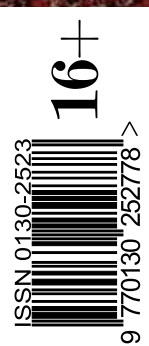


THE ART MAGAZINE

ИСКУССТВО

ИЗДАЁТСЯ С 1933 ГОДА



№ 2 (597) 2016

ВИЗАНТИЯ
ПОСЛЕ ВИЗАНТИИ

Товарищество
Новые Тупые

The New Stupid

Товарищество
Новые Тупые

The New Stupid

Товарищество
Новые Тупые

The New Stupid

22.06 –
28.08.2016
ГОГОЛЕВСКИЙ 10

куратор: петр белый
ассистент куратора: елизавета матвеева
научный консультант: эльза абдулкакова
архитектурное решение: rhizome group

curated by petr beyli
assistant curator: elizaveta matveeva
consulting curator: elza abdulhakova
exhibition design rhizome group

московский музей
современного искусства
moscow museum
of modern art

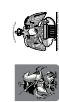
гоголевский бульвар, д. 10
10 gogolevsky boulevard
+7 495 231-36-60
www.mmoma.ru

правительство москвы
департамент культуры города москвы
российская академия художеств
московский музей современного искусства

moscow city government
moscow city department of culture
russian academy of arts
moscow museum of modern art

МОСКОВСКИЙ
МУЗЕЙ
СОВРЕМЕННОГО
ИСКУССТВА
moscow
museum
of modern
art

МОМОА





Департамент
культуры
города Москва



РОСКОСМОС

МАММ
Multimedia Art Museum, Moscow



**ПОДНИМИ
ГОЛОВУ!!**

РЕКЛАМА 0+ Валерий Генде-Роте. Юрий Гагарин. 14 апреля 1961. Собрание Мультимедиа Арт Музей, Москва



РУССКИЙ КОСМОС

18.05—04.09.2016

МУЛЬТИМЕДИА АРТ МУЗЕЙ, МОСКВА

ОСТОЖЕНКА, 16

 **ВТБ**
Спонсор

ИСКУССТВО

№ 2 (597) 2016

Издатель Аля Тесис

Главный редактор Михаил Лазарев

Заместитель главного редактора Алина Стрельцова

Макет Дарья Яржамбек

Дизайн, вёрстка Ольга Селиванова, Сергей Шмаков

Литературный редактор Пётр Фаворов

Ответственный секретарь Татьяна Курасова

Ассистент редактора Жанна Старицына

Корректоры Эльвера Имашева, Надежда Болотина

Автономная некоммерческая организация
«Культурно-просветительский центр «Искусство»»

Учредитель ООО "Издательство "Искусство"

Генеральный директор Евгений Кобзев

Редакция выражает благодарность Отделу туризма
Посольства Испании и Музею Прадо за возможность
посещения выставки Иеронима Босха

Свидетельство о регистрации средства массовой информации ПИ № ФС77-54919 от 26 июля 2013 г.

Адрес редакции

Москва, 119017, Б. Толмачёвский пер., дом 5,
стр. 1, оф. 209
тел.: +7 (499) 713-67-40, art@iskusstvo-info.ru

Реклама

тел.: +7 (499) 713-67-40, +7 (916) 773-43-47,
advert@iskusstvo-info.ru

Распространение

тел.: +7 (985) 218-20-11, subscribe@iskusstvo-info.ru

PR и специальные проекты

тел.: +7 (499) 713-67-40, pr@iskusstvo-info.ru
www.iskusstvo-info.ru

Подписные индексы

16359 (на полгода), 10684 (на год) в объединённом каталоге «Пресса России»; 10118 в каталоге «Почта России»

Подписка через агентства

По России: «Урал-Пресс», www.ural-press.ru
Санкт-Петербург: «Прессинформ»,
тел.: +7 (812) 337-16-27, podpiska@crp.spb.ru
По России и зарубежье: «Информнаука»,
тел.: +7 (495) 787-38-73, informnauka@viniti.ru
Поволжье: агентство «Деловая пресса»,
тел.: (8482) 68-09-98, adr@a-d-p.ru
Зарубежье: «МК-Периодика», тел.: +7 (495) 672-70-42,
info@periodicals.ru, www.periodicals.ru

ISSN 0130-2523

Отпечатано в типографии U-Print OÜ, Tallinn, Estonia
Тираж 3000 экземпляров

© Журнал «Искусство»

При перепечатке материалов и использовании их в любой форме ссылка на издание обязательна

При поддержке Министерства культуры Российской Федерации

При поддержке Федерального агентства по печати и массовым коммуникациям



На обложке:
Николай Нулебякин
«Нерушимая стена» —
запрестольный образ.
Собор Святой Софии,
Киев
2008
Фотография из серии «Нратная
история искусства». Изображение
предоставлено автором



ГОСУДАРСТВЕННАЯ
ТРЕТЬЯКОВСКАЯ
ГАЛЕРЕЯ

Айвазовский

К 200-летию
со дня рождения

29 ИЮЛЯ – 20 НОЯБРЯ 2016
КРЫМСКИЙ ВАЛ, 10

ТРЕТЬЯКОВСКАЯ ГАЛЕРЕЯ
НА КРЫМСКОМ ВАЛУ

РЕКЛАМА. 0+

Генеральный
спонсор



Информационный
партнер

Рамблер/газета.ru

Информационная
поддержка



ИСКУССТВО
THE ART MAGAZINE

РУССКОЕ
ИСКУССТВО



L'OFFICIEL

THE ART NEWSPAPER RUSSIA



Радио-партнер

Н С С А Г Ц С И
Г Ц С И Н С С А
Н С С А Г Ц С И
Г Ц С И Н С С А
Н С С А Г Ц С И
Г Ц С И Н С С А

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ЦЕНТР
СОВРЕМЕННОГО
ИСКУССТВА (ГЦСИ)

ПРИ ПОДДЕРЖКЕ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

ФЕСТИВАЛЬ

9
— 06
19
2016

DaDa



реклама

КУРАТОРЫ
ВИТАЛИЙ ПАЦЮКОВ
АНАСТАСИЯ КОЗАЧЕНКО



Ман Рай
"Неразрушимый объект", 1923
Фрагмент



МАРСЕЛЬ ДЮШАН
ДЖОН КЕЙДЖ
ЯННИС КУНЕЛЛИС
МИКЕЛАНДЖЕЛО ПИСТОЛЕТТО
ХАНС РИХТЕР
АЛЕКСЕЙ КРУЧЕНЫХ
ИЛЬЯ КАБАКОВ
АНДРЕЙ МОНАСТЫРСКИЙ
ГЕРМАН ВИНОГРАДОВ
И ДРУГИЕ



12+

Марсель Дюшан
"Фонтан", 1917

УЛ. ЗООЛОГИЧЕСКАЯ
13
СТР.2

БИЛЕТЫ НА NCCA.RU

ООРГАНИЗАТОР



МУЗЕ
ЯМАЯ
КОВС
КОГО

ПАРТНЕРЫ



GARY TARTAGAN GALLERY

ART4



ИНФОРМАЦИОННЫЕ
ПАРТНЕРЫ



интерьер

АЛЕКСЕЙ ЛИДОВ: «ВИЗАНТИЙСКИЙ ХРАМ УСТРОЕН КАК МУЛЬТИМЕДИЙНАЯ ИНСТАЛЛЯЦИЯ»	8
Мари-Жозе Мондзен ТАРКОВСКИЙ: ВОПЛОЩАЯ ЭКРАН	36
Мирослава М. Мудрак КАЗИМИР МАЛЕВИЧ И ВИЗАНТИЙСКАЯ ЛИТУРГИЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ	50
ИРИНА ЗАРОН: «НАМ ОСТАЛАСЬ ЛИШЬ ВИДИМАЯ ПОХОЖЕСТЬ НА ТО, ЧТО МЫ НАЗЫВАЕМ ВИЗАНТИЕЙ»	68
ВИЗАНТИЯ НА БРОДВЕЕ И В МЕТРО Выбор Анны Броновицкой	80
Сергей Хачатуров ТОСКА ПО ВИЗАНТИИ КОНЦА XIX ВЕКА	92
«КРАТКАЯ ИСТОРИЯ ИСКУССТВ» НИКОЛАЯ КУЛЕБЯКИНА: ВИЗАНТИЯ	100
 <i>~ОБЗОРЫ~</i>	111
Андрей Ерофеев ВДНХ как региональная ценность	112
Дмитрий Смолев, Сергей Хачатуров, Алина Стрельцова, Дмитрий Новик	114
 <i>~SUMMARY~</i>	124

С 15 АПРЕЛЯ 2016. КРЫМСКИЙ ВАЛ, 10
ПЕРЕЗАГРУЗКА
СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО. 1960–2000

РЕКЛАМА. 18+

ПОДДЕРЖКА ПРОЕКТА:
Дмитрий Волков, SDV Arts & Science Foundation

ИНФОРМАЦИОННАЯ ПОДДЕРЖКА:



ИНФОРМАЦИОННЫЙ ПАРТНЕР:



Крупнейший знаток византийской культуры Сергей Аверинцев однажды заметил, что различия между цивилизациями проистекают скорее из сферы изобразительного, чем из политики или религиозной догматики. И мы как представители русской культуры уникальны в этом мире тем, что считаем красивым или уродливым. В то время как ренессансный Запад увидел в картине окно в природу, мы полагали её окном в иную реальность. Свой способ видеть мы получили в наследство от Византии, которая сформировала наш вкус и настроила наш глаз. Поэтому сегодняшние новостные анекдоты про депутатов, которые предлагают российскому премьеру переименовать Стамбул в Константинополь, на самом деле вредят нашей исторической памяти. За новомодной риторикой можно и не заметить, что в работе со светом современные художники повторяют то, что уже было сделано в Софии Константинопольской много веков назад. Им и не нужно помнить о пространственных находках греческих мастеров, потому что Византия — это наше бессознательное.

Редакция журнала «Искусство»



АЛЕКСЕЙ ЛИДОВ: «ВИЗАНТИЙСКИЙ ХРАМ УСТРОЕН КАК МУЛЬТИМЕДИЙНАЯ ИНСТАЛЛЯЦИЯ»

11

В своём интервью академик Российской академии художеств Алексей Михайлович Лидов затрагивает практически все острые вопросы присутствия Византии в современном мире: как сегодняшние художники неосознанно пытаются воспроизвести световые эффекты византийских храмов, как «Святая Русь» стала творческим проектом царя Алексея Михайловича и его друга патриарха Никона, как Византия была заново придумана французскими просветителями и почему её история не входит в джентльменский набор знаний современного человека

вопросы: Алина Стрельцова



Алексей Лидов

Историк и теоретик искусства, византолог, академик Российской академии художеств, заведующий отделом Института мировой культуры МГУ, директор Научного центра восточно-христианской культуры. Награждён золотой медалью Российской академии художеств за монографию «Иеротопия. Пространственные иконы и образы-парадигмы в византийской культуре» и орденом «За заслуги перед искусством».

12

Вы придумали науку иеротопию, которая изучает создание сакральных пространств. Зачем для этого понадобилась отдельная дисциплина?

Дело в том, что европейская наука Нового времени потеряла целую сферу творчества, которая ничуть не менее важна, чем творчество литературное, музыкальное или изобразительное. Например, мы знаем, что ребёнок начинает рисовать стихийно. Дальше, если у него это получается хорошо, он поступает в художественную школу, затем получает высшее образование — то есть сложилась традиция, которая делает изобразительное искусство легитимной частью культуры. Однако в отношении сакральных пространств подобной традиции не существует. Хотя в том же возрасте, что и рисовать, ребёнок начинает создавать сакральные пространства как базовую форму коммуникации с другой реальностью. И впоследствии, даже если мы убеждённые атеисты, расставляя фотографии умерших родственников или другие артефакты, актуализирующие нашу память о другой реальности, мы занимаемся сакрализацией бытовой среды. В большинстве случаев неосознанно, однако это один из основополагающих принципов духовной жизни человека. Историки

знают, что во всех религиозных традициях сакральная среда, которая создаётся людьми для общения с Богом, — это то главное, вокруг чего собирается мир остальных медиа: и архитектура, и музыка, и запахи. Её общая задача — формировать пространство общения с высшим миром. Эта среда существует как базовая форма духовной жизни человека. Однако позитивистская наука не считала достойным предметом исследования то, что мы не можем потрогать. «Пространство» — и само по себе проблемный сюжет, а уж «сакральное» — тем более находится будто бы за пределами научного знания. Поэтому и понадобилась отдельная дисциплина — иеротопия, которая призвана актуализировать и память об этой традиции, и этот вид творчества как часть современного искусства. Кстати, на мой взгляд, в современном искусстве создание сакральных пространств — одна из самых интересных и перспективных его форм. Но и обращаясь к исторической практике, мы должны признать, что искусство не сводится только лишь к изготовлению материальных предметов. Это кажется очевидным, но, задумавшись, мы убедимся, что история искусства сводится к изучению артефактов



На стр. 8
Церковь Святого
Николая, Куртя-де-
Арджеш, Румыния
1352
Фотография (фрагмент):
© 2010 fusion-of-horizons
Права на публикацию
изображения предоставлены
автором

Сошествие Христа в Ад.
Пареклесион (придел)
монастыря Хора (Ихрие
Джами), Стамбул, Турция
1315—1321
Фотография (фрагмент):
© 2015 fusion-of-horizons. Права
на публикацию изображения
предоставлены автором

и мастеров, которые над ними трудились. Хотя все эти предметы в рамках любой религиозной традиции создавались именно как часть сакрального пространства. К тому же мы упускаем из виду важнейшую фигуру художника, который создаёт концепцию такого пространства.

Кажется, что на ваши методы изучения Византии очень повлияли наработки современного искусства — например, концептуализм с его нематериальным произведением или идея тотальной инсталляции. Верно ли, что современная культура предлагает по-новому анализировать классический предмет?

Мы живём в эпоху, когда виртуальная реальность заново актуализирует интерес к пространству. Методологию искусствоведения конца XIX века так или иначе определила техника фотографии — то есть техника плоской картинке, а в то время ещё и преимущественно чёрно-белой. Работа всех великих искусствоведов того периода сводилась к тому, что они сопоставляли чёрно-белые картинке. Мне, например, рассказывали, что долгое время зал Ганимеда в римской Библиотеке Герциана был поделен мелом пополам, и в одной половине работал крупнейший знаток христианской и византийской архитектуры Ричард Краутхаймер, а в другой — знаток барокко Рудольф Виттковер. Пол был покрыт чёрно-белыми фотографиями: с одной стороны Краутхаймер ходил над снимками раннехристианской архитектуры Рима, а с другой — Виттковер над фотографиями барочных храмов. Это очень яркий пример технологии, которая определяет сознание. Это парадигма плоской картинке в действии: для того чтобы начать анализировать явление, его нужно было сначала сфотографировать. Только тогда начинала работать методология, которой обучали на факультетах искусствоведения в течение многих десятилетий. Меня, например, совсем не учили работать с пространством. Современному же ребёнку, играющему с гаджетами, плоская картинка скучна. Ему нужно

Многие службы того времени совершались ночью, и в темноте оконные откосы отражали свет таким образом, что казалось, будто в куполе висит светящееся облако. Колеблющийся свет луны и звёзд менял его очертания, оно воспринималось как живое

пространство, пусть и виртуальное. Сам я начинал более традиционно — с изучения роли чудотворной иконы и реликвии в истории византийской культуры. Мы были первооткрывателями этой темы в рамках изучения восточного христианства. Главный урок, который я усвоил из этой работы, состоял в том, что основное назначение чудотворной иконы заключается в формировании пространственной среды вокруг себя. А эту среду никто не изучает! Анализируют доски, серебряные ларцы, но никак не сакральное пространство, порождаемое иконой. То есть я открыл для себя предмет исследования, у которого пока не было научного аппарата.

Со временем я вывел понятие «пространственная икона» — это важнейшая форма иеротопического творчества, она реализует себя в пространстве и не сводится к предмету. У него есть главное свойство иконы — быть образом-посредником, то есть образом, который соединяет земной и небесный миры. Многие до сих пор не осознают, что икона — это не раздел религиозного искусства и не подраздел религиозной картины. Религиозная картина иллюстрирует



Ставропольский
монастырь,
Бухарест, Румыния
1724

Фотография: © 2009 fusion-of-
hotzons. Права на публикацию
изображения предоставлены
автором

Собор Святой Софии,
Стамбул, Турция
532—537

Фотография: © 2015 fusion-of-
horizons. Права на публикацию
изображения предоставлены
автором





и наставляет, воплощает те или иные идеологемы. Икона — совершенно другой тип образа, её ключевая функция — медиативная. Для византийских памятников это различие принципиально: образ не раскрывается внутри картинной плоскости, он выходит в пространство предстоящего и реализуется между ним и стеной. Это совсем иной тип коммуникации. Самый простой пример такой коммуникации — православный храм, он весь должен быть осмыслен как пространственная икона. Часто его воспринимают как программный набор картинок, иллюстрирующих библейские сюжеты. Да, поздневизантийская традиция, как и большая часть западной, сводилась к простому пересказу и иллюстрации. Идея прагматичной заземлённости, привязки изображения к тексту доминировала. Однако в классической византийской традиции иллюстративности не было, любой образ включал множество текстов, а каждый храм являл собой образ Небесного Иерусалима, хотя сам Небесный Иерусалим при этом нигде не был изображён.

Зачем понадобился дополнительный термин, если понятие храмового пространства уже и так всё это включает: архитектуру, фрески, свет и всё остальное?



Чтобы воссоздать образ Небесного Иерусалима, использовались и архитектура, и изображения, и световая драматургия, и обрядовая часть, и среда запахов. Поэтому медийное сходство между древними византийскими памятниками и нынешним искусством поразительно

Когда говорят о храме, обычно имеют в виду только архитектуру, и иногда ещё декорацию. Проблематика света долгое время оставалась неразработанной. Учёные знали, что в Софии Константинопольской интересный свет, но вот то, что свет там — самое главное выразительное средство, не осознавали. Ни архитектурный объём, ни фигуративные изображения, которых там до IX века просто не было, а свет, которым и создавался образ Божий. Неслучайно император Юстиниан, не только заказчик, но и создатель этого пространства, приглашает для реализации своего замысла двух выдающихся инженеров-оптиков и математиков — Анфимия из Тралл и Исидора из Милета, — которые и разработали для него удивительную технологическую концепцию репрезентации этого света. Они придумали очень низкий купол и выложили откосы сорока его окон золотой и серебряной мозаикой таким образом, что они работали как отражатели. Многие службы того времени совершались ночью, так называемые всенощные, и в темноте оконные откосы отражали свет таким образом, что казалось, будто в куполе висит светящееся облако. Оно находилось в постоянном движении. Колеблющийся свет луны и звёзд

менял его очертания, оно воспринималось как живое. Образ облака и был иконой, он сопрягался с изначальной библейской концепцией представления Бога в виде светящегося облака. Таким способом исполнялась вторая заповедь «Не сотвори себе кумира и никакого изображения». Формировался образ, который не является изображением. Днём люди могли видеть висящие под куполом сто пятьдесят паникадил (это особые плоские люстры); они вращались, то есть создавался ещё и образ вращающегося света. Бесконечные сочетания естественного и искусственного света, рефлексы золотых мозаик, мраморной инкрустации, серебряной литургической утвари, алтарной преграды и амвона производили на посетителей колоссальное впечатление.

Давайте представим, что увидели послы князя Владимира в Софии Константинопольской, когда происходил выбор веры для Руси? Летопись сообщает нам, что они были потрясены: мы не знали, говорили они, на небе мы или на земле, и нигде не видели красоты такой. До того они побывали в Риме и могли видеть там роскошные протороманские базилики. Однако потрясла их именно византийская пространственная икона, где доминирующим художественным средством был свет, но не только он.

А что ещё?

Ещё, например, была среда запахов, которая организовывала движение прихожан по храму, и это тоже древнейшая традиция, до последнего времени не имевшая своих исследователей. Это было важное средство коммуникации, развившееся до изощрённейших форм в Ветхозаветном храме, с одной стороны, и в римских императорских ритуалах — с другой. Всё это было унаследовано Византией. Движение в храмовом пространстве осуществлялось в зависимости от интенсивности и разнообразия каждений — как и в ритуальном пространстве императорского Рима. Каждый запах соответствовал своему уровню сакральности, и вместе



19

они, как и свет, составляли определённую драматургию. То, что мы сейчас видим во время православных богослужений, — это далёкое отражение вот этой практики. Она стала на несколько порядков более простой и менее осознанной, но отголоски прочувствовать можно. Некоторые части современного богослужения можно прочитать по законам произведений актуального искусства. Например, в начале утренней литургии свет солнца, встающего на востоке, попадает в храм через алтарное окно. В это время уже совершаются каждения, дым клубится и на него падает свет, так что мы видим, как облако света выходит из алтаря к верующим. Это действие завораживает, воспринимается как откровение, соответствуя древнееврейским представлениям о Боге как светящемся облаке, но эта же практика соединяет нас и с перформативными образами Софии Константинопольской. Впрочем, насколько мне известно, никто из нынешних священнослужителей об этом не задумывается.

Обнаруживаете ли вы сходство византийских практик с работами XX века — перформативными произведениями, часовней Марна Ротко или церковью Дэна Флавина?

На стр. 16—17
Часовня Ротно,
Хьюстон, США
Вид интерьера,
северо-западная сторона
1971

Фотография: © Hickey-Robertson
© Rothko Chapel

Купол нартекса
с фрагментами мозаики,
церковь Христа
Спасителя, монастырь
Хора (Нахрие Джами),
Стамбул, Турция
1315—1321

Фотография (фрагмент):
© 2015 fusion-of-horizons. Права
на публикацию изображения
предоставлены автором.





На уровне медиа это действительно очень похоже. Поначалу, когда я говорил коллегам, что византийский храм устроен по типу мультимедийной инсталляции, это вызывало оторопь и возмущение. Однако принципы медиа именно таковы. Если их не учитывать, храм будет восприниматься как музей, и вести себя там человек станет соответственно: разглядывать картинки на стенах, искать знакомые сюжеты. Однако первоначальный замысел поведения посетителя храма совершенно иной. Вошедший должен ощутить себя внутри Небесного Иерусалима, в пространстве не вполне земном и не вполне небесном, в пространстве-посреднике. Храм существует именно ради этого. И чтобы воссоздать образ Небесного Иерусалима, использовались все средства коммуникации: и архитектура, и изображения, и световая драматургия,

Икона представляла собой проекцию образа на небесах, но одновременно и деревянную доску, с которой можно было сделать всё что угодно: соскрести краску, сжечь, порубить как любой материальный предмет

и обрядовая часть, и среда запахов. Поэтому медийное сходство между древними византийскими памятниками и современным искусством поразительно, хотя они совершенно не связаны исторически или символически. Когда я рассказываю об этом современным художникам, они бывают удивлены тем, что неосознанно пытаются повторить уже созданное тысячу лет назад. С другой стороны, глупо было бы сравнивать современное искусство с Софией Константинопольской с точки зрения качества: почти всё, что создано в мире, проиграло бы ей на всех уровнях. Не считайте меня слепым фанатиком Византии, но это объективно так: в ней был такой уровень богатства, глубины, интеллектуальных и духовных возможностей, что рядом поставить нечего. Даже современные путешественники в Стамбуле, заходя в ободранную и униженную Софию, получают колоссальное впечатление. И при всём этом мне очень нравится капелла Ротко — один из главных шедевров XX века. Из эффектов глубоко византийских по сути можно ещё вспомнить работы Билла Виолы. Я с ним много общался и говорил в том числе про иеротопию, он был рад узнать об этой теории, поскольку стремится к очень похожим целям: пространственным образам, которые не сводимы к плоской картинке. И как раз из-за своей приверженности идее сакрального он бывает страшно неудобен некоторым современным



кураторам. Хотя он происходит из католической традиции, значительную часть своей жизни Виола прожил в Японии; он был под большим впечатлением от дзен-буддизма и не настаивает на сугубо христианском прочтении своих сюжетов.

В общем, для современного искусства эти пространственные поиски Византии оказываются гораздо более актуальными, чем станковая живопись поствозрожденческой эпохи. Однако большинство художников ничего об этом не знают — они ищут в том же направлении, но вслепую. И ещё одна проблема состоит в том, что хотя направление мультимедийных поисков совпадает, духовного содержания там уже нет.

Возможно, это знание получено опосредованно? Ведь Запад вывез Византию из Четвёртого крестового похода, а драматургия света готического собора всегда будет частью сознания и мировосприятия западного человека.

Знаете, вы это правильно вспомнили. Когда я читал записи аббата Сугерия, создателя первого готического собора в Сен-Дени, меня поразило, что, оказывается, он был выдающимся мастером иеротопии. Он создал новую концепцию сакрального пространства, где присутствовало ощущение неба на земле. И знаете, что он упоминает как образец и источник вдохновения? Софию Константинопольскую! Для меня это в своё время стало откровением. Он писал: «Я спрашивал людей, которые видели храм Гроба Господня и Софию Константинопольскую, и они подтверждали, что то, что я сделал, — похоже». Замечательно, что при полном внешнем несходстве там в самом деле есть сходство на уровне иеротопической концепции. Из этой световой среды, которую Сугерий придумал, потом вышла вся готика. Поразительно, но об этом сейчас никто не вспоминает.

Давайте вернёмся к пространственным иконам.

Они возникают как некое видение в пространстве и принципиально



отличаются от плоской картинки. Они могут иллюстрировать конкретный текст, но при этом полны ассоциаций из самых разных текстов. Византийцам казалось, что свести образ Небесного Иерусалима к иллюстрации Апокалипсиса — это его профанировать и обеднить. Они очень боялись простых и очевидных смыслов, иллюстраций. Ещё один мой термин, важный и для современного искусства, — «образ-парадигма», то есть образ, который принципиально не сводится к иллюстрации. Он визуален и тем не менее не иллюстративен. Небесный Иерусалим, который воплощается всем храмовым пространством, но нигде не изображён, как раз и есть такой образ. Образы-парадигмы можно найти и в текстах. Часто византийскую литературу упрекают в примитивности по сравнению с западной: дескать,





На стр. 20
Билл Виола
Мученики (Вода)
2014

Видеоинсталляция, 140 × 338 см,
7'15". Правая часть полиптиха.
Вид постоянной экспозиции
в Соборе Святого Павла, Лондон
© Bill Viola

На стр. 21
Дэн Флавин
Без названия
1997

Световая инсталляция.
Флуоресцентные лампы синего,
красного, жёлтого и фиолетового
цвета. Вид постоянной
экспозиции в церкви Санта-
Мария Аннунциата, Милан
Фотография: © Paola Bobba
© Fondazione Prada

Родословие Христа.
Купол нартекса, церковь
Христа Спасителя,
монастырь Хора (Нахрие
Джами), Стамбул, Турция
1315—1321

Фотография: © 2015 fusion-of-
horizons. Права на публикацию
изображения предоставлены
автором

она уступает литературе Нового времени. Во многом это связано с тем, что мы просто не умеем её читать. Мы не владеем этим типом коммуникации. Мы его утратили. И потому смысл искусствоведческой науки сейчас и сводится, грубо говоря, к тому, чтобы найти текст, объясняющий ту или иную картинку.

Вы писали, что открытием прямой перспективы Ренессанс перестроил физиологию нашего зрения, и мы стали видеть мир иначе. Действительно ли у византийцев зрительное восприятие так сильно отличалось от нашего?

Не возьмусь говорить о физиологии зрения, но то, что они видели мир принципиально иначе, для меня совершенно очевидно. Прямая перспектива — рабочий инструмент группы художников, живших в ренессансной Италии. Они придумали для себя, если хотите, такую игрушку — новый инструмент, чтобы рассказывать о мире. А потом уже это стало реальным способом восприятия: все стали видеть мир при помощи прямой перспективы. И образованный человек, знающий, что по мере удаления предмет уменьшается в размерах, подходил к иконе и понимал, что она построена совсем не так, как фреска Паоло Уччелло. Неправильно, как ему казалось, построена.

Средневековые путешественники в Константинополь захлёбывались слезами восторга, и было от чего: современный Стамбул — убогая деревня по сравнению с великолепием Царьграда

В какой-то момент целый ряд очень умных и тонких людей, как, например, отец Павел Флоренский, осознали, что прямая перспектива как способ видения мира была навязана западноевропейской цивилизацией. Пытаясь объяснить, что это неправильно и неприложимо к древней иконе, они придумали теорию обратной перспективы. В своё время эта тематика была очень модной. Однако, на мой взгляд, никакой обратной перспективы никогда не существовало, византийцы просто видели иначе. И сейчас пришло время в этом разобраться, обогатив не только историю искусства, но и современную художественную практику.

То есть иконописцы, работавшие до XVI века, писали мир таким, каким видели, а все последующие авторы, стало быть, воспринимали его иначе, но почему-то в иконах продолжали воспроизводить картину мира предыдущей эпохи, в которую уже сами не верили?

В XVI веке произошла реформа иконописания, столь же радикальная, сколь и не осознанная современниками и самими художниками. Иконописцы считали, что следуют истинно византийским путём создания священных образов, в то время как византийский подход кардинально изменили. У меня часто спрашивают, почему в залах Третьяковской галереи приходишь до XVI века и попадаешь в другой мир? Что произошло?



Дело в том, что с падением Константинополя был утрачен главный художественный центр, и спасти его художественное наследие решили путём унификации всей системы изображений. Так появился «иконописный подлинник», то есть набор прорисей и схем, которые даются художнику, чтобы по этим лекалам он создавал свою работу. Казалось бы, это нечто прикладное. Однако это прикладное меняет сам принцип византийского иконотворчества. Никогда в Константинополе икона не могла быть раскрашенной схемой, об этом невозможно даже помыслить. У нас есть, например, письмо Епифания Премудрого о том, как Феофан Грек работал в Кремле в начале XV века. Он не просто не пользовался никаким иконописным подлинником, он создавал радикально новые образы Троицкого придела церкви Спаса-на-Ильине в Новгороде и вообще никуда не смотрел, все образцы были у него в голове. Идея, что икону можно не сотворить, а взять из одобренной церковью книжки, разрушает базовый принцип и превращает икону в плоскую картинку. Уходит её пространственная составляющая. Это легко заметить, когда мы смотрим на попытки имитации стиля. Очевидно, что ни один современный живописец не способен создать что-либо, что можно было бы поставить рядом с иконами Звенигородского чина, приписываемыми Андрею Рублёву. А вот имитировать манеру Дионисия — уже возможно. Манеру XVI—XVII веков — легко, и делают это очень профессионально. Ушла суть иконы как пространственного образа-посредника, а сделать внешнее подобие — просто.

Получается, ко времени Петра Великого все византийские смыслы были растеряны, и когда он издавал свои указы, отменявшие придворные ритуалы, опиравшиеся на византийские практики, никто уже не знал, зачем они нужны?

Да, не знал. Пётр видел в них ещё и вредную идеологическую составляющую. Например, знамени-



тое «Шествие на ослиати» в Вербное воскресенье состояло в том, что патриарх сидел на кобыле, которую вёл под уздцы русский царь, чем подчёркивалось духовное превосходство патриарха, воплощающего иконический образ Спасителя. Петра эта идея, по-видимому, раздражала. Он все эти иконические обряды ликвидировал. В это же время кардинально изменился облик православных храмов. До XVII века они были увешаны огромным количеством тканей, и по стенам, и в иконостасе. Церкви напоминали ветхозаветную скинию — тканый шатёр. Ткани составляли часть перформативного действия, поскольку постоянно менялись в зависимости от дней литургического года. А вот в эпоху Петра ткани убрали из соборов, и остались голые стены с иллюстрирующими картинками, которые видим мы сейчас. Мало кто понимает, что раньше изображения на почитаемых иконах были практически недоступны взору. Были скрыты не просто за окладами, но за целой системой украшений, в которую входили и самые разные ткани, и надыконные, и подыконные пелены. На иконе Владимирской Богоматери была видна лишь маленькая часть лика, и на момент её изъятия из Успенского собора Кремля этот участок был под пятью более поздними записями разных веков. До раскрытия этих записей





На стр. 24
Билл Виола
Вуаль (деталь)
1995

Видеоинсталляция, 3500 × 6700 ×
9400 см. Частная коллекция.
Фотография: © Roman Mensing.
© Bill Viola

На стр. 25
Билл Виола
Соң разума
1988

Вид экспозиции Grand Palais
Фотография: © Didier Plowy
© 2014 RMN — Grand Palais

Собор Святой Софии,
Стамбул, Турция
532—537

Фотография: © 2015 fusion-of-
horizons. Права на публикацию
изображения предоставлены
автором

великого лика не созерцал никто. Однако в своём ковчеге, покрытая окладом и пеленами, пребывала настоящая святыня. В этом была своя иеротопическая идея: икона реализовывала себя как пространственный образ. Формы поклонения незримому образу восходят к великому прототипу, когда иудеи сначала в скинии, а затем в храме Соломона поклонялись Ковчегу Завета, не видя его и не надеясь в своей жизни увидеть. Он пребывал в Святой святых на престоле Господа. К нему мог подойти первосвященник и, не глядя, окропить кровью жертвенного агнца. Однако все знали, что Ковчег находится там, и это очень важно. В Византии была своя традиция невидимых икон, которые вообще никогда не открывались, например древняя икона Богородицы Киккской на Кипре или икона Богородицы Сайданайской в Сирии — самая почитаемая православная икона на Ближнем Востоке. Их изображений сколько угодно, на покровах можно увидеть копии, но не саму икону. Я был и в Киккском монастыре на Кипре, и перед Богородицей Сайданайской в её монастыре, и должен сказать, что это совершенно особое мистическое ощущение. Весь комплекс духовно-художественных переживаний активируется. На Кипре в окладе сделано маленькое окошечко, через которое православный паломник по особому благословию может приложиться к иконе и почувствовать губами её поверхность. Остальное скрыто окладом и покровами, хранящимися с XIII века (они сейчас в монастырском музее). Мы привыкли к возможности прийти, сфотографировать и тем самым превратить пространственный образ в плоскую картинку. Но когда ты не можешь увидеть святыню, хотя знаешь, что она тут, и можешь к ней приобщиться, обретаешь по-настоящему мощное духовное переживание.

