

Благодарности

Именно в духе монументальности заключается то, что многочисленные невидимые руки трудились за кулисами над конечным продуктом. За годы и во многих местах, которые я исследовал в период написания этой книги, число людей, которым я обязан благодарностью, постепенно становилось списком, который гораздо длиннее, чем я могу перечислить здесь. Располагая мои благодарности в хронологическом и географическом порядке, я вспоминаю счастливые моменты прохождения тех этапов и мест, куда меня привел этот проект.

Все началось во время разговора с Дином Колбасом в кофейне Waterstone's в Кембридже, в тот период, когда было еще в новинку сидеть в кофейне в книжном магазине. Я благодарю Джона Харви за то, что он предложил название этой книги, задолго до того, как я узнал, что это в принципе может стать проектом книги, и Серену Олсаретти за критику. Я благодарен Кэри Хоуи за то, что он напомнил мне, что шаг от возвышенного к смешному может быть небольшим, и Рону Грею за его обширные знания творчества Шиллера и Бетховена. Я благодарю Роджера Паркера за то, что он привлек мое внимание к интернет-каналу *Music-with-a-k*, Джона Дэтриджа за то, что он указал мне на выход из тупика именно тогда, когда мне это было нужно, Питера Франклина за то, что он всегда был рядом, даже когда он был на заднем плане, и Дэниела Чуа за его поразительную оригинальность. Я благодарен Херардо Фрагозо за то, что он был терпелив со мной. Я благодарю Пола Йейтса за то, что он прочитал ранние черновики этого исследования. Я благодарю персонал библиотеки Кембриджского университета и музыкальной библиотеки Пендлбери.

Я благодарен кофейне Savino's за хороший кофе, и за то, что его было много.

Я благодарен Люси Шэнно из Пенсильванского университета за ее внимательное чтение, пламенные дискуссии и очень долгие пробежки. Я благодарю Лилиан Вайсберг за ее интерес к проекту до того, как я узнал, что это может вылиться в проект книги. Я благодарю Дженнифер Конвей за ее крепкий кофе и твердые либеральные взгляды. Я благодарен Крису Хейсти и Джеффу Каллбергу за то, что выслушали. Я благодарен персоналу библиотеки Ван Пелта и кафе Pizza Rustica за их безупречную пенку на эспрессо.

В Принстоне я благодарен Александру Нехамасу, от которого я узнал больше о «zwischen Tür und Angel»¹, чем он, вероятно, осознает. Я благодарен Брэндену Джозефу и Тому Левину за то, что они увели меня от этой темы, и Скотту Бернхэму за то, что он вернул меня к ней. Я благодарю Констанцу Гютенке за молоко длительного хранения и разговоры о филологии. Джулио Боккалетти заслуживает благодарности за то, что познакомил меня с прекрасным миром окарины и за его непоколебимую любовь к высокому модернизму. Я благодарю Трейси Стронга за его постоянный интерес, Филиппа Больмана за то, что, как всегда, он был в теме задолго до меня, и Брайана Хайера за то, что он знает философию немецкого идеализма лучше, чем кто-либо другой. Я благодарю Дэвида Касунича за то, что он открыл для меня свой дом. Я благодарен Мэри Харпер за то, что она сделала Общество стипендиатов «домом вдали от дома». Я благодарю сотрудников музыкальных библиотек Firestone и Scheide, а также Small World Coffee за то, что они предоставили Принстону и всей Вселенной центр для общения.

