

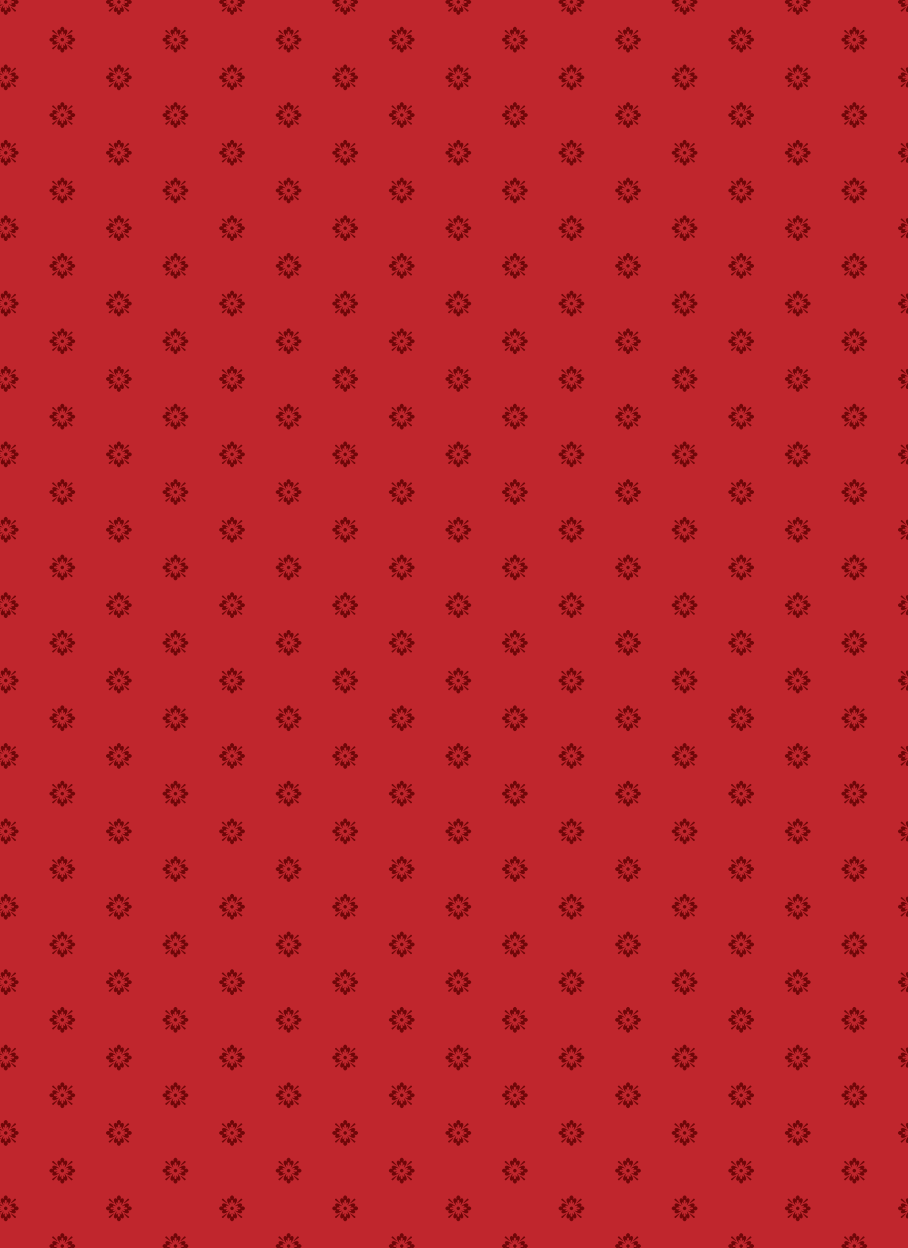


АРКАДИЙ ИПОЛИТОВ

# НАЧАЛО НОВОГО СТОЛЕТИЯ

ОТ ДЕКАДАНСА К АВАНГАРДУ  
ПОСЛЕДНЯЯ ЛЕКЦИЯ

CEA<sup>N°1</sup>IC



CEA<sup>NP</sup>IC





АРКАДИЙ ИППОЛИТОВ

# НАЧАЛО НОВОГО СТОЛЕТИЯ

ОТ ДЕКАДАНСА К АВАНГАРДУ

ПОСЛЕДНЯЯ ЛЕКЦИЯ



С.-ПЕТЕРБУРГ

СЕАНС

ММХХIV

И76  
УДК 7.036“189/191”  
ББК 85.1

Ипполитов А. В. Начало нового столетия. От декаданса к авангарду. Последняя лекция. — СПб. : Сеанс, 2024. — 156 с. : ил. — 16+

ISBN 978-5-6050193-5-0

Аркадий Викторович Ипполитов (1958–2023) — писатель, искусствовед, куратор, хранитель кабинета итальянской гравюры Эрмитажа, многолетний друг и автор «Сеанса». Эта книга издана в память о нём; последний текст, который Аркадий Ипполитов прислал в редакцию «Сеанса», — лекция о западном искусстве рубежа XIX и XX веков: *décadisme, Belle Époque, Art Nouveau*. Иллюстрации подобраны самим автором.

В оформлении обложки использован кадр из фильма «Петербург глазами режиссёров» (реж. Григорий Игнатьев и Дмитрий Новосельцев, 2017) и фотография «Окно Аркадия» (фот. Дмитрий Сироткин, 2017).

© 2024 АНО «ЦКП „СЕАНС“»

ЛЮБОВЬ АРКУС

## ОТ ИЗДАТЕЛЯ

Об Аркадии Викторовиче Ипполитове писать мне ещё рано. Рана не только не закрылась, но даже не покрылась защитной плёнкой. Рана открытая, болит. Слова не складываются, разбегаются в разные стороны. Так что это маленькое предисловие посвящено не столько Аркадию, сколько последней его лекции, представленной в этой книге.

Летом «Сеанс» придумал учредить школу. По замыслу нашему первый год обучения в ней — базовый и посвящён исключительно изучению XX века во всех его ипостасях: мировая и российская история, изобразительное искусство, театр, история кино, история человека, история идей. Аркадий должен был читать курс истории изобразительного искусства — стилей, моды, архитектуры, живописи. Мы набросали программу буквально за час на моей даче, между купанием в озере и обедом. Затем Аркадий сказал, что вообще-то эта программа — халтура. И ему нужно написать хотя бы одну лекцию, чтобы «размять» материал, понять, как он сможет описать его, уложившись в двадцать шесть лекций.

В последний год ему работалось плохо: вторая книга про Рим не получалась, и это мучало его. Каждый день он отправлялся в Эрмитаж, где служил почти сорок лет, усаживался в своё любимое кресло с видом на Неву и пытался побороть материал. Все попытки признавал негодными и часто уничтожал написанное за несколько

дней. К плохому самочувствию прибавлялось ощущение бездарности, бесплодности.

Но эта работа, эта лекция, захватила его полностью, он её писал неделю, не отрываясь, и даже неохотно говорил со мной по телефону, чего раньше почти никогда не было. На седьмой или восьмой день он прислал мне её в почту.

«Прости, Любана, — сказал он после того, как я её прочитала, — я не смогу преподавать в твоей школе. Я сам вижу, что здесь не одна лекция, а несколько. Но я так плохо себя чувствую, что не способен структурировать курс». Я хорошо знала, что разубеждать Аркадия — напрасный труд. Так и осталась эта лекция в моей почте. Не прочитанная никем, кроме меня. Спустя два месяца я её перечитала. И не могу не поделиться ею с нашими читателями. У лекции был подзаголовок «От декаданса к авангарду», но до авангарда Аркадий не дошёл. Мы же всё равно решили оставить авторское название.



АРКАДИЙ ИПОЛИТОВ

## НАЧАЛО НОВОГО СТОЛЕТИЯ

ОТ ДЕКАДАНСА К АВАНГАРДУ

**И**скусство около 1900 года, рубеж веков. Никогда европейская интеллигенция не говорила столь много о конце старого и начале нового, как накануне XX века. «Мы живём в страшную пору перелома, мы осуждены умереть, чтобы дать воскреснуть новой культуре». Эта фраза Дягилева, соединяющая в одно

два разнонаправленных ожидания, точно характеризует его состояние. Ощущение перелома, но что ломалось? Что отличает 1900 год от предыдущих круглых дат в истории человечества? Главное отличие — декаданс, ощущение *fin de siècle*, «конца века». Новое понятие: «декаданс» (*décadisme*), то есть «упадок», ругательное слово, используемое критиками всей Европы по отношению к определённым явлениям как культуры, так и общества. Оно тут же было поднято на щит теми, кого им клеймили, и стало означать искусство для избранных, изысканное до пресыщенности и усложнённое до перегруженности. Место рождения декаданса — Париж. В 1886 году в Париже стал издаваться журнал *Le Décadent*, печатавший «проклятых поэтов»: Бодлера, Верлена, Рембо. Декадентами именовали и представителей других художественных явлений: символистов, импрессионистов, пуантилистов — в общем, всё, что нарушало привычные нормы. Париж стал центром движения декадентов (по-французски и по-английски оно так и именуется, *mouvement*



*décadent* и *Decadent movement*), зародившегося в середине века, а к концу столетия охватившего всю Европу. Сегодня слово «декаданс» стало хрононимом, то есть названием определённого отрезка времени, обладающего неоспоримым единством. Декаданс означает усталость культуры, её ослабление во время перезрелости: сильное благоухание уже предупреждает о гниении и скоро превратится в вонь. Другой хрононим: *Belle Époque*, «прекрасная эпоха», — практически совпадает с декадансом по временным рамкам, определяя период с конца века до Первой мировой. *Belle Époque* — это период наивысшего могущества Европы, когда европейская культура становится «культурой западного мира» и, подчинив себе большую часть земного шара политически (колониальные империи), подчиняет его также и культурно. Европа диктует свои законы всему миру, а центром её является Париж, в середине XIX века окончательно отвоевавший у Рима звание главного сосредоточия культуры. Естественно, что самым важным событием 1900 года стала Всемирная Парижская

выставка, проводившаяся с огромной помпой. Стилль, там царивший, прекрасно характеризует её афиша (илл. 1): на первом плане — мясистые легко одетые красавицы, напоминающие о классицизме и античности, но тяготеющие и к экзотике. Яркость, орнаментальность. Общий настрой: оптимистичная приятность, примиряющая старое и новое и сдобренная лёгкой щепоткой пикантности. Первый план — типичная эклектика уходящего столетия, которую мы теперь почтительно называем историзмом, но вдалеке торчит Эйфелева башня, знак новых технологий и инженерного прогресса ушедшего столетия. При взгляде на афишу вспоминается третье определение эпохи: *Art Nouveau*, ар-нуво, «новое искусство».

Итак, «упадок», «прекрасная эпоха» и «новое искусство»: три основных термина, связанных с искусством около 1900-го. Они взаимозаменяемы: «декаданс», «ар-нуво» или «бель-эпок» подразумевают примерно одно и то же. Так что же тогда представляет рубеж веков: гниение или цветение? Что ж, Дягилев



(Илл. 1)

Луиджи Луар. Афиша Всемирной выставки в Париже. 1900  
*Musée des beaux-arts de la ville de Paris*



(Илл. 2)

Рене Бине. Главный вход на Всемирную выставку. Париж. 1900.

