

**МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ**

На правах рукописи

Охотникова Елена Васильевна

**СТИЛЬ МОДЕРН В РОССИИ И ИТАЛИИ:
КУЛЬТУРНАЯ РЕЦЕПЦИЯ**

Специальность 24.00.01 — теория и история культуры

**Диссертация на соискание ученой степени
кандидата культурологии**

Научный руководитель:
доктор философских, кандидат
филологических наук, профессор,
действительный член РАЕН
Кондаков И. В.

Москва 2014

Содержание

Введение	3
Глава 1. Предпосылки формирования и развитие стиля модерн в культуре Европы рубежа XIX-XX веков	
1.1. Анализ социокультурной ситуации в Европе на рубеже XIX–XX веков	26
1.2. Культура модерн как культура новой реальности	33
1.3. Стилиевые признаки модерна	43
Глава 2. Рецепция стиля модерн в культуре России и Италии	
2.1. Силь модерн в Италии: терминология, история возникновения и развитие	67
2.2. Особенности проявления стиля модерн в городах Италии	73
2.3. Силь модерн в России: культурo- и миропонимание	82
2.4. Рецепция стиля модерн в культуре Италии и России: женский образ как призма сопоставления национальных версий модерна	97
Глава 3. Силь модерн в диалоге с культурой XX века	
3.1. Модерн как переходная культура	128
3.2. «Кардиограмма культуры»: фазы рецепции стиля модерн	133
3.3. Диалог модерна с авангардом в Италии и России	150
3.4. Культура модерн — культура ностальгии	168
Заключение	180
Список источников и литературы.....	184
Приложение	

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования

В современной культуре интерес к эпохе рубежа XIX–XX веков заметно возрос. Последние два десятилетия подарили научному миру десятки международных выставок, сотни научных публикаций и монографий в разных странах мира и на разных языках. Теперь, более чем столетие спустя, рассматривая и анализируя богатейшее наследие модерна во всех областях искусства и сферах человеческой жизни, сложно представить, что в течение многих десятилетий модерн был предан забвению. Ровесник века, столь бурно проявивший себя на пороге грядущих катастроф и преобразований, модерн в определенном смысле оказался заложником собственной «классовой» принадлежности. Стиль «прекрасной эпохи» (Belle Époque) оказался так сильно переплетен с представлением обо всем «упадочном», «декаденском», «прежним» (особенно в контексте стран, где в течение первых полутора десятилетий двадцатого века сменились не только политические декорации, но и собственно государственные границы). Столь восхищавший Европу в эпоху своего рождения и расцвета, завораживающий изгибами линий и трепетной тщательностью рукотворности, в то же время понятный не только изысканному обществу, модерн, разрушающий своей эстетикой границы сословий, по злой иронии истории на долгое время оказался отмечен клеймом «мещанского и буржуазного».

Эстетическая критика наследия модерна, которой было достаточно, особенно в контексте сопоставления модерна и искусства двадцатого века, упреки в смысловой пустоте и подражательности, стремление подчеркнуть незначительность его влияния на общее течение культурны некоторых стран представляются нам прежде всего неверной точкой зрения на модерн как явление очень широкого порядка. Современные подходы к исследованиям, стремящиеся расширить призму взгляда и анализировать все явления в контексте, позволяют нам утверждать, что модерн для понимания всех его механизмов и значимости необходимо рассматривать не с узко искусствоведческих позиций, не столько как явление истории искусств, но как явление культуры.

В действительности механизмы, которые работают изнутри культурной памяти, социума, научного сообщества в отношении этого стиля, представляются нам точным барометром, идентифицирующим ментальность той культуры, внутри которой имеют развитие.

Модерн — это не только период трансформаций в искусстве, поиск новых форм, разрыв с прежними техниками и идеалами, поиск нового вдохновения и появления новых эстетических кумиров. Для социальной истории модерн — эпоха глобальных перемен в культуре повседневной жизни человека, в стратегиях его поведения, в системе социальных отношений, в политическом смысле — эпоха рубежа веков — запущенный и движущийся с необратимостью локомотив политических и военных потрясений, распад стран, крушение империй, изменение политических и географических координат.

Конечно, не модерн вызвал все эти изменения. Было бы нелепым подозревать прихотливую растительную линию ранних французских образцов в том, что она разрушила стройную тектонику государственной архитектуры. Модерн не был причиной, но не был он и следствием. Модерн был современником, лакмусом, медиатором на рубеже двух эпох, стилем, в котором предчувствие нового мира оказалось сильнее, чем неготовая принять его реальность.

Модерн пережил собственную эпоху и нашел отражение в последующих формах жизни, искусства и повседневности. Бесконечно преобразовываясь, то будучи явно артикулируемым, как в культуре конца двадцатого века, то уходя в подполье забвения, как в тридцатые годы, модерн никогда не покидал культуру, напротив, питая ее и преобразовывая.

Особо следует оговорить и еще и то, что при наличии образного единства модерн в разных странах далеко не идентичен. Прежде всего, страны модерна можно разделить на страны-источники (то есть те, в которых стиль родился органически, — Франция и Бельгия, например) и на страны-восприемники (Россия, например), в которые стиль попал уже в «готовом» виде с программой и принципами. Выявление специфических особенностей работы стиля внутри

чуждой ему культуры, механизм культурной рецепции в проекции времени представляется нам перспективным подходом к изучению модерна.

Хронологические рамки нашего исследования достаточно широки: они охватывают последнее десятилетие девятнадцатого века, когда мы можем диагностировать появление модерна в культуре, и продолжаются до 10-х годов века двадцать первого, то есть современного нам периода. Такие широкие рамки обусловлены задачами, которые стоят перед исследованием, а именно, рассмотреть явление «модерн» в культурно-исторической перспективе, сконцентрировав особое внимание на двух полюсах — начале и конце XX века.

Таким образом, **актуальность** настоящего исследования обусловлена несколькими факторами. Во-первых, необходимость переосмыслить художественный и культурный опыт эпохи перемен с позиций современной культурологии. Во-вторых, недостаточная изученность стиля модерн именно как явления культуры — во всем многообразии его аспектов. Последнее связано с тем, что исследования этой эпохи зачастую создавались узкими специалистами — искусствоведами, художниками, литературоведами и т. д., в то время как в настоящем исследовании мы предлагаем провести многоаспектный анализ позиций междисциплинарного гуманитарно-научного взгляда.

Особую актуальность исследованию придают и выбранные страны — России и Италия. Прежде всего, компаративистский подход в культурологическом исследовании позволит через синхронию и асинхронию культурных процессов проявить индивидуальность механизма культурной рецепции в каждой из культур. Во-вторых, в исторической перспективе двадцатого века между двумя странами гораздо больше общего, чем может показаться на первый взгляд. В истории обеих стран в изучаемых хронологических рамках — распад империи, тоталитарные режимы, войны. При этом обе страны с многовековой историей и со значимыми различиями в системе культурного наследия и памяти. Тем интереснее и показательнее для исследования на этих примерах рассмотреть стратегию работы культуры с привнесенным в нее материалом. В эпоху глобализации и интертекстуальности

культуры мы перманентно сталкиваемся с механизмом рецепции, в то время как рецепция стиля модерн – своего рода первичная модель, предваряющая другие типы рецепций, включая схемы современной культуры.

Поскольку модерн для обеих стран стал стилем, занесенным в культуру особым императивом — модой, а не рожденным в них органически (как могло быть, например, во Франции или Англии), о его рецепции мы можем говорить уже непосредственно в момент его появления на художественной арене. Особое место занимает и тот факт, что, несмотря на значительно возросшее в последние годы количество публикаций, посвященных стилю модерн, он (в итальянской своей версии) остается недостаточно знакомым отечественному читателю и исследователю. В настоящий момент не существует ни одной полноценной монографии, посвященной этой проблеме на русском языке, модерн в Италии упоминается в общих работах по стилю, в некоторых статьях, однако как самостоятельное, а главное, самоценное явление он не получил освещения в научной литературе.

В настоящем исследовании модерн рассматривается как переходная культура, то есть в контексте его диалога со всем культурно-художественным полем двадцатого века, что является относительно новым подходом к этой проблеме.

Наконец, на примере стиля модерн в настоящей работе проанализировано явление культурной рецепции как особой формы культурного процесса, затрагивающего целый ряд аспектов, среди которых можно выделить и культурную идентичность, и культурную память, и стратегии культурных заимствований и т. д. В настоящей работе культурная рецепция рассмотрена как процесс, проходящий ряд фаз, каждая из которых играет свою особую роль в едином культурном процессе. Эти фазы, каждая из которых описана и проанализирована, предлагаются не только как один из вариантов методологии описания культурного явления, но и как метод культурологического анализа, который в дальнейшем может быть экстраполирован на современные культурные процессы.

Степень научной разработанности проблемы

Стиль модерн как явление художественной культуры начинает привлекать исследователей еще в момент своего существования и развития, то есть в самом начале двадцатого века. Изучение модерна как явления художественной культуры имеет интересную судьбу. Анализ и критика нового стиля родились практически одновременно с ним. Попытки проанализировать это явление были сделаны как поколением критиков, формировавшихся одновременно со стилем, так и самими художниками. Полемика для критической полемики становятся многочисленные художественные журналы. Далее последовал период неприятия модерна. В России (особенно в контексте политической ситуации) этот стиль считали буржуазным, вследствие чего его весьма активно критиковали. В Италии его окрестили периодом «дурного вкуса» и также подвергали критике. Возобновление интереса к стилю практически во всех странах одновременно приходится на 70-е годы. В этот период появляются фундаментальные работы, проводятся выставки и конференции (так, например, в Италии в конце 70-х проходит ряд мероприятий, посвященных модерну, включающий в себя выставки, выпуск книг, а главное — начало формирования «Архива Либерти»). Потом постепенно интерес вновь угасает, возрождается уже в 90-е годы двадцатого века и сохраняется по настоящий момент.

Из наиболее значимых общих работ по истории стиля следует выделить исследование Н. Певзнера «Пионеры современного движения»¹, работу С. Т. Медсена «Источники Ар нуво»² (в которой он поставил вопрос о том, возможно ли же распространять определение «ар нуво» на станковые виды искусства или следует ограничиться только архитектурой и прикладным искусством), книгу Р. Шмутцлера «Art nouveau — Jugendstil» (1962)³, в которой

¹ Pevsner N. Pioneers of Modern Design (originally published as Pioneers of the Modern Movement in 1936; 2nd edition, New York: Museum of Modern Art, 1949; revised and partly rewritten, Penguin Books, 1960)

² Madsen S.T. Art Nouveau. London: Weidenfeld Nicolson, 1967. 256 p.

³ Schmutzler R. Art Nouveau - JUGENDSTIL, Standardwerk, 1962, Pracht-Bildband.

автор расширяет временные границы стиля (в Англии — начиная исчисление от братства прерафаэлитов), исследование М. Валлиса «Secesja» (1974)⁴, которое содержит все варианты имени стиля в разных странах.

В России первые значительные работы, посвященные стилю модерн, появляются уже после революции — см., например, статьи А. В. Бакушинского «Формальное разрешение мотива шествия у Серова»⁵ и «Монументальные декоративные искания эпохи модерн. Врубель — Серов»⁶. Первой попыткой комплексного исследования становится книга А. А. Федорова-Давыдова «Русское искусство промышленного капитализма»⁷.

В 50–60-е годы наступает период устойчивого отрицания художественной ценности модерна, а вновь интерес к стилю проявляется (как и во всем мире) к 70-м годам. Из крупных работ по истории стиля можно выделить исследование Д. В. Сарабьянова «Стиль модерн»⁸ (1989, 2-е издание 2001), в котором рассмотрены основные проблемы формообразования и история сложения стилевого языка, а также проводит анализ модерна как общеевропейского явления и впервые для русского читателя затрагивает, пускай и не очень подробно, тематику итальянского модерна; работу Е. А. Борисовой⁹ и Г. Ю. Стернина «Русский модерн» (1994) с большим количеством иллюстративного материала и включением в предмет анализа женской моды рубежа веков.

Вопросам архитектуры русского модерна посвящены комплексные исследования и монографии Е. И. Кириченко¹⁰ (например, «Русская архитектура 1830–1910-х годов», 1978), работы В. В. Кириллова («Архитектура русского

⁴ Wallis M. Secesja. Warszawa, 1974.

⁵ Бакушинский А. В. Формальное разрешение мотива «шествия» у Серова // Труды секции искусствознания Института археологии и искусствознания. М., 1928. Т. 2.

⁶ Бакушинский А. В. Монументальные декоративные искания эпохи модерн. Врубель — Серов // Искусство. №4. 1934.

⁷ Федоров-Давыдов А. А. Русское искусство промышленного капитализма. (М.), 1929.

⁸ Сарабьянов Д. В. Стиль модерн. Истоки, история, проблемы. М.: Искусство, 1989. Изд. 2-е, 2001. 578 с.

⁹ Борисова Е. А., Каджан Т. П. Русская архитектура конца XIX — начала XX века. М., 1971. 566 с.

¹⁰ Кириченко Е. И. Русская архитектура 1830–1910-х годов. М.: Искусство, 1978. 399 с.

модерна. Опыт формологического анализа», 1979), книга В. С. Горюнова¹¹ и М. П. Тубли «Архитектура модерна. Концепции. Направления. Мастера»¹² (1992), работы М. В. Нащокиной («Московский модерн», 2002).

Вопросы социокультурной ситуации рубежа веков рассмотрены, например, в работах Г. Ю. Стернина — «Художественная жизнь России на рубеже XIX–XX веков» (1970) и «Художественная жизнь России 1900–1910-х годов» (1988).

Значительный вклад в изучение русского модерна и культуры Серебряного века внесли работы и статьи И. В. Кондакова, И. А. Муравьевой¹³, В. С. Турчина.

В Италии первые попытки комплексного исследования стиля предпринимаются Викторио Пика — современником и одним из главных критиков итальянского модерна. С 1895 года он публикует в журнале «Эмпориум» серию статей, посвященных новому стилю (например, статья «Декоративное искусство на Выставке в Турине 1902 года»), и пытается в них не только проанализировать эти художественные явления, но и рассмотреть итальянское искусство этого периода в контексте европейского.

Заметным этапом в изучении и анализе нового стиля становится комплексное исследование по архитектуре — У. Монерет де Виллард «Произведения современной архитектуры» (1909).

На итальянский язык переводятся работы иностранных авторов по теории стиля — книга Н. Певзнера «Пионеры современного движения» (два итальянских издания — 1945 и 1960 годов), а также книги С. Т. Медсена и Р. Шмутцлера (итальянское издание, 1966).

Интерес к стилю Либерти возрождается к 60–70-м годам. В 1959 году выходит книга Ф. Беллонци «Социализм и романтизм в современном искусстве»¹⁴, в которой автор проводит ретроспективный анализ искусства, основанный на взаимосвязи художественных и социальных процессов.

¹¹ Горюнов В. С., Тубли М. П. Архитектура эпохи модерна. СПб.: Стройиздат, 1992. 360 с.

¹² Борисова Е. А., Стернин Г. Ю. Русский модерн. М.: Галарт, 1994. 567 с.

¹³ Муравьева И. А. Век модерна: панорама столичной жизни. Т. 1. СПб.: Издательство «Пушкинского фонда», 2001. 272 с.

¹⁴ Bellonzi F. Socialismo e romanticismo nell'arte moderna. Roma, 1959.

Следующее заметное исследование того же года — книга Р. де Фуско «Флореаль в Неаполе» (Неаполь, 1959) — это, по существу, первая полноценная работа, посвященная проявлению стиля на юге страны и его специфике. Важным этапом в изучении стиля является посвященная Италии глава книги И. Кремона «Время ар нуво» (Флоренция, 1964), где Италия рассматривается в контексте других стран. Отдельный этап в изучении итальянского стиля Либерти — это многочисленные работы Россаны Боссальи. Ей принадлежат как работы, касающиеся общих проблем стиля, например «История и судьба стиля Либерти в Италии»¹⁵ (Флоренция, 1974), так и работы, посвященные отдельным авторам (книга о Маццукотелли, 1971). В этой первой в своем роде публикации автор впервые провела систематизацию разрозненных взглядов на стиль в Италии, выстроила специфическую хронологию развития событий (отличающуюся от общеевропейской) и, что наиболее значимо для нашего исследования, впервые обозначила мысль о том, что именно Либерти стал предвестником современного искусства, в том числе и футуризма, так как ознаменовал разрыв с Академией¹⁶. Россана Боссалья является в определенном смысле создателем и автором так называемого архива Либерти — сборника описаний архитектуры изучаемого нами периода (который стал для настоящей работы одним из важнейших источников). Этой же стратегии — рассмотрения искусства в контексте диалога эпох — придерживается Лара-Винка Мазини¹⁷, еще один теоретик и исследователь стиля. В своей работе «Ар Нуво» она рассматривает итальянский модерн как часть общеевропейского художественного проекта. Особо следует отметить и то, что в этой работе обозначена идея диалога Либерти с архитектурой послевоенной Италии, что во многом натолкнуло нас на мысль о стадиях культурной рецепции, и эта мысль стала одной из ключевых в настоящей работе.

¹⁵ Bossaglia Rossana. *Il liberty: storia e fortuna del liberty italiano*. Firenze, 1974.

¹⁶ *Ibid* p. 70.

¹⁷ Masini L.-V. *Art nouveau. Un'avventura artistica internazionale tra rivoluzione e reazione, tra cosmopolitismo e provincia, tra costante ed effimero, tra "sublime" e stravagante*. Firenze: Giunti editore s.p.a., 1976.

Живописи символизма и модерна повещены работы А.-М. Дамиджеллы «Живопись символизма в Италии 1885–1900 годов»¹⁸ (1981, Флоренция).

В 80-х годах интерес к стилю идет на спад и возрождается вновь в последние годы двадцатого века. Из заметных публикация последних лет можно выделить комплексное издание, посвященное выставке «Либерти в Италии», проходившей в Риме в 2001 году. В этом издании собраны статьи ведущих специалистов в области стиля модерн по всем видам изобразительного искусства.

В вопросах диалога культур и эпох прежде всего мы опирались на концепцию М. Бахтина¹⁹, в рамках которой культура понимается как «незавершимый диалог». Такое определение в нашем исследовании можно считать тождественным принципу культурной рецепции как процессу бесконечных метаморфоз диалогического фактора в рамках культуры двадцатого века. Развитие модели культур-диалога и представления таковым культуры символизма и модерна получило освещение в работах Е. А. Сайко²⁰. В работах этого же автора рассмотрены категории «переходности» в культуре рубежа веков²¹.

Уже отмеченная тенденция к изучению модерна как узкоспециального явления художественной жизни, то есть к анализу только визуальных проявлений стиля, лишала возможности составить целостное представление о модерне как о явлении художественной культуры России и Италии, наиболее полно выявить его смысловой потенциал. Настоящее исследование предполагает комплексный подход к изучаемой проблеме и опирается на широкую источниковую и теоретическую базу, представляемую современными науками о культуре.

Объект исследования — феномен стиля модерн в культуре России и Италии.

¹⁸ Damigella A.M. La pittura simbolista in Italia, 1885-1900. Firenze, Einaudi, 1981.

¹⁹ Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: Художественная литература, 1979. 412 с.

²⁰ Сайко Е. А. Культур-диалог философии и искусства в эпоху серебряного века. М.: Изд-во МГУ, 1993.

²¹ Сайко Е. А. Феномен «переходность»: философско-культурологические аспекты : Учебное пособие. М.: МАКС Пресс, 2006. 104 с.

Предмет исследования — истоки, особенности формирования и фазы культурной рецепции стиля модерн в России и Италии в перспективе культурно-исторического развития.

Источники исследования

В настоящем исследовании мы использовали два типа источников. Во-первых, поскольку главным предметом нашего исследования является культурная рецепция стиля модерн русской и итальянской культурами, то первой группой источников стали современные эпохе литературные тексты, мемуары, переписка, элементы текстов массовой культуры (песни, тексты манифестов и т. п.), плюс те же элементы, принадлежащие культуре рубежа XX–XXI веков. К этой группе относились также материалы художественных журналов эпохи (например, «Аполлон» и *Novissima*). Особо подчеркнем, что все эти материалы использовались как самоценный текст (если речь шла об итальянском тексте, практически всегда его перевод был сделан автором диссертационного исследования) В этой группе мы не ограничивались только периодом, непосредственно совпадающим с европейским *Art nouveau*, но анализировали тексты в перспективе развития культуры двадцатого века.

Во-вторых, поскольку в значительной степени проявления стиля затронули визуальную сферу, в качестве источников для анализа нами был использован большой банк образов модерна в самых различных видах искусства: в архитектуре, скульптуре, литературе, живописи. Внутри этой группы источников мы можем выделить визуальную группу (которая нашла свое отражение в приложении к работе в виде фотоальбома, в котором некоторое количество снимков принадлежит непосредственно автору диссертационного исследования). Визуальные искусства в стиле модерн зачастую выходят за рамки только одной художественной формы (например, только живописи) и сочетают в себе сразу несколько (в архитектуре могут присутствовать элементы скульптуры, графики и даже театрального искусства). По этой причине при анализе этого типа источников каждый раз разрабатывался индивидуальный метод работы с ними, сочетающий в себе приемы анализа различных видов искусств. Сопровождающие

эту группу письменные источники (то есть современные описания, газетные дискуссии, комментарии авторов и критиков, сметы заказов на конкретное произведение) мы относим к первой группе источников, как и уже упоминавшийся архив Либерти — выпущенные под редакцией Россаны Боссальи каталоги — списки по архитектуре эпохи в Италии.

Целью настоящей работы является анализ стиля модерн и его восприятия в России и Италии, выявление специфических особенностей культурной рецепции за счет ретроспективного историко-культурного анализа.

Для достижения этой цели предстоит решить следующие **задачи**:

- провести анализ социокультурной ситуации рубежа веков и выявить предпосылки формирования и рождения стиля модерн в Европе;
- выявить особенности формирования национальных вариантов стиля модерн в России и Италии;
- проанализировать иконографию женских образов, взятых в качестве призмы сопоставительного анализа, в различных видах искусства;
- рассмотреть модерн как переходную культуру для Италии и России;
- проанализировать явление культурной рецепции в контексте стиля модерн, выделить и описать его фазы;
- проанализировать диалог модерна с авангардом;
- рассмотреть модерн как культуру ностальгии в рецепции современной культуры.

Теоретико-методологические основы исследования

Для решения указанных задач важное теоретическое значение имели работы советских и российских исследователей о природе стиля модерн в частности и европейской культуры в принципе. Значительную роль в нашем исследовании сыграли работы Ю. М. Лотмана, описывавшего культуру как семиотическую систему («Культура и взрыв»²², «Непредсказуемые механизмы культуры»²³).

²² Лотман Ю.М. Культура и взрыв. М.: Прогресс : Гнозис, 1992. 270 с.

²³ Лотман Ю. М. Непредсказуемые механизмы культуры. Таллинн: TLU Press, 2010. 212 с.

Представление о диалоге культур и о диалоге внутри культуры, высказанное в работах М. М. Бахтина, оказало значительное влияние на развитие ключевой идеи настоящего исследования — идеи о рецепции стиля как о вневременном диалоге внутри культуры.

Значительную роль в создании концепции исследования сыграли работы М. М. Нащокиной, Д. Сарабьянова, И. Турчина²⁴, И. А. Скворцовой, посвященные стилю модерн, поскольку всех автором объединяло представление о модерне как о сложной системе культурных связей и отношений, единых в своем многообразии.

Развивая в настоящем исследовании идею культурной рецепции и ее фаз, мы в значительной степени опирались на представление о культурной памяти А. Варбурга²⁵, Я. Ассмана²⁶, Ю. М. Лотмана (в частности, см. статью «Память в культурологическом освещении»²⁷), У.Эко²⁸, Ю. А. Арнаутовой²⁹ и др., поскольку идея о памяти и о работе этого концепта внутри культуры, а также его трансляции в новые культурные формы во многом определила нашу стратегию работы с феноменом культурной рецепции.

В работе с итальянским материалом, посвященным эпохе модерна, мы в основном опирались на теоретические положения работ итальянских ученых в этой области ввиду полного отсутствия аналогичных отечественных исследований. В частности, мы опирались на фундаментальные работы Р. Боссалли, Р. Барилли, И. Кремона, которые объединяет идея анализа явления стиля модерн в итальянской культуре как комплексного процесса, вызванного

²⁴ Турчин В. С. Образ двадцатого... в прошлом и настоящем. Художники и их концепции. Произведения и теории. М.: Прогресс Традиция, 2003.

²⁵ Варбург А. Великое переселение образов: исследование по истории и психологии возрождения античности. СПб.: Азбука-классика, 2008. 381 с.

²⁶ Ассман Я. Культурная память: письмо, память о прошлом и полит. идентичность в высоких культурах древности. М.: Яз. слав. культуры, 2004. 363 с.

²⁷ Лотман Ю.М. Память в культурологическом освящении // Избранные статьи. Т. 1. Таллинн, 1992. С. 200-202.

²⁸ Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста. М.: Симпозиум, 2007. 510 с.

²⁹ Арнаутова Ю. А. Культура воспоминания и история памяти // История и память: Историческая культура Европы до начала Нового времени / Под ред. Л.П. Репиной. М.: Круг, 2006. С.47-55.

рядом социокультурных и экономических предпосылок и отразившего специфическое культурно-политическое положение Италии на рубеже веков.

Методологические принципы этих исследователей культуры важны для настоящего исследования, поскольку они базируются на интересе к индивидуализированному пути анализа различных культур и представлении о единстве и определенной цикличности исследуемых процессов.

Методы исследования

В связи с комплексным подходом к феномену стиля модерн базовым становится культурологический подход; в его рамках использовались следующие методы: сравнительно-исторический метод, герменевтический метод, интертекстуальный метод, метод культурно-исторической реконструкции.

Гипотеза исследования

Стиль модерн в культуре России и Италии является сложным явлением, выходящим за рамки истории искусства, но включенным в историю культуры. В контексте двух стран, воспринявших стилистику модерна как уже готовый концепт западноевропейских образцов, феномен культурной рецепции стиля (то есть сложной трансформации от символа к природе явления и наоборот) является призмой для идентификации национальной культурной стратегии. Тот факт, что модерн как идея получил продолжение в художественной культуре двадцать первого века, нашел свое отражение (хотя и значительно преобразовавшись) во всевозможных формах и практиках, позволяет нам рассмотреть модерн как первый этап развития нового культурного мышления двух стран, как отправную точку большинства культурных процессов последующих лет. Анализ модерна в культуре России и Италии с позиций рецепции этого явления в исторической перспективе позволяет проанализировать индивидуальные и общие процессы внутри двух культур, а также распространить опыт рецепции как формы культурологического анализа на широкий круг материала.

Научная новизна исследования состоит в следующем:

— Впервые предпринят анализ русского и итальянского модерна как явлений культуры, принадлежащих не только далекому прошлому, но и - в преломленном виде - современности.

— Впервые в отечественной культурологии осуществлено комплексное исследование итальянского материала, относящегося к стилю модерн. Культурные процессы, происходившие в интересующий нас период, рассмотрены с учетом культурно-исторической, политической и экономической ситуации, в которой находилась Италия в начале XX века.

— Впервые сопоставляется культура эпохи модерн в Италии и России. Важной особенностью исследования является анализ итальянского и русского модерна через призму культурного параллелизма в типологически сходном контексте исторической ситуации стилевой рефлексии.

— Сформулировано понятие культурной рецепции стиля модерн в контексте русской и итальянской культуры. Предложена модель фазового развития рецепции стиля и описаны ее проявления в исторической перспективе России и Италии.

— В настоящем исследовании детально изучен не только механизм рецепции внутри итальянской и русской культуры модерна, но и дан анализ художественных представлений о женском образе и орнаментальных образах природы как о ключевых категориях культуры модерна в двух странах.

— В исследовании введен в научный оборот большое количество новых источников и литературы на двух языках; они впервые были систематизированы и проанализированы в рамках данной темы с позиций междисциплинарного культурологического подхода.

Учитывая специфику терминов, заявленных в названии работы, и того факта, что и понятие модерна, и понятие рецепции принадлежат разным сферам гуманитарного знания, предполагающим, соответственно, различное понимание этих явлений, ниже дадим точное определение данных понятий в контексте настоящего исследования.

Терминология работы

Судьба понятия «модерн» в отечественной научной традиции весьма своеобразна, и справедливо будет сказать, что исследователи из разных областей гуманитарных наук понимают под этим определением совершенно разные вещи.

Путаница в терминах началась уже в эпоху, современную модерну. Например, путаница в терминах «модерн» и «модернизм», по мнению исследователей, была «спровоцирована тем обстоятельством, что современники, жившие на рубеже веков, находясь в художественном пространстве стиля модерн, тем не менее обозначали все новое, по-новому звучащее... термином “модернизм”»³⁰.

Однако разведение этих понятий не является непосредственной целью настоящей работы. Осмыслению понятия «модернизм» посвящены специальные исследования³¹.

В русской традиции термин «модерн» имеет французское происхождение и происходит от буквального перевода слова «современный».

В контексте настоящей работы под понятием **«модерн»** мы понимаем «стиль модерн», т. е., пользуясь определением, сформулированным в работе И. Скворцовой, «особый тип художественного мышления, характерный для рубежа XIX–XX веков. Стиль модерн выражает новаторскую суть художественного творчества этого исторического периода, определенный способ видения, способ изображения и способ выражения данного времени. Стиль модерн — отражение художественного переживания конкретного исторического периода — рубежа XIX–XX веков»³².

К данному определению следует добавить, что в каждой из европейских стран «стиль модерн» назывался по-разному, и долгое время универсальным

³⁰ Скворцова И.А. Стиль модерн в русском музыкальном искусстве рубежа XIX–XX веков. М.: Композитор, 2009. С. 69.

³¹ Напр.: Модернизм. Анализ и критика основных направлений. Изд. 4, перераб. и дополн. М., 1987; Самосознание европейской культуры XX века. М., 1991; Якимович А. К. Утопии XX века: к интерпретации искусства эпохи // Вопросы искусствознания. 1996. № 1; Кривцун О. А. Эстетика. М., 1998 и др.

³² Скворцова И. А. Указ соч. С. 49.

названием был французский вариант Art nouveau³³. В настоящей работе универсальным термином будет служить «стиль модерн». Исключением являются те случаи, когда необходимо будет подчеркнуть национальную принадлежность стиля: так, «модерн» в Италии будет называться «Либерти».

Еще один термин, который будет использоваться в этой работе, это **«культура модерн»**. В целом, это понятие является синонимом уже устоявшегося в литературе термина «эпоха модерн».

У современных авторов под понятием «эпоха модерн» подразумевается «совокупность тех общих черт, которые отличают культуру одной исторической эпохи от другой. Определяющей особенностью эпохи модерна является всеохватность всех уровней жизни — от высокодуховной и интеллектуальной до низменной, включающей абсолютно все стороны окружающей действительности...: и стиль жизни, и моду, и манеру поведения, и афиши, и витрины, и ювелирные украшения, и утварь, и тип мышления, и творчество»³⁴.

Использование в данном сочетании слова «культура» кажется более подходящим для культурологической работы. К тому же «эпоха» часто воспринимается как нечто уже ушедшее и занявшее свое место в реестре истории, в то время как «культура» может быть рассмотрена и в ретроспекции, и как трансляция в современность. Для целей нашего исследования и, в частности, для показа модерна как переходной культуры такая формулировка более полно раскрывает искомый смысл.

Итак, если модерн в данной работе понимается как художественное явление, то под *культурой модерна* понимается *вся совокупность событий, фактов, художественных и социальных реалий, способствовавших появлению стиля и сопровождавших его развитие*, а также трансляция в исторической перспективе художественных и эстетических принципов этого времени. Культура модерна включает в себя стиль модерн в искусстве, литературные направления

³³ Например, книга итальянского исследователя стиля Italo Cremona называлась *Il tempo dell'art nouveau* (то есть «Время Ар нуво»).

³⁴ Скворцова И. А. Указ соч. С. 49.

рубежа веков, социальные и политические изменения, повлиявшие на общекультурный климат.

Одним из ключевых в данной работе также является понятие **культурной рецепции**. Рецепция, т. е. восприятие, тесно связана в культурологической работе с понятием диалога, введенным М. М. Бахтиным. Рецепция в последние годы — практически универсальный объект для исследователя, позволяющий обнаружить механизмы взаимодействия разных культур — от принципов вписывания того или иного явления в контекст культуры до постмодернистского цитирования.

Возвращаясь к понятию диалога, следует подчеркнуть, что проблема рецепции — это прежде всего проблема осознания своего и чужого. Стиль модерн в контексте Италии и России — это «чужое», поскольку модерн приходит в эти культуры как уже сложившаяся система.

В этой связи особенно интересно проследить, как работают два основных механизма рецепции — «пересоздание», то есть своеобразный «перевод» на язык другой культуры, и «воссоздание», то есть привнесение некоего элемента как цитаты или стилизация.

Особый интерес представляет то, каким образом воспринимающая культура трансформируется под воздействием воспринимаемого, как (в случае со стилем модерн) происходит диалог внутри самой культуры с собственной традицией, как эта традиция преобразуется в восприятии современников. Важно при этом, что в восприятии чужой культуры особую роль играет различие национальных картин мира, которые являются фильтром, выполняющим функции отбора и просеивания «чужих» смыслов, оценки и «редактирования» другой культуры.

Теоретическая значимость исследования определяется актуальностью проблемы исследования. Результаты исследования могут быть использованы в рамках не только культурологического, но и искусствоведческого, филологического и эстетического знания. Обобщение результатов исследования служит возможностям дальнейшей разработки теоретических и исторических вопросов, связанных со стилем модерн и его культурной рецепцией в русском,

итальянском и мировом контексте – как в ретроспективном анализе, так и в контексте современной культуры.

Практическая значимость исследования.

Материалы и теоретические выводы диссертации могут быть использованы при подготовке широкого спектра курсов, посвященных изучению проблем современной художественной культуры, общества и искусства:

во-первых, проблема рецепции стиля модерн в европейской культуре;

во-вторых, проблемы национальных версий европейского модерна в едином контексте художественного процесса;

в-третьих, специфики культурных процессов внутри итальянской культуры в эпоху кризисной ситуации перехода.

В приложении к настоящей работе впервые публикуется большое количество иллюстраций, связанных с итальянским материалом, что, повышает значимость исследования как потенциальной базе для последующих работ.

Соответствие диссертации паспорту научной специальности. Данное диссертационное исследование соответствует п. 9 «Историческая преемственность в сохранении и трансляции культурных ценностей и смыслов», п. 13. «Факторы развития культуры», п. 21 «Традиционная, массовая и элитарная культура», п. 27 «Прогностические функции культуры», п. 28. «Культурные контакты и взаимодействие культур народов мира», п. 30 «Художественная культура как целостное образование, ее строение и социальные функции» паспорта специальности 24.00.01 – Теория и история культуры (исторические науки, искусствоведение, культурология).

Основные положения, выносимые на защиту

1. Культурная рецепция, изучаемая в работе, понимается нами как особый процесс заимствования, интерпретации и диалога, проходящий в истории культуры ряд фаз. Рецепция того или иного феномена культуры есть явление исторически изменчивое, обретающее в каждой национальной культуре свой путь и свою динамику.

2. Культура и стиль модерн в Италии и России – это специфически «приобретенное» этими странами явление культуры рубежа XIX - начала XX веков, сложившееся в общеевропейском контексте. Принцип «заимствования» обеими культурами позволяет не только рассмотреть модерн в этих странах с точки зрения близости механизмов культурного заимствования, но и показать, как в единой «исходной ситуации» по-разному это заимствование разрешается. По существу, на примере Италии и России мы можем видеть два разных пути развития одного явления. В одном случае речь идет о точках совпадения в представлениях о модерне со странами-первоисточниками (например, у России), в то время как для Италии отношения со странами – «донорами стиля» во многом противоположные (стилю придается скорее политическое, нежели художественное значение, и отношения с «донором» строятся не на диалоге, а на подражании).

3. Стиль модерн в Италии и России – явление, более принадлежащее истории культуры, чем истории искусства, поскольку заложенные в модерне «идейные принципы» продолжают транслироваться в культурный текст, даже когда визуальный ряд полностью изменяется. Так, мы можем говорить о присутствии модерна в искусстве авангарда и даже в тоталитарном искусстве, равно как и обнаружить его отражение в художественных практиках рубежа XX и XXI веков. Рецепция стиля модерн в Италии и России отображает диалог прошлого и современности, происходящий на разных уровнях: визуальном, вербальном, социальном, историческом, философском.

4. Модерн рассмотрен как переходная культура, находящаяся в диалоге с авангардом, тоталитарным искусством и, наконец, современностью. В культуре модерн были заложены основные принципы визуальной культуры XX века. Так, художники модерна открыли новые техники искусства и новые эстетические принципы (расширение границ эстетики, дизайн и т.п.). Особое место занимает специфический диалог модерна с авангардом, а затем – и с современной визуальной культурой.

5. Культурная рецепция стиля модерн (в частности, в русской и итальянской культурах) – явление, проходящее ряд исторических фаз (восприятие, трансформация, диалог, символизация, изучение, символизирующая трансформация, забвение и ностальгия), причем комбинация этих фаз в различных национальных контекстах различается, в чем проявляется национальная специфика культур. Так, несинхронность русской и итальянской культур в этом ключе определяется, например, тем, что первая стадия культурной рецепции – восприятие – в Италии воплощается в одной своей грани – в воспроизведении (то есть во внешнем копировании образца), в то время как в России модерн проходит именно стадию восприятия (то есть попытки пропустить явление через культуру и синтезировать собственное его понимание и механизмы).

6. В культурной рецепции двадцатого века стиль модерн это синоним культурно-исторической ностальгии. Стиль становится символом, значение которого современной культурой Италии и России понимается не только как период в истории искусств, но как целый комплекс переживаний и умонастроений, олицетворяющий в себе историческую эпоху, стиль жизни, поведение, облик национальной культуры.

Структура диссертационного исследования

Выбор центральной исследовательской проблемы, цели и задачи обусловили структуру данной работы. Диссертация состоит из введения, трех глав и заключения. В конце дан список использованной литературы и приложение, куда вошли иллюстрации, а также авторские переводы некоторых архивных материалов.

Апробация результатов исследования

В 2009 г. автор диссертации прошла 9-месячную стажировку по гранту Европейского Союза *Erasmus Triple I* в аспирантуре Болонского университета (факультет истории искусств), в течение которой собирала итальянский материал для диссертации, работала в библиотеках Болоньи, Неаполя, Рима, Милана, Турина, консультировалась с итальянскими исследователями модерна в частности

с Р. Барилли, посещала курсы и спецкурсы, участвовала в круглых столах для аспирантов и вела практические занятия по русскому языку и культуре для студентов отделения «славистика».

Материалы диссертации докладывались автором на 15 международных и межвузовских конференциях. Среди них:

- Третий Российский культурологический конгресс с международным участием. Секция «Креативность в пространстве традиции и инновации» Санкт-Петербург, 2010; доклад: «Стиль модерн и поиск национальной идентичности в культуре Италии рубежа XIX-XX веков».
- Искусство в эпоху надлома империи: религиозные, национальные и философско-эстетические аспекты. Международная конференция (17-19 мая 2010 г.), ГИИ; доклад: «Заложник тоталитарных империй: стиль модерн».
- Декабрьские диалоги. Всероссийская (с международным участием) науч. конф. памяти Ф.М. Мелехина, 16-17 декабря 2010 г./ ООМИИ им. М.А. Врубеля; доклад: «Итальянская мемориальная скульптура рубежа XIX-XX веков в контексте стиля модерн».
- Искусствоведение и художественная педагогика в XXI веке: научно-практическая конференция, СПб, 2011 / доклад: «Региональные особенности стиля Либерти в Италии: образы европейского модерна».
- Науки о культуре в перспективе «digital humanities»: Международная конференция 3-5 октября 2013 г., Санкт-Петербург: доклад «Реальное, виртуальное и идеальное межкультурное образовательное пространство: образы и стратегии».
- Международная конференция «Итальянская идентичность: единство в многообразии» 15-16 октября 2013 г., РГГУ: доклад «Декорации единства: стиль Либерти как первый стиль новой Италии – мифология образа и рецепция в культурной памяти второй половины XX вв.».
- IV Российский культурологический конгресс с международным участием «Личность в пространстве культуры», Санкт-Петербург, 29–

31 октября 2013 г.: доклад «Стиль модерн в итальянской и русской культуре: национальный сценарий культурной рецепции».

- Конференция «Italianità как культурный конструкт: русская перспектива» 19 – 20 декабря 2013 г., Европейский университет в Санкт-Петербурге. «Культурная рецепция и поиски идентичности: Россия и Италия в контексте европейского модерна».
- Научная конференция «Европейская культура в XXI веке» 29 января 2014 г., Институт Европы Российской академии наук (ИЕ РАН) и Институт научной информации по общественным наукам Российской академии наук (ИНИОН РАН); сообщение: «Культурная рецепция в русской и итальянской культуре: конструируя прошлое, реконструируя будущее».
- I Международная конференция молодых русистов «Альтернативы, переломные пункты и смены режима в истории России». 19–20 мая 2014 г. в Центре русистики Университета им. Лоранда Этвеша при поддержке фонда «Русский мир», Будапешт. Доклад: «Стиль модерн в России – вестник Европы и свидетель гибели Империи: рецепция в настоящем».

По материалам диссертационного исследования автором опубликованы 18 научных статей общим объемом около 10 п.л., из них 3 (объемом 1,5 п. л.) в журналах, рекомендованных ВАК. Еще 4 статьи, в том числе одна в журнале, рекомендованном ВАК, готовятся к публикации.

Идеи и материалы диссертации нашли отражение в педагогической практике (практические занятия по русской культуре для студентов отделения «славистика» Болонского университета в 2009 г.; чтение лекций и проведение семинаров для студентов-культурологов РГГУ по курсам «История культуры России», «Эстетика» за 2010-2011 учебный год; проведение лекций, семинаров для студентов отделения Истории искусства МПГУ; проведение лекций и семинаров по курсам «Культурно-языковая политика Италии», «История итальянского языка» для студентов факультета славянских и западноевропейских

языков и методики их преподавания МПГУ; в публичной лекции «Италия VS стиль модерн» 27 октября 2010 года, Санкт-Петербург.

ГЛАВА 1. ПРЕДПОСЫЛКИ ФОРМИРОВАНИЯ СТИЛЯ МОДЕРН В КУЛЬТУРЕ ЕВРОПЫ РУБЕЖА ВЕКОВ

В первой главе настоящего исследования рассматривается общеевропейский контекст формирования стиля модерн. Определены предпосылки формирования этого явления в культуре и искусстве, выделены стилевые закономерности и характерные признаки, рассмотрены основные события, повлиявшие на изменение художественной реальности Европы рубежа веков.

1.1. Анализ социокультурной ситуации в Европе на рубеже XIX– XX веков

Стиль модерн как явление культуры рубежа XIX–XX веков в последние годы вновь стал предметом развернувшейся научной дискуссии. Причины интереса к этой теме многими авторами выдвигаются самые разные, однако очевидно одно: стиль модерн — это открытый заново этап истории искусства и культуры, этап, долгое время воспринимавшийся как искаженный, но, тем не менее, значительный и требующий изучения³⁵.

На многие годы лишенный профессионального внимания, этот стиль, был декорацией всех значимых событий начала двадцатого века, эпохи рубежа, коренного перелома в жизни и сознании общества, коренного перелома в истории целых государств.

Интерес к этой теме, думается, можно связать и с тем, что в современной культуре начала двадцать первого века остро чувствуется состояние *рубежности*. Культура вновь переживает эпоху перемен, меняются координаты и приоритеты. В повседневности присутствует ожидание нового и переосмысление старого. Актуализируются попытки разглядеть индивидуальное, присущее собственной культуре, в потоке глобализации. И, конечно же, сказывается необходимость переосмыслить столь богатый на события век двадцатый.

³⁵ Нащокина М. В. Московский модерн. СПб.: Коло, 2011. С. 12.

Одна из проблем культуры двадцатого века — это феномен стиля модерн как в общеевропейском контексте, так и в контексте национальном.

Многие современные авторы, например И. А. Азизян, указывают на то, что перелом в культуре на рубеже веков — «это перелом стадийный, кардинальное изменение мировидения и мироощущения во всех основных параметрах, отлившихся в искусстве в новую стилевую систему»³⁶.

Хотя в последнее время появилось большое количество работ и по истории стиля, и посвященных историческому периоду рубежа веков, в восстановленной авторами биографии модерна до сих пор имеется значительное количество «белых пятен».

Один из малоизученных вопросов — это вопрос рецепции стиля модерн в культурах с очень самобытной и развитой традиционной культурной платформой — таких как Италия и Россия.

За счет анализа «искажения призмы» традиционной культуры можно не только проявить суть культуры модерн как таковой, но осознать и изучить собственно традиционные установки русской и итальянской культуры. Подобное исследование важно проводить не только как ретроспекцию, но и рассматривая модерн в перспективе последующих явлений культуры, ставя его в контекст, восстанавливая причинно-следственные связи.

Диалог русской и итальянской культур, активизировавшийся в последние годы благодаря развитию международных связей, — это тоже явление, требующее изучения и анализа.

Проблемы новой реальности на рубеже веков

Говоря об эпохе модерн, Н. Бердяев писал: «Что случилось в мире? Какой факт бытия породил новое жизнеощущение? Был какой-то роковой момент в человеческой истории, с которого начала разлагаться всякая жизненная кристалльность и жизненная устойчивость. Бесконечно ускорился темп жизни, и вихрь, поднятый этим ускоренным движением, захватил и закрутил человека и человеческое творчество. Близоруко было бы не видеть, что в жизни человека

³⁶ Азизян И. А. Диалог искусств Серебряного века. М., 2001. С. 29.

произошла перемена, после которой в десятилетие происходят такие изменения, какие раньше происходили в столетия»³⁷. И действительно, это было время кардинального слома, изменения, «время сдвига всех осей». Именно с самого факта **рубежа** следует начинать исследование.

На протяжении всей своей истории человечество с осторожностью и трепетом относилось к смене эпох в календарном смысле. На памяти нашего поколения происходил переход из века двадцатого в век двадцать первый — и чего только не ждали от смены нулей на календаре. Календарная дата всегда кажется чем-то мистическим, открывающим одну эпоху, но неизбежно закрывающим другую. Пессимисты и мистики ожидают конца света, оптимисты и романтики верят в начало новой эры, но так или иначе общий взволнованный трепет пронизывает жизнь в диапазоне лет за пять до и лет за пять после «мистической даты».

Точно так же и столетие назад ожидался конец века. Причем поскольку сменялась целая эпоха, трепет только нарастал. В 90-е годы еще XIX века в культуру входит устойчивое определение «fin de siècle» (конец века). Эти слова «не просто обозначение хронологического отрезка... «Fin de siècle» отождествляли с декадансом, упадком, духовным разложением, с утратой нравственных критериев, безвольным смирением и растерянностью образованной части общества — особенно артистической среды — перед лицом социальных невзгод, назревающих катастроф, усиливающих противоречий»³⁸.

Несмотря на критику некоторых современников, например Макса Нордау, который утверждал, что так, то есть как о чем-то живом, что рождается и стареет, имеет начало и умирает, говорить о веке нельзя, несмотря на это словосочетание «конец века» стало определением состояния общества.