Вы как-то рассказывали про соскребание краски с иконы и поедание её в благочестивых целях. А Аверинцев писал,

В замедленной съёмке разливающегося по столу молока мы видим образ, отсылающий нас к другой реальности, — и это фундаментальный принцип творчества Тарковского

**что византийцы смывали и выпивали
чернила самых почитаемых книг, желая
приобщиться к мудрости. Современ-
ному человеку это слышать дино.**

Икона представляла собой проекцию образа на небесах, но одновременно и деревянную доску, с которой можно было сделать всё что угодно: соскрести краску, сжечь, порубить как любой материальный предмет. И всё-таки она составляет единое пространство с образом на небесах. Для нашего сознания эта идея парадоксальна: мы привыкли разделять материальное и духовное. А для византийца очень важна эта максимальная конкретность и максимальная же идеальность. Так что рациональное осуждение этих, как считается, суевренных практик вроде целования икон, соскребания с них краски и отрубания кусочков, ошибочно. Все формы тактильного общения со святыней — часть глобальной концепции, которую мы уже не понимаем. Проекция небесного образа может быть не только деревянной доской, пространственная икона может быть огромной. Например, Новый Иерусалим под Москвой занимает пятьдесят квадратных километров, и это тоже пространственная икона, которую увидел патриарх Никон. По его замыслу река Истра стала Иорданом, появились горы Фавор и Елеон, а сам монастырь был построен как точная копия храма Гроба Господня в Иерусалиме. Над всем этим «ленд-артом» работал хорошо известный нам художник. Пока Никон дружил с царём Алексеем Михайловичем, они эту пространственную икону строили

на территории всей России, то есть создавали «Святую Русь» как конкретный проект. Художества соединялись в нём с большой политикой, поскольку рождалось избранное царство, где и произойдёт второе пришествие и чей народ первым войдёт в Царство Небесное. Для сознания людей того времени это была могучая национальная идея и ключевая идеологема, во имя которой многое возможно было совершить. Таким образом, художественный проект приобрёл вселенский размах.

А у греческих проектов Екатерины Великой осталось только политическое измерение?

Да, религиозно-смысловая часть оказалась полностью подчинена политической. Воссоздание Византии в Крыму осуществлялось царицей в духе идей XVIII века. Своего внука Екатерина называет Константином потому, что назначает ему стать императором Византии под эгидой Российской империи. Старший её внук Александр, получивший имя в честь Александра Великого, призван править могучей Россией, под крылом которой младший брат возродит греческий мир. К сожалению, эта красивая рациональная концепция не реализовалась, но возник Крым со своими полисами. И там тоже существовала своя иеротопия, не только в проектах, но и в храмостроительстве, только она уже была иллюстративной и прикладной.

Расскажите о романе французской абсолютной монархии с Византией и о реакции на него просветителей.

История очень простая. Сегодня в общественном сознании доминирует антивизантийский миф. Среднестатистический человек не знает про Византию ничего, эти сведения не входят даже в джентльменский набор интеллигента. Особенно показателен этот факт для России, которая вся из Византии выросла. Как же это произошло? Средневековые путешественники в Константинополь захлёбывались слезами восторга,

и было от чего: современный Стамбул — убогая деревня по сравнению с великолепием Царьграда. Всё закончилось с Четвёртым крестовым походом. Разграбив христианскую столицу, Европа испытывала огромный комплекс вины. Сам Папа Римский назвал латинских рыцарей псами и отлучил от церкви. Однако в качестве попытки самооправдания возникло представление о Византии как о коварной и подлой стране, которую следовало покарать. В таком случае и военный поход был справедливым. Стихийная дискредитация Византии тянулась столетиями. Осознанное оформление этой концепции стало заслугой французских просветителей. Сама Византия мало их волновала, но знали они её очень хорошо. Греческая культура и язык были тогда в большой моде. Людовик XIII переводил на французский византийские трактаты. Ришелье, Мазарини и Кольбер собирали







На стр. 29
Билл Виола
Мученики (Огонь)
2014

Видеоинсталляция, 140 x
338 см, 7'15". Центральная часть
полиптиха. Вид постоянной
экспозиции в Соборе Святого
Павла, Лондон. © Bill Viola

Церковь Богородицы
Паммакаристы (Фетие
Джами), Стамбул, Турция
XIV век

Фотография: © 2015 fusion-of-
horizons. Права на публикацию
изображения предоставлены
автором

греческие рукописи, составившие потом важную часть коллекции Национальной библиотеки в Париже. Издавались труды византийских историков. В XVII веке Византию во Франции знали и любили, поэтому нельзя сказать, что просветители её оболгали от невежества. Их задача была другой: в условиях жестокой цензуры очень трудно было бороться с абсолютизмом и клерикализмом. Поэтому Византию выдумали заново как чучело для битвы, чтобы на её примере бичевать современное им государство. Проект оказался невероятно успешным, в него поверили все. Надо понимать, что в те времена Вольтер и Монтескьё были абсолютными властителями дум, их читали во всей Европе. Российская императрица состояла с Вольтером в переписке, обсуждала с ним греческий проект, философ её идею одобрял и давал советы, как восстанавливать Византийскую империю. И параллельно в других сочинениях называл ту же империю «ужасной и безвкусной» (это Византию-то!). Монтескьё сформулировал ещё жёстче: в Византии не было ничего, кроме тупого поклонения иконам. Так и возник миф о страшной восточной деспотии, воплощении вселенского зла. Слово «византийский» почти во всех европейских языках стало ругательным. Империя осталась странной, роскошной и чужеродной, а православные страны, выросшие на её наследии, как считается, полностью им развращены.

Ответом на антивизантийский миф стал миф о сусальной Византии, где всё было совершенно и которая стала образцом для русского самодержавия. И тут мы как историки должны сказать, что между византийскими императорами и русскими царями существует пропасть. В греческом мире император — защитник народа. Мы же привыкли представлять властителя как диктатора, который поставлен правящим классом, чтобы держать людей в подчинении. Византийский император воспринимал себя представителем бедняков перед

И вот, — утверждал Тойнби, — мы на грани ядерной войны, потому что Россия пошла не за правильным Западом, а за двуличной Византией

правлящими классами, это видно из указов и может быть подтверждено документально. В сознании русского народа эта мифологема тоже присутствовала, но только не в сознании правителей.

Вы говорите, что мы всё забыли и утратили. А что всё-таки осталось?

Осталось «иконическое сознание». Мы унаследовали от Византии наше восприятие мира как иконы, то есть образа-посредника. Мой любимый поясняющий пример происходит из литературы XIX века. Давайте задумаемся, чем образ мира в трудах Достоевского и Толстого отличается от того, что мы видим в современных им произведениях литературы французской. Французы анатомируют то, что им дано, и кроме этой материальной данности для них ничего не существует. А вот для русских авторов предмет их описания не есть окончательная реальность. Пафос наших писателей состоит в том, что этот мир — лишь образ-посредник, а за ним есть другой. Они не стремятся его описать, но другой пласт реальности присутствует во всём, что они говорят. Эта традиция сохраняется и у Михаила Булгакова и, конечно, у Андрея Тарковского. Его фильмы пронизаны идеей иконического. В «Зеркале» нет ничего связанного со Средневековьем, но в замедленной съёмке разливающегося по столу молока мы видим образ, отсылающий нас к другой реальности, — и это фундаментальный принцип его творчества. На мой взгляд, самые яркие и талантливые произведения русской культуры внутренне связаны с византийским



Церковь Богородицы
Паммакаристы (Фетие
Джами), Стамбул, Турция
XIV век

Фотография: © 2015 fusion-of-
horizons. Права на публикацию
изображения предоставлены
автором

мировосприятием. Пусть ни Толстой, ни Достоевский о нём не думали, это наследие сохраняется на другом уровне, и именно оно создаёт загадочность и притягательность русской культуры для европейцев — то, что интересно в нас миру.

А среди наших современников есть кто-то, кого можно включить в круг таких наследников Византии?

Современники создают не более чем стилизации. Можно сравнить Софию Константинопольскую, где сейчас не происходит богослужений, и построенный в неовизантийском стиле храм Христа Спасителя, причём я говорю не про современный муляж, а про первоначальную постройку архитектора Тона, замечательную профессиональную работу. Первый храм — образ Божий, а второй — образ всемогущей Власти, русской имперской идеи. С Византией именно так сегодня и получается. Есть разве что несколько иконописцев, которые не делают имитации и муляжи, а воссоздают духовный смысл. Среди них Ирина Зарон, лучшая, как мне кажется, сегодня. При этом самые талантливые мастера, по-моему, даже опасаются работать с этой традицией, боятся, что у них получится «храм Христа Спасителя». И на уровне государственной идеологии использовать византийскую идею тоже не получается, по причине чудовищно низкого уровня знаний о ней. Для успешной политической пропаганды в массовом сознании должно быть хотя бы несколько клише, а их нет, только тотальное невежество. Власть, стремящаяся сейчас продвинуть сусальный миф, не сможет этого сделать, пока не будет изучения Византии хотя бы на самом примитивном уровне, хотя бы как индийской йоги или японской чайной церемонии. Даже в XIX веке, когда уровень знаний был на порядок выше, когда власть при участии крупных мастеров, например Васнецова и Нестерова, потратила огромное количество денег, чтобы утвердить неовизан-

тийский стиль, и когда было построено огромное количество храмов «под Византию», всё это кончилось сокрушительным провалом. Дух ушёл. Использовать столь лакомую Византию ни у кого не получается, но при этом она составляет огромную часть нашего сознания, нашего типа восприятия мира, который отличается от западного. Не надо переводить его на уровень примитивного разговора, что у них всё про деньги, а у нас — про духовное, это не так. Но принципиальные и часто неформулируемые отличия каждый из нас ощущает. Некоторые считают их пережитком царско-советской дикости, которую нужно искоренять, учась у цивилизованных народов, а между тем эта история гораздо древнее и сложнее. И мы до сих пор ни на шаг не ушли от этого ложного конфликта XIX века. Например, американский историк Арнольд Тойнби, анализируя корни холодной войны, обращался к нашим византийским корням, утверждая, что Византийская империя — это исторический враг Запада, и все проблемы начались с того, что Русь приняла христианство в его восточном изводе из Константинополя. И вот, — утверждал он, — мы на грани ядерной войны, потому что Россия пошла не за правильным Западом, а за двуличной Византией. Это звучит глуповато, но сидит в головах многих, даже образованных людей. Мне кажется, что единственный способ преодолеть этот порочный круг — признать Византию особой ветвью европейской культуры. Наша, византийская ветвь, как и западная, тоже соединила античное наследие и христианские ценности, но иначе. Мы — «византийские европейцы», в этом определении важны оба слова. И с этой точки уже можно начинать диалог.



Монастырь Синая,
Румыния
1695

Фотография: © 2009 fusion-of-
horizons. Права на публикацию
изображения предоставлены
автором

38



ТАРКОВСКИЙ: ВОПЛОЩАЯ ЭКРАН

Несколько лет назад в Йельском университете состоялась конференция «Византия/Модернизм», где обсуждались тесные связи между искусством XX века и наследием погибшей в XV веке империи. По итогам дискуссии её участники создали ряд текстов о не всегда очевидных перекличках современных и византийских авторов. Так, Мари-Жозе Мондзен, византинист и один из крупнейших современных французских философов, представила статью о своём любимом кинорежиссёре Андрее Тарковском. Она проанализировала его фильмы в контексте художественной традиции восточного христианства. Догадку об их родстве можно считать частным мнением автора. Однако вот что удивительно: имя Тарковского так или иначе всплывает практически во всех нынешних разговорах о «Византии после Византии»

Когда начинаешь анализировать фильмы Андрея Тарковского с позиции философа, перед тобой возникают два взаимосвязанных сложных вопроса: главный из них, общий для всех дискурсивных дисциплин, касается проблемы разговора о визуальных образах; второй, являющийся отголоском первого, заключается в том, что говорить о работе Тарковского — значит говорить о совершенно особенном объекте, провоцирующем кризис лежащей в основе образов речи, поскольку поэзия визуальных образов привносит сумятицу в философский язык. Голос философа становится хрупким и неуверенным перед тектоническими по масштабу фильмами Тарковского, и строить теории оказывается тут затруднительно. Философия в его работах кроется не в умствованиях и теоретизировании — там, наоборот, я вижу только слабости и страх высоты. Философия у него, на мой взгляд, — в детских фигурах, в голосе ветра, в буре, в появившейся откуда ни возьмись собаке. Именно эти детали посылают сигналы знатокам дискурса и философских трудов — сигналы, одновременно нежные и жестокие, сигналы, касающиеся воплощения смысла в теле мира. Такие сигналы обозначают присутствие смысла в этих безмолвных фигурах, как будто слово смогло родиться, не нарушив тишины. Таким образом, подобно не поддающемуся расшифровке световому потоку, начинает литься поэтическая речь.

Вот почему мы должны с большой осторожностью и, главное, смирением строить свои предположения о философском языке в работах Тарковского. Его фильмы кажутся переполненными символами, и в связи с этим, насколько возможно, я буду избегать любых однозначных трактовок. Я согласна с Сержем Данеем, который в своей статье о «Сталкере», опубликованной в газете Liberation от 20 ноября 1981 года, говорит, что фильм Тарковского — «дьявольское устройство, допускающее любую интерпретацию... К этому обеденному столу мы можем прийти со своим угощением! Интерпретировать фильм мы можем... но не обязаны. Мы можем его просто смотреть. Смотреть, чтобы разглядеть то, чего раньше не замечали. Зритель-наблюдатель видит то, что зритель-интерпретатор увидит уже не в состоянии». Поэтому фильмы Тарковского для меня — не предмет, который можно разобрать на отдельные или повторяющиеся элементы.

**Философия в работах
Тарковского кроется
не в умствованиях
и теоретизировании —
там, наоборот, я вижу
только слабости и страх
высоты. Философия
у него, на мой взгляд, —
в детских фигурах,
в голосе ветра, в буре,
в появившейся откуда
ни возьмись собаке**

Составлять перечень его теологических идей или фантастических образов я также не собираюсь. Никакого вывода не будет.

Я постараюсь дать пример одного из вариантов видения и говорить только о своих впечатлениях, отвергая любые академические теории о том, как надо смотреть его фильмы. Я хотела бы открывать пути, предлагать взаимосвязи. Быть Сталкером, путешественником, наблюдателем — ведь в этой работе, где изучающий взгляд переплетён с мыслью, я как философ прежде всего решительно возвращаюсь в ту точку, где тайна видимого пересекается с видимостью слова — с его «воплощением», как в своё время сформулировали это христиане. При этом я полагаю, что идея зримого воплощения не принадлежит одним только христианам, поскольку, выдвинув её, они сделали возможной трактовку всех образов через модель отречения от любого владения, любого стяжательства зримого. Воплощение есть опыт утраты вещей ради видения, опыт преображающего воздействия созерцания образов их, вещей, отсутствия. <...>

ВОПЛОЩЕНИЕ ГОВОРIT О КИНЕМАТОГРАФЕ

Тем не менее своим сегодняшним положением я обязана многим годам, проведённым за изучением византийских образов и текстов, питавших мыслителей русского



41



На стр. 36
Андрей Тарновский
Жертвоприношение
1986
Кадр из фильма

Андрей Тарновский
Зеркало
1974
Кадр из фильма

православия, а также той дани уважения, которую я снова и снова отдавала работам Тарковского. Я не собираюсь вставать в позу эксперта. И можно ли быть экспертом в том, что касается воплощения? Первое знакомство с «Андреем Рублёвым» вызвало у меня очень сильные чувства, я прошла вместе с главным героем весь его крестный путь — каждый шаг вплоть до самого воскресения слова и образа. Со всей ясностью я усвоила урок теней, блуждающих в пространстве боли, молчания и смерти, ведущих художника из безмолвной немой ночи к пасхальному свету. Я наблюдала, как льются вместе слово и образ, триумфальный и спасительный колокольный звон. Но здесь эти прекрасно известные теологам, философам и верующим явления более не были частью церковного уклада, а стали подлинной правдой мира кинематографа, появившегося на свет на советской земле. Тарковский вырвал икону из лона церкви и предложил пережить приключение смотрения новой людской общности — объединённым вместе зрителям, которым режиссёр и адресует свои знаки, задавая им вопросы об их свободе и их зависимости, а значит, об их желаниях.

Какова в таком случае связь между кинематографом и воплощением слова на экране? Я продолжала смотреть фильмы Тарковского, медленно погружаясь в не поддающуюся расшифровке тайну зримого. На протяжении двадцати лет это приключение пристального взгляда сопровождало меня в философских и политических изысканиях о роли взгляда в создании визуального. Постепенно я пришла к убеждению: сегодня вовлечённость в кинематографическое производство имеет то конкретное и уникальное значение, которое с момента возникновения западнохристианского мира было связано с историей визуальных образов его религии. Отсюда следует, что раз интеллектуальная и духовная история христианства сделала возможным появление кинематографа, таким же образом она лежит и в основе фильмов Тарковского. В его фильмах есть то первоначальное назначение, которое стало фундаментом истории кинематографа. Христианская теория образа придаёт его творчеству смысл в той же мере, что всему кинематографу в целом. Тарковский сам отвечает за свои работы; точно так же, как и другие великие художники, он один несёт ответственность

**Кинематограф
есть искусство,
отражающее реальность,
но эта реальность
для кинематографа —
точка отсчёта,
а не конечная точка**

за созданный им образ человечества. Я могу сформулировать это и иначе: свобода кинематографиста, его духовная и политическая ответственность предначертаны в самых таинственных из заповедей христианства. Воплощение там не обусловлено божественностью или иными религиозными причинами, природа его — человеческая, понятая через призму образа и обращённая к земным визуальным образам. Фильмы Тарковского не религиозные и не сакральные по своей природе, но «антропогенные». Человек в них создаётся по образу и подобию всего человеческого рода. Тарковский помещает кинематографический приём в область исторической ответственности, поскольку в нём рассматривается человечество, как оно понимается сегодня. Человечество, будущее человека — не что иное, как образ, который мы создаём, расширяя горизонт возможных приёмов. Кинематограф — вымысел, с которым надо быть осторожным, ибо он работает с миром видимостей, заложниками которых мы с лёгкостью можем стать. Кино принято считать индустрией, создающей кумиров, но возможно, это нечто совершенно иное — скажем, искусство? Вопрос, на который пыталась ответить церковь, — какую власть даёт нам возможность создавать образы? — кинематограф задаёт в лоб. И переформулировать его можно так: может ли общность зрителей фильма определяться формой самого фильма как свободное сообщество способных к высказыванию субъектов, желающих жить в общем мире? <...>

В идее воплощения визуальность была высочайше избавлена от обвинений в идолопоклонничестве, и в этом смысле всё западное искусство логически следует из этой идеи. Что же касается кинематографа как искусства и индустрии, вопрос в том, могут ли в нём сосуществовать две его основы — или должно остаться только искусство, вырвавшееся из лап индустрии;



43



Андрей Тарковский
Ностальгия
1983
Кадры из фильма

или же, наоборот, индустрия должна отринуть искусство. Проще говоря, нужно понять, возможна ли свобода, которая является сутью художественного произведения, в продукте индустриальном. <...> Тарковский свой выбор сделал: для него кинематограф — это индустрия, которая ставит под вопрос судьбу пристального взгляда на свою собственную продукцию. Его фильмы определяют кинематограф как индустрию, спасённую искусством, и они остались в истории как произведения искусства. Его кинематограф — спасительный, это следует и из того, как он трактует образы, и как по-своему фиксирует визуальное на экране. История мира подобна кораблекрушению, не так ли?

Кинематограф проливает свет на иконическое учение о воплощении, результатом которого стало счастливое, возникшее как потребность и мучительное призвание Тарковского. Говорю «счастливое и мучительное», потому что кинематограф — это страстное, жертвенное, но также и воскрешающее и полное надежды приключение. Поэтическое волшебство и безутешная тревога, наполняющие каждый образ, захватывают взгляд. Каждое мгновение темноты сияет по-своему, каждое слово, каждый звук выделяет его особая тишина. Иными словами, ни один знак не существует как нечто ясное и законченное, но рождается в постоянном соединении противоположностей. И это — настоящий урок иконического воплощения: значение того, что мы видим, — в невидимом; значение того, что слышим, — в неслышимом. Греческое слово *eikōn* прекрасно передаёт смысл, который утратило латинское *imago*: оно означает смутную и неустойчивую видимость, подобную тому, что мы не видим, неопределённость, выставленную на наш суд.

Эта заинтересованность в том, чтобы воплощение обрело смысл, требует вернуть основы индустрии к христианской идее воплощения. Предназначение кинематографа состоит не в том, чтобы поклоняться визуальности, и в ещё куда меньшей степени в том, чтобы зависеть от зрелища, но в безоговорочной преданности слову, которую утверждали и отстаивали православные Отцы Церкви, вначале греческие, а затем русские. Своим отказом от ненасытного потребления визуальности иконическая мысль впервые предложила сегодняшнюю светскую

**Я бы не сказала,
что в фильмах
Тарковского «идёт
дождь», ведь в каждом
его дожде каждая
отдельная капля
взрывается по-своему,
словно крик, сорвавшийся
с мировых уст, чтобы
донести то, что сказано
ещё не было и, возможно,
никогда сказано не будет**

модель того, как мы смотрим на мир. Кинематограф как современная индустрия массового зрелища — это теперь то самое искусство, на которое ложится ответственность за освобождение или порабощение взглядов, мыслей и тел. Таким образом, работа над фильмом делает всех его создателей ответственными за то значение, которым наделяется эта смелая авантюра. Является ли визуальность продуктом потребления или же это хрупкое таинство, которым делятся в чувственной взаимосвязи? Тарковский ставит вопрос кинематографического приёма как особую, политическую проблему, причём под словом «политическая» подразумевается пространство, населённое телами, говорящими вместе, но испытывающими разные желания.

Долгое время философы полагали визуальные образы чем-то подозрительным и ненадёжным, а потому не имеющим назначения и места в городе. Только язык, полагали они, был способен объединить тех, кого развели по разные стороны их страсти и сокровенные желания. Следовательно, возникла необходимость договориться о неких универсальных критериях визуальности. Какой должна быть эта визуальность, чтобы все сошлись в едином мнении и разнородные желания удалось свести вместе? Церковь давала следующий ответ: Сын, как образ Отца, сохранил идею образа и вернул визуальности её величие. Быть воплощённым означает стать образом. И, следовательно, стать образом значит облечь



45



Андрей Тарковский
Ностальгия
1983
Кадры из фильма

себя в плоть. Когда Слово обретает плоть, оно становится образом, а не телом. Так, все образы воспевают Слово в отсутствие тела. Сложный и мощный ответ, и с этого момента все создатели будут облекать Слово в свою собственную плоть. В противном же случае они наделяют телами кумиров и снова возвращаются в молчание, где нет ни спасения, ни общности. Страсти Христовы — это история спасения визуальности за счёт принесённого в жертву тела, которое дало согласие умереть, чтобы образ воскрес, а слово облеклось в плоть. У образа, таким образом, есть предыстория страстей, смерти и воскресения. Что есть образ? Универсальность видимого основана не на том, что видят зрители, но на том смысле, который производится общностью пристальных взглядов, одновременно направленных на образ. Что означает общность взглядов? Отнюдь не идею заставить разных живых существ увидеть одно и то же. У каждого из нас есть глаза, но ни один из нас не видит того, что видит другой. Мы разные, и поэтому никогда не сможем договориться о том, что видим; так что единственное общее у нас — это язык. Прийти к согласию о тех или иных образах, а точнее, визуальных изображениях, удаётся только через незримость звучащего или невысказанного слова: толпа говорящих субъектов видит совместно воплощённый образ, и через него до них доносятся отголоски смысла.

Фильмы Тарковского в своей основе верны этому иконическому учению, они возлагают на кинематограф задачу делать слова слышимыми, заставляя его создавать общность смыслов через воплощение визуального. Но надо понимать, что эти смыслы не заключены в образе. Где же тогда искать смысл? В чём он? Ещё один короткий ответ: нигде и ни в чём. Кинематограф превращает экран в пространство вне каких-либо координат, место, где смысл не имеет никакого укрытия, это зона турбулентности, сотрясаемая волнами всевозможных желаний.

ГОЛОСА, ЗВУКИ

Стоит внимательнее вслушаться в этот канон, чтобы различить, как знаки иконические соединяются со знаками-звуками — главным в том, как сконструирован кадр, становится не визуальное решение, а его

развитие во времени. С помощью звука выстраивается объём кадра, который расширяется не в пространстве, но во времени. Так музыкант создаёт своими движениями особую архитектуру, наполненную звуком. Камера может оставаться неподвижной, при этом пространство, которое зритель охватывает взглядом, постепенно раздвигается, становясь всё больше и больше, не в силах остановиться. <...>

Если показывать значит быть услышанным, то какова тогда природа голоса? Какова его орбита? В иконической традиции голос, который читает текст и задаёт установки, — это голос, создающий визуальность, оформляющий зримый образ. В иконографическом каноне это называется «эпиграф» — надпись с именем, которое обозначает голос, удостоверяющий согласие между визуальностью и невидимым смыслом. Вот почему это и весть, и сам вестник, который является источником создания. Звучащий голос и визуальный образ апеллируют к уху и глазу. Вместе с тем эта апелляция — не послание, но скорее лёгкое дыхание. Голос, заявляющий плодородную тьму, из которой возникают образы. Из неё же рождается и голос трёх гостей Авраама, голос Иоанна Предтечи — и все эти голоса возвещают о приходе того, кого все ждут. В фильмах Тарковского есть странная дистанция между голосами и шумами. Должна признаться, что поскольку я не знаю русского языка, субтитры были для меня проблемой, не только потому что поэтический перевод в принципе передаёт только общий смысл, но в большей степени потому, что чтение отбирает силу воплощения, которой наделён голос. В итоге при повторном просмотре титры я не читаю, пытаюсь оставаться в потоке звука.

Мы привыкли думать, что человеческие голоса больше похожи на речь, чем шумы. Здесь всё совершенно иначе. Мир и природа бурлят словами и смыслами, которые человеческое ухо расслышать неспособно или же утратило эту способность; а люди говорят и произносят речи, создающие путаницу из слов; «Слова! Слова! Слова!» — слышим мы в «Жертвоприношении», и это же отчаянное восклицание, взятое из Шекспира, звучит в «Сталкере». Слова не есть Слово. Это идолы, знак идолопоклонства. <...> Слово — это энергия, разлитая во всё живое. В мире самых



47



Андрей Тарновский
Зеркало
1974
Кадры из фильма

обыкновенных вещей и предметов всё шепчет и посылает знаки, которые наше ухо должно научиться воспринимать, — причём желание и скорбь, провозглашённые в этих знаках, выражены и в человеческой речи. <...> Поэтическое слово отца режиссёра, поэта Арсения Тарковского, отсылает к отеческому голосу, который узаконивает созданную сыном визуальность и его каноническую природу. В этом пространстве, где послания отправляют и получают, искусство одновременно является любовным письмом и знаком гостеприимства.

ГОСТЕПРИИМСТВО–ИЗГНАНИЕ, ДРЕВНЕЕВРЕЙСКАЯ ПРЕДАННОСТЬ

Как я уже говорила, смысл не имеет определённой формы, он рождается из слова, которое дышит во всём сущем. <...> Смысл находится не в образе и не в пространстве, равно как ни одно из занимаемых нами мест не может быть по-настоящему нашим. Жизнь — всего лишь беспрестанное перемещение, непрерывный переход с места на место, и ничто не может прижиться или обосноваться, обрести покой и душевных отдых, кроме как там, где слово рождает гостеприимство и временное пристанище. Мы все точно так же изгнаны с момента нашего первого крика. Мы должны уйти, чтобы говорить, двигаться, чтобы слышать, преодолевать, чтобы понять. <...> Фильмы Тарковского повторяют в своём строении край, где рады каждому представителю рода человеческого, хотя он всегда и повсюду знал только изгнание (Я говорю «повсюду», поскольку отчий дом, как и материнское лоно, как и корни, — просто-напросто цветы памяти, ностальгия, неотделимая от странствия всей жизни.) В этой преданности изгнанию и незримости сложно вообразить более явную отсылку к древнееврейской традиции, чем его бесконечное преклонение перед проявлениями гостеприимства. Идти собственной стезёй и быть в стороне ото всего — вот единственный путь к свободе. Меланхолия безустанной работы предопределена, и покой обрести не суждено. Голос и образ непрерывно говорят об отчуждении, о том, что всё сущее утратило своё значение. Все вещи существуют

**С помощью звука
выстраивается объём
кадра, который
расширяется
не в пространстве,
но во времени. Так
музыкант создаёт
своими движениями
особую архитектуру,
наполненную звуком**

только в плоти образа, в сиюминутной вибрации голоса и звуков. Гостеприимство, таким образом, — не библейская аллегория для выражения мессианской идеи, и в ещё меньшей степени — догмата Святой Троицы. Как известно, знаменитая икона Рублёва «Троица» — это прежде всего образ гостеприимства Авраама. Я думаю, что у Тарковского Троица связана с двумя вещами: странствием и гостеприимством. В гостеприимстве рублёвской «Троицы» возникает пространство, где приветствуются все слова и образы. Троица начинается там, где существует гостеприимство. Кино, словно приветливый край, дарит свободу встречи. Как заметил Годар: «Создавать образы — значит не только дарить их, но и получать». Тарковский снимает фильмы, которые заставляют нас давать ответы посредством образов, созданных нами в чужом взгляде. Быть нигде, ничего не стяжать, всё отдавать — вот что провозглашают трое гостей на иконе Рублёва. На самом же деле на иконе — шесть человек: трое зримых посланников невидимого мира, три ангела, остановившихся и разделивших еду, но эту еду подают двое хозяев, которых на иконе мы не видим и которые от своих необычных гостей узнали, что у них появится ребёнок, Исаак. Человеческое семейство, отец, мать и ребёнок, — треугольник за пределами обозначенного поля. Именно им принесена благая весть, для них это послание. Кинематограф делает то же самое, показывая не только видимое, но и незримое; эти параллели с образом Троицы расширяют образ за его визуальные пределы. Посредничество голосов-провозвестников выстраивает



49



Андрей Тарковский
Сталкер
1979
Кадры из фильма

вает бесконечную систему треугольников, без которой не понять смысла. Как и в евангельской истории о встрече на дороге в Эммаус, согласных сесть за стол единого смысла должно быть трое. Сила третьего также заключается в слове, которое стоит между тем, что один видит и о чём остальные должны услышать.<...>

ЗЕРКАЛО НЕОБРАТИМОСТИ

<...> С самого начала разговор о таинстве заставляет меня вспомнить то, как Павел в своём первом послании коринфянам определил наш взгляд на истину: «как бы сквозь тусклое стекло», или же, в другом варианте, «как в мутном зеркале». Эти же слова можно отнести и к кинематографу, понимая его как загадочное зеркало мировой истины. Кинематограф есть искусство, отражающее реальность, но эта реальность для кинематографа — точка отсчёта, а не конечная точка. В фильмах Тарковского зеркало имеет троичную, или, если угодно, третичную функцию. Зеркало может быть бинарным отражающим коммутатором, воздействие которого, согласно легенде о Нарциссе, соединяет, — или же зеркалом Павла, которое, как и кинематографическое зеркало, разрушает единство. Это зеркало также можно назвать зеркалом Блаженного Августина, ведь именно в нём он видит воплощение Троицы. Зеркало — не инструмент, с помощью которого предмет удваивается, но абсолютный коммуникатор, соединяющий два различных объекта, ведь отражение — это образ другого. Речь идёт о видении, зеркальной плоскости, которая опрокидывает пространство между реальным телом объекта, стоящим напротив зеркала, и неосвязаемым образом вожденного объекта, которые встречаются друг с другом в зеркале. И кино находится в абсолютной власти этих колебаний, непрерывной пульсации тела и плоти, образа и текста, подобного и другого.