Я благодарю Кэролин Аббате из Гарварда за круассаны и за прочтение всей рукописи. Я благодарю Дэвида Триппета за помощь с музыкальными примерами и Джонатана Крегора за его помощь библиографического характера. Я благодарю Маттиаса

¹ Немецкая идиома, которая означает «второпях», «мимоходом», «на бегу», «наскоро». — *Прим. перев.*

Редера за его буржуазные взгляды. Эрика Нельсона следует поблагодарить за то, что он помог мне увидеть более широкую картину исследования. Я благодарен Ингрид Монсон и Кей Шелемей за то, что они дали проекту большой толчок, Карен Пейнтер за ее чистый энтузиазм, Тому Келли за то, что он был критическим и внимательным слушателем, Сьюзи Кларк и Синдху Ревулури за то, что они всегда были рядом, Шону Галлахеру за долгие беседы и Мауро Кальканьо за то, что он познакомил меня с точкой зрения настоящего итальянца. Я благодарю Райнхольда и Доротею Бринкман за прекрасные ужины, Ричарда Тарускина за его терпение к немецкой музыке и Джеймса Хепокоски за его характерные пронизательные комментарии к рукописи. Я благодарен услужливому персоналу Гарвардской музыкальной библиотеки Эды Кун-Лёба, Библиотеки изящных искусств, Библиотеки Хоутона, Библиотеки Ламонта и Библиотеки Уайденера. И я благодарю Burdick за их горячий шоколад.

Я благодарю Альбрехта Ритмюллера из Берлина за метафоры «Воды» Вагнера, изображения Вальхаллы и неизменную поддержку. Я благодарю Фрэнка Хентшеля за прекрасную музыку для вечеринок и обсуждения творчества Альфреда Бренделя (хотя и не одновременно), а также за прочтение всей рукописи. Я благодарен Кристиану Торау за лейтмотивы и торт на озере в Шарлоттенбурге. Я благодарю Райана Майнора и Майкла Пури за их критические прочтения рукописи. Кристе Брюстле следует поблагодарить за ее экспертные знания об Антоне Брукнере. Я благодарю Зеппа Гумбрехта за его постоянное присутствие. Александр «Чип» Штайнбайс — спасибо за музыку. Также я благодарен кафедре музыки в Базеле, которая устроила мне полезный допрос, и особенно Бевилу Конвею за то, что он поделился со мной десертом. Благодарю сотрудников библиотеки Государственного института музыки, Городской библиотеки Берлина I и II, Архива Гете и Шиллера и Библиотеки Анны Амалии в Веймаре, Баварской государственной библиотеки в Мюнхене и кафе «Эйнштейн» за шампанское и яблочный штрудель.

И наконец, мои благодарности Сюзанне Райан и Норману Хирши за их профессионализм и хорошее настроение, а также за

уверенное ведение этого проекта на различных этапах. Я благодарен Стефани Аттиа и Карле Пейс за их пристальное внимание в процессе редактирования. Также я благодарю Юлию Артамонову за перевод этой книги.

Более ранние версии двух глав, главы 2 и эпилога, появились в других изданиях: «Музыкальные памятники Листа» (Nineteenth Century Music. 2002. Vol. 26/1. P. 52–72), с разрешения Regents of the University of California Press, «“Ода свободе”: Девятая симфония под управлением Бернштейна у Берлинской стены» (Beeethoven Forum. 2005. Vol. 11/1. P. 33–46), с разрешения University of Indiana Press. Разделы из эссе, впервые опубликованные на немецком языке, «Воспоминания о Веймаре» (Im Herzen Europas: Nationale Identitäten und Erinnerungskulturen / Ed. by Detlef Altenburg, Lothar Ehrlich, Jürgen John. Weimar, 2008. P. 355–366), попали в главу 3.

Я выражаю благодарность за финансовую поддержку, полученную посредством исследовательской стипендии в колледже Эммануэль в Кембридже, стипендии Эндрю У. Меллона гуманитарного форума в Университете Пенсильвании, стипендии Котсена в Принстонском обществе стипендиатов, а также благодарю Фонд Веймарского классицизма и Фонд Александра фон Гумбольдта.