Ощущение рубежа становится важным социальным и культурным фактором. Именно рубежность вводит в культуру модерна такие понятия, как предчувствие, мгновение, трепет: ощущения излета и изменения заставляют

³⁷ Бердяев Н. Кризис творчества. М., 1990. С. 12.

³⁸ Сарабьянов Д.В. Модерн. История стиля. М., 2001. С.12.

учащенно биться сердца, развивают мистические настроения. *Общество и культура* делаются пророческими. Новогодняя ночь на 1900 год — переход из века XIX в век XX — воспринималась не столько как календарная единица, но как почти мистический временной слом. Это был конец века, принесшего столько новых открытий, и начала нового века, который принесет еще великое множество и достижений, и бед, с ними связанных.

Вот как описывает это период дочь польского художника А. Сохачевского: «Новогодняя ночь 1899 не отличалась от других новогодних ночей... и все же ждали чего-то иного. Так как в этот час подходил к концу XIX век. Все знали, как он начался: с французской революции и восстания Наполеона. Никто не знал, что унаследовал XX век от его либеральных идей и умеренной монархии и всех экономических обещаний... Вообще никто не говорил о столетии, только о “fin de siecle”»³⁹.

То же тревожное ощущение и недоверие к миру суммирует в стихотворной форме десятилетие спустя, в 1911 году, Александр Блок:

*Век девятнадцатый, железный,
Воистину жестокий век!
Тобою в мрак ночной беззвездный
Беспечный брошен человек!*
.....
*Век буржуазного богатства
(Растущего незримо зла!)
Под знаком равенства и братства
Здесь зрели темные дела...*
.....
*Двадцатый век... Еще бездомней,
Еще страшнее жизни мгла
(Еще чернее и огромней*

³⁹ Цит. по: Cremona I. Il tempo dell'Art Nouveau. Firenze, 1964. P. 24.

Тень Люциферова крыла)»⁴⁰.

Само ощущение «жизни в конце времен» во многом регламентировало и стимулировало как художественные процессы, так и поведение современников. Кто-то пытался, вопреки русской поговорке, «надышаться перед смертью», кто-то, впадая в декадентские настроения, уже начинал заигрывать со смертью, кто-то в конце видел начало и дышал полной грудью, предвкушая новую эпоху. Но в любом случае для всех и каждого рубеж веков был как категорией социальной, так и категорией личной.

Итак, первый, *фактор, формирующий культуру модерн*, — это «ощущение рубежа», *рубежность культуры* и эпохи и обостренное ощущение времени.

Следующий культуuroобразующий фактор, этапный для эпохи, — это технический прогресс и его последствия, далеко выходящие за пределы техники.

Изменение системы координат — новое понимание времени и пространства, новые скорости

Одним из ключевых событий, необратимо преобразивших реальность рубежа веков, безусловно, был научно-технический прогресс и привнесенные им открытия в области науки и техники.

Эти, казалось бы, напрямую с искусством не связанные вещи, преобразовали человеческую жизнь, подарили ей иное измерение для развития и вместе с тем, несмотря на преимущества, последовавшие за этой новой реальностью, создали почву для глубокого социально-личностного кризиса.

Одной из основных идей, принесенных прогрессом, безусловно, становится *идея все-познания* и *возможность абсолютно все ставить под сомнение*. Новые открытия рождали уже практически забытое со времен Ренессанса чувство, что мир возможно всесторонне познать, что не существует ничего, что не могло бы быть понято.

⁴⁰Блок А. А. Лирика: Тридцать лирических циклов и разные стихотворения. М.: Сов. Россия, 1890. С. 329.

Поколение рубежа веков — это люди, которые были рождены и воспитывались еще на старых принципах мироустройства, теперь они вынуждены были пересмотреть все, что раньше, с самого детства, казалось им очевидным и бесспорным. В этом отношении при всем новаторстве культура модерн — это, безусловно, *культура перепросмотра* — опыта как всего человечества в целом, так и в случае отдельной личности⁴¹.

Такое состояние, такой столь сходный с ренессансным позитивизм имел и обратную сторону — неизбежное разочарование. Для Ренессанса это разочарование воплотилось в маньеризм, для искусства рубежа веков — в эстетизм, декадентство и причудливую прихотливость символических форм⁴².

Технический прогресс изменяет и отношение к самым конкретным, как казалось раньше, категориям — *категориям времени и пространства*. Пространство перестало быть только лишь вместилищем вещей, а время больше не представлялось линейным и абсолютным. Такие изменения системы координат, на которой происходила жизнь человечества, изменения и на временной, и на пространственной оси, безусловно, оставляли самого человека в состоянии потерянности. Точки опоры, бывшие прежде, теперь перестали существовать, а то новое, в отношении чего можно было бы выстраивать свою жизнь, еще выработано не было.

Роль новой жизненной координаты на рубеже веков во многом принимает на себя искусство. Собственно, это и дает искусству небывалые прежде функции жизнестроительства, тотальности, о которых подробно будет сказано далее.

Одновременно с наукой стремительно развивается промышленность и техника, что также в корне преобразует человеческую жизнь. *Изменяются*

⁴¹ Интересен тот факт, что модерн уже в рецепции последующих культур и десятилетий станет в определенном смысле «культурой ностальгии» — подробно об этом будет сказано в третьей главе настоящей работы.

⁴² «Декаданс и символизм, безусловно связаны друг с другом, но не как приемники, а как своеобразная социально-духовная среда и ее отражение в художественном мире. Декаданс представляет духовную среду, комплекс умонастроений, доминировавших в определенной общественной прослойке. Символизм как направление характеризуется эстетической программой, методом построения художественного образа. Модерн — стиль, объединяющий разные виды пространственных искусств». См.: Крючкова В. А. Символизм в изобразительном искусстве. М., 1994. С. 13-15.

скорости благодаря появлению железных дорог, аэропланов, автомобилей, телеграфа и телефонов, а значит, *формируется новый жизненный ритм*.

Идея ритма, единого пульса станет *ключевой* и для стиля модерн: единство художественного языка создается во многом за счет единства ритмического. На этой волне развивается идея ритмического воспитания, ритма, который входит в частную жизнь.⁴³ Но при столь стремительно нарастающих скоростях росло и стремление к покою и тихой жизни.

Еще один важный фактор — это *возрастающая урбанизация*, которая вовлекает в среду города все большее количество людей и обостряет социальное неравенство. На фоне бурного развития промышленности и увеличивающегося вместе с ней капитала в руках определенного круга лиц формируется резкий разрыв в уровне жизни между богатыми и бедными, вернее — между очень богатым и очень бедными. Процесс урбанизации вносит изменения и в искусство, и в «жизненные декорации». С одной стороны, новые условия требуют новых, прежде всего архитектурных, форм: это промышленное строительство, строительство общественных учреждений, магазинов, вокзалов, многоквартирных («доходных») домов. Но одновременно с этим подобная ситуация только усиливает стремление к индивидуализации жилища: именно по этой причине городские особняки частных лиц представляют собой, каждый в своем случае, уникальное сочетание современного художественно-пластического языка и персональных вкусов заказчика.

Таким образом, появляется целый ряд проблемных соотношений: общего и частного, приватного и публичного, элитарного и заурядного и, наконец, профессионального и дилетантского. Все эти проблемные соотношения становятся формообразующими для культуры модерн. Конфликтность этих противопоставлений стимулирует художественный мир, провоцируя в конечном счете новый эстетический язык искусства и новые функции художественного и эстетического в реальности.

⁴³ Имеется в виду система ритмического воспитания Жак-Далькроза, которая была невероятно популярна, подробнее об этом см. в статье Жбанкова Е. Система ритмического воспитания Эмиля Жак-Далькроза в России 1910–1920 // Модерн. Модернизм. Модернизация. М., 2004.

1.2. Культура модерн как культура новой реальности

Культура модерн как понятие намного шире стиля модерн, который стал для этой культуры ключевым, но далеко не единственным визуальным воплощением.

Несмотря на то художественное поле стиля модерн наиболее показательно для своего времени, нельзя забывать, что в культуре рубежа веков существуют и другие самостоятельные явления.

Если говорить в категориях культуры, а не только художественного стиля, то нас интересует прежде всего то, что можно назвать рождением новой идеи, рождением нового способа художественного мышления.

Новую реальность хорошо представляют три самостоятельных явления в культурной и художественной жизни Европы — *импрессионизм, символизм и декадентство*. Причем каждое из них «отвечало» за определенную сферу, преобразования которой и стали знаковыми для культуры модерн: импрессионизм как знаковое явление для сферы художественной, декаданс для сферы, которую можно условно обозначить как «жизненную», и символизм — как вариант мировосприятия и модель космологии.

Начнем с импрессионизма, с тех последствий, к которым привело это явление, последствий, которые далеко не ограничивались только лишь новой техникой. Прежде всего импрессионизм декларировал принципиально новый подход к акту художественного творчества и к продукту (в виде объекта искусства), который становится результатом этого акта. Импрессионисты развенчали несколько постулатов «классической» живописи и тем самым приблизили новое понимание искусства, без которого искусство модерна не стало бы возможным, а именно, была практически сведена на нет техника подготовки, предваряющая сам акт живописи: эскиз, подмалевок — все это было упразднено. На смену долгой подготовительной академической работе пришел *свободный творческий акт*, стимулированный эмоцией, впечатлением, творческим порывом. Искусство отныне создавалось не в мастерской художника в результате долгой

работы, оно буквально *рождалось в режиме реального времени*, границы между произведением и природой были сведены к минимуму.

Вместе с изменением метода это стало первым шагом к тому, что можно назвать *десакрализацией* искусства. Времена, когда художник, подобно жрецу, закрывался в своей мастерской, уподобленной храму, и там, за закрытыми дверями, создавал произведение, ушли в прошлое. И, оказавшись лишенным ореола божественного действия, восприятие искусства вступило в новую фазу — фазу доступности. Доступности, которая тоже распадается на два пласта — *доступность созидания* и *доступность восприятия*.

Доступность созидания — это идея, что искусству можно научиться, потому что искусство — индивидуальный творческий акт. Возможность для каждого приобщиться к «высшему творческому миру» станет отправной точкой таких показательных явлений реальности рубежа веков, как, например, школы танцев а-ля Айседора Дункан⁴⁴. Оказалось, что искусству можно научиться, и как можно научиться танцевать, так можно научиться писать картины, писать стихи (ср. «цех поэтов») и т.д. Такое «популяризаторство» будет недолгим, двадцатый век вновь расставит все по местам — художника на пьедестал, зрителя в партер, но без этого изменения точки взгляда на искусство, которое было спровоцировано творческими опытами импрессионистов, невозможно представить рождение новой художественной реальности. С другой стороны, этот же процесс «упрощения» процедуры создания произведения и возможность научить искусству породила противоположный импульс, который найдет воплощение в искусстве двадцатого века — будучи разобранной на мелкие детали «конструкция» произведения искусства, его технология и при этом невозможность уравнивать между собой все «результаты», получившиеся в процессе обучения — вновь создают понимание того, что истинное искусство есть что-то совершенно мистическое, импульс, выходящий за границы техники, не ремесло, а космогония.

⁴⁴ Знаменитая фраза Ходасевича в «Некрополе» о том как «барыньки возрождали античность танцами».

Что касается *доступности восприятия*, то импрессионизм открыл фазу искусства *для всех*, то есть искусства, понятного и приятного каждому, не перегруженного смысловыми и символическими подтекстами⁴⁵. Для понимания этого искусства не требуется специальная подготовка, сформированный визуальный ряд или литературная база. Это не искусство для избранных, это не искусство для образованного зрителя, это искусство для всех и каждого. Оно просто, понятно и *красиво*⁴⁶. Такая *доступность искусства* станет одним из ключевых понятий всей культуры модерн.

Следующие выделенное нами явление в культурном контексте рубежа веков, отвечающее за концепт мироустройства, еще один «изм» рубежа веков — это символизм. Интересен тот факт, что стиль модерн существует как бы внутри символизма, а сам символизм существует внутри культуры модерн. Анализируя отношения модерна и символизма, один из современных исследователей, В. Турчин, писал: «Между этими явлениями века, несомненно, много родственного, и можно сказать, что по сути своей это были два полюса одного явления, но по сложившейся традиции противопоставленные друг другу терминологически»⁴⁷. Ряд исследователей высказывают мнение, что «модерн — это пластический аналог символизма»⁴⁸. В конечном счете, можно согласиться с утверждением, что «модерн и символизм — один тип искусства и различие между ними кроется только в способе функционирования в обществе»⁴⁹.

Символизм — явление, далеко выходящее за пределы художественной реальности. У модерна и символизма «разные сферы проявления... символизм проявляется явственнее всего в искусстве, связанном со словом... стиль модерн

⁴⁶ Следующий шаг — это создание искусства в постмодернистском ключе, искусства, которое работает на нескольких уровнях: оно может быть воспринято как одно человеком неподготовленным и как совершенно иное человеком с соответствующей культурной базой.

⁴⁷ Турчин В. С. Указ. соч. С. 30.

⁴⁸ Кисилев М. Панно и гобелен в искусстве русского модерна // Модерн и европейская художественная интеграция. Материалы международной конференции. М., 2003. С. 324.

Этому же вопросу посвящена статья Киселева М. Ф. Символизм и модерн в художественной культуре конца XIX и начала XX века. Проблема стиля // Человек и природа. 1992. №10. С. 16-40.

⁴⁹ Турчин В. С. По лабиринтам авангарда. С. 30.

— в визуальных искусствах»⁵⁰.

Символизм — это новый, иной способ видеть и воспринимать мир, по своему это, безусловно, ответ новой реальности прогресса, слишком материальной и конкретной. Символизм подразумевал *реальность* как поверхность *реальнейшего*, все события, явления образы понимались только как внешнее вещей и событий более глубоких. Мир наполнился бесконечными символами и уподобился тайной шкатулке, внутри которой находилась еще одна, а там еще одна, и определить, сколько этих шкатулок и которая из них окажется последней (то есть *истиной смысла*), — невозможно.

Таким образом, символизм поставил под сомнение то, что вещи таковы, какими они видятся. Напротив, чтобы понять суть вещей, их нужно было пересмотреть внутренним взглядом, разглядеть в них дополнительный смысл. Так, на фоне всеобщего познания всего и всеми, которое давал прогресс, символисты, вновь нагружая реальность дополнительными смыслами, создавали тайну.

Таким образом, рождался баланс. К тому же такое восприятие мира — как бесконечно глубокого и наполненного подтекстами (причем не религиозными символами, как можно было бы сказать об искусстве средневековом, а именно светскими, принадлежащими миру людей) создавало еще один противовес «популяризаторству» искусства и вновь отправляло художника (в широком смысле этого слова) на олимп недосягаемости.

К тому же символизм вводит понятие неоднозначности в широком смысле — неоднозначности не только явлений, но и характеров. Отныне весь мир получает как бы «второе, третье, четвертое, пятое дно». Символизм как миропонимание — характерная примета новой реальности и еще один зачин для будущего двадцатого века, в котором все будет неоднозначно. Собственно, мироощущение символизма получило невероятно широкое распространение несмотря на то, что в своем роде это была попытка создать новую, практически

⁵⁰ Скворцова И. А. стиль модерн в русском музыкальном искусстве рубежа XIX–XX веков. М.: Композитор, 2009. С.68.

равную рыцарскому, тайному ордену, культуру — ее, как и все на рубеже веков, в определенном смысле ожидало свое популяризаторство. Мышление символизмом означало бесконечное недоверие реальности и бесконечное всматривание и толкование, что в бытовом плане вылилось в небывалый всплеск мистицизма на рубеже веков⁵¹.

Символизм истинный окрасил картину рубежа веков новыми олимпийцами — чего стоят персоналии самих символистов. А символизм, «перешедший в народ», создавал напряженно мистическую атмосферу бесконечных верований. На самом деле всплеск мистицизмов и усложнений — верный признак кризиса и скорого краха существующей системы: такие периоды пережили и Древний Рим (сразу вспоминается усложненная, густо-приправленная восточными, по большей части — египетскими, верованиями и культами религиозная жизнь, а вернее мистификация), Ренессанс на излете своем, претворяясь в маньеризм, также развивался в декорациях мистицизма и так далее.

Но было еще одно событие, которое как бы подготовило общество к новому восприятию мира (нового мира), событие, которое станет одним из ключевых в понимании культуры модерн (да и современной культуры) вообще. Речь идет об *открытии подсознания*. Открытие подсознания расширило и изменило точку взгляда на человека, общество, искусство, на саму жизнь в принципе. Психианализ вскрыл огромный, совершенно неизученный мир — подсознание, темную, вязкую и всеобъясняющую субстанцию, которая прежде, на протяжении истории человечества, не принималась в расчет. Это открытие сдвинуло с места практически все категории человеческой жизни.

До этого человеческое существо, согласно христианской морали и морали вообще, разделялось *на душу и тело*, связь между которыми выглядела так, что тело, то есть плоть — слабое место, склонно к падению, а душа, вечная и прекрасная, должна была стремиться к спасению. Причем пропорция «ущемление тела — благо душе» практически всегда была неизменной. Теперь же оказалось,

⁵¹ То же самое мы могли наблюдать и в недавнем прошлом, когда вновь сменялся век. Вообще любой рубеж провоцирует мистические настроения, любой кризис становится причиной поиска истинного во внерациональной сфере.

что «отступления» тела можно было объяснить (то есть оправдать) через *подсознание* — *третью категорию человеческого существа*. На некоторое время подсознание, казалась бы, заменило саму душу, настолько это волнующая и необъяснимая сила казалась всевластной. Собственно, подсознание и выступило в роли той самой шкатулки с бесконечным количеством иных шкатулок внутри, которую так любили символисты: было очевидно, что оно есть, но насколько оно глубоко и где дно у этой пропасти, никто не решался сказать.

Тем не менее, *мир распахнулся внутрь самого человека*. Но распахнулся не как позитивная категория, а напротив, как нечто устрашающее. Внутри каждого оказался возможен зверь, повадки и поведение которого невозможно было предугадать и объяснить. Психологи стали новыми жрецами и магами, приближенными к этой странной и страшной силе, через призму которой предстояло пересмотреть весь мировой опыт истории и культуры.

В плане искусства и культуры это открытие позволило перевернуть с ног на голову многое и формальный анализ произведения в том числе (стоит вспомнить хотя бы работы самого Фрейда, посвященные Леонардо)⁵². Одним словом, подсознание, извлеченное на поверхность и старательно изучаемое, предложило обществу новую максиму: *чем более странное, не совпадающее с нормой поведение встречалось, например, у художника, тем ближе он был к гениальности*. То, что в иные времена называли бы безумием, болезнью духа, иной раз — распущенностью, теперь стало синонимом избранности и артистической натуры. Стоит ли говорить, что рубеж веков, крепко приправленный смесью опиума, морфия, кокаина и вседозволенности, с радостью и благодарностью принял новое научное завоевание.

Еще одно явление, которое было отмечено нами как ключевое среди способствовавших формированию новой культуры, — декаданс.

По В. А. Крючковой, «декаданс представляет духовную среду, комплекс умонастроений, доминировавших определенной общественной прослойке»⁵³.

⁵² Фрейд З. Воспоминания Леонардо да Винчи о раннем детстве. СПб.: Азбука, 2013.

⁵³ Крючкова В. А. Символизм в изобразительном искусстве. М., 1994. С. 13-15.

Действительно, «упадочное» (если переводить дословно этот термин с французского) настроение окрашивало жизнь в основном творческой молодежи рубежа веков. Бесконечные игры со смертью, заломанные руки и брови, макабрические действия — все это во многом походило на игру, однако декаданс как социальное явление — вещь куда более сложная и выходящая за свои траурные декорации.

Лучшей эссенцией подобных умонастроений может служить программное произведение Гюисманса «Наоборот»⁵⁴. Так, декаданс предполагал все «наоборот», как будто бы жизнь наизнанку. Вместо жизни — смерть, вместо розовощекого здоровья — окрашивающая смертельной бледностью болезнь, если женщина, то ни в коем случае не мать и не Дева, а роковая и непременно блудница, «разложившаяся изнутри», вместо природы — искусство как конструирование природы (вспомним героя Гюисманса, который закрывался от реального мира в сконструированном мире, искусственном).

Декаданс — это программный протест против прежнего мира, в котором будущие декаденты родились и были воспитаны. Декаданс расширил границы эстетики, включив в эстетическое поле вещи, доселе не считавшиеся «достойными» изображения, и тем самым открыв дорогу, по которой искусство дойдет до современности — до мысли, что *объектом искусства может быть все что угодно*, важно лишь правильно поставить вещь в контекст. Собственно декаденты были одними из первых, кто *обратился к роли контекста* и возвел его на небывалую высоту.

Декадансу же свойственно было и *всепроникновение* — что станет еще одной характерной черта культуры модерн. Декадентом нельзя было быть только в салоне, только на улице или на время. Это был *иной тип бытия*, сопровождавшийся как четким регламентом внешних признаков — одежды, прически, так и четким регламентом норм поведения — в обществе и между собой.

⁵⁴ Гюисманс, Ж.К. Наоборот. М.: FreeFly, 2005.

Декаденты сами создавали модель мира — противостоящую реальности. В определенном смысле они становились служителями нового культа, один из идеологов и главных мастеров европейского модерна Х. ван де Вельде писал: «...художники, слывшие до сих пор «декадентами», превратились в борцов, которые кинулись в поток новой, многообещающей религии»⁵⁵.

Зачастую декаденты были предметом насмешек — здесь показательны воспоминания Ходасевича о Брюсове: «Его вид поколебал мое представление о «декадентах». Вместо голого лохмача с лиловыми волосами и зеленым носом (таковы были «декаденты» по фельетонам «Новостей дня») я увидел скромного молодого человека с короткими усиками, с бобриком на голове, в пиджаке обычного покроя, в бумажном воротничке»⁵⁶.

Впрочем, декаденты уже не боялись насмешек, не боялись показаться безумными, напротив, уже на уровне декадентов безумие и поведение вне-нормы (общества) становится практически синонимом принадлежности к творческому миру. Следующее поколение молодежи, то есть футуристы, сделают из подобного поведения культ и окончательно утвердят его⁵⁷.

Однако сама возможность возникновения описанных явлений сделалась следствием распадения нескольких важных связей, таких как человек — мир, человек — Бог, человек — искусство.

Про связку человек — мир в общих чертах уже было сказано: мир представлялся субстанцией враждебной, подавляющей, неуправляемой, страшной. На рубеже веков градус всего увеличился, раствор стал крепче: уже не нежность и тонкость, не любовь и влюбленность — в чести были не полутона, а явные, резкие чувства, вместо любви — страсть и желательно разрушающая, а вместе с нею ненависть, месть. «Разрешалось быть одержимым чем угодно: требовалась лишь полнота одержимости»⁵⁸, — писал Ходасевич о героях этой эпохи.

⁵⁵ Цит. по: Турчин В. С. По лабиринтам авангарда. М., 1993. С. 23.

⁵⁶ Ходасевич В.Ф. Некрополь. М.: Вагриус, 2006. С. 26.

⁵⁷ Об этом подробнее см. в третьей главе настоящего исследования.

⁵⁸ Ходасевич В. Ф. Некрополь. М.: Вагриус, 2006. С. 18.

Являясь безусловным наследником романтизма, модерн как будто бы концентрировал основные его постулаты, «довел до перерождения в свою противоположность. Так, романтически-возвышенный культ чувства в модерне переродился в тот же культ, но не чувства, а чувственности, эротического смакования эмоции, медленного погружения в нее»⁵⁹, «романтическое стремление крайностям возведено модерном тоже в культ. Отсюда так модно и популярно в эпоху модерна понятие экстаза, присутствующего даже в богословской литературе»⁶⁰.

Но возникший на рубеже веков «*Мир наоборот*» (Гюйсманс) во многом возник потому, что была предпринята попытка исключить из него Бога. Мартин Хайдеггер охарактеризовал всем известную ницшевскую фразу «Бог умер» как «страшную». Фраза эта, как пишет Хайдеггер, означает нечто намного более страшное, чем «если бы кто-то, отрекаясь от Бога и подло ненавидя Его, говорил — Бога нет». Еще можно как-то представить себе, что Бог сам по себе ушел от нас, из «своего живого наличного присутствия». «Но вот что Бог убит, притом людьми, — вот что невысказано»⁶¹. Высказывание Ницше естественно получило огромный резонанс, впрочем, и само оно имело ряд предпосылок и последствий⁶². Исключение Бога из системы координат в определенном смысле стало синонимом вседозволенности: раз нет Бога, нет Высшего Суда, высшей кары, то и бояться нечего. Но самое главное не в этом, самое главное в том, что такая позиция означала пересмотр всей морали вообще.

Логичным показалось бы в этом случае рассуждение о том, что отсутствие Бога подразумевало отсутствие греха как некоего противного Богу действия, за которое он может покарать. Однако метафора греха в культуре остается, но это теперь не зло, и если еще не благо, то некая эстетическая единица (как часто

⁵⁹ Скворцова И. А. Стиль модерн в русском музыкальном искусстве рубежа XIX-XX веков. М.: Композитор, 2009. С. 59.

⁶⁰ Там же.

⁶¹ Хайдеггер М. Слова Ницше «Бог мертв» // Вопросы философии. 1990. № 7. С. 170, 171.

⁶² Подробнее об этом см. статью: Кузьмина Т. А. «Бог умер»: личные судьбы и соблазны секулярной культуры. Электронный документ. Режим доступа: http://www.nietzsche.ru/look/119_01.html.

теперь грех попадает в художественное поле — см., например, одноименную картину художника Штука). Таким образом, встал вопрос о формировании новой морали, в которой все так же было наоборот: мир без Бога, без святых (или с обратными святыми), без понятия греха и невинности.

Вновь требовалась система координат, некая определяющая, новая, лучшая из религий — «идея жизнепреобразующей миссии искусства воспринималась в то время как новая религия»⁶³. Функцию культа и храма берет на себя именно искусство.

В связи с этим перераспределяются приоритеты в связке *человек — искусство*. Уже говорилось о торжествующем дилетантизме и противостоящем ему усложнению смысла, которое создавали символисты. Мир искусства как высший и избранный отныне пускал в себя практически любого желающего, способного «оплатить его существование». Собственно искусство стиля модерн во многом будет ориентировано на роль заказчика, причем не столько эстета, а просто богатого человека, «который может себе это позволить». Новый стиль, признанный современным, реализовывал потребность промышленной буржуазии войти в мир «современного искусства», то есть мир элитарный и казавшийся обычному человеку недоступным. Одновременно с этим жива идея жизни как искусства и искусства превыше всего, то есть концепт, при котором каждый жизненный акт должен был бы быть возведен в ранг художественного акта.

Отметим здесь интересную путаницу в терминах, особенно заметную в России: декадентство долгое время было синонимом символизму и модерну⁶⁴, а дома в стиле модерн называли декадентскими домами⁶⁵ (хотя, если вдуматься, «упадочный дом» звучит абсурдно).

⁶³ Скворцова И. А. *Стиль модерн в русском музыкальном искусстве рубежа XIX-XX веков*. М.: Композитор, 2009. С. 58.

⁶⁴ См. Нащокина М.В. *Московский модерн*. СПб.: Коло, 2011.

⁶⁵ «Росли декадентские дома», — писал В.Ходасевич, см.: Ходасевич В. Ф. *Некрополь*. М.: Вагриус, 2006. С. 48.

1.3. Стилиевые признаки модерна

Теперь обратимся к визуальному ряду эпохи самому стилю модерн в искусствах, проанализируем его и его формирование, для того чтобы выявить общие принципы, характерные для европейской художественной действительности рубежа веков.

Проанализировав в первой главе общую визуально-стилистическую базу, во второй главе настоящей работы мы сможем подробно рассмотреть национальную специфику этой культуры в России и Италии.

Модерн как стиль был призван решить сразу несколько задач новой действительности. Модерн — стиль, который на момент своего создания должен был обобщить многочисленные стилиевые и стилистические направления, создать унифицирующий и понятный код, единый для всей Европы.

Эта идея единства выходит за пределы только художественной задачи. Модерн выступает как первый космополитичный стиль в новом мире. Идея единства в Европе уже зреет, а на фоне предыдущих стилей вроде эклектизма и историзма возрастает необходимость внятного стилиевого языка.

Модерн задумывается как большой стиль. Большой — как это было, например, с классицизмом, — то есть объединяющий все сферы искусства. В этом отношении модерн шагнул значительно дальше: его влияние распространилось и на саму сферу человеческой жизни. *Жизнь в стиле модерн* объединяла и декорации мира (архитектуру, скульптуру, живопись), и разум мира, то есть литературу, и, наконец, сами чувства: постепенно сложится четкий код не только внешнего вида, но и поведения, и отдельная человеческая жизнь станет витриной, в которой воплотится стилиевая программа.

Одновременно это унифицирующий стиль — узнаваемый в любом национальном контексте любой страны, универсальный и понятный. Несмотря на наличие национальной специфики в каждой из стран модерна, существовал ряд единых стилиеобразующих принципов, которые и обеспечивали узнаваемость нового стиля.

Главное и узнаваемое для модерна — это линия, тот единый знаменатель, к которому приведено все. Причем это линия совершенно особая: извивающаяся, как сигаретный дым (если использовать выражения журнала «Югенд») ⁶⁶, плавкая, струящаяся, преобразующая все и вся, витальная, подвижная, растительная, гибкая, как росток, всеобъемлющая, как волна. Линия — не только и не столько художественная, сколько идеологическая категория стиля. Модерн и линия настолько неразрывны, настолько зависимы друг от друга, что, не поняв причины этого линейного безумия, невозможно понять культуру стиля в целом.

«Демон линии» ⁶⁷ — так называют одну из глав своей монографии, посвященной Ар нуво Джованна Массобрио и Паоло Портогеси. *Демон линии* — один из главных демонов культуры модерна, демон и *даймон*, в платоновском смысле, то есть душа. Линия в модерне — совершенно особая и самостоятельная категория: она несет и смысловую нагрузку, символизируя бесконечную изменчивость и движение, и художественную — воплощая новую пластику. Надо сказать, что модерн дает трактовке линии как таковой новое значение: она *не* столько *вырезает форму из пустоты*, сколько *отделяет* окружающий мир от формы.

Эта извивающаяся линия объединяет все, лишает мир острых углов, но самое главное — именно за счет этой линии рождается ритм. *Ритм*, который является еще одним принципом стилеобразования для модерна. Ритм уподоблен биению сердца нового мира. Гул фабрик и стук моторов, дыхание — все это сливается в единую динамику, которая, как звуковая дорожка к фильму, сопровождает реальность. Это новое ощущение и мира, и пространства, ритмизированное ощущение, ведь в модерне есть множество примеров визуального ритмизирования, самым очевидным из которых можно считать столь важный в эстетике стиля орнамент.

Ритм необходим еще и потому, что, как уже говорилось выше, *сместилась система координат*, человек потерялся на временной и пространственной оси,

⁶⁶ Bossaglia Rossanna. *Il liberty*. P. 17.

⁶⁷ *Album del Liberty*. Giovanna Massobrio, Paolo Portoghesi. Bari: Editori Lterza, 1975.

поэтому, чтобы удержаться за реальность, ее необходимо было ритмизировать, держать равнение на этот ритм (у этой идеи ритмизирования большое тоталитарное будущее).

Итак, *идея ритма* и объединяющая все *линия* — первые названные нами стилистические признаки модерна. Следующий, тесно связанный с первыми двумя, — это *обращение ко всему природно-растительному*, именно поэтому любимый мотив в модерне — растительный, причем не классический подход к теме цветка, который на протяжении всей истории искусства был спровоцирован символической и эстетической значимостью природы. Однако для модерна в природе первостепенен интерес к самой идее движения, изменения, преобразования, то есть к ритму.

Природа понимается не только как первоисточник всего, она интересна как кладезь вечной тайны и силы. Она *противостоит* и противоречит *машинному миру* прогресса. Именно в природе видится глубокое, сокровенное, стихийное. Е. И. Кириченко отмечает, что «модерн опирается на высказанное Гете в “Морфологии растений” представление о целостности органической жизни, о двуединстве физического и духовного начал, о росте как органическом развитии некоего основополагающего мотива, о структуре как сложном взаимодействии сил и элементов организма, на мысль о существовании гармонии между строением органов, их формой и окружающей средой»⁶⁸. Гармония между внутренним и внешним выльется для архитектуры модерна в «произрастание» архитектурной формы изнутри-наружу.

Любовь к растительным мотивам касается как формы (то есть прямого включения всевозможных растений в художественное поле произведения, будь то живопись, архитектура или декоративная пластика), так и самой идеи растительного движения, «произрастания» от земли — вверх, изнутри — наружу. Обращение к растительным элементам, к природности есть стремление передать некий единый поток жизни — общий синтез, поток мирового движения. Культ стихии и интуиции, по выражению Сарабьянова, «своеобразный биологизм

⁶⁸ Там же. С. 210.

художественного образа»⁶⁹, задает новому искусству ритм, который неизменно присутствует во всем.

Уподобление органической форме появляется как *идея подражания* — уже не раз упоминавшийся принцип более казаться, чем быть. Причем подражание это весьма своеобразно, поскольку по сути это подражание есть стремление к метаморфозам — переходу одного состояния, *состояния оригинала* — в другое — *состояние объекта искусства*. В результате получается новое для искусства соотношение объекта искусства и внешнего мира: *произведение искусства* становится своеобразной *метафорой реальности*.

Имитация растительных мотивов выражается в изогнутых, пластических линиях и перманентной пульсации роста. При этом ориентация на органические формы исключает необходимость симметрии. Равновесие достигается за счет баланса органических форм, а принципы «непохожести» и асимметрии становится ключевым для стиля. Идея, почерпнутая в природе (несимметричность и не-похожесть является отныне эстетическим принципом), стала своеобразной революцией для визуального ряда в истории искусств. Классическое искусство всегда опиралось на принципы баланса, равновесия (вспомним, например, античный хиазм и состояние подвижного покоя).

Еще одним проявлением ориентации на природный мир служит разнообразие органических форм в иконографии. Интересует обычно не столько природа в целом, сколько некая часть — цветок, лист, бабочка, птица. Стремясь к единому стилевому пространству, модерн создает его, используя в качестве метода дробление реальности на некие части. Эти части после дробления становятся самостоятельными символами.

Образы животных используются в иконографии модерна с теми же функциями, что и образы растений. Особое место уделяется птицам — лебедю и павлину. Впрочем, такая избирательность в равной степени связана как с эстетической, так и с символической стороной.

⁶⁹ Сарабьянов Д. В. Русская живопись XIX века среди европейских школ. М., 1980. С 14.

Модерн очень интересно оперирует стихиями природы в качестве художественного элемента. Стихия земли — растения, стихия воды — водные цветы, огонь — страсть, демоническое начало, воздух — ветер, еще более символическая категория.

Отдельно присмотреться к арсеналу растительных элементов, например цветов. Интересно, что в модерне происходит *перекодировка* символических смыслов. Если на протяжении многих веков практически всюду господствовали розы (особенно в том, что касается цветочных гирлянд украшений фасадов, причем практически всегда их цветочная символика была явно читаема (розы = любовь, благополучие и процветание и т.п.)), то теперь на первый план выходят совсем иные растения. Один из главных цветков модерна — мак. Как и у всего в модерне, символика мака двойная и сложная. С одной стороны — это расширение границ эстетического. С другой — привлекает его новая пластика — гибкая, подвижная, с другой стороны, открывается глубокий символизм цветка на фоне всеобщего увлечения психоаналитическими экзерсисами Фрейда по поиску замаскированных женских и мужских репродуктивных органов. (Вообще практически все в культуре модерна пронизывает тонкий подтекст сексуальности.) И наконец, нельзя забыть о том, что рубеж веков столь сильно в буквальном смысле пропитан морфием, в этом в смысле особенно значим мак — опиумный цветок, дарящий откровения и иные миры своим поклонникам.

Помимо мака популярны и другие «странные» цветы: лилия (водная стихия, русалочий цветок), ирис, орхидея (странные цветки, которых сочетают в себе две стихии — любовь и смерть, живое — не живое), в качестве одного из любимых мотивов выступает чертополох (отголосок мира наоборот и к тому же этот цветок испокон веков использовался в магических практиках). В Италии один их самых популярных цветков являлся подсолнух (интересный прежде всего как явление природы, идущее за солнцем). Список этих растений можно продолжать.

Цветочный символизм пронизывает не только визуальный ряд модерна, но и текстовый⁷⁰.

В обращении к стихиям всегда присутствует четкое знание о том, что стихии нельзя смешивать, и тем не менее в одном произведении модерна всегда наличествуют либо все четыре, либо пара. В качестве примера можно привести особняк Рябушинского в Москве (рис. 1,2,3,4) — сочетание стихий воды и земли. Центральная лестница — волна, медузоподобная лампа, «стекание» в залу, кабинет в стилистике болота (переходного между водой и землей) и т.п.

Следующий по популярности мотив — это образ человека. Стиль модерн — один из самых «человеческих стилей» (сравниться с количеством человеческого материала могут разве что рококо и барокко, да и то человеческий материал там был представлен в основном розовощекими и толстенькими путти). Характерно, что мужских персонажей в модерне практически нет за очень редким исключением. Образ человека практически полностью выражен женской темой. Девы, девочки, женщины, пышноволосые, крупноглазые, продекларированные Альфонсом Мухой, становятся чуть ли не главным и самым узнаваемым символом стиля (рис.5). Женские фигуры и головки повсеместны: они смотрят с фасадов домов, с картин, с рекламных плакатов, с сигаретных пачек, с конфетных оберток. Причем интересно,

Что же представляет собой женский образ в модерне и почему он становится ключевым? Безусловно, эстетически это образ привлекательный, изгибы (зачастую гипертрофированные) женского тела хорошо «рифмуются» с линией модерна, к тому же модерн синтезирует универсальный тип красоты.

Красота — категория не безусловная. Так, например, для человека с классическим образованием существуют узнаваемые синонимы красоты, например античные веныры или пасторальные нимфы, но вот их *привлекательность вообще* иным зрителем, не обладающим знаниями об их идейной и символической нагрузке, может быть поставлена под сомнение.

⁷⁰ Начать следует хотя бы с «Цветов зла» Бодлера. Хороший пример — уже упоминавшееся стихотворение И. Анненского «Сентябрь»: «Но тех, которые уж лотоса вкусили, / Волнует сладостный осенний аромат».

Модерну удастся синтезировать универсальный — витальный и объемный — тип красоты. Женский образ соединяет в себе и идею вечного движения, ритма, и саму природу — жизнь. Вместе с тем это невероятно нагруженный в смысловом плане образ, позволяющий раскрыть множество символических и даже социальных аллюзий, поскольку именно на рубеже веков пересматривается само место женщины в обществе, ее соотношение с мужчиной, ее призвание. В свете новых социальных и философских изменений картина мира и соотношения изменяются.

Женщина воспринимается, прежде всего, как носительница красоты, высшей цели искусства модерна, как вечная способность к метаморфозам, женщина во всей изменчивости ее состояний — когда она может быть и девочкой, и женщиной, и матерью. Женщина, которая может быть и святой, и блудницей. Женщина в вечном состоянии перехода. Чистая витальная энергия в противовес разумному, рациональному мужскому началу.

Переосмыслению женского образа в искусстве предшествовал дискурс о женщине и о женственности — один из ключевых во всей культуре модерн. Первая волна этого дискурса начинается еще в середине XIX века. На фоне открытия сексуальности пересматривается женская функция в обществе, одно из первых обращений к этой теме мы можем найти в викторианской Англии и в искусстве общества прерафаэлитов⁷¹ (которых справедливо называют первыми ласточками модернистского движения). Именно в их искусстве впервые появляется новое переосмысление женского образа и его новая символика: женщина-дева и женщина-блудница — два полюса женской натуры, которые неслиянны; женщина-мать как благо, женщина — вечная девочка и женщина — ведьма, колдунья, Астарта.

Во многом развитию интереса к проблемам пола и женскому вопросу способствовали работы З. Фрейда, О. Вейнингера, А. Шопенгауэра.

⁷¹ Эта проблема рассмотрена в работах В.П.Шестакова, например: Прерафаэлиты: мечты о красоте. М.: Прогресс-Традиция, 2004. 222 с.

Принципиальным моментом становится осмысление (вернее, переосмысление) природы отношений между мужчиной и женщиной — природы любви. Через любовь совершается попытка осмыслить и саму женщину, то, какова она — источник любви и достойный служения идеал или же только противоположность мужскому началу, не обладающая самоценностью.

Еще в первой половине XIX века А. Шопенгауэр (1788–1860) в своей «Метафизике половой любви» сделал попытку развенчать идею любви как таковой в ее прежнем понимании. Он утверждал, что никакого влечения, кроме как природно-необходимого, между мужчиной и женщиной быть не может. Более того, то чувство, которое вызывает женщина у мужчины, есть не что иное, как хитрая уловка природы, обман, который приводит человека к действиям, влекущим за собой продолжение рода. На самом же деле, по мнению Шопенгауэра, никакой аттрактивности, а уж тем более красоты в собственно женском теле нет:— есть некий дурманящий туман, который окутывает мужчину при виде его, и дальше он смотрит только сквозь этот туман, а не объективно. «Природа может достигнуть своей цели только тем, что внушает индивиду известную иллюзию, в силу которой ему кажется личным благом то, что на самом деле составляет только благо для рода, и таким образом индивидуум служит последнему, воображая, что служит самому себе»⁷².

Подобное мнение в корне противоречило прежнему восприятию отношений. Наличие и ценность любви, кажется, никто никогда не подвергал сомнению. Более того, чувство любви в христианской традиции лежит в основе всего. У Шопенгауэра от этой романтической любви не остается ничего. Остается даже не столько голая физиология (которой потом так ловко будут оперировать психоаналитики и последователи Фрейда), остается огромное разочарование и чувство обмана.

Чувство разочарования и меланхолии станет диагнозом нового времени, диагнозом, следствием которого будут декадентские настроения конца века. «Метафизика половой любви» — симптом времени. Начало разочарования в

⁷² Шопенгауэр. А. Метафизика половой любви. СПб.: Азбука – классика, 2005. С. 135.

прежнем мире и одновременно попытка рационально переосмыслить и развенчать все то, что провоцирует в человеке зависимость. Осознание некой Силы, которая имеет над человеком власть. И именно эта Сила руководит им.

Причем, если прежняя концепция мира как-то укладывалась в понимание, что все в руках Господа, и была в этом какая-то благая Надежда, то новый мир этой надежды не приемлет. Вновь осознанная Сила (сила судьбы, природы, рока или пола — не суть важно) враждебна человеку. Через несколько десятилетий эти предчувствия конкретизируются и вольются в представление о женщине как воплощении той самой разрушительной силы. У Шопенгауэра же положено начало этим размышлениям.

Ф. Ницше (1844–1900), работы которого во многом принципиально изменили мировоззрение многих современников, также анализировал взаимоотношения между мужчиной и женщиной. Он, в отличие от Шопенгауэра, не сводил любовь к природному инстинкту. Ницше считал, что отсутствие гармонии между полами связано с их изначально различным отношением к любви, что влечет за собой даже не конфликт, но войну полов. «Любовь есть в своих средствах — война; в своей основе — смертельная ненависть полов»⁷³.

Происходит разрушение идеи божественного замысла о человеке. Исконно, по Библии, будучи созданы плоть от плоти друг друга, муж и жена должны были стать единым целым, одним телом, но в новой системе воззрений внутри этого союза появляется конфликт. Более того, как такового союза уже быть не может. Вступая в отношения, мужчина и женщина вступают на поле боя, боя, который никогда не закончится, так как ни одна из сторон никогда не примет условия другой, да и победить ее до конца не сможет. Концепция Ницше во многом агрессивна, но именно его отношение к проблеме пола стало основой для последующих работ.

Одной из таких работ была книга О. Вейнингера (1880–1903) «Пол и характер» (1903), в которой автор пытается проанализировать человеческую сексуальность на основе поведения и характера. Продолжая платоновскую идею

⁷³ Ницше Ф. *Ессе homo*. М.: Наука, 1986. С. 727.

андрогинности, Вейнингер считает, что в характере каждого человека преобладают — вне зависимости от пола — как мужские, так и женские черты. Баланс в отношении полов может быть достигнут, только если соблюден принцип дополнительности, то есть, если предположить, что в характере одного мужчины содержится одна четверть женского начала и три четверти мужского, идеальной спутницей ему будет женщина, у которой, напротив, три четверти есть начало женское и только одна четверть — мужское. Таким образом, дополняя друг друга, они составляют целое.

Автор подтверждает свою теорию многочисленными практическими наблюдениями. Именно этим законом он объясняет наличие у каждого мужчины «своего типа» женщины, то есть именно такого, который привлекает его и который для других может не являться привлекательным, более того, даже вызывать антипатию. Если следовать мысли автора, из образа женщины, желаемой мужчиной, можно составить представление о самом мужчине. Развивая эту идею, можно заключить, что из женского образа, популярного в ту или иную эпоху (в данном случае рубеж веков), можно составить ясное представление о том обществе, в котором родился этот желаемый идеал.

В самой женщине Вейнингер не видит ни уловки природы, ни враждебной мужчине силы. «У женщин нет ни существования, ни сущности; они — не существуют, они — ничто»⁷⁴. Более того, по-настоящему женщина может воплотиться только через мужчину, которому она принадлежит, она есть некий дух, некая энергия, не обладающая собственными характеристиками, женщина «ни нравственна, ни безнравственна». Она столь же аморальна, сколь и алогична. Всякое же бытие есть бытие моральное и логическое. Итак, у женщины нет бытия»⁷⁵.

Любовь Вейнингер полагает безнравственной, так как в ее основе лежит стремление достичь нравственного совершенства и искупления собственных грехов за счет другого человека. Так как отношения с женщиной приносят

⁷⁴ Вейнингер О. Пол и характер: Принципиальное исследование. М.: Терра, 1992. С. 315.

⁷⁵ Там же. С. 316.

мужчине лишь чувство греха, любовь есть попытка искупления вины: «Любовь есть самая тонкая хитрость, она дает нам освобождение от собственных пороков... Всякая любовь есть только жажда искупления, а жажда искупления безнравственна»⁷⁶.

Невозможность и отрицание искупления, боль от осознания, что эта Сила, которую, несмотря на все попытки, развенчать невозможно, — все это создает мир, мало совместимый с жизнью. Закончив свою книгу в возрасте 23 лет, Отто Вейнингер покончил собой.

Еще одной попыткой найти ответ на вопрос о человеческой природе и природе отношений между мужчиной и женщиной, стали психоаналитические концепции З. Фрейда (1856–1939).

Развивая теорию З. Фрейда, можно сказать, что то, что называется любовью, является лишь формой проявления врожденной сексуальности, а в основе жизни лежит борьба. Только это не борьба полов, как у Ницше, а борьба в более широком смысле. Борьба двух противоположных начал: принципа удовольствия — Эроса и чувства вины или желания смерти — Танатоса. Любовь и смерть выступают в качестве первичных инстинктов, которые и определяют собой структуру человеческой психики и, в конечном счете, всю человеческую культуру.

Вывод о том, что жизнь есть борьба удовольствия-Любви и Смерти-разрушения, по сути, есть отражение всех уже упомянутых выше симптомов времени — страха, конфликта и вины. К тому же открытие подсознания явилось своеобразным выходом из тупика, в который приводила логика. Теории Фрейда позволяли немного нивелировать чувство напряжения и вины, так как теперь появилась сфера, способная оправдать и искупить все происходящее с человеком.

