

An abstract painting featuring three stylized, headless human figures in shades of ochre and terracotta. They are positioned against a deep black background. Large, vibrant magenta and red shapes frame the figures, suggesting draped fabric or architectural elements. Small, glowing yellow and orange circular motifs are scattered in the dark space. A hand is visible in the upper right, reaching down. The overall style is expressive and modern.

**Александр  
Тимофеевский**

**Весна  
Средневековья**

Александр Тимофеевский

**Весна Средневековья**

«СЕАНС»

2017

**Тимофеевский А. П.**

Весна Средневековья / А. П. Тимофеевский — «СЕАНС», 2017

ISBN 978-5-905669-31-6

Сборник статей критика и эссеиста Александра Тимофеевского о культуре, времени и тех явлениях, которые определили нашу жизнь в прошедшие годы. Широта тем и филигранность формулировок делают книгу неоценимым в своей точности инструментом для измерения общественных метаморфоз в постсоветской России.

ISBN 978-5-905669-31-6

© Тимофеевский А. П., 2017

© СЕАНС, 2017

# Содержание

От автора	6
1	7
Конец ознакомительного фрагмента.	20

# **Александр Тимофеевский**

## **Весна Средневековья**

© 2017, Александр Тимофеевский

© 2017, Мастерская «Сеанс»

## От автора

В первой книге двухтомника собраны тексты, написанные мною с 1988 и по 2003 год и тогда же опубликованные. Даты эти существенны. Они фиксируют начало и конец того времени, которое стало в России пятнадцатилетием свободы. С лета 2003 года, с дела ЮКОСа, начинается другой, нынешний, период, и последний текст – «Весна Средневековья» – его обозначает. Книга, однако, так и называется: свобода и несвобода все 15 лет шли рука об руку, и проблемы, которые кажутся достоянием недавнего времени, были изначально – из книги, надеюсь, это очевидно.

В ней три раздела.

В первом – кусок из интервью, короткие тексты 1995–1998 года, написанные в основном для «Коммерсанта» и «Русского телеграфа», в которых я тогда работал обозревателем. В мои обязанности входило сочинение не только статей, но и обзорных колонок, составленных из одной-двух-трех культурных новостей недели, разумеется, авторски интерпретированных. Это была вереница сюжетов, изложение которых чем-то напоминает нынешний фейсбук.

Во втором разделе – тексты о классике европейского кино, о Висконти, Феллини, Бергмане, Пазолини и Фассбиндере, вроде бы не имеющие отношения к русскому «пятнадцатилетию свободы»: все фильмы, о которых речь, сняты раньше. Но они были одним из обстоятельств описываемого пятнадцатилетия, их тогда смотрели и переживали, они естественно входили в контекст времени: так статья о бесконечно сложном и элитарном фильме Висконти, называвшаяся «Людвиг придет в каждый русский дом», вышла в «Коммерсанте» с забросом на первую полосу – факт, который сегодня невозможно себе представить.

В третьем разделе находится, собственно, основная часть книги. Это общественно-политическая и эстетическая хроника времени. Поначалу я хотел их разделить, что оказалось напрасным трудом – все тексты взаимосвязаны. Некоторые из них, как, скажем, «Евгений», на мой сегодняшний взгляд, чересчур мрачны, некоторые, как «Семь», наоборот, не в меру оптимистичны. Есть наверняка в них и другие огрехи. Но пользу из чтения, надеюсь, можно извлечь – ну, например, вдруг кто-то поймет, как в следующий раз сберечь свободу.

Мне же остается выразить сердечную благодарность Любе Аркус – без ее многолетней помощи и дружеской настойчивости никогда бы не сложилась эта книга.

*Александр Тимофеевский*

# 1

**3 ноября 1995**

С 86-го по 93-й год, по расстрел Белого дома, Россия двигалась на Запад, очень хотела войти в Европейское сообщество, стать полноценной западноевропейской страной. И не стала. Россия хотела припасть на грудь Западу, но щепетильный Запад терпеть не может тех, кто припадает на грудь. По-моему, это самое существенное и самое драматичное из всего, что случилось в последнее десятилетие. Высокомерно проигнорировав русских, Запад совершил ужасающую глупость, потому что главным в XXI веке будет конфликт европейского либерализма и исламского фундаментализма. России, как всегда, предстоит быть буфером. Но сегодня уже непонятно чьим. И даже понятно. В 1991 году, во время войны в Заливе, Россия однозначно поддержала Запад. Во время следующей войны этого, конечно, не случится. Сейчас стремительно оформляется новая, абсолютно антизападническая российская государственность. При том, что я от души сочувствую «Нашему дому – Газпрому» и желаю ему всяческих успехов на выборах, дизайн его, определяемый Никитой Михалковым, и впрямь ужасен. Речь не о выборах, конечно, – это мелкая частность, а о том, что он слово «Родина» употребляет с частотой предлога. Так что, если говорить о задаче современной культуры, то она, по-моему, состоит в том, чтобы максимально, сколько хватит сил, противостоять этому животворному и победоносному михалковскому дизайну. Таким образом, у интеллигенции, к сожалению, снова появляется героическая задача личностного противостояния. Как ни смешно и ни высокопарно это звучит.

**30 января 1996**

Утром 28 января в своем нью-йоркском доме скончался Иосиф Бродский. В России смерть великого поэта всегда становится концом большой эпохи. С Пушкиным умер русский ампи́р – гармония, еще не порушенная славянофильством и западничеством. С Блоком закончился петербургский период русской истории, с Ахматовой – советская культура, из Петербурга выросшая. Ахматова считала себя последней. Она писала:

И казалось, что после конца  
Никогда ничего не бывает.  
Кто же бродит опять у крыльца  
И по имени нас окликает?

Как Вознесенский и Евтушенко, с одной стороны, или Рейн и Кушнер – с другой, Бродский пришел «после конца», но в отличие от всех своих современников сразу осознал это. Он не рвался в новые дали, как это было повсеместно принято в начале шестидесятых. Он стал бродить у крыльца и окликать ушедших по имени.

