

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИИ
ВСЕРОССИЙСКИЙ МУЗЕЙ А.С.ПУШКИНА
МУЗЕЙ-КВАРТИРА Н.А.НЕКРАСОВА

“В СТРАНЕ ЛИТЕРАТУРНЫХ ГЕРОЕВ”

16⁰⁰

28 АПРЕЛЯ 1994 ГОДА

Выставка-презентация

журнала

” КАБИНЕТ ”

презентация изданий

Чтения:



О.В.ТУРКИНА

И.Р.КУКСЕНАЙТЕ

В.А.МАЗИН

С.А.БУГАЕВ

Т.П.НОВИКОВ

Церемония вручения

премии

журнала

” КАБИНЕТ ”

(НОВАЯ НЕКОММЕРЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУРА:

ИДЕИ, ЖУРНАЛЫ, КНИГИ)

ФЕСТИВАЛЬ

ЛИТЕЙНЫЙ ПРОСПЕКТ, ДОМ 36
САНКТ-ПЕТЕРБУРГ



К А Б И Н Е Т



НАУЧАЯСЬ - РАЗВЛЕКАЙСЯ, РАЗВЛЕКАЯСЬ - НАУЧАЙСЯ

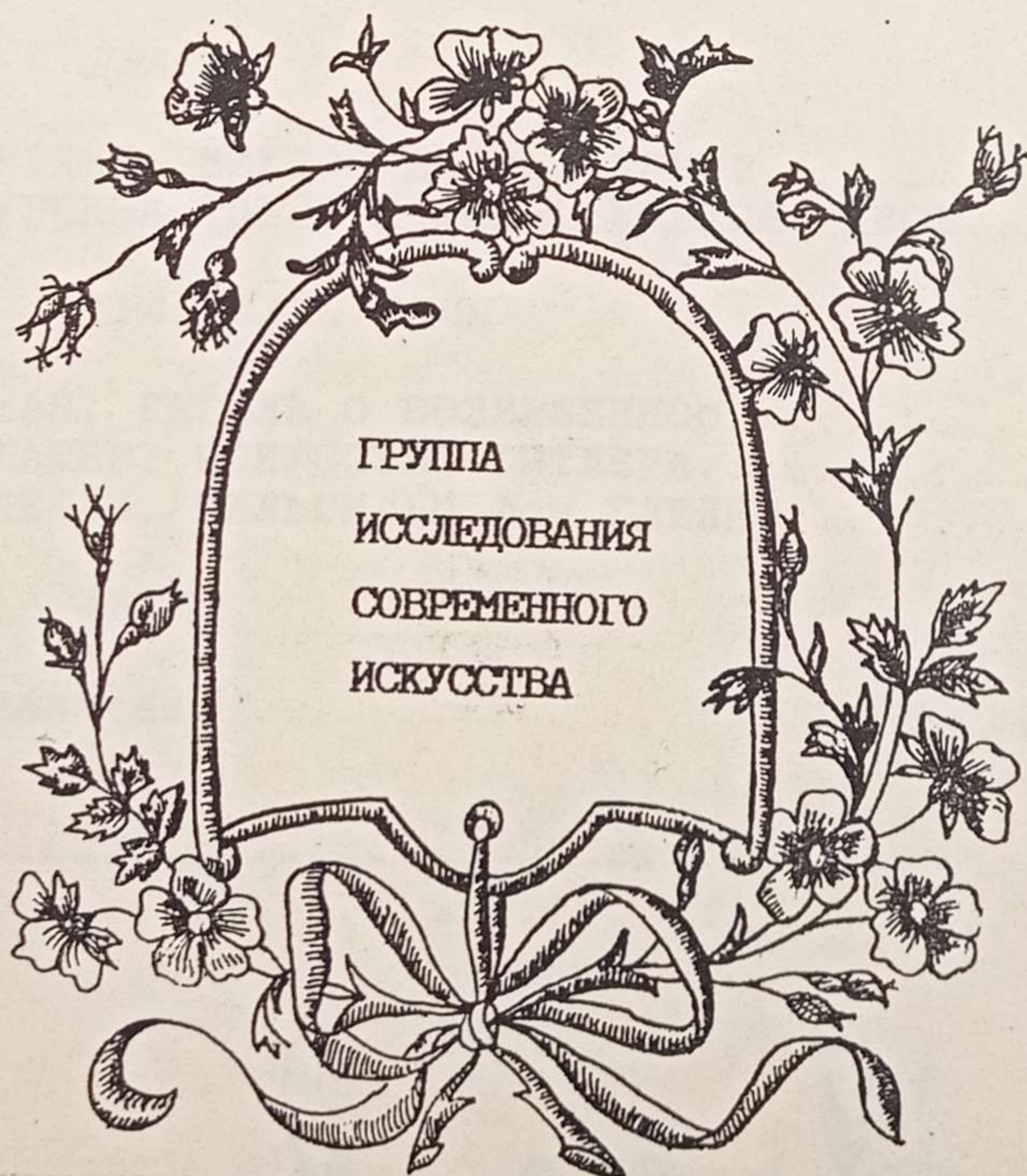
КАБИНЕТ

4

О. В. ТУРКИНА	- главный редактор	отдела НАБЛЮДЕНИЯ
И. Р. КУКСЕНАЙТЕ	- главный редактор	отдела ИЗОБРАЖЕНИЕ
В. А. МАЗИН	- главный редактор	отдела КАБИНЕТ
С. А. БУГАЕВ	- главный редактор	отдела КОММУНИКАЦИЯ
Т. П. НОВИКОВ	- главный редактор	отдела ДОКУМЕНТ

выпуск осуществлен при поддержке:

*Р. М. АХМЕТЧИНА (Петербург)
А-Я ОБЩЕСТВА (Петербург)
ДЕДО и ИЗИ фон КРОСИК (Барнтруп)*



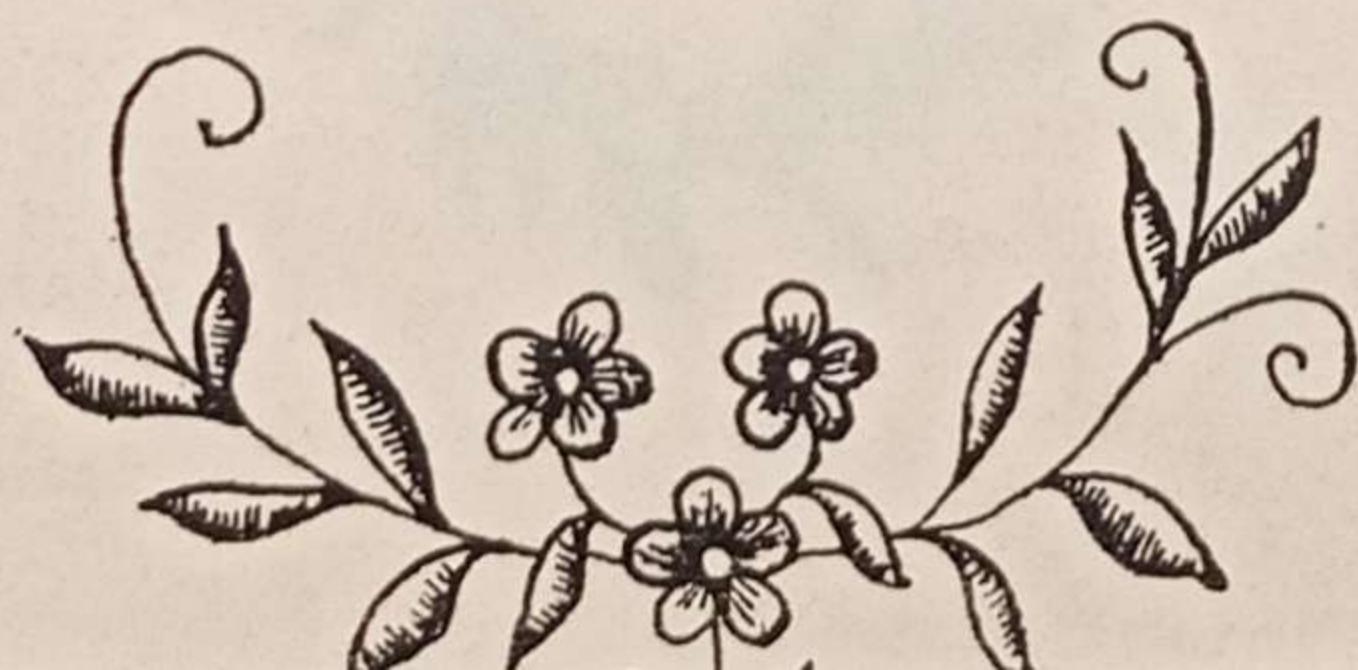
*оформление - ТИМУРА ПЕТРОВИЧА НОВИКОВА
переплет - ВАДИМА ВАДИМОВИЧА ИНФАНТЬЕВА*



СОДЕРЖАНИЕ

кабинет.....	3
<i>ДРАМА</i>	
ТИМУР НОВИКОВ. ТАЙНЫЙ КУЛЬТ.....	7
<i>ТРУД</i>	
ОЛЕСЯ ТУРКИНА. ПОГРУЖАЯСЬ.....	15
<i>ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ</i>	
ЕКАТЕРИНА АНДРЕЕВА. "ПРИЗРАК НЕСВЕРШЕННОЙ ДОЛИ".....	27
<i>МИФОПАТОЛОГИЯ</i>	
ВИКТОР МАЗИН. ДИАНА И АКТЕОН.....	45
<i>ТОТАЛИТАРНАЯ НАУКА</i>	
ИРЕНА КУКСЕНАЙТЕ. МАМА.....	52
ВЛАДИСЛАВ МАМЫШЕВ. ВЕЛИЧИЕ ЭСТЕТИКИ ТОТАЛИТАРИЗМА.....	56
<i>ДИАЛОГ</i>	
ОЛЕСЯ ТУРКИНА-ВИКТОР МАЗИН. ТИМУР.....	60
ОЛЕСЯ ТУРКИНА. ПЬЕР И ЖИЛЬ. НЕБЕСА ЗДЕСЬ.....	89
<i>ТРАНСПЛАНТАЦИЯ</i>	
ПОЛ ДЕ МАН. ГЕГЕЛЬ О ВОЗВЫШЕННОМ.....	99
СТЕВЕН КАШЕР. ИСКУССТВО ГИТЛЕРА.....	115
ЧАРЛЬЗ ЛЕСЛИ. ВИЛЬГЕЛЬМ фон ГЛЕДЕН.....	126
<i>ФЕТИШ</i>	
ПЛАТОН написал.....	138

summary.....	139





КАБИНЕТ

Кабинет это наше рабочее место. Наши исследования, наши занятия будут проводиться здесь. Понятие "кабинет" будет определяться через Труд.

Кабинет это наше тайное место уютного времяпровождения. Независимо от того, чем мы там занимаемся. Создаваемый им комфорт приводит мысль к наслаждающему характеру тяжелого умственного труда. Расслабленное тело определяет понятие "кабинет" через Отдых.

Кабинет выполняет функцию места предназначенного для особого рода деятельности. Расслабленное тело может обнаружить себя на диване в позе объекта, предаваемого воспоминаниям. Речевой обмен с предполагаемым хозяином кабинета и выговаривание становятся результатом расположения тел среди кабинетной мебели. Они определяют понятие "кабинет" через Язык и в языке.

Кабинет собирает особое коллективное тело — редакционный кабинет. Создается среда коллективного уединения. Особенность этого тела заключается как в его генетически однородной неоднородности, так и в топографической принадлежности к кабинету особого задания. Которое, в свою очередь, определяет "кабинет" через сложно-составное Тело.



Кабинет редакции осуществляет прием (себя как) пациентов. Каковыми (таким образом) выступают попадающие в поле зрения, слуха и сна материальные и нематериальные объекты. Трансплантация этих объектов на реципиента осуществляется посредством введения в него текста. Следовательно, в роли пациентов могут - и будут - выступать не только исследуемые процессы, но также передающие их сообщения и принимающие их читатели-зрители. Тем самым, кабинет поддерживается с одной стороны передаваемым текстом, с другой, - воспринимающими субъектами Текста.

Кабинет, таким образом, становится местом демонстрации объектов изучения, местом встречи с собиранием занятых процессов, то есть в известном смысле осуществляется пропитка не только символического, но и воображаемого уровня пациента. Понятие "кабинет" в данном случае определяет себя через Коллекцию интеллектуальных фетишей.

от имени КАБИНЕТА - В.М.



ДРАМА





ТАЙНЫЙ КУЛЬТ

(диалог)

Авдотья Андреевна, цветущая барышня, сидит в кресле в старинной петербургской квартире, тяжелые бархатные портьеры с кистями полускрывают пейзаж Невы с крепостью и стрелкой Васильевской острова. На стенах поверх шелковых обоев, потемневших от времени, виднеются фотографии и картины в причудливых рамах, на столике в кожаной папке, тесненной растительным орнаментом, на листах под калькою фотографии.

Тимофей Петрович, средних лет господин, смотрит в окно.

А.А. Ах! Эти дивные фотографии; когда я гляжу на них, странное чувство охватывает меня, словно нет этой жизни за окнами, все стихает, но я не переношусь в другие времена, нет, это как бы чувство другого пространства, которое существует одновременно с нами, обычными, сидящими здесь.

Т.П. Вам бы хотелось побывать там? Я хотел бы.

А.А. А я даже и не знаю, хотела бы, конечно, но я не знаю, что предпочесть. Ведь мир фантазии этих фотографов мне кажется различным, мне трудно выбрать, а посетить все мне не удастся, я девушка занятая. Я и так переношусь каждый раз, когда вижу что-либо прекрасное.

Т.П. Прекрасное. Вот именно. А если вы видите создание художника, не пользовавшегося этой категорией?

А.А. Да ну Вас, Тимофей Петрович, вечно Вы ляпнете какую-нибудь гадость, я не желаю говорить о неприятном, и замечать его не желаю. Я готова беседовать с Вами часами, но увольте, я не желаю, слышите, не желаю иметь темой обсуждения безобразное, у меня от всего этого и так мегрень, я и телевизор смотреть-то перестала, не лишайте меня радости общения с Вами, а то я Вас выгоню.

Т.П. Ах, Авдотья Андреевна, я вовсе не желал Вас разгневать, простите великодушно, не гоните меня, я обещаю говорить только об изящном.



А.А. То-то. Лучше бы объяснили мне что-нибудь необъяснимое, например, почему мне нравятся эти фотографии.

Т.П. Нет ничего проще, Авдотья Андреевна. Вы натура возвышенная, с детства окружены музами, ищите прекрасное. Ищите его в искусстве, хоть найти нынче красоту в искусстве ой как нелегко.

Авдотья Андреевна берет на столе лежащий цветочек и, сердито глянув на Тимофея Петровича, кидает, метя в лицо.

А.А. Перестаньте! Вы опять пытаетесь все на безобразия перевести.

Т.П. Отнюдь, Вы выслушайте меня до конца, тогда и судите меня судом строгим.

А.А. А Вы излагайте тогда все по порядку, Вы, "теоретики" вечно растеоретизируетесь, ни конца, ни начала, ничего не понять, сами с собой рассуждаете целый день, потом, ни с того, ни с сего вдруг да и заявите что-нибудь вроде "красота спасет мир" и рады, а мы, бедные, думай потом целый час, от кого спасет, как спасет, какой мир...

Т.П. Хорошо, тогда слушайте, а я постараюсь изо всех сил чтобы было и с началом и с концом. Только предупреждаю, это не полная правда, а лишь теория, так сказать. Представьте себе такую модель: создает художник некую видимую зрителю на его картине реальность. Из чего-то он ее моделирует. Он имеет свой запас образов. Если образы окружающей действительности им игнорируются, то он извлекает их из своей памяти. Вы ищете красоту - значит, Вы из той прекрасной страны, где она, красота, пребывает; картина, фотография - для Вас весточка с родной земли, а художник воспринимается Вами как земляк, встреченный на чужбине.

А.А. Но барон фон Глоэден немец, жил на Сицилии, 100 лет назад, к тому же - гомосексуалист.

Т.П. Ценности искусства вечные потому, что в стране прекрасного времени нет, а в нашем мире мы созерцаем его с разных сторон, как бы вращаясь вокруг прекрасного, созерцая его то с одной стороны, то с другой. Оно же всегда одинаково, цельно, потому что категория времени ему чужда. Раньше, столетие назад идеальность



прекрасного осознавалась как доступное для восприятия, потому оно, прекрасное, отвернулось от нас.

А.А. Почему отвернулось?

Т.П. Это давняя история. Вы, конечно, помните пророческую картину А.А.Иванова "Аполлон, Кипарис и Гиацинт"? Аполлон изображен на ней не с музами, а с любимцами, которые вскоре преобразятся и оставят его безутешным в обществе муз. Кипарис станет деревом печали, вечно скорбящим из-за потери оленя. Диском Аполлона будет убит случайно гиацинт, из крови которого появится цветок. Но это - потом. На картине 1831 года все в порядке. Только предчувствие чего-то недоброго заставляет на миг встрепенуться музоведа, очнуться от прекрасной музыки. Я бы назвал этот шедевр "Предчувствие войны в искусстве".

А.А. (как бы внезапно очнувшись) Какой войны?

Т.П. Великой войны прекрасного с безобразным. Сперва готовилось нападение. Долго. Тщательно. 19 век - блестящий по разнообразию талантов. Но разно-образие расшатало классический образ. И вот затопали по картинам бурлаки, импрессионисты стали находить красивыми отходы производства (дым паровозов), поддакивая Тернеру. Укуренный в клубе, Делакура "пьяной метлой" воспел "трупы и холеру"; а фотографией стали страшать художников как теперь маленьких детей бармалеем - что, мол, любой фотограф лучше сделает изображение, более "похоже", давай теперь, будь добр, на нее не походи (и не поймешь сразу, на фотографию или реальность). Но эстетические категории были солидным базисом, достались европейцам от греков, ценились не только как антиквариат и удерживали массу "жрецов Аполлона", "Любимцев муз" от безумия. Но враги красоты были хитры. Прежде чем начать главный этап войны - открытую конфронтацию они постарались подорвать основы - лишить Аполлона его опоры - Гиацинта и Кипариса. Воспользовавшись табуированностью их отношений в европейском общественном мнении, решили разделить категории античности и расправиться с ними по отдельности. Начали с самых беззащитных - с мальчиков.

А.А. Вы имеете в виду процесс 1895 года?



- Т.П. И его, и дело 1893 года. Ведь первым был удар по музыке и балету. Чайковский - лучший представитель прекрасного в музыке. Эхо его убийства разнесется по всему миру. Следующий через два года - процесс Уайльда. Другой конец Европы, не музыка, а литература, но тот же сценарий - лишить общество даже мыслей об этом виде эстетических воззрений, а ведь Уайльд в первую очередь был идеологом, пропагандистом, символом красоты. Этот подрыв "с двух сторон" стал сигналом к наступлению. Чеерз четверть века почти полная победа "безобразного". Но из крови рождается цветок. Гиацинт перерождается и появляется там, где его не ждут - дивный мир для него воссоздает Вильгельм фон Глоэден, за ним - Вильгельм фон Плюшофф, Франческо Гальди, Елизар фон Кюпфер. Тут только проекция этого идеального мира, но воспринимается она как послание тайное. - Почитать, запомнить и скрыть от поругания. Эти партизаны хранят красоту в тайне, на островах, в горах, лесах. Города захватываются модернистами всех мастей. Разбиваются статуи в академиях, обломки выбрасываются на поругание, воцаряется квадрат. Черный квадрат как символ страшного сна Аполлона.
- А.А. Ну вот, Вы опять меня пугаете.
- Т.П. Что делать, Авдотья Андреевна, война есть война.
- А.А. Но почему тогда фотография?
- Т.П. Ну, не только фотография - кино, например, - ведь Вам нравятся не все фотографии вообще, лишь некоторые. Дело в магической сущности фотографии. Она позволяет нам визуализировать идеальный мир на фактическом уровне, но не каждый фотограф - жрец Аполлона. К тому же Вы знаете не хуже меня - конфронтация в искусстве достигла небывалых размеров, началась местами обыкновенная резня. Художники народ амбициозный, часть из них ушла в политику чтобы вмешаться в конфликт с помощью армий (Гитлер, Луначарский, Маринетти, например). Живая душа искусства нежна, она не могла существовать в таких условиях, вот и произошло "переселение в иной мир", трактуемое многими как смерть искусства. Я не буду рассматривать тут всю историю искусства последнего столетия, - вся она есть история "конфликта, войны, нет в ней мирных времен". Дело в другом. Общение с прекрасным стало тайным



культом. Проектор в темной комнате, показывающий нам на стене картину Иванова "Аполлон, Кипарис и Гиацинт" может быть выключен, если войдут эти фотографии (показывает на Глоэдена), можно быстро спрятать и говорить о Малевиче, - для конспирации. Прекрасное должно скрываться в наш век чтобы не подвергаться поруганию. Посмотрите вокруг - где место Венеры в современном обществе - венерический диспансер, прилавок порнографиста.

А.А. Вы преувеличиваете, остались же музеи.

Т.П. Поверьте, преувеличение - исследовательский метод. Вспомните телескоп, микроскоп, очки, наконец. Музеи же превращены в кунсткамеры. Античная статуя в Эрмитаже приравнивается к ночному горшку Шумера из раскопок, идея кладбища там реализована как нигде - трупы людей и животных соседствуют в экспозиции с творениями Леонардо и Рафаэля, имеют инвентарные номера единой нумерологической системы. Толпы народа идут через залы не как поклонники прекрасного - нет, это варвары - завоеватели ревизируют награбленное (искусство принадлежит народу).

А.А. (всхлипывая) Ну я же просила Вас, сидели тихо, смотрели фотографии...





ТУРКИНА ОЛЕСЯ.

ПОГРУЖАЯСЬ

(ЖЕНСКАЯ ПАМЯТЬ И ЖИВОПИСНАЯ ОБРАЗНОСТЬ)

1. "РЕФЛЕКСИИ" (РАЗМЫШЛЕНИЯ-- ОТРАЖЕНИЯ), ПОСВЯЩЕННЫЕ ЮЛИИ КРИСТЕВОЙ, КОТОРУЮ Я НИКОГДА НЕ ВИДЕЛА.

Эхо, повторяющая слова Нарцисса (возвращенные к нему же словами любви) и Нарцисс, засмотревшийся на свое отражение. Несоединимость Отражаемого и Отражающего, безответная любовь Языка и Образа, Символического и Воображаемого. Овидий наделил нимфу Эхо способностью отражения на вербальном уровне, а юношу Нарцисса - на визуальном.

Двойственность Reflexion сохраняется в неоднозначности перевода на русский язык. Помимо русифицированного слова "рефлексия", заимствованного и имеющего в следствие этого научный - философски-медицинское звучание, возможны, по крайней мере, еще два варианта перевода: отражение и самосознание. Отражение связано с визуальным представлением, с образом - от(о)бражением; само-со-знание предполагает стремление распознать себя, помыслить себя, расколоть себя на сознающее и сознаваемое. И то и другое значение семантически сходятся в наличии пары, субъекта (смотрящего, размышляющего о) и объекта (зримого, о котором размышляют).

Таким образом в reflexion всегда со-существует неадекватная, но и несоединимая, пара. Причем, один из элементов этой пары считается "источником", второй - его "двойником", но кто есть кто установить едва ли можно, и особенно, располагаясь в пределах этой пары.

Неоднозначность, асимметрия отношений от-ображаемого и от-ображающего заложена в мифе о Нарциссе. "Антинарциссичность", по выражению Юлии Кристевой, Нарцисса заключается в нетождественности, невозможности идентифицировать свой собственный образ



Что увидал не поймет,
но к тому, что увидел пылает

(Овидий, III, 430)

В том, что он воспылал страстью не к Себе, а к Другому,
вернее к Себе-Другому.

Кто бы ты ни был, — ко мне!

(Овидий, 454)

Глубина воды, ее пронцаемая осязательность делает
этот *trompe l'oeil* еще более впечатляющим

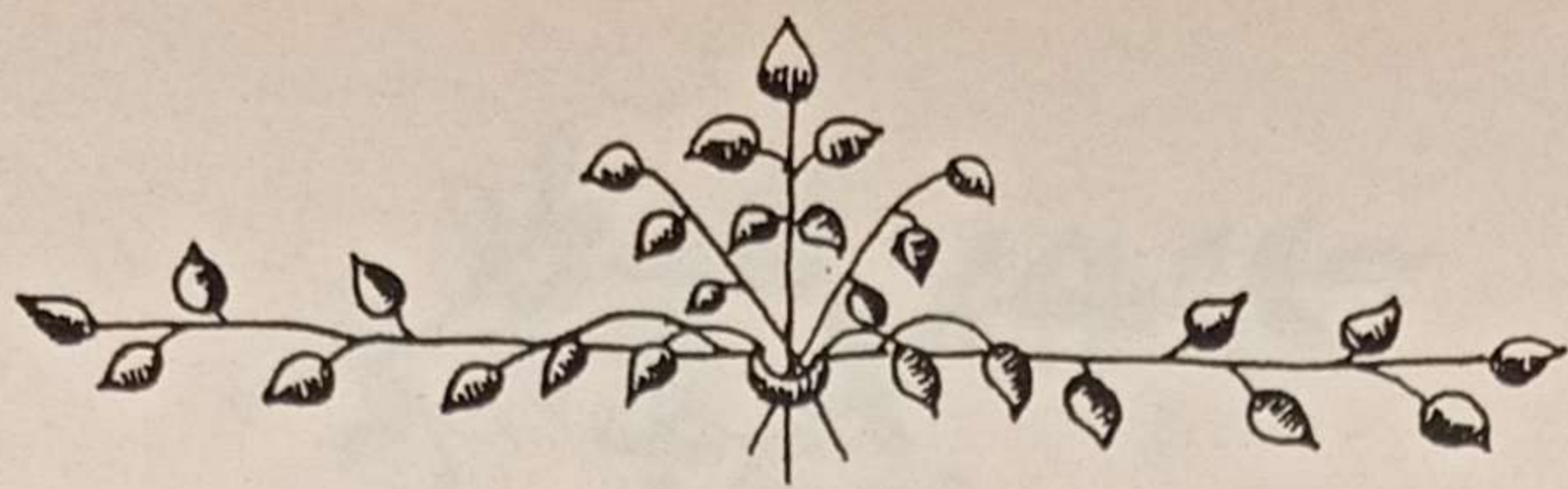
Сколько лукавой струе он обманчивых
дал поцелуев!

Сколько, желая обнять в струях им
зримую шею,

Руку в ручей погружал, но себя не
улавливал в водах!

(Овидий, 427-429)

Вода, в отличие от зеркала, не имеет границы, вода отвечает телу взаимностью, обвалакивая, превращая всю поверхность погруженного в нее тела в один непрерывный сладостный поцелуй. Интересно, что любовные отношения с водой возникают преимущественно у мужчин, которые, погружаясь в воду, как бы имитируют отношения с женщиной. Так, в одном из вариантов мифа (у Павсания) Нарцисс принял свое отражение в воде за умершую сестру, необычайно на него похожую, то есть вода располагает Нарцисса к совершению инцеста, инцеста инцеста, ибо он старается его совершить с самим собой в образе сестры. Случай Архимеда, его погружение в ванну может символизировать древне-греческую любовь к "фюсису", где открытие означало слияние с ним в любовном акте. (Любопытно сравнить с ним новоевропейский случай Ньютона, для которого открытие является уже результатом некоего шока). Когда мужчина замечает женщину, то вода становится для него опасной, как для Антиноя, например. Для женщин же возвращение в воду посредством распространенного способа самоубийства является попыткой избавиться от мучительного раздвоения в результате любовной драмы: "утопленницами" были Сафо и Офелия; русская литература и живопись изобилуют такого рода примерами: Катерина из драмы Островского "Гроза", Лиза из "Бедной Лизы" Карамзина, "Утопленница" Перова и многие другие. Вода настолько близка женщине, можно сказать интимно близка (женщина сама может быть источником, примером тому служит выражение "отошли воды", которое употребляется при появлении на свет младенца, при переходе его из водной среды в воздушную), что не может служить источником



идентификации. Проблема идентификации связана у женщины с зеркалом, с извечным вопросом, сформулированным мужчиной, в частности, Пушкиным:

Ну-ка, зеркальце, скажи,
Да всю правду Расскажи,
Я ль на свете всех милее,
Всех румяней и белее?

Зеркало - это возможность установить векторную связь между означающим и означаемым. Может быть, именно поэтому понятие зеркала так значительно для исследователей, занимающихся Другим Я.

Его Величество Эго проецирует и славит себя, и кроме того раскалывается на кусочки и поглащается, когда восхищается собой в зеркале идеализированного Другого.

(Ю.Кристева, "История Любви".с.6)

Однако, перечитывая вслед за Кристевой Овидия погружешься не в зеркало (потому что в зеркало невозможно погрузиться), а воды мифа. Нежная поверхность воды, подобно коже возлюбленного, соблазняет Нарцисса не меньше, чем его собственный образ.

Струйка препятствует нам-
и сам он отдаться желает!

(Овидий, 450).

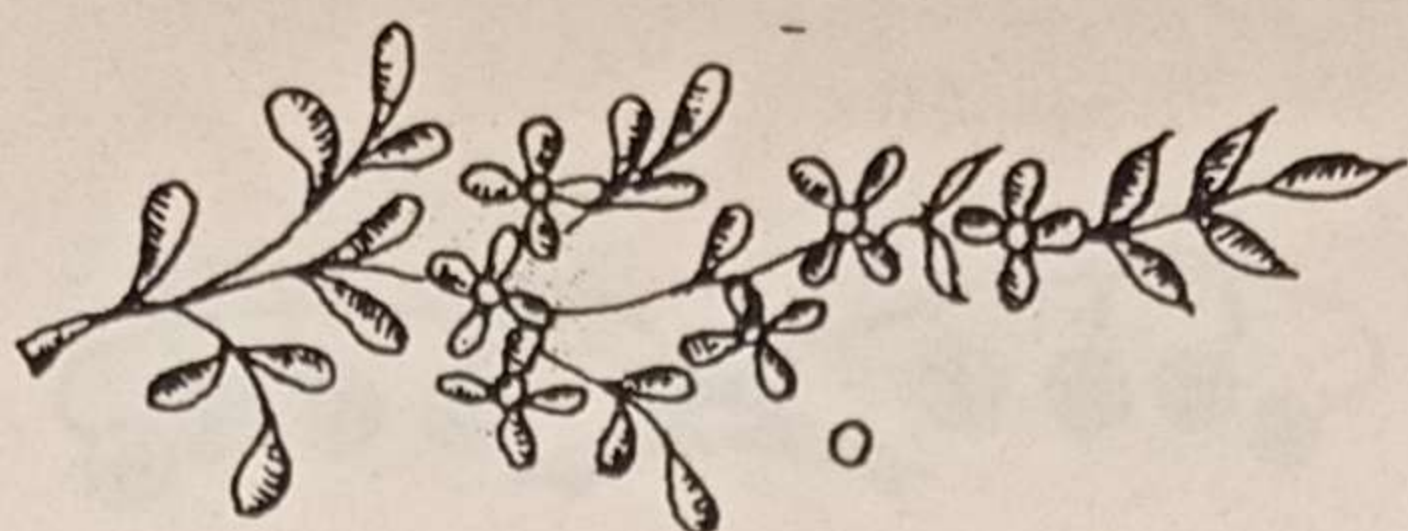
Погруженный в свое отражение, Нарцисс, возможно, является архетипом человека, растворенного в своем бессознательном.

2. САМ ОН СОБОЙ ПОРАЖЕН НАД ВОДОЮ ЗАСТЫЛ НЕПОДВИЖНО" (САМОИДЕНТИФИКАЦИЯ В АВТОПОРТРЕТАХ ВАЛЕНТИНЫ МАРКОВОЙ)

В изобразительном искусстве буквальным олицетворением отражения - погружения в себя - своеобразным идеологическим нарциссизмом стал жанр автопортрета. В автопортрете сохраняется магическое желание и боязнь увидеть себя, невозможность увидеть самого себя, ибо видимое - лишь отражение, то есть желание и боязнь увидеть Себя как Другого.

Он - это я! Понимаю.
Меня обмануло обличье!

(Овид. III, 463)



идентифицирует после мучительной любовной борьбы свое отражение Нарцисс. Однако, эта идентификация делает его положение еще более трагическим из-за невозможности обладать своим собственным образом:

О, если бы мог
я собственным телом
расстаться! (467).

В женском дискурсе "инаковость" автопортрета как бы обретает стерео-скопичность. В автопортрете женщина, всегда уже Другая, всегда уже некий стерео-тип "женщины", в автопортрете она может увидеть себя Другой.

Черода визуальных образов-автопортретов, созданных в 1920-1930-х годах малоизвестной ученицей Павла Филонова Валентиной Марковой представляет ее, Маркову, художницу, женщину в глубине и осязательности источника, имя которому бессознательное.

В изобразительном искусстве женщина до сих пор не была человеком, была лишь самкой. Ибо никто ее не изображал просто. - А все ее изображали красивой, то есть возбуждающей чувственность, -

писала Маркова в своем дневнике. Судя по сохранившимся фотографиям, художница была очень красивой. Возможно, это обстоятельство, так же как и в случае с Нарциссом, позволило ей сохранить исключительный автоэротизм сознания, сознания направленного на себя и сознания наслаждающего себя. Извлеченный в живописи "из бессознательного в символический порядок", если опять воспользоваться словами Кристевой, эвтоэротизм Валентины Марковой трансформируется в отстраненность от себя самой, от своего Эго. Так "Автопортрет в образе античной скульптуры" как бы воплощает платоновское представление об отражении, где чувственный (осязательный) мир, находящийся за пределами картины (вернее, прямо перед ней) является лишь отражением пластически законченной "идеи" отражения. А в так называемом "Автопортрете в полосатом халате" псевдо-самопогруженность ("псевдо" - потому что самопогруженность оказывается ложной, поскольку непонятно, кто есть она Сама: та Маркова, что находится на холсте, или та, что наблюдает за живописным образом, наблюдающим, в свою очередь, за ней) оказывается игрой европейской субъективности, игрой, в которой равенство cogito и sum обходится без идентификации Я. И, наконец, "Автопортрет - картина", утратившая название и находящаяся сейчас в частном собрании в Ленинграде, наиболее четко "символически" сартикулирована на уровне сюжета. Эту картину Маркова подарила ленинградскому писателю Геннадию Гору (который передал ее затем коллекционеру) в начале 30-х гг. в благодарность за получение заказа на оформление книги в издательстве.



Заказ, правда, Марковой получить так и не удалось, но картина осталась у Гора. Интересно отметить, что Гор в своем творчестве занимался проблемой идентификации Я. Картина была написана, по-видимому, в самом начале 30-х гг., поскольку эскизы к ней, сохранившиеся в дневнике художницы, относятся к 1929 году.

Необходимость живописного элемента брать квинтэссенцию, нужной концентрации, сюжет, ... (что для данного сюжета необходимо, остальное исключить...)

- дневниковая запись Марковой ориентирует на сюжетные особенности автопортрета как такового.

Главным действующим лицом автопортрета является лицо человека:

Человек - прекрасное начало будущей высшей формы. Духовный источник. Человек умеет мыслить (справедливо, логически...) (с. 68).

Автопортрет - намеренно или нет, но всегда оказывается нравственно ориентированным:

Что есть истина? Для кого как - для эгоиста - истина это прежде всего его осязаемость, его физиологическое начало. Для человека - истина - это прежде всего добро - то есть претворение физического начала в духовное, то есть совершенствование человеческого начала, которое безусловно существует

- пишет Маркова и продолжает невольно заманивая современное массовое сознание уловкой опровержения:

Красивы те формы, в которые вложено прекрасное содержание... Ленин был красивым, потому что его форма содержала прекрасную суть - справедливость (добро). Палач с лицом Аполлона безобразен - ибо суть его... (насилие).

Следующий топос иконографии картин Марковой - человек и растение, человек как растение и человек-растущий. Кущи Райского сада; превращенные в ветви - волосы одного из персонажей (отголосок мифа о Дафне, обращенной в дерево); цветы, ростки - все это включается в автопортрет. "Человек и дерево" назвала Маркова один из разделов своего дневника.

Цветок нежный маленький. В нем радость. Лист зеленый нежнейший. Первенец. В нем откровение, росток сочный и таинственный в красной шкуре. В нем тайна зарождения жизни. Зародыш обезьяны с нежным пухом рыжеватым на голове с таинственно закрытым выпуклым глазом. Оценить каждую шерсточку, как прекрасен он будет.



Интересно, что Павел Филонов советовал своим ученикам читать естественно-научную литературу, среди которой особенно выделял "Путешествие на корабле Бигль" Чарлза Дарвина. Филонов произвел на Маркову сильнейшее впечатление. В ее дневнике встречается не только его портрет, но и рисунок "Семья", где в роли матери и отца вытупают Маркова и Филонов. Такое замещение безусловно можно считать очень символическим. К тому же оно не было вызвано никакими жизненными обстоятельствами.

Иконографическая память Марковой ориентирована на традиционный вропейский набор сюжетной религиозной живописи. На картине собраны рука с гранатом, маслины, кувшин, лягушка и Вавилонская (?) башня, Вертоград с птицами и рука с розой. Избыточность набора символических означааемых, по-видимому, вызвана желанием предельно "ограничить" свое отражение, превратить прозрачный источник живописи в жесткость зеркальной идентификации. Элементы канонической иконографии не оставляют свободного пространства для интерпретации. Вдохновенная жесткость заставляет Маркову работать в это время и над гипотезой Сущности познания. 6 марта 1929 года она выводит зависимость сознания человека от орбиты Меркурия. Влияние уточнения закона тяготения Альбертом Эйнштейном сказывается на введении Марковой афелия и перигелия человека, на центробежно-смещенной композиции "Автопортрета" и многочисленных эскизов этого времени:

Чем больше суть выявленность человека, тем дальше его афелий (считая от Земли) и тем "ярче" упор на перигелий, то есть человек с таким диапазоном берет "разумом" дальше и так же в упор (возвращаясь) к Земле, то есть познание большой и малой величин.

Влияние естественно-научных теорий в среде русского авангарда, увлечение художников проблемами пространства-времени, занятия математикой широко известны. Однако, у Марковой теория относительности приобретает такой личностно-этический характер, что становится еще одним словом любви к своему отражению, то есть, к живописи. Живопись для Марковой является тем источником, глядя в который, то есть глядя на себя, она готова "с собственным телом расстаться".

Я люблю тебя живопись моя, единственная радость и самое большое горе. Я смиренный ученик твой. Я обещаю быть тихой и скромной. Я обещаю прилежно работать и молча принимать твою радость и горе. Мне не нужно пышных вещей, чтоб удивлять людей ими. Я хочу только скромно познать твои радости. Когда меня хвалят люди, мои вещи становятся хуже. И я вижу, что у меня нет еще ничего написанного, но я всегда радуюсь, что я могу еще написать (сделать) и я буду молчать, когда не буду говорить о своих вещах. Я не должна получить за них никакого вознаграждения. Кроме



радости достигнутых результатов (живописных)

- этими словами величайшего самоотречения во имя любви к самой себе Валентина Маркова заканчивает свой дневник.

3. "ВИЖУ Я ТО, ЧТО ЛЮБЛЮ, НО ТО, ЧТО ЛЮБЛЮ Я И ВИЖУ, ТЕМ ОБЛАДАТЬ НЕ МОГУ" / ПРЕКРАСНЫЕ СНЫ БЭЛЛЫ МАТВЕЕВОЙ.

По-видимому, нет ничего более невозможного, чем вообразить чужое сновидение. Сновидение неотчуждаемо от человека, хотя оно всегда остается для человека чужим. Стремление зафиксировать сновидение тем или иным способом - записывать его в дневнике, как это делал Франц Кафка, или зарисовывать, как Альбрехт Дюрер, пытавшийся изобразить свой сон о потопе - делает его еще более неуловимым. Невозможность обладать сновидением, владеть им, равно невозможности обладать в самом сновидении. Это мнимое обладание, так же как и в случае с отражением, является лишь еще одной ловушкой любви к самому себе.

Хорошо известна трудность само-идентификации спящего (один из наиболее ярких примеров невозможности для Чжуан-цзы-человека отличить Чжуан-цзы-бабочки). Можно оставаться на протяжении сновидения наблюдателем, "непроявленным" действующим лицом сна, и, проснувшись, не знать, как ты выглядел(а) во сне. Иногда происходит отождествление с Другим, знакомым или незнакомым, то есть "Я" это и "Я" и "Не-Я" одновременно. И, наконец, можно увидеть себя во сне со стороны или в зеркале, то есть раздвоиться, стать объектом и субъектом зрения, "Я" и "Я-как-не-Я".

Один из снов художницы Бэллы Матвеевой связан с символической идентификацией своего отражения. Бэлла находит себя перед зеркалом (увидеть себя во сне перед ним значит ощутить двойную магию отражения), она дважды смазывает лицо кремом, покрывая свое лицо, "образ" тонкой оболочкой. Иностранная, почти неосязаемая поверхность, связанная с предметом, является согласно Лукрецию Кару, атрибутом призрака вещи:

Есть у вещей то, что за призраки их
почитаем;
Тонкой подобно плеве, от поверхности тел
отделяясь,
В воздухе реют они, летая во всех
направленьях

(кн. IV, 30-33).

Таким образом, сон Бэллы о сне как бы интерпретирует призрачность сновидения.



Эти же призраки, нам представляясь,
в испуг повергают
Нас наяву и во сне...

(34-35)

Призрак не бес-плотен (как считают современное обыденное сознание), он разряжен, разряжен настолько, чтобы, не оставляя следов, сохранять чужой след - след вещи. Недаром слово "призрачный" созвучно в русском языке слову "прозрачный". Зеркало и вода обладают призрачностью (что иногда считается синонимом нереального) и прозрачностью (только прозрачность дает возможность получить отражение. Итак, призрак Бэллы Матвеевой смазывает лицо кремом дважды.

Воздухом так же двойным
называется видение это

(274),

- поясняет Лукреций Кар природу отражения, и немного ниже добавляет:

Но, лишь только мы зеркало видим,
Тотчас приходит от нас до него доносящийся образ,
И, отраженный, опять до наших глаз достигает...

(288-284).

Двойко отразив подсознание, природу отражения, сновидение требует завершенности, и на лбу Бэллы-1 или Бэллы-2 в зависимости от того, кого чьим отображением считать - проступают знаки.