Все эти факторы влияют на формирование желаемого женского образа эпохи, который и находит отражение в различных видах искусства. Сначала этот образ формулируется в литературе, и уже после, на основе литературных образов, рождаются образы зрительные и осязаемые.

⁷⁶ Там же. С. 238.

Противоречие, вызванное страхом и влечением к Сокрушительной силе, выражается в образе типичной женщины модерна, своеобразного демона, способного привнести в жизнь мужчины только боль и разочарование или же подчинить его себе. Идеалом эстетизма становится сочетание Красоты и Ужаса (собственно, Эроса и Танатоса). Новый идеал породил новую героиню, отразившись, например, в культуре Саломеи.

Попыткой выразить любовное влечение (даже не любовь, а именно влечение) как безумие и проклятие стал роман Гюстава Флобера «Саламбо»⁷⁷ (1862), где красота становится источником ужаса. Образ Саломеи становится одним из ключевых для искусства символизма и модерна. Вновь к теме Саломеи Флобер обращается в романе «Иродиада»⁷⁸ (1877). Саломея появляется и у Оскара Уайльда, и в романе Гюисманса «Наоборот» (1884). Причем в романе Гюисманса герой — граф Дез Эссент — восхищается Саломей на картине Гюстава Моро (рис.6). Он видит в ней не просто эстетически прекрасный образ, по мнению героя, в Саломее выражается в полной мере тот образ желаемой красоты, которой может искать герой нового времени, той проклятой красоты, несущей погибель всякому, кто к ней прикоснется, красоты, осознающей свою власть и пользующейся ею. Саломея больше не испуганная девочка, беспрекословно выполняющая прихоти своей матери, это женщина, встреча с которой притягательна и смертоносна, существо, не знающее ни жалости, ни любви. Она стоит вне этого, она и есть та самая Сила, которой страшились и влечение к которой было непреодолимо. Сила, воплощенная в женское тело.

Осознание того, что женская природа таинственна и что невозможно предугадать то, как она проявит себя, если дать ей свободу, выразилось в трактовке женского образа в прозе австрийского писателя Леопольда фон Захер-Мазоха. В ряде своих романов, например «Венера в мехах»⁷⁹, он изобразил преклонение мужчины перед тиранией женщины, более того, стремление к этой тирании и власти над собой. Ему же принадлежит и визуальное изменение образа.

⁷⁷ Флобер Г. Саламбо. М.: АСТ, 2011. 348 с.

⁷⁸ Флобер Г. Саламбо, Иродиада. М.: Вече, 2011. 443 с.

⁷⁹ Захер-Мазох Л. фон. Венера в мехах. СПб.: Азбука, 2012. 221 с.

На смену золотокудырым героиням прежних эпох приходит новый женский тип — рыжеволосая и светлоглазая дама (особо следует отметить, что это не юная девушка, а молодая женщина, уже с неким, непременно таинственным, прошлым).

Героиня Захер-Мазоха Ванда фон Дунаева по происхождению славянка, и такой выбор достаточно легко объясним. С одной стороны, она несет в себе черты европейской культуры (манера одеваться и разговаривать, интересы и быт), то есть с этой стороны она «понятна», но с другой стороны, в ней есть некая вторая природа, потайная комната какого-то древнего духа, дикой славянской экстатической мощи, которая периодически «пробивается» сквозь внешнюю европейскую оболочку: например, героиня часто появляется в обществе с практически распущенными волосами, а учитывая моду этого времени на сложные «взбитые» прически, тщательно уложенные с добавлением накладных прядей, подобная «вольность» в туалете может граничить с вызовом, однако воспринимается скорее как некая «странность».

Практически все женские героини того времени обладают схожими чертами. Так, например, героиня первого романа «Наслаждение»⁸⁰ (1889) Габриэле Д'Аннунцио Елена Мути также представляет собой тип утонченной аристократки, казалось бы, зажатой в рамки своего социального положения, но в то же время сквозь оболочку условности периодически прорывается, подобно огню, ее истинная природа — страстная и неудержимая.

Формируется образ, содержащий в себе противоречие (а иначе — вне противоречий — стиль и не может существовать). Форма — прекрасная внешность противоречит содержанию — демонической сущности, ровно так же внешняя сдержанность может скрывать в себе (и чаще всего скрывает) стихию эмоций. Акцентируется природное начало и как бы нивелируется личностный момент. Женщина есть не столько конкретная женщина, сколько женщина вообще — женское начало как таковое. Новый стиль создает миф о женщине, включая в этот миф элементы реальности. Одновременно с этим реальные

⁸⁰ Русское издание: Д'Аннунцио Г. Наслаждение. М.: ТОО «Лествица», 1993. 352 с.

современницы, стремясь подражать этому образу, сознательно принимают на себя черты «придуманного», мифотворческого мира. Реальность и иллюзия смешиваются. Быть и казаться становятся понятиями равноценными — все это вместе, возможно, и есть отражение стремления к единству, синтезу, переходу одного в другое, столь свойственного стилю модерн. И одновременно это иллюстрация отчужденности — лишения индивидуального в пользу общепринятого.

Наряду с демоническим типом, удовлетворяющим стремлению к Силе и Танатосу, равноправно существует и другой, удовлетворяющий стремление к искуплению и покою, — образ, основанный на предыдущей многовековой традиции культа женственности в женщине. Это образ «вечной женственности», той самой женщины, которая в божественном воплощении — Мадонна, вечная невеста и Жена, облаченная в Солнце.

Свое воплощение религиозная мечта о вечной женственности (выраженная первоначально в культе Софии) получила у Вл. Соловьева. Чуть позже Александр Блок трансформирует культ Софии в культ Прекрасной Дамы, существа, возможно, слишком зыбкого, чтобы быть объектом настоящей земной любви, но в полной мере удовлетворявшего идеалу служения Ей во имя искупления. «Предчувствую тебя» — писал в своем программном стихотворении Александр Блок, но тут же добавлял «но страшно мне — изменишь облик Ты». Страх не узнать изменившуюся внешне, спрятавшуюся за маской мира Вечную Жену, страх не понять встречу с Ней и не удержать Ее. Чувство обреченного любования и стремление к этому обреченному любованию — вот образ противоположности, рожденный новым временем.

Если, основываясь на принципе дополнения Вейнингера, проверить женский образ через мужской, то станет очевидна смена гендерных ролей. Например, у Гюисманса персонаж рубежа веков — это граф Дез Эссент, — утонченный, болезненный, инфантильный и уж точно не мужественный, погруженный в самого себя, избегающий столкновения с жизнью. Принцип дополнения оправдывает себя полностью, — именно поэтому его восхищает образ

(именно образ, некая идея) «Саломеи» Моро — властной, жестокой, сильной, обладающей во многом качествами, которые принято считать мужскими. Она становится дополнением его утонченной слабости. Происходит подмена: форма остается собой, мужчина мужчиной, а женщина женщиной, но содержанием они меняются — мужской дух поселяется в женском теле. Идея об овладении телом иным духом, то есть идея одержимости, на рубеже веков очень популярна — см., напр., «Огненный ангел»⁸¹ Брюсова.

Одновременно с этим привлекательный женственный образ требует мужественных персонажей, которые находятся с трудом, так как вокруг все больше эстетов и декадентов. И на этой почве возникает конфликт. Так, например, терпит крах, сталкиваясь с реальностью, мечта о Прекрасной Даме. Как пишет Андрей Белый в своих воспоминаниях, «нас ожидало новое подтверждение мысли Гете о романтизме в виде трансформы “Прекрасной дамы”, слишком воздушной, чтобы ее здорово любить, в садистически настроенную проститутку, дарящую любовь декадентскому неврастенику ударами французского каблука: в сердце»⁸².

И наряду с этими двумя существовал и еще один тип, который условно можно было бы назвать тип «модерн». Усредненный тип женщины-девочки — без возраста (точнее, вне возраста: ей может быть и четырнадцать, и сорок), сочетание лица ребенка с преувеличенно-наивными глазами и тела женщины.

В формировании этого типа большую роль сыграл Альфонс Муха: его плакаты для Театра Ренессанс (рис.8) стали ориентиром и источником бесконечных стилистических интерпретаций. «Стройная молодая женщина с крупными чертами лица, тонкой шеей и пышными распущенными волосами становится самым емким и расхожим символом стиля, его визитной карточкой»⁸³.

Этот женский тип в равной степени мог быть использован как в рекламе шоколада, так и на плакате, посвященном конгрессу партии социалистов (рис.9). Он становится своеобразным шаблоном, через который воспринимается образ

⁸¹ Брюсов В. Я. Огненный ангел. М.: Книжный клуб Книговек, 2010. 526 с.

⁸² Белый А. Начало века. Воспоминания. М.: Худ. лит., 1990. С. 573.

⁸³ Нащокина М. Московский модерн. М.: Жираф, 2003. С. 26.

реальной женщины. Это хорошо видно, если сравнить работы, например, Альфонса Мухи с фотографиями реальных женщин, которые служили для него первоисточником. От живого женского типа не остается ничего: на свет, вне зависимости от оригинала и его исходных данных, появляется усредненный тип женщины «модерн», лишенный индивидуальной характеристики.

Таким образом, наряду с двумя полярными «идеальными» типами — образом Демоническим и образом Вечноженственным — существует еще третий, совмещающий в себе некоторые черты двух предыдущих и сам по себе являющийся усредненным знаменателем, универсально подходящим для решения практически любой изобразительной задачи.

Следующий принципиально важный для художественной культуры модерна принцип — это принцип ре-интерпретации предыдущих эпох.

Культура модерн в целом — это культура перепросмотра и в искусстве наблюдается то же самое. Модерн — это многократная рецепция художественного опыта предыдущих эпох. В художественном языке модерна бесконечно мелькают образы — то образы античности, то образы средневековья. Искусство модерна представляет собой некое подобие гипертекста, наполненного интертекстами — цитатами. Модерн — искусство биполярное и ориентированное на разного зрителя, как способного прочесть все интертекстуальные связки, так и нет.

Причем, как и все в модерне, рецепция весьма и весьма специфична. Рецепция прошлого опыта неразрывно связана с принципом стилизации. Если воспользоваться определением Е. И. Кириченко, то стилизация — это «единообразие трактовки разнородных форм»⁸⁴. То есть несмотря на избирательный подбор элементов, связанных, например, с предыдущими стилями в искусстве, соотношение этих разнородных элементов в результате дает единое пластическое целое. Принципиален тот момент, что стилизация — не столько подражание формам художественных стилей прошедших эпох, сколько

⁸⁴ Кириченко Е. И. Русская архитектура 1830-1910-х годов. М.: Искусство, 1982. С. 204.

подчинение всех элементов какому-то одному формообразующему началу⁸⁵, иначе говоря, приведение всего аппарата форм, знаков и аллюзий к единому художественному знаменателю.

Опыт истории искусств используется исходя из принципа «кажимости»: псевдоготические особняки кажутся средневековыми, но никогда таковыми не являются, поскольку формообразующие принципы, например готики, совсем не учитываются, учитывается только узнавание готических элементов. В качестве характерного примера приведем фасад доходного дома №10 по Малому Козихинскому переулку с «готическим» окном (рис.10,11,12). Это не пример готики, а пример «воспоминания о готике», создание ощущения, в основе которого лежит некая общая культурная память. «Как бы» готика, используемая не ради стилистической и исторической правды, уступает место принципам готики как таковой. Так что даже в архитектуре принцип «казаться» доминирует над «быть». Главным становится то, что тот или иной элемент ясно читается зрителем. Не следует забывать и о театральности всей культуры модерн. Стилизация — это своего рода травестия реальности, смена декорации.

Наряду с уже упомянутой выше «готикой» образ средневековья — один из наиболее популярных в культуре модерн. Причем в это сочетание — образ средневековья — вкладывается все *представление* современников рубежа веков о средневековой культуре (часто идеализированное и базирующееся не на исторической действительности, а скорее на литературных прототипах).

Для одних стран, например для Англии, готическая традиция и средневековье — это что-то вроде «своей античности», то есть нечто исконное, период, в который культура и государство достигли высшей точки и преобразовались в легендарное поле. Собственно, английские прерафаэлиты одними из первых и начинают это обращение к средневековью. Привлекает рыцарское средневековье, с культом дамы, с легендами и сказками, полными магии и тайны. Даже в самой сюжетной подборке доминируют легенды и сказки. Не стоит забывать и о том, какой дополнительный смысл вкладывался в понятие

⁸⁵ Власов В. Г. Стили в искусстве. СПб.: Кольна, 1995. С. 332–340.

«готический» в конце XIX века. В это время уже существовал готический роман, и готическое было синонимом тайного, жутковатого, мистического. Это очень характерное для культуры модерн обхождение с терминами: готика для современника рубежа веков — это совершенно не то же самое, что готика для нас или для людей XVIII века. К тому же волна неосредневековья тесно связана для многих европейских стран (например, для Италии) с волной обращения к национальному прошлому — еще одна характерная черта культуры модерн, о которой будет сказано далее.

Следующий важный образ в культуре модерн — это собственно образ античности. Античности как в ее визуальном воплощении, так и в идейном. Образ античности в культуре и искусстве модерн — это манифест нового восприятия искусства и художественного творчества. Античность — это в определенном смысле синоним Возрождения, поскольку для европейской культуры в целом под термином «Возрождение» обычно понимается «возрождение Античности» (от итал. *Rinascimento dell'antichita'*). Интересен тот факт, что античность выбранная культурой модерн в качестве цитируемого поля, — это во много античность не римская (как было в случае с самим Возрождением), а античность греческая.

Следующий образ — образ Востока — так называемый ориентализм. Японский вкус становится доминирующими на рубеже веков и проникает повсюду — от архитектуры до моды. Сама тема Востока как чего-то загадочного и очень близкого к природе, непохожего на европейское, затрагивает все сферы искусства, даже музыку (например, оперы Дж.Пуччини «Мадам Баттерфлай»(рис.13) и «Турандот»(рис.14)).

Это три основных образа, но, безусловно, существует еще целый ряд других (например, французский XVII век в «Версале» у Сомова (рис.15)), часто зависимых от национального контекста, в котором развивается стиль.

Причем, как уже отмечалось выше, все образы в культуре модерн подвержены принципу стилизации. Так как принципиальным является создание целостного образа, стиль допускает существенные изменения в первоисточнике стилизации. Связующим звеном становится «плавкость» формы и идея перехода.

Именно поэтому линия модерна — это гибкая и упругая, перетекающая и бесконечная линия. При создании общего впечатления важны крупные детали, поэтому модерн предпочитает четкие, лаконичные формы и крупные пятна⁸⁶. Стремление к ритмичности и динамике оправдывает любовь к изгибающимся, круглящимся, эллиптическим формам, причем постоянное движение этих форм таково, что одна вытекает из другой.

Наконец, еще один принципиально важный фактор в разговоре о реинтерпретации и рецепции в культуре и искусстве модерна — это обращение к национальной традиции. Если предыдущие «образы» служили как бы общеевропейской культурной памятью, то собственная национальная традиция в каждой из стран, принявших модерн, в реверсии этой культуры давала свои особые плоды.

Обращение к национальному зачастую проявляется в поиске исконного национального, то есть того, что не затронуто общеевропейской цивилизацией. Так, для России в культуре и искусстве модерна появляется реинтерпретация русской «старины» (конечно же, через призму новой эстетики): ср., напр., церковь в Абрамцево (рис.16) или иллюстрации Билибина (рис.17). Ситуация по-своему уникальна: одновременно с общей тенденцией к унификации развивается тенденция к выявлению уникальности, к признанию этой уникальности как блага. Непохожесть и асимметричность эстетики модерна научит воспринимать как чудо то, что долгое время считалось отстающим и неинтересным.

Такова история с Россией: древнерусская архитектура, долгое время находившаяся «в опале» из-за своего столь разительного не-слияния с европейской, становится предметом тщательного изучения и интерпретации. По сути, Россия переживает в этот период свое возрождение, разнесенное по двум направлениям — ментальному (где античность понимается как образ мысли и творчества) и национальному (возрождение как обращение к национальному прошлому, как попытка разглядеть истоки собственной культуры).

⁸⁶ Кириченко Е. И. Русская архитектура 1830-1910-х годов. М.: Искусство, 1982. С. 206.

Завершая разговор об общих стилистических принципах стиля модерн и его месте в культуре модерн в целом на этом этапе данного исследования необходимо сказать еще об одной проблеме, которая явилась следствием как прогресса, так и самой сути стиля модерн, а именно о **проблеме соотношения искусства и производства**.

Элитарность предмета, связанная прежде всего с его фактической единичностью и уникальностью, теперь существует рядом с открывшейся возможностью поставить производство «на поток». Новый стиль подходит к этому соотношению особо. Поэтому в модерне так важна индивидуальность предмета и художественного акта. Вне зависимости от форм — больших или малых — все: и особняк, и дверная ручка в этом особняке — должно быть уникальным, рукотворным, должно противостоять натиску индустрии, которая некоторое время спустя породит техничный сплав искусства и «потока» — промышленный дизайн.

Впрочем, именно культура модерн и породит первое и столь тесное сплетение «промышленного искусства», которое потом превратится в дизайн. Стоит вспомнить хотя бы то, как удачно стилистика модерна использовалась (и используется до сих пор) в рекламе того или иного продукта. На самом деле стиль решает задачи, продиктованные скорее социальной, чем художественной необходимостью. Как уже отмечалось, проблема сущности искусства становится одной из ключевых для художника и теоретика. Поисками божественного зерна, которое лежит в основе творческого акта и его воплощения, занимаются на всех уровнях и во всех жанрах — будь то литература, живопись, музыка, все что угодно. И в этих поисках проводит дни целое поколение молодых и не очень, мечтателей, романтиков, авторов, возвышенно настроенных дам с изломами бровей и рук и суровых меценатов-заказчиков, иной раз желающих оплатить свою принадлежность «к высокому», не особо разбираясь в тонких сплетениях смысла.

С другой стороны, существуют массы — большая часть населения, от бедняков до более или менее зажиточных, народ планеты, рабочие, мелкие торговцы, домохозяйки, одним словом, просто обыватели, которые тоже хотят

искусства, такого, чтобы оно было понятно и красиво. Как уже отмечалось в разговоре о женском образе в стиле, модерну удается синтезировать универсальный тип красоты. Вернее, универсальный тип привлекательности. В соответствии с социальным заказом вольно или невольно модерн становится биполярным — внесловным (или даже всесловным) стилем. С одной стороны, искусство сталкивается с проблемой элитарного обслуживания. Для модерна этот момент принципиален, поскольку во многом новый стиль ориентирован именно на элитарного потребителя. Даже не на эстета, а на богатого человека, который может себе это позволить. Возрастает роль заказчика, а заказчиком чаще всего выступает недавно разбогатевшая (как раз на промышленном буме) буржуазия — неслучайно, например, в России, модерн иногда определяют как «стиль купеческих особняков»⁸⁷. Вещи, выполненные в стиле модерн, принципиально дороги. Все направлено на создание мира роскоши и сказки. Той сказки, которая, будучи создана по вкусу владельца, должна быть способна укрыть его от реальности. Новый стиль, признанный современным, реализовывал потребность промышленной буржуазии войти в мир «современного искусства», то есть мир элитарный и казавшийся обычному человеку недоступным. А с другой стороны, это самое массовое из искусств, которое тут же отправляется в «народ» в самом разном качестве, «оседая» на коробках печенья и уличных афишах. Одним словом, на уровне стиля совершается попытка преодолеть социальную разобщенность общества.

Если вернуться к соотношению человека и техники, искусства и производства, то, конечно, следует сказать о двух основных теоретиках этих проблем, идеи которых во многом и будут способствовать распространению нового художественного вкуса.

Прежде всего эти проблемы рассмотрены в работах Джеймса Рескина и Уильяма Морриса⁸⁸. Джон Рескин считал, что в каждом человеке заложена определенная творческая энергия, которую необходимо реализовать в труде.

⁸⁷ Такой термин по отношению к русскому модерну использует, например, Г. Фар-Беккер в своей книге «Искусство модерна».

⁸⁸ Masini L.-V. *Art nouveau*. Firenze: Giunti editore, 1976. P. 64.

Только в творческом труде и возможно истинное счастье, и в этом отношении машинное производство, априори отрицающее индивидуальный творческий акт, суть явление, биологически враждебное человеку.

Уильям Моррис, продолжая идею Рескина, приходит к заключению, что «машинное производство обязательно рождает уродливую утилитарность во всем, с чем имеет дело человеческий труд, а это — серьезное зло, ведущее к распаду человеческой жизни»⁸⁹.

Оба этих автора, близкие по взглядам и времени прежде всего к английским прерафаэлитам (а именно они стали отправной точкой для нового художественного течения во многих странах), на самом деле вскрывают еще одну проблему — следствие технического прогресса. А именно: мир зримо меняется, становится более техничным и более враждебным к иному по природе своей человеку. Проблема соотношения человеческого и технического становится фактически жизненно важной, поскольку монструозный и непонятный во многом мир новых открытий кажется зловещим. Человеческому разуму и чувству требуется укрытие. Тихая гавань, в которой можно было бы переждать грохот и шум надвигающихся изменений. И в качестве такой гавани авторами предлагается искусство и индивидуальный творческий акт. Индивидуальный творческий акт — еще один краеугольный камень культуры модерн, возможность приобщения к искусству абсолютно всех. Именно в этой идее берут свое начало ставшие столь модными на рубеже веков воспитательные и образовательные функции искусства.

Наконец, завершая тему технического прогресса, следует упомянуть и о материальной стороне вопроса: новые технические возможности и открытия активно используются новым искусством в качестве инструментария. Стиль модерн, оправдывая себя как стиль современный, использует для решения своих художественных задач новые технологии и материалы, в числе которых,

⁸⁹ Моррис У. Избранное. М.: Высшая школа, 1959. С. 256.

например, бетон⁹⁰. Таким образом, одновременно новый стиль выполняет и функцию наглядной рекламы. К тому же именно в этот период появляются логотипы множества известных марок (логотип FIAT, например).

Получившаяся картина мира и человек в ней балансируют между полнокровной радостью бытия, всевозможными удовольствиями земного и «красотой утрат», между радостью, которая граничит с истеричностью, и тоской — то по некоему прошлому, то как будто бы тоской уже о настоящем. Между этими понятиями или скорее даже ощущениями формируется эстетический код нового стиля.

Выводы по первой главе

В первой главнее настоящей работы мы выявили и проанализировали основные факторы, повлиявшие на формирование стиля модерн в европейской культуре рубежа веков. Причем спектр этих факторов оказался значительно шире художественных и культурных процессов: в интересах исследования необходимо было охватить всю картину мира рубежной эпохи во всей ее полноте и сложности.

В ряду факторов, повлиявших на образование культуры модерн, были выделены и понятие рубежности эпохи, и научно-технический прогресс, и связанные с ним изменения координат человеческой жизни. Были рассмотрены такие явления, как импрессионизм, открывший совершенно новый подход к искусству и творческому акту, декадентство как господствующая система умонастроений, символизм как влиятельное художественное и литературное течение, претендовавшее на мироустройство, открытие подсознания и «смерть Бога».

В качестве основы для стиля модерн — мир, в котором перевернуто и пересмотрено все, что веками казалось незыблемым и единственно верным —

⁹⁰ См., например, особняк Городецкого в Киеве, где вся скульптурная декорация выполнена из бетона. Известно, что дом Городецкого был своеобразной рекламой нового материала, что, впрочем, не отменяет вышесказанного, а лишь подчеркивает своеобразные отношения между промышленностью и искусством.

скорость, время, мораль, человеческие возможности, душа и подсознание, отсутствие и присутствие Бога, мистицизм.

Затем были проанализированы стилистические принципы стиля модерн в его общеевропейской традиции. Стиль модерн был определен как программный стиль. Произошел небывалый синтез и рождение общекультурного общеевропейского пространства. Модерн, проложивший мосты между разными странами и культурами, создал не только пластическое единство — появилось некое виртуальное поле, то, чтобы сейчас назвали форумом, на котором в режиме реального времени обсуждалось все происходившее и рождалось новое. Такими форумами были и многочисленные художественные журналы, и международные выставки, и сезоны.

Вместе с тем, на фоне энтузиазма и подъема развивается глубокий сущностный кризис и возникает потребность в новом. Новом во всем — в жизни, обществе, политике, искусстве.

ГЛАВА 2. РЕЦЕПЦИЯ СТИЛЯ МОДЕРН В КУЛЬТУРЕ ИТАЛИИ И РОССИИ

В настоящей главе будут рассмотрены Россия и Италия в период господства стиля модерн не столько исходя из принципа сопоставительного анализа, а как два параллельных явления, которые, тем не менее, имеют полное право оказаться в общем поле исследования.

Культура в эпоху модерн, как и сам стиль «модерн», в научной литературе почти всегда изучалась по принципу обобщения. Многочисленные работы, посвященные истокам стиля, своей целью имели определение неких общих принципов и закономерностей этого явления. Тем более интересно в контексте такого «декларирования» унификации на фоне и в лоне общего рассматривать исключительное явления.

Коллизия общего и исключительного не нова в истории культуры: это одна из главных коллизий романтизма, прямым наследником которого являлись символизм и вместе с ним модерн.

И для России, и для Италии модерн — явление привнесенное, а не органическое (как это было, например, во Франции). Более того, в определенном смысле это явление, «продиктованное» модой, общим течением и даже политическими целями. Явление для обеих стран противоречащее основной художественной традиции, на почву которой оно было привнесено. И тем более интересно рассматривать своеобразную трансформацию этого явления в национальном контексте, поскольку это «чужеродное» особенным образом выявляет и подчеркивает национальную специфику и уникальность.

2.1. Стиль модерн в Италии: история возникновения, терминология

Италия в истории культуры — синоним искусства как такового, искусства классического, каким было римское, искусства программного, каким было ренессансное, и искусства зрелого, каким было барочное. Тем более интересно наблюдать эту культуру в ситуации, когда главенствующим становится искусство инородное, привнесенное, каким и был модерн, или, как его называли в Италии, стиль Либерти.

В стиле модерн итальянская культура приняла искусство, принципиально противоречащее классическим кодам, заложенным еще в античности. До этого (и после этого, впрочем, тоже) — позиция итальянской культуры — это позиция манифеста. Именно Италия многие века диктовала всему остальному миру эстетические каноны. Модерн же предлагал подчинение уже сложившейся системе, с четкими принципами и формами.

Чтобы понять, каким образом этот стиль проявился в итальянской культуре, необходимо проанализировать причины, исторические и политические условия, послужившие появлению этого стиля в Италии на рубеже веков.

Политическая карта Италии в течение многих веков состояла из независимых городов-государств, в каждом из которых было не только своя система политического управления, но и по существу свой язык, вернее диалект. Поэтому одной из ключевых особенностей итальянской культуры является ее региональность. Итальянцы до сих пор мыслят «малой родиной», то есть родиной считается не Италия вообще, а та конкретная местность, городок, где человек родился.

Но чтобы конкурировать с сильными европейскими державами, Италии было необходимо объединение. Фактически Италия стала Италией в 1861 году, поэтому к интересующему нас периоду Либерти перед нами совсем юное государство.

Социально-экономическая ситуация в Италии на рубеже веков была одной из самых сложных в Европе. Причинами тому было не только региональное разделение, но и слабая военная позиция и то, что Италия была одной из наименее развитых в индустриальном плане стран в Европе. В 1882 году Тройственный союз направил в Италию немецкое и австрийское финансирование, которые тут же были инвестированы в развитие промышленности и в жилищное строительство, которое частично разрушало единый облик исторических городов. В этой обстановке привнесенные на итальянскую почву последние опыты европейской архитектуры были призваны объединить Италию с общеевропейской тенденцией модерна и символизма.

Либерти по существу становится *первым стилем нового государства*. Именно программа Либерти, станет первым этапом формирования облика новой Италии.

К концу девятнадцатого века Италия находится на своеобразной периферии. Раздираемая внутренними проблемами, она отступает на второй план как в политике, так и в художественной жизни, и продолжает существовать как своеобразная культурная резервация, музей под открытым небом, необходимый пункт на маршруте гранд-тура для любого образованного, художественно настроенного человека.

Итальянцам всегда хорошо удавались программные заявления, в двадцатом веке они перехватят французов эстафету создания манифестов. Лозунги и четкое, программное строительство новой реальности станут для Италии приоритетом на весь двадцатый век — от стиля Либерти, к футуризму, к тоталитаризму и, наконец, к во многом тоталитарному, итальянскому дизайну, вот уже не одно десятилетие видоизменяющего весь мир по принципу «made in Italy».

Модерн обладает сразу несколькими принципиально важными для новой Италии характеристиками. Во-первых, это самый «современный» стиль тогдашней Европы. Во-вторых, модерн как текст универсален, понятен и читаем всем, все зависит от контекста его восприятия. И наконец, это стиль, в котором содержится четкая эстетическая программа, по тотальности своей граничащая с идеологией. Линия модерна, его идея проникают везде и всюду и делают его безусловно узнаваемым.

Так как модерн в Италии — это стиль образцов, то показателен подтекст выбора этих стилевых ориентиров. Для Италии таким ориентиром становится не французская или бельгийская линии, как это частично было, например, в России, а венский сецессион (благодаря уже упомянутой выше «финансовой составляющей») и английский вариант модерна.

Об «английском уклоне» итальянского модерна говорит в первую очередь само название. Наряду с определением «флореаль» появляется и постепенно занимает ведущие позиции определение стиля как Либерти.

В качестве даты рождения идеи стиля и термина Россана Боссалья указывает 1895 год. Год, в котором начинается публикация программных статей в журнале «Эмпориум» (рис.18) (пожалуй, главном журнале в истории итальянского Либерти). Помимо программных статей там регулярно публикуются фотографии мебели производства фабрик «Либерти». Там же впервые употребляется имя Либерти — как объединяющий синоним всех новых школ в рисунке и живописи.

Еще одно популярное название, используемое для определения стиля, — *arte nuova* (арте нова) — новое искусство, как буквальный перевод с английского *modern style*, новый стиль, современный стиль. В 1901 году Лука Бельтрами предложит еще одно название — «стиль нового века», что, безусловно, еще раз подчеркивает все те глобальные ожидания, которые возлагаются на модерн.

Существует менее популярный итальянский вариант — флореаль (то есть цветущий, цветочный). Флореаль — это термин более распространенный на Юге страны, где ориентиры Либерти немного смещены в сторону французских и бельгийских образцов и декоративизма, свойственного использованию растительных элементов.

Однако к 1900-м году название стиля Либерти прочно входит в повседневный обиход и закрепляется за итальянской версией стиля модерн как в общеевропейском сознании, так и в сознании самих итальянцев.

Либерти с большой буквы было именем собственным и обладающим определенной двусмысленностью — вольной или невольной. Как пишет Кремона, в каталоге выставки, проведенной в начале 60-х годов в Музее современного искусства в Нью-Йорке, «итальянцы, несомненно, прекрасно понимали двойное значение этого имени»⁹¹. В действительности такое созвучие даже в итальянском языке со словом свобода (*libertà*) было неслучайно.

Название стилю было дано по имени сэра Артура Лесенби Либерти (*Arthur Lasenby Liberty*). В самой истории фамилии сэра Либерти есть символическая двусмысленность. Его родовая фамилия была Балиони (*Baglioni*) (итальянская —

⁹¹ Cremona I. Il tempo dell' Art Nouveau. Firenze, 1964. P. 19.

sic!). Его предок в 15 веке жил на острове Корсика и сражался против испанцев за освобождения родного города Кальви, за что ему было дано прозвище (второе имя, которое в Италии иногда оказывается важнее первого) Libertà. С этим именем его потомки переселились сначала во Францию, где обрели дворянский статус, а затем в Англию, где их фамилия приобрела более английское звучание⁹².

Торговый дом Liberty был основан 1875 году сэром Артуром, которому на тот момент было уже за тридцать, и за его плечами было 12 лет работы в качестве главы Oriental Warehouse Fermer and Rogers. Основной продукцией в его торговом доме были предметы дальневосточного происхождения. Практически все в высших слоях общества, а также в художественных кругах увлекались собиранием по преимуществу японских диковинок. Клиентами магазина были Рескин, Россетти, Миллес, Уистлер, Берн-Джонс и другие художники. Восточные предметы, а также ткани, стилизованные под Восток, получают такое признание в Европе и Америке, что дом Либерти становится одним из главных поставщиков искусства конца века. Уже на пороге двадцатого века в круг интересов компании Либерти попадает Art Nouveau, и в Италию основная масса предметов нового стиля экспортируется именно домом Либерти. Именно это имя станет для итальянцев символом нового направления в искусстве. Так родился стиль Либерти.

Англоязычное название стиля приживается лучше и используется чаще, происходит это по ряду причин. Борзио выделяет две основные⁹³. Во-первых, уже отмеченная двуликость и двоякость этого имени. Несмотря на то, что итальянцы знали, что Либерти означает *свобода*, далеко не все итальянцы знали о существовании компании Либерти, поэтому иностранное слово подчеркивало экзотичность нового стиля.

Во-вторых, давая стилю иностранное имя, его как бы отдаляли от общего антиклассицизма и антиисторизма, с той целью, по мнению Борзио, что если бы

⁹² Brosio V. Lo stile Liberty in Italia. Milano, 1967. P. 14.

⁹³ Ibid. P. 30.

«стиль быстро бы пришел в упадок, то траур по нему был бы недолгим. Как по дальнему родственнику, рожденному в чужой стране»⁹⁴.

Еще одной причиной предпочтения английского названия является господствовавшая в Италии англомания — моды на все английское, в том числе и на английский язык (например, аристократы в романах Д'Аннунцио между собой говорят на английском)

С другой стороны, именно английская версия нового стиля была лучше всего разработана теоретически, имела самую длительную историю — начиная с середины девятнадцатого века, включая в себя теоретические труды Рескина и Морриса, хорошо известные в Италии и братство прерафаэлитов. Показательно, что первая группа художников, работавших в новом стиле, *in Arte Libertas*, основанная Нино Коста и существовавшая в период с 1885 по 1887 в Риме, была принципиально ориентирована на английское братство прерафаэлитов⁹⁵. Причем, художники этой группы, в которую помимо Коста входили Эдуардо Джойа, Энрико Колеман и Джулио Астрид Сарторио, были одними из первых, кто в Италии занимался изучением и анализом художественного наследия английских прерафаэлитов. Показательным примером тому служит серия иллюстраций 1886, подготовленных Сарторио (рис.20,21) в стилистике, близкой к стилистике Мадокса Брауна⁹⁶.

На художественную атмосферу Рима в значительной степени оказывало влияние присутствие иностранных художников, среди которых было много немцев и австрийцев⁹⁷.

Но основная идея стиля была воспринята все-таки через Англию. Показательным является и популярность английской культуры как таковой в аристократической среде Италии. Об этом можно судить хотя бы потому, что аристократия в качестве «своего» языка выбирает именно английский, а не французский, как это было, например в России. Герои романа Д'Аннунцио,

⁹⁴ Ibid. P. 14.

⁹⁵ Masini L.-V. *L'avventura dell'art nouveau*. Firenze, 2006. P. 322.

⁹⁶ Faeti A. *Guardare le figure*. Torino, 1972. P. 25.

⁹⁷ Bossaglia R. *Il liberty: storia e fortuna del liberty italiano*. Firenze, 1974. P. 14.

«люди нового стиля» — герцогиня Елена Мути и Андреа Спарелли, между собой говорят на английском⁹⁸. Да и первый художественный журнал о новом стиле, который становится одновременно ареной для критики и анализа — «Эмпориум» — в качестве прототипа имеет английский журнал «Студио»⁹⁹. Характерной особенностью итальянского Либерти является то, что стиль, теория и критика стиля формируются одновременно. Одновременно со сложением стиля складываются фигуры главных критиков нового искусства в Италии — Пико, Мелани и др.

Следующий ориентир — венский сецессион, а также образы Клингера, Беклина, фон Штука)¹⁰⁰. Эта тенденция подражания венскому направлению все больше усиливается к 10-м годам, что немедленно находит отражение как в живописи, так и в графике¹⁰¹.

2.2. Особенности проявления стиля модерн в городах Италии

Появление модерна в качестве нового консолидирующего стиля для Италии стало возможным еще и потому, что этот стиль был стилем современным, позволявшим Италии не только влиться в художественное пространство Европы рубежа веков, но и претендовать на роль протагониста.

К изначальной региональности итальянской культуры на рубеже веков добавляется и еще один специфический фактор, а именно, проблема столицы. В то время этот вопрос совершенно не казался однозначным. За время становления молодого итальянского государства столицей побывали и Турин, и Флоренция, и, наконец, Рим. Но несмотря на то, что географически проблема столицы была решена, в культурно-историческом смысле это оставалось проблемой. Новое государства востребовало новый образ столицы не просто как точки на карте, но как символа новой государственности, и в эту метафорическую борьбу включилось три претендента — Турин (индустриальная и промышленная

⁹⁸ См. D'Annunzio G. *Il Piacere*. Roma, 2004.

⁹⁹ Barilli R. *Il Liberty*. Milano, 1966. P. 49.

¹⁰⁰ Bossaglia R. *Ibid.* P. 10.

¹⁰¹ Barilli R. *Ibid.* P. 46.

столица), Милан (политическая и дипломатическая) и Рим (историческая столица). Проблема «образа новой столицы» во много стимулировала архитектурные и художественные процессы.

Первый город Либерти, безусловно, Турин. Город, имеющий столичные притязания в начале века, решительно вырывается вперед и практически становится символом новой Италии — промышленной, открытой к диалогу с другими странами, прогрессивной из-за своего исторического опыта и местоположения, а также из-за того, что Турин всегда находился в диалоге с европейскими странами по ту сторону Альп, занимая космополитическую позицию.

Международная выставка 1902 года в Турине — знаковый этап для всего итальянского модерна. Во-первых, 1902 год показывает, что в Италии Либерти существует как национальный стиль, что это не просто прихоть или вкус, это программное проектирование на уровне государства. Турин — самый индустриальный город Италии и в этом отношении самый репрезентативный. Упоминания заслуживает, например, автомобильный концерн FIAT, поскольку весь, пользуясь современными терминами, бренд компании FIAT от здания до дизайна логотипа полностью является проектом в стиле Либерти (рис.22).

Среди создателей нового искусства сразу же выделилась фигура Раймодо Д'Аронко, которые проектировал павильоны для международной выставки (рис.23). Его павильон, предназначенный под выставку автомобилей, представлял собой монолитное здание в духе венского сецессиона, в котором тенденции модерна проявлялись в большей степени в декоре, чем в конструкции. Для Д'Аронко как мастера был характерен синтетический подход к созданию архитектурного пространства. С одной стороны, узнаваемы черты венского сецессиона, которые подчеркивали вовлеченность Италии в общий художественный и эстетический процесс, с другой стороны — сочетание эклектических элементов, которыми изобиловали его прежние работы. Монолитное здание выставочного павильона украшено декором, в котором доминируют две графические темы — линия (но это не извивающаяся линия, она

больше напоминает натянутые провода, чем сигаретный дым) и колесо (рис.24). Элемент колеса появляется как буквально, то есть в виде непосредственных изображений автомобиля и автомобилистов, так и в декоративном иносказании — это разнообразные сочетания металлических кругов, вызывающие различные аллюзии с видами транспорта начиная от велосипедного колеса. Само здание во многом напоминает заводские помещения завода FIAT (арх. Премоли) и одновременно ипподром и конюшни (рис.25). По существу, он и создает конюшню, но уже для железных коней.

Ему удастся сочетать и восточные мотивы. Вообще тенденция к Востоку еще более обостряется у Д'Аронко ввиду того, что его творческая биография привела его в Стамбул (рис.26), где для султана он построил дворец в духе именно итальянского Либерти.

Если анализировать рисунки проектов Д'Аронко к Туринской выставке (рис.27,28), показательно, насколько он последовательно пытается нащупать и сохранить традицию нового стиля. Если сравнивать проект входа на всемирную выставку в Турине 1902 года и проект входа на парижскую выставку Белленгера (1900), то очевидно, что Д'Аронко пытается продолжить генетическую традицию, создать как будто бы тоже самое, но преобразованное, усложненное, создать что-то интернациональное и узнаваемое, что-то, что «оправдало бы ожидания».

Проекты Д'Аронко (особенно его рисунки к павильонам для международной выставке в Турине) получили значительный международный резонанс и были известны даже в России — так, например проект ресторана «Эльдорадо» в Петровском парке в Москве (рис. 29), сделанный Львом Кекушевым, изобилует цитатами итальянского архитектора.

Отдельно стоит подчеркнуть диаметральные полюса стиля Либерти в Италии, на которых творчество Д'Аронко и его коллег базировалось весь недолгий век итальянского модерна. Либерти на одном полюсе — это архитектура «термальных курортов» (рис. 30, 31, 32), как часто называют ее в итальянской литературе, с ее подчеркнутой темой релаксации и отдыха, а на другом полюсе — мемориальная скульптура и архитектура (рис. 33, 34, 35, 36).

Самое жизненное, что только может быть вообразить, и смерть, облаченная в мрамор.

Эта антиномия Либерти особенно чувствуется в Турине, где при огромном количестве жилых и социальных архитектурных проектов Либерти находится уникальное городское кладбище, представляющее собой под открытым небом музей скульптуры и архитектуры данного периода (рис.37, 38, 39, 40).

Среди других значимых имен туринской линии итальянского Либерти можно назвать Пьетро Феньоло (рис.41), работавшим в большей степени в области жилищного строительства и отстроившего несколько кварталов Турина (например, на Корсо Франча). Ему более, чем Д'Аронко, была свойственно мышление объемом и ориентир скорее на французскую и бельгийскую линии модерна. Впрочем, сам Феньоло представляет собой характерного человека эпохи: он был из архитекторов — идеологов стиля, свято веривших в то, что это новое искусство может преобразовать мир, может сделать Италию и жизнь в ней лучше. Он был из тех архитекторов, для которых идеи Либерти были идеологией. Именно поэтому, разочаровавшись окончательно к двадцатым года в этой иллюзии обновления и преобразования Италии, он закрылся и, уйдя из архитектуры, более никак не проявлял себя творчески. Таких идеалистов модерна было достаточно много, кому-то из них удалось договориться с новыми тенденциями и новой реальностью и перейти во многом в эстетику Ар Деко, но были и те, для кого такой переход оказался невозможен, для кого искусство нового века было единственно возможным синонимом творчества.

Как уже отмечалось, туринская линия Либерти — самая интернациональная и наиболее известная в остальной Европе. Именно туринский Либерти отличался самой устойчивой визуальной и эстетической программой, именно туринские мастера более чем другие распространяли стиль. Таким был, например, Риготти, который много работал не только в Турине, но и на Сардинии (что вполне можно сравнить с работой в другом государстве) и даже в Бангкоке.

Однако самой заметной фигурой туринского модерна, наряду с Д'Аронко, остается Алессандро Маццукотелли, прославившийся во всем мире своим литьем

и ковкой. Он, открыв в 1891 году собственную мастерскую, создал главные произведения итальянского Либерти в литье. В нем удивительно сочетались общеевропейские тенденции с все той же ориентировкой на Сецессион и более итальянские (то есть с уходом в Рокайль и Флореаль) растительные мотивы.

Резюмируя роль Турина в процессе распространения нового стиля, можно сказать, что Турин мог в полной мере считаться синонимом индустриального Либерти, той крайностью, которая упивалась движением и прогрессом, промышленным бумом и идеями объединения. Связано это было не только с высококласными мастерами, искренне верившими в стратегии нового стиля, но и с историческим и международным положением Турина, одного из самых открытых остальной Европе городов Италии.

Плюс ко всему Турин начала века по праву можно было бы назвать визитной карточкой новой Италии — неслучайно именно он становится городом первой интернациональной выставки.

Второй город — центр итальянского Либерти — это Милан. Милан — город совершенно иного масштаба и промышленного, и политического. Его можно в полной мере назвать дипломатической столицей Италии того времени.

Самым значительным визуальным образом миланского Либерти и итальянского Либерти в принципе можно назвать Палаццо Кастильоне (1903) в Милане¹⁰² (рис. 42, 43, 44). Этот пример вошел во все антологии об Ар нуво как репрезентация рецепции на итальянской территории стиля модерн.

Однако этот пример итальянского модерна, особенно если ставить его в визуальный ряд с другими европейскими образцами, при всем богатстве декора и мастерском литье Маццукоттелли, кажется немного нелепым. И если судить по нему о Либерти в Италии, рассуждение о периферийности этого явления становится понятным. Но палаццо Кастильоне — это как раз тот случай, когда произведение искусства стоит оценивать и интерпретировать не столько в пределах области искусствоведческого анализа, сколько как культурный феномен, показательный для ситуации рубежа веков.

¹⁰² Bossaglia R. Il liberty: storia e fortuna del liberty italiano. Firenze, 1974. P. 34.

Внешне это огромное здание, вписанное в один из центральных кварталов Милана, представляет собой достаточно монструозный симбиоз эклектических элементов в новом стиле, наложенных на тип традиционного миланского городского палаццо с его четкой регламентированной пространственной структурой. Атрибутировать это здание как принадлежащее стилю Либерти можно только рассматривая его детали. Этот принцип травестики традиционных для архитектуры форм в одежды нового стиля — показательный пример того, как Италия обходилась с новыми веяниями.

Переодевание фасада и игра с новыми материалами не поменяли суть городского пространства и городского вкуса. К тому же миланская линия Либерти носит более классицистический характер и склоняется к историзму: для Милана, города герцогского и старинной аристократии, архитектурные элементы продолжают оставаться частью национальной идентичности.

Выразительный пример переходной стадии между модерном и новым классицизмом (с вектором в сторону фашистской архитектуры) — это железнодорожный вокзал города Милана (рис. 44, 45), в котором масштабность, сочетаемая с архитектурными и скульптурными элементами, создает репрезентативный и немного угрожающий образ новых ворот нового города.

Римская история особая. В «тексте» Рима Либерти как будто совсем не читается. Но рубеж веков в определенной степени был золотым веком вечного города, масштабного строительства светской и культурной жизни.

Город классического искусства и барокко по-своему понял модерн. Понял и только поэтому признал. Для Рима и в контексте Рима Либерти — это своеобразная *реинкарнация барокко*.

Уже говорилось о пророческой сущности культуры модерн, которая на одном своем полюсе содержала драматическую декадентскую идею ожидания конца, на другом полюсе — веселилась и праздновала каждый день жизни. Собственно, для того чтобы сделать характеристику социального контекста культуры Либерти более рельефной и осязаемой, следует обратиться к какому-то конкретному материалу. Рим белль эпок — это целый город, существующий как

модель культуры Либерти, модель, полностью визуализирующая ее законы и соответствующая им.

Как писал Джан Пьетро Лучини, Рим — «это тот город, в котором все этические и эстетическое, что есть во мне, сливаются воедино. Рим — это антиномия, Рим разрешает противоречия, Рим языческий и Рим папский, Рим несовременный и современнейший, Рим древний, но не мертвый, Рим, который самого меня наполняет ценностью, так что я ощущаю сопричастность совершенной логике в себе самом»¹⁰³.

