



Есть затоптанные, как ступеньки метро, слова, без которых трудно передвигаться.

Каждому понятно, что слово *modern* переводится с английского словом «современный». Каждому известно, что кроме перевода существует еще и перенос; им ведает метафора. Для всякой эпохи современным является то, что считает современным современник. То, что было современным в предыдущую эпоху, оказывается в лучшем случае традиционным, в худшем — просто древним. Но не каждый знает, что такое метонимия. Это переименование: одно явление именуется другим.

Случай с английским *modern* — цепная метонимическая реакция. В Германии конца XIX века странное явление «современности» получило название «Югендстиль» (*Jugendstile* — по названию журнала «Юность», «Jugend»); во Франции и Бельгии — «Ар нуво» (*Art Nouveau*, новое искусство), «стиль Гимара», «стиль Мухи»; в Австрии — «*Secession*»; в Италии — «*Liberti*». В России поступили проще: сняли кальку и русифицировали. Будучи поначалу выражением «современного», *modern* быстро превратился в «модерн», в марку, в логотип, стал тем, чем историки обычно метят невиданную ранее культурную форму, — семиотическим тоталитаризмом. Собственно, понятие «модерн», взятое из английского, а не из французского или итальянского, исторически наиболее точное: движение зародилось в Англии в 1860-х (Моррис, Россетти), Макмардо в 1883-м нарисовал обложку книги «Городские церкви Рена», а Бёрдсли в середине 1890-х начал издание «Yellow Books». Конечно, постарались французы (Гоген, Майоль, Пюви де Шаванн), бельгийцы (Орта, Ван де Вельде), швейцарцы (Ходлер), австрийцы (Климт), шотландцы (Макинтош), немцы (Ольбрих, Клиндер, Фогелер) — кто и мыслил менее академично, и чувство времени у кого было сродни инженерной остроте Эйфелевой башни, и верность традиции европейского искусства переосмысливалась смелее, чем эта традиция формировалась. Впрочем, преодоление традиций к концу XIX века само сделалось традиционным.

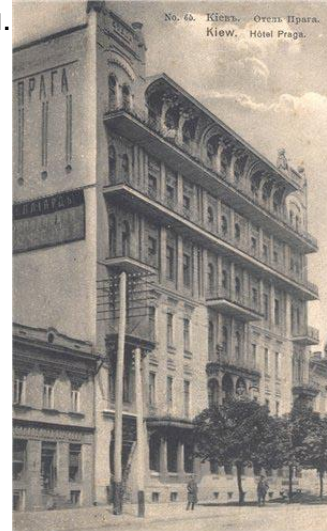
Невероятно, но модерн — классический случай преодоления классицизма. Впрочем, во времена художественного владычества символизма 1880–1910-х такая ломка не выглядела парадоксальной, и модерн предстал как большой архитектурный стиль. Он обнял все, что обычно обнимают стили: сначала интерьер, затем рукоделие, потом фасад. Мастера модерна сделались натуралистами и начали производить естественный отбор: отбирали у природы, что могли, и возвращали на улицу в переделанном виде — будто сочиняли художественный пасквиль на Дарвина в городскую газету.

По большому счету, модерну не сvezло в истории архитектуры хотя бы потому, что даже именитые дрессировщики прошлого пытались приложить к нему те же историко-культурные шаблоны, что и к прочим стилистическим явлениям: Ренессанс, барокко, классицизм. Но циркули и линейки их остроумия оказались неверного масштаба. Модерн как целостное явление вынужден был вписываться в стареющую шеренгу великих стилей, наконец, заняв место где-то между эклектикой 1890-х и конструктивистскими тенденциями начала 1920-х. Странно, но исследователи все же замечали, сколь тесным оказывается это Прокрустово ложе, однако, навесив ярлык «качественно иного мировосприятия», якобы вызревшего на преодолении импрессионизма, тем стыдливо и ограничились. Конечно, появление модерна было обусловлено предшествовавшими десятилетиями архитектуры «свободного выбора» с высокой пластической вариабельностью фасадов (лишь частично ограниченной расхожими представлениями о том или ином историческом стиле на основе нескольких канонизированных образцов). Модерн стремился преодолеть «приставленность» рисованных фасадов, хотя в брандмауэрной застройке достичь единства фасада и внутренности можно было лишь на той же рисованной, декоративной основе. Источник противоречий модерна — превращение декларируемого творческого метода в модный стиль с очевидным привкусом художественной элитарности, с надменностью вызова. Это судьба всех доктрин XX века, и модерн, на рубеже XIX–XX столетий показав модель такой судьбы, одним из первых испытал ее бетховенские удары. Они пришлись по латунно-хрустальным чернильницам, японским веерам из слоновой кости и граммофону Берлинера.