В этом мире всего гораздо больше, чем способно отразить зеркало, но в знаках, которые демонстрирует зеркало, — всего гораздо больше, чем мы можем увидеть в окружающем мире. Обширность смысла по отношению к рамкам напоминает слова греческих Отцов Церкви об образе. Они говорили, что имеющее телесные границы лоно Богородицы зачало в себе Слово,

и таким образом имеющее предел — этоместилище бесконечного, и содержание было несоизмеримо больше принявшего его тела. Богородицу они называли «чистым зеркалом действия Божия и образом благодати Его». Именно так представляются мне руки Тарковского, которые он воздевает к лицу в космическом пространстве, складывая перед глазами рамку из пальцев и создавая внутри неё безграничную визуальность того что остаётся незримым в этом мире. Я не могу забыть этот жест, выхваченный фотографом во время съёмок «Жертвоприношения», в котором он выстраивает пространство, где слово записывается во времени. **Обрамление бесконечности.**

В результате сквозь призму этой избыточности мы осознаём расстояние, навсегда отделившее то, что мы видим, от того, что говорим. Мир намного больше знаков, а знаки — намного больше мира. Эта несоизмеримость знаков и мира образует бесконечность в сердцевине его работ, которые обозначают мир с помощью знаков и отдают его в распоряжение этих знаков. Вот почему фильмы Тарковского в определённой мере вообще невозможно анализировать.

Каждая частица окружающего мира, каждый жест начинается как имя собственное, а не в общем или теоретически. Я бы не сказала, что в фильмах Тарковского «идёт дождь», ведь в каждом его дожде каждая отдельная капля взрывается по-своему, словно крик, сорвавшийся с мировых уст, чтобы донести то, что сказано ещё не было и, возможно, никогда больше сказано не будет. На каждом новом уровне вопрос ставится заново: как этот образ и это звучание создают именно эту незаменимую временную характеристику? Поскольку человечество каждое мгновение находится под угрозой исчезновения, кинематограф берёт на себя огромную ответственность: он должен либо помочь нам жить вместе, разделяя друг с другом образ и слово, либо встать на службу варварству, творя кумиров визуального. Фильмы Тарковского свидетельствуют о том, что он выбрал кинематограф, который жаждет жизни.

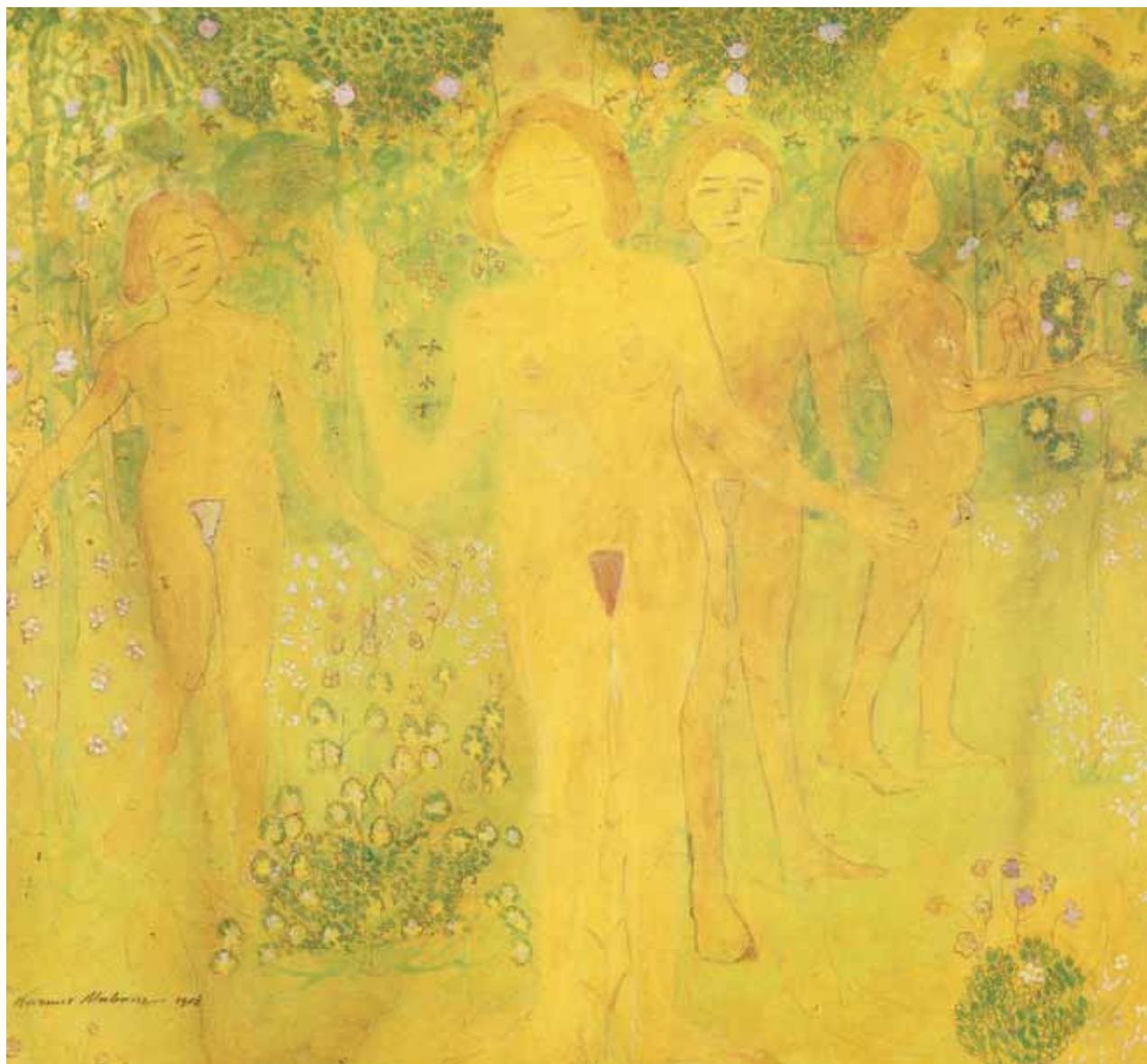
Опубликовано с разрешения Koninklijke Brill, Нидерланды
Перевод Ольги Нетунской



51



Андрей Тарковский
Андрей Рублёв
1966
Кадры из фильма



КАЗИМИР МАЛЕВИЧ И ВИЗАНТИЙСКАЯ ЛИТУРГИЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ

Как верили в Византии, задача иконы состоит в том, чтобы служить посредником между земным и невидимым мирами; в том, чтобы захватить предстоящего и втянуть его в иную духовную реальность, расположенную за плоскостью доски. Профессор университета штата Огайо искусствовед Мирослава Мудрак доказывает в своей статье, что работы Казимира Малевича построены по тому же самому принципу — причём обращение к литургической практике и сопоставление себя со священнослужителем было для него вполне осознанным

*Византийский Христос есть символ,
Иисус же современного живописца... не более чем буквален.*

Морис Дени, «Определение неотрадиционализма» (1890)

(1) Алексей Гриценко в книге «Русская икона как искусство живописи» (Москва, 1917) первым проанализировал взаимосвязь между живописью модернистов, в особенности кубистов, и византийским искусством. Чрезвычайно влиятельной стала его книга «О связах русской живописи с Византией и Западом» (Москва, 1913), таким образом, русские художники 1910-х могли обоснованно соединять собственные космополитические и модернистские воззрения с сакральным искусством византийской религиозной традиции.

(2) В своих воспоминаниях Малевич подчеркивает, что многим обязан украинским крестьянам, среди которых прошла его юность; он говорит об их паразитической искренности и наивных живописных образах, которые Малевич пытался имитировать в собственных детских набросках. («Детство и юность Казимира Малевича [главы из автобиографии художника]», в книге «История русского авангарда» [Стокгольм, 1976], с. 117.)

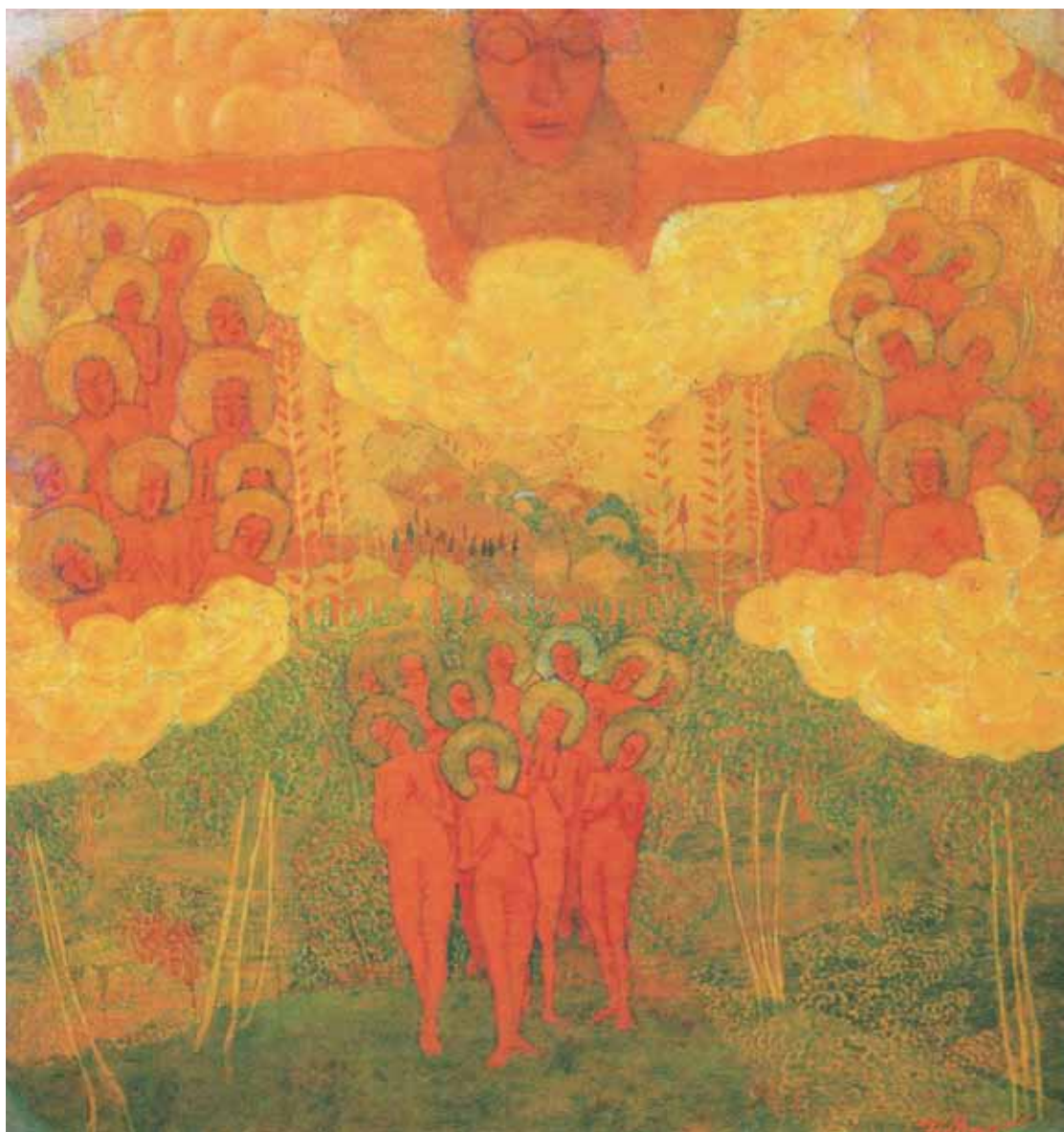
(3) «Детство и юность Казимира Малевича», с. 117—118.

В своём ретроспективном эссе «Неопримитивизм», написанном в 1913 году, художник и теоретик Александр Шевченко (1882—1948) подвёл итоги переходного периода, начавшегося в первое десятилетие XX века. В эти годы в самосознании русских художников совершился настоящий переворот: они начали отдаляться от западной академической традиции с тем, чтобы открыть и переосмыслить собственные культурные и эстетические первоисточники, не последнее место среди которых занимало византийское наследие¹. Центральное положение в этой традиции принадлежит православной церкви — храму искусств и площадке, где совершаются литургические обряды. Всеобъемлющий эмоциональный опыт обращения к Христу, запечатлённый на фресках, иконах и в церковном убранстве, подкреплялся живым диалогом между верующими и духовенством; годовой цикл служб в сельских церквях был неотъемлемой частью жизни, главным событием для душ и сердец православных верующих. Не менее захватывающими были церемонии, проводимые вне церковных стен и связанные с идеей духовного обновления (в особенности во время Пасхи или освящения вод реки Иордан на Крещение), когда множество людей сходились вместе, объединённые общей верой. Независимо от того, ежегодные ли это церемонии (двунадесятые праздники, например), регулярные воскресные ритуалы или те, которые совершаются изо дня в день, структура литургии и внутренняя согласованность всех действий для участников праздника остаётся неизменной, давая прихожанам возможность приобщиться к литургическому символу Воскресения в установленной издревле форме. Тяга к примитивизму, которая восходила корнями к упрощённым формам византий-

ской иконографии и искренним проявлениям крестьянской набожности, определила путь художника-модерниста Казимира Малевича (1878—1935)². Неопримитивизм подтолкнул его к тщательному изучению простой сельской жизни и, в частности, той страсти, с которой совершались богослужения: «Через иконопись я понял эмоциональное искусство крестьянства... которое я всегда любил»³, — утверждал художник.

Никаких предположений о религиозных воззрениях самого Малевича в этой статье нет; напротив, моя цель здесь — показать, как византийский литургический символизм с его коллективной выразительностью определил уникальную роль Малевича как художника нового времени, которую он наполнил духом православия, привнеся в неё характерную для древних иконописцев идею призвания, а также тему воскресения. Когда Малевич провозгласил: «Я преобразил себя в нуль форм» («Бог не скинут: искусство, завод, фабрика»), — в его словах эхом отозвался византийский пасхальный рефрен «Смертию смерть поправ», обозначив усвоенное им восточнохристианское мироощущение, которое и будет определять вершинные достижения искусства Малевича — от символизма к супрематизму и далее за его пределы.

<...> Хотя отец его был поляком, а сам Малевич крещён в католичество, православные убеждения матери расположили его к живой искренней вере простонародья. Крестьяне, в большинстве своём необразованные, заучивали молитвы, приходя раз за разом на церковные службы. Они читали наизусть все тексты Божественной литургии, не изучая при этом специально богословия или основ вероучения. Коллективная вера в восточном христианстве



На стр. 50
Казимир Малевич
Женщина, собирающая
цветы
1908
Из серии «Эскизы фресковой
живописи». Картон, акварель,
гуашь, пастель, 23,5 × 25,5 см
Права на публикацию
изображения предоставлены
Государственным Русским музеем

Казимир Малевич
Вознесение
(Торжество неба)
1907
Из серии «Эскизы фресковой
живописи». Картон, масло,
темпера, 72,5 × 70 см
Права на публикацию
изображения предоставлены
Государственным Русским музеем

проявлялась в символизме стиха «Елицы во Христа крестистесе», исполняя который прихожане свидетельствуют об уподоблении Богу посредством таинства крещения: «Все вы, во Христа крестившиеся, во Христа облеклись». Малевич запечатлел этот момент в своей неопримитивистской картине «Крестьянки в церкви» (1911), изобразив, как набожные прихожанки налагают на себя крестное знамение (в соответствии с восточной православной традицией, держа три пальца вместе и завершая знак креста на левом плече). Этот молитвенный жест смиренного покаяния, когда каждый верующий телесно «облекает» себя в веру, со всей очевидностью подтверждает общую веру в искупительную жертву, принесённую Христом. Трёхжды совершённое крестное знамение обозначает жертвоприношение, которое совершают верующие, и является доказательством духовной вовлечённости всех прихожан в то единство, которое и ставит своей целью литургия. Центральными в этом процессе «облачения в веру» являются две идеи восточнохристианской традиции. Первая связана с представлением о пыли страданий (неслучайно этимологически близким выступает тут слово «страсть») — когда верующий в экзальтации и/или иступлении доходит до экстаза. Пример тому — мученичество и страдания Христа (Страсти Христовы), которые одновременно являются и процессом, и свершением обещанного. Вторая — идея общинности и соборности, имеющая отношение к церковному собранию или к обществу в целом; эту тему Малевич исследует в своих символистских фресках.

РАЙ НА ЗЕМЛЕ

На эскизе фрески «Торжество неба» Малевич изобразил бесполою фигуру с раскинутыми руками и закрытыми глазами, с нимбом, сияющим над головой, и закрывающей шею ризой — она появляется из облака за горизонтом и парит над землёй, будто родившись из небесного свода. Божественная фигура заключает в объятия всё пространство работы, обхватывая три группы персонажей по одиннадцать осенённых нимбами фигур, расположенных на эскизе непосредственно под распахнутыми дланями. Небесное видение занимает центральное положение на эскизе: в выстроенной художником композиции

Когда Малевич

провозгласил:

«Я преобразил себя

в нуль форм», — в его

словах эхом отозвался

византийский пасхальный

рефрен «Смертию

смерть поправ»

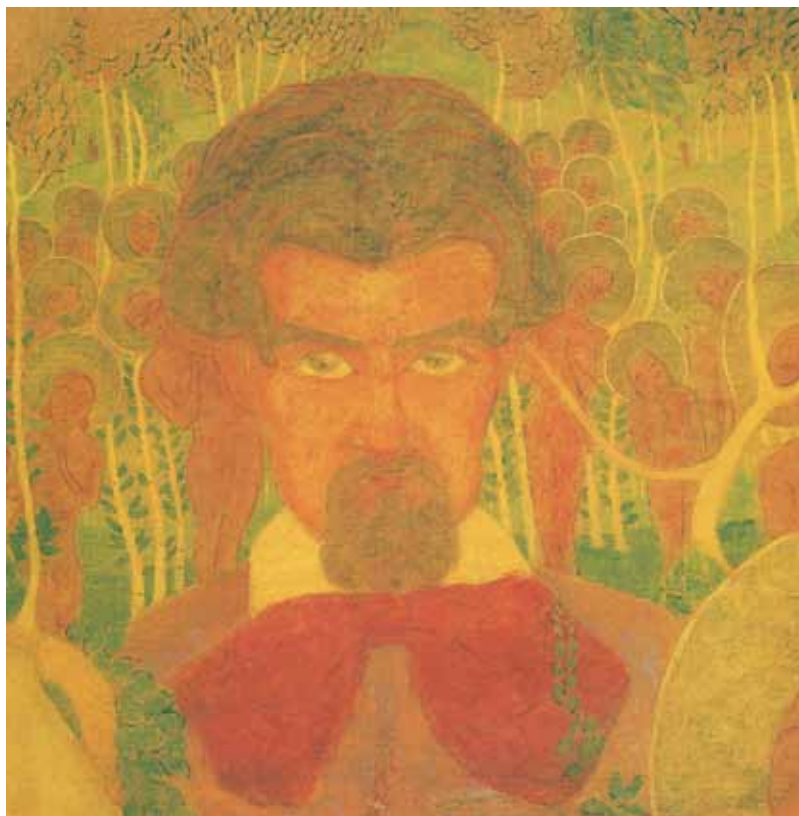
оно парит над толпой и заполняет пространство с боков и сверху, иллюстрируя тем самым фрагмент православной вечерни, восходящий к тому, как Моисей описывает сотворение земли: «Благослови, душа моя, Господа! Господи, Боже мой! Ты дивно велик, Ты облечён славою и величием; Ты одеваешься светом, как ризою, простираешь небеса, как шатёр; ... делаешь облака Твоею колесницею, шествуешь на крыльях ветра. Ты творишь ангелами Твоими духов...» (Пс. 103). Заклочённая в божественные объятия толпа движется внутри композиции Малевича, воспроизводя уникальную атмосферу византийского богослужения и искренне претворяя на земле небесную «литургию ангелов» («Херувимскую песнь»). Эту идею Малевич наглядно передаёт пластикой облаков, приглашая зрителя стать частью «материи небес», как определил её Юбер Дамиш, и позволяя ему приобщиться к «иступлённому восторгу и вдохновенному потоку», которые создают образы клубящегося пара⁴. Более того, именно эта проекция (по Дамишу) психологического содержания на способ изображения облака декларирует взаимосвязь между небесным и мирским, вторя учению Отцов Церкви и высвечивая традицию патристики. Святитель Григорий Палама (1269—1359) раскрывал слияние земной и небесной литургий на примере пророчества Исаии, узревшего окружённый ангелами престол Господа. В литургической практике эта идея закрепила в тропаре шестого гласа из Триоди Постной и в торжественном вечернем псалме «Да направится молитва моя, как фимиам, перед лице Твое», который поют во время Литургии преждеосвященных даров.

Точно так же символично, что во время обеих этих литургий призываются ангелы. В «Херувимской песни» мы обнаруживаем, что ангельское войско

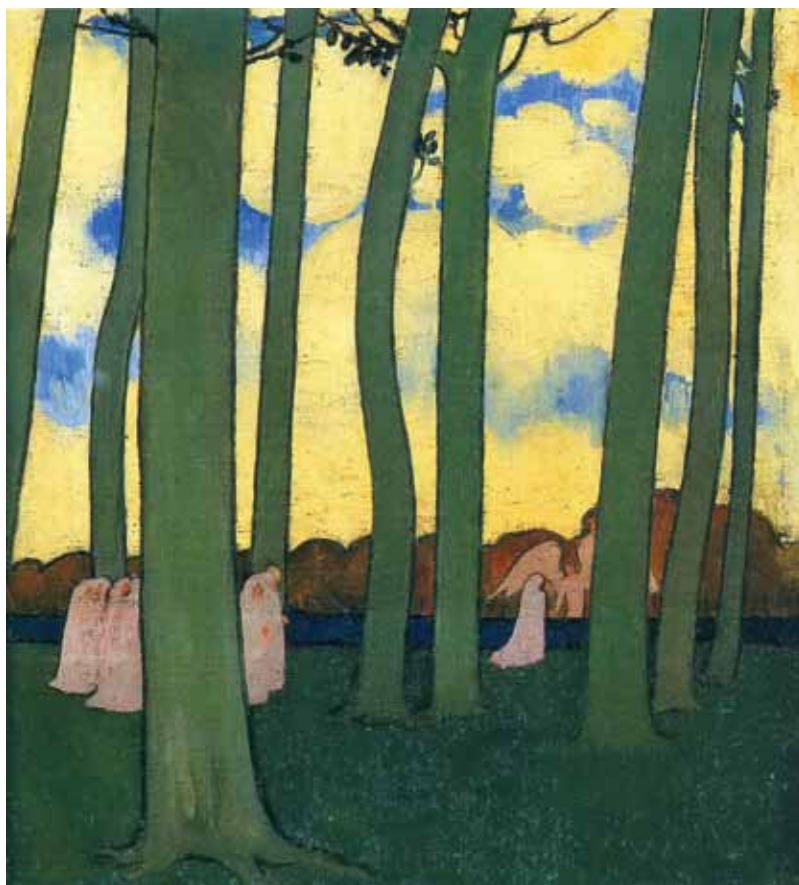
(4) Юбер Дамиш, «Теория облака» (Стэнфорд, 2002), с. 20.



Казимир Малевич
Крестьянки в церкви
1911
Холст, масло, 75 × 97,5 см
Из коллекции Городского
музея Амстердама
© Stedelijk Museum



1



2

1.
Казимир Малевич
Автопортрет
1907
Из серии «Эскизы фресковой живописи». Хартон, масло, темпера, 69,3 × 70 см
Права на публикацию изображения предоставлены Государственным Русским музеем

2.
Морис Дени
Пейзаж с зелёными деревьями, или Берёзы в Кердуэле, Франция
1893
Холст, масло, 46 × 43 см
Из коллекции Музея Д'Орсе
Musée d'Orsay © RMN — Grand Palais (Musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski

тайнственно изображается людьми — священнослужителями, входящими в алтарь со Святыми Дарами, и тем самым подчёркивается человеческая составляющая Троицы в искупительном акте. То, как святой Герман описывает церковь — «святое небо, в котором живёт и обращается небесный Бог», — относится и к композиции «Триумфа небес» Малевича.

<...> В 1918 году богослов и философ Павел Флоренский определил всеобъемлющую природу церковного ритуала как «синтез искусств», вовлекающий в себя осязаемое и физическое посредством непрерывности движения⁵. И в самом деле, возбуждённые мазки Малевича в «Торжестве неба» — визуальный аналог и эмоционального подъёма, вызываемого распевом «Херувимской песни», и одновременного веяния опахал у алтаря во время освящения даров. Трепещущие взмахи вдыхают жизнь в праздничное убранство храма, материализуя божественные энергии внутри церковного тела, соединяя небесное и земное в неистовом порыве веры. Непрерывные кажения объединяют зрение и запах в непосредственном переживании литургии. В своих воспоминаниях Малевич называет это «ароматом» образа, приводя в пример сильный опьяняющий запах весенних цветов на выставке «Голубой розы» 1907 года и, в соответствии с теорией синтеза искусств, уподобляя аромат восприятию цвета: «в произведениях не было видно краски материала, здесь были пятна разных форм, которые издавали, подобно цветам, ароматы»⁶. В первой части (проскомидии) византийской литургии в алтарной части храма курится фимиам, и аромат его заполняет всё пространство. Здесь священник принимает на себя обязанности приносящего жертву и готовит себя к празднованию литургии. За иконостасом, скрытый от глаз прихожан, он готовит дары, кадит ладаном жертвенник и вполголоса читает: «Покрый нас кровом крылу Твоею». В первый раз он выходит из святилища к прихожанам после открывающих литургию литаний (Малый вход); затем ладаном кадят, когда священник читает вслух молитву, в которой просит Бога, чтобы все небесные чины и сонмы ангелов и архангелов, служащие славе Божией, присоединились к нему, рабу Божьему, и всем верующим, и они вместе восславляли Божью благодать. По сути, символический акт курения благовониями означает

визуальную дематериализацию физических объектов — ведь дым клубится, скрывая пространство церкви; и те же призрачные эффекты сопровождали «Голубую розу» — знаменитую выставку 1907 года. Работы Малевича не были включены в эту важнейшую экспозицию, которая могла бы крепко увязать его идеи с русским символизмом; но, несмотря на этот отказ, его рисунки оказались близки метафизическим поискам и религиозным стремлениям Мориса Дени и ранним «Наби».

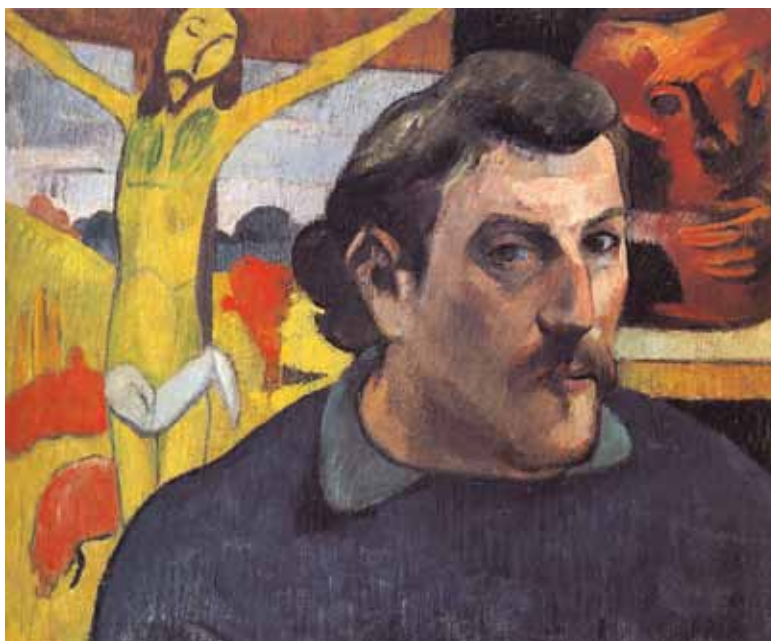
ХУДОЖНИК КАК СВЯЩЕННОСЛУЖИТЕЛЬ

<...> Работы Малевича постоянно возвращаются к принципу вовлечения и соучастия зрителя, исконному для христианской литургии. Уравнивая призвания художника-творца и деревенского священника, Малевич ищет способ умиротворить беспокойный земной мир, переживающий колоссальные социальные потрясения, указывая ему тот путь, которым верующие направляют свои силы к духовному обновлению. Малевич верил, что его зрители, преображённые духовными практиками, смогут острее чувствовать окружающую их реальность и, как следствие, будут вправе переустраивать общество. Исходя из этих задач, Малевич переживал свою миссию художника-авангардиста как принесение себя людям, направляющее их к купительному модернизму, основанному на риторике светского утопизма.

Диалог с публикой в свойственной ему манере Малевич продемонстрировал в интригующем «Автопортрете» (1907), выполненном в тот же период, что и эскизы фресок. Кажется, художник на картине кивком головы подзывает зрителя к себе; на лице его читается вопрос о собственном художественном призвании, о том, имеет ли он право на эту миссию. Напряжение, отразившееся на лице Малевича, вызвано неуверенностью, вполне ли он понимает смысл свершающихся вокруг него событий; он балансирует на тонкой грани, не будучи убеждён в своём месте в происходящем. Художник смотрит на зрителя, как будто подзывая его, и на время отделяется от фонового пространства картины, создавая промежуточное, пороговое пространство, где совершается несмелое ещё соприкосновение художника-авангарди-

(5) По мысли Павла Флоренского, «отрыв одной из сторон церковного искусства от целостного организма храмового действия как синтеза искусств» является «недомыслием». В статье «Храмовое действие как синтез искусств» Флоренский настаивает, что в византийском богослужении все вспомогательные формы выражения преображались литургический ритуал в выполненный на высочайшем уровне *Gesamtkunstwerk*, он напоминает «об искусстве огня, об искусстве запаха, об искусстве дыма, об искусстве одежды и т. д., исключительно до единственных в мире Троицких просфор с неведомым секретом их печения и до своеобразной хореографии, простирающейся в размерности церковных движений при входах и выходах церковнослужителей, в сходениях и восхождениях ликов, в обхождении кругом престола и храма и в церковных процессиях». См.: «Павел Флоренский: Вне поля зрения. Эссе о природе искусства». (Лондон, 2002). с. 107, 110.

(6) Малевич К., «Заметка об архитектуре» (1924). См.: «Заметка об архитектуре» (СМА, частное собрание, СПб.), доступно: http://kazimirmalevich.ru/t5_1_5_13/.



1



2

1.
Поль Гоген
Автопортрет с жёлтым Христом
1890—1891
Холст, масло, 38 × 46 см
Из коллекции Музея Д'Орсе
Musée d'Orsay © RMN —
Grand Palais (Musée d'Orsay) /
René-Gabriel Ojéda

2.
Эмиль Бернар
Символический автопортрет, или Видение
1891
Холст, масло, 81 × 60,5 см
Из коллекции Музея Д'Орсе
Musée d'Orsay © Musée d'Orsay,
dist. RMN — Grand Palais /
Patrice Schmidt

ста с его аудиторией. Взаимоотношения с обществом, особенно завязанные на ритуальные или религиозные практики, исследовал Поль Гоген, чей символизм и перенял Малевич. «Автопортрет с жёлтым Христом» Гогена (1890) изображает исполненного сомнений художника на фоне одной из наиболее значительных его картин: распятого Христа, выполненного в зеленовато-жёлтых тонах⁷. Подобно смиренному православному церковнослужителю, «отложившего всякое житейское попечение», просящего во время возношения святых даров, чтобы Господь очистил душу и сердце его от совести лукавой и удостоил его священнодействовать и сподобил быть принесённым дарам сим чрез него грешного и недостойного раба, портрет Малевича демонстрирует преходящую тревогу того, кто сам себе назначил своё призвание. Портрет, по всей видимости, был создан на основе в ещё большей степени «Символического автопортрета» (1891) Эмиля Бернара, иногда называемого «Видением»; там французский символист иронически изобразил самого себя на фоне Адама и Евы в компании святых избранников, предстоящих истерзанному лику Христа в терновом венце, чьи очертания слабо проступают в верхней части работы. Используя, как и Бернар, бледно-жёлтый тон для передачи сияния, Малевич вовлекает аудиторию в зрительный контакт тем же способом — посредством лёгкого наклона головы своего персонажа, в точности как до этого Гоген, изображавший себя сторонним наблюдателем бретонских религиозных обрядов (например, в «Видении после проповеди»); оба художника-символиста вполне осознанно представляют себя одновременно участниками и свидетелями происходящих вокруг событий. Погружённый в свои размышления молодой Малевич изображён с жёстким взглядом и растрёпанными волосами, бородой и усами; на мгновение отвлекшись от совершающейся позади него церемонии, он ловит твой взгляд, чтобы заставить всмотреться пристальнее и затянуть вглубь своего пространства. Такое зрительное взаимодействие прочитывается во всей картине: художник выступает в двух ипостасях — как актёр и как наблюдатель, представляя действующим лицом и одновременно свидетелем свершающегося таинства.