Знаки на лбу всегда несли особую значительность, не случайно выражение "отмечен особой печатью" предполагает что-то вроде воображаемого клейма на лбу. Знаком - последней буквой алфавита "тав" - двойной буквой, несущей в алхимии значение "грудь", отмечались выжившие после битвы воины земли Иудейской. На лбу Бэллы, выжившей в призрачном поединке со своим призраком, проступает неправильный треугольник, обращенный вершиной к носу. Треугольник, расположенный таким образом в манифестированно-знаковой области алхимии означает воду (опять зеркало, отражение...) и влажность (погружение). О, как сладостно это постепенно погружение... в чужое бессознательное!

Зрительные образы в сновидении, а оно, по Фрейдю, "мыслит преимущественно зрительными образами", могут разворачиваться в последовательном действии. Второй сон Бэллы демонстрирует принцип "многоярусности" повествования, характерный для европейской средневековой



живописи, когда персонажи меняют места действия, переходя с "этажа" на "этаж" картины, фрески, миниатюры. Итак, Бэлла едет на машине - такой способ передвижения наиболее соответствует состоянию сна, когда преодолеваешь расстояния, находясь в относительном покое - по крышам двухэтажного города, вид которого постоянно меняется в зависимости от точки зрения на него. Издали сверху (с п-ной точки зрения) город напоминает крепостную, или может быть, Вавилонскую, башню, полую внутри. Свешивающиеся из пустых, нежилых окон полотнища белой ткани, "прошивают" башню насквозь, наподобие театральных декораций шекспировского театра. Башня то тут, то там населена людьми, которые меланхолично и отрешенно совершают какие-то действия с белыми бинтами - уменьшенными копиями больших полотнищ. Сон выстроен по принципу обратной перспективы, когда отдаленные предметы (люди) оказываются больших размеров, чем находящаяся неподалеку сама башня. Обратная перспектива и множественность точек зрения позволяют рассмотреть подробности увиденных в сновидении предметов, персонажей. "Сновидение галлюцинирует", можно повторить вслед за Фрейдом. Многослойность пространства сновидения, предельная отчетливость зрительных образов, позволяют повторить, что ни одно так называемое "реальное" произведение изобразительного искусства, по-видимому, ни формально, ни идеологически, не может сравниться со сновидением. Сновидения не существуют в прошлом, хотя, единственное, что от них остается - это воспоминания. В некотором смысле сам механизм "образования" сновидений напоминает миф об источниках Леты и Мнемосины. Пришедшие к знаменитому оракулу у пещеры Трофония в Лейбадее (Беотия) должны были сначала выпить из источника забвения, чтобы забыть земные заботы, а затем, из источника памяти, чтобы запомнить предсказания. Если для сновидения нет прошедшего времени,

Искусство, - по замечанию Жака Деррида, - принадлежит прошлому, поскольку его память лишена памяти; невозможно восстановить это прошлое... поскольку в воспоминании (Erinnerung) ему отказано... Искусство, подобно мысли или мыслящей памяти, связано со знаком и с символом. И, стало быть, оно имеет дело лишь с абсолютным прошлым, то есть с беспмятным или невоспоминаемым, с архивом, неспособным поместить память внутрь самого себя (Мемуары для Пол де Мана, с. 66, 67).

В пространстве между знаком и символом, перед тем как отправить свое искусство в абсолютное прошлое, Бэлла томится. Она никогда не начинает работать "сразу", не пережив сладостного "затяжного перехода от нарциссического либидо к либидо объективированному" (выражение Фрейда). И только после этого Бэлла начинает писать теплых, золотисто-смуглых натурщиков, оснащенных холодным оружием, и белых холодных, фарфорово-неживых натурщиц, тщетно согревающихся о мех теплокровных

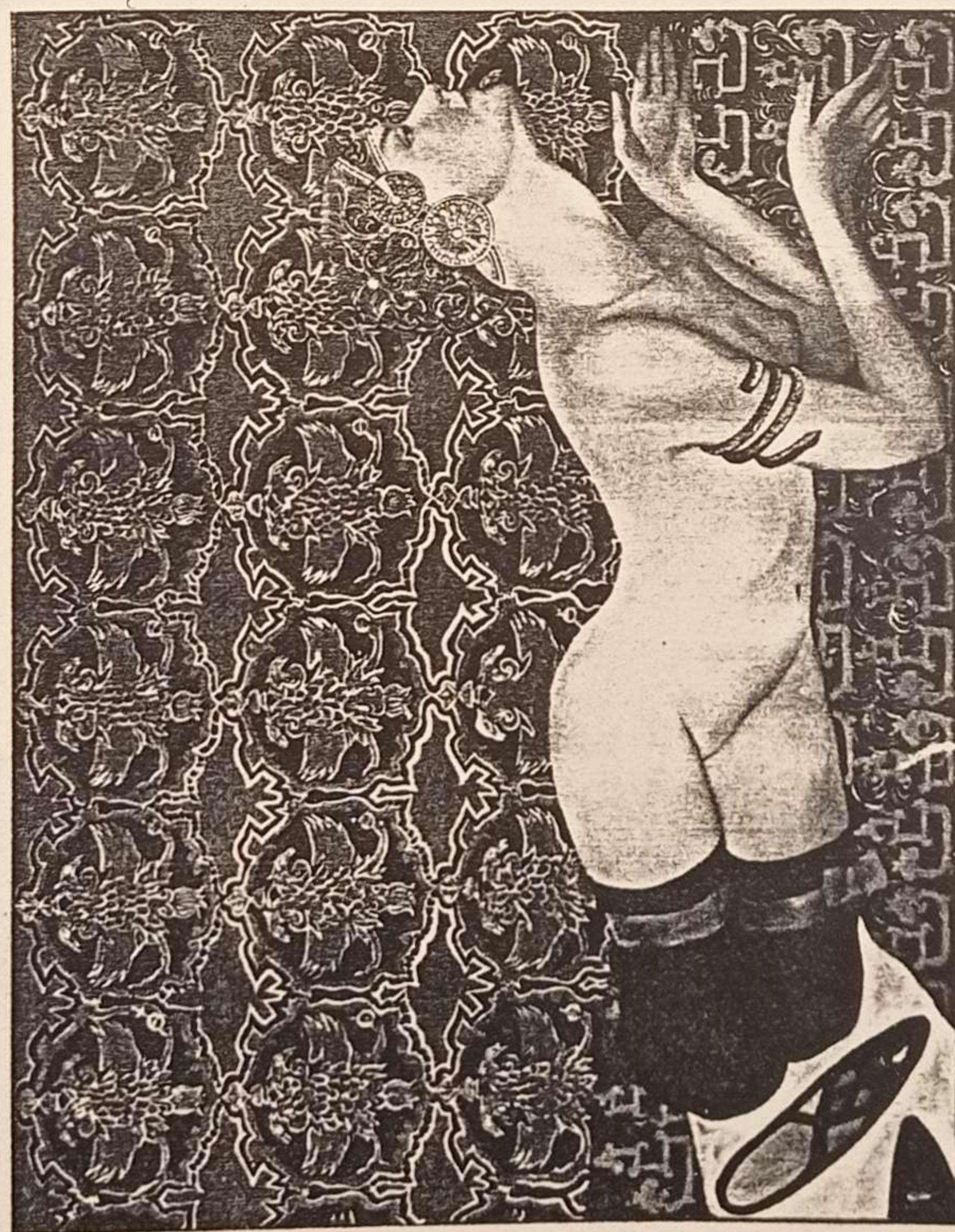
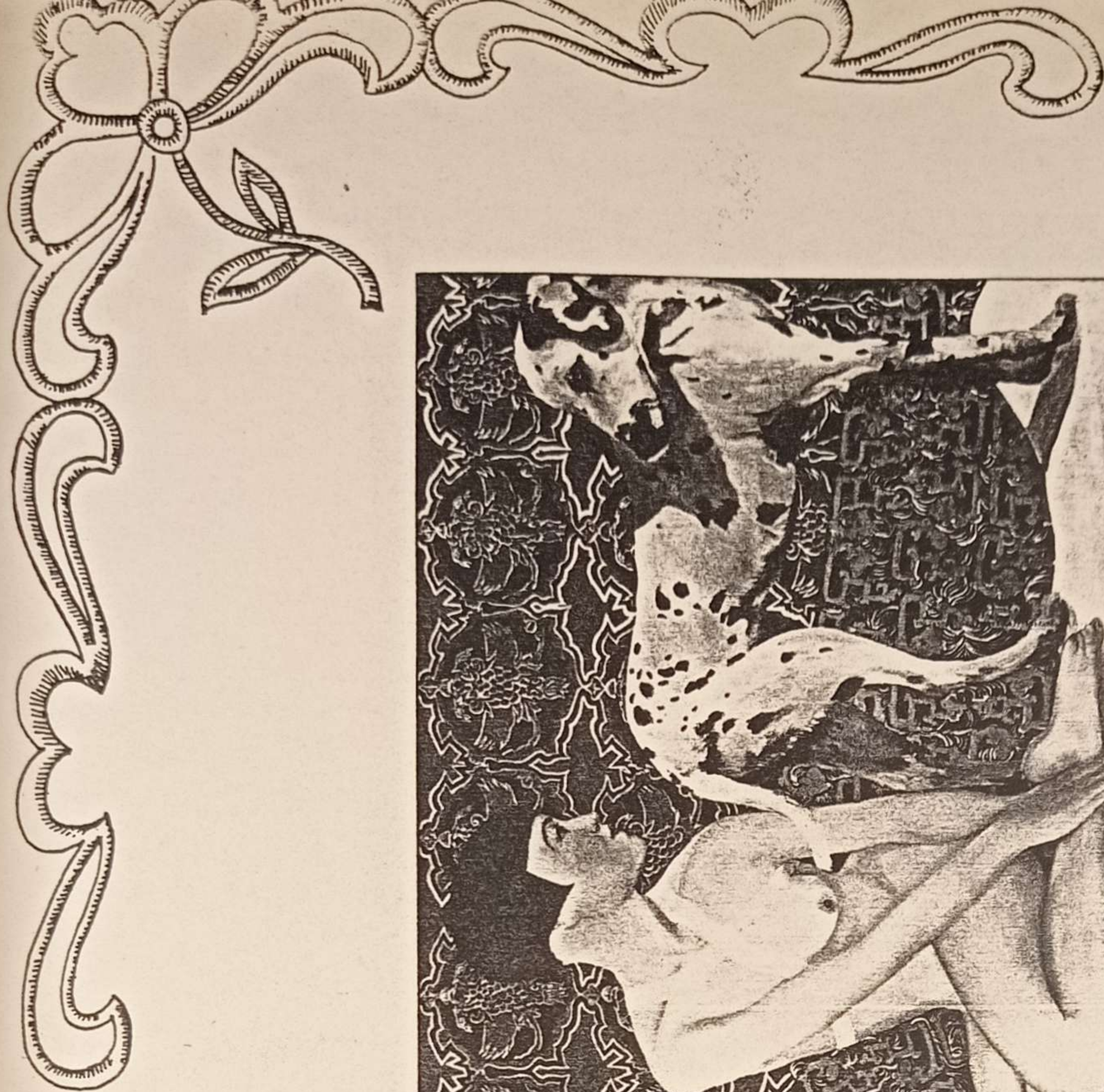
животных. Бэлла предпочитает писать диптихи, находя для каждой картины пару (еще одно отражение). На самих картинах так же всегда не меньше двух персонажей. Бесконечно множа игру отражений, Бэлла делает в картинах отсылки к историческим лицам, своим натурщикам, самой себе. Бэлла соединяет "живых натурщиков" и картины в постановочных слайдах. Отражаясь в своих картинах и отражая себя от себя, через погруженность в себя, Бэлла стремится к тому, что она называет Красотой:

У Ницше человек воображает, что мир переполнен красотой, и забывает, что первоначальный источник красоты — он сам. Я хочу познать свою кость, свое томление, орнамент своей мысли. Подвигнуть к деятельности мыслящих иначе, чем я — источник томления и вдохновения.

.....

Погружаясь в чтение Крестовой и Овидия, зеркально отраженного Крестовой; погружаясь вслед за героем мифа в воды источника; погружаясь в бессознательное, всегда свое и всегда чужое; погружаясь в сновидение и погружаясь в явь; погружаясь в живопись как в сон другого; погружаясь...

июль 1991 г. (Впервые прочитан на конференции
"5. Kunsthistorikerinnentagung in Hamburg")



БЭЛЛА МАТВЕЕВА

ПОСВЯЩЕНИЕ ТВИЗЕ ГОУКС (1901)





ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ



ЕКАТЕРИНА АНДРЕЕВА

"ПРИЗРАК НЕСВЕРШЕННОЙ ДОЛИ"



"То, что называется "классическим", прежде всего не нуждается в преодолении исторической дистанции - оно само, в постоянном опосредовании, осуществляет это преодоление. Поэтому классическое, конечно же, "вне времени", но сама эта вневременность есть способ исторического бытия".

(Х.-Г. Гадамер)

В первом же десятилетии XX века Греция утратила свои права родины современного европейского искусства, и Атика в иерархии святых стала отнюдь не более важна, чем Бенин или остров Пасхи. Античная красота еще в романтизме XIX века разделила свои привилегии с другими историческими эталонами красоты, а в 1910-х годах была и вовсе вытеснена антиклассической эстетикой модернизма. Аполлон Мусагет уступил Аполлону "криво-Чернявому" /1/.

Признаки оживления интереса к идее классицизма в 1920-х годах были сразу квалифицированы некоторыми исследователями как "реакционные", лишенные чувства современности /2/. В культурной памяти оппозиция раннего модернизма неоакадемизму 1930-х годов, в том числе и социалистическому реализму, только усилилась, и они, несмотря на очевидную преемственность, так и остались стоять на противоположных полюсах.

Между тем тенденции модернизма, тяготевшие к идее чистой формы, соответствия функции и конструкции, экономии образных средств - например, конструктивизм или минимализм - сами характеризуются по выражению Д. Бриганти своеобразным "латентным классицизмом" /3/.

Таким образом, классика не вовсе исчезла из художественного мира нашего столетия. В тот момент, когда ее устои были, казалось, ниспровергнуты, ее присутствие или отсутствие на самом деле осознавалось как важная характеристика современной ситуации, как некий симптом, позволяющий поставить верный диагноз. Так, например, рассуждения Ф. Ницше о "грандиозной греческой пробелме", которая обнаруживает парадоксальное стремление к красоте, вызванное меланхолией, болезнью или извращением, и наоборот торжество безобразия как следствие расцвета силы, здоровья и цивилизаторского оптимизма, были, конечно,



обращены не только к истории, но и к надвигавшемуся новому столетию /4/.

Таким образом, классика не вовсе исчезла из художественного мира нашего столетия. В тот момент, когда ее устои были, казалось, ниспровергнуты, ее присутствие или отсутствие на самом деле осознавалось как важная характеристика современной ситуации, как некий симптом, позволяющий поставить верный диагноз. Так, например, рассуждения Ф. Ницше о "грандиозной греческой проблеме", которая обнаруживает парадоксальное стремление к красоте, вызванное меланхолией, болезнью или извращением, и наоборот торжество безобразия как следствие расцвета сила, здоровья и цивилизаторского оптимизма, были, конечно, обращены не только к истории, но и к надвигавшемуся новому столетию /4/.

Превратности судьбы античной традиции в культуре XX века позволяют заметить, что, став одной из явно маргинальных художественных тенденций, неоклассика как идея тем не менее достаточно широко рассеяла свои споры, и ее прямое или опосредованное влияние обнаруживается подчас в абсолютно разных произведениях. Это обстоятельство было использовано в 1980-х годах в теоретических работах, посвященных постмодернизму в архитектуре и пластических искусствах и его неисторической эстетике. В них не только анализировались произведения, декларативно обращенные к античному или неоклассическому искусству (во всех его вариантах от Ренессанса до ампира и символизма), но и выдвигались принципы классификации современного неоклассицизма /5/. В соответствии с этими принципами сам классицизм описывается не как нормативный кодекс форм, эволюционирующий канон; но как уникальная по своим потенциальным возможностям идея, принимающая абсолютно различные исторические и формальные очертания /6/. Каноничность классического искусства заключается, следовательно, в его способности бесконечно принимать интерпретации, которые современность всякий раз "вмещает" в каноническое произведение. Такая поистине уникальная "отзывчивость" обеспечивается или неисчерпаемостью свойств, дающих поводы для новых и новых истолкований или отождествлений, или, наоборот, "божественной пустотой" самого понятия классического. При этом многочисленные прочтения, вмещенные смыслы образуют подобие защитной коры для тела канона, но его своеобразный генетический код может быть выделен в силу условности любых истолкований. Антиисторизм и бесконечная иррациональная релятивность становятся, таким образом, лейтмотивом теории современного квазиренессанса, подвергая сомнению саму аутентичность языка культуры /7/.

X X X



"Искусство (в целом) или, точнее, - прекрасное, если оно обладает каким-то местом пребывания, находится здесь. Но само это "здесь", это место определяется как место, лишенное места."

Ж. Деррида

Релятивность неоклассицизма 1970-80-х годов в известном смысле была подготовлена именно успехами исторической науки и археологической реконструкцией античного мира. Ведь чем более конкретны наши знания об античной Греции, чем полнее воссоздана ее топография, тем однако же более загадочным и необъяснимым представляется феномен античной культуры, так называемое "греческое чудо", наделенное неиссякаемой витальной силой, пережившее несколько своих возрождений, копируемое и, очевидно, не поддающееся копированию. Можно, подобно многим исследователям, задаться вопросом, почему именно античность так важна для европейского самосознания от Ренессанса до сталинизма, почему привлекает именно неоклассическая утопия, а, например, вторая по степени влияния, технократическая, гораздо меньше. Один из ответов - потому что она является своеобразным вызовом человечеству, поскольку античная Греция представляет собой в европейском сознании утопию в полном смысле слова. То есть могущественные, но всего лишь руины цивилизации, сетку археологических раскопок, пассивно сосуществующих с современностью; некое магическое пространство, совпавшее когда-то и одновременно никогда полностью не совпадавшее с географическим. Многим хотелось узурпировать этот "опустевший" земной рай, перенести его на свою территорию из "мертвого", "остывшего" места, как ковчег, но он никому так и не стал подвластен. И если технократическая утопия с годами оказывается во многом достижимой, тайна классического совершенства, загадка античного золотого века не становится понятнее, ведь он и есть, и нет его, в отличие от Луны, на которую, как оказалось, можно действительно слетать. Греция превратилась в нашем восприятии в вечно мерцающее или осциллирующее тело, и именно на этом основана новая глубоко субъективная антропоморфная привлекательность ее классического искусства. Поскольку такой феномен восприятия соответствует переживанию каждым человеком самого себя как одновременно присутствующего и отсутствующего, постоянно и неуловимо меняющегося, исчезающего бесследно. Если раньше соответствие античных форм человеческой психике связывалось с объективной системой пропорций, в которой тело служило идеальным модулем, то теперь в сфере действия антинормативной эстетики рациональные законы уступают



перед субъективным, подсознательным и иррациональным.

Экстерриториальная классическая традиция стала, таким образом, в европейской культуре архетипической утопией, источником "внеземного" искусства. Квазиренессанс 1970-80-х годов с этой точки зрения представляет собой редкий случай "частной утопии", поскольку в отличие от прочих, уже пережитых в истории вариантов, он лишен притязаний на объективность, рациональную всеобщность и социальную значительность. Обреченность глобальных ренессансных проектов чувствуется особенно теперь, когда неоклассика неискренна и непростодушна. Когда не только художники симулируют "красоту" с заранее очевидными "ошибками", но и неоклассические небоскребы возводятся словно не всерьез, "понарошку", не как Дворец Советов или Рокфеллер-центр. Современная неоклассика представляет собой утопию, хотя и воплощаемую, но осознанную тем не менее как несбыточность.

Чрезвычайно интересна эта ситуация в контексте взаимоотношений искусства и жизни, потому что впервые за всю историю возрождений неоклассические идеи связаны только с миром культуры и гуманитарной мысли и не захватывают идеологию и социально-политические сферы, что, вероятно, явилось результатом слишком мощного социального утопизма 1930-х годов. Утопия в искусстве и жизни, таким образом, разделилась. Искусство как собственно единственная имманентно утопическая практика, связанная с миром иллюзии, оказалось обращено только на себя /8/. Нынешний квазиренессанс распространился в достаточно узком гуманитарном кругу как частное дело художников и критиков, не востребованных обществом в качестве идеологов-демиургов. Он не столько связан с представлением об утопии как грандиозном идеальном проекте, осуществленном в прошлом или обращенном в будущее, сколько с автобиографическим переживанием невоплотимости или несостоятельности идеала, говоря словами В.Соловьева, с "призраком несвершенной доли".

Античные мотивы интерпретируются в современных произведениях как отзвуки несостоявшегося, лишеного возможности сбыться или извращенного мира красоты и искусства. Так, Карло Мария Мариани, самый знаменитый римский неоклассик прошлого двадцатилетия, использует в качестве объектов "возрождения" и "подражания" утраченные произведения, от которых в традиции остались лишь название, как, например, безвестно пропавшую во время перевозки морем в Англию картину Р.Менгса "Персей и Андромеда". Поэтому в его композициях царит фантомная сюрреалистическая атмосфера сна и забвения, отраженная в названии одной из живописных серий "Нельзя будить богов". Любопытно, что античная мифология представлена в современном западном искусстве в основном сюжетами, так или иначе связанными со сферой подсознательного, то есть с психоанализом: главный корпус тем трактует историю Эдипа,



а З.Фрейдю принадлежит заслуга косвенного поддержания классической традиции и образованности. Другой римский художник Луиджи Онтани прославился своими полными нарциссизма живыми картинами, где он представляет то Эдипа, то Леду, то Гермафродита, то Вакха; соединяя в одном лице и автора, и модель, и произведение или (в другом ряду) - и объект, и процесс, и результат наслаждения. Он, таким образом, является публике воплощенным союзом Пигмалиона и Галатеи (автора и модели, творца и предмета творчества); становится живой и, в силу своего далеко не совершенного облика, намеренно жалкой, саморазоблачительной аллегорией полноты и любовной самодостаточности классического искусства. Его соотечественник Витторе Пизани еще откровенно интерпретирует античные мотивы в духе "Vanitag": в большой инсталляции под названием "Театр розенкрейцеров" он демонстрировал гипсовый макет своего родного острова Искья, что в Неаполитанском заливе, залитый "метафизическим" белым светом и синей краской International Klein Blue; этот весьма двусмысленный "образ родины!" представлял собой ни что иное, как аллегория "Острова мертвых" Беклина или страшного царства Персефоны, описанного в "одиссее" /9/.

Нетрудно заметить, что все эти примеры восходят к идеям символизма и декаданса рубежа столетий, и неудивительно, что вторым по времени центром неоклассицизма после Рима стал в конце прошлого десятилетия Ленинград.

Х Х Х



"Тептелкин востепенулся. - Петербург - центр гуманизма, - прервал он рассказ с места. - Он центр эллинизма, - перебил неизвестный поэт".

К.Вагинов

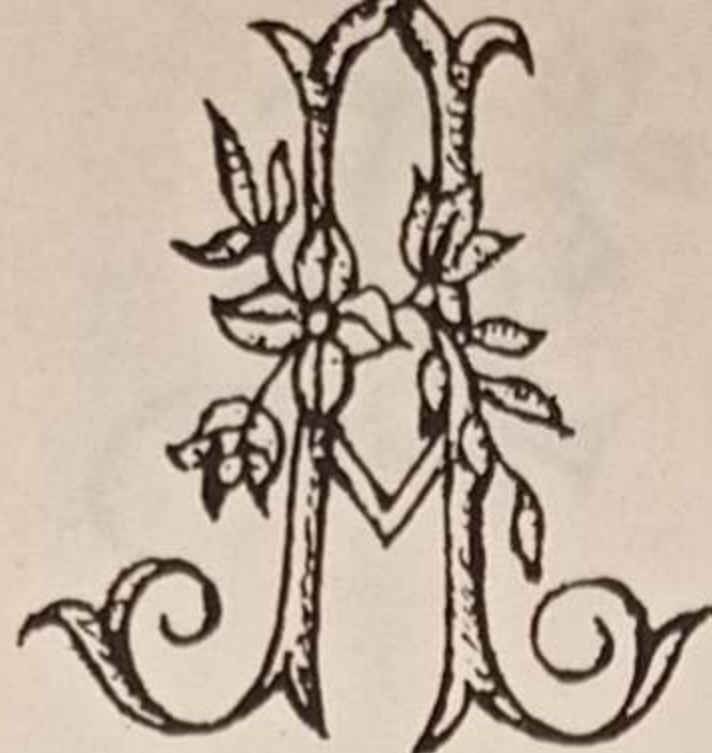
Миф Петербурга с самого своего появления в XVIII веке был отмечен уже упоминавшейся выше двойственностью классического начала: пребывания "здесь и не здесь", явно нездешним по отношению к окружающей природе совершенством. И к тому же с самого начала в превосходно осуществленном утопическом проекте идеального города жила "гениальная ошибка", которая грозила столице безвременным обветшанием или даже превращением в руины. Это не могло не наложить отпечатка на исторический образ города и его культуры. Неслучайно все мемуаристы первого двадцатилетия нашего века сходятся в том, что никогда классическая красота Петербурга не была такой явной, как в 1918-21 годах, когда он пребывал в полном запустении. И подобно тому, как наиболее утонченные произведения поздней греческой



классики были посвящены Элизиуму, украшению границы между тем и этим светом (белофонные лекифы и аттические стелы), расцвет искусства Петербурга, связанный с идеей классической красоты, пришелся именно на несколько лет, предшествовавших его упадку как центра европейской культуры; и был несомненно вдохновлен предчувствием этого упадка, даже спровоцирован его ожиданием. И что еще более важно, именно декадентское "эллинистическое" по духу переживание бытия, его быстротечности, ценности индивидуального и мгновенного в классическом образе, способствовало контрастному соединению холодности и строгости стиля петербургского искусства с глубоко гедонистическим, ориентированным на уединенные частные радости чувством жизни. Грандиозные ампирные декорации столичной архитектуры побуждали и учили любить все изысканно камерное, и под сенью их великолепия неудержимый процесс эстетизации заканчивался потерей вкуса, тяготением к кичу, наслаждением безвкусицей, то есть распадом красоты; что и составило особенность изобразительного сладострастия "Мира искусства".

Поэтому декадентская идея неоклассики как частной утопии вполне соответствовала особенностям "местной культуры". Но, в отличие от современных западных аналогов, в сущности восходящих к концептуальному искусству, традиция ленинградского "неоакадемизма" характерна не столько "ученостью" и аналитической ориентацией, сколько стремлением на свой лад к прекрасному, к ценности визуальной гармонии /10/, но при этом также сознательным или неосознанным балансированием на грани кича.

Основателем и вдохновителем неоакадемизма является Тимур Новиков. В 1989-91 годах он сделал серию текстильных коллажей в неоклассической традиции, которые отличаются тонким пониманием античного геоднизма, заключенного в наслаждении лаконичными формами и нюансированной игрой фактурных поверхностей. Ведь скульптура, также как и произведения из тканей доставляют не только визуальную, но и тактильную радость восприятия, которая, возможно, была одной из причин расцвета греческой пластики. Так, из коллажей - "Аполлон, Кипарис и Гиацинт" - представляет собой роскошную шаль, средоточием узоров которой является нашитая репродукция с картины А.Иванова. Одно произведение искусства таким образом зримо и любовно украшает другое, они словно бы льнут друг к другу и почти неразличимо сливаются в мареве декоративной красоты. Единственная и откровенно диссонирующая с красотой черта - банально грубоватый зигзаг швейной машинки, соединяющий детали - как раз и вводит тему домашней прелести и уюта в классическую гармонию композиции /11/. В коллажах "Нарцисс" и "Павильон фон Гледена" античные мотивы играют роль своеобразных любовных улик, приоткрытых знаков чувственной истомы, полуиронических намеков на полускрытые соблазны и прелести. Например, в качестве центральной



детали "Павильона" использована фотография с оригинала фон Гледена, "документального" изображения недолговечной и, как бы теперь сказали, симулятивной Аркадии 1900-х годов /12/. Полускрытое тканью лицо Нарцисса - из этой череды намеков - обнаруживает, насколько условно современное обращение к классическому канону, позволяющее акцентировать смысл за счет "сокрытия" главной детали, то есть иррациональным путем.

Мотив историко-биографической детали-улики восходит к традиции "Мира искусства", особенно к живописи и графике К. Сомова и Л. Бакста; к распространенному тогда "обиходному" восприятию истории и мифологии, приоткрывающему современникам картины чувственной полноты былой жизни. В сущности, неоклассические образы в искусстве Тимура - такой же повод для завуалированного автопортрета, как безмянные маркизы для изощренного воображения Сомова.

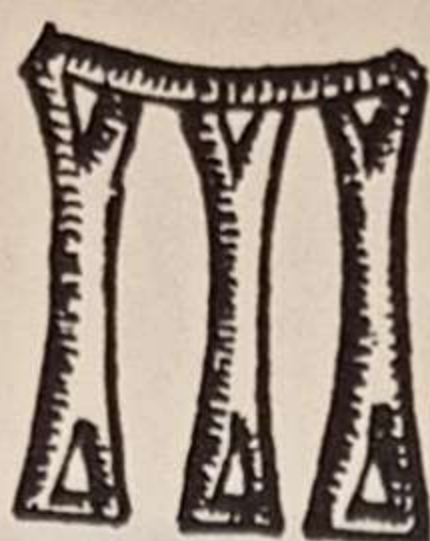
Однако традиция исторического - или самоописания языком любовных раритетов и сувениров /13/, понимания красоты как прелести и неги, а произведения как своего рода любовного фетиша преломляется через эстетический опыт советской жизни, которая могла сильно стимулировать лишь одну из черт эстетизма начала века - тяготение к "скурильному", то есть к кичу. При этом раритетный исторический кич оказался не более привлекательным, чем вполне демократический современный. Благо советская жизнь, искусство и промышленность производили на свет самую невообразимую "безвкусицу". Стремительное расширение и демократизация сферы безвкусицы привели к тому, что, если в начале века в коллекцию скурильностей попадали в основном предметы тиражного или кустарного производства XVIII-XIX веков (гравюры, статуэтки, открытки, фантики и проч.), то к 1980-м годам уже трудно стало найти произведение искусства, особенно старого, которое нельзя было бы выгодно использовать в симулятивно-красивой композиции. Благодаря опыту кино 1970-х, его нарочитому метафорическому неисторизму мы не можем отделаться от ощущения присутствия кича даже в самом обильном шедеврами античном, ренессансном или романтическом искусстве, "растиражированном" кадрами знаменитых фильмов; наподобие того, как в XIX веке в сущности кичевые "живые картины", прообразы перформансов, "тиражировали" популярные произведения живописи. Поэтому в некоторых случаях кичевая составляющая оказывается в современном неоакадемизме доминирующей. Так, варварский вариант "обиходной" или сугубо частной интерпретации классики достаточно простодушно и в то же время цинично демонстрируется в серии фотоколлажей на ткани с кружевами и вышивками работы Сергея Бугаева. Аналогичная по типу понимания проблемы античности как частной утопии работа есть и у Андрея Хлобыстина. Она представляет собой гипсовую отливку Аполлона, обклеенную игрушечными зайчиками, собачками,



котятми и покрытую поверх этих невообразимых наростов белой краской. (В другом графическом варианте развития той же пластической идеи "тело" Аполлона составляется из детских рисунков автора). Тактика использования кичевых деталей в "неоакадемизме" весьма разнообразна и уже имеет собственную традицию, в историю которой полезно сделать экскурс, выбрав в качестве примера искусство Тимура Новикова. Апология красоты нуждается в разрешении вопроса - что теперь способно служить материалом для произведения, несущего идею прекрасного, что следует подразумевать под некогда очевидным выражением "прекрасные формы"? В последние годы самый известный ответ на него дал Э. Уорхол, к которому часто апеллирует Тимур и его последователи "неоакадемисты". С личностью Уорхола связан не только культ дружбы, но и идея возвращения красоты в искусство модернизма, красоты "большого стиля" и того, что определяется словом "fashion". Идея Уорхола превратить рекламу в строгую классику, сделать витрину таким же национальным символом прекрасного, какими прежде служили храмы и музеи, была актуальной в период приступа нарциссизма современного общества, упивавшегося своим коллективным отражением на телеэкране и идеальным образом на рекламных щитах вдоль автобанов. Так, в 1955 году Р. Барт пронцательно заметил, что совокупный творческий потенциал современности, вмещенный в новейшую модель Citroena, позволяет сопоставить автомобиль с Кельнским собором, вобравшим в себя креативную мощь средневековья. В позитивной эстетике поп-арта современный жизни - сфера мусора. В раннем творчестве Тимура кичевые и мусорные элементы соседствовали, и это продолжалось вплоть до появления "аккуратных тенденций" в искусстве "Новых художников" и "неоакадемизма". Тогда выбор был определенно сделан в пользу кича.

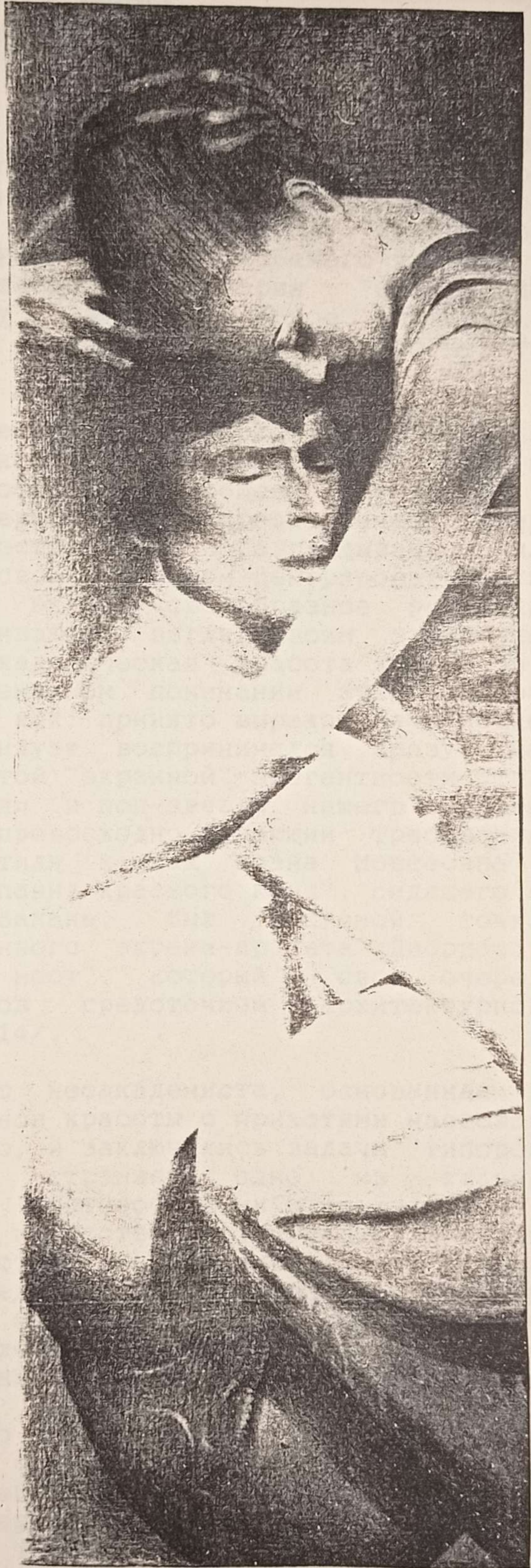
Проблема аранжировки кича в "красоту" не только сложнее (она требует знаний, изощренного вкуса и чувства меры, в то время как использование мусора позволяет работать в необязательной экспрессивно-импрессионистической манере), но и интереснее, поскольку кич - как не просто отработанное, а буквально вторичное культурное сырье имеет собственную мощную сферу ассоциаций. Если мусор в силу своей отработанности лишен функциональных качеств и является чистым эстетическим материалом, то в кичевых объектах их функциональный, жизненный, антикультурный строй остается исключительно сильным и требует трансформации. Стратегия поп-арта в гиперболизации кичевых мотивов, в переводе утилитарной рекламной графики в "абстрактную" графику: в абстрагированный раппорт орнамента, утративший идеологический или телеологический характер сохранивший только формальную отточенность.

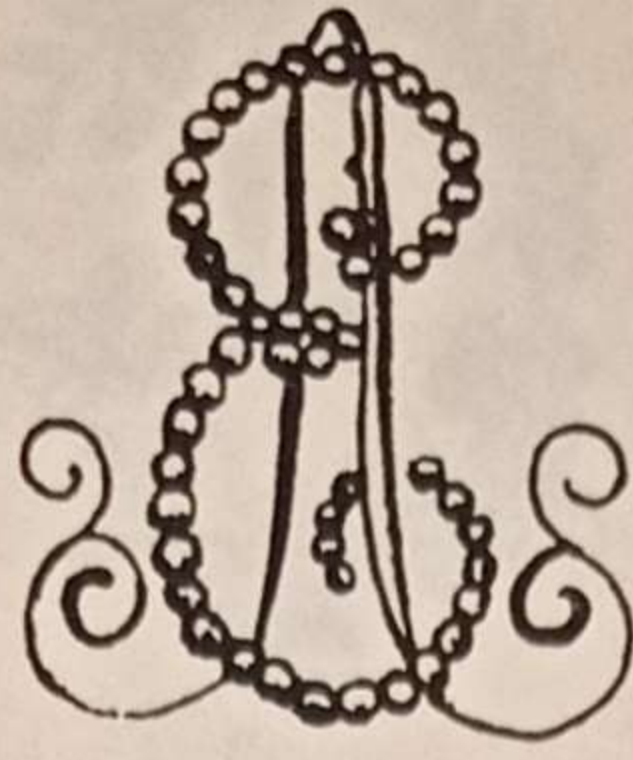
Придерживаясь уорхоловского широкоэкранный масштаб произведения, своего рода рекламного классического grand



style, Тимур отказался от использования приемов и техники искусства в качестве "остраняющего" средства: вместо шелкографии остался открытый материал - ткань; вместо репродуцированного с увеличением размера и тем самым "возвышенного" художником кичевого мотива - его не подвергшийся серьезной трансформации аналог (аппликативный знак-пиктограмма) или сам по себе кичевый объект (театральная афиша, билет на gay-party, реклама косметики и т.п., иногда "стиаринный", например, фотография). Так, изящные фотоколлажи из серии "Приключения Оскара Уайльда" непосредственно экспонируются на активном фоне "буржуазных" шелковых покрывал с цветами и бахромой, которые благодаря естественному консерватизму такого эталона красоты отдаленно напоминают безымянные викторианские прообразы. Тимур таким образом "испытывает" созданную им "красоту", гармонию сомасштабных форм прививкой кича. В "Приключениях Оскара Уайльда" этот принцип "просвечивания" искусства кичем, их взаимного обрамления, проводится неукоснительно и в самих фотоколлажах. Знаменитый эстет, автор "De profundis" ("Оскар Уайльд в тюрьме") в романтическом костюме с волосами до плеч "стоит" за решеткой ренессансного окна, символизирующей тюрьму любви и плен искусства, добровольным узником которых он себя сделал; этот изысканный центральный мотив "заключен" художником в рамочку-вышивку, явно диссонирующую своей рукодельностью с его элегической интонацией. В композиции "Оскар Уайльд и птицы" фоном для задумавшегося писателя служит рельефная бумага с бидермайерным узором из толстых птичек, пародийно напоминающих трагическую фантазию о соловье и розе. Неожиданным результатом привнесения инородных или "извращенных" способом сочетания эстетических элементов становится историко-культурная достоверность произведения: в данном случае впечатление сентиментального викторианского фона, на котором разворачивалась история жизни писателя, превосходно эстетизированного им в экстазе католического панэстетизма "De profundis". В аранжировке Тимура кичевые детали утрачивают свою вульгарную пассионарность, дух парвеню, сохраняя при этом обаяние дорогих сувениров. Художник обнаруживает их "телеологию" - все то же стремление к красоте, искаженное неправильными средствами выражения, квинтэссенцию прелести в их природе - и "окрашивает" ими лаконичную гармонию целого, сообщая ей органическую завершенность. Кичевые элементы, таким образом, выполняют здесь роль своеобразного семантического и формального энтазиса.

Эффект инородного (иногда намеренно внехудожественного) нюанса, задающего тон композиции, которым пользуется Тимур, также восходит к культуре начала века. Именно тогда в кругу художников "Мира искусства", петербургских последователей О.Бердсли и О.Уайльда в "стилизме" и "дендизме" сфера околхудожественных кунштюков была осознана как важное историческое





свидетельство о культуре, как "бессознательное" высокого искусства. Литературной эпитафией этой петербургской моды можно считать образ хранителя музея "безвкусицы" Кости Ротикова, героя "Козлиной песни" К.Вагинова. Именно его Тимур упоминает как "дедушку" своего любимого ученика и последователя Дениса Егельского. Теория "безвкусицы" сообщила банальному кичу совершенно новое значение в культуре - суггестивного отпечатка исторического "чувства жизни".

Важным отличием современной "красоты" от ее камерных эталонов начала века является ориентация произведений на большой масштаб, несмотря на общее тяготение к "интимности" образов: камерная деталь предназначена теперь не для долгого сладострастного разглядывания или "гутирования", но должна своим силуэтом центрировать некий намного превосходящий ее экран, своеобразное рекламное табло, мгновенно останавливающее взгляд своим загадочным совершенством. Новая неоакадемическая красота должна быть элегантно в самом современном понимании этого слова, чтобы ее лаконичный или, как принято выражаться в модных журналах, "классически" силуэт воспринимался сразу, как пиктограмма. Источником этой "экранной" элегантности стало искусство признанного денди и поп-звезды нашего столетия Э.Уорхола. И неслучайно превосходно отвечающий требованиям такого изобразительного стиля коллаж Ивана Мовсисяна с изображением юноши из "Купания красного коня", сидящего на не менее знаменитом банане, был фокусной точкой гигантского импровизированного экрана-пролета Дворцового моста в акции "Разводной мост", который в свою очередь стал на несколько часов средоточием архитектурного ансамбля в сердце города /14/.

