

Добужинский — человек с прекрасной светлой душой! Александр Бенуа

**ГАЛЕРЕЯ "НАШИ ХУДОЖНИКИ"** отличается от большинства московских арт-площадок, в которых мало собственно "арта", зато масса причуд и пафосной фанатерии. Экспозиции "Наших художников" лишены концептуального безумия, граничащего со скукой и вторичностью. Нынче можно удивить не эпатажем, а его отсутствием, поэтому выставка "Маэстро Добужинский", что открылась в галерее, — одно из важнейших событий этого сезона.

Итак, четыре небольших зала с эскизами. Проект посвящён театральной деятельности с 1914 по 1951 год. Петроград, Вильнюс — Каунас, Париж, Монте-Карло, Нью-Йорк — география экспонатов обширна и... печальна, ибо утончённый стилист, волшебник сценических форм Добужинский покинул родину, чтобы никогда не вернуться в обожаемый Питер. Художника не прессовали большевики — он был даже членом Комиссии по делам искусств при Совете рабочих и солдатских депутатов. Ему светила недурная карьера при всеильном боссе А.В. Луначарском, понимавшем в живописи, но мэтр предпочёл литовское гражданство. Правильно ли он поступил? Наверное, нет.

# ДОБУЖИНСКИЙ

*Выставка в галерее «Наши художники»*

Вместе с тем, та волна эмиграции несла на Запад русскую культуру — и пропагандировала величие Русского Мира (кстати, у господ-либералов модно сравнивать "покорителей Верхнего Ларса" с теми беглецами и невозвращенцами, что не приняли совдеп, но пусть отыщут среди себя хоть одного гения, а то ведь мелкота и бессмысленность). Но не будем о грустном и вернёмся в галерею "Наши художники".

**МСТИСЛАВ ДОБУЖИНСКИЙ** изрядно знаменит, и его не надо заново открывать для публики. Все в курсе, что он — ключевая фигура русского и европейского ар-нуво, один из мощных мирискусников (членов объединения "Мир искусства"), эстет, новатор и тут же — консерватор. Детали его биографии прелюбопытны, даже пикантны. Сын знатного шляхтича-генерала и актрисы, он унаследовал как благородство отца, так и артистизм красавицы-матери. К слову, она ушла от мужа, что по тем временам было фрлаппирующим событием. Великодушный отец, человек широких взглядов не запрещал своей бывшей супруге видеть ребёнка и оказывать на него гуманитарное влияние. Мальчик рос восприимчивым — он был с детства одержим творчеством. Благо оба его родителя обладали каждый своим даром. В своих мемуарах Добужинский отмечал: "Моя охота и способности к рисованию стали проявляться тоже очень рано — с тех пор, как я научился держать в руке карандаш, и тоже это было до известной степени наследственным. Отец мой рисовал очень хорошо для любителя и с натуры делал отличные и точные рисунки". Тем не менее Мстислав получил фрагментарное образование — в академии его так и не зачислили, пришлось учиться в Европе у Антона Ажбе, популярного на тот момент живописца.

Александр Бенуа высказался со свойственной ему резкостью: "Мне могут указать, что искусство Добужинского не столь значительно, чтоб по поводу него пускаться в подобные выспренные рассуждения. Однако это не так. Говорить нечего, искусство это действительно скромное, тихое искусство, однако в этом скромном и тихом искусстве заложена та крупная подлинности, которую следует особенно ценить и которой лишены многие другие и весьма гордые, знаменитые и блестящие произведения. Это необычайно искреннее искусство вполне свидетельствует об искренности и душевной правдивости художника. Не всё в Добужинском одинаково ценно; попадаются и в его творении, будь то иллюстрации или театральные постановки, вещи надуманные и потому менее ценные".

Одни считали Добужинского полубогом, второе — неучем, третье — имитатором, коему самое место в театре. Здесь он оказался и классиком, и новатором одновременно, сплетая разнообразные

гармонии — от античности до рококо, но всегда прибавляя что-то от актуальных -измов.