Его поэзию принято делить на периоды, противопоставляя «непосредственную» раннюю лирику – «поздней» культурологической. Это – наивно. Он с самого начала, с первых же строк, с «Рождественского романса» стал собирать и музеефицировать останки. Его поэзия – это растянутая на несколько томов грандиозная выставка экспонатов культуры, своего рода музей мадам Тюссо, в котором мертвецы стоят в обнимку с особняками.

Его отъезд из России, как известно, был вынужденным, но со временем стало понятно, что советская власть ничуть не определила, скорее – исполнила волю поэта. Он уже все каталогизировал в России и поехал собирать камни Европы – в Рим и Византию.

Ни страны, ни погоста  
Не хочу выбирать.  
На Васильевский остров  
Я приду умирать,

– это знаменитое пророчество лишь кажется несбывшимся. Конечно, оно осуществилось, в том смысле, что Васильевский остров для Бродского менее всего топография, а смерть Петербурга как свою собственную он описывал десятки раз. И возвращаться ему было некуда и незачем.

Он был последним русским поэтом, для которого поэзия и культура были абсолютно тождественны, и первым, кто сделал из этого свою тему. И в одном ряду с Тютчевым, Блоком, Мандельштамом и Ахматовой из всех поэтов «после конца» оказался только он – потому что сам себя туда поставил.

## 24 августа 1996

Лет пять тому назад один маститый киновед, занявшийся вдруг бизнесом, получил в собственность копию знаменитого японского фильма. Запрещенная во многих странах, эта картина, действительно замечательная, по всем принятым нормам справедливо квалифицировалась как порнография. Здесь все просто. Порнографией считается показ эрегированных гениталий, и только. Но там было именно это. Было, впрочем, многое другое, и впрямь высокохудожественное.

Киновед, на свой страх и риск показывая одиозную картину на специальных просмотрах, всякий раз предварял ее ученой лекцией, в которой умно и сухо излагал законы этой художественности, рассказывая о языке кино и японской эзотерической традиции.

Журналисты, внимавшие ему из зала, потом в прогрессивных газетах аккуратно повторяли его слова – совсем не так умно, но зато темпераментно, с настоящей гражданской страстью отстаивая светлое и передовое в искусстве, смело бросая вызов ханжеской власти, которая не выдержала и сдалась, выдав фильму разрешение.

Незадолго до этого сакраментального момента, когда победа уже маячила, и было понятно, что вскоре вся российская глубинка в массовом порядке приобщится к тонкостям восточной эзотерики, и деньги потекут в карман киноведа, мы с ним столкнулись в буфете Дома кино. Держа одной рукой рюмку, а другой поглаживая стопку газетных рецензий, он радостно повторял: «Какие замечательные у нас журналисты. Как много они знают, как глубоко пишут». И заливался долгим, тонким, детски-простодушным смехом.

## 5 сентября 1996

Умер Вениамин Баснер. С его смертью кончилась та, как теперь выясняется, очень частная, очень локальная советская песенная традиция, которая на краткий миг сделала разрыв между интеллигенцией и народом как бы не существующим.

После торжественного шествия «Старых песен о главном», радостно встреченного и самыми умными, и самыми глупыми, говорить о разрыве между народом и интеллигенцией, казавшемся Блоку таким роковым и непреодолимым, вроде бы не приходится. Интеллигенция, поначалу стесняясь и неизменно над собой пошучивая, а потом все смелее и непосредствен-



нее, совсем по-народному запела песни, всегда считавшиеся исключительно пошлыми. Иронически-добродушное отношение к советской попсе сменилось на добродушное без всяких оговорок. Отныне принято приветствовать все, на что откликается душа народная, будь то Влад Сташевский или Лена Зосимова.

Опыт Вениамина Баснера, ученика Шостаковича и автора не только широко популярных мелодий, но и блистательных филармонических сочинений, показывает, что душа народная – явление не абсолютное, а весьма относительное, и откликается ровно на то, что ей предложат. Она вообще-то очень управляема, эта душа. Более того, управляем даже народный голос, которому под силу не только стертые три ноты, как сегодня повсеместно считается, но широкие, с интервалом в октаву, в малую нону мелодии, вроде бы противопоказанные дружному застольному пению. «С чего начинается Ро-дина» – этот изысканнейший перепад и по-трезвости не возьмешь, не то что спьяну. Однако, ничего – брали.

Самая замечательная баснеровская песня «Белая акация» сегодня многим кажется старинной, и это по-своему справедливо. Романс начала века того же названия был утилизирован революцией и превращен ею в боевую шагательную песню «Смело мы в бой пойдем». Баснер вернул бодрой строевой музыке пленительную декадентскую привялость. Это уникальный пример реконструкции, который можно, конечно, назвать образчиком брежневского салона, но он оказался не хуже, а даже лучше салона модернового.

Слово «салон» применительно к песенному творчеству Вениамина Баснера становится тождественно слову «народ», и в этом главная его заслуга. Вместе с поэтом Михаилом Матусовским он создал множество – одна лучше другой – песен о ВОВе, как тогда говорили, в которых была найдена интонация, в своем роде единственная – смесь почти блатного с почти малеровским. Это тоже был диапазон в малую нону, но еще и в великую войну, объединившую московского партийца с гулаговским ээка, петербургского интеллигента из бывших с тобольским крестьянином. Общий порыв превратился со временем в общее воспоминание, которое Баснер озвучил пронзительнее всех. И народ благодарен ему за это.

Лет десять назад, едучи на своей машине, Баснер был остановлен выбежавшими на дорогу пьяными, которые попросили куда-то их подкинуть. Композитор ехал в другую сторону. «Не могу, ребята, спешу, и мне не по пути», – ответил Баснер. «Пошел нахуй, жидовская морда!» – в сердцах сказали ребята, обнялись и, удаляясь, затянули: «У незнакомава паселка на безымяннай. Высате / У незнако-ма-ва па-сел-ка! На бе-зымяннай. Выссате!»

## 7 сентября 1996

Завтра в Петербурге открывается выставка «Золотой век Голландии в гравюрах Рембрандта», приуроченная к году Петра Великого: триста лет назад состоялась его инаугурация. Славная эта дата, решительно всеми пропущенная, ожила лишь благодаря выставке, хотя сам Петр заслужил и эксклюзивное мероприятие.