Введение

Перспективы музыкальной монументальности

Несмотря на свои грандиозные устремления, музыкальная монументальность обманчиво проста. На самом деле, у каждого посетителя концерта есть очень хорошее интуитивное понимание того, что влечет за собой монументальная музыка. Мы, вероятно, ожидаем определенных грандиозных эффектов и нестандартных форм в духе, скажем, оркестровой музыки Вагнера и Берлиоза. Когда нас просят представить себе монументальные отрывки или музыкальные произведения, мы вполне можем мысленно вспомнить такие музыкальные эффекты, как подавляющие хоралы, исполняемые на медных духовых инструментах, струнные тремоло, торжествующие фанфары и тому подобное. С этой точки зрения мы думаем о музыкальной монументальности как о стилистическом свойстве, которое мы могли бы неформально описать как возвышающее, внушающее благоговение, подавляющее или возвышенное качество — или, отрицательно, как эффекты, непосредственность которых кажется слегка безвкусной, которые могут казаться напыщенными, готическими, помпезными или избыточными. Мы все знаем эти музыкальные эффекты, и мы, вероятно, можем перечислить яркие примеры в произведениях Бетховена, Листа, Вагнера, Брамса, Брукнера, Малера и других — или, если отойти от австро-немецкого репертуара, у Чайковского, Берлиоза, Сен-Санса, Верди, *e tutti quanti*¹. Из-за самоочевидной природы монументальной музыки стилистическая таксономия таких музыкальных эффектов, как можно себе представить, может быть составлена без особых проблем.

¹ И прочих (итал.). — Прим. перев.

Из-за этой самоочевидности кажется удивительным, что в музыковедческой литературе не существует всеобъемлющего описания музыкальной монументальности (практически единственная в музыковедении попытка описания монументальности как музыкального стиля предпринята Арнольдом Шерингом (Arnold Schering) и будет рассмотрена в главе 1). Несмотря на значительную роль, которую, бесспорно, играет монументальность в музыке XIX века, она не является четко определенным музыковедческим понятием. Конечно, оно иногда встречается в музыкально-исторической литературе, однако, похоже, авторы полагают, что их читатели точно знают, что имеется в виду, поэтому никаких объяснений не требуется. Альфред Эйнштейн (Alfred Einstein), например, представляет монументальность как реакцию на классицизм; для него это прежде всего симфонический прием [Einstein 1947: 65]. Теодор В. Адорно (Theodor W. Adorno) мимоходом упоминает термин «монументальность» в своей монографии о Малере; для него монументальность в первую очередь связана с эстетикой *neudeutsch* и становится пробным камнем различия между Малером и Брукнером [Adorno 1966]. Именно плодовитый Карл Дальхауз (Carl Dahlhaus) интересовался монументальностью больше других музыковедов. Он пошел немного дальше, как бы между прочим выделив элементы монументальности в большой опере и симфонической музыке, подразумевая, что монументальный стиль предполагает определенные формальные требования (которые, по его оценке, выполняются Брукнером, но не Чайковским) [Dahlhaus 1989b: 266]². Однако Дальхауз никак не определил, в чем заключаются эти формальные требования и как описать стилистические принципы, на которых основана его концепция монументальности³.

² Монументальность, по-разному связанная с именами Бетховена, Берлиоза, Брамса, Мендельсона, Сен-Санса и Шумана, также упоминается в других местах книги.

³ Зигфрид Кросс отмечает, что понятие монументальности у Дальхауза остается нечетко определенным, см. [Kross 1990: 34]. Материалы этого тома можно в определенной степени рассматривать как попытку толкования этой и других концепций, высказанных Дальхаузом.

Парадоксально, но кажется, что сама очевидность музыкальной монументальности представляет собой препятствие для академической рефлексии. Это происходит как минимум тремя путями. Прежде всего, это бросает вызов самоосознанию музыковедения как интеллектуальной дисциплины: монументальность настолько очевидна, что, кажется, мало что необходимо объяснять. Поскольку, как блестяще подметил Ганс Ульрих Гумбрехт (Hans Ulrich Gumbrecht), академическое знание занимается прежде всего усложнением вещей⁴, может показаться, что монументальность слишком проста, чтобы ее можно было использовать в сложных музыковедческих исследованиях. Как мы увидим, чаще всего самые монументальные приемы оказываются поразительно простыми настолько, что подробный анализ музыки часто кажется излишним. Кажется трудным — и бесплодные попытки Дальхауза могут рассматриваться в качестве примера — выйти за рамки простого и очевидного наблюдения о том, что монументальность каким-то образом связана с широкими жестами и грандиозными эффектами.