*Library of Congress*



(Илл. 3)

Эктор Гимар. Вход в метро. Станция «Аббес». Париж. 1900

*Thomas Geoffray / Wikipedia*

нам сказал: и то и другое. Парадокс, но так бывает: на апельсиновом дереве и цветы благоухают, и перезрелые плоды с него падают. Ибо оно вечнозелёное. Не вдаваясь в подробности характеристик трёх хрононимов, обозначающих одну и ту же эпоху, ибо по ходу разговора о 1900-х их ещё будет много, надо лишь заметить, что они все укоренены в ушедшем столетии, являясь его наследием. *Decadent movement*, *Belle Époque* и *Art Nouveau* были внесены в XX век поколением, сформированным прошлым. Те, кому «40+», диктовали свои законы и вкусы и не ожидали, что вскоре на них с яростью набросится молодёжь. Она как будто забыла, что эти старики ещё недавно были молодыми и тоже выступали против старичья. В наступившем веке *Decadent movement*, *Belle Époque* и *Art Nouveau* пришлось сыграть роль перегнутой, в котором была вскормлена и возвращена новая поросль.

Около 1900-го над всей Европой витал дух Всемирной Парижской выставки, уже через пять лет признанный невозможно устарелым. Его отлично характеризует главный

вход, спроектированный малоизвестным архитектором Рене Бине (ему было на то время 33 года) (илл. 2). Ворота видны и на афише выставки, они увенчаны впечатляющей своей аляповатостью гигантской фигурой Парижанки, царящей над миром. Ворота — вход в новое столетие, под юбками Парижанки. Другой вход, вход в парижское метро, спроектированный Эктором Гимаром (илл. 3), стал стилистической квинтэссенцией европейского ар-нуво и знаком нового стиля: изогнутые линии, вегетативная гибкость, орнаментальность. Не хватает только полуголых красоток, которых во множестве в гимаровские узоры будут вплетать по всей Европе от Лиссабона до Екатеринбурга, да и не только в Европе. Впрочем, вход в метро есть спуск в подземный мир: искусство около 1900 года обожает играть с двойственностью и двусмысленностью.

Орнаментальность и вегетативная гибкость, обрамляющая прелестниц, одетых и не очень, — главные признаки стиля Альфонса Мухи, чеха, в это время проживавшего в Париже

и добившегося там всеевропейской славы. Его «Времена года» (илл. 4), четыре кафешантан-ные соблазнительницы в театральнo-историче-ских костюмах, олицетворяют парижский шик и могут считаться визитной карточкой ар-нуво. Произведение несколько более высокого клас-са, чем работа декоратора, сделавшего афишу Всемирной выставки, оно обладает всё теми же признаками.

Надо отметить, что в целом около 1900 года и в Париже, и, следовательно, в том мире, что превратился в «западный», включая в себя не только Европу, но и Америку, Австралию и все колонии, господствовал вкус парижского салона, переслащённый до невозможности: посмотришь в больших количествах — диабетом заболеешь. Отличный пример — картина художника Жюля Александра Грюна «Пятница в Парижском са-лоне» (илл. 5) аж 1911 года. В Париже, однако, был не только Салон, но и Салон независимых. Импрессионизм, постимпрессионизм, пуанти-лизм, школа Понт-Авена, символизм, группа Наби и так далее — эти явления, направления





(Илл. 4)

Альфонс Муха. Времена года: Весна, Лето, Осень, Зима. 1900

*Mucha Trust*



(Илл. 5)

Жюль Александр Грюн. Пятница в Парижском салоне. 1911

*Musée des beaux-arts de Rouen*

и художественные группы второй половины прошлого столетия всё ещё продолжали существовать. Мане (1883), Ван Гог (1891), Сёра (1891) уже умерли, но были живы не только Тулуз-Лотрек (умер в 1901-м), Гоген (1903), но и импрессионисты старой гвардии: Сезанн (1906), Дега (1917), Ренуар (1919), Моне (1926). Сейчас они кажутся более значительными для характеристики времени, чем Грюн, Муха или даже Гимар. Но не тогда. Импрессионисты были всеевропейски признаны, но узким кругом, а следующее поколение, что мы именуем постимпрессионистами, ещё ждало своей, в основном посмертной, славы. Художникам, вскоре занявшим главные места в парижском арт-мире, пока: Матиссу — 31, Дерену — 20, Пикассо — 19, Браку — 18, Роберу Делоне — 15. Матисс самый взрослый и самый креативный, что видно по его «Натурщику» (илл. 6), произведению по всем признакам авангардному. Сравнение же двух портретов Пикассо его друга, поэта Карлоса Касахемаса, прекрасно характеризует стремительное развитие юного художника: один (илл. 7),

1899 года, создан в провинциальной Испании, второй (илл. 8) — в 1900-м, в Париже. Разница в качестве очевидна: за год одарённый мальчик понахватался. Между портретами, правда, кроме стилистического, есть и онтологическое различие: барселонский — прижизненный, парижский — посмертный. Касахемас покончил с собой — это влияние декадентства. Пикассо очень скоро, в самом начале 1900-х, обращает на себя внимание совсем иными картинами так называемого голубого и розового периодов. «Жизнь» (илл. 9) из Музея в Кливленде вполне можно привязать к ар-нуво и декадансу, но ещё в большей степени — к символизму, опять же одному из не то чтобы направлений, стилей или течений, но одному из веяний в искусстве около 1900-го, очень важному для западной культуры. Символизм придётся помянуть ещё часто.

Вторым после Парижа европейским центром около 1900 года становится не Лондон и не Берлин, а Вена. Она живёт насыщенной культурной жизнью, служит для востока Европы таким же образцом, каким для неё служит Париж.



(Илл. 6)

Анри Матисс. Натурщик. Ок. 1900  
*Museum of Modern Art (MoMA)*



(Илл. 7)

Пабло Пикассо. Портрет Карлоса Касахемаса. 1899

*Museu Picasso de Barcelona*





(Илл. 8)

Пабло Пикассо. Смерть Касахемаса. 1900

*Musée Picasso Paris*



(Илл. 9)  
Пабло Пикассо. Жизнь. 1903  
*Cleveland Museum of Art*



Последние полтора десятка лет *Belle Époque* от 1900 года до мировой войны — время одуряющего цветения венской культуры, её музыки, литературы, живописи, архитектуры. Столица старомодной империи превращается в город декадентов; старые, бережно хранимые, традиции смешиваются с отчаянным эпатажем.

Именно венцу Роберту Музилу принадлежит лучшая характеристика того, что понимала не только Австрия, но и вся *Belle Époque* под культурой:

«Эту видимость Диотима называла культурой и, как особо добавляла она, старой австрийской культурой. С тех пор как её честолюбие, расширившись, превратилось в духовность, она научилась употреблять это слово всё чаще. Подразумевала она под этим прекрасные картины Веласкеса и Рубенса, украшавшие императорские музеи. Не забудем, что Бетховен был, так сказать, австрийцем. Моцарта, Гайдна, собор Святого Стефана, Бургтеатр. Полный традиций

придворный церемониал. Первый квартал Вены, где сгрудились самые изысканные в пятидесятимиллионной державе магазины платья и белья. Сдержанность высших чиновников. Венскую кухню. Аристократию, которая считала себя самой благородной после английской, и её старые дворцы. Общепринятый стиль поведения, проникнутый иногда подлинным, но чаще фальшивым эстетизмом».

Цитата взята из романа «Человек без свойств», лучшего романа о самосознании Европы накануне 1914 года, написанного, как и полагается, много лет спустя, в 1920–1940-х годах.

То, что французы именуют ар-нуво, венцы называют Сецессионом, по имени художественного объединения, основанного в 1897 году в Вене группой деятелей искусства, восставших против салона и академизма. В группу вошли художники и архитекторы Эрнст Штёр, Густав Климт, Альфред Роллер, Коломан Мозер, Йозеф Хоффман, Йозеф Мария Ольбрих, Макс



(Илл. 10)

Йозеф Мария Ольбрих. Сецессион. Вена. 1897–1898

*DiscoverGermany.Com*



(Илл. 11)

Густав Климт. Портрет Эмили Флёге. 1902

*Wien Museum*

Курцвайль. Самыми взрослыми были Штёр (37 лет) и Климт (27). К ним присоединился и архитектор Отто Вагнер, уже добившийся полного официального признания (ему 49). Венский павильон Сецессион (илл. 10), отстроенный по проекту Ольбриха специально для выставок современного искусства, очень точно передаёт дух венской бель-эпок. Павильон считается шедевром, он, безусловно, прекрасен, но, взглянув на него, нельзя не заметить близости к эстетике Всемирной Парижской выставки: орнаментальность, ориентальность и обязательные красотки, здесь, правда, усечённые до медузых голов. Главным художником венского Сецессиона, австрийского XX века, да и Австрии вообще, является Густав Климт. В Вене сегодня от его «Поцелуя» не продохнуть, он там встречается гораздо чаще, чем буква Z в Петербурге. «Портрет Эмилии Флёге» (илл. 11), дизайнера, модельера и близкой подруги художника, — образцово-показательный портрет дамы венского высшего света. Климт создал целую серию прекрасных светских дам, Диотим из «Человека без

свойств» в различных обличьях, чьё «расширившееся самолюбие превратилось в духовность», как Музиль это блестяще сформулировал. Климту, ведущему художнику Вены, Сецессион и обязан своим существованием: образование товарищества было ответом на отказ официального жюри взять его работы на ежегодную выставку. Впрочем, молодёжи удалось уговорить стать почётным председателем нового объединения Рудольфа фон Альта, мастодонта австрийского эклектизма. Ему на время образования Сецессиона было 85 (автопортрет (илл. 12) сделан за семь лет до того, как он возглавил Сецессион). Два других главных венских художника пока ещё учатся в гимназиях: Оскару Кокошке в 1900 году семнадцать лет, Эгону Шиле — десять.

Ксилография по рисунку Штёра «Вампир» (илл. 13), художника сегодня мало кому известного, — отличная иллюстрация вкуса богемной Вены начала века. Декадентство, символизм и женщина-вамп: обратить внимание на неё надо из-за публикации — она появилась в журнале *Ver Sacrum*, «Весна священная». С образом



(Илл. 12)  
Рудольф фон Альт. Автопортрет. 1890  
*Wien Museum*



(Илл. 13)

Эрнст Штёр. Вампир. 1899  
*Österreichische Nationalbibliothek*





(Илл. 14)

Йозеф Мария Ольбрих. Штёр-хаус. Клиника для  
душевнобольных. Санкт-Пёльтен. 1899

*Ingrid Hedbavny / Flickr*

весны мы ещё не раз столкнёмся, рассуждая об искусстве начала века. Выразителен и так называемый *Stöhr-Haus* (илл. 14), здание больницы, выстроенное Ольбрихом и названное так не по имени художника, а по имени его брата, доктора Германа Штёра. Заказ Ольбрих получил благодаря Эрнсту Штёру, рисунок женщины со змеёй на фасаде тоже Штёра: сам художник, страдая от депрессий, часто оказывался в больнице, а в 1917 году покончил с собой. Уютненькое местечко для психопатов. Психопатия венской богемы была чуть ли не выше, чем парижской или петербургской, от неё лечились все с различными результатами. Раздолье доктору Фрейду.

