

ИСКУССТВО XX ВЕКА*.

Я бы хотел сначала уточнить название сегодняшней лекции. Это будет не введение в современное искусство, а описание ситуации в современном искусстве с высоты птичьего полета. Дело в том, что современное искусство это очень громоздкое, сложное явление, рассматривая которое вблизи, невозможно охватить взглядом полностью. Для того, чтобы понять сущность процесса, или хотя бы попытаться понять его, нужно, на мой взгляд, максимально от него удалиться и посмотреть, как через бинокль в обратную сторону, уменьшая. Поэтому я буду несколько упрощать некоторые явления и несколько вульгаризировать некоторые понятия, вообще значительно упрощать, но проще еще раз понять, что я это буду делать не с целью ввести вас в заблуждение, а исключительно с целью сделать более доступным сей очень сложный, запутанный и мало доступный для понимания материал - современное искусство.

Для того, чтобы обратиться к современному искусству, хотелось бы начать издалека. Дело в том, что я буду касаться в первую очередь европейской культуры. И если касаться европейской культуры, то надо начинать прямо от ее европейских истоков, а именно, от античности. Существует два взгляда на то, как зародилось современное искусство. Одни художники, деятели культуры, критики считают, что искусство зародилось в самой глубокой древности, в священном пещерном искусстве, в пещере Альтамира, например, и в других великих, архаических и примитивных памятниках. Другие исследователи больше сходятся в том, что все-таки европейская культура берет свое начало из древней Греции, а экспансия Римской Империи позволила разнести по большей части территории Европы ту самую классическую культуру, которая уже после эпохи Возрождения распространилась по всей территории Европы и постепенно сделала европейцев европейцами. Ведь, на мой взгляд, европейцев отличает от других суперэтносов, населяющих землю, именно тот факт, что их объединяет европейская культура, поскольку языки, которые есть в Европе совершенно разные, разных языковых групп. Конечно, можно сказать, что Европа в общей массе христианская, но в отдельных уголках Европы есть и мусульманство, а в последние десятилетия все больше и больше всевозможные этнические и экзотические религии проникают на европейскую территорию, да и внутри самого европейского христианства нет единства: кальвинизм, баптизм, англиканство, католицизм, православие на востоке Европы, что, конечно же, является образцом сильного конфессионального различия.

Культура в Европе развивается в античной колыбели, постепенно проходя различные фазы: ренессанс, барокко, рококо, классицизм... И вот, на рубеже XIX-XX веков возник тот самый феномен, который впоследствии стали называть революцией в искусстве. Конечно, многие исследователи видят разные поводы к революции в искусстве, но, на мой взгляд, ее истоки можно найти где-то в эпоху французского романтизма. В этот период среди художников, занимавшихся изобразительным искусством, появилось пристрастие к всевозможным экзотизмам. Одним из первых значительных фактов было появление Клуба любителей гашиша во Франции. Курители гашиша наслаждались расплывающимися цветными пятнами; интересующиеся могут найти описание этого у французских писателей того времени. Как у Александра Дюма в знаменитом романе "Граф Монте-Кристо", так и у Бодлера и многих других авторов существуют довольно пространственные описания влияния гашиша на мозг человека. В живописи это ярко выразилось в творчестве художника Эжена Делакруа. У Делакруа впервые в истории европейского искусства краска покинула форму, т. е. в его живописи мы можем увидеть отдельные фигуры, которые отмечены краской шире пределов контура фигуры: например, красное выпирает из красной рубашки. И сам Делакруа связывал эти

*Лекция была прочитана в Санкт-Петербургском Университете в декабре 1997 года

эффекты именно с воздействием гашиша на сознание. Он писал, что краски в его творчестве стали более яркими, он интенсифицировал свет в своих работах, и возникло это покидание цветом формы. Это были первые, можно сказать, жалкие шажки формализма, которые проявились в тот период, но уже последующие волны формалистов восторженно опирались на Делакруа, который противопоставлялся художнику Энгру. Но несмотря на этот жесткий дуализм Энгр - Делакруа, впоследствии французская культура стремительно пошла по пути Делакруа.

Французские импрессионисты, выплеснувшиеся на улицы одновременно с Парижской коммуной, были уже полны революционного пафоса. Известен случай, что, когда художник Ренуар рисовал мост на улице, в это время пробегали мимо французские коммунары, они схватили Ренуара, как версальского шпиона, и притащили его в комендатуру, где собирались расстрелять, как шпиона. Случайно один из революционеров увидел художника Ренуара и сказал: "Папаша Ренуар, что же вы тут делаете?" Он сказал: "Да вот, я рисовал на пленэре". Дело в том, что действительно рисующий на пленэре художник, был настолько необычным явлением, что все подумали, что он – шпион. Французский импрессионизм постепенно захлестнул художественный рынок параллельно с революционными процессами в обществе. Конечно же, можно сказать, что совпадение революционных процессов в искусстве с революционными процессами в обществе случайно, но многие полагают, что оно закономерно. Действительно, существует какая-то взаимосвязь между революционными процессами в обществе и революциями в искусстве, но, на мой взгляд, искусство развивается достаточно самостоятельно от политики, что доказывает тот факт, что коммунистические режимы сопровождали свое правление, как правило, совершенно разными художественными формами, что мы видим на примере китайских и российских коммунистов. Также примером может служить развитие российского супрематизма, футуризма в период правления большевиков и, впоследствии, при тех же коммунистах резкое изменение курса. В итальянском фашизме мы видим яростное увлечение футуризмом (футурист Маринетти поддерживает фашизм), а в немецком фашизме - прямо противоположные неоклассические устремления.

