

КОНСТАНТИН
МИТРОШЕНКОВ

Призраки изгнанников бродят по Британии

*The Alienation Effect. How Central European Émigrés
Transformed the British Twentieth Century*

OWEN HATHERLEY

London: Allen Lane, 2025. – 605 p.



Константин
Александрович
Митрошенков (р. 1997) –
аспирант Колумбийского
университета.

«Н о если настоящее изгнание – это мука невосполнимой утраты, почему же сегодня оно с такой легкостью превращается в могучую и, более того, весьма продуктивную движущую силу культуры?» – спрашивает Эдвард Саид в начале эссе «Мысли об изгнании»¹. В его вопросе хорошо схвачена двусмысленность культурной истории эмиграции. Трудно спорить с тем, что вынужденный переезд в другую страну причиняет огромные страдания, навсегда меняя жизнь человека; в тех случаях, когда эмиграция носит массовый характер, целые сообщества и историко-культурные области оказываются под угрозой исчезновения. Но сложно отрицать и тот факт, что зачастую именно эмиграция прорывает изоляцию национальных культур и становится условием возможности культурного трансфера.

Так и произошло в 1930–1940-е, когда сотни тысяч людей из Восточной и Центральной Европы бежали от нацизма на Запад

¹ Саид Э. *Мысли об изгнании* // Иностранная литература. 2003. № 1 (<https://magazines.gorky.media/inostran/2003/1/mysli-ob-izgnanii.html>).

КУЛЬТУРА
ПОЛИТИКИ



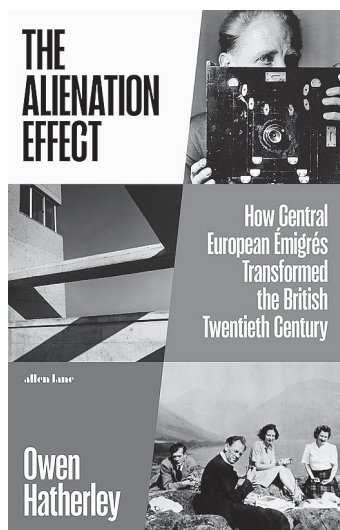
(и отчасти на Север). Они несли с собой культурные практики и традиции, вступавшие в продуктивный, пусть и не всегда простой, диалог с практиками и традициями принявших их обществ. В книге «Эффект отчуждения» культурный критик Оуэн Хэзерли рассказывает британскую часть этой истории: как центральноевропейские эмигранты изменили культуру острова и сами изменились в процессе. В его изложении эта история взаимодействия и взаимоприспособления оказывается удивительно созвучна сегодняшнему дню. Об этом мы и поговорим ниже – но для начала немного предыстории.

После прихода Гитлера к власти Германию покинули около 360 тысяч человек. Главным образом это были представители среднего класса с либеральными, социал-демократическими или коммунистическими взглядами. Значительную часть среди них составляли евреи. Основными направлениями эмиграции стали Франция, СССР, Чехословакия, Нидерланды и Австрия². Несмотря на территориальную близость, Великобритания поначалу не привлекла большого числа беженцев из Германии. Согласно данным, которые приводит историк Жан-Пьер Пальмье в книге «Веймар в изгнании», к 1937 году в страну прибыли около 4500 человек. Это число увеличилось после аннексии Германией Австрии и Чехословакии, вынудившей местных евреев и левых покинуть родину, а немецких эмигрантов искать нового убежища³. Всего за период с 1933-го по 1940-й в страну прибыли около 100 тысяч беженцев из Центральной Европы (включая Германию) (р. 16)⁴. Для сравнения: с 1933-го по 1945-й США, ставшие к концу 1930-х главным центром европейской эмиграции, приняли до 300 тысяч человек, 53,1% которых составляли немцы и австрийцы⁵.

Великобритания не пользовалась большой популярностью среди центральноевропейских эмигрантов по ряду причин. В начале 1930-х страна переживала экономический кризис и страдала от высокой безработицы. Несмотря на то, что гражданам Германии, Австрии и Чехословакии не требовалась въездной визы, иммиграционные власти могли отказать во въезде тем, кто не имел достаточных финансовых ресурсов или был заподозрен в симпатиях к коммунизму⁶. Если говорить об интеллигентах и деятелях культуры, то многих из них пугал языковой барьер и отсутствие крепких культурных связей между странами: за редким исключением, немецкоязычные авторы

КОНСТАНТИН
МИТРОШЕНКОВ

ПРИЗРАКИ ИЗГНАННИКОВ
БРОДЯТ ПО БРИТАНИИ



2 См.: PALMIER J.-M. *Weimar in Exile: The Antifascist Emigration in Europe and America*. London; New York: Verso, 2017. P. 134–226.

3 Ibid. P. 149.

4 Здесь и далее ссылки на конкретные страницы рецензируемой книги даются в скобках в тексте.