Элитарное устремление модерна зашло в тупик, когда стиль сделался полноправным членом оппозиции академизму. Но в нем самом гнезился казус. Например, противоречие между устремлением к повсеместной демократической эстетизации тамерлановой пестроты городского плана и невозможностью создать архитектурный ансамбль в стиле модерн: в нем не было градостроительного потенциала. Или — между изначальной художественной уникальностью и массовым тиражированием формальных признаков. Или — между традиционными представлениями о тектонике и нарушающей эти представления тектоникой модерна: современный интерьер особняка профессора Эмиля Тасселя в Брюсселе (архит. В. Орта, 1893 г.) — начальный пример использования ковбойской линии «удар бича» — скрывался за благонамеренным неоклассическим фасадом.

В таких адских условиях новый стиль не мог не восприниматься эпатажным, неудобным. Юный Чехов устами Саши Платоновой в «Безотцовщине» выразил принцип общественного шока словами: «Отчего люди не пишут так, чтоб всем

понятно было?" Модерн поначалу был непонятен, обыватель привыкал к магнитному полю его семантики слишком постепенно. Масло в огонь непонимания подливали сами мастера модерна, которые, подобно шмелю, переносили новое чувство формы, проявлявшееся в полиграфии, модных журналах и афишных тумбах, на живое вещество печальных шехтелевских лилий московского особняка Рябушинского. А. Козлов едва ли не единственным в Киеве вознамерил модерным майоликовым панно "Пан с нимфами" фриз доходного дома по Лютеранской, 15 (архит. А. Вербицкий, 1908 г.): киевский модерн не был интеллигентным, но очень хотел таковым казаться.



Странно, что здания в модерне вообще на киевских улицах были построены, в этом скрыт некий парадокс. Срок жизни стиля — 1893–1914 гг., в Киеве — с 1902-го. Всего-то за двенадцать лет он не только сформировался, но успел развиться и даже усохнуть, став достоянием плюмажной кутерьмы обсуждения. Впрочем, в отличие от историзма и эклектики, модерн в России (и Киеве) внедрялся споро: это были какие-то центростремительные роды, естественным образом разрешившиеся к 1914 году и насильно оборванные Первой мировой. Война вообще довершила декаданс (куда декаданснее!), пресекла символистов, надрала уши футуристам, имажинистам и грубым словом одернула акмеистов: какая уж здесь "тоска по мировой культуре", когда культура не может совладать с политикой.

Трехцветный флаг над Городской думой, розово-полосатые маркизы над витриной кондитерии Семадени, рысистые бега, папирсы Колобова и Боброва, пиво "Калинкин", открытки с кичевыми текстами "Жажду свиданія" или "Прости нав Ёки", будто сошедшие со страниц Аверченко и "Сатирикона", карманные часы Валлтхема, гастроли дуровских львиц и слонов, куры, разгуливающие по Крещатику, — таким был Киев рубежа веков, городом титулярных советников, советы которых никому не нужны, и нафабранных жандармов, не сумевших уберечь Столыпина. — В небе потихоньку шумела смешная этажерка-геликоптер "Илья Муромец" Сикорского, а П. Нестеров показывал *salto mortale*, на поверку оказавшееся *immortale*. Самолюбие и самомнение у киевлян были европейскими, а развитие и поступки азиатскими. Памятники подпирали плиты с инскрипциями: "Императору Николаю I — благодарный Киев", "Петру

Аркадьевичу Столыпину — русские люди"; Богдану Хмельницкому — "единая неделимая Россия"; Александру II, царю-освободителю, — "благодарный юго-западный край". Эти надписи соседнили с разнообразием торговых вывесок, иногда забавных, с латинскими девизами "Salve" ("Привет!"); на полу дома Подгорского на Ярославовом валу, 1, "Ora et labora" ("Молись и трудись"); на фасаде дома Сидорова по Ярославову валу, 21/20, сакраментально-римским S. P. Q. R. ("Senatus Populusque Romanus"; "Сенат и народ римский") — на фасаде дома Качала по Владимирской, 45. Допустим, с царями и премьерами ясно, но — римский сенат? Средний киевлянин, как и средний москвич, был мещанином: мелким торговцем, лавошником, негоциантом. Только заезжие вышагивали по провинциальной брусчатке в гетрах и с сигарой. Римским строем в Киеве и не пахло: по весне хулиганила сирень и буянил каштан.