Похожие на *Stöhr-Haus* дома можно встретить по всей Восточной Европе, в Москве, Хельсинки, Петербурге, Варшаве, Праге, Будапеште. Архитектура Вагнера и Ольбриха послужила образцом для архитекторов *модерна* всех восточноевропейских столиц: ввожу русский вариант того, что французы называют ар-нуво, австрийцы — Сецессионом, а другие европейцы по-другому, о чём разговор впереди.

Слово «модерн» нас в Россию и переносит. Он пришёл в неё поздно и со скандалом. Ещё в шестидесятые годы XIX века российское общество раскололось на консерваторов и либералов, тогда же произошло и резкое размежевание вкусов. Грубо говоря, сторонников академизма, тогда всё ещё господствовавшего в русской живописи и стремительно превращавшегося в салон, можно обозначить как консерваторов. А художников, участвовавших в «Бунте четырнадцати» 1863 года, направленном против принципов Императорской Академии художеств, и потом организовавших «Товарищество передвижных художественных выставок», — как либералов. Идейным вдохновителем, защитником и пропагандистом нового направления стал художественный критик Владимир Васильевич Стасов. В 1870-е, последнее десятилетие царствования Александра II, начался постепенный отход от либеральных реформ к агрессивному консерватизму и процесс закручивания гаек, превращавший правление в режим со всеми вытекающими из этого



(Илл. 15)

Илья Репин. Приём волостных старшин Александром III  
во дворе Петровского дворца в Москве. 1884

*Третьяковская галерея*

обстоятельствами. Либералы были побеждены, а поклонники Чернышевского перешли к радикальным действиям. Десятилетие закончилось взрывом на Екатерининском канале 13 (1) марта 1881 года и наступлением глухих годов, в которые «встретившись лицом с проходим, / Ему бы в рожу наплевал, / Когда б желания того же / В его глазах не прочитал...» Так определил Блок самоощущение интеллигента 1880-х в поэме «Возмездие». Реакция, определявшая то, что называют общественно-политической жизнью, влияла на всё вокруг, в том числе и на жизнь художественную. Российская художественная жизнь стала безнадёжно провинциальной. К концу столетия передвижники растеряли свой революционный пыл и приспособились к салонному вкусу, а салонный вкус приспособился к ним. Они стали получать официальные заказы, как Репин (илл. 15), писать портреты императора и членов фамилии, как Крамской, многие были награждены членством в Императорской Академии художеств и профессорским званием.

Владимир Васильевич Стасов из демократического светила, взошедшего на небо русской художественной критики, превратился в ласкаемого официозом гуру, узурпировавшего право считать то или иное произведение плохим или хорошим. Он продолжает насаждать сформировавшийся в 1860-е вкус, провозглашая идейность самым важным качеством искусства. Под идейностью прежде всего подразумевалось то, что искусство должно быть народным, национальным и здоровым. Принципы шестидесятников стареют, как и они сами, так что народное деформируется в примитивность, национальное — в национализм, здоровое — в невежественность. «В сердцах царили сон и мгла», как сказал всё тот же Блок, и художественная жизнь была просто-напросто провинциальной и затхлой, как в Петербурге, так и в Москве.

В 1898 году разразился скандал, прямо-таки дублирующий скандал с венским Сецессионом. В Петербурге вышел первый номер журнала «Мир искусства», организованного молодыми художниками и литераторами под началом

Сергея Дягилева. Подборка статей и иллюстраций в нём была безобидной и компромиссной, сделанной специально для того, чтобы не раздражать старшее поколение и не противоречить его вкусам и взглядам. Дягилев, не менее хитрый, чем его венские коллеги, даже добился поддержки Ильи Ефимовича Репина, который по сравнению с Рудольфом фон Альтом был мальчик (всего 64), но считался художником № 1 в России и был не менее влиятелен. Ловкость не помогла, идейный вождь передвижников Владимир Васильевич Стасов всё равно взбесился. В первую очередь из-за того, что почувствовал конкуренцию. Он обрушил на молодёжь всю мощь своего авторитета, Сергей Дягилев ему ответил, великий критик перешёл к ругани, к нему присоединился Репин, сначала «Мир искусства» поддержавший. Появились карикатуры Павла Щербова, подписывающегося *Old Judge*, высмеивающие новое направление и довольно остроумные. В потоках уничижительной критики, вылившейся на голову молодёжи, слово «декадент», то есть «вырожденец», было



(Илл. 16)

Михаил Врубель. Принцесса Грёза. 1896  
Третьяковская галерея



ключевым. Страсти дошли до крайней степени накала. Невозможность примирения со старшими для Дягилева стала очевидной, так что он полностью расстался с мыслью о компромиссе, забросил чепец за мельницу и решил уже не просто слыть, а быть главным редактором журнала декадентов. Теперь он уже пропагандирует свои вкусы активно до агрессивности. Он организует художественное товарищество «Мир искусства», выставки одну за другой, обращая внимание на Врубеля, художника, получившего широкую известность за пределами узкого московского круга также благодаря скандалу. Скандал разразился вокруг двух панно, «Принцессы Грёзы» (илл. 16) и «Микулы Селяниновича», изначально предназначенных для павильона Художественного отдела XVI Всероссийской промышленной и художественной выставки, состоявшейся в 1896 году в Нижнем Новгороде. Скандал широко освещался прессой, так как в борьбе за быть или не быть павильону Художественного отдела нижегородской ярмарки украшенным панно Врубеля приняли участие такие

фигуры, как министр финансов С. Ю. Витте, меценат С. И. Мамонтов, весь совет Академии художеств во главе с вице-президентом И. И. Толстым. Даже император Николай II после приезда в Нижний Новгород тут же отправился вместе с императрицей лично разбираться с проблемой. Рецензии были как отрицательные, так и положительные, хотя отрицательные были хлеще, и их было больше. Особенно постарался молодой и быстро входящий в моду писатель Максим Горький, обрушившийся на Врубеля и его защитников в целой серии статей. Нижегородский скандал был не первым в России скандалом вокруг живописного произведения, но все предыдущие разбирательства властей с живописью касались только сюжета, а теперь — формы. Панно сняли, но Мамонтов, их заказавший, разместил их в специальном павильоне. Врубель же получил, сам того не ожидая, звание главы декадентов. Вот к нему Дягилев и обратился. Первые воспроизведения врубелевских работ, сопровождаемые благожелательными комментариями, появляются на страницах журнала «Мир



(Илл. 17)

Павел Щербов. Карикатура для журнала «Шут». «— Брось, бабка, торговаться; сказано: одеяло — в рубель... Ведь я его не на свалке выгреб, а в больнице у Фрея выудил». 1898

*Российская национальная библиотека*



(Илл. 18)

Михаил Врубель. Демон поверженный. 1902  
*Третьяковская галерея*

искусства» в 1899 году, а с 1900 года Врубель становится членом и постоянным участником всех выставок одноимённого объединения. Именно на историю с Врубелем, которому Дягилев устроил заказ у своей покровительницы княгини Тенишевой на панно «Весна», и намекает карикатура Щербова «Одеялко в рубель» (илл. 17), изображающая Дягилева, торгующегося с Тенишевой, и картину Врубеля в виде лоскутного одеяла. В 1902 году на IV выставке «Мира искусства» в Петербурге был выставлен «Демон поверженный» (илл. 18), произведший огромное впечатление на Блока. В картине много павлиньих перьев, демонологического пафоса и ардекошного символизма, но она наделена силой притяжения, свойственной немногим шедеврам живописи. Творческая жизнь Врубеля коротка, после 1902 года он большую часть своей жизни провёл в психиатрических клиниках и создал очень мало (илл. 19–21), так что его наследие (всего тридцать с небольшим картин маслом) не столь уж велико и к тому же неровно, но его фигура играет в русском искусстве огромную роль.



(Илл. 19)

Михаил Врубель. набросок женской фигуры. Из собрания  
доктора Владимира Поморцева. 1902–1903

*Третьяковская галерея*



(Илл. 20)

Михаил Врубель. Обнажённая фигура. Из собрания доктора  
Владимира Поморцева. 1902–1903  
*Третьяковская галерея*



(Илл. 21)

Михаил Врубель. Бегство в Египет. Из собрания доктора  
Владимира Поморцева. 1902–1903  
*Третьяковская галерея*



Хронологически принадлежа веку XIX, ибо после выставки 1902 года он практически отошёл от художественной жизни, Врубель открыл XX век в русской живописи.

В русской культуре слово господствовало над изображением. Здесь надо ввести ещё один хрононим, совпадающий по времени с *Belle Époque*, но употребляющийся только в России и только по отношению к ней: Серебряный век. Важнейшую роль в нём играет литература, поэзия в первую очередь, причём господствует, особенно на пресловутом «рубеже веков», символизм. И Серебряный век, и символизм укоренены в XIX веке, оба термина довольно расплывчаты, несмотря на то что и о том, и о другом написаны горы книг. На то, когда начался и когда закончился Серебряный век, у каждого исследователя своя точка зрения, а в символизм, не имеющий никаких определённых формальных параметров, можно записать кого угодно. «Мир искусства» был порождением Серебряного века. Дягилев, как и символисты, выступая за *l'art pour l'art*, «чистое искусство», выиграл в борьбе со Стасовым.

Массовой популярностью ни его журнал, ни его выставки не пользовались, но молодые художники, связанные с этим объединением, — Сомов, Бакст, Бенуа, Лансере, Кустодиев, Серебрякова — постепенно добились признания и успеха, в том числе и финансового. В 1899 году Дягилев устроил в Петербурге первую международную выставку «Мира искусства», где вместе с русскими художниками выставил импрессионистов, в России тогда практически неизвестных. На выставке были показаны давно признанные Европой художники, но в провинциальной России даже ретроспективный эстетизм Дягилева воспринимался как посягательство на духовные скрепы. Само определение «Серебряный век» подразумевает вторичность: достаточно посмотреть на «Даму в голубом» (илл. 22) Константина Сомова, олицетворение Серебряного века, и сравнить её с портретами Климта, чтобы понять, насколько консервативными были вкусы и воззрения «Мира искусства», но недооценивать значимость объединения не нужно. Сделанные Дягилевым и его единомышленниками



(Илл. 22)

Константин Сомов. Дама в голубом. Портрет Елизаветы  
Мартыновой. 1897–1900  
*Третьяковская галерея*



(Илл. 23)

Филипп Малявин. Смех. 1899

*Galleria Internazionale d'Arte Moderna "Cà Pesaro"*

первые робкие шаги на пути к освобождению творчества от диктата идеологии привели к тому, что русское искусство совершило резкий скачок уже во второй половине десятилетия.

На Всемирной Парижской выставке особо отмеченными жюри стали три русских художника: Константин Коровин, Валентин Серов и Филипп Малявин. Все трое молоды, к академическим кругам пока ещё не принадлежат, да к тому же картина «Смех» (илл. 23) Малявина была отвергнута советом Академии как дипломная работа. Их работы были на всех выставках «Мира искусства», журнал усиленно их пропагандировал, так что решение Парижа поддержало Дягилева во мнении русского общества. Элегантных «Петра II и цесаревну Елизавету на псовой охоте» (илл. 24) Серова вообще можно воспринимать как манифест мирискуснического ретроспективизма, хотя отношения художника с Дягилевым не были особо тесными. Воззрения «Мира искусства» были открыто западническими и типично петербургскими — согласно сформировавшемуся уже при Петре противопоставлению европейской и русской

столиц друг другу. В XVIII–XIX веках Петербург явно доминировал на культурной сцене, но к 1900 году разрыв начал сокращаться. В первую очередь из-за того, что в Москве стало денег если и не больше, чем в Петербурге, то почти столько же. Петербург — город аристократии, Москва — новой буржуазии. Промышленные магнаты становятся главными заказчиками Врубеля, Коровина, Серова, Малявина, с Москвой связанных чуть ли не теснее, чем с Петербургом. С 1900 года древняя столица начинает догонять новую и претендовать на равенство, что обусловлено окончательным падением престижа Академии и диктатом двора в области художественного вкуса.