В отличие от других фигур на картине, у Малевича над головой нет нимба; но гораздо сильнее из толпы про-

чих персонажей его выделяет «облачение», обусловленное его светской профессией: рабочий халат художника перехвачен на шее широким свободным ярко-красным галстуком, который, кажется, живёт собственной жизнью. Под галстучным узлом художник пишет кириллицей начальные буквы своего имени (как кратко обозначались имена святых на византийских иконах) «К-М-А-Л», сокращая его так, чтобы фамилия ассоциировалась со словами «malarz» или «маляр», означающими «художник» на польском и украинском языках соответственно. Его бородатое лицо и прямой взгляд отсылают к традиционным иконописным изображениям Отцов Церкви, в первую очередь темноволосого длиннородого святителя Василия Великого и лысеющего, но с короткой бородкой святителя Иоанна Златоуста — как раз авторов литургии византийского обряда. <...>

Столь откровенные отсылки к святоотеческим иконам закрепляли самопровозглашённый статус Малевича как художника, получившего призвание свыше. Выбирая для себя традиционную для российской религиозной культуры роль иконописца («богомаза»), он опирается на указание Василия Великого, что именно человек получает предназначение стать Богом. Разумеется, в отличие от священнических одеяний Отцов Церкви, рабочий халат и яркий, живой и чересчур крупный бант Малевича свидетельствуют о светском статусе изображённого. И тем не менее очень показательно, что на самом первом своём автопортрете, написанном в период работы над эскизами к фрескам, Малевич предстаёт, пусть символически, в облике служителя церкви, дьякона, священника, художника и богомаза (или даже Бога?). Он задаётся вопросом о своём призвании; суровый взгляд портретируемого обращён и к своему создателю (то есть самому художнику), и к зрителю с апофатическим вопросом: кто я такой? С самых ранних своих работ Малевич всё больше воспринимает себя как художника-провидца. Изображая себя в соответствии с церковным каноном — плоско и фронтально, в противопоставлении религиозному собранию на заднем плане, — Малевич всё глубже погружается в философский самоанализ, который будет занимать его и в последующие десятилетия. На первый взгляд образы райского сада и языческие мотивы

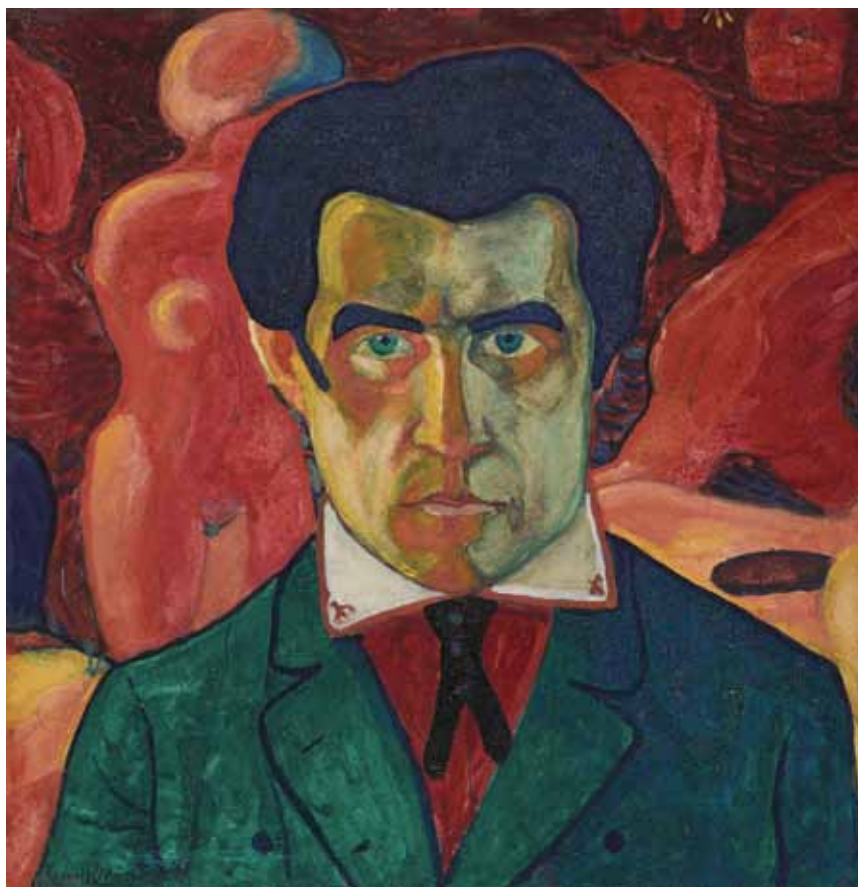
(7) Как и Гоген, в своих работах представлявший себя в образе Спасителя или мученика (например, на картинах «Христос в оливковом саду» и «Нувшии в форме головы, автопортрет», написанных в 1889 году), Малевич прямо или в скрытой форме включает своё изображение в наброски фрескового цикла.

на эскизах к фрескам далеки от византийского канона, который в полную мощь будет использоваться в рамках неопримитивизма. И в самом деле, эти работы совершенно иного толка, нежели последующие «иконические», приведшие, по мнению многих, художника к супрематизму. Завершив этот цикл, Малевич всё чутче откликается на вызовы современного ему неопримитивизма и вплотную подходит к византийской иконографии. Эта тенденция в его творчестве рождается вместе с «Автопортретом» (1910—1911, Государственная Третьяковская галерея), который резко контрастирует с ранним автопортретом 1907 года и напрямую отсылает зрителя к византийской традиции и образу Спаса Вседержителя. Вновь интерпретируя византийскую иконографию, Малевич делает художника помазанником Божьим, наделяя его священным статусом иконописца — того, кто возвеличен среди всего окружения (хотя прочие фигуры на этом полотне представляют довольно дерзкую и распутную сцену). Несмотря на то что в итоге Малевич ставит в один ряд своё художественное призвание и миссию Вседержителя или Христа Спасителя, примитивизирующий автопортрет 1910—1911 годов исполнен интуитивных отсылок к живописи фовизма, в результате чего грубое подражание византийской манере рождает почти плотскую чувственность, которая отсутствует в иконах в принципе и практически не встречается в ранних работах Малевича. Построенный по принципу Спаса Нерукотворного — то есть изображения, созданного не человеком, — автопортрет предлагает совершенную композиционную гармонию и осевую симметрию, которая задаёт противостояние между статичной фронтальной плоскостью и полными витальной энергии средним и задним планами, предвосхищая будущие пространственные эксперименты Малевича уже в рамках его пансофийского супрематизма.

Имитация элементов иконописи составила лишь короткий период биографии Малевича. Например, супрематистский «Автопортрет в двух измерениях» (1915) можно сопоставить с мозаичными изображениями Отцов Церкви, проведя определённые параллели между их формальными элементами: синяя трапеция и чёрная полоса упрощённо представляют элементы епитрахили (длинной ленты из облачения

**Очень показательно,
что на самом первом своём
автопортрете, написанном
в период работы
над эскизами к фрескам,
Малевич предстаёт, пусть
символически, в облике
служителя церкви,
дьякона, священника,
художника и богомаза
(или даже Бога?)**

православного священника), повторяя её общие очертания, переведённые в супрематистскую форму; белая плоскость холста эквивалентна золотому фону иконы, схематично переданному вертикальным жёлтым прямоугольником. В этой символической отсылке к извечному всепроникающему свету божественного бытия чёрный квадрат передаёт всемогущество предмета изображения (равно как и его расположение на иконе), являясь знаком присутствия, но не воспроизводя его физическую форму; синяя диагональ повторяет лацкан пиджака Малевича, а красный квадрат соответствует красной одежде художника (метонимией узла красного банта с прошлого автопортрета становится красный круг). Особенности человеческой фигуры, сжато переданные супрематистской манерой, являются своего рода аналогом «кенозису» — божественному самоуничижению Христа через вочеловечение, через «уничтожение» внешних физических особенностей и индивидуальности модели, которая предстаёт как очищенная от всего наносного сущность — как это сделано в «Автопортрете в двух измерениях». В нём переданы лишь очертания кристаллизованного и дистиллированного духа. Как и более ранний автопортрет Малевича, эта работа соотносится со структурой византийского духовного наследия, где художник-иконописец принадлежит церковной общине и выполняет своё предназначение в соответствии с общими целями. Вместе с прихожанами он участвует в общей литургии. Автопортрет Малевича 1907 года, с его



1



2

1.
Казимир Малевич
 Автопортрет
 Ок. 1910

Бумага, анварель, гуашь, 27 × 26,8 см
 Права на публикацию изображения
 предоставлены Государственной
 Третьяковской галереей

2.
 Господь Вседержитель
 XI век

Мозаика в куполе собора
 Святой Софии в Ниеве



Казимир Малевич
Без названия
1907

Из серии «Эскизы фресковой живописи». Картон, масло, темпера, 69,3 × 71,5 см

Права на публикацию изображения предоставлены Государственным Русским музеем

собранными воедино угловатыми формами, напоминает византийские изображения всех святых или ангельского войска, где фигуры, сгруппированные бок о бок тесными рядами, обрамляют образы Иисуса и Марии; так же они предстают и в изображениях Страшного суда. Торжественность их поз передаёт предчувствие и упование грядущего преосуществления Святых Даров в таинстве причастия, где как кульминация литургии свершается смерть и воскресение Христово.

ВЕСНА СВЯЩЕННАЯ

Как «Торжество неба» наводит на мысли о всеобъемлющем символизме церковного собрания, так другая провидческая фреска из «Жёлтой серии» 1907 года передаёт атмосферу «священной весны». Метафора пробуждающейся весны — центральная для всего фрескового цикла; она прямо соответствует сквозной теме возрождения и духовного преображения. Мягкий эротизм женских форм в этой композиции — одновременно языческий и христианский; эти фигуры балансируют между андрогинностью и вечной женственностью — и вместе с тем отсылают к богородичной жертвенности. Изображение передаёт пасхальные настроения, что даёт возможность проследить связь искусства Малевича с церковным празднованием Воскресения Христова. Например, в этой работе без названия художник изображает семь фигур в зарослях тонких, высоких и гибких деревьев, обрамляющих покрытую зеленью лесную поляну. Узкие полоски цвета, обозначающие тонкие стволы деревьев, отсылают к декоративным элементам *fin de siècle* и создают композиционное единство в соответствии с «принципом повторов», введённым символистами. В сердце этой композиции — безжизненное тело, поддерживаемое ветками кустарника. Окружающие склонились над усопшим в молитвенных позах, образуя сцену трагической утраты. Одни из скорбящих скрестили руки на груди, другие соединили ладони вместе, третьи опустили руки по обеим сторонам тела, как молятся православные. Укрытая полотном фигура обозначает, что перед нами — акт жертвоприношения. Можно предположить, что изображение исподволь отсылает к Евхаристическому Агнцу или же воскресению Лазаря. Бородатый мужчина слева и ко-

ленопреклонённая женщина с длинными волосами на среднем плане, скорее всего, представляют Марию и Иосифа или (если не обращать внимания на их гендерную принадлежность) отсылают к образам Марии и Марфы из сцены воскресения Лазаря. Цель художника состоит не в том, чтобы строго следовать устоявшейся иконографии. Скорее, он стремится изобразить литургическое представление искупительной жертвы, опять же в ритуале приготовления проскомидии (искупительный агнец), о котором говорилось выше.

Также сцена отсылает к иконографии «вознесения Девы Марии» и/или «положения во гроб», воспроизводя византийский мотив «бдения у гроба», которое называется греческим словом *koimesis* («погружение в сон») и также обозначает погребальное ложе или пограничное состояние между жизнью и смертью, упоминаемое в византийской заупокойной ектении. Главная тема этой части богослужения — это молитва в знак почтения к пограничному состоянию, в котором находится усопший и где «нет ни боли, ни скорби, ни стенания».

Это состояние, однако, — лишь временный покой; он не продлится вечно, поскольку рассвет (то есть второе пришествие) уже близится. Подтверждение тому — Первое послание к Фессалоникийцам апостола Павла (Фес. 4:13—17), читаемое во время заупокойной службы: «И мёртвые во Христе воскреснут прежде; потом мы, оставшиеся в живых, вместе с ними восхищены будем на облаках в сретение Господу на воздухе, и так всегда с Господом будем». В чине отпевания (глас второй) той же службы будто звучит описание этой работы Малевича: «Вот какова наша жизнь — это подлинно цветок, это дым, это роса утренняя». «Пришествие» Христа описывается тут как в новозаветных текстах — триумфальной процессией Небесного царя, грядущего на облаках небесных с силой и славой великою (сравните это с «Торжеством неба» Малевича): «Ибо придёт Сын Человеческий во славе Отца Своего с Ангелами» (Евангелие от Матфея 16:27) как «молния исходит от востока и видна бывает даже до запада» (Мф. 24:27)⁸. Спокойная мечтательность, в которую погружены персонажи Малевича, передаёт содержание и пафос этих библейских строк, наполняющих надеждой души и сердца православных во время литургии.

(8) В Полнощнице, которая проводится в первые дни Великой Седмицы, в соответствии с византийской традицией верующие готовятся к приходу Небесного Жениха: «Вот, Жених приходит в полночь, и блажен тот раб, которого Он найдёт бодрствующим. Недостоин же тот, которого Он найдёт в унынии. Будь внимательна, душа моя, чтобы не отяготиться сном и не быть преданной смерти и остаться вне затворённых дверей Царства».

УТВЕРЖДАЯ НОВОЕ

На выставке «0,10» в 1915 году супрематистские работы Малевича — подобно фресковой живописи в церкви — заняли всё пространство галерейных стен. Развешанные в кажущемся беспорядке изображения на деле стали декларацией уникального и всеобъемлющего художественного опыта. Точно так же, каждая композиция из цикла фресок Малевича представляет собой отдельный трансцендентный символ, причём представлены они были без той линейной последовательности, которая характерна для яруса праздничных икон православного иконостаза. Целью Малевича не была последующая продажа отдельных работ. Его наброски составляют целостное произведение, посвящённое темам творения, жертвоприношения, воскресения и спасения; подчёркивающее искупительную — эсхатологическую — составляющую литургии, сулящую спасение и воскресение души и тела в новой преображённой форме (Фил. 3:21). Содержание византийской литургии, которое задавало тон раннего фрескового цикла Малевича, также составило основу мессианских идей «УНО-ВИСа» — «Утвердителей нового искусства» (1918), кружка учеников и последователей Малевича, участники которого воплощали концепцию коллективного творчества внутри своей общины. Все «Утвердители» декларировали единство взглядов и стремились обратить других в свою веру. В знак единства новобранцы УНОВИСа вместе со своим лидером (пастырем) Малевичем вышивали маленькие чёрные квадратики на своих рукавах. Как во время праздничных процессий иконы выносят из православной церкви, ученики Малевича выходили на улицы, чтобы обратить горожан в свою веру. И хотя членов этого объединения было немного, их общность уравнивала их с церковными служителями, которые занимаются катехизацией неопитов.

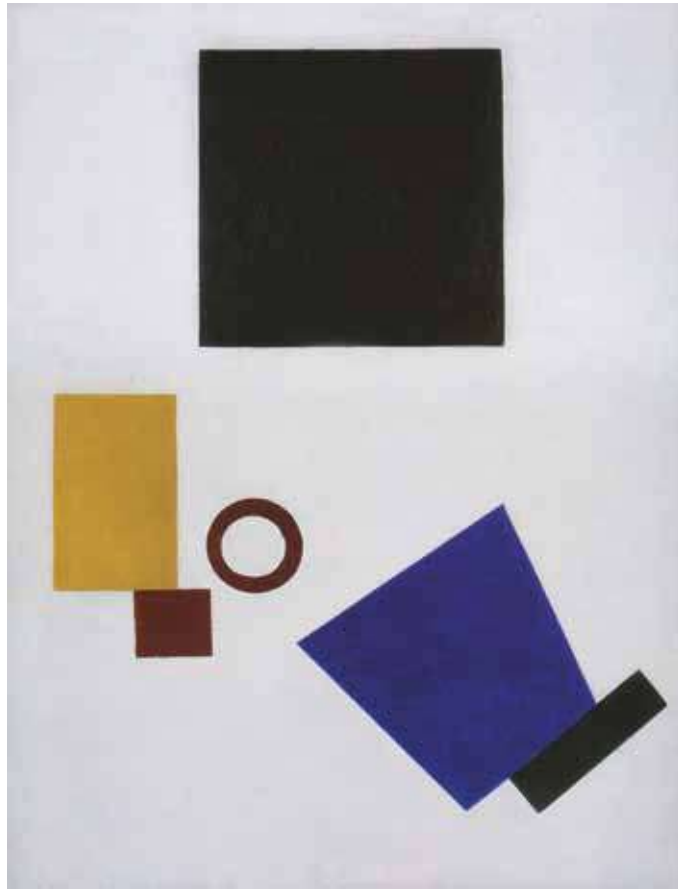
<...> Многие обнаруживают в искусстве Малевича буквальную параллель между земным и божественным, называя его «Чёрный квадрат» «модернистской иконой», наделённой всеми обязательными атрибутами иконы православной. Тем не менее нигилистический период алогизма Малевича и последовавший за ним антиматериалистический, беспредметный подход супрематизма, которые, надо отметить,

Супрематистский «Автопортрет в двух измерениях» можно сопоставить с мозаичными изображениями Отцов Церкви: синяя трапеция и чёрная полоса упрощённо представляют элементы епитрахили, золотой фон иконы схематично передан вертикальным жёлтым прямоугольником

составляют наиболее радикальные проявления творчества Малевича, скорее, кажется, дают неверное представление о его работах как об искусстве трансгрессивном и, по сути, антииконографическом. И в самом деле, многие отмечали, что иконоборческий «Чёрный квадрат» 1915 года смотрелся лишь как «памятник незаконченному проекту»⁹. Однако из разбора ранних символистских работ Малевича видно, что это всего лишь веха на его пути. С первых своих опытов в русле символизма Малевич погрузился в философскую проблематику. Отвергнув импрессионизм с его светским отношением к земному бытию, захваченный символистскими идеями отсутствия границ во времени и пространстве, Малевич пытался реализовать собственное преображение в вечности. Непрестанно искавший абсолютной и чистой формы бытия, художник жаждал наступления неведомого мира, очищенного от всякой скверны искупительной жертвой. Поглощённый мыслями о трансцендентном будущем, о реальности высшего порядка, где абсолютная власть будет передана художнику, Малевич, пусть и не без оговорок, соотносит художника-творца с абстрактным, непостижимым Богом.

К 1915 году увлечение Малевича литургическим ритуалом прошло стадию эклектичного неопрIMITИВИЗМА и переросло

⁽⁹⁾ *Ив-Ален Буга, «Представим исходную точку», с. 7.*



1



2

1.
Казимир Малевич
 Супрематизм.
 Автопортрет в двух
 измерениях
 1915
 Холст, масло, 80 × 62 см
 Из коллекции Городского музея
 Амстердама © Stedelijk Museum

2.
 Святители Василий
 Великий и Иоанн Златоуст
 XI век
 Мозаика центральной апсиды,
 собор Святой Софии в Киеве

в художественную философию футуризма, который стремился к вневременному испу- пительному опыту, соприкасаясь тем самым с эсхатологическими воззрениями восточного христианства. После революции 1917 года, когда Ленин поставил задачу идеологического просвещения масс и привлёк для этого художников-авангардистов, Малевич как самопровозглашённый визионер естественно вписался в амплуа проводника (творца) будущего совершенного мира. Его обязанности по сути были теми же, что и у дореволюционного священника: он должен был последовательно и с осторожностью направлять мирян, ведя их вперёд, к «новой (революционной) вере». Затем, в 1927-м, Малевич вернулся к своему увлечению символизмом, к выражению коллективного трансцендентного, декларировав новый подход к живописи, который он называл «супранатурализмом» — стиль, формальными живописными чертами которого стали плотные линии и эмансипированный цвет. Эта фигуративная живопись обращается к духовным поискам теперь уже сквозь призму аскезы отцов-пустынников. Тут вновь, как и в символистских работах, Малевич вводит в своё творчество элементы восточного мистицизма с отсылками к индийским рисункам из пещер Аджанты. Супранатурализм воскрешает идею здорового крестьянского отношения к жизни, ценности их близкого к земле бытия. Придавая предмету своего изображения монументальный характер, Малевич наделяет его метафизическими свойствами, изображает того же «сверхчеловека, застывшего в священническом жесте»¹⁰, что и в пещерах Аджанты. Через супранатурализм Малевич объединяет византийское и символистское, древнее и современное, восточное и западное, не приглушая внутренний конфликт между трансцендентным содержанием и реалиями, как культурно-конфессиональными, так и социально-политическими. Поразительная суть и ни на что не похожая форма бытования Малевича в искусстве — будь то его символистские фрески, супрематические или супранатуралистские работы — приводят зрителя на шаткую границу между мирским и религиозным пониманием мира; подлинное восприятие его эстетики есть процесс погружения в себя на сверхсознательном уровне.

С цикла фресок 1907 года начался собственный путь Малевича к нравственному совершенству. Художник верил,

что искусство удержит его на новом философском вираже, и его убеждения остались неизменными не только в изобразительном творчестве, но и в сочинениях, где его эстетические воззрения находились в широком русле модернистских установок. Многие увидели в его поздних изображениях крестьян, которых Малевич лишал выразительных черт и помещал на покинутой, бесплодной, выжженной земле, своего рода капитуляцию перед консервативными вкусами сталинского режима, но в контексте всего творческого пути Малевича им разумнее придать куда более глубокий смысл: это апофеоз его веры в трансцендентное и искупительное начало не только для самого художника, но и для его коллективного зрителя, продолжение темы, которую он начал разрабатывать ещё в процессе раннего изучения православных и византийских корней богослужения.

Задаваясь вопросом о судьбе человека и первоосновах бытия, Малевич в итоге находит ответ в простоте, с которой церковная община — столь близкая ему среда — соблюдает религиозные обряды: «Я ищу Бога я ищу в себе себя... Я ищу Бога ищу своего лика, я уже начертил его силуэт и стремлюсь воплотить себя... И разум мой служит мне тропинкою к тому, что очерчено интуицией»¹¹. В его творчестве, наделённом одновременно универсальным и личностным характером, присутствует гибридность, которая проистекает из слияния эзотерической «восточной» культуры (включая заимствования из дальневосточного искусства, где избегалось изображение человека) и современных западных течений (символизма). В итоге возникает что-то вроде идеалистического эффекта, характерного для всего византийского искусства в целом. <...> Телеологические воззрения Малевича могут не иметь формального сходства с церковным канонам, но вместе с тем его творчество, как и византийское искусство, выстраивает визуальную систему, чья подлинная цель — преображение зрителя.

*Опубликовано с разрешения Koninklijke Brill, Нидерланды
Перевод Ольги Петушковой*

(10) Цит. по: эссе Мирчи Элиаде «Размышления об индийском искусстве» в сборнике «Символизм, сакральное и искусство» // Mircea Eliade. *Symbolism, the Sacred, and the Arts.* — N. Y.: The Crossroad Publishing Company, 1986, с. 76.

(11) Малевич К. Я начал всего // *Художник, Бесконечность, Супрематизм: неизданные сочинения, том 4, редакция Троелса Андерсена* (Копенгаген, 1978), с. 12.



Казимир Малевич
Молитва
1906
Темпера, дерево, 70 × 74,8 см
Права на публикацию
изображения предоставлены
Государственным Русским музеем



ИРИНА ЗАРОН: «НАМ ОСТАЛАСЬ ЛИШЬ ВИДИМАЯ ПОХОЖЕСТЬ НА ТО, ЧТО МЫ НАЗЫВАЕМ ВИЗАНТИЕЙ»

71

Поиски византийской традиции сегодня неминуемо приводят в сферу религиозного искусства: где, как не в иконописи, ей, кажется, и продолжаться. Здесь можно обнаружить бесконечное количество подражаний, копий и попыток имитации стиля любой из эпох византийского искусства. Тем не менее не все иконописцы согласны, что за буквальным воспроизведением образца стоит по-настоящему точное следование духу уже утраченного, в сущности, мировоззрения. Так считает и Ирина Зарон, которую эксперты часто называют среди лучших современных мастеров русской иконописи

беседовала Алина Стрельцова



Ирина Зарон

Иконописец, автор росписей и иконостаса в надвратном храме Андреевского монастыря, иконостасов храма Святителя Николая в Голутвине, икон храма Святителей Афанасия и Кирилла Александрийских на Сивцевом Вражке. Над денорацией храмовых пространств работает вместе с мужем, скульптором Сергеем Антоновым.

72

НАМ ОСТАЛОСЬ

От Византии нам осталось не мироощущение и не мировосприятие, а просто художественный язык, совокупность приёмов, которые отличают реалистичную живоподобную живопись от иконного образа. Осталось огромное количество прекрасных памятников этого уже давно утраченного мировосприятия, и потому каждый человек, взглянув, определит: вот — икона, а вот — религиозная картина на тот же сюжет. Нам осталась лишь видимая похожесть на то, что мы называем Византией. Однако мне кажется, что, пользуясь иконописными приёмами в меру своих представлений о том, что есть творчество и что есть гармония, можно почувствовать и византийский дух.

ЖИВЫЕ ИКОНЫ

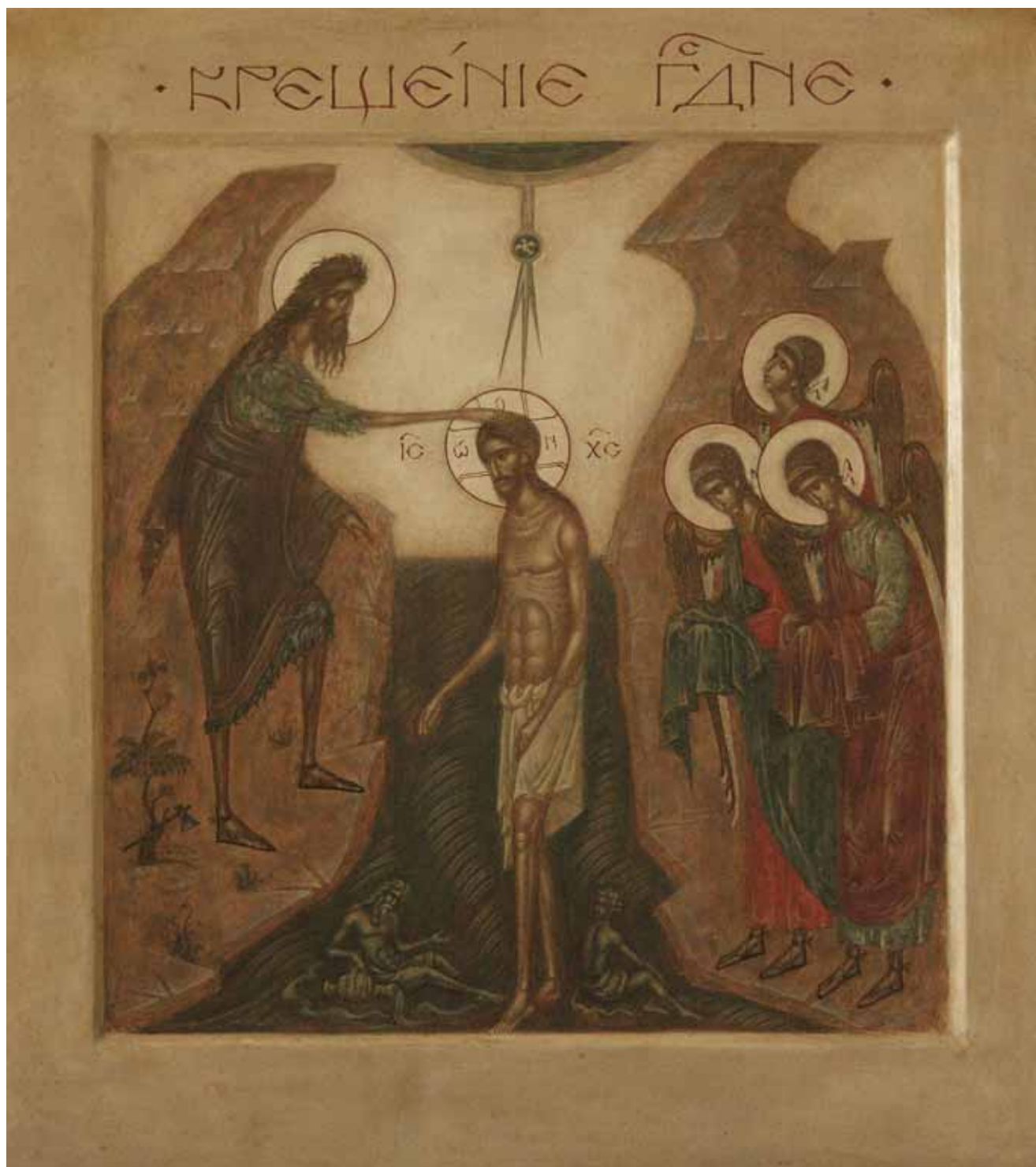
В Византии государственная власть неожиданно соединилась с иноприродностью Евангелия, а пышность церковного обряда — с аскетизмом. И на иконах возникают образы живых людей: императора, воинов, монахов, современников и участников исторических событий. И сами эти иконы — живые. А у нас, у современников, нет. Мне кажется, это потому, что художник чаще всего не относится к святому как к человеку, который когда-то ходил по земле, у которого есть своя история. Та же Мария Египет-

ская — неуёмная блудница, не представлявшая свою жизнь без вина и срамных песен. Но что же ей явилось, когда какая-то сила не пустила её в храм? Она ведь бросила всё и ушла в пустыню. На сорок шесть лет. Что-то невероятное должно было с ней произойти. Ведь она была живая. Её же можно почувствовать как человека.

ОРГАНИКА

Сегодняшняя мода на Византию обусловлена тандемом церкви и государства — пышное убранство храма служит отсылкой к такой же плотной смычке, но в другую историческую эпоху. Когда в 1980-е церковное искусство только возрождалось, оно ориентировалось в основном на русскую икону. А сейчас Византия — это стиль богатых храмов.

Мода эта распространилась не везде: есть священники, которые обильному золочению предпочитают решения более спокойные и сдержанные. Мы с мужем работаем в основном с такими. Но часто бывает, что художнику заказывают роспись определённого стиля. Византия — это ещё и статус настоятеля. «Что же в твоём храме, — скажут ему другие батюшки, — так всё скромно?» И меня как раз иногда упрекают в недостатке цвета, яркости, в почти монохромных изображениях. Да и человеку, оплатившему работу, важен посыл: сделать богато, сделать роскошно. Так в шах-



73

На стр. 68
Ирина Зарон
Спас Нерунотворный
2015
Дерево, левкас, яичная темпера,
45 x 60 см

Ирина Зарон
Крещение Господне
2007
Дерево, левкас, яичная темпера,
32 x 40 см



Ирина Зарон
Рождество Пресвятой
Богородицы
2015
Дерево, левкас, яичная темпера,
80 x 100 см

**Византия — это
ещё и статус настоятеля.**

**«Что же в твоём
храме, — скажут ему
другие батюшки, —
так всё скромно?»**

**И меня как раз иногда
упрекают в недостатке
цвета, яркости,
в почти монохромных
изображениях**

тёрском городке появляется пышнейший собор под Византию, окружённый бедными серыми домиками. Храм несоразмерен ни нуждам этих людей, ни уровню их жизни, ни их мироощущению.

Зато, например, в Ферапонтово, в храме Рождества Богородицы, расписанном Дионисием, органика поражает. Ты смотришь в окно и видишь озеро и лес; росписи вырастают из этого леса и озера, и неба, они — одно. И не во внешней похожести на Византию — они совершенно не похожи! — а в этой органичности и заключается следование ей.

СОВРЕМЕННАЯ ИКОНА

Современная икона сложилась в 1980—1990-е годы. Тогда и был сформулирован вопрос о том, какой сейчас должна быть икона. И ответа на него до сих пор нет. Сейчас существует огромное число мастерских, иконописи обучают в школе при Троице-Сергиевой лавре и в Свято-Тихоновском богословском университете. Там хорошо преподаётся ремесло, учат копировать, с точки зрения техники всё обстоит благополучно. И это важно, поскольку икона — это во многом техника: левкас, растирание пигмента с эмульсией, золочение. У каждого педагога есть свои предпочтения — у кого-то Византия, у кого-то — московская школа XV—XVI веков. В результате видишь работы выпускников — и чётко понимаешь, на что ориентировался художник. В первый

момент кажется, что на Византию, а на самом деле часто на архимандрита Зинона, который первым в советское время начал у нас возрождение иконописи.