Модерн в Киеве семенил дробной походкой киевского маргинала, и местные архитекторы вынуждены были семенить подле. Разве среди заказчиков были мало-мальски известные, выразительные люди? Нет. Как во время 9-го января: столько убитых, столько раненых, и ни одного известного человека (О. Мандельштам)! Мещане, как известно, самообслуживаются оптимизмом. Но турист и нынче передвигается по Киеву мелкими церковными шажками. С такой скоростью даже поезда тогда не ходили. Зато первый в России трамвай, пущенный в Киеве в 1892-м, несколькими лошадиными силами мог взобраться по Владимирскому спуску, неся модерный завиток рекламной афишки "Пять поколѣній опытныхъ хозяекъ стирають мыломъ "А. М. Жуковъ" на синих боках. Какие Мунк, Ибсен или Метерлинк, какие Гамсун или Ницше! Мыло "А. М. Жуковъ"; Михайловский электрический подъем (фуникулер), заброшенный Андреевский спуск с будущим домом Турбинных и дешевый французский роман Бурже.

Со скоростью лошадиного хода и стремительностью паровозного гудка беспардонно врвался модерн в культуру Европы Западной и еще более — Восточной. Быстрое превращение точечных вдохновений модерна чувственного (линия "удар бича"); в рациональный есть его эклектическое инфицирование другими, близкими глазу и ставшими традиционными во второй половине XIX века архитектурными причудами — неорюс (петушки да кокошники, колонки-бочечки и мужской сарафан Васнецова), неоклассика (частокол колонн, чистая стена, фронтон и железо безделушек), неоготика (готики в России не было, а очень хотелось, вот и "переписывали"); необарокко (цементно-гипсовая бакалея Мариинского дворца и Андреевской церкви, с позолотой перенесенная на белые стены: на их фоне "темнолистые киевские тополи упоительны"); да кирпичный стиль киевских подрядчиков 1850–1890-х. Подрядчики, привыкшие строить в прагматическом духе орфографической работы кирпича, беспринципно смешивавшие стилистические принципы (эклектика), обрели сноровку издеваться над кирпичом: он выгибался, как кошка, круглился и овалился, делаясь фирменным знаком десятилетия 1900-х. А потом скрывался штукатуркой, чтобы не было стыдно за бесшабашность движения, выраженного в косном материале. Органически сострадавая банальности, нежно соболезнуя мертвенному быту, модерн создал культ символически обезличенных пластических формул, вдохнув в них чудесную и — увы — последнюю жизнь

универсальной lingua postadamica.

Центральный принцип архитектурного модерна: конструктивно-технический фактор помещен в разряд формообразующих, первичных. Родившись из декорации, модерн стремился быть конструкцией: получалось это не всегда и не у всех. Алфавит его строительной грамоты выражен офранцузженными и онемеченными литерами. В 1907-м А. Бенуа с нелицеприятной и горькой преданностью возмущался, что «книжная витрина украшается кокетливыми альманахами, более или менее в стиле “модерн”, часто до того “в стиле”, что ни одной буквы на обложке не прочесть без долгого и внимательного изучения». Но именно тогда, в эпоху трамвая, телефонных барышень и «грандиозных велосипедных гонок с участием Уточкина и Бутылкина», начал проклевываться интерес обывателя к тому, в чем он живет, по каким улицам ходит, что видит, задрав голову. Появилось и окрепло тактильное любопытство: как выглядит безделушка, которую держишь в руке.

Модерн потакал обывателю, и его киевская элитарность упорно кажется наносной и малоискренней. Мещанство и плохой выговор — у нее в крови. О. Мандельштам издевался: «Прислушайтесь к говору киевской толпы: какие неожиданные, какие странные обороты! Южно-русское наречие цветет — нельзя отказать ему в выразительности.