Даже 400-летие со дня рождения скромнейшего и бессмысленнейшего Михаила Романова отмечалось этим летом на Варварке с убогой пышностью. Петру не досталось и тех пиров с капустой. Величайший русский царь оказался сегодня не у дел: он противен патриотам как западник и либералам как государственный. Его страстная ненависть к иззябной слюдяной Москве и мечта о том, что в России наступит золотой век Голландии, кончились выставкой гравюр Рембрандта с одноименным названием и грезами петербургских академиков о тесных московских галереях.

Когда-то петербургский художник Тимур Новиков, говоря всего лишь одно слово «академизм», поразил всех своих врагов – московских концептуалистов. Сражаясь со столичными умниками за рынки сбыта изящного, он создал на берегах Невы Академию – приют высокого искусства. Сила самоназвания оказалась так велика, что никто не стал праздно любопытство-

вать и бестактно вопрошать: почему Академия и какие такие традиции – блистательных ли Карраччи или унылых Бруни – намереваются сохранять в этом приюте.

Нашлись было зоилы, которые третировали школу Тимура Новикова, одни – упирая на идеологию, другие – на анатомию: академики совсем не умели рисовать. Но со временем все притихли: капля точит камень, когда она – одна-единственная. Этот неумолимый закон имиджмейкерства в конце концов сработал, и боготворящие слово московские концептуалисты доверчиво распахнули объятия некогда гонимым живописцам: в TV-галерее развернута знаменательная экспозиция.

Выставка Тимура Новикова «Людвиг II и лебединое озеро» посвящена королю Баварскому, этому любимому народом безумцу, который в конце XIX века жил словно в веке XVII, хотел быть разумнее Фридриха Великого и прекраснее Короля-Солнца, боготворя Вагнера и все изящное. Четверть века назад Висконти снял о нем фильм – про трагедию эклектики, про удел вкуса, подчиненного одной индивидуальной воле. Пренебрегая господствующей моралью во имя разума и красоты, Людвиг в конечном счете пренебрегает именно разумом и красотой: крушение социальных норм, какими бы они ни казались призрачными, влечет за собой конец гармонии, а значит – стиля. Стремясь к высокому, но отделяя себя от косной традиции, Людвиг оказывается в положении изгоя, для которого высокое и низкое неизбежно спутаны, ибо и то и другое познаваемо лишь в сравнении и существует только в контексте. Воздвигнутые им замки скорее ужасны: готика, но без средневековья; барокко, но раздутое, как атомный гриб. Общая трагедия бесстилья нарочито усугублена Висконти: Людвиг – монарх, а следовательно, менее всего имеет право на причуды индивидуальной воли.

Вместо висконтиевского историзма Новиков предложил вневременной лубок, украсив стены крошечной XL уютными обстановочными коллажами. Объединив Людвига с Чайковским, он увенчал «Лебединое озеро» лебединым же ковриком. Первый кичмен в истории искусств предстал кичменом, но не трагическим, как в фильме, а по-житейски хлопотливым. Излюбленные художником «цветастые тряпочки» оказались на редкость адекватны теме. Уводя Людвига от висконтиевского клише, Новиков совместил образ достойного немецкого эстета со своим собственным. Даже если это мезальянс для баварского короля, петербургского художника можно от души поздравить.

## 5 октября 1996

Лет двадцать тому назад экспозиция графики Эрнста Неизвестного, тем паче иллюстраций к Екклесиасту, произвела бы фурор. В Пушкинский музей выстроились бы километровые очереди из жадного до знания юношества. Сейчас фурор только на вернисаже: пред создателями искусств и вдохновенья трепещут радостно в восторгах умиления Егор Гайдар да Татьяна Дьяченко, Сергей Юшенков да Сергей Филатов. Но это продолжается недолго: кончен пир, умолкли хоры, опорожнены амфоры, и из Пушкинского музея народ как вымело.

Выставка, проходящая в практически пустом зале, озвучена разгоряченными телевизионщиками, называющими г-на Неизвестного Микеланджело XX века. Впрочем, Ирина Антонова, сравнившая его с Рубенсом и Рембрандтом, взяла всего лишь на тон ниже. Вместе с тем и Питер Пауль Рубенс, и Рембрандт ван Рейн представлены во вверенном ей музее, но, видимо, занятая обширной выставочной деятельностью, г-жа директор не имеет времени исследовать постоянную экспозицию. Иначе бы она, конечно, воздержалась от сопоставлений, вызывающих чувство мучительной неловкости.

На выставке Эрнста Неизвестного можно увидеть листы рыхлой бумаги, изрисованные какими-то фигурами и головами с ученической тщательностью – три раза по одному месту – проведенными линиями, с выпирающими, путем акварельной отмычки, объемами, которые призваны передать ужасное напряжение формы. Неистовый дух так и должен попереть, про-

рывающая плоскость листа. Но не прет. Прет же мелкая нарубка никак не утрясенной композиции: свиные ребрышки по-китайски – деликатес нынешних московских ресторанов. Все вместе похоже на провинциальную советскую монументалистику: руки, выкинутые вперед, ноги в раскоряку, лицо суровое, не залезай, убьет, – таков Екклесиаст от Неизвестного.

С годами стало понятно, что считавшийся ужасно антисоветским Эрнст Неизвестный честно наследует самому советскому, что только было в мировой пластике, – Сикейросу. С той лишь только разницей, что мексиканец, более профессиональный и непосредственный, сегодня может даже пленить своим стильным и декоративным глобализмом, в котором не чувствуется уже никакой идеологии. Напротив, идеологичность Неизвестного предельно настырна, и совершенно не важно, какой у нее знак: диссидентский или эсхатологический. Это некая сверхданность, как грация фигуристки Ирины Родниной (коммунистки? антисоветчицы?) или пафос «Времени – вперед» Свиридова, неизменно притягательный для Родины при любом строе.

### **5 октября 1996**

Выставка Пита Мондриана открылась в Пушкинском музее. Представленная экспозиция не слишком интересна и не идет ни в какое сравнение с выставками, прошедшими по Европе и Америке в год Мондриана. Москве достались ошметки – в основном ранние, фигуративные, стертые работы.

