

ОЛИВИЯ

ЛЭНГ

ОДИНОКИЙ

ГОРОД

УПРАЖНЕНИЯ

В ИСКУССТВЕ

ОДИНОЧЕСТВА

Оливия Лэнг

Одинокий город. Упражнения в искусстве одиночества

*Текст предоставлен правообладателем
http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=28264114
Одинокий город. Одинокий город. Упражнения в искусстве
одиночества: Ад Маргинем Пресс; Москва; 2018
ISBN 978-5-91103-418-4*

Аннотация

В тридцать с лишним лет переехав в Нью-Йорк по причине романтических отношений, Оливия Лэнг в итоге оказалась одна в огромном чужом городе. Этот наипостыднейший жизненный опыт завораживал ее все сильнее, и она принялась исследовать одинокий город через искусство. Разбирая случаи Эдварда Хоппера, Энди Уорхола, Клауса Номи, Генри Дарджера и Дэвида Войнаровича, прославленная эссеистка и критик изучает упражнения в искусстве одиночества, разбирает его образы и социально-психологическую природу отчуждения. Человечный, дерзкий и глубоко проникновенный «Одинокий город» – книга о пространствах между людьми, о вещах, которые соединяют людей, о сексуальности, нравственности и чудодейственных возможностях искусства. Это исследование неведомого и чарующего состояния, оторванного от обширного материка

человеческого жизненного опыта, но глубинно присущего жизни как таковой.

Содержание

1. Одинокий город	7
2. Стены из стекла	17
Конец ознакомительного фрагмента.	49

Оливия Лэнг
Одинокий город. Одинокий
город. Упражнения в
искусстве одиночества

OLIVIA LAING

THE LONELY CITY

ADVENTURES IN THE ART OF BEING ALONE

CANONGATE

Данное издание осуществлено в рамках совместной издательской программы Музея современного искусства «Гараж» и ООО «Ад Маргинем Пресс»

This edition is published by arrangement with Canongate Books Ltd, 14 High Street, Edinburgh EH1 1TE and The Van Lear Agency LLC

© Olivia Laing, 2016

© Шаши Мартынова, перевод, 2017

© ООО «Ад Маргинем Пресс», 2017, 2018

© Фонд развития и поддержки искусства «АЙРИС»/IRIS Foundation, 2017, 2018

Если вы одиноки, это – вам.

...мы, многие, составляем одно...
Послание к Римлянам, 12:5



Нью-Йорк. 2016. Фотография Натальи Таракановой

1. Одинокий город

Вообразите: вы стоите ночью у окна на шестом, или семнадцатом, или сорок третьем этаже какого-нибудь здания. Город открывается вам как набор клеток, сотней тысяч окон: какие-то темны, а какие-то залиты зеленым, или белым, или золотым светом. В них туда-сюда проплывают незнакомцы, хлопчут сами с собой. Вам их видно, однако до них не добраться, и потому это обыденное городское явление, во всякую ночь, в любом городе мира, сообщает даже самым общительным людям трепет одиночества, неуютное сочетание разобщенности и наготы. Одиноким можно быть где угодно, но у одиночества городской жизни, в окружении миллионов людей, есть особый привкус. Казалось бы, подобное состояние противоположно жизни в городе, громадному присутствию других людей, – и все же, чтобы развеять чувство внутренней отделенности, одной лишь физической близости недостаточно. Живя бок о бок с другими, удается – очень запросто – ощущать себя оставленным и отделенным. Город, бывает, – место одинокое, и если признать это, становится ясно, что одиночество – совсем не обязательно физическое уединение: это отсутствие или скудость связи, сплоченности, родства, невозможность по тем или иным причинам обрести всю необходимую близость. *Неудовлетворенность*, как сообщает нам словарь, *из-за отсутствия близких отношений*

с другими. Едва ли удивительно в таком случае, что одиночество достигает апофеоза в толпе.

В одиночестве трудно признаться, трудно его и определить. Как и депрессия – состояние, с которым оно часто пересекается, – одиночество может глубоко пропитывать ткань личности: в той же мере человек может быть смешливым или рыжеволосым. Но, опять-таки, одиночество бывает и преходящим, может возникать и исчезать в ответ на внешние обстоятельства – вслед за горем, расставанием или сменой круга общения, к примеру.

Подобно депрессии, меланхолии и беспокойству, одиночество тоже относят к патологиям, считают недугом. Об одиночестве сказано недвусмысленно: оно бесцельно, то есть, как выразился Роберт Вайсс¹ в своем основополагающем труде на эту тему, «хроническое заболевание без положительных черт». Такие выводы вовсе не случайно связаны с убежденностью, что наше предназначение – состоять в парах или же что счастье либо может, либо должно быть постоянно в нашем распоряжении. Но не все разделяют такую судьбу. Возможно, я ошибаюсь, но не думаю, что опыт нашего совместного бытия, каким бы он ни был, может оказаться полнотой лишен смысла и не обладать ни богатством, ни ценностью.

В 1929 году Вирджиния Вулф описала у себя в дневнике

¹ Роберт Стюарт Вайсс (р. 1925) – американский социолог, психолог, просветитель. – *Здесь и далее примечания переводчика.*

чувство *внутреннего одиночества*, в котором, как ей казалось, полезно разобраться, и добавила: «Вот бы суметь поймать это чувство – чувство пения действительности, когда некто влеком одиночеством и безмолвием прочь из обжитого мира». Вот что интересно: одиночество может привести вас к опыту действительности, иначе недоступному.

Не так давно я провела некоторое время в Нью-Йорке, на этом бурлящем острове из гранита, бетона и стекла, ежедневно проживая одиночество. И хотя опыт этот оказался вовсе не уютным, я начала задумываться, не права ли была Вулф и нет ли в этом переживании чего-то потаенного – более того, не подталкивает ли оно осмыслить кое-какие серьезные вопросы: что вообще означает «быть живым».

Кое-что сияло мне всеми огнями – не только как отдельному человеку, но и как гражданину нашего столетия, нашей мозаичной эпохи. Что это значит – быть одиноким? Как мы живем, если не вовлечены в жизнь другого человека? Как мы устанавливаем связи с другими людьми, особенно если нам нелегко разговаривать? Лекарство ли от одиночества – секс, и если так, что происходит, когда собственное тело или же сексуальность видятся нездоровыми или ущербными, когда мы хвораем или не благословлены красотой? И помогает ли нам при этом техника? Сближает ли она людей, или же экраны – наша ловушка?

Я далеко не единственный человек, кого занимают подобные вопросы. Всевозможные писатели, художники, кинема-

тографисты и авторы песен так или иначе исследовали тему одиночества, пытались отыскать точку опоры, разобраться с трудностями, возникающими из одиночества. Я же в то время стала влюбляться в зрительные образы, находить в них утешение, какого не обретала нигде более, и потому исследования свои в основном вела в области визуального искусства. Мною владело желание установить связи, добыть физические свидетельства, что мое состояние проживают и другие люди, и я, пока обитала на Манхэттене, принялась собирать произведения искусства, которые, казалось, выражают одиночество или же обеспокоенность таковым – проявления одиночества в современном городе, особенно – в Нью-Йорке последних семидесяти с лишним лет.