Вернемся в более ранний период. Вот за импрессионистами появляются постимпрессионисты, за постимпрессионистами - фовисты, и постепенно, медленными шагами французское искусство все ближе и ближе приближается к самому яркому всплеску революционных настроений во французском искусстве, который сопровождался появлением кубизма. Дело в том, что художники-импрессионисты и художники в стиле модерн обращались к экзотизму, скорее, поверхностно. Примером может служить увлечение японским искусством, скажем, в живописи Ван Гога, или увлечение археологическими открытиями в германском "югендштиле". Они, в первую очередь, накладывали эти экзотизмы на стройную структуру классического европейского искусства, в то время, как переход от постимпрессионизма к кубизму сопровождался сильным увлечением африканским искусством.

Здесь я бы хотел обратить внимание слушателей на тот аспект, что африканская культура находилась в очень сложных взаимоотношениях с европейской. На протяжении долгих столетий географических открытий африканцы испытывали постоянный гнет белого человека, европейцев, пожалуй, на всем африканском континенте. Все эти столетия преследуемый португальцами, испанцами, французами, англичанами несчастный африканец шел в первую очередь пожаловаться на вооруженного поработителя к кому? В первую очередь - к шаману. Шаманы, конечно же, не могли не обращаться за помощью к своему шаманскому искусству. Под шаманским искусством имеется в виду как сама возможность шамана шаманить, так и искусство в европейском его понимании. Шаман обращался к магическим объектам, которые художники Европы в начале века восприняли, как африканское искусство. Это были скульптуры, всевозможные фигурки ритуального характера, маски и непонятного

назначения объекты, которые постепенно, в ходе захватнических войн, перекочевывали в Европу. Сперва их воспринимали, как объекты этнографического характера, но начиная с французских кубистов, они стали сильно привлекать внимание художников, как объекты эстетически интересные, полные некоей эстетической значимости.

Здесь мы должны обратиться к факту, который известен в истории, как “дело Костровицкого”. Господин Костровицкий, польский эмигрант, живший во Франции, очень сильно увлекался африканским искусством. Он занимался поэзией и одновременно помогал художникам, был в некотором роде куратором ряда художественных выступлений и писал статьи об искусстве. Он известен больше как поэт Аполлинер, по его вымышленной фамилии. И вот, Костровицкий с помощью своего секретаря организовал похищения в Лувре статуэток и других объектов культового назначения. Поскольку африканские коллекции Лувра плохо охранялись, секретарь Аполлинера легко выносил эти предметы из Лувра, а потом Аполлинер их распространял среди своих друзей: господина Пикассо, господина Матисса и других художников. Но тут один итальянский патриот, работая маляром в Лувре, смог украсть картину Леонардо да Винчи “Джоконда”. Полиция стала расследовать все дела, связанные с хищениями из Лувра, и шайка Костровицкого была разоблачена. Г-н Костровицкий, г-н Пикассо, г-н Матисс были арестованы. Но г-н Матисс, как французский гражданин, был скоро отпущен. Если вы помните, в то время во Франции шло дело Дрейфуса, и к иностранцам относились очень подозрительно. Поэтому г-н Пикассо, как испанский эмигрант, был задержан вместе с поляком Костровицким и допрашивается. Но после допроса, на котором, как впоследствии уверял сам Аполлинер, Пикассо показал на него пальцем, Пикассо отпустили, а Аполлинера оставили в тюрьме. Аполлинер сидел в тюрьме несколько месяцев, пока итальянское правительство, которому итальянский патриот отдал картину “Джоконда” (поскольку он украл ее не для себя, а именно для Италии) эту реституцию сочло незаконной и вернуло картину великого итальянского художника обратно во Францию. “Джоконда” вернулась в Лувр, а Аполлинер вернулся во французскую действительность из тюрьмы. Но после этого он больше никогда не разговаривал с Пикассо.

Эта история любопытна, и она придает колорит следующему факту: если вы посмотрите на фотографии, сделанные в студиях других известных художников того времени - это может быть и студия Леже, и студия Делоне, и студия другого какого-нибудь французского художника, то вам в первую очередь бросится в глаза обилие предметов африканских культов. Те, кто был в Париже на огромной выставке коллекции Андре Бретона, проходившей в Центре Жоржа Помпиду, или случайно видел каталог этой выставки, наверняка обратили внимание, на тот факт, что даже коллекция Андре Бретона была переполнена предметами шаманских культов.