ПОЧЕМУ ЗАПИСЫВАЛИСЬ ФРЕСКИ РУБЛЁВА

Церковь всегда жила культурой своего времени, отражала то, что происходило в мире вокруг неё. Посетитель Третьяковской галереи, даже не зная ничего об иконе, сразу поймёт различия между псковско-новгородской и московской школами. Он почувствует, как со временем изображения меняются. Он увидит две Троицы — раннюю, Рублёва, и другую, Симона Ушакова — и поймёт, как один и тот же сюжет трансформировался с веками. И почему записывались фрески Андрея Рублёва. Это делалось не по злобе: новые художники смотрели на мир другими глазами и представляли, что они сделают лучше и гораздо красивее. И ещё важнее другое: с каждым веком сокращалась дистанция между иконным образом и предстоящим ему человеком. Домонгольские иконы с крупными ликами, с фигурами, заполняющими всё пространство доски, вызывают ощущение трепета и дистанции даже, как мне кажется, у неверующего человека. Так просто к ним не обратишься. В Звенигородском чине Андрея Рублёва — другое: образы, с которыми хочется дышать в унисон. В XVI—XVIII веках нарастает изобразительная подробность, бытовая узнаваемость предметов: чашечки, ложечки, хлеб, перья зелёного лука, но и сами образы гораздо ближе к нам. Нежные лики богородичных икон и пухлые умильные щёчки младенцев, — я вижу, что люди идут к ним гораздо охотнее. Значит, им проще обратиться и ждать, что будут услышаны. Фрески Рублёва действительно не подходили для мироощущения этого нового времени.

КАНОН

Живя своим сегодняшним мировоззрением, мы просто не имеем права механически копировать старые иконы. Поиск образца — не лучший способ начинать работу над священным образом. Однако не копировать — не означает отказаться



Ирина Зарон
Манарий Египетский
2015
Дерево, левкас, яичная темпера,
60 x 80 см



Ирина Зарон
Мария Египетская
2015
Дерево, левкас, яичная темпера,
60 x 80 см



Ирина Зарон
Иоанн Предтеча
2012
Дерево, левкас, яичная темпера,
50 x 36 см

**Та же Мария
Египетская —
неуёмная блудница,
не представлявшая свою
жизнь без вина и срамных
песен. Что же ей явилось,
когда какая-то сила
не пустила её в храм?
Она ведь бросила всё
и ушла в пустыню. Она
была живая. Её же
можно почувствовать
как человека**

от канона. Я была в храмах, расписанных художниками, не искушёнными в ремесленном смысле. Их нельзя упрекнуть в том, что складочки на одеяниях они рисуют по церковным схемам. Как видят — так и пишут. Где-то с натуры. Где-то из головы. Но смотришь на это и думаешь: лучше бы уж шли проторенными тропами. А в иконе должна быть убедительность. Сам образ, силуэт, пластика должны убеждать.

Канон — это очень свободное пространство. Каждому святому соответствует определённый иконографический тип. Всё остальное — содержание, которое приносит иконописец.

Когда работаешь для церкви, пользоваться каноном обязательно. Я вижу многих художников, которые пытаются заниматься самовыражением в иконописи. Прежде чем писать икону, они думают: как бы всех удивить, чтобы зрители ахнули. Однако результат, как правило, беспомощен. Возможно, таким живописцам ещё предстоит дозреть до икон. У меня есть цикл не икон, а просто живописных работ по библейской Книге Руфи, и на одной из работ Руфь держит на коленях младенца Овида. Хотя само изображение далеко от канона, это тоже практически богородичный образ, поскольку из того же колена произошёл Иисус Христос. Но делай я её для храма, икона была бы совершенно другой.

Чтобы создавались авторские иконы, должно возникнуть архитектурное пространство нового типа, но современных храмов у нас нет. Все ныне существующие — реплики чего-то бывшего прежде. Сейчас среди молодых архитекторов проводятся конкурсы на храм, соответствующий нынешнему времени. Постоянно устраивают круглые столы о проблемах современного религиозного искусства, нас всё время куда-нибудь зовут, но конкурсы — конкурсами, а практика — практикой, и процесс идёт: реализуется программа «Двести храмов», церкви открываются, и настоятели решают по-своему. И часто помещают в церкви не иконы, а литографии.

ЗАПАДНОЕ ИСКУССТВО

Ориентироваться на западное искусство с фресками и витражами Шагала на религиозные темы всё-таки не стоит, это совсем другая традиция, традиция расщепленного сознания и свободного творчества. А у нас традиция византийская, и её тоже не нужно разрушать. Несколько лет назад мы с мужем участвовали в двух международных конференциях по церковному искусству в сицилийском Монреале. Они проводятся уже двадцать лет, но мы там были первыми художниками из России. В рамках конференции проходят выставки церковного искусства, и, увы, это очень неутешительное зрелище. В западном варианте создание священных образов превратилось в необязательное, наивное и не очень серьёзное занятие. А сами художники и исследователи, в свою очередь, смотрят на русских авторов с вниманием и удивлением, находя здесь цельность образов и необходимый стержень. В церкви совершается величайшее таинство Евхаристии — а это очень серьёзно. Поэтому молиться наивным самонадеянным образам так же странно, как и раскрашенным картинкам. Авангардное искусство, хоть во многих своих проявлениях и прекрасно, часто не соответствует литургии, частью которой должно быть.

ЕВАНГЕЛИЕ-КАМЕРТОН

В центре христианского мироощущения находится Евангелие, которое обладает неподражаемым, ни с чем не сравнимым тоном

и звуком. Даже на русском языке его звучание являет собой особенный, удивительный камертон. Под него в любую эпоху можно подстраивать своё внутреннее состояние.

Сейчас в храмах часто звучит многоголосное партесное пение — очень концертное. Эта восходящая к латинской литургии система утвердилась в синодальный период вместо старинного знаменного распева. Мне тяжело воспринимать его — с визжанием сопрано и диаконами, от чьих голосов закладывает уши. В нём нет ничего библейского. Мне кажется, это пение совершенно не соответствует евангельскому звучанию — сдержанному, строгому, аскетичному, требующему большой внутренней работы. Оно совершенно ему чуждо.

То же самое и в изобразительном искусстве. Когда настоятель выбирает для украшения храма модный XIX век с завитушками или же спонсор требует палеологовскую Византию, лучше попробовать соответствовать самому Евангелию — да, используя канон, не смущая верующих, но и не подражая. Надо просто представить чтение Священного Писания, пение, которое соответствует иконному образу, и сам этот образ, к которому можно обратиться с молитвой. Не просто посмотреть и удивиться, а довериться.

Евангелие должно звучать в живописи со всеми своими неожиданными повторами, с краткостью в одних фрагментах и подробностью в других. Подобное редко встретишь в других текстах. Разве что у Пастернака в стихах из «Доктора Живаго» или в «Сретении» Бродского — для меня это важный текст, связанный с приходом к вере.

*Когда она в церковь впервые внесла
Дитя, находилась внутри из числа
Людей, находившихся там постоянно,
Святой Симеон и пророчица Анна.*

*И старец воспринял Младенца из рук
Марии; и три человека вокруг
Младенца стояли, как зыбка рама,
в то утро, затеряны в сумраке храма.*

СВЕТОВОЗДУШНОЕ ПРОСТРАНСТВО

В иконе мне всегда важна среда — мир, условное пространство и внутреннее наполнение. Поэтому я не люблю писать на зо-

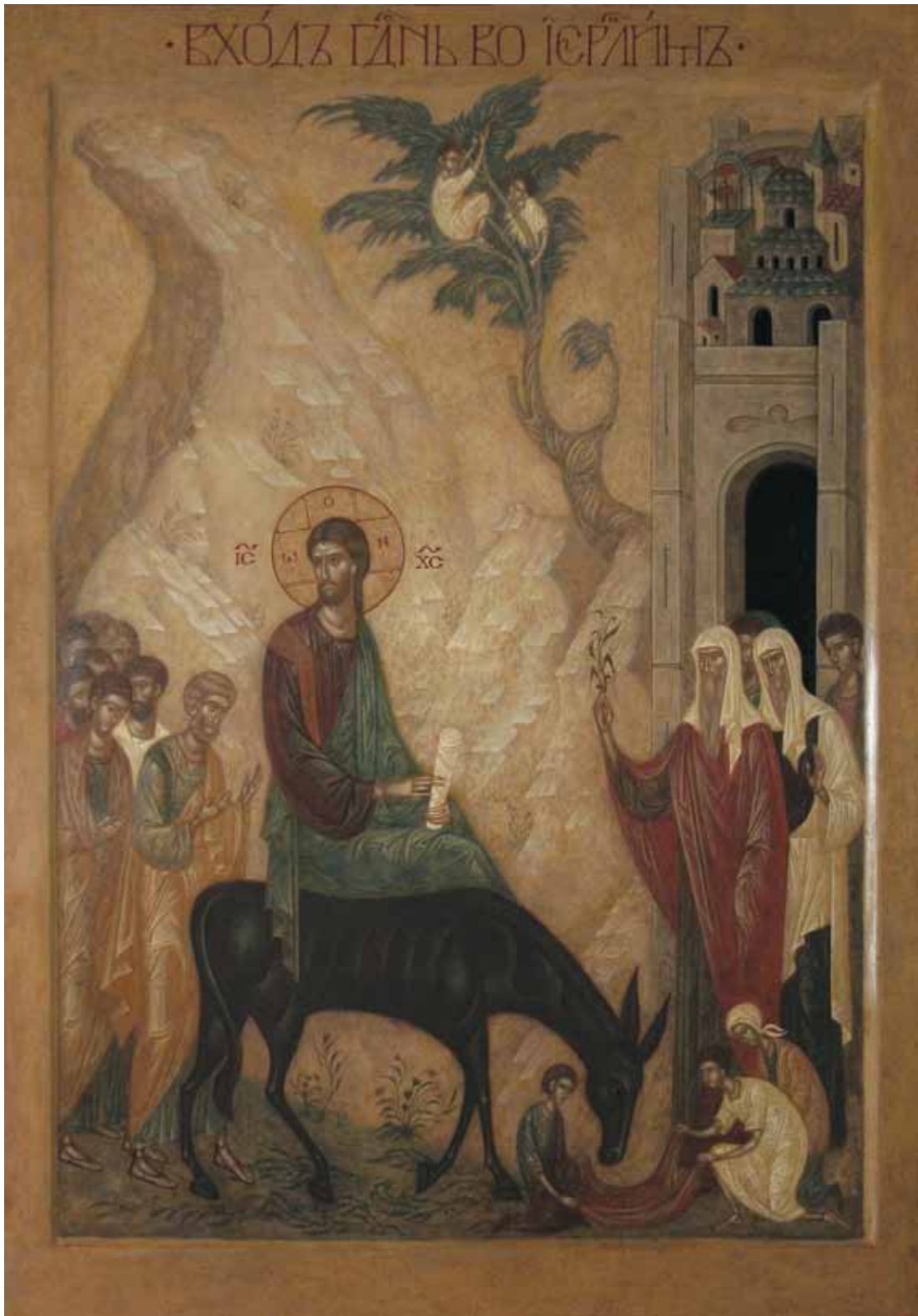
Почему записывались фрески Андрея Рублёва: это делалось не по злобе, новые художники смотрели на мир другими глазами и представляли, что они сделают лучше и гораздо красивее

лоте. Когда работаешь над фоном, можешь постараться наполнить его воздухом, не облаками, не светотенью, а средой, в которую смогут прийти эти святые образы. Всегда считалось, что икона пишется на свету, поэтому интересно так написать фон, чтобы это действительно был свет, который окутывает всё изображённое. За всю свою жизнь я сделала только один иконостас на золоте.

УЗНАВАЕМОСТЬ

В византийской живописи есть особенное ощущение узнаваемости происходящего, в первую очередь — в праздничных многофигурных композициях. Персонажи в своём неглубоком условном пространстве окутаны жизнью, и ты узнаёшь эту жизнь, как свою. Те же ощущения у меня вызвал фильм Тарковского «Зеркало», когда я его смотрела в молодости, когда картина только что вышла. Ты смотришь на эти удивительные кадры и чувствуешь, что всё это твоё, всё тобой пережито, хотя ничего подобного в моей жизни не было. И это то же умение создать правдивую пространственную среду, в которой всё оживает.

Эта среда и приближает к нам иконный образ, приближает не так, как в XIX веке — румяными щёчками и нежными кудрями Мадонны, — а глубинной узнаваемостью, когда можешь подойти и доверить ей самое сокровенное.



Ирина Зарон
Вход Господень
в Иерусалим
2015
Дерево, левкас, яичная темпера,
80 × 100 см

ВИЗАНТИЯ НА БРОДВЕЕ И В МЕТРО

82

**По нашей просьбе историк архитектуры
Анна Броновицкая выбрала самые
впечатляющие примеры обращения
к монументальному наследию
Константинополя за последние 150 лет —
и у неё получился фактически полный
каталог причин, по которым
авторы и заказчики прибегали
к неовизантийскому стилю**

выбор Анны Броновицкой



Тронный зал замка Нойшванштайн, 1869—1886

Эдуард Ридль, Юлиус Хофман

В 1869 году в письме своему любимому композитору Рихарду Вагнеру Людвиг II Баварский сообщил о намерении построить замок «в подлинном стиле древних германских королей». Представления об аутентичности у архитекторов эпохи историзма были своеобразными: в большинстве случаев предпочтение отдавалось не точному воспроизведению исторических моделей, а вольной интерпретации, допускавшей заимствование из нескольких источников одновременно. В результате наружный облик Нойшванштайна получился явно романским, но в интерьерах встречается и поздняя готика, и мавританские фантазии, и византийский стиль. Тронный зал, похожий на купольную базилику с двухъярусными аркадами, неслучайно создан византийским. Его облик отражает представления Людвигу, не обладавшего настоящей суверенной властью, об идеальной роли монарха как посредника между Богом и людьми, а эта тема с наибольшей полнотой раскрыта именно в византийской культуре. Кроме того, король следовал примеру своего деда Людвигу I, пожелавшего, чтобы дворцовая церковь Всех Святых в Мюнхене была похожа на норманно-византийскую Палатинскую капеллу в Палермо, виденную им в одной из поездок и произведшую на него неизгладимое впечатление.

Эдуард Ридль, Юлиус Хофман

Тронный зал замка
Нойшванштайн
1869—1886

Права на изображение:
© Bayerische Schlösserverwaltung



Собор Александра Невского в Софии, 1882—1908

Александр Померанцев

Строительство русских храмов в иноверческих губерниях или за рубежом было обычным способом утвердить культурное доминирование Российской империи. В отличие от Хельсинки, Риги и Таллина, где строительство крупного православного собора в центре города воспринималось как своего рода насилие над местным населением, болгарская столица с готовностью выделила лучший участок под храм-памятник во имя святого князя Александра Невского. Собор был посвящён памяти русских воинов, павших в войне за освобождение Болгарии из-под власти Османской империи. Автор проекта, московский архитектор Александр Померанцев, был заметным мастером историзма, специализировавшимся на вариациях неорусского стиля. Неовизантийский извод был им выбран, чтобы подчеркнуть историческую общность двух стран и, в частности, Русской и Болгарской православных церквей. Собор получился подчёркнуто массивным, а установленная прямо над входом колокольня похожа на крепостную башню, что вполне согласуется с воинским посвящением храма. Система полукуполов, подхватывающих тяжесть главного купола, напоминает о Святой Софии Константинопольской, всё ещё остающейся под властью турок, а общий вид со стороны алтарной части отсылает к традиционным православным изображениям Небесного Иерусалима.



Вестминстерский собор в Лондоне, 1895—1903

Джон Френсис Бентли

В Англию представления о ценности византийской архитектуры привнёс Джон Рёскин. В своей знаменитой книге «Камни Венеции» (1851—1853) он вдохновенно передал красоту и тонкость устройства собора Святого Марка, который прежде считался примером варварской восточной декоративности. После выхода книги начались попытки внедрить византийский стиль в архитектуру британской столицы, но напряжённые после Крымской войны отношения с Россией тормозили реализацию проектов. Тем не менее на рубеже XIX—XX веков британская столица всё-таки украсилась эффектнейшим неовизантийским сооружением — новым римско-католическим собором. Его заказчик кардинал Вон, с одной стороны, требовал, чтобы здание заметно отличалось от расположенного неподалёку Вестминстерского аббатства, готического и принадлежащего англиканам, а с другой — хотел подчеркнуть древность католической церкви. В результате архитектор Джон Френсис Бентли, поклонник Рёскина и Уильяма Морриса, перед началом проектных работ отправился изучать византийскую архитектуру туда, куда было проще всего поехать — в Италию. Там образ Софии Константинопольской, известной по гравюрам, соединился с живыми впечатлениями от памятников Равенны и Венеции, а также, очевидно, от готического Сиенского собора. Из книг зодчий знал, что византийским постройкам свойственна полосатая кладка, но увидел подобное только в Сиене, так что полосы на стенах Вестминстерского собора получились отменно яркими.

Джон Френсис Бентли

Вестминстерский
собор, Лондон
1895—1903

Фотография (фрагмент):

© 2010 diamond geezer,
Creative Commons

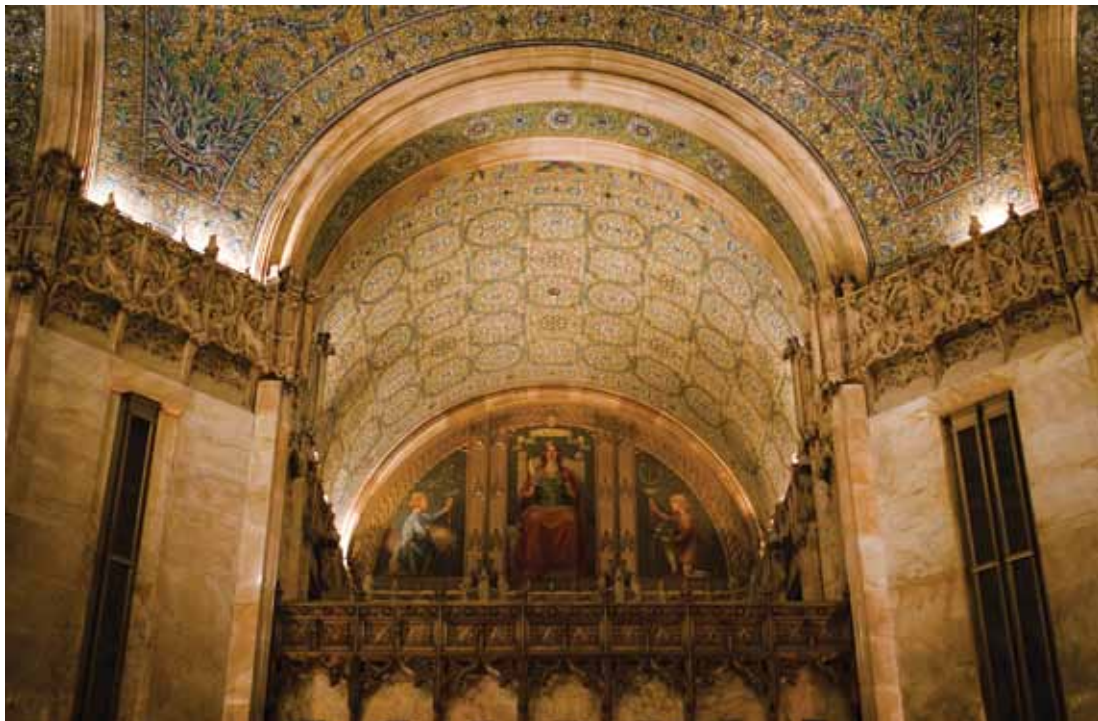


Московский почтамт, 1910—1912

*Оскар Мунц, Леонид Новиков, при участии
братьев Весниных и инженера Владимира Шухова*

Получив заказ на крупное деловое здание в центре Москвы, петербуржец Оскар Мунц выбрал для его реализации византийский стиль по двум причинам. Во-первых, он хотел представить древнюю столицу духовным центром территории много большей, чем Российская империя того времени. Во-вторых, ещё работая в Академии художеств рядом с Александром Померанцевым, когда тот проектировал собор Александра Невского в Софии, Мунц мечтал соединить увлекший его формальный язык с современными методами строительства. Их общий коллега Леонид Новиков, перекрывший стеклянной кровлей внутренний двор Петербургского почтамта, подсказал Мунцу идею заменить золотую византийскую мозаику стеклянным сводом, ничуть не менее эффектно вводящим в интерьер сияние небес. В итоге над кубическим объёмом вестибюля Московского почтамта воспарил высокий купол. На самом деле он служит только одной цели — обеспечить доминирование здания над всей этой частью Мясницкой улицы и в особенности над находящимся напротив образчиком классицизма — домом Юшкова работы Баженова, где находилось Московское училище живописи, ваяния и зодчества. Мерно распределённые по длинному фасаду византийские арки, по замыслу архитектора, символизируют современный деловой мир, наступающий на дворянское прошлое, по которому ностальгировал модный в 1910-х годах неоклассицизм. Примечательно, что в проектировании неовизантийского почтамта приняли участие инженер-новатор Владимир Шухов и будущие лидеры авангарда братья Веснины.

Оскар Мунц, Леонид
Новиков
Московский почтамт
1910—1912
Почтовая открытка
(фрагмент), 1936



Парадный вестибюль Вулворт-билдинг в Нью-Йорке, 1910—1913

Касс Джилберт

Неоготический небоскрёб высотой 241 метр, построенный на Бродвее по заказу владельца сети дешёвых универмагов, называли «Собором коммерции». Высочайшим в мире он перестал быть в 1930 году, но вестибюль здания по сей день считается самым великолепным в Нью-Йорке. «Византийская роскошь» в данном случае не метафора, а вполне точное описание. Крестообразному в плане пространству, соответствующему по высоте трём этажам, архитектор сознательно придал сходство с раннехристианскими церквями. Стены его отделаны полированным итальянским мрамором с розоватыми прожилками, а своды покрыты смальтовой мозаикой, орнамент которой отсылает к римской церкви Святой Констанции и к равеннскому мавзолею Галлы Плацидии. Касс Джилберт, посетивший оба памятника во время путешествия по Европе и превосходно усвоивший методы парижской Школы изящных искусств, непринуждённо соединил византийский стиль с готической резьбой и достижениями современной техники. За стенами вестибюля прячется стальной каркас, двери ведут в лифты, поднимающие посетителей на любой из 57 этажей, а мозаичные своды обрамляют витражные потолки с электрической подсветкой.

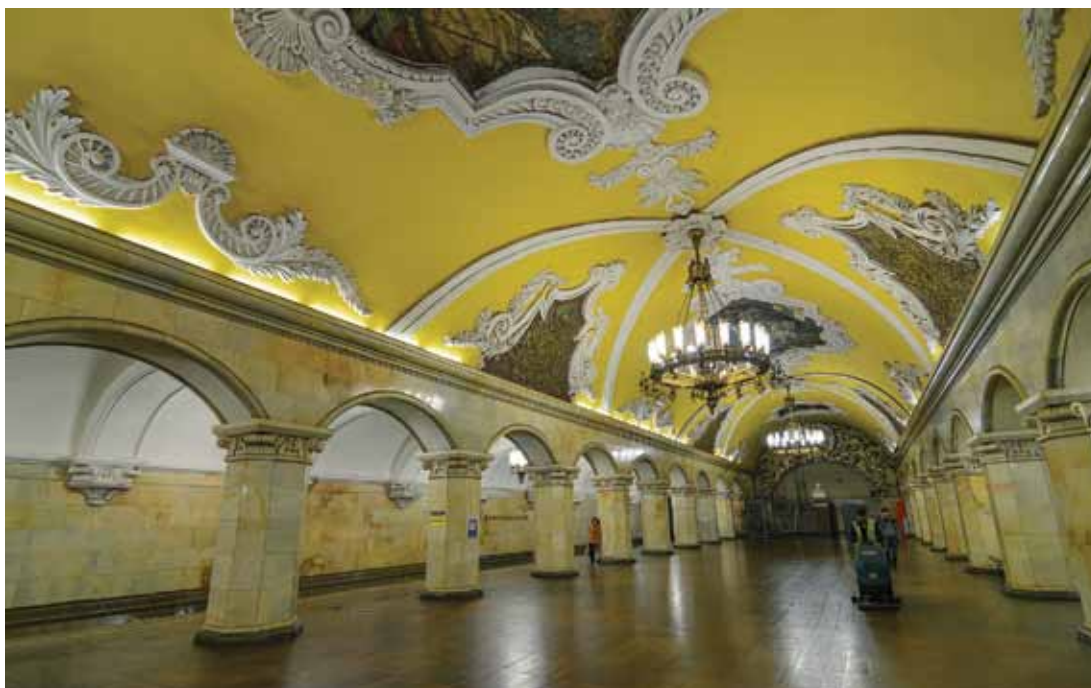
Касс Джилберт
Парадный вестибюль
Вулворт-билдинг,
Нью-Йорк
1910—1913
Фотография (фрагмент):
© 2011 Christ — ophile,
Creative Commons



Церковь Святого Духа в Париже, 1928—1935

Поль Турнон

В 1931 году на окраине Парижа, в Венсенском лесу, открылась грандиозная Колониальная выставка. К этому событию была приурочена постройка нового жилого района в 12-м округе, а в нём — церкви, посвящённой памяти миссионеров, «пионеров великого дела колонизации». Однако церковные власти опасались реакции местного населения, отличавшегося, как считалось, коммунистическими симпатиями. Поэтому было решено, что новый храм должен выглядеть аскетично, но при этом производить сильное впечатление. Заказ достался истовому католику Полю Турнону — противнику модернизма, который, тем не менее, стремился к обновлению языка церковной архитектуры. По его мнению, целых сто лет она губила себя ностальгией. Материал он выбрал современный — железобетон, лишь снаружи облицованный кирпичом, — а пространственное решение, наоборот, древнее, приняв за образец Софию Константинопольскую. Церковь Святого Духа заявляет о своём присутствии издали: высота её колокольни составляет 85 метров, однако выходящий на авеню Домениль узкий фасад зажат между жилыми домами и никак не предвещает того, что откроется вошедшему. Между тем, за восьмилепестковым притвором распаивается головокружительное пространство. Открытый бетон, лишь местами поблёскивающий мозаикой, оказывается, очень подходит пространственной схеме Святой Софии, сосредотачивая внимание на потоках света из окон. Купол, как и у прототипа, парит.



Станция «Комсомольская» Кольцевой линии Московского метро, 1948—1952

Алексей Щусев

Перед архитекторами Московского метро с самого начала стояла задача не дать пассажирам почувствовать нависающей над ними толщи земли. Неотменяемый и неприятный факт скрывался разными способами, большинство из которых было почерпнуто из истории — не зря классическая эпоха строительства Московского метрополитена приходится на время «освоения классического наследия». Массивные пилоны визуально расчленились нишами, цветными и рельефными вставками; стены облицовывались блестящим мрамором; своды подсвечивались, а иногда прерывались «люками в небо». Ярчайший пример — станция «Маяковская», по воле Алексея Душкина украшенная серией мозаик «День Страны Советов» работы Александра Дейнеки, где небесный фон меняет оттенок от розовой утренней зари через лазурь дня до сиреневых сумерек. А вот свод «Комсомольской» прорывается не просто в небо, но в Небеса, где свершается триумф Победы. Практически религиозная по своей тональности тема потребовала соответствующих художественных средств выражения, и за дело принялся опытный храмоздатель Алексей Щусев. Уважаемый советский академик, автор Мавзолея Ленина, до революции занимался преимущественно строительством церквей, и для реализации новой задачи он выбрал язык не привычного ампира, а захватывающей византийской роскоши. Необыкновенно высокий свод центрального зала станции украсили золотые мозаики с изображением исторических побед — что характерно, их автор Павел Корин в начале своей карьеры также расписывал церкви.

Алексей Щусев
Станция «Комсомольская»
Кольцевой линии
Московского метро
1948—1952
Фотография: © 2014 Jorge Lascar,
Creative Commons



Церковь Нотр-Дам-дю-О в Роншане, 1950—1955

Ле Корбюзье

С архитектурой городов и сёл поствизантийского ареала Ле Корбюзье познакомился в 1911 году, во время своего «путешествия на Восток», сыгравшего огромную роль в его профессиональном становлении. Рисунки и записи, сделанные им в Болгарии, Турции и Греции, показывают, насколько яркое впечатление произвела на зодчего восточно-христианская архитектура. Именно тогда он проникся красотой чисто побелённой стены, оценил ясно прочитываемое внутреннее пространство, научился восхищаться непривычными силуэтами. Уже в послевоенные годы, отойдя от принципов функционализма, Ле Корбюзье обратился к воспоминаниям о той давней поездке. В архитектуре капеллы в Роншане трудно сразу распознать византийские прототипы. Сам мастер настаивал, что форма её кровли подсказана ему найденной на берегу моря клешней краба, но столь же легко в ней увидеть и паруса бороздящих Босфор лодок с его юношеских акварелей. Гораздо более существенно, что изогнутая кровля французской постройки парит над её стенами с той же лёгкостью, что и купол Святой Софии Константинопольской, по свидетельству Прокопия Кесарийского, подвешенный к небу на золотой цепи. Толстые белёные стены с будто бы произвольно прорубленными в них окошками сближают построенную у подножья Альп церковь со средиземноморским вернакуляром. А устроенный у наружной стены алтарь — парафраз турецкой практики молитвенных собраний во дворе мечети, перенятой мусульманами у восточных христиан.



Мемориальный музей В. И. Ленина в Горках, 1974—1987

Леонид Павлов

Музей, построенный там, где оборвалась жизнь вождя мирового пролетариата, закономерно похож на культовое здание. Правда, в этой постройке архитектор Леонид Павлов отталкивался от своего конкурсного проекта Центрального музея Ленина, который собирались строить в квартале между Знаменкой и Большим Каменным мостом. Там поводом для пирамидальной композиции, составленной из разных по размеру кубов, послужила переключка с расположенным по другую сторону Кремля храмом Покрова на Рву, чаще называемым именем Василия Блаженного. В Горках та же структура упрощается до традиционных для крестово-купольного храма девяти квадратов. Снаружи здание кажется составленным из беломраморных кубов, отделённых друг от друга небольшими отступами. Один из них заменён округлым кирпичным выступом — противоположащим входу, как и положено апсиде. Сочетание красного кирпича с белым камнем снова отсылает к древнерусской архитектуре, а через неё — к византийской традиции. Сам вход отмечен портиком скорее египетских очертаний, что тоже уместно, если вспомнить, что обожествлённый Ленин в виде нетленной мумии хранится в пирамиде Мавзолея. В Мемориальном же музее его статуя, аналог египетского Ка, восседает на вершине лестницы и одновременно в середине центрального квадрата, под воображаемым, но отсутствующим куполом, где должен был бы царить Вседержитель.

Леонид Павлов
Мемориальный музей
В. И. Ленина, Горки
Ленинские
1974—1987
Фотография: © 2009
Юрий Пальмин



1



2

1.
Марио Ботта
Церковь Святого Лица,
Турин
2001—2006
Фотография (фрагмент):
© 2009 Marco Della Valle,
Creative Commons

2.
Марио Ботта
Интерьер церкви
Святого Лица, Турин
2001—2006
Фотография (фрагмент): © 2009
victorillen, Creative Commons



Церковь Святого Лика в Турине, 2001—2006

Марио Ботта

На первый взгляд постройка Ботты агрессивно современна, даже футуристична. Пучок торчащих из земли квадратных, как будто ржавых труб, — разве церкви бывают такими? Внешняя задача здания состоит в том, чтобы стянуть в узел бывшую окраину, рассечённую магистралями и трамвайными путями на сектора, где располагаются жилые многоэтажки, крупный госпиталь и заброшенная промзона. Санто-Вольта эту задачу успешно выполняет — взгляд невольно притягивается к церкви, и ноги будто сами идут в ту сторону. Однако по мере приближения глаз фокусируется на поверхности стены, и оптика полностью меняется. Ты понимаешь, что поверхность «труб» — вовсе не из ржавого железа, как торчащие через дорогу столбы разрушенных цехов, а из традиционного для Турина нештукатуренного кирпича, проложенного полосками идеально подобранного по цвету, хотя и грубо обколотого мрамора. Тотчас в сознании всплывает чёткая ассоциация: церковь похожа на Сан-Витале в Равенне, тоже гранёную, окружённую контрфорсами, кирпичную, потерявшую свою мраморную облицовку. Интерьер туринской церкви также напоминает ранневизантийские центрические храмы с круговым обходом, а золотистый цвет облицовки — и камня, и дерева, в лучах света рассыпающегося бликами, отсылает к поздним золотым мозаикам. Наконец, шатровое завершение постройки сложено из семи секторов, разделённых световыми потоками, льющимися из скрытых люков на концах наружных «труб». Что это, если не современная версия ребристого купола Кахрие-Джами, вечно струящего Дух Святой на головы апостолов?