Сперва меня привлекли сами образы, но по мере погружения в них я начала сталкиваться с людьми, стоявшими за этими образами, – с людьми, которые и в жизни, и в работе справлялись с одиночеством и сопряженными с ним невзгодами. Из многочисленных хроникеров одинокого города, чьи работы просветили или тронули меня и кого я рассматриваю на страницах этой книги, – а среди них Альфред Хичкок, Валери Соланас, Нэн Голдин, Клаус Номи, Питер Худжар, Билли Холидей, Зои Леонард и Жан-Мишель Баския – меня сильнее всего увлекли четверо: Эдвард Хоппер, Энди Уорхол, Генри Дарджер и Дэвид Войнарович. Не все они, разумеется, были постоянными обитателями одиночества, – напротив, благодаря им удалось запечатлеть разно-

образие положений и углов зрения. Впрочем, все они были сверхчувствительны к пропастям между людьми, к тому, каково это – быть островитянином в толпе.

Это кажется невероятным в случае Энди Уорхола, известного своей неустанной общительностью. Он почти никогда не оставался без блистательной свиты, однако работы его на редкость красноречиво говорят о разобщенности и безданных привязанностях: с этими напастями он имел дело всю жизнь. Искусство Уорхола надзирает за пространством между людьми, ведет грандиозное философское исследование сближения и отдаления, родства и отчуждения. Как и многие одинокие люди, он был неисправимым барахольщиком, он создавал предметы и окружал себя ими, заслоняясь от диктата человеческой близости. В ужасе от физического соприкосновения, он почти не покидал дома без доспехов фототехники и магнитофонов: они – его посредники и буферы при взаимодействии с людьми; такое поведение способно пролить свет на то, как мы применяем технику в наш век так называемой подключенности.

Уборщик и художник-изгой Генри Дарджер обживал противоположную крайность. Обитая один в чикагских мебели-рашках, он создал вокруг себя едва ли не вакуум – ни дружеских связей, ни публики, – вымышленную вселенную чудесных и устрашающих существ. В его комнате, которую он неохотно покинул в восемьдесят лет, чтобы скончаться в католическом приюте, обнаружили сотни изощренных оше-

ломляющих картин — труды, которые он, судя по всему, никогда никому не показывал. Жизнь Дарджера демонстрирует общественные силы, порождающие отчужденность, но также и воображение, которое способно этим силам противостоять.

В той же мере, в какой различались в смысле общительности эти художники, они создавали свои работы и взаимодействовали с темой одиночества самыми разнообразными способами: временами брались за нее напрямую, а иногда занимались предметами, которые сами по себе суть источники стигматизации или же отчуждения: секс, болезнь, насилие. Эдвард Хоппер, этот сухой немногословный человек, занимался, порой отрицая это, визуальным выражением городского одиночества, переводил одиночество в краски. Почти век спустя его образы одиноких мужчин и женщин, подмеченные сквозь витрины безлюдных кафе, контор и гостиничных фойе, остаются символами отчужденности в большом городе.

Можно показать, как выглядит одиночество, а можно и ополчиться на него, создавая предметы, недвусмысленно служащие инструментами общения, сопротивляясь цензуре и замалчиванию. Этим руководствовался Дэвид Войнарович, все еще недостаточно оцененный американский художник, фотограф, писатель и общественный деятель, чьи поразительные и смелые работы помогли мне избавиться от гнетущего ощущения стыда моего одиночества.

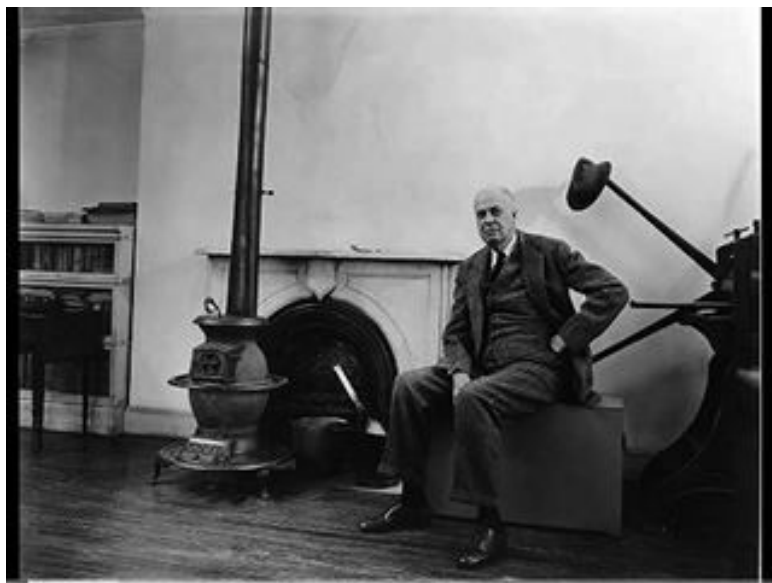
Одиночество, как я начала осознавать, – пространство людное: это сам город. А когда обитаешь в городе, даже в таком жестко и логично обустроенном районе, как Манхэттен, начинаешь с того, что в нем теряешься. Со временем создаешь себе мысленную карту, собрание любимых мест и предпочтительных маршрутов, лабиринт, который ни один другой человек никогда не сможет в точности повторить или воспроизвести. И в те годы, и далее я обустроивала свою карту одиночества, сотворенную из нужды и интереса, слеplенную как из моего опыта, так и из чужого. Я хотела понять, что это значит – быть одиноким и как это устроено в жизнях других людей, попытаться отобразить сложные взаимоотношения между одиночеством и искусством.

Давным-давно я слушала песню Денниса Уилсона. Она из альбома «Pacific Ocean Blue»², выпущенного после того, как распались «The Beach Boys». Была в ней моя любимая строчка: «Одиночество – очень особое место». Еще подростком, сидя на кровати осенними вечерами, я воображала себе это место как город, возможно, погруженный в сумерки, в которых горожане возвращаются по домам и, помаргивая, оживает неон. Я уже тогда осознавала себя гражданином этого города, очарованная заявлением Уилсона, которое прозвучало насыщенно и вместе с тем страшно.

Одиночество – особое место. Усмотреть истину в заявle-

² Деннис Карл Уилсон (1944–1983) – американский музыкант, барабанщик, вокалист и композитор рок-группы «The Beach Boys».

нии Уилсона не всегда просто, однако в дальнейших моих странствиях я смогла удостовериться, что он прав, а одиночество – вовсе не безотрадный опыт: он ведет прямоиком к сути того, что мы ценим и в чем нуждаемся. Из одинокого города произросло много чудесного – и рожденного в одиночестве, и того, что помогает его превозмочь.



Edward
Hopper to
Eric Satie

glgfactory
14K views



Edward
Hopper -
Painter of...

Colin Wingfi...
60K views



Страница YouTube с результатами поиска по запросу
«Edward Hopper». Конец 2017 года

2. Стены из стекла

В Нью-Йорке я ни разу не ходила купаться. Приезжала и уезжала, но никогда не застревала здесь на лето, и потому все открытые бассейны, столь любимые мной, стояли пустыми, вода из них была слита на время долгого межсезонья. Обитала я в основном на восточных окраинах острова, в торговых районах, снимая жилье по дешевке в ист-виллиджских многоквартирниках или общагах, выстроенных для швей, где ночи и дни напролет слышен гул машин на Вильямсбургском мосту. Шагая домой из очередного временного рабочего кабинета, какой удавалось в тот день найти, я иногда закладывала крюк через парк Гамильтона Фиша, где были библиотека и бассейн на двенадцать дорожек, покрашенный в линялый бледно-голубой. Мне в ту пору было одиноко, одиноко и бесприютно, и это призрачное голубое пространство, забитое по углам наметенными бурыми листьями, обязательно брало за душу. Каково это – быть одиноким? Чувство, похожее на голод: все равно что голодать, когда все вокруг приготовились к пиру. В этом есть стыд и тревога, а со временем они начинают лучиться наружу, и одинокий человек делается все более отрезанным от остальных, все более отчужденным. Это ранит – как ранят чувства, но есть и физические последствия: они незримы, спрятаны внутри замкнутых полостей тела. Одиночество надвигается, пытаюсь я сказать,

холодное, как лед, и прозрачное, как стекло, оно огораживает и поглощает.

