

УДК 7.011; 7.036
ББК 85.103
DOI: 10.51678/2073-316X-2024-3-10-39

Фрэнсис Хаскелл

Враги современного искусства

Статья британского искусствоведа, чьи исследования классического искусства с точки зрения его социальной рецепции, коллекционирования, патронажа, изменений общественных вкусов и т. д. стали вехами социальной истории искусства, посвящена уточнению критической рецепции раннего модернизма. Хаскелл ставит под сомнение ряд стереотипов, касающихся однозначности противопоставления модернизма и буржуазного вкуса XIX века, и приходит к выводу, что критическая позиция в отношении не только модернизма, но и современного искусства, является их неотъемлемым конституирующим свойством, попытка нейтрализации которого лишь стимулирует их развитие.

Перевод Константина Дудакова-Кашуро и Николая Посунько.

Ключевые слова:

модернизм, импрессионизм,
академия, вкус, буржуазия,
Мане, Деларош.

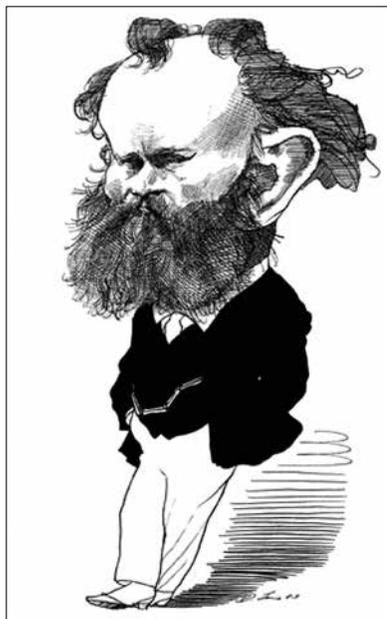
ПРЕДУВЕДОМЛЕНИЕ ПЕРЕВОДЧИКА

Доклад Фрэнсиса Хаскелла, превращенный впоследствии в статьюⁱ, является редким примером обращения известного (но едва ли в Россииⁱⁱ) британского историка искусства к теме модернизма, но не случайным — Хаскелл посвятил много работ проблеме формирования искусства Нового времени в социальном ракурсе, в том числе с точки зрения его критической рецепции, экспонирования и коллекционирования. Таким образом, представленный здесь текст можно считать попыткой взглянуть уже на итог длинного развития новоевропейской живописи в точке ее перехода к модернизму, точке, как кажется, много раз обсуждавшейся и хорошо отрефлексированной, и поэтому, как будто, не подлежащей ревизии. С теоретической возможности такой ревизии и начинается своя статья Хаскелл, ставя под сомнения стереотипы уже не только, условно говоря, массового сознания, но и утвердившиеся в искусствознании.

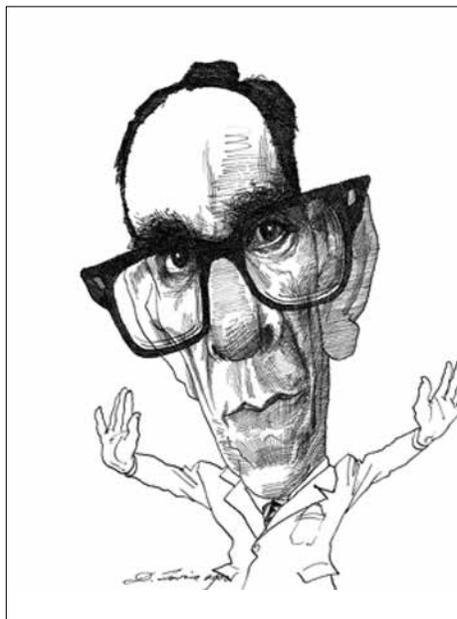
Прежде чем назвать их, отметим иронию автора — для статьи он выбирает полемичное название, от которого ждешь либо апологии «современного искусства» перед лицом рассерженной публики, либо,

ⁱ Доклад был прочитан в цикле Джеймсовских лекций в Университете Нью-Йорка 15 апреля 1983 года. Спустя несколько месяцев — 30 июня 1983-го — он был опубликован в журнале *The New York Review of Books* (Vol. XXX. No. 11). Впоследствии вошел в авторский сборник статей «Прошлое и настоящее искусства и вкуса. Избранные эссе» (Past & Present in Art & Taste. Selected Essays. New Haven and London: Yale University Press, 1987).

ⁱⁱ К настоящему времени русскоязычному читателю остается довольствоваться переводом одной, последней и незавершенной книги (написанной фактически в соавторстве с Николасом Пенни) «Эфемерный музей. Картины старых мастеров и становление художественной выставки» (пер. А. В. Форсиловой. СПб.: Европейский университет в Санкт-Петербурге, 2022) и одной статьей «Проблемы интерпретации», вышедшей в сборнике Хаскелла «История и ее изображения: искусство и интерпретация прошлого» (1993), переведенной С. Абашевой для антологии «Мир образов. Образы мира. Антология исследований визуальной культуры» (сост. Н. Мазур. СПб.: Европейский университет в Санкт-Петербурге, 2018).



1. Дэвид Ливайн. Эдуар Мане
Ил. к статье Фрэнсиса
Хаскелла «Враги современного
искусства» в журнале *The New
York Review of Books*
(1983. Vol. XXX. No. 11. June 30)



2. Дэвид Ливайн. Фрэнсис Хаскелл
Ил. к рецензии Джеймса Фентона
на книгу Фрэнсиса Хаскелла
«Эфемерный музей» в журнале
The New York Review of Books
(2000. Vol. XLVII. No. 20. December 21)

наоборот, апологии этой самой публики перед лицом злосчастных современных художников. Такое название могло бы стать заголовком яркого публицистического текста, написанного где-то между двадцатыми и пятидесятыми годами, риторически вторящего автору «Дегуманизации искусства» (Хосе Ортеге-и-Гассету), или, наоборот, написавшему идеологический пасквиль «Против абстракционизма» (Владимиру Кеменову). Хаскелл, разумеется, обходит крутые идеологические повороты, в своем обыкновении нащупывая не в широких теоретических обобщениях, но в деталях (текстах художников, критиков, маршанов; искусствоведа, как будто, вообще исключены из его поля зрения) те критические крупинки соли, которые способны разесть устоявшийся и комфортный консенсус, жидущийся на представлении о том,

что модернизм героически отстаивал свои эстетические принципы в условиях тотального презрения со стороны типа, как никогда широко распространившего свое влияние в XIX столетии — косного филистера с мещанским вкусом, требовавшего от художника преемственности академической традиции, и, в частности, удовлетворения критерию ремесленной законченности. Эту романтизированную и упрощенную биографию раннего модернизма Хаскелл если не подвергает полному пересмотру, то, по крайней мере, существенно и сущностно уточняет. Как и однозначность вывода о том, что модернизм в этом противостоянии стал механизмом воспитания новой эстетической элиты.

Так, рассуждая о тех, кто встал в оппозицию ранним модернистам, Хаскелл уже в начале статьи напоминает нам, что один из самых громких критиков импрессионизма писатель Альбер Вольф — тот самый, кто назвал импрессионистов лунатиками, а их первую выставку сравнил со случившимся незадолго до ее открытия пожаром в опере — был наименее подходящей персоной, чтобы называться традиционалистом и академическим консерватором. Заметим от себя, что именно Вольф в свое время горячо поддержал барбизонцев и впоследствии даже к импрессионистам был избирателен, находя и в их живописи работы, достойные похвалыⁱⁱⁱ. Не случайно, что в 1877 году портрет Вольфа написал Эдуар Мане (Кунстхаус, Цюрих).