Марио Ботта
Интерьер церкви
Святого Лика, Турин
2001—2006
Фотография (фрагмент):
© 2009 Marco Della Valle,
Creative Commons



ТОСКА ПО ВИЗАНТИИ КОНЦА XIX ВЕКА

Храмовую живопись Виктора Васнецова и Михаила Нестерова критиковали как за попытку приспособиться под вкусы официальных заказчиков, так и за ломку церковного канона, отчего фрески из посредников между миром людей и божественным превращаются в обыкновенные красивые картинки. Историк искусства Сергей Хачатуров обнаруживает в этих росписях нечто иное: попытку отыскать искреннее, но современное переживание христианской веры и передать его способом, соответствующим своей эпохе. Поиски эти понимались художниками в русле задач византийского искусства, чей дух они пытались возродить в грандиозном фресковом ансамбле Свято-Владимирского собора в Киеве

В августе 2016 года исполняется 120 лет со дня освящения Свято-Владимирского собора в Киеве — уникального памятника рефлексии на тему сакрального искусства восточнохристианского Средневековья. Эпоха, когда завершалось строительство этого здания, была мучительно трудна для религиозного самосознания отечественной культуры. Её можно назвать «перемудрённой» — такое определение появилось благодаря реплике «Мы перемудрились», произнесённой в 1921 году лидером объединения «Маковец» Василием Чекрыгиным; эта характеристика стала для него обоснованием поисков «ясности чистого образа».

«Перемудрённость» эпохи промышленного капитализма подразумевает тяжкий груз многих знаний, что таят, конечно, многие печали. Нигилизм, позитивизм, доморощенная мистика, салонная мода на конспирологию и герметические учения сочетались тогда с потерей ответственного понимания мира, человека и Бога. Словно бы в языке остались одни прилагательные, а существительные исчезли.

К существительным и захотели обратиться создатели программы нового киевского собора во имя святого равноапостольного князя Владимира. Строившийся двадцать лет, с 1862 по 1882 год, собор архитектурными формами ассоциируется с византийскими прототипами. И внутри он должен был, по мысли профессора Киевской духовной академии Ивана Малышевского, стилистически и канонически соответствовать храмам эпохи князя Владимира. Историк искусства археолог Адриан Прахов представил программу об истории русской веры, ясно ориентированную на Софию Киевскую. Логика размещения росписей главных зон храма соответствовала византийской иконографии: Вседержитель — в куполе, Богоматерь — в апсиде, Евхаристия — в алтаре, а также пророки, евангелисты, святые отцы, сцены из земной жизни Спасителя, святые угодники, мученики; Страшный суд — на западной стене... Отдельная тема — русские святые и Крещение Руси Владимиром.

Одиннадцать лет, с 1885-го по 1896-й, в храме работали лучшие российские и украинские художники: Виктор Васнецов (основная часть, 15 композиций, 30 отдельных фигур), Михаил Нестеров, Павел Сведомский, Вильгельм Котарбинский. К сожалению, замыслы фресок Михаила

В постсоветском искусствознании росписи Свято-Владимирского собора принято ругать. Как, впрочем, и другие опыты Нестерова и Васнецова в области религиозного искусства

Врубеля остались не реализованными. В либеральном постсоветском искусствознании росписи Свято-Владимирского собора принято ругать. Как, впрочем, и другие опыты в области религиозного искусства Нестерова и Васнецова, желавших понять народный дух России. Общим местом стало заключение, что их обращение к сакральному искусству было целиком конъюнктурным. Дескать, ту же спекулятивную линию использовал потом в карьерных целях Илья Глазунов и его последователи. Однако считать так — значит нарушать логику истории, отказываясь в содержательном различии её периодам. Нынешняя историческая дистанция позволяет понять, что Глазунов выступает как эксплуататор тех методов, что мучительно и страстно разрабатывались в искусстве конца XIX века. Он по определению вторичен. Его искусство отстаёт от животрепещущих поисков правды сакрального образа Васнецова и Нестерова почти на сто лет. Потому, даже без обсуждения катастрофической разницы в качестве живописи этих авторов, живопись Глазунова очевидный анахронизм. Архаизм.

Мастера XIX века оказались на пороге великих исторических потрясений и колебаний основ бытия. В этот момент они сформулировали важный для себя вопрос: возможно ли во время грядущих планетарных диссонансов, расколов и катастроф удержать то, что называется истинной сакрального образа, правдой иконы, искренностью общения с миром священного храмового пространства? Невероятно сложная и вместе с тем подвижническая в своём волевым усилием и артистической самоотверженности задача определила великий, на мой взгляд, результат. По сути, художники вместе с историком Праховым решили вернуть к жизни понятие Храма как места, где реализуется идея «народного благоче-

На стр. 92

Виктор Васнецов

Радость праведных
о Господе.

Преддверие рая
1885—1896

Мартон для росписи барабана
главного купола Владимирского
собора в Киеве. Триптих.
Левая часть. Бумага на холсте,
гуашь, акварель, тушь, белила,
бронза, 295 × 482 см. Права
на публикацию изображения
предоставлены Третьяковской
галереей

Михаил Нестеров

Благовещение

1908—1911

Диптих. Эскиз-вариант росписи
Покровского собора Марфо-
Марининской обители в Москве.
Бумага, акварель, гуашь, 49 × 10,8 см
Права на публикацию
изображения предоставлены
Третьяковской галереей



стия». Применительно к храмовой живописи это значило создать образ, который был бы понятен и привечаем всеми: и рафинированной интеллигенцией, и неискушённым народом. Ещё один, логично следующий за первым вопрос — могут ли территории сакрального и светского найти друг друга в диалоге — наверняка тоже занимал авторов нового религиозного искусства. То есть Виктору Васнецову и остальным мастерам требовался синтез новой академической, европейской традиции с миром древним — тем, что отвечал за правду народного толкования веры. К древности относятся и фольклорная культура, и средневековая — конечно, в первую очередь восточноевропейская, корни которой в Византии.

Традиция просвещения живописью в вопросах веры почти всегда опирается на универсальный инсталляционный принцип присутствия человека в храмовом пространстве. Все части этого пространства должны режиссироваться не изолированно, а во всеобъемлющем единстве. Столь всеохватная идея присутствия духовного творчества в храме обязательно подразумевает процесс вовлечения паствы. Верующие здесь выступают соиздателями единого действия, ведущего к богопознанию, светлоте духовной. Потому перформативное в своей основе пространство храма в Новое время мыслится как универсальная Мистерия. Мистерияльность актуализирует те эпохи истории мировой культуры, когда искусство воспринималось не автономно, но было предназначено вторгаться в жизнь ради её преображения.

Конечно, вспоминается Средневековье: дух этого «неправильного времени» возрождается в периоды, которые откровенно оспаривают канон «просвещённой» репрезентации искусства. Если мы внимательно посмотрим на образы Васнецова для барабана главного купола Свято-Владимирского собора (тема «Радость праведных о Господе. Преддверие Рая»), то удивимся и восхитимся головокружительным приёмом композиции. Кинематографическая развёртка панорамных планов, смелые срезы фигур и ракурсы, зигзагообразная схема процессии праведников неожиданно дают повод сопоставить композицию Васнецова с фресками Аньоло Бронзино в капелле Элеоноры Толедской (Флоренция, палаццо Веккьо). Отметим и ритмические пульсации

Конечно, вспоминается Средневековье: дух этого «неправильного времени» возрождается в периоды, которые откровенно оспаривают канон «просвещённой» репрезентации искусства

различных по масштабу пластических групп, и мистический выбеленный свет, и колористические консонансы завораживающей красоты. Схожи у Васнецова с Бронзино и нервные, одухотворённые герои, находящиеся в состоянии, близком к трансу. В маньеризме XVI века также было страстное желание пробиться к искренности образа, дойти до фантастической отточенности изощрённой «манеры». Но в той же эпохе живёт и желание превозмочь, разрушить канон; показать, что рафинированная изобразительная маэстрия непременно выворачивается сближением с «неотёсаным», народным, неправильным искусством. Так обнажается мистериальная природа творческого акта.

Приходят на ум и другие опыты актуализации средневековой мистериальной традиции в культуре Нового времени. В эскизах росписей маленькой церкви в Абастумани (Южная Грузия), выполненных Михаилом Нестеровым на рубеже XIX—XX веков, поднятые крылья служащих Христу ангелов образуют ряд стрельчатых арочек. Арочки эти — почти в готическом вкусе XVIII века, характерном для Уильяма Блейка, изографа-мистика, пытавшегося сочетать тончайшие теософские проблемы с непосредственным переживанием ослепительно-ярко явленного чуда.

Отчаянно современно переживаются и деформации образов, будто бы выпавших из естественной причинно-следственной связи различных культурных традиций. Так, небесные сущности у Божьего престола представлены Васнецовым как реалистически написанные курчавые подростки. Они погружены в медитацию в стрекоте множества алых ангельских крыльев. И композиция эта производит впечатление не менее ошеломляющее, чем ранящие сознание сюрреалистические видения.



Михаил Нестеров
Литургия ангелов
1908—1911

Эскиз росписи алтарной апсиды
Покровского собора Марфо-
Марининской обители в Москве.
Бумага, акварель, 22,5 × 9,5 см
Частное собрание (ранее
собрание А. Д. Корина, Москва)

Чтобы обрести искренность и утвердить идею народного благочестия, художник привлекает образы из фондов народной картинки, сказочной книжки, волшебного театра. Святые старцы похожи на чародеев. Символы евангелистов и змеи Апокалипсиса становятся провозвестниками персонажей фантастического кино и анимации. Так создавались миры, подобные современным виртуальным, где народная культура смыкалась с массовой, чтобы как можно больше людей смогли приобщиться наглядной правде Священной Истории.

Что же обеспечивало единство этого сложносочинённого, истово стремящегося к искренности переживания его мира? Нет сомнения, что для российских художников последней трети XIX века единство достигалось припоминанием как раз византийской традиции устройства храмового пространства — пространства синтетического, мощно вовлекающего в процесс общения с Богом сотни и тысячи людей. В письме, которое Михаил Нестеров отослал из Киева во время работы над образами Свято-Владимирского собора (1890), находим такую ремарку: «Завтра с 9 ч. утра иду к Праховым снимать кальки с древних византийских образов, которые должны послужить первообразами будущих картин». Это означает, что Византия принималась в качестве фундамента нового благого дела вполне осознанно.

Византийские золотые фоны и стилистические мотивы в орнаментике «процветших» сводов, арок и столбов создают в Свято-Владимирском соборе чудесное впечатление явленности преображающего мир света. Византийские древности понимают его как свет природы потаённой. Он не засвечивает, а движется в пространстве какими-то осязаемо драгоценными траекториями, окутывая предметы и поверхности мерцающей облачной зыбью. Мы всё воспринимаем сквозь мягкую прослойку этой светонесущей массы. Она вводит нас в таинство общения с храмовым пространством как таковым. В письме А. А. Тугрыгину из Равенны 14 августа 1893 года Нестеров признаётся: «В „Византии“ я увлекаюсь не тем, чего нет вовсе или что было, но тем, что есть и в неприкосновенности дошло до нас, я увлекаюсь заложенной туда живучей силой, которая только случаем была приостановлена в своём развитии, верю в её будущность, как и в будущность серьёзной и творческой силы русского народа, в судьбах которого есть общие мотивы с Византией».

Святые старцы похожи на чародеев. Символы евангелистов и змеи Апокалипсиса становятся провозвестниками персонажей анимации и фантастического кино

Характерно, что в 1921 году, спустя много лет после завершения Свято-Владимирского собора, один из идейных вдохновителей нового соборного искусства Василий Чекрыгин отмечал: «Я должен уйти в мир иконы русской, это мой родной язык — моему глазу, моему сердцу, моему духу, — полный величайшей мудрости. Мне всегда как-то неприятно было чувствовать, что картина пригвождена к мёртвому холсту и что краски не светятся, не прозрачны. Высшее удовлетворение испытывал (бы), если бы картина являлась в тумане, закрывающем предметы, и светилась бы внутренним светом. Я бы не сетовал её неподвижностью, и такой она приносила бы мне большее удовлетворение. Я бы хотел писать лучами света, и, по завершении их, чтобы мой дух пожирал их, чтобы они входили в меня, как пища. Здесь я сказал то, что глубоко лежит у меня в душе».

Закономерно, что и в церковной архитектуре византийский канон мыслился самым правдивым и честным теми, кто начиная с 1880-х годов был занят поиском нового соборного искусства. Сто лет назад, в 1916 году, архитектор Оскар Мунц опубликовал в «Архитектурно-художественном еженедельнике» статью «Парфенон или Святая София?» В ней он рассказывает, что главный храм византийского мира куда более точно решает конструктивные задачи, нежели античный Парфенон. Парфенон гениально изображает конструктивное усилие, Святая София — целесообразно воплощает его. Целесообразное, разумное строительство, выраженное в соборе Святой Софии в Константинополе, подтверждает ту правду художественной инсталляции храмового пространства, что стала высшей целью для российских мастеров рубежа веков. Пусть целью и недостижимой.



Виктор Васнецов
Радость праведных
о Господе.
Преддверие Рая
1885—1896

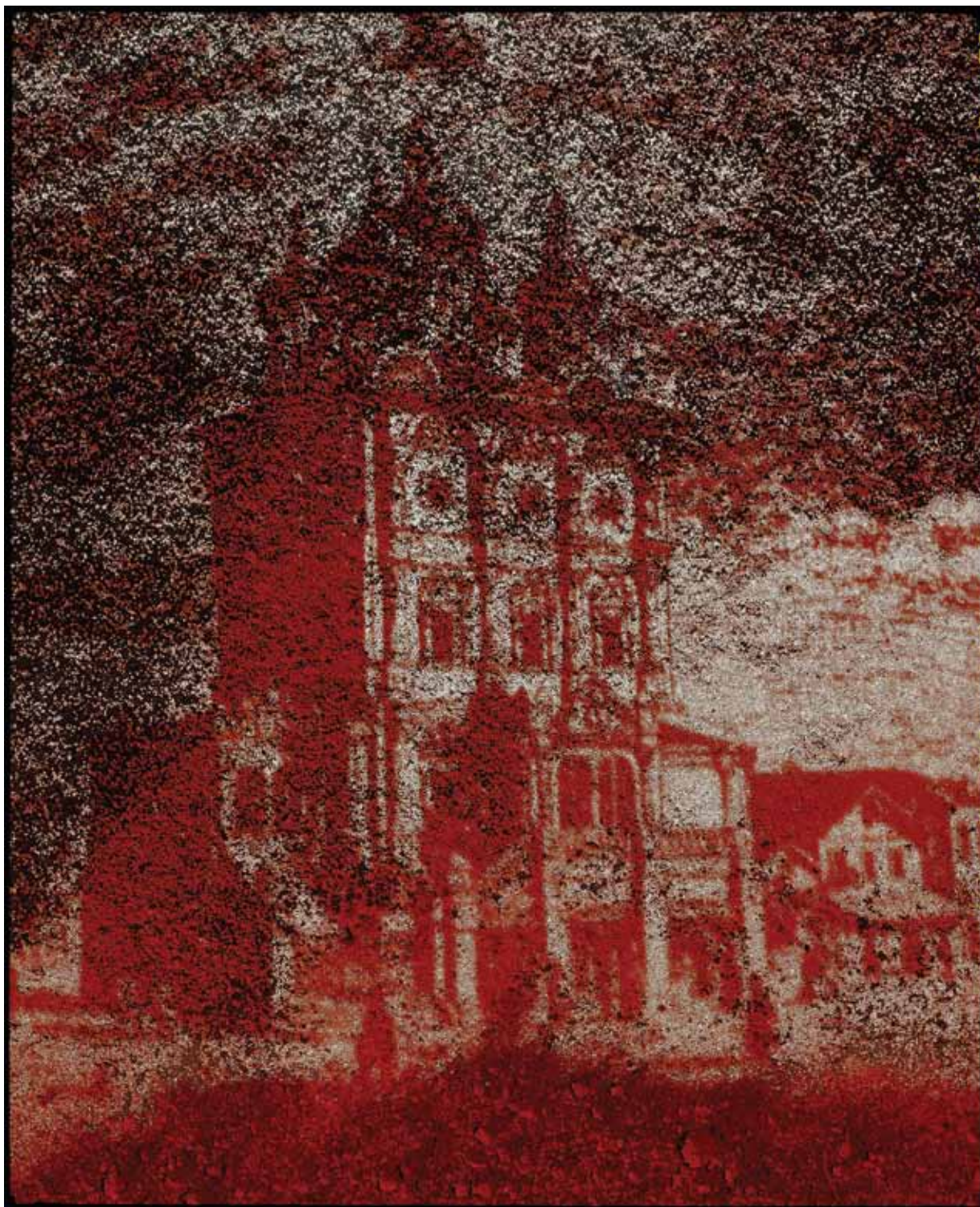
Картон для росписи барабана
главного купола Владимирского
собора в Киеве. Триптих.
Правая часть. Бумага на холсте,
гуашь, акварель, тушь, белила,
бронза, 295 x 482 см. Права
на публикацию изображения
предоставлены Третьяковской
галереей

«КРАТКАЯ ИСТОРИЯ ИСКУССТВ» НИКОЛАЯ КУЛЕБЯКИНА: ВИЗАНТИЯ

102

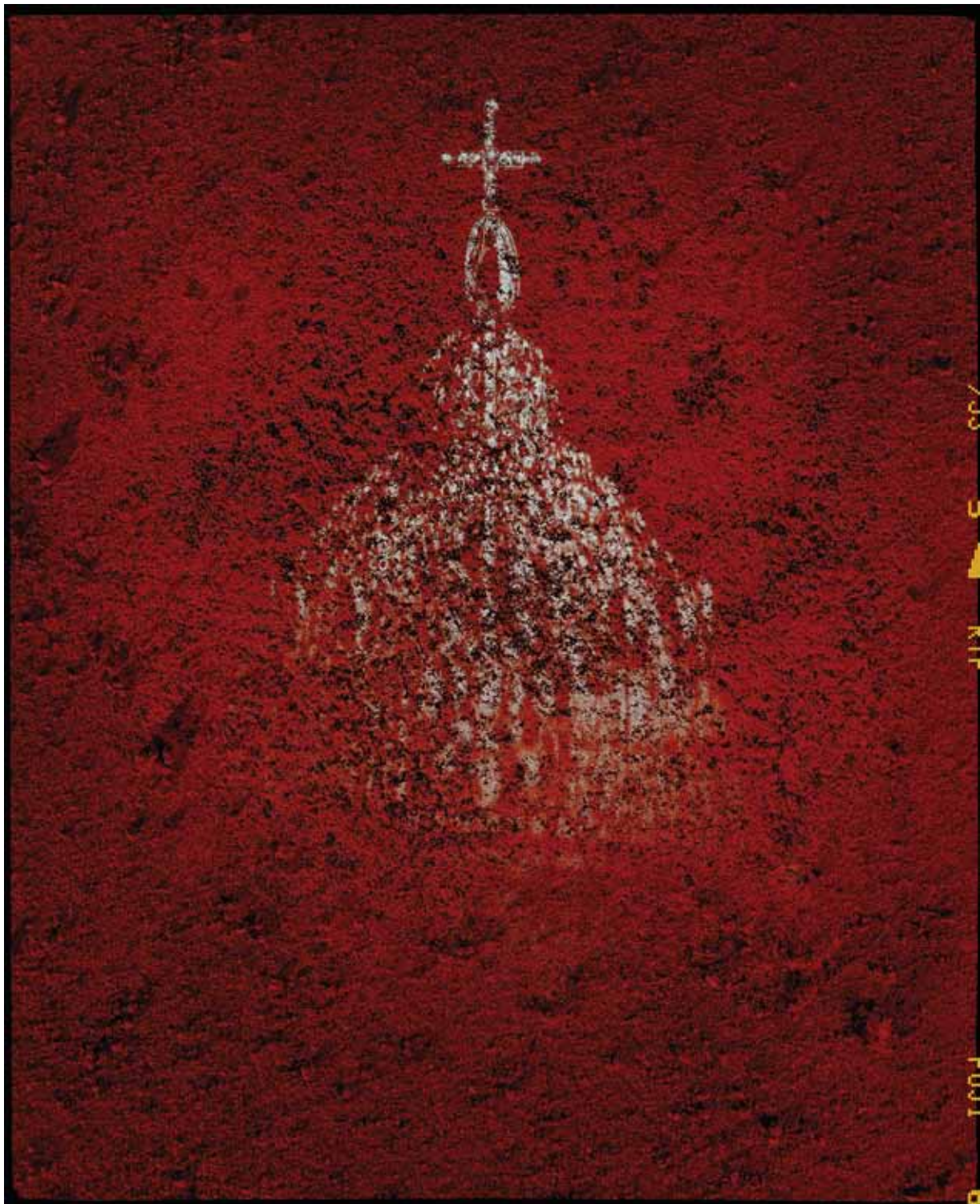
В своей серии Николай Кулебякин — один из немногих по-настоящему признанных в мире российских фотографов — интерпретирует произведения разных эпох. Хотя для этого номера мы отобрали снимки, которые обращаются к средневековому христианскому искусству, принципы работы фотографа здесь гораздо важнее, чем конкретные сюжеты. Кулебякин берёт классические, почти сакральные произведения и работает с их световой проекцией. Как в иконописи, где изначальный образ многократно копируется, но сохраняет в себе тот же священный смысл, фотография Кулебякина запечатлевает почти икону, написанную светом на песке. В итоге этот проект можно прочесть как один из способов обращения к византийскому наследию без примитивного ему подражания





На стр. 101
Николай Кулебякин
«Нерушимая стена» —
запрестольный образ.
Собор Святой
Софии, Киев
2008
Фотография из серии «Нратная
история искусств». Изображение
предоставлено автором

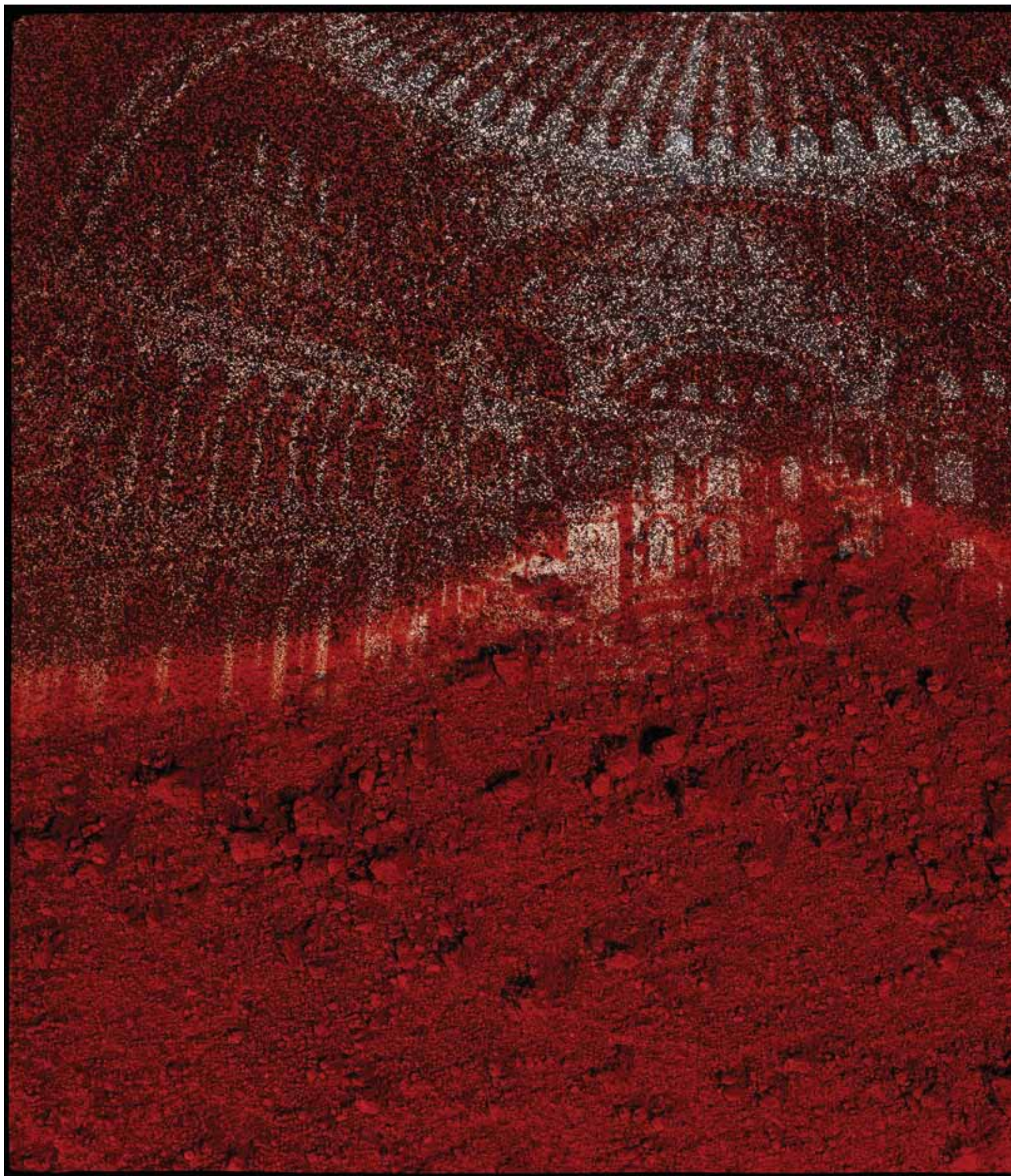
Николай Кулебякин
Церковь Николая
Чудотворца «Большой
Крест», Москва
2008
Фотография из серии «Нратная
история искусств». Изображение
предоставлено автором



105

Николай Кулебякин
Корона царя Петра
Алексеевича
2008

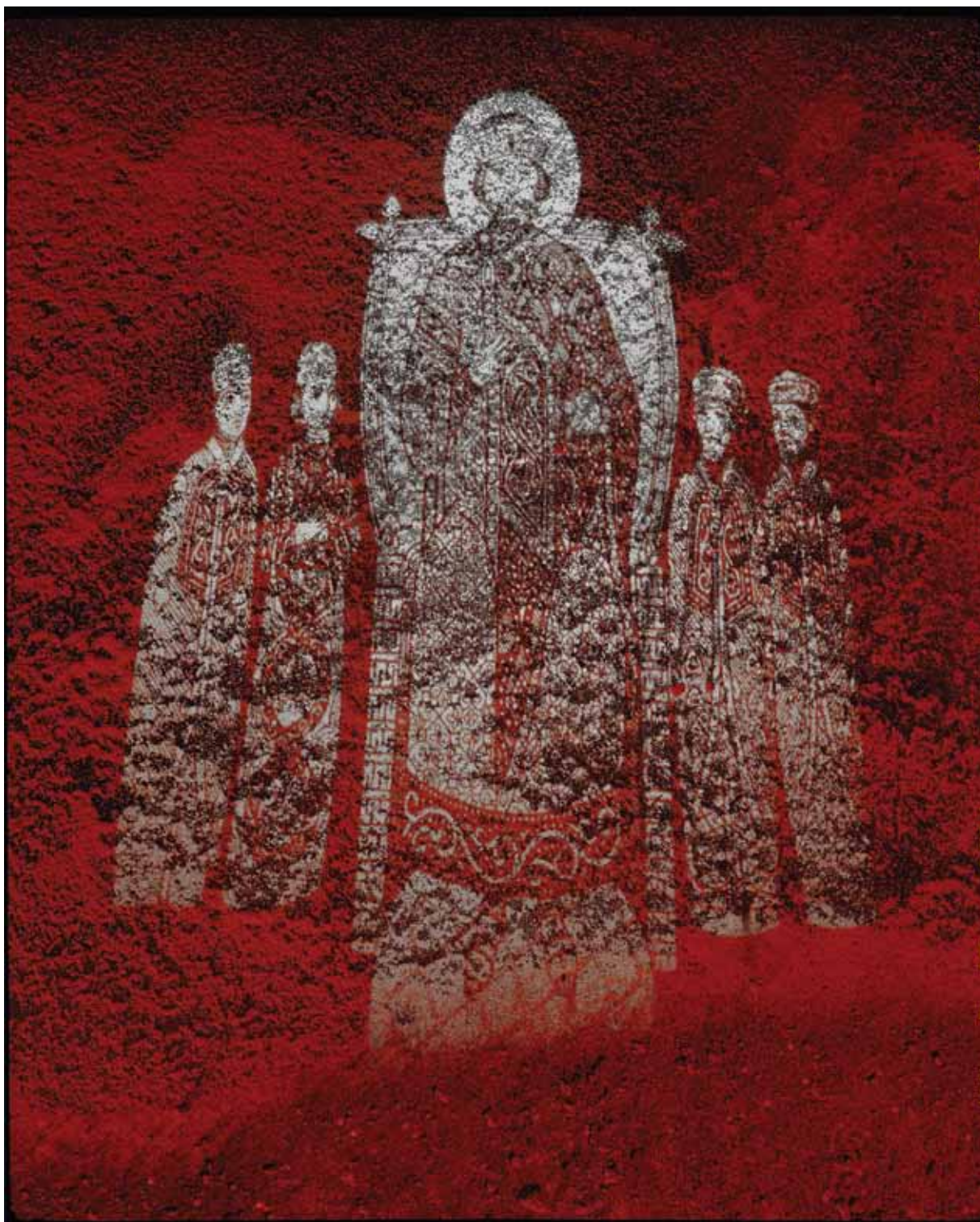
Фотография из серии «Ирратная
история искусств». Изображение
предоставлено автором





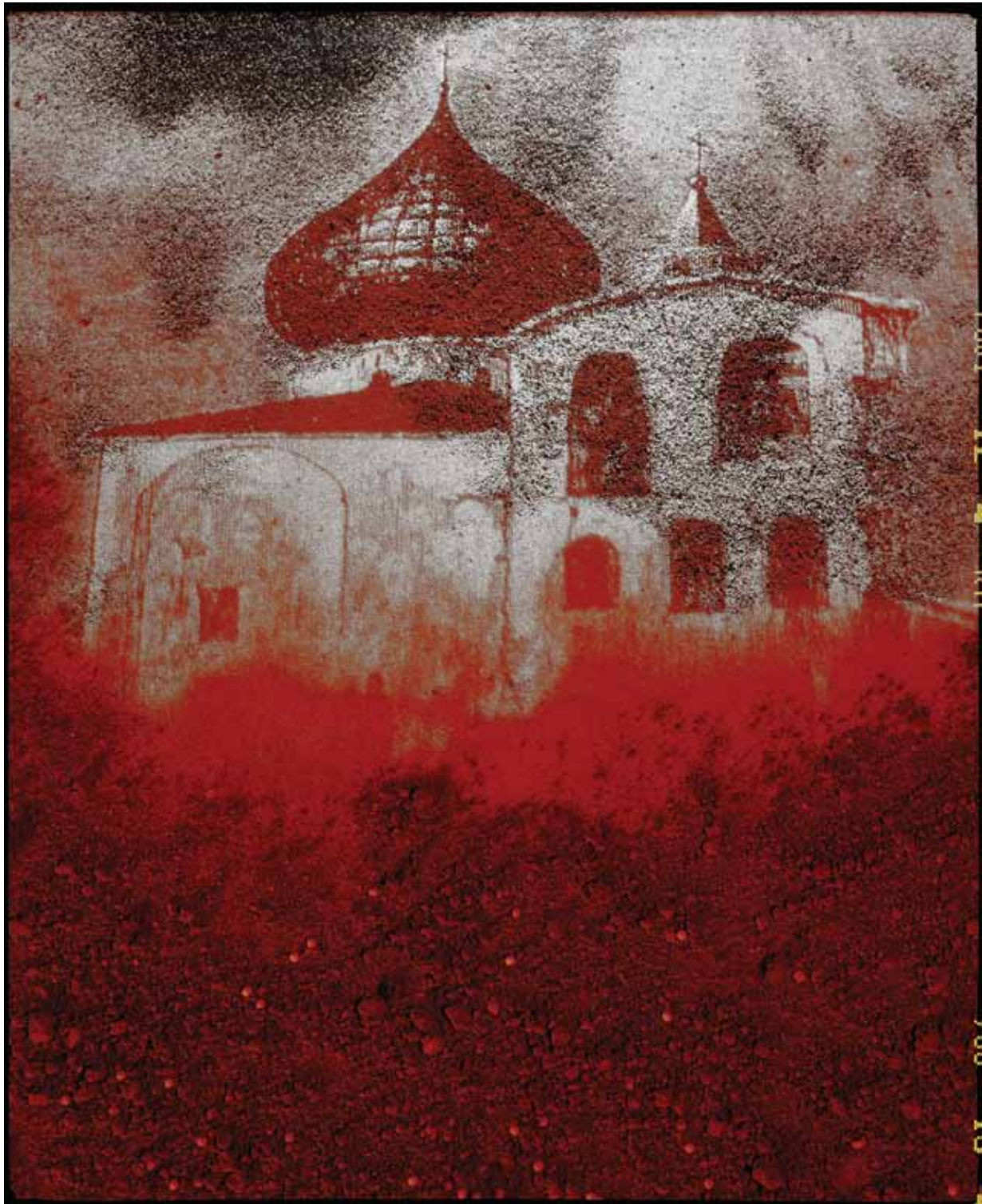
Николай Кулебякин
Внутренний вид
собора Святой Софии,
Константинополь
2008