Чаще всего я снимала квартиру у друга на Восточной Второй улице, в районе, где расположено много общественных садов. Многоквартирник, где я жила, не реконструировали, он был выкрашен в мышьяковисто-зеленый цвет, в кухне имелась ванная на звериных лапах, скрытая за плесневелой шторкой. В первый свой вечер там, только прилетев, страдая от смены часовых поясов, ословелая, я уловила запах газа, он делался все выразительнее, а я лежала на кровати, поднятой на платформу, без сна. В конце концов позвонила в службу «911», и через несколько минут ввалились трое пожарных, снова подожгли запал в газовой колонке и шастали по квартире в сапожищах, восхищаясь деревянными полами. Над плитой висела в рамке афиша из 1980-х к спектаклю «*Miracolo d'Amore*» Марты Кларк³. На плакате – двое актеров, облаченных в белые костюмы и остроконечные шляпы комедии дель арте. Один направляется к озаренному дверному проему, а второй вскинул руки в испуге и тревоге.

Miracolo d'Amore. Я оказалась в этом городе, потому что влюбилась, безоглядно и слишком поспешно, у меня все пошло кувырком, и я неожиданно обнаружила, что совершенно слетела с катушек. Пока длилась ложная весна стра-

³ Марта Кларк (р. 1944) – американский театральный режиссер-постановщик и самобытный хореограф. Танцевально-вокальный спектакль по мотивам поэзии Петрарки «*Miracolo d'Amore*» («Чудо любви», 1988) шел в Нью-Йорке всего месяц.

сти, мы с моим мужчиной состряпали полоумный план, согласно которому я покину Англию и навсегда воссоединюсь с ним в Нью-Йорке. Когда он внезапно передумал – чередой телефонных звонков выражая свои возрастающие сомнения, – я оказалась неприкаянной, меня ошарашило стремительным началом и еще более стремительным концом всего того, чего я ожидала и в чем так нуждалась.

В отсутствие любви я безнадежно цеплялась за сам город – бесконечное полотно магических салонов и винных лавок, толчея автомобилей, живые омары на углу Девятой авеню, сочащийся из-под земли пар. Не хотелось терять квартиру, которую я снимала в Англии почти десять лет, но у меня там не было ни привязок, ни работы, ни семейных обязательств, которые смогли бы меня удержать. Я нашла съемщика и наскребла денег на авиабилет, не зная тогда, что вхожу в лабиринт, в крепость внутри самого Манхэттена.

Впрочем, это не совсем так. Первая моя квартира находилась вообще не на острове. Она была в Бруклин-Хайтс, в паре кварталов от того места, где я бы жила в параллельной действительности воплощенной любви, в призрачной другой жизни, что преследовала меня почти два полных года. Я приехала в сентябре, и на паспортном контроле пограничник спросил у меня без тени дружелюбия: «Почему у вас дрожат руки?» Автострада Ван-Вика не изменилась – безрадостность и бесперспективность, – а большая дверь открылась ключом, который отправил мне «ФедЭксом» друг, да-

леко не с первой попытки.

Квартиру я прежде видела всего однажды. Студия с кухонькой и элегантно брутальной ванной, полностью отделанной черным кафелем. Имелся в квартире и еще один иронический и жутковатый плакат – старая реклама какого-то бутилированного напитка. Улыбчивая женщина – нижняя половина тела лучистого лимонного оттенка – опрыскивает некое дерево, богато увешанное плодами. Замысел был изобразить солнечное изобилие, но свет между бурыми особняками через дорогу толком никогда не просачивался, и стало ясно, что меня угораздило поселиться не на той стороне дома. Внизу имелась прачечная комната, но я в Нью-Йорке была еще новичком и не понимала, какая это роскошь, а потому ходила в прачечную неохотно, боясь, что подвальная дверь захлопнется и я останусь в сырой, пахнущей «Тайдом» тьме.

Чуть ли не ежедневно я занималась одним и тем же. Выходила за яичницей и кофе, бесцельно бродила по изысканным мощеным улицам или же добиралась до променада и глазела на Восточную реку, забредая каждый день чуточку дальше, пока не оказалась однажды в парке в Дамбо⁴ где по воскресеньям фотографируются пуэрториканские брачующиеся пары, девушки в громадных лепных лаймово-зеленых и пурпурно-розовых платьях, рядом с которыми все остальное смотрится усталым и солидным. За рекой – Манхэттен, свер-

⁴ DUMBO – Down Under the Manhattan Bridge Overpass («проезд под Манхэттенским мостом»).

кающие башни. Я работала, но дел мне не хватало, а по вечерам наступало скверное время: я возвращалась к себе в квартиру, садилась на диван и смотрела, как за окном включается наружный мир, лампочка за лампочкой.

Я очень хотела не быть там, где находилась. По правде сказать, беда состояла вот в чем: пространство, в котором я пребывала, не находилось нигде. Жизнь казалась мне пустой и ненастоящей, до позорного истончившейся, – так стыдятся носить запятнанную или ветхую одежду. Я ощущала себя так, будто мне угрожает исчезновение, хотя в то же время все мои чувства были такими оголенными и чрезмерными, что я частенько жалела, что не могу полностью расстаться с собой, хотя бы на несколько месяцев, пока не поутихнет внутри. Если б я могла облечь в слова то, что чувствовала, получился бы младенческий крик: «Я не хочу быть одна. Я хочу быть кому-нибудь нужной. Мне одиноко. Мне страшно. Мне надо, чтобы меня любили, прикасались ко мне, обнимали». Именно ощущение этого нуждания пугало меня сильнее прочих, словно я заглянула в неумолимую пропасть. Я почти перестала есть, у меня начали выпадать волосы – я замечала их на деревянном полу, отчего непокоя у меня лишь прибавлялось.

Одиноко мне бывало и прежде, но никогда вот так. Одиночество нарастало в детстве, а с общением, в дальнейшие годы, увяло. Я жила сама по себе с середины своего третьего десятка, часто – в отношениях, но иногда и без них. В

основном мне нравилось уединение, или, когда оно не нравилось, я почти не сомневалась, что рано или поздно wpływu в очередную связь, в очередной роман. Откровение одиночества – это всепроникающее, неизъяснимое чувство: мне чего-то недостает, у меня нет того, что людям полагается иметь, и все из-за некоего тяжкого и несомненно заметно-го снаружи изъяна моей персоны, – и это чувство проклюнулось как нежеланное последствие столь полного пренебрежения мною. Вряд ли оно не было связано в том числе и с тем, что надвигалась середина моего четвертого десятка – возраст, в котором женское уединение уже не одобряется обществом и от него настойчиво веет чужаковатостью, извращением и фиаско.