Во-вторых, музыкальная монументальность ставит эстетическую проблему. Негативная призма, через которую часто рассматривается монументальная музыка, по крайней мере частично является результатом того, что наряду с ощущением величественности присутствует определенно воспринимаемая поверхностность. Положительные и отрицательные качества, которыми мы изначально наделяли музыкальную монументальность, являются, разумеется, выражением столь глубоко укоренившейся эстетической амбивалентности. По словам Дальхауза, монументальность — это прежде всего «декоративный фасад» [Dahlhaus 1989b: 266, 290]. Более того, ее непосредственность обеспечивает огромную и безусловную популярность: монументальная музыка часто является музыкой для массовой аудитории. Опять же, рискну предположить, что это связано с ее простотой: монумент-

⁴ См. «Присутствия Моцарта, или Как точно можно описать “музыкальный опыт”» в рамках серии лекций «Эстетический опыт в контексте растворения границ искусств», см. также [Gumbrecht 2003].

тальная музыка как будто говорит сама за себя — она сразу понятна любому и, кажется, не требует никакого теоретического осмысления. Чаще всего музыкальные эффекты, которые обычно ассоциируются с монументальностью, достигаются не столько за счет риторического изящества или композиционной сложности, сколько за счет сочетания простого музыкального содержания и совершенно подавляющей звуковой силы.

Я, конечно, говорю здесь в общих чертах, и у многих читателей может возникнуть вполне понятное желание спасти любимого композитора от того, чтобы его изображение замазали той же монументальной кистью, что и изображения других. Примечательно, однако, что отдельные композиторы, музыка которых ассоциируется с монументальностью, обычно освобождаются от ответственности по причине некоторых извиняющих особенностей: вспомните провокационный образ музыки Малера у Адорно или недавний интерес к биографии Чайковского и связи сексуальности с его музыкой. Грубо говоря, «спасая» отдельных композиторов от «упрека» в монументальности, мы одновременно подтверждаем, что идея монументальности в целом не может быть как-либо искуплена.

И в-третьих, монументальность отягощена собственным идеологическим багажом. Шаг от популярного к популистскому может быть небольшим, а монументальная музыка оказалась чрезвычайно полезным инструментом в руках тоталитарных режимов первой половины XX века. Никто не выразил это более резко, чем Томас Манн, который отметил *a propos* высказывание Вагнера о том, что буржуазный XIX век обращался с монументальностью, под которой он имел в виду укрупненные формы, «как если бы размер сам по себе был естественным атрибутом морали»⁵. Фанфары, небесные арпеджио арфы и зажигательные звучные струнные полотна, которыми часто пользовалась монументальная музыка XIX века, казалось, транслировали моральный авторитет. Однако нам следует задаться вопросом: моральный авторитет чего? На этот важный вопрос, который часто за-

⁵ Томас Манн, «Страдания и величие Рихарда Вагнера» [Mann 1985: 134].

глушается воодушевляющими звуками, ответить гораздо труднее. В любом случае идеологическое использование монументальной музыки при тоталитарных режимах — особенно при национал-социалистах, а также в фашистской Италии и Советской России⁶ — показало раз и навсегда, что воображаемая связь между моралью и монументальностью является полностью ложной. Тем не менее мы остаемся в плену этого — в определенной позиции по-прежнему заманчиво верить в это.