Я склонен предполагать, что африканские культовые объекты не могли не работать совсем, даже если предположить, что африканские шаманы полностью бездарные и никак не колдовали. Если хоть чуть-чуть поверить, что эти объекты оказывали хотя бы минимальное воздействие, то мы можем предположить, что художественная интеллигенция Франции, именно та самая, которая стала впоследствии крайне актуальной интеллигенцией, оказалась под роковым магическим воздействием. Все эти культовые объекты, конечно же, влияли на творческую интеллигенцию, и она вдруг стала неожиданно активно негодовать против родной европейской художественной культуры и во всеуслышание кричать о превосходстве примитивов, африканской свободы, африканской эстетики. Появилась картина Пикассо “Авиньонские девушки”, перечеркнувшая, как он сам говорил, всю предыдущую культуру. Началась бурная революция, которая, на мой взгляд, возглавлялась именно шаманами из Африки, и конечно же, была мстью за страшный развал, устроенный европейцами в Африке. Постепенно европейцы стали лишаться своей европейской культуры, но в 1920 - 1930 годы началась волна протестов, т.е. в европейской культуре появились тенденции

против модернизма. Надо заметить, что даже такой художник, как Пикассо, в своей переписке уже говорил: “Это я сделал в духе Энгра, а это - в духе Пуссена”. То, что сам Пикассо использует имена Пуссена или Энгра по отношению к своей магне, говорит о том, что Пикассо не совсем адекватно видел свои произведения. Мне кажется, что им всем казалось, что они создают нечто прекрасное, т.е. они не могли, будучи охвачены шаманским наваждением, реально взглянуть на свою художественную продукцию. Им казалось, что они создают нечто прекрасное. Тот же самый эффект описывает великий сказочник Ганс Христиан Андерсен в своем произведении “Голый король”, когда все кричали, что у короля очень прекрасное платье.

Этот процесс продолжался в европейском искусстве довольно долго, до возникновения волны неоклассицизма, начавшейся в 1920 годы, и расширившейся к 1930 годам по всей Европе. В 1937 году, когда в Париже состоялась знаменитая выставка, на которой Вера Мухина украсила российский павильон скульптурой “Рабочий и колхозница”, а немцы выставляли в своем павильоне свое фашистское искусство, художник Пикассо написал знаменитую картину “Герника” для испанского павильона. “Герника” была выдвинута испанским павильоном на соискание награды в конкурсе монументальной живописи, но она не получила Гранд При. В соревновании с Пикассо международное жюри признало победителем нашего ленинградского художника Александра Самохвалова и присудило ему золотую медаль за панно “Советский спорт”, созданное им совместно с творческим коллективом других художников Академии Художеств. Действительно, этот факт говорит о некоторой неадекватности нынешнего восприятия истории искусства. Как это произошло, я расскажу чуть позже.

Но сначала надо вспомнить, что в 1930 - 1940 годы в США господствовало совершенно другое искусство. Художники типа Нормана Роквелла были хорошо известны, братья Вайетт безраздельно царили в американском искусстве – это было реалистическое искусство. Тогда Джексон Поллак был художником не официальным, мало известным, художники - абстрактные экспрессионисты часто кончали жизнь самоубийством, жили впроголодь, и их существование в США в 1940-1950 годы походило на существование наших художников нонконформистов в России. Их также помещали в психушки, они были крайними аутсайдерами, находились на краю художественной жизни, то есть американский экспрессионизм, впоследствии сильно раздутый, тогда воспринимался маргинальным искусством, а всюду безраздельно царил американское реалистическое искусство. Если кто-то хоть раз имел возможность посетить какой-нибудь небоскреб типа Эмпайр Стейт Билдинг, или какой-нибудь небоскреб 1930 годов, то он мог убедиться, что они украшены внутри в стилистике, максимально приближенной к московскому метрополитену 1939 годов. Один из самых популярных элементов декора - это так называемые “фаши”. Многие не знают, что слово “фашизм” происходит от слова “фаши”, а “фаши” - это связки прутьев, которые переплетены вместе. Возле Летнего Сада есть мостик, украшенный именно “фашинами”. Это был атрибут римских ликторов, который символизировал силу единства. Мы можем часто встретить “фаши” в оформлении Петербурга, но в 1930 годы они украшали и московский метрополитен, и американские небоскребы. Обычно они сочетались с лавровым венком и золотой звездой в нем. В московском метрополитене и у нас, на станции Автово, на станции площадь Восстания многие видели эти звезды, украшенные венками. Точно такие же звезды украшают и американские небоскребы. Но в Америке подразумевают, что это звезда белая, а у нас считается, что она красная, но обе они сделаны золотыми и поэтому выглядят совершенно идентично. Американские скульптурные группы, барельефы с рабочими и колхозницами украшают весь Рокфеллер-Центр. Надо сказать, что весь он изнутри покрыт росписями в стиле, который мы могли бы назвать “сталинским”. В том числе это и росписи художника-коммуниста Рибейры, на которых даже есть Ленин. Это все американский стиль 1930 годов, который был совершенно далек от авангардизма, был очень консервативным и стремился к глубокому реализму. Художники-