Фотография из серии «Нратная
история искусств». Изображение
предоставлено автором



Николай Кулебякин
Царское облачение,
XI век. С Парижской
миниатюры
2008

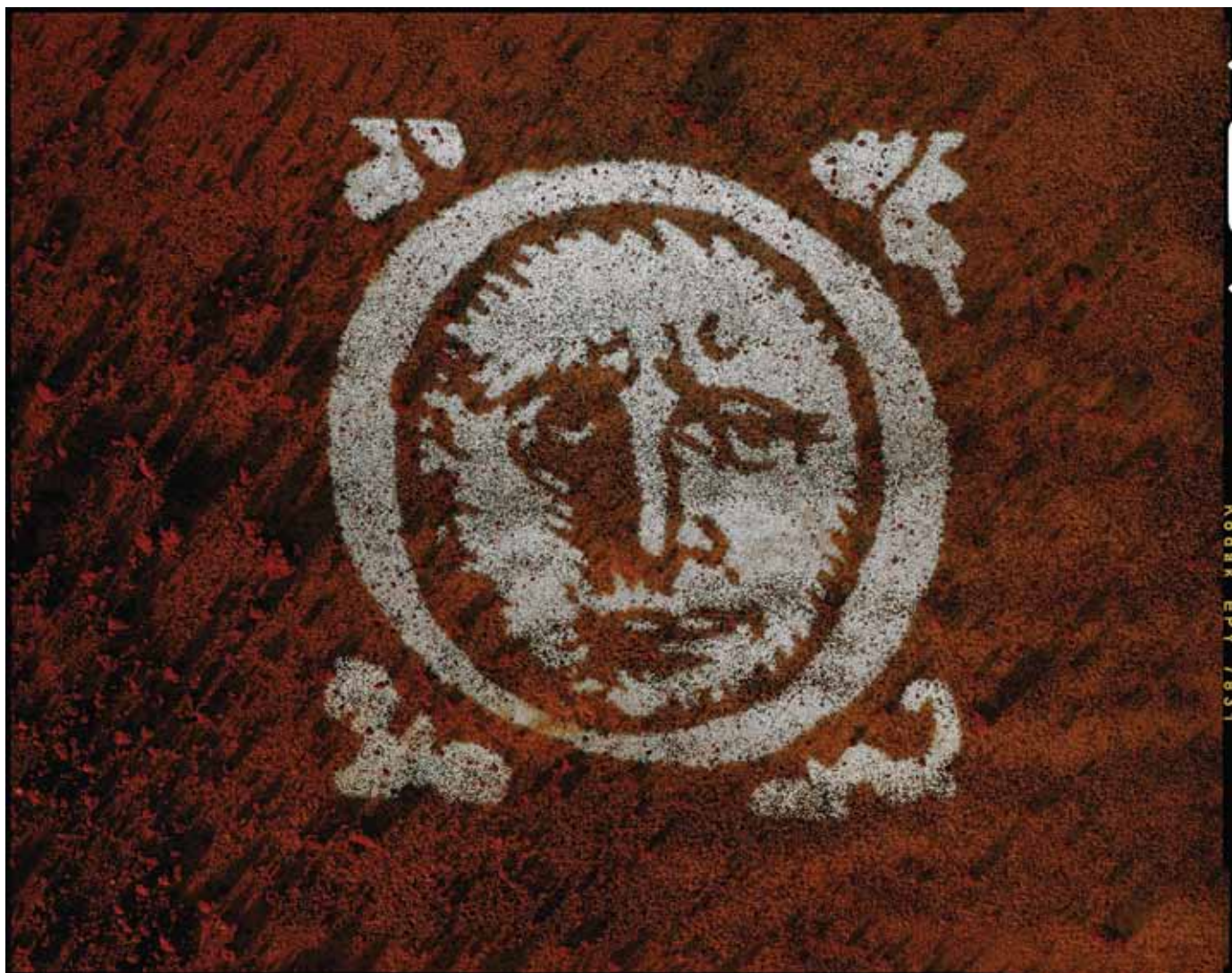
Фотография из серии «Нратная
история искусств». Изображение
предоставлено автором



Николай Кулебякин
Церковь Спаса
Преображения
в Миронском
монастыре, Псков
2008

Фотография из серии «Нратная
история искусств». Изображение
предоставлено автором

110



Николай Кулебякин
Франциск Скорина.
Заглавная литера «О»
2008

Фотография из серии «Ирратная
история искусств». Изображение
предоставлено автором



Николай Кулебякин
Франциск Скорина.
Бог в раю (фрагмент)
2008

Фотография из серии «Ирратная
история искусств». Изображение
предоставлено автором

Библиотекосведение

ВЫПУСКАЕТСЯ с 1952 года

«Библиотекосведение» — научно-практический журнал о библиотечном и книжном деле в пространстве информационной культуры.

Подписной индекс: 87322
(по объединенному каталогу «Пресса России»)
6 номеров в год



Включен в «Перечень рецензируемых научных изданий, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук».

119019, Москва, ул. Воздвиженка, д. 3/5,

Российская государственная библиотека, Отдел периодических изданий

Тел.: +7 (495) 695-79-47

E-mail: bvpress@rsl.ru

<http://bibliotekovedenie.rsl.ru>

~ ОБЗОРЫ ~

Основная задача этого раздела — фиксация самых важных событий художественной жизни; обычно это крупные выставки, фестивали, биеннале. Однако за последнее время случилось немало событий совсем иного рода. Расформирован Отдел изобразительного искусства Министерства культуры РФ, занимавшийся современными художниками, его функции переданы Отделу народного творчества. Перестал существовать как отдельная институция Государственный центр современного искусства, влившийся в состав «РОСИЗО», который, как напомнил его нынешний глава Сергей Петров, раньше назывался «РОСИЗОпропаганда». Директор ГЦСИ Михаил Миндлин получил назначение в Центральный музей древнерусской культуры и искусства им. Андрея Рублёва. Комиссар Московской биеннале современного искусства Иосиф Бакштейн сложил с себя полномочия. Ну, и открылись несколько хороших выставок.

113



Ольга Розанова
Натюрморт
(Розовые цветы)
1915
Холст, масло, 80 × 102 см
Из коллекции Нижегородского государственного художественного музея.
Изображение предоставлено Еврейским музеем и центром толерантности, Москва, в рамках выставки «До востребования. Коллекции русского авангарда из региональных музеев»



Андрей Ерофеев

ВДНХ КАК РЕГИОНАЛЬНАЯ ЦЕННОСТЬ

Российский павильон на нынешней 15-й Архитектурной биеннале в Венеции у многих вызвал изумление. Однако отнюдь не позитивного толка, на который рассчитывали наши кураторы. Зрителей смутила (а многих и возмутила) абсолютная неадекватность апофеоза «урбанистического феномена» ВДНХ — её аляповатых павильонов, жирного денора, уродливых фонтанов и фонарей — общей программе доступного жилья для беднейших слоёв и переселенцев, которая была заявлена темой нынешней Биеннале. «Вы это нам серьёзно впариваете?» — спрашивали куратора Сергея Кузнецова западные критики. И сами же торопились ответить: «Нет, не может быть, не верим. К тому же вы повторяетесь. На предыдущей Биеннале 2014 года вы уже смешили нас наивной этноэклектикой ВДНХ». Экспозицию назвали «сталинистским хипстерством». На это Сергей Кузнецов — занимающий (если кто не знает) должность главного архитектора Москвы — не обижался, но не уставал повторять, что считает ВДНХ «архитектурным памятником общемирового значения». Что и говорить, наш соц-арт и навеянные им в 1990-е годы шутовские ретроспективные выставки о соцреализме типа «Фабрика снов коммунизма» сделали своё дело. В отличие от нацистской архитектуры, вызывающей отвращение или — очень редко, например в варианте *Lichtarchitektur* — восхищение, послевоенное сталинское зодчество выглядит неубедительно. Это какой-то густо обмазанный китчем дилетантизм. Причислять послевоенный сталинизм к памятникам архитектуры — примерно то же, что называть крымскую шипучку шампанским, а живопись Герасимова или Бродского импрессионизмом. Тем не менее я не стал бы осуждать Кузнецова как невежду или циника, озвучивающего вкусы начальства. Его слова мне представ-

ляются вполне искренними, но с известными оговорками, с ответственностью, ограниченной рамками конкретной территории. Это типичный для Москвы *site-specific discourse*. Потому как в Москве принято восхищаться сталинской архитектурой. Квартиры в «сталинках» продаются или сдаются по самой выгодной цене. Застройщики то и дело заказывают архитекторам вариации на тему сталинского ампира. Центр города в последние годы был дополнен двумя доминантами, которые повторили стилистику знаменитых высоток 1950-х годов. И хотя профессиональная архитектурная и художественная среда ставит во главу угла совсем иные достижения московской архитектуры, народ превыше всего ценит сталинский стиль. Он, мол, по-настоящему столичный, имперский, отвечающий духу Москвы как главного евразийского мегаполиса. То есть восхваление сталинской архитектуры — часть московского дискурса, или, другими словами, специфического местного мировосприятия.

Сергей Кузнецов заверял своих интервьюеров, что он вовсе не поклонник Сталина, а ратует за архитектуру ВДНХ из эстетических предпочтений (для него — это «московская Пальмира»). Мне же кажется, что дело здесь не в эстетике, а в чём-то более важном, в новом культе, для которого ВДНХ является самой подходящей моленной площадкой. Парк и архитектура его павильонов визуально воплощают важные смысловые составляющие этого культа. Это, прежде всего, антизападничество и концепция особого пути в обход современной цивилизации. С утратой минималистического фасада «Радиоэлектроники» и возвращением всех павильонов к состоянию рубежа 1940—1950-х годов ВДНХ действительно демонстрирует абсолютно альтернативную модернизму среду. Она полностью зачищена от всех разновидностей современной культуры. Здесь репрезентирована имперская модель страны в виде «колониального сада». Эту форму строители ВДНХ, как известно, позаимствовали из аналогичных парков британской и французской империй XIX века. В Париже, например, такой сад с хижинами, пагодами и крокодилами до сих пор принимает посетителей в Венсенском лесу.

Вокруг главной, государственной оси насажены национальные павильоны вассальных народов. Хоть их страны и обрели (как бы) независимость, но дома-представительства

на территории ВДНХ свидетельствуют о вовлечённости их регионов в «сферу интересов» сверхдержавы. Прогуливаясь в белых парусиновых штанах под руку с женой и дочкой, со сливочным мороженым и цветными шариками, житель державы взглядом собственника осматривает плоды завоеваний. Предки сражались за империю. А ему выпала сладкая доля почивать на лаврах. Вечно праздновать победу «за себя и за того парня». ВДНХ навеивает своим адептам состояние эйфорической расслабленности и как бы заслуженной «дедами» праздничности. От нынешнего поколения не требуется подвигов, ударного труда. Ему предлагают расслабиться и погрузиться в ностальгическую утешительную грёзу, которая оказывает не только терапевтическое действие (помогает забыть про утрату территорий, городов, про потерю статуса сверхдержавы и т. д.), но и способствует формированию новой гордой самоидентификации. Вот когда у вас перед глазами Растрелли и Кваренги, когда вы живёте в образцовом европейском городе, то прелестями ВДНХ вас не соблазнишь. Так что в Петербурге грёзы другие. А в Казани — третьи, там сформировалась ханско-мусульманская ностальгия. А в Калининграде ностальгия — прусская. Там недавно главный архитектор города Вячеслав Генне начал строительство некоего важного объекта в современном стиле. А губернатор Николай Цуканов стройку остановил и велел исправить проект. «Как?» — поинтересовался Генне. Пресса приводит ответ губернатора: «Стилизовать под стиль Пруссии. Надо, чтобы он мог вписаться в городскую среду». Кто не бывал в Калининграде, тот, вероятно, не понимает о какой «городской среде» говорит Цуканов. О несуществующей, воображаемой! О той, которая была стёрта с лица земли английскими бомбардировщиками, советскими артиллеристами и бульдозеристами. Там кроме хрущёвских коробок почти ничего нет. Но многим жителям, в том числе губернатору, мерещится, будто живут они в старинном Кёнигсберге, ходят по его узким улочкам с фахверковыми домами и называются не то пруссами, не то балто-славянами. Танов доминирующий местный дискурс. Следуя ему, губернатор запускает этой осенью восстановление (с нулевой отметки) Королевского замка, фото которого размещают везде — от остановок общественного транспорта до чашек-тарелок и прочих сувениров. А вот Дом Советов, в своё время сменивший

замок, скорее всего, будет снесён. Снесли бы и филиал ВДНХ, если бы он там имелся. На протяжении последних двадцати лет процесс регионализации мышления нарастал во всех областях России и постепенно привёл к тому, что локальные темы и местные дискурсы, всё особенное, специфичное, характерное, оттеснили на край общественного сознания, а то и полностью отключили общую систему ценностей и единство идентичности жителей страны. Сегодняшняя ситуация — результат естественного развития общества, открывшего для себя замороженные в совет-



свое время региональные аспекты истории, образа жизни, обычаев и традиций. Этому способствовал и идеологический поворот власти от идей воспитания «нового человека», о котором грезил коммунистический вождь, к задачам возвращения к «ветхому человеку», погружённому в прошлое своей семьи, своих земляков, своего этноса. Таким образом, столичные ностальгические сны вряд ли далеко выйдут за пределы Кольцевой автодороги. И те, кто разделяет имперский антизападный дискурс Москвы, кажутся нелепыми и забавными не только в Венеции, Петербурге и Калининграде, но даже уже в Можайске и в Электрострогах.

Российский павильон
на Архитектурной
биеннале в Венеции
2016

Вид экспозиции. Фотография:
© Анна Бронецкая



Лев Бакст

Эскиз костюма
Клеопатры для Иды
Рубинштейн к балету
«Клеопатра»
(«Египетские ночи»)
1909

Бумага на картоне, аquarelle,
графитный карандаш, бронзовая
краска. Из собрания Санкт-
Петербургского государственного
музея театрального
и музыкального искусства.
Изображение предоставлено
ГМИИ им. А. С. Пушкина

116

ЛЕВ БАКСТ / LEON BAKST. К 150-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ

ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва
8 июня — 4 сентября 2016 года

Масштабная ретроспектива творчества Бакста — событие, безусловно, из важнейших в году. Хотя бы потому, что оно обладает всеми признаками блонбастера, а производство блонбастеров чем дальше, тем во всё большей степени становится едва ли не главным критерием успешности любого музея. И даже самые статусные хранилища искусства в стране, которым вроде и так не грозит потеря популярности, всё же не готовы, да и не желают уклоняться от этого тренда. Наоборот, стремятся его возглавить.

Именно в качестве хита сезона выставка Льва Бакста буквально напрашивается на сопоставление с другим громким проектом недавнего времени — с ретроспективой Валентина Серова в Третьяковской галерее. Дело не в пресловутой «очереди на юбиляра» — притом что в Русском музее, где весной показывали петербургскую версию бакстовской «эпохалки», тоже были зафиксированы значительные скопления зрителей, пусть и не скандально-ренордные.

Но сравнивать всё же тянет по совокупности позиций. Эти двое были ровесниками, «однопартийцами» по «Миру искусства» и друзьями в жизни. Оба — превосходные книжно-журнальные иллюстраторы, модные портретисты и востребованные сценографы. И обоим досталась долгая посмертная слава. Иначе говоря, параллелей предостаточно, однако выставки двух художников получились ощутимо разными.

Если редуцировать субъективные впечатления до субъективных же ярлыков, то Серов воспринимается как «саморазвивающаяся система», а Бакст — как намеренный эклектик и комбинатор. Применить к нему формулировку «постмодернист» нельзя, конечно, поскольку он был, скорее, «до-модернистом». Хотя всё-таки жаль, что нельзя: уж очень заманчиво вообразить Льва Самойловича эдаким своеобразным интерпретатором идей Фуо и Лиотара. Но довольно фантазировать: до концепции постмодернизма при жизни Бакста было далековато, и значит, не сложились ещё предпосылки для того, чтобы он взялся воплощать присущий ему эклектизм в формате, допустим, больших станковых картин. Один раз попробовал, впрочем, и «Древний ужас» вызвал среди современников почти единодушные нарекания. Это панно — едва ли не единственная на выставке

сюжетно-станковая картина как таковая; разве что можно вспомнить ещё многофигурную, относительно раннюю и заведомо заказную «Встречу адмирала Фёдора Карловича Авелана в Париже». Художник явно побаивался амплуа создателя «настоящих», сложносочинённых полотен и в раннюю свою пору искал отдушину в другой сфере: «Лучше отказаться от „картин“... и писать портреты. Это и вернее, и всегда честно, и всегда можно быть художником, не фальшивя себе увлечением тем, чем на самом деле вовсе не увлекаешься».

Портретам кисти Бакста кураторы Джон Боулт и Наталия Автономова отвели в пространстве ГМИИ небольшой вытянутый зал напротив парадного Белого. Похоже, отбор их был произведён не только с позиции художественных достоинств рисунков и холстов, но и с учётом узнаваемости персонажей — Сергея Дягилева, Александра Бенуа, Зинаиды Гиппиус, Айседоры Дункан, Луизы Казати и других культурных героев Серебряного века и эпохи ар-нуво. Представлен здесь и знаменитый «Ужин» с Анной Карловной Кинд, супругой Бенуа, в роли «стильной декадентки». Отсюда вычитывается желание кураторов слегка подыграть представлениям публики о Баксте как о портретисте интеллектуальной богемы — что, разумеется, справедливо

лишь отчасти. Вообще-то моделями Льва Самойловича в его петербургский период выступали и члены императорской семьи, и фрейлины, и купцы с чиновниками. «Классовый состав» заказчиков в случае что Серова, что Бакста не слишком-то различался. Но на юбилейной выставке первого из них державно-сословный градус был намеренно приподнят, а у второго — столь же намеренно снижен едва ли не до нуля. В том числе и в этом кроется причина перепада зрительских впечатлений от двух проектов.

Хотя не только в этом, конечно. Наибольший контраст выставке Серова составляет экспозиция Бакста в Белом зале ГМИИ, где обзор театральной и околотеатральной деятельности автора перерастает в музейное шоу. Вернее, должен был перерасти, однако применённые здесь дизайнерские рецепты и технологии ощущения полноценного визуального спектакля всё-таки не оставляют. Тем не менее пространство, заполненное декорационными фантазиями, эскизами костюмов и костюмами реальными (этот подраздел получился особенно эффектным по причине соединения массы экспонатов из нескольких источников), к тому же украшенное гигантским занавесом для театра Комиссаржевской, в целом подводит к мысли о феерической природе творчества Бакста в последние полтора десятилетия его жизни.

Это ровно то, чего не обнаруживалось у Серова — ни на выставке, ни в наследии вообще. Присущий ему декоративизм был строже и, пожалуй, глубже бакстовского. Зато у последнего после выхода «на оперативный простор» искусство оказалось не только декоративным по духу, но и прикладным в широком смысле. Интернациональная слава Бакста зиждилась, разумеется, на его успехе как сценографа в антрепризе Сергея Дягилева и дочерних театральных проектах Анны Павловой и Иды Рубинштейн. Однако эта ниша для художника сразу же оказалась тесна, и его персональный стиль (на самом деле персонифицированная эклектика) стал перекочёвывать в моду. Образцы текстильных орнаментов, сделанные Бакстом по заокеанскому заказу буквально за несколько месяцев до кончины, довольно выразительно иллюстрируют зигзаги карьеры, которые ни автору, ни его поклонникам зигзагами отнюдь не казались.

Переменчивый, едва ли не протейский, но внутренне непротиворечивый характер дарования Бакста требовал от кураторов построения своего рода выставочного ансамбля, где разные грани и градации соединялись бы без насилия, понятным и зрелищным образом. По набору экспонатов так и вышло: ради полноты образа устроители не ограничились фондами главных отечественных музеев, пригласив к партнёрству

и парижский Центр Помпиду, и лондонский Музей Виктории и Альберта, и даже семейный фонд Ротшильдов. А вот разместить эти экспонаты в пространстве так, чтобы не думалось о швах и зазорах, всё-таки не удалось — по крайней мере, в московской версии выставки.

Десятилетиями уже понятно, что Белый зал и колоннада в ГМИИ — крайне специфическая и неудобная площадка, работая с которой экспозиционёрам приходится думать вовсе не об «идеальном арт-проекте», а о том, как бы исхитриться и выйти из положения без вопиющих потерь для исходного замысла. На сей раз, к тому же, раздел с ранними произведениями Бакста вообще пришлось оторвать от выставки в главном здании и расположить по другую сторону Колымажного переулка, в Музее личных коллекций. Мера явно вынужденная, продиктованная тяготами «квартирного вопроса». Когда-нибудь (есть надежда, что скорее раньше, чем позже) ввод в строй реконструированных музейных площадей решит этот наболевший вопрос окончательно. Пока же остаётся лишь вообразить и домысливать, насколько выигрышнее могла бы смотреться выставка Льва Бакста не здесь и не сейчас.

Дмитрий Смолев



Лев Бакст

Эскиз декорации для I акта балетомимодрамы Ж.-Ж. Роже Дюкаса «Орфей». Мариинский театр, Санкт-Петербург 1914—1915

Бумага, карандаш. Из собрания ГМИИ им. А. С. Пушкина

ОТ ЕЛИЗАВЕТЫ ДО ВИКТОРИИ. ПОРТРЕТ XVI—XIX ВЕКОВ ИЗ НАЦИОНАЛЬНОЙ ПОРТРЕТНОЙ ГАЛЕРЕИ, ЛОНДОН

Государственная Третьяковская
галерея, Москва
23 апреля — 24 июля 2016 года

118 Проводить параллели между культурами разных народов и стран — занятие столь же увлекательное, сколь зачастую и сомнительное. Всегда есть риск подпасть под обаяние случайных рифм и незаметно для себя соскользнуть в демагогию. Особенно велика такая опасность в тех случаях, когда между народами (или между их интеллектуальными элитами) действительно существовали обширные связи — вспомнить, к примеру, поголовную франкофонию и галломанию в среде русской аристократии. Тут чрезвычайно сложно бывает отделить подобие от влияния, внутреннее ментальное сходство от заимствованных моделей.

А вот у нас с англичанами дело обстоит совершенно иначе, почти просто. Не припомнить, чтобы кто-то из мыслителей брался рассуждать о глубинном и пара-

доксальном родстве душ этих двух наций. Русские и британцы — традиционные, даже хрестоматийные антиподы. Пожалуй, едва ли не единственным сближающим фактором было и остаётся то, что и те и другие столетиями полагали себя «не совсем Европой». Однако взаимный интерес обеих культур никогда полностью не угасал, хотя и был различен по своей природе. Да, для британцев Россия — всё равно экзотика, но волнующая, не совсем посторонняя. А для нас Британия — по крайней мере, в прежние времена — источник всевозможного опыта. В том числе и художественного.

Частный, но довольно показательный эпизод: едва войдя в зрелую пору коллекционирования искусства, Павел Третьяков не преминул позаимствовать одну актуальную идею с туманного Альбиона. Там полным ходом шло формирование Национальной портретной галереи — институции, призванной аккумулировать «портреты наиболее выдающихся личностей в британской истории». Просвещённый московский купец воспринял этот почин по-своему, оставив за рамками собирательства далёкую старину и сосредоточившись на изображениях современников — «русских писателей, композиторов и вообще деятелей по художественной и учёной части». Портретная галерея стала особым музеем внутри музея, и именно эта

часть коллекции Третьякова в нынешнем году образовала ядро гастрольной выставки «Россия и искусства: эпоха Толстого и Чайковского», представленной в Лондоне.

Ответным жестом из Национальной портретной галереи была отправка в Москву выставки «От Елизаветы до Виктории». Экспозиция, развёрнутая в залах Инженерного корпуса, состоит из 49 произведений живописи — само собой, не равноценных по значимости и достоинствам, но суммарно оправдывающих ожидания зрителей. Совершенно очевидно, что в задачу куратора Татьяны Карповой входило выстраивание баланса между линбездом по части британской визуальной культуры (с нею в России всегда были знакомы слабовато — за исключением нескольких культовых авторов) и узнаваемостью героев полотен или сюжетов с их участием.

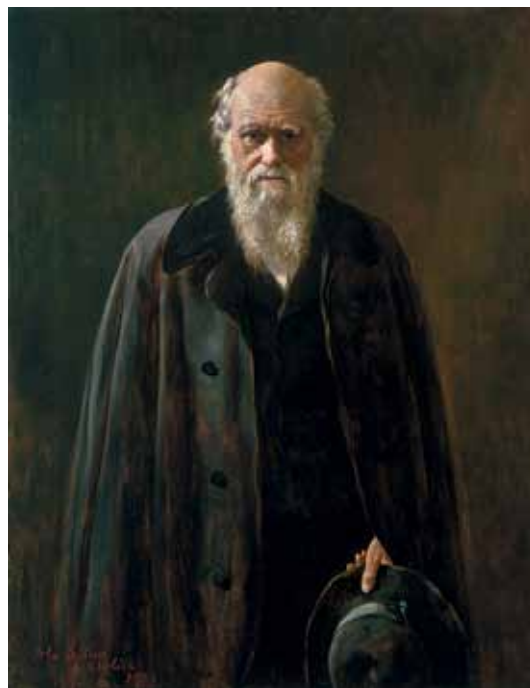
Отнюдь не случайно в проекте возник ряд «красноречивых» соседств — наподобие того, где взор адмирала Горацио Нельсона с неоконченного холста обращён в сторону прелестной леди Гамильтон, запечатлённой другим художником. Да и в целом подбор персонажей выдаёт, конечно, стремление устроителей подыграть посетителю выставки: «О, я знаю, кто этот человек, и этого знаю, и этого...» Подобный критерий, между тем, оправдан — особенно когда имеются притязания на музей-

1.
Джон Тейлор
(приписывается)
Уильям Шенспир
Ок. 1610
Холст, масло, 55,2 × 43,8 см
(размер без рамы). Из собрания
Национальной портретной
галереи, Лондон. Дар Френсиса
Эгертона, первого графа
Элсмюра в 1856 г. Изображение
предоставлено Государственной
Третьяковской галереей



1

2.
Джон Коллиер
Чарльз Дарвин
1883
Копия по оригиналу 1881 г.
Холст, масло, 125,7 × 96,5 см
(размер без рамы). Из собрания
Национальной портретной
галереи, Лондон. Дар сына
модели, Уильяма Эразмуса
Дарвина в 1896 г. Изображение
предоставлено Государственной
Третьяковской галереей



2



1



2

1.
Роберт Уокер
Оливер Кромвель
Ок. 1649
Холст, масло, 125,7 × 101,6 см
(размер без рамы). Из собрания
Национальной портретной
галереи, Лондон. Изображение
предоставлено Государственной
Третьяковской галереей

2.
**Маркус Герартс
Младший**
Портрет Елизаветы I
(Портрет из Дичли)
Ок. 1592
Холст, масло, 241,3 × 152,4 см
(размер без рамы). Из собрания
Национальной портретной
галереи, Лондон. Получено
по завещанию Гарольда Ли-
Диллона, семнадцатого вионнта
Диллона, в 1932 г. Изображение
предоставлено Государственной
Третьяковской галереей

ный блонбастер. Странно было бы делать в Москве выставку английских портретов без Шекспира, Ньютона, Байрона, Дикенса, Дарвина, Киплинга и вообще всех тех, кого мы «помним с детства». Кстати, наш усреднённый список популярных личностей явно шире того, которым мысленно оперировали британцы на выставке «Россия и искусства». Получается, что над гастрольным «кастингом» московскому куратору психологически работать было несколько легче, чем лондонским коллегам.

В заголовок выставки в ГТГ вынесены имена монарших особ, хотя вычитывается отсюда не чинопочитание, а, скорее, хронотоп. Две королевы — две персонифицированные и славные эпохи, богатые на ассоциации с множеством людей, деяний и географических пунктов. Собственно, эти триста с лишним лет выглядят эрой британского могущества — понимаемого не обязательно имперски. Впрочем, от имперских аллегорий устроители решили всё же не уворачиваться: они преподнесены почти как эпитафии, только встроены внутрь экспозиции. Вот знаменитый «Портрет из Дичли» — парадное изображение Елизаветы I, далеко уже не молоденькой «рыжей Бесс», в феерическом наряде и с килограммом пудры на лице. Она — триумфатор, попирающий ногами карту Англии и называемый в титрах на холсте «повелительницей света». Вокруг неё выстроена мини-драматургия эпохи в лицах: казнённый за государственную измену фа-

ворит граф Эссекс; вдвойне загадочный Уильям Шенспир («Чандосовский портрет» со скрипом атрибутируется как прижизненное изображение Шекспира, притом что и авторство шекспировских пьес тоже не несомненно); наконец, «Конференция в Сомерсет-хаусе» — выразительный групповой портрет, подводящий художественную и дипломатическую черту под правлением «королевы-девственницы»... Промелькнуло всего 260 лет, и на полотне «Тайна величия Англии» уже королева Виктория будет символизировать мощь империи, над которой не заходит солнце.

Это эпические вехи, без них как будто пресно и не очень даже солидно. По ощущению, московская публика принимает такую кодировку как должное, однако с лёгкостью переводит внимание и на иных, не коронованных особ. Тем более, что большинство здешних героев тоже могли бы выступить в качестве маркеров своей эпохи. А в случаях, когда у публики могут намечаться затруднения с идентификацией персонажей, на выручку приходят экспликации биографического толка. На полноту жизнеописаний эти тексты совсем не претендуют, зато позволяют с ходу разобраться, почему, например, актриса Сара Сиддонс изображена с маской и кинжалом, а путешественник Джордж Стронг Нэрс вписан в суровый арктический пейзаж.

История в лицах — жанр самоочевидный, однако обнаружилось у выставки и другое,

сугубо художественное, измерение. Дело не только в акцентировании автопортретов Уильяма Хогарта, Томаса Гейнсборо, Джошуа Рейнолдса или Джона Констебла, хотя даже один этот сценарный ход исподволь отменил бы восприятие проента как всего лишь визуального перечня знаменитостей. В большей или меньшей степени, но буквально каждое произведение из предложенного ряда содержит признаки той живописной манеры, которая доминировала или только прорастала в Британии в определённый период. А проследить в тамошнем искусстве сквозную линию эволюции — занятие не менее увлекательное, чем опознавать по этикеткам и чертам лица монархов, поэтов, учёных и мореплавателей. Во всяком случае явные намёки на именно такую кураторскую сверхзадачу щедро рассыпаны по экспозиции. И, кстати, ограничение только портретным жанром не делает эту сверхзадачу изначально недостижимой. Если она и не выглядит стопроцентно решённой, то главным образом из-за упомянутой выше необходимости напирать на «фронтмены», иной раз жертвуя эстетическими оттенками. Впрочем, выставочного правила «формат диктует» никто не отменял, и как раз соответствие выбранному формату здесь оказалось почти идеальным.

Дмитрий Смолев



Надежда Удальцова
Натюрморт
1916

Холст, масло, 35,5 × 44,5 см
Из собрания Нижегородского государственного художественного музея.
Изображение предоставлено Еврейским музеем и центром толерантности, Москва

120

ДО ВОСТРЕБОВАНИЯ. КОЛЛЕКЦИИ РУССКОГО АВАНГАРДА ИЗ РЕГИОНАЛЬНЫХ МУЗЕЕВ

Еврейский музей и центр
толерантности, Москва
8 апреля — 10 июня 2016 года

Организация этой выставки — хороший повод поговорить о том, что такое экспозиционная культура и как она способствует или препятствует контакту зрителя с произведением. Сразу признаем: куратором выставки Андреем Сарабьяновым и сокуратором Марией Насимовой был проделан огромный исследовательский и организационный труд. Из девятнадцати региональных музеев, разбросанных по всей стране, привезены живопись и скульптура, топовые в качественном отношении и очень важные для создания целостной картины российского художественного процесса начала XX века. Вместе они складываются в важную и неизвестную даже специалистам главу о востребованном сегодня на всех уровнях мировой художественной жизни (от аукционов до научных исследований) периоде раннего российского модернизма. В просторечии: об авангарде!