Чтобы погрузиться в суть дела, возьмем фанфары из симфонической поэмы Листа «Прелюды», показанной в примере I.1, отрывка, который имеет сомнительное свойство прочно ассоциироваться с национал-социалистической *Deutsche Wochenschau*, еженедельной программой новостей (в этом контексте фанфары часто называли *Rußlandfanfaren* или *Siegesfanfaren*, хотя этот эпитет, очевидно, был связан не с программной концепцией симфонической поэмы Листа, а, скорее, с текущей политической ситуацией 1940-х годов [Prieberg 1982: 339–340]). В новаторском исследовании использования музыки во время национал-социалистического режима Ханнс-Вернер Хейстер (Hanns-Werner Heister) и Йохем Вольф (Jochem Wolff) указали на многочисленные различия между оригиналом Листа и версией, которая использовалась для объявления новостей военного времени. Они отмечают, что в кинематографическом джингле фанфары вырваны из контекста, изъято длительное мотивное развитие, кульминацией которого являются оригинальные фанфары Листа. Более того, версия, в которой отрывок приобрел известность как новостной джингл, не следовала оригинальной партитуре, а представляла музыку в аранжированной, упрощенной версии, которую они описывают следующим образом: «Текстура кажется урезанной, струнные пассажи, а также полифонические голоса практически не слышны. Ударные, напротив, еще более очевидны: сольные пассажи литавр, которые заменяют струнные, звучат почти как

⁶ Современная классика немецкой музыки этого периода — [Potter 1998]. Важные исследования музыки при итальянском фашизме и советском режиме см. у [Sachs 1987; Schwarz 1972].

Пример 1.1. Оverture из «Прелюдов» Листа (1856), который стал известен в 1940-х годах как Rußland-fanfaren или Siegesfanfaren, служил в качестве музыкальной темы для еженедельной программы новостей в нацистской Германии. Этот пример показывает начало звучания фанфар в оригинальной версии

The musical score is for the beginning of the 'Préludes' Overture by Franz Liszt. It is marked 'Andante maestoso' and features a key signature of one flat (B-flat). The score is arranged for a full orchestra, including Flutes I, Flutes II + III, Oboes, Clarinet in C, Bassoon, Horns in C, Trumpets in C, Trombones, Bass Trombone, Timpani, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Double Bass. The score shows the initial fanfare theme being introduced by the woodwinds and brass instruments. The first 35 measures are shown, with the tempo and key signature indicated at the top left of the score.



JS
Fl. I
Fl. II
Ob.
C. Cl.
Bas.
Hrn.
Trps.
Trom.
B. Trom.
Timp.
Viol. I
Viol. II
Vla.
Vcl.
Db.

The image displays a page from a musical score, oriented horizontally. It features a series of staves for various instruments, each with its name written below. The instruments listed from top to bottom are: JS (likely a specific instrument or section), Fl. I, Fl. II, Ob. (Oboe), C. Cl. (Clarinet), Bas. (Bass), Hrn. (Horn), Trps. (Trumpets), Trom. (Trombones), B. Trom. (Baritone Trombone), Timp. (Timpani), Viol. I, Viol. II, Vla. (Viola), Vcl. (Cello), and Db. (Double Bass). The staves contain musical notation, including notes, rests, and dynamic markings, indicating a complex orchestral arrangement. A double bar line is visible on the left side of the page, suggesting a section break or the end of a measure.

взрывы гранат» [Heister 1984: 123]⁷. Хайстер и Вольф представляют тонко дифференцированный анализ факторов, которые делают музыку подходящей для такой адаптации. Между тем подразумевается, что Лист не должен нести ответственность за это использование, поскольку его оригинальная партитура не так легко поддавалась этому идеологическому присвоению и сначала должна была быть адаптирована и упрощена. Сложность, как представляется, функционировала бы как защита от идеологического присвоения монументальности.

Хотя Хайстер и Вольф озабочены вопросами монументальности не в первую очередь, этот короткий пример раскрывает ряд аспектов, которые будут иметь значение для концепции, поскольку я буду развивать ее в следующих нескольких главах. Прежде всего, музыкальная монументальность обладает сверхъестественной способностью становиться частью различных элементов: она не только способна оказывать возвышающее психологическое воздействие на увлеченных слушателей и прославлять действие, таким образом возмещаемое, но она также каким-то образом отражается на самом композиторе (здесь это становится негативным, как показывают скрытые усилия по освобождению Листа от испорченной монументальности его музыки). Мы столкнемся с этим явлением, которое я называю «прикосновением Мидаса» монументальности, в следующих главах. Как мы увидим, это тесно связано с наблюдением Манна о том, что монументальная музыка, кажется, источает моральный авторитет, однако не уточняет носителя этого авторитета или даже природу такой морали.