Эстетика современного неоакадемиста, основанная на сочетании элитарных эталонов красоты с прихотями массового вкуса, (в чем, собственно, и заключались задачи "типовой" академической живописи), устраняет одно из главных противоречий модернизма в противостоянии масс-культуры и авангарда и возвращает искусство в ситуацию большого стиля. Поэтому важное место в нем отводится синтетическим формам творчества, соединяющим откровенно массовую ориентацию с крайним индивидуализмом самовыражения, например, танцу. Тема балета всегда была одной из главных в искусствах, ориентированных на красоту как ритуал и театральную декоративную метафору реальности, некую декорацию жизни. Искусство танца еще у греков считалось адекватным способом символизации двух главных экзистенциальных сущностей: смерти и любви. Эпохи, отличавшиеся сложной перверсивной чувственностью, находили свое воплощение как в танце, так и в самом образе танцовщицы, который позволял насладиться мимолетным отражением прекрасного, его виртуозностью и вместе с тем полной пустотой, заученной декоративностью и автоматизмом движений балерины-копеллии и всего "заводного" спектакля.



Недаром, в отечественной традиции, противостоящей идеям гедонизма, абсолютная красота классического балета считалась пустой, то есть мертвой /15/, и напротив, в представлениях декаданса именно тленность прекрасного была секретом его прелести. "Балетная серия" Дениса Егельского, вызывающая в памяти как шедевры В.Серова, так и демократически предметы балетного культа - фотографии балерин, которыми всегда и без всякой меры бывают украшены их комнаты в фойе театров, почти буквально артикулирует эту двойственность природы балета: тактильное ощущение поверхности, ее иллюзорную чувственную негу, но и метафизическую пустоту, на которую наложена, как полупрозрачный экран /16/.

* * *

Эти работы возвращают нас к существу современных представлений о классическом начале, о его "пустоте", внеисторичности, и, вероятно, следует остановиться на том, какое место займут произведения 1970-90-х годов в корпусе неоклассических скульптур и картин, как соотносятся они с телом исторической традиции ренессансов.

Одним из ответов могла бы послужить притча, рассказанная Лукианом в сочинении под названием "Две любви". Там речь идет о том, как три приятеля посещают храм Афродиты на Книде и любуются статуей богини: "Когда мы насытились зрелищем, - рассказывает один из них, - и перестали удивляться, то увидели на одном бедре пятно, выделявшееся, как грязь на одежде; белизна мрамора вокруг особенно подчеркивала его безобразие. Стараясь повернее угадать истину, я подумал, что пятно, которое мы видим, появилось на камне от природы: ведь и камни не избавлены от изъянов, и часто судьба мешает им достигнуть совершенной красоты. Итак, я считал, что мрамор загрязнило природное черное пятно, и удивлялся, как Пракситель скрыл этот портящий красоту камня изъян среди таких частей тела, которые меньше всего могли его выдать. Но стоявшая неподалеку от нас прислужница храма рассказала нам невероятную и неслыханную историю. Один юноша довольно знатного рода /.../, часто посещая святилище, в недобрый час влюбился в богиню. Дни напролет проводил он в храме, и сперва всем казалось, что это лишь благочестивое поклонение. Утром, едва из постели, намного опередив рассвет, он приходил в храм и только после заката неохотно шел домой; /.../. Наконец от чрезмерного напряжения своих вожделений он впал в отчаяние: тогда и нашлась дерзкая мысль, которая, как сводня, помогла ему удовлетворить желание. Когда солнце клонилось к закату, он незаметно для присутствующих прокрался и, затаив дыхание, встал неподвижно за дверь, в самой глубине; и после того как прислужники по обыкновению закрыли дверь снаружи, наш юный Анхис оказался заперт внутри. Как рассказать в подробностях о нечестии той несказанной ночи? Ни я, ни кто



другой не сможет этого сделать. На следующий день были замечены следы ЭТИХ любовных объятий, и на теле богини появилось пятно - улика того, что она испытала" /17/.

1. См. манифест А.Балльера "Аполлон будничный и Аполлон чернявый" в "Союзе молодежи", 1913, #3. Любопытно, что в 1910-х годах стали часто вспоминать именно историю состязания Аполлона и Марсия. Одни, как А.Бенуа, не допускали и возможности "реванша" Марсия, другие, более внимательные к современности критики видели в наступавшем модернизме торжество фригийского силена; достаточно вспомнить "Флейту Марсия" Б.Лифшица - акт его символического прощания с "Аполлоном" ради грядущей "Гилеи".

2. Именно так говорилось о неоклассицизме Д.Северини в книге Б.В.Шапошникова "Эстетика числа и циркуля" (М.-ГАНХ. 1926. с.54-55).

3. Я.Кунеллис. Рим. 1991. с.20.

4. Ницше Ф. Сочинения. Т.1. М. 1990. с.51, 54.

5. Одна из таких классификаций обязана своим появлением выставке "Reason and Emotion in Contemporary Art", состоявшейся в Королевской Шотландской академии зимой 1987-88 годов. См. E.C.Fernil. Classicism and Modernism. - Apollo. 1988. Vol.127. #314, p.281. Автором, другой является Ч.Дженкс. Она особенно любопытна, так как представляет собой парадоксальную попытку описать в целом все искусство с 1960 по 1985 год как неоклассическое при помощи понятий "free-style classicism" и "classical sensibility" (См. Ch.Jencks. Post-Modernism. The New Classicism in art and architecture. London. 1987). Последняя категория оказалась особенно привлекательной и в 1988 году послужила названием специального выпуска журнала "Art and Design", где в разделе "Современные классические художники" были упомянуты многие почему-то пропущенные Дженксом знаменитости, например, Генри Мур, Карло Карра, Георг Безалиц и др.

6. Интересно, что автор статьи "Что такое классицизм" С.Морли, кратко описавший все инкарнации классической идеи, чтобы доказать взаимное, несходство ее воплощений в Ренессансе, ампире, символизме, модернизме и постмодернизме, не упоминает о художниках-историках стиля "нео-грек" XIX века, дабы, вероятно, не вступать в противоречие с тезисом о неисторичности классицизма. См.: S.Morley. What is classicism? - "Art and Design". The Classical Sensibility. 1988, p. 81.

7. В сущности, создание новейшего неоклассического мифа, например, в монографии Дженкса, обнаруживает механизм



действия современного мифотворчества, когда миф, согласно концепции Р.Барта, лишает исторической конкретности свои источники, превращая их в "полые паразитарные формы". Однако интересно, что О.Шпенглер, один из авторов новой концепции античности, настаивал на антиисторизме греческого сознания как главной характеристике, утверждая, вопреки распространенному представлению о Геродоте как об "отце истории", что греки были абсолютно равнодушны к своему прошлому и даже не дали себе труда, в отличие от Г.Шлимана, предпринять хоть небольшие раскопки в Микенах или Тиринфе.

8. Можно сказать, что все группы общества уже пережили свою утопию (аристократия в эпоху Ренессанса, буржуазия - в XIX веке, а пролетариат и низшие слои - в XX). Теперь остались одни гуманитарии (художники, литераторы, философы и критики), что и видно по постструктурализму как самой амбициозной культурно-философской системе, совместившей идею собственной абсолютности и идею панрелятивности (от Сверхчеловека к Агасферу). Искусство в этой ситуации оказалось перед выбором: общество признало ошибочность утопического мышления и "исключило ошибку", оно тем самым исключает и искусство как вечную утопию и ошибку, поскольку искусство, начиная с романтизма, само себя отождествляет с ошибкой, видя проявления гения в неправильности или погрешности ("странность" романтической неоклассики XIX века, интерес к "наивному" искусству, "необходимость разучиться рисовать", желание работать вне нормы или *сompo sense*). Но искусство вместе с философией как раз и претендует в этот момент на свое право самоосуществиться как утопия. И, может быть, оно своим муравьиным стремлением воплотить утопию хоть понарошку демонстрирует обществу его самонадеянность и неспособность жить без утопий.

9. Ив Клайн принадлежал к ордену розенкрейцеров и его синий цвет символизирует космогонические стихии. А.Беклин был учителем де Кирико и поэтому является важным культурным героем для современных метафизиков-неоклассиков. Макет "Острова мертвых" представлял собой финальную часть "автобиографии" Пизани, а ее предшествовавшие этапы были связаны с инцестом и андрогинами. Аллегорией инцеста служил фотомонтаж с изображением пирамиды у входа на римское кладбище, совмещенным с репродукцией с картины Ф.Кнопфа, представляющей Сфинкса с лицом сестры и возлюбленной художника Маргариты, который ласкает Эдипа. Римский неоклассицизм недаром получил название "ученой живописи", сохраняя тем самым приверженность академического искусства к сложным концептуальным программам.

10. "Неоакадемизм" часто вступает в полемику с модернизмом (как, например, в работе Т.Новикова "Аполлон, попирающий Черный квадрат"), поскольку годы его формирования (1987-88) совпали с полной и окончательной победой идеи русского авангарда в массовом сознании.



11. С мотивом приоткрытой "раз-облаченной" улики и, с другой стороны, с атмосферой домашнего пространства связан и прием использования второй полупрозрачной ткани, опущенной, как занавес, поверх коллажа или картины ("Адонис" Д.Егелевского; "Балет Кировского театра" Т.Новикова).

12. В.фон Гледен был одним из знаменитых фотографов-эстетов 1890-х годов. Он жил на вилле в городке Таормина, где у него гостили О.Уайльд и Д'Аннунцио, и снимал в "аркадских" сценах юных сицилийских пастухов вместе с тамошними аристократами. После его смерти в 1931 году фашисты объявили его искусство порнографией и уничтожили большую коллекцию стеклянных негативов.

13. Достаточно вспомнить чудесное начало статьи Н.Н.Врангеля "Русская женщина в искусстве": "Душеноч мой, дурачок, дорогая сладкая губки, кот заморский, лев в тростнике, милой, милушка, милая милуша, павлин, радость, mon beau faisan d'or, славной и сладкой, собственной мой милой, татарин, тигр, шалун, сударушка - вот слова ласки, которые говорили русские женщины 18 века своим возлюбленным" (Венок мертвым. СПб. 1913. с.1).

14. Символично, что в другой работе И.Мовсесяна на железной банке "Кэмпбелл супа" с разорванной этикеткой, проступает, как на граверной доске, абрис Венеры.

15. См., например, отзыв о балете Л.Н.Толстого: "Балет же, в котором полуобнаженные женщины делают сладострастные движения, переплетаются в разные чувственные гирлянды, есть прямо развратное представление. /.../ Образованному человеку это несносно, надоело, настоящему рабочему человеку это совершенно непонятно. Нравиться это может, и то едва ли, набравшимся господского духа, но не пресыщенным еще господскими удовольствиями, развращенным мастеровым, желающим засвидетельствовать свою цивилизацию, да молодым лакеям" (Что такое искусство? М.-1898, с.23).

16. Идеи неоакадемизма отразились и в кино. Фильм Ю.Лесника "Экзотика классического" (лето 1891) обнаруживает удивительные совпадения с представлениями об античности и идее танца, распространенными в начале века. Особенно интересно, что совпадения невольные, они являются результатом не ученого подражания или концептуального "присвоения", но самовоспроизводством уже порядком одичавшей культуры. Действие фильма заключается в том, что Владик Мамышев-Монро танцует в костюме Аполлона-музы-ангела на естественной классической сцене - под портиками знаменитых зданий Петербурга (Манежа, Горного института и проч.). Его импровизированный танец-пантомима почти буквально совпадает с описанием плясок Айседоры Дункан, оставленным В.В.Розановым, который наивно полагал, что именно такими были танцы древних, символизировавшие ритуальное совокупление и зачатие от лучей солнца как символа



божественной природы.

17. Неоакадемический комментарий: Смысл приведенного отрывка не вполне ясен; что, возможно, является результатом неизбежного расхождения оригинала и перевода. Так, вероятно, слово "бедро" не точно передает выражение, употребленное Лукианом. Не совсем ясно и отношение самого автора к рассказанной истории, отраженное в двусмысленном словосочетании "нечестие несказанной ночи". Испытывает ли он некоторое презрение к злосчастному юноше, в насмешку называя его Анхисом, то есть счастливым любовником богини, согласно мифологии, отцом ее сына Энея; или в интонации повествования есть оттенок преклонения перед безумцем, решившимся на все из-за своей безрассудной любви?..





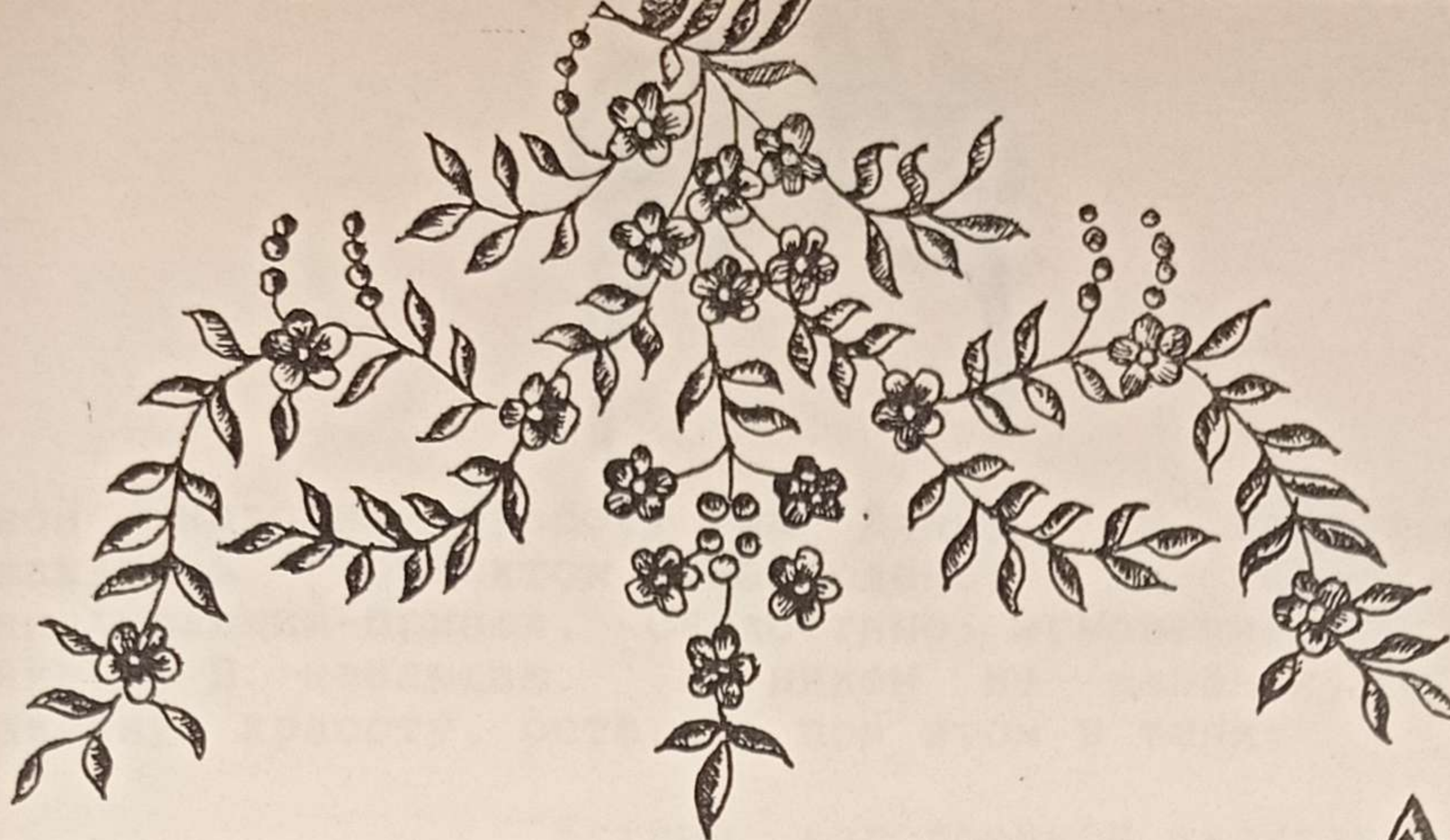
Лурьянел

ЯНГОПАТОЛОГІЯ

PHILIPP OTTO WILHELM 1877-1914
Die Freunde



PHILIPP OTTO RUNGE (1777-1810)
Die Freuden der Jagd



однажды Олеся пересказала мне давно мной забытую историю Дианы и Актеона; закончив свое повествование, она помолчала, а потом добавила: "Знаешь, постфеминизм — это плач по Актеону". Я призадумался, а потом сказал:



ПЛАЧ(Ь) ПО АКТЕОНУ.

Я не призываю вас здесь и сейчас открыть панихиду по герою, начать оплакивать того, кто пал жертвой своего собственного взгляда. И взгляда, отнюдь, не нацистического но. напротив взгляда полглаявающего-за-другим. а точнее. за Другим, или еще точнее, — за Другой. Лианой.

Я не призываю обратить взоры к нему, ибо, тем самым, установив двойной надзор, мы поставили бы себя на его место, а точнее. — оказались бы в весьма двусмысленном положении; наблюдателя и наблюдаемого, то есть, в конечном счете, установили, по крайней мере, — спровоцировали бы слезку за собой.

Но при всем желании увидеть, наконец, самих себя (по крайней мере, посредством этой истории), мы, тем не менее, покинем горизонты наблюдения, с той целью, чтобы, переключив наше внимание с "молодости и красоты" (хотя бы потому, что не пристало говорить нам о возрасте героев), обратиться к холодности и красоте.

К холодности и красоте. Диана. Артемида. Взгляд. Актеона. — вот то, что нас встревожило. Таков предмет беспокойства и заботы.

I. КРАСОТА

Завороженный взгляд указывает красоту, он избирает объект, он наслаждается красотой Дианы, он, этот взгляд, заставляет нас убедиться в точности своего выбора, той точности, которая обеспечивается фокусом этого взгляда глаза-в(ы)бирающего. Я выбрал/вобрал **тебя**. Ты — избрана из того самого единообразного ландшафта, который представляет поле моего зрения, панораму жизненного поля. Избираемое устанавливается на этом полигоне взглядом избирающего: **я** выбрал тебя.



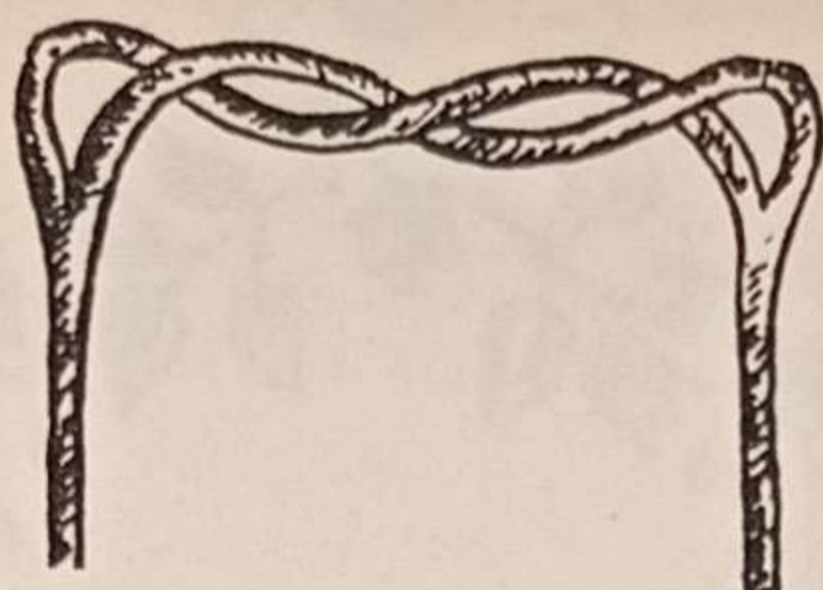
Актеон наводит красоту на Диану. Он любуется ей, наслаждаясь объектом наблюдения и самим-собой-установливающим-прицел. Сладостные мгновения выбора и оценки. Я наблюдаю. Я никем не замечен. Я вижу обнаженную красоту, оставаясь при этом в тени:

“Богини девственной округлые черты
Во все величии блестящей наготы,
Я видел меж деревьев над ясными
водами”. /А.Фет/

“Я видел меж деревьев”, я, тот, который в безопасности, тот, кто невидим. Мгновения. Красота не затронута оскверняющим ее откровенным наблюдением, она предана самой себе, она купается в нетронутости своей девственности, вода сохраняет ее целомудрие. Двойственность этой сцены сокрывается вуалью на уровне наблюдателя, его зачарованности, околдованности амбивалентной невозможности. обольщения и уже обольщенности, ситуация эта, во всяком случае, исключает возможность порнографической симуляции. Она замкнута на самой себе, самотождественна и репродуцируема лишь **СКРЫТЫМ** взглядом наблюдателя. Актеона. Я наедине с самим собой. Мое видимое – мое видение. Грезы. Туман, вуаль; нагота покрыта ирреальностью реальности. Богиня. В прозрачной холодности воды. Но, так или иначе, а это виденное, – оно увидено мной (или кем-то другим-мной).

Взгляд охотника (который, впрочем, еще не знает, но может быть уже предчувствует, что обречен (хороший охотник -- всегда уже хорошая жертва)) точен и смертоносен. Смертоносен о двух концах. Совершается, точнее, – вершится преступление. Скопофилия поневоле. По воле случая. Сведение героев и обстоятельств. Но, вуайеризм под запретом, и, стало быть, наказуем. Неизбежность и неотвратимость ситуации: видеть, очароваться в виду случайной необходимости: “так судьбы его направляли” (Овидий. метаморфозы. книга третья. 176). Актеон видит то, чего видеть не должен: – разоблаченную богиню-женщину. Нагота не для глаз. Во всяком случае, земного. Мужчины. Не должно ему видеть купание, и вся лесбийская группа оглашает территорию драмы кошмарным воплем (179): вуаль спала! Взгляд открыт. фетишизация тела в пантеоне заставляет Диану убрать лицо (“назад отвернула Лик”. 188), позволяя возникнуть напряжению, которое возможно обозначить как рождение желания. Однако, выделения желания тотчас подавлено: вступают холодность и красота.

Традиционной для фаллократии автотабуированной формой владения предписывается мужское соглашение, исключющее подглядывание, поддерживается лишь “честный”, открытый взгляд за обладание. Соблазнение



взглядом — поощряемый и в то же время обходной маневр, содержащий всего лишь одно правило оправдания, а значит, и сохранения, — ты не должен быть пойман, признан, взгляд не должен встречаться с взглядом. Но, так или иначе, в скрытой или открытой форме, а оппозиция сохраняется: пассивная женщина (независимо от того, рассматривается она как богиня, или нет) наблюдаема активным взглядом мужчины. Обаяние и сладость скрытого наблюдения: украдка позволяет овладеть объектом *тайно*, украсть его образ, оставив его в неведении, он становится как бы обкраденным необкраденным, схваченным свободным, и так далее. Актеон выступает как провозвестник всех последующих (предыдущих) актов в своей активности: следующий шаг — непосредственное овладение образом, его изображение, захват и удержание: чужое тело становится своим образом. Итериоризация иного во всепоглащающем механизме насыщающего глаза. Чужие владения как свои. Таков результат инфицирующего взгляда. Взгляда-паразита.

Итак, диспозиция: женщина — наблюдаемое, изображаемое. Мужчина — наблюдающий, изображающий.

Однако, направим взгляд Актеона: сладость тайны усиливается предчувствием наказания. Ощущение смерти, опасности сопутствует эротической картине.

2. ХОЛОДНОСТЬ

А что же Диана?

: "Ныне рассказывай, как ты меня без покрова
увидел,
Ежели сможешь о том рассказать". (192, 193)

Возмездие неотвратимо. Оно начинает надвигаться (оно начало надвигаться с первых строк этой истории) в медленном повороте, открывая надежду — безвременную пропасть: — отсрочку. Собственно наказание задерживается. Меч занесен... и не опущен, он описывает границу жизни и смерти (впрочем, он может быть в своем фаллическом облике, что здесь, отнюдь, немаловажно, и границей любви, как это произошло в совсем другой истории, в истории с Сигурдом и Брюнхильдой). Актеон получает возможность, по меньшей мере, рассказать об увиденном (чего он, разумеется, никогда не смог бы сделать), по большей, — получить прощение, помилование, то есть стать милым, получить право на любовь, на жизнь. Диана устанавливает зеркало: она хочет (но поздно, слишком поздно, ибо ее жест и ее речь совершают противоположное) узнать, как именно она выглядит. Увидеть себя, обожествиться, опознать свою красоту, конституироваться глазами другого, имеющего



право мужчины на взгляд. Я вижу себя! Знание о себе наступает как различие: но ты не есть я ("от зеркального я к я социальному". Лакан). Ты, Актеон, отныне служишь моей границей. Границей моего дискурса, моего знания, моего мира. И все это становится возможным ввиду отсрочки, ввиду холодности (борьбы за холодность, ибо зарделась богиня поначалу. 184-185), побудившей Диану на вербальное удержание возмездия. Итак, наказание за взгляд откладывается (вопрос) и осуществляется (жест): что это? неуверенность? едва ли. Садизм? возможно. Артикуляционная трещина... То есть, увы... длина отсрочки фактически равна длине фразы ("Ныне рассказывай, как ты меня без покрова увидел, ежели сможешь о том рассказать").

Возмездие! Актеон лишен пола и рода (в смысле *Geschlecht*), он приходит в ужас -- первый при-знак метаморфозы -- лишение (дара) речи. Он лишен при-знака бога: слова. Он кастрирован. Он без языка. Ему оставлен лишь взгляд, но теперь он сможет им увидеть себя, точнее, уже не себя, а не-себя, свой утраченный гештальт. Он неузнаваем. Он самоубийца, раздвоенный на жертву-самого-себя и палача-своих-собственных-собак.

Драма на охоте.

В этом месте можно было бы и остановиться. Но возникают сомнения. Может быть, Овидий, все-таки, что-то замалчивает? Может быть он не в состоянии придти в себя от впечатления, произведенного оглушенным утратой речи Актеоном? Шок. Здесь определенно скрывается какая-то тайна. Может быть она прячется в месте сочленения двух суставов предложения, в паузе, за запятой? : "Он колебался, / / а псы увидали" (206). Неужели встреча Дианы и Актеона, богини и человека заканчивается этим колебанием? Ведь боги и люди не отделены, как это, возможно, должно быть, - их бытие взаимозависимо, переплетено, и, более того, они не только "ищут возможности обольстить друг друга", но и "не поддерживают никаких иных отношений, кроме обольщения" (Бодрийяр). И еще один вопрос: зачем понадобилось Овидию в течение двенадцати строк (с 206 по 224) перечислять собак (кстати, всех назвать ему так и не удалось), бросившихся в погоню за своим бывшим хозяином? Что же "в действительности" происходило в это время, какие события развернулись за кадром, в то время, пока Овидий занимался поименованием своры собак? Может быть не долго пришлось неозофиту Актеону колебаться, а псы заметили его какое-то время спустя?

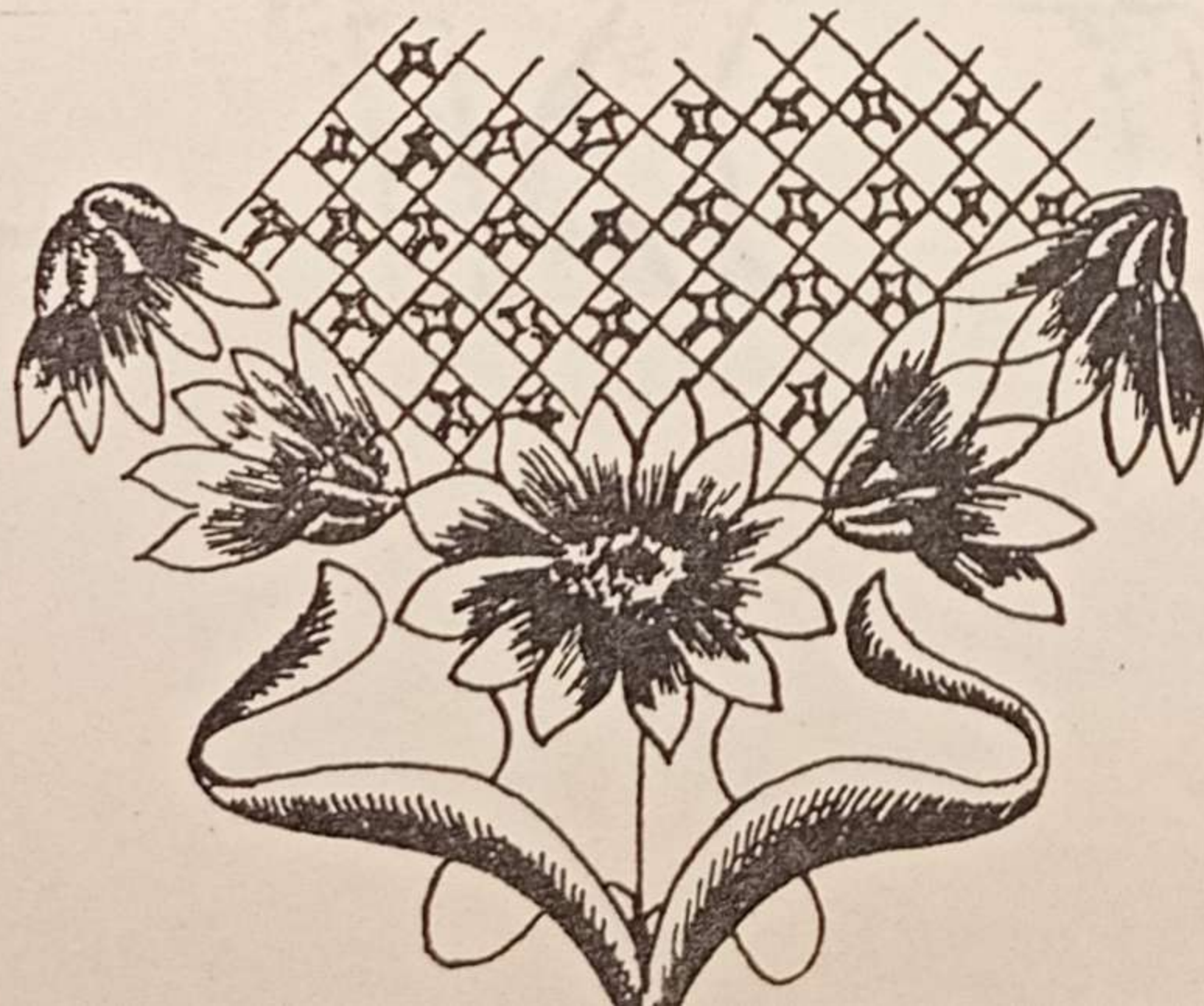
Мы не одиноки в своей догадке.

Пьер Клоссовски изображает Диану наслаждающейся торопливыми и неуклюжими объятьями этого монстра, не человека "с душой человека", а зоображенного, о-без-ображенного зомби. Соблазнение! Ловушка! Месть за взгляд! Превращение совращающее и уничтожающее. Ритуал совращения холоден (как холодны по М.МакЛюину, ритуалы вообще, и как холоден механизм маятника часов по К.Леви-Стросу). Холодный свет богини обольстил несчастного героя. Холодность вечности неотразима. Не уйти ему было от света звезды, от звезды Дианы. Крушение героя и бормотание собачьих имен, находящимся в бессильном ужасе Овидием: метаморфозы Актеона и метаморфозы Овидия. Олень, это красивое, благородное животное (с душой человека) совращено, или, правильнее сказать, соблазнено, соблазнено Дианой, соблазнило Диану, соблазнено самим собой; стираются грани, смешиваются дискурсы, люди, животные, боги, героини, все погружается в сладострастную тьму, нет больше "пассивного, активного, субъекта, объекта, внешнего, внутреннего, обольщение играет с двух сторон, и нет границы их разделяющей" (Бодрийяр), соблазненный и соблазняющий исчезают, оставляя лишь чистый акт.

Итак, только ли для того, чтобы он оказался добычей своих собственных псов (добычей своего собственного взгляда, ослепленного холодным светом вечности и красоты) была произведена с Актеоном метаморфоза? Или, все-таки, будучи покровительницей животных, Диана смогла удовлетворить свои зоофилические устремления скотоложеством?

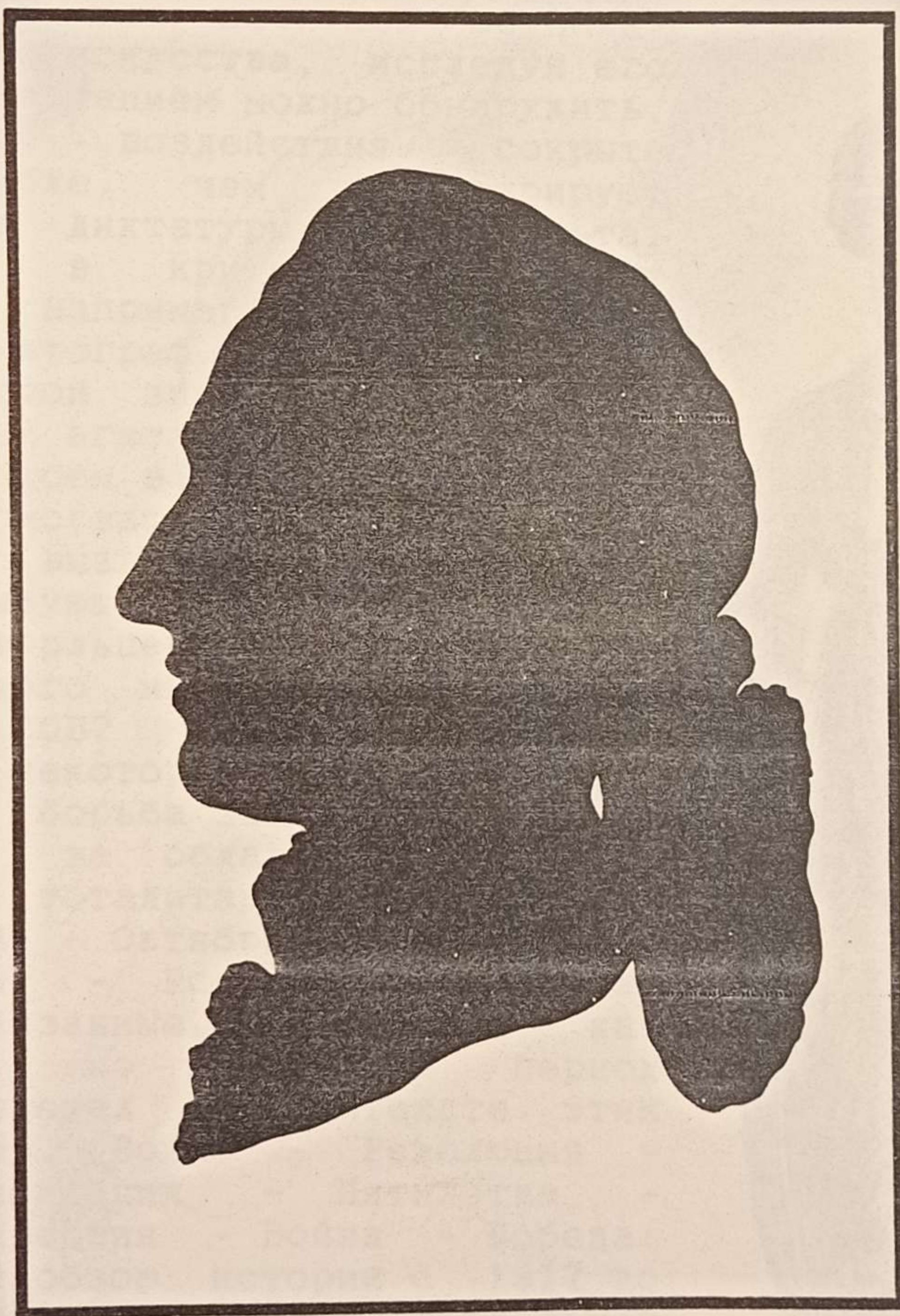
Вопрос остается вопросом, и от этого он не перестает меня мучить. В этой точке, в этом вопросе, в этом дьявольском месте ("дьявольский" означает по-сути совпадение смерти и эротизма". Батай) оргазм, jouissance, "маленькая смерть" предвещает смерть "большую". Смерть во всей ее холодности и красоте.

ИЮНЬ, 1990 (впервые прочитан на конференции "Холодность и Красота" в Доме Ученых, в Ленинграде)





ТОТАЛИТАРНАЯ НАУКА



ИРЕНА КУКСЕНАЙТЕ

МАМА

Возвращаясь к уже набившей оскомину теме тоталитарного искусства, исследуя его непревратно, с удивлением можно обнаружить, что сила его воздействия сокрыта значительно глубже, чем демонстрирует кряжистая фигура диктатуры пролетариата. Любопытно, что в критический момент истории, ВОВ, например, агитационное искусство (кинематограф, плакат и так далее) меняет свой знак с мужского на женский. Советский агитационный плакат 20-30-х гг. своим героем в большинстве случаев избирает красногвардейца, летчика, крестьянина, либо вызвавших о помощи, либо настоятельно требующих действия ("Ты - записался добровольцем?"). Что же мы видим, вернее кого мы видим на лучших плакатах периода ВОВ? Заметим, что Война, как и Родина, в некотором смысле понятия близкие: Война - борьба за территорию, то есть за Землю, за обладание Родиной-Матерью. В нашем тоталитарном сознании Мир - Война, Первомай - Октябрьская революция, Неизвестный солдат - Родина-Мать понятия неразрывно связанные, так как непродолжительный, но насыщенный период нашей истории прошел в контексте этих бинарных символов. Война - Революция - Война - Электрификация - Пятилетка - Спартакиада - Репрессия - Война - Победа: вот конспективный обзор истории с 1917 до 1945 гг. Родина-Мать выступает центральной фигурой в искусстве военного (ВОВ) и послевоенного периодов. В скульптуре Веры Мухиной 1941 года представлена монументальная фигура Родины-Матери, величаво возвышающаяся над маленькой фигурой защитника родины. Попробуем разобраться, чем мотивирован такой выбор



главной героини советского эпоса.