Люди за окном устраивали званые ужины. Мужчина этажом выше слушал джаз и музыку из фильмов на полной громкости, заполнял коридоры змеящимся по лестнице душистым марихуановым дымом. Иногда я разговаривала с официантом в утреннем кафе, а однажды он подарил мне стихотворение, опрятно отпечатанное на плотной белой бумаге. Но в основном я не разговаривала. В основном я сидела за стенами внутри себя самой и уж точно далеко-далеко от всех. Плакала я нечасто, но как-то раз у меня не получилось опустить жалюзи – и я расплакалась. Показалось чересчур ужасным, видимо, что кто угодно сможет заглянуть ко мне и заметить, как я ем хлопья стоя или перебираю электронные письма, а лицо озаряет яростный свет ноутбука.

Я понимала, как выгляжу. Я выглядела, как женщина с картины Хоппера. Может, девушка с полотна «Автомат»⁵, в шляпке-колоколе и зеленом пальто, она смотрит в чашку кофе, окна отражают два ряда светильников, и те уплывают во тьму. Или же как героиня «Утреннего солнца»⁶: она сидит на кровати, волосы скручены в косматый узел, смотрит на город за окном. Приятное утро, свет оmyвает стены, тем не менее есть в ее глазах, в силуэте скул, в тонких запястьях, скрещенных на голених, нечто одинокое. Я часто сидела вот так, рассеянно, посреди скомканного белья, и пыталась не чувствовать, стараясь просто дышать, вздох за вздохом.

Сильнее прочих тревожила меня картина «Окно гостиной»⁷. Смотреть на нее – вглядываться в волшебный шар предсказательницы, гадалки, в искаженные черты будущего, в скудость надежды. На этом полотне женщина взрослая, напряженная, неприступная, она сидит на темно-синем диване в пустой гостиной или фойе. Облачена парадно, в элегантные рубиново-красные шляпу и пелерину, она развернулась так, чтобы видеть темнеющую улицу за окном, хотя там нет ничего, кроме мерцающей галереи и упрямого сумрачного окна в здании напротив.

Когда Хоппера спросили, откуда взялся сюжет его картины, он ответил уклончиво: «В них совсем нет ничего точно-

⁵ «Automat» (1927, ныне в коллекции Центра искусств Де-Мойна, Айова).

⁶ «Morning Sun» (1952, ныне в коллекции Музея искусств Коламбуса, Огайо).

⁷ «Hotel Window» (1955, ныне в частной коллекции).

го, это просто импровизация на основе увиденного. Никакое это не особенное фойе, но я много раз хаживал по Тридцатым улицам от Бродвея до Пятой авеню, там много дешевых гостиниц. Возможно, они мне подсказали. Одиноко? Да, похоже, чуть более, чем я на самом деле предполагал».

О чем Хоппер? Время от времени возникает художник, воплощающий тот или иной опыт – необязательно осознанно или желая того, но с таким ясновидением и яркостью, что связи устанавливаются неустранимо. Хопперу никогда толком не нравилась мысль, что его полотна можно однозначно определить или что одиночество – его призвание, его главная тема. «С одиночеством этим слишком носятся», – сказал он как-то раз своему другу Брайану О’Догерти⁸ в одном из очень немногих своих развернутых интервью. Опять-таки в документальном фильме «Безмолвие Хоппера», когда О’Догерти спрашивает: «Можно ли сказать, что твои полотна – это размышление об отчужденности современной жизни?» Пауза, а затем Хоппер сухо отвечает: «Может, и так. А может, и нет». Позднее на вопрос, что влечет его к мрачным сценам, которые ему так близки, Хоппер расплывчато отвечает: «Кажется, все дело попросту во мне».

Отчего же тогда мы продолжаем настойчиво приписывать его работам одиночество? Очевидный ответ: на его полотнах люди обитают либо поодиночке, либо в неуютных, неразго-

⁸ Брайан О’Догерти (р. 1928) – ирландский концептуальный художник, скульптор, критик и писатель, с 1957 г. живет и работает в США.

ворчивых компаниях по двое, по трое, застывшие в позах, намекающих на неприятности. Но есть и другое – то, как он осмысляет городские улицы. Как подмечает куратор Уитни Картер Фостер в «Картинах Хоппера», Хоппер обыкновенно воспроизводит на своих полотнах «особого рода пространства и пространственный опыт, свойственный Нью-Йорку, опыт, который возникает от физической близости людей, но при этом отделенности от них в силу разнообразных факторов, в том числе движением, сооружениями, окнами, стенами и светом или тьмой». Такой способ зрения часто называют вуайеристским, но городские сцены Хоппера воспроизводят и ключевой опыт одинокого бытия: то, как чувство отдельности, отгороженности или же замкнутости сочетается с почти невыносимым ощущением незащитности.

Это напряжение имеется и в самых добродушных его нью-йоркских работах, что запечатлели более приятный, более благодушный вид одиночества. «Утро в городе»⁹, скажем, на которой обнаженная женщина стоит с полотенцем в руках у окна, тело – милые отблески лавандового, розового и бледно-зеленого. Настроение мирное, и все же заметен легчайший трепет покоя в дальнем левом углу картины – там, где открытые рамы оконного переплета являют нам здания, озаренные фланелево-розовым утренним небом. В жилом доме напротив – еще три окна, зеленые жалюзи полуопущены,

⁹ «Morning in a City» (1944, ныне в коллекции Музея американского искусства Уитни, Нью-Йорк).

нутро – резкие квадраты полной черноты. Если окна мыслить как подоби́я глаз, как подсказывает и этимология – от «око», то можно обнаружить назначение в этой преграде, неопределенность в этой красочной закупорке: видит ли кто-то эту женщину – или, может, даже смотрит на нее, – но, вероятно, и не смотрит, пренебрегает, не видит, не замечает, не хочет.

В зловещих «Ночных окнах»¹⁰ этот непокой расцветает до острой тревоги. Изображение сосредоточивается на верхней части здания, на трех отверстиях, трех щелях, сквозь которые видно освещенную комнату. В первом окне штору выдувает вовне, а во втором женщина в розовой комбинации наклоняется к зеленому ковру, икры напряжены. В третьем светится сквозь слой ткани лампа, хотя смотрится это как стена из огня.

Есть нечто странное и в точке наблюдения. Она явно где-то вверху – мы видим пол, а не потолок, – но окна располагаются по крайней мере на втором этаже, и получается, что наблюдатель, кем бы он ни был, висит в воздухе. Вероятнее же другой ответ: запечатленная сцена подмечена из окна «эля» – надземного поезда, в каких Хоппер любил кататься по ночам, вооруженный планшетом и мелком, и жадно глазеть сквозь стекло на проблески света, ловить мгновения, какие отпечатываются незавершенными в умственном взоре.

¹⁰ «Night Windows» (1928, ныне в коллекции Музея современного искусства, Нью-Йорк).

Так или иначе, наблюдатель – в смысле я или вы – втянут в этот акт отчуждения. Происходит вторжение в личное пространство, что никак не умаляет одиночества этой женщины, явленной взгляду в своей пылающей спальне.

Таково свойство больших городов: даже дома ты всегда на милости чужого взгляда. Куда бы я ни шла – сновала ли взад-вперед между кроватью и диваном, брела ли к кухне поглядеть на забытые в морозилке коробки мороженого, – меня могли видеть люди, жившие в громадном кооперативе «Арлингтон», здании в стиле королевы Анны, загромаждавшем обзор: десять кирпичных этажей, затянутых в леса. В то же время я могла сама быть соглядатаем – в духе «Окна во двор»¹¹, подсматривать за десятками людей, с которыми и словом не обменялась, покуда все они заняты повседневными сокровенными мелочами. Загружают нагишом стиральную машину, носятся на каблуках, готовя детям ужин.