В другом месте Хаскелл напоминает, что основными покупателями зрелых работ Уильяма Тёрнера были представители среднего класса, а вовсе не аристократия или экстравагантная богемная молодежь. В свою очередь, работы некогда популярного полуромантика-полуакадемиста Поля Делароша, считающиеся квинтэссенцией буржуазного вкуса, приобретали богатейшие аристократы, в чьих собраниях находились подлинные жемчужины классического искусства, украшающие сегодня стены крупнейших музеев. Таким образом, приписывать буржуазии оппозицию новейшему искусству, по Хаскеллу, явное преувеличение:

iii Много лет спустя историк выставок Брюс Альтшулер подчеркнул, что, между прочим, и критика на первую, якобы шумевшую выставку импрессионистов (т. е. «Первая выставка Анонимного общества живописцев, скульпторов, гравиров и др.» в 1874 году, которая на самом деле вовсе не получила такого резонанса, как позже Салон Независимых или Осенний салон 1905 года) оказалась совсем не такой разгромной, как это принято считать, и что в парижской прессе было множество положительных отзывов. См.: *Salon to Biennial — Exhibitions That Made Art History*. Vol. I: 1863–1959/Ed. by Bruce Altshuler. London: Phaidon, 2008. P. 35).

«чрезмерная аристократичность, а не чрезмерная «буржуазность» была недостатком значительной части критики XIX столетия», – заключает он. Что же до критерия завершенности, который де указывал на эстетические привычки буржуазии, то нельзя забывать, предупреждает Хаскелл, что этот критерий был важен и для многих художников, пытавшихся истинный интерес к старым мастерам, не говоря о морально-этической трактовке этой завершенности.

Примечательно, что по наблюдениям Хаскелла – наблюдениям, которые он делает на основе чтения критической литературы, писем, дневников и т. д. – классическое искусство оказывается не оппозицией модернистскому в глазах критиков, а, напротив, последнее для них слишком заметно отсылает к первому, так что ими оно опознавалось скорее как ретроградное, чем новаторское. И, скорее, эта очевидная для многих зрителей тогда и мало очевидная сегодня ретроградность отторгала критиков, чем, собственно, необычность и смелость художественных решений. Как ни странно, но оригинальными тогда могли видаться слащаво-лакированные вены Кабанеля (по сравнению с уже усвоенным Энгром, например), а картины Мане воспринимались не как нечто новое, а скорее, как неудачные по форме и двусмысленные, а потому опасные, по содержанию.

Здесь Хаскелл не упускает из виду важнейшее обстоятельство рецепции современного искусства во второй половине XIX века – политику. Угроза власти и тем социальным отношениям, которые эта власть контролирует, приписывалась широкому диапазону групп анархистского толка, социалистам и т. д., многим из которых модернистские художники, как известно, открыто симпатизировали. Причем это характеризовало модернизм на всем протяжении его развития – как в период его формирования, так и в пору его перехода к постмодерну (достаточно вспомнить феномен маккартизма в США 1950-х). Таким образом, политика в ревизии Хаскелла становится еще одним аргументом против признания буржуазного вкуса как единственного и истинного врага модернизма.

Возможно, самый важный вопрос, который ставит Хаскелл, – подчеркнем, не исследователь модернизма и не его теоретик: насколько сюжет (читай, миф) о непризнании современного искусства критиками повлиял на его дальнейшую историю? На него автор дает неожиданный по своей уверенности ответ, что «это, возможно, единственно подлинно значимая предпосылка развития того, что мы считаем современным

искусством»^{iv}. Традиционно центральная для британской истории идей, укорененная в британской философии проблема восприятия (эмпирического, психологического, классового и т. д.) переносится здесь не только на историю возникновения модернизма, но и на морфогенез (если уместно использовать этот биологический термин) современного искусства в целом, так что именно художественная критика своим отрицанием (пусть частичным, но болезненным) становится главным условием для его возникновения и роста, а его существование как таковое обязано нейтрализацией этой критики. Это означает, что современное искусство, обретя этот опыт, сумело воспользоваться им: с тех пор оно получило своеобразную прививку или, точнее, страховку от критики и для легитимизации свободы художественного высказывания. Таким образом, критическая позиция в отношении последнего становится, своего рода, гарантией его подлинности, оригинальности, истинности. И наоборот, признание должно свидетельствовать о тривиальности, ангажированности, профанации искусства. Хаскелл намекает, что сама сущность критической позиции при этом нивелируется, становится второстепенной (или даже совсем не обязательной), тогда как решающим условием этой легитимации становится сам факт ее высказывания. Парадоксальным образом отрицание используется как утверждение. При этом нужно признать, что критика не остается в вечной и принципиальной оппозиции, но адаптируется к новым условиям, утрачивая свою остроту, резкость, пусть и вздорность суждений. Опыт общественного признания Мане, импрессионистов, постимпрессионистов, etc., принуждает критику признать свою недалекость, опрометчивость, ограниченность, так что теперь, чтобы в свою очередь застраховать себя от подобных упреков и угрызений совести, критика скорее признает свою неправоту, чем своего объекта. В свою очередь, эта диалектика отношений между критиком и художником приводит, по Хаскеллу, к тому, что художник в обстоятельствах приспособляющейся критики провоцирует и воспроизводит ту враждебность, которая удостоверяет его – художника – подлинность. Тем самым Хаскелл совершенно уходит от объяснения новаторства в искусстве радикализацией его художественных средств (Р. Поджоли), дискредитацией статуса искусства в буржуазном обществе

^{iv} Важно, что Хаскелл диагностирует это обстоятельство именно как современную (модерную) ситуацию, прямо говоря (и резко оппонировав Золя), что новаторы прошлого были, в общем и целом, признаны своими современниками.

(П. Бюргер) или «обнажением приема» (термин русского формализма, уместный в данном случае и для характеристики позиции К. Гринберга).

Примечательно, что, говоря о модернизме (а в заголовке и в тексте фигурирует *modern art*), Хаскелл намекает и на логику общественной рецепции современного искусства (т. е. *contemporary art*), а точнее, логику предполагаемую и, возможно, программируемую современным искусством, его социальными агентами. В усмотрении этой параллели именно в таком ракурсе Хаскелл оказывается оригинален. И если кто-то и подмечал неоднозначность отношений между публикой и критиками, с одной стороны, и художниками-модернистами, с другой, то в целом эта нюансировка, очевидно, не была последовательной и заметной. Именно по этой причине в своей рецензии на книгу Хаскелла «Прошлое и настоящее искусства и вкуса» Эрнст Гомбрих обратил свое лестное внимание на «Врагов современного искусства», отметив, что эта статья должна стать обязательной для чтения на всех курсах по истории искусства XIX века^v.

Несмотря на это напутствие, текст Хаскелла остался известным только узкому кругу и так и не вошел в критические антологии по искусству модернизма. Среди многих иных работ, в которых делается попытка исследовать возникновение современного искусства с точки зрения изменения общественной и критической рецепции, общественных вкусов и т. д., статья Хаскелла, обращаясь к малоизвестным источникам в ключе микроистории, выделяется не оригинальным теоретическим подходом, не широтой обобщения, но образцовым умением тонко и аргументированно ставить знак вопроса над уже сложившимися, как будто сами собой разумеющимися представлениями. Сегодня в отсутствие убедительных методологических направлений в искусствознании такой пример выглядит до сих пор актуально и кажется эффективным. То, как он соотносится с другими, условно говоря, социологическими подходами к истории искусства — в частности, Арнольда Хаузера, Пьера Франкастеля, Ти Джей Кларка и др. — применительно к ситуации в художественном мире второй половины XIX — начала XX века, заслуживает отдельного исследования.

Константин Дудаков-Кашуро

v Gombrih E. Back from Oblivion // The New York Review of Books. 1987. Vol. XXXIV. No. 11. June 25. P. 26.