Ранний Мондриан обескураживает. Это общее место северного модерна: закаты, разливы, сумерки – лишь две звезды над путаницей веток, и снег летит откуда-то не сверху, а словно поднимается с земли, ленивой, ласковой и осторожной, – пейзажная живопись из ресторана, опрятной бургерской квартиры или бесприютного зала ожидания, она везде выглядела бы органично, одинаково лишенная национального и индивидуального. Самое занятное на выставке – следить за тем, как эта путаница веток становится все более абстрактной, складываясь в ту геометрию, которая сделает художника великим. Но таких работ в Пушкинском музее единицы – на протяжении всех десятилетий Мондриан мечется, не отпускаемый закатами-разливами.

По сути, он выбирал между двумя банальностями – общим местом европейской сецессии и общим местом голландской культуры. Победа традиции дала миру новаторство Мондриана. Из двух банальностей он предпочел вторую потому, что только она была сверхданной, из века в век одинаковой: опрятный, хорошо подметенный национальный уют, разумный и стерильный, как расчерченный на квадраты пол Питера де Хоха и Эммануэля де Витте или витраж Габриэля Метсю.

В голландском Золотом веке, буржуазном, а значит, среднем по определению, Мондриан подчеркнул именно его «средность», сведя Хоха до пола и Метсю до витража и повязав их общенидерландской метафизикой дизайна, годной в то же время и на экспорт, высокой, разумной и опрятной одновременно, такой, в которой ни один из эпитетов не противоречит соседнему.

Экспансия мондриановского дизайна, начатая в двадцатые годы, стала тотальностью в шестидесятые, и, случись выставка в Пушкинском в те далекие годы, она бы оказалась событием, открытием и проч. Но тогда этого не произошло, а сегодня несколько интересных работ среди множества вообще не нужных экспозиции не делают.

### **19 октября 1996**

Объявлен, наконец, состав президентского Совета по культуре, отличающийся идиллической монолитностью.

В коллектив единомышленников, состоящий из сорока человек, вошли Марк Захаров, Кирилл Лавров, Виктор Астафьев, Григорий Бакланов, Ролан Быков, Элина Быстрицкая, Владимир Васильев, Галина Волчек, Фазиль Искандер, Никита Михалков, Эрнст Неизвестный, Юрий Никулин, Булат Окуджава, Эльдар Рязанов, Михаил Ульянов и Зураб Церетели.

Список демонстрирует убедительное единообразие: почти все властители дум, нынче призванные в советники, могли бы таковыми стать, кто двадцать, кто тридцать, а кто и сорок лет назад. За давностью пережитого бывшие противоречия позабылись и стерлись, и теперь трудно представить хотя бы одну тему, кроме, конечно, денежной, способную внести раздор в умы собравшихся: фуршеты, на которых они многие годы трутся друг о друга, способствуют естественной терпимости и торжеству нарастающего благодушия.

Нельзя сказать, что это не принцип. Совет как спектр всевозможных общественных мнений, непременно различных, есть западная выдумка, не то что бы универсальная. Что нужно Лондону, то рано для Москвы. Возможен и прямо противоположный подход: не заведомо разное, а заведомо лучшее – сорок мудрецов, собрание кавказских старейшин. Но и восточный вариант, вроде бы выбранный для президентского Совета по культуре, на самом деле не получается – мудрости не представлено даже номинальной: ни историков, ни филологов, ни философов в опубликованном списке не значится.

Это вообще-то странно для любой географии. Не только на Западе, но и на Востоке культура не сводится к одному художественному творчеству. Иначе старейшины выходят какими-то легкомысленными, сплошь из мастеров искусств. Видимо, сочинители списка, воодушевленные поисками национальной идеи, которую велено обрести к 2000 году, решили, как водится, примирить Восток с Западом, объединив суровую азиатскую геронтологию с пресыщенной европейской игривостью.

Но главное в другом. Имя, многократно повторенное во всех заявлениях и открытых письмах мира, делается по существу безымянным. «Лихачев», «Ростропович», «Плисецкая» сегодня – суть один человек без лица и названия, и им можно подписывать все что угодно. Конкретный Дмитрий Лихачев и конкретный Мстислав Ростропович для этого сильно постарались, но теперь уже от них мало что зависит. И так повелось от века: чем громче имя в России, тем оно по сути анонимнее. Не отсюда ли русское двойничество, которое всегда самозванство.

## 26 октября 1996

Ровно триста лет назад, 20 октября 1696 года, Боярская дума повелела «морским судам быть», начав таким образом славную историю российского флота, ныне отмечаемую выставкой в Третьяковской галерее. Расположившись сразу на двух этажах на Крымском валу, экспозиция «Очарованные морем» не подвластна ни взору, ни уму: заявленная в названии тема предстает как самая резиновая. В воды житейские, в воды бушующие брошена вся история отечественного искусства.

Такая жертвенность – результат не столько русского максимализма, сколько русского концептуализма. Где флот, там и море, а значит, все вместе: абстрактный корабль веры из иконы «Образ гонения на церковь Божию» и чахлое рыболовецкое судно из грез сурового шестидесятника, чайки в предвестии беды и триумф Чесменской победы, матросы с папиросами в революционном вихре и растянувшееся на столетие вялое импрессионистическое томление – из пейзажа в пейзаж один и тот же мух звенящий рой и свет сквозной горячей паутины.

По чистой случайности нет похищения Европы и отделения хляби от тверди, зато не только Сильвестр Щедрин, но даже Левитан Исаак Ильич представлен нетипичным средиземноморским переживанием, причем в том же зале, где торжествует, разгромив татар и турок, Екатерина Великая кисти льстивого Торелли. Если вспомнить повод для выставки, отчасти воинственный, невольные экспозиционные переключки могут и озадачить: виды Неаполя

и Сорренто превращаются в виды на Неаполь и Сорренто, коих у Российской империи все-таки не было. Очарование морем никогда не простиралось так далеко. Смиренно мечтая о втором Риме – Константинополе, Петербург на первый не покушался, и задним числом не надо рисовать таких ужасов. Как говорил старый князь Болконский о княжне Марье: ее уродовать не позволю, и без того страшна.