Рим рубежа веков — это своеобразная культурная дилемма: он одновременно религиозен и искушен, он древний и современный, он политический и стоящий вне политики. Как говорили современники, есть «Рим Христа и Рим Антихриста»¹⁰⁴. Рождается на некоторое время получившая большую популярность идея о том, что существуют два Рима. Город, внутри самой его сущности разворачивается постоянная борьба, Рим может быть Римом мучеников и Римом тиранов, Римом монахов и Римом масонов, Римом благословенным и проклятым Римом.

Интересно, что идея единого государства не только не разрушила обособленность римлян, но и, напротив, ее укрепила. Именно из Рима начинает расти очередная волна национального самосознания и восприятия самих себя как наследников великой античной культуры. Через несколько десятилетий эта волна выльется в идеи фашизма, благодатная и восприимчивая почва Рима к тому моменту окончательно сформирует необходимую среду. Знаменитый «марш на Рим» Муссолини решит судьбу Италии второй четверти XX века.

Одной из проблем для Рима остается то, какой должна быть новая столица. Требуется умелое сочетание исторического прошлого и нового индустриального. Рим становится — предвещая футуризм — футуристическим. Многочисленные журналы публикуют графические портреты возможного будущего города, в котором присутствуют метрополитен, заводы, фабрики и прочее.

¹⁰³ Jannottoni L. Roma belle époque. Roma: Multigrafica Editrice, 1986. P. 121.

¹⁰⁴ Gaetano Zocchi Le due Roma. Brescia, 1881. P. 25.

Параллельно с этим реальным Римом существует Рим-миф. Миф города — героя эпохи. Творцом этого мифа, безусловно, стал Габриэле Д'Аннунцио. Когда в 1889 году выходит его первый и программный для итальянской культуры модерна роман «Наслаждение», помимо литературных персонажей одним из героев становится сам город. Собственно город превращается в специальный — отчасти ирреальный, отчасти более чем реальный субстрат, внутри которого и могут происходить действия столь утонченной и столь утомленной жизни «*dolce far niente*».

Жить в декорациях этого города — означает, уже принимать участие в спектакле под названием Бель Эпок. Если всмотреться внимательно в этот текст, выступает на поверхность не только его программа как произведения, но и некая общая программа «жизни в Риме».

Рим Д'Аннунцио как шкатулка с драгоценностями, которые неисчислимы и бесконечны. Та подробность и тщательность, с которой автор описывает реалии города, может соперничать с точностью хорошего путеводителя. Однако в этом есть что-то еще. Манера Д'Аннунцио, в которой он строит весь свой роман, очень похожа на прием кинематографической съемки — то, что в мире кино называется «камера наезжает». Описание строится от общего (состояние природы, а вернее города) дальше, через подробнейшую детализацию, внимание к вещам, узорам тканей и играм света и цвета, к душевному состоянию героя. Собственно природность человека модерна выражается в прочной связи с природой города и искусства. Этот период справедливо назван «цивилизацией удовольствия»¹⁰⁵.

Градостроительные декорации Рима — это, прежде всего, программный жилой квартал Джино Коппеде (рис.46, 47, 48, 49), в котором Либерти выражается в сочетании эклектических элементов и тосканского средневековья. Жилой квартал, организованный как единый ансамбль из домов-вилл. Архитектурный жанр городской виллы, рассчитанной на две-три семьи, представляет особый феномен городской культуры Рима эпохи модерн. Синтез дома-замка (ориентир на средневековые тосканские образцы) и одновременно

¹⁰⁵ La belle Epoque. Milano, 1989. P. 97.

репрезентативная функция нового стиля хорошо отображают новые тенденции бытового поведения внутри города. Оазис для новой буржуазии в непосредственном соседстве и с античным наследием, и с раннехристианскими катакомбами.

Еще одной своеобразной чертой римской версии Либерти можно считать увлечение антиэстетическими «странностями» в декоре, как то активное использование всевозможных лягушек, ужей, морских обитателей в качестве декоративных элементов (например, центральный фонтан квартала Коппедо)(рис.50,51). Это своеобразный ответ классицистической доминанте, ирония над историей и реакция на историзм, господствовавший в архитектуре.

Еще один регион, в котором заметно присутствует Либерти — это Эмилия-Романья и в частности ее столица — Болонья. Именно в этом регионе явственнее всего проступают итальянские ориентиры модерна — английская традиция, то есть мануфактура, общество искусств и ремесел, обращение к национальному (не римскому, а скорее к эпохе до Рафаэля).

В программе модерна во всех странах обращение к национальному было одной из ключевых составляющих, и для многих стран модерн стал и стилем национального самоопределения, стилем, в котором интерес к собственным истокам выразился в новых архитектурных и художественных находках.

Но к какому национальному прошлому должна была обращаться Италия? Для Италии ее национальное прошлое — это, прежде всего, Великий Рим с его античностью. Впрочем, в северной Италии национальным и своим стало средневековье. В Тоскане, в Эмилии-Романье, где все еще сохранялись ментальные границы средневековых городов-государств с их крепкой системой городского самоуправления, Либерти ознаменован обращением к проинтерпретированным формам палаццо треченто (рис. 52). На общей волне романтизма и с учетом господствовавшей на этой территории английской первопричины стиля такое обращение к тосканскому средневековью показывает, каким сильным еще было и остается межрегиональное разделение. Определенную роль играют образцы венского Сецессиона. Более лаконичные по форме, чем

бельгийские и французские, художественные приемы особенно заметны в архитектуре. Схожи и иконография декоративных элементов (подсолнечники, например), функциональность и рационализм формы, цветовая гамма в коричнево-охристых тонах.

В 1898 году в Эмилии-Романье образуется новое объединение «Арс Эмилия», которое ставит своей целью реформировать декоративно-прикладное искусство и противостоять наплыву технического и промышленного подхода. Таким образом, если север с Миланом и Туринном позиционируют Либерти как тенденцию нового индустриального мира, то болонский и тосканский вариант — это средневеково-романтическая ностальгия в духе теорий Морриса и братства прерафаэлитов.

Отдельное место занимает Юг Италии. Неаполь и Сицилия — это зоны, в которых Либерти проявляет себя в максимальной степени как стиль отдыха, стиль отелей и прибрежных вилл, больших гостиниц и курортных зданий. Самым значительным из южных архитекторов был, безусловно, Эрнесто Базиле. Именно ему удалось удивительным образом удачно синтезировать две тенденции итальянского Либерти — средневековое, которое мы наблюдали в Тоскане, цветочно-растительный, легкий, ориентированный на французские и бельгийские образцы южный флореаль и сдержанную прогрессивную линию сецессиона. Его виллы (рис.53, 54), например вилла Флориа (1899–1903), хорошо иллюстрируют весь спектр тенденции Либерти — объемное пространство, внешне заключенное в средневековое палаццо, но с драматической архитектурной историей в стиле модерн и с узнаваемыми декоративными элементами Либерти.

2.3. Стиль модерн в России: культурно- и мировосприятие

З.Н. Гиппиус писала о рубеже веков: «Время было, по-моему, интересное. Что-то в России ломалось, что-то осталось позади, что-то, народившись или воскреснув, стремилось вперед. Куда? Это никому не было известно, но уже тогда, на рубеже веков, в воздухе чувствовалась трагедия».

В задачи этого параграфа настоящего исследования не входит подробный анализ и описание всей художественной истории русского модерна. На эту тему

существует ряд фундаментальных трудов, среди которых — уже упомянутая нами прекрасная работа «Русский модерн» Е. Борисовой и Г. Стернина, работы М. Нащокиной, посвященные в основном московскому модерну, многочисленные работы, посвященные отдельным персоналиям художников, фундаментальное исследование Д. В. Сарабьянова «Модерн. История стиля».

Безусловно, судьба модерна как явления истории русского искусства многогранна и интересна в своих художественных проявлениях, в отдельных произведениях и персоналиях. Однако, учитывая задачи нашего исследования, направленного на изучение модерна с позиции культуры, нам бы хотелось рассмотреть, каким образом сущность модерна как культурно- и миропонимания трансформировалась на русской почве. По этой причине, не вдаваясь в излишнюю детализацию и персонификацию явления, мы ограничимся здесь только периодизацией и некоторыми показательными для нашего исследования примерами, которые характеризуют работу механизмов культурной рецепции с одной стороны и национальную культурную ментальность — с другой.

Рождение и развитие модерна в России было сопряжено с целым рядом особенностей, отличающих и ее национально-художественную, и социокультурную ситуацию от стран Европы. Эту особенность русского модерна подчеркивают все авторы, пишущие о нем. Д. В. Сарабьянов, отмечая это, указывает на противоречие в русском искусстве того времени, где «романтическая традиция была прервана критическим реализмом и практически предистории модерна не существовало: новый стиль начинает развиваться в 80-е годы. Получилось так, что его предистория как бы слилась с первым этапом истории»¹⁰⁶.

На наш взгляд, позиция Сарабьянова о полном слиянии первого этапа и предистории излишне категорична. Предистория у модерна в России была, однако «корни» этого явления уходили не в искусство как в область вещественного, а непосредственно в культуру как образ духовного. Модерн в

¹⁰⁶ Сарабьянов Д. В. Стиль модерн. Истоки, история, проблемы. М.: Искусство, 1989. Изд. 2-е, 2001. С. 93.

России стал, особенно на начальном своем этапе, визуальным воплощением поиска «истинности», столь важного в русской культурной ментальности. Если в европейском контексте модерн, прежде всего, решает декоративные задачи, в России (так сложились сразу несколько векторов — истории, искусства, политики) модерну предстояло отвечать за воплощение в жизнь метафоры новой реальности.

М. Нащокина отмечает, что «несмотря на психологическую готовность к революционным переменам в искусстве, модерн в Россию пришел с заметным опозданием, его появление не сразу заметили, когда же это произошло, отнеслись с полным недоверием и отчужденностью — «Неужели же эти вульгарные и мелочные формы и орнаменты — ожидаемый новый стиль?»¹⁰⁷ Получилась новая для культуры ситуация: стиль «предвкушали и предчувствовали» еще до его появления. Как на первенца нового мира, мира, наполненного прогрессом и стремительно летящего в двадцатый век, на него возлагали все возможные надежды. Модерн как предчувствие витал в воздухе Европы уже несколько десятков лет (мы говорили уже о его предыстории в первой части нашего исследования), и, естественно, его ожидание эхом доносилось и в Россию. Говоря «его ожидание», мы имеем в виду понятие «большой стиль» — то, что им станет модерн, и то, что модерн — «именно он», выяснится позже. Стилевая универсалия нового стиля, приводящего к общему знаменателю «новое» не только все художественные практики, но и все сферы жизни и быта, должна была быть воплощена и предложена как общеевропейская эстетическая медиана. Стоит ли говорить, что под новым стилем для нового общества и нового человека все понимали разное. В Европе ожидалось одно, в России — другое. И в любом случае рожденный «ребенок» разочаровал практически всех, кто ожидал от его воплощения всеевропейской эстетической панацеи. И с этим, думается, и связана негативная реакция на новый стиль, о которой говорит Нащокина. С другой стороны, в России это ожидание отнюдь не было пассивным. Напротив, еще во время предвкушения и предчувствия стиля в России формировались

¹⁰⁷ Нащокина М. В. Наедине с музой архитектурной истории. М.: Улей, 2008. С. 124.

непосредственные представления и ожидания от него русскими художниками, философами, литераторами. Модерн, который был воплощен в России русскими авторами, стиль, который требовал воплощения, по сути отличается от своего европейского брата. Сказочный и прихотливый мир модерна воспринимался как образ ближайшего — настоящего, будущего. Особая роль, особое ожидание, возлагаемые на модерн русским контекстом, и определяют его отличие от европейских образцов.

Модерн никогда не был в России только внешней художественной практикой (разве что на уровне совсем массового искусства, например плаката), русский модерн был лабораторией новой художественной выразительности и отражением нового быта и нового бытия. В то же время Сарабьянов верно отметил, что этап предыстории и первый этап истории как бы сливаются воедино. Прокомментируем это несколько иначе: особенностью русского модерна станет то, что его теория и его практика, его история и его создание — процессы, происходившие в единой временной плоскости. Модерн как форма приходит с Запада, попадает в среду, анализируется и преобразуется русскими авторами, тут же подвергается критике и комментированию на страницах художественных журналов. Из комментариев рождаются теоретические постулаты нового стиля, и они возвращаются обратно в лоно самого искусства. При всей претензии модерна на большой стиль, полноценный, всепроникающий, программа стиля строится вместе с ним. Подобно дому, который только задуман — и вот его уже начинают строить, и в процессе строительства в проект добавляются детали, объясняются какие-то особые стороны и т.п. В этом случае вряд ли кто-то может «на уровне фундамента» сказать, каков будет конечный образ. Очевидно (и для всех наблюдателей, и для всех создателей) только одно — рождается что-то поистине грандиозное. Но если первые этапы строительства этого задние, его фундамент (то есть духовная, философская, поэтическая составляющие) полнокровны и полноценны, то второй ярус — художественный — уже тяготеет к некоторому освобождению от излишних смыслов и, наконец, на позднем этапе строительства, когда идеи, заложенные в фундаменте, либо потеряли свою актуальность, либо

перестали отражать действительное положение вещей, остается только завершить это здание декоративными маскаронами, подведя под общий знаменатель орнамент и узнаваемые элементы декора, грандиозную первоначальную идею. «Те, кого в первую очередь волновали социальные проблемы культуры, настаивали на способности модерна преодолеть разрыв между художественным творчеством и массовым потреблением, путем изменения бытования искусства в культуре»¹⁰⁸.

Периодизация модерна, вслед за периодизацией Д. В. Сарабьянова видится нам следующим образом: ранний модерн (80–90-е годы), зрелый — 90–1900-е годы и поздний модерн — с конца 1900-х годов. Периодизация эта, при всей ее условности, которую отмечает и сам Сарабьянов, для нас показательна с точки зрения преобразования культурных форм и сознания современников стиля. В рецепции модерна его создателями и теми, кто жил в декорациях стиля, четко прослеживается «этапность» отношения к нему. То, чем был модерн в начале девяностых, и то, как он понимался в первые годы уже двадцатого века, — разные явления. Ранний модерн как событие культуры интересует нас как показательный пример восприятия — этапа рецепции. Первый этап отличается от двух последующих прежде всего особым подходом к модерну как к приобретенному, еще чужому, но уже очень желанному образу, в который вкладывается много больше смысла, нежели в простое декоративное подражание в стилевом отношении. Однако ранний модерн именно благодаря своей «ранности» находится в определенном смысле в положении ученика по отношению к своим первоисточникам. В раннем модерне заметнее всего влияния иных архитектурных и художественных школ (бельгийской например, столь заметной в раннем московском модерне). «Ученичество» модерна проявляется в естественном подражании, и прежде всего это видно через обилие узнаваемых декоративных элементов (если говорить об архитектуре) и через трансляцию популярных образов и сюжетов (что более заметно в живописи).

¹⁰⁸ Федотов Г. П. Судьба и грехи России: избранные статьи по философии русской истории и культуры. В 2 т. СПб.: София, 1991. Т. 1. С. 58.

Зрелый модерн 90-х определяется уже как оторвавшееся от своих учителей новое и иное восприятие. В нем много больше самостоятельности и, главное, внутри него уже отражен иной, истинно русский и национальный смысл. Зрелый модерн — московских особняков, петербургских доходных домов, живописи позднего Серова и Врубеля — это не «примерка на себя одежд европейского стиля», это самостоятельно осмысленное движение художественной мысли в русле европейского стиля. И чем самостоятельнее и причастнее самому себе этот зрелый модерн, тем меньше становится в нем поверхностной декоративность. Он кристаллизуется — и сюжетно, и образно, и даже на уровне формы и цвета. Это уже «свое», механизм понят, урок выучен и можно создавать новое, не реферируя европейские образцы.

Поздний модерн уже, безусловно, пророчески пропитан иным духом. Этому стилю меньше «веры», но несмотря на тенденции (в архитектуре) к рационализаторству и снижению декоративизма, постепенно перемещается в поле символа и застывает в некой своей форме. Своеобразные «качели» опять возвращаются в исходную точку стиля образа, при этом поздний модерн характерен и интересен тем, что в нем постепенно разделяются и идут уже каждая своим путем две тенденции — одна, консервативная и даже консервирующая, как будто бы игнорирующая реальность, которая меняется каждый день. Вторая — новаторская, устремленная в сторону предчувствованной уже архитектуры конструктивизма. Первая тенденция (это характерно не только для России, но в русском варианте особенно показательно) выражена не только в стремлении сохранить только модерн — это стремление к новой классике, развивающееся новое — должно быть отлито в форму. «Модерн» постепенно становится «классическим стилем» для определенного рода явлений и архитектурных строений: это стиль банков, купечества, доходных домов, рекламы, торговли, моды. С другой стороны, в позднем модерне есть возврат к классике, то есть тенденция собственно к классицизму, который на русской почве (впрочем, как и все в России) означает больше, чем просто архитектурный стиль, — это возврат к

образу России-победительнице в европейской войне с Наполеоном, России стабильной и самодержавной, тенденция к равновесию и покою.

Таким образом, эта периодизация для нас важна прежде всего как точка зрения на смену культурной парадигмы в восприятии стиля. Рассмотрим более подробно указанные выше тенденции, проиллюстрировав их некоторыми примерами.

Историю русского модерна принято начинать с абрамцевского кружка и непосредственно с архитектурного прецедента — Абрамцевской церкви (рис.55, 56, 57, 58) , построенной в 1882 году В. Васнецовым и В. Polenовым.

Сарабьянов прослеживает предчувствие модерна в интересе к народному творчеству и в том, как авторы церквушки интересуются более самой архитектурной формой, нежели декором, стараясь преодолеть псевдорусский стиль и обрести неорусский. Однако нам кажется, что этот пункт требует определенного комментария. По своему существу абрамцевская церковь вряд ли может претендовать на роль архитектурного эталона какого-либо стиля, зато именно в ней хорошо читается путь поиска новой выразительности. Поиск, еще незавершенный, находящийся в процессе изменения, становится в определенном смысле квинтэссенцией модерна как способа мыслить и творить, чего впрочем, вероятно, еще не осознают его русские творцы. Что являет собой абрамцевская церковь? При внимательном рассмотрении мы можем обнаружить в ней все отправные точки, характерные для стиля модерн. Прежде всего, это обращение к национальному прошлому. Такой момент обращения к собственной истории свойственен всем «модернам» и в большей степени, конечно же, английской его версии. Обращение к собственному прошлому есть и признак романтизма, который является предтечей модерна в искусстве. Однако принципиальный момент заключается в том, к какому историческому национальному прошлому идет обращение. Для России это домонгольский период, тот момент, где еще по своей вероятности можно попытаться кристаллизовать «русскость», очистив ее от всего наносного: сначала захватчиками и кочевниками, позже петровскими реформами и просветительскими идеями Европы. Попытка разыскать русскость,

истинность, первоначальную национальную форму приводит к результату который, однако, по своему предсказуем (подобное было и в Англии). Вместо реальной истории, которая на поверку оказывается менее интересной и богатой на образы (а востребовано именно это), обращение случается к выдуманной истории, к сказочности, легендарности. Подобно тому, как английские прерафаэлиты, предвестники модерна, возрождают визуальные образы национальных легенд и пишут визуальную хронику того, чего не было, абрамцевская церковь — пример того, как в поисках настоящего русского обретается новая форма вымышленного мифа о русском.

Абрамцевская церковь уже есть квинтэссенция идеи модерна, в ней очевидно читается попытка использовать архитектурные приемы «подразумеваемого» времени, соединить их с современными знаниями и т. п. Но ведь для того чтобы строить как в домонгольскую эпоху, нужно мыслить как тогда, а в девятнадцатом веке думается и дышится иначе, человеку нужно другое пространство, другие декорации для поисков себя и общения с Богом.

Абрамцевская церковь — сплав двух течений — созидательного и реставрирующего. Реставрирующего в плане исторической обращенности на сохранение исконности русского (которая, как мы уже оговорили, в определенном ракурсе более чем условна), созидательного, то есть попытки создать традицию. Назвать абрамцевскую церковь черновиком модерна ни в коем случае нельзя, но ей вполне подходит определение эскиза — не только русского архитектурного модерна, но модерна как явления в истории русской культуры.

Абрамцевская церковь обладает свойством, которое хорошо читается только в контексте пейзажа, в котором она расположена. К счастью, даже сегодня у нас есть возможность наблюдать абрамцевский пейзаж, поэтому, оказавшись на месте действия этой первой стройки модерна, можно увидеть еще одно свойство, которое характеризует эту церквушку с одной стороны как предтечу стиля, с другой — как его полнокровного первенца, несущего в себе всю генетику идей модерна. Прихотливость, некоторая «округленность» линий этой церквушки суть отражение, продолжение и преобразование естественных линий окружающего

пейзажа. Модерн не только учится у природы, копируя ее элементы, модерн ищет путь, на котором природа и сделанное руками человека, будут переплетены и преобразованы друг другом. Абрамцевская церковь рождена окружающим пейзажем, террасы и уступы абрамцевского парка, отсутствие резких линий и переходов, легкая, естественная природная «размытость контура» обнаруживаются нами в ярусности церкви, в ее многогранных уступах, выпуклостях, изгибах. Естественные цвета природы, окружающей ее, — прерафаэлитский зеленый, сочно-коричневый, охристый, синий, дымно серый — все это отражено в цвете церковки, в изразцах, росписях, оформлении. Это квинтэссенция идеальной спирали модерна: взять в природе про-образ (цвет, форму, линию), пропустить его через призму искусства (именно так, не «искусственности»), через человеческие техники, материалы, умения и вернуть обратно в природу (то есть в окружающий контекст), таким образом, чтобы снова прийти к состоянию гармонии. Природа — родитель прекрасного, человек, порожденный природой, родитель прекрасного. Спираль центральным звеном имела человека природного, настоящего, но преобразованного чем-то, что стоит сверх его природы, то есть искусством.

Ранний М. Врубель, например, в эскизах к росписям Владимирского собора в Киеве и вообще в своем киевском периоде — это еще одна персонификация поиска в модерне. Врубель, безусловно, особый художник, обладающий значительной «самостью» и в искусстве, и в манере, и в понимании того, что искусством является. Его странно святящиеся изнутри образы слишком кристаллизованны (эта кристаллизация со временем станет практически самостоятельным образом в его живописи). Модерн Врубеля — это особое явление. Он рожден Врубелем, это практический первый художник, исторгающий из себя модерн. «Девочка на фоне персидского ковра» (1886 год)(рис.59) — трепетно дрожащий, расколотый на мириады цветочных кусочков образ, в котором героиня и окружающие ее предметы уравнены цветом, но не уравнены смыслом, как это бывало на полотнах французских или итальянских художников стиля. Прорисованное в этой кристаллизации завершенное лицо на фоне бесконечного,

практически микеланджелловского *non finito* декоративно-цветовой обстановки. Мир вещей и звонкое одиночество, еще не угроза и сила и не усталость, которые появятся чуть позже в его же «Демонах» (рис.60, 61), но уже враждебность миру. Знает ли сам Врубель, что он — модерн, творит ли он специально «в стиле»? Думается, что нет. Поэтому мы и говорили выше, что Врубель — это модерн, идущий изнутри, модерн поиска и выражения. Он таков, потому что иначе не может. Это его образ мысли и действия.

Другую тенденцию — копирования и переосмысления европейских образцов мы можем наблюдать в творчестве, например, Михаила Нестерова (рис.62, 63). Узнаваемая связь с английскими прерафаэлитами — и сюжетная (да, он не изображает легенды о короле Артуре, он изображает русские предания), и исконная русскость сюжетов и пейзажей. Но в этом художнике действует сила приобретенности: он «пробует» модерн как художественный образ, как путь, как выражение. Присматривается, применяет. Но не живет им. Мы видим трансляции декора и сюжета с одной стороны, а с другой — на примере Нестерова уже видна тенденция «сказочности» русского модерна, его стремления создать идеальный мир с остановленным временем и равномерным звучанием всех мировых сил и порядков. Модерн Нестерова — поиск покоя. Модерн Врубеля — невозможность покоя обрести.

Зрелый модерн, характеризует сложение самостоятельных «школ» модерна. Прежде всего, речь идет об архитектуре. Московский модерн как знаковое и самостоятельное явление подробно рассмотрен в работах М. Нащокиной. Так, Нащокина отмечает что период 90-х годов и начала двадцатого века характеризуются прежде всего отношением к модерну как к способу преобразования мира и быта современного человека. Это одна из ключевых задач европейского модерна русской же общественностью, по мнению автора, как бы игнорировалась, а вот персонально художниками и архитекторами поддерживалась. И московский модерн решает проблему личных декораций нового быта по-особому — на уровне частных условия заказа. Если мы

рассмотрим линейку образов московских особняков и доходных домов 90-х годов, мы увидим прежде всего знаковую тенденции.

С одной стороны, «всеядность» и разрозненность, непохожесть произведений одного и того же автора друг на друга — взять, к примеру, особняки Шехтеля (рис. 64, 65, 66, 67). Архитектурное «чего изволите» можно было бы ложно принять за всеядность автора, который и так, и эдак может. Но посмотрим с другой стороны. Если новая архитектура создает среду, комфортную для нового человека, а на рубеже веков острая индивидуальность становится столь же важной, сколь важна она и в наши дни, то тогда все видится вполне логичным: московский модерн создает индивидуализированное лично-комфортное пространство для разных людей. Возможность построить себе мир, в котором, с одной стороны, хорошо и уютно, мир, соразмерный тебе, с другой стороны — репрезентировать то, что хочется показать публике (бесконечные парадные залы), с третьей — рассказать о себе во всех своих проявлениях. Что это, как не создание лично-комфортного нового мира?

Из этого следует, что понимаемый так русский, московский модерн в принципе не может быть унифицирован и одинаков. Он, безусловно, узнаваем, но в этой узнаваемости он индивидуален и остро отличен.

В живописи «вызревает» стиль Михаила Врубеля, кристаллизуются еще сильнее его образы. Больные и звонкие, мучительные и прекрасные. Врубель — Микеланджело той эпохи, присутствует при рождении стиля, сам порождает его и сам является свидетелем упадка его идей.

Рождается и новый Серов — ученик Репина, пронизанный тонкий психологический портрет. Пройдя через мягкое влияние импрессионизма, преобразив и переработав его, Серов пробует образ новой художественной силы в «Похищении Европы» (рис. 68, 69) и в «Портрете Иды Рубинштейн» (рис. 70, 71). О последней картине мы подробно поговорим в той части работы, в которой будем рассматривать женский образ в русском и итальянском искусстве. Здесь же остановимся на «Похищении Европы» как на выражении тенденции в чистом виде.

Непохожий сам на себя Серов объясним тем, что в этой работе его интересуют другие задачи. Европа с ее условным лицом, уподобленным греческой коре или критской танцовщице, и не может обладать сколь угодно реальностью или портретностью. Это образ Европы, символ, многовековая маска, за которой скрываются время и кровь разных народов, беспристрастная условность. Ее ни о чем не сожалеющий взгляд покорности и безразличия, и мощная спина быка — бога, в котором вирильная сила и угроза, который сам в этом условном синем море похожем на горностаю, кажется целым континентом. Небольшое по объему, это эпохальное полотно изображает начало мира одного и конец другого. Это рождение Новой Европы, это античность, унесенная в сторону будущего, которое совершенно неясно.

Наследие, взятое целиком образ-Девы, впитавшей в себя семя античности и в будущем породившей иную цивилизации. Может быть, это и есть понимание себя и своей роли в новом художественном мире. Оторваться от прошлого, взять лучшее и оставить за собой взгляд назад. При этом никогда не иметь возможности вернуться. Это условное горностаевое море, разрезаемое быком, как рубеж веков, прошедший за десять лет до создания полотна. Мы видим здесь кристаллизацию модерна-образа, модерна-символа.

Мирискусники отражают модерн в другом: зрелый модерн — это модерн ухода в иные миры. Сомов находит свой Версаль, в котором остановилось время. Театральность, игра, которой до конца нет веры. БорисовМусатов навсегда отправляет своих героев и героинь в мета-пространство воспоминания и полусна, забытых усадеб и покрытых вереском прудов.

Зрелый модерн в архитектуре демонстрировал рационализаторские тенденции. Показательный пример — это здание типографии П. П. Рябушинского «Утро России» (рис. 73, 74), построенное Шехтелем на Страстном бульваре. По замечанию Сарабьянова, в здании становится ясно читаем «каркас»¹⁰⁹, и действительно, из архитектурного языка практически уходит декоративность,

¹⁰⁹ Сарабьянов Д. В. Стиль модерн. Истоки, история, проблемы. М.: Искусство, 1989. Изд. 2-е, 2001. С. 181.

отпадают ставшие лишними декоративные нагромождения и чрезмерности. Пространство архитектуры как будто очищается от всего, без чего можно обойтись. И, казалось бы, очищенный от всего, должен проступить истинный модерн.

Но проступает иное — проступает предчувствие новой архитектурной эстетики, которая полтора десятилетия спустя будет основным аккордом новой Москвы. Модерн оказался не тем стилем, который можно вычищать до основания в поисках его сущности, его сущностью, собственно, и была многослойность образа и мира.

Удивительно, как синхронны все процессы: те же тенденции, что мы считываем в архитектуре, наблюдались во всех сферах. Так, например, в моде многослойный сложносочиненный женский костюм с бесконечным количеством бесполезно-необходимых деталей, с течением тех стремительных лет легчал, спадали его слои, упрощалась конструкция, выходил на поверхность «каркас», и в итоге появилась мода двадцатых — лаконичная, прямая, совсем иная, настолько, что матери вряд ли могли предположить подобное у своих дочерей, когда те были в младенчестве.

Безусловно, поименный список российских мастеров модерна долог и заслуживает отдельных книг (которые существуют и продолжают выходить в последние годы). Личный космос каждого из авторов русского модерна — проекция как истории этого стиля в России в целом, так и личной истории. Не имея возможности подробно говорить о каждом из них, резюмируем основные тенденции и особенности, которые возможно выделить в русском модерне как в явлении культуры.

Итак, основными чертами русского модерна можно назвать следующее.

Будучи привнесённым явлением в поле русской культуры в 80-е годы, модерн проходит несколько этапов своего развития. На раннем этапе, с 80-х годов до 90-х (периодизация Сарабьянова) происходит осмысление и пробы стиля скорее на идейном уровне, нежели в непосредственных художественных практиках. Модерн осмысляется как ожидаемый новый стиль, однако первые

годы его бытования (сначала в умах русских художников) обнаруживают попытку применить новые стилевые принципы в национальном контексте. Однако ранний этап модерна обнаруживает определенную и вполне естественную «несамостоятельность» исполнения, связанную с копированием европейских образцов. На этапе зрелого модерна (то есть в 90-е годы и в начале XX века) мы можем наблюдать становление национальных форм модерна, который теперь, будучи осмысленным с позиций культуры, становится отражением индивидуальных художественных процессов в России. На этом этапе мы можем наблюдать развитие двух тенденций: с одной стороны, региональность модерна, сопряженная с целым рядом факторов, с другой — обобщенность модерна как некой единой историко-стилевой категории рубежа веков. На этом же этапе происходит вычленение из общего контекста стиля отдельных мастеров, таких, например, как Михаил Врубель.

На этапе позднего модерна в русском искусстве постепенно наблюдается тенденция к очищению формы. Так, в архитектуре проступает каркас построек, уменьшается частотность использования декоративных элементов. Все это, безусловно, говорит о предчувствие новых форм и, главное, о том, что в культуре России одной подражательности модерну мало, необходимость проявлять и преобразовывать исходную форму читается и на этом уровне истории стиля. С другой стороны, на позднем этапе модерна становится очевидным выход стиля в определенную символическую категорию, закрепляющую за ним ряд буквальных ассоциаций и непосредственных применений.

Говоря о культурно- и мировосприятии модерна в русской культуре, нельзя не выйти за хронологические границы времени и места действия. Симптоматично, что для молодой советской культуры модерн становится буквально классовым врагом. Связано это не только с его псевдоэлитарной принадлежностью (псевдоэлитарной, поскольку модерн в своем развитии по существу первый внесловный стиль, обслуживающий эстетический заказ и вкус самых разных слоев населения). Модерн, как мы уже видели на примерах, в определенном смысле имел мессианские функции, заложенная в нем тенденция на

переустройство мира по законам красоты не могла существовать рядом с тем же призывом к переустройству мира, который появился в реальности юной советской России. Стиль — демиург будущего не мог мириться с поверженным (как казалось) демиургом прошлого. Борьба советского с модерном (отрицание, высмеивание, игнорирование ценности наконец) иллюстрирует нам естественный результат столкновения идеалов и идеологий. Однако в области культурной памяти модерн как эпоха оказался неистребим несмотря ни на что. Формы этой памяти, лики преобразованного модерна в многообразии переломных граней эпох двадцатого века подробно рассмотрены в третьей главе исследования.

Резюмируя этот параграф, посвященный стилю России, обратим внимание на ключевые элементы, отражающие жизнь модерна в русской культуре. Особое место занимает проблема рациональности стиля. Не такая, разумеется, как в Италии, но значительно отличающаяся благодаря, прежде всего, наличию «двух столиц». Москва и Петербург — разные вселенные модерна. Разность определяется тем, что в двух столицах, «абсолютно по-разному проявил себя национальный стиль»¹¹⁰, плюс отличались «сложение городской традиции и состава населения»¹¹¹. При этом в качестве особой категории существует провинциальный модерн (Нижний Новгород, Саратов, Иваново-Вознесенск). Этот модерн развивается в сравнении со столичным с опозданием, но в большей полноте признаков, если угодно, это более «консервативный» модерн в едином европейском понимании стиля.

Русский модерн — явление с точки зрения рецепции, оно распадается на собственно модерн, то есть заимствованный и воспроизведенный стиль (фаза рецепция — воспроизведение), и на модерн отдельных мастеров, то есть модерн переосмысленный, пропущенный через бесконечное количество призм — личных, социальных, национальной. И если первый вариант модерна подразумевает трансляцию и определенного рода унификацию, то второй является остро-индивидуальным. Такое распадение определяет особенность

¹¹⁰ Нащокина М. В. Наедине с музой архитектурной истории. М.: Улей, 2008. С. 133.

¹¹¹ Там же.

культурной рецепции стиля модерн в России. Уникальность ситуации, в которой одновременно присутствуют и развиваются два практически противоречащих друг другу движения в рецепции, безусловно, иллюстрирует особую модель работы русской культуры с привнесенными элементами. Невозможность прямой трансляции, потребность к осмыслению, как генетические нормы персонального культурного кода России, формируют модерн мастеров, отличающийся сущностной наполненностью от европейских образцов и выходящий за пределы сугубо-художественных задач, в некоторых случаях — практически на космологический уровень.

Некоторые особенности восприятия модерна русской культуры становятся особенно очевидны, если непосредственно проиллюстрированы примерами произведений искусств, являющихся одновременно и источниками нашего исследования. В последнем параграфе настоящей главы, избрав в качестве призмы сопоставительного анализа женский образ в русском и итальянском искусстве этого периода, мы подробно остановимся на этих особенностях.

2.4. Рецепция стиля модерн в культуре Италии и России: женский образ как призма сопоставления национальных версий модерна

Модерн появился в России в самом конце девятнадцатого века и, так же как и в Италии, пришел на русскую почву уже сложившейся системой. Так же как и в Италии, стиль был не просто модой, но выбором, выбором нового направления, нового пути, по которому должны были пойти и страна, и искусство.

Нужно сказать, что русское искусство во многом тяготело к полифункциональности вследствие того что Россия находится на историческом и географическом пересечении Востока и Запада, Европы и Азии. Д. Сарабьянов отмечал эту особенность: «Пересечение старого и нового, соединение разных столетий, нескольких этапов определили ту “многоукладность” русского искусства, которая в предреволюционные десятилетия достигла высшей точки»¹¹².

¹¹² Сарабьянов Д. В. Новейшие течения в русской живописи предреволюционного десятилетия // Советское искусствознание. Вып. 1. М., 1981. С. 80.

В действительности развитие стиля в России получилось очень быстрым и очень интенсивным, исследователи отмечают, что «то, что во Франции или в какой-либо европейской стране следовало в более или менее логическом порядке, в России перепутывалось, становилось одновременным и параллельным, смыкалось и размыкалось... Русское искусство как бы спешило догнать и одновременно уйти вперед»¹¹³.

Если для Италии модерн стал *первым стилем новой эпохи*, то для России это был *последний стиль Империи*. «Стиль — всегда принадлежность определенного исторического времени, исторической эпохи. Так, стиль модерн — порождение эпохи модерна. Иначе говоря, стиль модерн репрезентирует эпоху модерна»¹¹⁴.

Но если итальянская культура изначально осознавала новый стиль как первый стиль нового мира, то в русской культуре установки на последний стиль империи не было. Однако было предчувствие, лучше любого позитивного импульса катализирующее творческие процессы. Ощущение если не конца, то перемен станет краеугольным камнем культуры русского модерна.

Если итальянский модерн был явлением скорее общественным, то русская интенция в культуре модерна направлена на личное. Острая индивидуализация всего — от творческих практик до биографий.

Культура русского модерна по существу жизнестроительна. Но это жизнестроительство носит совсем иной характер, чем это было, например, в итальянском модерне. Если в Италии это всегда игра по правилам (чаще надиктованным литературой), то в России это написание собственных правил, культура, состоящая из индивидуальных биографий.

Характеристики культуры более выразительны на конкретных примерах. Поэтому, воспользовавшись принципом сопоставления, обратимся к одному из самых выразительных образов в визуальном ряду модерна — к женскому образу. Именно женский образ служит удачным полем для сопоставительного анализа по

¹¹³ Сарабьянов Д. В. Русская живопись конца 1900-х — 1910-х годов. М., 1971. С. 7.

¹¹⁴ Скворцова И. А. Стиль модерн в русском музыкальном искусстве рубежа XIX–XX веков. М.: Композитор, 2009. С. 52.

ряду причин. Дело не только в его популярности и «частотности» (он в художественном языке модерна занимает второе место после растительных элементов). Важно, что женский образ является сам по себе феноменом культуры модерна, поскольку в нем сочетаются одновременно антропоцентрические задачи стиля и декоративные. То есть это уникальный пример для модерна, когда в одном образе могут быть представлены сразу два направления развития модерна как стилового мышления — чисто декоративное, когда женский образ уподоблен орнаменту или цветку, и практически философское представление об образе Женщины. Это образ, в котором разрешается (или, напротив, не разрешается, как мы увидим позже) одна из антиномий модерна — соотношения формы и содержания принципа «быть или казаться».

Особо интересно в исследовании, посвященном рецепции, рассмотреть метаморфозы, происходящие с этим образом, проходящим через тонкую грань, отделяющую реальность от художественного вымысла.

В общеевропейском модерне существовало достаточно четкое разделение на полярные по сути своей женские образы — демонические и ангельские. Так, к демоническим относились следующие: *Саломея* (картины Моро, фон Штука (рис.75), иллюстрации Бирдслея (рис.76)); *Юдифь* («Юдифь» Климта (рис.77)), сюжет, который в значительной степени отвечала идее победы женского начала (начала истового, природного, стихийного) над рациональным, мужским; этот же сюжет хорошо иллюстрировал идею противостояния этих начал, что созвучно идее Ницше о войне полов); *Сфинкс* — всегда женского рода («Эдип и Сфинкс» (рис.78) Гюстава Моро, «Нежность Сфинкса» (рис.79) Фернана Кнопффа, «Сфинкс» (рис.80) — надгробие Леонардо Бистольфи); особое место занимает непосредственный образ *Женщина-демон* («Вампир» (рис.81) Мунка).

Отдельная категория женских образов — это его иносказательное использование: женский образ как *символ* чего-то, призма, через которую выражается какое-то понятие или состояние: «Грех» (рис. 82) фон Штука, «Надежда» (рис.83) Климта, его же «Nuda Veritas»(рис.84), «Истина» (рис.85) Ходлер); женский образ как *воплощение абстрактных понятий* — аллегории

воды, воздуха, дня («День» (рис. 86) Гаэтано Превиати); как выражение мотива движения, танца («Танец времени» (рис. 88) Превиати).

Отдельно существует шаблонный женский тип «тип модерн» (рис. 89.), который формируется, как уже отмечалось, в основном за счет работ Альфонса Мухи, тип, который затем, претерпевая незначительные изменения, появляется всюду.

Помимо этого шаблона «модерн», существует еще и характерный женский типаж, который рефреном повторяется у разных художников. Этот типаж, который уже был отмечен в литературе, — практически всегда рыжеволосая женщина, светлоглазая, с правильными чертами бледного лица — таковы женщины Кнопфа (для которого цитируется буквально из картины в картину одинаковый женский лик — например, в картине 1896 «Я закрываю за собою дверь» (рис. 90)).

Противоположную, женственную, «ангельскую» сущность выражают сюжеты на темы материнства. Но и здесь формируется определенный шаблон положительного образа. По сути человека как такового уже не существует. Модерн создает свою мифологию, и роль человека в этой мифологии, миф об этом человеке, в данном случае о женщине, есть четко прописанная роль, маска, которая заменяет собой жизнь.

В Италии и России прочтение женских типов модерна претерпевает метаморфозы в зависимости от вида изобразительного искусства.

Так, например, в живописи находит отражение женский типаж героини модерна, почерпнутый от литературных героинь фон Захер-Мазоха. Такими чертами обладает героиня картины Льва Бакста «Ужин» (1902). Молодая женщина без возраста, без выраженной индивидуальной характеристики — именно тип, образ, символ женщины в черном платье и с некоторой хищностью в улыбке. Ни ей самой, ни тому, что с ней происходит, определенного объяснения дать нельзя. Название картины — «Ужин» (рис. 91) — ясности не вносит, ведь вряд ли можно считать ужином фрукты, которые стоят на столе, и высокий бокал с вином. Опуская то, что лицо ее содержит в себе портретные черты жены

Александра Бенуа (поскольку это не портрет), можно предположить, что это, скорее всего, дама полусвета, образ такой дамы. Это остается на стадии полунамека, но вполне прозрачного, чтобы быть понятым буквально. Итальянскими художниками такой тип женской внешности использовался в качестве буквального символа чувственного и греховного начала, примером тому — картина Джованни Сегантини (рис.92) «Наказание сладострастных» (1897). В ледяной пустыне, запутавшись волосами в ветвях мертвого дерева, парят рыжеволосые девы. В его же картине «Дурные матери» (рис.93), которая композиционно очень близка «Наказанию сладострастных», этот тип повторяется вновь. Этот образ выступает как противопоставление идеалу женщины-матери, женской сути как таковой («Материнство» (рис.94) Превиати (1891), «Ангел жизни» (рис.95) Сегантини (1894)). Такой тип существует как знак в новой системе стиля модерн.

Образ демонической женщины находит отражение и в таких картинах, как, например, «Дама» (рис.96) Василия Владимировича и «Жемчужина» (рис.97) Лоренцо Виани. В обоих случаях это не конкретная женщина, а женщина вообще, некий символ таинственной женской природы. В этом же ряду существует образ женщины-колдуньи — «Колдовство» (рис.98) Константина Сомова и «Ведьма» (рис.99) Виктора Замирайло.

Еще одним примером того, как женский образ может быть использован в качестве символа, причем символа, которому можно придавать бесконечное количество смыслов, служит картина Льва Бакста «Древний Ужас» (рис.100). На первом плане — греческая богиня, даже не женщина, с архаической улыбкой на устах и голубкой руке. А за ее плечами рушится, летит в бездну, со скрежетом и необратимостью мир. Этот образ и эту улыбку можно трактовать и как вечность, как то, что останется даже после конца всему, и как победу женского начала над остальным миром, и как последний день мира или как его первый день, в котором он из хаоса создается. И любая из этих трактовок верна. Столь же двусмысленно и название — «Древний ужас»: это может означать и ужас, который пришел из древности, ужас от произошедшей тогда трагедии или древний, в смысле

природный, свойственный человеку от создания его страх. Бесконечное количество смыслов — и ни один из них не может быть исчерпывающим.

Женский образ часто используется в качестве аллегии — «День» (1907) Превиати. В некоторых случаях аллегорический женский образ заменяет традиционный для сюжета мужской — так, например, в картине Карло Карра «Всадники Апокалипсиса» (рис.101) вместо традиционных мужских фигур всадников изображены две женские.

Женский образ может использоваться в качестве метафоры, например, метафоры иллюзорного мира, как в живописи Борисова-Мусатова. Утонченная женственность этих призрачных женщин отражает второй женский идеал эпохи. Но они не ангелы и не демоны, они только тени того, чего больше никогда не будет. Этот мир конструируется из повторяющихся элементов: сад, где-то в ветвях его прячется контур дворянского особняка (как, например, в «Весне» (рис.102)), женские фигуры в светлых платьях скользят по живописному полотну. Их особенностью является их принципиальный неконтакт со зрителем. Это мир, за которым зритель способен только наблюдать, но никогда не способен войти в него. Единственной возможностью оказаться внутри является изображение. Так, например, в «Автопортрете с сестрой» (рис.103) и художник, и девушка изображены внутри этого мира, и их манера держаться, и жест соответствуют ему. Так же как безымянные героини, сестра художника не смотрит на зрителя, зритель за ней наблюдает, потому что, попав в образное поле, она уже персонаж, а полотно уже не портрет, а сюжетная картина.

Другая грань метафоры иного мира — театральность и игровой момент, они характерны для картин Сомова и Бенуа. Кукольные женщины, на женщин настоящих мало похожие, воплощают и ностальгию по прошедшему, и иронию над условностью того времени. Героини Бенуа и Сомова — маркизы, дамы и их кавалеры — как шарнирные куклы, взятые из не-реальности, из исторического воображения, иллюстрирующие воспоминания о веке прошедшем, которому художники соучастниками не были. И конструирование художественного мира происходит через женский образ.

Особое место в живописи этого периода принадлежит женскому портрету. Главным качеством портрета по-прежнему остается достоверность характеристики персонажа, но с другой стороны, существует сложившаяся мода на тот образ, каким следует казаться. И с этой точки зрения портрет становится портретом роли персонажа больше, чем его самого. При этом такое противоречие роли и сущности делает эти портреты психологичными.

В русской живописи это нашло наибольшее отражение. Тенденция к социальному портрету соединяется с психологической проницательностью художника таким образом, что в портрете совмещается и сущность, и кажимость персонажа. Например, портрет Зинаиды Гиппиус (рис.104) работы Бакста, — это портрет женщины, склонной к эпатажу, в той самой роли, какой она хочет казаться: ее более свободная поза, ее мужской костюм, ее выражение лица — все это вместе эпатирует и провоцирует зрителя, однако в портрете одновременно присутствует оттенок иронии, полуулыбки, свойственной всем героиням Бакста.

Противоречие между ролью и сущностью хорошо иллюстрируют портреты Валентина Серова. Причем, он сам говорил так: «Женское лицо, как ни странно, дается мне легче — казалось бы наоборот...»¹¹⁵ В портрете Зинаиды Юсуповой (рис.105, 106) композиционное положение фигуры также провоцирует взгляд снизу вверх, неслучайно зрителю «предлагается» подушка у ее ног (ее видно практически полностью, и значит, примерное положение зрителя — у ее ног). Она написана в светлом облаке платья, в окружении множества предметов, картин, деталей, написанных с точностью до буквальной узнаваемости их — так, что в портрете присутствуют портреты вещей. Написана с «атрибутами» того положения, которое занимает. Ее лицо «отрезано» от всего тела темной бархоткой, которая уподобляется раме, с характерным жестом чуть выдающегося вперед подбородка, как бы слегка надменно запрокинутой назад головы. Этот жест роднит многие образы модерна и встречается очень часто. В живописи этот жест сходен с жестом Юдифи Климта, сочетающим в себе одновременно

¹¹⁵ Серов В. А. Письма к О. Ф. Серовой. 1909-1910 // Мастера искусства об искусстве. М.-Л.: ИЗОГИЗ, 1937. С. 514.