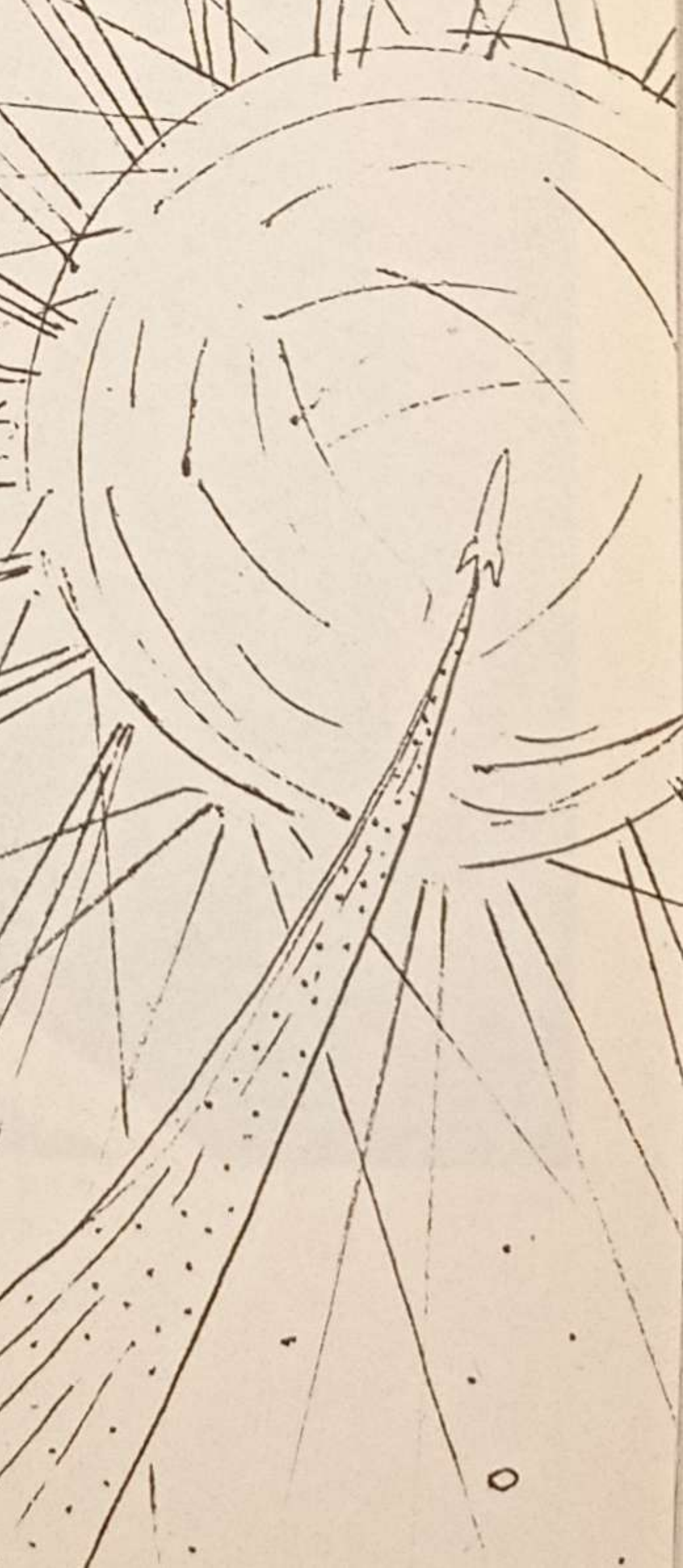
Учитывая отеческий комплекс Сталина - Отца Народов, логично было бы увидеть на агитационных плакатах в 1941 гневный взор Иосифа Виссарионовича, требующего защитить честь и достоинство Революции, но... Это "но" было решающим. Появление плаката "Родина-Мать зовет" демонстрирует понимание знатоков советской семантики всей степени ответственности и риска: перед активным Vaterland, с его мускулатурной помпезностью парадов, факельными, motherfuckerными шествиями, педантичной организованностью и железной дисциплиной, образ Отца Иосифа, с его изъеденным оспой лицом и манией преследования, мог не устоять, если бы на помощь стране не была призвана архаическая душа земли, - Родина-Мать. Боевой клич "За Родину! За Сталина!" демонстрирует нескромность вождя, возжелавшего присвоить право стоять в одном ряду с такими мощнейшими архетипами как Родина и Мать. Мать прощает многое, но не козлецу. На борьбу с похотливым до русского тела Vaterland Родина-Мать бросила лучших своих витязей - Русский Мороз и Русский фатализм Хуй-С-Ним. И было... Как нельзя лучше образ Родины-Матери запечатлен в Волгоградском монументальном комплексе, воздвигнутом во славу первой победы Родины-Матери над Vaterlandom. Это не меланхоличная Аленушка, не бесстыжая Синеблужница, а Амазонка-Воительница, готовая сражаться за свою честь до последнего вздоха Насильника. Ведь Насильник-Третий Рейх к тому времени уже оприходовал Европу. Эти отношения четко прослеживаются в родовых соответствиях ключевых понятий в русском и немецком языках: Война (ж.р.) - der Krieg (м.р.); Родина-Мать (ж.р.) - Vaterland (м.р.). Возможно, это и явилось основной причиной войны. Это противопоставление проявилось и в искусстве. Адольф Гитлер безусловно был очарован эстетикой и героикой классицизма Древнего Рима. Олицетворение его Германии - воинствующие красавцы, возлюбленные Марса и Аполлона. В этой связи неслучаен культ огня, стихии этих богов. Достаточно вспомнить грандиозные ночные перформенсы с факелами, целиком и полностью спроектированными главным художником Германии Адольфом Гитлером. Сколько трепетного внимания им уделялось дизайну

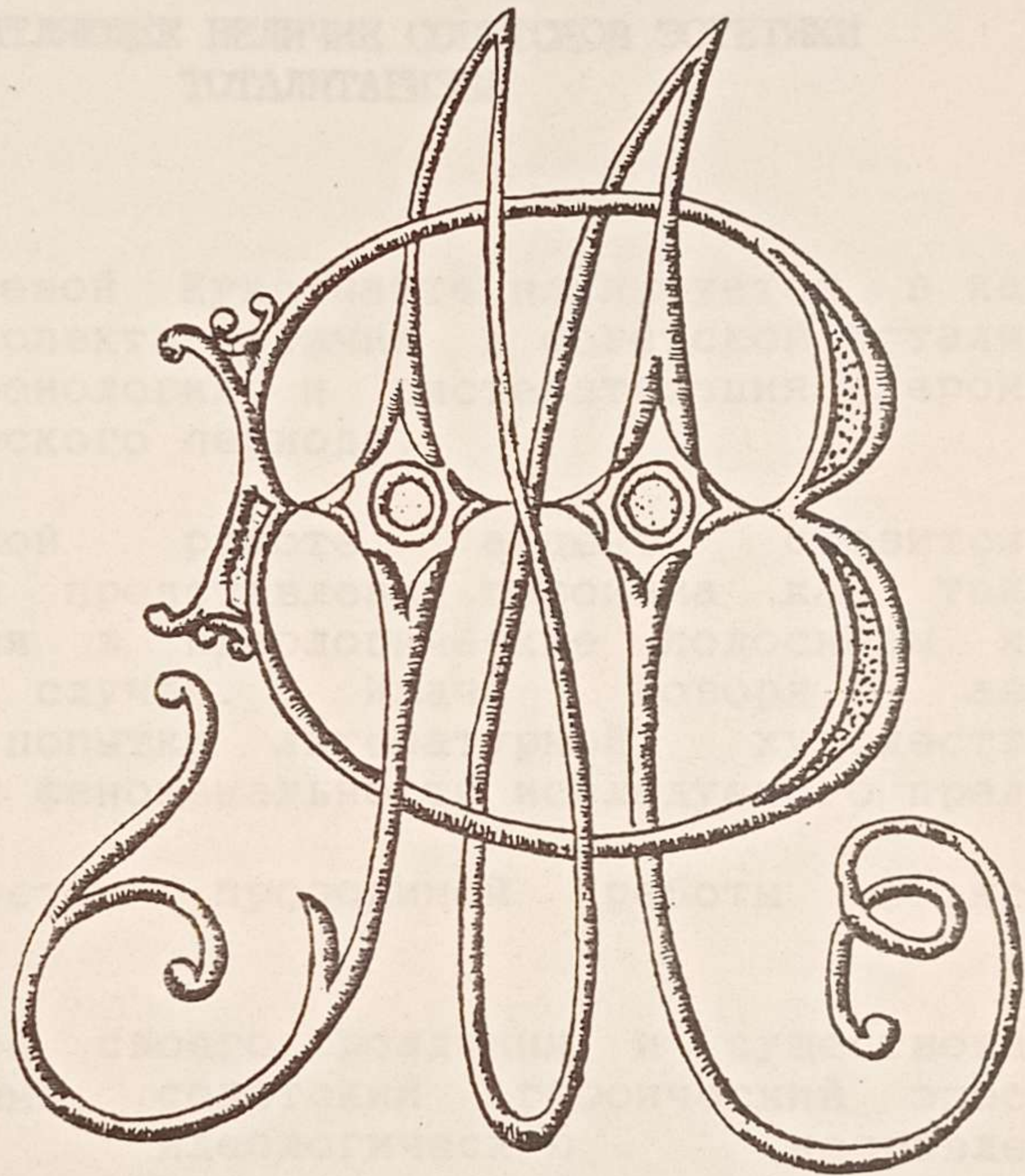


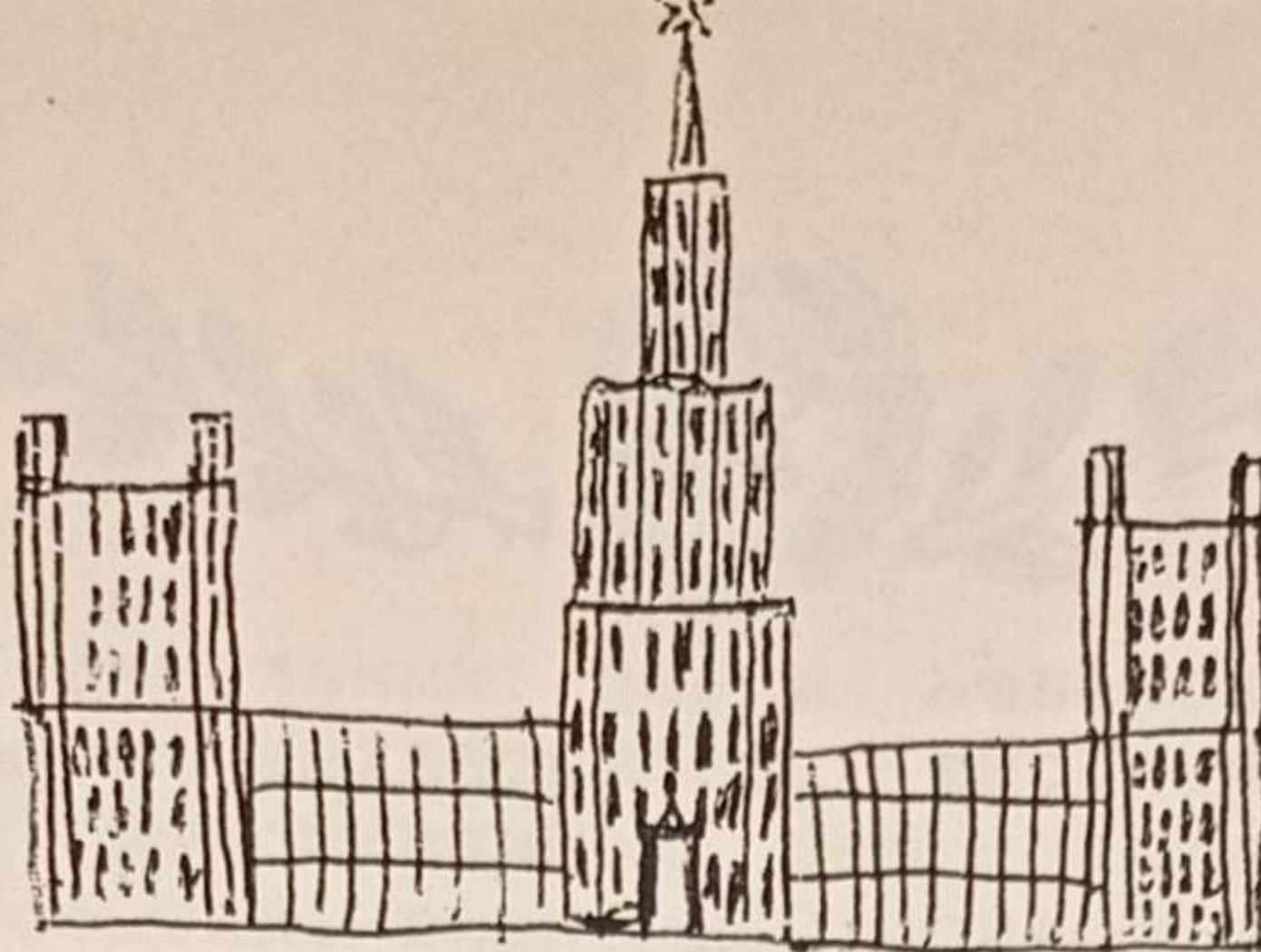
военного обмундирования (на всех уровнях, вплоть до почтальонов и егерей! Неслучайно использование римской символики в геральдике Третьего Рейха. Тесные дружеские узы с незабвенным Муссолини также намекают на любовь Адольфа к покоренному некогда германским Варваром Римлянину. Достаточно невыразительно на этом марширующем фоне выглядит немецкая женщина того периода, крупная, но малоактивная Гретхен; и на живописных полотнах, и в монументальных композициях, и в кинематографе она весьма пассивна. Она лишена высокой политической и идеологической значимости: она призвана производить белокурое потомство, и иногда восхищать своей тонкой красотой, как это было в случае с Марлен Дитрих. Парная римскому Марсу Афина Паллада в Германии не выявлена. В России дело обстояло куда сложнее. Революция 17-го года вознесла советскую женщину на ту же высоту, на тот же пьедестал, что и мужчину. Создание культового советского сооружения Верой Мухиной (ж.р.), памятника "Рабочего и Колхозницы", - самое наглядное тому подтверждение (кстати, эта андрогинная фигура располагалась в 1937 году в Париже как раз напротив германского Ора-Зевса, спроектированного Альбертом Шпеером (м.р.)). В связи с этим же интересно сопоставить два знаменитых плаката: на плакате Эль Лисицкого к выставке советского искусства 1929 года в Цюрихе изображена трехглазая мужедева с надпечатанным на лбу именем: USSR, в то время как характерный германский плакат 1936 года к Олимпиаде изображает мужественного арийца, увенчанного лавровым венком. Андрогинность проявилась и на лингвистическом уровне: место Отца (м.р.) в России занимает Отчизна (ж.р.). Массовые празднества в СССР сопровождаются рудиментами культа плодородия (почитания Матери-Земли): красная гвоздика как символ революции - на 7 Ноября, бумажные цветущие яблони - на 1 Мая, мимоза - на Международный Женский день, изобилующее фруктами и овощами сталинское борocko, архитектура ВДНХ - все это отголоски древних земледельческих культов. Даты празднеств так или иначе совпадают с сезонными ритуалами скифов и древних славян. Кстати, Скифия - родина Амазонок, зона матриархата. Обращение к Родине-Матери это обращение к силам

Природы: "За Святую Русь!", "За Матушку Россию!" - заклинали русские князья в 13 веке во время ранней германской агрессии крестоносцев. Снятый в начале войны Сергеем Эйзенштейном фильм "Александр Невский" (не случайно один из самых любимых фильмов Сталина) наглядно демонстрирует победу заклинаемых сил природы над германской "проклятою ордой": воды Ладожского озера (женская стихия) поглотили тевтонцев, посланцев Папы, с их ватиканским миссионерством. Вхождение Vaterland в плоть Мамы завершается в 1942 году: в битве за Москву фашистский насильник был остановлен актом мощного вагинизма (аналогичная история произошла в 1812 году с Наполеоном). В процессе последующего оскотления (битва под Сталинградом) по традиции были задействованы силы природы: Зимушка-Зима, Мороз Красный Нос, Снег Снег Снежок, Белая Метелица и другие персонализированные стихии.

Родина-Мать как Афина Паллада не терпит насилия и сама выбирает себе партнеров. Как это не парадоксально, Отец Народов стал ее избранником, которому Она принесла в жертву миллионы своих сынов и дочерей во имя формирования нового космического мышления. Задача Родины-Матери произвести новое поколение, способное освоить космические, а не территориальные (по-гитлеровски), просторы: "Я - Земля, я своих посылаю питомцев". Первым детищем был спутник (1957 г.), за которым последовал Юрий Гагарин (1961 г.), впервые увидевший всю Землю извне; впервые ощутивший космическое предназначение человечества, впервые вырвавшийся из оков земного притяжения, впервые направивший человеческую экспансию ввысь! Сын сделал свое Дело. Слово за дочерью...







В. Ю. МАМЫШЕВ

ВПЕЧАТЛЯЮЩЕЕ ВЕЛИЧИЕ СОВЕТСКОЙ ЭСТЕТИКИ ТОТАЛИТАРИЗМА

Мною и Иреной Куксенайте планируется в качестве исследования аспекта величия в советской тоталитарной эстетике хронология и систематизация героической мифологии советского периода.

В данной работе акцент ставится на идеалистическом представлении героизма как такового, без углубления в идеологические подосновы каждого конкретного случая. Иначе говоря, авторами производится попытка литературной, художественной, психологической феноменальности исследуемого предмета.

Необходимость проводимой работы объясняется следующим:

В процессе своего рождения и существования в советское время, советский героический эпос имел исключительно идеологическую направленность утверждения и прославления советского строя, он фиксировал в сознании населения исторический ход развития советской коммунистической идеологии. Соответственно демократической и любой другой оппозицией советская героика рассматривается как абсолютно идеологический элемент "ненавистной диктатуры" и порицается как зло. Между тем, помимо идеологического звучания советская героическая мифология представляет из себя единый эстетический комплекс, объединяемый впечатляющим пафосом воспроизведения, последовательной эволюцией однажды выбранного художественного стиля, богатого находками, своеобразно, но качественно воздействующего на человеческую психику.

Проследив историю стиля от его зарождения до заката как завершенного произведения, пытливый ум может получить грандиозное эстетическое удовольствие, сравнимое с восторгом путешественника при воспоминании о головокружительно опасной экспедиции.



Череди удивительных, порою невероятных подвигов советских героев захватывает высочайшей степенью самоотрешения, непостижимой, но железной логикой происходящих событий, жизненной силой разнородных, но единых в своем героизме характеров, чистотой и полной открытостью чувств, стремлением к духовному самосовершенствованию и подлинному бессмертию героев, наконец, самой атмосферой массового героизма, скрупулезно создаваемой стилем повествования...

Так же рассмотрение советской героики представляется интересным в силу новизны интерпретации традиционной героической темы.

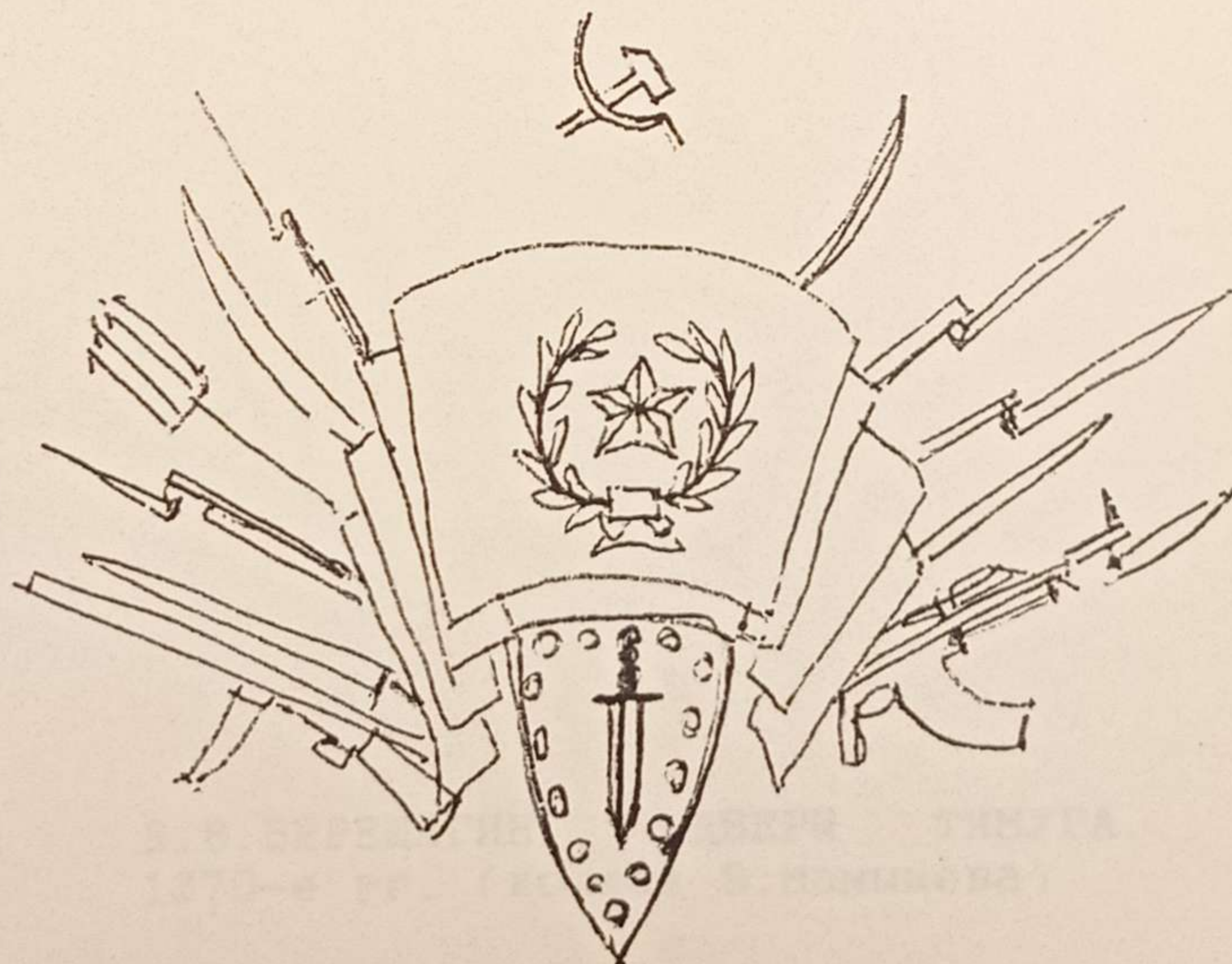
Герои Древней Греции, другие герои, некогда существовавших цивилизаций далеки от сегодняшней ситуации в мире, поступки их сегодня представляются не актуальными, хоть и притягательными. Уловить эту вечную притягательность подлинного героизма человека-бога, смогла советская героическая мифология, учитывая при этом конкретное современное человеческое лицо, благодаря чему ей удалось решить вопрос достоверности и убедительности самого высокопарного вымысла. "Навечно живы в памяти народной" — одна из основных характеристик советских героев в рамках оригинального описания. Это награда, и вердикт святости, божественного начала и одновременно указание на обыденность, повседневность героизма, ставшего явлением необходимым и естественным, как дыхание. Это оптимистическое достижение советской героической мифологии весьма любопытно ввиду парадоксального переплетения заведомо противоположных стихий. Дистанция между реальной жизнью в советском государстве и героическим мифотворчеством столь же необозрима, сколь отсутствует вовсе. В период цветения "макового цвета" советской власти сосуществовало две возможности поведения относительно саморастущей героики. Либо ты принимал условия, устанавливаемые ею, либо нет. Позже, на исходе, уже ни первой, ни второй возможности не найти, как не крути, реальность с вымыслом переплелись в страстных и противоречивых объятиях, вызвав к рождению некое мертвое дитя, потерявшее отличительность особенностей отца и матери. Этот антигермафродитизм, называемый чаще "застоем" явился неизбежным завершением многовекового соседства сказки и были, максимально проявившегося в героическом эпосе советской страны, как апофеоза идеи "Великой Империи" — фантастического в своем величии торжественного сообщества Европы и Азии, героизма и подлости, Добра и Зла...

В зачатке империи непобедимыми героями-богатырями явились Добрыня-Никитич, Алеша-Попович и Илья-Муромец, они пошли вперед, формируя имперский характер,

имперский героизм, наряду с простым, отнюдь не героем Иваном-Дураком, в своем соседстве дойдя до Александра Матросова, генерала Карбышева, Юрия Гагарина, как до рассвета органично переплетенного с закатом, также фатально они и кончили одновременно в момент крушения империи. Три богатыря, истощившись в длительном походе, явились тремя жертвами августовского путча, утратившими мощь, но не потерявшими ореола героизма, тут же, как и полагается Ивану-Дураку, немножко глупо, немного неожиданно опростоволосился и сгинул прямо таки классический баловень судьбы Михаил Горбачев.

Небывалое слияния героического эпоса и обыденной реальности привело к исчезновению и того и другого. Сейчас трудно понять, как долго будет разлагаться умершее тело империи и душа, с упорством мутирующая из христианства в ленинизм и снова в христианство, уже с привнесенными элементами приканчивания типа американского идиотизма.

Но это именно такое время, когда можно читать словно новую книгу, еще с запахом типографской краски, завершившуюся буквально на днях целую Великую Историю. Мое поколение, пожалуй, последним имеет прямую связь с этой порушенной машиной, еще уловило ее дыхание, пускай уже близкое к удушью, но все же успело быть частью этих грандиозных масштабов, успело хотя бы потоптаться немного на этом великом пути...

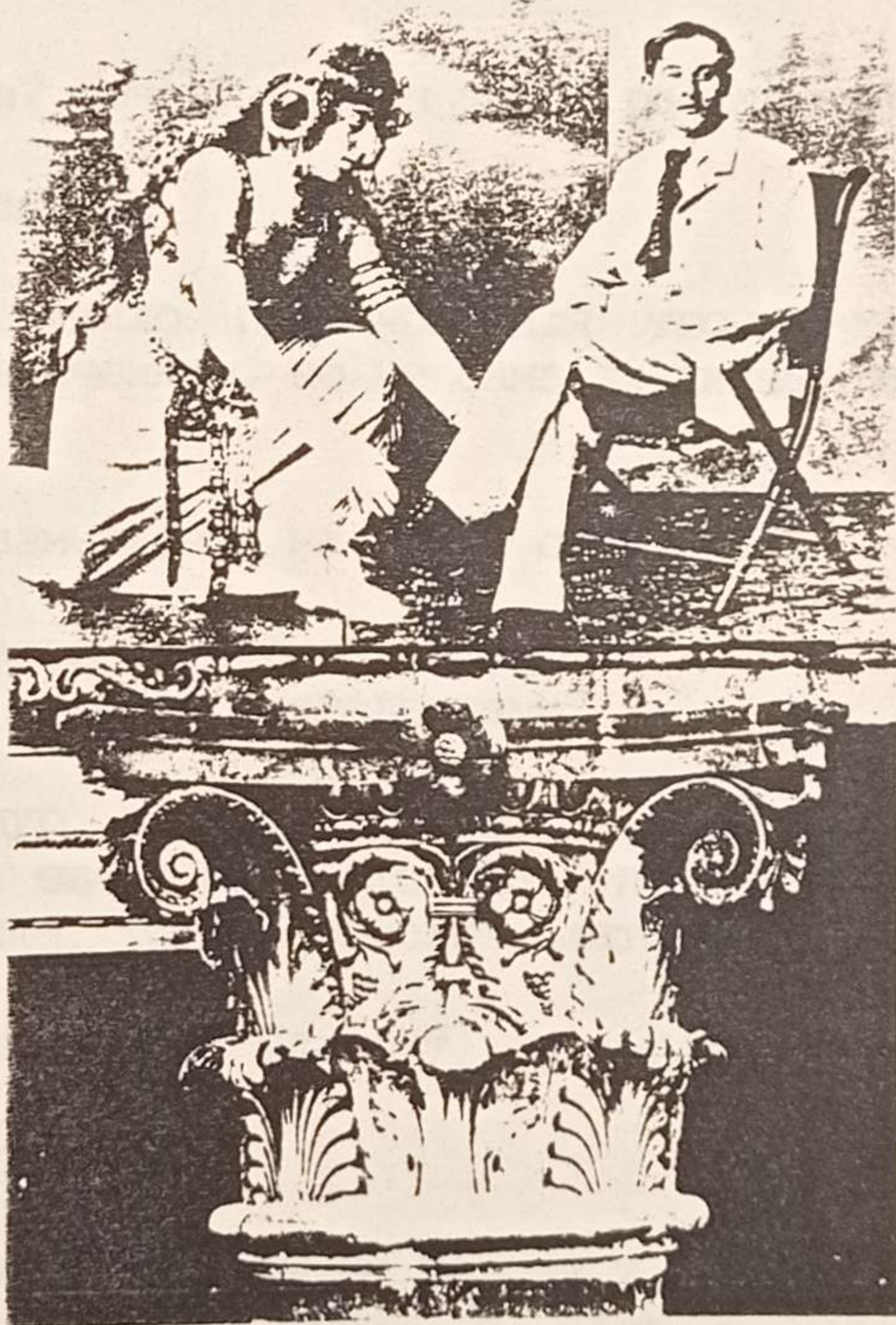




В. В. ВЕРЕЩАГИН. ДВЕРИ ТИМУРА,
1870-е гг. (коллаж В. Мамышева)



ДИАЛОГ





ТИМУР

(I и II части)

I

Ведение. Красота у Тимура через Платона.

- Что случилось? Почему у тебя такой рассеянный вид?
- Я думаю о красоте.
- Что же послужило причиной для твоих размышлений? Красота – понятие отвлеченное, но не сама ли жизнь приводит нас к таким понятиям?
- Верно. Мои размышления начались с Тимура.
- Да, Тимур часто говорит о красоте. Но как соединить декларации художника с его произведениями?
- Это так. Тимур все время говорит о красоте. А, если вспомнить, что он еще и постоянно проявляет себя в педагогической практике, то нам поможет Платон.
- Мы будем обращаться к Платону, или будем ему подражать?
- Конечно, обращаться.
- Значит, мы просто пойдем на поводу у художника и начнем говорить о красоте, но в связи с платоновским понятием "каллон"?
- Пойдем на поводу, но лишь по этому поводу. Сознательная сдача позиций поможет избежать нам травмы.
- Тимур Платона?



- Тимур Платона?

- Разумеется. И кроме того, у нас появляется еще один объект исследования, и мы должны будем заняться сравнительным анализом.

- Что мы будем сравнивать?

- Понятие красоты у Платона с декларациями Тимура по поводу красоты, а так же заявления Тимура с тем, что мы назовем прекрасным в его работах (условимся не делать различий между красотой и прекрасным). У Платона, как известно, идеальные понятия не являются визуальными. Хотя, эйдос первоначально и обозначал "видимое", "то, что видно", "конкретную явленность" и лишь постепенно от Платона к Гуссерлю уходил все дальше в область, так сказать, интуитивного зрения.

- Да, это так. Однако, в идеальном у Платона всегда как бы содержится возможность визуализации, которая проявляется, например, в тени, отбрасываемой идеальным в пещере. Тень, давая представление о форме идеального (не принимая во внимание искажения), может буквально рассматриваться нами как видимая форма или как форма видимого.

- Тем не менее, красота, является понятием абстрактным, и когда мы говорим, что вещь красива, это означает лишь то, что она имеет референцию к идеалу красоты, то есть, что сама по себе она всегда уже некрасива, или не достаточно красива. Но в том, что касается визуализации, мне нечего тебе возразить. Если мы сравним два абстрактных понятия - красоту и справедливость, то согласно Платону, понятие справедливости вообще не визуализируется, оно существует лишь как понятие, и как таковое реализуется лишь в социальной (этической) практике. Понятие же красота может быть визуализировано, то есть, так или иначе представлено, однако, в то же время, никогда не достигая идеала/идеи (эйдоса), оно обречено не быть визуализированным как прекрасное. И если сопоставить два эти состояния красоты - непроявленное и проявленное, невидимое и видимое, эйдетическое и конкретное...

- То есть, сопоставить этос и эйдос? Характер и идею?

- Да. Или иначе, если мы сравниваем красоту-1 и красоту-2, одна из которых считается идеалом, то между одной и другой красотой всегда существует разрыв. Таким образом, мы можем, вопреки распространенному мнению сказать, что: - шедевром (образцом прекрасного) является не тот объект, в котором ничего нельзя изменить и к которому ничего нельзя прибавить. Поскольку в этом случае она -- совершенная красота -- переходит в область



в этом случае она -- совершенная красота -- переходит в область идеального, то есть концептуального, а стало быть, невидимого. Красота реализуемая, визуализируемая, всегда энтропична, всегда недостаточна. Она никогда не достигает полноты. Если сравнивать красоту эйдетическую и конкретную, то красота реализуемая, возможно, скрывается в этой брешу между красотой невидимой и красотой видимой.

- Вероятно, это так. Но, что ты подразумеваешь под конкретной красотой?

- Конкретная красота -- красота проявленная, вещная -- отличается изменчивостью и "дозированностью". И, согласно Платону, помимо красоты конкретных вещей в мире, существует абсолютная красота. Определяя красоту конкретного произведения (произведения Тимура), мы можем использовать два подхода: в первом случае красотой является брешь. Во втором, - мы будем говорить о степени приближенности к идеалу. К платоновскому эйдосу. То есть, речь будет идти о представимости непредставимого.

- Да, конечно. Но есть ли здесь место для Тимура? И где оно? Мы все время обращаемся только к его произведениям. Для удобства можно было бы придумать некоего Тимура, который еще не родился или уже умер. Если же вернуться опять к Платону, то меня интересует лишь отбрасываемая предметом тень. И я не хочу выбираться из пещеры.

- Почему для тебя в данном случае так важна пещера?

- Не для меня, а для Платона. В "Государстве" люди представлены сидящими в пещере спиной к солнцу, прямой свет которого наши чувства не в состоянии выдержать. Люди наблюдают лишь тени, отбрасываемые истинным. Только направляя нашу мысль внутрь себя, мы можем выйти из рабства мира теней и достичь знания. При обычном расположении художник оказывается в позиции двойного удаления от реальности, ибо он делает копии с копий. Ну что ж, можно считать, что мы завершили наш спелиологический выход.

- Осталось лишь обвести тень и мы на пороге искусства.

Ориентация в пространстве приводит к появлению в произведениях Тимура симметрии, которая служит у Платона выражением прекрасного.

- Разумеется. Однако, не пора ли нам действительно обратиться к произведениям Тимура? До сих пор мы только



обратиться к произведениям Тимура? До сих пор мы только собирались о них рассуждать.

- Конечно.

- Они безусловно конкретны, эти произведения.

- Да.

- Попробуем пристальнее всмотреться в эту конкретность. Если приблизить взгляд к произведениям Тимура, мы увидим, что они довольно просты, они сомасштабны...

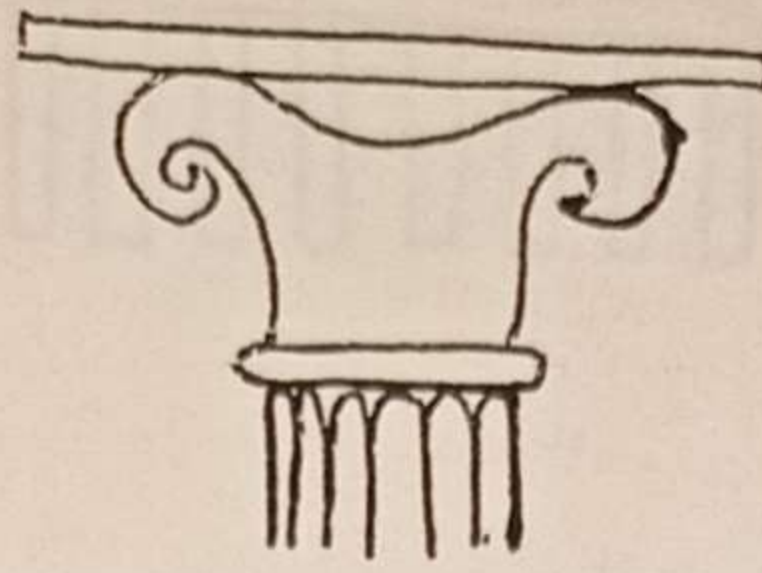
- Платон сказал, вернее, записал: "Умеренность и соразмерность всюду становятся красотой".

- Итак, произведения Тимура сомасштабны и сориентированы, в первую очередь - сверху вниз, а также и по оси право/лево. У них есть даже терраориентация, ориентация относительно некоторых точек земного пространства. То есть в работах действуют силы и законы притяжения. Они находятся в рамках понятий классической физики, со всеми законами движения, ускорения и падения тела. И мы не должны уходить от этих понятий.

- Верно. Тимуру, в отличие от Малевича, очень важна сила земного тяготения. Тимура, так сказать, увлекают земные идеалы. Однако, хотелось бы продвинуться на два шага назад и связать то, о чем ты говоришь с понятием прекрасного. Если мы рассмотрим, например, ориентацию право/лево, то, выстраивая такого рода азимутальные диспозиции, мы можем разделить плоскость на две части -- западную и восточную. То есть мы можем разрезать картину на восточную и западную стороны. Такого рода сориентированность есть ничто иное как симметрия. Такого рода симметрия встречается у Тимура, но не часто. Тимур как правило использует две ткани, соединенные по линии горизонта. И если мы их разъединим (а они уже зрительно разъединены на две плоскости по шву), то эти две половины опять же являют собой фигуру симметрии.

- Это очевидно. То есть мы получаем "двойную симметрию"?

- Да, именно двойную. Твое замечание особенно удачно в антропологическом аспекте, т.е., в том смысле, который вкладывал в него Павел Флоренский. Я имею ввиду его антропологическую идею о симметричном соответствии телу человека (его онтологической оболочке) мистической глубины и одновременно указание на полярное сложение человека, анатомическое и функциональное соответствие верхней и нижней



анатомическое и функциональное соответствие верхней и нижней частей организма.

- То есть, в частности, на соответствие ротового отверстия анальному.

- В известной мере.

- Человеческий зародыш "начинается" с состояния полого шара - бластулы, позже, при переходе к гаструле у него в результате инвагинации образуется первичное отверстие - впоследствии анальное, и уже затем образуется вторичное симметричное отверстие - ротовое.

- В случае произведений Тимура, если вернуться к ним, число осей в принципе неограничено, и мы можем говорить о полисимметрии. Все зависит от позиции зрителя. Однако, сам Тимур задает одну ось. И ось это совершенно *естественна*, поскольку демонстрирует силу тяготения во Вселенной.

- И поскольку симметрией обладают и микроорганизмы, и растения, и высшие животные. Причем тип симметрии у наземных - зеркальный, то есть, в известном смысле, нарциссичный, - и нам не стоит об этом забывать. Кстати, Аристофан в "Пире" излагает версию, согласно которой первоначально люди были круглыми, то есть подобно низшим животным обладали сферической симметрией, что как мы уже говорили на языке эмбриологии называется стадией бластулы; и вот благодаря этой самой сферической симметрии "бластулярных людей" отличала чудовищная мощь и стремление завладеть властью богов. Распознав опасность такого рода симметрии, Зевс был вынужден рассечь людей пополам. Так мы стали билатеральными половинками. И тема шва в результате этой операции оказывается одной из ключевых. А произведения Тимура оказываются не только естественными, но и гуманными, свойственными в их естественности человеку, и, более того, человеку разумному (*homo sapiens*), располагающему себя и Вселенную в бинарных структурах двух полушарий мозга и двух полушарий нашей планеты.

- Однако, у Тимура, то есть в работах Тимура, эта сориентированность в множественных координатах оказывается абсолютной дезориентированностью.

- Если воспользоваться обсуждаемой нами формой симметрии как проявлением Симметрии, тогда мы опять возвращаемся (вот они - два шага назад!) к Платону, ибо симметрия у Платона являлась выражением красоты.

- Что же говорит Платон о симметрии?



- Что же говорит Платон о симметрии?

- В "Филебе" он говорит что красота проявляется в соразмерности (о которой мы, кстати, уже говорили) и в симметричности. Соотношение красоты и симметрии исследовал Плотин, для которого симметричность также являлась атрибутом красоты, но недостаточным; в качестве доминанты при анализе прекрасного у него выступает уже образец.

- Вернемся к симметрии.

- Конечно. Стоящие перед нами на столе предметы -- голова синантропа, китайский чайник -- как и большинство организмов на земле, в частности, наших хордовых родственников, отличающихся исключительно билатеральным строением -- обладают именно этим свойством. И об этом мы уже говорили. Возьмем теперь в качестве архитектурного примера одно из чудес света Тадж Махал в древней индийской столице Агра, являющий собой блестящий образец симметрии. Симметрии, которая подчеркивается -- единственным ее нарушением -- гробницей, смещенной с оси.

- Очень к месту твой пример. У Тимура есть произведение "Тадж Махал".

- Неудивительно. Тимур, как и его произведения, отличаются замкнутостью на себе. А по поводу симметрии с умьшленным от нее микроотступлением я вспоминаю еще один памятник архитектуры: Ворота Сияния Солнца (Емеймон) в погребальном комплексе Тосегу в городе Никко... ворота, колонны которых были бы абсолютно симметричны, если бы не несколько перевернутых деталей на одной из них. То есть в этом примере ассиметрия введена нарочито.

Круг нарциссического Я, проявляющего симметрию, превращается в эллипс

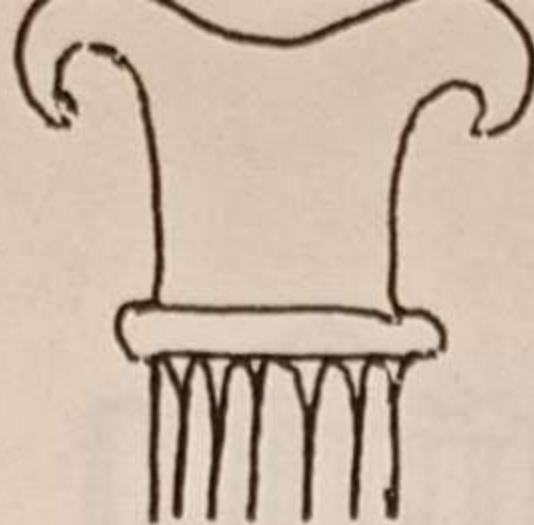
- Итак, симметрия приводит нас к автоэротизму? Но мы говорили о нарушении симметрии. Как проявляется это смещение, эта ассиметрия, у Тимура?

- Вообразим превращение некоего круга в эллипс.

- Или Эго-1 в Эго-2?

- В определенном смысле, да. По этому воображаемому эллипсу и совершает движение его Эго. Тимур не просто замыкается на самом себе. У него все время разворачивается диалог с самим собой.

- Чтобы воспроизвести этот диалог, Тимур осуществляет



- Чтобы воспроизвести этот диалог, Тимур осуществляет раздвоение самого себя или использует готовый образец диалога, Платона, например.

- Неслучайно у Тимура есть работа "Разговор Сократа с учеником".

- Да. Ведь Платон прибегает к такому же приему посредством орального размножения.

- И Тимур подбрасывает шарик лишь для того, чтобы его вновь поймать.

- Симметричность и автоэротизм представляют друг друга. Вспомни Нарцисса.

- Ты имеешь ввиду работу Тимура?

- Не только. Автоэротизм юноши Нарцисса проявляется только при наличии симметричного ему юноши. Автоэротизм по-сути и есть симметрия. Визуальная идентичность создает удвоение и создана удвоением. Хотя в идеологическом и в семиотическом смысле они различны: одно есть изображаемое, другое - изображающее, одно - копия другого.

- И они не существуют друг без друга?

- Верно. С одной стороны, мы видим относительную симметрию в пределах произведения искусства; с другой, отражение самого себя; и, кроме того, сопоставляя эти две пары (две части произведения и цельное произведение/его создатель), мы можем говорить о гомологичности произведения и автора. Картина становится объектом вожделенного наблюдения, и художник находится в состоянии подсматривания (Schaulust) за самим собой. Тимур постоянно ищет самого себя. Если вспомнить Фрейда, то можно сказать, что он "избирает новый объект любви в сходном с собой".

- Да. Это так. Тимур всегда находится в состоянии увлеченности, в состоянии тотальной влюбленности.

- То есть его Я постоянно находится в зените своей субъективности? Воспользуемся более поздним источником - словами Юлии Кристевы.

- А у Платона прекрасное неотделимо от любви. Агафон в "Симпозиуме" говорит, что "эрос изобретает искусство". Чтобы родилась красота необходимо слияние субъекта и объекта, их бракосочетание.



бракосочетание.

- Верно. Кстати, Сантаяна говорит, что "красота проявляется как объектифицированное наслаждение". Впрочем, красота в результате этого акта выводится за пределы пространства, то есть мы опять-таки не можем оперировать понятием прекрасного применительно к изъятым для рассмотрения объектам-картинам. Она располагается между объективным и субъективным, она - нейтральна. Ведь она не принадлежит ни картине без восприятия ее субъектом наблюдения, ни самому субъекту, не видящему картины. Но, вернемся к эллипсу. Так как же Тимур превращает круг в эллипс?

Наличие элемента смещения при поправке на скорость движения глаза, проявляется как стабилизирующий элемент симметрии

- Произведения Тимура никогда не бывают строго симметричными. Даже если бы все знаки (или единственный знак) расположились бы на поверхности ткани симметрично, то сама ткань не позволила бы нам себя четко зафиксировать.

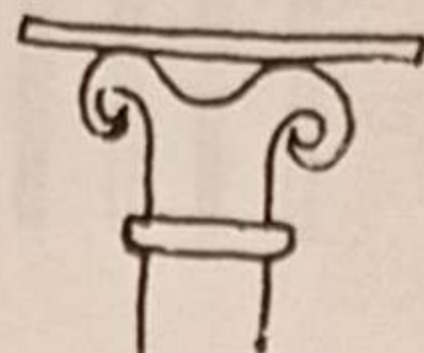
- Конечно, и корабль и олени нарушают симметрию, но только при идеальном статичном взгляде, каковой едва ли возможен. Особенно, учитывая то, что взгляд современного человека движется намного быстрее, чем взгляд средневекового шаха (Джихана, в частности), не говоря уже об "античном взгляде" Платона. Мы вынуждены выбирать объекты из быстродвижущегося мира. Автомобиль, самолет, телевидение... заставляют глаз непрестанно бегать.

- Это еще более очевидно, когда мы наблюдаем за миром, находясь на борту самолета, в салоне автомобиля.