Политическая некорректность в России почти всегда идет от чистого сердца. Просто-душно поделив весь материал на советский и досоветский, организаторы выставки в ЦДХ создали двухъярусную экспозицию, устроенную по принципу синагоги. Нижние «исторические» залы – с респектабельными Айвазовским, Богаевским и Волошиным, с аллегориями и адмиральскими мундирами – словно предназначены государственно мыслящим мужчинам, верхние – с брутальными матросами – их женам, так что первую половину осмотра впору завершить воодушевляющими стихами: «Не любите, девки, море, а любите моряков; моряки плюются стоя у скалистых берегов».

В жанре «плюющихся моряков» несомненным королем был, конечно же, Дейнека, чьи севастопольские работы украшают второй этаж, как пейзажи Александра Иванова – первый. Но к флоту это уже имеет мало отношения, к маринистике – тем более, как, впрочем, и представленный здесь же «Борей» Веры Мухиной, который, кажется, был богом ветра, а не моря. Дейнека с Мухиной спустя век придали геополитическим химерам впечатляющую телесную убедительность, что могло бы стать подобием некой концепции.

Но на тридцатых годах экспозиционная точка не ставится. Выставку продолжает «Семья у моря» Жилинского, этого Доменико Гирландайо эпохи журнала «Юность». Дом творчества на Южном берегу Крыма уподоблен Жилинским укромным медичийским садам, без девятого вала и даже без горизонта. Гневно обличавшаяся во времена перестройки узаконенная фронда шестидесятых теперь производит впечатление комическое, но скорее милое: тема устала, за что ей от души спасибо.

## 15 февраля 1997

Главная русская беда – максимализм при недостатке воображения. Либо экстатически воздвигать памятники, либо их остервенело рушить. Либо обращенный к одним небесам духовный «верх», либо бурнокипящий общественный «низ» – то, что находится посередине, здесь принято игнорировать как мещанство. Успех Киры Муратовой прежде всего как раз в том, что она в одиночку возделывает мещанскую середину, с одинаковым равнодушием относясь и к сакральным, и к общественным страстям. Зато у нее есть воображение и глаз, и потому ей куда интереснее соотнести в одном кадре алый балахон матери-жертвы с ярко-красным коктейль-платьем дочери-мстительницы, или отстраненно наблюдать за урчащей кошкой, которая когтит лысый куриный труп, или же воспеть декларативную чистоту людей в белых халатах на белой же лестнице медицинской академии.

Все это из последней картины «Три истории». Фильм уже успел возмутить московских кинокритиков своей безысходностью. Истории, собранные Муратовой, и впрямь мрачны. В первой рассказывается о человеке, убившем свою соседку и мечтающем отделаться от трупа. Вторая, лучшая, написанная сценаристкой Ренатой Литвиновой, вполне профессионально исполнившей и главную роль, представляет дамочку, при рождении оставленную в роддоме и теперь одержимую мщением: по ходу фильма она убивает легкомысленную девицу, бросившую своего ребенка, а потом и собственную в трудах разысканную мамашу. Наконец, в третьей новелле пятилетняя девочка травит крысиным ядом соседа-пенсионера только за то, что он не пускает ее гулять. Последняя новелла почему-то многими считается провальной, хотя она отменно хороша. Брутальная девочка-варварка и стареющий болтливый резонер с бессиль-

ными, хорошо поставленными мхатовскими интонациями образуют классическую пару из трагедии об убиенной культуре – вполне выразительный финал всех «Трех историй».

Отвечая на премьере своим критикам, Муратова заметила, что фильм – всего лишь искусство, и не нужно принимать его близко к сердцу. И впрямь в отсутствие «верха» и «низа» мир, как вожделенный девочкой сад из последней новеллы, подобен театральному заднику или ковру со сложными узорами. Из фильма в фильм Муратова следит за тем, как они складываются: так ярко наманикюренный палец героини Ренаты Литвиновой меланхолически исследует логику ионической капители. Законченные узоры безысходны по своей природе – таковы правила великого кинематографа шестидесятых-семидесятых годов, и Муратову можно обвинить разве только в том, что она им предана.

## 17 февраля 1997

«Я знаю, где спрятана библиотека Ивана Грозного, и хочу поделиться этим с единственным человеком, которому безгранично доверяю, – с Юрием Михайловичем Лужковым», – заявил на этой неделе слепой 87-летний писатель Аполос Феодосьевич Иванов, знающий кремлевскую тайну с 1931 года. Здесь все архетипично до отвращения: певец с божественным греческим именем, императорским византийским отчеством и простой русской фамилией, столь наглядно олицетворяющий самую вожделенную для России связь времен и к ней чудесным образом причастный, 66 (!) лет ждал настоящего героя, чтобы, ослепнув как Гомер, обрести его в лице московского градоначальника. Неудивительно, что благодарный Ахиллес Михайлович сел в машину и отправился к своему волшебному помощнику, проживающему в Выхино. История эта занимательна с двух точек зрения – политической и культурной.

Политический аспект вроде бы разочаровывает. Дорого яичко, а неповоротливый старец, дальновидно затаившись на 66 лет, неделю все-таки пересидел лишнюю: явись он накануне 850-летия, то-то было бы ликования. Но вышло, пожалуй, еще лучше: эхо съезда, эхо фестиваля – promotion по классическим законам и в поучение злопыхателям, которые, усмотрев в московской гулянке начало президентской кампании Лужкова, объявили ее фальстартом – мол, спустя три года любой пряник задубеет. «Черта лысого!» – возразил Аполос Феодосьевич, и сдается, что много нам открытий чудных готовит просвещения дух: в 2000 году между мартом и июнем, надо полагать, всплывет град Китеж, уж сколько лет ожидающийся «единственного человека, которому доверяет».