В обычных обстоятельствах, я полагаю, все это в лучшем случае пробудило бы лишь праздное любопытство, однако та осень обычной не была. Почти сразу после того, как приехала, я осознала растущую тревогу относительно собственной зримости. Я желала быть на виду, желала быть воспринятой и принятой – словно под одобрительными взглядами возлюбленного. В то же время мне чудилось, что я опасно уяз-

¹¹ «Окно во двор» («Rear Window», 1954) – американский кинодетектив Альфреда Хичкока (1899–1980) по рассказу Корнелла Вулрича (1903–1968) «Наверняка это было убийство». В главных ролях Джеймс Стюарт (1908–1997), Грейс Келли (1929–1982), Телма Риттер (1902–1969).

вима, я боялась чужого суждения, особенно когда быть одной представлялось неловко или скверно, в окружении пар, в компаниях. Эти чувства, несомненно, обостряло то, что я впервые жила в Нью-Йорке – в городе стекла и блуждающих взглядов, – однако возникали они и из одиночества, а оно устремляется в двух направлениях: к близости и прочь от угрозы.

В ту осень я вновь и вновь возвращалась к картинам Хоппера, меня тянуло к ним, словно они были чертежами моей тюрьмы, а я – ее узником, будто в них содержались некие важные отгадки, данные о моем состоянии. И хотя обвела взглядом десятки комнат, я неизменно возвращалась к одной и той же: к нью-йоркской забегаловке с полотна «Полуночники»¹², которую Джойс Кэрол Оутс¹³ описала как «наш самый пронзительный, бесчисленно повторенный образ американского одиночества».

Вряд ли в западном мире найдется много людей, ни разу не вглядывавшихся в прохладный зеленый ледник этой картины, тех, кто не видел ее унылую репродукцию в приемной у врача или в конторском коридоре. Ее растиражировали до того разнузданно, что она давно уже обрела патину, какой заражаются все чрезмерно знакомые предметы, – как грязь

¹² Также «Ночные птицы» («Nighthawks», 1942, ныне в коллекции Института искусств, Чикаго).

¹³ Джойс Кэрол Оутс (р. 1938) – американская писательница, прозаик, поэт, драматург, критик.

на линзе, – и всё же «Полуночники» по-прежнему сохраняют зловещую мощь, свои чары.

Я смотрела на эту картину у себя на ноутбуке за много лет до того, как увидела ее лично в Уитни знойным октябрьским вечером. Она висела в самом конце галереи, скрытая за скоплением посетителей. «Поразительные цвета», – сказала девушка, и меня выбросило вперед. Вблизи картина выглядела иначе – с недостатками, которые я прежде не замечала. Яркий треугольник потолка в заведении покрылся трещинами. Между кофеварками возник длинный желтый потек. Краска лежала очень тонко, не полностью покрывая холст, и поверхность прорывалась мешаниной едва заметных белых пупырышков и крошечных белых волокон.

Я шагнула назад. Зеленые тени падали на тротуар остриями и ромбами. Ни один цвет в мироздании не способен столь же мощно передавать городскую отчужденность, атомарность людей внутри сотворенного ими, как этот мерзкий болезненный зеленый, возникший исключительно благодаря изобретению электричества и неразрывно связанный с ночным городом, с городом стеклянных башен, пустых освещенных контор и неоновых вывесок.

Пришла экскурсовод, высокая прическа из темных волос, за ней по пятам – стайка людей. Экскурсовод указала на картину со словами: «Вы обратили внимание – ни единой двери?», – и группа столпилась вокруг, тихонько галдя и восклицая. И правда. «Полуночники» изображают пристанище,

но нет ни зримого входа в него, ни зримого выхода из него. В глубине картины имеется мультяшная охристая дверь, ведет она, вероятно, в замызганную кухню. От улицы же зал изолирован: городской аквариум, стеклянное узилище.

Внутри этой мертвенно-желтой тюрьмы – четыре знаменитые фигуры. Подозрительная парочка, бармен в белой форме, белокурые волосы убраны под шапочку, и человек спиной к витрине, разъявленный полумесяц его пиджачного кармана – самая темная точка всего полотна. Никто не разговаривает. Никто ни на кого не смотрит. Приют ли эта забегаловка для отчужденных, место отдохновения, или же нам показывают разъединенность, процветающую в больших городах? Блистательность этой картины – в ее смуте, в отказе посвящать.

Взгляните, к примеру, на юношу за стойкой: лицо у него, может, вежливое, а может, и холодное. Он стоит в середине ансамбля треугольников, раздает ночное кофейное причастие. Но не узник ли он сам? Одна из вершин зарезана краем холста, но, очевидно, этот треугольник сужается слишком резко, и вряд ли там нашлось бы место для калитки или барной дверцы. На такие вот тонкие геометрические неувязки Хоппер был великий мастак, их он применял, чтобы разжечь в зрителе порыв, создать ощущение западни, вызвать боязнь и глубинное беспокойство.

Что еще? Я оперлась о стену, потя в сандалиях, перебрала по списку содержимое забегаловки. Три белые кофейные

чашки, два пустых стакана с голубой каемкой, две салфетницы, три солонки, одна перечница, может, сахарница или емкость с кетчупом. С потолка льется желтый свет. Мертвенно-зеленый кафель («Блистательный мазок нефритового зеленого», – так описала его Джо¹⁴, жена Хоппера, у себя в блокноте, где она каталогизировала его картины), повсюду легкие треугольные тени цвета долларовой купюры. Реклама над заведением – «Американские сигары „Филлиз“», «всего за 5 ц.» – грубые бурые закорючки. Зеленые рамы витрин магазина через дорогу, а в витринах-то ничего не показывают. Зеленое на зеленом, стекло в стекле, – настроение упрочивалось, чем дольше я смотрела, а беспокойство множилось.

Витрина забегаловки – самая странная штука: стеклянный пузырь, отделяющий заведение от улицы, изящно изгибается за самое себя. Эта витрина для работ Хоппера исключительна. Он написал их сотни, если не тысячи, но при этом все остальные – только проемы, отверстия, через которые проникает взгляд. Некоторые – с отражениями, но это единственный раз, когда Хоппер рисовал стекло как таковое, во всей его физической неопределенности. Одновременно твердое и прозрачное, вещественное и призрачное, оно единит все то, что в других его картинах частично, сплавляет в единый разрушительный символ двойной механизм заточения и явленности. Невозможно смотреть внутрь, в сияющее

¹⁴ Джозефин Верстилл Нивисон («Джо») Хоппер (1883–1968) – американская художница, жена Эдварда Хоппера (с 1924 г.).

нутро заведения, и не ощущать при этом захватывающего напряжения одиночества, того, каково это – оказаться отгороженным и одиноким на стынущем воздухе.

* * *

Словарь – чопорный арбитр – определяет слово «одинокый» как отрицательное переживание, вызываемое обособленностью, с эмоциональной составляющей, отличающей его от «уединенный», «одионый» или «сам по себе». «Угнетенный из-за недостатка общения или общества; опечаленный мыслью о собственной уединенности; ощущающий одионость». Однако одиночество необязательно связано с внешним или объективным отсутствием компании; это психологи именуют социальной изоляцией или нехваткой общения. Совершенно точно не все люди, живущие без всякой компании, одиоки; вместе с тем можно переживать острое одиночество, находясь в отношениях или общаясь с друзьями. Почти две тысячи лет назад Эпиктет писал: «Если кто-то – один, это не значит, что тем самым он и одионок, так же как, если кто-то – в толпе, это не значит, что он не одионок»¹⁵.