- Безусловно, такое положение еще больше разгоняет окружающий нас мир и наблюдающий его глаз. Даже если бы вдруг взгляд застыл, мир продолжал бы перед ним кружиться. Наш взгляд пробегает по картине с высокой скоростью и, кроме того, в определенном направлении - слева направо. Таково наследство нашей системы чтения. И в этом смысле нам важен, с одной стороны, Моисей, с другой, - некий летчик-испытатель. И здесь - одно из начал с полным разворотом: ведь Моисей, вероятно, писал справа налево! Почему же произошел поворот на 180 градусов?

- И мы становимся свидетелями исторической симметрии: столкновения двух встречных движений, двух читающих глаз?

- Речь идет, говоря о смещении, о категорическом



- Речь идет, говоря о смещении, о категорическом императиве Тимура. Который заключается в том, что Тимур делает поправку на скорость, при этом функцию смещения осуществляют, как правило, движущиеся объекты: корабль, солнце, пингвины, лебеди, самолет, дирижабль, северный олень.

- Движение у Тимура никогда не бывает резким, оно всегда плавное.

- И это делает предмет смещения, то есть элемент нарушения симметрии, элементом стабилизации симметрии. Ассиметрия устанавливает симметрию.

- Этот элемент, возможно, -- и должен быть -- соотносен с золотой пропорцией Пифагора и с золотым сечением Леонардо да Винчи.

- Верно. Но это всем известно, а потому пойдем дальше. О чем еще мы не поговорили?

- О материи.

- Которая также покрыта узорами, часто представляющими орнаментальную симметрию.

- Ты имеешь в виду присущие материи ритмические процессы, с древних времен фиксируемые человеком на ткани в виде орнаментов?

- Да. Таким образом, ткань с орнаментом, с этим пульсирующим космическим письмом, служит для Тимура основанием нового произведения искусства, и это основание, в свою очередь являющееся произведением искусства, всегда уже -- изначально -- прекрасно, и "нацелено" на успокоение нашего органа зрения.

**Занавешивающий характер произведений
Тимура устанавливает зрение**

- Кроме того, мне кажется, необычайно важным и то, что поверхности у Тимура занавесочные. За-на-вес указывает нам на мир, который расположился за-.

- Верно. И, стало быть, раз картина является изображением мира, параллельным ему, значит, занавешивающий Тимур не просто представляет изображение мира, но изображает само изображение.

- Какой мир ты имеешь в виду?

- Любой. Из тех, что проецируются в наше сознание. Итак,



- Любой. Из тех, что проецируются в наше сознание. И так, Тимур занавешивает мир, показывая, что мир занавешен картиной (тканью, занавесью).

- То есть его произведения как бы закрывают некую сцену? А Тимур возвращает нам позицию зрителей, реальную позицию зрителя сидящего перед занавесом, за которым что-то находится?

- Это так. К тому же Тимур иногда использует в своих работах двойную поверхность: собственно ткань-произведение прикрытое легкой вуалью.

- Таким образом Тимур демонстрирует сам процесс занавешивания?

- На сей раз занавешивания мира картины. Кроме того, Тимур это делает сознательно. Не случайно он хочет, чтобы зрителю было комфортно. Он дает в связи с этим тот угол смещения, который нужен для полного покоя. Эти ассиметричные/симметричные лебеди не только движутся, но и неподвижны относительно движущегося глаза.

- Тимур дает еще и временную установку: занавес или еще не поднимали, или уже опустили, или вот-вот начинают поднимать. Тимур, собственно говоря, занимается установкой зрения. Недаром он так много говорит о знаке и перспективе. Тимур апеллирует к театру. Генезис которого связан с диалогом. В греческом театре не было занавеса. Его заменял хор. В этом отношении Тимур переходит к скульптуре; для него не существует понятия материала, он может перейти к объектам, он может перевернуть свое произведение. Может заменить линию горизонтальную на вертикальную. Но, по-сути, все это будет одним и тем же. Перейдет все просто в другую плоскость, также как хор заменяет занавес.

- То что ты говоришь, напоминает мне о том общем пространстве, в котором работает Тимур.

- В городе Петербурге?

- Вот именно, в городе реальном и нереальном, в городе театральной пространственности, в городе горизонтальной -- водной -- симметрии. В пограничном городе, разграничивающем сценическую жизнь и закулисье.

- В котором человек ощущает себя и существующим и несуществующим.

- Сущим и несущим.



- Сущим и несущим.

- Вот тут-то в качестве гарантирующего существование элемента и вводится подпись.

Подпись как знак, вводящий Третье лицо
Я Тимура

- А почему Тимур всегда подписывает свои произведения? Эти подписи вторгаются в картину, еще раз убеждая нас в том, что это картина. Пример с театром весьма здесь уместен еще и потому, что, подпись на самой картине - прием театральный. Она выполняет функцию остранения.

- Мне кажется, что это связано с проблемой самосознания. С мазохической целью или нет, но концентрация на себе требует по крайней мере раздвоения, и дальше -- раз-троения, раз-четверения. Так называемый цельный субъект никогда не сконцентрирован на себе, ему не на чем концентрироваться. Его взгляд уходит интенционален, он направлен вовне. Тимур замыкает подписью произведение еще раз на себе, на Тимуре.

- Подпись не только указывает на Я Тимура, она еще и устанавливает по отношению к нему самому его Третье Лицо (Он), то есть возникает (а)симметрия личности: Я (Тимур) смотрю на Него (Тимура). Если же рассматривать картину на знаковом уровне, то мы получим следующее: плоскость; в определенном масштабе выполненные на этой плоскости знаки, которые указывают на самих себя и, кроме того, означают (делают значащим) окружающее пространство; и подпись.

- То есть опять театральный жест? Декорация как замещение и как украшение?

- Подпись - знак, указывающий на наличие существования некоего автора, который подписывается именем Тимур.

- Произведение Тимура предполагает наличие зрителя, наличие стабильной точки зрения, так же как и классическая картина. Прямая перспектива, например, это всегда жестко рассчитанные отношения между наблюдателем (зрителем) и наблюдаемым (картиной). И помимо зрителя -- то есть зеркально отраженного субъекта -- картина предполагает расположение субъекта на этой же картине. Таким образом Тимур смещает масштаб. При наличии сомасштабности может потеряться само понятие масштаба.

- Верно. Однако, Тимур использует ортогональную проекцию, при которой устраняется "точка зрения" художника. Что же это



при которой устраняется "точка зрения" художника. Что же это нам дает? А вот что: свободу зрителю.

- Недаром Тимур постоянно говорит, что единственный мотив, движущий его искусство - это любовь к зрителю, любовь, ради которой он идет на все.

- Да! Даже на отказ от своей точки зрения. И единственное, что может указать нам на "авторство" это подпись.

Формирование пространства и "начало" познания под воздействием занавеса.

- В этом смысле подпись является тоже занавесью. Она выполняет ту функцию отстранения, которую выполняет занавес в театре. То есть указывает на то, что это лишь определенная модель какой-то территории, точнее, какого-то биотопа.

- Можно сказать что Тимур завешивает свои выставки.

- Безусловно.

- Всякая плоскость, закрывающая нас от некоей другой плоскости, создает иллюзию пространства. Возвращает ему -- подобно падающему зимой снегу -- наглядность.

- При всей любви Тимура участвовать в выставках, его произведения носят домашний характер. В прежние века все картины писались на заказ для долгого всматривания в них заказчиками. Поскольку они были сделаны по заказу, они были с определенным сюжетом и...

- Интересно, возможно ли делать с картин Тимура копии?

- Копии? Предельно просто. Для этого даже не нужно подделывать его подпись. Ведь она лишена каких-либо черт индивидуальности. Просто имя - Тимур.

- Имя Тимура отстраняет руки Тимура от его "собственного" произведения.

- Если говорить о домашнем характере произведений, то нужно сказать, что Тимур классичен и по этой причине тоже. Он ориентируется на комфортно расположенного спокойного отдыхающего зрителя. И картина должна висеть над диваном, над ложем. При всей динамичности картин Тимура, заданности симметрии/ассиметрии, они одновременно статичны и успокоены на почве плавного движения.

- Тимур не любит яркий свет. Свет должен быть приглушен.



- Тимур не любит яркий свет. Свет должен быть приглушен. Не происходит насилия, осуществляется неспешное обволакивание другого субъекта, субъекта-смотрящего. Хотя подлинным зрителем является лишь он сам.

- Вот именно. В принципе, Тимур скорее зритель своих произведений, чем их создатель. Точнее, он - тот, и другой. А для общения с самим собой требуется особенно интимная обстановка.

- То есть создается некая ориентированность на зрителя-себя-субъекта, который наблюдает себя же помещенного на некотором расстоянии. Таким образом, скажем, происходит знаковый перевод себя-Тимура на картину и создание для себя-Тимура предельно комфортных условий созерцания. Если вспомнить все классические диалоги, того же Платона, мы заметим безусловно комфортную беседу неких двух (иногда больше) субъектов, которые безусловно отличаются возрастом, один - учитель, другой - ученик; один проецируется на другого; ученик существует чтобы задать вопрос учителю. Возникает ситуация художника-зрителя создающего картину, Тимура художника создающего картину для Тимура-зрителя. При таком расслоении Тимур и субъективен и отстранен.

- Согласно Плотину в акте искусства душа узнает свою собственную объективированную природу и получает от акта узнавания (самого себя) высшее наслаждение. Знание в этой "процедуре" автоэротично. Так выстраивается симметричное построение наблюдения.

- А наблюдатель оказывается перед занавесом, за которым скрывается Тимур.

- Мне нечего тебе возразить на это. Но, увлекшись занавесом, обуславливающим наличие того, что находится за ним, мы совершенно забыли еще об одной составляющей этого слова, о весе.

- Да. Как, например, Тимур выбирает ткани?

- Они всегда легкие, за редким исключением. И на этих тактильных поверхностях осуществляется рекомбинация знаков. Происходит знаковая переориентация Тимура. Если взять произведение "Кировский балет", то мы увидим, что оно, в известном смысле, более однородно, так как составлено из программки этого театра, на которых изображен занавес; и расположены эти программки так, что образуют занавес.

- Так же и "Нью-Йорк ночью" составлен из пригласительных



- Так же и "Нью-Йорк ночью" составлен из пригласительных билетов на клубные вечеринки.

Территориальный характер
распространения знаков на поверхности
делает Тимура этнографическим
художником.

- И это подтверждает, что в мире не прекращается процесс означения: - использованный пригласительный билет продолжает функционировать как источник множества референций. Существует постоянно ре-формирующийся набор знаков. Это даже не аллегория. Когда существует отсылка к некоему понятию, например, о чести, о доброте. Здесь же преобладает знаковость, при которой круг или полукруг, например, с симметрично расходящимися лучами означает солнце.

- Мы уже говорили о горизонтальном соединении двух тканей, ориентирующем пространство "картины" с севера на юг. Такого рода ориентацию можно назвать биографической: характер видения Тимур как художника сформировался на севере, а телесные привязанности его связаны с южными регионами, что реализуется на его тканях двумя знаками - солнцем и морем. Что касается северных территорий, обрати внимание на тот факт, что северные территории представляют собой обширные пространства, несущие незначительное число знаков. Также поступает и Тимур, он фактически копирует необъятные северные ландшафты родины - Новой Земли, где он провел свое детство. Минимум знаковой загруженности. Картины Тимура знаковы потому только, что на них расположен минимум знаков - юрта в тундре, пушной зверь на обширном поле. Но каждый знак занимает единственно правильное, уравнивающее общую архитектонику пространства, место.

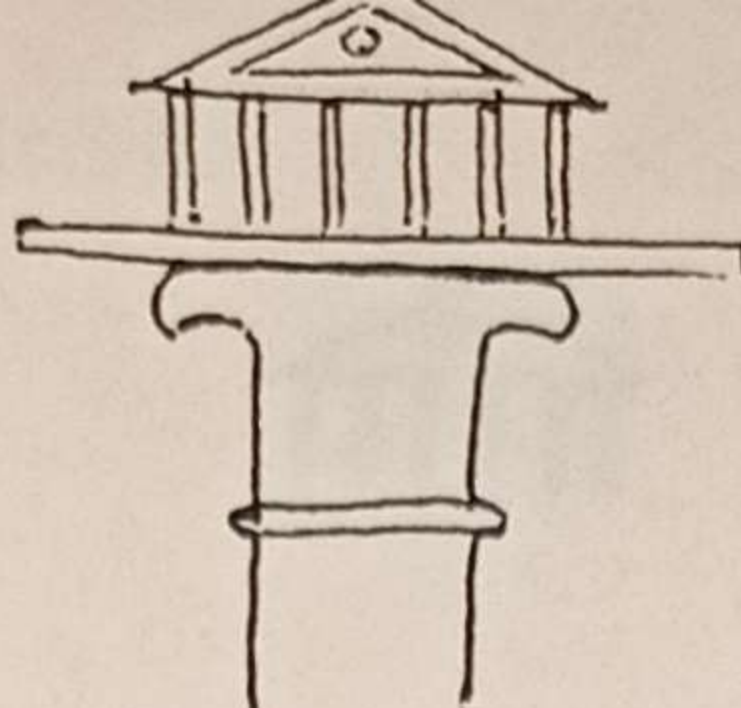
- То есть можно сказать, что Тимур - настоящий этнографический художник?

- Безусловно.

- И опять же, говоря о бескрайних просторах, - неопределенность расстояний. Нет ясности: когда в пространстве обнаруживается лишь один знак, он нас только путает. В такой ситуации мы не в состоянии определить расстояние. Сколько километров до объекта - 10, 20, 30?

- Похоже, Тимур повезло с местами обитания: помимо Севера его пространственное восприятие формировалось в Ленинграде, который отличается своей перспективностью...

- Перспективностью, - точнее.



- Перспективностью, - точнее.
- Именно, перспективностью, своей просматриваемостью, развивающей дальновидение.
- Или еще точнее, - развивающей ясное видение, то есть ясновидение.
- Это ясновидение центрируется на пересечении горизонтали природы и вертикали культуры. Там где морской/земной горизонт подпадает под сопротивление "прямого" разума.
- И в этом смысле наиболее показательны произведения Тимура, в которых симметрия доведена до абсолюта, то есть в которых помимо пространственной симметрии, присутствует еще и симметрия цветовая. Этот факт указывает нам на расширенное пространство. На уподобление сфер: все становится небом, или все становится лесом, или все становится морем.
- И наше зрение погружает нас в "совершенный" космос одной из сфер?
- Именно так. В том случае, когда две ткани -- верхняя и нижняя -- различны, они - неравноправны; когда дирижабль или самолет указывают нам на небо, то оно своей необъятностью доминирует над нижней частью - землей. Верхняя часть - небо или море всегда являют собой визуально более широкие сферы.
- Учитывая, что мы постоянно находимся, зависаем на уровне этого знака. А Тимур всегда выстраивает расстояние выходящее за изобразительные пределы.
- Точно. Как ландшафтный художник, изображая небо или море, Тимур всегда выходит за рамки картины. Итак, в его картинах, в которых нижняя и верхняя части различны, мы можем сказать, что одна из них -- как правило верхняя -- доминантная, вторая соответственно - рецессивная. Если же мы посмотрим на картины с цветовой симметрией, то понимаем, что пространство зрительное расширяется, оно становится ослепительным, возникает рефлекс пространства.
- Тимур знаком и цветом утверждает рефлекс пространства. Не так ли?
- Именно. Альbedo - 100%.
- А если вспомнить раннехристианскую катакомбную живопись, любая фигура или знак появляются всегда на некой условной горизонтальной полосе. То что затем в иконописи



условной горизонтальной полосе. То что затем в иконописи стало называться поземом. То есть существует некая полоска, которая обозначает землю. Есть некий горизонт, но мы не видим ни облаков, ни строений. Мы не видим ни травы, ничего. Существует некое понятие сориентированного пространства, в котором существует знак. Это тот же иконописный прием, хотя на этом пространстве может быть помещено много знаков — фигура святого в центре, внизу — елочка, сверху — рука. Там где Тимур сшивает свое произведение, там где он помещает свой знак, там возникает некая линия, которая означает этот позем, позволяющий нам сохранить предельную знаковость.

— Эта линия горизонта выполняет функцию опорной линии, которая позволяет ориентировать местоположение объектов на плоскости. Не будем забывать, что знаковый характер произведений Тимура и использование ортогональной проекции, передающей не перцептивное, а объективное пространство — что, кстати, чудесно согласуется с объективным существованием платоновских эйдосов — выводят "на первый план" именно те элементы, о которых мы давно уже ведем беседу: линию, ритм, симметрию и ассиметрию, орнамент.

— Совершенно верно! И это не случайно: ведь теория перспективы, в частности, ортогональной проекции на примере искусства Древнего Египта, разрабатывалась замечательным специалистом в области космонавтики, академиком Борисом Раушенбахом. А мировоззрение Тимура как художника формировалась именно на трудах этого замечательного ученого.

Иконический характер знаков в сфере пространственного ослепления

— Знаешь, если соблюдать известную точность в выборе понятий, то я не считаю Тимура знаковым художником; он — иконический художник. Знак всегда произволен, его денотат не узнаваем в знаке. Икона подобна изображаемому, она указывает на самое себя. Лебедь есть лебедь.

— Знак Солнца только на начальных стадиях был знаком Солнца. В конечном свете этот знак — кружочек с лучами — стал иконическим.

— Так значит Тимур — иконописец!?

— По-сути единственный знак на картине Тимура — это подпись "Тимур".

— И больше ни одного знака.

— Отсутствие на иконах подписи или наличие этой подписи



- Отсутствие на иконах подписи или наличие этой подписи только с оборота -- то есть скрывание знака -- указывает на то что икона не была знаковой. Об этом и Флоренский писал. Лучше принимать икону за доску, чем за знак чего-то. Икона является иконой как таковой, то есть символом первообраза.

- Икона является границей видимого и невидимого, а картина - ничто иное как видение мира, и слепота по отношению к миру par excellence. Она, как мы говорили, занавесь мира. И поскольку художник занавешивает миры, он является никем иным как ослепителем мира, или же Озлепителем, то есть создателем страны Оз, волшебником из страны искусства.

Трансцендентное соединение.
Восстановление начал.

- Если уж мы начали говорить о трансцендентном, то знаешь как действует Тимур?

- Наверное, нет.

- Он действует по принципу от противного Богу.

- Но почему?

- Потому что он занят процессом сшивания половин. Бог, когда творил землю, осуществлял процесс отделения, света от тьмы, неба от воды, воды от суши, Тимур же постоянно их воссоединяет. Он ведь даже при "цветовой симметрии" не использует изначально цельную материю, а сшивает половины.

- Да. Тимур сшивает мир. Бесконечно сшивает небо и землю, воду и землю.

- Сшивание это восстановление. Бог - разделитель, Тимур - соединитель.

- Этого требует стремление Тимура к гармонии, то есть к согласию между различными элементами, к их примирению. У Гомера в "Одиссее" гармония служит средством скрепления частей корабля.

- Но Бог не только, как ты говоришь, разделитель, в то же время, Бог - конструктор определенной модели.

- Безусловно. - Конструктор бинарной модели. И вообще библейская история разворачивается по дивергентному пути: Адам повторяет божественное различие в ходе познания. Как только он вступает на путь познания, он отделяет рай (свой прошлый



он вступает на путь познания, он отделяет рай (свой прошлый биотоп), от жизни в брэнном мире. Таким образом через акт грехопадения он не отпадает от Бога, а попадает через процесс распознавания в Его бинарную структуру.

- Тимур в данном случае создает реанимированный акт познания. Если первый акт познания - разделение, то второй - реанимирует знание.

- Нельзя не согласиться, хотя в библейском смысле, познание связано с отделением, отпадением. Однако, действительно, здесь имеет место диалектический характер познания: соединительное, синтетическое служит половиной симметрично дополняющей различительное, аналитическое.

- И из этих двух диалогических единиц и состоит наше Я. Поэтому у меня такой рассеянный вид.

II

Переход художника к новому этапу не разрушает построенную критиком модель его творчества, а лишь дает повод для нового строительства.

- А, это опять ты. И у тебя вновь какой-то рассеянный вид. Мне кажется, тебя что-то окончательно расстроило.

- Да. Не стану скрывать. Дело в том, что построенная нами в прошлый раз система теперь уже не совсем верна.

- Что же случилось? Мы ошиблись в наших умопостроениях?

- Не думаю. По крайней мере, не совсем. И это меня обнадеживает. Мы обязаны продолжить наш разговор о Тимуре, если не хотим оказаться погребенными под развалинами нашей собственной конструкции.

- Так все-таки, в чем же дело? Неужели художник опередил критика?

- Твое замечание подобно тому, как если бы кто-то сказал, что слово опередило мысль.

- Разве произведение искусства не обгоняет всякое

- Разве произведение искусства не обгоняет всякое словесное высказывание о нем?

- И да и нет. Когда высказывание касается только констатации факта существования произведения искусства, то оно безнадежно отстает, в частности, от своего пластического образца. Но, если слова заключают в себе хоть толику самоценных раздумий о Красоте, Истине, Форме, то "реальному" искусству так же трудно угнаться за ними, как "реальной" жизни за сновидением.

- Видимо, следствие становится причиной, когда мы начинаем с него наше рассмотрение. Но оставим полемику о первокурице и первойяце... Мне кажется, что твой пафос сродни гимну критике, "пропетому" Оскаром Уайльдом в диалоге "Критик, как художник".

- Совершенно справедливо, мне близок Уайльд как "певец" "высшего вида критики, разбирающего не индивидуальные художественные произведения, а самую красоту". Кстати, в этом предпочтении я следую за художником. "Критик, как художник" - одно из любимых сочинений Тимура. Кроме того, в нашем разговоре фигура этого эстета весьма уместна, ведь он - почитатель Платона и Плотина...

Слияние Тимура с Тимуром как переход от объективной системы Платона к субъективной системе Плотина.

- Однако, между Платоном и Плотиним, несмотря на преемственность, существенные различия. Если у Платона проявлен мир субъектно-объектных отношений, что в частности отражается в диалогичности его сочинений, в сосуществовании эйдосов и их реализаций, а также в поддержании пары учитель-ученик и пары человек-Бог, то у Плотина эта двоичность сводится к единичности - трансцендентное "единое" у него неделимо и существует везде и нигде, к субъективности - субъект и объект для него тождественны в "уме". Человек -- *отдельный* индивид -- становится центром, средоточием внечеловеческого, который функционирует как область со-зерцания, то есть как территория совместного отражения единого в уме и ума в едином. Горизонтальность отношений замещается вертикальной иерархией души-ума-единого, и умопостигаемая красота представляется как умственная скульптура богов.

- Да, но не пора ли повернуть наш внутренний субъективный взор читателя к представляемому нами объективному миру? Что же все-таки случилось с Тимуром, вернее с его произведениями? Ведь до сих пор об этом так ничего и не было сказано.



до сих пор об этом так ничего и не было сказано.

- И что же?

- А случилось вот что: Тимур приступил к следующему этапу своего творчества. Можно сказать, что от платоновского периода Тимур перешел к платиновскому. Семь лет работы с горизонталью, семь лет труда на линии горизонта, привели его к уходу от этой линии.

- Так значит, все наше стройное умозрительное здание рухнет? Ведь эта линия функционировала в нашей конструкции как основная ось ориентации всех элементов "картины".

- Во-первых, то здание, что мы построили, оно уже есть, ибо оно было. Оно - неразвезанный фантом и оно случившийся факт нашего со-знания. Во-вторых, напротив, призрак этот уже не существует в связи с определенным настоящим. Это здание существует как форма прошедшего, как предмет археологии критики, как кризис критики. Но вот в неистинности упрекнуть прошедшее никак нельзя. Думаю, нам не стоит прибегать к предпочтениям, не будем склоняться либо к воспоминанию, либо к забвению.

- Вероятно причина перехода в новое здание, о котором ты говоришь, то есть перехода к новому способу построения произведения искусства связана с достижением определенного совершенства в использовании предыдущего способа. А также с тем, что эксплуатация одного и того же средства, в конце концов, превращает человека в раба этого средства. Совершенство превращается в завершенство, и "эволюционный круг" замыкается.

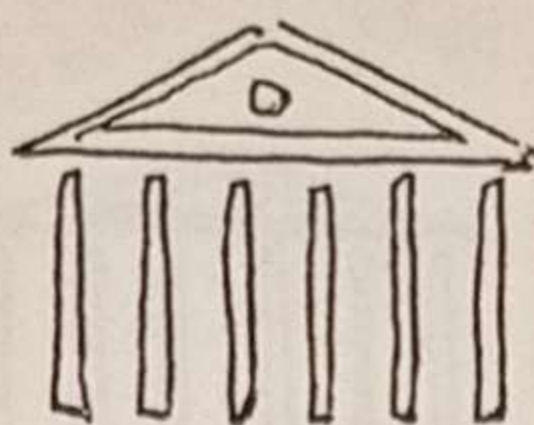
- Художник раздваивается и обгоняет самого себя, чтобы с собою новым соединиться?

- И это тоже правда. Ведь, как пишет Уайтхед, - "даже совершенство не способно противостоять скуке бесконечного повторения... Нужно приключение, а именно поиск нового совершенства". У Тимура новый этап творчества очевидно связан не с разрывом с прошлым этапом, а с его совершенствованием.

- В результате этой операции горизонтальность заменяется центрированностью.

- Вот именно. Горизонталь сворачивается в точку! Точка это ведь ничто иное как "боковая" проекция линии...

- Или же взгляд, брошенный сверху/снизу на вертикаль. То есть взгляд человека, обращающегося к божеству.



есть взгляд человека, обращающегося к божеству.

- И посредством такого рода сворачивания линии горизонта осуществляет центрирование мира. Устанавливается -- или точнее, -- восстанавливается -- точка зрения, утраченная в иллюзорности линии горизонта, достигается монотеистическое сияние картины мира.

- Установление "нового порядка"?! Обустройство нового космоса?!

- Совершенно справедливо. И это еще не все. Вот что крайне важно: производится замена иконического знака, такого как кораблик, дом или олень... на, можно сказать, мета-знак - фотографию.

- Мне кажется, что эта замена лишь на первый взгляд существенна, ведь "на самом деле" и олень изображенный Тимуром, и олень фотографический - иконические знаки оленя "природного", и информацию они несут равноценную. Но в то же время разница, конечно, огромная: происходит возвращение из "плоского" мира ортогональной проекции к иллюзорному "рельефу", создаваемому разницей в силе света и тени?

- Да, а если вспомнить, что фотоаппарат в какой-то степени имитирует работу глаза (сетчатка - фотоэмульсия, зрачок - объектив), то это приводит нас к антропоцентризму, или еще точнее, - к глазоцентризму. Зритель зрачком своим теперь прикован к центру, к ядру. Такого движения глаза по поверхности, которую предоставляли "горизонтальные" работы Тимура уже нет.

- Именно так. Точка зрения зрителя восстанавливает императивным совпадением точку зрения фотографа. Я вижу в этом даже некоторое насилие.

- Конечно, ведь центр (фотография) не только ориентирует, уравнивает и организует всю ткань произведения, но в то же время играет и еще одну роль - смыкания и замыкания космоса. Все элементы на ткани теперь неподвижны. Как пишет Деррида, центр *ограничивает* то, "что можно назвать свободным движением или игрой структуры"... Можно сказать, что Тимур возвращается к эллинистическому мировоззрению, во всяком случае, к докоперниковскому. Видимый мир застывает в центре мироздания. Человек созерцает этот мир и вмещает его в себя. И в этом смысле антропоцентризм Тимура безусловен.

- Сияние и красота мира помещают себя на ткань произведения.



произведения.

Замена сшивания нашиванием как технологическое отражение сворачивания линии горизонта.

- Ты имеешь ввиду то, что Тимур больше не "сшивает" своих произведений, как делал это раньше, а помещает фотографии или фотоколлажи в центр некоего поля - расшитого китайского покрывала или просто цельного куска фактурной ткани?

- Основным персонажем которых, кстати, является упомянутый нами Оскар Уайльд.

- Да. Так вот, я продолжаю: иногда на ткани монтируются фотографии, сколлажированные Тимуром. Соединяя семантически неоднородные поверхности -- как в работе "Саломея и Иродиада", например, где в пейзаж шелкового китайского покрывала помещена фотография римской скульптурной композиции "Данаиды", а в бездонный сосуд положена голова Оскара Уайльда -- Тимур собирает еще один, "новый", образ.

- Таким образом, тактика Тимура остается прежней - рекомбинация или коллаж, но реализуется она теперь по-иному; в том, по крайней мере, что касается закона всемирного тяготения: горизонт раскрывается и мы видим лишь ослепительное сияние точки.

- Точки Омега!

- Да, если хочешь, этой конечной точки эволюции, в которой завершается сверхжизнь, в которой сверхсознание реализуется в универсуме, и соответственно универсум обнаруживается в сверхсознании. И эту "точку" мы можем назвать Богом, черной дырой, или солнечным анусом. В зависимости от воображаемого.

- И речь уже должна идти о гармонии, о гармонии сферы, о согласовании, о согласии всех частей произведения как целого. Цветовая полная симметрия, о которой мы говорили раньше, дополняется -- или замещается -- симметрией "орнаментальной", присущей базису произведения искусства. А собственно сюжет -- "центральная точка" -- помещается в уже подготовленную среду полной гармонии.

- Гармония, кроме того, должна быть окончательно установлена в результате коллажного монтирования центра на основу. Вместо акта сшивания предыдущего периода теперь производится акт нашивания, а скрытая нарративность переходит в



производится акт нашивания, а скрытая нарративность переходит в открытое наступление. Любовь Тимура к зрителю находит, тем самым, свое новое воплощение.

Монистическое построение произведения приводит Тимура к устранению ницшевской диалектики и провозглашению Аполлона-Иллюзии един(ственн)ым и главенствующим Началом Искусства.

- Это ведь и планетарное сопряжение, взаимодействие Центра-Солнца-Аполлона с космической декорацией планет. И антропоцентризм предстает в форме аполлоноцентризма.

- Вот именно! Аполлон оказывается единой субстанцией, о которой мы говорили в связи с Платином. Выбор безусловно удачен: Аполлон это эталон красоты, и Аполлон как бог пластических искусств творит образами, то есть он - покровитель визуальных искусств. Творец и творимый.

- Понятно, что Тимур не случайно "избирает" именно этого бога. Конечно, дело здесь не просто в идеальной красоте. Ведь цель пластического искусства, согласно Ницше, достигается именно Аполлоном, который в нем "преодолеывает страдание индивида лучезарным прославлением *вечности явления*, здесь красота одерживает победу над присущим жизни страданием, скорбь в некотором смысле извирается прочь из черт природы."

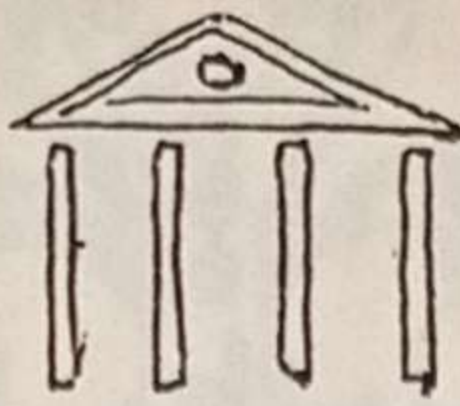
- Таким образом осуществляется уход в иную реальность, в искусство, которое относительно "первичной" реальности оказывается ничем иным как иллюзией.

- Точно. Аполлон у Ницше как сновиденческий бог помогает достичь истинного спасения и освобождения в иллюзии. Но, по моему, лишь благодаря этой иллюзии мы можем хоть как-то удостовериться то, что считаем реальностью.

- Интересно, что складывающиеся у Тимура отношения с Аполлоном семантически располагаются между "Столпом Аполлона" и "Столпником Аполлона".

- Ты имеешь ввиду два его произведения - объект "Столп Аполлона", где маленькая скульптура бога водружена на несоразмерно большой постамент-колонну, и фотоколлаж "Столпник Аполлона" с сомасштабным колеснице бога, кстати заимствованной с Арки Главного Штаба в Петербурге, "человеческим" основанием?

- Да, мне кажется, что эти работы Тимура дают возможность пронаблюдать диапазон понимания художником "аполлонического".



пронаблюдать диапазон понимания художником "аполлонического".

- От галантно-преувеличенного поклонения до исихастского иступления?

- Очень верное замечание. Несмотря на явное сюжетное несоответствие, "Столпник Аполлона" в какой-то мере родственник столпников Феофана Грека из церкви Спаса на Ильиной улице. Религиозно-мистическое созерцание и молитва Григория Паламы - разве это не тот же путь к достижению платиновского "единого"?

- Но здесь уже аполлоническое, оказываясь перед феноменом экстаической формы познания мира, в какой-то мере вступает в противоречие с дионисийским.

- У Тимура диалектика аполлонического и дионисийского все-таки завершается -- в соответствии с монистическим мирозерцанием вне антиномий -- установлением тотального господства одного начала: - Аполлон попирает "Красный квадрат" и прибирает власть к своим рукам.

- Однако, тем не менее, -- вероятно, вопреки желанию самого Тимура -- в этой его работе (а именно она крайне важна для него идеологически) сохраняется равновесие: красный квадрат присутствует и уравнивает Аполлона, который без него просто не смог бы устоять.

- То есть квадрат оказывается постаментом и гармонизатором бога?

- Разумеется. Таким образом, Тимур устанавливает своего Аполлона на фундаменте современного искусства - квадрате Казимира Малевича. И, более того, пропорциональный строй и космический ритм этого квадрата представляет собой модуль Аполлона.

- Так вот как могут расходиться слова и дела, декларации художника о красоте с их реализацией!

- Слово лишь иллюзия. Сокрывание. Заговор. Самообман. Правда, говорят, что оно-то и есть единственная реальность.

- Но, ведь, с другой стороны, действие по отношению к слову тоже всего лишь иллюзия.

- Такова диалектика искусства и жизни, слова и поступка, материального и идеального, желания и удовлетворения: одно отрицает и утверждает другое. Одно не менее реально и не менее нереально, чем другое.



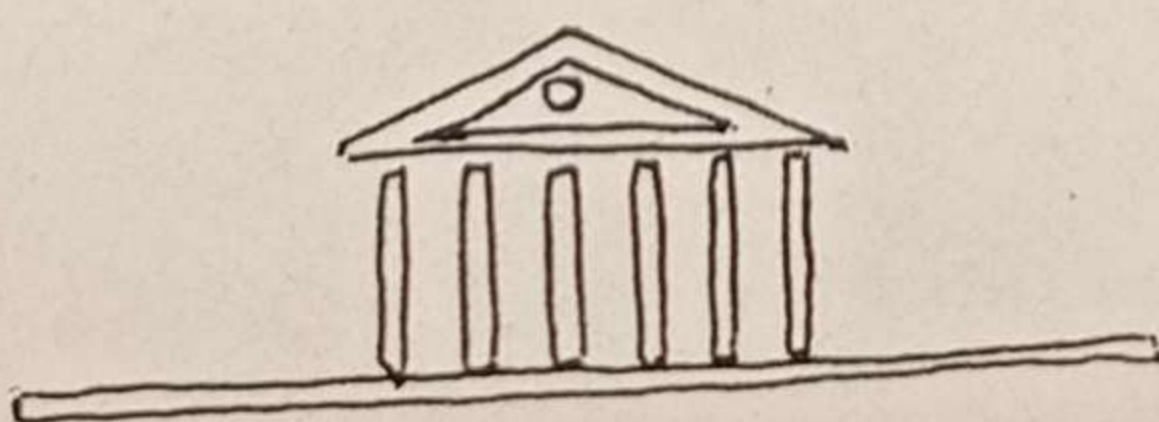
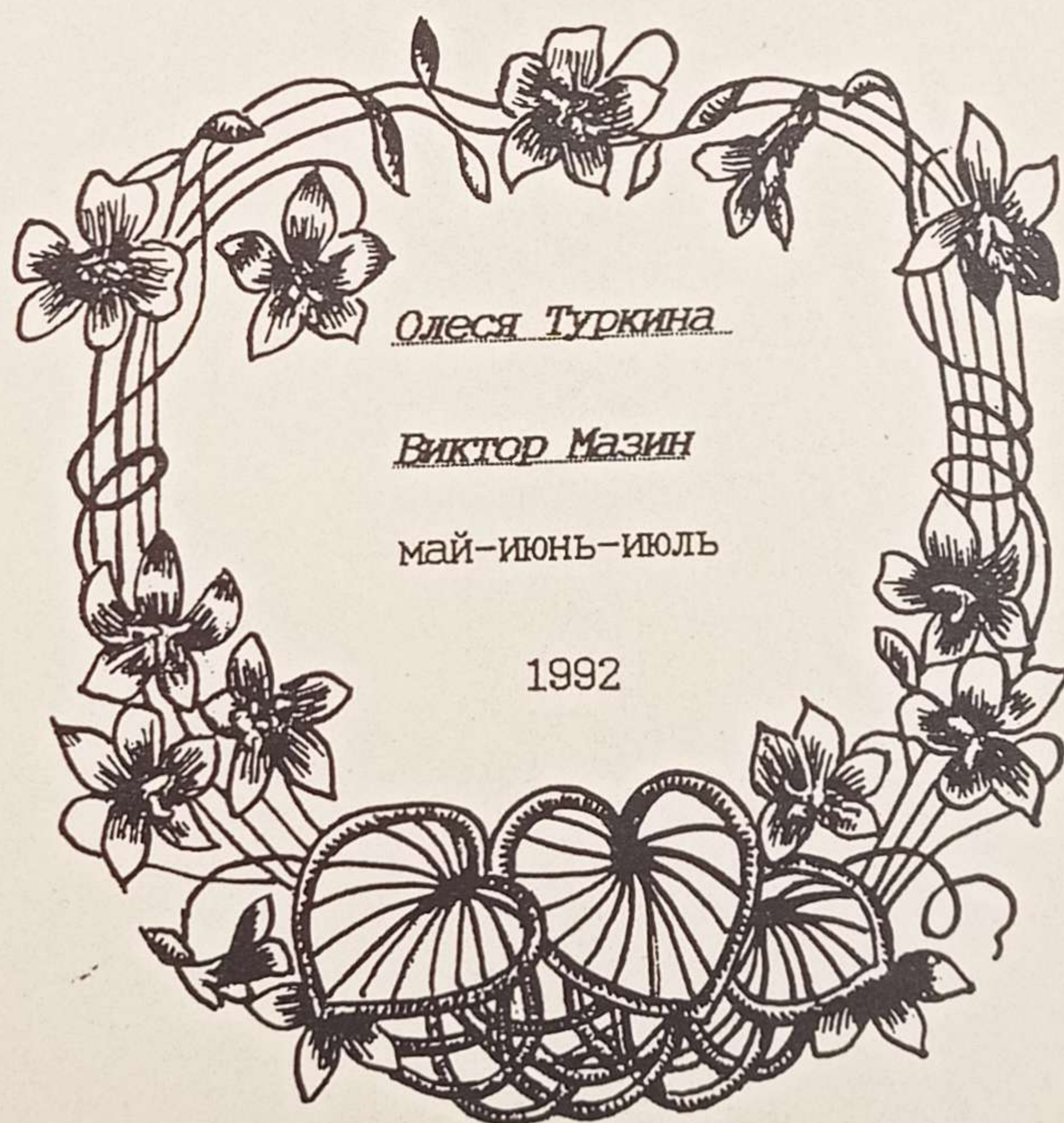
нереально, чем другое.

- И нет разницы между сущим и несущим, тем что есть и тем чего нет...

- Вот *разница*-то как раз и *есть*.

- И она позволяет нам созерцать произведения Тимура, а Тимуру их подписывать.

- И она же позволяет нам все еще говорить о произведениях Тимура, и даже говорить словами умерших Платона и Плотина, Уайльда и Ницше, несмотря на то, что наш диалог - иллюзия...





101. *Saint Sébastien*. Folio 126. 15×9,5 cm

La figure du martyr est représentée en gros plan coupé aux genoux. Saint Sébastien est attaché à un pieu, le sang coule de ses blessures. A côté, tout près de lui, un archer bossu coiffé d'un chapeau pointu qui lui tombe sur les yeux, ricane. Un autre bourreau, qui vient juste de lâcher son trait est situé dans la marge.

En bas une scène représente le combat d'un homme contre un monstre bipède.



“НЕБЕСА ЗДЕСЬ”

89
b w
c id
d id
c id
f id
g id
b El

Реальность сладчайшего сновидения. Волшебная осязаемость подкрашенных цветов, магия жемчуга, фотографии, отретушированные слезами, сверкающими бликами водных поверхностей и инеем...

Метод, выбранный художниками, — постановка модели в единственно возможном месте разворачивающейся реальности. Пьер фотографирует, Жиль “раскрашивает”. Религиозная экстатичность образов тонет в холодной пышности золота и драгоценном цвете старинного стекла. Волшебный фонарь витражей проливает свет сквозь старый диапроектор. Реальное — на этих фотографиях — это глубинные детские желания. В детстве Пьеру хотелось зайти в каждую церковь. А Жиль обожал уроки катехизиса в школе. Кюре сопровождал чудесные рассказы о жизни Христа диапозитивами. Жертвенный цветок религиозного воспитания расцвел во Франции во время детских крестовых походов, поражающих сочетанием мистики и брутальной реальности, горячей верой маленьких рабов сердца, будущих пиратских заложников. Каждую среду Жиль с другими детьми играли в крестоносцев — проявляя особую форму религиозного скаутизма —, совершая прогулки вместе с францисканским монахом в порту Гавра, где жила семья Жилья. В дождливые дни вместо прогулок им показывали фильмы на религиозные темы. Когда Жиль встретился с Пьером, у того весь дом был увешан образами Девы Марии. Позднее они вместе мечтали выставиться в “сладчайшей” Сикстинской капелле. Образ Иисуса Сладчайшего и сладкие мелодии 50-х годов, Ватикан и кинематограф... Чувственная красота моделей как и красота католического богослужения торжественно возносится “наверх”. Их место — на тяжелых осязаемых небесах, среди холодных белых облаков, инея, в небе, покрытом звездами или в симметричном небесам подводном мире. Там, среди жестких фосфоресцирующих водрослей обитают зеркальные братья небесных святых — “Ловцы жемчуга” и “Собиратели раковин”. Нарративность фотографий восходит к религиозной живописи. В костюмированных “Кораблекрушениях”, “Тысячи и одной ночи”, “Парадизе” постепенно уравниваются верх и низ их символического плана. Из стратосферы, где пространственно-этическая ориентация превращена в игру зеркальных отражений Пьер и Жиль наблюдают за “Святым

семейством" и поющим свою молитву Марком Алмондом:

And I fall to my knees
At your beauty
My hand over my heart
A heart that's filled with love
A love that can lift the soul
Divine worship
Forever Amen

Олеся Туркина,

ИНТЕРВЬЮ С ПЬЕРОМ И ЖИЛЕМ

Олеся Туркина: Прежде всего, так как именно благодаря первой вашей выставке в Петербурге и в России, я имею возможность сейчас с вами разговаривать, мне хотелось бы спросить, что вы думаете об этой экспозиции в "географическом" смысле? Насколько важно для вас место, где проходит ваша выставка, будь то Петербург, Париж, Нью-Йорк, Пекин? Что-нибудь меняется от того, где вы делаете экспозицию?