5 PALMIER J.-M. *Op. cit.* P. 455. При сравнении двух этих цифр важно учитывать, что многие из тех, кто изначально эмигрировал в Великобританию, в итоге перебрались в США.

6 Ibid. P. 149.



не были известны в Великобритании, а модернистские эксперименты в сфере кино, живописи, фотографии и архитектуры, которыми славилась культура веймарского периода, не находили особого отклика у более консервативной в эстетическом отношении британской аудитории. Не стоит забывать и про политический консерватизм: в 1930-е Великобритания была метрополией крупнейшей в мире империи, что не могло не смущать левых эмигрантов. Из тех, кто избрал Великобританию своим новым домом, большинство составляли либералы, католики, консерваторы и социал-демократы⁷.

Исследователи давно обратили внимание на особенности эмиграции в Великобританию. В 1968 году журнал «New Left Review» опубликовал статью молодого историка-марксиста Перри Андерсона «Компоненты национальной культуры». В ней Андерсон отмечал, что в силу своей консервативности Великобритания в XX веке привлекала наименее революционно настроенных эмигрантов, искавших спасения от «нестабильности своих обществ»: «Произошел естественный отбор, в результате которого в Англии оказались интеллектуалы, тяготевшие к английскому образу мысли и политическим взглядам. [...] По сути, это была “белая”, контрреволюционная эмиграция»⁸. Поэтому, доказывал Андерсон, эмиграция не оказала революционного воздействия на британскую культуру и лишь усилила преобладавшие в ней тенденции.

Хэзерли считает утверждение Андерсона несколько преувеличенным. Он пишет, что если мы переключим свое внимание с философии, экономики и истории (сфер, которым уделяет основное внимание Андерсон) на другие области культурного производства, то увидим более сложную картину, в которой «красного» будет точно не меньше, чем «белого» (р. 21). Поэтому в книге «Эффект отчуждения» Хэзерли уделяет основное внимание тому, что обобщенно можно назвать визуальной культурой – фотографии, скульптуре, печатному делу, архитектуре, живописи и кино. Вопреки утверждению Андерсона о консервативности тех беженцев из Центральной Европы, которые избрали своим пристанищем Великобританию, он обнаруживает, что во многих отношениях «чужаки» сумели революционизировать культуру принявшей их страны, предложив британскому обществу то, чего ему так не хватало – отчужденный взгляд со стороны.

Хэзерли настаивает на использовании понятия «Центральная Европа» для обозначения региона, откуда прибыли его герои. Несмотря на то, что многие из них говорили на немец-

7 Ibid.

8 ANDERSON P. *Components of National Culture* // New Left Review. 1968. № 1(50) (<https://newleftreview.org/issues/i50/articles/perry-anderson-components-of-the-national-culture>).

ком языке (в то время одним из главных языков международного общения и официальном языке Коминтерна), далеко не все из них родились в Германии или имели немецкий паспорт. В период между двумя мировыми войнами Германия, Австрия, Чехословакия, Венгрия, Польша и отчасти СССР образовывали единое культурное пространство, в котором происходила постоянная циркуляция людей и идей поверх границ национальных государств. Галин Тиханов пишет:

«Несмотря на... неблагоприятные политические условия, Центральная Европа между мировыми войнами напоминала субконтинент с собственной культурой; она была больше, чем просто конгломерат национальных государств, но при этом не являлась империей; это было многоконфессиональное... космополитичное содружество, пространство, в котором национальные границы не совпадали с языковыми»⁹.

Неудивительно, что многие герои Хэзерли еще до прибытия в Великобританию успели сменить несколько стран и паспортов: в их числе венгерский художник и фотограф Ласло Мохой-Надь, живший в Вене и Берлине, архитектор Бертольд Любеткин, родившийся в Тбилиси, учившийся в Москве и работавший в Париже. Несмотря на то, что перемещения между странами нередко были вынужденными (например Мохой-Надь покинул Венгрию в 1919 году, после разгрома Венгерской советской республики), они способствовали культурному развитию, давая художникам, интеллектуалам и писателям возможность расширить свой кругозор.

Название книги Хэзерли отсылает к понятию «эффекта отчуждения» (*Verfremdungseffekt*) из теории эпического театра Бертольта Брехта. Согласно этой теории, цель театральной постановки заключается в том, чтобы подорвать автоматизм восприятия и показать, что кажущиеся «естественными» феномены и состояния (например наемный труд или частная собственность) в действительности таковыми не являются¹⁰. Одна из немногих привилегий изгнанников, пишет Эдвард Саид, заключается в умении «глядеть “на весь мир как на чужбину”».