ФРЭНСИС ХАСКЕЛЛ. ВРАГИ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА¹

Я хотел бы обсудить «курьезную и сумасбродную публику, требующую от художника самой высокой степени оригинальности и вопреки этому принимающую его, лишь когда он вызывает в памяти других художников» [18, p. 298]. Замечательная *бутада* Гогена, которую можно найти в письме, написанном Эммануэлю Бибеско в 1900 году, я полагаю, является самым точным наблюдением, когда-либо сделанным на тему моих рассуждений здесь. Речь пойдет о разрыве (который всегда подмечали, но никогда по-настоящему не анализировали, кроме как в формате полемики) между публикой и определенной концепцией современного искусства в XIX столетии, а также последствиях, которые этот разрыв мог иметь для природы искусства как такового. Парадокс Гогена фиксирует два противоречивых (и часто бессознательных) подхода к современному искусству, плоды которых мы все еще пожинаем: с одной стороны — декларирующий практически любым сколько-нибудь значимым автором поиск нового, живого, вдохновенного, необычного; с другой — почти неконтролируемое отвращение именно к этим качествам, когда они (как нам кажется) действительно проявляются.

Позвольте мне начать с поразительного и знакомого примера — впрочем, я и выбрал его, потому что он хорошо известен. Чуть больше ста лет назад журналист Альбер Вольф (ил. 3) начал свою статью о второй выставке импрессионистов 1876 года следующими словами:

Улице Ле Пелетье не везет. После пожара в опере на район обрушилось новое несчастье. Выставка, как утверждается, живописи, только что открылась в галерее Дюран-Рюэля. Безобидный прохожий, привлеченный флажками, которыми украшен фасад, входит и оказывается лицом к лицу с ужасающим зрелищем. Пять или шесть лунатиков, в их числе одна женщина, одержимых маниакальным честолюбием, собрались, чтобы выставить свои работы.

1 Впервые эссе прозвучало в форме доклада, прочитанного под эгидой Джеймсовских лекций в Университете Нью-Йорка 15 апреля 1983 года. Опубликовано в журнале *The New York Review of Books* в том же 1983 году [13], а затем было включено Хаскеллом в его сборник «Прошлое и настоящее искусства и вкуса. Избранные эссе» (1987) [14]. Русский перевод впервые опубликован в каталоге выставки «Гравюрный кабинет Фрэнсиса Хаскелла» (2023) [2], благодаря составителю книги и куратору выставки Анне Корндорф. Здесь печатается без изменений.



3. Жюль Бастьен-Лепаж. Альбер Вольф в своем кабинете. 1881
Дерево, масло. 32 × 27
Художественный музей, Кливленд

Кто-то лопается со смеха, видя, что они сотворили, но я раздавлен. Эти так называемые художники называют себя intransigents², «импрессионистами». Они берут холст, краски и кисти, шлепают как попало и надеются на лучшее³.

И так далее...

Вульгарное обвинение, типичное для реакционной неприязни, которой встречали всех великих новаторов? Но Вольф, пусть и посредственность, был, вообще-то, известен своими исключительно либеральными взглядами и в политике, и в искусстве. Гомосексуалист и еврей, он был

посмешищем для правых, связался с оппозицией во времена Второй Империи и утверждал, что беспрестанно следит за подающей надежды молодежью и готов защищать что угодно новое [21; 6, pp. 136–137]. По словам Жака-Эмиля Бланша (друга и почитателя Дега), он был критиком экстремально левого толка и в художественном, и в политическом отношении (я еще вернусь к путанице между одним и другим). Иными словами, самая решительная оппозиция тому, что мы относим сегодня к современному искусству, исходила от тех, кто верил, и искренне верил, в то, что они его самые преданные сторонники.

Проблема, которую я затронул, на самом деле никогда не была более трудной для обсуждения, чем сегодня. Ведь мы все, в разной степени, ревизионисты. Альма-Тадему и Жерома можно снова видеть на торгах и в качестве героев диссертаций молодых историков искусства. Мы не находим обязательным смеяться над Кутюром, восхваляя его ученика Мане, или утверждать, что все искусство закончилось на импрессионизме, Сезанне или кубистах. Мы больше не верим в то, что популярность — безошибочный показатель никчемности: в самом деле, во многих областях (на ум приходят кино и архитектура) идея того, что всеобщее одобрение — это знак качества, снова получает развитие.

Между тем весь этот похвальный ревизионизм привел нас к тому, чтобы не замечать важной исторической проблемы: в XIX веке в Англии, Франции и других странах Европы невероятное количество великих художников — Констебл и Тёрнер, Энгр и Делакруа, Милле и Курбе, Мане и импрессионисты, Гоген, Сёра и Ван Гог и т. д. — впервые в истории *все-таки* столкнулись, по крайней мере в начале карьеры, со столь резким непониманием и дикой ненавистью, что нас это поражает. Поражает потому, что они давали так мало поводов связать их с вопросами религии, политики, общественного устройства, морали и даже сексуальности, которые (по понятным причинам) вызывают противоречия. Люди лопались со смеху, увидев пейзаж, теряли самообладание из-за того, как изображена гитара.

Я понимаю, как много нюансов требуется учесть, чтобы наша тема стала серьезным исследованием, в котором есть подлинная необходимость: у кого из упомянутых художников было не меньше почитателей, чем врагов; где расходились взгляды критиков, художников противоположного лагеря, публики и властей; сколь осторожно нужно отбирать достоверные свидетельства, говорить о личностях и сплетнях, непорядочности и извращенном понимании чести. И все же трудно

2 Непримиримые (фр.).

3 Из рецензии Вольфа, опубликованной в газете *Le Figaro* 3 апреля 1876 года.

отрицать, что в XIX столетии многие из числа первостатейных художников работали в атмосфере неприятия или равнодушия, а не одобрения.

Свиные тирады в адрес современного искусства действительно были общим местом примерно с 1815 и до 1914 года, и хотя они продолжались и после, почти ничего нового сказано не было, и потому я ограничусь в первую очередь этим периодом и Францией, где проблема приобрела наибольшую остроту и четкость постановки.

В XIX веке уже вполне осознавали проблему, которая нас занимает. Рассмотрим сперва цитату из отзыва на Салон 1868 года Теофиля Готье, в то время уже стареющего поэта и критика, оставшегося от увиденного в замешательстве:

Столкнувшись с парадоксами такого рода живописи, недолго испугаться, что если ее не принять, то прослывешь мещанином или буржуа... Учащающийся пульс посетителя выдает в некотором роде панику, рука его тянется к животу и к макушке в поиске доказательств, что он не облысел, не располнел и не утратил всяческую способность оценить смелость и новизну молодости... Он вопрошает: «А не мумия ли я? Не допотопная ли я окаменелость?» И вспоминает тот ужас, который лет 30 назад вселяли первые полотна Делакруа, Декана, Буланже, Шеффера, Коро и Руссо, которых так долго не пускали на Салон... А кто последователен и честен с собой, тот, столкнувшись с такими яркими примерами, задается вопросом, возможно ли вообще понять любое искусство, современником которого не являешься, то есть с которым вместе не отметил свое двадцатилетие... Вероятно, картины Курбе, Мане, Моне и проч. и правда таят в себе красоты, невидимые нам — старым, седовласым романтикам⁴.

Здесь содержится пронзительное и, насколько мне известно, первое признание того чувства, которое так или иначе знакомо многим из нас. Звучит весьма убедительно, но только факты говорят об ином, иначе как объяснить, что ни о каком подобном непонимании и враждебности до XIX века нам неизвестно? Кто тот действительно талантливый художник, живший до XIX века, который из-за своей оригинальности

4 Заметка Готье в газете *Le Moniteur Universel* (11 мая 1868). Цит. по: [17, pp. 76–77].