надменность (так как предполагает и взгляд на зрителя сверху вниз) и экстатическое начало, выпадающее импульсивное страстное движение. В портрете есть и очень легкая ирония: практически с той же четкостью, а может, и еще с большей характерностью написана маленькая белая собачка рядом с Юсуповой. Типологию портрета-роли продолжает портрет Орловой 1911 года (рис.107). Здесь используется та же точка зрения снизу вверх, но композиция приобретает большую динамичность за счет диагонали и ритмического сочетания углов. Очень важна поза модели: она сидит, положив ногу на ногу, в трехчетвертном повороте со спины — поза постановочная и одновременно с этим несколько вызывающая. Нарочитая усложненность поворота, которая только подчеркивает надменно поднятый подбородок портретируемой (в данном случае это жест, принадлежащий самой Орловой, что следует из еще одного ее портрета кисти Серова). Этот портрет к тому же хорошо иллюстрирует основные принципы модерна — асимметрию, баланс за счет противоположностей и внутреннюю динамику линии и жеста: тяжелые меха, сбегаящие с ее плеч, и огромная, тяжелая по моде того времени шляпа; ритмическое сочетание темного меха и гладкой светлой кожи; неустойчивая поза, уравниваемая тяжелыми аксессуарами. И одновременно — это вновь портрет вещей, практический уравненный с портретом человека.

Уравнивание изображаемой с предметным рядом, ее окружающим, — черта, свойственная стилю модерн, отличает и некоторые работы Врубеля. Так происходит с «Девочкой на фоне персидского ковра» (1896): детское лицо, погребенное под многоцветием узоров и драгоценностей, сведенная на нет мимика.

Существует еще и портрет-образ, сочетающий в себе как индивидуальные характеристики, так и долю условности. Например, портрет Иды Рубинштейн Серова. Через этот образ одновременно отображается реальная женщина и некая первоприрода, древность, дремлющая в глубинах. «Серову удалось в этюде нагого тела дать фигуру, страшно характерную для наших дней, уловить на

быстром лету и запечатлеть современность»¹¹⁶, «это современная женщина в нервном и тонком ее выявлении. Усталая, чуть-чуть мечтательная, такая современная и в то же время, быть может, грезящая о целомудренном бесстыдстве, об античном культе обнаженного тела»¹¹⁷ — так говорили об этом портрете современники. Очевидно, что картина воспринималась больше не как портрет конкретной женщины, а как символический женский образ. При всей «современности» Серов выносит на поверхность и нечто древнее, что роднит этот образ с архаикой и Ассирией, дает ему возможность самостоятельно существовать вне времени и пространства, вне стиля и канона, превращая его в символ.

У многих художников модерн очень быстро складывается «свой» женский тип, который они репродуцируют из картины в картину. Причем сложение этого типа обычно происходит по двум направлениям. Первое — это когда вырабатывается «шаблон стиля» (например, образы Альфонса Мухи), который, накладываясь на натуру, фактически уничтожает ее индивидуальность. Есть и второй путь, — когда у художника складывается свой собственный, не связанный со стилем тип, который он транслирует — так было у Кнопфа, отчасти у Сегантини и у Врубеля.

У Врубеля черты этого «собственного» типа будут накладываться на лица практически всех изображенных им женских персонажей (впрочем, не только женских). Этот тип — с огромными в пол-лица темными глазами, болезненной бледностью, маленьким подбородком и ртом, в раме темных волос. Это лицо, отразившее черты Элеоноры Праховой, лицо Мадонны (рис.108) из алтаря Кирилловской церкви в Киеве, лицо «Гадалки» и девушки с панно «Венеция» (рис.109). Эти черты есть даже в «Царевне-лебедь», несмотря на то что по сути это портрет жены художника в сценическом костюме. И, конечно же, это лицо всех его Демонов. Врубель изображает модель через призму того образа, который уже содержится в его сознании. Он отображает идею, причем даже не идею

¹¹⁶ А. К.<ойранский>. Портреты Серова. «Мир искусства» // Утро России. 1911. 13 декабря. №286.

¹¹⁷ Евгений К<урлов>. Три портрета // Вечерняя газета. 1911. 13 декабря. № 111.

Женщины, а идею некоей силы — одержимой, гнетущей, не находящей покоя. Конечной метафорой этой силы является образ демона. Многие к пониманию происхождения этого образа-типа добавляет цитата из письма Михаила Врубеля сестре Анне от 1-го мая 1890 года: «Помнишь мои намеки на киевскую пассию — я ей изменил, хотя мне все еще дорого воспоминание. Я сильно привязался (и думаю, как только стану на ноги, сделать предложение) к одной особе... Она только темная шатенка с карими глазами, но и волосы и глаза кажутся черными-черными рядом с матово-бледным, чистым, как бы точеным лицом... Все впечатление овального личика с маленьким подбородком и слегка приподнятыми внешними углами глаз напоминает тонкую загадочность не без злилки сфинксов»¹¹⁸.

Если вернуться к женскому портрету этого периода, то необходимо отметить еще одну важную особенность — появление портрета с улыбкой. Таковы портрет Евгении Боголюбовой (рис.110) Сомова и портрет Смирновой (рис.111) работы Головина. Улыбка в портрете встречается редко — исключение обычно составляет детский портрет, который сам по себе призван быть непосредственным. Улыбка же в портрете взрослой женщины — деталь, кардинальным образом меняющая не только изобразительное впечатление, но и изменяющая дистанцию между изображенным и зрителем. Улыбка — очень личная деталь, и она сразу сводит портретируемую с пьедестала изображения, сближает ее со зрителем. Появление такого типа портрета связано, возможно, с противоречиями между статусом и самим персонажем. Портрет с улыбкой — принципиально портрет-антистатус.

В итальянском портрете этого периода тенденции к уходу от статуса нет. Портрет продолжает существовать в рамках типологии салонного портрета. Характерным примером тому служат многочисленные портреты Джованни Болдини (рис.112, 113). Для Италии этого периода невозможна нивелировка статуса, ирония над противоречием между сущностью и кажимостью также

¹¹⁸ Врубель М. А. Письма сестре – А. А. Врубель // Мастера искусства об искусстве. М.-Л.: ИЗОГИЗ, 1937. С. 354–355.

невозможна. Только что объединившаяся страна продолжает существовать по принципу сословий. Сословный принцип во многом поддерживает литература, в частности литература Д'Аннунцио, протагонистами которого становятся только аристократы, причем не столько конкретный аристократ, сколько портрет (в данном случае литературный) аристократа в принципе.

Женский образ в итальянской живописи часто используется для создания ритмических чередований в картине. Особенно эта тенденция к ритмизации образа проявляется к 10-му году, когда в итальянском модерне складывается устойчивая тенденция к подражанию венскому Сецессиону. Пример — триптих Викторио Зеккина «Тысяча и одна ночь» (рис.114), где женские фигуры уподоблены орнаменту и утопают в дробном, как у Климта, разноцветном фоне.

В живописи русского и итальянского модерна отражаются практически все иконографические типы, общие для стиля. Но если в итальянском варианте они транслируются в готовом виде, как некие сложившиеся символы, не претерпевая принципиальных изменений, то в русском варианте женский образ становится основой для поиска новой художественной выразительности. Иногда эти поиски окрашены легким оттенком иронии — как у Бакста, иногда они психологичны — как в портретах Серова, а иногда глубоко трагичны — как в работах Врубеля.

В итальянской графике этого периода через женские образы изображаются самые разные понятия, причем, иногда это доходит до абсурда: например, почтовая марка, посвященная итальянской социалистической партии, изображает обнаженную женскую фигуру, сидящую на наковальне¹¹⁹. Женские фигуры используются в качестве декоративного элемента в оформлении различных дипломов — неважно, за заслуги в какой области, в равной степени это может касаться и автомобилестроения, и фармакологии (рис.115, 116). Женскими фигурами оформляются заглавные буквы в текстах, они используются как графические вставки в журналах — примером может служить любой из номеров *Novissima* (рис. 117, 118). Декоративизм и повторения «типа модерн» касаются и

¹¹⁹ Bossaglia R. Mazzucotelli. Milano, 1971. P. 54.

рекламных образов — см., напр., рекламный плакат парфюма «Флер де Мюссе» (рис.119) и «ликер Strega» (рис.120), Метликовица¹²⁰.

По женским образам в графике можно судить о том, на тенденции какой страны в тот или иной период ориентируется искусство. Если в первое десятилетие стиля это ориентир на общеевропейские образы Альфонса Мухи, то к десятому году, о чем красноречиво свидетельствует графика Вильда, в итальянском модерне складывается стабильная тенденция ориентировки на венский сецессион¹²¹.

Особое место в этот период занимает книжная графика. Во многом благодаря поиску национальной идеи происходит вновь обращение к тому, что для Италии является самым ценным в наследии: в последнее десятилетие девятнадцатого и в первое десятилетие двадцатого века, несколько раз переиздается «Божественная комедия» Данте. Особого внимания заслуживает флорентийское издание 1904 года, которое изначально возникает как результат открытого конкурса между самыми известными художниками этого периода — Камбелотти, Костетти, де Каролиса (рис.121,122). Важно отметить, что все главные проекты нового стиля сопровождается их принципиальная публичность: так, проекты новых архитектурных сооружений (например, павильоны, выполненные Раймондо Д'Аронко к всемирной выставке 1902 года в Турине) публикуются в художественных журналах, иллюстрации к изданиям также выносятся на открытый конкурс — стиль в полной мере стремится претендовать на отражение вкусов общества. Самый востребованный женский образ — это образ Франчески (иллюстрация Костетти, например). Помимо функции иллюстративной, он выполняет еще и функцию символа — символа сладострастия и приводящей к гибели любви. Выдерживается и иконография жеста, объединяющего многие женские образы модерна: откинута назад голова и полуприкрытые глаз.

¹²⁰ Bairati E. Italia Liberty. Milano, 1973. P. 49.

¹²¹ Rosci M. L'Italia Liberty. Milano, 1973. P. 45.

Наряду с обращением к итальянской классике, издаются и произведения современных литераторов, которые, быть может, даже в большей степени требуют современного оформления. Постоянным источником заказа графических образов становятся произведения Д'Аннунцио (например «Франческа да Римини» (рис.123).

Благодаря развитию художественных журналов, а также активному изданию книг современных авторов именно жанр графики становится одним из наиболее динамично развивающихся в этот период и в России. Женские образы могут иметь аллегорический или символический характер. Часто женский образ, выступая в этой функции, становится аллегорией в «союзе» с другими аллегориями, например с аллегорией Смерти. Характерный пример — иллюстрации Евгения Лансере (рис.124) к циклу стихов Черубины де Габриак: на фронтисписе изображена фигура заломившей руки девушки, склоненной над могильной плитой (именно на этой «плите» печатается стихотворный текст), по другую сторону от плиты в полный рост аллегория Смерти — скелет с копьем (а не с косой) и с пылающим сердцем в руке. Фигуры объединяет черная накидка с горностаевым подбоем. В данном случае этот подбор аллегорий и символов создает ясно читаемый сюжет о самой Черубине де Габриак. Поскольку персонаж этот был вымышленным и ничего, кроме того что она сама о себе говорила, о ней знать было не дано, из этого фронтисписа можно получить полную версию «представлений» о Черубине: Смерть с сердцем в руке и копьем вместо традиционной косы — символ, с одной стороны, того, что Смерть и Любовь в случае этой девушки неразделимы, а с другой — это образ, вдохновляющий таинственную поэтессу, Рыцарь — смерть, возлюбленный, с которым нельзя быть вместе, поскольку он существует в уже прошедшем времени, а героиня разминулась с ним в веках («но спят в угаснувших веках все те, кто были бы любимы, как я, печалию томимы, как я, одни в своих мечтах»). Горностаевый подбой, объединяющий их мантии, — символ столь многократно подчеркивавшегося самой Черубиной ее аристократического происхождения. И, наконец, оформление стихотворного текста на могильной плите (кстати, сама

композиция женской фигуры, заломившей руки над могильной плитой, — типичный образ европейского надгробия). Недвусмысленно получается, что героиня, во-первых, сама пишет себе эпитафию, предчувствуя скорую смерть (образ этой таинственной незнакомки напрямую был связан с романтической идеей ранней смерти, что следует из «Гороскопа Черубины», появившегося в «Аполлоне» вскоре после первых публикаций ее стихов), а во-вторых, что каждое ее стихотворение как будто бы последнее.

«Черные», кладбищенские сюжеты были характерны для графики этого периода — фронтиспис Мстислава Добужинского (рис.125) к серии рисунков Николая Бенуа «Смерть», его же обложка журнала «Жупел» (№3 1905) — не единственные примеры, причем, в последнем случае с жутковатой иронией опять же женский образ — в кресле, в домашнем халате как бы женщина, а на самом деле скелет.

Уже упоминалось, что женский образ часто выступает в роли буквального символа — такова, например, «Ночь» (1912) Николая Чернышева. Девичья фигура с раскрытыми крыльями за спиной — от лингвистической связи с тем, что «ночь» — женского рода. Или же женщина выступает в качестве символа всех женщин вообще — «Женщина/Аллегория» (1907) Валентина Быстернина: женская фигура как некий языческий идол, сходный с палеолитическими Венерами и украшенный гроздьями драгоценных цепей — объект некоего первобытного служения. Или же «Femina adorata» (рис.126) Мстислава Фармаковского. Несмотря на отличный от предыдущего примера художественный образ (тот самый, о котором писал Николай Врангель, — «лицо девочки и тело женщины, оранжерейный цветок в оправе Лалика»), изображение повествует о том же — об идее поклонения женщине. И если в первом случае это поклонение связано скорее с первобытным инстинктом, древним, как сам мир, то во втором случае это попытка создать усложненную картину символов, текст, который возможно прочесть: свернувшийся в ее ногах змей, на котором она стоит (женщина — впервые согрешившая, «стоящая на грехе»); одновременно с этим сложенные в молитвенном жесте руки — противопоставление грехопадению и

ссылка на то, что именно женское тело воспримет на себя Божественный дух, чтобы воплотить Спасителя; вверху изображение перевернутой пирамиды с исходящими от нее лучами — перевернутый знак Всевидящего ока, присутствие Бога.

Таким же образом можно прочесть женские фигуры в «Символической композиции» (1905–1906) Бориса Анисфельда: кольца змей, опутывающие две фигуры, вынесенные на передний план, — грехопадение; хвост змеи «приводит» к третьему плану, где в облаке черного дыма спеленатые этим дымом человеческие фигуры — это ад, следствие грехопадения; два меча с крестовидными рукоятями: один из них — огненный меч Архангела, ставшего на воротах Рая и не пускающего грешников, а второй — крест, поправший смерть и Дьявола (меч, вонзенный в змея).

Помимо аллегорических функций, которые используются в графике, в России, так же как и в других странах, существует единый шаблонный образ модерна, который цитируется, например, в рекламе.

Для Италии стиль Либерти нашел, быть может, наибольшее свое выражение в мемориальной пластике. За недолгие годы существования стиля, в Италии возникает сразу несколько крупных мемориальных кладбищ, которые сами становятся своего рода памятниками стилю модерн. Область мемориальной скульптуры была для итальянского модерна той сферой, где в наибольшей степени проявилась индивидуальность стиля. Основным заказчиком подобных монументов была богатая буржуазия. Заказывая мемориальный памятник в новом вкусе буржуазия, по выражению Россаны Боссальи, «реализовывала таким образом свои амбиции на место в истории и на бессмертие»¹²².

По типу эти надгробия были выполнены либо в виде рельефа (типологически близкого к рельефам на фасадах домов, особенно в Милане¹²³), либо в виде круглой скульптуры. В обоих случаях принципиально было создание монументального образа надгробия, при этом тема смерти существовала как бы за

¹²² Bossaglia R. *Architettura Liberty a Milano*. 1976. P. 8.

¹²³ Bossaglia R. *Liberty Storia e Fortuna*, 1974. P. 86.

границей художественной задачи. Принцип жизни как произведения искусства («твори свою жизнь, будто создаешь произведение искусства»), высказанный Д'Аннунцио, подразумевал произведением искусства и смерть. Кладбище становилось последней сценой, на которой возможно было разыграть лучшую роль. Тем не менее, за очень редким исключением эти надгробия почти всегда имперсональны: о самом умершем в них ничего не сказано, главное место занимает символика. Пластическим выражением этой символики становится женский образ.

В надгробиях часто присутствуют одновременно мужская и женская фигуры — принцип замкнутого баланса двух состояний и двух полюсов мира. Также используется тема сна и пробуждения — идея перехода из состояния в состояние. Фигуры всегда находятся в некотором диалоге друг с другом, часто связаны общим жестом, зависят друг от друга. Самый распространенный из этих общих жестов — поцелуй. Таковы, например, надгробие Леонардо Бистольфи «Супруги смерти» (рис.127), или надгробие работы Монтеверде (рис.129) на монументальном кладбище Генуи. В обоих случаях поцелуй, связующий обе фигуры, является своего рода символом перехода в иное состояние. Смерть представлена сном или пробуждением — двояко, так как все персонажи застигнуты в момент перехода из состояния в состояние. Часто женская фигура появляется вместе с ангелом, как на надгробии Рейна работы Гретера в Милане: Ангел смерти рядом с девушкой, который либо целует ее, либо дает ей испить чашу (в пандан живописной, правда не итальянской, традиции — картина Елиу Веддера «Чаша смерти» (рис.130)).

Часто сама женская фигура становится символом, как в надгробии Сегантини Леонардо Бистольфи «Красота, освобождающаяся от материи» (рис.131), или поводом изобразить обнаженную натуру — надгробие Занадрели в Милане (автор также Бистольфи). Причем в последнем примере очевидна характерная особенность стиля Леонардо Бистольфи (который в мемориальной скульптуре Италии является ключевой фигурой): ему удается создать

скульптурный тип, во многом сходный с живописью Превиати благодаря утонченной линейности, пульсации ритма и вниманию к деталям.

В скульптуре России и Италии существует общий для двух стран мастер — Павел (Паоло) Трубецкой, «русский итальянец», которого итальянские авторы причисляют к Либерти¹²⁴, а русские — к модерну. Ему принадлежит, например, проект надгробия актрисы Коммиссаржевской с характерной импрессионистической трактовкой формы, свойственной его художественному методу. Этот проект не был реализован, в конкурсе победил другой, более сдержанный, выдержанный в классицистическом вкусе вариант.

В России женские образы в скульптуре тоже символичны — например, «Туман» (1899) М. Голубкиной (рис.132) (женская головка с характерным жестом запрокинутой головы). Но по большей части женские образы (именно образы) в русской скульптуре редки. Например, если посмотреть надгробия этого периода (чтобы продолжить аналогии с итальянской ситуацией), то увидим, что женских фигур практически не будет: в русском надгробии этого периода предпочтение отдается либо мужским фигурам, либо нефигурным композициям.

Отрицание женского образа в скульптуре может объяснить вполне красноречивое замечание Антакольского, критикующего европейскую скульптуру этого периода за излишнее злоупотребление женскими фигурами по поводу и без повода: «Теперь нет почти ни одного монумента великого гражданина (а теперь их так много!), где бы не была изображена рядом с ним голая женщина... Иногда их даже три или больше возле одного бюста!.. Бедная женщина — чего только из нее не делают?!»¹²⁵. Это можно рассматривать и как принципиальную позицию конкретного современника (высказывание датируется 1898 годом), и как очевидный для скульптуры факт, но так или иначе, женский образ в скульптуре уступает место мужскому или же стилизуется, как, например, в надгробии Н. Л. Тарасова (1911–1912) на Ваганьковском (Армянском) кладбище работы

¹²⁴ Damigella A. M. La pittura simbolista in Italia, 1885-1900. Torino, 1981. P. 153.

¹²⁵ Антакольский М. М. По поводу книги Л. Н. Толстого об искусстве // Мастера искусства об искусстве. Т. IV. М. - Л., ИЗОГИЗ, 1937. С. 218–219.

скульптора Н. А. Андреева, где присутствуют рельефные изображения плакальщиц.

Прикладное искусство этого периода существует в тесной взаимосвязи с тем пространством, для которого оно создается. Среди прикладных искусств, в которых более всего проявлялся женский образ, для Италии была важна керамика. Керамикой занимаются как многочисленные ассоциации керамистов, так и многие художники — например Де Каролис (флорентийская майоликовая ваза 1901–1903 года с женским лицом), в этой же стилистике работает Галилео Кини. Оба эти примера демонстрируют ориентировку на традиционное для Италии майоликовое производство — один из немногих примеров обращения к национальному в итальянском модерне. В керамике этого периода, как и во всей художественной ситуации итальянского модерна, очевидно выделяются два направления — первое, ориентированное полностью на образцы европейского модерна — более даже на венский сецессион и живопись Климта (орнамент в сочетании с женским образом, что хорошо видно в маленькой тарелочке 1902 года с цветами и нимфой). Это же европейское направление сохраняет ориентировку на образы Альфонса Мухи. Второе направление, претендующее на большую самостоятельность, связано с именем Доменико Боккарини (ваза «Полет женщин» (1905), Фаенца). Основная функция женского образа здесь — это создание динамического движения: спиралевидное действо, закручивающееся, повествовательное, требующее приведения предмета в движение. Этот же динамизм, связанный с темой танца, уже упоминавшейся как характерной черты модерна, можно видеть в цветочной вазе ассоциации керамистов Рикард-Джинори (была выставлена на Международной выставке в Турине 1902 года), изображающей расположенных по кругу, взявшихся за руки девушек. Существуют также достаточно специфические примеры антропоморфных ваз в виде женской головы (так называемая «Маркиза Казатти» (рис.133).

Так же как и в итальянском искусстве, в прикладном искусстве русского модерна женские фигуры тяготеют к декоративной функции — например, «Египтянка» (рис.134) Врубеля или его же «Весна» (рис.135). По-своему

раскрывается тема танца — «Танцовщица (Фантазия)». Ритмичное движение и декоративизм, свойственные модерну, проявляются и в декоративном блюде «Садко» (1899, Врубель). Здесь пластическая поверхность блюда сближается с функцией панно. Три практически идентичные обнаженные женские фигуры создают ритм, вектор движения (и прочтения изображения) — слева направо. У этой майоликовой работы очень много общего с живописной работой «Жемчужина» (рис.136), где принцип построения композиции тот же — спиралевидно закрученное движение слева направо, читаемое за счет женских фигур.

В архитектуре женский образ присутствует на фасадах в качестве лепного декора. В скульптурном декоре зданий итальянского модерна женский образ появляется значительно реже, чем в других видах искусства. Гораздо чаще фасады украшают стилизованные изображения животных и растений — львиные маски на палаццо Кастильоне (Джузеппе Соммаруга, Милан, 1903) или стилизованные грифоны над входом Виллино Лампреди (Джованни Микелацци, 1908, Флоренция). Из примеров женского образа можно привести крылатую деву на фасаде одного из домов квартала Коппэдэ в Риме, а также две женские фигуры у входа в дом Кампанини 1906 года в Милане. И в том и в другом случае женские фигуры — только стаффаж, деталь, дополняющая фасад.

В России ситуация была иной. По мнению Нащокиной, «архитектура оказалась, как ни парадоксально, областью искусства, куда образы символизма стали проникать, пожалуй, даже раньше, чем в литературу и поэзию»¹²⁶. Женские головки в качестве лепного декора на фасадах появляются повсеместно. Особенно это относится к московскому модерну. Причем, несмотря на функцию декоративного элемента, эти женские головки практически всегда обладают несвойственной декору индивидуальностью, поражая разнообразием эмоций и уж никак не исполняя роль, отводившуюся им прежде, — роль маскарона. В этих женских головках буквально узнаваемы настоящие женские лица, так как

¹²⁶ Нащокина М. Московский модерн. М.: Жираф, 2005. С. 28.

архитектурные декорации делались лепщиками с живой натуры¹²⁷. Так же как и в лицах современниц, в них читалась и мечтательность, и роковитость, и болезненность. Прорастая своими роскошными волосами, подобно растениям, на фасадах, оплетая их и укутывая, они становились лицами зданий, а не их декорацией.

Справедливо попытаться систематизировать характерные типы этих ликов. Первый тип — это пышноволосяе и крупноглазые, с преувеличенно припухшими губами «оранжерейные цветки» (используя выражение Н. Врангеля), наиболее близкие к шаблону модерна. К этому типу относится женская головка на фасаде доходного дом Ф. С. Рахманинова (арх. Дриттенпрейс, 1898–1899), причем она выполнена в технике круглой скульптуры и смотрит на зрителя сверху вниз (рис.137) практически с «настоящим» любопытством; к этому же типу относятся женские головки с по-русалочьи расширенными глазами в верхнем ряду дома № 10 по Козихинскому переулку (арх. Иванов, 1902). Следующий тип — женская головка, выступающая как символ, например, богини Афины (рис.138) на особняке Соловьева в Хлебном переулке.¹²⁸ Часто женский образ соединяется с некоторыми зооморфными чертами, и таким образом формируется еще один тип: женщина, например, превращается в женщину-птицу (дом №10 по Козихинскому). Об этом доме следует упомянуть особо: на одном фасаде одновременно существуют, динамически чередуясь, три образа. Первый образ девочки русалочьего типа — в верхнем ряду, второй — раскинувшая крылья и запрокинувшая подбородок в характерном жесте модерна женщина-птица, и шипящие, изогнувшие спины кошки. Этот фасад — репрезентация как бы трех ипостасей женского образа — девичьего, болезненного, утомленного, демонического и своенравного, и аллегорического — кошки, которая, безусловно, символизирует женщину. На фасаде этого дома сочетаются оба женских типа, характерных для эпохи с добавлением зооморфного элемента, в конечном счете символизирующего то же самое.

¹²⁷ Там же. С. 107.

¹²⁸ Там же. С. 34.

В последнее десятилетие девятнадцатого века и первые годы двадцатого в женских головках на фасадах еще чувствуется заметное влияние западных образцов (например, женская головка на фасаде доходного дома Рахманинова напоминает французские образцы), но постепенно они становятся самостоятельными от европейских примеров, более того, у некоторых архитекторов формируются свои типажи этих ликов, которые позволяют безошибочно узнавать их. Так, например, узнаваемы скульптурные декорации архитектуры Иванова-Шица — это всегда более утонченные и плоскостные черты лица, часто, как, например, в доходном доме Хомякова, с закрытыми или полужакрытыми глазами.

Именно архитектура, которая в Италии окончательно обезличивает женский лик, в России становится областью, где он обретает дополнительную выразительности и самостоятельность.

Русский архитектурный модерн не только наполнен пульсацией ритма, но населен живыми существами. Архитектура одновременно и выполняет функции декорации для человеческой жизни (декорации дома, в котором или на фоне которого происходят события в человеческом измерении), и уже содержит в себе некую жизнь — тихую, но непрекращающуюся ни на минуту.

Через трактовку женского образа в русском и итальянском модерне проявляется национальная специфика стиля. Несмотря на то что многие мотивы и иконографические типы используются по аналогии с европейскими, в различных видах искусства они претерпевают изменения и приобретают дополнительные характеристики.

Так, в итальянском модерне выделяются две доминирующие функции женского образа. Первая — аллегорическая, когда женский образ используется как метафора, и это свойство женского образа наглядно проявляется, например, в скульптуре и живописи. Вторая функция — декоративная, превращающая

женский образ в элемент оформления, более всего очевидна в графике, рекламе и архитектуре¹²⁹.

Для России женский образ — это источник для размышления, психологического изыскания. В эпоху модерна он никогда, даже в архитектурном декоре, не сводится к функции стаффажа. Напротив, через него выражается не только индивидуальность художника, но и мировоззрение эпохи. Это поле для осмысления, поиска и переживания новой действительности и никак не элемент декоративно заполненного пространства. Сложение такого отношения к женскому образу тесно связано с базисом, на котором формируется символизм и модерн. Уничтожение смысла в образе женщины, низведение его до уровня полой формы не может произойти, одна из главных причин тому — глубокий след культа женственности, созданного символистами, благодаря которому в центр помещается не конкретная женщина, а именно женский образ, идея.

Аллегорические функции женский образ русского модерна также не отрицает, но никогда эта аллегория не доходит до тех пределов, которые существуют в европейской модерне, где женщина «изображает свет, правду, вакханку, гения, духа, вдохновительницу — и даже республику»¹³⁰.

Напротив, в русском модерне существует обратная тенденция: женскому образу придаются дополнительные смыслы. Женский образ в искусстве — это поиск Идеала, причем поиски идеала в искусстве тесно переплетаются с поисками идеала в жизни.

Характерным примером такого поиска и стремления сделать созданный по законам искусства и времени образ реальностью может служить виртуозная мистификация, превратившая выпускницу Женского императорского педагогического института Елизавету Ивановну Дмитриеву (рис. 139) в рыжеволосую загадочную поэтессу Черубину де Габриак.

Несмотря на то что мистификация была литературной, этот факт тесно связан с изобразительным искусством, поскольку образ таинственной незнакомки

¹²⁹ Zevi B. Storia dell'architettura moderna. Torino, 1950. P. 214.

¹³⁰ Антокольский М. М. По поводу книги Л. Н. Толстого об искусстве // Мастера искусства об искусстве. Т. IV. М.-Л.: ИЗОГИЗ, 1937. С. 219.

конструируется из иконографических типов изобразительного искусства. Она воплощает желаемый идеал, а именно (как следует из «Гороскопа Черубины», напечатанного в 1909 году в «Аполлоне»): у нее рыжеватые волосы и хрупкое телосложение (образ с картины модерна), при этом она сочетает в себе одновременно и девичью природу («умный ребенок», «инфанта», как называет ее Иннокентий Анненский), и недвусмысленную чувственность женщины, она воплощает в себе память ушедшего (по «легенде», Черубина принадлежит древнему аристократическому роду и в своих стихах обращается к образам средневековой Испании), в то же время — это «реальная современница». Более того, в ее образе культивируется несвоевременность персонажа — будто она родилась и живет не в своем веке, и это чувство несвоевременности характерно для соучастников эпохи.

Ощущение несвоевременности отражается и в искусстве: либо в создании собственной мифологии, либо в театральности, либо в уходе в «иные миры».

Примером собственной мифологии, которая синтезирует различные источники, служит искусство Михаила Врубеля. Театральность — свойственна Сомову и Бенуа, призрачные миры — создание Борисова-Мусатова.

В русском модерне никогда не происходит прямое копирование европейских образцов. Напротив, принципы искусства иные: через образ художник стремится поднять на поверхность глубинный смысл как конкретного образа, так и искусства в принципе. «Пишете по-модному: art nouveau! Скучно и противно — говорил Валентин Серов — Не лучше ли делать так, чтобы сквозь новое сквозило хорошее старое?»¹³¹.

Обозреватель «Биржевых ведомостей», рассуждая о портрете Иды Рубинштейн, критически отмечал, что этот портрет «для символизма слишком реален, для реального чересчур символичен»¹³². Для писавшего эти строки подобная фраза была аргументом в пользу негативной критики произведения, между тем этой фразой хорошо выражается сущность женских образов русского

¹³¹ Ульянов Н. Воспоминание о Серове. М. — Л.: Искусство, 1945 (цит. по: Книга для чтения по истории русского искусства. Вып. IV. Искусство. М.- Л., 1948. С. 360).

¹³² Брешко-Брешковский Н. В вечном городе // Биржевые ведомости. 1911. 24 ноября. № 12650.

модерна в целом. Для точной передачи идеи в ее полном смысле символизм нуждается в сложном стиле, для которого реальность служит лишь точкой опоры. «Символизм представлялся современникам более универсальным свойством художественного сознания эпохи, касающегося самих основ жизненного мироощущения человека. И когда некоторые писатели-символисты старались причислить к своим единомышленникам таких мастеров, как Врубель, Бакст, Борисов-Мусатов, они апеллировали не к стилевым особенностям их работ, а к содержанию творимых ими художественных мифов»¹³³.

Русский модерн создает альтернативный живой мир, который практически у каждого автора обладает своим, индивидуальными законами существования. Это всегда живая и самостоятельная субстанция, мифологическая, сказочная, придуманная, но искренняя. Культурно-временное пространство, связавшее авторов русского модерна, в качестве общего знака, условно. В некоторых случаях, как у Врубеля или Борисова-Мусатова, даже выбор времени и пространства (то есть мира, в котором стоит создавать) может стать характеристикой индивидуальной. И любой образ в этой системе выходит за границы только изображения, становясь и символом, и протагонистом.

Женские образы русского модерна — это не образы стиля как такового, это истории каждого из художников, это метафоры личного переживания времени и мира — слишком реальные, чтобы быть символическими и слишком символические, чтобы быть реальными.

Интересен поворот этой темы в том, что касается идеи перехода из художественного мира в реальность. В художественных журналах тех лет — русских и итальянских — мы находим весьма примечательную попытку осмыслить то, что возможно назвать не только новой эстетикой, но и новым подходом к жизни. Практически одновременно, в 1909 году, и на страницах римской *Novissima*, и на страницах петербургского «Аполлона» появляются статьи, посвященные новому женскому образу. Причем речь идет об изменении

¹³³ Борисова Е. А., Стернин Г. Ю. Русский модерн. М.: Галарт, 1994. С. 11.

того идеала, идеала реальной женщины, которой теперь ждет искусство и общество.

В *Novissima* за 1909 год эта статья называется «Новая улыбка» (автор — Гвидо Менаши). В «Аполлоне» выходит сразу несколько статей, из которых особенно можно выделить статью Николая Врангеля в третьем декабрьском номере за 1909 год — «Любовная мечта русских художников».

Пути анализа разные. Для Гвидо Менаши аналогии с искусством выступают в качестве инструмента анализа. Он, отталкиваясь от искусства (то есть от тех образов, которые создают современные ему художники, например Камбелотти или Дудович), делает попытку сформулировать не идеальный образ в искусстве, а тот образ, который реальная его современница, ориентируясь на искусство, может в себе воплотить. Осознавая, какую роль играет мода на образ (почерпнутый как раз из искусств), он анализирует художественные источники этого образа.

Подражая литературному языку, свойственному Д'Аннунцио, с множеством метафор, автор начинает с утверждения, что «женская красота в каждую из эпох соединяет в себе особое очарование и та, современная, существующая сейчас, есть не что иное, как акцент времени, которое мы переживаем»¹³⁴.

На основании его статьи можно сделать вывод, что «акценты времени» для Италии были следующие: в этот период существует противоречие между «жизненным» англо-американским типом («девушки Гибсона», как их называли) и изысканным типом литературных герцогинь. И если первый женский тип вызывает у автора легкую усмешку из-за упрощенности манер, любви к спорту и пренебрежения к изысканности в одежде, то второй — с искусным флиртом (новое для Италии слово у автора дается как иностранный термин — курсивом) и элегантностью в каждом шаге и движении восхищает. Именно этот образ «вдохновляет художников... которые пытаются в нем суммировать все прелести как внешней привлекательности, так и того эфемерного, что мы именуем женской душой»¹³⁵.

¹³⁴ Guido Menasci. Sorriso novo... // *Novissima*. 1909. Roma. P. 15-18.

¹³⁵ Там же.

В этой статье четко формулируются различия двух женских типов — типа женственно-девичьего (пусть с поправкой на тип «девушки Гибсона») и типа роковой красавицы со всеми вытекающими отсюда как внешними, так и поведенческими качествами. Принципиально, что образ современницы формируется не из реальности, а из искусства. Таков ход изнутри наружу, от формы к содержанию, что проявится и в специфике женских образов в изобразительном искусстве итальянского модерна.

Статья Николая Врангеля «Любовная мечта русских художников» — другой путь к образу. Статья, с одной стороны, посвящена выставке, собравшей работы современных художников, но с другой стороны, это попытка понять тот образ, который следует изображать.

Для автора очевидно, что художественное отражение — женщина как мотив в искусстве — это только видимая часть тех глубоких изменений, которые происходят в сознании как самих художников, так и общества, в котором они существуют.

Если говорить о женском образе как объекте искусства, точке, на которой фокусируется взгляд художника (а вслед за ним и зрителя), то восприятие его можно развести по двум направлениям, впрочем, стремящихся к пересечению.

Первое направление уравнивает женский образ-объект с любым другим объектом живописи, например с букетом цветов или персиком в натюрморте. С этой точки зрения женский образ абсолютно равнозначен тому же букету, так как и тот, и другой являются поводом для изображения и одинаково достойны этого изображения. Объект искусства, в роли которого выступает женский образ, в данном случае служит неким инструментом для создания художественной (или пластической, поскольку это уместно не только для живописи) среды и в этом отношении смысловой и психологической нагрузки не несет. Женский образ становится знаком или эмблемой чего-то — это направления, развиваясь от «плакатных» образов, приведет в конечном счете к типу *pin-up*.

Второе направление — женский образ как мотив искусства, то есть само произведение, сюжет, а не инструмент сюжета. Здесь включается ряд иных

характеристик и, прежде всего, психологизм. Если женский образ — это сюжет, то этот сюжет должен быть разработан, у него должна быть не только история, но и предыстория, прошлое, а в некоторых случаях и будущее, или, по крайней мере, предчувствие будущего

В этом случае добавляется еще и социальная история — контекст, в котором живет образ, и контекст, в котором образ воспринимается.

В функции объекта женский образ должен отвечать одной из ключевых задач произведения искусства, а именно, быть привлекательным (не в смысле быть красивым, а привлекать внимание, то есть вызывать интерес) или вызывать поклонение (но не перед собой, образом, а перед произведением искусства).

Николай Врангель резюмирует, что идеалы женственности, которые раньше практически были неизменны — хотя бы в том, что всегда квинтэссенцией абсолютной женственности была Мадонна, то есть рождающее и вечно продолжающееся начало нежности и заботы, вечной тайны, сокрытой во благе и чуде рождения; эти идеалы теперь становятся другими. «Непорочной девы Марии нет больше в жизни, и поэтому нельзя ввести ее в храм, убрать ризами и сделать мечтой, весьма жуткой и благоговейно желанной»¹³⁶. Тем не менее, все художники — каждый по-своему — ищут образ своей Мадонны.

Изменяется первоначало женской природы. Вместо трогательной в своей беспечности и очень женственной в своем преступном любопытстве Евы, прародительницы современных (тех, которые со-Временем) женщин, на первое место выходит первая жена Адама — Лилит: «...Предречение сбылось. И теперь эта женщина, сделанная Дьяволом, не Ева, но Лилит — Мечта наших дней»¹³⁷. Именно такая — умная и хитрая, представляющая собой «сосуд греха», созданная не Господом, но противником Его на погибель всему, что создано божественной Волей. Именно это существо, мощное в своей разрушительной силе и бесконечно изменчивое, непонятное и непонятое, безусловно превосходящее рациональное — мужское начало своим женским иррационализмом. Именно она становится

¹³⁶ Врангель Н. Н. Любовная мечта русских художников // Аполлон. №3. 1909. С. 32.

¹³⁷ Там же. С. 31.

вожделенным идеалом, к которому стремится все — и искусство, и сама жизнь, превращая, согласно новой моде, вчерашних романтических барышень в роковых красавиц с не переменным прошлым и очень туманным будущим. Окончательно образ роковой женщины окрепнет чуть позже, к середине 10-х годов, особенно благодаря образам немого кино.

Вот как характеризует Николай Врангель этот второй образ и одновременно борьбу в искусстве двух вышеозначенных начал: «...девушка с невинным лицом ребенка, одетая как взрослая, в пышной прическе, раскрашенная как кукла — смесь дьяволицы и серафима — с маленькой головой и большими глазами, как у бархатной бабочки, а рот как кровавый цветок с крошечным розовым язычком кошки — смесь зла и невинности, подростка и старушки, больной оранжерейный цветок в оправе Лалика, странное и острое смятение непонятого и знакомого, невинности и греха... Вот они — манящие призраки современности, женщины-тени, которыми населен Рай»¹³⁸.

Поиски женского идеала сопровождаются и острой полемикой с тем идеалом, который существовал у предыдущего поколения художников. мода на простых, настоящих женщин, бесконечных крестьянок, курсисток, которые должны были символизировать и весь русский народ в целом, и конкретно образ русской женщины, к середине первого десятилетия двадцатого века изживает себя, не вызывая теперь ничего, кроме раздражения. Пафос простоты и природности проигрывает эстетике и созерцанию, которые требуются вновь от женского образа. Женщина должна быть прекрасна и загадочна — только в этом случае она Женщина. Недолгое любование, точнее, попытка воспитать в зрителе любование, а через любование — любовь к простой человеческой природе, вновь сменяется естественным состоянием: Женщина должна быть недосказана, недопонята, даже недоизображена — в бесконечно изменчивой позе, повороте, взгляде — только так, в функции некоего символа, знака, идола. Она существует, чтобы ей поклонялись — не ей, настоящей и реальной, а изображенной и уже поэтому над-реальной, способной пережить и своих современников, и создателей

¹³⁸ Там же. С. 32.

мифа о себе. Именно об этом пишет Сергей Маковский в своей статье «Женские портреты современных русских художников»: «Женщина Врубеля, Сомова, Серова, Бакста — все-таки та, которая останется, а передвижнические “курсистки” и “матери” все-таки превратятся для грядущих поколений в неприятную мазню и никому не будут напоминать черты “милой, прекрасной, русской женщины”. Так — фатально»¹³⁹.

И художников, и критиков в этот период особенно беспокоит, какими они, соучастники эпохи, останутся в глазах «грядущих поколений». Создание этой кажимости, некоего мифа о мире, о себе самих и становится еще одной, а для многих — и ключевой задачей художника. «И наша сказка станет летописью о нас»¹⁴⁰ — резюмирует Николай Врангель.

Выводы ко второй главе

Во второй главе настоящего исследования были проанализированы особенности появления и проявления стиля модерн в русской и итальянской культурах. В отношении итальянского модерна (называемого Либерти) были выделены следующие особенности:

— стиль Либерти избирается как консолидирующий стиль и некая репрезентация новой Италии, поэтому обращение к нему зачастую вызвано не только эстетическими, но и политическими причинами;

— основной ориентир для итальянского Либерти — венский сецессион и английский вариант стиля модерн. В меньшей степени представлены влияния французской и бельгийской линии;

— внутри самого стиля в отношении тенденций Либерти наблюдается региональное разделение, вызванное принципиально разными задачами нового стиля в разных частях Италии;

— авторы итальянского Либерти находятся в тесном творческом диалоге с остальной Европой и в некоторых случаях, как, например, было с Раймондо

¹³⁹ Маковский С. Женские портреты современных русских художников // Аполлон. Февраль. 1910. С. 9.

¹⁴⁰ Врангель Н. Н. Любовная мечта русских художников // Аполлон. №3. 1909. С. 39.

Д'Аронко, работая за пределами Италии, сами становятся носителями образцов стиля;

— Либерти в центральной и северной Италии и особенно в области Эмилия-Романья стал периодом возрождения традиционных декоративно-прикладных искусств и малых мануфактур. Либерти на этой территории — своеобразный ответ индустриализации и промышленному производству, идущим с севера страны.

Таким образом, стиль Либерти в Италии не только вскрывает художественные процессы, но и обнажает сложную социокультурную ситуацию, в которой находится Италия в начале XX века. Поэтому анализировать и воспринимать проявления Либерти можно и нужно только как одну сторону медали новой итальянской реальности.

При таком подходе вклад Либерти в историю итальянской культуры никак нельзя считать промежуточным или подследственным, как это указывалось во многих изданиях по истории стиля. Напротив, это показательный пример того как итальянская культурная традиция обращалась с привнесенными европейскими тенденциями.

В отношении русского модерна — рассмотрена и проанализирована его периодизация, указаны особые ожидания, которые возлагались на стиль как художниками, так и обществом. На примере подробного разбора визуальных образцов проанализирована специфика и эволюция стиля в России.

На примере женского образа как универсального и одного из ключевых для образного языка модерна рассмотрена, путем сопоставительного анализа художественных произведений и современной стилю художественной критики национальная специфика стиля.

Сделаны выводы, что в русской версии рецепция стиля модерн носит не столько внешне-программный характер, сколько ментальный характер. Культура модерн для России — это своеобразная эпоха ренессанса, расцвета всех видов творческой деятельности, спровоцированного общим контекстом, в котором ясно читается пророческая тенденция этой культуры. Культура русского модерна

индивидуальна и более камерна как в своих средствах, так и в своих воплощениях.

Тем не менее, и Россия, и Италии в эпоху модерн — это культуры переходного состояния. Культура модерн — первая формация нового мира и последняя старого. В то же время именно в лоне этой культуры рождается будущее двух стран. Авангард, футуризм и в конечном счете современное искусство — на самом деле результат того коренного перелома на уровне не столько художественном, сколько идейном, который случился на рубеже веков.

Модерну как переходной культуре будет посвящена следующая глава.

ГЛАВА 3. СТИЛЬ МОДЕРН В ДИАЛОГЕ С КУЛЬТУРОЙ XX ВЕКА

Проанализировав развитие стиля модерн как явления европейской культуры рубежа веков в целом и культуры русской и итальянской в частности, необходимо поговорить и об исторической перспективе этого явления — о его рецепции в следующей культуре века двадцатого.

3.1. Модерн как переходная культура

В своей известной работе «Умирание искусства» В. Вейдле писал: «Стиль ведь имеет отношение не только к форме, ровно столько же касается и содержания, — и не содержания в смысле сюжета, темы идейного материала, а духовного содержания, духовной сущности, которой на отвлеченном языке высказать нельзя»¹⁴¹. Говоря о рецепции стиля модерн последующей культурой, нужно иметь в виду именно эту, духовную его сущность. То содержание, которое остается неизменным даже когда визуальное его проявление преобразуется до неузнаваемости.

Исходя из духовной, а не из визуальной сущности стиля модерн мы можем говорить о его тонком и сложном диалоге с авангардом, о диалоге даже с тоталитарным искусством и о диалоге, живом и длящемся, с современной культурой.

Эстетическая критика, которая сопровождает модерн в течение всей его жизни, негативное восприятие вклада (а вернее не-вклада) в мировое искусство связаны, на наш взгляд, с отрицанием этой переходящей «духовной сущности» и тем, что *модерн в истории культуры* — явление намного более масштабное, чем *в истории искусства*.

Культура модерн — культура переходная и культура перехода.

С одной стороны (исторической) временные рамки, в которых протекала жизнь модерна, совпали с глобальными преобразованиями в общественной, политической, социальной и культурной жизни мира. Сквозь модерн и была проложена тонкая грань перехода между двумя мирами — прежним и новым.

¹⁴¹ Вейдле В. Умирание искусства. М.: Республика, 2001. С. 43.

С другой стороны, идея переходности, движения, трансформации — это один из стилеобразующих принципов, без которых модерн не был бы модерном. В визуальном поле этот принцип был воплощен ритмизированным орнаментом, плавной линией модерна (о которой уже говорилось). В области теории модерна эта идея бесконечного изменения и трансформации самими создателями стиля понималась как одна из его принципиальных характеристик. Бодлер писал: «Модерность — это переходящее, исчезающее, случайное, это половина искусства, другая половина которого есть вечное и неизменное»¹⁴².