КОНСТАНТИН
МИТРОШЕНКОВ

ПРИЗРАКИ ИЗГНАННИКОВ
БРОДЯТ ПО БРИТАНИИ

⁹ ТИХАНОВ G. *The Birth and Death of Literary Theory: Regimes of Relevance in Russia and Abroad*. Stanford: Stanford University Press, 2019. P. 15.

¹⁰ «События и люди повседневной жизни, непосредственного окружения кажутся нам чем-то естественным, потому что они привычны для нас. “Отчуждение” их имеет целью сделать их для нас заметными. Наука тщательно разработала технику сомнения, недоверия к явлениям бытовым, “само собой разумеющимся”, никогда не возбуждавшим сомнений; нет никаких причин, чтобы искусство не усвоило этой бесконечно полезной позиции» (БРЕХТ Б. *Краткое описание новой техники актерской игры, вызывающей так называемый «эффект отчуждения»* // Он же. *О театре: сборник статей*. М.: Издательство иностранной литературы, 1960. С. 149). Подробнее об «эффекте отчуждения» и его транснациональных истоках см.: КЛАРК К. *Москва, четвертый Рим. Сталинизм, космополитизм и эволюция советской культуры*. М.: Новое литературное обозрение, 2018. С. 278–301.



Именно эта привилегия служит залогом оригинальности их воззрений:

«Для большинства людей опыт непосредственного восприятия ограничивается только одной культурой, одной средой, одним домом; изгнанник знает по опыту как минимум две культуры, и благодаря этому ему открыты параллельные миры, то есть его сознание на языке музыки можно назвать контрапунктическим»¹¹.

Рассуждая таким образом, легко прийти к эссенциализации опыта изгнания, якобы по умолчанию предполагающего привилегию остранившегося (если воспользоваться другой модернистской идиомой) восприятия мира, но Хэзерли избегает этой ловушки. Он показывает, как по-разному его герои реагировали на ситуацию изгнания – экспериментировали с новыми формами, возвращались к традиционным моделям или искали компромисса, – и объясняет, какие факторы влияли на их поведение. Кроме того, Хэзерли не забывает подчеркнуть, что даже в тех случаях, когда опыт изгнания давал его героям привилегию «нового видения», расплачиваться за нее приходилось реальным отчуждением и неустроенностью.

Во многих отношениях «чужаки» сумели революционизировать культуру принявшей их страны, предложив британскому обществу то, чего ему так не хватало – отчужденный взгляд со стороны.

В прессе и официальных документах тех лет эмигрантов без обиняков именовали «чужаками» (*aliens*), тем самым дегуманизируя их и подчеркивая «абсолютный разрыв между коренными жителями и иностранцами» (р. 38). Несмотря на скромные масштабы миграции в Великобританию, местные политики все равно возмущались прибытием в страну «чужаков». В марте 1933 года, когда Гитлер консолидировал власть в Германии, тори Эдвард Доран заявил в Палате общин об опасности, которую представляют для Великобритании «сотни тысяч евреев... бегущих... в эту страну».

Ситуация несколько изменилась в 1938-м, когда после «хрустальной ночи», аншлюса Австрии и аннексии Судет в Великобританию хлынул новый поток беженцев. Несмотря на возражения MI5, Министерство внутренних дел приняло решение увеличить число въездных виз: к весне 1939 года в страну прибыли 20 300 взрослых и 4800 детей из Германии, Австрии и Чехословакии. В большинстве своем беженцы принадлежали

11 Саид Э. Указ. соч.

к среднему классу, имели высшее образование и располагали финансами – иными словами, имели мало общего со стереотипным образом «нищего мигранта». Но даже это не помогло им в 1940 году, когда в условиях войны с Германией британское правительство приказало интернировать всех обладателей немецких, австрийских, чехословацких и венгерских паспортов (р. 39–40). Большинство интернированных были размещены на расположенном в Ирландском море острове Мэн, некоторых из них предполагалось на кораблях отправить в Австралию, Новую Зеландию и Канаду, бывшие тогда британскими доминионами. Среди интернированных ожидаемо оказалось немало евреев. Начальник одного из лагерей для интернированных мрачно пошутил по этому поводу: «Я не знал, что среди нацистов так много евреев» (р. 43–44). Под давлением демократических институтов практика интернирования всех без разбору беженцев вскоре прекратилась, но это не помогло избежать жертв. В июле 1940 года немецкая подводная лодка потопила пассажирский корабль «Арандора Стар», везший интернированных в Канаду. 805 человек погибли (р. 44).

