулякра. (Замечу в скобках, что постмодернизм для Чечота — игровой проигрыш и повторение идей модернизма, он склонен не выделять период постмодернизма в качестве самостоятельной инновационной культуры, солидарно с Петером Слотердайком рассматривая историю второй половины XX века как «мертвый сезон, последовавший за сезоном экстремизма»⁴.) Поэтому дальше в книге происходит еще одно реверсивное движение — возвращение назад в модернизм к экспрессионисту-дадаисту Диксу, чтобы посмотреть на войну в искусстве и с этой «деконструктивистской» стороны. Дикса автор рисует радикальным нигилистом, завершая на этом панорамирование художественных разрешений универсальной проблемы войны и мира первой половины прошлого столетия. Идущий далее доклад «Из Ворпсведе “налево” и “направо”. Проблема эволюции, дегенерации и осуществления первоначального художественного импульса» — это следующее движение вспять или вглубь, следующий «сезон раскопок», демонстрирующий то, как в общем культурном слое присутствуют расходящиеся в будущем явления, — что изначально не способствует логическим схемам, в которых одно явление растет из одного корня, одна причина порождает одно следствие.

В новом разделе вводится тема перехода от «личных историй» через историю Фауста к истории места, и прежде всего любимого

4 Слотердаик П., Хайнрихс Г.-Ю. Солнце и смерть. Диалогические исследования. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2015. С. 57.

пространства И. Д. — города Калининграда и его восточно-прусских окрестностей. В разрушенном, полустертом с лица земли Кёнигсберге — памятнике «сезону экстремизма» — крошево чудом уцелевших памятников пунктирно размечает бывшие городские кварталы, порт, духовный и деловой центр и убеждает автора в том, что определенность, которую он не смог догнать через личности, содержится в самом историческом месте, потому что «людей можно изгнать, а место нельзя... Место не искоренить. История имеет место. Пока места таинственно молчат, возможна история... Люди, идеи, мнения, интересы переменчивы, забывчивы, они всюду люди — разнообразные и одинаковые. Нет сомнения, города строятся людьми, но не только ими: над ними работают и большие силы природы, политики, история, ход которой не совсем или совсем не во власти людей»⁵.

В ключевом для понимания этой проблематики докладе «Из Ворпсведе “налево” и “направо”...» Чечот так описывает свои представления об историзме: «Исторические описания похожи на археологию человеческого сознания, человеческой природы: это не суд совести над ней. Из такой археологии невозможно извлечь никаких уроков, человек и история не могут стать над самими собой, проводя разбирательство и начав все заново, с нуля. Человек вынужден стоять перед самим собой как перед загадкой, нести себя как бремя... Интерес к истории... — это интерес к отражению в зеркале, сопряженный с дискомфортом узнавания/неузнавания, а также страсть к постижению в себе иного. <...> Художественное... не может быть заперто и в абстракции личностного, — будь оно таковым, его пришлось бы считать бессодержательным вследствие изолированности, неопределенности и многозначности всего личного. <...> Хотим мы того или нет, любая интерпретация искусства есть его неправомерное использование. ... В строгом смысле о произведениях искусства следовало бы молчать»⁶.

Любопытно, что в опубликованный текст этого доклада не вошло столь же отчаянно конкретное определение искусства, произнесенное И. Д. в заключительной фразе и убеждающее нас в том, что молчать об искусстве невозможно: «Искусство — показ исторической судьбы, универсальная функция, а не функция индивидуального

5 Чечот И.Д. Указ. соч. С. 559.

6 Там же. С. 448–449.

или общественного сознания/подсознательного. Без этого показа мы не знаем мира». Понятно, что движение искусства от личных и станковых форм к коллективным и процессуальным пока не справилось с устранением автора (ведь и «гомеровский вопрос» не уничтожил мифическую личность Гомера), и, читая в книге И. Д. об искусстве, раздумывая об истине, за которую, по мнению И. Д., нас всех и спасают, я все время вспоминаю еще одно место про личность — предисловие Герцена к «Былому и думам»: «История последних годов моей жизни представлялась мне яснее и яснее, и я с ужасом видел, что ни один человек, кроме меня, не знает ее, и что с моей смертью умрет и истина»⁷.

Когда мы учились в университете, И. Д., несмотря на свою молодость (ему было 27 лет), а может, и благодаря ей, стал именно тем человеком, который один знал истины. Тогдашний круг общения И. Д. составляли С. М. Даниэль и М. М. Алленов, и было очень интересно сравнивать их великолепные выступления: Даниэль находил в картинах сложные композиционные схемы, Алленов — скрытые символы, а Чечот просто вместе с аудиторией рассматривал живопись — линию за линией, завитушку за завитушкой, цвет за цветом. Хотя он и занимался «Основными понятиями», применял их крайне редко, предпочитая вначале перечислить взглядом все, что есть в мире картины, и чего, значит, нет в другом каком-то мире.

7 Герцен А. И. Былое и думы // Герцен А. И. Полное собрание сочинений и писем. Том XII. Петербург: Государственное издательство, 1919. С. 6.