Культурный аспект менее богат и, по-видимому, более предсказуем. Академик Лихачев, который как раз в данной области является несомненным экспертом, уже выступил в том роде, что лучше заняться спасением книг, гниющих в общедоступных книгохранилищах, чем длинной вереницей плестись за Синей птицей, тем паче, что она серая: приданое Софьи Палеолог (византийская часть библиотеки), скорее всего, состояло из одних молитвенников, и ничего реально ценного обнаружить не удастся, даже если вообще что-то удастся обнаружить. Основы не расшатаются. На этот счет, впрочем, есть разные мнения и упования: библиотеку искали десятилетиями, надеясь обрести в ней неведомые шедевры античности. Юрий Михайлович, очевидно, один из надеющихся – иначе зачем бы он отправился в далекое Выхино к Аполосу Феодосьевичу. Но есть куда более короткий путь, к тому же давно проторенный московским мэром: чтобы облиться слезами над неизвестным вымыслом, его нужно сначала создать. Здесь имеется изрядный опыт с церквями. В самом деле, если может быть новая Иверская часовня и новый ХХС, почему бы не быть новой трагедии Еврипида?

Ю. М. Лужкову надо, наконец, посмотреть фильм Феллини «Рим». Там есть знаменитый эпизод строительства метро – знаменитый еще и потому, что взят из жизни. Рабочие, прокладывающие под землей новую линию, попадают в тоннель типа того, что ищет Аполос Феодосьевич. Прорубив стену, за которой ощущалась странная загадочная пустота, они замирают

перед чудесной картиной: римский атриум с полностью сохранившимися, отчетливо видными фресками. Этой отчетливости отведено на экране всего несколько мгновений: под действием ворвавшегося воздуха фрески тают буквально на глазах. На исходе XX века сохранившийся в первозданном виде атриум есть фантом, исчезающий со скоростью фантома. В сущности, прошлое тем и отличается от старых песен о главном, что уходит безвозвратно, а не возрождается каждым летом, как холера.

### 13 марта 1997

Культовая картина Федерико Феллини «Восемь с половиной» опять всплыла на минувшей неделе, в очередной раз признанная собранием критиков «лучшим фильмом всех времен и народов».

Там есть такая сцена. Проверая кудесницу, умеющую читать мысли, герой загадывает вещь, заведомо неотгадываемую – бессмысленный набор звуков: «аза – низи – маза», с которым у него связаны детские воспоминания. Возникшие на экране уже в виде образов, они пленительно неизъяснимы: движение света и объемов, все время перетекающих и в принципе неустойчивых, то и дело складывается в нечто устойчивое *par excellence* – в «треугольные» монументальные композиции, как в Высоком Возрождении у Андреа дель Сарто. Феллиниевское «аза – низи – маза» – это что-то самое вдохновенное и самое трудное – фиксация нефиксируемого, абсолютная художественность, та, о которой писал Лермонтов: «есть речи, значение темно или ничтожно, но им без волнения внимать невозможно». Удивительно, что такие речи до сих пор ценят: нынче им внимать совершенно неприлично. Конец «аза – низи – маза» как заведомой двусмысленности, похоже – главный итог Берлинского фестиваля. Дело не в том, что фильмы, показанные в его программах, были менее художественны, чем «Восемь с половиной». Дело в том, что никто не стремится к былой художественности и даже, наоборот, ее всячески избегает. Феллини с его неизъяснимостями оказывается пушкинским стариком, «постарому шутившим отменно тонко и умно, что нынче несколько смешно».

В этом смысле непонятна главная коллизия Берлинале – противостояние «высокодуховного» европейского кинематографа и заокеанской массовой культуры. Желание говорить «просто и прямо» не оставляет достаточного маневра даже для вполне умеренной духовности. В результате европейское кино выглядит еще более плоским, чем американское. Все разговоры о противостоянии Голливуду и ценности «простой прямой речи» происходят на фоне фантазмагорического успеха новой заокеанской звезды – двадцатилетнего Леонардо ди Каприо. Ромео из американской картины, он вернулся в Европу абсолютным триумфатором. С берлинских брандмауэров, некогда устрашающе слепых, теперь на вас глядит бесконечно повторенная мордочка этого пупса, похожего на всех солистов «На-На» разом. И со страниц газет несутся объяснения ему в любви. «Леонардо ди Каприо – это имя словно слетело с уст Шекспира», – подытожила рецензентка «Шпигеля».

Впору впасть в шпенглеровскую ипохондрию и возвестить закат Европы. Прославленная немецкая *Sehnsucht* – тоска, томление, тяга, ностальгия, все искони свойственное сумрачному германскому гению – проделало знатный кульбит. Можно сострить, заметив, что знаменитая *Sehnsucht* по Италии прошла немалый путь: от Леонардо до Леонардо ди Каприо. Но шутка эта скорее говорит о живучести Европы, потому что *Sehnsucht* осталась той же, и немцев, как в начале шестнадцатого, так и в конце двадцатого века по-прежнему пленяют сладостные итальянцы.

Качество может ухудшаться до бесконечности, но функция остается неизменной, и это едва ли не важнее. Так героиня великого романа Томази ди Лампедуза «Леопард», хищная молодая буржуазка, вульгарная, как полагается, и даже более того, выйдя замуж за аристократа, в конце концов делается символом старинной семьи, которой когда-то была противоположна.

Пережив всех князей Салина, она волей-неволей начинает играть их роль, и в глазах потомков, которые уже ничего не ведают, воплощает их стать и благородство. И что самое замечательное, она и впрямь становится статной и благородной. Не человек красит место, а место человека – мораль, верная для всех стран и времен.

## 5 апреля 1997

Русское сострадание воистину безгранично: беда, постигшая вроде бы не самого популярного среди либеральной интеллигенции скульптора Клыкова, сразу превратила его из кичевого кудесника в величайшего мастера всех времен и народов. Константин Боровой заметил, что взорванный на днях памятник Николаю II был «выполнен в традиционной манере, одно слово – классика».

Согласно общепринятой в историях искусств терминологии, при квалификации ваятелей «одно слово – классика» используется только применительно к творцам греко-римской античности, да и то лишь V века до н. э. Но даже сравнение Вячеслава Клыкова с Фидием, Праксителем и Поликлетом, видимо, не всем показалось достаточным. Алексей Баталов, комментируя случившееся, выразил уверенность, что «любое разрушение памятников, будь то даже в Греции и Риме, все равно остается варварством». Поставь артист в простоте душевной вместо Греции и Рима село Тайнинское Московской области, где был воздвигнут взорванный монумент, мысль его была бы ясна и даже бесспорна. А так получилось конфузно, как на похоронах Некрасова, когда взволнованный Достоевский, отдав дань традиции и слегка покривив душой, сравнил покойного с Пушкиным, а собравшиеся, кипя негодованием, ответствовали: «Выше! Выше! Выше!»