Но одними только миграционными вопросами дело не ограничивалось. Тем, кому удавалось избежать проблем с властями или успешно решить их, все равно нужно было адаптироваться к новой культурной обстановке. Большинство героев Хэзерли можно отнести к модернистам, если под модернизмом мы понимаем художественную практику, ориентированную на формальные эксперименты и рефлексию собственных художественных средств, а также осмысляющую новые формы субъектности и коллективности, возникающие в ситуации модернизации и связанную (напрямую или опосредованно) с утопическими проектами переустройства общества¹². Сказать, что до середины 1930-х Великобритания вовсе не знала модернизма, было бы преувеличением: проза Вирджинии Вулф и Джеймса Джойса (последний, правда, был ирландцем и жил в эмиграции в Париже) воспринималась многими центральноевропейскими писателями и критиками как квинтэссенция литературного модернизма¹³. Но в области изобразительного искусства все было иначе. Художники, входившие в круг интеллектуалов, известный как «группа Блумсбери», аванпост нового искусства и литера-

КОНСТАНТИН
МИТРОШЕНКОВ

ПРИЗРАКИ ИЗГНАННИКОВ
БРОДЯТ ПО БРИТАНИИ

12 Это, конечно, очень приблизительное и не вполне удовлетворительное определение модернизма, годящееся лишь в качестве рабочей гипотезы. О трудностях, с которыми сталкиваются культурные теоретики при попытке определить модернизм, см.: JAMESON F. *A Singular Modernity: Essay on the Ontology of the Present*. London; New York: Verso, 2002. P. 99–138.

13 Показательно, что немецкий филолог Эрих Ауэрбах начинает заключительную главу «Мимесиса», посвященную тому, что мы сегодня назвали бы литературным модернизмом, с детального анализа отрывка из романа Вирджинии Вулф «На маяк» (1927): АУЭРБАХ Э. *Мимесис: изображение действительности в западноевропейской литературе*. М.: Прогресс, 1976. С. 516–544. В то же время джойсовская техника монтажа, напоминает Хэзерли, оказала влияние на Сергея Эйзенштейна и Альфреда Деблена – двух знаковых фигур восточно- и центральноевропейского модернизма.



туры в Великобритании, в основном ориентировались на французские художественные направления начала XX века – фовизм и ранний кубизм (р. 240). Им было чуждо более агрессивное и политически заряженное искусство Центральной Европы – начиная с экспрессионизма (в любом случае уже потерявшего былую революционность) и заканчивая конструктивизмом, основными центрами которого были СССР и веймарская Германия.

Когда фигуры вроде Вальтера Гропиуса, Ласло Мохой-Надя или Оскара Кокошки решали возобновить творческую деятельность на новом месте, они часто сталкивались с безразличием или даже враждебностью принимающей стороны. Показательным примером тому служит история выставки «Немецкое искусство XX века» («Twentieth Century German Art»), организованной в Лондоне в 1938 году. Задуманная как ответ на выставку «дегенеративного искусства», проходившую в то же время в Германии, она предлагала зрителям широкую панораму немецкого искусства первых десятилетий XX века: от экспрессионизма группы «Синий рыцарь» и дадаистских монتاжей Макса Эрнста до сатирических аллегорий Отто Дикса и картин бывшего преподавателя Баухауса Лионеля Фейнингера (р. 239). Выставка, которая сегодня точно стала бы событием мирового масштаба, не вызвала особого энтузиазма у лондонцев. Литературный критик журнала «New Statesman» Реймонд Мортимер отозвался о ней так:

«Посетители выставки с большой долей вероятности скажут: “Если Гитлеру не нравятся эти картины, то это лучшее, что я когда-либо слышал о нем”. Широкая публика, должно быть, сочтет увиденные картины необычайно уродливыми» (р. 239).

Чтобы найти себе место в культурной жизни Великобритании, эмигранты должны были приспособиться к местным вкусам. Особенно острой эта необходимость была для архитекторов, более других нуждавшихся в финансовой и институциональной поддержке. Даже известность и большой опыт не всегда помогали найти заказы. С 1934-го по 1937 год в Великобритании жил бывший директор Баухауса Вальтер Гропиус. За это время по проектам, разработанным им в соавторстве с Максвеллом Фраем, были построены четыре здания. Самым масштабным из них стал колледж в Импингтоне (Impington Village College), который Фрай закончил возводить уже после отъезда Гропиуса в США. Хэзерли пишет, что последней каплей для немецкого архитектора стала неудача с проектом здания для Колледжа Христа, входящего в систему Кембриджского университета. Проект Гропиуса сначала был отложен, а потом и вовсе отклонен как «слишком прямо модернистский» (*too frankly modernity*) (р. 391).

Гораздо успешнее сложилась британская карьера Бертольда Любеткина, приехавшего в Великобританию в 1931 году. Любеткин начинал как конструктивист – учился во ВХУТЕМАСе и вместе с Константином Мельниковым работал над советским павильоном для международной выставки 1925 года в Париже, – но со временем перешел к более консервативному и приемлемому для Великобритании архитектурному стилю. По его проектам были построены бассейн для пингвинов в Лондонском зоопарке, несколько жилых комплексов в Лондоне, Центр здоровья в Финсбери (Finsbury Health Centre) и ряд других зданий. На протяжении всей карьеры Любеткин отстаивал идею о социальной роли архитектуры. Проектируя жилые комплексы для рабочего класса, он стремился сделать их не только функциональными, но и эстетически приемлемыми по самому высокому уровню, экспериментируя с цветами и декоративными элементами. Им двигало стремление показать, что «обычные люди» должны обитать в качественном и привлекательном жилье.