Такое ощущение возникает из-за прочувствованного отсутствия или недостатка близости, и тон этого ощущения – в диапазоне от неудобства до хронической невыносимой бо-

¹⁵ Цит. по: Беседы Эпиктета / пер. с древнегреч. и примеч. Г. А. Тароняна. М.: Ладомир, 1997.

ли. В 1953 году психиатр и психоаналитик Гарри Стек Салливан¹⁶ предложил определение, действительное до сих пор: «чрезвычайно неприятное и сильное переживание, связанное с недостаточным восполнением нужды в человеческой близости».

Салливан в своей работе только коснулся вопроса об одиночестве, а настоящим первопроходцем в этих исследованиях стала немецкий психиатр Фрида Фромм-Райхманн. Фромм-Райхманн провела почти всю свою трудовую жизнь в Америке и запечатлена в поп-культуре как психотерапевт доктор Фрид в полуавтобиографическом романе Джоанн Гринберг о ее подростковой борьбе с шизофренией «Я сад из роз тебе не обещала»¹⁷. Скончавшись в Мэриленде в 1957 году, Фромм-Райхманн оставила на столе неоконченное собрание заметок, которые позднее были отредактированы и изданы книгой «Об одиночестве». Этот очерк представляет одну из первых попыток психиатра или психоаналитика разобраться в одиночестве как самостоятельном опыте, который отличен от депрессии, тревожности или синдрома утраты – и, возможно, опыте, глубинно более вредоносном.

Фромм-Райхманн рассматривала одиночество как труднодоступный по своей сути предмет: его сложно описывать,

¹⁶ Гарри Стек Салливан (1892–1949) – американский психолог и психиатр, представитель неофрейдизма, отец интерперсонального психоанализа.

¹⁷ Джоанн Гринберг (р. 1932) – американский прозаик; роман «Я сад из роз тебе не обещала» (1964) в 1977 г. экранизировали.

определять, даже преподносить как тему; она сухо отмечала, что желающий рассуждать об одиночестве сталкивается с серьезным понятийным недостатком: одиночество, похоже, столь болезненный и пугающий опыт, что люди готовы на что угодно, лишь бы его избежать. Это избегание, видимо, включает в себя и странное нежелание со стороны психиатров научно прояснить этот предмет.

Она перебирала то небольшое, что могла найти, вылавливала понемножку у Зигмунда Фрейда, у Анны Фрейд, у Ролло Мэя¹⁸. Многие, считала она, смешивают разные типы одиночества, соединяют то, что временно и обусловлено обстоятельствами: одиночество горя, допустим, или одиночество, произрастающее из недостатка полученной в детстве нежности, – с более глубокими и неуловимыми видами эмоциональной отчужденности.

Об этих опустошительных состояниях она писала так: «По существу и по природе своей одиночество таково, что тому, кто от него страдает, нет возможности излить его наружу. В отличие от других эмоциональных опытов, также не изливаемых вовне, им не поделиться и посредством сопереживания. Вполне возможно, что способность к сопереживанию у другого человека затруднена тревожностью, порождаемой одними лишь волнами одиночества, которые исходят от страдающей личности».

¹⁸ Ролло Рис Мэй (1909–1994) – американский психолог и психотерапевт, теоретик экзистенциальной психологии.

Прочитав эти строки, я вспомнила, как сидела много лет назад у вокзала на юге Англии, ожидая отца. Стоял солнечный день, при мне была приятная книга. Чуть погодя рядом присел пожилой мужчина и несколько раз попытался завести со мной беседу. Разговаривать мне не хотелось, и, кратко обменявшись с ним любезностями, я начала отвечать суше, и он в конце концов, все еще улыбаясь, поднялся и ушел прочь. Мне за мою сердечную скупость стыдно до сих пор, и я не забыла, каково это: чувствовать силовое поле одиночества, давившее на меня, — эту затопляющую, неутолимую нужду во внимании и теплоте, потребность в том, чтобы тебя услышали, заметили, прикоснулись к тебе.

Откликаться на это состояние трудно; еще труднее вызвать из него. Одиночество ощущается весьма постыдным опытом, как столь противоположное должной жизни, что делается все более неприемлемым, запрещенным состоянием, и, если признаешься в нем, окружающие неминуемо бросятся врассыпную. В своем очерке Фромм-Райхманн не раз возвращается к вопросу неизреченности, отмечая, как неохотно обращаются к предмету одиночества даже самые страдающие от него пациенты. Один из случаев в ее практике: женщина-шизофреник попросила своего психиатра об отдельном приеме, чтобы обсудить свой опыт глубокого, безнадежного одиночества. После нескольких бесплодных попыток она в конце концов взорвалась: «Я не знаю, почему люди мыслят себе ад как место, полное жара и пылающего огня.

Это не ад. Ад – это отчужденно вмерзнуть в кусок льда. Вот где я нахожусь».

Впервые я прочла этот очерк, сидя на кровати, за полуспущенными жалюзи. В распечатке под словами «кусок льда» я нарисовала шариковой ручкой волнистую линию. Я часенъко чувствовала, что заключена в лед или замурована за стеклом, откуда все видела более чем отчетливо, однако не способна была ни освободиться, ни соприкоснуться ни с чем внешним так, как того желала. Вновь слушать киношные песенки сверху, торчать в Facebook, а вокруг меня – тугие белые стены. Вряд ли удивительно, что я так присохла к «Полуночникам», к этому пузырю зеленоватого стекла цвета айсберга.

После смерти Фромм-Райхманн другие психологи начали постепенно обращать внимание на эту тему. В 1975 году социолог Роберт Вайсс подготовил к изданию важное исследование – «Одиночество: опыт эмоциональной и общественной изоляции». Признав, что этой темой обыкновенно пренебрегали, он сухо отметил, что об одиночестве чаще вещают поэты-песенники, а вовсе не обществоведы. Он считал, что одиночество не только само по себе выводит из равновесия, – Вайсс пишет об этом состоянии как об «одержимости», что это состояние «примечательно настойчиво», «едва ли не зловещий недуг духа», – и при этом мешает сопереживанию, поскольку тянет за собой некую самозащитную амнезию, а потому, когда человек более не одинок, он с трудом

вспоминает, каково оно, это состояние.

Если человек прежде бывал одинок, теперь у него нет доступа к той своей самости, которая переживала одиночество; более того, человек, скорее всего, предпочтет, чтобы все так и оставалось. В итоге пострадавший в прошлом от одиночества, вероятно, откликнется на чужое одиночество без понимания или даже, не исключено, с раздражением.

Даже психиатры и психологи, по мнению Вайсса, не защищены от этого отторжения, едва ли не фобии: им тоже поневоле неловко от «одиночества, которое потенциально присуще чьей угодно повседневной жизни». В результате происходит своего рода обвинение жертвы: склонность видеть изоляцию одиноких людей как оправданную или же считать, что они сами навлекли на себя это состояние – чрезмерно застенчивы или непривлекательны, слишком жалеют себя или чересчур собою заняты. «Отчего не способен одинокий человек измениться? – так Вайсс представляет себе вопрос, который обдумывают и профессионалы, и простые наблюдатели. – Наверное, они получают от одиночества извращенное удовольствие, а может, одиночество, несмотря на боль, позволяет им поддерживать защитную отчужденность или обеспечивает эмоциональную ущербность, которая требует жалость у тех, с кем одинокие взаимодействуют».