авангардисты были загнаны в подполье. О судьбе абстрактных художников-экспрессионистов, о развитии американского искусства, о появлении поп-арта очень хорошо рассказал американский писатель Курт Воннегут в своем замечательном романе “Синяя борода”. В конце романа старый художник раскаивается в своих модернистских увлечениях и возвращается обратно к классическому искусству. Роман написан в конце 1980 - начале 1990 годов.

Разразилась Вторая Мировая Война. Страны Европы вступили в нее, когда в области искусства царил неоклассицизм и существовали остатки модерна. Модернизм уже был почти исчерпан. Во Франции входил в моду сюрреализм. Русский авангард был запрещен. Аналогичные процессы происходили и в других странах, только революционная военная Испания, еще как-то боролась, выставляя художника Пикассо. Многие другие государства отказались от всякого футуризма, авангардизма, и одна фашистская Италия была верна футуризму, поскольку Маринетти был близок Муссолини. В 1920 годы итальянский фашизм был футуристичен, но к концу 1930 годов он стал гораздо более классицистичен. Те же художники обращались к классике.

После войны сформировалась новая Европа, которая была разделена на Восточную и Западную. Захват Восточной Европы большевиками привел постепенно к созданию железного занавеса, а это привело к тому, что Западу понадобился не только идеологический, но и эстетический образ врага. И вот тут-то и произошло то самое формирование художественной ситуации уже близкой к нам: нынешняя наша художественная ситуация унаследована от периода Холодной войны. Подойдя к Холодной войне с одним искусством, в Холодную войну страны вступили уже с совершенно новым лицом. Запад стал прикидываться модернистским. Как это произошло?

В 1960 годы на Западе все решили стать молодыми. С одной стороны, правление Кеннеди, с другой стороны, появление поп-арта, рок-н-ролла и многих других явлений сформировали тот самый новый образ западной культуры. Недавно были вскрыты факты, которые до недавнего времени скрывались: были открыты секретные документы в архивах. И в Британских газетах публиковались большие статьи на тему того, что крупные выставки американского абстрактного экспрессионизма, прокатившегося на рубеже 1950-1960 годов по Европе, финансировались не художественными фондами, а непосредственно из денег ЦРУ. Это была одна из программ по усилению “железного занавеса”. Запад решил стать модернистским, и многие художники, к тому времени забытые, стали активно муссироваться, прославляться, т.е. американцы решили стать законодателями искусства. Они активно вливали деньги в свой поп-арт, и поп-арт искал поддержку, в первую очередь, среди художников, иммигрировавших в Америку за период Второй Мировой войны, а также появившихся в Америке раньше. И, в первую очередь, обратились к Марселю Дюшану, который был давно забытым художником. Великим модернистом его сделал человек известный в Петербурге, устроитель выставки “Территория искусства” в Русском музее в 1990 году, создатель выставки “Москва - Париж”, сильно повлиявшей на устои советского социалистического реализма в свое время - Понтюс Хюльтен. Он был директором Центра Помпиду в Париже, он же - директор и основатель музея современного искусства в Стокгольме, и по стечению обстоятельств, один из моих учителей. Я учился у него в институте Пластических Искусств в городе Париже. Как раз Понтюс Хюльтен и занялся восстановлением утраченных шедевров авангарда. В начале 1960 годов он стал строить башню Татлина. У нас в Пушкинском Музее в Москве и в Русском музее на “Территории Искусства” выставлялись башни Татлина, сделанные этим самым французским энтузиастом модернизма. Он стал восстанавливать объекты Дюшана, и европейские музеи наполнились объектами Дюшана, сделанными Понтюс Хюльтенем. Скажем, “Фонтан”, - это писсуар с надписью “Фонтан”, подписанный Дюшаном в 1917 году. Подобный объект снова находился и на нем опять писалось “Марсель Дюшан”. Дюшан высылал из

Америки эти произведения с сертификатами, подтверждавшими, что это действительно его произведения, хотя произведения делались заново. Он - один из важнейших лидеров шестидесятнической молодежи, много работавший с Йозефом Бойсом, другой фигурой, которая в этот период холодной войны помогала Западной Европе превратиться в шаманский центр. Йозеф Бойс прямо называл себя шаманом, и конкретно шаманил, благодаря ему многие европейские академии художеств превратились в совершенно иные структуры, чем им было суждено быть изначально. Вы можете себе представить, как за 1960-1970 годы модернизм совершенно окреп и превратился в очень строгое, я не побоюсь этого слова, тоталитарное явление в культуре. Модернизм поддерживался ЦРУ, поддерживался банками и государственными структурами как официальная идеология противопоставления Запада - Востоку в холодной войне, поскольку Восток ассоциировался с тоталитаризмом. Неоклассицизм был объявлен формой тоталитарного искусства. Это можно проследить по каталогам выставок типа "Агитация за счастье", по многочисленным выставкам тоталитарного искусства, прошедшим по Европе, типа выставки "Когда зацвел топор", проходившей в Дюссельдорфском Кунстхалле.