Социально значимой (пускай и в опосредованном смысле) работой занимались и перебравшиеся в Великобританию из Центральной Европы журналисты. Они оказали большое влияние на развитие местной прессы. Хэзерли подробно рассказывает об истории журнала «Picture Post», основанного в 1938 году Стефаном Лораном – немецким фотожурналистом и режиссером венгерского происхождения. Ориентируясь на издания веймарской Германии, Лоран предложил британской аудитории новый формат иллюстрированного издания, использующего репортажную фотографию, динамичный монтаж и сатирический комментарий для обсуждения общественных проблем. Отличительной чертой «Picture Post» было неприкрашенное изображение жизни рабочего класса, что часто вызывало недовольство консервативно настроенной аудитории. Отвечая на критику, Лоран писал в 1939 году:

«“Picture Post” верит в обычных мужчин и женщин; считает, что они недостаточно представлены в нашей фотожурналистике; полагает, что их лица очень выразительны, а их жизнь и дела гораздо интереснее, чем жизнь и дела тех, чьими лицами обычно пестрят иллюстрированные газеты. Это в равной степени относится как к диктаторам, так и к дебютанткам» (р. 70).

Лоран пробыл редактором «Picture Post» всего два года. В 1940-м он уехал в США, опасаясь интернирования. После него журналом стал руководить британец Том Хопкинс, во многом продолживший линию Лорана.

С «Picture Post» сотрудничали многие фотографы-эмигранты. Среди них был и Курт Хаттон, начавший карьеру в Германии, но сделавший себе имя уже в Великобритании. На его снимках,

КОНСТАНТИН
МИТРОШЕНКОВ

ПРИЗРАКИ ИЗГНАННИКОВ
БРОДЯТ ПО БРИТАНИИ



публиковавшихся также в журнале «Weekly Illustrated», запечатлены представители рабочего класса и жители бедных районов британских городов, редко привлекавшие внимание прессы. Описывая серию фотоснимков, опубликованных под заголовком «В Кардиффе есть собственный Гарлем», Хэзерли отмечает внимательное отношение Хаттона к проблеме расизма (на одном из снимков запечатлены белые и чернокожие дети, играющие вместе, и подпись: «Они не знают, что такое цветной барьер [colour bar]») и отсутствие экзотизации рабочего класса. Несмотря на то, что Хаттон и его коллеги-эмигранты опирались на богатую традицию немецкой политической фотографии, в их работах сложно обнаружить какой-либо подрывной потенциал. Созданный ими образ британского рабочего класса был «неполитическим и неагитационным» и в первую очередь подчеркивал «силу и гуманность» рабочих, а не существующие в британском обществе классовые противоречия (р. 77). Неудивительно, что к 1960-м многие из сделанных ими снимков стали частью ностальгического дискурса о «старых-добрых временах», производимого в том числе активными противниками миграции.

Не меньшее влияние эмигранты из Центральной Европы оказали и на британскую книжную индустрию. Издательство «Penguin», известное своей недорогой продукцией в мягких оранжевых обложках, изначально ориентировалось на немецкое издательство «Albatros», базировавшееся в Гамбурге и выпускавшее книги на английском языке. «Albatros» специализировался на недорогих и компактных изданиях популярных, но не бульварных авторов, среди которых были Джеймс Джойс, Синклер Льюис и Олдос Хаксли. В середине 1930-х такой формат был незнаком британской публике. «Penguin», основанный в 1935 году Алленом Лейном, воспроизвел его и добился больших успехов, став самым известным британским издательством и послужив в свою очередь моделью для многих других во всем мире. В 1930-е «Penguin» сыграл большую роль в информировании британцев о происходящих в Европе событиях, публикуя книги эмигрантов, на себе испытывавших ужасы нацистского режима. Среди них была и книга Стефана Лорана «Я был узником Гитлера», рассказывающая о пребывании в тюрьме гестапо¹⁴.