Еще Вайсс доказывает, что одиночество характеризуется настойчивым желанием завершить этот опыт, а такого не до-

стичь одной лишь силой воли или более частыми выходами в свет – это посильно только установлением близких связей. Сказать гораздо проще, чем сделать, особенно для людей, чье одиночество произрастает из состояния утраты, или изгнанничества, или общественного осуждения, – для людей, у кого есть причины бояться или не доверять, но при этом желать общества других.

Вайсс и Фромм-Райхманн знали, что одиночество болезненно и отчуждающе, но не понимали, как возникают следствия одиночества. Современное изучение сосредоточено в особенности на этом аспекте, и попытки разобраться, что одиночество делает с человеческим телом, увенчались пониманием, почему одиночество так чудовищно трудно изгнать. Согласно работе, проведенной за последнее десятилетие Джоном Качоппо¹⁹ и его группой в Университете Чикаго, одиночество глубоко влияет на способность человека понимать и толковать общественные взаимодействия, оно запускает разрушительную цепную реакцию, следствие которой – еще большее отдаление одинокого человека от других людей.

Когда у людей начинается опыт одиночества, у них включается, как ее именуют психологи, сверхбдительность по отношению к социальной угрозе – это явление первым описал Вайсс еще в 1970-х. Невольно оказавшись в этом состоянии,

¹⁹ Джон Терренс Качоппо (р. 1951) – американский психолог, специалист в области социальной психологии.

человек склонен воспринимать мир через более отрицательные понятия, а также ожидать и помнить грубость, отвержения и ссоры, придавать им больше веса, чем доброжелательности и дружелюбию. Из-за этого, разумеется, возникает порочный круг, одинокий человек все глубже обособляется, делается все подозрительнее и нелюдимее. А поскольку сверхбдительность осознанно не воспринимается, признать или тем более исправить предвзятость чрезвычайно непросто.

Иными словами, чем более одиноко человеку становится, тем труднее дается ему навигация в общественных водах. Одиночество нарастает на нем, как плесень или шерсть, становится препятствием для связи независимо от того, насколько сильно нужна эта связь. Одиночество взращивает, распространяет и подпитывает само себя. Стоит ему пустить корни, его уже невероятно трудно выкорчевать. Вот почему я сделалась вдруг такой чувствительной к критике и почему мне стало казаться, что я постоянно уязвима, почему стала съеживаться, даже в своих анонимных брожениях по улицам, шлепая тапками по асфальту.

В то же время телесное состояние повышенной боеготовности вызывает череду психологических перемен, питаемых крепнущими приливами адреналина и кортизола. Это гормоны борьбы-или-бегства, они помогают организму откликаться на внешние стрессовые раздражители. Но когда стресс хронический, а не острый, когда он длится годами,

а порождает его то, от чего не удерешь, эти биохимические изменения ввергают тело в хаос. У одиноких людей скверно со сном, восстановительная функция сна ослаблена. Одиночество повышает кровяное давление, ускоряет старение, ослабляет иммунную систему и действует как предтеча умственного упадка. Согласно одному исследованию 2010 года, одиночество повышает вероятность болезней и смерти, – такой вот изящный способ сказать, что одиночество может иметь летальный исход.

Поначалу считали, что большая подверженность заболеваниям возникает из-за практических последствий обособленности: из-за недостатка заботы, потенциально сниженной способности питаться и ухаживать за собой. На самом же деле теперь остается мало сомнений, что именно субъективный опыт одиночества порождает физические последствия. Это не просто одиночное бытие, а переживание, запускающее мрачный каскад стресса.

* * *

Хоппер ничего этого не мог знать – если не считать, конечно, знания изнутри, – и все же, картина за картиной, он показывает не только, как одиночество выглядит, но и как оно ощущается: пустыми стенами и открытыми окнами Хоппер являет нам симулякр своей параноидной архитектуры – одновременно и западни и витрины.

Наивно полагать, что художники лично знакомы со своим предметом, что они не просто свидетели своей эпохи, преобладающих настроений и тревог своего времени. Тем не менее чем больше я смотрела на «Полуночников», тем глубже задумывалась о самом Хоппере, который однажды все-таки сказал: «Человек есть его работа. Ничто не возникает из ничего». Точка наблюдения, которую картина «Полуночники» вынуждает нас занять, – очень особенная, очень отчуждающая. Откуда это взялось? Каков был личный опыт Хоппера в отношении больших городов, близости, томления? Был ли он одинок? Кем нужно быть, чтобы видеть мир вот так?

Он не любил интервью и поэтому оставил очень мало свидетельств о своей жизни в словах, однако Хоппера часто фотографировали, и за ним можно проследить по годам – от нескладного юнца в соломенной шляпе 1920-х до великого человека искусства в 1950-х. На этих преимущественно черно-белых снимках в первую очередь бросается в глаза его выразительная самодостаточность, свойство личности, находящейся глубоко в себе, осматрительной в связях, подчеркнуто сдержанной. Хоппер всегда стоит или сидит немного неловко, слегка нахохленно, как это часто бывает с высокими мужчинами, длинным рукам и ногам неудобно, облачение – темные костюмы и галстуки или же твидовые тройки; продолговатое лицо то угрюмо, то настороженно, иногда – слегка позабавлено, а бывает и с уничижительной ехидцей, что возникает и исчезает обезоруживающими вспышками.

Можно заключить, что это замкнутый человек, которому не очень-то легко в мире.

Все фотографии безмолвны, однако некоторые безмолвнее прочих, и эти портреты являют то, что было, как ни крути, наиболее яркой чертой Хоппера, – его титаническое сопротивление разговорам. Это не молчаливость или немногословность – это мощнее, воинственнее. В интервью данная черта – преграда, она не позволяет интервьюеру открыть Хоппера или вложить ему в уста свои слова. Когда Хоппер все же заговаривает, это зачастую уход от ответа. «Не помню», – говорит он постоянно, или: «Не знаю, почему я так сделал». Он вновь и вновь произносит слово «неосознанно» и тем самым избегает утверждения или отрицания любого смысла, каким, с точки зрения интервьюера, пронизаны полотна Хоппера.

Незадолго до смерти в 1967 году Хоппер дал необычайно развернутое интервью Бруклинскому музею. Хопперу в ту пору было восемьдесят четыре, он был главным художником-реалистом Америки. Как всегда, в комнате присутствовала его жена. Джо, неисправимая затычка в каждой бочке, заполняла все паузы, проникала во все бреши. Эта беседа (записанная и расшифрованная, однако ни разу не опубликованная целиком) познавательна не только своим содержанием, но и явленными чертами сложной парной динамики Хопперов, признаками их сокровенного противоборства в браке.

Интервьюер спрашивает Эдварда, как он выбирает предметы для своих полотен. Хопперу, как обычно, вопрос кажется болезненным. Он говорит, что это сложный процесс, его очень трудно объяснить, но необходимо очень увлекаться предметом, и поэтому в итоге получается одна, ну две картины в год. Тут вмешивается его супруга. «Я тут слишком биографична, – говорит она, – но, когда ему было двенадцать, он очень вырос – до шести футов». – «Не в двенадцать. Не в двенадцать», – говорит Хоппер. «Но так твоя мать говорила. И ты тоже. А теперь отказываешься. Ты просто мне перечишь... Вы, наверное, решите, что мы – закоренелые враги». Интервьюер что-то там невнятно возражает, и Джо продолжает гнуть свою линию, описывая супруга школьником, тощим, хилым, как былинка, никакой в нем силы, лишь бы не ссориться с вредными детьми, с забияками.

