

Представьте себе небольшой ученый кабинет. Тут нет ни одной пустой поверхности, везде, куда бы не упал взгляд, будут старинные фолианты, новейшие философские изыскания, загадочные гравюры, увеличительные приборы, полуистлевшие обрывистые письма, зеркала, латунные статуэтки... — сквозь тяжелые драпировки штор проскальзывает в это пространство солнечный луч, эффектно подсвечивая отдельные фрагменты и вальсирующие всполохи пыли, поднимающиеся порой от настенных гобеленов. Приотворенная дверь, напротив, открывает вид на звенящий от света коридор с натертыми до блеска полами и парадными колоннами, приглашающими в нескончаемое путешествие. Впрочем, дихотомия коридора и замкнутого кабинета обманчива: присмотревшись, мы понимаем, что эта ученая келья испещрена порталами в мифологические и исторические бездны. Вот мы вместе с молодым Рубенсом презентуем его штудии учителю, а вот уже вместе с Жанной Д'Арк, вот — в рыцарском романе, вот — в дантовом аду...и все это не покидая стен комнаты! Такой безграничный кабинет романтического знатока — идеальный образ проходящей в НГХМ выставки «Готический ампи́р» под кураторством Сергея Хачатурова. Камерная выставка, посвященная отдельной проблеме в изучении искусства начала XIX века, раскрывается как обширное высказывание и о древности, и о современности.

Что вообще такое «готический ампи́р»? Хронологически эпоха ампи́ра — начало XIX века, именно искусство этой поры становится главным героем выставки. «В ампи́ре впервые попытались сложно понять историю древности. Захотели увидеть своеобразие каждого периода, даже седой, «готической», средневековой старины» — пишет куратор. Именно готические реминисценции в искусстве классицизма становятся отправной точкой всей выставки. Эти «инъекции странности» можно найти в искусстве любого масштаба: от книжных миниатюр до монументальных до фресок. Более того, «готический ампи́р» — явление интернациональное, выставка хоть и фокусируется на отечественном контексте, не дает ему замкнуться на себе и раскрывает локальное как часть общеевропейского художественного мировоззрения. Так, первый зал встречает нас картиной бельгийского художника Адриана Жозефа Верховена-Балла «Рубенс в мастерской своего учителя ван Ноорта» (1856): мастерская вбирает в себя как эталонные классические элементы, например, статуя в миниатюре, так и рыцарские доспехи, «готические» артефакты древней истории.

Готическое можно воспринимать как тень строгой классики, порождающей внутренний сдвиг в нормативных схемах. Сдвиг этот может приводить и к сюрреалистическим метаморфозам: по соседству с картиной Верховена-Балла находится внушительное полотно художника Константина Померанцева «Харон перевозит души умерших через Стикс» (1863). Академическая манера Померанцева фантазмагорически раскрывается в древнем сюжете (каноническая сегодня «Божественная комедия» вообще-то средневековая, то есть «готическая»): гандолоподобный нос лодки Харона оказывается хвостом чудо-юдо рыбы, переходящим в свою очередь уже в камень! На заднем плане

виднеются бледные тени, приглушенным эхом повторяющие патетические жесты героев первого плана. Циклы сюрреальных превращений, тени и эхо — так академическая живопись представляет мир «готический», загробный, странный.

Однако начинается вся история «готического вкуса» не с XIX, а с XVIII века. Вступительный текст выставки, пролог, посвящен анализу синтагмы «готический вкус» в разные эпохи, он не только важен для понимания контекста всей экспозиции, но дает возможность критически посмотреть на понятийный аппарат уже современной теории искусства. В эпоху Просвещения под «готическим» понималось вообще все старинное и странное, выпадающие из норм классицизма: здесь и древнерусская архитектура, и стрельчатые арки, и даже восточные элементы, — словом, все ненормативное. Казалось бы, современность далеко ушла от такой неразличимости, тем более что как раз «готику» мы воспринимаем довольно конкретно.