Сам Клыков, намеревающийся восстановить свое творение, еще менее объясним, чем впавшие в экстаз деятели политики и культуры. Благодаря красноармейцам и энкавэдэшникам из таинственной «РККА и НКВД СССР», взявшей на себя ответственность за взрыв памятника Николаю II, заурядное изваяние отныне получило шанс сделаться совершенно уникальным. Террористы-концептуалисты, скромно утаившие от истории свои имена, действовали куда радикальнее, скажем, Бренера, в начале этого года отметившегося на картине Малевича в Голландии. Бренер всего лишь эксплуатировал чужой миф, взрывники в Подмосковье из ничего создали собственный. Восстановленный памятник будет мил одним голубям, в нынешнем виде его можно выставлять хоть на Биеннале. Нужна только короткая сопроводительная бумажка.

В ней надо бы честно отметить, что красноармейцы и энкавэдэшники, оценив современного ваятеля все-таки ниже Борового и Баталова, по-видимому, сравнили Клыкова, более всего известного своим конным Жуковым, с двуличным Кановой, который после создания памятника Наполеону принялся за изображение Нельсона. Возмущенный британский парламент – тогдашняя английская «РККА и НКВД СССР» – воспрепятствовал творению самого сладостного в мире скульптора. Но Клыков не такой оппортунист: Жуков и Николай II, может быть, более гармоничная пара, чем кажется на первый взгляд, и в любом случае не столь циничная, как Наполеон и Нельсон, к тому же чопорные альбионские парламентарии сокрушили всего лишь проект. Скорее, подняв руку на памятник в с. Тайнинском, «РККА и НКВД СССР» уподобила себя византийским или протестантским иконоборцам, а Клыкова, соответственно, – константинопольским мастерам либо творцам барокко. Но и эта аналогия хромает потому, что и те и другие ненавистники искусства действовали с открытым забралом, а энкавэдэшники с красноармейцами гадят из подполья, как катакомбные христиане в их борьбе с языческими идолами, что, если вдуматься, отрадно – спустя сто лет хоть некоторая часть коммунистов вернулась к своему изначальному облику.



5 апреля 1997

Рецензируя в «Московских новостях» персональную выставку Наталии Нестеровой, г-жа Чегодаева вопрошает: «Кто ответит, разъяснит? Художница? Ей не нужны, как иным, литературные добавления к аморфно-бессильному „самовыражению“. Она сказала все, что хотела, своей могучей живописью. Ох уж эта Нестерова – загадка без ответа! Так и хочется обратиться к ней, слегка перефразировав, четверостишие Самуила Маршака:

Наталья – сфинкс. И тем она верней  
Своим искусом губит человека,  
Что может случиться, никакой от века  
Загадки нет и не было у ней.

Печальный комизм ситуации даже не в том, что г-жа Чегодаева, видимо, сходила лишь на вернисаж, где неуместно да и попросту невозможно смотреть картины, иначе бы она заметила маслом по холсту аккуратно переписанные стихи Бродского, – чем не «литературные добавления», к слову сказать, непонятно зачем нужные. И даже не в том, что классические стихи Тютчева «Природа – сфинкс. И тем она верней» не только перефразированы, но и шахским жестом подарены журналисткой Маршаку. Хуже всего сама искусствоведческая коллизия: «ох уж эта Нестерова – загадка без ответа» со штампами, словно специально подобранными для прозы Владимира Сорокина, с «покоряющей силой уверенного смелого мазка», с «жирной густой фактурой» и, конечно же, «плотью, почти осязаемой в своей реальности», с вечным «Кто ответит, разъяснит? Кто ответит-разъяснит? Кто, блядь, разъяснит? Ась?»

Живопись Нестеровой подо всем этим похоронена намертво. А хоронить есть что: очень пластично использованный звучный синий, от джинсового кича до сакрального цвета позднего средневековья, или всю свинцово-перламутровую гамму – то ли пулю, то ли раковину. Живопись порой так содержательна, что получается совсем не то, что рассказывается. Три мужика, стоя по колено в воде и запусивши туда руки, ловят рыбу типа «морской окунь» из ближайшего гастронома, но выверенные объемы и переливы от оловянного до розового сообщают всему странную, почти не испорченную иронией метафизику «Счастливого улова». Эта картина, несомненно лучшая на выставке, теряется среди более или менее уравновешенных композиций, иногда вполне блестящих, иногда риторически-пустоватых, иногда неизменно тышлеровских, иногда совсем салонных – хуже всего воспетый Чегодаевой полиптих «Тайная вечеря», словно предназначенный для простенков новорусского особняка. Но и одного Улова было бы достаточно, чтобы отметить выставку Нестеровой.

Московская художественная жизнь, смутная и разрозненная, небогата объединяющими событиями, разве кто взорвет какой памятник. Еж колбаску снес под Пасху; лиса в хвосту чесала волоса. С одной стороны – отечественный концептуализм: мысли, неловкие, как прыщ на носу, воплощение – будто прижгли зеленкой; с другой – старый советский художественный либерализм, символом которого мы не случайно назначили Марию Чегодаеву. Недавно она прислала в журнал «Столица» факс, вопрошающий, по обыкновению: «Кто он, таинственный мистер Х, инициатор и режиссер антицеретелевской кампании?» Г-жа Чегодаева из тех, кто хочет развести конгениальную пару Церетели—Клыков на добро и зло, противопоставив «шовинистическому» творцу памятника Жукову его «среднестатистического», а значит, заведомо более мирного коллегу. Гадость этой антитезы в том, что нажимается безотказная педаль: устрашающий либеральную общественность патриотизм должен дать мгновенную индульгенцию на зоопарк в Александровском саду. Но этого не происходит. Магия та же, да не

действует. То, что большинству публики «нравятся обои» – знак отрадный. По отрицательным ценностям легче договориться, и счастливый улов начинается иногда именно с этого.