Дошло до того, что уже недавно, в 1990 годы в Германии был создан документальный фильм об античности, как о тоталитарном искусстве. В этом фильме какой-то автор без тени сомнения говорил, что античная скульптура, будучи очень красивой, именно и породила ту самую фашистскую ненависть ко всему безобразному, и гетто, гестапо, сожжения книг - это все порождение античной культуры. До этого безобразия, с точки зрения искусствознания, дошло западное искусство в отрицании классики. Конечно же, этот нигилизм происходит из наркомании, появившейся еще в период французского романтизма, из шаманизма, который проник в Европу при Пикассо и продолжался Джойсом и Бойсом, от анархизма, от коммунистического бомбизма и терроризма. Они теснейшим образом переплетались на протяжении всей истории XX века со всевозможными модернистскими доктринами, и этот букет из наркомании, шаманизма и терроризма породил тот самый модернизм, который постепенно превратился в искусство государственное.

Все музеи современного искусства и академии художеств в Европе выглядят совершенно одинаково. Это не преувеличение, я посетил многие академии художеств. В Берлинской Академии или в Мюнхенской Академии Художеств вы не найдете ни одной античной скульптуры или слепка, все это полностью искоренено. В Берлинской Академии Художеств даже росписи закрашены белой краской, в Мюнхенской они заставлены щитами. Сделаны были специальные выгородки из белых щитов, которые перекрывают старинные росписи Мюнхенской Академии, для того чтобы это не отвлекало от модернизма глаз молодых студентов. В Дюссельдорфской Академии Художеств, славившейся в свое время традициями живописи, господствуют художники типа Нам Джун Пайка - это художник, который занимается скульптурами из телевизоров. Конечно же, традиционной живописью там никто не занимается. Практически в Европе мало кто умеет рисовать. Подобная государственная диктатура не могла не породить определенный протест среди молодежи. Если художник Дюшан выставил писсуар еще в 1910 годы, если абстрактное искусство было создано тогда же, в 1910 годы, если художник Бойс объявил "все" искусством уже в 1960 годы, то собственно современному художнику в 1970-1980 годы осталось мало возможностей создать что-либо новенькое, а именно пафос создать что-то новенькое, ниспровергающее предыдущее, является самым главным содержимым современного художественного творчества. Поэтому молодой современный художник практически лишен возможности создать что-либо новое, а потому он лишен и пафоса быть модернистом, внести новацию в культуру, поскольку все новое уже создано. Это привело молодых художников к определенному протестантизму по отношению к модернизму.