Эта двойственность его природы — переходящего и неизменного — обеспечила модерну будущее и развитие в культуре двадцатого века. То, что Бодлер называл его «переходящей, исчезающей частью», в дальнейшем преобразилось и получило развитие в авангарде. Развитие и динамика продолжали оставаться принципами искусства на протяжении почти всего двадцатого века.

А вот вторая половина — вечного и неизменного, под которой модерн понимал весь предыдущий опыт истории культуры, обеспечила модерну место стиля-символа в рецепции следующими поколениями. Символа, который подразумевал под собой не только историческую эпоху, но и образ жизни, образ мира и отношения к нему.

Диалог с будущим в модерне начинается еще на уровне того, как создатели модерна думали о себе в истории. Модерн не существовал в вакууме собственных дней, во всем, что создавалось в рамках, стиля присутствовала идея «себя сейчас» и «себя в вечности». В этом отношении все или практически все творцы модерна «работали на перспективу». Создавая в режиме реального времени стиль, каждый из его творцов смотрел на себя и старался разглядеть свое место в перспективе вечности, каждый хотел стать классиком (то есть занять место в реестре истории). Ходасевич приводит в своем «Некрополе» фразу Брюсова о том, что тот хотел бы, чтобы после него остались две строчки в

¹⁴² Цит. по: Хабермас Ю. Философский дискурс о модерне. Двенадцать лекций. М.: Весь мир, 2008. С. 14.

истории литературы — черным по белому¹⁴³. Это очень симптоматичное поведения — своеобразный диалог с будущим, которого еще нет, но которое обязательно будет. «Модерн представляет себя как то, что однажды станет *классическим*; “классична” отныне “молния” начала нового мира, который, правда, не будет иметь никакого постоянства, но вместе с первым появлением удостоверяет уже и свой распад»¹⁴⁴.

Выгорание внутренней «идеальной» идеи, которая в принципе отмечается уже к 10-м годам двадцатого века, при сохранении внешней формы стиля трансформировалась практически полностью в моду. В некий образ вещей, которые, хоть и продолжали казаться модерном во внешнем проявлении, к культуре модерн с ее великими идеями уже имели мало отношения.

Отчасти это связано и с тем, что само понятие «стиль модерн» со временем было подменено на что-то «в стиле модерн». «Стиль есть, — писал Вейдле, — некая гарантия художественной целостности. При его отсутствии мало-помалу форма превращается в формулу, а содержание — в мертвый материал, и превращение это не происходит где-то во внешнем мире, а проникает в самый замысел художественного произведения и оттуда — в замыслившую его творческую душу»¹⁴⁵.

Впрочем, даже когда это внутреннее выгорание стало очевидно, за модерном сохранилась очень перспективная ниша, которую (во всяком случае в том, что касается визуального поля) он занимает и по сей день, а именно область моды. «Модерн, связанный с конструкцией, с плотью, напрямую пытается довести жизнь во всех ее зримых, даже бытовых проявлениях, до возвышенного и прекрасного образа. Он наделен скорее ликующим эстетическим импульсом... именно эта “вторая душа” позволила ему не отбросить и такое явление как

¹⁴³ «В декабре 1903 года, в тот самый день, когда ему исполнилось тридцать лет, он сказал мне буквально так: “Я хочу жить, чтобы в истории всеобщей литературы обо мне было две строчки. И они будут”». Ходасевич В. Ф. Некрополь. М.: Вагриус, 2006. С. 33.

¹⁴⁴ Хабермас Ю. Философский дискурс о модерне. Двенадцать лекций. М.: Весь мир, 2008. С. 14.

¹⁴⁵ Вейдле В. Умирание искусства. М.: Республика, 2001. С. 43.

мода...»¹⁴⁶. Мода оказалась для модерна пропуском абсолютно во все слои общества. Это первый стиль, проникновение и популярность которого пронизали насквозь весь социум. И каково бы не было к нему отношение, это все проникновение однозначно сделало его узнаваемым на всех уровнях культурного и социального восприятия.

То есть на уровне рецепции социумом модерн занял свое стабильное место стиля знака, приятного и понятного всем, в этой размытой до уровня рекламного плаката эстетике осталась только внешняя форма стиля, и эта внешняя форма априори стала восприниматься как суть стиля, не обремененная культурными и художественными коннотациями. «Именно во времена модерна возникает осмысление и фиксация разделения искусства на высокое и обыденно-развлекательное. Стиль модерн словно балансирует на грани между “высоким, серьезным” искусством и массовым. Это противоречие уникального, даже подчас элитного и массового, тиражируемого»¹⁴⁷. Модерн генерирует искусство, доступное всем, что, безусловно, дает возможность говорить о модерне как о родоначальнике искусства массового.

При этом в модерне сохраняется ветвь индивидуального заказа со всеми вытекающими художественными последствиями. Но даже на уровне своей «элитной версии», настроенной под вкус непосредственного заказчика, модерн стремится к созданию художественного текста, понятного и с легкостью читаемого своим зрителем.

Модерн же в области восприятия его эстетической критикой сам попал в ловушку собственной двойственности. Эта близость его к понятиям моды и вкуса спровоцировала отношение многих к модерну как к «вкусовщине». И эта заведомо негативная и уничижительная формулировка как будто бы стремилась свести на нет любые попытки определить модерн как явление, соразмерное масштабам эпохи перехода. Такое суждение, можно полагать, и породило,

¹⁴⁶ Давыдова О. Модерн на высоте символизма или духовная дистанция жизни стиля // Символизм и модерн – феномены европейской культуры. М.: Спутник+, 2008. С. 59.

¹⁴⁷ Скворцова И. А. Стиль модерн в русском музыкальном искусстве рубежа XIX–XX веков. М.: Композитор, 2009. С. 33.

бытовавшее долгое время в европейской литературе мнение о том, что модерн — это промежуточный этап некоей консолидации художественных сил¹⁴⁸.

Однако именно культура модерна стала для двадцатого века первой переходной культурой, в которой в большей степени на уровне идеи, чем на уровне художественного образа возможно проследить категории и стадии переходности всей культуры двадцатого века. Культура модерна — последняя культура «прежнего» мира и одновременно первая культура мира современного. Культура, находящаяся в постоянном диалоге. Диалоге, не только с прошлым (о котором было сказано выше и который является одной из эстетических основополагающих стилий в искусстве), но и в диалоге со всем, что было в последствии.

Не имея непосредственных художественных приемников в авангарде, модерн находился в диалоге с ним. Диалог этот был построен на противоречии, на отрицании, и в то же самое время сам факт этого диалога только подчеркивал генетическое родство этих явлений.

Своеобразен и диалог модерна с тоталитарной культурой. Показателен именно на русской и итальянской почве. Близость культурной рецепции в двух национальных контекстах дает еще один повод говорить об этих двух странах вместе в контексте культуры модерна.

И, наконец, возможно рассмотреть диалог и рецепцию культуры модерна уже на рубеже XX и XXI веков. Важно, что все это поле диалогов из области художественного языка, из сферы *визуального* переходит практически полностью в *область культуры*. Там, где уже совершенно невозможно найти визуальные стилевые признаки культуры модерна, на уровне идеи и концепции продолжают существовать заложенные ею принципы.

Как уже отмечалось, модерн по сути своей больше принадлежит культуре, чем искусству. Он же представляет собой начало современных категорий культуры, сам являясь во многом отправной точкой культуры массовой.

¹⁴⁸ Напр., Fahr-Becker G. Art Nouveau. Koningswinter, 2004. P. 179.

В определенном смысле о модерне уже возможно говорить как о своеобразном «проекте». Правда проектирование в культуре рубежа веков носит скорее интуитивный характер, и все же культура модерн генерирует множество понятий, принадлежащих современной культуре, например понятие массового продукта. И, конечно же, модерн открывает дорогу такому огромному в современной культуре явлению, как дизайн.

Модерн как явление культуры в самом широком понимании всех тех значений, о которых уже говорилось, есть явление цикличное, сопровождающее историю культуры на протяжении всего ее развития, «время сдвига всех осей» — показательный индикатор того, что назревает глубокий культурный и социальный слом.

Феномен модерна возможно интерпретировать в разных направлениях. Он может быть воспринят и как доведенная до абсолюта точкой идеализация культуры («новый идеализм» Д. Мережковского¹⁴⁹), и как особый предельный романтизм. Его можно воспринимать как показатель упадка и кризисности, но как бы то ни было, стиль модерн — это чувствительный медиатор общества и культуры в стадии трансформации. Как верно отмечают исследователи стиля, «модерн — стиль, рожденный во многом рациональной жадой создания нового большого стиля. Вместе с тем он становится последним стилем, определяющим целый отрезок истории. Взаимоисключающие тенденции модерна — итоговая функция по отношению к искусству прошлого и новаторская функция, определяющая искусство будущего, — в нем гармонично уживаются»¹⁵⁰.

3.2. «Кардиограмма культуры»: фазы рецепции стиля модерн

Рассматривая в этой части нашей работы модерн через призму культурной рецепции как переходную культуру, остановимся на самой сути явления

¹⁴⁹ Подробнее об этом см.: Ерохина Т. И. Личность и текст в культуре русского символизма. Ярославль: Изд-во ГОУ ВПО «ЯГПУ им. К. Д. Ушинского», 2009. С. 55.

¹⁵⁰ Скворцова И. А. стиль модерн в русском музыкальном искусстве рубежа XIX–XX веков. М.: Композитор, 2009. С. 25.

рецепции и на ее стадиях, которые можно выделить в контексте нашей проблемы.

Рецепция — заимствование и воспроизведение — термин, который широко используется многими науками. В культуре под рецепцией мы понимаем сложную систему отражений различных культурных форм в изменившихся исторических контекстах. По самому своему существу рецепция — явление очень близкое природе модерна, поскольку сложная система отражений прошлого и предчувствия будущего играла огромную роль в культуре начала двадцатого века.

И в прошлые эпохи, конечно, каждое новое явление, создаваемое обществом или автором, несло на себе отблеск чего-то предыдущего, но в начале двадцатого века эта отраженность становится в определенном смысле художественным принципом.

Для культуры рубежа веков, в которой столь значительную роль играла дилемма «быть или казаться» (решаемая, конечно же, в сторону «казаться»), любой художественный акт, любой творческий или жизненный опыт уже при рождении своем сразу же оказывался в бесконечном потоке отражения. Культура модерн вводит человека в зеркальную комнату, стекла зеркал которой самые разные — отражающие, искажающие. В их рамках, оставшихся от других художественных эпох, каждая новая культурная форма должна была оглядываться на себя.

Модерн оставил человека в этом зазеркалье и в бесконечной цепочке отражений, где двадцатому веку, а вместе с ним и его культуре еще только предстояло разглядеть свой истинный облик. Тем более что начиная с рубежа веков культура в большей степени становится частью личного опыта, а не только и не столько социального, как было в прежние эпохи.

Возрастает идентификация себя как субъекта и объекта культуры. И только всматриваясь в эти бесконечные отражения, каждый герой (или анти-герой эпохи), примеряя на себя одежды прошлого, создает себя, настоящего.

Эта игра в отражения, культурная рецепция — процесс, обращенный не только в прошлое (то есть ностальгический, позволяющий работать с образами только предыдущего), но и в будущее.

Культурная рецепция — механизм, запущенный в обе стороны — вперед и назад. На примере культуры модерн нам представляется возможным выделить ряд фаз этого явления. Комбинация и чередование их позволяют наглядно продемонстрировать культурный процесс, его индивидуальность в разных национальных контекстах, создавая, таким образом, индивидуальную «кардиограмму культуры».

Мы предлагаем рассматривать это явление как чередование следующих фаз: восприятие, трансформация, диалог, отрицание, забвение, символизация, ностальгия, изучения и символизирующая трансформация.

Эти фазы можно в свою очередь разделить на активные и пассивные. В некоторых случаях появляются кратковременные активно-пассивные фазы, которые возникают в переходные культурные формации.

Из них к активным (то есть тем, в которых происходит активное видоизменение культурного и художественного поля под воздействием отражения) можно отнести трансформацию, диалог, отрицание, изучение. К пассивным (то есть к тем, во время которых рецепция становится как бы латентной, не проявляя активно формы воспринимаемой культуры, но «помнящая» о них) — забвение и ностальгия. К пассивно активным формам, характерным для переходных культур и эпох сдвига культурных пластов — относятся символизация и символизирующая трансформация.

Охарактеризуем более подробно каждую из фаз.

Восприятие как первая фаза культурной рецепции

Это первый этап рецепции, форма, с которого все начинается. Миновать эту фазу невозможно, в системе определений между рецепцией и восприятием практически стоит знак равенства. Однако это «практически знак равенства», связано с тем, что сама рецепция в первом своем значении — восприятия так же распадается на две не-идентичные модели — собственно, восприятие и

воспроизведение. Воспроизведение из них двоих первое — поскольку подразумевает отображение одной формы в другой, зачастую равносильной простому копированию. И это внешний культурный процесс — то есть его суть и функционально он лежат на поверхности, часто только образной поверхности визуального ряда.

Восприятие — процесс внутренний, оно означает отражение воспринятой реальности, но уже изнутри наружу. Однако назвать в полной мере этот процесс самостоятельно-активным — нельзя деятельным процессом его тоже нельзя. Восприятие проецирует обратно во внешний мир принятый образ и материал, исходя не из «сознательных» установок, это в определенном роде рефлекторное культурное воспроизведение практически полностью основанное на культурном менталитете, памяти и внутри-национальных процессов. В небольшой степени это зависит от внешних социо-политических явлений. Все это позволяет нам говорить, что даже через восприятие, которое не является активной фазой рецепции так как ничего не создает — открывается точка взгляда на внутренний культурный механизм индивидуально присущий национальной культуре восприятие — воспроизведение не одно и то же.

Динамика этой фазы в культурной рецепции стиля модерн в России складывается следующим образом. На первом этапе (о чем уже говорилось в параграфе о модерне в России) воспроизведение и восприятие слились практически воедино, национальная почва подготовлена именно к восприятию. Стиль модерн был ожидаем и в определенном смысле желанен. Стадия копирования образцов заметна на первом этапе (см. соответствующий параграф), главенствует «технология» восприятия — попытка сразу же проникнуть в механизм функционирования, чтобы, поняв, собственно, процесс — запустить механизм внутри собственной культуры. В качестве подобных примеров внутренней работы со стилем можно привести и архитектурные проекты Кекушева и художественные опыты мирискусников. Эту фазу можно определить как активную и если подразумевать за культурой тенденцию к

чередованию, возможно, было бы предположить, что следом будет некая латентная, пассивная фаза, однако это не так.

Особенностью существования этого явления в России можно выделить специфическую «среду ожиданий», которая сформировалась задолго до первых примет стиля. Противостояние между классицизмом и романтизмом — главная коллизия девятнадцатого века разделилась в начале двадцатого — модерна, соединившим в себе претензии большой стиль, которым был классицизм и романтические дерзновения, оставшиеся в наследие от романтиков XIX века.

Первая фаза рецепции в Италии — это именно воспроизведение, принципиально ориентированное на воссоздание узнаваемых западных образцов. Воспроизведение в чистом виде, поскольку в первых архитектурных проектах нового стиля меньше всего читается желание проникнуть в механизм действия этой новой художественной машины. Сказываются и иные задачи, которые есть у стиля. Подробно о них мы уже говорили в соответствующем параграфе здесь же, лишь особо стоит подчеркнуть, что в модерне Италия не разыскивала собственную самость, не искала ответов на первовопросы. Ее самость и истоки никогда не вызывали у итальянцев сомнений — античный Рим как первома́терия культуры и Возрождение как его креативная травестия с вектором будущего вполне удовлетворяют этим поискам. Всему этому в определенной степени удовлетворял развивающийся одновременно и параллельно «Королевский стиль Витторио Эммануэля». В задачи итальянского либерти входило именно встроить Италию в контекст, привести ее к некоему единому знаменателю. Не поиски индивидуальности — как в России, а попытка показать единство к внешним европейским миром, разыскать универсальную форму.

Символизация — событие, явление или целая эпоха становятся знаком. У этого знака есть четкий набор узнаваемых признаков (так, например, в модерне это прихотливо-изогнутая линия, растительные элементы декора, характерные сюжеты).

У такого рода символизации часто бывает как бы два слоя восприятия — один, более «официальный», то есть принадлежащий области людей, так или иначе соприкасающихся с материалом, специалистов (не только исследователей, но самих создателей — артистов, поэтов, художников и т. д.).

Второй слой — обывательский — то есть ассоциативное поле людей, которые профессионально (или через сферу своих интересов) никак не связаны с явлением, знают о явлении только понаслышке. В последнем случае символизация как бы отвечает на вопрос «когда вам говорят об *этом* (в нашем случае мы подразумеваем — *о модерне*) — что первым приходит вам в голову?

Есть явления, в которых распада на слои не происходит, можно говорить о некой целостности восприятия их символа на различной аудитории. Однако в случае с модерном такой распад символизации существует.

Более того он имеет принципиальное значение для дальнейшего понимания явления рецепции. В конечном счете, то, что думал и продолжает думать о модерне обыватель это одно, а то, что думали и думают о модерне художники — другое. Именно этот распад повлиял в дальнейшем на следующие этапы культурной рецепции — особенно очевиден распад этих понятий в Италии.

В фазе символизации явление может существовать и вне контекста собственной эпохи, более того, в этом процессе из формы, которой становится явление как бы «вымывается содержание», форма остается формой, но новая эпоха наполняет ее другой внутренней массой и другим значение. Таким образом, в символизации происходит рост значения символа, в начале и с пришествием времени символизируемое явление может стать совершенно иным. Форма может полностью потерять свое первоначальное значение. Похожий процесс можно проиллюстрировать, например, явлениями в языке — так происходит с устойчивыми выражениями или некоторыми оборотами (говоря «ни пуха, ни пера» — никто не подразумевает тот смысл, который был вложен в первоначальное появление этого выражения, это символ совсем другого, так же, например, в итальянском)

В качестве характерного примера этого явления можно привести возникновение явления (а вернее и интереснее для нашего исследования — термина) Нео Либерти (Neoliberty, Neo-liberty). Это явление в итальянской архитектуре 50-х годов, которое, исходя из названия, можно было бы «заподозрить» в возрождении форм, свойственных архитектуре итальянского модерна — Либерти. Однако достаточно взглянуть на архитектурные примеры этого стиля и становится очевидным — мы имеем дело не с Либерти как эпохой, а с Либерти как символом.

Нео-либерти (Neo-Liberty, Neoliberty) — своеобразный ответ на популярную в те годы рациональную и органическую архитектуру. Явление, имевшее большой резонанс в среде европейских критиков, архитекторов, журналистов, явление, вновь вернувшее Италию архитектурную в поле бурных критических дискуссии

Локализация этого явление — северная Италия, в частности Турин, Наварра и Милан. И каждый проект — непосредственная связь с личностью своего архитектора. Как и во времена первого Либерти — стиль проектов, стиль севера, стиль манифест. Потому как это, безусловно, стиль манифест, который так или иначе решал те же задачи, что и первый Либерти: вернуть Италию в русло пульсирующей современности. Италию, которая опять оправлялась от потрясений, Италию, которую после войны нужно было создавать, а не только отстраивать заново. В определенном смысле война для Италии «сбросила счетчик» практически туда же, где он был на рубеже веков. Для архитектурного мира существовал упрек — в Италии была архитектура фашизма, но как говорил Альдо Росси (который поддерживал новое направление и парировал критикам), «клеветущие критики глупы, потому что “фашистской архитектуры” не существует. Существует архитектура фашистского периода, итальянская или немецкая, точно так же, существует архитектура сталинского периода. Я действительно испытываю огромное восхищение перед архитектурой сталинского периода и считаю, что такие произведения, как Московский

университет и Карл-Маркс-аллея в Берлине, относятся к числу памятников подлинно современной архитектуры»¹⁵¹.

Италию нужно было создавать заново — и опять Новую Италию. Пустоты, образовавшиеся как наследство от тоталитарности фашизма, политические — нужно было заново создавать условия и правила, опять разобщенность и раскол между Севером и Югом, ужасающая послевоенная бедность, опять эмиграция и, наконец, физические следы разрушений на итальянских улицах.

И вместе с тем — снова пафос создания нового мира, нового образа жизни и мысли. Опять нужно было возвращаться на действующую арену Европы, в новом качестве, вновь нужно было показать, что Италия современное государство, создающее, готовое к переменам и эти перемен создающее.

Проявившая себя вновь, как и в первом Либерти, северная Италии (больше пострадавшая во время бомбардировок) оказалась в новь с контексте когда рациональная необходимость — новая застройка вместо утраченной совпала с идейной: можно было отстроить прежний мир, но можно было построить все заново и опять в поле «заказа» попадают прежде всего общественные здания.

Однако на этом сходства с прежним Либерти можно считать законченными. Сравнение в области образа — то есть узнаваемых деталей, линий модерна и прочего проводить нельзя. Это совсем другая архитектура, совсем другая внешне, но подхватившая эстафету Либерти на уровне идеи.

Еще одно явление, которое можно понять только рассматривая Либерти как явление культуры, а не период в истории искусства.

И здесь нужно сказать о термине¹⁵² (который, собственно, и позволяет нам рассуждать) Как родился термин, объединивший две исторические эпохи. Характерно, что это название опять прозвучало из английских уст. Английский критик Рейнер Бэнэм (Ragner Vanham) термином Неолибетри озаглавил свою

¹⁵¹ Цит. по: Дженкс Ч. Язык архитектуры постмодернизма. М.: Стройиздат, 1985. С. 136.

¹⁵² Определение Неолибетри проанализировано нами в различных словарях, таких как: A Dictionary of Architecture and Landscape Architecture. 2000. JAMES STEVENS CURL. (источник: <http://www.encyclopedia.com/doc/1O1-NeoLiberty.html>).

статью в журнале Аркитерчиал Ревью после посещения итальянского павильона выставки EXPO 1958 . какая узнаваемая ситуация: опять международные выставки, которые, как и в начале века, были барометром современности, опять английское название, опять определение, появившееся когда то, что назвали Неолиберти находилось в самом расцвете. И, наконец, самое главное — это была критическая статья, критическая в значении — критикующая современность итальянской архитектуры, иронизирующая над ней (а именно по этой причине появлялось это название Неолиберти — гибрид из настоящего и прошлого)¹⁵³.

В своей статье Бенем критиковал итальянцев за то, что они возвращаются в ту же точку, в которой она находились в начале века. Но сами итальянцы приняли это определение с энтузиазмом. По той простой причине, что они в нем нашли объяснение и отражение реально процесса, происходившего в архитектуре. Связь с Либерти была не в форме, а в содержании, итальянские архитекторы пятидесятых остро ощущали себя наследниками эпохи великих исканий, продолжателями поисков новых форм и новой архитектурной выразительности. Если для английского критика лингвистическое объединение двух эпох, между которыми находилась почти полувековая история, было минусом и ретроградством, для самих итальянцев это было соединение с разорванным звеном в истории культуры как в истории поиска. Это объединение двух эпох оставляло за кадром фашистское небытие культуры, в котором подавляемая политической идеей пластическая мысль не могла свободно развиваться.

Пара архитектурных примеров этого стиля, которых и в принципе было немного, но ни один не прошел незамеченным.

Первая работа Роберто Габетти (Roberto Gabetti) и Аймаро Изола (Aimaro Isola) фондовая биржа в Турине (Borsa Valori) 1952–1956 — здание, сложной конструктивной формы — сочетающей в себе и герметичность, и пластику, и кубообразную форму (рис.140, 141, 142), воскрешающую в сознании ранние работы Корбюзье и островерхие перекрытия, напоминающие о европейской

¹⁵³ Architectural Review, cxxv / 747 (Apr. 1959), 231–5; and cxxvi/754 (Dec. 1959), 341–4.

готике. Внутреннее пространство, объединяет функциональность и декоративность за счет опять же как будто готических сводов (которые, конечно же, только кажутся таковыми). Опять приемы интернационального стиля. Вот что роднит этот архитектурный объект, впитавший в себя и новое, и традиционное, и свойственную для северной Италии монолитность и средневековость, но что характерно — это здание — метаморфоза, которое при некоторых ракурсах, что отчетливо читается в фотографиях способно создавать глазу особую динамическую линию, возрождающую в памяти первый модерн. Для архитекторов Италии пятидесятых такая смысловая преемственность была понятна и приятна.

Второй показательный пример Неолиберти, знаменитая Торре Веласка (рис.143, 144, 145)(Torre Velasca) в Милане, построена в 1950–1951 году в одном из центральных районов Милана наиболее пострадавшем во время англо-американских бомбардировок Второй мировой войны) 26 этажный небоскреб до 18 этажа занимают офисы и магазины выше же расположена часть квартир, которые вынесены над основной осью здания с помощью выразительных контрфорсов. Из-за этих «ребер» здание иронично называли небоскребом «с бретельками». Форма, которая потом получит названия «грибной шапки» (действительно, верхняя часть здания, шире стержня и отчасти напоминает гриб), а также высота сделали эту высотную точку на карте Милана одной из самых дискуссионных построек второй половины века. Ее называли то абсолютным шедевром, то вносили в список самых уродливых сооружений в архитектуре, то снимали в кино, то рисовали — одним словом это непонятный сплав конструкции и идеи как нельзя лучше персонифицировал ситуацию в культуре после военной Италии.

Эта башня напоминала и башни Кастелло Сфорцеско, а вместе с этим величие прежнего Милана, не сломленного ни одной из войн и ни одной из армий, это была новая высотная точка в панораме островерхому Миланскому собору.

На этом здании итальянцы еще раз показали, что именно они понимают под возрождением лучшего прошлого, рождением нового будущего. Монструозное здание стало связующим звеном в цепочке воспоминаний культуры о самой себе.

Неолиберти стало попыткой восстановить разорванную цепь событий, в которой развивалась культура. Культура, которая лучше других владела искусством забывать и помнить все. С помощью Неолиберти итальянцы начинали новый путь там, где прервался прежний, пропуская военный мрак и ужас.

Искусство забывать тем явственнее в архитектуре, чем сильнее впечатление от того, что стоит забыть. Такие примеры есть и в России — послевоенный ансамбль города Севастополя. Разрушенный, стертый с лица земли город в пятидесятые отстраивался так, как строили в лучшие тридцатые (разве что с большей помпезностью). Кровавых мучительных сороковых как будто-то не было, время прервалось и наступило заново, в этом городе заструились набережные, зашуршали белые платья девушек, все стало «как было» и неважно, что так не было никогда. И при этом такое визуальное «выпадение» как нельзя лучше сохраняла память о том, что пропускало. Забвение становилось формой памяти. Искусство забывать, забвение — еще одна из форм культурной рецепции.

Забвение — «не-память» в культуре, анти-память. Забвение может быть создано искусственно — когда особым императивом, например «забыть Герострата», обществу навязывают забвение, а может прийти естественно, когда то или иное явление больше не находит подкрепления современной реальностью. Однако если я *не-помню*, это вовсе не означает, что я *забываю*. Это означает, что я *не вспоминаю* — то есть не делаю прошлое частью своего настоящего, не впускаю одно в канву другого.

Трансформация — активная работа с содержанием, а не с формой (в отличие от символизации). Трансформация практически всегда оперирует полем естественных, а не идеальных форм, говорит не со смыслом, а с его

воплощением. Работа с формой и ее эволюция может быть осознанной (активная трансформация) и неосознанной — когда форма как бы эволюционирует под влиянием изменившихся вкусов — например, орнамент модерна — плавкая линия в ар деко трансформировалась в некое сочетание этой линии и меандра. Как если бы линия модерн несколько адаптировалась к «вкусам» — более геометрическим нового стиля (см. например, декор лестниц Университета им. Шанявского (ныне Российский Государственный Гуманитарный Университет)).

Отрицание — эта фаза, безусловно, активной работы рецепции. Тем более сильной, чем сильнее негатив отрицания. Отрицание — самая активная из фаз рецепции и самая емкая, так как в определенном смысле захватывает все остальные. Отрицание касается и формы, и содержания, причем чаще все же работает с символом то есть с формой, являясь таким образом логическим приложением стадии символизации. Отрицание прежде всего означает отрицание значимости, а в поле культуры — отрицание значимости практически приравнивается к отрицанию существования. Так было с модерном. Модерн в Италии оказался в ситуации отрицания-забвения — его как будто бы вовсе не было. В России с модерном была похожая ситуация — активная война против него в раннесоветское время, отрицание значимости, вычеркивание из списков и опять — попытки забвения. Но не стоит забывать, что все это время, даже в период самого рьяного отрицания продолжали оставаться живыми декорации модерна как эпохи — Москва, при всей ее имперской идее столицы союза, на фоне сталинского классицизма продолжала содержать в себе уютные домики — буфеты купеческого модерна.

Диалог — говоря о диалоге в пространстве культуры — прежде всего приходит в качестве примера концепция диалога культур Бахтина и в значимом для нас ракурсе выражаемая его фразой о том, что культура «бесконечный и незавершимый диалог, в котором ни один смысл не умирает». В процессе рецепции модерна русской и итальянской культурой развитие этого диалога весьма многопланово, образуя диалогические пары в пространстве и времени.

Так, пространственными парами является европейский модерн — русская культура / европейски модерн — итальянская культура, русская культура / итальянская культура.

Временными для Италии стиль модерн — собственное историческое и культурное прошлое Италии (здесь два больших блока: античность и эпоха барокко), модерн как прошлое итальянской культуры для последующих эпох (модерн — футуризм), модерн, как переосмысленное прошлое (нео-Либерти и истинный либерти), наконец, пространство современной культуры и модерн как символ эпохи.

В России пары для диалогических пар во времени похожа, но не идентична. Внутри модерна — диалог с античностью (чужим прошлым), диалог с традиционным русским искусством (собственным прошлым), диалог внутри модерна между поколениями (прогресс мастеров), не-диалог с авангардом. Диалог с модерном в позднесоветском пространстве, диалог с модерном как с коллективным прошлым. Диалог с модерном в 90-е и диалог с модерном культуры сегодняшнего дня.

Здесь выделяется особая для России диалогическая пара — диалог «иностранный России» (то есть эмиграции — с модерном, как с последним слепком знакомой им культуры).

Мы оставляем здесь за скобками диалог с восточной культурой и ориентализм. Как одно из генетических свойств стиля модерн. Поскольку это имеет больше отношения к пространству визуальных искусств и уже обсуждалось в предыдущей главе.

Главным свойством диалога как одной из фаз, которые проходит культурная рецепция, становится тот факт, что такой диалог — это обмен репликами между культурами. Диалог подразумевает общение, и в этом общении зачастую рождаются новые формы. Конечно, общение культур и явлений не тождественно тому, как происходит человеческий диалог, он не всегда явен, не всегда декларирован словами, но по итогам такого диалога

происходит следующий этап культурной рецепции, о котором уже говорилось — трансформация.

Изучение — с этой стадией все более очевидно, чем с предыдущими. Изучение как фаза рецепции отличается тем, что интересующий период воспринимается как объект исследования, в его отношении применяются техники анализа, попытки объяснить и понять его как самостоятельное явление. Главной отличительной чертой той фазы является то, что попадая в «исследования» объект. В нашем случае модерн — отделяется от контекста сегодняшнего дня, не воспринимается как его продолжение и предшественник, делается попытка познать явление и содержащийся в нем смысл как абсолютную единицу знания.

Символизирующая трансформация — особая стадия, соединяющая в себе черты и символизации и трансформации и характеризующая переходе культурно исторические периоды. В рамках этой фазы происходит работа не столько с самим явлением (с формой, как бывает при трансформации), сколько с образом этого явления в символическом плане. И именно этот символ-образ (то, что подразумевается под модерном) и подвергается трансформации. Примеры этого явления хорошо видны в современной культуре, так скажем, на ее «поверхности». Допустим, в рекламе какого-нибудь косметического продукта (Vogotalso в Италии). В дизайне этого продукта используется стилистика модерн — и потому, что именно тогда «родился» продукт. И потому, что стиль модерн подчеркивает, что это фирма «с именем и традициями», однако в дизайне современной упаковки товара прослеживается игра с образом модерна, адаптированным к современности.

И, наконец, последняя фаза — ностальгия — тоска по тому, что было и никогда не вернется в своей прежней форме.

Ностальгия — в определенном смысле неизбежная для современной культуры фаза. Смотрение в прошлое с целью сравнить с ним настоящее и всегда это сравнение не в пользу настоящего. Возможность засматриваться в прошлое связана прежде всего с тем, что есть возможность осознавать

«историю собственной культуры». Ностальгии не существует без памяти. Культуры — без культурной памяти. Но одним из ключевых условий ностальгии является наличие в прошлом некой точки величия, точки благополучия, бесконечно ускользающей. Причем этот момент величия и благополучия обязательно должен быть пережит и осознан как часть личной истории и личной памяти. Можно тосковать и по мировому наследию, но возможно ли назвать ностальгией тоску современного человека о временах расцвета древнеегипетской культуры, разве только он сам не египтянин. Можно говорить об общекультурных ностальгиях — коих мало и все они выглядят скорее как некая очень широкая метафора. Тоскует ли мировая культура об античности, о веке Просвещения, о Золотом веке. В любом случае, каким бы общим ни было определение, каждый вносит в него национальный подтекст.

В механизме ностальгии (если попытаться представить ее процессом) сопряжен не только с отчасти метафорическим духовным моментом, но и с вполне конкретным и осязаемым географическим. Объяснение все так же кроется в самом значении слова «ностальгия». Ностальгия (от греч. *nostos* — возвращение домой, и *algia* — тоска). Это, как пишет в своей статье «Конец ностальгии» Светлана Бойм, «тоска по дому, которого больше нет, или, может быть, никогда не было. Это — утопия, обращенная не в будущее, а в прошлое, а также проекция времени на пространство. Ностальгия — это попытка преодолеть необратимость истории и превратить историческое время в мифологическое пространство»¹⁵⁴. Однако в реальности процесс ностальгии, тоски по этому метафорическому дому в определенном смысле сводится к тому, что дом — есть сам тот, кто тоскует. Ностальгия позволяет сделать совсем далекое прошлое — личным, лично значимым прибегая к целому ряду инструментов. Попытки преодоления границ времени, а в пространстве ностальгии время изменяет свой хронотоп по сравнению с общечеловеческим. Но ностальгия преодолевает и географию. Если тоска по дому есть тоска по

¹⁵⁴ Бойм С. Конец ностальгии? Искусство и культурная память конца века: Случай Ильи Кабакова // НЛО. 1999. № 39. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/1999/39/boycm.html>.

самому себе в какой-то прошлой реальности, получается, что этот «дом» как кусочек родной земли, движется по свету вместе со своим носителем памяти. Знаменитая эмигрантская ностальгия по России, не имеет отношения к координатам на карте мира, но к образу дома и всего русского, что содержится в этом слове.

Интересно заметить в этом ключе, что Ф. Р. Анкерсимт разбираясь в этимологии ностальгии говорит о композиции слов *nosteo*, означающее буквально «благополучное возвращение домой» и *algos*, трактуемое им в отличие от С. Бойм как «боль»¹⁵⁵. Если рассматривать ностальгию с этой точки зрения, то невозможность благополучного возвращения домой целого поколения (впрочем, не одного, нескольких) в контексте эпохи, к которой относится модерн лучше всего выражает строчка М. Цветаевой — «можно ли вернуться в дом, который скрыт». Мы еще вернемся к этому стихотворению, когда будем говорить о ностальгии в последнем разделе этой главы, но уже сейчас можно обозначить этот особый «привкус» для русской культуры в ностальгии по модерну (не как стилю, а как эпохе, времени, образу страны). Ностальгия подразумевает, пусть и призрачную, но возможность возвратиться домой, русский вариант ностальгии особо горек тем, что возврат невозможен, потому что дома нет в принципе, больше нет.

Особо стоит прояснить тот факт, что мы можем говорить о естественной (то есть внутренне рожденной) ностальгии и ностальгии как о конструировании. Разница между ними в том, что во втором случае ностальгия выращивается в общественном сознании, превращая прошлое в метафору с определенным заданным смыслом. Таким образом, ностальгия может восприниматься и как политический инструмент, поскольку позволяет конструировать одинаково-лично-ценное прошлое для всех участников социума. Так как в случае с модерном мы больше будем говорить о естественно возникшей ностальгии, здесь определим вторую, механизм работы которой позволяет создать

¹⁵⁵ Анкерсимт Ф. Р. История и тропология: взлет и падение метафоры. М.: Прогресс – Традиция, 2003. С. 371.

ностальгию там, где ее нет. В определенном смысле конструирование ностальгии строится как «новая биография». Цель — сделать прошлое лично значимым, средства — существующие артефакты, механизм — вписать существующее вещи и события в не существовавший или существовавший иначе процесс. Превращение исторической хронологии, времени, процесс в мифологизированную, создание национального мифа. В качестве примера — образ Второй мировой войны. Можно сказать, что в отношении того периода в истории современного российского общества присутствует процесс искусственного создания ностальгии. В определенном смысле это процесс естественно необходимый для любого современного общества, учитывая, что современное сознание молодого поколения во многом подвержено структуре кратковременной памяти и устремленностью в будущее, а не в ценности прошлого. Сознание, в котором подобно компьютерной программе постоянно происходит обновление, в котором архаизмом становится то, что было актуально несколько лет назад. И раз что-то перестает быть актуальным, оно естественным образом вытесняется, чтобы освободить пространство новым обновлениям.

У нескольких прежних поколений такой проблемы не возникало, поскольку вторая мировая война составляла часть личной, внутрисемейной памяти, памяти основанной на рассказах очевидцев — отцов, матерей, воевавших бабушек и дедушек. Для современных поколений это сконструированный образ, который держится на двух противоположных тенденциях — мифологизации с одной стороны и развенчания с другой. И если первая из них представлена многочисленными новыми художественными образами того времени (особое место здесь занимают киноленты последних лет), то вторая — попытка вскрытия «правды о войне», изменения представлений исходя прежде всего из того, что раньше все время «замалчивали правду».

Возвращаясь к ностальгии в отношении модерна, необходимо подчеркнуть, что именно эта фаза станет ключевой для «жизни» стиля в современной русской культуре и отчасти значимой в культуре итальянской.

О двух знаковых фазах рецепции — о диалоге и о ностальгии мы поговорим подробно в следующих разделах этой главы.

3.3 Диалог модерна с авангардом в Италии и России

В России этапное событие после модерна — авангард. В Италии футуризм. И хотя оба эти явления по сути своей однокоренные и общий их знаменатель это новый мир и создания его, развиваются они в контексте культуры модерн и в диалоге с ней. Авангард и футуризм — это два пересекающихся направления «современного» в культуре начала двадцатого века, для России и Италии своеобразные «визитки» времени, вернувшие художественный процесс в каждой из этих двух стран вновь к созидательному началу и законодателю направлений в европейской культуре.

Рассматривая национальный контекст рецепции стиля модерн, остановимся на диалоге модерна с авангардом в России и на диалоге модерна с футуризмом в Италии.

Диалог модерна и авангарда на русской почве очень хорошо рассмотрен в работах И. А. Азизян¹⁵⁶. Автор справедливо отмечает, что, несмотря на следование «вопреки» всему прошлому, авангард во многом был генетически связан с символизмом, а значит и с модерном. Это противоречие — еще один краеугольный камень жизнеспособности модерна как явления культуры.

В лоне модерна родились, были воспитаны и сформировались все те, кому предстояло только редактировать художественные и жизненные правила нового мира. И эта визуальная и культурная память была и есть неизбывна.

В этом случае мы сталкиваемся с удивительным феноменом культуры — генетической преемственностью, но неподкрепленной визуальным рядом.

Отношение между модерном и последующей революционной эпохой напоминает отношение в семье — они как братья, внешне непохожие —

¹⁵⁶ См., например: Азизян И. А. Диалог искусств Серебряного века. М.: Прогресс-Традиция, 2001; Она же. Диалог искусств XX века: Очерки взаимодействия искусств в культуре. М.: Издательство ЛКИ, 2008; Она же. Символистские истоки авангарда. Символ в поэтике авангарда // Символизм в авангарде. М.: Наука, 2003.

возрастом, видом, повадками, но общая кровь, текущая в их жилах, даже вопреки их осознанию как приемников, делает их едиными.

И модерн, и авангард — наследники огромной европейской культуры, которая в эпоху модерн как будто консолидировалась, вся вышла на поверхность, чтобы разразиться и породить совершенно другое прочтение художественной формы.

И. Азизян отмечает, что чертой, роднившей авангард и символизм был доминант интуитивного начала, поиск над- (или пред-) природного во всем и подчинение этой интуиции больше, чем законам. Стремление авангарда отойти как можно дальше от законов только подчеркивало, какое сильное значение они имели для культуры и общественности.

Первая оппозиция и в то же время первое генетическое звено связки — это модерн и футуризм. Внешне — принципиально разный подход к форме и, казалось бы, тотальное отрицание футуризмом модерна. На самом деле — стремление предать модерн забвению, как будто бы его и не было вовсе.

Модерн для футуристов — это персонификация того мира, на который они так не хотели быть похожими и к которому не хотели принадлежать.

Историческая ирония в том, что историография обоих стилей — и модерна и футуризма, — по крайней мере в Италии, имела очень сходную судьбу. Для целого поколения авторов итальянский футуризм был прочно связан с фашизмом и тем самым заклеямен. Массовые публикации и выставки, интерес и пропаганда футуризма — это явление последних пятнадцати лет, когда по всей Италии прокатилась волна выставок, посвященных футуризму. У изучения модерна очень близкая судьба. Отрицание стиля, по сути, явилось отрицанием эпохи, идеологии, образа жизни.

И все же — футуризм следующий (и одновременный) этап художественной жизни. Этап, вернувший Италии потерянное первенство по созданию принципиальных стилей, этап, который к тому же стал еще одним полем объединения культур для России и Италии.

В наши задачи не входит детальное изучение футуризма как явления искусства (этому посвящено большое количество работ как отечественных, так и зарубежных авторов). Остановимся только на футуризме как явлении культуры Италии «пост-Либерти» и посмотрим на футуризм, со всей его решительностью и, порой агрессивностью, как на полемику со стилем Либерти. Poleмику именно не в художественно-визуальном поле, а в поле культурных смыслов.

Сам термин «футуризм» был изобретен Филиппо Томмазо Маринетти в 1909 году, практически вслед за первыми кубистическими работами Пикассо и Брака (1908). Используя в качестве корня слово *future*, то есть будущее, Маринетти сознательно выводит свое движение за пределы «настоящего», в поле, которое, как кажется на пороге XX века, творимо каждый день. Акцентируя разрыв с предшествующей традицией, футуризм становится отражением общей культурной интенции начала века — *идеи созидания нового мира*, который бы подходил ко всем тем открытиям, которые случились во всех сферах человеческой жизни.

Самый первый коллективный «Манифест футуристического художника 1910», который, помимо Маринетти, подписывают Умберто Боччони, Карло Карра, Джакомо Балла, Джино Северини и Луиджи Руссола (каждый из которых — уже сложившийся и в некоторых случаях уже известный автор), появляется в Милане в виде листовок 11 февраля 1910 года. После первого выступления Маринетти в газете *Figaro* (20 февраля 1909), где он уже намечает принципиальные моменты будущего течения, Манифест 1910 года объявлял о присоединении художников к поэтам-футуристам (показательный момент — объединения разных сфер искусства — слова и образа, унаследованный, впрочем, напрямую от культуры модерн).

Манифест гласил:

«Мы хотим:

1. *Разрушить культ прошлого, одержимость античным, педантичным и академическим формализмом.*
2. *Полностью обесценить все виды имитации.*

3. Развивать все попытки оригинальности, даже вызывающие, даже грубые.

4. Носить гордо и мужественно звание безумного, которым пытаются заставить замолчать новатора.

5. Считать художественную критику бесполезной и опасной.

6. Восстать против тирании слов: «гармония» и «хороший вкус» и других беспринципных выражений, которые могут быть использованы, чтобы разрушить произведения Рембрандта, Гойи, Родена.

7. Очистить все поле чистого искусства от всех тем и предметов, которые использовались в прошлом.

8. Поддерживать и прославлять наш сегодняшний мир, мир, который движется, чтобы быть бесконечно и великолепно трансформированным завоеваниями науки.

Мертвый должен быть похоронен в глубочайшие недра земли. Преддверие будущего должно быть избавлено и свободно от мумий! Потеснимся для молодости, силы, отваги!»¹⁵⁷.

Рассмотрим все пункты это манифеста как диалог с культурой модерн.

Вот первый пункт манифеста, требующий разрушить культ прошлого, «одержимость античным...» и т.п., что это если не выпад в сторону культуры модерн, столь ловко жонглирующей стилистическими приметам предыдущих эпох. Модерн, в котором апелляция к предыдущим традициям рассматривается как источник художественного опыта для преобразования в русле новых эстетических тенденций. Впрочем, очевидно, что к 10-м годам стиль модерн окончательно смещается в сторону декоративного «украшательства», становясь синонимом всего буржуазного, устоявшегося, традиционного, — именно поэтому так раздражающего молодых. Впрочем, призывы футуристов во многом созвучны тем, благодаря которым в Италию пришел стиль модерн.

Маринетти говорил: *«Пора избавить Италию от всей этой заразы — историков, археологов, антикваров. Слишком долго Италия была свалкой*

¹⁵⁷ Futurist Manifestos, edited by Umbro Apollonio. London, 1973. P. 26–27 (пер. И. Азизян).

всякого старья. Надо расчистить ее от бесчисленного музейного хлама — он превращает страну в одно огромное кладбище... Для хилых, калек — это еще куда ни шло, будущее-то все равно заказано? А нам все это ни к чему! Мы молоды, сильны, живем в полную силу, мы футуристы!»¹⁵⁸. Это все тот же протест против положения Италии в качестве культурной резервации, где есть только классическое искусство, восстание против «музея под открытым небом», первый шаг к которому уже сделал стиль модерн.

Идея отрицания предыдущего культурного опыта — характерная особенность практически любого модернистского течения в искусстве; впрочем, футуристы в этом отношении заняли наиболее «радикальную позицию». Чего стоит хотя бы призыв Маринетти «ежедневно плевать на алтарь искусства»¹⁵⁹. В определенном смысле слова итальянский футуризм был густо приправлен политической тематикой. Революционное отрицание прошлого и побуждение к бунту хорошо сочетались с социальными настроениями, в которых к 1910-м годам все более и более усиливается тенденция к радикальным переменам, поскольку опыт объединения Италии, от которого, фактически, страну отделяют полвека, ожидаемых результатов не дал.

Второй пункт «полностью обесценить все виды имитации» — опять же полемика с мимесисом модерна, с идеей подражания и «кажимости», другими стилистическими признаками модерна.

Интересен тот факт, что если в самом начале становления стиля идея подражания воспринималась как благо, имитация, тем более тщательная — только приветствовалась, так как подчеркивала мастерство автора (отчасти эта идея взята из восточного, столь популярного на рубеже веков, искусства — в котором имитация один из художественных приемов). Теперь же, десятилетие спустя — любая имитация и интерпретация воспринимаются как архаизм. Прогресс набирает скорость и вообще скорость, которая как категория уже дает

¹⁵⁸ Маринетти Ф. Первый манифест футуризма, 1909 // Футуризм: Радикальная революция. Италия – Россия. К 100-летию художественного движения. Каталог выставки в ГМИИ им. А. С. Пушкина 17.06–24.08.2008. М.: Красная площадь, 2008. С. 31–33.