не получил скорого признания? Джотто и Джорджоне, Пармиджанино и Караваджо, Ватто и Давид – все они, невзирая на радикальную новизну для своего времени, были охотно приняты современниками.

Авторы XIX века (и с тех пор) оказались озадачены и обеспокоены такой резкой переменой в отношении ко всему новому и современному, и расхожим объяснением произошедшего стало то, что в результате промышленной революции и революций политических на смену элитарному кругу ценителей из благородного сословия в Англии и Франции пришла широкая и неразборчивая публика, интересы которой ограничивались жанровыми картинками и малыми полотнами с трогательным, эмоциональным сюжетом, в которых превыше всего ценилась завершенность. В качестве обоснования в последние годы (но и в XIX веке тоже) приводились рациональные аргументы: утверждалось, что законченный характер произведения живописи свидетельствовал о вложенном в него труде, а труд привлекал обогатившийся средний класс (я использую это понятие безоценочно), в отличие от склонных к мотовству аристократов; кроме того, «оконченность замысла» за счет уменьшения роли воображения и, следовательно, требований к зрителю делала такое искусство безопасным и доступным для оценки – как эстетической, так и финансовой – в глазах того, кто не имел сформированного образованием вкуса.

В этой трактовке, безусловно, что-то есть. Едва ли можно оставить без объяснения то обстоятельство, что в середине XVIII века публика находила более чем приемлемым, скажем, пейзаж Фрагонара, тогда как всего восемьдесят лет спустя или около того даже кропотливейшим образом проработанные пейзажи Коро могли вызвать суровые порицания как ленивое бумагомарание. Велик соблазн приписать восхищение благородного покровителя, надежно встроенного в общественную иерархию, его склонности игриво принимать сторону художника, у которого с большой вероятностью сам аристократ брал уроки рисования и риск отождествления с которым для него был столь же условен, как для Марии Антуанетты – с дояркой. А добившийся успеха своим трудом предприниматель, соответственно, попросту не мог позволить себе идентификации с художником, успех которого, казалось, приходит с такой аристократической легкостью.

Знаменитый вопрос Уистлеру со стороны адвоката его оппонента на суде – «Свой труд двух дней вы, значит, оцениваете в 200 гиней?» – не мог не найти отклика у многих присяжных. Продолжая ту же логику,

можно даже предположить, если говорить о портретной живописи, что та реакция против «завершенности», которая последовала позже в XIX веке, в первую очередь возникала по отношению к натурщикам двух типов, которые не трудились — и не предполагалось, что будут трудиться: а именно, это второе поколение тех, кто сколотил большое состояние и приобрел себе аристократический статус, и это (в первую очередь) женщины. Мне здесь приходят на ум, например, патроны, заказывавшие портреты — свои и своих жён — Сардженту, который использовал в них точно рассчитанные «спонтанные» мазки чуть ли не в качестве осознанной и преднамеренной метафоры того, как деньги тратятся, а не сберегаются.

Такого рода теории заманчивы и увлекательны, в том числе и для меня самого, и я приветствую их дальнейшее развитие. Однако исключения слишком очевидны. И поскольку ставить знак равенства между мещанскими вкусами и тягой к завершенности стало *idée reçue*⁵, этот вопрос заслуживает нашего более пристального внимания.

Как я уже отметил, сам XIX век, определенно, верил в уместность этого уравнения: «Мещанам эта картина непременно придется по вкусу, ведь в ней есть все то, что они любят: она чистая, завершенная, прозрачная» [5, p. 142, n. 2]. Насколько мне известно, эти слова, написанные в 1802 году, впервые приписывают буржуазии свой собственный вкус в вопросах стиля, а не только содержания. В дальнейшем посыл этого высказывания без конца повторялся и тиражировался. Соответствует ли он действительности?

На протяжении первой половины XIX века французские и английские художники отмечали, не без обеспокоенности, что от изобразительного искусства ожидается все большая завершенность. Например, позаимствовавший в то время у испанских художников XVII века их широкие мазки Дэвид Уилки с тревогой сетовал в 1839 году, что «гладкий и завершенный стиль переживает подъем, более того, его требуют, тем самым приближая нас к Вейнантсу, Герарду Доу, ван Мирису и ставя нам ориентиры, отличные от того, что было свойственно нашим мастерам» [9, p. 268]. И, если вспомнить, какой успех имел спустя несколько лет Фрит, становится вполне ясно, что имеется в виду. Представляется возможным даже увязать такую перемену стиля с изменениями на сто-

5 Общее место (фр.).



4. Уильям Пауэлл Фрит. *Сельский священник*. 1845
Холст, масло. 23 × 31,5
Национальные музеи Ливерпуля



5. Фредерик Лейтон. *Монте-Кроче*
1858–1859
Дерево, масло. 10 × 17,7
Эшмолеанский музей. Оксфорд

роне публики и патронов. (Ил. 4.) Так, известно, замечательное письмо 1843 года Фриту от одного из выдающихся покровителей искусств первой половины XIX века, фабриканта железных изделий Джона Гиббонса, которое очень характерно для ценителей искусства из числа промышленников, приобретавших в то время большое значение:

Позвольте отметить, к слову сказать, что я люблю завершенность, вплоть до мельчайших деталей. Я знаю, что на нее уходит время и что она стоит денег, чему ни в коей мере не возражаю... Где есть красота, завершенность и вкус, там меня не сильно заботит «оригинальность» [11, pp. 201–202].

Завершенность — все знают, что она стала навязчивой идеей критиков XIX века: за ее отсутствие подвергались нападкам все художники-новаторы, и против ее диктата восставал каждый из них. Но «завершенность» не была лишь филистерским бременем, взваленным на плечи творца неразборчивой публикой. Многие художники, порой талантливые и зачастую искренние перед собой, говорили о «завершенности» в моральном и едва ли не религиозном смысле — даже тогда, когда ни о каком принуждении не было и речи. Нет нужды упоминать пре-рафаэлитов; куда более прозрачен и трогателен (хотя для нас, пожалуй, слегка абсурден) пример того, как это настроение отражено в письмах 23-летнего английского (но учившегося в Германии) художника Фредерика Лейтона. (Ил. 5.)

После поездки во Флоренцию в 1853 году, переполненный впечатлениями от работ старых мастеров, он писал, что

каждый цветочек в поле стал для меня источником нового восторга; даже листья травы предстали передо мной в новом свете. Вы, разумеется, поймете, что под влиянием таких чувств я испытывал сильнейшее нежелание, какое бывает, делать спешные наброски, какие делает путешественник; я избегал подходить к природе без должного, как мне казалось, уважения, и в результате по пути в Верону я не притронулся к карандашу. В Венеции и Флоренции я, надо сказать, сделал несколько рисунков, некоторые из которых можно назвать законченными в полном смысле слова и работа над которыми давала мне удовлетворение того рода, который в высшей степени желателен, — осознание предпринятого начинания. Конечно, мне пришлось в известной мере преодолеть свое отвращение ко всему, что не является законченной работой, и я сделал множество собственно набросков [4, р. 112].

Я выделяю этот пример, ибо никто, созерцая на редкость привлекательные этюды итальянского пейзажа руки Лейтона, не подумает, что они стали результатом усилия воли, а не прихоти вдохновения. Это свидетельство должно, на мой взгляд, заставить нас весьма скептически взглянуть на идею довлеющего буржуазного вкуса. Вообще говоря, в начале столетия как в Англии, так и во Франции небольшие законченные полотна пользовались успехом именно у аристократии. Да и травля на тот момент более чем сдержанного Тёрнера, человека уже зрелых лет, была организована никем иным, как сэром Джорджем Бомонтом, крупным знатоком искусства из аристократии; притом множество более поздних и неординарных картин и акварелей художника приобретали недавно разбогатевшие коллекционеры из среднего класса.