Архитектура русского модерна около 1900 года часто рабски подражала парижским образцам, наградив Невский проспект такими уродами, как Дом книги (Дом компании «Зингер», Павел Сюзор, 1902–1904) и Елисеевский магазин (Г. В. Барановский, 1902–1903). Назовём их «кошмар Гимара», все мы Дом книги и Елисеевский ценим и любим, и, не вдаваясь в сложные подробности, надо указать, что более



(Илл. 24)

Валентин Серов. Император Пётр II с цесаревной Елизаветой  
Петровной выезжают верхом из села Измайлова осенью  
на псовую охоту. 1900  
*Русский музей*





(Илл. 25)

Валентин Тепфер. Дом со слонами. Дача Константина  
Головкина. Самара. 1908–1909  
*Cath Sea / Wikivoyage*



оригинальные тенденции в русской архитектуре появятся лишь во второй половине десятилетия и будут связаны с сильными ретроспективными тенденциями, обращением к неоклассике, ампиру и древнерусской архитектуре. О силе воздействия венской архитектуры говорит так называемый Дом со слонами (илл. 25), спроектированный Валентином Тепфером по замыслу его владельца, самарского купца Константина Головкина. Во всяком случае, так утверждал сам Головкин. Он относится к более позднему времени, уже к 1910 году, но служит прекрасным примером того, как влияние столичных образцов подвергалось в России своеобразной интерпретации, доводящей оригинальность до курьёзности.

В Российской империи, но не в России, существовал третий важный центр культурного притяжения — Финляндия и Хельсинки. Первой выставкой Дягилева стала устроенная в 1897 году Экспозиция русских и финляндских художников. Она, воспринимавшаяся как фронтёрская не только потому, что всё, что делал Дягилев,



(Илл. 26)

Аксели Галлен-Каллела. Похищение Сампо. 1897

*Ateneum*



(Илл. 27)

Хуго Симберг. Раненый ангел. 1903  
*Ateneum*

воспринималось как фронда, но и в силу политических обстоятельств, показала работы европейского уровня. Финское изобразительное искусство *Belle Époque* переживало самый настоящий взлёт, затем названный «золотым веком финской живописи». Как старшее поколение — Альберт Эдельфельт, Ээро Ярнефельт и Пекка Халонен, — так и младшее — Аксели Галлен-Каллела (илл. 26), Магнус Энкель и Хуго Симберг (илл. 27) — дали целую плеяду талантливейших живописцев. Все они побывали в Европе, были в курсе последних новшеств и были там признаны. Взлёт финской живописи именно на рубеже веков, внезапный и короткий, феноменален. Объяснить его чем-то, кроме как духовной концентрацией нации, нацеленной на сохранение своей идентичности, трудно. Архитектура финского модерна ни в чём не уступала петербургскому, хотя Готтлибу Элиэлю Сааринену, главной её звезде, в 1900 году исполнилось всего восемнадцать. Однако именно он спроектировал павильон Финляндии на Всемирной Парижской выставке, стоявший отдельно от русского.

Берлин, провозглашённый столицей относительно недавно, в 1871 году, отнюдь не был в XIX веке особо важным европейским центром. Зато с 1870-х годов, как и вся Германия, он стал бурно развиваться и расти, превращаясь в мегаполис. В Берлин текли деньги и ехали за удачей, работой и знаниями со всех концов Германии, однако главным событием конца века в нём стала не выставка берлинца или даже немца, а скандал, связанный с картинами норвежца Эдварда Мунка. В 1891 году они были запрещены к показу на Международной Берлинской выставке комиссией Берлинского союза художников «из уважения к искусству и честному труду», по их формулировке, после чего прогрессивные и молодые из союза вышли и сформировали свободную ассоциацию для организации не зависящих от мнения старых грибов художественных выставок. С этого времени начинается история берлинского Сецессиона. Среди прогрессивных и молодых были три самых известных берлинских художника: Макс Либерман (44 года),

Франц Скарбина (41) и Вальтер Лейстиков (26). Эти трое стали определять курс появившегося вскоре берлинского Сецессиона, но около 1900 года ничего особо яркого Берлин не дал, его слава была впереди. Мунк был намного талантливее как своих хулителей, так и защитников. Макс Либерман, салонный импрессионист (импрессионизм уже в Европе стал вполне Салоном), стал вскоре тираном похуже прежнего старичья из Берлинского союза. Его прекрасно характеризует ловко и бесцветно написанный интерьер собственного ателье (илл. 28) в так называемом дворце Либермана, его берлинском обиталище, который мог быть написан в 1872 году с тем же успехом, что и в 1902-м. Более интересным представляется Ловис Коринт, переехавший в Берлин из Мюнхена в 1901 году. Его Саломея (илл. 29), любимая героиня бель-эпок, ар-нуво, символизма, Серебряного века и Сецессиона, как там его ни назови, не лишена выразительности и похожа на Валентину Матвиенко в молодости. Так же красива и одета всегда по моде и к лицу.



(Илл. 28)

Макс Либберман. Ателье художника. 1902  
*Kunstmuseum St. Gallen*



(Илл. 29)

Ловис Коринт. Саломея II. 1900  
*Museum der bildenden Künste Leipzig*



Мюнхен, в котором Коринт прославился перед переездом в Берлин, был гораздо важнее новой столицы Германской империи. Говоря о нём, надо ввести ещё один термин: *Jugendstil* — так, что в переводе означает «стиль юности», именуется в Германии то, что по-французски звучит как *Art Nouveau*, а по-русски — модерн. *Jugend*, то есть «Юностью», назывался основанный в Мюнхене журнал, собравший вокруг себя, как и «Мир искусства» в России, группу интеллектуалов и художников. Дух журнала полностью соответствовал *genius loci*, духу места, города Мюнхена, гениально описанному Томасом Манном в «Докторе Фаустусе»:

«Красота города, его монументальная, воспо-  
 ённая горными ручьями буколичность, тёп-  
 лая синева альпийского неба, конечно же,  
 радовали глаз, а непринуждённость его нра-  
 вов, граничившая с неизменной маскарад-  
 ной вольностью, наверно скрашивала жизнь  
 моему другу. Однако дух — *sit venia verbo!* (да  
 простится мне это выражение) — дух

города, простоватая примитивность его интеллектуальной жизни, чувственно-декоративное, карнавальное искусство этой самодовольной Капуи должны были быть органически чужды столь глубокому и строгому человеку, именно такое бытие и могло вызвать у него тот туманный, холодный, задумчиво-отрешённый взгляд, который я уже несколько лет у него замечал.

Я говорю о Мюнхене поздней поры регентства, Мюнхене за четыре года до войны, последствия которой превратили его добродушие в душевную болезнь, порождая в нём всё новые мрачные гротески; об этой красиво раскинувшейся столице, где политическая проблематика сводилась к забавному противоречию между полусепаратистским народным католицизмом и передовым либерализмом пангерманский лояльности; о Мюнхене с церемонным разводом караулов и концертами в Галерее полководцев, с антикварными лавками, с дворцами-магазинами

и сезонными выставками, с крестьянскими карнавалами в канун поста, с тяжёлым хмелем мартовского пива, с затяжными празднествами на Терезиенвизе, где упрямо весёлая простонародность, давно уже испорченная нынешним массовым на неё спросом, отмечала свои сатурналии; о Мюнхене с его застывшим вагнеризмом, с его сектами, справлявшими за Триумфальной аркой свои вечерние эстетические таинства, с его особой, любезно покровительствуемой обществом, весьма уютной богемой».

Дух простоватой примитивности мюнхенской интеллектуальной жизни прекрасно передаёт «Прогулка» (илл. 30) Франца фон Штука, художника очень популярного во всей Европе и оказавшего влияние на многих, в том числе и на Врубеля. Его искусство — забавный вариант неоклассической тенденции в модерне, чаще всего называемой символизмом (прекрасный пример — «История

Психеи» Мориса Дени 1907 года, написанная для Морозова), одобренной изрядной долей юмора. Мюнхен дал также образцы стильной декоративности как в архитектуре (фасад фотомастерской (илл. 31), созданный по проекту архитектора Августа Энделя), так и прикладном искусстве. Вышивка по рисунку Германа Обриста, получившая название «Удар хлыста» (илл. 32) (на самом деле Обрист рисовал цикламен), считается формулой ар-нуво. Нетрудно заметить, что фасад здания и шёлковая занавеска воспринимаются одинаково, как плоскость для нанесения динамичного узора, что было характерным признаком для многих представителей европейского модерна. При сравнении ударов хлыста Обриста и Энделя со Штуком кажется, что они противоречат друг другу: более антиклассичного, чем динамический изгиб, взятый за основу модернового орнамента, вроде как и не придумаешь, но на самом деле он является модификацией утверждённой классицизмом S-образной линии, восходящей к древнегреческому хиазму.



(Илл. 30)

Франц фон Штук. Прогулка. 1903

*Частное собрание*



(Илл. 31)

Август Эндель. Придворная фотомастерская Эльвиры  
предпринимателей Аниты Аугспург и Софии Гудстиккер.

Мюнхен. 1898

*Münchner Stadtmuseum*



(Илл. 32)

Герман Обрист. Цикламен (Удар хлыста). Настенная занавесь  
с шёлковой вышивкой. Ок. 1895

*Münchner Stadtmuseum*

Кроме Берлина и Мюнхена, третьим важным центром искусства около 1900 года в Германии становится Дармштадт. Здесь в 1899 году великий герцог Гессена Эрнст Людвиг, внук королевы Виктории по матери, профинансировал основание художественной колонии под присмотром Петера Беренса и Йозефа Ольбриха, уже знакомого нам по Вене. Каждый из приглашённых архитекторов (всего их было семеро) построил себе дом по собственному проекту, так что образовался целый городок под названием *Mathildenhöhe*, холм Матильды (илл. 33), представлявший последний крик архитектурной мысли. Панорама Матильденхёе выглядит эффектно, во многом из-за церкви, построенной Леоном Бенуа примерно в 1897–1903 годах по желанию императрицы Александры Фёдоровны, урождённой принцессы Гессен-Дармштадтской, и никак с деревней художников не связанной. Беренс и Ольбрих, проектировавшие свои постройки, вписывали абсолютно чуждую им неорусскую архитектуру в свой ансамбль явно с проклятиями в адрес царской фамилии,



но получилось занимательно. Чистый постмодернизм. Перед церковью виден Бассейн лилий, спроектированный Альбином Мюллером, а на заднем плане — Выставочный зал и Свадебная башня Йозефа Ольбриха, во всём русской клюкве противоположные. В доме Петера Беренса (илл. 34), выстроенном им для самого себя, продумано всё, от фасада до ручки двери. Объединение экстерьера и интерьера в едином стиле стало любимой задачей модерна, разительно отличающей его от историзма, любившего привнести в интерьер разнообразие стилей: готическая столовая и спальня рококо. Фасад дома Беренса с намёком на фахверк, «работу ящиками», типичный для средневековых немецких конструкций, стал образцом для престижных загородных коттеджей вплоть до сегодняшнего дня.