Однако есть в дискурсе современного искусства аналог просвещенческому взгляду на «готику». Домодернистское искусство и разнообразные оммажи к нему считаются подавляющим большинством теоретиков contemporary art как некий монолит, как амальгама традиционного сплава: мол, «старое искусство вообще». В монолит этот попадает и XIX век, и осмнадцатое столетие, и маньеризм, и ренессанс, — едва ли не все до XX века, считающегося единственной точкой бифуркации. Этот взгляд предполагает четкое дробление, деление на дихотомию «старого» и «нового», дискретность восприятия истории искусства.

Согласуясь с этой логикой, работа современных художников с этим «старым искусством вообще» также попадает под строгие нормативные лекала: или постмодернистский взгляд, или имитация. Имитация — попытка некритического совпадения с прошлым, практически автоматическое повторение заданных предками правил, не созидание, но репродуцирование. Постмодернистская же парадигма предполагает ироническое отстранение, которое достигается через цитатность, лишаящую референт органичного контекста. Кроме того, постмодернизм утверждает ценностную горизонталь, как этическую так и эстетическую, а потому мастерство и, как следствие, материя искусства, оказываются не столь значимы при создании произведения искусства.

Выставка, исследующая готические мотивы, включает в себя не только искусствоведческое исследование и аутентичные старинные произведения, но и современное художественное осмысление этой традиции. Для «Готического ампира» Егор Кошелев создает произведения, не попадающие в строгие лекала, ускользающие как от крайности некритической репродукции традиции, так и от максимы постмодернистской иронии. Комментируя свои гризайлевые работы, художник отмечает, что одной из основных поставленных самому себе задач было уйти от иронического и отстраненного отношения к сюжетам и приемам. При этом трактовки сюжетов у него отнюдь не канонические, современные и

остроумные. Например «Сон в библиотеке» — вариация на тему «Пророка» Пушкина, поэта эпохи ампир. Художник выбирает момент явления поэту шестикрылого Серафима. На молодого человека, уснувшего в позе меланхолика на стопке библиотечных книг, пикирует многокрылое создание — композиция знаменитого офорта Франсиско Гойи «Сон разума рождает чудовищ» (1797). Образы Пушкина и Гойи оказываются органичны друг другу, при том что романтический посыл поэта вступает в резонанс с просвещенческой дидактикой Гойи. Те самые чудовища, о которых предупреждает художник XVIII века, могут быть вестниками вдохновения! Серафим у Кошелева наделен прекрасным лицом Сирина, а вместо ночных тварей всю сцену обрамляют мягкие белые звезды. Кошмар Просвещения оборачивается романтической грезой — это ли не судьба «готического вкуса» в истории искусства? Путь от ярого неприятия «варварского стиля» до чуть ли не экзальтированной моды на «готические одежды».

Апогеем обращения Кошелева к мрачной романтической иронии стала картина «После вечеринки». Друг на против друга поставлены два кресла, ручка одного сделана из топора, спинка другого — готическая стрельчатая декорация. На креслах сидят собеседники-дуэлянты, вернее — их опустевшие оболочки. Оболочки, тела или даже шкуры, на поверку оказываются популярными пижамами-кигуруми, костюмами с капюшонами, увенчанными заячьими ушами. Пустые рукава напоминают дула пушек или пистолетов дуэлянтов. Нечто такое и произошло с Онегиным и Ленским «после вечеринки»... Брошенные на кресла костюмы из-за мрачного колорита и апокалипсического, воскрешающего в памяти картины-катастрофы Петра Беленка, пейзажа, отождествляются с последствиями освеживания. Это буквализация слова «разоблачение» — а именно разоблачить оппонента стремиться каждый участник словесной дуэли. Сочетание приземленно-современного, фандомного и подросткового с воспроизведенными артефактами эпохи ампир (в том же зале неподалеку от картины Кошелева находится гравюра запечатлевшая моду пушкинской поры, там можно увидеть готическое кресло) дает ощущение мерцающего правдоподобия фантастического жуткого сюжета. И, конечно, мастерство исполнения всех картин создает ситуацию доверия художнику и тому аффекту, в который он ввергает зрителя. Аффекту трепетания, присущему состоянию возвышенного — а именно так называется этот зал выставки. Для того чтобы произведение, оперирующее такими категориями, не воспринималось как манипуляция яркими эмоциями, необходимо доверие художнику и его методу, Кошелев достигает его через мастерство.