Быть может, вам все это покажется исключением из правил, но давайте обратимся к Франции и проверим гипотезу, проследив карьеру того самого художника XIX века, который еще при жизни и поныне обвиняется за то, что воплощает собой буржуазного художника *par excellence*, — Поля Делароша, человека, который, как считается, намеренно смягчал великое романтическое новаторство Делакруа, с тем, чтобы сделать их приемлемыми для «буржуазной» публики, которая была способна воспринимать лишь приглаженные рассказы и мелодраму.

Деларош знал, что о нем говорят, и отрекся от этих обвинений как умел, причем мы имеем все основания верить ему, когда он протестовал, уподобляясь пресловутому непонятому голодному художнику, приютившемуся в мансарде: «Кто может обвинить меня в том, что я скребся в дверь сильных мира сего, чтобы добиться [славы] ... Чье место я занял интригами? ... Я готов поклясться, что никогда не просил о покровительстве, указаниях или работе... Я никогда не падал ниц в стремлении угодить моде»⁶. Мы должны верить словам Делароша, ибо недолгое размышление неминуемо приведет нас к выводу: нелепо обвинять его в продажном угождении вкусам буржуазных патронов, ведь он не оставил ни единого свидетельства такого дара воображения, который бы можно было таким образом продать. Если кто временами и приспособлял свое искусство в угоду непонимающей публике, то это были Энгр, Делакруа и Констебл. О Делароше можно сказать ровно те слова, которые совсем в иных обстоятельствах Золя сказал о Мане: «Он делал все, что мог, и не мог поступать иначе. В нем не было ни малейшего упрямства — он хотел нравиться»⁷.

В отличие от Мане, Деларош действительно нравился, но кому именно он нравился? Его знаменитую картину «Умиравший кардинал Мазарини» приобрел граф де Пурталес-Горжье — банкир, бесспорно, но, кроме того, владелец одной из замечательных европейских коллекций старых мастеров. Потом это и другие полотна Делароша перешли в собрание третьего маркиза Хартфордского — богатейшего аристократа и, без всякого сомнения, самого крупного коллекционера произведений искусства в Европе середины XIX века, основателя Собрания Уоллеса в Лондоне (в котором и сегодня можно увидеть больше работ Делароша, чем где бы то ни было еще). А его картину «Казнь Джейн Грей» (ил. 7) купил другой баснословно богатый коллекционер — князь Анатолий Демидов (ил. 6), владелец обширных земель в окрестностях Флоренции и во Франции, который обладал большим влиянием в обществе того времени и даже одно время состоял в браке с двоюродной сестрой Наполеона III принцессой Матильдой Бонапарт. Полотно Делароша «Солдаты Кромвеля оскорбляют Карла I» (ил. 8) принадлежало лорду

6 Из двух писем Делароша 1850 и 1852 годов, опубликованных в каталоге *Lettres autographes et documents historiques* аукционного дома Charavay (Octobre 1967, p. 24, no. 31915) и в статье Луи Ульбаха [23, p. 359].

7 Exposition des oeuvres de Edouard Manet. Paris, 1884. P. 22. Цит. по: [3, с. 207].



6. Карл Брюллов
Портрет Анатолия
Николаевича Демидова
на коне. 1831–1832
Холст, масло.
315 × 230
Галерея современного
искусства, Палаццо
Питти, Флоренция



7. Поль Деларош. *Казнь Джейн Грей*. 1833
Холст, масло. 246 × 297
Национальная галерея, Лондон

Фрэнсису Эгертону (ил. 9), наследнику одной из крупнейших коллекций живописи в мире, которая блистала замечательными Тицианами, предоставленными ныне в пользование Национальной галереи Шотландии. И я мог бы умножить эти примеры.

Деларош — художник начинающей, еще некультуренной буржуазии? Произнося эти слова, я будто слышу за спиной шелест страниц негодующего «Готского альманаха» и «Родословной книги Бёрка». Почитатели, покровители и покупатели Делароша принадлежали к самой богатой, благородной и рафинированной прослойке европейского общества — эти мужчины так и не смогли смириться с «буржуазностью» Луи-Филиппа и королевы Виктории и принять их ценности; эти мужчины (женщин среди них не было) собирали коллекции ошеломительного масштаба и качества; эти мужчины созерцали на своих стенах, рядом с полотнами Делароша, творения Тициана, Рафаэля, Рубенса, Веласкеса и Ватто. Пожалуй, не могу назвать другого художника со времен Великой французской революции, и даже задолго до нее, который был бы стольким обязан английской и французской аристократии.



8. Поль Деларош. *Солдаты Кромвеля оскорбляют Карла I*. 1836
Холст, масло. 300 × 400
Национальная галерея, Лондон



9. Эдвин Лонгсден Лонг
Портрет Фрэнсиса
Эгертона. Около 1850
127 × 102
Национальная
портретная галерея,
Лондон

Что это доказывает? Быть может, не так уж много, но только тяга к пресловутой «завершенности» и понятному, увлекательному сюжету не была монополией какого-либо одного класса общества, и стандартные работы по социальной истории искусства XIX века (не то чтобы их было много) должны быть полностью переписаны. Ничто нельзя принимать на веру, даже слова критиков-современников, ведь мы видим, оглядываясь в прошлое, что недостатком значительной части критики XIX столетия была отнюдь не чрезмерная «буржуазность», а чрезмерная аристократичность — в том смысле, что критика раз за разом предпочитала судить новое искусство по стандартам «большого стиля», который поддерживался (как обычно считалось, и неверно считалось) дореволюционной знатью.

Тем не менее слова этих критиков, безусловно, представляют для нас интерес, ведь, несмотря на ошибочность приводимых ими фактов и неверность их суждений (согласно нашим взглядам), они оказали значительное влияние на то, что было позже. Так каким же им виделось «современное» — как нам кажется — искусство XIX века?

Как правило, не новым, а старым, реакционным. В глазах большинства критиков первой половины XIX века Энгр заслуживал осуждения за то, что будто тянул искусство обратно в Средние века. Что отчасти правда. Его рисунки, которые сегодня считаются «предвестниками» Матисса, для современников почти наверняка выглядели как подражание мрачным гравюрам по мотивам фресок XV века.

Аналогичным образом Делакруа подвергался яростным нападениям за то, что работал, как казалось, с оглядкой на XVIII столетие. Уже в 1855 году, когда он испытал в некотором роде триумф на Всемирной выставке в Париже, один критик писал без тени сомнения, что «будущие поколения предадут его если не забвению, то уж точно равнодушию, поместив в один ряд с Солименами, Джорданами и Тьеполами»⁸. Иными словами, его критиковали не за чрезмерную новизну, а за старомодность. И конечно, хорошо известно, с какой ненавистью относились к Курбе и Мане за подражание мазне детей и дилетантов.

Я склонен считать, что эта критика помогает понять загадочное для многих наблюдателей в XIX веке недоверие ценителей искусства левых *политических* воззрений в отношении того, что мы сегодня называем прогрессивными тенденциями в искусстве. И тем не менее нет сомнения, что в общем случае одна из главных причин враждебности, с которой так часто встречали современное искусство, — ассоциация с подрывом государственной власти. Только в этом ключе можно подступить к объяснению невероятного озлобления со стороны публики — истерического смеха, о котором говорит Золя, когда описывает Салон отверженных, и очевидной едкости карикатур и насмешек. Живопись и музыка сами по себе не способны вызывать чувства такой силы, кроме как меж конкурирующими (и оттого уязвимыми) художниками. А политика и религия — способны.