### **5 апреля 1997**

Выступая в конце прошлой недели на открытии памятника Достоевскому, Лужков сообщил собравшимся, что великий писатель заслужил не только этот монумент, но и улицу собственного имени, и станцию метро, т. к. отразил «базисные мотивы жизни старой Москвы». То обстоятельство, что ни базисных, ни небазисных мотивов Москвы Достоевский не отразил вовсе и некоторым образом был связан совсем с другим городом, осталось незамеченным журналистами, видимо, не по невежеству, а от привычной деликатности к столичному мэру. И в данном случае это резонно. Когда московского градоначальника зовут открывать памятник, он должен сказать то, что полагается градоначальнику, а не памятнику – про базисные мотивы и станцию метро – иначе зачем его зовут?

### **6 декабря 1997**

Самый модный сегодня монарх – экстравагантный Людвиг II Баварский – в каком-то смысле вообще не монарх: недаром он лишился престола, а Бавария при нем – независимости. Из государственных деятелей он переключался в разряд культурных, навсегда покориив сердца богемы, которая вот уже сто лет не устает подражать трагическому германскому безумцу. Последний по времени пример обнародовала на этой неделе галерея Наталии Рюриковой «Дом Нащокина», устроив выставку, посвященную Рудольфу Нурееву.

Экспозиция состоит из остатков обстановки нью-йоркской квартиры Нуреева, распроданной недавно на аукционе «Кристи». Остатки не впечатляют: одна картина маслом – анатомическая студия, вряд ли справедливо приписываемая Буше, какие-то старательные рисунки сепией, тоже французские, неоклассические, бронзовая статуэтка в том же вкусе да два костюма XVIII века. Зато впечатляют, и даже очень, огромные, размером в хорошую обстановочную картину, фотографии нуреевской квартиры, плотной шпалерной развеской заполнившие стены одного из залов. Этот простейший экспозиционный ход воистину грандиозен. По одному только залу виден и сам Нуреев, и нынешние вкусы международной богемы, и катастрофа, разразившаяся на «Кристи».

Телеведущий Владимир Молчанов, рассматривавший вместе со мной фотографии, все изумлялся, как же Нуреев мог посреди этого жить. Жить и вправду невозможно: это тотальная сцена, по законам которой организовано все, включая отхожие места. Одно единство композиции должно было помешать «Кристи» распродать все в розницу: почтенный аукционный дом оказался вандалом, разрушившим истинное произведение нуреевского искусства. Оно складывается из трех составляющих: павловско-александровской мебели из карельской березы, в основном французских неоклассических, времен Революции и чуть позже, картин – сплошь одни обнаженные мужские торсы, и бесконечных тряпок, тряпочек и тряпиц, очень пестреньких и на диво сбалансированных в общей цветовой гамме. Все вместе похоже на юрту, декорированную как дворец Людвиг Баварского.

Главной составляющей несомненно является живопись – сухая, вымученная, трескучая и торжественная, в самом передовом вкусе, какой только есть. Лет десять—пятнадцать назад мода на итальянскую живопись семнадцатого века ознаменовала принципиальный поворот от непосредственности откровения к рутине как культурному языку. Это была тоска по нормативности после крушения всякой нормы. Рутинка стабильна и дает почву под ногами. Но французские неоклассики – это рутинка даже внутри рутины. Если болонские академики – культур-

ный язык, то они – одна грамматическая конструкция, выставленная наружу, обожествленные тире и точка с запятой.

Новейшая ностальгическая нормативность травестируется Нуреевым двояко – через коврово-тряпичную юрту, не то что бы родственную европейской грамматике, и через тщательную половую цензуру: болонские академики, равно как французские неоклассики, и впрямь прельщались обнаженными мужскими торсами, но ведь не ими одними. Нуреевская квартира, естественная в своей искусственности, неотразимо-прекрасная и упоительно-пошлая – незаурядный образчик приватизации Востоком – Западом и геями – мировой культуры. Она рождает смутные и политически некорректные чувства.

На этой неделе Зураб Церетели отпраздновал свое избрание президентом Академии художеств. Празднование это происходило в день вернисажа в «Доме Нащокина», и наблюдатели могли заметить, как знатные гости, всегда бывающие на вернисажах у Рюриковой, впопыхах отдав должное покойному Нурееву-Людвигу, устремлялись на угощение к вечно живому Людвигу-Церетели. Нельзя сказать, чтобы Шохиним-Авенам уж совсем негде или не на что было пообедать, однако они дружно двинулись к плодовитому протезу Ю. М. Лужкова, что приблизительно то же самое, как если б в начале века Коковцов и Рябушинский решили б почествовать барскую барыню московского генерал-губернатора. Нет возможности предположить, что столь незаурядная забава продиктована запоздалыми восторгами перед художественными изделиями, повсеместно квалифицируемыми как несомненное и страшное уродство. Значит, одно из двух: либо через сердце З. К. Церетели ищется путь к московскому правительству, либо сам эксцентричный ваятель, во всех отношениях бескрайний и безудержный, неотразим для степенного чиновника и банкира, бодро попирающих нормативность, и в конце двадцатого столетия Людвиг II Баварский повсеместно торжествует – даже в таком карикатурно-заниженном облики.

### **13 декабря 1997**

Слово «салон» используется исключительно как бранное, хотя нет такой художественной институции, которая бы не жаждала повысить свой статус. Плох тот солдат, что не мечтает быть генералом, но почему-то хорош тот авангард, что не мечтает быть салоном. Салон ругают за рутину-раму, но за это же можно его похвалить. Рутинность, собственно, и есть культурный язык, то, что по привычке ищет глаз и на что натренирован слух. Статусное всегда салонно, только поэтому оно общепринято и встречает повсеместный отклик. Парадокс не в том, что статусного показно стыдятся и втайне вожделяют – это было бы в порядке вещей, – парадокс в том, что статусное нынче пребывает на своей отдельной, недоступной и, главное, мало соблазнительной для оставшихся внизу вершине. И достичь ее невозможно, и достигать не хочется.

## **Конец ознакомительного фрагмента.**

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

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

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