Так появился постмодернизм. В принципе, постмодернизм сам по себе тоже был

модернизмом, это лишь припудривание старушки-модернизма. Модернизм сделал себе пластическую операцию, он прикидывается неким новым искусством. На самом деле, например, известный впоследствии своими порнографическими произведениями художник Джеф Кунс, начинал с того, что выставлял пылесосы. Пылесос Джефа Кунса мало, на мой взгляд, отличается от писсуара Дюшана, но выдается уже за что-то новое и, поэтому, к нему прибавляют слово "пост". С другой стороны, такой исследователь, как автор крупной монографии о постмодернизме архитектор Чарльз Дженкс говорил, что постмодернизм для него во многом - явление неоклассицизма. Именно многие неоклассические приемы, используемые в постмодернизме, для него, отделяют последний от модернизма. Действительно, постмодернистские художники стали обращаться к классицизму, поскольку, на мой взгляд, постмодернизм соответствует нашему периоду гласности и перестройки. Определенный застой модернизма воспринимался как нечто, что должно быть расшатано, и постмодернизм позволял использовать различные эстетики, а не только модернистскую. И эта свобода от довлеющей модернистской эстетики, которая до этого была обязательной для художника, когда художник мог использовать самые разные эстетики, привела к тому, что многие художники просто бросились в объятия классической эстетики, которую маскировали под какие-то модернистские выверты. Среди них можно назвать и художника Карло Мария Мариани - итальянского живописца, который пишет очень классические картины по классическим образцам, но обязательно вставляет в углу какой-нибудь квадратик, какую-нибудь спиральку, какую-нибудь шутку, или что-нибудь еще, что превращает его картину в модернистскую, и немножко напоминает отдельные опусы Сальвадора Дали. Но Карло Мария Мариани - итальянский классицист, хотя изначально, когда появился Мариани и его коллеги, они назывались художниками-анахронистами, которые намеренно демонстрировали свою анахроничность, как бы не связанность с современной культурой. Эти классические элементы мы можем увидеть и в более позднем творчестве Джефа Кунса, в его скульптурных автопортретах, в его работах фотографического характера, когда он делал постановочные фотографии (сильно напоминающие работы французских художников, тоже фотографов Пьера и Жюль), где он занимается сексом с своей супругой, известной проституткой и либертенкой, основательницей Либертерианской партии - Чиччолиной. Эти работы Джефа Кунса напоминают работы французского рококо. Но не только Джеф Кунс и Мариани, но и художница Сарра Чарльзворт, бывшая жена Джозефа Кошута, и художница Барбара Блум, и многие, многие, художники-постмодернисты уже обращались к классической эстетике. Конечно же, портреты Синди Шерман - явление этого же порядка. Фильмы Питера Гринуэя, который с каждым следующим фильмом погружался в классическую эстетику, и фильм "Орландо", и недавно прошедший фильм Жерара Корбю "Фаринелли" и многие другие фильмы, углубленные в современный дискурс, обращаются все больше и больше к классической эстетике. Это мы видим и в кинематографе, и в искусстве. Но все они не могли совершить самого последнего шага к классицизму, потому что чувствовали, что должны сделать какой-нибудь выкрутас в своем творчестве, который искусствоведы смогут вместе с критиками рассматривать как близость к модернизму. Жупел тоталитаризма, накинутый на художников-неоклассиков, конечно, "фашистов", "тоталитаристов", не снимался до 1990 годов.

Надо сказать, что многие художники, которые работали в фашистской Германии и были обласканы Гитлером, например Лени Рифеншталь (она жива до сих пор), или выдающийся скульптор Арно Брекер (он умер только в 1990 году и все эти годы он работал над скульптурами) остаются актуальными и популярными до сих пор. Арно Брекер нравится не только Арнольду Шварцнегеру, но и был очень любим немецким коллекционером Питером Людвигом, шоколадным королем, создателем сети музеев Людвиг, один из которых есть у нас в Петербурге. Однажды в городе Кельне Питер Людвиг попробовал украсить свой музей портретом четы Людвигов работы Брекера.

Немецкая пресса обрушилась на Людвиг с критикой за то, что он фашист, хотя всего-навсего Людвиг хотел представить свой семейный портрет. Сам Людвиг вложил в западный модернизм огромные средства, но при этом он тайно собирал и классически ориентированное искусство XX века. Эта часть его коллекции очень обширна, некоторые из этих работ попали и в нашу коллекцию в Русском Музее. Вы можете пройти по экспозиции в музее Питера Людвиг и обнаружить эти две-три работы, которые выглядят совершенным диссонансом во всей коллекции “Людвиг Музея”. Питер Людвиг входил в тайную организацию, которая называлась “Александр Великий”. Материалы о существовании этой организации были засекречены самими художниками, основателями этой организации, несмотря на наличие у них средств, сил и возможностей. В нее входили французский писатель Роже Перейфит, известный испанский художник Сальвадор Дали, австрийский художник Эрнст Фукс и немецкий скульптор Арно Брекер. Они и были основателями этого Ордена Александра Великого. Деятельность Ордена Александра Великого была посвящена красоте в искусстве, и в первую очередь, мужской красоте. Их бы тут же обвинили в фашизме, если бы они издали манифест своей организации. Время прошло, многие из них умерли, но некоторые еще живы. К сожалению, умер Питер Людвиг, их главный финансист. Питер Людвиг купил у Арно Брекера главный монумент этой организации, монумент Александра Великого, очень красивую статую в античном стиле. Александр Македонский - более чем двухметровая бронзовая статуя - стоит на постаменте в профиль к окну виллы, и Людвиг каждое утро, вставая с кровати, подходил к окну и смотрел на него.

Умер Дали, умер Брекер, умер Людвиг, остался Эрнст Фукс...

Состояние подполья продолжалось долго, и вот, в 1990 годы стало шириться в Европе новое движение, которое зачиналось еще основателями Ордена Александра Великого.

Дали раскаялся в своих модернистических увлечениях и в последние годы все больше и больше тяготел к классицизму. Сальвадор Дали уже в 1930 годы писал в своих дневниках, что ему страшно смотреть на современное искусство: поэты разучились сочинять стихи, художники разучились писать живопись. Ему самому было тошно и противно и он работал, работал и работал. Тогда он устремился к католицизму и стал создавать свои знаменитые католические произведения, обращенные к Папе Римскому, где, правда, до конца не вернулся к классицизму, а еще использовал какие-то элементы, которые наша критика уменьшительно-ласкательно называет “сюриком”. Это творчество, я считаю, надо будет внимательней изучить исследователям.