Жиль: Это случается само по себе, такие вещи заранее невозможно предугадать

Пьер: Нет, не зависит. У нас нет никаких точных планов. Нам просто предложили сделать выставку в Петербурге и в Москве. Но эта выставка - что-то фантастическое. Она позволила нам открыть для себя Петербург...

П: ...русскую культуру. Мы отдаем себе отчет в том, что мы узнали что-то такое, чего не знали. Это потрясающе столько открыть для себя нового. Это такая редкость приехать в страну, где все впечатляет - все, что мы видели вокруг, встречи с разными людьми, хорошо все понимающими... Это было так неожиданно для нас.

Ж: И, что нас особенно трогает, русские любят наши работы и хорошо нас понимают. Это единственная страна, где наши работы любят так просто и естественно, не задавая вопросов

П: Русские - очень интеллектуальные и очень сложные люди. Интересно, что на улице мы чувствуем себя немного русскими по ощущениям.

Ж: И выставка подтвердила эти ощущения.

О: Это очень приятно слышать. Выставка "Тайный культ" - коллективная. Мне кажется, что у вас было не так много коллективных выставок. Почему вы решили показать ваши произведения вместе с работами одного довольно давно умершего художника - Вильгельма фон Глодена и двух молодых ныне здравствующих - Тимура Новикова и Дениса Егельского?

Ж: Мы участвовали и раньше в нескольких коллективных выставках.

П: Не так часто, но мы выставлялись с другими художниками. Когда выставка - коллективная, между художниками что-то происходит, возникает какая-то новая чувствительность. Быть рядом с русскими художниками - это замечательно, это лучше для нас, чем если бы мы выставлялись здесь одни. Нам это очень понравилось.

О: А что вы думаете о названии выставки "Тайный культ"?

П: Оно нам очень соответствует.

Ж: Мы любим тайну, во всяком случае. Мы любим вещи, которые не слишком понимаем и во всем ищем тайну.

О: Вы работаете с фотографией, но именно появление фотографии означало для многих художников конец "классической" эпохи в искусстве. А вы как бы возвращаетесь к тому "классическому" периоду, когда для художника был важен выбор модели, исторический антураж, сюжет.

П: Фотография - это наш инструмент.

Ж: Мы пользуемся фотографией как художники. Для нас фотография - такая же живопись, как живопись в Лувре.

П: Это всегда декор, персонаж, освещение, фактура, идеализированный костюм... Мы работаем с фотографией, потому что это техника нашей эпохи, которая очень важна и которая вносит тайну в живопись. Но мы работаем как художники. Все одинаково важно в нашей работе, как декор, так и персонаж на фотографии. Создается единое целое, и смысл работы в том, чтобы появился единый ансамбль. В конце концов все завершается единственным образом.

О: Вы работаете вместе с 1976 года. В принципе за это время не очень изменился "стиль" ваших работ. Однако, изменилось отношение к ним публики - от удивления к "почтению". Что вы думаете о такой трансформации в сознании зрителей?

Ж: Я не знаю, что сказать, может быть, Тома ответит как зритель.

Тома: Я уверен, что Пьер и Жиль совершенно классические художники...

О: Что такое для вас стиль?

Пьер и Жиль: Стиль - это то, что естественно.

П: Стиль - это то, что естественно приходит к художнику во время его работы. Действительно у каждого есть свой стиль. Мы узнаем художника по его стилю. Стиль - это то, что приходит к нам неизвестно откуда, и мы говорим - вот наш стиль. Произведения всегда похожи на своего художника. Это то, когда ты не ловчишь, когда ты искренен.

О: Бюффон сказал: "Стиль - это человек". В ряду, если такой ряд выстроить: стиль - мода - образ, чем является для вас мода?

П: Мода? Мода - это то, что всегда в движении, постоянно меняется, как времена года. Но это очень мило. Это искусство времени года, которое постоянно меняется.

О: Но мода так же очень естественна, естественна как стиль.

Ж: Да, пожалуй.

О: Среди ваших моделей очень много модных людей, таких как Марк Альмонд,...

Ж: Мы делаем фотографии тех людей, которых немного знаем. Но это может быть, как известный персонаж, так и мальчик просто встреченный на улице. Это не очень важно для нас, когда хочется сделать образ, картину. Мы не думаем о моде.

П: Почему вы спрашиваете о моде?

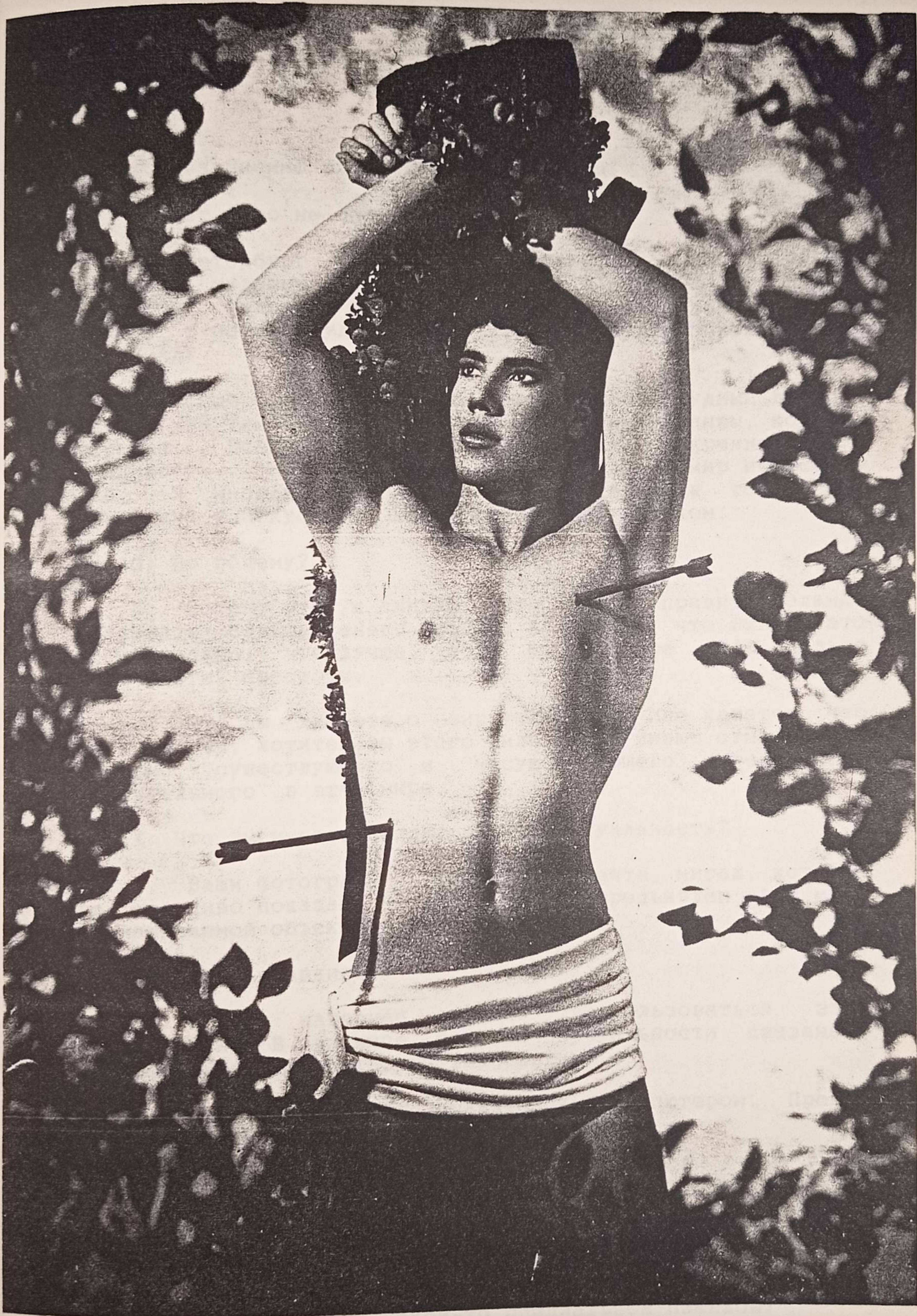
О: Потому что мне кажется, что вы являетесь художниками, которые в известном смысле делают моду. Может быть, скоро на улицах появятся люди, так же одетые и с таким же макияжем, как на ваших фотографиях.

Ж: Разве Вы не видели таких людей на улицах?

О: Нет, но надеюсь скоро увидеть.

Ж: Ах, да!

О: Когда я смотрю на ваши работы, я думаю о том, что исторические персонажи в старой живописи и у вас одеты "по моде" своего века. Дева Мария всегда в модном платье. Это напоминает ситуацию с историческими фильмами, в которых одежда, прически и макияж актеров всегда выдают время



« Saint Sébastien » par Pierre et Gille

О: Вы используете специальные световые эффекты?

П: Нет, просто свет и цветные фильтры. Мы ставим цветные фильтры на прожекторы.

Ж: Да, это дает качество, акцентирует цвета. Цвета лучше проявляются, глаза становятся более выразительными.

О: Как вы делаете слезы. Они настоящие?

Ж: Слезы - из прозрачного геля, который накладывают на волосы, но иногда они настоящие. Так же как небо и облака, для которых мы иногда используем прозрачную тюль и вату.

О: Каждая ваша фотография - это история. Вы не могли бы рассказать историю одной из представленных на выставке работ?

Пьер и Жиль: Историю картины или историю персонажа?

О: Как вам больше нравится.

Ж: Да, вот, например, святая Афлиже, которая на кресте. Это дочь португальского короля, которая была очень симпатичной, но она слишком много думала о Боге. А ее отец хотел, чтобы она вышла замуж за богатого принца. Но она не хотела этого, она мечтала остаться с Богом. Ночью она молила Бога, чтобы он сделал что-нибудь. А наутро проснулась с бородой, которая выросла за ночь. Ее отец так рассердился, что приказал ее распять. Статуя святой Афлиже находилась в церкви, куда пришел мальчик играть на скрипке. Святая протянула ему ногу, и он взял ее туфлю.

П: Именно эта история вызвала у нас желание создать работу "Святая Афлиже", потому что мы нашли ее необычной. Это красиво - женщина, что-то среднее между Христом и Девой Марией.

Пьер и Жиль: Есть картины, которые мы воображаем себе без историй. Идеи приходят, когда мы смотрим на что-нибудь.

О: Или на кого-нибудь?

Пьер и Жиль: Да, живые люди тоже провоцируют на создание работ и довольно часто.

О: Ваши образы связаны с католицизмом?

Пьер и Жиль: Как мы ответим?

П: По отношению к нашей религии?

О: Нет, не совсем. Для меня ваши работы - это пример религиозного чувства, возможного в наше время.

П: У нас были и католические образы, и боги из индийской религии, и мифологические герои. Нельзя сказать, что мы во все это верим. Мы любим историю, но это для нас лично. И даже когда делаешь нерелигиозную картину для нас это так же религиозно.

О: Но у вас никогда не было желания провоцировать зрителя?

Пьер и Жиль: Никаких провокаций

О: Я позволю себе опять вернуться к выставке "Тайный культ" и к ее участникам. Что вы думаете о Тимуре Новикове и Денисе Егельском?

П: Да, мне очень нравится Тимур Новиков, у него есть острая чувствительность. В его работах я узнаю Петербург.

Ж: Это было очень ново. Мы немного открываем для себя Тимура, Дениса.

О: Отразится ли это путешествие в Петербург на вашей дальнейшей работе?

Пьер и Жиль: Да, нам бы очень хотелось, и мы уже говорили с теми, с кем хотели бы поработать в будущем.

О: С кем, если не секрет?

Пьер и Жиль: Прежде всего с Иреной Живаго и Владиком Монро. Да и просто на улице можно встретить совершенно фантастические лица.

О: А как вы относитесь к тому, что одно из ваших произведений из-за того, что в там присутствовал мужской половой член, директор выставочного зала запретила показывать публике?

П: Мы сожалеем, потому что есть люди, которые могли это увидеть, и которые имеют право это увидеть. Я против такого рода запрещений.

Ж: Одновременно у меня есть уважение к выбору. Такое происходит не только на выставках, но и в иллюстрированных журналах. И это проблема не только вашей страны.

О: Есть ли такие проблемы во Франции?

Пьер и Жиль: Во Франции и в Германии с этим дело обстоит довольно свободно, но мы никогда не показывали эту работу во Франции. В Германии с ней не было проблем.

О: Вас беспокоит такого рода полиция нравов? Думаете ли вы об этих проблемах перед выставками?

Пьер и Жиль: Но художники - всегда революционеры, движущие мир вперед. И они все время вынуждены биться о стены. Но стены эти всегда существуют.

О: Вы революционеры?

Пьер и Жиль: Нет, мы художники.

О: В ваших работах меня всегда поражало сочетание нежности и силы.

Пьер и Жиль: Можно говорить вещи приятные с мягкостью, и можно говорить с мягкостью и сдержанно вещи грубые. И за этой мягкостью может существовать грубость.

О: Можно ли назвать ваше искусство французским?

Пьер: Искусство - это вещь интернациональная. В Париже, например, нет двух школ одинакового стиля. И у каждого художника - отличный от других стиль. Существует несколько школ новых художников. Но мы всегда были несколько в стороне.

Ж: Более того, мы работаем в иллюстрированных журналах и в то же время выставляем. Я себя чувствую принадлежащим всем странам мира.

О: Для вас искусство и красота интернациональны?

Пьер и Жиль: Да

Ж: Но у нас конечно же есть французские корни.

О: Вам удалось посетить Эрмитаж?

П: Нет, к сожалению. Мы посетили Русский музей. Эрмитаж - это слишком много для одного дня.

Ж: Но мы видели столько вещей - метро, улицы, людей... Часто мы предпочитаем просто гулять.

О: Да, летом так приятны прогулки по Петербургу - много воды: реки, каналы... Мне кажется, что это важно для вас. С водой так или иначе связаны все ваши образы - через Сену, море, жемчуг, иней, слезы.

Ж: Да я люблю воду. Очень люблю море, реки, каналы. Так же люблю принимать душ.

Это интервью было взято у Пьера и Жюль художественным критиком и куратором Олесей Туркиной 13 июля 1992 в Петербурге, где они оказались в связи с участием в выставке "Тайный культ". Идея выставки - красота, ставшая настоящим тайным культом в современном искусстве - принадлежит петербургскому художнику Тимуру Новикову, который помимо работ Пьера и Жюль и своих собственных произведений, показал на этой выставке, проходившей с 10 июля по 5 августа в Мраморном дворце, картины и рисунки современного петербургского художника Дениса Егельского и фотографии немецкого фотографа первой половины XX века Вильгельма фон Глодена.



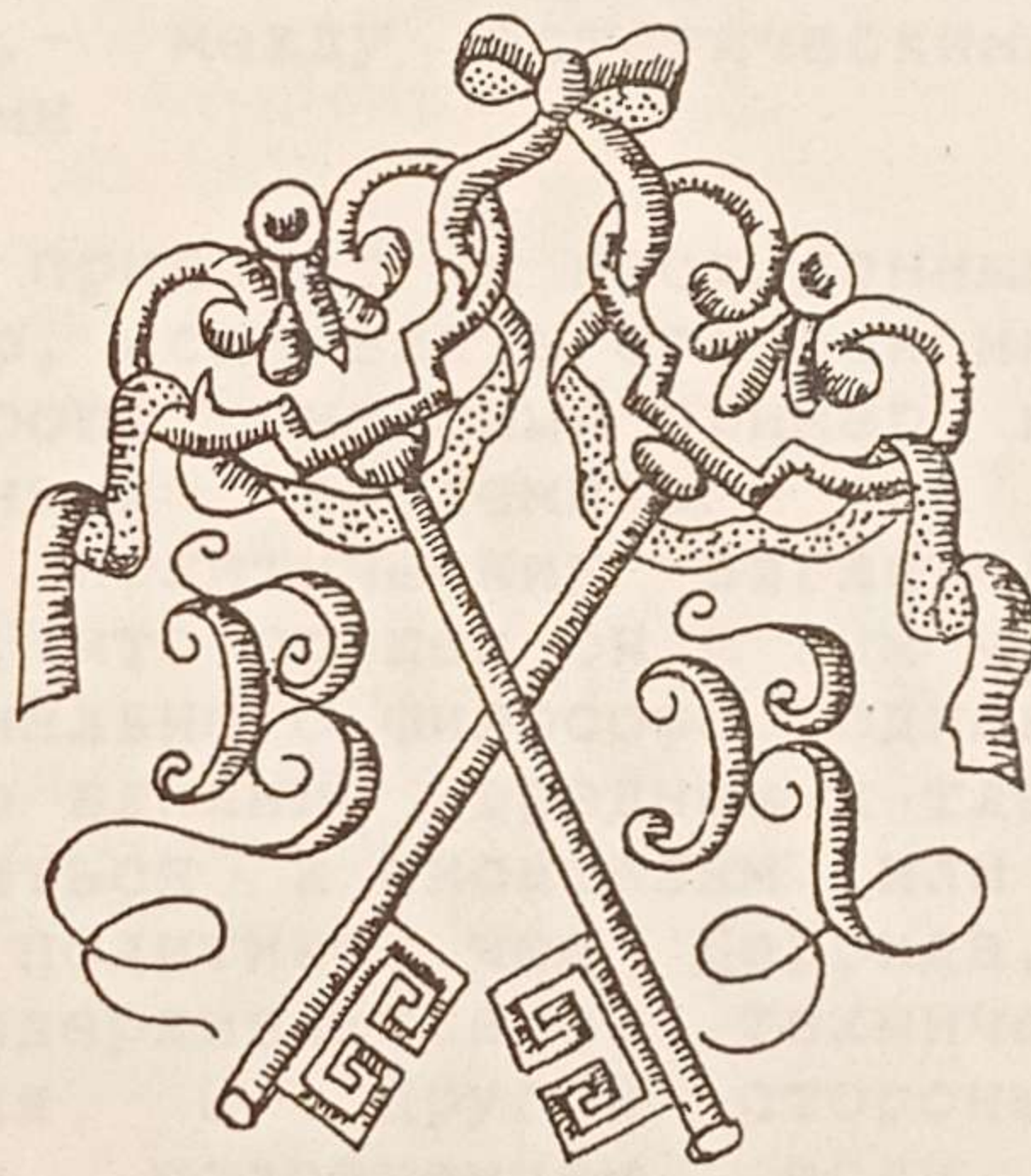
S. marcellin 
 S. boniface 
 S. pancrace 
 S. marcellin 
 S. menier 
 S. ysidore 



Saint François
 d'Assise, 1988.
 Série « Les
 saints ».



ТРАНСПЛАНТАЦІЯ





Дол де Ман

ГЕГЕЛЬ О ВОЗВЫШЕННОМ

Как трудно проинтерпретировать место ЭСТЕТИКИ в каноне гегелевских работ и в истории ее рецепции, так равным образом остается проблематичным и место "возвышенного" в пределах ограниченного корпуса собственно "Эстетики". Сложность возрастает, если учесть, что те же проблемы возникают и в связи с Кантом. Вытекающие из этой проблемы неопределенности помогают объяснить бесчисленное множество конфликтов и полную неразбериху, возникающие в связи с неверным истолкованием, приводящим в беспорядок сцену современного теоретического дискурса о литературе и вокруг нее. Одним из наиболее поразительных примеров такой неразберихи является принцип исключения, действующий между эстетической теорией и теорией познания или, в симметричной модели, — между эстетическими вопросами и вопросами политическими.

Эта неразбериха приводит к неожиданным последствиям. Имя Деррида, например, если взять его как наиболее близкий нам по времени и хорошо знакомый пример, предано анафеме многими литературными академиками не столько из-за декларированных им политических взглядов и заявлений, сколько из-за того, что пришел он к ним через мастерство и интересы профессионального философа; однако, те же самые люди, считающие его влияние вредным и тлетворным, могут вполне терпимо относиться к писателям или критикам, куда более радикальным в политике, чем Деррида, но которые, в отличие от него, воздерживаются от технического словаря философского познания. С другой стороны, к Деррида относятся с большим подозрением, если не сказать с открытой враждебностью, политические активисты, марксисты и прочие, только по той причине, что канон с которым он работает, остается "заключенным" в философские и литературные тексты", и, следовательно, он "заключен скорее в понятиях, в языке, чем в социальных институтах". Реакционеры отрезают ему путь к эстетике, считая его "слишком философом", в то время как сторонники политической активности полагают, что для него закрыта политика, поскольку его слишком волнуют вопросы эстетики. И в том и в другом случае эстетика функционирует в качестве принципа исключения: эстетические суждения, или их нехватка, исключают доступ философа к литературе и те же самые эстетические суждения, или их избыток, исключают этого философа из мира политики. Такой симметричный жест, даже если он и не нравится, является широко распространенным и не вызывает каких-либо сомнений. Но тем не менее, интеллектуальная история, не говоря уже о современной

философии, рассказывает нам совершенно иное.

В истории эстетической теории, начиная с Канта, эстетика, далекая еще от того, чтобы стать принципом исключения, действует как необходимое, хотя и проблематичное, связующее звено. У Канта связь Первой Критики с Третьей, связь теоретического разума с разумом практическим, осуществляется, удачно или нет, но посредством эстетики. Эстетическая теория это критическая философия второй степени, критика критики. Она критически изучает возможности и модальности политического дискурса и политической активности, неизбежную связь дискурса и действия. Работа по изучению эстетики Канта, конечно, далека от завершения, но одно ясно: она насквозь эпистемологична и политична. То, что некоторые интеллектуальные историки, как американские, так и европейские, берут на себя смелость утверждать обратное и заявлять, что эстетика Канта "свободна от когнитивных и этических последствий", - это их проблема, а не Канта.

С Гегелем дело обстоит еще более очевидно. Связь между политикой и философией посредством философии искусства, то есть посредством эстетики, встроена в гегелевскую систему, но не в том смысле, что эстетика занимается политическими вопросами как своим собственным предметом, а в смысле более широком; и здесь траектория вновь проходит от политической реальности к реальности интеллектуальной, - проход, если использовать терминологию самого Гегеля, от объективного к абсолютному духу, осуществляется через искусство и через эстетику как критическое рассмотрение искусства. В узловой точке соединения наиболее продвинутых стадий политической мысли в "Энциклопедии Политических Наук" Гегель помещает искусство. Не просто ответить на вопрос о том, как это следует понимать, ни по-сути, ни при изучении истории прочтения Гегеля, ни при рассмотрении того, как его читают сегодня. Ответ будет зависеть от чтения того места в поздних "Лекциях по эстетике", где Гегель сам рассуждает об этом предмете. Но кое-что можно установить сразу: принимая во внимание структуру гегелевской системы, рассмотрение эстетики будет иметь смысл лишь в контексте отношений между порядком политическим и порядком философским. Под этим подразумевается следующее: поскольку у Гегеля эстетика, в отличие от политики, принадлежит более продвинутой и более близкой спекулятивной стадии мысли, то по-настоящему продуктивная политическая мысль доступна только посредством критической эстетической теории. В конечном счете это предложение указывает на то, что у Гегеля политическая мудрость принадлежит тому, что обычно называют эстетизмом. Из этого следует, если вернуться к нашему первому примеру, что кто-либо подобный Деррида оказывается политически действенным не вопреки, а именно благодаря своей сконцентрированности на литературных текстах. Такое предположение подтверждается тем

историческим фактом, что целый ряд острых политических мыслителей и политических деятелей пришли в политику из эстетики. Сам Маркс, чья "Немецкая идеология" служит образцом критической процедуры, выполненной вдоль строк "Третьей Критики", — удачный тому пример, равно как и более близкие нам по времени Вальтер Беньямин, Лукач, Альтюссер и Адорно. Хотя нужно сказать, что работы тех, кого мы считаем "эстетическими мыслителями", имеют мало общего с теми трудами, которые эстетическими считали литературоведы 19 и 20 веков, поскольку работы этих мыслителей препятствуют, в частности, любой валоризации эстетических категорий ценой интеллектуального оцепенения или политического действия, или, например, требованиями автономии эстетического опыта как некоей замкнутой в себе и размышляющей лишь о себе цельности.

Эти предварительные замечания привели нас к необходимости толкования "Лекций по эстетике" Гегеля. Несмотря на то, что многие талантливые мыслители пытались справиться с этой задачей, последняя оказывалась далеко не простой. Никому еще не удалось добиться последовательного прочтения, главным образом из-за того, что чтение "Эстетики", как это случилось с Хайдеггером и Адорно, становилось частью более общего критического чтения самого Гегеля с помощью таких ключевых понятий как *Aufhebung* или вообще частью чтения диалектики в целом. Связано это, видимо, с тем, что "Эстетика" на первый взгляд кажется наименее ортодоксальной и догматичной из всех поздних сочинений Гегеля, в то время как, например, назидательный тон изложения системы достигает уровня убийственного механического дидактизма. В результате приходится либо сводить "Эстетику", как это сделал Хайдеггер, к догматической мудрости наиболее загадочных заявлений Гегеля (о конце искусства, чувственном проявлении идеи) и обращаться с ней как с немым сфинксом, то есть свести на нет все разговоры, либо, подобно Адорно и некоторым из его последователей, приходится рассматривать ее как ахиллесову пяту всей системы, в том смысле, что "Эстетика" оказывается тем местом, где обнаруживается неадекватность гегелевской теории языка. Разбросанная по всем томам собрания сочинений скрытая концепция языка, которая так никогда и не была сформулирована, ложится тяжелым бременем на все предприятие; привилегированными при этом становятся те места в тексте, где теория языка максимально приближается к формулированию и обнаруживает свои изъяны. Петер Шонди, литературовед близкий Адорно, обнаружил такое место в "Эстетике" там, где Гегель рассуждает об аллегории и метафоре. Шонди пишет: "Постоянные пренебрежительные оценки этих средств (аллегории и метафоры) позволяют нам увидеть причины, по которым они практически вообще остались за пределами его понимания. При выяснении причин становятся видны и границы гегелевской эстетики... Именно гегелевская неадекватная концепция природы языка

несет ответственность за ту неудачу, которая его постигла". Из этой цитаты отлично видно, что "Эстетику" можно использовать как отправную точку в критику диалектики. Ибо если неадекватность "Эстетики" вызвана неадекватностью теории языка, значит в результате будет загрязнена логика, феноменология познания и в конечном счете все основные претензии системы. Серьезным достоинством такого подхода является внимание, уделяемое решающим вопросам толкования "Эстетики".

Чтение, обретая повышенную чувствительность к лингвистической терминологии и проблематике языка, тем самым, может надеяться на вытеснение тех полученных ранее пророческих или догматических идей, которыми толкование "Эстетики" было завлечено в тупик. Кроме того, такой подход позволяет расширить текстуальный корпус с "Эстетики" до размышлений о языке, встречающихся повсеместно в трудах Гегеля, в "Энциклопедии", в "Науке логики", в "Феноменологии духа". И еще он позволяет учитывать связь теории языка субъекта с чувственным восприятием. И, наконец, этот подход должен прояснить связь искусства и литературы с понятием прошлого, которое является необходимым компонентом любого дискурса, включающего историю. Если искусство, то есть чувственная или точнее феноменальная манифестация идеи, по утверждению "Эстетики", принадлежит прошлому, тогда это прошлое окажется функцией его феноменальности, способом его проявления. В этом случае, где и как в системе гегелевских трудов в целом появляется эта идея, почему именно этот особый эстетический момент принадлежит прошлому?

Похоже, что "Эстетика" дает лишь банальные и эмпирические ответы на эти вопросы. Следуя за Винкельманом и Шиллером она делает эту проблему историчной в идеологически нагруженной генеалогии современного как некоего производного от классического эллинистического прошлого, тем самым, создавая иллюзию находящейся не на своем месте конкретности, ответственной за огромное множество скверной историографии, накопившейся с начала 19 века до наших дней. Эти исторические заблуждения движутся параллельно понятию языка, в котором наиважнейшие отличия между символическим и семиотическим аспектами языка оказываются размытыми. Поскольку это чаще всего происходит именно в "Эстетике", то появляется необходимость совершить обходной маневр и перейти из этой работы в те тексты Гегеля, в которых обсуждение этого вопроса менее всего затуманено романтической идеологией.

Это позволит дать более точный ответ на вопрос о появлении такой идеи. Наиболее четко в "Энциклопедии", а также и в "Логике", эта идея появляется на психическом уровне человеческого разума в тот самый момент, когда наше осознание мира, чьи способности, такие как восприятие или воображение, претерпевают интериоризацию посредством воспоминания (Erinnerung), больше не переживаются, но остаются доступными исключительно для памяти (Gedachtnis). Именно в этот момент и ни в какой иной можно сказать, что идея оставляет в мире доступный чувствам материальный след. Мы способны воспринимать наиболее подвижные события и воображать дичайшие из вещей происходящие на земной поверхности без малейшего изменения, но с того момента, когда началось запоминание, мы уже не можем действовать без такого следа, будь то узелок на память, сделанный нами на платке, перечень необходимых покупок на взятом в магазин листочке, таблица умножения, псалмообразное песнопение или какой угодно другой образчик памятки. Как только появляется такого рода нотация, метафору опыта/означения типа внешнее/внутреннее можно забыть, ибо это является необходимым (если не сказать достаточным) условием появления мысли (Denken). Эстетический момент у Гегеля появляется как сознательное забывание сознания посредством материально актуализированной системы нотации или надписывания.

Вывод этот сделан на основании того раздела "Энциклопедии", который озаглавлен "Психология" и следует сразу за разделом "Сознание". Кажется, ничего подобного не утверждалось ни в публичных лекциях, ни в "Эстетике". Едва ли можно предположить, что профессор Гегель настолько погрузился в раздумья, что "забыл" свое прошлое более спекулятивное "я". Такое предположение явно льстит больше чем нужно источнику нашего жизненного пути; да и такая непоследовательность в системе несвойственна философам, обычно они отлично помнят все свои произведения. Куда более вероятно допущение, что такого рода или подобные утверждения действительно встречаются в "Эстетике", но они по тем или иным причинам были не замечены, просмотрены или неправильно поняты. Если гегелевская теория запоминания вообще заслуживает какого-либо внимания, то вся ее мощь сконцентрирована именно в "Эстетике", хотя она дает о себе знать тайным, окольным путем. Глава II раздела о символическом искусстве под названием "Die Symbolik der Erhabenheit" ("Символика возвышенного"), предшествующая непосредственно разделу о сравнивающей форме искусства, выделена Петером Шонди как нижний порог гегелевской эстетической чувствительности, и это одно из тех мест в "Эстетике", где она всплывает на поверхность.

Первым намеком на это служит довольно гнусное обращение Гегеля с Кантом в начале этой главы. Нам говорится, что кантовская трактовка возвышенного занудная, хотя и представляет несомненный интерес, и причины возникновения этого интереса неоспоримы. Уделяя слишком большое внимание частностям, душам, в которых он совершенно справедливо помещает возвышенное, Кант свел возвышенное к чему-то совершенно заурядному. Не ясно, справедливо ли оценивает Гегель кантовское понятие души (Gemut), однако, можно заподозрить, что причины его нетерпимости к Канту лежат именно в равнодушном отношении последнего к душе и ее настроениям. Ибо, если эстетика Гегеля так или иначе сродни заминанию, то, конечно, ее мало заботят частные эмоции, и всякая осмысленная сентиментализация должна быть отброшена с самого начала.

Более доступным, хотя, возможно, и просто формальным, является место, отводимое Гегелем возвышенному в диалектическом континууме различных художественных форм. "Этот род возвышенного в его первоначальном определении мы находим преимущественно в еврейском мирозерцании в священной поэзии этого народа". Связь возвышенного с поэзией Ветхого Завета общеизвестна, особенно в Германии после Гердера, но тем не менее доводы, приводимые Гегелем, представляют интерес. Древнееврейская поэзия является возвышенной в виду ее иконоборческого характера; она не признает искусство пластического или архитектурного способа изображения, будь то статуя или храм. "Там, где нельзя набросать сколько-нибудь удовлетворительный образ божества, не может появиться пластическое искусство, а может возникнуть лишь поэзия представления, выражающего себя посредством *слова*". В явном разрыве со всем постижимым и вообразимым слово действительно появляется здесь как надпись, которая согласно "Энциклопедии", суть первая и единственная манифестация идеи. Сделанные из камня и металла монументы и статуи предэстетичны. Конечно же, они — чувственные проявления, но это еще не проявление *идеи*. Идея появляется лишь как надпись, как записанное. Только начертанное слово может быть возвышенным; возвышенным, поскольку написанное слово ни изобразительно подобно восприятию, ни воображаемо подобно фантазму.

Раздел о возвышенном подтверждает это формальное заявление и развивает некоторые из его импликаций и результатов. Довольно скоро понимаешь, что возвышенное Гегеля в значительной степени отличается от постлонгиновского возвышенного его предшественников, таких, если воспользоваться наводящим на размышления списком Мейера Абрамса из его очень полезной главы о возвышенном в "Зеркале и лампе", как Джон Деннис, Аббат Лоут и Гердер, представителей той традиции, которая выжила в американской версии романтизма в лице Уимсэтта, Абрамса,

Блума, Хартмана и Вейскеля; и, наконец, оно выведено с иронией, хотя и не изгнано окончательно подобно злему духу, в замечательном эссе Нейла Хертца "Lecture de Longin", которое появилось не где-нибудь, а в Париже, месте скрытом от традиции, где никто не может оценить, что же именно поставлено на карту в этом произведении, напоминающем семейный роман. Наиболее очевидное различие, хотя и не самое главное, заключается в исчезновении столь знакомой оппозиции между поэзией и прозой, между возвышенным и прекрасным. Возвышенное для Гегеля *суть* абсолютно прекрасное. Но ничто не звучит ныне менее возвышенно, чем гегелевское возвышенное. То, что это отмечает открытый разрыв с лингвистической моделью символа, которая пронизывает все разделы "Эстетики", заметно с первого взгляда; уже во вступительном разделе о Канте сказано, что в возвышенном исчезает "действующий *символический* характер". Что именно из этого следует становится понятным только тогда, когда внутренняя логика этого пассажа позволяет ему развернуться.

Тот момент, когда Гегель призывает возвышенное, становится моментом радикального и решительного отделения порядка дискурса от священного порядка. Необходимость изолировать такой момент вызвана концепцией языка как символа, к которой "Эстетика" крепко привязана и без которой такой предмет как эстетика вообще не мог бы появиться на свет. Феноменальность лингвистического знака благодаря бесконечному разнообразию механизмов и стилей может быть поставлена в один ряд с феноменальностью — как знанием (значением) или чувственным опытом — того означаемого, к которому она направлена. Именно феноменализация знака конституирует значение, не зависимо от того, появляется он посредством конвенциональных или посредством естественных средств. Термин феноменализация подразумевает здесь не больше и не меньше как то, что процесс означения как таковой познаваем, так же как доступны той или иной форме знания законы природы или общества.

То, что Гегель вынужден оставить этот вопрос открытым объясняется классическим, в данном случае кантовским критическим процессом, проводящим политику дискриминации между способами познания, и отделяющим познание естественного мира от познания того, как достигается знание, отделяющим математику от эпистемологии. В истории искусства это соотносится с тем моментом, когда бесконечное распространение и рассеивание того, что Гегель называет единой субстанцией (die eine Substanz), находящейся вне антиномии света и бесформенного, уединяется в предназначении такой абсолютной всеобщности как святое или бог. Это переход от пантеистического к монотеистическому искусству, переход в книжке с картинками Гегеля с отнюдь не невинной историей от индийской поэзии к магометанской. Отношения между

пантеизмом и монотеизмом в истории искусства и религии (ибо к этому моменту между ними уже невозможно провести границу) напоминают отношения между естественными науками и эпистемологией: понятие разума (будь то *understanding* Локка, или *Vernunft* Канта или Дух Гегеля) является монотеистическим принципом философии как единственного поля унифицированного знания. Монотеистический момент (который у Гегеля не стал еще равным возвышенному) по сути своей является вербальным и совпадает с фантастическим представлением о том, что *die eine Substanz* может быть дано имя - такое, например, как *die eine Substanz*, Единое, Бытие, Аллах, Яхве или Я - и затем имя это может функционировать символически, собирая, принося знание и дискурс. С этого самого момента язык становится деиктической системой предикации и детерминации, в которой мы живем более-менее поэтически на этой земле. В соответствии со своей традицией и занимаемым в принятом тогда философском дискурсе месте Гегель понимает этот момент как отношение между разумом и природой, конституируемое через отрицание. Однако за этой знакомой и исторически понятной диалектической моделью стоит иная реальность. Ибо утверждается, что абсолютное знание осуществляет свою работу посредством отрицания, и еще утверждается возможность отрицания абсолюта его дозволением, как в этом пассаже, чтобы вступить в непосредственные отношения с его иным. Если "разум" и "природа" фактически символизируют абсолют и его иное, тогда повествование Гегеля напоминает повествование диалектического снятия (*Aufhebung*) только на первом уровне понимания.

Сложность этой части - раздела названного "*Die Kunst der Erhabenheit*" и следующей за ним главы "Сознательная символика сравнивающей формы искусства" - возникает в связи с вторжением диалектической модели повествования в другую модель, не совсем с ней совместимую. Когда мы читаем о скрытом боге, "ушедшем из мирского существования в себя и таким образом утвердившем свой самостоятельный и независимый от конечного мира характер как чистое для-себя-бытие единой субстанции", или слышим, что возвышенное, божественная субстанция "поистине проявляется" в противопоставлении слабости и эфемерности своих творений, тогда мы без труда понимаем пафос такого служения как восхваления божественной мощи. Язык отрицательного оказывается диалектическим и восстанавливающим силы моментом, близким подобным оборотам, обнаруженным Нейлом Хертцем в трактате Лонгина. Возвышенное Гегеля еще сильнее подчеркивает расстояние между человеческим дискурсом о поэтах и голосом священного, чем Лонгин, но поскольку это расстояние остается в, как пишет Гегель, отношении, фундаментальная аналогия, хотя и отрицательно, между поэтическим и божественным творением все-таки сохраняется. Кроме того, повествование, порожденное на уровне диалектического не

соответствует сопутствующему повествованию раздела. Быть *erhaben* (возвышенным) это не то же самое, как может показаться, что быть *erhoben* или *aufgehoben*, не смотря на сходное звучание и вопреки тому, что сам Гегель иногда заменяет один из этих терминов другим. Если рассмотреть один общий для Гегеля и Лонгина пример возвышенного, а именно *fiat lux* из Бытия, сложность этого места становится еще более очевидной. Чтобы показать, что отношения между Богом и человеком больше не носят природного или генетического характера, и что Бога нельзя считать прародителем, Гегель цитирует: "И сказал Бог: да будет свет! И стал свет". Вместо *zeugen* (порождать) Гегель считает нужным употреблять *schaffen* (творить), и творение в этом случае имеет более четкие отрицательные коннотации, чем обычно имеет этот термин; никакая полярность молодого/старого или мужского/женского не указывает на семейную иерархию. Возникающая иерархия куда более строгая. Творение — чисто вербально, оно — императив, указующий и утверждающий мощь мира. Слово говорит, и мир — переходный объект его произнесения, но это подразумевает, что высказанное, содержащее и нас, не является субъектом речевого акта. Мы подчиняемся слову безмолвно: "слово... действительный приказ которого подлежит непосредственному и немому повиновению". Если слово сказано, чтобы быть сказанным через нас, тогда мы говорим лишь как чрево вещающие марионетки, и особенно, когда пытаемся возражать. Если мы утверждаем, что язык говорит, и что грамматический субъект предложения — скорее язык, чем я, то мы не антропоморфизируем по ошибке язык, а строго грамматируем себя. Я лишено какой-либо силы собеседования; в сущности оно может быть и немым.

Кроме того, *das Daseiende*, производимое языком, очень много говорит, и даже пишет, у Гегеля самыми различными способами. Главным образом, оно цитирует. Святое Писание цитирует Моисея, который цитирует Бога и извлекает в Бытии пользу из основных риторических способов изображения: мимесиса (в платоновском смысле) как прямой, пережитой речи (*erlebte Rede*), как, например, в предложении "И сказал Бог: "Да будет свет"", а также в тесно связанном с ним предыдущем, диегесисе или косвенной, пересказанной речи (*erzählte Rede*) в предложении: "И назвал Бог свет днем". Различие между двумя способами сообщения на этом уровне незначительно; мимесис всегда можно рассматривать упакованным в повествование от третьего лица (и сказал он "..."). Но ни одно из этих высказываний не немо, то есть не просто пассивно и не избегает рефлексивного знания. Цитаты могут обладать значительной перформативной силой; в отдельных случаях только цитаты ей и располагают. Даже скрытые цитаты не молчат: уличенный плагиатор может быть немым, но он (или она) не окажется просто марионеткой. Они, правда, избегают позициональной силы: цитирование брачного обета позволяет изобразить брак, но не постулировать брак как некое

установление. И, разумеется, цитаты несут значительный когнитивный заряд: если, как считает Лонгин, возвышенный поэт здесь сам Моисей, то возникает вопрос о достоверности характеристики Моисея, то есть когнитивное критическое исследование неизбежно связано с утверждением лингвистической позициональной силы. Это объясняет тот факт, что в заявлении типа "Да будет..." /свет/, а не жизнь (Да будет жизнь) или люди (Да будут мужчина и женщина), является действительно привилегированным объектом утверждения. "Свет" именуется необходимой феноменальностью любого устанавливания (setzen). Схождение дискурса и святого, которое не вызывает сомнений в связи с выбором примера и комментариев к нему, происходит посредством познания феноменального. Неважно, как строго отрицается независимость языка, поскольку язык может знать и провозглашать свою слабость, называя себя немым, и все же мы остаемся в лонгиновском способе изображения. Парадокс Паскаля гласит: "Одним словом, человек знает, что он несчастен. Итак, он несчастен, потому что знает об этом. Но он и велик, поскольку знает это". Диалектизированное возвышение по-прежнему, как и у Лонгина, остается указанием на поэтическое величие и бессмертие.