Разговор о Мюнхене и коттеджах приближает нас к Швейцарии, про которую Орсон Уэллс в замечательном фильме «Третий человек» Кэрола Рида говорит, что эта уютная благополучная страна не дала миру ни Микеланджело, ни Макиавелли, а только часы с кукушкой,



(Илл. 33)

Матильденхёе. Свадебная башня (1908), Выставочный  
зал (1908), Церковь Св. Марии Магдалины (1897–1899),  
Бассейн лилий (1905). Дармштадт

*Mathildenhöhe.de*



(Илл. 34)

Петер Беренс. Беренс-хаус. Дармштадт. 1901

*Florian Monheim / Alamy*



(Илл. 35)  
Арнольд Бёклин. Остров мёртвых. 1901  
*Эрмитаж*

*cuckoo-clock*. Орсон Уэллс в данном случае не прав: куку-кlock изобретены в Аугсбурге, Швейцария же дала много блистательных имён, в том числе и в живописи. Теснейшим образом с Германией был связан Арнольд Бёклин, умерший в 1901 году в возрасте 85 лет, в один год с королевой Викторией (ей был всего 81). Бёклин своей смертью скорее закрыл ушедшее столетие, чем открыл новое, но его известность, популярность и влияние были огромны. Особенно в России: в 1900-е годы фотография с его «Острова мёртвых» (илл. 35) висела в каждой интеллигентной квартире, как до того обязательной была фотография «Сикстинской Мадонны». Бёклин и Штук — очень близкие по духу художники, их часто считают представителями символизма, хотя они вписываются и в поздний академизм, и салон, и *Jugendstil*. Бёклин гораздо значимее как живописец, сейчас его значение никто не оспаривает, хотя модернизм XX века (модернизм! — не модерн: о разнице модерна и модернизма мы ещё будем говорить на следующих лекциях) считал его живопись пафосно пошлой.

Картина «Чума» (илл. 36) создана им перед самой смертью. Гораздо благосклоннее, чем к Бёклину, модернизм отнёсся к другому швейцарцу, Фердинанду Ходлеру. В 1900 году ему исполнилось 47, он уже был маститый живописец, хотя ещё десять лет тому назад его картина «Ночь» была снята со скандалом с женевской выставки. На Всемирной Парижской выставке он получил аж три золотые медали (раздавали на ней их щедро), так что в новый век, после смерти Бёклина, он вошёл первым художником Швейцарии. Его картина «Весна» (илл. 37) олицетворяет тоску по обновлению: весна и юность, вспомним *Ver Sacrum* в Вене, *Jugend* в Мюнхене. Тема весны и юности — любимая тема модерна. Ходлер был связан с танцевальной школой Далькроза в Женеве. Школу, преподающую основы ритмической гимнастики, изобретённой Далькрозом, называли «школой босоножек»; она оказала огромное влияние на балет, и с неё можно начинать историю *modern dance*. Многие картины Ходлера напоминают сцены современной хореографии — как, например, его «Истина» (илл. 38).



(Илл. 36)  
Арнольд Бёклин. Чума. 1898  
*Kunstmuseum Basel*





(Илл. 37)  
Фердинанд Ходлер. Весна. 1901  
*Museum Folkwang*





(Илл. 38)  
Фердинанд Ходлер. Истина. 1903  
*Kunsthaus Zürich*

Уже говорилось о золотом веке финского искусства, но он был частью общескандинавского расцвета. В первую очередь это касается трёх имён в литературе: норвежцев Ибсена и Гамсуна и шведа Стриндберга. И в музыке: норвежца Грига и финна Сибелиуса. Если в середине XIX века Европа имела смутное представление о Скандинавии, то в модерне начинается самый настоящий её культ. Наиболее страстными поклонниками не только искусства Швеции и Норвегии, но и самого духа этих стран были символисты, достаточно вспомнить Блока. Эдвард Мунк — первый (и последний) норвежский художник общеевропейского значения. Он сыграл важнейшую роль в становлении искусства нового века, став не то чтобы предтечей, но основой экспрессионизма, так что часто его экспрессионистом и именуют. Правильнее его, как и Ходлера, называть символистом, учитывая всю расплывчатость этого термина. С течением времени слава скандинавских писателей несколько поблёкла, в то время как слава



(Илл. 39)  
Эдвард Мунк. Крик. 1893  
*Nasjonalmuseet for kunst*



(Илл. 40)

Эдвард Мунк. Танец жизни. 1900

*Nasjonalmuseet for kunst*

Эдварда Мунка только возросла. Его картина «Крик» (илл. 39), работу над многочисленными вариантами которой он продолжал с 1893 по 1910 год, стала одним из известнейших произведений в мире. В ней поражает удивительная смелость полного разрыва с тем, что называют реализмом, то есть стремлением к внешнему правдоподобию, характерному для XIX века. «Крик» — самый настоящий прорыв в будущее, не предвосхищающий, а предопределяющий новое столетие. Немецкий экспрессионизм сформировался благодаря Мунку, вырос из таких его работ, как «Танец жизни» (илл. 40), центральная часть его большого цикла, названного «Фриз жизни: Поэма о любви, жизни и смерти». Начат цикл был в 1890-е, закончен же к 1902 году, когда вся серия была показана полностью на берлинском Сецессионе. Название цикла свидетельствует о тесной взаимосвязи Мунка с символизмом, а следовательно, и с модерном, но как художник он феноменален и ни в какие стилевые рамки не укладывается.

Наиболее известным в Европе шведским художником был Андерс Цорн, виртуозный портретист, добившийся всемирной славы, что и подтверждает его «Портрет президента США Стивена Гровера Кливленда» (илл. 41). Портрет — образчик салонной живописи, в меру реалистичный, в меру импрессионистичный, именно такой, какой должен нравиться заказчику, причём денежному, но и не более того. Цорна часто сравнивают с Серовым, что в какой-то степени справедливо, но надо учесть, что не создал он ни «Иды Рубинштейн», ни чего-либо подобного картине «Солдатушки, бравы ребятушки, где же ваша слава?». Сейчас чуть ли не более интересным кажется Карл Ларссон, автор больших полотен и монументальных росписей, но известный больше своими рисунками, посвящёнными семейному быту, вроде «Сочельника» (илл. 42), напоминающего фильм Бергмана «Фанни и Александр». А заодно и рекламирующий образ жизни Швеции, постепенно становящейся самой благополучной страной Европы. Дания, в первую половину XIX века



(Илл. 41)

Андерс Цорн. Портрет президента США Стивена Гровера  
Кливленда. 1899

*National Portrait Gallery, Washington, D. C.*





(Илл. 42)  
Карл Ларссон. Сочельник. 1904  
*Nationalmuseum*





(Илл. 43)

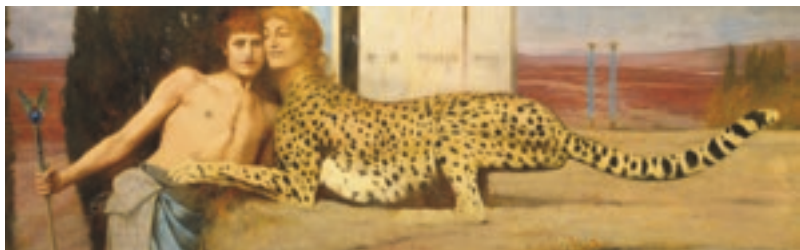
Вильгельм Хаммерсхей. Гостиная, освещённая солнцем. 1905  
*Alte Nationalgalerie*

доминировавшая в культуре Скандинавии, теряет первенство. Наиболее видный из датских художников рубежа веков — недавно вошедший в моду Вильгельм Хаммерсхёй. За его произведениями, подобными «Гостиной, освящённой солнцем» (илл. 43), сейчас гоняются музеи и частные коллекционеры, видя в них предчувствие сюрреализма.

Третьим центром модерна после Парижа и Вены в 1900 году стал Брюссель. Термин *Art Nouveau* имеет бельгийское происхождение: он появился на страницах бельгийского журнала *L'Art Moderne*, обозначая деятельность группы *Les Vingt*, «Двадцать», объединяющий двадцать реформаторов художественной жизни, самыми известными из которых были Фернан Кнопф и Джеймс Энсор. Кнопф очень близок к Штуку, как то видно по одной из его самых известных картин «Искусство, или Нежность сфинкса» (илл. 44) 1896 года, вписываясь в то, что называется символизмом. Энсор гораздо более значимый для XX столетия художник, чем Кнопф, и сравним с Мунком. Он был блистательным

и разнообразным живописцем, но особо известны его макабрические композиции со скелетами и масками. Энсор, как и Мунк, — предтеча экспрессионизма, и его также относят к символизму, что и верно, и условно в одно и то же время. Великолепный пример — «Автопортрет с масками» (илл. 45), где он стилизует себя под Рубенса.

Обращение к XVII веку и Рубенсу не случайно: этот гений — воплощение богатой и процветающей Фландрии, национальный герой, памятник ему в Антверпене стал символом страны. Бельгия, обретшая независимость относительно недавно, в 1830 году (до того она принадлежала Испании, затем — Франции, а после Венского конгресса вошла в состав Нидерландов, выйдя из него благодаря всеобщему восстанию), очень внимательно относилась к своему культурному прошлому, но это обращение подразумевало и настоящее. В конце XIX века Бельгия, маленькая и сильно обедневшая страна, сделала рывок в индустриальном развитии, став одной из самых благополучных стран Европы. Богатство её обеспечивалось ещё и тем, что она,



(Илл. 44)

Фердинанд Кнопф. Искусство, или Нежность сфинкса. 1896

*Musée royal d'art ancien à Bruxelles*



(Илл. 45)

Джеймс Энсор. Автопортрет с масками. 1899  
*Menard Art Museum*

как клоп, присосалась к огромной, богатой и несчастной стране, тогда именовавшейся Бельгийским Конго. Поведение бельгийских колонизаторов служит образцом жестокости в Африке, превосходящей и французов, и англичан. Эксплуатация конголезских богатств, хотя и не только она, обеспечила процветание и богатство бельгийской *Belle Époque*, которая действительно для Бельгии была прекрасной, как прекрасна парикмахерская (илл. 46), выполненная по проекту Анри ван де Велде, художника, архитектора и декоратора с европейской славой. Видно, что в такой парикмахерской подстригут дорого и качественно. Спроектированная ван де Велде мебель (илл. 47, 48) воспринимается, как и ажурное плетение входов в парижское метро Гимара, квинтэссенцией европейского модерна. Её изгибы, обещающие комфорт, стали образцом для интерьеров не только в Лиссабоне и Петербурге, но и в Нью-Йорке, Токио, Шанхае и Кейптауне. Бельгия богатела, и по всей Бельгии, а в Брюсселе особенно, развернулось строительство богатых особняков и вилл, одна причудливей



(Илл. 46)

Анри ван де Велде. Парикмахерская Франсуа Габи. Берлин.