Первые десять лет существования издательства книги «Penguin» не могли похвастаться аккуратным дизайном – за их оформление отвечал Эдвард Янг, не имевший соответствующего образования. После окончания Второй мировой войны Лейн решил исправить ситуацию и пригласил немецкого дизайнера и типографа Яна Чихольда, жившего в эмиграции в Швейца-

14 LORANT S. *I Was Hitler's Prisoner*. London: Penguin Special, 1939.

рии. В середине 1930-х Чихольд сформулировал концепцию «новой типографии», призванной реформировать типографское дело в модернистском духе. Он провел в Лондоне два года (1947–1949) и за это время не только разработал новый логотип «Penguin», но и сформулировал правила оформления книжных обложек, которым издательство следовало вплоть до 1980-х. Явно не страдавший от излишней скромности, Чихольд так подвел итоги своего сотрудничества с «Penguin»: «И вот появился человек, который не только захотел все изменить, но и сумел в самой консервативной стране разработать совершенно новый свод типографских правил!» (р. 169).

Среди ранних проектов «Penguin» была серия «Pelican History of Art», в рамках которой издавались широкоформатные иллюстрированные книги, посвященные разным областям изобразительного искусства и национальным традициям. Создателем и редактором серии был историк искусства Николаус Певзнер, родившийся в Германии в семье еврейских эмигрантов из Российской империи и в 1933 году бежавший от нацистов в Великобританию. Певзнер, прошедший немецкую школу истории искусства, имел преимущество перед коллегами из Великобритании, где в 1930-е история искусства еще не оформилась в отдельную дисциплину. Среди привлеченных им к проекту авторов было много эмигрантов из Центральной Европы, в том числе сотрудников Института Варбурга, основанного в 1926 году в Гамбурге и перенесенного в Великобританию после прихода Гитлера к власти.

Впрочем, Певзнер не замыкался в рамках центральноевропейской художественной традиции. В серии «Pelican History of Art» вышел ряд изданий, посвященных британской живописи, скульптуре и архитектуре от Средних веков до XIX века¹⁵. Параллельно Певзнер работал над серией путеводителей по британской архитектуре «The Buildings of England». Эти издания дали начало целой франшизе (впоследствии появились серии «The Buildings of Scotland», «The Buildings of Wales» и «The Buildings of Ireland»), а фамилия их автора стала именем нарицательным. В дополнение к этому Певзнер решил определить сущность английского искусства в серии лекций для Би-би-си, опубликованных под тавтологическим названием «Английскость английского искусства»¹⁶. Согласно Певзнеру, отличительными чертами британского искусства являются его консерватизм, пристрастие к малым формам, иррациональность и любовь к декоративным элементам. Характеристика, безуслов-

КОНСТАНТИН
МИТРОШЕНКОВ

ПРИЗРАКИ ИЗГНАННИКОВ
БРОДЯТ ПО БРИТАНИИ

¹⁵ Подробную информацию об изданиях см.: www.penguinfirsteditions.com/index.php?cat=mainZ.

¹⁶ PEVSNER N. *The Englishness of English Art*. New York: Praeger, 1956 (<https://archive.org/details/englishnessofeng00pevs/page/n5/mode/2up>).



контекст развития английского искусства: крайне иерархизированное общество, в котором частная собственность носит почти священный характер (р. 430). Как бы то ни было, английские консерваторы не приняли этого определения «английскости», предложенного немецким евреем – а значит, «чужаком» (р. 429).

Тем удивительнее, что сегодня книги Певзнера и издания из редактировавшейся им серии «*Pelican History of Art*» кажутся неотъемлемой частью британской культуры. То же самое произошло и со многими другими героями Хэзерли: архитектор Любеткин превратился в народного героя, которому посвящают документальные фильмы и романы, а редактировавшийся Лораном журнал «*Picture Post*» стал частью ностальгического образа 1940-х. Мало кто при этом вспоминает, что книги, здания, журналы и прочие культурные объекты, воспринимаемые сегодня как само выражение «английскости» или «британскости», часто были созданы людьми, не чувствовавшими себя своими в Великобритании. Такова ирония истории, а точнее, ее ностальгического переосмысления.

Не менее ироничен тот факт, что всплеск интереса к веймарской культуре, произошедший в Великобритании в 1960-е, не был связан с деятельностью эмигрантов. Например, о Брехте – большом англофиле, приезжавшем в Великобританию в середине 1930-х, но не сумевшем получить там постоянной работы или визы, – широкая британская аудитория узнала из бродвейской постановки «Трехгрошовой оперы», адаптированной Марком Блицтайном. После этого брехтовские приемы наполнили британские телеспектакли и фильмы, Дэвид Боуи исполнил телеверсию ранней пьесы Брехта «Ваал», а «*Pet Shop Boys*» записали синти-поп кавер на «*What Keep Mankind Alive*» из «Трехгрошовой оперы». Открытие веймарской культуры затронуло не только Брехта: дизайнер Петер Сэвилл, сотрудничавший с «*Factory Records*» и оформлявший пластинки «*Joy Division*» и «*New Order*», вдохновлялся работами Яна Чихольда, а группа «*Siouxsie and the Banshees*» использовала работу Джона Хартфилда на обложке одного из своих синглов. В это время в Великобритании было еще немало выходцев из Центральной Европы, лично знавших Брехта, Чихольда и Хартфилда, но молодым поклонникам веймарской культуры не было до них дела.