Романтический мотив — двойничество, на выставке присутствует в виде двух Кошелевых. Одним из основателей художественного музея в Нижнем Новгороде был Николай Андреевич Кошелев. Раздел выставки «Отражения» сопоставляет двух Кошелевых, создает для них ситуацию межвременного диалога. Тут представлены эскизы Николая Кошелева росписи Храма Христа Спасителя в Москве, в которых Господь Вседержитель на троне облачен в одеяния едва ли не древнерусского князя: явный архаизм внутри классической

живописи. Эскиз для мозаики «Серафим», выполненный в 1870-е, сразу напоминает об современных ангелах с фресок Васнецова и Нестерова: выразительные, большеглазые, но не умильно-приторные путти, а серьезные и даже суровые ангелы-отроки.

Егор Кошелев для зала «Отражения» создает двойной портрет матерей: молодую Мадонну с младенцем и скорбящую пожилую женщину, лицо которой обрамляет траурный платок. Они сами являются отражениями друг друга: белое и черное, юность и сухая старость, сын родившийся сын умерший. Это, однако, и диалектика: сын молодой Мадонны умрет и воскреснет, быть может надежда на воскресенье теплится в душе скорбящей старушки-матери. Облик обеих женщин вневременной, что напоминает о библейском времени — таинства не привязаны к исторической точки, чудо свершено вне линейного времени.

Николай Кошелев — выпускник Арзамасской школы Александра Ступина, ей посвящен один из центральных разделов выставки. Школа эта была создана по подобию императорской Академии художеств, но была гораздо более демократичной: Ступин учил представителей всех сословий, и мещан, и крепостных — лишь бы претендент был склонен к живописи и отличался рвением с трудолюбием. На выставке его школе посвящен раздел «Сон в библиотеке», ведь метод Ступина включал облучение по гравюрам. Миниатюру можно назвать лейтмотивом истории школы: о ней создатель говорил: «по примеру, хотя в миниатюре, академическому», на старинных гравюрах, миниатюрных образцах храмовой живописи, учились. Вновь уже знакомый мотив малого, что оборачивается монументальным и раскрывается в безбрежное. Образ этот подчеркивает и выставочная сценография: фрагменты иллюстраций к книге Я.Ворагинского «Золотая легенда» представлены в увеличенном масштабе в лайтбоксах, так книжные миниатюры уподобляются храмовым витражам.

Финальный зал выставки называется «Храм», одна из стен его завешана огромными фотографиями фрагментов гризайлевых росписей Воскресенского собора в Арзамасе. Выполнили их отец и сын, Осип и Александр Серебряковы в 1834-1837 годах. Образцом для росписей стала Библия нюрнбергского издателя Кристофера Вайгеля (1712), она показана в разделе «Сон в библиотеке» и попала в коллекцию музея из собрания школы Ступина. Во время подготовки выставки куратору Сергею Хачатурову удалось точно определить генезис программы не только Воскресенского собора, но и практически недоступной церкви Всех Святых города Сарова. Как и в Арзамасе, росписи в Сарове гризайлевы — наверняка авторы обоих циклов Серебряковы. Программа росписей Всехсвятской церкви неординарная, центром ее становится не привычный образ Христа Вседержителя, а художественная вариация на тему 4 главы Откровения Иоанна Богослова. По мысли куратора, истоком этой иконографии стала именно Библия Вайгеля, несколько видоизмененная, но узнаваемая, — это атрибуционное открытие стало возможным благодаря подготовке к выставке.