¹⁵⁹ Маринетти Ф. Указ соч. С. 33.

о себе знать в модерне — для футуризма становится категорией, определяющей само существование движения.

Таким образом, *идея ритма* в модерне (рожденная «изменением скоростей жизни») преобразована футуристами в чистую *идею скорости*. Скорости, которая приобретает функции эстетической категории. Вот как пишет об этом Маринетти 20 февраля 1909 года, в газете Figaro: «Мы утверждаем, что великоление мира обогатилось новой красотой — красотой скорости»¹⁶⁰.

«Развивать все попытки оригинальности» — третий принцип, который, собственно, вводит в арсенал футуристов *эпатаж* как способ существования и своеобразный художественный метод. Однако футуристы здесь не были новаторами. Разве не эпатажными были «модели жизни», предлагаемые адептами модерна — Гюйсмансом, Уайльдом и Д'Аннунцио. Воспринимая эпатаж как противоречащее принятым нормам поведение, мы можем расширить его границы и использовать в отношении указанных фигур. По существу, эпатажирующим, то есть противоречащим нормам для культуры модерн является смена «системы ценностей», в том числе эстетической. Возведение болезни, смерти, порока в поле эстетического любования — по сути та же провокация в адрес общества.

Адептом чувственного эпатажа был Д'Аннунцио, сделавший свой донжуанский список не только достоянием общественности, но и своеобразным новым эстетическим концептом жизни «в стиле» (подобно героям своих романов постигая через женское тело многообразные формы красоты). Не менее эпатажной была и его выходка с удалением себе нижних ребер, позволяющая ему, по его собственному утверждению, «обходиться без женщин». Все эти действия были нарочито публичны, более того, сама жизнь становилась принципиально публичной, а эпатаж в ней подразумевал открытые перед публикой двери туалетной комнаты и створки бельевого шкафа.

Другое дело, что «провокации» модерна все-таки *эстетически окрашены*. основополагающий принцип красоты не позволяет спускаться до грубости и

¹⁶⁰ Цит. по: Теория композиции как поэтика архитектуры. М., 2002. С. 167.

откровенного хамства (иной раз свойственных адептам футуризма и последующих модернистских течений). Это происходит потому, что все-таки культура модерн — изначально во многом культура аристократическая, с «хорошим воспитанием», ее адепты — это вполне определенная страта общества, в которой ни одно, даже самое сильное желание противоречия не в состоянии разрушить традицию поведения. Преобразовать — да, но не разрушать. Модерн еще не стремится «потерять родство» с предыдущими эпохами, напротив, многочисленные «стилизованные цитаты» в нем выполняют функцию хорошей родословной.

Так что эпатаж модерна был эстетическим, а эпатаж футуризма нарочито лишенным эстетики (имелось в виду, конечно же, «прежней» эстетики) и был подчеркнута функционален.

Здесь, кстати, необходимо сказать о том, как эти идеи были восприняты в России, русскими футуристами. Идеи футуризма в России получили поддержку, как ни в какой другой стране Европы. Объяснений может быть много, главным все же, мне представляется схожесть социокультурной ситуации рубежа веков, в которой находились обе страны. Ситуации, которая побудила обе страны к своеобразному эстетическому выбору и, в конечном счете, привела к очень схожему тоталитарному будущему.

Выступления русских футуристов, на которых они представляли публике свои манифесты, а также читали свои произведения, нередко оканчивались большими спорами с публикой. Практически необходимым условием для футуристов являлась атмосфера скандала, преднамеренной провокации, протеста аудитории. То есть по существу с помощью эпатажа герои футуристы получали свою известность.

Впрочем, не стоит думать, что эпатаж был орудием исключительно футуристов, напротив, футуризм (особенно в пере-прочтении его в России) для многих являлось еще одной «маской», пользуясь которой можно было выразить протест против мира. Один из исследователей русского футуризма, В. Марков как раз и указывал на то, что идейные противники «левых от искусства»

расценивали футуристические акции, устраиваемые ими скандалы как протест части мелкобуржуазной богемы или одно из проявлений буржуазного строя¹⁶¹. А футуризм и его возмутительные, с точки зрения традиционных моральных норм, акции были инструментом выражения своей позиции крайне широким кругом людей: от декадентствующих эстетов до крайних урбанистов, которых сплачивала главным образом одна идея — окончательный отказ от прошлого и создание принципов новой эстетики¹⁶².

Впрочем, не следует забывать о факторе личности. Модерн вводит фигуру «героя стиля». Футуризм эту идею подхватывает и развивает. Замечено, что стремление к эпатажу указывает и на некоторые личностные особенности футуристов, толкавших их на неприемлемые с точки зрения обывателей действия, — такие, как их чрезвычайное самомнение и болезненное честолюбие¹⁶³.

Считать ли эпатаж футуристов второстепенным фактором или, следуя Е. А. Бобринской, воспринимать эпатаж как жест в культуре русского авангарда, своеобразный «жанр» художественной деятельности¹⁶⁴, не столь принципиально для нашего исследования. Важен тот факт, что в футуризме развивается начатая в культуре модерн концепция личности-носителя стиля. Более того, попадая под то или иное «определение», каким, как мы уже выяснили, была «маска», происходила взаимообратная реакция — от героя уже ждали какого-то особого поведения. Получалось, что футурист (ровно как и человек культуры модерн) просто человеком быть не мог, от него априори всегда и везде ожидали модели поведения, образа, внешнего вида.

В этой связи интересно обратиться к воспоминаниям современницы о приезде Маринетти в Россию. Тут позволю себе процитировать несколько показательных моментов. Первый из них — облик самого Маринетти: «Когда я

¹⁶¹ Марков В. Ф. История русского футуризма. СПб.: Алетея, 2000. С. 43.

¹⁶² Там же. С. 82.

¹⁶³ Там же. С. 81.

¹⁶⁴ См.: Бобринская Е. А. Жест в поэтике раннего русского авангарда // Авангардное поведение. Сборник материалов. СПб.: Хармсиздат, 1998. С. 192.

увидела плотную фигуру ярко выраженного брюнета в тяжелой шубе с котиковым воротником шалью, первое, что бросилось в глаза — кричащий, пестрый, вульгарный галстук, очевидно должный выражать протест против хорошего тона, сдержанных, одноцветных»¹⁶⁵. Надо сказать, что автор этих строк, Нина Серпинская, одна из «звездочек» московской богемы той эпохи, давая негативную характеристику (в виде критики дурновкусия), немного лукавит, поскольку старательно адаптирует свои мемуары уже к советской действительности, в которой надеется на издание. На самом же деле, ее воспоминания хорошо подчеркивают «ожидание от футуристов чего-то особенного». Вот еще одна живописная характеристика: «на белесом фоне московских зимних улиц его золотой загар, блестящие черные усы, резкие южные жесты были чуждой экзотикой, напоминая красивую дикую пантеру в Зоологическом саду»¹⁶⁶.

Вместе с тем она отмечает, что хулиганские выходки, имевшие место на футуристических вечерах и диспутах, были значительно спокойнее и пристойнее аналогичных происшествий в Италии. Они были лишены политического смысла и почти всегда осмыслены эстетически. «Маринетти, закинув великолепную “опроборенную” голову с темно-золотыми глазами, с чем — то грубым и жестким в их глубине, с жестами прирожденного трибуна, рассчитанными на широкие площади, наполнил всю замкнутую, теплую атмосферу небольшой залы грохотом своих призывов. Это была политическая программа: “Долой культ прошлого, всякую сентиментальность и романтику гуманности, любви полов, искусства. Да здравствует молодость мира, восстановление славной родины, техника будущего, патриотизм, война как гигиена мира”. На один момент нам всем, очевидно, представился цирк Древнего Рима, бой гладиаторов, кровь и Маринетти в венке цезарей, опускающий большой палец кулака: «добить побежденных»».¹⁶⁷ Заметим интересный факт, что как ни пытался футуризм порвать с античностью и прошлым, — ассоциации «классической Италии»

¹⁶⁵ Серпинская Н. Я. Флирт с жизнью (Мемуары интеллигентки двух эпох). М., 2003. С. 94.

¹⁶⁶ Там же. С. 94.

¹⁶⁷ Там же. С.94.

неизбежно следовали за ним, как за всем итальянским в понимании иностранцев, таким образом, что жест воспринимался в декорациях римских кровавых игрищ.

В этой различной первопричине эпатирующего жеста исследователи футуризма, в числе которых уже упоминавшаяся здесь Е. Бобринская, отмечают важное различие между русским и итальянским футуризмом — как то: русскому были более свойственны театральная игра, жест, а вовсе не жесткий, агрессивный стиль итальянцев¹⁶⁸.

Но вернемся к высказанным в манифесте принципам футуризма. Следующий после «развития попыток оригинальности» — это призыв «носить гордо и мужественно звание безумного». Своеобразное юродствование займет значительное место в художественной культуре XX и XXI века¹⁶⁹. Шутовской принцип делал это искусство, как ни странно, более доступным: «Мы с первых дней поняли, что слушатель не будет слушать серьезного доклада. Истину можно преподносить только в шутовском окружении»¹⁷⁰.

Такое шутовство с одной стороны, сродни эпатажу и является его частью, с другой стороны — принципиально отделяет «юродивого от искусства» от всей остальной массы. Все это есть логичное развитие идей культуры модерн, в которой любое отклонение от нормы, в том числе в сторону безумия, воспринимается как признак гениальности, принадлежности к особому, творческому миру.

Откровенная шутовская провокация особенно «читаема» во внешнем виде новых героев: о нарядах, например, Каменского в газетах писали, что «это была половина боярского полукафтаны, вернее это была циркаческая одежда в стиле древнерусского одеяния шута»¹⁷¹. Каменский пишет о трех вождях футуризма —

¹⁶⁸ См.: Бобринская Е. А. Жест в поэтике раннего русского авангарда // Авангардное поведение. Сборник материалов. СПб.: Хармсиздат, 1998. С. 153.

¹⁶⁹ Интересны на этот счет рассуждения профессора Б. С. Братуся. Режим доступа: http://library.by/portalus/modules/culture/readme.php?subaction=showfull&id=1160515740&archive=&start_from=&ucat=23&

¹⁷⁰ Мой век, мои друзья и подруги: Воспоминания Мариенгофа, Шершеневича, Грузинова. М.: Московский рабочий, 1990. С. 536.

¹⁷¹ Шершеневич В.Г. Указ. соч. С. 649.

Бурлюке, Маяковском и себе: «Все трое в цилиндрах, из-под пальто видны желтые кофты, в петлицах воткнуты пучки редиски»¹⁷².

Следующий пункт — «считать художественную критику бесполезной и опасной» представляет для нас особый интерес. Здесь опять не обходится без лукавства — совсем без критики искусство теперь жить не может, это еще одна черта культуры модерн, унаследованная современным искусством. В XX веке критика в некоторых случаях выйдет на первый план, станет неизменным спутником любого художественного акта, который вне ее станет непонятным, а значит не-ценным. Несмотря на отрицание критики футуристами, — они не могут без нее обойтись, поскольку любая критика — это реакция на искусство. В то же время — такой протест против значения критики — это прямая полемика с культурой модерн.

Уникальность отношений в модерне между искусством и критикой, заключается в том, что формирование стиля и критики на стиль происходило одновременно, в режиме реального времени. Художественные журналы становятся своеобразными форумами, на которые выносятся для обсуждения любое событие художественного (и не только) мира. Таким образом, рождение критики и рождение искусства происходит одновременно. Зачастую сами художники выступают в роли критиков (вспомним, например, журнал Аполлон, на страницах которого одновременно публиковались и произведения (репродукции, стихи и т. п.) и критические статьи, содержащие их оценку. Таким образом, критика прямо влияла на креативный художественный процесс. До своеобразной «тирании критики», которую можно наблюдать в современном искусстве, дело конечно еще не дошло, но начало этому уже было положено.

Решительный протест футуристов против такой ситуации есть прямая полемика с искусством модерн, попытка вновь сделать художника независимым. Однако о полной независимости говорить было невозможно — искусство не может существовать без зрителя и вне — зрителя.

¹⁷² Каменский В. В. Жизнь с Маяковским. М.: Гослитиздат, 1940. С. 47.

Следующий постулат — восстание против слов «гармония» и «хороший вкус» — опять контрапункт модерну. *Гармония* — ключевое понятие стиля, воплощенное всеединство. Более того — это практически самый употребляемый термин при анализе произведений модерна самими современниками (в любой итальянской статье художественного журнала начала века слово *гармония* употребляется многократно). Или вот пример из русского материала, статья С. Дягилева в «Мире искусства»: «природа есть единственно возможная гармония все разъясняющая. Все исчерпывающая, единственная сеятельница художественных идей»¹⁷³.

Впрочем, гармония и «хороший вкус» отражают что-то застывшее, сложившееся, а новое искусство — требует движения и новизны.

«Очистить все поле чистого искусства от всех тем и предметов, которые использовались в прошлом» — опять же попытка вернуть искусство на своеобразный пьедестал. Протест против «искусства для всех», массового, понятного. И если символизм, например, пытался достигнуть этой цели путем максимального усложнения, цитаты и своеобразной «шифровки» внутри произведения, футуризм стремится решить эту задачу через новизну высказывания. Изменить точки зрения и место зрителя: «Живописцы всегда показывали нам предметы и лица, помещенные перед нами. Отныне мы будем помещать зрителя в центр картины»¹⁷⁴. Или же вот, слова Боччони, из его манифеста: «То, что создает футуристический скульптор, есть некоторым образом идеальный мост, соединяющий внешнюю пластическую бесконечность с внутренней пластической бесконечностью. Вот почему предметы никогда не кончаются... Эмоция зрителя займет центр скульптурного произведения»¹⁷⁵.

¹⁷³ Дягилев С. Сложные вопросы // Мир искусства. 1899. №1. С.24.

¹⁷⁴ Боччони У., Кара К., Руссоло Л., Северини Дж., Балла Дж. Манифест футуристских живописцев, 1910 // Футуризм: Радикальная революция. Италия – Россия. К 100-летию художественного движения. – Каталог выставки в ГМИИ им. А.С. Пушкина 17.06–24.08.2008. М.: Красная площадь, 2008. С. 43–44.

¹⁷⁵ Боччони У. Технический манифест футуристской скульптуры, 1912 // Футуризм: Радикальная революция. Италия – Россия. К 100-летию художественного движения. М.: Красная площадь, 2008. С. 65.

Если задуматься, какое громадное пространство освобождения открывается перед нами, — еще несколько десятилетий назад ни живопись, ни какой-либо другой вид искусства (кроме, разве что, литературы) не мог бы претендовать на «сотворчество» со зрителем, а теперь мы видим «мост..., соединяющий внешнюю и внутреннюю бесконечность». Но это *пространство свободы* для футуризма было отвоевано именно культурой модерн, и как теперь уже признают искусствоведы, в числе которых наиболее крупный исследователь итальянского модерна Россанна Боссалья: «Стиль Либерти (т. е. модерн — *E. O.*) обеспечил будущее футуризму, ознаменовав окончательный разрыв с Академией и освобождение художественного творчества»¹⁷⁶.

Кстати, здесь же, говоря об отношениях с «прошлым искусства» хочется привести показательную сцену — лекцию Д. Бурлюка о Леонардо да Винчи. Леонардо — непререкаемый авторитет в истории искусств. «Святое» для всякого художника, зрителя, профессионала и любителя. И как нельзя более удачный образ для различных «экспериментов» (вспомним тот факт, что да Винчи «досталось» и от Фрейда, разобравшего его творческий метод с позиций психоанализа). Итак, сцена, которую в своих воспоминаниях описывает В. Г. Шершеневич, лекция Давида Бурлюка о живописи в Политехническом музее: «Сейчас я вам, господа, покажу самое бездарное произведение Леонардо да Винчи. Вы ясно увидите, что этот прославленный пошляк ничего не понимал ни в красках, ни в фактуре. Особенно он слаб в композиции... Вы видите, господа, как это слабо! Неужели это может вам нравиться?! Неужели у вас такой дурной вкус?»¹⁷⁷ — В ответ аудитория выражает глубокий протест и защищает принципы высокого ренессансного искусства. Ответ Бурлюка описан так: «Так вам это не нравится?.. Вы искренни. В вас говорит традиция и привычка. Долой привычку! Долой традицию! Долой да Винчи и прочую мелюзгу!» Под возгласы публики «Долой Бурлюка! Да здравствует да Винчи!» Бурлюк просит поменять изображение. Зрителю представляется «шедевр современной живописи»,

¹⁷⁶ Bossaglia R. *Il liberty in Italia*. Roma, 2002. P. 206.

¹⁷⁷ Здесь и далее: Мой век, мои друзья и подруги: Воспоминания Мариенгофа, Шершеневича, Грузинова. М.: Московский рабочий, 1990. С. 517–519.

принадлежащей кисти лектора. Зал оказывается в негодовании: «Долой бездарность! Это насмешка! Ругать да Винчи, чтоб показывать такую ерунду!» Наконец, наступает кульминационный момент в этом повествовании. Бурлюк, повернувшись к картине, узнает в ней шедевр Леонардо, якобы, спутанный в процессе показа с его работой. Этот ход оказал сильнейшее воздействие на аудиторию: «Зал затихает. Ропот, как шорох ветра во ржи». После паузы поэт делает заключение о том, что зритель ценит не творчество художника, а подпись.

Из этой сцены хорошо видны «отношения» новейшего искусства с предыдущими, а также рефреном проходит мысль, опять таки антитеза культуре модерн — о снятии «персоналии» автора при оценке произведения. Стремление разрушить крепкую связь «искусство — автор» на практике для самих же футуристов обернется противоречием. Борьба с ценностью «узнавания» автора и одновременно с этим — стремление как нельзя более акцентировать самих себя как творцов, за счет «запоминания» через эпатаж.

И, наконец, последний из указанных постулатов — «прославлять сегодняшний мир..., который движется. Чтобы быть бесконечно трансформированным завоеваниями науки». Но эта необходимость создание нового — по форме — мира уже была высказана ранее. Другое дело, что она носила более глобальный, если не сказать тотальный характер. В 1903 году Валерий Брюсов писал по существу о том же самом: *«Истинно то, что сказалось сейчас; что было перед этим — не существует... Наши дни удивительные дни... Надо жадно всматриваться в современность, в ней бьется в первых содроганиях то, что в полноте и совершенстве развернется через столетия.. мы на гребне вставшей волны»*¹⁷⁸. Таким образом, бесконечный диалог, спор, а в некоторых местах совпадение до дуэта, были свойствен отношениям между культурой модерн и последующей, авангардной, культурой.

В цели настоящей работы, конечно же, не входит подробный анализ творчества футуристов, равно как и попытки полномасштабно проанализировать концепты авангардного искусства. Но для автора было важно показать диалог,

¹⁷⁸ Цит. по: Кириченко Е. Русская архитектура 1830-1910-х годов. М., 1978. С. 183.

между двумя, казалось бы, столь различными в художественном исполнении творческими пластами. Важно было показать, что, несмотря на все различия, именно культура модерн стала питательной средой, энергией, задавшей бытие нового, выразившееся в футуризме, и этот диалог еще раз подчеркивает парадоксальный и основополагающий факт этой культуры — а именно, что исчезает принцип «прямого наследования» в искусстве, остаются цитаты, развивается противоречие, происходит рождение вопреки — все это есть новый способ диалога с прошлым и настоящим.

Показательны слова Пикассо (казалось бы, столь далекого от эстетики модерна): «Движение кубизма распалось, я понял, что мы были спасены от полной изоляции как личности тем обстоятельством, что, несмотря на все различия. У нас было и нечто общее: все мы были художники “стиля модерн”. Сколько было всего накручено на всех этих входах в метро, да и в других проявлениях “стиля модерн”, что я ограничивал себя почти исключительно прямыми линиями, и все же, на свой лад, я участвовал в движении “стиля модерн”. Потому что даже если ты против движения, ты все равно остаешься его частью. Ведь “про” и “контра” по сути — два аспекта одного и того же движения... Ты не можешь избежать своей эпохи. Какую сторону ты не возьмешь, “за” или “против”, ты все равно внутри нее»¹⁷⁹.

Искусство стиля модерн стало первым шагом на пути к новому образу мира, вплоть до идеи конструктивизма «в конечном итоге интерес к конструкции, критика декоративизма создавали благоприятные предпосылки для обновления искусства. На исходе модерна зрели протофункционалистские тенденции, рождались новые художественные системы, предваряющие искусство XX века»¹⁸⁰.

Говоря о диалоге модерна с авангардом необходимо отметить и еще один диалог, осуществлявшийся впоследствии. Диалог модерна с тоталитарной культурой.

¹⁷⁹ Цит. по: Скворцова И. А. Стиль модерн в русском музыкальном искусстве рубежа XIX–XX веков. М., 2009. С. 22–23.

¹⁸⁰ Турчин В. С. По лабиринтам авангарда. С. 24.

От тотального стиля к тоталитарному искусству: диалог с искусством тоталитарных империй.

Начало двадцатого века привело Италию и Россию не только к новой художественной, но и к новой политической реальности.

И в Италии, и в России начало двадцатого века изменило буквально все — жизнь, правила жизни, художественный вкус, даже мораль. На смену старому миру пришли две тоталитарные империи.

Взаимодействие культуры модерн с тоталитарной культурой развивалось в двух направлениях.

Первое и синонимичное для России и Италии — культура модерн — это прежде всего *символ*. Символ того мира, на смену которому пришла новая реальность, того мира, изощренного, старого, буржуазного с которым новая реальность так воинственно старалась порвать. В этом отношении для тоталитарной культуры модерн это синоним того, над чем тоталитаризм торжествует, под единый знаменатель этого стиля попала вся история *прежней* культуры в целом, а не только двух десятилетий непосредственной жизни модерна.

С другой стороны, модерн — это последний стиль больших империй. Стиль, в котором сильна «подчиняющая» вертикаль. Авангард со всей его стремительностью и революционностью совершенно не мог отвечать интересам тоталитарности. Нужна была стабильность, уравненная едиными эстетическими принципами. Нужен был знак равенства с империей.

Последний стиль последней империи — это модерн. Модерн наследуется тоталитарной культурой *не как художественный опыт* — наоборот как художественный опыт модерн всячески отрицаем. Он наследуется *как принцип*, как идея. Именно в модерне для культуры нового времени появляется *идея тотальности* в искусстве. Модерн последний программный большой стиль, который и позиционирует себя так и так развивается. Все-проникновение искусства — во все детали и в стиль жизни и в поведение.

Своеобразно иллюстрируют отношения между модерном и тоталитаризмом. В диалог с тоталитарной культурой модерн вступил *in persona*. Многие представители модерна сотрудничали и находили поддержку в новом режиме. Иллюстрацией таких отношений могут служить биографии двух «творцов стиля» Валерия Брюсова в России и Габриэле Д'Аннунцио в Италии.

Оба они стали сотрудничать с новым режимом, не считая при этом, что предадут свои эстетические идеи. Скорее напротив, новый абсолютизм и тотальность подставлялась им логическим следствием идеи начала века, сильная тоталитарная культура — основой для расцвета искусства. Ходасевич, комментируя переход Брюсова к большевикам писал: «всякий абсолютизм казался ему силою созидательной, охраняющей и творящей культуру»¹⁸¹. И далее «в коммунизме он поклонялся новому самодержавию, которое, с его точки зрения, было, пожалуй, и лучше старого, так как Кремль все-таки оказался лично для него доступнее, чем Царское Село»¹⁸².

Все то же самое справедливо и для Габриэле Д'Аннунцио, для которого переход на сторону фашистов стал буквальным пропуском на новый уровень эстетической и политической власти. Став диктатором в городе Фьюме, и умерев там от старости, он собственной биографии завершил блистательный век модерна. Обоим им было свойственно четкое ощущение, что искусство должно находить под покровительством власти. И в этом отношении любая власть хороша, лишь бы она не препятствовала, а обеспечивала жизнь.

В плане сотрудничества с фашизмом, нельзя не отметить особую культурную политику, проводимую Муссолини. В отличие от большевиков, он сознательно поощрял переход прежней дворянской элиты на сторону фашизма. Ему важна была преемственность, поскольку культурный концепт итальянского фашизма изначально восходил к идее воссоздания славы великого Рима. Не построить заново новую элиту и новый мир, а возродить и укрепить прежний.

¹⁸¹ Ходасевич В. Ф. Некрополь М.: Вагриус, 2006. С. 42.

¹⁸² Там же. С. 43.

Поэтому Д'Аннунцио был для него человеком символом и эпохи модерн, и аристократии, и единения и логической преемственностью.

Крушение артистической утопии культуры модерн, предполагавшей творения мира и образа по законам красоты, стало обратной стороной иллюзорной мечты о прекрасном и полезном, о законах искусства, как главенствующих. Стиль модерн, казалось погиб на полях первой мировой войны. Действительно, теперь «казалось странным даже смотреть на эти предметы, в этом вкусе, а не то что жить с ними» — вспоминали современники¹⁸³.

За всеми скорбными событиями начала века, грандиозная теория отступила, оставит только причудливые формы, своих вещей, которые теперь не просто казались неуместными, а раздражали. К двадцатым годам в печати появляется трактовка Либерти как «дурного вкуса» — что само по себе симптоматично, меняются критерии оценки, вкус может быть «дурным»¹⁸⁴. Вся продукция Либерти теперь характеризуется как «отличные вещи, выполненные абсолютно безвкусно»¹⁸⁵.

Однако за всем этим негативом и последующим забвением скрываются истоки всех явлений культуры двадцатого века. Всего прежде, стиль модерн знаменует (для Италии, во всяком случае) окончательный разрыв с Академией.

В недрах культуры модерн рождается главное массовое искусство двадцатого века — а вернее сплав искусства и производства — дизайн.

Культура модерн приносит «мышление предметом», которого не было прежде. Именно культура модерн раскрывает границы эстетического — что, по сути, открывает дорогу и авангарду и футуризму и современному искусству.

В лоне Либерти преодолеваются не только эстетические запреты, модифицируется образ самого автора. Рождается особый тип человека-творца, непрофессионала, но нестандартно мыслящего. Искусство перестает зависеть от художественного образования.

¹⁸³ Angeletti. M. A cavallo del novecento. Milano, 2001. P. 47.

¹⁸⁴ Bossaglia R Il Liberty in Italia. Milano, 1974. P. 30.

¹⁸⁵ Bossaglia R. La fortuna del Liberty. Milano, 1980. P. 77.

В контексте культуры модерн рождается эстетика художественного акта, возведенная в современном мире до формы перформанса. Интересным становится не только продукт творческой деятельности, но и процесс.

3.4. Культура модерн — культура ностальгии

В культуре рубежа XX и XXI веков смысл, который вкладывается в понятие модерн, вновь изменился. Модерн из названия стилевой тенденции начала двадцатого века стал символом целой эпохи. Эпохи безвозвратно ушедшей и охватывающий диапазон времени до первой мировой войны. Модерн читается современной культурой как синоним «былой России» или «той, прежней Италии». Эпоха модерн, для современной культуры синоним ностальгии.

Воспоминание — вот главный импульс, который проецируется в современное сознание при упоминании культуры модерн. Иоганн Густав Дройзен говорил о том, что воспоминания суть сущность и потребность человека и общества, и в этом смысле — предмет и признак истории¹⁸⁶. Эта потребность вспоминать тем более усиливается в кризисные эпохи переломов, которыми изобилует двадцатый век.

Немецкий историк искусства Аби Варбург, занимающийся изучением культурной памяти, интерпретировал произведения искусства как «изобразительные символы» культуры, созданные в «определенном кругу» и манифестирующие «свою культурную идентичность» с ним в определенную эпоху.

В случае с модерном культурная идентичность стилевых признаков синонимична ностальгии по безвозвратно погибшему миру.

Такая метаморфоза нового смысла модерна начинает проявляться вскоре после второй мировой войны. Израненное общество, разрушенные города, крах идей, в начале века казавшихся великими и ведущими к новому обществу. Для

¹⁸⁶ Цит по: Ю. А. Арнаутова Культура воспоминания и история памяти // История и память: Историческая культура Европы до начала Нового времени. М.: Кругъ, 2006. С. 47-55.

многих, именно фашизм (если говорить об Италии) стал резюмирующим, замыкающим авангард, результатом неудавшейся попытки переустроить мир по новым принципам. Вновь нужна была целостность, которая осталась потерянной за границами десятих годов.

Когда эйфория от победы в войне прошла, а была она не только в России, которая победила, но и в Италии, которая праздновала свое освобождение. Последствия огромной культурной травмы опять грозили превратиться саморазрушением на уровне личности. Вновь, как и в начале века, нужно было место ухода от сует, некий возврат к миру, к котором еще все было хорошо, в котором еще не было жертв, но только вера и надежды. Таким миром и стал для послевоенной культуры модерн

Модерн вдруг оказался событие глубоко личным для каждого своего исследователя. В Италии, раньше чем в Италии, но синхронно с остальной Европы начинают появляться первые работы с попыткой описать и проанализировать это, полностью забытое в годы войны явление.

Все исследователи — ровесники века, для которых история стиля — это и личная история. Причем во многих случаях, это тот кусочек личной истории, который, оглядываясь назад, кажется самым счастливым. «Ни о чем так горько и светло не вспоминает безвозвратно взрослый человек, как о потерянном рае своего детства»¹⁸⁷. Потому, что так уж устроено человеческое сознание — детство в его непосредственности и наполненности надеждой, почти всегда воспринимается как период наибольшего счастья. *«Тот, кто пишет — как говорит в предисловии к своей книге о Либерти Валентино Бросио — а вместе с ним и большая часть итальянцев (речь на тот момент идет о 60-х годах — Е. О.) — родился в период, который у нас принято называть периодом Либерти»*¹⁸⁸. Поэтому первые публикации о Либерти во многом походят на автобиографию, впрочем, даже не отдельного автора, а всей нации.

¹⁸⁷ Вейдле В. Умирание искусства / сост. и авт. Послесл. В. М. Толмачев. М.: Республика, 2001. С. 60.

¹⁸⁸ Brosio V. Lo stile Liberty in Italia. Milano, 1967. P. 5.

Итало Кремона, один из наиболее лирических биографов стиля в Италии и автор прекрасной, одной из первых книг посвященных истории Либерти отмечал, что — *«За сыновьями всегда стоят отцы они...не желающие идти на компромисс ни с чем и ни с кем, хранили в своих домах издания... конечно же Бодлера, По, Уальда»*¹⁸⁹.

Биография стиля его даты рождения и смерти в историографии итальянских исследователей несколько отличаются от общеевропейских. В общих чертах картина Либерти в Италии, следуя итальянской, традиции, выглядит следующим образом: рождение стиля относят к последнему десятилетию девятнадцатого века. В плане знаковых событий можно выделить публикацию программного романа Габриэле Д'Аннунцио «Il Piacere» («Наслаждение» в русском переводе) — 1889 год. Тут следует оговориться, что такой подход неоднозначен — поскольку дата, указанная выше, это скорее точка *рождения идеи*. Эта книга — симптоматична и показательна, поскольку в ней итальянский автор (ориентируясь, безусловно, на английские и французские примеры — то есть на Гюисманаса «Наоборот» и на «портрет Дориана Грея» Уальда) — делает попытку создать своеобразный «учебник жизни» для нового поколения, к которому сам принадлежит. И главный постулат этого «учебника» вправе считаться эпиграфом ко всему новому стилю: «Ты должен творить свою жизнь так — будто творишь произведение искусства»¹⁹⁰.

В художественной сфере процессы происходят чуть медленнее и есть авторы, которые, как например уже упоминавшийся Борсио, связывают начало стиля с 1902 годом — годом Всемирной выставки, которая в тот год проходила в Турине¹⁹¹.

Дата 1902 год показательна, поскольку, у классиков «модерна», таких например как Медсен, которому принадлежит одна из наиболее фундаментальных и ранних работ по истории всего Ар Нуво вообще, 1902 год

¹⁸⁹ Cremona I. Il tempo dell'Art Nouveau. Firenze, 1964. P. 10.

¹⁹⁰ D'Annunzio, G. Il Piacere. Roma, Mondadori, 2004. P. 24.

¹⁹¹ Brosio, V. lo stile Liberty in Italia. Milano, 1967. P. 25.

обозначает как дату — уже — угасания стиля¹⁹². Однако все итальянские авторы сходятся в одном — окончательная гибель Либерти приходит с началом первой мировой войны, *«после первой мировой войны Либерти становится стилем и вкусом который кажется доисторическим»*¹⁹³.

Интересным кажется и следующее рассуждение: *«период первой мировой войны, продлившись чуть более трех лет в реальном времени и около пяти для истории искусства, поскольку это был период объединения искусства. Либерти было в 1914 году, Либерти мы находим и в 1920. Но это уже уставший и лишенный естественности стиль. Настоящий стиль первый блеск двадцатого века уже вышел из моды. И все мы знаем как жесток человек с последней модой которая только — только пришла в упадок»*¹⁹⁴. И несмотря на такое определение как «мода», тот же автор буквально в следующих строках признает то, что Либерти по существу из итальянской культуры и действительности, никуда и никогда насовсем не уходило: *«однако не все приметы этой моды исчезли безвозвратно....кто то сохранил столовую, то-то родительскую спальню... многие вазы, многие рамы были выброшены или проданы старьевщикам, некоторые стулья, покрытые белыми чехлами помещались в ваннных комнатах и на кухнях, антресоли и кладовые приняли в себя упадок Либерти»*¹⁹⁵.

Ностальгия и трансформация уже привычных форм во что-то новое — эти понятия могут рассматриваться как ключевые для описания стиля Либерти. И именно они отличают итальянский вариант модерна от других европейских примеров. Рассмотрим подробнее саму природу этого явления на итальянской почве. И если о понятии трансформации мы уже говорили выше — как о примере восприятия Либерти как формы перерождения Барокко (речь, повторяюсь, идет в основном о центральной Италии), то о ностальгической природе Либерти стоит поговорить отдельно.

¹⁹² Medsen T. Art nouveau. London, 1968. P. 29.

¹⁹³ Borsio. Ibid. P. 12.

¹⁹⁴ Ibid. P.5.

¹⁹⁵ Ibid. P.6.

Для итальянской культуры в целом, этот настолько узнаваемый образ прочно закрепляется в общественном сознании как синоним счастья или какой-то эпохи «до всего плохого». Мы регулярно встречаем его в качестве эмблемы — например, детства, в разных жанрах искусства, и особенно он узнаваем в кинематографе. К примеру, если пересмотреть «Амаркорд» Феллини — то такая «цитата» бросается в глаза, так как во многом это история «о детстве», а *«говоря о Либерти мы призываем тех, кто рожден до первой мировой войны — вспомнить свое детство, для тех кто был рожден между двумя войнами — вспомнить окружение своих родителей, для тех то был рожден после последней войны мы восстановим притягательный в своем очаровании каменный век»*¹⁹⁶. Так вот в этом кинематографическом полотне вся декорация — то есть надписи, стилистика реклам и вывесок и другие «узнаваемые» вещи, существуют именно в указанном стилевом ключе. Такая же ситуация, немного более отдаленно, намечена в «Малене» Торнаторе, одним словом, «включая» ностальгию — итальянский автор неизбежно обращается именно к Либерти.

Эстетический код модерна по сегодняшний день прочно существует в Италии. Любая фирма или организация, стремящаяся показать что она, организация с историей — делает своим стилем — модерн. Например, кондитерская фабрика Leoni или Sorini (рис.146, 147) не изменяют стилю модерн в оформлении своей продукции. Такая традиция продиктована тем, что модерн теперь — это узнаваемый бренд, подразумевающий что-то с долгой историей и хорошей биографией.

Симптоматична и то, как в итальянском дизайне пере прочитывается идея модерна — последние коллекции Universal Market, Alberta Feretti, Erminio Scervino и других модных домов являются тому подтверждением.

Наконец, даже в плане повседневности Либерти никогда не покидало итальянских домов. В квартирах университетских профессоров, аристократов или просто городских жителей продолжают существовать и активно использоваться предметы в стиле модерн. Это своеобразный показатель хорошей

¹⁹⁶ Ibid. P. 6.

родословной хозяина дома — столик в стиле модерн, ширма, шкаф или какая — то другая деталь. Либерти в Италии современности — живой стиль, который продолжает свое существование не как музейный артефакт, а как соучастник повседневной жизни.

В русской культуре модерн это тоже ностальгия, но более объемная по содержанию, чем в итальянском варианте. Россия эпохи модерн, Россия Серебряного века это та самая Россия, по которой весь двадцатый век тоскуют поколения русских эмигрантов. Эта так самая Россия-образ, Россия-миф. Великая, прекрасная, о которой герой известного фильма говорил «Какую Россию мы потеряли».

Именно по этой Родине тоскует весь Русский Париж. Как будто бы спрятавшись в образ модерна, проигнорировав свою «красную» биографию, та самая Россия все еще живет или все еще будет.

Осознание иллюзорности это прежней России тем трагичнее в своих проявлениях в искусстве. Показательно здесь стихотворение Марины Цветаевой «Страна»(1931):

«С фонарем обшарьте,
 Весь подлунный свет!
 Той страны — на карте
 Нет, в пространстве — нет.
 Выпита как с блюда, —
 Донышко блестит.
 Можно ли вернуться
 В дом, который — срыт?

 Той, где на монетах —
 Молодость моя —
 Той России — нету,
 — Как и той меня»

В современной российской культуре, так же как и в итальянской, стиль модерн это своеобразный бренд, который используется, когда нужно «создать историю». Здесь показательны примеры некоторых концернов таких как «Коркунов», в оформлении продукции которого доминирует стилистика модерн.

Но если в Италии модерн традиция, которая никогда не прекращалась, в России модерн традиция, которая воссоздается заново.

С этим можно связать и волну публикаций по стилю модерн последних лет. Возрастает потребность понять механизмы стиля, чтобы, проанализировав, возродить его и создать новую классику.

Интересно, возвращаясь об образе-мифе России прежней в стилистике модерн упомянуть кинематограф. Показательна в этом отношении киноэпопея «Адмирал» (2010), очень точно выполненном в отношении стиля и с лозунгом «Великое кино — о великой стране». Телефильм «Московская сага» (рис.148), где «родовое гнездо» семьи, дом, один из главных героев фильма — с читаемыми элементами стиля модерн.

Образ модерна русским кинематографом используется и как лирический ностальгирующий образ — например, фильм Рустама Хамдамова «Нечаянные радости» (рис.149), переснятый Никитой Михалковым и известный как «Раба Любви» (рис. 150) (1975). История актрисы немого кино в широком плане — история трагедии идеального мира эпохи модерн с его изломанностью, чувственностью и беспомощностью. Трагедии столкновения этого мира с миром угроз («светскость» и большевики в этом кинофильме — синоним злой силы, а не политическая и историческая реалья). Трагедия невозможности для этого мира пережить реальность. Трагедия человека искусства не способного жить все искусства. Ностальгическая печальная история о людях, женщинах, «оранжерейных цветках» модерна, беспомощных перед колесом истории.

В качестве еще одного примера можно назвать фильм Александра Сокурова (рис.151) «Скорбное бесчувствие» (1986) по мотивам пьесы Бернарда Шоу «Дом, где разбиваются сердца». Последний пример — один из немногих в полной мере постмодернистских опытов в кинематографе. Пьеса Б. Шоу

выступает только одним из мотивов фильма, который выстроен как постмодернистский текст с большим количеством цитат. От живописных и музыкальных (цитаты из картин Рембрандта) до иронических включений кадров «кинохроники». Показательно и название: скорбное бесчувствие — это тип невротического состояния, описанный психотерапией как подчеркнутое безразличие к происходящему на фоне общей депрессии. Показательно, что этой депрессией и равнодушием друг к другу страдают не только герои фильма, но как будто бы и сама эпоха, взятая в постмодернистские «кавычки».

И как иронический пример — фильм Эльдара Рязанова «Ключ от спальни» (2003). В этом фильме стиль модерн декорирует авантюрную историю. Очевидно, что даже в языке кинематографа происходит уже отмеченное нами смешение смыслов. Если в 70–80-е эпоха модерн интересует как ностальгический образ, как эпоха трагическая и безвозвратно потерянная, то к началу двухтысячных стиль модерн даже в кинематографе переходит в бренд — легкого, авантюрного, приятного, воспринимается как эпоха «*dolce far niente*».

Как можно объяснить этот возврат в современной культуре России к модерну? Начало века — это еще тот образ успешной и великой России, последний до-советский образ. Антиномия Советской империи и Империи модерна — открытый вопрос современной культуры.

Вероятно, эта ниша — ниша ностальгии теперь навсегда прочно занята стилем модерн в культуре. И все же важно и нужно оценивать это явление как масштабный феномен, который необходимо рассматривать в едином контексте со всеми событиями, его сопровождавшими.

Модерн в Италии и модерн в России — культурные явления эпохального масштаба, отразившие все события и изменения своих эпох. Модерн как явление культуры в этих двух странах принадлежит не только прошлому, но и будущему, вступая в диалог со всей культурой двадцатого века и преобразовавшись в символ в культуре века двадцать первого.

Выводы к третьей главе

В третьей главе настоящего исследования рассматривается рецепция стиля модерн последующей культурой. Анализируются механизмы культурной рецепции, особенности национальной картины «наследования» модерна культурой двадцатого века.

Прежде всего, модерн представлен как переходная культура. Опираясь на ряд комментариев и определений, данных как современниками стиля (Бодлер, П. Пикассо, В. Ходасевич и др.), так и его исследователями (В. Вейдле, О. Давыдов, Е. Сайко, Т. Ерохина и др.), делается вывод о том, что модерн в истории культуры — явление намного более масштабное, чем в истории искусства. Обозначена ключевая для понимания этого явления концепция диалога — как внутри модерна (диалог с прошлым), так и вне его времени — диалог с будущим. Причем в процессе этого диалога во времени модерн в символическом поле меняет свое значение и в современной культуре становится своеобразным знаком, символом целого ряда событий и аллюзий, выходящих за пределы художественного поля (например, «новый идеализм» Д. Мережковского). Можно констатировать, что именно культура модерна стала для двадцатого века первой переходной культурой («культур-диалог» Е. Сайко), в которой, в большей степени на уровне идеи, чем на уровне художественного образа мы можем проследить категории и стадии переходности всей культуры двадцатого века. Культура модерн — последняя культура «прежнего» мира и одновременно первая культура мира современного. В то же время в модерне рождается множество элементов современной нам культуры, таких, например, как дизайн.

Во втором параграфе главы раскрывается понятие культурной рецепции и предлагается модель ее «работы» внутри культуры. Выдвигается предположение о том, что культурная рецепция как процесс проходит ряд независимых фаз (которые можно разделить на активные и пассивные). На примере культуры модерн нам представляется возможным выделить ряд фаз этого явления. Комбинация и чередования их позволяют наглядно продемонстрировать

культурный процесс, его индивидуальность в разных национальных контекстах, создавая, таким образом, индивидуальную «кардиограмму культуры». Рецепция — заимствование и воспроизведение — термин, который широко используется многими науками, в культуре под рецепцией мы можем понимать сложную систему отражений различных культурных форм в изменившихся исторических контекстах. По самому своему существу рецепция — явление очень близкое природе модерна, поскольку сложная система отражений прошлого и предчувствия будущего играла огромную роль в культуре начала XX века. Культурная рецепция — механизм, запущенный в обе стороны — и в прошлое, и в будущее. В работе мы предлагаем рассматривать это явление как чередование следующих фаз: восприятие-воспроизведение, трансформация, диалог, отрицание, забвение, символизация, ностальгия, изучения и символизирующая трансформации. Из них к активным (то есть тем, в которых происходит активное видоизменение культурного и художественного поля под воздействием отражения) можно отнести трансформацию, диалог, отрицание, изучение. К пассивным (то есть к тем, во время которых рецепция становится как бы латентной, не проявляя активно формы воспринимаемой культуры, но «помнящая» о них) — забвение и ностальгию. К пассивно-активным формам, характерным для переходных культур и эпох сдвига культурных пластов, относятся символизация и символизирующая трансформация. Описана и проанализирована каждая из фаз. Фазы «диалог» и «ностальгия» определены как ключевые для понимания процесса культурной рецепции стиля модерн современной русской и итальянской культурами.

Отдельно обозначена тема диалога модерна и авангарда. Так как в задачи работы не входил подробный анализ теоретической базы футуризма и авангарда, то в качестве иллюстрации этого диалога был приведен только один, самый первый коллективный манифест футуристов 1909 года. На основе подробного разбора пунктов манифеста и непосредственного наследия футуристов как русских, так и итальянских (Маринетти, Брака, Бурлюка и др.) в соответствии с его эстетической программой выявлено, что по существу модерн и футуризм

представляют собой полярные стороны одного и того же явления, окрашенного в разные оттенки, как социального и эстетического, так и политического толка. На основе анализа диалога и взаимодействия двух таких разных в плане визуального ряда явлений (используя при анализе ряд источников из воспоминаний современников, например, Н. Серпинской) сделан ряд выводов, позволяющих утверждать, что значительная часть «корневой системы» современного искусства находилась в культуре модерн и что внутренний диалог с ней катализировал авангардистские художественные поиски. В итальянском контексте намечена проблема взаимодействия модерна с тоталитаризмом в искусстве (искусство эпохи Муссолини).

В отдельном параграфе рассмотрена фаза ностальгии как ключевая для понимания рецепции стиля современной культурой. Исходя из интерпретации произведений искусства как «изобразительных символов» культуры (Аби Варбург), манифестирующих свою культурную идентичность, можно утверждать, что в случае с модерном культурная идентичность стилевых признаков синонимична ностальгии по безвозвратно погибшему миру. Ностальгия, одновременно понимаемая как тоска по безвозвратно потерянному дому (С.Бойм). Модерн оказывается событием глубоко личным для каждого своего исследователя в Италии, поскольку именно на модерн приходится детство тех, кто о нем пишет (В. Борзио). «Ни о чем так горько и светло не жалеет человек, как о потерянном рае своего детства» (В.Вейдле). Синонимичность модерна детству-ностальгии читается в самых разных жанрах: в кинематографе («Амаркорд» Феллини, в самом названии которого заявлено «воспоминание» — *Amarcord* — диалектный вариант фразы *mi ricordo*, то есть «я вспоминаю»), в ситуации рекламы, когда необходимо апеллировать к личной детской памяти (рекламные кампании *Leoni* и *Sorini*). В русском контексте сильнее ностальгия по навсегда потерянной стране, по дому, в который невозможно вернуться, потому что самого дома нет («можно ли вернуться в дом, который скрыт» М. Цветаева). В массовой культуре образ модерна закрепляется за синонимичностью последнего стиля «целой эпохи» до советского, Великой

России (в кинематографе последних лет — «Адмирал» или телефильм «Московская сага», в котором «родовое гнездо» героев содержало в себе признаки модерна). С другой стороны, модерн может быть использован как образ лирической ностальгии — «Раба любви» (Н. Михалков, изначально «Нечаянные радости» Р.Хамдамова), персонификация особого состояния культуры и личности («Скорбное бесчувствие» А. Сокурова). Модерн читается современной культурой как синоним «былой России» или «той, прежней Италии». Модерн как явление культуры в Италии и России принадлежит не только прошлому, но и будущему, вступая в диалог со всей культурой XX века и преобразовавшись в символ в культуре века XXI.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В настоящей работе рассмотрена рецепция стиля модерн в культуре Италии и России.