Но обратимся к нашим 1990 годам. В 1990 годы общество увлеклось спортом, Олимпийские Игры появились в XX веке. Действительно, всего 100 лет отделяет нас от первых олимпиад. Спортивное движение в начале века было маргинальным; достаточно вспомнить, что первые велосипедные пробеги, которые совершались из Петербурга, как сообщают газеты, часто заканчивались печально. Как только велосипедисты выезжали за город, мужчины обычно были избиты, а женщины изнасилованы. Занимающийся спортом, бегающий по городу в спортивном костюме человек воспринимался не совсем адекватно еще в XIX веке. В начале XX века спорт воспринимался не очень положительно, и на первых Олимпийских Играх было аккредитовано всего 6 журналистов. Около 20 000 журналистов было аккредитовано на последних Олимпийских Играх. Это показывает динамику развития интереса к Олимпийскому Движению. Оно не случайно называется Олимпийским Движением. Уже в одном его названии мы видим определенную апелляцию к античности. Любовь к спорту не встретила поддержки среди интеллигенции Европы на протяжении всей истории, начиная с эпохи Возрождения. На рубеже XVIII-XIX веков в Германии появился Людвиг Ян, который начал говорить о том, что спортивные упражнения, гимнастика очень полезны для населения, и стал совмещать гимнастическое образование с традиционным, гуманитарным европейским образованием. Так гимнастика вернулась в

гимназии. Первый отряд физкультурников участвовал в знаменитой Битве Народов на стороне Прусской армии. Эта немецкая новация в штыки воспринималась французами, которые не любили все немецкое, но за XIX век ситуация сильно изменилась, и уже к концу столетия Пьер де Кубертен, француз, организовал первые мировые Олимпийские Игры. Правда, уже в середине XIX века, примерно в 1848 году, в Афинах прошли первые Афинские Олимпийские Игры Нового Времени. Их организовал греческий король.

Сам факт спортивного движения, наличие большого количества спортсменов сильно отличает наше время от времен эпохи Возрождения. Действительно, мы знаем, что художники Возрождения стремились к восстановлению античных идеалов и в живописи, и в скульптуре. И Микеланджело, и Леонардо, и многие другие художники стремились к восстановлению античных образцов. Но как они могли это сделать, ведь античный художник смотрел на спортсмена, который помимо прочего участвовал в конкурсах красоты, столь свойственных уже нашему времени. Их история восходит к Античности; существовали и женские и мужские конкурсы красоты. Они были одним из основных способов объективации красоты, которые придумали именно греки, у египтян этого не было. С помощью пентатлона - пятиборья, спортсмен становился эталонным образцом идеального тела. И это идеальное тело победителя олимпийского пятиборья и бралось скульпторами за образец. Именно с этого идеального тела считывались те самые пропорции, которые легли в основу золотого сечения. Объективность красоты и силы, которая содержится внутри золотого сечения, была доказана впоследствии самыми неожиданными исследованиями. На основании гармонии, содержащейся в золотом сечении, была написана вся классическая музыка, на ней же основана вся классическая архитектура. В университете проходили такие опыты: растения выращивались под музыку. Бралась рок-музыка, джазовая и классическая музыка, написанная на основе классической гармонии. Растения, которые росли под рок-музыку зачахли. (Я уверен, что если тот же опыт повторить с музыкой техно, он будет совершенно идентичен.). От джазовой музыки они росли средне, а от музыки, основанной на гармонии, они развивались быстрее.

Я подхожу к тому самому моменту, который я, собственно, хотел бы отметить в заключении моего сегодняшнего доклада. Дело в том, что одновременно с развитием олимпийского движения, люди обрели возможность видеть спортсменов, т.е. найти те самые объективные идеалы вновь. Мы, конечно, можем математически на компьютере высчитывать идеальные пропорции, с одной стороны, но далее мы должны их вернуть некоему носителю этой классической пропорции.

Художники эпохи Возрождения работали в морге. Кто знает историю Леонардо Да Винчи, помнит, как трудно ему было найти натурщиков. Он бегал по улицам, подходил к какому-нибудь прохожему и говорил: “Можете ли вы мне попозировать?” Люди далеко не всегда адекватно реагировали на это. Достаточно вспомнить, что сам Леонардо Да Винчи был привлечён вместе со своим учителем Андреа Вероккио флорентийской общественностью к суду. Вероккио был обвинен в развращении учеников. Развращённость Леонардо мотивировалась тем, что он был слишком красив и прекрасно играл на флейте, и это как раз вменялась в вину Андреа Вероккио, его учителю.

Вернемся к нашей современности, в наше время все эти вопросы давно решены. Красивым быть разрешается. Более того, люди свободно могут обнажаться, нудистское движение набрало силу. Человек, желающий нарисовать обнаженного, вполне может пойти на нудистский пляж и спокойно там себе рисовать. А художник Иванов, например, создавал свои произведения, преодолевая ужасные трудности. В письмах к Гоголю он сообщает, что вынужден покинуть Рим и переехать в другой город, потому что в Риме купальни плотно закрываются и его уже несколько раз застали наблюдающим в дырочку. Такие трудности были у Иванова в Италии.