Но ему от этого... в общем, от этого еще больше смущаются... в школе приходилось становиться первым по росту, понимаете, как самому высокому, и как он этого терпеть не мог, эти пакостники-мальчишки в затылок за ним, все пытались его толкать не в ту сторону.

«Застенчивость наследственна», – говорит Хоппер, а она отвечает: «Ну, думаю, и зависит от обстоятельств тоже, знаешь ли... Он никогда особо не заявлял о себе...» Тут он прерывает ее: «Вряд ли я когда-либо пытался изображать американскую жизнь. Я пытаюсь *изобразить себя*».

В нем всегда была жилка рисовальщика, с самого детства в Нью-Джерси, в самом конце XIX века: единственный сын культурных и не очень подходящих друг другу родителей. Приятная натуральность линий, но в то же время определенная желчность, особенно ярко проявленная в гадких карикатурах, какие он рисовал всю жизнь. На этих зачастую вопиюще неприятных рисунках, которые никогда не выставлялись, но посмотреть их все же можно – в биографии авторства Гейл Левин²⁰, – Хоппер изображает себя в виде фигуры-скелета, сплошь кости и гримаса, частенько под каблуком у женщин или молча алчущим чего-то такого, что они отказываются ему предоставить.

В восемнадцать лет он поступил в художественную школу в Нью-Йорке, где его обучал Роберт Генри, один из величайших поборников сурового городского реализма, известного под названием «школа мусорных ведер»²¹. Хоппер оказался выдающимся учеником, его много хвалили, и потому он, естественно, задержался в колледже на годы, не желая полностью погружаться в независимую взрослость. В 1906-м родители оплатили ему поездку в Париж, где он замкнул-

²⁰ Гейл Левин (р. 1948) – американский историк искусства, биограф, художник, преподаватель Городского университета Нью-Йорка.

²¹ Роберт Генри (Роберт Хенрай Козад, 1865–1929) – американский художник реалистического направления. «Школа мусорных ведер» – художественное направление, возникшее в живописи США в начале XX в., работы его представителей в основном посвящены реалистичному изображению повседневной жизни бедных и рабочих кварталов Нью-Йорка.

ся, ни с кем из тамошних художников встречаться не стал, – никакого интереса к модным течениям за всю его жизнь. «Я слышал о Гертруде Стайн, – вспоминал он позднее, – но не помню, чтоб хоть что-то слышал о Пикассо». В Париже он дни напролет бродил по улицам, рисовал у реки или делал наброски проституток и прохожих, собрал целую коллекцию нарисованных причесок, женских ножек и щегольских шляп с перьями.

Именно в Париже он научился раскрывать свои изображения, впускать в них свет, следуя примеру импрессионистов, – после угрюмых бурого и черного, излюбленных в нью-йоркской традиции цветов. Научился он и мухлевать с перспективой, создавать в своих сценках маленькие невозможности: мост тянется туда, куда не может, солнце падает с двух сторон одновременно. Люди вытянуты, здания съезжены – крошечные возмущения на ткани действительности. Вот как можно вывести зрителя из равновесия – создать неправильность, впрыснуть ее мелкими ударами белого, серого и грязно-желтого.

Несколько лет он мотался в Европу, но в 1910-м окончательно осел на Манхэттене. «Когда я вернулся, все казалось грубым и оголенным, – вспоминал он несколько десятилетий спустя. – Чтобы отвязаться от Европы, мне понадобилось десять лет». От Нью-Йорка его корбило – от его лихорадочной скорости, от неумолимой погони за «длинным долларом». Более того, деньги вскоре стали главной бедой.

Долгое время его картины никому не были интересны вовсе, и он перебивался иллюстрированием, в ненависти к пошлым заказам, уныло таская портфолио по всему городу, – таков Хоппер, поневоле торговец работами, какие нисколько не считал достойными.

На отношения те первые американские годы тоже оказались небогаты. Никаких подруг, хотя, возможно, какие-то связи время от времени возникали. Никакой близкой дружбы, и лишь редкие встречи с родней. Коллеги и знакомцы – да, но жизнь он вел примечательно скудную на любовь, пусть и щедрую на независимость и личное пространство – ценность, которой зачастую пренебрегают.

Это чувство отчужденности, одинокого бытия в большом городе вскоре начало проступать в его работах. К началу 1920-х он уже начал создавать себе имя как подлинно американский художник и упрямо держался реализма – вопреки модному поветрию на абстракцию, просочившемуся из Европы. Он решительно выражал повседневный опыт обитания в современном электрическом городе Нью-Йорке. Работая сначала с офортами, а затем с краской, Хоппер взялся за создание исключительной коллекции образов, запечатлевших тесный, беспокойный, а по временам чарующий опыт городского жителя.

Его сценки – женщины, замеченные в окнах, неприбранные спальни и напряженные недра городских помещений – возникали из того, что он видел или ухватывал краем глаза

во время долгих прогулок по Манхэттену. «Они не достоверны, — говорил он много позже. — Возможно, достоверной была самая малая их часть. Нельзя же выйти на улицу, выбрать квартиру, встать и нарисовать, хотя город подсказал много чего». И вот еще: «Внутренность помещения была мне занимательнее всего... просто кусок Нью-Йорка, города, который мне так интересен».

Ни на одном из его изображений нет толпы, а ведь толпа — уж точно характерная черта этого города. Его картины, напротив, сосредоточиваются на опыте отчужденности: на людях в одиночестве или же в неуютных, необщительных парах. Тому же сфокусированному вуайеристскому взгляду подвергнет Джеймса Стюарта Альфред Хичкок в хопперовском по духу фильме «Окно во двор»: эта кинокартина в той же мере об опасной зрительной сокровенности городского житья, о возможности наблюдать за посторонними людьми в пространствах, какие прежде считались личными покоями.

Среди многих людей, за которыми подсматривает герой Стюарта Л. Б. Джеффриз из своей квартиры в Гринвич-Виллидж, есть два женских персонажа, какие могли бы сойти с полотен Хоппера. Мисс Торс — томная блондинка, хотя ее популярность более поверхностна, чем поначалу кажется, тогда как мисс Одинокое Сердце — несчастная, не очень-то привлекательная старая дева, постоянно явленная в обстоятельствах, подтверждающих ее неспособность ни приятельствовать с другими людьми, ни удовлетвориться уединени-

ем. Мы наблюдаем, как она готовит ужин воображаемому любовнику, плачет и утешается выпивкой, склеивает незнакомца, а затем отшивает его, когда тот слишком много себе позволяет.

В одной мучительной сцене Джефффриз наблюдает в бинокль, как она красится перед зеркалом, облаченная в изумрудно-зеленый костюм, а затем надевает громадные черные очки – чтобы оценить эффект. Все действие чрезвычайно сокровенно и не предназначено для внешнего взгляда. Вместо того чтобы явить лощеную поверхность, которую она так старательно создала, мисс Одинокое Сердце, сама о том не ведая, показывает нам свое томление, свою уязвимость, желание быть желанной, страх, что главная валюта, какой располагает женщина, у нее заканчивается. На картинах Хоппера полно таких женщин – оказавшихся, похоже, в тисках одиночества из-за своего пола и недостижимых требований к внешности, и с возрастом все это становится только более удушливым и ядовитым.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.