Немного далее в своем тексте Гегель приводит еще один пример возвышенного также взятый из Писания, на сей раз из Псалмов. В этом случае риторический прием не из системы изображения мимесис-диегесис, а использована прямая апострофа. И то, что сказано в апострофе весьма любопытным образом отличается от того, что показано и сказано в изображении, видимо, это связано с тем, что речь опять идет о свете: "Ты одеваешься светом, как ризою, простираешь небеса, как шатер". Сопоставление двух цитат, отмеченных, правда, достаточно осторожно, симметричным расположением Бога и человека ("von Seiten Gottes her" и "von Seiten des Menschen") весьма необычно. Одевание - это покрывало (ein auseres Gewand), внешнее, сокрывающее внутреннее. Это можно понять (так Гегель и поступает) как заявление о несущественности чувственного мира в сравнении с духом. В отличие от logos'a он не обладает силой установления чего-либо в этом мире; его сила, или лишь его дискурс, - знание своей слабости. Но поскольку тот же дух непосредственно суть свет, комбинация из двух цитат утверждает, что дух устанавливает себя как то, что неспособно устанавливаться, и это заявление либо бессмысленно, либо дублирует самое себя. Можно притвориться слабым будучи сильным, но сила притворства это убедительное доказательство именно силы. Можно знать себя как неспособного знать, но при передвижении от знания к позиции все изменяется. Позиция представляет из себя цельность и, более того, она отлична от мысли, которую она представляет. Теперь уже просто невозможно обнаружить, что же именно объединяет эти две цитаты: "Да будет свет"

и "ты одеваешься светом". Если притвориться, как это делает Гегель, что первая, которую можно назвать лонгиновской, относится к возвышенному, увиденному со стороны Бога, с божественной перспективы (*von Seiten Gottes*), в то время как вторая относится к возвышенному, увиденному с перспективы человеческой, то и тогда, разумеется, несовместимость не устраняется и не смягчается. В пределах монотеистической области *die eine Substanz* такая вещь как человеческая перспектива не может существовать независимо от божественной, и невозможно, кроме того, говорить о "стороне" богов (так как говорят о "*cote de chez Swann*"), ибо *parousia* святого не предполагает наличия частей, Единственное, к чему приводит вводящая в заблуждение метафора двустороннего мира, — радикализация отделения святого от человеческого, осуществляемая таким образом, что никакая диалектика не может быть преодолена (*aufheben*). Таков на самом деле провозглашенный этой главой тезис, но его можно прочесть только в том случае, если рассеять пафос отрицания, скрывающий ее действительную силу.

Немаловажно то, что чтение появляется лишь как комбинация двух риторических приемов: изображения и апострофы. Парадоксально, что восхваление в Псалмах разворачивает основание для хвалы, установленной в Бытии. Апострофа — способ восхваления *par excellence*, фигура оды. Сила выбранного Гегелем примера проясняет тот факт, что ода восхваляет не то, к чему обращается ("*la prise de Namur*", Психея или Бог) — ибо свет, позволяющий сущности "адресата" проявиться, — это всегда вуаль — но она всегда восхваляет вуаль; таков прием апострофы, принимающей во внимание иллюзию обращения. Поскольку ода в отличие от эпоса (который относится к изображению) точно знает, что делает, нельзя сказать, что она не занимается хвалой, ибо ни одна из фигур речи сама по себе не имеет ценности восхваления. Этот пассаж обнаруживает неадекватность лонгиновской модели возвышенного как репрезентации. Апострофа — не изображение; она появляется независимо от какого-либо сообщения, будь то цитата или повествование, и, оказавшись на сцене, она выглядит нескладной и смешной. И если изображение может быть показано как одна из форм апострофы, то обратное — невозможно. Апострофа это фигура или троп, что ясно из следующей цитаты Гегеля из Псалмов, в которой одежда становится лицом: "Сокроешь лицо твое — мятутся" (*Verbirgst du dein Angesicht, so erschrecken sie* — Псалм 106). Свет из "*Licht ist dein Kleid*" сохранен немецким словом *Angesicht*. Этот троп лице-придания, в частности, — эффективный способ войти в целую трансформационную систему тропов. Когда язык функционирует как троп, а не как изображение, границы лонгиновского возвышенного, также как его мощные восстанавливающие силы, включая силу самоиронии, достигнуты. По мере развития этого раздела сходство между Гегелем и Лонгином становится почти столь

же полным, сколь и схождение человека с Богом, называемое Гегелем возвышенным. Кроме того, два дискурса остаются спутанными в неразрешимый клубок. Разнородность искусства и святого, впервые введенная в качестве момента в эпистемологическую диалектику, коренится в лингвистической структуре, в которую вписана и сама диалектика.

Похоже, у Гегеля в этой точке тоже появляется обнадеживающий вывод, позволяющий объявить инаковость божественного. Этот вывод принимает форму подтверждения человеческой самостоятельности как этического самоопределения: "суждение о добре и зле и решение в пользу того или другого переносится в самый субъект". Из этого происходит утвердительное отношение к Богу в форме узаконенной системы вознаграждения и наказания. Прежде чем обвинить или поздравить Гегеля в связи с этим консервативным индивидуализмом следует постараться понять, что же именно заключено в этом пассаже из эстетической теории о возвышенном и из политического мира закона. Восстановление это экономическое понятие, учитывающее промежуточное звено или пересечение отрицательной или утвердительной валоризации: процитированная выше мысль Паскаля о человеческом величии и ничтожности служит хорошим примером того, как абсолютная нехватка может обернуться абсолютным избытком. Однако определенная утрата абсолютно пережитого в возвышенном заводит экономику стоимости в тупик, заменяя ее экономикой, которую можно было бы назвать критической: закон (*das Gesetz*) это всегда закон различения (*Unterscheidung*), не утверждающий власть, но демонтирующий ее, демонстрирующий ее незаконность. Политическое у Гегеля берет свое начало в критическом разрушении веры, в конце текущей теодицеи, в изгнании защитников веры от государственных дел, и в трансформации теологии в критическую философию права. Главный монарх, который должен быть свергнут с трона, то есть десакрализован, — это язык, матрица всех ценностных систем в его претензии обладать абсолютной властью позиции. *Setzen* становится *das Gesetz*, критической силой, подрывающей требования силы, не во имя абсолютной или относительной справедливости, но в виду своей собственной безымянности, своей обычности. Если следовать этому вопросу дальше, мы придем к двум трактатам, которые можно рассматривать вместе, ступая по пятам "Эстетики": "Основаниям философии права" и "Лекциям по философии религии". Для нас важно, что необходимость рассмотрения этих двух чуждых друг другу политических сил, закона и религии, установлено в "Эстетике", и главным образом в эстетике возвышенного. То что это послужило основанием для утверждения обратного, лишь подтверждает силу гегелевского анализа; такая же судьба затем постигла подобные утверждения Кьеркегора и Маркса, а в наше время, — Вальтера Беньямина.

Нет лучшей подготовки к критическому чтению "философии права" и "философии религии", чем непосредственное следование теории возвышенного, в которой Гегель что-то таинственно называет "сравнивающей" формой искусства. Отделение, по-прежнему поддерживаемое нарочитой двойственностью в возвышенном, теперь осуществляет закон распространения на следующую стадию. Язык как символ заменяется новой лингвистической моделью, близкой модели знака и модели тропа, но все-таки от них отличающейся; в результате появляется некое сцепление семиотических и тропологических черт. Такая картина отражается в занятой комбинации художественных форм, укомплектовывающих этот раздел: некоторые из них, такие как метафора, аллегория, кое-что еще под названием образ (Bild) являются более или менее прямыми тропами, но другие, такие как басня, пословица, притча, будучи малыми литературными жанрами, принадлежат совсем иному порядку. В каждом из этих примеров и соответствующих им последствиях разбирается не дуэлеобразная структура означения как комбинации знака и значения, которую символ должен преодолеть, а скорее гомология каждого из отдельных жанров тропов, структура, определяющая их вместе со структурой, определяющей символ. Первым делом Гегель занимает позицию посредством традиционной полярности внутреннего/внешнего. Даже символ не просто совпадает с символизируемой сущностью; чтобы пересечь границу, вынуждающую его находиться "вне" этой сущности, он требует посредства понимания. Тем не менее, отношения между знаком и значением в символе диалектические. Но теперь "так как это внешнее отношение их друг к другу содержится в символе в себе (an sich), то оно должно быть также и выявлено, положено" (Diese Ausserlichkeit aber da sie an sich im Symbolischen vorhanden ist, muss auch gesetz werden). Это Gesetz der Ausserlichkeit подразумевает, что принцип означения больше не является одушевленным напряжением между двумя его полюсами, но сведен к предопределенному сдвигу своей собственной позиции. Он в качестве такового больше является не функцией знакопроизводства (а так Гегель валоризирует знак в "Энциклопедии"), но цитированием или повторением ранее установленного семиозиса. Он также не является и тропом, поскольку не может быть замкнут или заменен знанием своих стесненных обстоятельств. Подобно заиканию или заевшей пластинке он доводит повторяемое до уровня обесцененного и обесмысленного. И сам этот пассаж - лучшее тому подтверждение. Начисто лишенный ауры или éclat, он ничего не предлагает для удовольствия: он глубоко разочаровывает эстетически настроенных символистов типа Петера Шонди, как, впрочем, не дает развлечься игривым семиотикам и сводит на нет претензии серьезных мужей с пафосом занимающихся риторическим анализом. С такими пассажами, разумеется, нужно обходиться крайне осторожно, учитывая нагруженный пафосом канон Гегеля.

Пространственной метафоры внешней стороны (Ausserlichkeit) не достаточно для описания знания, вытекающего из переживания возвышенного. Возникающее возвышенное оказывается беспрецедентным образом саморазрушающимся на любой из других ступеней диалектики. "Различие же между данной ступенью (сравнивающих форм искусства) и возвышенным... в том, что отношение между смыслом и его конкретным образом в возвышенном совершенно отпадает (vollständig fortfällt). Ничего не остается для подъема, подыматься нечему. В этом месте очень мало, если вообще есть, ключевых терминов из гегелевского словаря "Эстетики", да и из любой другой работы. Вероятно для лучшего понимания того, что имел в виду Гегель, нужно рассматривать процесс с точки зрения времени. Это также может помочь установить контакт с теорией символа и знака, субъекта и памяти. выволимой из чтения 20 раздела "Энциклопедии".

Уравнивание буквального и фигурального дискурса в образе посредством (например) подобия в случае метафоры, называется Гегелем сравнением. Ударение падает на продуманную и сознательную природу этого жеста. Сопоставление двух аспектов этой фигуры является ни искренним отношением, ни договорной конвенцией, а произвольным расположением (Nebeneinander-gestelltsein). функция искусства заключается в том, чтобы сделать его очевидным в качестве открытия, когда оно фактически предустановлено тем, кто требует открытия. Иллюзия открытия сознательно и хитроумно придумана посредством способности, называемой Гегелем Witz, способности слишком далекой от природных гениев Канта и Шиллера. Остроумие не открывает ничего нового, ничего скрытого; оно изобретает в услугу избытка и повторения. С точки зрения времени оно проецирует на будущее то, что принадлежит прошлому из своего собственного изобретения и повторяется как будто открытие было известно с самого начала. Такое явное переворачивание прошлого и настоящего (металепсис) вовсе не является переворачиванием, поскольку симметричный эквивалент принесенного в жертву будущего не понятие, а опошленное прошлое. Кроме того, этот бесцветный и разочаровывающий момент во всей его рассудительности это еще и тот момент в "Эстетике", когда мы ближе всего подходим к фундаментальному проекту спекулятивной философии. Известная нам из двадцатого раздела "Энциклопедии" отправная точка философии - "простое выражение существующего субъекта как мыслящего субъекта" - равным образом произвольна и требует проверки своей законности в последовательном разворачивании ее будущего вплоть до достижения точки самоузнавания. Подобно производству искусства, субъект философии - суть реконструкция a posteriori. Поэты и философы разделяют эту прозрачность своего предприятия.

Не пытаюсь никого обманывать и не стараюсь быть двуличным, лучше сказать, что поэт, подобно философу, должен забыть то, что ему известно о его предприятии для того чтобы примкнуть к тому дискурсу, на который он обречен. Подобно всем писателям, которым случалось остроумно размышлять о некоей фигуре языка и затем хранить ее набальзамированной, так сказать, в гробу своей памяти (в отдельных случаях, в настоящих деревянных ящичках) до того дня, когда они начнут выстраивать текст, свидетельствующий об открытии того, что ими самим было похоронено, поэты знают свои фигуры только по памяти и могут ими воспользоваться только тогда, когда они больше не помнят их или не понимают. Никакая реальная дурная вера в таком процессе не участвует, если, разумеется, не заявлять о трансцендентных заслугах для шага свойственного скорее этике выживания, чем для героического завоевания. В конце раздела "Эстетики", посвященного символической форме, после устранения возвышенного, текст структурирован подобно припоминанию, или в соответствии с терминологией гегелевской системы, подобно мысленному. Читать поэтов или философов вдумчиво, на уровне их мысли, а не на уровне их или своего желания, можно лишь по памяти. Всякое стихотворение (Gedicht) это Lehrgedicht, и содержащееся в нем знание при чтении забыто.

Мы можем взглянуть на это иначе, удачно связав произвольным звеном эти рассуждения с политической тематикой, упомянутой в начале статьи. Гегель описывает неумолимое поступательное движение от риторики возвышенного к риторике образа как сжатие от категорий критического языка, способных объять всю работу целиком, таких как жанр, до понятий, обозначающих только прерывные сегменты дискурса, такие как метафоры или какие угодно любые другие тропы. Его собственный язык по мере разрастания подразделов эстетического монумента становится все более и более высокомерным. Он называет тропы второстепенными жанрами (untergeordnete Gattungen), всего лишь (nur) образами или знаками, "лишенными духовной энергии, глубины прозрения или субстанции, которые устраняются из поэзии и философии". Они, иными словами, совершенно прозаические. Однако, они таковы не из-за отсутствия поэта, использующего эти художественные формы вместо крупных изобразительных жанров - эпоса или трагедии - но вследствие внутренней лингвистической структуры, которая вынуждена себя проявлять. Во всем этом развитии нет момента, позволяющего избежать акциденции или случайности, и менее всего удобен момент, когда поэтическое мастерство само демонстрируется как результат акцидентный, как случайность. Инфраструктура языка, его грамматика и тропы, отвечает за появление поэтических сверхструктур, таких как жанры, в качестве средств необходимых для их подавления. Непреклонное движение диалектики в "Эстетике" обнаруживает по-сути прозаическую природу искусства; поскольку искусство

эстетично, оно также и прозаично: как выученное наизусть прозаично в сравнении с глубиной воспоминания, как Эзоп прозаичен в сравнении с Гомером, как гегелевское возвышенное прозаично в сравнении с возвышенным Лонгина. Однако, прозаическое не следует понимать с точки зрения оппозиции между поэзией и прозой. Когда роман (понимаемый как реализм 19 века в интерпретации Лукача) понимается как плод, хотя далекий и элегический, эпического, тогда прозаическое с точки зрения Гегеля оказывается чем-то иным. И варианты некоторых стихотворений из *Les fleurs du mal* Бодлера тоже не будут прозаическими в сравнении с метрическим и ритмическим стилем оригиналов; все что можно сказать по этому поводу заключается в том, что они выставляют прозаический элемент, формирующий стихотворения, на первый план. Гегель подводит итог своей концепции прозаического, говоря "Проза берет начало в рабском" (*Im Sklaven fangt die Prosa an*). "Эстетика" Гегеля по сути своей прозаический дискурс об искусстве, оказывается дискурсом о рабском, ибо такой дискурс скорее об образе, чем о жанре, скорее о тропе, чем об изображении. В результате он также политически узаконен и эффективен как уничтожитель узурпированной власти. Порабощенное место и условия этого раздела о возвышенном в "Эстетике", а также место "Эстетики" во всем корпусе собрания сочинений Гегеля, - симптомы их силы. Поэты, философы и их читатели теряют свое политическое влияние только в том случае, если они становятся, в свою очередь, узурпаторами владения. Один способ достичь этого - избежать, по тем или иным причинам, критического выпада эстетического суждения.

* * *

пер. с англ. В. Мазина

перевод статьи HEGEL ON THE SUBLIME выполнен по книге DISPLACEMENT. DERRIDA AND AFTER (Indiana university press, с 1983)

Стивен Кашер

ИСКУССТВО ГИТЛЕРА

/.../

Часть первая.

Гитлер придумывает знамя со свастикой

Свастика, хотя и имеет древнее происхождение и обнаружена во многих культурах земного шара, в Германии с 1920 года перестала служить лишь добрым символом жизни и солнца. С рубежа веков, свастика стала использоваться различными народными, антисемитскими и реакционными группами. К тому времени, когда ее присвоил Гитлер, она уже широко распространилась как символ этих групп.

Не дооценивается тот факт, что нацистская свастика была придумана самим Гитлером — в Мюнхене в 1920 году. Он описывает ее происхождение и значение в *Mein Kampf* (том. 2, гл. 7), объясняя как были выбраны каждый цвет и форма, и подытоживает: “/Мы видим/ в свастике миссию Арийца в борьбе за победу, а, значит, за победу идеи созидательного труда, которая как таковая всегда была и будет антисемитской”.

Три “борьбы”, три “победы” уравниваются в объяснении Гитлером значения свастики: “ариец”, антисемитизм и “идея созидательного труда”. Последнее отсылает к понятию эстетизации трудовых и социальных отношений, которые отменили бы классовые конфликты и объединили бы Народ. Для Гитлера свастика символизировала борьбу за тотализированное общество, жестко стратифицированное по сексуальным, расовым и классовым линиям. Свастика выступает за программу агрессивного расового, сексуального и культурного очищения, за борьбу, направленную на единую трансцендентную культуру. Нацизм призывал к установлению этой культуры в Европе и в мире. Любая другая меньшая культура, стоящая на пути, должна была быть уничтожена.

15 сентября 1935 года Гитлер собрал специальную сессию Рейхстага в Нюрнберге, чтобы отметить закрытие ежегодного партийного съезда. Среди “Нюрнбергских Законов”, обнародованных в те дни, были: закон, провозглашающий знамя со свастикой единственным государственным флагом Германии; закон, лишающий гражданства лиц не имеющих “немецкой или родственной ей крови”; Закон по защите Немецкой Крови и Немецкого Достоинства, который запретил брак между евреями и немцами, сексуальные отношения между евреями и немцами,

наем на работу в немецкие семьи еврейских служанок до достижения ими сорока пяти лет, и подъем евреями немецкого национального флага.

Искусство Адольфа Гитлера

С девятнадцати до двадцати пяти лет Адольф Гитлер был художником. Он рисовал и продавал акварели с видами Вены и Мюнхена. Он сделал несколько коммерческих реклам и дизайн афиш.

Гитлер продолжал заниматься искусством и дизайном в то время, когда он был солдатом (1914-18), главным пропагандистом нацистской партии (1920-22), лидером нацистской партии (1923-33) и Фюрером (Лидером) национал-социалистической Германии (1933-45).

Рисунки и картины Гитлера изображают архитектурные памятники и руины в амальгаме общепризнанных стилей. Человеческие фигуры передаются как неуклюжие, маленькие, и встречаются они редко.

Ни один из современных деятелей в такой степени лично не контролировал визуальную культуру своего народа как это делал Гитлер. Однако, он не контролировал все стороны визуального искусства Третьего Рейха, действовали и другие отдельные интересы.

День Немецкого Искусства, Дом Немецкого Искусства, и Великие Немецкие Художественные Выставки, 1937-45

В 1937 году нацисты завершили в Германии захват изобразительного искусства. Различные группы - те, что за и против немецкого экспрессионизма, например - пришли к согласию. Период относительной культурной свободы, введенный для того, чтобы произвести впечатление на иностранных гостей Олимпийских Игр 1936, закончился. Показательный нацистский стиль был выставлен на обозрение в Немецком Павильоне в 1937 году на Всемирной Парижской Выставке.

1937 год был годом, когда нацисты торжественно открыли свои главные представительные художественные институты, и среди них в первую очередь Дом Немецкого Искусства, новый национальный музей современного немецкого искусства, расположенный в Мюнхене. Само по себе здание музея стало первым официальным архитектурным проектом, реализованным новым нацистским государством. Оно было заказано Гитлером в 1933 году его любимому архитектору Паулю Людвигу Тросту. Это здание построили для проведения два раза в году выставок с жюри: Выставки Великого Немецкого Искусства (новой живописи, скульптуры и графики)

и Выставки Немецкой Архитектуры и Ремесел.

16 июля объявили Днем Немецкого Искусства, ежегодный праздник и парад должны были совпадать с открытием выставки Великого Немецкого Искусства. Гитлер руководил открытием праздников, так же как и жюри, которое отбирало произведения искусства. Ежегодная партийно/государственная линия на приемлимые художественные практики по большей части была связана с этими отборами. Размещение работ в больших или меньших галереях, цены на них, независимо от того были ли они или нет приобретены государством, которое официально или по должности делало закупку, все эти возможности использовались для того, чтобы установить иерархию благоприятствования.

Die Kunst im Dritten Reich (Искусство в Третьем Рейхе), официальный национальный журнал, посвященный современному искусству, был так же основан в 1937 году; Альберт Шпеер, Рихард Кляйн и другие союзники Гитлера были назначены его редакторами.

Две Эмблемы: Нацистское Искусство и День Труда

Эмблема нацистского искусства была придумана, чтобы символизировать — и рекламировать — новые художественные институты. Эту эмблему помещали на обложках каталогов и журналов и отдельно выпустили ее на медалях и открытках, для праздников Дня Немецкого Искусства. Ее сделал Рихард Кляйн, высокопоставленный художник нацистского художественного мира.

Лого нацистского искусства составляют три символа: горящий факел, голова Афины/Минервы в шлеме и имперский орел, несущий свастику, окруженную дубовым венком. Факел означает созидательность Прометея; Афина представляет непрерывность арийской культуры; орел со свастикой обозначает имперское антисемитское государство. За исключением свастики, которая теперь становится специфически немецкой, эти символы широко использовались, с различными коннотациями, в 30-ые годы по всей Европе и в Соединенных Штатах.

Кляйн создал и другие эмблемы, включая несколько эмблем для Дня Труда, праздника, который нацисты придумали вместо 1 Мая. Некоторые эмблемы Дня Труда заимствуют социалистический серп и молот; в одном из случаев они соединены с бюстом Гете и нацистским орлом со свастикой. Праздник и эмблема были частью энергичной кампании, направленной на победу нацизма над его противниками среди немецких рабочих.

Архитектура Альберта Шпеера

Альберт Шпеер был ведущим архитектором нацистской Германии. Сын и внук преуспевавших архитекторов, Шпеер вначале изучал архитектуру в Технологическом институте в Берлине под руководством Генриха Тессенова, затем став одним из его помощников. Тессенов был как архитектор, писатель и преподаватель, основным сторонником радикально упрощенной, но все еще традиционалистской архитектуры. (В телевизионном фильме 1982 года "Внутри Третьего Рейха" Тревор Ховард, играя роль Тессенова с чрезмерным напряжением, крадет все свои сцены у флегматичного Рютгера Хауера, сыгравшего Шпеера).

В 1931 году Шпеер вступил в нацистскую партию и получил свое первое нацистское задание: переделать главные кварталы в Грюневальдской части Берлина. После захвата нацистами власти в Германии в 1933 году Шпеер сначала работал на Геббельса, министра пропаганды, и затем на Гитлера, который тогда участвовал во многих архитектурных проектах. Когда Троост, любимый архитектор Гитлера, умер в 1934 году, Шпеер занял его место и с тех пор оставался близок Гитлеру.

Занимая несколько официальных постов одновременно, Шпеер стал главным архитектором Третьего Рейха. Он был главным приверженцем возрожденного финансируемого государством неоклассицизма промышленной нации в 1930-х и 40-х годах. Он обострил авторитарные и расистские составляющие этой традиции.

Оставаясь на посту главного архитектора, в середине войны Шпеер был назначен Гитлером еще и министром вооружения и военного имущества. Его рвение по службе принесло Шпееру такие эпитеты как "второй человек в Рейхе" (Евгений Давидсон) и "настоящий преступник нацистской Германии" (Хью Тревор-Ропер). В этой двойной должности Шпеер надзирал за широким спектром государственных архитектурных и строительных проектов, включая реконструкцию столичного города Берлина. Новый Берлин начали перестраивать как столицу не только Германии, но так же и всей мировой империи нацистов. Шпеер предполагал израсходовать десять миллиардов рейхсмарок. Монументальные конструкции в духе Гаргантюа должны были быть составлены из сверх-толстых каменных стен, согласно теории "ценности руин", которая гласила, что настоящие руины тысячелетнего нацистского Рейха будут столь же впечатляющи как и римские руины, которыми восхищались Шпеер и Гитлер.

В это же время Шпеер наблюдал за созданием концентрационных лагерей, таких лагерей рабского труда и уничтожения, как Аушвиц. В марте 1943 года после личного посещения лагеря Маутхаузен, он приступил ко всеобщему

обозрению технологических строительных процессов во всех концентрационных лагерях для сохранения редких материалов. В результате этого обследования Шпеер приказал возводить дома для заключенных из более тонких обшитых досками стен. Тем не менее, 30 мая 1943 года Шпеер санкционировал специальную установку металлической трубы для строительства и улучшения санитарных условий лагеря Аушвиц. Он заключил это приказание следующими написанными от руки пометками: "Я восхищен тем, что обследование других концентрационных лагерей дало в результате в высшей степени положительную картину."

Скульптура Арно Брекера

Арно Брекер, скульптор номер один Третьего Рейха, учился скульптуре в Париже и Берлине. На его ранние работы, выполненные в экспрессионистически-классическом стиле, повлияли Майоль, Деспьо, Кольбе и другие. Брекер попал в поле зрения нацистской иерархии после того, как его статуя Decathlete завоевала второй приз на конкурсе скульптуры Олимпикс в 1936 году в Берлине.

После 1938 года, финансируемый своим другом Альбертом Шпеером, Брекер собрал награды всех самых важных государственных комиссий по скульптуре - Цеппелинфельд в Нюрнберге, Рейхканцелярии и Арки Триумфа в Берлине. Эти статуи Брекера считались (и считаются до сих пор) наиболее типичными для нацистского искусства, и повсюду воспроизводились тогда и воспроизводятся сейчас.

Самые известные работы Брекера относятся к скульптуре "приличной и респектабельной" (Георг Мосс) мужской натуры, выполненной в европейской традиции 19 века и символизирующей национальную силу и чистоту. Эти памятники, изображающие мужскую натуру, были воздвигнуты, чтобы символизировать молодую, естественную, здоровую и моральную нацию: Нацию До Падения. Эти статуи созданы, чтобы передать "естественную" гармоничность национального и буржуазной семьи. Это были образы строгой и полной самообладания мужественности: их сексуальность никогда не имеет отношения к страстной любви; сексуальность сублимирована в десексуализованных мужских узах, в спорте или в военных позах.

Между теми и этими ранними монументами Брекера вторгается экспрессионизм и арийский дух. Брекер изображает новую страсть, ресексуализацию через раздувание и затягивание отдельных частей тела. Сексуальное возбуждение как бы перекачивается из гениталий в торс и конечности: вся фигура распухает. Эта энергия не находит выхода в любви, как уже часто отмечалось, это - люди-мускулы, действующие как охранники: они вздыблены и нацелены на нанесение потенциального удара. Охраняют они

фюрера, Рейх и Народ, то есть, само Человечество. Они - проекция арийской маскулинности, то есть силы.

Статуи Брекера могут быть поняты как анти-типы, как решительное отрицание определенных предсуществовавших стереотипов. Их воздвигли, чтобы они были готовы бороться с массами тех, кого нацисты определили как недочеловеков (Untermenschen), - евреев, негров, женщин, гомосексуалистов, модернистов, большевиков и городских сумасшедших.

Используя в качестве моделей прославленных атлетов, Брекер помог распространить тип тела, предшествующий "фашистскому телу" (Хилтон Альс), созданному сегодня в гимнастическом зале.

Нацистские медиа

Растущая нацистская партия в 20-х - начале 30-х годов развила в высшей степени эффективные средства пропаганды, действующие в общественной сфере. Эти средства были недорогими и импровизированными; они были организованы в центре, но финансировались и стряпались в местных отделениях; и они были основаны на созыве митингов и собраний, от очень маленьких до грандиозных и зрелищных.

Критическим элементом нацистского захвата власти в 1933 году была программа Gleichschaltung (координация) средств коммуникации. Пресса и радио, фильмо- и фото индустрия были мобилизованы чтобы воспроизводить, распространять и институционализировать ранние формы нацистской пропаганды.

Радиовещание было организовано как эффективное средство посева повиновения и согласия. Были разработаны, запущены в производство и выброшены на рынок при мощном содействии Министерства Пропаганды и Общественного Просвещения недорогие радиоприемники, Volksempfänger.

При нацистах немецкие киностудии произвели множество фильмов, в которых по-разному сочеталась развлекательность и пропаганда. Начиная с 1934 года Гитлер, Гиммлер, Геббельс и Шпеер участвовали в производстве "Триумфа Воли", фильма режиссера Лени Рифеншталь.

Первое в мире многоканальное телевидение было организовано Министерством Пропаганды для показа близившихся торжеств Олимпиады 1936 года в Берлине. В 1937 году Германия в своем павильоне на Международной Выставке в Париже продемонстрировала видеофон. "1 марта 1936 года Немецкая Рейхпочта открыла телевизионно-телефонную службу на линии Берлин-Лейпциг. Это первая и единственная служба такого рода в мире". Не ясно, была ли эта служба чем-то

большим, нежели пропагандистской фантазией.

Национал-социалистическая партия/государство по-сути добились полного контроля над всеми средствами массовой информации в Германии.

Нацистская фотография

Переход от веймарской фотографии к нацистской повлек за собой сложную смесь преемственности, смены и разрыва. Многие немецкие фотографы преднацистского времени были на стороне антисоциалистической, расистской, женоненавистнической и националистской идеологии. Их взгляды и их практика были привлечены к нацистской фотографии. Другие фотографы, активные в Веймарской Германии, не стали сотрудничать с новым режимом. Этим фотографам не позволялось ни выставлять, ни печатать свои работы; они были устранены от дел изоляцией, ссылкой, заключением, смертью.

Был развит особый нацистский стиль фотографии, что ясно из вышедших один за другим фото-ежегодников "Das Deutsche Lichtbild". Этот стиль характеризуется особой смесью монументализма и угрозы. Основная тема этой фотографии - разрешение социальных конфликтов через нацию, "созидательную деятельность", войну.

Генрих Гоффман - ведущий нацистский фотограф

Генрих Гоффман, мюнхенский фотограф, родился в 1885 году. Во время мюнхенской революции 1919-1920 годов, когда Рабочие и Крестьянские Советы взяли власть в свои руки для того, чтобы вскоре быть подавленными Веймарской Республикой и ее наемниками, Генрих Гоффман занялся продажей фотографий с изображением исторических событий и исторических героев. Он основал фотослужбу по распространению фотографий, которые он печатал на открытках и буклетах.

В 1920-х годах Гоффман был представлен Гитлеру, и стал его другом и союзником. Он задокументировал восхождение нацистской партии. В 1933 году Гитлер назначил его первым и единственным Reichsbilderichterstatter (национальным фоторепортером). Он обладал исключительным правом публиковать фотографии Гитлера. Гоффман управлял гигантским фотобизнесом, используя множество фотографов (остававшихся анонимными), издавая множество фотоальбомов, распространяя фотографии через свое агенство. Он сильно разбогател.

Помимо своих обязанностей официального фотографа, Гоффман также исполнял и другие функции при Гитлере. Он

устроил для Гитлера выплату гонораров за его изображения на почтовых марках, что стало главным источником огромного личного состояния последнего. Гоффман познакомил Гитлера со своей помощницей Евой Браун, ставшей впоследствии его любовницей. Он помогал Гитлеру отбирать произведения искусства для ежегодных выставок в Доме Немецкого Искусства. Гоффман выполнял и функции арт дилера, продавая Гитлеру для его коллекции картины, которые должны были стать основой крупнейшего в мире художественного музея.

Музеология, археология, история искусств, коллекционирование искусства в Третьем Рейхе

Во времена Третьего Рейха изучение, коллекционирование, распространение и показ культурных артефактов были под контролем высших чинов. Этой деятельностью управляли Гитлер, Геббельс, Геринг, Гиммлер и другие лидеры нацизма.

Грабёж в целях личного, партийного/государственного обогащения играл значительную роль. Очень важным было использование культурных институтов в распространении основной нацистской доктрины о германском расовом и культурном превосходстве. Артефакты, а также производившие их люди, постоянно переклассифицировались в навязчивом стремлении установить четкую расовую иерархию с арийцами на вершине.

Табу на нацистское искусство I

В Германии, начиная с 1974 года, нацистское искусство часто помещалось в музеях в контексте антифашистских исторических выставок. Немцы обсуждали нацистское искусство и что с ним делать. Это всенародное обсуждение определено и всесторонне имело отношение к борьбе различных поколений немцев за право иметь отношения со своим прошлым и обрести новую национальную идентичность. До сих пор нацистское искусство еще не было публично показано как искусство даже в Германии.

В Соединенных Штатах табу на показ нацистского искусства еще строже. Выставка, названная "Дегенеративное искусство: Судьба авангарда в нацистской Германии" была недавно показана в Лос Анжелеском Окружном Художественном Музее, Художественном Институте Чикаго, Смитсоновском Институте в Вашингтоне. Это была восстановленная амбициозная, информативная выставка запрещенного современного искусства 1937 года в Мюнхене, выставка в свое время устроенная нацистами чтобы противопоставить ее открывшейся тогда первой Выставке Великого Немецкого Искусства в Доме Немецкого Искусства. Как продемонстрировала выставка "Дегенеративное искусство",

судьба авангарда в нацистской Германии — быть высмеянным, с позором изгнанным, замещенным. То, на что произошло замещение, нацистское искусство, хотя и вспоминалось постоянно, практически не было представлено на недавней американской выставке, — лишь несколько эфемерных образцов и пяток маленьких фотографий в обширном каталоге. Единственная нацистская репродукция на всю страницу в каталоге — фотография "Готовности" Брекера, датированная ошибочно 1939 годом вместо 1937. Это неправильное представление работы Брекера и нацистского искусства в целом в том, что относится к нацистской иконографии войны, обнаруживается в странной невнимательности кураторов к непродолжительной хронологии нацистского искусства.

Табу на выставку нацистского искусства как таковое остается в силе по всему миру. Кроме того, присутствует постоянное возвращение репрессированного: следующие разделы представят несколько примеров, связанных с различными национальными, институциональными и личными историями.

/.../

Часть вторая.

Табу на нацистское искусство II

Что же делает нацистское искусство недопустимым — неупоминаемым без смущения, плохо задокументированным, невыставляемым — особенно в Соединенных Штатах? Несомненно, это табу отчасти связано с верой в обычное уравнивание в дискурсе о модернизме, в ложном силлогизме, утверждающем, что раз нацисты были анти-модернистами, значит модернисты внутренне были антифашистами. Непоколебимость этой веры демонстрируется, когда знаменитые постмодернистские антимодернисты защищают "качество" нацистского искусства (поза, которая остается глубокой приверженностью сторонникам этих антимодернистских позиций).

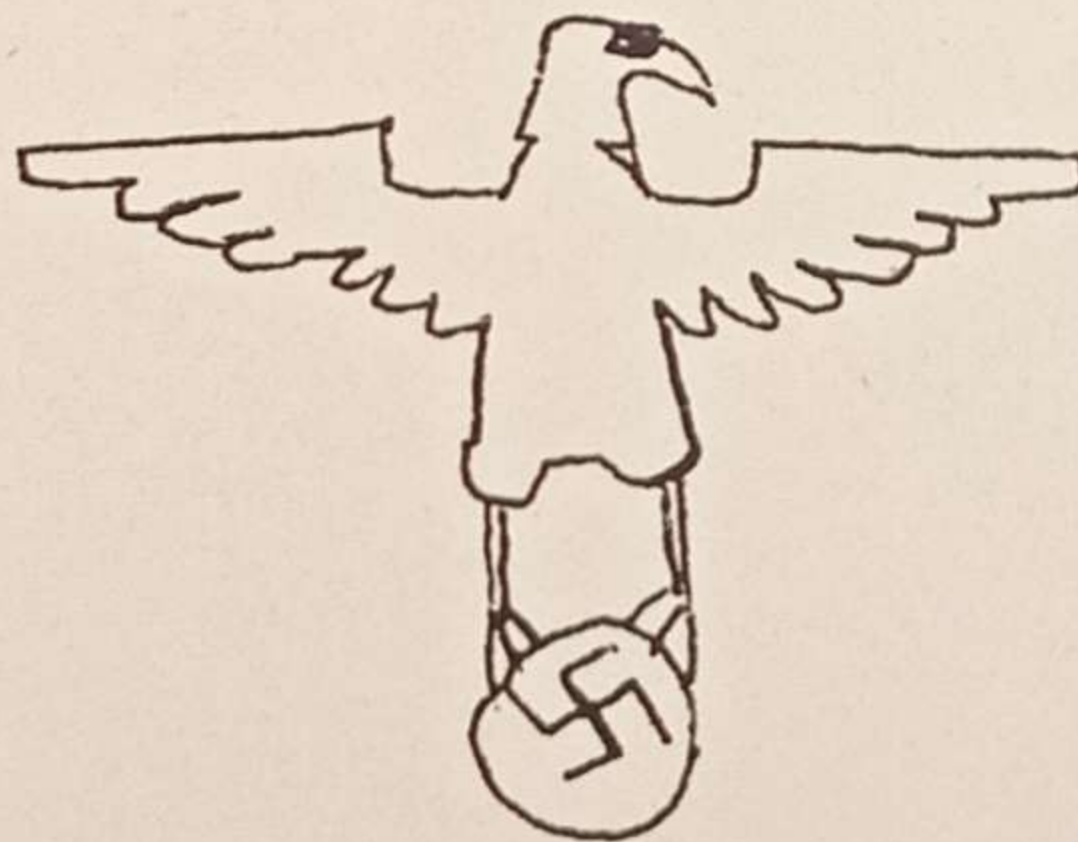
Более глубоко, наиболее современные рассуждения продолжают подавать нацистское искусство не только как противоположность модернизма, но и как противоположность культуры вообще. Нас воспитали в вере, что нацисты были врагами подлинной культуры, живой культуры, той культуры, которую мы знаем. Практически не признается, что была такая культура как нацистская. Вновь и вновь наша культура надписывает "нет" на культуре нацистской в своем стремлении установить наследственную культурную правоту нашей культуры.

Я не предполагаю, что мы разрешим эту дилемму, если сочтем, что среди нацистского искусства есть произведения,

эстетически заслуживающие того, чтобы их выставляли как произведения искусства. Я скорее предполагаю, что изучение табу на нацистское искусство может открыть действие набора политизированных мифов. Среди этих мифов есть и миф о политической нейтральности эстетических канонов. Вместо того, чтобы инкорпорировать нацистское искусство, мы можем использовать его пересмотр для осознания политики эстетических суждений и для того, чтобы помочь разоблачить понятия универсального канона.

Разоблачение табу на нацистское искусство также позволит нам встретиться с темной силой, как с явной, так и скрытой, оплетающей пути, по которым нацистские произведения искусства конструируют героев и недочеловеков. Эта встреча может высветить параллельные конструкции в других культурах, включая нашу собственную. К тому же, отрицание нацистского искусства усиливает популярный миф о нацистах как сверхнегодях, миф центральный для политических фантазий в Соединенных Штатах. Нацистские метафоры и сравнения Гитлера — проникающие повсюду каждодневные приемы во всех масс медиа, риторическое оружие, которое всегда под рукой. Превращение противников в нацистов и гитлеровцев стало для американского собеседника обычным способом приписывать чрезмерное зло своему оппоненту. Непрестанное срывание нацистских масок необходимо как в связи с историческим соучастием Соединенных Штатов в нацистских преступлениях, так и в связи с историей нашего собственного расизма и геноцида. Принудительное навешивание ярлыков "наци" и "Гитлер" служит подтверждением того, что сами мы прирожденные антифашисты, хотя мы на них не работали, хотя сами мы активно не участвуем в построении демократию.

(впервые статья опубликована в журнале *October* # 59, Winter 1992. Перевод с английского *Олеси Туркиной* и *Виктора Мазина*).





ЧАРЛЬЗ ЛЕСЛИ

“Чтобы быть современным, надо следовать античности”, — заметил О. Уайльд в диалоге “Критик как художник”. Этот тезис последовательно воплощал в своем творчестве Вильгельм фон Гледен, который избрал самую современную в 1880-х годах изобразительную технику — фотографическую — для того, чтобы создать образ античной Аркадии в естественных декорациях сицилийского городка Таормины.

Фотографии фон Гледена — феномен в искусстве рубежа столетий, так как они являются своеобразным наложением двух модных жанров последней четверти прошлого века: художественной фотографии, отделившейся в 1880-х годах от документальной, и “живых картин”, которые сошли на нет в 1910-х гг. и теперь редко интересуют исследователей. Намерение фон Гледена превратить Таормину в делящуюся “живую картину” и его талант сфотографировать поставленную натуру не хроникально, как обычно фиксировались такого рода произведения-протоперформенсы, но как самодостаточный, исполненный гармонии и возвышенного стиля фрагмент жизни, — делают его художественный опыт уникальным.

Как и все “живые картины”, постановки фон Гледена и его фотографии биполярны, связаны, с одной стороны, с понятием культуры, с другой, — с современной жизнью: они буквально во-площают культурные эталоны историзма XIX века, в первую очередь — живописные, напоминая искусственным зрителям картины Альмы Тадемы или Фландрена, переводят их в современную жизнь и фотографически закрепляются в ней. Тем самым демонстрируется идея бессмертия античной пласической красоты, но и одновременно торжество современности, способной представить эту идеальную “нездешнюю” красоту реальной, телесной и живой, “как в кино”. Элемент жизненного в фотографиях фон Гледена — грубоватый облик большинства его моделей, заметный



особенно в многофигурных композициях с уловимым оттенком прусской армейско-офицерской эстетики - сообщает им неповторимую прелесть исторической подлинности, тем более явную благодаря отраженному в этих снимках романтическому немецкому восприятию Италии.