С учетом рецепции веймарской культуры в Великобритании становится понятен полемический пафос книги Хэзерли: показать, что многое из того, что британская аудитория привыкла воспринимать как «свое» (от обложек книг популярных издательств до памятников архитектуры), в действительности было создано эмигрантами, то есть «чужаками», как их неред-

ко называли в 1930–1950-е. В каком-то смысле Хэзерли тоже хочет добиться брехтовского эффекта отчуждения, подорвав «само самой разумеющееся» представление о том, как развивалась британская культура в XX веке, и показав несостоятельность идеи замкнутой на себе национальной культуры.

КОНСТАНТИН
МИТРОШЕНКОВ

ПРИЗРАКИ ИЗГНАННИКОВ
БРОДЯТ ПО БРИТАНИИ

Книги, здания, журналы и прочие культурные объекты, воспринимаемые сегодня как само выражение «английскости» или «британскости», часто были созданы людьми, не чувствовавшими себя своими в Великобритании.

У этого проекта есть очевидное политическое измерение. С начала 2010-х консервативные британские политики обещают избирателям резко сократить число прибывающих в страну мигрантов. Как пишет журналистка Амелия Джентльмен в статье для «The Guardian», такая риторика предполагает, что мигранты несут угрозу, от которой британцев необходимо защищать¹⁷. Следствием этого становится растущая неприязнь к «чужакам» и рост праворадикального насилия. Такой подход к «проблеме миграции» (и само преподнесение миграции как проблемы) совершенно игнорирует позитивное влияние прибывающих в страну людей на ее экономику, культуру и общество. Конечно, сравнивать белых иммигрантов из Центральной Европы с теми, кто сегодня приезжает в Великобританию из Сирии, Судана и других кризисных регионов мира¹⁸, не совсем корректно: сохраняющиеся предубеждения против людей с «другим» цветом кожи дополнительно осложняют адаптацию мигрантов в новой стране, не говоря уже о том, что по социальному положению многие из них сильно отличаются от образованных и сравнительно обеспеченных граждан Германии, Австрии, Венгрии, Польши и Чехословакии, бежавших от Гитлера в середине 1930-х. Тем не менее сравнение двух миграционных ситуаций, 1930-х и современности, показывает, что механизм конструирования «чужого» работает схожим образом и в ситуации с теми, кто относится к той же «расе», что и принимающая сторона. Кроме того, рассказанная Хэзерли история служит уроком тем, кто видит в миграции лишь угро-

17 GENTLEMAN A. *How the Tory War on Immigration Backfired* // The Guardian. 2024. July 1 (www.theguardian.com/politics/ng-interactive/2024/jul/01/how-the-tory-war-on-immigration-backfired).

18 Согласно статистике «The Migration Observatory» за 2021–2022 годы, наибольшее число мигрантов прибыло в Великобританию из Индии, Польши, Пакистана, Румынии и Ирландии (<https://migrationobservatory.ox.ac.uk/resources/briefings/migrants-in-the-uk-an-overview/#:~:text=India%2C%20Poland%2C%20Pakistan%2C%20Romania,of%20all%20those%20born%20abroad.&text=Family%20was%20the%20most%20common,in%202022%2C%20followed%20by%20work>).



зу, не осознавая, что развитие культуры часто стимулируется столкновением традиций.

Но одним только вопросом миграции политическая актуальность «Эффекта отчуждения» не ограничивается. Большинство героев книги Хэзерли были наиболее активны в 1940–1960-е – период, на который пришелся расцвет британского государства всеобщего благосостояния (*welfare state*). Многие из описанных им проектов либо были реализованы в рамках социальных инициатив государства (например строительство спроектированных Любеткиным жилых комплексов), либо были проникнуты социал-демократическим духом служения обществу (к этой категории можно отнести деятельность журнала «Picture Post», уделявшего большое внимание социальным вопросам). Конец эпохи государства всеобщего благосостояния пришелся на годы премьерства Маргарет Тэтчер, вдохновлявшейся книгой австро-британского экономиста Фридриха фон Хайека «Конституция свободы» (1960)¹⁹ – еще одного эмигранта, оказавшегося в Великобритании в 1930-е.

Сегодня послевоенный период стал в Великобритании объектом ностальгии как левого, так и правого толка. В первом случае ностальгируют по демонтированным социал-демократическим институтам, во втором – по «старым-добрым временам», когда государство было сильнее, а общество «белее». Однако, как предупреждает Хэзерли в книге «Министерство ностальгии» (2016), даже в своем левом варианте ностальгия по послевоенным временам легко вырождается в меланхоличное²⁰ потребление связанных с этим периодом культурных продуктов (коллекционирование старых изданий или приобретение кружек с фотографиями модернистских зданий), лишенное какого-либо политического потенциала. Вывод, к которому приходит Хэзерли в конце той книги, звучит как отповедь любым попыткам строить прогрессивную политику на образцах из прошлого:

«Если социально-ориентированный и демократический город снова будет построен, то сделают это скорее всего люди, не чувствующие особой связи с прошлым и не имеющие теплых воспоминаний о нем»²¹.