Если рассмотреть самый ожесточенный спор в области эстетики, известный Англии XVIII века, который касался не живописи, а парков, то мы увидим, что образы из сферы политики с самого начала были его частью. Неформальность английских парков противопоставляли «деспотизму» Версаля (с симпатией к первому), а в какой-то момент и английский стиль стал казаться слишком сдержанным. Ценитель и теоретик садово-паркового искусства Ричард Пэйн Найт сравнивал

8 Du Camps M. Les Beaux Arts à l'Exposition Universelle de 1855. Цит. по: [22, p. 95].

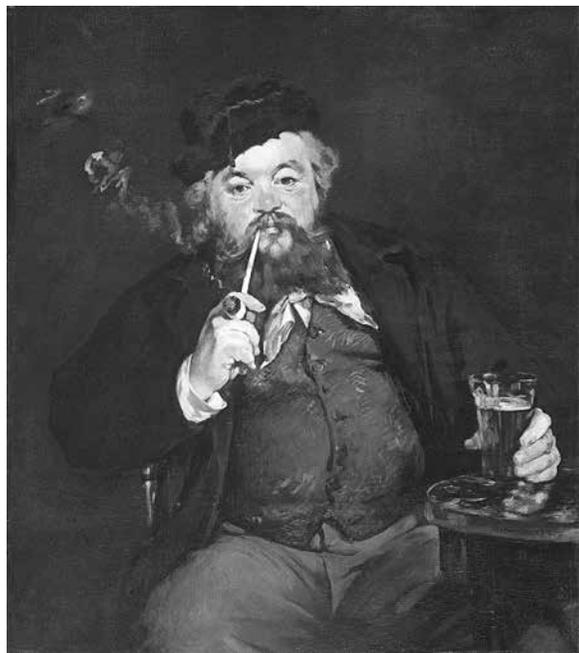


10–11. Томас Херн (гравюра Б. Т. Пунси). Пейзажи, иллюстрирующие издание дидактической поэмы *Пейзаж* Ричарда Пэйна Найта *Knight R. P. The Landscape: A Didactic Poem*. London, 1794. Pls. 1–2

модные тогда регулярные парки и даже классицизм как таковой с авторитаризмом, а Хорас Уолпол писал про Найта (который, вообще-то, враждебно относился к Великой французской революции), что «не терпел регулярности садов, как якобинцы старый режим»⁹. (Ил. 10–11.) Так, было принято отождествлять порядок в саду и тиранию в политике и противопоставлять все это необузданной природе и свободе в трактовке вигов, но незрелые рассуждения должны были обнаружить то неоправданное обобщение и явные противоречия, которые содержит этот тезис. Если уж на то пошло, то сады и парки Голландии — самой «либеральной» страны Европы XVII века, которой в особенности восхищались виги, — демонстрировали еще большую регулярность и вымученную геометрию, чем их французские аналоги.

Но подобные параллели и тогда и сейчас по сути своей являются лозунгами, а не результатами умственной деятельности, и образы из сфер политики и религии стали тиражироваться. Утверждалось, что перемена стиля могла говорить — и неизбежно говорила — о переменах в масштабе всей системы. Это представление, столь привычное нам сегодня, тогда было ново, а Франция эпохи *ancien régime* его

9 Письмо Хораса Уолпола Уильяму Мейсону от 22 марта 1796 года [20, p. 398].



12. Эдуар Мане. Кружка пива. 1873
Холст, масло. 94 × 83
Художественный музей, Филадельфия

вовсе не знала, и важность этого обстоятельства трудно переоценить. В 1846 году французский критик пишет о «Клятве Горациев» (1784) Давида, что «даже если бы мы знали лишь приблизительно о времени написания картины... все бы не задумываясь отмечали в выборе темы и манере исполнения по меньшей мере некоторое влияние начинающейся революции» [16, pp. 16–17]. Эта точка зрения стала стереотипом (хоть и весьма неоднозначным в случае упомянутой картины), но стереотипом по сей день столь же не подтвержденным серьезными доказательствами, как и в 1846 году. Притом значение этого стереотипа вполне очевидно: из него следует, что перемены в художественном стиле не просто отражают, а предвещают перемены в общественном устройстве. Так, в кубизме иногда видят пророчество Первой мировой войны, революции в России и так далее.

Несомненно и самим художникам часто льстило представление о них как об особо чувствительных барометрах, регистрирующих малейшие изменения в политическом климате задолго до того, как их почувствует простой человек. Обратной стороной была очевидность опасности, о которой тоже никогда не забывали. Даже по прошествии лет, в 1873 году, когда Мане наконец завоевал всеобщую популярность, представив довольно безобидное, даже традиционное, полотно «Кружка пива» (ил. 12), на выставке нашелся по крайней мере один посетитель, который утверждал, что натурщик «одет в униформу следующей Коммуны» [12, p. 164].

Для историка современного искусства Мане 1860-х годов — конечно, ключевая фигура. Его «Олимпия» (ил. 13) оказалась в эпицентре массовой истерии, охватившей в равной степени и критиков и публику. И хотя ненависть достигла невиданного масштаба, на мой взгляд, ничего принципиально нового в этой реакции не было. К трудностям, о которых я уже упоминал, добавились проблема некоторой двусмысленности в интерпретации изображенного, намек на неприличие и общественное лицемерие и, может быть, сильно возросшее число посетителей Салона, которых было не успокоить уверениями друзей Мане, что картину следует рассматривать как своего рода абстракцию — сочетание цветов, линий и форм, полностью лишенное сюжетной составляющей и смысловой нагрузки. Хорошо известно, что в 1863-м, за два года до показа картины Мане, наибольших восторгов публики удостоилось «Рождение Венеры» Кабанеля (ил. 14).

Это контраст, который любит подчеркивать каждый историк современного искусства. Противопоставление, которое, должно быть, даже вот в этот самый момент выводится тысячами проекторов в виде пары слайдов на экранах в Европе и в США и которое дает лектору возможность пуститься в рассуждение о претенциозной стилизации композиций Кабанеля в сравнении с «подчеркнутой современностью» картины Мане и так далее, и так далее. У каждого все эти слова, что называется, отлетают от зубов, так что мне нет надобности их повторять. Те слова, которые мне хочется процитировать, намного менее известны, и, на мой взгляд, они намного более интересные и наводящие на размышления. Почти в тот самый момент, когда картина Кабанеля обрела такой успех, один из критиков написал в защиту популярных вкусов, что «публика скорее оценит оригинальную картину, пусть и уступающую по стилю, чем стилизацию под месье Энгра; и разве,

публика ошибается?»¹⁰. Хотя нельзя утверждать, что автор этих строк имеет в виду именно «Рождение Венеры», но кажется весьма вероятным, что работа Кабанеля (которую любой в мире преподаватель истории искусства теперь в два счета выдаст за стилизацию Энгра) могла в год своего экспонирования (1863) выглядеть оригинальным произведением, разрывающим с условностями Энгра. Возможно, это можно считать самой яркой демонстрацией проницательности слов Гогена (которые я уже цитировал) о «курьезной и сумасбродной публике, требующей от художника самой высокой степени оригинальности и, вопреки этому, принимающей его, лишь когда он вызывает в памяти других художников».

В любом случае для того историка, который занимается «идеей современного искусства», нежели самим современным искусством, Мане важен не столько своей «Олимпией», сколько значительно уступающему ей и немного комичному «Портрету мсье Пертюизе, охотника на львов» (ил. 15), который в 1881 году получил медаль второй степени Салона; двумя месяцами позже, благодаря протекции своего друга министра искусств Антонена Пруста, Мане был награжден орденом Почетного легиона — своего рода, знак союза государства и религии, так как в тот самый год между Академией и государством произошел окончательный разрыв.

Трудно передать важность всего этого. Мане, величайший враг, которого когда-либо знала Академия, Мане, над которым глумились как ни над кем другим, теперь отмечен Академией, награжден государством и признан (пусть неохотно) художником огромной важности. Отныне на Салонах будет приемлемо все: вот следствие, которое можно сделать из всего этого. Были сделаны ошибки, в них признались, но они были исправлены. Будущее обеспечено.