1901–1904

*Klassik Stiftung Weimar*



(Илл. 47)

Анри ван де Белде. Кресло. 1897–1899

*Germanisches Nationalmuseum*





(Илл. 48)

Анри ван де Велде. Письменный стол и кресло. 1898–1899

*Germanisches Nationalmuseum*



(Илл. 49)

Виктор Орта. Отель Сольве. Брюссель. 1898–1900

*Alan John Ainsworth / Alamy*

другой. Пример — Отель Сольве (илл. 49) Виктора Орта (отель в данном случае не гостиница, а особняк), сейчас зажатый с боков двумя современными высотками, кажущимися удручающе скучными по сравнению с ним. Бельгийское процветание было разрушено двумя мировыми войнами. Неким символом этого утерянного времени стал Эркюль Пуаро Агаты Кристи со всеми его особенностями: упрямством, умом и скрытой под вежливостью жёсткостью, доходящей до жестокости. Виктор Орта после оккупации Бельгии в 1915 году, как великий сыщик и многие другие бельгийцы, бежал в Англию, но в 1919-м вернулся в обедневшую страну, где с заказами стало туго, так что он продал дом и даже мастерскую.

Нидерланды как-то даже отстали на некоторое время от Бельгии в промышленном развитии, и в Амстердаме *Belle Époque* была гораздо скромнее, чем в Брюсселе. Знаменитейший после Рембрандта сегодня голландский художник, Винсент Ван Гог, признания на родине долго не получал. Умерший в 1890 году, он с полным

правом может считаться живописцем XX столетия не только из-за того огромного влияния, какое оказал не просто на живопись, а на всю его культуру, но и потому, что его имя обрело известность только в новом столетии, после триумфально прошедшей в 1901 году в Париже ретроспективы в галерее Бернхейм-Жён. Ван Гог открыл глаза молодым художникам: Матисс, Дерен и Вламинк под влиянием его работ осмелели и пришли к фовизму. За парижской последовали ретроспективы в Кёльне в 1912 году, в Нью-Йорке в 1913 году и в Берлине в 1914 году. Там с его работами познакомилась Хелен Крёллер-Мюллер, ставшая активно покупать его работы, до того в Нидерландах отсутствующие. На основе её коллекции и на её деньги потом был создан знаменитый музей Крёллер-Мюллер в Оттерлоо.

Хоть и скромно, модерн Амстердама всё же коснулся. Самый интересный живописец голландского ар-нуво — Ян Тороп. Он родился в маленьком городке Пурвореджо на острове Ява, тогда — колонии Нидерландов, которую они угнетали с чуть меньшей жестокостью,

чем бельгийцы Конго. Изначально Тороп работал как средне одарённый живописец второй половины XIX века, знакомый с импрессионизмом, но затем стал создавать густо, как индонезийский соус самбал — красным перцем, одобренные символизмом артновошные композиции, в которых фигуры бескостно стелются, как цикламен в «Ударе хыста» Германа Обриста. Его «Три невесты» (илл. 50) аллегорически изображают три ипостаси Вечной Женственности: Монахиню, Невесту, Блудницу. В крови Торопа была толика яванской крови, и его искусство, неожиданное для Голландии, напоминает об одной его соотечественнице и младшей современнице, Маргарете Гертруде Зелле, более известной как Мата Хари (илл. 51). Она, в отличие от родившегося на Яве и имевшего несколько капель автохтонной крови Торопа, появилась на свет в провинции Фрисландия от чистокровных голландских родителей, но выдавала себя за ост-индийскую танцовщицу. Она покорила Париж в 1904 году, а затем, то ли связанная с немецкой разведкой, то ли нет, в 1917-м была расстреляна как немецкая шпионка



(Илл. 50)

Ян Тороп. Три невесты. 1893

*Kröller-Müller Museum*



(Илл. 51)  
Мата Хари. 1906  
*RadioFrance.Fr*





(Илл. 52)

Хендрик Петрюс Берлаге. Биржа Берлаге. Амстердам.

1896–1903

*BeursVanBerlage.Com*





(Илл. 53)

Хендрик Петрюс Берлаге. Биржа Берлаге. Главный зал.  
Амстердам. 1896–1903  
*Pinterest*

по приговору французского военного суда. Её миф — такая же часть *Belle Époque*, как и картины Торопа. Около 1900 года Тороп принял участие в росписи амстердамской Биржи (илл. 52, 53), выстроенной по проекту Хендрика Петрюса Берлаге, самого крупного архитектора голландского модерна. В сравнении с брюссельской изогнутостью амстердамская Биржа, прозванная *Beurs van Berlage*, Бёурс фан Берлахе, Биржей Берлаге, производит впечатление суровое. Её называют «Ночной дозор в архитектуре» в силу того, что стала столь же знаменита, как картина Рембрандта, но очевидно, что Берлаге черпал вдохновение не в барокко, а в романской архитектуре. Во внутренней отделке он, однако, золота не пожалел, что воспринимается как намёк на манеру голландцев вести дела: сдержанно, но прибыльно.

Британия, конечно же, часть Европы, но она не то чтобы противостоит ей, а как-то от Европы отстоит. Сказывается феноменальность островного положения, что определило своеобразие её культуры, но в то же время и замкнутость, так что Британия постоянно отстаёт, опережая.

Вот и с английским модерном так. Основанная в 1861 году Уильямом Моррисом фирма *Morris & Co.* производила уже в 1860-х предметы прикладного искусства, сопоставимые с теми, что производила Европа в 1900-е, как то видно на примере образцов ткани (илл. 54, 55) по собственноручным рисункам Морриса. Деятельность фирмы была вдохновлена идеями Джона Рёскина, игравшего в Англии роль Стасова. Оба этих критика кажутся антиподами: Стасов пел дифирамбы всему народно-нутряному русскому, Рёскин — изысканности итальянской готики и кватроченто. Он ввёл моду на Боттичелли и столь же страстно, как Стасов передвижников, пропагандировал прерафаэлитов. Сравнить две эти фигуры крайне интересно, но отметим лишь главное: и Рёскин, и Стасов выступали против Академии, то есть против официально одобряемого искусства, которое повсюду в Европе окостенело до Салона, превратившего красоту в красоту на грани пошлости. Деятельность Морриса, очень важная для развития не только декоративно-прикладного искусства, но и для развития общих положений



(Илл. 54)

Уильям Моррис. Змееголов. 1877  
*Cleveland Art Museum*





(Илл. 55)

Уильям Моррис. Павлин и дракон. 1878  
*Art Institute of Chicago*

эстетики, была частью широкого движения, называемого *The Arts and Crafts movement*, боровшегося против деперсонализации индустриальной революции. Цели апологетов движения были анахронично утопические, они призывали к возрождению средневекового способа производства, к благословенному времени, когда слово *Art* означало одновременно и художество, и мастерство. Борьба с индустриализацией была обречена, но в результате противостояния случилось слияние: художники были вовлечены в создание образцов для промышленного массового производства, что потом стало важным признаком XX века. Моррис был тесно связан с прерафаэлитам с самого начала их союза, и ведущим дизайнером его фирмы был Эдвард Бёрн-Джонс, крайне популярный по всей Европе. К 1900 году многие прерафаэлиты уже перешли в мир иной (Моррис умер в 1896 году, будучи 62 лет от роду, Бёрн-Джонс — в 1898-м в возрасте 65-ти, Рёскин — в 1900-м в 81 год), а те, кто был жив, стали почтенными старцами, окружёнными славой. Социальные убеждения Морриса и отчасти Рёскина

представляли какой-то странный вариант марксистского христианства, но они не помешали тому, что именно их идеями питалось новое поколение эстетов, возглавляемое Оскаром Уайльдом. Марксизм отошёл на второй план, на первый вышла зелёная гвоздика в петлице. Обри Бёрдслей (илл. 56), сформировавшийся под влиянием прерафаэлитов, и особенно Бёрн-Джонса, был самым ярким представителем нового поколения. Этот вундеркинд (он умер в 1898 году в возрасте всего 25 лет) добился феерической популярности своими рисунками, печатавшимися в различных периодических изданиях, и книжными иллюстрациями. Специально прикладным дизайном он не занимался, но можно сказать, что у него, одного из первых, мода слилась с искусством: его рисунки определили стиль одежды и поведения, тот особый, декадентский, разумеется, стиль, которого иконами в Лондоне были он и Оскар Уайльд. К концу века движение «Искусства и ремёсла», вдохновлённое прерафаэлитами, превратилось в декадентский эстетизм. Все европейские модники и модницы Уайльдом зачитывались, Бёрдслеем

заглядывались. Бёрдслей сделал серию иллюстраций к запрещённой пьесе «Саломея» (илл. 57, 58) Уайльда, имел скандальную репутацию, но, безнадежно больной туберкулёзом, был вынужден уехать на курорт на Лазурный Берег, в Ментону, где вскоре и умер. Перед своей смертью завещал уничтожить все свои рисунки, что не было выполнено его душеприказчиком. Вызвано ли его решение было раскаянием (он перед смертью обратился в католицизм) или какими-то другими соображениями — страхом, например, — непонятно. В 1895 году разразился скандальный процесс Оскара Уайльда, и он, идол светских гостиных, такой знаменитый, такой роскошный, такой влиятельный, оказался в тюремной камере, а затем был вынужден уехать во Францию, где жил на положении обедневшего изгнанника. В 1900 году он умер, и его смерть естественно означила конец столетия для всей Европы. Уайльдианство и бёрдслианство, быстро впадающие в уальдовщину и бёрдслеевщину, только усилились после смерти обоих. В глазах Парижа процесс репутации Уайльда не помешал, и он носил ореол





(Ил. 56)

Обри Бёрдслей. Автопортрет. 1892  
*British Museum*



(Илл. 57)

Обри Бёрдслей. Туалет Саломеи. Иллюстрация к «Саломее»

Оскара Уальда. 1907

*Princeton University Library*



(Илл. 58)

Обри Бёрдслей. Чёрная накидка. Иллюстрация к «Саломее»

Оскара Уальда. 1907

*Princeton University Library*



(Илл. 59)

Анри де Тулуз-Лотрек. Портрет Оскара Уайльда. 1895  
Частное собрание

мученика с наивозможной элегантностью, как то видно на портрете (илл. 59) работы Тулуз-Лотрека 1895 года. Без судебного процесса кем бы он был? Стареющим обрюзгшим денди — а денди, обрюзгший и стареющий, уже не денди, а комический старик. Тулуз-Лотрек именно это и сообщает зрителю, но не надо думать, что это был заказ Уайльда. Несмотря на все свои страдания, он в своих вкусах так и не дорос не то что до постимпрессионизма, но даже и до импрессионизма. Тулуз-Лотрек, сталкивавшийся с Уайльдом, несомненной знаменитостью, набросал портрет по памяти и для себя, о чём свидетельствует невнятная башня Биг-Бен на заднем плане, и создал не просто портрет, а образ английского эстетизма, острый и точный. Наш Дягилев осознанно Уайльду подражал и в Париже специальной целью поставил обязательно свести знакомство с ним. Своего добился и при знакомстве выпрашивал Уайльда о возможности приобрести рисунки Бёрдслея. Судя по всему, подлинных рисунков приобрести не удалось, но их воспроизведения скоро заполнили страницы русских журналов.