Можно представить, сколько было командировок по России, сколько томов канцелярской переписки об условиях транспортировки, страховании и т. п. было произведено перед тем, как шедевры Малевича, Кандинского, Менькова, Розановой, Поповой, Шагала, Бурлюка покинули стены галерей в Вятке, Краснодаре, Ельце, Саратове, Самаре, Астрахани, Тотьме, Туле... Далее по списку. Все эти шедевры в составе великого посольства прибыли в Москву на выставку. И собрались тут в подобие визуального ребуса, который организаторы предлагают неспешно разгадывать зрителю.

Экспозиция заняла большую площадь, по периметру которой установили три огромные фальшстены. Стены эти оформлены наподобие интерьеров типовых учреждений культуры в СССР. Когда какой-нибудь дворец или усадьба национализировались, их богатая обстановка уничтожалась, а в переделанных залах поселялась вот такая казённая тоска пожухших розоватых и голубоватых тонов. В покрашенные снизу в бледно-голубой, сверху — в бледно-розовый цвет стены вделаны филёнки с занавесками — имитация дверей анфилады. На уровне человеческого роста, там, где бледно-голубой переходит в бледно-розовый, устроен карниз (ножух для проводов) несложного профиля. Над карнизом и под ним висят добытые нелёгким трудом

шедевры. Композиция развески озадачивает: картины следуют друг за другом в несколько рядов, ритм между ними сбив, согласие в масштабах или по цветовым аккордам почти не выдерживается. Некоторые работы помещены на высоте в два человеческих роста, другие — под карнизом, и, чтобы рассмотреть их, приходится нагибаться. Рядом с каждой картиной и одной полнообъёмной скульптурой («Голова» Моисея Когана из Ростовского кремля) помещены номера. Эти номера надо самостоятельно сверять с листочками, где начертан план экспозиции и даются экспликации под цифрами. Листочки лежат на круглых столах, поставленных по периметру зала. Под каждым столом — ковёр. Над каждым свисает лампа с абажуром наподобие библиотечных. Рядом со столами — банкетки и стулья.

Из распечатанных листочков мы узнаём, что материал группируется по разделам, от «символизма и неоимпрессионизма» до позднего сезаннизма и кубофутуризма. На супрематизм школы Малевича, «цветопись» и абстракцию Кандинского выделен один раздел с четырнадцатью всего работами (общее количество экспонатов: 105). Вопрос: что за образ выставки получается и как его понимать?

Вариантов объяснения визуальной режиссуры экспозиции, предложенной модными и востребованными сегодня ар-

хитекторами Кириллом Ассом и Надеждой Корбут, несколько. Первый: экспозиция отсылает к развеске картин в эпоху авангарда, образцом которой назначена легендарная «последняя футуристическая выставка картин» выставка «0,10», прошедшая в Петрограде в 1915—1916 годах. В обоих случаях картины заполняют пространство стены от пола до потолка и якобы нарушают классические принципы ритма и масштаба. Однако есть разница. На петроградской выставке, несмотря на название «футуристическая», в огромном количестве были представлены беспредметные супрематические композиции. В «красном углу» висел «Чёрный квадрат». И в соответствии с гравитационной и левитационной логикой супрематической вселенной, ритм и масштаб были выдержаны, судя по фотографиям, довольно чётко — ничего случайного. Создавалась именно вселенная, универсум абстрактного искусства времени Малевича, который властно вовлекал в себя зрителя. В случае с новой выставкой вовлечения нет. Большинство картин к абстракционизму отношения не имеют, и в их развеске режут глаз как раз диссонансы и несоответствия в масштабах, ритме, цветовых сочетаниях.

Тогда, быть может, окажется корректным второе объяснение? Возможно, дизайнеры решили воссоздать обстановку частной коллекции искусства в старинной квартире с высокими стенами, столами под абажуром

и коврами? Соблазнительно, но нет, не подходит. В предложенном варианте полностью отсутствуют «уют» и «забота», столь пестрые в мире коллекционеров. Живое участие в аранжировке картин никак не улавливается. Всё сделано как будто эскизно, как будто наспех, достаточно отстранённо (если не сказать — равнодушно) по отношению к отдельным вещам.

Ну хорошо, а если предположить, что устроители воспроизвели типичный провинциальный музей и его характерную наивную и аляповатую развеску? Да нет, не соотносится эта выставка с каким-то усреднённым модулем: слишком гигантские размеры зала, слишком много шедевров на квадратный метр.

Название «До востребования» и каталожная статья Андрея Сарабьянова отсылают нас к другой истории, истории создания в 1919 году Музейного бюро Отдела ИЗО Наркомпроса. Этот отдел закупал работы авангардистов и рассылал их потом по провинциальным городам всей России ради просвещения на местах. Просвещать собирались прежде всего художников; воспитывать их в русле новой модернистской эстетики. Перед тем как картины рассылались по городам, они собирались в самом Музейном бюро. Не исключено, что, приходя на выставку «До востребования», мы попадаем в символический зал ожидания, в котором собраны предметы искусства,

томящиеся до отправки по разным учреждениям культуры. Тогда атмосфера случайного соседства, небрежной презентации, вынужденной импровизации экспозиционного решения вроде как оправданна.

Но возникает другой вопрос: к каким культурным кодам современного человека апеллирует такой экспозиционный экспромт? Ради чего мы отказываемся от внимательного, бережного предъявления каждой малознакомой вещи эпохи авангарда как драгоценности? Ради того, чтобы вспомнить столетней давности режим ожидания, когда не знающие ещё своей участи произведения авангарда испуганно жались друг к другу в общем гетто? Даже если немногие погружённые в контекст и прочитают этот сценарий «чемоданного настроения», какие новые горизонты осмысления грандиозного материала они получат? В общем, мы имеем тут довольно типичный случай: великий текст самого художественного послания оказался умнее и масштабнее аранжировки режиссёров. От них требовались смирение и такт, чтобы наиболее чутко предъявить зрителю этот текст. В отсутствие этих качеств деятельность дизайнеров выставки можно уподобить новомодным постановщикам больших опер в постмодернистском стиле.

Сергей Хачатуров



Роберт Фальк
Натюрморт на жёлтом фоне
1917
Холст, масло, 58 × 80 см
Из собрания ГБУК АО «Музейное объединение».
Изображение предоставлено Еврейским музеем и центром толерантности, Москва

Иероним Босх
Семь смертных грехов
Ок. 1505—1510
Доска, масло, 120 × 150 см
Из собрания Национального
музея Прадо, Мадрид



БОСХ. ВЫСТАВКА ПЯТИСОТЛЕТИЯ

Национальный музей Прадо, Мадрид
31 мая — 11 сентября 2016 года

Представляя публике ретроспективу Босха, заместитель директора музея Прадо Мигель Фаломир предположил, что людям его поколения на своём веку больше такого видеть не доведётся. Выступал он перед специалистами — пишущими об искусстве журналистами и музейной общественностью — и говорил вовсе не о том, как впечатляюще выглядит абсолютное большинство живописных шедевров Босха, собранных в одном пространстве, хотя выставка и вправду производит грандиозное впечатление. На пресс-конференции прозвучало, что готовилась она почти два десятилетия. Действительно, переговоры ведущих музеев мира о совместных проектах могут длиться годами, тем более, что речь идёт о транспортировке безусловных хитов венской Альбертины, нью-йоркского музея Метрополитен, Лондонской

Национальной галереи, Национального музея старинного искусства Лиссабона. И всё же главное на экспозиции — вовсе не визуальная эффе́нтность.

Так что же два десятилетия? Они ушли в первую очередь на громадную исследовательскую работу, которая включала рентгенографию, инфракрасную спектроскопию, анализ древесины и красочного пигмента. Довольно часто под изучением Босха подразумевают анализ символики, присутствующей в его работах. Публика загодя ждёт этакого постмодернистского детектива в стиле каких-нибудь «завораживающих тайн великих шедевров». Территория «тайн» полна более или менее аргументированных догадок, которые, впрочем, уведят их любителя далеко от самой живописи. Так что на выставке почти ничего не сказано о содержании самих работ, не пересказаны жития изображенных святых, а на этикетках отсутствуют годы создания работ. Зато есть рентгенограммы и снимки в инфракрасном диапазоне с пояснениями, что с их помощью было установлено. В каталоге эти объяснения разрастаются в полноценные статьи по каждой работе, и акцент там также смещён с эзотерики и фантасти-

ческих монстров на авторство, провенанс, социальный контекст создания работ, авторские техники и особенности стиля. Эти, казалось бы, краеугольные камни любой искусствоведческой работы оказываются совершенно неожиданными на «блонбастере пятисотлетия». В громадном издании подробно обсуждаются вопросы плавающих датировок работ — причина по которой выставка не могла быть построена по хронологическому принципу и по которой даты не указаны в экспозиции. Там же проанализирована история, как эти работы переходили из коллекции в коллекцию, какие документы фиксируют судьбу произведений и где они хранятся. Приведены точки зрения разных исследователей на выбор Босхом той или иной породы дерева для доски, когда и где это дерево выросло и для каких изделий обычно использовалось.

В этих головокружительных подробностях обычные для громкой выставки визуальные эффе́нты отступают далеко на второй план. Зато в сухом источнике-ведении вдруг начинают вырисовываться настоящие детективы арт-мира и большая музейная политика. Начать с того, что параллельно с Прадо исследования

к юбилею проводил «Проект по исследованию и сохранению работ Босха» (Bosch Research and Conservation Project), инициированный мэром родного города Босха — Хертогенбоса. В этом проекте внимание точно так же смещено с загадок содержания на собственно искусство (которому, как пишут голландские исследователи, в случае Босха не уделяется должного внимания), на современные научные методы исследования стиля, авторства, манеры и т. п. И тут произошёл скандал: три из шести живописных работ, хранящихся в Прадо, BRCP признал не принадлежащими мастеру. Среди них сверхпопулярные «Семь смертных грехов», «Извлечение камня безумия» и «Искушение святого Антония». Последнее, например, атрибутировано как подражание из-за необычной для Босха перегруженности заднего плана, потери характерной атмосферы и даже монстров «как будто из мультфильмов и неспособных вызвать

страх». Строго говоря, это заявление — серьёзный удар для Прадо. Как бы ни уверяли его руководители, что совершенно спокойно относятся к новым атрибуциям (дескать, признали же «Инфанту Маргариту» в розовом платье принадлежащей кисти зятя Веласкеса), потеря трёх шедевров Босха из шести — гром среди ясного неба. В этом случае Прадо перестаёт быть самым большим собранием Босха в мире. Поскольку, по разным оценкам, художнику принадлежит около 25 живописных работ, шесть — это очень много. К этому нужно добавить специфическое испанское отношение к Босху как к своему, испанскому же художнику, поскольку как раз при его жизни Брабант вместе с прочими бургундскими землями достался испанским Габсбургам. Так что попытка нидерландских исследователей отобрать у испанцев подлинность их Босха — это практически повод для отзыва посла. Во всяком случае на выставку в голландцам не отпустили

ни спорных работ, ни «Сада земных наслаждений». Весь арсенал научно-технических средств Прадо был брошен на опровержение этой гипотезы. Рентген определил, что в XIX веке «Святой Антоний» был довольно сильно повреждён и его восстанавливал неизвестный художник, который дополнил пейзажный фон архитектурой, так что упрощения и огрубления первоначальных форм тоже принадлежат, вероятнее всего, этому реставратору. Коротковолновое излучение обнаруживает под новыми слоями краски пейзаж, как раз характерный для позднего Босха. Что касается двух других работ, в них также выявили первоначальные слои и нашли большое количество вариаций, сделанных мастером, до того как выбрать окончательный вариант. Например, дополнительных демонов, нарисованных и записанных, и пять вариантов ушей монаха, из которых только последний анатомически верен. Сомнительно, считают в Прадо, чтобы



Иероним Босх
Коронавание терновым венцом
Ол. 1510
Доска, масло, 73,8 × 59 см
Из собрания Национальной галереи, Лондон. Изображение представлено Национальным музеем Прадо, Мадрид



Иероним Босх
Святой Иероним
за молитвой
Ок. 1490—1500
Досна, масло, 80 × 60,7 см
Из собрания Музея изящных
искусств в Генте. Изображение
предоставлено Национальным
музеем Прадо, Мадрид

копиист, которому Босх давал точные инструкции, как воспроизводить работу, начал бы экспериментировать с ушами, вместо того чтобы взять готовый вариант. «Уже не говоря о том, — подчёркивают исследователи, — что другой художник, якобы создатель „Семи смертных грехов“, должен быть по меньшей мере вторым Босхом, гением, о котором до нас не дошло ровным счётом никаких свидетельств». Рассказывая о результатах своих исследований, испанцы демонстрируют такую страстность, что становится очевидно: эта история гораздо более драматична, чем интерпретация загадочной босховской символики. Перед нами разворачивается эпическая музейная битва.

К исследованиям, зримым результатом которых стала выставка, добавилась и реставрационная работа на базе тех же самых научных прозрений. Прадо привёл в порядок свои шедевры, и, например, «Сад земных наслаждений» публики впер-

вые видит обновлённым — и практически впервые может осмотреть его со всех сторон. Большинство триптихов Босха экспонируются вплотную к стене, здесь же их все можно обойти кругом и увидеть изображения на оборотной стороне створок. Также на выставке легко считывается социальный контекст создания работ: на него сделан особый упор. Так, открывающий раздел экспозиции концентрируется на современниках Босха и его родном городе. В первом зале представлен, в частности, выполненный неизвестным мастером XVI века вид рыночной площади Хертогенбоса, где стоял дом художника. Практически с этого же ракурса Босх наблюдал сцены торговых будней, которые затем переночевали в его работы. В этот момент все многочисленные босховские соглядатаи — вываливающиеся из окон, сидящие на крышах, подсматривающие в щёлки, как вершатся события священной истории, — становятся парафразом

самого художника. Остальные разделы организованы по тематическому принципу: «Детство и пастырская деятельность Христа», «Святые», «Из рая в ад», «Человек и мир: смертные грехи и нерелигиозные работы», «Страсти Христовы». Главная гордость Прадо, картина «Сад земных наслаждений», получила свой собственный отсек вместе со всей посвящённой ей исследовательской историей. В конечном итоге благодаря всей этой научной работе и даже последовавшим за ней скандалам и разоблачениям, юбилейный год Босха обретает черты не просто маркетингового повода для громкой ретроспективы, но настоящего события в художественном мире.

Алина Стрельцова

ЕВРОПЕЙСКАЯ БИЕННАЛЕ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА «МАНИФЕСТА 11»

Цюрих
11 июня — 18 сентября 2016 года

Одиннадцатое издание «Манифесты», предпринятое в этом году в Цюрихе, наглядно показало, что без большой выставки, тщательно сконструированной и продуманной, биеннале существовать не может — даже кочующая и столь продвинутая, как «Манифеста». Доказательство получено, что называется, от противного: нынешний фестиваль попытался обойтись без «большого проекта», и не вышло.

Два года назад Цюрих неожиданно был назван местом проведения одиннадцатой «Манифесты». Неожиданно потому, что основной принцип передвижной биеннале — приходить туда, где нет или почти нет современного искусства, но где ширятся проблемы, которые современные художники могли бы отразить. Швейцарский город, где родился дадаизм, переполнен артистической

жизнью и не испытывает сколь-нибудь серьёзных проблем. В этом смысле он ещё менее подходит для биеннале, чем наш Петербург.

Конечно, столетие дада — красивый повод провести «Манифесту» в Цюрихе, но эту замечательную дату город и без того широко отмечает весь 2016 год фестивалями, выставками и концертами. Так что на самом деле главная причина выбора города — финансовая. Ещё во время петербургской биеннале директор «Манифесты» Хедвиг Фейен объявила: «Мы приходим туда, куда нас приглашают».

Необычное место потребовало необычного куратора, и был приглашён непрофессионал — известный художник Кристиан Янковски. Поначалу он задумал проект «Что люди делают за деньги: несколько совместных предприятий» как выставку, рассеянную по городу и его окрестностям. Зритель получил бы возможность собрать пазл биеннале из мини-выставок, причём у каждого бы получился свой сюжет. Для совместной деятельности художники мобилизовали дантистов, полицейских, собачьих парикмахеров и других специалистов. Почти треть из них оказались занятыми в сфере финансовых услуг. Од-

нако, по всей видимости, у приглашённых авторов не хватило свежих идей. Выставки в бутике, больнице или тем более университетской аудитории — не новость.

И тогда Янковски придумал более сложносочинённый проект. Он объединил «Историческую выставку: места в процессе конструирования», скомпанованную из произведений прежних лет, с новыми работами, созданными специально для «Манифесты 11». Тринадцать новых произведений, названных сателлитами, разнесены по всему городу. Минск из исторических и свежих работ размещён в арт-центре «Лёвенбройкунст»; ещё часть — в музее «Хельмхаус». Янковски понимал, что лишь немногие зрители смогут осмотреть все сателлиты. Произведения доступны для посещения в разные дни и часы, поскольку их расписание совпадает со временем работы институций, для которых они создавались. В качестве альтернативной программы предлагается плавучий деревянный «Павильон отражённый» на Цюрихском озере. Фактически это свежестроенный видеозал на открытом воздухе, где на большом экране крутится подборка студенческих фильмов о том, как создавались все эти новые

125



Майк Буше
Загрузка Цюриха
2016

Вид инсталляции в арт-центре
«Лёвенбройкунст».
Фотография: © Samiio Brau.
Изображение предоставлено
Европейской биеннале
современного искусства
«Манифеста 11»

проекты. Общая продолжительность видео — порядка 8 часов. Разумеется, нормальный человек смотрит не больше двух-трёх сюжетов. Четвёртой по важности площадкой «Манифесты 11» является «Кабаре Вольтер», там идёт программа перформансов, адресованных профессиональному сообществу.

Главная проблема получившейся биеннале состоит в том, что объединение исторических и современных работ в одном проекте оказалось неудачным. Во-первых, по причинам техническим: произведениям явно не хватает пространства, во время просмотра одного видео ты непременно слушаешь звук нескольких соседних. Во-вторых, от выставки остаётся впечатление конспективности и торопливости кураторского выбора. Это касается и старых, и новых работ. В-третьих, и это, наверное, главное, — историческая часть, в которой соединяются «Солярис» Андрея Тарновского, фотографии специалистов различных профессий работы Августа Зандера, видео Ноко Фуско о притеснении профсоюзных лидеров и непременный Андреас Гурски, панорамно снявший производство

«Сименс», оказалась в итоге куда менее интересной, чем новые вещи.

Разделы исторической части — «Портреты профессий», «Профессии в мире искусства», «Автопортрет и самопродвижение» — банальны. Раздел «Искусство без художника» — неубедителен: от того что Томас Руфф использовал фотографии звёздного неба, сделанные телескопом, он не перестал быть художником. Раздел Working Worlds мгновенно вызывает в памяти Making Worlds — девиз 53-й Венецианской биеннале Даниэля Бирнбаума. Однако даже больше в глаза бросается другой повтор — в новой части. На всех трёх этажах «Лёвенбройкунст» развешаны карикатуры на темы современного искусства Пабло Хельгуэры. По смыслу и стилю они чрезвычайно напоминают творчество Дана Петровши. Ощущение дежавю усиливается тем, что они инсталлированы ровно тем же способом, как и у Петровши на той же самой 53-й Венецианской биеннале. Разве что один текст на рисунках Хельгуэры заслуживает внимания: «Активизм лучше, чем искусство, но он не является искусством».

Из старых работ в «Лёвенбройкунст» заслуживают внимания видео Криса Бёрдена 1970-х годов, снятые им для кабельных телеканалов. Жёсткое произведение, где Бёрден ползёт по углям со связанными руками, рифмуется с фильмом Момойо Торимитцу, которая в 1999 году запустила робота в виде японского клерка ползать по улицам Лондона. Борьба против коммерциализации экрана у Бёрдена превратилась в телешоу у Торимитцу. В «Хельмхаусе» обнаруживается видео Фернандо Санчеса Кастильо «Танец Пегаса: хореография для полицейских машин», где под музыку Штрауса вальсируют два грузовика с работающими водомётами. Запись сделана художником в Роттердаме в сотрудничестве с местной полицией. Картинка становится особенно очаровательной в контексте реального использования этих машин.

Однако «Новые работы» гораздо любопытнее. Не возьму на себя смелость обсуждать проекты о трансгендерной проституции и тонностях женской мастурбации, остановлюсь на традиционном. Самый большой зал «Лёвенбройкунст»



На стр. 124
**Фернандо Санчес
 Настильо**
 Танец Пегаса:
 хореография
 для полицейских машин
 2008
 Надр из фильма. Sony HC, 11'27"
 © Fernando Sanchez Castillo
 Изображение предоставлено
 Европейской биеннале
 современного искусства
 «Манифеста 11»

Евгений Антуфьев
 Вечный сад
 2016
 Вид инсталляции в Вассеркирхе,
 музей «Хельмхаус».
 Фотография: © Wolfgang Traeger.
 Изображение предоставлено
 Европейской биеннале
 современного искусства
 «Манифеста 11»



заял проект Майка Буше «Загрузка Цюриха». По просьбе художника 24 марта 2016 года ассенизаторы собрали, высушили и брикетировали 80 тонн продуктов жизнедеятельности 400-тысячного Цюриха. От них идёт тяжёлый аромат, но критика цивилизации отходов выходит вполне убедительной. Ион Рафман выставил три brutальные скульптуры: черепаха заглатывает лебедя, олень — гориллу, кролик — кабана. В мире, где идёт война всех против всех, такое вполне возможно. Сантьяго Сьерра обложил вход в «Хельмхаус» полусотней полторатонных мешков с песком — простой и точный намёк на Пальмиру и хрупкость культуры вообще. Маурицио Кателлан развивает ту же мысль. По его замыслу, девушка на инвалидной коляске должна ездить по Цюрихскому озеру «аки посуху», но ху-

дожник не оговорил график перформанса: это напоминает положение современного искусства, которое то появляется в общественном сознании, то внезапно исчезает.

Из спутников самую выгодную позицию занял Евгений Антуфьев. Его «Вечный сад» с принтом огромной бабочки размещён под потолком Вассеркирхе, составляющей единый комплекс с «Хельмхаусом». Автор экспликации напоминает о цепочке «Россия-Швейцария-Набоков-бабочки», однако всё ещё проще: это метафора хрупкости всего живого.

Нельзя не отметить, что одновременно с «Манифестой 11» в цюрихском Кунстхаусе открылась большая персональная выставка Франсиса Паккабиа, посвящённая 100-летию дадаизма. Замечательный проект, собранный из коллекций МоМА, Центра Помпиду, Тейт Модерн и других

крупных музеев, честно показывает, что период дада был пиковым для Паккабиа. Потом художник пробовал себя в абстракции и неоклассике, а закончил сюжетами, которые заимствовал из эротических журналов и откровенными порнокартинками.

Две следующие Манифесты состоятся в Палермо и Марселе. Там с темами гораздо проще: оба города находятся на перекрёстках цивилизаций, древних и современных.

Дмитрий Новик

~ SUMMARY ~

128

~ EDITORIAL ~

As a famous Russian culture historian Sergey Averincev once remarked, the differences between civilizations emerge from artistic domain, rather than from politics or dogmatic theology. Therefore, as representatives of Russian culture, we are all unique in what we believe is attractive or repulsive, in our consideration of the picture to be a window to another world, and not ours. We inherited all that from Byzantium, which had formed our taste and visual perception long time before we came to existence. That is why current jokes in the news about members of parliament advising the prime minister to rename Istanbul to Constantinople are actually harmful for our historical memory. It is possible to miss beyond the fashionable rhetorics, that in their treatment of light, contemporary artists repeat what had been achieved in Hagia Sophia of Constantinople many centuries ago. They do not have to remember about dimensional discoveries by Greek masters, as Byzantium is part of our collective unconscious.

~ BYZANTIUM AFTER BYZANTIUM ~

**ALEKSEY LIDOV:
“BYZANTINE TEMPLE
IS BASED ON THE
SAME PRINCIPLES**

AS MULTIMEDIA INSTALLATION ART”

In his interview Academician of the Russian Academy of Arts tackles almost all issues of Byzantium’s presence in contemporary world: how present-day artists unconsciously try to re-create light effects of Byzantine temples, how “Holy Russia” has become an artistic project of the Tsar Aleksey Mikhailovich and his friend Patriarch Nikon, how Byzantium was over again invented by French Enlighteners, and why its history is not included in basic package of knowledge of modern man.

Marie-José Mondzain TARKOVSKY: EMBODYING THE SCREEN

Several years ago, Yale University hosted a conference “Byzantium / Modernism” dedicated to close links between the XX century art and the heritage of the Empire that ceased to exist in XV century. Following the discussion, its participants created works showing not always straightforward connections between contemporary and Byzantine artists. Thus Marie-José Mondzain, renowned scholar of Byzantinology and one of the greatest contemporary French philosophers, presented an article on her favourite film director Andrei Tarkovsky. She analysed his films in context of artistic tradition

of Eastern Christianity. The idea about their interconnection may be interpreted as the author’s subjective opinion. However, what is truly surprising is that the name of Tarkovsky appears almost in all present-day discussions about “Byzantium after Byzantium”.

Myroslava Mudrak KAZIMIR MALEVICH AND THE LITURGICAL TRADITION OF EASTERN CHRISTIANITY

It was believed in Byzantium that the purpose of an icon is to act as a mediator between material and intangible worlds; to capture the person standing before it and to draw him into another spiritual reality, situated beyond the dimensional surface. Professor of the Ohio State University, art historian Myroslava Mudrak proves in her article that the works by Kazimir Malevich are based on the same principles — what is more, appealing to the liturgical practice and comparing himself to a priest were his conscious devices.

**IRINA ZARON:
“WE ARE LEFT WITH
JUST A SEEMING
LIKENESS OF
SOMETHING TERMED
BYZANTIUM”**

Nowadays, search for Byzantine tradition inevitably leads to the realm of religious art: it seems logical for it to be preserved in icon painting. Here it is actually possible to find limitless examples of emulations, copies and attempts to imitate the style of various periods in Byzantine art. Nevertheless, not all icon artists would agree that precise reproduction of the model also involves true adherence to the almost extinct vision of the world. Neither would Irina Zaron, who is often recognized by experts as one of the best contemporary masters in Russian icon painting.

**BYZANTIUM
ON BROADWAY
AND IN SUBWAY**
Curatorial project
by Anna Bronovickaya

On our request architectural historian Anna Bronovickaya chose the most outstanding examples of quoting the monumental heritage of Constantinople during the last 150 years — she has assembled almost a full catalogue of reasons why authors and customers used neo-Byzantine style.

Sergey Khachaturov
**YEARNING FOR
BYZANTIUM AT THE END
OF XIX CENTURY**

Cathedral decoration by Victor Vasnetsov and Mikhail Nesterov was widely criticized as an attempt to adapt to the official patrons' tastes, as well as a break away from the church canon, considering that the frescoes from mediators between material and heavenly world had become mere beautiful images. Art historian Sergey Khachaturov discovers in these paintings something different: an attempt to find innocent and in the same time modern emotional perception of Christian faith and to depict it using a method in accord with its time. Such pursuits were seen by the artists as corresponding to those of Byzantine art, whose spirit they sought to revive in grand fresco designs in the St Vladimir's Cathedral of Kiev.

"A BRIEF HISTORY OF ART"
BY NIKOLAI KULEBYAKIN:
BYZANTIUM

In his series Nikolai Kulebyakin — one of the few genuinely worldly renowned Russian photographers — interprets art works of different periods. Although for this issue we have chosen the snapshots, which are concerned with Byzantine or Ancient Russian art, the concept behind the photographer's work is more important here than the actual narrative. Kulebyakin appropriates classical, almost sacral objects, and works with their light projection. Similar to icon painting, where the

initial portrayal is copied multiple times, but retains in itself spiritual aspect, Kulebyakin's photography represents icon-painting, created by light on sand. Eventually, this project may be interpreted as one of the ways to address Byzantine heritage without directly imitating it.

The editorial board would like to express gratitude to the Department of Tourism at the Spanish Embassy and Prado National Museum for the opportunity of visiting exhibition of Jheronimus Bosch's work.



Департамент
культуры
города Москвы

ЦАРСКОЕ 1710 СЕЛО



АЛЕКСАНДРОВСКИЙ ДВОРЕЦ *в Царском Селе* И РОМАНОВЫ

Большой дворец музея-заповедника «Царицыно»
29 июня 2016 — январь 2018

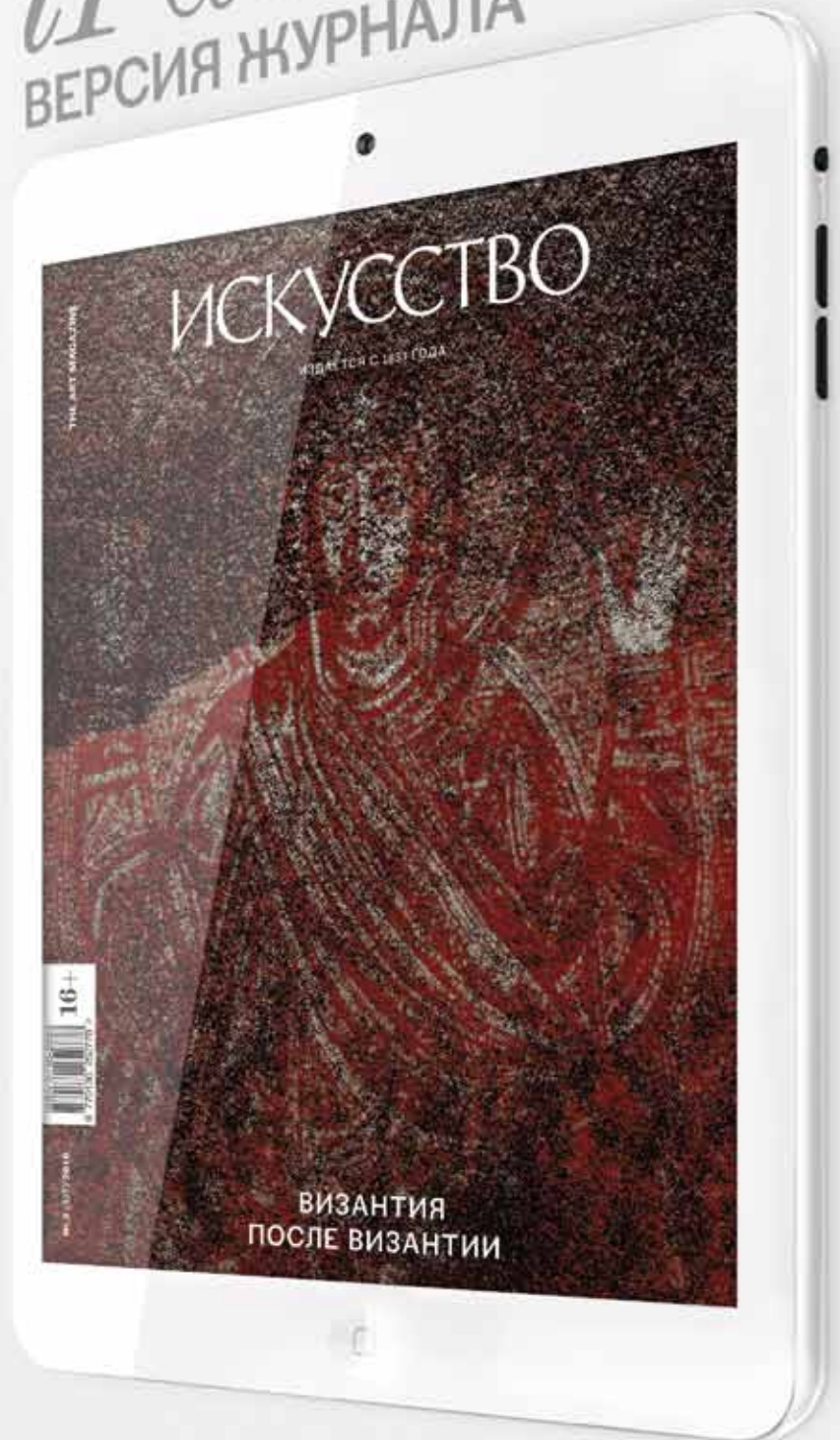


История с продолжением

ИСКУССТВО

В НОВОМ ФОРМАТЕ

iPad
ВЕРСИЯ ЖУРНАЛА



СКАЧИВАЙТЕ
НОВЫЙ НОМЕР



ФОТОПАРАД

В УГЛИЧЕ

10-14
АВГУСТА 2016



PHOTOFEST-UGLICH.RU

Art-, Doc-, Travel-направления:
лекции, мастер-классы, творческие встречи
Портфолио-ревью (более 40 мастеров)
Блиц-конкурсы
18 выставочных площадок
Вечерний «Фоточай»

Заочный фотоконкурс
«Точка на карте: малые города»
Вечерние показы лучших мультимедиа проектов
Школа юного репортера
«Ночь фотографа»
Развлекательная программа



Провинция как зрелище. Север. Жуланова Евгения.



реклама