Есть нечто трогательное, почти щемящее в этих первых больших переоценках недавнего прошлого, которые так хорошо знакомы нам сегодня по каждому еженедельному изданию, посвященному культуре, с удовольствием объясняющему, что мы были неправы по поводу 1950-х, еще более неправы по поводу 1960-х, неверно понимали американское искусство, заблуждались относительно оп-арта, не давали дорогу поп-арту... Когда эти переоценки возникли в 1870-х и достигли пика в 1880-х, они все еще были бодряще новыми и настойчиво само-



13. Эдуард Мане. *Олимпия*. 1863
Холст, масло. 130,5 × 190
Музей Орсе, Париж



14. Александр Кабанель. *Рождение Венеры*. 1863
Холст, масло. 130 × 225
Музей Орсе, Париж

уничижительными. Конечно, в сотнях статей, министерских докладов, и томах воспоминаний объясняется, что прошлое отношение достойно осуждения. Как могли так долго отказывать в членстве в Академии Делакруа, как могли отказывать выставляться Теодору Руссо, как могли не признавать столько лет Коро? Романтизм — поколение 1830-х — одна из самых славных страниц искусства Франции, а мы ее проглядели.

Хуже. Курбе, несмотря на свой прискорбный политический облик, был подлинным мастером, а Милле, которого мы (или наши отцы) принимали за диверсанта, был настоящим художником сельской жизни в великой традиции нашего национального искусства. Реализм — тоже одна из славных страниц искусства Франции, и мы проглядели ее тогда. Но теперь все отлично: правительство перестало контролировать Салон — художественный недостаток лояльности теперь не может пониматься как неповиновение политикам. У Мане была медаль, орден Легиона, два года спустя открывается посмертная выставка в Школе изящных искусств.

Академия спасена. Почему? А просто потому, что она больше не академическая. Мане получает медаль второй степени, а в тот же год Бодри получает медаль с отличием за свое аллегорическое «Прославление закона» (ил. 16). Все принимается, и великая битва между общественным мнением и современным искусством почти закончена. Очевидец пишет: «Наполненное доброй волей, направленной на всех, современное искусство опасается лишь одного — что оно может быть слишком исключительным или недостаточно открытым, а критика

10 Слова Виолле-ле-Дюка. Цит. по: [7, р. 183].

современного искусства утверждает, что у нее есть только одно достоинство — понимать всё» [19, р. 18]. Это сказано в 1882-м, всего за два года до того, как Салон отклонил «Купальщиков в Аньере» Сёра. (Ил. 17)

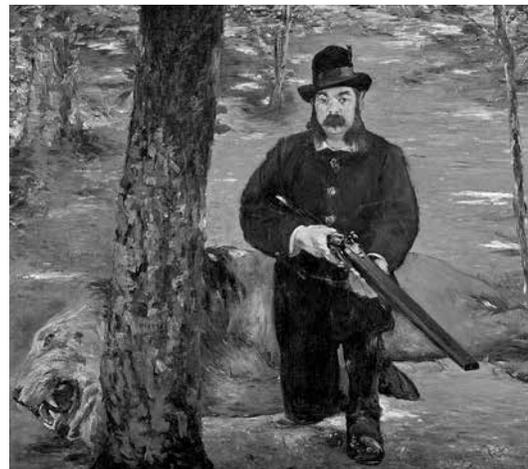
Выходит, ничего не изменилось? Не вернулись ли критики к той же точке, где они были пятьдесят лет назад, утверждая, что их интересовало новое, но они на самом деле всегда его пропускали? В некоторой степени, да — но была разница. Критическая девственность теперь была потеряна. Заявления о современном искусстве теперь делаются так, что один глаз обращен в прошлое, а другой — с большой опаской в будущее. Чувство ненависти все еще сохраняется и еще продлится лет пятьдесят и больше, но оно потеряло свою интеллектуальную энергию или даже моральное оправдание. Признание того, что была война, но что критики проиграли (так сказать) ее и что в любом случае она закончена, это, возможно, единственно подлинно значимая предпосылка развития того, что мы считаем современным искусством.

В те переломные годы, в конце 1870-х–начале 1880-х, два человека, придерживаясь двух прямо противоположных точек зрения, размышляли о том, что же произошло, и сделали предположения, имеющие силу до сих пор. В 1882 году Анри Уссе задавался вопросом:

Сколько людей видят в молодой школе [импрессионистах] обновление и будущее французского искусства? Если мы восхищаемся импрессионистами, то слепы подобно критику Кератри, который писал, что «Плот Медузы» [Жерико] был оскорблением Салона? Кератри был неправ, но он был искренен, так же, как и мы. Если критика должна стремиться к робости суждений, не рискуя ставить их под удар, то будет необходимо все превозносить на том лишь основании, что однажды потомки все это благословят. И, в любом случае, если предположить, что потомки поставят импрессионизм на одну ступень с романтизмом... то кто может быть уверен, что они не ошибутся?»¹¹

Золя, рассуждая о Бастьене-Лепаже, намного больше уверен в себе и, бесспорно, настолько же менее уклончив:

Все великие творцы в начале своего творческого пути сталкивались с резким отпором: это абсолютное правило, не знающее исключений. Но ему аплодируют. Это плохой знак»¹².



15. Эдуар Мане. *Портрет мсье Пертюизе, охотника на львов*. 1881
Холст, масло. 171,5 × 150,5
Художественный музей, Сан-Паулу



16. Поль Бодри. *Прославление закона*. 1881
Холст, масло. 360 × 280
Плафон в зале Кассационного суда Франции, Париж

Теперь, что бы мы ни думали о Бастьене-Лепаже — а большинство из нас согласилось бы с Золя, оценивая его достаточно низко, — исторически говоря, это нонсенс. Позвольте мне повторить как литию имена Джотто и Джорджоне, Пармиджанино и Караваджо, Ватто и Давида — все они новаторы и «великие творцы», не «столкнувшиеся с резким отпором в начале своего творческого пути». Но полстолетия (или больше) недопонимания, за которое менее опрометчивые высказывания доктрины Золя помогли многим обнадеежить несчастного молодого художника, хватило на то, чтобы родилась идея авангарда и был провозглашен его самый эффектный миф. Но тем самым дитя было почти удушено еще при рождении: если художнику сказано, что исходная враждебность к нему является необходимым залогом не просто

11 Houssaye H. Le Salon de 1882 // Revue des Deux Mondes. 1882. 1 Juin. P. 564. Цит. по: [12, p. 254].

12 Zola É. Lettres de Paris. Nouvelles artistiques et littéraires [Le Salon de 1879] // Le Messager de l'Europe. 1879. Julliet. Цит. по: [24, p. 228].

его будущего успеха (ко времени, когда Золя писал так, это уже было старым, затертым клише), но также и его подлинного достоинства, то и критик тоже прислушался к этому. К 1895-му (но, возможно, и гораздо раньше) стали говорить, что «то, чего сноб больше всего желает, это быть замеченным на стороне авангарда»¹³. Авангард, таким образом, был рожден под покровительством двух божественных, но ссорящихся родителей: критического отрицания и враждебности, с одной стороны, и доверия в снобизме, с другой.

В последние годы идея авангарда в целом изучалась всесторонне, и потрясающие исследования о его значении имеют продолжение сейчас: до той степени, что все, что я сейчас говорю рискует оказаться утратившим остроту и несвежим. Но несколько слов о нашем предмете все же необходимо сказать и это подведет наш доклад к завершению.