Специфика исследования состояла в культурологическом подходе к стилю модерн, который до этого в основном рассматривался только как явление истории искусств. В начале исследования была выдвинута гипотеза о том, что стиль модерн в истории культуры явление многим масштабнее, чем в истории искусств. Явление, которое в рецепции разных стран и исторических эпох обретает дополнительные смыслы и значения.

Конкретизировав используемую в работе терминологию — поскольку ключевые определения работы, такие как «модерн», «стиль модерн», «культура модерн», «культурная рецепция» могут иметь различные интерпретации, мы определили базовые понятия работы, среди которых ключевыми были — «культура модерн» и «культурная рецепция».

Особенностью исследования является и выбор анализируемых стран. Италия и Россия — это так называемые восприемники стиля модерн, страны, в которые стиль пришел как европейская мода, уже вместе со сложившимися эстетическими канонами и принципами. При этом почва, на которую был привнесен новый стиль, обладала собственной, очень сильной культурной генетикой. Исследование, проведенное в настоящей работе, выявило национальные особенности трансформации европейского канона на итальянской и русской почве.

Важной особенностью национальной рецепции стиля стало то, что стиль модерн в России и Италии представляют своеобразную антиномию. Для Италии модерн — первый стиль нового века (культуры, империй), для России, напротив, модерн — последний стиль Российской империи. Такая оппозиция позволяет по-новому взглянуть на контекст формирования стиля и его вклад в дальнейшее развитие истории культуры.

Особо следует отметить, что итальянский вариант стиля модерн в русской исследовательской литературе практически не освещен. Существуют только

упоминания о нем в контексте общей истории стиля (например, у Д. Сарабьянова). Однако стиль модерн в Италии — симптоматичное явление новой культуры, требующее пристального изучения и культурологического анализа.

В тексте работы не только была освещена история развития стиля Либерти на территории Италии как целостного явления, но и была дана региональная спецификация его проявлений. Последнее было связано с тем, что региональность является специфической чертой итальянской культуры.

В результате проведенного исследования были выявлены особенности рецепции стиля модерн в культуре Италии. Прежде всего, что стиль модерн для Италии является своеобразной политической программой, призванной преодолеть региональное разобщение художественных практик. Стиль Либерти обнажает сложную социокультурную ситуацию, в которой находится Италия в начале XX века.

В результате аналитического исследования художественных и культурных процессов в эпоху модерна в Италии в настоящей работе преодолевается господствовавший в европейской научной (по большей части не-итальянской) литературе подход к Либерти как к посредственному явлению, не повлиявшему на облик итальянской культуры в целом.

В контексте русской культуры перед модерном ставились иные задачи. С одной стороны, стиль был ожидаем и в нем предчувствовали Большой стиль, способный объединить общеевропейские художественные, стилистические и философские искания. С другой стороны, в России модерн во многом сфокусировался на обращении к собственному опыту русской культуры. Таким образом, в русском модерне существует тенденция к возврату к традиции, в то время как для Италии модерн — время формирования новых традиций.

Модерн определяется как культура переходная, находящаяся в постоянном диалоге. Диалоге не только с прошлым, который для стиля модерн является одним из эстетических принципов стиля, но и в диалоге со всем, что было впоследствии.

Важно отметить, что все это поле диалогов из области художественного языка, из сферы *визуального* переходит практически полностью в *область культуры*. Там, где уже совершенно невозможно найти визуальные стилевые признаки культуры модерн, на уровне идеи и концепции продолжают существовать заложенные ею принципы.

В работе была проанализирована культурная рецепция — как особый механизм работы культурных преобразований, проходящий ряд стадий. Описав и проиллюстрировав примерами эти стадии, автор делает вывод, что их чередование в разных национальных контактах отнюдь не тождественно. Более того, в рамках национальных культур различная комбинация этих фаз позволяет точнее понять индивидуальную специфику и путь русской и итальянской культур. Таким образом, культурная рецепция представляется и как механизм анализа культурных процессов, и как индикатор индивидуальных интерпретаций в рамках различных культур.

Особое внимание в работе уделено двум ключевым фазам культурной рецепции стиля модерн в России и Италии — фазе диалога и фазе ностальгии.

Первой рассмотрена и проанализирована фаза диалога модерна с искусством авангарда. Не имея непосредственных художественных приемников в авангарде, модерн находился в диалоге с ним. Диалог этот был построен на противоречии, на отрицании. И в то же самое время сам факт этого диалога только подчеркивал генетическое родство этих явлений.

Своеобразен и диалог модерна с тоталитарной культурой. Показателен именно на русской и итальянской почве.

И наконец, были проанализированы диалог и рецепция культуры модерн уже на рубеже двадцатого и двадцать первого века.

В результате исследования было выявлено, что модерн — культурное явление, выходящее за границы своей эпохи. На протяжении двадцатого века определение и понимание термина «стиль модерн» претерпевает значительные изменения. Если для начала XX века это термин, определяющий только художественное явление, то для культуры конца двадцатого — начала двадцать

первого века модерн — это синоним целой эпохи, подразумевающий не только искусство, но и образ жизни, историческую и политическую реальность. Более того, в культуре рубежа XX–XXI веков понимание того, что такое «эпоха модерн», обрывает дополнительные коннотациями, связанными непосредственно с работой механизма культурной рецепции, в числе которых — понимание модерна как синонима общекультурной ностальгии.

Стиль модерн в культуре Италии и России — сложное и противоречивое явление, обладающее рядом специфических особенностей в сопоставлении с европейскими образцами.

В настоящей работе культура модерн рассматривается не только с помощью культурно-исторической реконструкции, то есть из самого явления, но и как бы «снаружи», в рецепции последующих поколений, в зеркале современной культуры в том числе.

Исследование стиля модерн в этих национальных контекстах в дальнейшем за счет развития идеи диалога культур представляется перспективной сферой исследования для культурологии.

Список источников и литературы

Источники

Россия

Художественные журналы

1. Аполлон. — СПб., 1909–1910.
2. Золотое руно. — М., 1906.
3. Мир искусства. — СПб., 1899–1904.

Газеты

4. Биржевые ведомости. 1911. 23 июня. № 12387.
5. Утро России. 1911. 4 мая. № 101; 13 декабря. №286.
6. Вечерняя газета. 1911. 13 декабря. №111.
7. Рампа и жизнь. 1911. 18 декабря. №51.

Мемуары, дневники, письма

1. Мастера искусства об искусстве: избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов. В 4 т. / под ред. А. Федорова-Давыдова. — М. — Л.: ИЗОГИЗ, 1937. — Т. 4.
2. Мгебров, А. А. Жизнь в театре / А. А. Мгебров. — Л., 1929. — Т. 1.
3. Серова, В. С. Как рос мой сын / В. С. Серова; сост. и ред. И.С. Зильберштейн. — Л.: Художник РСФСР, 1968.
4. Ульянов, Н. Воспоминание о Серове / Н. Ульянов. — М. — Л.: Искусство, 1945.
5. Фокин, М. Против течения. Воспоминания балетмейстера. Статьи, письма / М. Фокин. — Л. — М., 1962.

Италия

Художественные журналы

1. Atre italiana decorativa e industriale. — Roma e Venezia, 1890–1914.
2. Arte utile. — Roma, 1890.
3. Emporium. — Bergamo, 1896–1910.
4. Italia che ride. — Bologna, 1900.

5. L'artista moderno. — Torino, dal 1902. Il giovane artista moderno.
6. L'arte. — Roma, 1898–1901.
7. Novissima. — Roma, dal 1909–1911.

Архивы

Archivio Liberty, a cura di R. Bossaglia. Padova, 1979–1982 (vol. 2, 3, 6).

Литературные источники

1. Брюсов, В. Я. Огненный ангел / В. Брюсов. — М.: Книжный клуб Книговек, 2010. — 526 с.
2. Гюисманс, Ж.К. Наоборот / Ж.-К. Гюисманс; пер. с фр. Е. Л. Кассировой под ред. В. М. Толмачева. — М.: FreeFly, 2005. — 232 с.
3. Д'Аннунцио, Г. Наслаждение / Г. Д'Аннунцио; пер. с итал. Е. Р.; под ред. Ю. Балтрушайтиса. — М.: ТОО «Лествица», 1993. — 352 с.
4. Захер-Мазох, Л. фон Венера в мехах / Л. фон Захер-Мазох. — СПб.: Азбука, 2012. — 221 с.
5. Флобер, Г. Саламбо / Г. Флобер; пер. с фр. Н. Минского. — М.: АСТ, 2011. — 348 с.
6. Флобер, Г. Саламбо: Иродиада / Г. Флобер; пер. с фр. Н. Минского, И. Тургенева. — М.: Вече, 2011. — 443 с.

Литература

1. Album del Liberty. Giovanna Massobrio, Paolo Portoghesi, Editori Laterza 1975, Bari. — 342 p.
2. Angeglietti, M. A cavallo del Novecento / Angeglietti M.. — Milano, 2001. — 213 p.
3. Architectural Review, CXXV/747 (Apr. 1959), 231–5; and CXXVI/754 (Dec. 1959).

4. Art nouveau: the style of the 1890s / general editor Francesco Abbate; translated <from the italian> by Elisabeth Evans. London <etc.>: Octopus books, 1972. — 158 p.
5. Bairati, E., Bossaglia, R. Italia Liberty / Bairati E., Bossaglia R. — Milano, 1973. — 342 p.
6. Barilli, R. Il Liberty / Barilli R. — Milano, 1966. — 453 p.
7. Battaglia, S. Grande dizionario della lingua italiana / Battaglia S. — Torino, 1975. — 1459 p.
8. Bellonzi, F. Socialismo e romanticismo nell'arte moderna / Bellonzi F. — Roma, 1959. — 345 p.
9. Bossaglia, R. Architettura Liberty a Milano / Bossaglia R. — Milano, 1976. — 234 p.
10. Bossaglia, R. Il liberty: storia e fortuna del liberty italiano / Bossaglia R. — Firenze, 1974. — 129 p.
11. Bossaglia, R. Liberty in Italia / Bossaglia R. — Milano, 1997. — 347 p.
12. Bossaglia, R. Mazzucotelli / Bossaglia R. — Milano, 1971. — 256 p.
13. Bossaglia, R. Testimonianze critiche dell'eta liberty in Italia Bossaglia R. — Milano, 1966. — 567 p.
14. Brosio, V. Lo stile Liberty in Italia / Brosio V. — Milano, 1967. — 149 p.
15. Camerana, O. Linea FIAT / Camerana O. — Torino, 1966. — 148 p.
16. Cremona, I. Il tempo dell'Art Nouveau / Cremona I. — Firenze, 1964. — 458 p.
17. D'Annunzio, G. Il Piacere / D'Annunzio G. — Roma, Mondadori, 2004. — 205 p.
18. Damigella ,A.M. Per una storia della scultura del Pensionato artistico nazionale / Damigella A. M. // Studi romani. — 2004. — № 1-2. — P. 73–98.
19. Damigella, A. M. Il Liberty a Catania e a Caltagirone / Damigella A. M. — Firenze, 1980. — 135 p.
20. Damigella, A. M. Il Liberty nella Sicilia orientale / Damigella A. M. — Palermo, 1981. — 234 p.

21. Damigella, A. M. *La pittura simbolista in Italia, 1885–1900* / Damigella A. M. Torino, 1981. — 246 p.
22. Faeti, A. *Guardare le figure* / Faeti A. Torino, 1972. — 25 p.
23. Fahr-Becker, G. *Art Nouveau* / Fahr-Becker G. Koningswinter, 2004. — 349 p.
24. Fontebuoni, L. *Due momenti del Liberty a Pesaro* / Fontebuoni L. — Pesaro, Belli, 1978. — 345 p.
25. *Futurist Manifestos* / edited by Umbro Apollonio. — London, 1973 — 345 p.
26. Gibson M. *Symbolism* / Gibson M. — Berlin: Taschen, 1999. — 256 p.
27. Jannottoni, L. *Roma belle époque* / Jannottoni L. — Roma: Multigrafica Editrice, 1986. — 228 p.
28. Jullian, P. *Dreamers of Decadens* / Jullian P. — Londra, 1971. — 346 p.
29. *La Belle Epoque*. — Milano, 1989. — 421 p.
30. Lorandi, M. *Grafica musicale del Liberty italiano* / Lorandi M. — Firenze, 1978. — 345 p.
31. Madsen, S. T. *Art Nouveau* / Madsen S. T. — London: Weidenfeld Nicolson, 1967. — 256 p.
32. Manierielia, M. *William Morris e l'ideologia dell'architettura moderna* / Manierielia M. — Bari, 1964. — 192 p.
33. Masini, L.-V. *Art nouveau* / Masini L.-V. — Firenze: Giunti editore, 1976. — 86 p.
34. Masini, L.-V. *Art nouveau. Un'avventura artistica internazionale tra rivoluzione e reazione, tra cosmopolitismo e provincia, tra costante ed effimero, tra "sublime" e stravagante* / Masini L.-V. — Firenze: Giunti editore s.p.a., 1976. — 429 p.
35. Medsen, T. *Art nouveau* / Medsen T. — London 1968. — 234 p.
36. Menasci, G. *Sorriso novo...* / Menasci G. // *Novissima*. — Roma, 1909. — P. 15–18.
37. *Mitologia e iconografia del XX sec. Nel manifesto italiano dal 1895 al 1914. Mostra. Roma Valle Giulia 1979, catalogo: Galleria Nazionale dell'Arte Moderna. Roma, 1979. — 78 p.*

38. Pevsner, N. *Pioneers of Modern Design* / Pevsner N. (originally published as *Pioneers of the Modern Movement* in 1936; 2nd edition, New York: Museum of Modern Art, 1949; revised and partly rewritten, Penguin Books, 1960) — 236 p.
39. Ponente, N. *Le strutture del mondo moderno, 1850–1900* / Ponente N. — Milano, 1965. — 146 p.
40. Rosci, M. *L'Italia Liberty* / Rosci M. — Milano, 1973. — 45 p.
41. Sanguenti, E. *Il Liberty e crepuscolarismo: mito e realta* / Sanguenti E. — Milano, 1960. — 92 p.
42. Schmutzler, R. *Art Nouveau — JUGENDSTIL*, Standardwerk, 1962. *Pracht-Bildband* / Schmutzler R. — 456 p.
43. Wallis, M. *Secesja* / Wallis M. — Arkady, 1974. — 343 p.
44. Warburg, A. M. *Ausgewahlte Schriften und Wurdigungen* / Warburg A. M. Hg. v. D. Wuttke. Baden-Baden, 1992. — 232 p.
45. Zevi, B. *Storia dell'architettura moderna* / Zevi B. — Torino, 1950. — 214 p.
46. Zocchi, G. *Le due Roma*. — Brescia, 1881. — 108 p.
47. Азизян, И. А. *Диалог искусств XX века: Очерки взаимодействия искусств в культуре* / Азизян И. А. — М.: Издательство ЛКИ, 2008. — 342 с.
48. Азизян, И. А. *Символистские истоки авангарда. Символ в поэтике авангарда // Символизм в авангарде* / Азизян И. А.; отв. ред., сост. Г. Ф. Коваленко. — М.: Наука, 2003. — 432 с.
49. Анкерсмит, Ф. Р. *История и тропология: взлет и падение метафоры* / Анкерсмит Ф. Р.; пер. с англ. М. Кукарцева, Е. Коломоец, В. Кашаева. — М.: Прогресс — Традиция, 2003. — 496 с.
50. Антипина, И. В. *Миф и символ в архитектуре модерна: фотоальбом* / Антипина И. В. — Воронеж-Тверь: Издатель Кондратьев А. Н., 2012. — 108 с.
51. Антокольский, М. М. *По поводу книги Л. Н. Толстого об искусстве* / Антокольский М. М. // *Мастера искусства об искусстве*. — М.-Л.: ИЗОГИЗ, 1937. — Т. IV. — С. 218–219.

52. Анцыферова, О. Ю. Новая женщина: художественный вымысел факт. Лики феминизма на рубеже XIX–XX веков / Анцыферова О. Ю. // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7. Литературоведение. Реферативный журнал. — М.: ИНИОН РАН, 2003. — С. 189-197.
53. Арнаутова, Ю. А. Культура воспоминания и история памяти / Арнаутова Ю. А. // История и память: Историческая культура Европы до начала Нового времени / Под ред. Л.П. Репиной. — М.: Кругъ, 2006. С. 47–55.
54. Ассман, Я. Культурная память: письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности / Я. Ассман; пер. с нем. М. М. Сокольской. — М.: Яз. слав. культуры, 2004. — 363 с.
55. Бахтин, М. М. Эстетика словесного творчества / Бахтин М.М. — М.: Художественная литература, 1979. — 412 с.
56. Белый, А. На рубеже двух столетий / Белый А. — М., 1996. — 453 с.
57. Белый, А. Начало века / Белый А. — М.: Худ. лит., 1998. — 567 с.
58. Белый, А. Начало века. Воспоминания / Белый А. — М.: Худ. лит., 1990. — 573 с.
59. Белый, А. Ритм и действительность / Белый А. // Красная книга культуры / Отв. ред. И.Т. Фролов. — М.: Искусство, 1989. — С. 173–179.
60. Бем, С. Линза Гендера: Трансформация взглядов на проблему неравенства полов / Бем С.; пер. с англ. — М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2004. — 336 с.
61. Бенуа, А. Возникновение «Мира искусства» / Бенуа А. — Л.: Государственная типография Ивана Федорова, 1928. — 60 с.
62. Бердяев, Н. Кризис творчества / Бердяев Н. — М., 1990. — 207 с.
63. Блок, А. А. Лирика: Тридцать лирических циклов и разные стихотворения / Блок А. А.; сост., подгот. текста, предисл. и примеч. Вл. Орлова. — М.: Сов. Россия, 1980. — 566 с.

64. Бобринская, Е. А. Жест в поэтике раннего русского авангарда / Бобринская Е. А. // Авангардное поведение. Сборник материалов. — СПб.: Хармсиздат, 1998. — 207 с.
65. Бойм, С. Конец ностальгии? Искусство и культурная память конца века: Случай Ильи Кабакова / Бойм С. // НЛО. — 1999. — № 39. — Электронный ресурс. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/1999/39/boyчm.html>
66. Борисова, Е. А., Каджан, Т. П. Русская архитектура конца XIX — начала XX века / Борисова Е. А., Каджан Т. П. — М., 1971. — 566 с.
67. Борисова, Е. А., Стернин, Г. Ю. Русский модерн / Борисова Е. А., Стернин Г. Ю. — М.: Галарт, 1994. — 567 с.
68. Боччиони, У. Технический манифест футуристской скульптуры, 1912 / Боччиони У. // Футуризм: Радикальная революция. Италия — Россия. К 100-летию художественного движения. Каталог выставки в ГМИИ им. А. С. Пушкина 17.06–24.08.2008. — М.: Красная площадь, 2008. — С. 65.
69. Боччиони, У., Кара, К., Руссоло, Л., Северини, Дж., Балла, Дж. Манифест футуристских живописцев, 1910 / Боччиони У., Кара К., Руссоло Л., Северини Дж., Балла Дж. // Футуризм: Радикальная революция. Италия — Россия. К 100-летию художественного движения. Каталог выставки в ГМИИ им. А. С. Пушкина 17.06–24.08.2008. — М.: Красная площадь, 2008. — С. 43–44.
70. Брешко-Брешковский, Н. В вечном городе / Брешко-Брешковский Н. // Биржевые ведомости. — 1911. — 24 ноября. — № 12650.
71. Варбург, А. Великое переселение образов: исследование по истории и психологии возрождения античности / А. Варбург; сост. и пер. с нем. Е. Козиной, пер. с итал. Н. Булаховой; пер. с латин. Д. Захаровой. — СПб.: Азбука-классика, 2008. — 381 с.
72. Васильев, А. А. Красота в изгнании: творчество русских эмигрантов первой волны: искусство и мода / А. А. Васильев; науч. ред. Е. Беспаловой. — М.: Слово, 1998. — 480 с.
73. Вейдле, В. Умирание искусства / Вейдле В.; сост. и авт. послесл. В. М. Толмачев. — М.: Республика, 2001. — 287 с.

74. Вейнингер, О. Пол и характер: Принципиальное исследование / Вейнингер О. — М.: Терра, 1992. — 480 с.
75. Власов, В. Г. Стили в искусстве / Власов В. Г. — СПб.: Кольна, 1995. — 456 с.
76. Врангель, Н. Н. Любовная мечта русских художников / Врангель Н. Н. // Аполлон. — №3. — 1909. — С. 32.
77. Врубель, М. А. Письма сестре А. А. Врубель / Врубель М. А. // Мастера искусства об искусстве. — М.-Л.: ИЗОГИЗ, 1937. — С. 354–355.
78. Второй футуризм. Манифесты и программы итальянского футуризма 1915–1933 / введ., сост., пер. с ит. и комм. Е. Лазаревой. — М.: Гилея, 2013. — 225 с.
79. Говсиевич, Е. Р. Серебряный век глазами очевидцев: 26 писателей-мемуаристов о 26 писателях Серебряного века (обзор мемуарной литературы) / Говсиевич Е. Р. — М., 2013. — 415 с.
80. Горюнов, В. С., Тубли, М. П. Архитектура эпохи модерна / Горюнов В. С., Тубли М. П. — СПб.: Стройиздат, 1992. — 360 с.
81. Гройс, Б. Gesamtkunstwerk Сталин / Гройс Б. — М.: Ad Marginem, 2013. — 236 с.
82. Гройс, Б. Комментарии к искусству / Гройс Б. — М.: Художественный журнал, 2003. — 341 с.
83. Грякалова, Н. Ю. Человек модерна: Биография, рефлексия, письмо / Грякалова Н. Ю. СПб.: Дмитрий Буланин», 2008. — 384 с.
84. Гуменюк, А. Н. Стилль модерн в архитектуре Омска: монография / А.Н. Гуменюк. — Омск: ОмГТУ, 2007. — 140 с.
85. Дженкс, Ч. Язык архитектуры постмодернизма / Дженкс, Ч.; пер. с англ. А. В. Рабушина, М. В. Уваровой; под ред. А. В. Рябушина, Л. Хайта. — М.: Стройиздат, 1985. — 136 с.
86. Дягилев, С. Сложные вопросы / Дягилев С. // Мир искусства. — 1899. — №1. — С. 24.

87. Ерохина, Т. И. Личность и текст в культуре русского символизма / Ерохина Т. И. — Ярославль: Изд-во ГОУ ВПО «ЯГПУ им. К. Д. Ушинского», 2009. — 330 с.
88. Ерохина, Т.И. Жизнетворческий модус эпистолярного наследия символистов в аспекте синтеза документального и художественного / Ерохина Т. И. // Синтез документального и художественного в литературе и искусстве: сборник статей и материалов второй международной научной конференции (5-9 мая 2008 г.). — Казань: РИЦ «Школа», 2009. — С. 169–175.
89. Ерохина, Т.И. Жизнетворчество символистов в аспекте самоидентификации / Ерохина Т. И. // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. — 2009. — № 1(1). — С. 70–73.
90. Ерохина, Т.И. Концепт «поведение» в контексте представлений о повседневности / Ерохина Т. И. // Концепты культуры XX века: сборник статей / науч. ред. Т.С. Злотникова, Т.В. Юрьева. — Ярославль: Изд-во ЯГПУ, 2009. — С. 138–145.
91. Ерохина, Т.И. Личность как текст: изучение культуры русского символизма / Ерохина Т. И. // Концепты культуры и концептосфера культурологии: Коллективная монография / Под ред. Л.В. Никифоровой, А.В. Коневой. — СПб.: Астерион, 2011. — С. 251–261.
92. Ерохина, Т.И. Мифологизация поведения личности поэта в культуре русского символизма / Ерохина Т. И. // Ярославский педагогический вестник. Гуманитарные науки. — №4 — 2010. — С. 235–239.
93. Ерохина, Т.И. Моделирование житнетворческого модуса текста в русском символизме / Ерохина Т. И. // Ярославский педагогический вестник. Гуманитарные науки. — 2011. — №4. — С. 264–269.
94. Ерохина, Т.И. Провинциальность в художественной картине мира русского символизма / Ерохина Т. И. // Регионология. Научно-публицистический журнал. — 2009. — №2 (67) — С. 337–344.
95. Ерохина, Т.И. Символика города в культуре русского символизма / Ерохина Т. И. // Образы города в горизонте российской динамики: научный сборник /

- отв. ред. М.В. Новиков, Т.С. Злотникова, Т.И. Ерохина. — Ярославль: Изд-во ЯГПУ, 2010. — С. 78–87.
96. Ерохина, Т.И. Театральность в русском символизме / Ерохина Т. И. // Фрагменты целого: семнадцать взглядов на культуру: научный сборник, в честь юбилея профессора Т.С. Злотниковой / науч.ред. Т.В. Юрьева. — Ярославль, Изд-во ЯГПУ, 2010. — С. 92–108.
97. Ерохина, Т.И. Тексты русского символизма: типологические аспекты / Ерохина Т. И. // Вопросы культурологии. — Научно-практический и методический журнал. — 2009. — №5. — С. 77–79.
98. Ерохина, Т.И. Феномен театральной маски в культуре русского символизма / Ерохина Т. И. // Диалоги и встречи: русский и американский театр XX века: сборник материалов конференции (25-28 февраля 2012 г.). — Вологда: Легия, 2012. — С. 20–27.
99. Ерохина, Т.И. Человек и текст: грани бытия русского символизма (1913) / Ерохина Т. И. // Ярославский педагогический вестник. Том 1 (Гуманитарные науки). Научный журнал. — 2014. — №1. — С. 178–185.
100. Жербин, А. И. Абсолютная реальность («Молодая Вена» и русская литература) / Жербин А. И. — М.: Языки славянской культуры, 2009. — 160 с.
101. Зедельмайр, Г. Искусство и истина: Теория и метод истории искусства / Г. Зедельмайр; пер. с нем. Ю. М. Попова, посл. В. В. Бибикина. — СПб.: Аxioma, 2000. — 567 с.
102. Зыкова, И. В. Отражение традиций модерна в дизайне современных периодических изданий / Зыкова И. В. // Книга в пространстве культуры: сб. ст. — 2009. — Вып. 1(5). — С. 111–116.
103. Искусство в ситуации смены циклов: междисциплинарные аспекты исследования художественной культуры в переходных процессах / отв. ред. Н. А. Хренов. — М.: Наука, 2002. — 467 с.
104. К.<ойранский> А. Портреты Серова. «Мир искусства» // Утро России. — 1911. — 13 декабря. — №286.

105. К< урлов> Е. Три портрета // Вечерняя газета. — 1911. — 13 декабря. — № 111.
106. Каменский, В.В. Жизнь с Маяковским / В. Каменский. — М.: Гослитиздат, 1940. — 212 с.
107. Кириков, Б. М. Архитектура петербургского модерна. Особняки и доходные дома / Б. Кириков. Изд. 3-е, с измен. — СПб.: Издательский дом «Коло», 2008. — 576 с.
108. Кириченко, Е. И. Русская архитектура 1830–1910-х годов / Кириченко Е. И. — М., Искусство, 1978. — 399 с.
109. Киселев, М. Ф. Символизм и модерн в художественной культуре конца XIX и начала XX века. Проблема стиля / Киселев М. Ф. // Человек и природа. — 1992. — №10. — С. 16–40.
110. Киселев, М. Ф. Панно и гобелен в искусстве русского модерна Киселев М. Ф. // Модерн и европейская художественная интеграция. Материалы международной конференции. — М., 2003. — 324 с.
111. Ключева, И. В. Панэстетизм как феномен культуры : от романтизма к постмодерну / Ключева И. В. // От массовой культуры к культуре индивидуальных миров. Новая парадигма цивилизации. — М., 1998. — С. 74–88.
112. Книга для чтения по истории русского искусства. — Вып. IV / сост. Н. Машковцев. М. — Л., 1948. — 369 с.
113. Ковалева, О. В. О. Уайльд и стиль модерн / Ковалева О. В. — М.: Едиториал УРСС, 2002. — 168 с.
114. Кондаков, И. В. Архитектоника русской культуры: дисс. ... д-ра филос. н. / Кондаков И. В. — М., 1998. — 74 с.
115. Кондаков, И.В. Введение в историю русской культуры / Кондаков И. В. — М.: Аспект Пресс, 1997. — 235 с.
116. Кондаков, И.В. Культура России: Учеб. пособие / И.В. Кондаков. — М.: Ун-т, 1999. — 356 с.

117. Кондаков, И.В. Культурология: история культуры России: Курс лекций / И. В. Кондаков. — М.: Омега-Л : Высш. шк., 2003. — 615 с.
118. Кондаков, И. В. Русский модерн (Серебряный век) / Кондаков И. В. // Культурология: История культуры России: Курс лекций. — М., 2003. — 297 с.
119. Крастиныш, Я. А. Стиль модерн в архитектуре Риги / Крастиныш Я. А. — М.: Стройиздат, 1988. — 263 с.
120. Кривцун, О. А. Эстетика / Кривцун О. А. — М., 1998. — 344 с.
121. Кривцун, О. А. Эволюция художественных форм: культурологический анализ / Кривцун О. А. — М.: Наука, 1992. — 300 с.
122. Кристиан, Дж. Символисты и декаденты / Кристиан Дж.; пер. с англ. Т. М. Боднарука. — М.: Искусство, 2000. — 265 с.
123. Крючкова, В. А. Символизм в изобразительном искусстве / Крючкова В. А. — М., 1994. — 345 с.
124. Лотман, Ю. М. Непредсказуемые механизмы культуры / Лотман Ю. М. — Таллинн: TLU Press, 2010. — 212 с.
125. Лотман, Ю.М. Культура и взрыв / Ю. М. Лотман. — М.: Прогресс: Гнозис, 1992. — 270 с.
126. Лотман, Ю.М. Память в культурологическом освящении / Лотман Ю. М. // Избранные статьи. Т. 1. — Таллинн, 1992. — С. 200-202.
127. Маковский, С. Женские портреты современных русских художников / Маковский С. // Аполлон. — Февраль. — 1910. — С. 9.
128. Малинина, Т. Г. Формула стиля. Ар Деко: истоки, региональные варианты, особенности эволюции / Малинина Т. Г. — М.: Пинакотека, 2005. — 304 с.
129. Маринетти, Ф. Первый манифест футуризма, 1909 / Маринетти Ф. // Футуризм: Радикальная революция. Италия — Россия. К 100-летию художественного движения. Каталог выставки в ГМИИ им. А. С. Пушкина 17.06–24.08.2008. — М.: Красная площадь, 2008. — С. 31–33.
130. Марков, В. Ф. История русского футуризма / Марков В. Ф.; пер. с англ. Кучерявкина В., Осташина Б. — СПб.: Алетея, 2000. — 345 с.

131. Мировое искусство. Прерафаэлизм / Сост. И. Г. Мосин. — СПб: ООО «СЗКЭО «Кристалл»», 2006. — 192 с.
132. Модернизм. Анализ и критика основных направлений. Изд.4, перераб. и дополн. — М., 1987. — 432 с.
133. Мой век, мои друзья и подруги: Воспоминания Мариенгофа, Шершеневича, Грузинова. — М.: Московский рабочий, 1990. — С. 617–519.
134. Моррис, У. Вести ниоткуда: Утопия / Моррис У. ; предисл. В. В. Дамье. Изд. 2-е, доп. — М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2010. — 184 с.
135. Моррис, У. Избранное / У. Моррис; на англ. языке ; сост. и предисл. Ю. Ф. Шведова. — М.: Высшая школа, 1959. — 519 с.
136. Муравьева, И. А. Век модерна. Былой Петербург. Панорама столичной жизни / Муравьева И. А. — СПб., 2001. — 346 с.
137. Нардау, М. Вырождение / Нардау М. — М.: Прогресс, 1999. — 346 с.
138. Нащокина, М. В. Архитекторы московского модерна. Творческие портреты / Нащокина М. В. 3-е изд. исправл. и доп. — М.: Жираф, 2005. — 304 с.
139. Нащокина, М. В. Московский архитектор Лев Кекушев / М. В. Нащокина. — СПб.: Коло, 2012. — 504 с.
140. Нащокина, М. В. Московский модерн / Нащокина М. В. 3-е изд., пересм., испр. и доп. — СПб.: Коло, 2011. — 792 с.
141. Нащокина, М. В. Наедине с музой архитектурной истории / Нащокина М. В. — М.: Улей, 2008. — 688 с.
142. Ницше, Ф. Эссе homo / Ницше Ф. — М.: Наука, 1986. — 845 с.
143. Носик, Б. Тот век серебряный, те женщины стальные... / Носик Б. — М.: Текст, 2013. — 382 с.
144. Орельская, О. В. Архитектура эпохи модерна в Нижнем Новгороде / Орельская О. В. — Нижний Новгород: РИ «БЕГЕМОТ», 2000. — 160 с.
145. Охотникова, Е. В. Архитектура нового государства: стиль Либерти между искусством и политикой в Италии рубежа XIX–XX веков / Охотникова Е. В. // Государственная служба. Научно-политический журнал. — 2013. — № 6. — С. 80-82.

146. Охотникова, Е. В. Маятник постоянных возвращений: рецепция стиля модерн современной культурой / Охотникова Е. В. // Культурно-антропологические исследования: научный журнал. — Новосибирск: НГПУ, 2013. — № 2 — С. 138–147.
147. Охотникова, Е. В. Ностальгия по модерну (Италия и Россия) / Охотникова Е. В. // Дни аспирантуры РГГУ: Материалы научной конференции. Материалы Круглого стола. Научные статьи. Переводы. Образовательные программы РГГУ. Вып. 7. — М.: РГГУ, 2013. — С. 187–193.
148. Охотникова, Е. В. Реальное, виртуальное и идеальное межкультурное образовательное пространство: образы и стратегии / Охотникова Е. В. // Науки о культуре в перспективе «digital humanities»: Материалы Международной конференции 3-5 октября 2013 г. Санкт-Петербург / под. ред. Л.В. Никифоровой. — СПб.: Астерион, 2013. — С. 567–574.
149. Охотникова, Е. В. Стиль модерн в итальянской и русской культуре: национальный сценарий культурной рецепции Тезисы доклада [Электронный ресурс] / Е.В. Охотникова // IV Российский культурологический конгресс с международным участием «Личность в пространстве культуры», Санкт-Петербург, 29–31 октября 2013 года. Тезисы и выступления участников. — СПб: Эйдос, 2013. — Режим доступа: http://culturalnet.ru/main/congress_person/1122.
150. Пайман, А. История русского символизма / Пайман А. — М.: Республика, 1998. — 456 с.
151. Паперный, В. Культура Два / Паперный В. — М.: Новое литературное обозрение, 2011. — 408 с.
152. Перси, У. Модерн и слово: стиль модерн в литературе России и Запада / У. Перси; пер. с итал. Я. Токаревой; под общей редакцией А. Полонского. — М.: Аграф, 2007. — 224 с.
153. Пилюк (Охотникова), Е. В. Итальянская мемориальная скульптура рубежа XIX-XX веков в контексте стиля модерн / Пилюк (Охотникова) Е. В. // Декабрьские диалоги. Вып. 14. Материалы Всероссийской (с международным

- участием) науч. конф. памяти Ф.М. Мелехина, 16-17 декабря 2010 г. / науч. ред. Ф.М. Буреева; ред. И.И. Лепешинская. — Омск: ООО «Издательский дом «Наука»», 2012. — С. 22–25.
154. Пилюк (Охотникова), Е. В. Региональные особенности стиля Либерти в Италии: образы европейского модерна / Пилюк (Охотникова) Е. В. // Искусствоведение и художественная педагогика в XXI веке. Вып. 2. Сборник статей по материалам научно-практической конференции / Под ред. Э.В. Махровой, Е.М. Коляды, А.В. Ивановой — СПб.: НОУ «Экспресс», 2011. — С. 144–151.
155. Пилюк (Охотникова), Е. В. Диалог модерна с авангардом в России и Италии / Пилюк (Охотникова) Е. В. // Дни аспирантуры РГГУ: Материалы научной конференции. Материалы Круглого стола. Научные статьи. Переводы. Образовательные программы РГГУ. — Вып. 6. — М.: РГГУ, 2012. — С. 315–327.
156. Пилюк (Охотникова), Е. В. Заложник тоталитарных империй: стиль модерн / Пилюк (Охотникова) Е. В. // Искусство в эпоху надлома империи: религиозные, национальные и философско-эстетические аспекты. Материалы Международной конференции (17-19 мая 2010 г.). — М.: ГИИ, 2010. — С. 520–523.
157. Пилюк (Охотникова), Е. В. История искусства как метод в преподавании иностранного языка: теория и практика / Пилюк (Охотникова) Е. В. // Искусствоведение и художественная педагогика в XXI веке. Вып. 2. Сборник статей по материалам научно-практической конференции / Под ред. Э.В. Махровой, Е.М. Коляды, А.В. Ивановой — СПб.: НОУ «Экспресс», 2011. — С. 298–301.
158. Пилюк (Охотникова), Е. В. Культурная рецепция стиля Либерти в Италии: от забвения к ностальгии / Е. В. Пилюк // Вестник Костромского государственного университета им. Н. А. Некрасова. — 2010. — №3: Основной выпуск. — С. 98–102.

159. Пилюк (Охотникова), Е. В. Лейтмотив женского образа в искусстве стиля модерн в России и Италии / Пилюк (Охотникова) Е. В. // Дни аспирантуры РГГУ: Материалы научной конференции. Материалы Круглого стола. Научные статьи. Переводы. Образовательные программы РГГУ. Вып. 4. — М.: РГГУ, 2010. — С. 178–185.
160. Пилюк (Охотникова), Е. В. Образ и мечта: критическая полемика о современном женском образе в художественных журналах России и Италии 1900-х годов / Пилюк (Охотникова) Е. В. // Памятники культуры глазами студентов: археология, искусствоведение, краеведение, реставрация. — Выпуск II. — М.: РГГУ, 2007. — С. 90–95.
161. Пилюк (Охотникова), Е. В. От забвения к ностальгии: культурная рецепция стиля Либерти в Италии / Пилюк (Охотникова) Е. В. // Дни аспирантуры РГГУ: Материалы научной конференции. Материалы Круглого стола. Научные статьи. Переводы. Образовательные программы РГГУ. Вып. 5. — М.: РГГУ, 2011. — С. 247–255.
162. Пилюк (Охотникова), Е. В. Предпосылки формирования «культуры модерн» в Европе на рубеже XIX–XX веков / Е.В. Пилюк // Труды молодых ученых и аспирантов: Общественные (гуманитарные) науки / Волго-Вятская акад. гос. службы. — Н. Новгород: Изд-во Волго-Вятской акад. гос. службы, 2010. — Вып. 10. — С. 237–240.
163. Пилюк (Охотникова), Е. В. Рецепция модерна в итальянском футуризме/ Пилюк (Охотникова) Е. В. // Труды молодых ученых и аспирантов. — Вып. 11 / науч. ред. С.А.Тихонина; сост. А.Н. Сидоров. — Н. Новгород: НИУ РАНХиГС, 2012. — С. 348–351.
164. Пилюк (Охотникова), Е. В. Стиль модерн и поиск национальной идентичности в культуре Италии рубежа XIX–XX веков / Пилюк (Охотникова) Е. В. // Третий Российский культурологический конгресс с международным участием «Креативность в пространстве традиции и инновации»: Тезисы докладов и сообщений. — СПб.: Эйдос, 2010. — С. 197.

165. Пилюк (Охотникова), Е. В. Стиль Либерти и его место в истории итальянской культуры / Е. В. Пилюк // Вестник РГГУ. — 2010. — № 15: Серия «Культурология: Искусствоведение. Музеология». — С. 188–193.
166. Полевой, В. М. Двадцатый век. Изобразительное искусство / Полевой В. М. — М., 1989. — 512 с.
167. Рескин, Д. Современные художники и правда в искусстве / Д. Рескин; пер. со 2-го англ. изд. П. С. Когана. — М.: Типография А. И. Мамонтова, 1901. — 476 с.
168. Розанов, В. Люди лунного света / Розанов В. — М.: Наука, 1998. — 325 с.
169. Русская художественная культура конца XIX — начала XX века (1908–1917). Кн. 4. — М.: Наука, 1977. — 456 с.
170. Русское искусство. Иллюстрированная энциклопедия. — М.: Трилистник, 2001. — 568 с.
171. Сайко, Е. А. Культур-диалог философии и искусства в эпоху серебряного века / Сайко Е. А. — М.: Изд-во МГУ, 1993. — 345с.
172. Сайко, Е. А. Культур-диалог философии и искусства в эпоху Серебряного века: Монография / Сайко Е. А. — М.: Изд-во РАГС, 2004. —144 с.
173. Сайко, Е. А. Образ культуры Серебряного века: культура-диалог, феноменология, риски, эффект напоминания: Монография / Сайко Е. А. — М.: Изд-во «Проспект», 2005. — 264 с.
174. Сайко, Е. А. Серебряный век: философско-культурологические аспекты. Символизм: Лекция / Сайко Е. А. — М.: МАКС Пресс, 2007. — 48 с.
175. Сайко, Е. А. Серебряный век: философско-культурологические аспекты. Модерн: Лекция / Сайко Е. А. — М.: МАКС Пресс, 2007. — 32 с.
176. Сайко, Е. А. Феномен «переходность»: философско-культурологические аспекты: Учебное пособие / Сайко Е. А. — М.: МАКС Пресс, 2006. — 104 с.
177. Самосознание европейской культуры XX века. — М., 1991. — 456 с.

178. Сарабьянов, Д. В. Новейшие течения в русской живописи предреволюционного десятилетия / Сарабьянов Д. В. // Советское искусствознание. — Вып. 1. — М., 1981. — С. 80.
179. Сарабьянов, Д. В. Русская живопись 19 века среди европейских школ / Сарабьянов Д. В. — М., 1980. — 368 с.
180. Сарабьянов, Д. В. Русская живопись конца 1900 — начала 1910-х годов / Сарабьянов Д. В. — М., 1971. — 342 с.
181. Сарабьянов, Д. В. Стиль модерн. Истоки, история, проблемы / Сарабьянов Д. В. — М.: Искусство, 1989. Изд. 2-е, 2001. — 578 с.
182. Серов, В. А. Письма к О. Ф. Серовой. 1909–1910 / Серов В. А. // Мастера искусства об искусстве. — М.-Л.: ИЗОГИЗ, 1937, — 514 с.
183. Серпинская, Н. Я. Флирт с жизнью (Мемуары интеллигентки двух эпох) / Серпинская Н. Я. — М., 2003. — 344с .
184. Скворцова, И. А. Стиль модерн в русском музыкальном искусстве рубежа XIX–XX веков / Скворцова И. А. — М.: Композитор, 2009. — 256 с.
185. Стернин, Г. Ю. Художественная жизнь России 1900–1910-х годов / Стернин Г. Ю. — М.: Искусство, 1988. — 335 с.
186. Стернин, Г. Ю. Художественная жизнь России на рубеже XIX–XX веков / Стернин Г. Ю. — М.: Искусство, 1970. — 346 с.
187. Стиль жизни — стиль искусства. Развитие национально-романтического направления стиля модерн в европейских художественных центрах второй половины XIX — начала XX века. Россия, Англия, Германия, Швеция, Финляндия / Отв. ред. Кислых Г. С. — М.: Государственная Третьяковская галерея, 2000. — 607 с.
188. Теория композиции как поэтика архитектуры. — М., 2002. — 456 с.
189. Турчин, В. С. Образ двадцатого... в прошлом и настоящем. Художники и их концепции. Произведения и теории / В. С. Турчин. — М.: Прогресс Традиция, 2003. — 648 с.
190. Турчин, В. С. По лабиринтам авангарда / В. С. Турчин. — М.: Изд-во МГУ, 1993 — 246 с.

191. Турчин, В. С. Социальные и исторические противоречия стиля модерн / В. С. Турчин // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 8. История. — 1977. — № 6. — С. 65–81.
192. Ульянов, Н. Воспоминание о Серове. — М., — Л.: Искусство 1945 (цит. по: Книга для чтения по истории русского искусства. Вып. IV. Искусство. М., — Л., 1948 — 360 с.).
193. Фар-Беккер, Г. Искусство модерна / Фар-Беккер Г. — Köln: Konemann, 2000. — 785 с.
194. Федоров-Давыдов, А. А. Русское искусство промышленного капитализма / Федоров-Давыдов А. А. — М., 1929. — 235 с.
195. Федотов, Г. П. Судьба и грехи России: избранные статьи по философии русской истории и культуры: в 2 т. / Г.П. Федотов. — СПб.: София, 1991. — Т. 1. — 352 с.
196. Философия и искусство Серебряного века в судьбе России: монография / под ред. М. И. Панфиловой, Е. А. Трофимовой. — СПб.: СПбГИЭУ, 2012. — 390 с.
197. Формальное разрешение мотива «шестивия» у Серова // Труды секции искусствознания Института археологии и искусствознания. — М., 1928. — Т. 2.
198. Фрейд, З. Воспоминания Леонардо да Винчи о раннем детстве / З. Фрейд; пер. с нем. Р. Додельцева, М. Попова. — СПб.: Азбука, 2013 — 222 с.
199. Хабермас, Ю. Модерн — незавершенный проект / Хабермас Ю. // Вопросы философии. — 1992. — № 4. — С. 39–52.
200. Хабермас, Ю. Философский дискурс о модерне. Двенадцать лекций / Ю. Хабермас; пер. с нем. 2-е изд., испр. — М.: Весь мир, 2008. — 342 с.
201. Хайдеггер, М. Слова Ницше «Бог мертв» / Хайдеггер М. // Вопросы философии. — 1990. — № 7. — С.170–171.
202. Ходасевич, В. Ф. Некрополь / В. Ходасевич; сост., вступ. ст., коммент. Н. А. Богомолова. — М.: Вагриус, 2006. — 444 с.

203. Шестаков, В.П. Прерафаэлиты: мечты о красоте / В. Шестаков. — М.: Прогресс-Традиция, 2004. — 222 с.
204. Шестаков, В. П. Эрос и культура: философия любви и европейское искусство / В.П. Шестаков. — М.: Республика; Terra Книжный клуб, 1999. — 239 с.
205. Шопенгауэр, А. Метафизика половой любви / Шопенгауэр А. — СПб.: Азбука-классика, 2005. — 254 с.
206. Эко, У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста. М.: Симпозиум, 2007. 510 с.
207. Эткинд, А. М. Эрос невозможного. Развитие психоанализа в России / Эткинд А. М. — М.: Гнозис; Прогресс — Комплекс, 1994. — 376 с.
208. Этот бесстыдный стиль модерн: фотоальбом. — М.: Копирайт, 2008. — 326 с.
209. Яйленко, Е. Миф Италии в русском искусстве первой половины XIX века / Е. Яйленко. — М.: Новое литературное обозрение, 2012. — 344 с.: ил.
210. Якимович, А. К. Утопии XX века: к интерпретации искусства эпохи / Якимович, А. К. // Вопросы искусствознания. — 1996. — № 1. — С 45–57.
211. Якимович, А. К. Эпоха сокрушительных творений. Из истории искусства и мысли XX века / Якимович А. К. — М.: Галарт, 2008. — 288 с.