В искусстве фон Гледена реализована лучшая возможность раздвоенной между позитивизмом и романтизмом культуры второй половины XIX века: стремление к фактической правде жизни и реалистическому воспроизведению древности сочетается в нем с романтической внеморальной идеей тотальной красоты и вечной безгрешной природы, в том числе и человеческой, воплощенной в прекрасной естественности чувств.

Барон Вильгельм фон Гледен родился 16 сентября 1856 г. в замке Фольксхаген около Висмара в Восточной Германии. Висмар, небольшой готический городок на Балтийском море, был тогда столицей Великого Герцогства Мекленбург-Шверинского. Близкий друг детства Вильгельма, молодой принц Фридрих Франц позже стал Великим герцогом Мекленбург-Шверинским.

Вильгельм был единственным сыном барона Германа фон Гледена; мать его также происходила из семьи древних тевтонских баронов. Отец Вильгельма умер вскоре после рождения, и баронесса фон Гледен, чтобы обеспечить будущее детей, третьим браком вышла замуж за барона фон Хаммерштайна, который стал Вильгельму приемным отцом. Из всей семьи самым близким человеком Вильгельму была дочь его матери от первого брака София Рааб. Фон Гледен вырос и получил классическое образование в высших кругах прусского общества, занимаясь в университете Ростока. Его приемный отец был редактором и издателем влиятельной монархической газеты "Ди Крейццайтунг", он был также советником кайзера Вильгельма и его личным другом. Придворная жизнь и политика однако мало привлекали Вильгельма, его интересовал только мир искусства. В годы его молодости царило всеобщее увлечение античностью, и известно, что он был в этой области человеком весьма сведущим. Более всего он хотел стать живописцем и брал уроки у нескольких учителей.

Между тем, его жизнь текла отнюдь не безоблачно: уже в юности он страдал от сильного физического недуга, вероятно, одной из форм туберкулеза. И по этой причине доктора посоветовали ему сменить климат Пруссии на более мягкий.

И вот по чистой случайности, которую мы могли бы приписать только судьбе, после своего последнего визита к докторам в Берлине он отправился в пивную, где повстречался с человеком, изменившим весь ход его дальнейшего существования.



Отто Геленг, также немецкий барон и художник, тридцатью годами старше Вильгельма, путешествуя по Сицилии в 1863 году, неожиданно для себя обнаружил удивительно красивый городок Таормина, расположенный на склоне горы Тауро на восточном побережье острова. Это был один из многочисленных средиземноморских городков, куда лишь случайно попадали туристы или художники: чтобы осмотреть античные древности (один из самых красивых греческих театров), они взбирались по горной дороге, ведущей с побережья от железнодорожной станции. Отто Геленг проделал это изнурительное путешествие и увидел позднесредневековый город в арабско-норманнском духе, выстроенный вдоль античных улиц, где фундаменты и полуразрушенные стены греческих храмов соседствовали с руинами римских цистерн, акведуков и арок. Обветшавшие сены старых вилл виднелись сквозь зелень виноградных и фиговых листьев. А на горизонте возвышалась покрытая снегом вершина Этны. Город представился Геленгу сказочно прекрасным, а его история оказалась не менее интересной.

Тауромениум был основан сиракузским тираном Дионисием I в 403 году до Р.Х. и во времена Великой Греции славился своими мраморами, винами и разнообразием рыбы, водившейся у его берегов. Почти тысячу лет, начиная с 902 года, им управляли, сменяя друг друга, арабы, норманны, немцы, французы, испанцы, пока в 1860 г. Кавур и Гарибальди не объединили Италию.

Отто Геленг поселился в Таормине, женился там и вскоре стал городским головой. Его стараниями построили первую канатную дорогу с побережья и открыли первый настоящий отель — Отель Тимео, названный так в честь знаменитого греческого историка Тимея, родившегося в Таормине.

Во время одной из своих поездок в Германию в конце 1870-х гг. Геленг случайно встретился с фон Гледеном и, узнав и его болезни, немедленно пригласил его приехать в Таормину, что тот вскоре и осуществил.

Фон Гледен не менее Геленга был потрясен красотой этого места и остался там жить до конца своих дней, вынужденно покинув Таормину лишь в годы Первой Мировой войны. Обвыкнув, он стал посылать приглашения своим друзьям, и вскоре молодые люди его возраста и склада (пруссские аристократы, писатели, художники и офицеры) начали бывать в его новом доме. В эти же первые годы жизни в Таормине он объездил несколько итальянских городов, в том числе Неаполь, где восстановил общение со своим кузеном Вильгельмом Плюховом, который там постоянно жил и работал профессиональным фотографом. Плюхов с готовностью дал несколько уроков фон Гледену, заинтересовавшемуся этим ремеслом. В 1880-х годах фон Гледен поселился в небольшой вилле на улице у греческого

театра, где был довольно много работы для гостей и
замечательный сад. Тогда же он выискал к себе дочь
дворянина Сестру Софии Гаван

Общество сестры занимало всю площадь с...
Гавангом, которая работала с ним... поскольку как
человек выдерживал... интерьеров
фон Гаван... Гаваном...
содержание...
будучи...
для...
руководство...
ночные...
Бретто...
гомосексуаль...
стали...
многие...
дети...
восточные...
и в...




Данте...
фон Гаван...
то, что...
он был...
хозяйня...

Д. К...
несчастья...
своей...
кайзера...
его...
вынужден...
Греции...
десять...
София...
отказался...

были...
Моро...
хозяйном...
покидать...
внезапно...
дороге...
рыба...
флага...
просто...
простоты...

Энгель...
Францу...
разделя...
сосредоточ...
Германи...



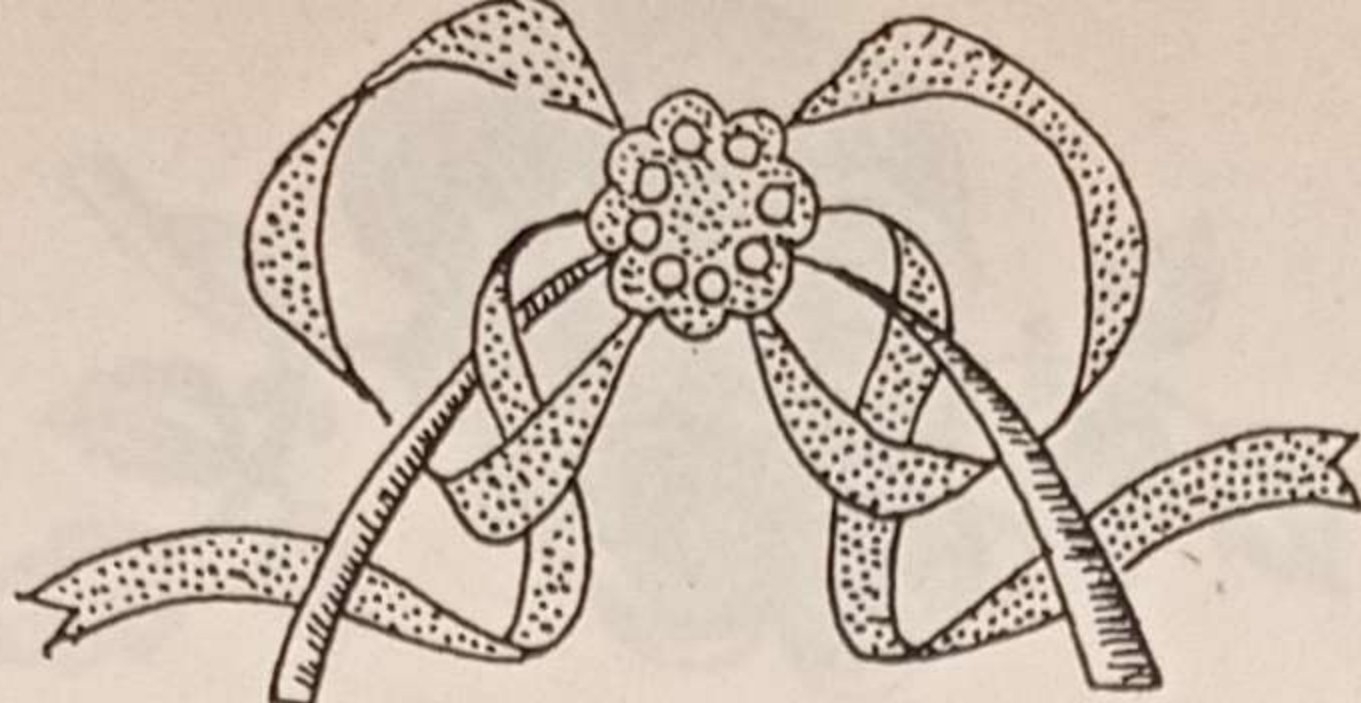
театра, где было довольно много комнат для гостей и замечательный сад. Тогда же он выписал к себе жить свою любимую сестру Софию Рааб.

Общество сестры заменило ему общение с Отто Геленгом, который разорвал с ним отношения, поскольку как человек викторианских убеждений не мог понять интересов фон Гледена. Не приверженная условностям натура фон Гледена позволяла ему не соблюдать общепризнанные социальные и моральные нормы своего века. Более того, не будучи ханжой, он верил, что сексуальность дана человеку для радости, и сделал эту веру своим жизненным руководством. Поводом для охлаждения между ними послужили ночные пирушки на вилле фон Гледена и в долинах монте Циретто. А, главное, то, что фон Гледен не скрывал свои гомосексуальные склонности. При этом у местных жителей, в отличие от Геленга, он не вызывал осуждения, так как многие его друзья и в будущем модели — местные мальчишки, дети простых обывателей — получили от него средства, достаточные для покупки рыбацкой лодки, парикмахерской или кафе.

Панкратио Бучини, один из этих мальчишек, связал с фон Гледеном и его искусством всю свою жизнь, несмотря на то, что дважды ему за это грозила тюрьма. Лет с 13 или 14 он был слугой у фон Гледена в доме и быстро стал другом хозяина и помощником его сестры.

В конце 1880-х гг. фон Гледена постигло большое несчастье — его отчим барон фон Хаммерштайн опубликовал в своей газете материалы о секретном совещании у нового кайзера Вильгельма II и из-за этого оказался в опале. Все его состояние было конфисковано, и он буквально был вынужден бежать из Берлина, спасая свою жизнь. Вскоре в Греции его арестовала немецкая тайная полиция, и почти десять лет он провел в тюрьме. Вильгельм фон Гледен и София Рааб были совершенно разорены. Они не только отказались от приема своих многочисленных гостей, но и были вынуждены рассчитывать прислугу. Один Панкарцио (Иль Моро, как ласково называл его Вильгельм) остался с хозяином, сказав, что прожив с ним в роскоши, не должен покидать его в бедности. Многие друзья фон Гледена тогда внезапно исчезли. В доме бывало нечего есть, и вот на пороге виллы неожиданно стали появляться то связки свежей рыбы, то хлеб, то корзина овощей и яиц, козий сыр или фляга домашнего вина. Их оставляли в знак уважения простые жители Таормины, которые не забыли доброты, простоты в обхождении и благородства "иль бароне".

Вильгельм жаловался в письмах другу Фридриху Францу, что ничем не может за это отплатить. Тот в ответ, разделяя восхищение Сицилией, советовал фон Гледену сосредоточиться на искусстве и просил его посылать в Германию небольшие зарисовки местных видов. Спустя



несколько месяцев он прислал из Берлина фотокамеру со стеклянными пластинками для негативов. Сперва фон Гледен снимал ею окрестные пейзажи, выискивая наиболее живописные при помощи Иль Моро, который повсюду таскал камеру на спине за своим хозяином. Вильгельм устроил на вилле фотолабораторию, чтобы проявлять пластинки. Многие из этих ранних фотографических видов воспроизводились на открытках для туристов, они стали, таким образом, весьма скромным, но постоянным источником дохода.

Неизвестно, когда точно Вильгельм отказался от "открыточной" в пользу подлинно художественной фотографии, которая стала в его исполнении действительно революционной. Вероятно, это произошло, когда он вновь обрел финансовое благополучие и известность. Художественная фотография была в это время развита в основном в Британии, и многие первые фотографы вышли из среды художников. Их работы некоторое время считались низшим жанром среди фотографов-документалистов. Одним из основателей жанра художественной фотографии были шотландский художник Дэвид Октавиус Хили, миниатюрист сэр Виллиам Дж. Ньютон, скульптор Адам Соломон, садовник Виллиам М'Лэйш и Х.П.Робинсон. Художественная фотография стала признанным жанром искусства только в 1887 году, когда работы Робинсона были удостоены медали ежегодного салона королевского фотографического общества, то есть всего за несколько лет до того, как фон Гледен получил из Берлина свою камеру.

Большая часть произведений фон Гледена была создана за 25 лет - с 1890 по 1914 годы. В это время он приобрел дополнительную аппаратуру из Германии, переоборудовал лабораторию и получил из Британии коллодий для "мокрых" фотопластинок. Фотофильтров тогда не существовало, и он исследовал эффект воздействия на отпечаток прозрачных тонов, нанесенных прямо на пластинку кистью, в поисках способа сделать более утонченными и разнообразными тональности и усилить интенсивность отпечатка. Ему помогали Иль Моро и другие молодые ассистенты (из его студии вышли 4 хороших фотографа, одного из них, молодого человека по имени Виргилио, он специально посылал в Катанью, чтобы пройти курс новейшей фототехнологии). Помимо экспериментов с фотофильтрами, фон Гледен разработал сложную технологию смешанного солевого и белкового растворов для проявления и печати. Фон Гледен был знаком с членами группы "Сомкнутой кольцо", объединявшей новейших английских фотографов. Некоторые из них посещали Таормину. К концу века его фотографии были известны во всех крупных столицах мира. В старых коллекциях до сих пор можно видеть редкие отпечатки-сепии, получившие первый приз во Флоренции, почетную медаль в Каире (1897), золотую медаль в Париже, золотую медаль итальянского министерства общественного обучения (1899), золотую медаль в Милане (1911) - за лучшую



фотографию способствующую развитию туризма.

После войны, несмотря на усовершенствование фототехники, фон Гледен продолжал использовать свою старую систему, хотя в конце концов он перешел от мокрых пластин к более удобным в обращении сухим желатино-бромидным. Ко времени смерти Вильгельма в 1931 году его огромная камера, своим циклопическим глазом рассматривавшая сотни обнаженных юношей, словно по волшебству вызванных из идеального аркадского прошлого, годилась уже только для музея.

Вильгельм вспоминал первые прожитые на Сицилии годы как непрерывный экстаз, исступление чувственного и духовного восторга. В день его появления в Таормине, сын погонщика мулов, 16 или 17 лет, был дан ему в качестве гида. Вильгельм оставил мальчика у себя почти на всю ночь. Они лежали, вытянувшись пообок, на скамье верхнего яруса греческого театра и долго смотрели на сияющие средиземноморские звезды.

Своему английскому другу фон Гледен писал, что пребывает в состоянии полного опьянения страстью и любовью. Он был буквально романтически и даже рыцарски увлечен юношами Таормины, и вообще сицилийцами, которых считал благороднейшими из людей. С полной серьезностью он без устали объяснял своим гостям, что в Таормине титулы ничего не значат, так как все ее жители принадлежат патрициату.

Продолжительная платоническая дружба связывала его с двумя священниками из окрестных деревень. У них обоих были небольшие виллы в долинах среди скалистых уступов монте Циретто, которые Вильгельм часто посещал в обществе своих мальчиков. После вечерних трапез священники вместе с женщинами (которые по слухам были их возлюбленными) возвращались в свои деревни, а Вильгельм и его молодые друзья оставались ночевать. Огоньки Таормины светились внизу и ночное море простиралось к усыпанному звездами горизонту. Вильгельм и его друзья гуляли по склону освещенной лунным светом горы, "подобно древним существам", как писал Вильгельм. И эти первые годы остались в его памяти как воспоминания о рае.

К концу века благодаря постоянным продажам фотографий жизнь совершенно наладилась, и в дом вернулись гости, а ночные оргии и увеселения приобрели еще больший размах и экстравагантность. Среди тех, кто бывал в это время гостями фон Гледена, можно вспомнить имена принца Августа Вильгельма Прусского, Эударда VII Английского, Альфонси XIII Испанского, Рихарда Штрауса, Маркони, Оскара Уайльда, Александра Грэхема Белла и его жены, которые привезли несколько работ Вильгельма для национального географического общества в 1898 году.



Множество уличных сцен и сицилийских типов фон Гледена из коллекции миссис Грэхем Белл было воспроизведено в журнале "Нэшенэл Джиографик" в октябре 1916 года, посвященном Италии и озаглавленном "Италия: одаренная мать цивилизации". В гостевой книге фон Гледена есть автографы Элеоноры Дузе, Габриэле д'Аннунцио. А в 1913 г. Анатоль Франс писал фон Гледену письма, полные восхищения. Были однако и трагические случаи, связанные с жизнью фон Гледена. Так, немецкий промышленник Фридрих Альфред Крупп посетил Таормину в начале века, чтобы не только приобрести коллекцию работ фон Гледена, но и узнать подробности знаменитых вакхических оргий. Крупп, тогда человек лет 45, остановился на огромной вилле в обществе здоровых неаполитанских юнцов и безуспешно пытался подражать вечерам фон Гледена. Это его приключение вызвало такой грандиозный скандал в Германии, что едва не стоило ему потери семьи и состояния. Общество ничего ему не простило, и, чтобы сохранить имя и семейное дело, он был вынужден вернуться в Эссен и покончить с собой.

Образ буколической Аркадии сложился в воображении фон Гледена внезапно, он сразу оставил постановочную фотографию и сделал мужскую обнаженную натуру единственным предметом своего творчества. Произошло внезапное превращение Таормины в город гомеровской древности, а обычных мальчиков из бедных семей в героев античных легенд. Сыновья прачек и младшие братья кучеров стали патрициями, фавнами и лесными духами новой Эллады фон Гледена. Вначале Вильгельм показывал эти фотографии ближайшим друзьям, например, герцогу Мекленбургскому, и считал, что они предназначены только для узкого круга посвященных, поклонников мужской красоты. Его друзья, восхищенные художественным качеством фотографий, стали показывать их другим, и вскоре во многих частных коллекциях его работы стали очень популярны. К фон Гледену начали обращаться совершенно незнакомые ему люди с просьбой о покупке работ. Вильгельм делал все больше снимков, оснастил новую студию. Теперь у него было собрание реквизита - античных ваз, тканей, свирелей, звериных шкур, хитонов и хламид. Кожу моделей для предания ей своеобразного мягкого свечения он протирал эмульсией собственного изготовления из свежего молока, оливкового масла, глицерина и ароматических веществ.

И вот, как и много лет назад, это процветание было внезапно прервано, на этот раз началом I Мировой войны. Италия выступила в союзе европейских государств против Пруссии, и фон Гледен был объявлен "союзником врага". Иль Моро был призван в итальянскую армию. Вильгельм, тогда уже почти 60-летний пожилой человек оказался перед горьким жребием - или быть интернированным на территории Италии в один из лагерей или выбрать репатриацию, что он и сделал. К счастью Иль Моро остался служить в частях



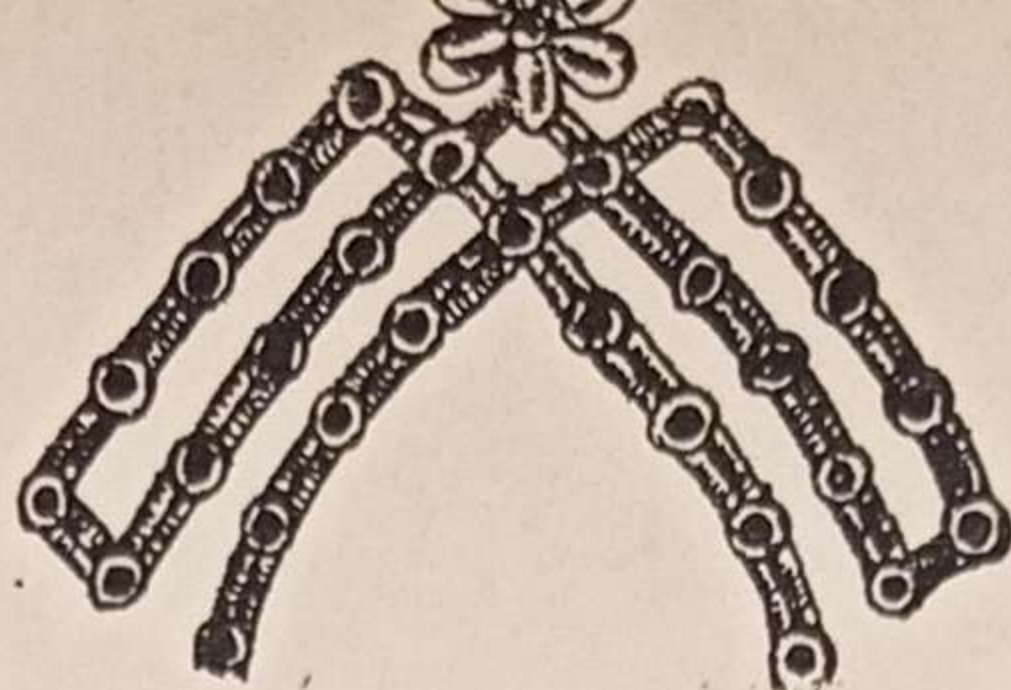
береговой артиллерии поблизости от Таормины и присматривал за виллой. А знакомый швейцарец помогал ему как гражданин нейтральной страны в переписке с фон Гледеном. Вильгельм интересовался исключительно состоянием дел на вилле (судьбой своих мальчиков, ручных птиц и оборудования); и военные цензоры, проверявшие переписку Иль Моро, были поражены обилием уменьшительно ласкательных мужских имен и птичьих прозвищ. Бучини немедленно арестовали по подозрению в шпионаже. Он просидел в тюрьме 3 месяца и сумел доказать свою невиновность и чистоту намерений фон Гледена.

По окончании войны фон Гледен и София Рааб сразу отправились в Таормину, где Панкратио Бучини подготовил все к их приезду и в доме, и в лаборатории. Со слезами радости Вильгельм возвратился к своим родным местам и с горечью обнаружил, что многие из его юных друзей не вернулись с войны. Позднее Вильгельм говорил своему английскому другу, что чувства необычайного счастья одновременно печали и боли, испытанные им в этот день, были почти непереносимы.

По возвращении в Таормину Вильгельм обратился к своему прежнему образу жизни и работе и нашел неожиданно нового друга. Им стал барон Карл фон Штемпель, шестью годами моложе фон Гледена, бежавший из Латвии (Курляндии).

Политические события почти не давали о себе знать в Таормине, и несмотря на установление режима Муссолини, Вильгельм продолжал работать вплоть до 1930 года. В ноябре этого года неожиданно умерла София Рааб, а 16 февраля 1931 года в возрасте 75 лет последовал за ней и Вильгельм. Наследником всего состояния фон Гледена, кроме виллы, проданной им незадолго до смерти, стал Бучини, который хранил негативы и фотографии, не позволяя их репродуцировать. В 1936 году фашисты совершили налет на дом Бучини, устроили ночной обыск, разбили множество негативов, а остальные вместе с фотографиями увезли в качестве вещественных доказательств. Бучини посадили в тюрьму за "хранение порнографии". Человек почти без образования, но исключительно преданный искусству фон Гледена, он на суде доказал, что произведения фон Гледена не имеют отношения к порнографии. Его освободили, однако негативы остались "под арестом" до конца II Мировой войны. Их перетаскивали из одного места в другое, по дороге они бились и трескались. И в результате из 3 тысяч, унаследованных Бучини, осталась едва лишь треть. Фотографии с этих негативов вплоть до конца 60-х гг. продавались в Таормине тайно, из-за пуританских запретов католической церкви.

Аркадия юных фавнов и сатиров, детей с гирляндами цветов и в венках из виноградных листьев, мальчиков на



пляжах и юношей в хитонах, томно опирающихся о побеги лесного винограда, была спрятана подальше от глаз, а сам Вильгельм фон Гледен практически повсеместно забыт.

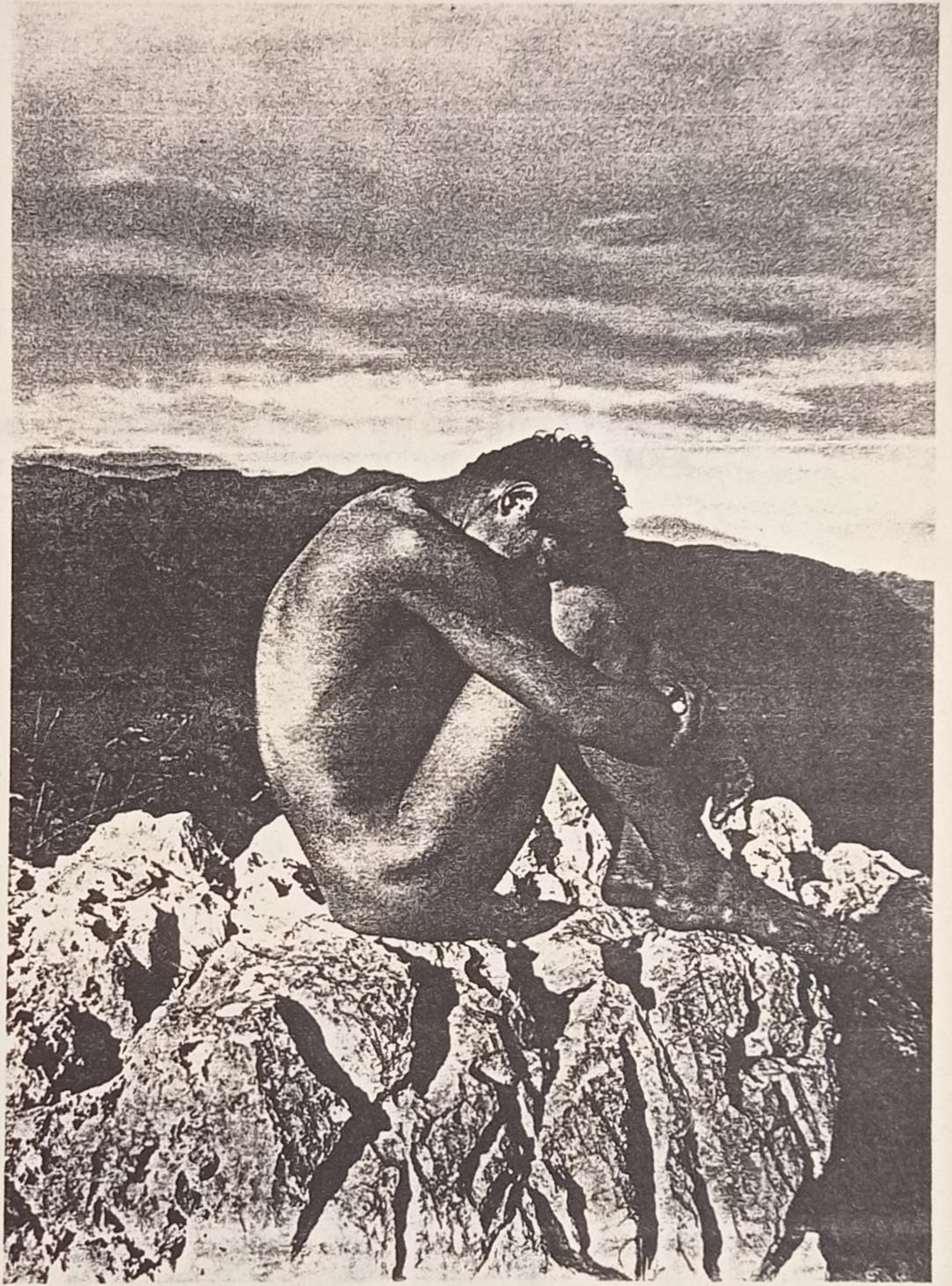
Запреты были сняты только в середине 70-х гг., и фотографии фон Гледена снова появились в лавочках Таормины, однако теперь уже почти никто не помнил автора.

Вильгельм фон Гледен и София Рааб и сегодня покоятся на маленьком протестантском кладбище в Таормине. Невдалеке на другом кладбище спят вечным сном Иль Моро и другие его модели. Из трех тысяч образом, запечатлевших их юную прелесть, осталось немного. И все же и этого довольно, чтобы навсегда оставить в памяти славный момент в истории фотографии и имя человека, который один лишь умел так воскресить древнюю красоту, что его произведениями будут восхищаться, пока человечество не перестанет мечтать об идеальных мирах.

1977

(сокращенный перевод с англ. Екатерины Андреевой)







ФЕТИШ

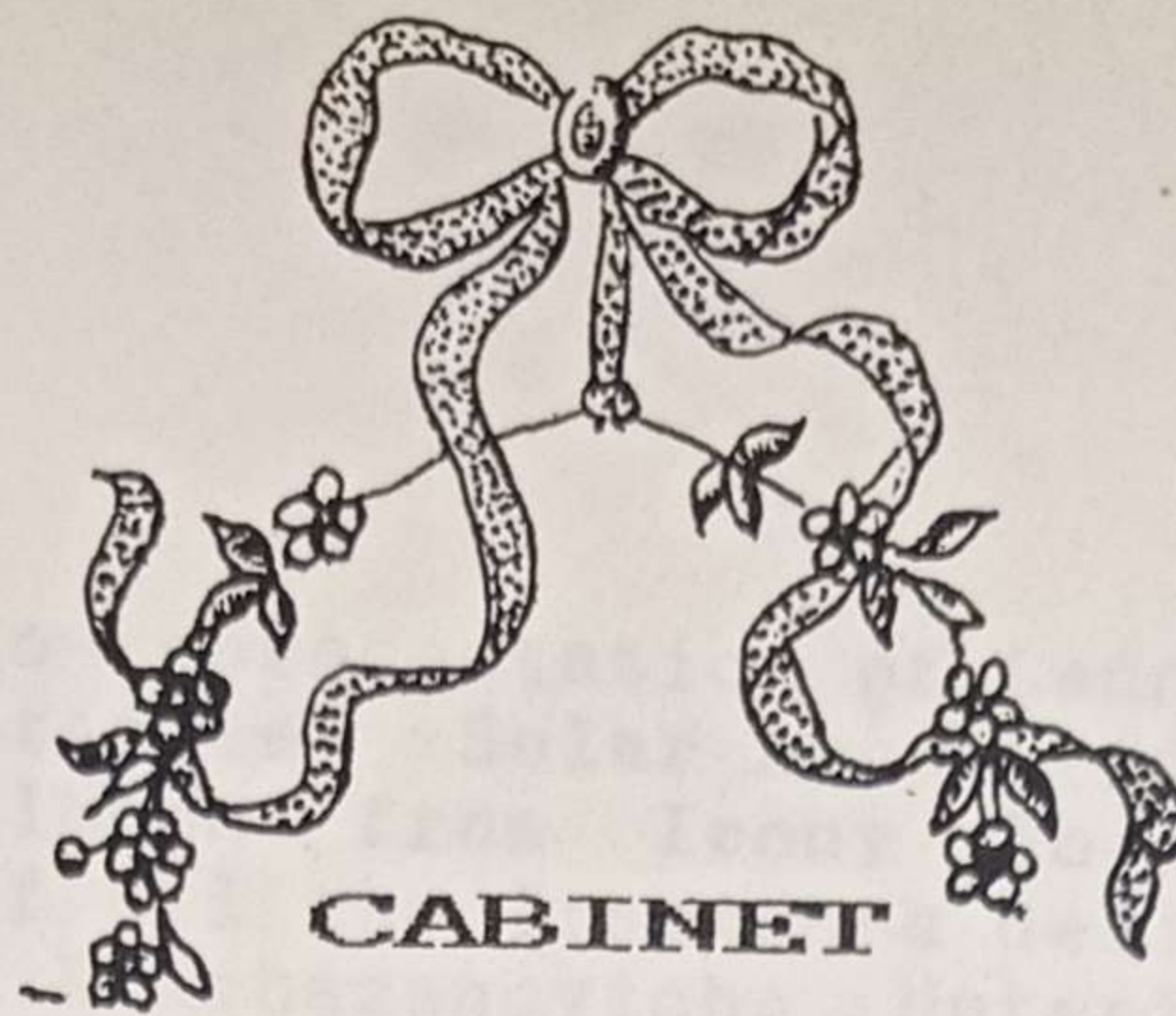
образование маленького интеллектуального
словесного тельца требует п(р)очтения -
неоконтекстуализации



Беременный, он радуется прекрасному телу больше, чем безобразному, но особенно рад он, если такое тело встретится ему в сочетании с прекрасной, благородной и даровитой душой.

Платон





*Cabinet is a working place. The place of WORK.
 Cabinet is a small comfortable place. The place of RELAXATION.
 Cabinet is a collective body. The place of GROUP.
 Cabinet is a place of treatment and study of material and immaterial -- texts, dreams, readers, movies, paintings -- phenomena. The place of ANALYSIS.
 Cabinet is a collection of things of marginal representativeness. The place of FETISHES.*

* * * * *

CABINET is published in Sankt-Petersburg three times a year by the GROUP OF RESEARCH OF CONTEMPORARY ART. The editorial staff is:

Sergei Bugaev (Africa) (artist, researcher)
 Irena Kuksenaite (artist, writer)
 Victor Mazin (biologist, critic, translator)
 Timur Novikov (artist, archivist, pedagogue)
 Olessia Tourkina (art-historian, researcher)

this issue is published with the help of:

*Rinad Akhmetchin (St.Petersburg)
 Vadim Infantiev (St.Petersburg)
 A-Ja Society (St.Petersburg)
 Dedo und Isi von Krosigk (Barntrup)*



* * * * *

CABINET describes processes in contemporary art in view of science, mythology, psychiatry, psychoanalysis, ideology and social life.

1 is dedicated mostly to art and criticism in Petersburg.

O.Tourkina-V.Mazin: Critics-Stimulations (the placement of a critic in visual world). V.Mazin: Africaniana (the study of Africa's art). O.Tourkina-T.Novikov: Conversation. I.Kuksenaite: You Are Not You, You Are Me (the investigation of American-Soviet ideological stereotypes on the base of the role of A.Schwarznegger in the "Total Recall". G.Gurjanov:

Olympics (photo-representation of Lenny Riefenstahl film of 1938). G.Bataille: **Solar Anus** (first transl. into Russian). A.Solomon: from **Irony Tower** (first transl. into Russian of all the fragments dedicated to art scene in Leningrad). K.Kchazanovich: **Materials** (T.Novikov and V.Gutsevich on the art of K.Kchazanovich, one of the most important artist in 80th, who committed suicide in 1990).

2 is in different ways connected with the region of Siberia.

K.Rozkova: **Transformations of Organic Matter on West-Siberian Plate** (geological example of the siberian discourse). T.Sem-K.Solovjeva: **At the Verge of Worlds** (the discription of the mythodology of the cult objects selection for the exhibition of Siberian shamanism in Ethnography Museum). V.Mazin-S.Bugaev (Africa): **An Essay on Siberia** (polylogue combining different approaches to the territory). V.Mamyshev-Monroe: **Stoned Flower** (the analysis of the Siberian fairy-tale). D.Levi-Strauss: **American Beuys** (the first Russian translation). O.Tourkina: **How To Explane To The Dead Hare** (the reaction to the D.Levi-Strauss article through a mistake made in the Russian interpretation of J.Beuy's performance with Hare). J.Schilling. **Ceci N'Est Pas Un Movement** (the first Russian translation of the article about Fluxus). Peter Frank: **Fluxus is Dead! Long Live Fluxism** (the first Russian translation). R.Kostelanetz. **John Cage Social Philosophy** (the first Russian translation of the chapter from the book *Conversing with J.Cage*).

3 (Necro-Tome-1): is connected with the dead body in art and directly or indirectly with the movement of Petersburg artists, photographers and movie-makers called Necrorealism:

Eduard von Hoffmann: **Manual of Criminal Medicine** (some pages from the book of great german scholar of 19 c., which is main source of inspiration for Necrorealism). A.A.B. **Literature and Necrorealism** (an essay on the writing of people suffering from different types of mental diseases). V.Tamrazov. **The Ritual as the Basis of Development of Child's Consciousness** (recollections of the artist from his childhood full of sacrificial rituals in Ukraine). V.Mazin: **Thoth** (compressed version of the book on Necrorealism). A.Mertvy-E.Kondratjev: **Flora and Fauna of the Graves** (the scientific study of the artists on the subject: insects eat dead body). O.Tourkina: **Necrorealism as Humanism** (the ethical approach to humanisation/dehumanisation; inhumation/exhumation). O.Tourkina: **Grandpapa, Kiss Me Once More** (the analysis of familial relations in Yufit's movie "Father, Santa Claus is dead"). V.Mazin: **Dad. Dead Morose. Is Dead**

(verbal re-presentation of Yufit's movie "Father, Santa Claus is dead"). Jan Hietala: **Some Words on Yufit Movie "Father, Santa Claus is dead"** (an article written by the Swedish film-maker and artist about the movie). V.Maslov: **Wooden Room** (the script written for the next necromovie in the literary tradition of I.Turgenev and M.Prishvin). A.Mertvy: **The Girl and The Bear** (the detailed and very loose interpretation of the Russian fairy-tale written by one of the most active necrorealist in 80th). G.Bataille: **Sacrifices** (the first Russian translation). R.Topor: **Die Masochisten** (images from the book).

Cabinet. 1-3 were issued in 1992.

Three volumes -- # 3 - 6 -- are coming out in 1993:

4 is connected with the subject of beauty in -- St.Petersburg -- art, with "alive body":

T.Novikov. **The Mysterious Cult** (the reflection on the history of art as the battle between the Beauty and the Ugliness written in a form of a short drama). O.Tourkina. **Plunging** (the meditation on art of Bella Matveeva and Valentina Markova through the reading of Ovid and J.Kristeva Narcissus). E.Andreeva. **The Ghost of Unfinished Lot** (the article is dedicated to the phenomena of Neoacademism in St.Petersburg). V.Mazin. **Mourning Over Acteon** (the analysis of the myth through the image of art of P.Klossowski). V.Mamyshev-Monroe. **The Grandeur of Totalitarian Esthetics** (the analysis of the art of Stalinism). I.Kuksenaite. **Motherland and Vaterland** (the comparative analysis of the Symbols of the Mother and the Father in USSR and in fascist Germany during the war time). O.Tourkina-V.Mazin: **Timur** (the dialogue on T.Novikov art imitating Plato's dialogues). O.Tourkina. **Pierre et Gilles** (the article and the interview with the French artists). Paul de Man. **Hegel on the Sublime** (the first Russian translation). Charles Lesley. **Wilhelm von Gloeden** (the first Russian translation). Steven Kasher. **The Art of Hitler** (the first Russian translation).

5 will be dedicated to the Subject and Subjectivity: ...

6 will be connected with the process of communication: ...

* * * * *

Cabinet is non-commercial and non-profitable edition. The editorial staff distributes copies of Cabinet as gifts and never sells them. It exists thanks to support of private donators and foundations. All the people who want to support the edition they are welcomed to do that. Even if the "investment" is less than small amount. We put names of helpers and donators on one of the first pages of CABINET.

The address is 199 406 Russia,
St. Petresburg, Shevchenko str., 22/2-2
Victor Mazin/Olessia Tourkina,
tel. (812) 217 23 52





I DRAMA

TIMUR NOVIKOV: MYSTERIOUS CULT (The reflection on the history of art as a battlefield for the confrontation of the Beauty and the Ugliness. It is written in a literary form of drama, imitating Oscar Wild).

II WORK

OLESSIA TOURKINA: PLUNGING (The meditation on the processual character of visuals of contemporary Petersburg artist Bella Matveeva and Filonov's student Valentina Markova through reading the texts about Narcissus by Ovid and Julia Kristeva).

III ART HISTORY

EKATERINA ANDREEVA: THE GHOST OF UNFINISHED LOT (the article is dedicated to the phenomena of Neoacademism in St.Petersburg. It is represented on the background of the similar trends in contemporary European art).

IV MYTHOPATHOLOGY

VICTOR MAZIN: MOURNING OVER ACTEON (the study of the Roman myth in Ovid's interpretation, using the visual interpretation of it by Pierre Klossowski. Acteon is in between his scopophilia and Diana's zoophilia).

V TOTALITARIAN SCIENCE

VLADISLAV MAMYSHEV-MONROE: THE GRANDEUR OF TOTALITARIAN ESTHETICS (the positive approach to the art of Stalin era. V.Monroe puts the accent on the ideal character of the heroism).

IRENA KUKSENAITE: MOTHERLAND AND FATERLAND (comparative analyses of two archetypes -- German "Vaterland" and Russian "Motherland" in the time of

the Second World War -- made in terms of art, mythology and ideology).

VI DIALOGUE

OLESSIA TOURKINA/VICTOR MAZIN: TIMUR (The gnostic study of Timur Novikov's art written in a form of Plato dialogue)

OLESSIA TOURKINA: PIERRE ET GILLES (The short poetic essay on Pierre et Gilles art; and the interview with artists made while they exhibit theirs art in St.Petersburg).

VII TRANSPLANTATION

PAUL DE MAN: HEGEL ON THE SUBLIME (The first russian translation of the prominent american philosopher. This essay considers the key notion of Hegel's esthetics - the Sublime. Translated by Victor Mazin)

CHARLES LESLIE: WILHELM VON GLOEDEN (The biography of the famous german photographer who works mostly in Italy in the end of 19 c. Translated by Ekaterina Andreeva).

STEVEN KASHER: THE ART OF HITLER (Translated from October magazine # 59 by Olessia Tourkina and Victor Mazin).

VII FETISH

PLATO says...



AUTHORS OF THIS ISSUE:

EKATERINA ANDREEVA - art historian, specialist in stalinist art and art of 60-70 in Leningrad, works in the Russian museum.

IRENA KUKSENAITE - artist, actress, writer, one of the Cabinet editors.

VLADISLAV MAMYSHEV - artist, actor, writes for the Cabinet.

VICTOR MAZIN - critic, biologist, translator, researcher, one of the Cabinet editors.

TIMUR NOVIKOV - artist, pedagogue, writes on theory of art.

OLESSIA TOURKINA - art historian, curator, works in the Russian Museum, one of the Cabinet editors.