Впечатление от гризайлевых росписей разительно отличается от того, что испытываешь в храме с цветными фресками. Кажется, будто бы попадаешь в книжное измерение, путешествуешь по страницам старинного фолианта. Лейтмотив «камерное-глобальное» тут раскрывается в полной мере, а знаточеский метод внимания к гравюрным миниатюрам, принятый в школе Ступина, в фресках Серебряковых обретает реальное художественное воплощение. Более того, сами фрески крайне необычные: библейские сюжеты обрамляют изобильные барочные натюрморты, изгнанный из храма торговец несет на спине сундук в форме классического периптера (в контексте торговцев сразу вспоминается петербургская Биржа), периферия архитектурных ландшафтов древнего Иерусалима напоминает пустынные пейзажи де Кирико, а хлев, в котором родился Спаситель завершается острым «стрельчатым» сводом, подчеркнутым ветками (Шатобриан развивал идею генезиса готической архитектуры от уподобления лесам). Вписанность в плавно изогнутое пространство купола придает этому «стрельчатому» элементу мягкую пластику, лишает колючей остроты — такое вот готическое в классическом.

Егор Кошелев для зала «Храм» создает свою гризайлеву версию Откровения Иоанна Богослова. Если росписи XIX века переносят нас в «царство гигантских гравюр, в переплет каталога», то художник XXI века показывает фрагментарную версию восприятия Откровения, которую можно соотнести с комиксом. Огромная картина дробится на отдельные элементы, но ощущения дисгармонии в этом нет, скорее честная презентация дискретного взгляда современного человека. С другой стороны центральный персонаж, запрокинувший голову ввысь, на Агнца, позволяет увидеть и иную динамику картины. Возможно этот зритель — мы, тогда все эти фрагменты летят на нас сверху, как падают сторевшие птицы в прологе «Меланхолии» Ларса фон Триера. На нас пикируют руины разрушенных из-за милитаристской подлости городов, мелькает в водовороте образов китчевая Вавилонская блудница, стрелоподобная конная вереница проносится мимо, падает ослепительная звезда...

Мотив путешествия внутри книги, будь то древний фолиант с гравюрами или современный комикс, обыгрывается в выставке и на уровне экспозиционного дизайна. Все выставочные тексты оформлены очень эстетски, с выведенными вручную «готическими» буквицами — работа Михаила Крапивина. Он же оформил и каталог-путеводитель, такое тождество дает возможность представить прогулку по выставке как путешествие по прекрасно иллюстрированной книге.

Одновременно эпилогом и эпиграфом выставки стал фильм, траслирующийся в холле музея. В нем студенты ГИТИСа Оливер Мара, Иван Шумихин и Виктория Хомченко читают старинные тексты, каждый в своей уникальной манере. Оливер Мара посреди чтения «Гамлета» в неканоническом переложении Александра Сумарокова начинает битбоксить, Иван Шумихин зачитывает социально острые и болезненные фрагменты «Россеады» Михаила

Хераскова в доверительной манере шестидесятников, а призрачная Виктория Хомченко на фоне панорамы фантомного баженовского Царицына аутентично описывает готическую пастораль Николая Карамзина. Молодые артисты не искажают смысла текстов, но благодаря неклишированному и даже дерзкому — камон, битбокс от Гамлета! — восприятию подсвечивают их своеобразие, способное захватить нас и сегодня.

Выставка «Готический амфир» — яркий пример произведения, органично синтезирующего внимательную к материалу исследовательскую искусствоведческую часть, современное искусство, театр и даже издательскую деятельность. Ни одна из частей этого ансамбля не выглядит инородной, центральная тема, парадоксальный «готический амфир», проявляется в каждой из них, а образ безграничного кабинета романтического знатока и чудака собирает все элементы воедино. Глобальная проблематика проецируется на камерную форму, а миниатюра может быть органично увеличена до монументального искусства, микроскоп оборачивается телескопом, лупа — подзорной трубой. Изучая далекую старину, мы, отраженным светом видим и современность, при этом именно современный взгляд может сложно и комплексно понять древность: вся выставка утверждает триумф континуального восприятия истории искусства над дискретным.

Автор Юлия Тихомирова