Если во мнении большей части интеллектуалов в Европе процесс Уайльда лишь послужил к его вящей славе, то в самой Британии насаждаемый им эстетизм оказался скомпрометирован. В начале нового века, ознаменованного смертью королевы Виктории, воплощения добродетели, и Оскара Уайльда, воплощения порока, недавнее бурление английской художественной жизни сменилось затишьем, несколько отдающим затхлостью. Самым успешным, самым покупаемым, самым дорогим и самым известным в 1900 году был Лоуренс Альма-Тадема, голландец по происхождению, обосновавшийся в Лондоне. Картина «Розы Гелиогабала» (илл. 60) даёт о нём исчерпывающее представление. Сюжет — легендарный пир римского императора, на котором он засыпал своих гостей лепестками роз до такой степени, что они не смогли дышать. От розовости роз Альма-Тадемы также начинаешь задыхаться, но в начале века он казался просвещённой публике совершенством. С Альма-Тадемой схож Генрих Семирадский, столь же удачливый и ласкаемый высшим



(Илл. 60)

Лоуренс Альма-Тадема. Розы Гелиогабала. 1888

*Collection Juan Antonio Pérez Simón*



обществом, с той лишь разницей, что первый был голландцем в Лондоне, а второй — поляком в Петербурге. Оба к 1900-му были уже в возрасте почтенном (Альма-Тадеме — 64 года, Семирадскому — 57), и в новом веке их не ждало ничего, кроме смерти (Альма-Тадема умер в 1911-м, Семирадский — в 1902-м) и забвения. Тем не менее в XXI веке искусствоведы вытащили их снова на свет божий, выставки обоих устраиваются одна за другой в крупных музеях, на них снова толпится восторженная публика, а цены на произведения Альма-Тадемы и Семирадского резко подскочили, хотя Ван Гог или Тулуз-Лотрек, стоившие, в отличие от них, в 1900 году ещё копейки, теперь в несколько десятков раз дороже.

Вторым почтенным старцем английской живописи был Джеймс Уистлер. На три года старше, чем Альма-Тадема, он обогнал его на целое столетие. Родился он в Америке, в городке Лоуэлле, штат Массачусетс, поэтому его часто называют американским художником, хотя его семья уехала из США в Россию (его отец был железнодорожным инженером, и Николай I



пригласил его на службу), когда ему было девять лет. Он, опять же вундеркинд, успел даже поучиться в Академии Санкт-Петербурга, но уже в четырнадцать лет переехал в Лондон, и вся его дальнейшая творческая жизнь прошла между Лондоном и Парижем. Его «Павлинья комната» (илл. 61), созданная в 1877 году, вполне достойна занять место среди цветущего ар-нуво, хотя в 1870-е годы ещё никто этого термина и не употреблял. Павлиньи перья декаденты, они же символисты, мастера модерна и бель-эпок, обожали и втыкали их везде, где можно. Врубель из них сделал перину своему «Демону поверженному», Бёрдслей — юбку Саломее. Три года раньше «Павлиньей комнаты» Уистлер создал «Ноктюрн в чёрном и золотом. Падающая ракета» (илл. 62), который многие считают первым беспредметным полотном, опередившим на полвека Кандинского. И «Павлинья комната», и «Ноктюрн» удостоились скандала, как только были созданы. В случае с павлинами заказчик, к которому Уистлер так оформил комнату, предназначенную для хранения фарфора, потребовал



(Илл. 61)

Джеймс Эбботт Макнил Уистлер. Гармония в голубом  
и золотом: Павлинья комната. 1877

*Freer Gallery of Art*



(Илл. 62)

Джеймс Эбботт Макнил Уистлер. Ноктюрн в чёрном  
и золотом: Падающая ракета. 1874

*Detroit Institute of Arts*



(Илл. 63)

Чарльз Ренни Макинтош. Дом любителя искусства. Столовая.

Глазго. 1901

*Jean-Pierre Dalbéra / Wikipedia*

выплаченный гонорар назад, а «Ноктюрн» обругал сам Рёскин, заявив, что это не живопись, а горшок краски, вылитый на полотно. Во втором случае в суд уже подал Уистлер, причём выиграл, но то была пиррова победа. Присуждённый Рёскину мизерный штраф в один фартинг в пользу истца был просто издевательством, а судебные издержки велики; к тому же Уистлера подвергло остракизму лондонское общество, обожавшее Рёскина, ибо выступить тогда против него — это всё равно что в России заикнуться против Стасова. Уистлер разорился, после чего уехал в Венецию зарабатывать деньги. Возвратившись в Лондон в 1879 году, он постепенно вернул себе и репутацию, и состояние, в чём ему помог успех на выставках в Париже. Умер в 1903 году, окружённый почётом.

Никого ярче Уистлера на художественном небосклоне Лондона в начале нового века не разглядеть. Или состарившиеся прерафаэлиты, или подражатели Альма-Тадемы. Единственный не совсем прорыв, но попытка прорыва — Художественная школа Глазго, основанная Чарльзом

Ренни Макинтошем в 1898 году. Просуществовала она недолго, особого успеха не имела и была закрыта около 1910 года. Тем не менее именно Макинтош считается основателем так называемого геометрического модерна. Столовая в Доме любителя искусства (илл. 63) 1901 года демонстрирует любовь Макинтоша к геометрии во всей её красе. Всё то же, что и ван де Велде, только линии прямые и в орнаменте вместо закорючек — квадратики и прямоугольнички. Поражает его близость ар-деко, вкус которого Макинтош предвосхитил, только непонятно, зачем у кресел такие нефункционально длинные спинки. Они стали прямо-таки лейблом школы Глазго.

Италия полна комплексов, определивших её искусство всей первой половины века. Первый комплекс: она объединилась окончательно только в 1871 году, когда Рим был провозглашён столицей, одновременно с Германией, но, в отличие от неё, в число великих держав, коих в Европе было пять — Великобритания, Германия, Франция, Россия и Австро-Венгрия (перечисляю по мере убывания политического

веса), — не вошла. Второй: она родина и колыбель всякого искусства, всякий, кто хочет искусство постичь, едет в Италию, но ищет там одно прошлое и бесконечно повторяет, что Италия мертва. Невыносимо. Третий: Италия первенствовала в Европе как главная страна культуры от завоевания Римской на то время ещё республикой Греции и вплоть до завоевания её Наполеоном, то есть чуть ли не два тысячелетия. Рим был центром, туда ехали учиться все, и французы, и голландцы, и немцы, и англичане, и русские, как только поняли, что учиться надо. А теперь все едут в Париж. Последняя всеевропейская знаменитость в итальянском изобразительном искусстве — Антонио Канова. А он умер в 1822-м. Ладно утратили первенство в живописи, скульптуре и архитектуре, в литературе имели его разве что во времена Данте и Петрарки, зато в музыке были впереди планеты всей. Европа говорила по-французски, но пела по-итальянски. А теперь — Вагнер, от которого голова болит. Да ещё французы со своей Кармен, которая оперетта, да даже русские заговорили о своей

национальной опере! Четвёртый: прошлое давит, как груз, оно столь же велико, сколь и тяжело, из-под него не выбраться, оно прекрасно, но давит, давит... Мы о нём столько тосковали, что впору его и возненавидеть. К этим четырём основным комплексам добавляется ещё множество, в том числе комплекс отсутствия национальной идентичности, которой никогда не было и которую надо создать. А из чего? Ведь полно региональных противоречий, чуть ли не каждый город и каждая область помнят о своём величии и своей независимости, на самом деле являясь самой настоящей провинцией, со всеми комплексами провинциалов. А ещё противоречия между севером и югом, богатством и бедностью, просвещением и католицизмом. И какое искусство можно иметь в таком сложном положении? Вот и появляется такое чудовище, как Габриеле д'Аннунцио, добившийся всеевропейской популярности и подмявший под себя итальянскую культуру всей первой половины века. На подхвате у него был более юный Филиппо Томмазо Маринетти. От их стараний вылечить Италию от комплексов,



раздувая её самомнение, страну избавил лишь 1945 год. Другой способ предлагала Венецианская биеннале, учреждённая в 1895 году и включившая город-памятник, куда ездили только за красотой и смертью, как то нам показал Томас Манн в «Смерти в Венеции», в живое странство современности.

К Маринетти и д'Аннунцио ещё придётся вернуться. В 1900-м младшему исполнилось 25, он пока ещё кропает символистские стишки и снизу вверх смотрит на 37-летнего старшего, который уже написал семь романов и кучу всякого разного, переведён на множество языков, икона стиля и законодатель вкуса. Вкус у д'Аннунцио самый что ни на есть шаблонно-салонный, и, конечно, образцовым художником для него является Джованни Больдини, запечатлевший его подругу, одну из самых вампиристых вамп-женщин *Belle Époque* маркизу Луизу Казати (илл. 64). Элегантно в портрете всё, и живопись, и лиловый с чёрным, и ботинки, и собачка. Феррарец Больдини прославился в Париже, где нарисовал всех светских знаменитостей *Belle Époque*, в том числе

и Обри Бёрдслея. Все у него элегантны так, как будто оделись в одном и том же фешенебельном ателье. Живопись Больдини, действительно виртуозная, была лечением от ещё одного итальянского комплекса. Италия всегда была страной красоты, вслед за Гёте вся Европа шептала: «Ты знаешь край, где мирт и лавр растёт, / Глубок и чист лазурный неба свод», и рвалась туда, за Альпы, и ныла о своей врождённой некрасивости, а теперь красота никому не нужна, а нужен шик. А где этот пресловутый шик? В Париже! Ну вот и Больдини в Париже, и шикарнее он самых шикарных французов. В Больдини мало итальянского, его искусство — первоклассный образчик французского Салона на его излёте. Гораздо более самобытен Джузеппе Пеллицца да Вольпедо, что видно по его монументальному полотну «Четвёртое сословие» (илл. 65) 1898–1901 годов. Видно, что художник озабочен социальными идеями, что не мешает ему быть изрядным живописцем. Пеллицца да Вольпедо, как и ещё более талантливый Джованни Сегантини, испытал влияние пуантилизма. Сегантини, как Мунка



(Илл. 64)

Джованни Больдини. Маркиза Луиза Казати со своей борзой.

1906

Частное собрание



(Илл. 65)

Джузеппе Пеллицца да Вольпедо. Четвёртое сословие.

1898–1901

*Museo del Novecento*



(Илл. 66)

Джованни Сегантини. Плохие матери. 1894  
*Belvedere*



(Илл. 67)

Джузеппе Соммаруга. Палаццо Кастильоне. Милан

*Martin Krause / Flickr*

и Энсора, относят к символизму: из сравнения этих трёх художников видно, насколько расплывчатым является это определение, если воспринимать его как стилевое. Картина Сегантини «Плохие матери» (илл. 66) имела громадный успех на выставке венского Сецессиона и была приобретена правительством Австро-Венгрии. Созданная незадолго до смерти, она принесла ему международную славу: Сегантини умер прямо перед мольбертом на этюдах в Швейцарских Альпах в 1899 году, в возрасте 41 года.

Ар-нуво в Италии именуют *stile floreale*, «цветочный стиль», или *stile Liberty*, стиль либерти, по названию модного магазина в Милане, торговавшего английскими товарами, в том числе продукцией фирмы *Morris & Co.* Уже по названию видно, что ар-нуво воспринималось как некое заимствование, перелетевшее через Альпы из Европы. Центром либерти стал Милан, к 1900 году ставший главным промышленным и банковским центром Италии и оттеснивший Рим на второй план, несмотря на утверждение его статуса государственной столицы. В городе

развернулось бурное строительство, разбогатевшая миланская буржуазия хотела парижского шика и немецкого комфорта. Примером может служить громадное палаццо Кастильоне (илл. 67) на Корсо Венеция, выстроенное по проекту Джузеппе Соммаруга, ведущего архитектора либерти. Это одно из первых миланских зданий в стиле либерти, вскоре появятся целые районы, уставленные особняками и доходными домами самого причудливого вкуса.