Пример Хайстера и Вольфа может быть крайним случаем идеологического использования музыки — действительно таким, в котором политическое использование полностью затмевает культурные или музыкальные аспекты монументальности и который, конечно, можно сравнить с немногими другими примерами, — но он является показательным, поскольку опыт национал-социалистических лет оставил свой неизгладимый след

⁷ Все переводы принадлежат мне, если не указано иное.

в понятии монументальности. Кульминационный момент знаменитой шутки Вуди Аллена: «Я не могу так много слушать Вагнера. Меня начинает тянуть завоевать Польшу», вращается вокруг этой укоренившейся ассоциации, суммируя проблему того, насколько монументальная музыка из немецкого репертуара стала ассоциироваться с ее использованием и злоупотреблениями при национал-социалистическом режиме. В то же время наблюдение Аллена настоятельно предполагает непреодолимую силу монументальной музыки. Высказанное с хорошей дозой нелепого преувеличения, оно намекает на ее способность заставлять нас совершать безнравственные поступки, даже против нашей воли.

Возвращаясь к исходной посылке, наш обзор основных препятствий, которые мешали критическим исследованиям идеи музыкальной монументальности, показывает, что она представляется интеллектуально бедной, эстетически сомнительной и морально подозрительной. Другими словами, характер и принципы музыкальной монументальности настолько просты, что кажутся очевидными, — в действительности сама ее природа требует, чтобы они были очевидны. Монументальная музыка не только не требует, но фактически активно препятствует любому виду критического участия. Это объяснение может показаться причиной того, что монументальность сама по себе не получила серьезного критического внимания в музыковедении, но такой вывод, очевидно, является ложным следом. Ибо все, что мы получаем, отбрасывая концепцию монументальности, — это просто подтверждение ее соблазнительной силы и ее идеологических опасностей, и таким образом избавляем себя от любой возможности понять, как она работает. Мы сможем прийти к лучшему пониманию этой силы и ее основных механизмов, только если начнем критическое исследование ее убедительности с парадокса, что монументальность сама по себе препятствует любому критическому взаимодействию.

На этом этапе может быть полезно кратко подвести итоги того, что мы уже рассмотрели. Это также поможет нам пересмотреть три пункта, поднятых изначально, поскольку концепция монументальности начала трансформироваться в нечто более сложное.

Прежде всего, музыкальная монументальность больше не касается только музыкальных структур. Стилистическая таксономия, предложенная изначально, не смогла бы охватить то, что кажется критически важным в монументальности в музыке: она касается не только больших музыкальных эффектов как таковых, но и того, что они означают и как они используются. Вместо любого рода «величия» как такового монументальность лучше понимается сейчас как воображаемая связь между музыкальной величиной и величием, и эта связь, чтобы казаться естественной и самоочевидной, должна быть навсегда создана заново.

Во-вторых, описывая то, что музыкальный критик Адольф Вейсман поразительно назвал усилиями музыки «сломить нашу волю» [Weißmann 1922: 20], я приблизился к персонализации монументальной музыки, к приписыванию ей агентности. Это, несомненно, опасный шаг — особенно учитывая его идеологическую восприимчивость, — поскольку такая музыка не рождается сама по себе. Однако, как мы увидим, существенным ингредиентом атрибутов монументальной музыки является ярко выраженная театральность, которая придает ей видимость действия⁸. У нас будет возможность более подробно рассмотреть эту театральность в следующих главах.

И в-третьих, хотя концепция монументальности явно использует видимость внеисторической трансцендентности, она не является той монолитной концепцией, которой она кажется, а скорее подвержена историческим изменениям. То есть если наши оговорки против монументальности являются отражением отношения к определенной культурно-политической ситуации, которую Томас Манн памятно обозначил как «скверный XIX век»⁹, то было бы разумно не ограничивать идею монументальности определенными музыкальными эффектами и анализировать их в вакууме, но исследовать также культурные ситуации, которые

⁸ О концепциях театральности смотрите увлекательную подборку эссе [Fischer-Lichte 2001].