А у современного художника есть и натура, есть идеалы. Мы знаем, что манекенщицы получают деньги за одну только свою красоту. Раньше мода была на прекрасных актрис и актеров, но актер имел еще актерский талант. Манекенщица, супермодель уже не имеет актерского таланта, она хороша только тем, что прекрасна. Это доказывает, что красота по-прежнему в цене, и эта цена выражается в экономическом эквиваленте, т.е. зарплатой манекенщицы, какой-нибудь Линды Евангелисты, Кристи Торлингтон, Наоми Кемпбэлл, Клаудии Шиффер. Красота действительно может спасти мир. И спасти от чего? Перед Европой встала серьезная проблема, если вы выйдете куда-нибудь за европейский город, то можете неожиданно оказаться в какой-то экзотической стране. Под Брюсселем один мой знакомый недавно обнаружил африканскую деревню с хижинами соломенными, с животными, которые ходили и в хижинах и по улице, с неграми, которые что там делали примитивными орудиями труда, чуть ли не огонь добывали. У них было много орудий труда, привезенных из Африки. Совершенно нормальная африканская деревня, переехавшая из Африки в окрестности Брюсселя. Гуляя по Парижу, вы можете увидеть обычных бедуинов, которые сидят, курят кальяны, играют на каких-нибудь восточных инструментах и торгуют красивыми восточными тканями. Все это прекрасно, но дело в том, что одновременно с открытостью мировой культуры самым различным африканским, арабским, японским веяниям европейцы одновременно умудрились утратить свою европейскую идентичность: они разучились создавать скульптуры и заниматься живописью. Сохранение классической эстетики превратилось в экологическую проблему. Поскольку экология не чужда современному населению, то вы можете себе представить, как это важно для всех нас, в противном случае мы перестанем быть европейцами.

И вот сейчас в 1990 годы, на рубеже тысячелетий мы подошли к вопросу: сможем ли мы встретить новое тысячелетие, как европейцы или мы просто станем частью мировой цивилизации? Конечно, на мой взгляд, сохранение не только классической философии, филологии, науки, математики, но и классического изобразительного искусства, классической музыки, классической литературы, поэзии, совершенно необходимо для европейцев. Именно это позволило им расцвести. Не случайно, что к XX веку Европа была самым процветающим уголком мира, именно европейцы смогли продемонстрировать тот самый невероятный рост популяции, невероятную, возьмем слово Гумилёва, пассионарность. Если бы не европейцы, то у нас по земле не летали бы самолеты, не плавали бы пароходы. Но это невероятное развитие европейцев, на мой взгляд, есть то самое, чрезмерное развитие растений под классическую, гармоничную музыку. Имея гармоничную цивилизацию, основанную на золотом сечении, на гармонии, они развились так широко и хорошо. Как сказал профессор филологии, видный классицист Петербурга, Александр Иосифович Зайцев: “Британскую гигантскую империю основали люди, которые знали латынь и греческий”. Люди же, стремящиеся к модернизму ее развалили. Точно так же Российская Империя, основанная на классическом образовании, классической культуре смогла стать самой крупной мировой державой в свое время и сейчас из-за модернизма, коммунизма мы все уменьшаемся и уменьшаемся. Но если мы вернемся к классическим основам, гармонии, если мы сможем сохранить нашу европейскую цивилизацию, основанную на гармонии, на красоте, на прекрасном, мы, конечно же, сможем вернуть и былое значение нашей европейской цивилизации, которая теперь становится всего лишь достойной тех самых памятников культуры, которые мы можем увидеть в любом европейском музее современного искусства: велосипедного колеса, приделанного к табуретке, писсуаров с какими-то буквами, какой-то картины с кляксами... Даже московский художник - концептуалист Кабаков в своем интервью, помещенном в газете “Коммерсант Daily”, взятом у него на Венецианской бьеннале, сказал, что чувствует сейчас наступит период возрождения картины. Картина будет возрождена не в виде той поганой уродливой испачканной фанерки с дыркой посередине, которой она стала в конце своей истории,

она возродится вновь в виде прекрасной госпожи Картины, которой она была, когда только-только сошла с фрески в эпоху Возрождения, - сказал Илья Кабаков. Он же в другом интервью сказал, что “нынешнее поколение, воспитанное на идеалах добра и красоты, будет воспринимать все сделанное нами как отвратительную кучу дерьма”. Конечно, нынешнее состояние неоклассического движения - это тема отдельной лекции, которая называется “Новый Русский Классицизм”. На эту тему я сделал ряд выставок, публикаций в различных журналах, об этом я вам расскажу подробнее.

Новиков Т.П. Лекции. СПб. 2003