– Не ездь коляску в тени, ездь ее по солнцу!

А сколько милых выражений, произносимых нараспев, как формулы жизнелюбия: «Она цветет как роза», «Он здоров как бык» — и на все лады спрягаемый глагол «поправляться». Да, велико жизнелюбие киевлян» (очерк «Киев», 1926 г.). Разве мог возникнуть в таком городе рафинированный европейский модерн, вскормленный на жюльенах великофранцузского архитектурного шовинизма?!



Модерн — соавтор Серебряного века. Но Серебряный век в столице Юго-Западной России — понятие условное: киевская культурная матрица едва ли могла его вместить. И хотя выпускниками Университета св. Владимира были Н. Бердяев, Я. Голосовкер, Г. Шпет, С. Кржижановский, Лев Шестов, М. Булгаков, П. Блонский — «заверченные, как строчка из Аверченко»; знаковые речевые фигуры киевско-московских умственных скороговорок, — Киев был и оставался мещанским. Модерн в Киеве —

явление аномальное. Потому совершенно непонятное, труднообъяснимое, избыточное для киевских ландшафтов, приученных к пушечной прямизне Брест-Литовского проспекта. Где-то в тихих бестрамвайных захолустьях центра — на нынешних улицах Ветрова или Олесья Гончара — модерн был возможен как «желтая пресса», как следование моде и... удовлетворение вкусов польской партии в Городской думе. Неудивительно, что именитые киевские архитекторы модерна — либо немцы (Э. Брадтман, М. Клуг), либо поляки (Ф. Мехович, В. Городецкий, И. Ледоховский, С. Воловский, Г. Гай, П. Свадковский), представители привносимых культур. Более того, привносимых настолько цитатно, что как-то неловко повторять наблюдение: портал парижского «Кастель Беранже» (архит. Э. Гимар, 1897–1898 гг.) и въезд во двор в клинике Маковского/Качковского (ул. Олесья Гончара, 33, archit. И. Ледоховский, 1907 г.) выдержаны в одних формах, можно перепутать. Но, конечно, не только в партийности дело. В киевской среде органически уживались сооружения разной стилистики, которые бесконфликтно вписывались в пеструю архитектурно-ландшафтную фамильярность южной столицы. А мещанский дух диктовал анекдотичность исторических ситуаций. В разрушенном во время Великой Отечественной модерном цирке, «Гиппопаласе» П. Крутикова на Николаевской (где выступали отнюдь не с цирковыми трюками Ф. Шляпин, Л. Собинов, А. Куприн, В. Маяковский), в апреле 1918 г. был избран гетманом Украины генерал П. Скоропадский. Разве это возможно в европейской столице: что киевский цирк 1918-го, что мюнхенская пивная 1933-го — провинция, хлебниковская *pro vincere*, «завоеванность»?

Начало киевского модерна — в «Сошествии Святого Духа на апостолов» М. Врубеля на хорах Кирилловской церкви (1885 г.): невиданное нужно начинать с виданного (пуговица, манжет, глаз), и тогда произведение делается еще более «невиданным», поскольку замешано на реальности. Так случится с архитектурой киевского модерна: реальность прагматической функции и невиданность декора в произведениях Городецкого и Ледоховского будут совмещены. Их постройки — единение фантастичности искусства с реализмом архитектуры, которое лишь на пути модерна могло дать питательный художественный результат, в буквальном смысле неповторимый. Это позже, на излете модерна, образ станет аббревиатурой, товаром, которым подменялась творческая ценность. Творчество уступит место комфорту.

*Говоря ненаучно, социальная задача архитектора-художника эпохи модерна состояла в том, чтобы средствами архитектурной формы изменить «визуальную ситуацию» киевской улицы. Как модерн во Франции не мог явиться без предварительного опыта Эйфелевой башни на Всемирной выставке 1889 г., так модерн в Киеве не мог возникнуть без павильонов «на курьих ножках» промышленной выставки 1897-го, в особенности — павильонов Ю. и К. Потоцких, в которых Городецкий достиг предела декоративной сладости, присущей взбитым сливкам неорюс.*

# НАМЕСТНИЧЕСТВО КИЕВСКОГО МОДЕРНА

Автор: Андрей Пучков

---