⁹ См. [Mann 1983] и в более широком смысле см. также Манн, «Страдание и величие», с. 135.

требуют этих эффектов. На одном уровне этот момент может быть трюизмом герменевтики, но, учитывая выраженную тенденцию монументальности к театральности, критическая герменевтическая позиция является весьма эффективным средством противодействия призыву к непосредственности и трансцендентности, который так легко просматривается как определяющая черта монументальности.

С этой точки зрения, таким образом, становится ясно — самоочевидная природа монументальности все же требует объяснения. Эти три пункта усложняют наше исследование музыкальной монументальности в том смысле, что монументальность XIX века — это не просто явление, которое может быть герметично заключено в XIX веке, но вместо этого требует от нас, как автора и читателя, вписать себя в историю. Другими словами, мы не слышим теми же ушами, что и слушатели в XIX веке, — наш музыкальный опыт неизгладимым образом отмечен опытом XX века, и, как мы уже видели и увидим далее, это имеет решающее значение для феномена монументальности.

Германист Андреас Хюссен заметил, что наша эпоха характеризуется шизофреническим двойственным подходом к монументальности: «монументализм застроенного пространства или монументальные тенденции в любой другой среде продолжают подвергаться сильной критике, но понятие памятника как мемориала или памятного публичного события пережило триумфальное возвращение» [Huysen 1996]. Здесь стоит подчеркнуть, что Хюссен добавляет новое измерение к понятию монументальности — измерение поминовения. Это до сих пор не играло никакой роли в наших рассуждениях, но вскоре станет важным — может быть, будет полезно иметь в виду, что само слово «памятник» произошло от латинского *mon-ere* — увещевать или напоминать¹⁰.

Хюссен приводит элегантный аргумент, что монументальность XIX века и ее отвержение под знаменем модернизма привели к явлению конца XX века, которое он называет антимонументальностью, осознанной попыткой противостоять подавляющему на-

¹⁰ Тщательное исследование см. [Alings 1996: 3–15].

следию XIX века с помощью более непокорного мемориального ландшафта, который не отказывается от мемориальных аспектов памятника и который может даже позволить скромное повторное наслаждение его соблазнительной силой, сопротивляясь упрощенной интерпретации и присвоению. Такие постмодернистские формы антимонументальности предполагают аналогичную культурную функцию старомодной монументальности XIX века, с тем важным отличием, что по самой своей природе их сложнее определить, и, следовательно, предположительно, они менее восприимчивы к идеологическому присвоению. Концепция антимонументальности, которую предлагает Хюссен, «в основе своей пропитана модернистским духом мимолетного и преходящего прозрения, но... не менее памятным или монументальным от этого» [Huysen 1996: 198], в конечном счете является призывом найти новые способы вернуть удовольствие — которое не обязательно совпадает с беззаботным наслаждением — монументального.

Берлин после объединения является главным местом этой антимонументальности, и особенно временное произведение искусства, «Обернутый Рейхстаг, Берлин, 1971–1995» Христо и Жанны-Клод (рис. I.1), можно описать как образец «антимонументальности» в понимании Хюссена¹¹. Художники окутали Рейхстаг серебряной тканью, которая издалека выглядит как легкая вуаль, в качестве контрапункта его знакомой, нагруженной историей, несколько тяжеловесной вильгельминской архитектуре. Как было широко отмечено, сделав здание невидимым на протяжении нескольких недель, Христо и Жанна-Клод вместо этого преуспели в том, чтобы подчеркнуть присутствие архитектурного сооружения. Проект пользовался огромным успехом у публики в то время и привлек пять миллионов посетителей. Многие из них максимально использовали эту радостную передышку от внушительной архитектурной и исторической значимости этого места и тем самым превратили его в самое популярное место для пикников.

¹¹ Многое еще было написано о памятных датах и памятниках Берлина после объединения, см., например, [Young 2000].

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно

в интернет-магазине

«Электронный универс»

e-Univers.ru