Пиренейский полуостров, отгороженный от Европы Пиренеями, представлял собой ещё большее художественное захолустье, чем Апеннинский. Комплексов у Испании было не меньше, чем у Италии, но положение ещё тяжелее. В 1898 году Испания проиграла войну США, причём отчаянно позорно: весь её флот мгновенно был уничтожен американцами, практически не понёсшими потерь. Испания давно уже стала хиреть, и к 1900 году сильно отстала, о чём свидетельствует уже показанный ранее портрет Касахемаса работы Пикассо, написанный в Испании. Главные испанские художники на



1900 год — Хоакин Соролья-и-Бастида и Игнасио Сулоага. Оба, подобно Больдини, заработали славу в Париже: Хоакин Соролья — своим удалым салонным импрессионизмом на испанский мотив (в данной картине «Купание» (илл. 68) роль испанского мотива играют быки, чтобы никто не подумал, что это Лазурный Берег), Сулоага — своими портретами светской публики. Для этого портрета (илл. 69) позировала маркиза Анна де Ноай, хозяйка одного из самых блистательных парижских салонов. Главный феномен Испании и сейчас чуть ли не самый популярный архитектор модерна в мире, Антонио Гауди, тогда за пределами Испании был малоизвестен. Строительство самого его сумасшедшего творения, храма Саграда Фамилья, Святого Семейства (илл. 70), было начато в 1882 году и до сих пор не закончено, так что вполне может считаться стройкой трёх столетий. В 1900 году Гауди начал работу над созданием парка Гуэль. Каса Батльó (илл. 71), доходный дом, перестроенный по заказу богатого фабриканта, по имени которого он и назван, буквально соответствует



(Илл. 68)

Хоакин Соролья-и-Бастида. Купанье. 1904  
*Частное собрание*



(Илл. 69)

Игнасио Сулоага. Портрет маркизы Анны Матье де Ноай. 1913  
*Museo de Bellas Artes de Bilbao*



(Илл. 70)

Антонио Гауди. Саграда Фамилья, Икупительный храм  
Святого Семейства. 1882 — по н. в.

*Maksim Sokolov / Wikipedia*



(Илл. 71)

Антонио Гауди. Каса Батльó. Барселона. 1904  
*CasaBatllo.Es*

итальянскому определению *stile floreale*. Цветов Гауди не пожалел, щедро рассыпав их по фасаду, да ещё и приклеил забавную луковку *à la russe*, непонятно что означающую и для чего служащую. Подавляющее большинство работ Гауди сделано в Барселоне, которая играет по отношению к Мадриду ту же роль, что Милан по отношению к Риму, а Москва — к Петербургу. Несмотря на отсталость, Испания хранит мощный интеллектуальный потенциал, без испанской гениальности XX век непредставим, но большинство одарённой молодёжи её покинет и не вернётся из-за политических обстоятельств. Пока же, в 1900 году, двадцатилетний Пикассо в Париже и будет с ним связан всю оставшуюся жизнь, Хуану Миро семнадцать, Хуану Грису тринадцать, Луис Бунюэль только что на свет появился, а Сальвадор Дали даже ещё и не во чреве матери.

Испанцы модерн, он же ар-нуво, югенд-штиль и стиль либерти, называют *Modernismo* с заглавной буквы, что путает его с модернизмом, в словарном лексиконе русского языка (и не его одного) означающим нечто другое.

Модерн в Соединённых Штатах иногда именуют стилем тиффани, по названию знаменитой ювелирной фирмы *Tiffany & Co.*, особенно прославившейся своими настольными лампами (илл. 72), производящимися и по сей день. Лампы не менее цветочны, чем фасад Каса Батльó, но нельзя сказать, чтобы стиль рисунка был особенно оригинален. Похоже на рисунки Альфонса Мухи: пёстро, ярко и мило. Определение «стиль тиффани» скорее означает роскошь и эксклюзив вообще, что было утверждено в массовом сознании названием повести «Завтрак у Тиффани» Трумена Капоте и одноимённым фильмом, снятом Блейком Эдвардсом, с Одри Хепбёрн в главной роли. Особым новаторством американские художники и архитекторы не блистали, но было нечто, что европейцев поражало и казалось фантастическим будущим, — небоскрёбы. Европа такого не имела. Нью-Йоркский Флэтайрон-билдинг, Дом-утюг (илл. 73), выстроенный архитекторами Дэниелом Бёрнемом и Фредериком Динклбергом (строительство закончено в 1902 году), производил оглушительное









(Илл. 72)

Настольные лампы *Tiffany & Co.*: Павлин, Ананас, Стрекоза,  
Кувшинка. 1900-е

*Virginia Museum of Fine Arts*



(Илл. 73)

Дэниел Бёрнем и Фредерик Динклберг. Флэтайрон-билдинг.  
Нью-Йорк. 1902  
*Britannica*

впечатление, что и видно по старой фотографии, на которой небоскрёб вписан в застройку прошлого века. Архитектура весьма проста, но инженерный размах убедителен.

Европейцы начали ездить в Соединённые Штаты давно, причём за тем, в первую очередь, чего там было в избытке: за деньгами. Начал это Диккенс, проехавшийся по США с лекциями, затем — Оскар Уайльд. Чайковский ездил в Америку с концертами. К 1900 году США уже стали самой богатой страной мира, но доминировала как в политике, так и в культуре по-прежнему Европа. Американцы спокойно это признавали и в Европу ехали Европу покупать, как старую, так и новую. Именно в *Belle Époque* формируются американские частные коллекции европейского искусства, затем перешедшие в строящиеся в Америке музеи и сделавшие их часто более полными и богатыми, чем европейские. Тогда же американцы, причём одни из первых, стали покупать и импрессионистов, в результате чего цены на них заметно выросли. В 1900 году до Ван Гога и Гогена дело ещё не дошло, но Дега

и Ренуара в американских коллекциях уже и тогда было навалом. Особенно старались богатые модные вдовы. Американские богатые наследницы ехали сначала в Англию, чтобы выйти замуж за лорда, а потом в Париж, чтобы с лордом проматывать своё состояние; богатые же наследники ехали прямо в Париж для того же самого. Джон Сингер Сарджент как раз и рисовал тех и других, вращаясь в самых высших кругах. Американский европеец, он родился во Флоренции, прославился в Лондоне, дружил с Уайльдом и был из той породы портретистов, что и Больдини, Сулоага, Цорн и Серов. Его портрет детей крупнейшего арт-дилера Лондона Ашера Вертхаймера (илл. 74) напоминает о романах Генри Джеймса про Европу, столь же мило, сколь и анахронично для 1905 года. Схожей и не менее звёздной была и судьба художницы, сейчас очень вошедшей в моду благодаря культу гендера, Мэри Кэссетт. Она прожила бóльшую часть жизни в Париже, рисовала не высшую буржуазию, а богемную, дружила с импрессионистами и находилась то под влиянием Дега, то Ренуара,



(Илл. 74)

Джон Сингер Сарджент. Хильда, Альмина и Конвей. Дети  
Ашера Вертхаймера. 1905

*Tate*



(Илл. 75)  
Мэри Кэссетт. Мать вытирает Жюля. 1900  
Частное собрание

то обоих вместе. На ренуаровские вещи и похожа её «Мать вытирает Жюля» (илл. 75), прелестью своей чем-то напоминающая о Барбиленде, где любая малышка, когда вырастет, сможет стать кем только пожелает. Эти два имени, Сарджент и Кэссетт, исчерпывающе обрисовывают состояние американского искусства около 1900 года, ещё пока мало самостоятельного.

Нарушая политкорректность, приходится опустить множество европейских стран и практически все остальные континенты. Как уже было сказано, *Belle Époque* — пик европейского могущества, в том числе и культурного. В Азии независимость сохраняют лишь Османская империя, Персия, Китай и Япония, но относительную. Пока искусство понимается по-европейски, и только по-европейски, причём именно Европа формирует понятие «история мирового искусства», стараясь включить в него и другие цивилизации. Мода на японские гравюры, китайский фарфор, персидскую миниатюру, буддийскую скульптуру столь же характерна для *Belle Époque*, как изогнутые линии и цветочный

орнамент. Не только мода: формируются науки, изучающие другие цивилизации как прошлого, так и настоящего. Всё это очень важно, но требует отдельного разговора. В Африке независима только Абиссиния, страна с древней культурой, но никак пока в международный художественный процесс не включённая. Америка, что Северная, что Южная, так же как и Австралия, является частью европейского культурного пространства. Во-первых, эти континенты говорят и пишут на европейских языках: английском, французском, испанском, португальском. Во-вторых, они принадлежат к одной цивилизации и родственны европейцам даже по крови. Южную Америку и Мексику пока я опускаю, как и большинство малых стран Европы, даже такие важные, как Чехия, Венгрия, Греция, Румыния, Португалия. Они около 1900 года на международной сцене пока ещё о себе не заявили, хотя каждая страна, даже Албания, к 1900 году оформляет свои национальное сознание и национальную культуру. Не упомянул я и Прибалтику, Закавказье, Украину. Они уже не первое



столетие часть Российской империи, и их народы пока ещё только начинают борьбу за культурную независимость. То же касается и Польши, трагически разделённой между тремя империями, считающими себя великими. Да, *Art Nouveau* было стилем в первую очередь великих держав, правящих Европой и остальным миром. Именно на Париж, Вену, Лондон, Берлин и Петербург равнялись Будапешт и Прага, Лиссабон и Загреб, Киев и Рига.

Выше была обрисована картина искусства около 1900 года, но лишь в общих чертах, на наиболее ярких примерах. *Art Nouveau* во всех его национальных проявлениях определяет *Belle Époque*, но не исчерпывает. Оно охватило мир, так что и сейчас можно наткнуться на особняк или лавку, кафе или аптеку, уцелевшую, сохранившую прихотливые завитки арнувошных излишеств и очарование обработанного дерева где-нибудь в Буэнос-Айресе или Сиднее, Сайгоне или Касабланке. *Art Nouveau* — первый шаг в глобальном объединении мира. Хорошо это или плохо, до сих пор ещё не ясно.

АРКАДИЙ ВИКТОРОВИЧ ИПОЛИТОВ

НАЧАЛО НОВОГО СТОЛЕТИЯ.  
ОТ ДЕКАДАНСА К АВАНГАРДУ.  
ПОСЛЕДНЯЯ ЛЕКЦИЯ

Издатель: *Любовь Аркус*. Кор-  
ректоры: *Татьяна Ломакина*  
и *Анна Сусид*. Дизайнер: *Петр*  
*Лезников*

Подписано в печать 27.XI.2023.  
Формат издания 70 × 100 / 32.  
Объем 6,3375 усл. печ. л. Гарни-  
тура *Arno Pro*. Бумага *Maestro*  
*Print Syktyvkar* 120 г/м<sup>2</sup>. Печать  
офсетная. Тираж 1000 экз.

Подготовлено к печати в АНО  
«Центр культуры и просвеще-  
ния „Сеанс“». 197101, С.-Петер-  
бург, Каменноостровский пр-кт,  
д. 10. +7 (812) 237-08-42

Отпечатано в ООО «Издатель-  
ство „Гудвин“». 197110, С.-Пе-  
тербург, Чкаловский пр-кт, д. 15.  
+7 (995) 988-83-29

*Shop.Seance.Ru*