С Хэзерли трудно не согласиться. Ностальгия по прошлому едва ли может стать надежным фундаментом для ориентированной на будущее левой политики. Впрочем, это не означает, что историю можно просто сбросить со счетов. Как мы

¹⁹ Хайек Ф. фон. *Конституция свободы*. М.: Новое издательство, 2018.

²⁰ Хэзерли отсылает к введенному Вальтером Бенямином в 1920-е понятию «левой меланхолии»: Беньямин В. *Левая меланхолия* // Он же. *Маски времени. Эссе о культуре и литературе*. СПб.: Симпозиум, 2004. С. 376–382.

²¹ HATHERLEY O. *The Ministry of Nostalgia*. London; New York: Verso, 2016. P. 202.

знаем из российского опыта, история, оставленная на откуп консервативным и реакционным силам, превращается ими в инструмент для оправдания опасных политических авантюр. Прошедшие эпохи, замечает Марк Фишер в недописанном предисловии к ненаписанной книге «Кислотный коммунизм», включают в себе нереализованный потенциал, который реакционные нарративы стремятся подавить. Следовательно, задача тех, кто противостоит им, постоянно «нарративизировать прошлое заново», пробуждая этот потенциал²².

Несмотря на скептическое отношение к ностальгии по социал-демократическим временам, Хэзерли тоже прекрасно осознает, какую роль историческое знание играет в политической практике. Но, чтобы прошлое перестало быть объектом меланхолического созерцания и превратилось в источник политических прозрений (*insights*), его нужно переосмыслить в свете проблем современности. Именно это и делает Хэзерли в «Эффекте отчуждения», рассказывая неприглядную историю дискриминации беженцев и одновременно предлагая читателям подумать о позитивном уроке, который они могут извлечь из сложных отношений центральноевропейских изгнанников с их новым домом. Его книга дидактична – как театр Брехта.

* * *

Хэзерли заканчивает книгу рассказом о посещении Общественного центра Ньюпорта (Newport Civic Centre) в Южном Уэльсе. Стены внутри здания были расписаны немецким художником еврейского происхождения Гансом Фейбушем, бежавшим из Германии в 1933 году. Его фрески изображают сюжеты, связанные с историей города: сражения гражданской войны, промышленные достижения викторианской эпохи, высадку союзников в Нормандии и так далее. В изображении Фейбуша история Ньюпорта, вполне заурядного и совершенно чужого для него места, приобретает эпический размах. Художник подошел к Ньюпорту без каких-либо предубеждений, пишет Хэзерли, и потому сумел изобразить его как место всемирно-исторических событий:

«Такая репрезентация кажется неправдоподобной, но она гораздо ближе к истине, чем представление о том, что Ньюпорт... – это просто еще один умирающий постиндустриальный город, еще одна “дыра”. [...]

22 ФИШЕР М. *Кислотный коммунизм (недописанное предисловие)* // Неприкосновенный запас. 2020. № 6(134). С. 13–35 (www.nlobooks.ru/magazines/nekrikosnovennyy_zapas/134_nz_6_2020/article/23200/). Об отношении Хэзерли к идеям Фишера см.: ХЭЗЕРЛИ О. *Марк Фишер. От скудной дистопии к кислотному коммунизму* // Неприкосновенный запас. 2019. № 1(123). С. 211–249 (www.nlobooks.ru/magazines/nekrikosnovennyy_zapas/123_nz_1_2019/article/20858/).



То, что сделал Фейбуш, – акт неслыханной щедрости. [...] Его фрески не аскетичны и выглядят странно в эпоху карательной экономики [*punitive austerity*]. Вероятно, на их создание ушло очень много денег, *денег из карманов налогоплательщиков*. Его фрескам необязательно быть в этом здании. В них есть что-то излишнее, чрезмерное. На мой взгляд, его фрески лучше, чем какое-либо другое произведение, созданное центральноевропейскими изгнанниками в нашей стране, символизируют отношения взаимной щедрости и благодарности. При всех многочисленных недостатках Великобритании именно британцы спасли этого человека от фашизма. Его британские работы – это ответный дар, преподнесенный не только нескольким избранным благотворителям, но и сотням муниципальных церквей, а в этом случае – целому городу. Именно этот дар и лежащую в его основе этику мы должны заново открыть для себя сегодня, пока не стало слишком поздно» (р. 530, 531).