Принятый в оборот в среде Фурье и Сен-Симона в 1830-х и 1840-х годах термин, судя по всему, начал применяться со значением, что новое искусство, любое искусство — будь это Делакруа или Деларош — по своей природе находится в авангарде общества. Восходящий к военной терминологии, термин «авангард» (как и другие «политические термины», которые мы уже рассматривали) вскоре начал самостоятельное существование, и в 1870-х и 1880-х получил специфически культурные смысловые оттенки: а именно, что существует какой-то особенный сорт искусства, отстоящий «дальше» от других; искусство, которое по определению не рискует быть осквернено слишком ранним одобрением, вроде того, к которому придрался Золя, обсуждая случай Бастьена-Лепаж.

Кажется, что художники сами были отчасти смущены и не удовлетворены понятием, когда оно появилось. Писатель Феликс Фенеон вызвал волнение в кругу Сёра, когда назвал Дюбуа-Пилле принадлежащим «авангарду импрессионизма». Не вполне, впрочем, ясно, что он имел в виду, произнося эту фразу. «Дюбуа-Пилле принадлежит больше к авангарду, чем вы и Синьяк», — Гийомен говорит Сёра, который обдумывает решение проблемы и заключает в своей сардонической манере: «Кажется все объясняется возрастом» [10, р. xlix]. Гоген также презрителен к тем художникам, кто пытается оказаться «впереди» самого последнего стилистического веяния — попытки, которые, с его точки зрения, прежде всего ассоциируются с переходом Писсаро к дивизионизму Сёра и его

13 Слова Франсуа Коппе. Цит. по: [8, р. 28].



17. Жорж-Пьер Сёра. Купальщики в Аньере. 1884
Холст, масло. 201 × 301
Национальная галерея, Лондон



18. Поль Гоген. Две Бретонские девушки. 1894
Бумага, пастель. 30 × 42
Художественный музей, Понт-Авен

круга. Для Гогена уединение важнее соревнования, но он все же посвящает прекрасный рисунок «Двух бретонских девушек» (ил. 18) другу и довольно банальному эпигону Моффра с подписью *à l'artiste d'avant-garde*¹⁴, которая, как я полагаю, должна была служить комплиментом, знаком отличия, а не была ироничной (как сейчас может показаться).

Вскоре после этого понятие становится общеупотребимым. Мы можем оценить его силу, глядя на безумные попытки художников, с одной стороны, не понравиться слишком заранее (и выглядеть, если так можно выразиться, Бастьеном-Лепажем), а с другой, предвосхитить будущее. Так, Синьяк характерно утверждал (но, несомненно, ошибочно), что неоимпрессионисты были революционерами не только в последовательном применении новой техники, которые сделали буржуазную публику и критиков совершенно невосприимчивыми к ним, но и в выборе изображения (танцовщиц канкана, кафе-концертов и цирков), позволявшем демонстрировать декадентские удовольствия буржуазии и «низость нашей переходной эпохи» [15, р. 189]. Этим Сёра и Синьяк могли претендовать на то, что возвращают в стиль те самые политические подтексты, от которых отрекался Коро, когда журналист спрашивал его в 1848 году: «Как может быть, чтобы Вы, мсье Коро, такой революционер в искусстве, не присоединились к нам в политике?»

14 Художнику авангарда (фр.).

Сёра писал в известном письме: «[...] чем больше нас будет, тем менее оригинальными мы будем выглядеть, и в тот день, когда все начнут писать в этой технике, она потеряет всякую цену, и художники начнут искать чего-нибудь нового и даже уже и теперь начинают» [10, р. lxxv; цит. по: 1, с. 58]. Сезанн обвиняет Гогена в использовании его *petite sensation*. Вся жизнь Эмиля Бернара была отравлена уверенностью в том, что Гогену приписывают его, Бернара, открытия. Немецкие и русские художники фальсифицировали датировки на своих полотнах, чтобы не возникло ощущения, что они чем-то обязаны французам. Кандинский заявлял, что показатель всякого великого искусства всегда заключался в его способности не открываться обыденному внезапному восприятию. Группа итальянских художников называла себя футуристами.

Все это гротескно несоразмерное, почти карикатурное, резюме темы, которая изучалась на значительно более глубоком уровне и с намного большей тщательностью многими историками в последние годы. Я поднял эти вопросы здесь только для того, чтобы представить их в определенном свете — а именно, что все они различными путями, намеренно или бессознательно, проистекают из попыток художников конца XIX века и первых лет XX воспроизвести — в менее болезненной, более продуктивной формах — те обстоятельства, которые возникли некогда раньше и более произвольно, а именно инстинктивную враждебность современному искусству (возникавшую по разным причинам, как я попытался указать), которая — как это теперь считается — была необходимой растительной почвой для подлинного искусства. Последствия этой враждебности, отказа от нее и ее воспроизведения мы все еще разделяем. Под покровом внешне мирных полей опасно таятся невзорвавшиеся снаряды.

Библиография

1. Сёра Ж., Синьяк П. Письма, дневники, литературное наследие. Воспоминания современников/Сост. К. Г. Богемской, пер. Е. Р. Классон, Г. С. Верейского. М., 1976.
2. Хаскелл Ф. Враги современного искусства // Гравюрный кабинет Фрэнсиса Хаскелла/Ред.-сост. А. Корндорф. М.: In Artibus Foundation, 2023. С. 250–275.
3. Эдуард Мане. Жизнь. Письма. Воспоминания. Критика современников/Сост. В. Н. Прокофьева, пер. с франц. Т. М. Пахомовой. М., 1965.

4. Barrington R. The Life, Letters and Work of Frederic Leighton. Vol. I. London, 1906.
5. Benoit F. L'Art Francaise sous la Révolution et l'Empire: les doctrines, les idées, les genres. Paris, 1897.
6. Blanche J.-E. De Gauguin à la Revue Nègre. Paris, 1928.
7. Boime A. The Academy and French Painting in the Nineteenth Century. London, 1971.
8. Carassus E. Le Snobisme et les lettres françaises de Paul Bourget à Marcel Proust, 1884–1914. Paris, 1966.
9. Cunningham A. The Life of Sir David Wilkie. Vol. III. London, 1843.
10. Dorra H., Rewald J. Seurat. Paris, 1959.
11. Frith W. P. My Autobiography and Reminiscences. Vol. III. London, 1887.
12. Hamilton G. H. Manet and his Critics. New Haven, 1954.
13. Haskell F. Enemies of Modern Art // The New York Review of Books. 1983. Vol. XXX. No. 11. June 30.
14. Haskell F. Enemies of Modern Art // Haskell F. Past & Present in Art & Taste. Selected Essays. New Haven and London, 1987. Pp. 207–221.
15. Herbert E. W. The Artist and the Social Reform: France and Belgium, 1885–98. New Haven, 1961.
16. Lenormant Ch. François Gérard, peintre d'histoire. Paris, 1846.
17. Lethève J. Impressionistes et symbolistes devant la presse. Paris, 1959.
18. Lettres de Gauguin à sa femme et a ses amis/Recueillies et préfacées par M. Malingue. Paris, 1946.
19. Péladan J. Le Salon de 1882 // Péladan J. La Décadence Esthétique. I. L'Art ochlocratique: Salons de 1882 & de 1883. Paris, 1888. Pp. 13–42.
20. The Letters of Horace Walpole. Vol. XV/Ed. by P. Toynbee. Oxford, 1905.
21. Toudouze G. Albert Wolff. Paris, 1883.
22. Tourneux M. Eugène Delacroix devant ses contemporains. Paris, 1886.
23. Ulbach L. Paul Delaroché // Ulbach L. Ecrivains et hommes de lettres. Paris, 1857. Pp. 326–360.
24. Zola E. Salons/Recueillis, annotés et présentés par F. W. J. Hemmings et R. Niess. Geneve, Paris, 1959.

Перевод Константина Дудакова-Кашуро и Николая Посунько