Добужинский любил театр, утверждая: "По тому огромному месту, которое занял театр в культурной жизни Европы сейчас, он — один из наиболее живых нервов современности". С середины 1900-х мастер сотрудничал с К.С. Станиславским, успел поработать у начинающего В.Э. Мейерхольда и, конечно, привлекался С.П. Дягилевым для Saisons Russes.

**ВОТ ИЗЫСКАННАЯ ДЕКОРАЦИЯ** к дягилевскому балету "Бабочки" на музыку Роберта Шумана. Имена и названия — самые громкие: хореография Михаила Фокина, костюмы Льва Бакста, премьера — в парижской Гранд-опера. Шёл 1914 год. Вот-вот всё грянет, а пока — таинственная ночь, свет луны и ротонды, белеющие среди деревьев. "Бабочки" не имели сверхуспеха, и пресса отозвалась о них довольно скупо. Критики сочли, что эта хорошенькая вещица — повторение фокинского "Карнавала", где звучал всё тот же Шуман.

На выставке много эскизов к забытым, "провалившимся" или неизвестным постановкам, требующим дополнительной информированности. Например, "Цветы маленькой Иды" по сказке Ганса Христиана Андерсена, явленные в Петрограде 1919 года. Спектакль был создан для культового,

как ныне говорят, арт-кабаре "Привал комедиантов". Это покажется странным, однако именно в 1917–1922 годах случился какой-то небывалый всплеск творчества — как авангардного, так и "старорежимного", а часто одно переходило в другое. Впрочем, огневые экспрессивные вехи рождают дух созидания, и уже не так важно, есть ли на столе кусок хлеба. Маленькая Ида и её цветы! Каждое из растений получило не только роскошный облик, но и напомнило зрителю портреты XVI–XVII столетий. Допустим, лилия амариллис была представлена в виде инфанты Марии-Терезии работы Веласкеса, а маргаритка вышла Маргаритой Валуа — королевой Марго с одного из рисунков Друэ.

Добужинскому нравилось погружаться в старину — этим "грешили" все господа из "Мира искусства". Отсюда — повышенный интерес к замыслам, где требовалась стилизация. Перед нами — эскиз комнаты Татьяны Лариной к опере "Евгений Онегин" для Дрезденской оперы. Это уже 1923 год — художник ещё не взял литовский паспорт и ездил по Европе как "человек Луначарского". Метко увидена та грань времён, что отличала онегинскую эру — смесь ушедшего галантного столетия, где мать Ларинных "корсет носила очень узкий", и нового XIX века. Татьяна сформировалась на стыке, найдя среди книг "и Ричардсона, и Руссо". Всё это считается, глядя на обстановку.

Не гнушался мастер и такими легкомысленными проектами, как инсценировки песенок в небольших театриках и варьете. Вот — изыщные костюмы к "Жене кондитера" Гюстава Надо, одного из родоначальников шансона. Типичная французская история-шансонетка с игривыми поворотами, фронт в зелёном фраке да мадам в оборочках. Постановленная в Париже 1926 года, она получила хвалебные отзывы за счёт удачных нарядов, сделанных по рисункам Добужинского.

Не чурался он и остренькой современности. Подвизаясь в Амстердаме, в театре Хендрики (Рики) Хоппер, наш художник соорудил чарующий декор к спектаклю "У жизни в лапах" по Кнуту Гамсуну. Фантазмагория ар-деко, фальшь чрезмерно ярких огней, буржуазная пресыщенность. Безупречны женские наряды 1920-х с их полуголым шиком и, как сказали Ильф с Петровым по поводу Вандербильдиных, "каскады драгоценностей и немножко шёлку".

И всё же главной страстью Добужинского оставалось прошлое. Оформление модатовского "Дон Жуана" в Каунасе начала 1930-х — это тяжело-золотое барокко в его испанском изводе — с добавлением чёрного цвета. "Спящая красавица" П.И. Чайковского в том же Каунасе — ажурная прелесть рококо, нежность и манерные завитки. "Копелия" Лео Делиба в Монте-Карло 1936 года — прянично-праздничный вихрь старой Галиции, где

минными задачами вроде сообщений о погоде или пробаках, мне вряд ли удасться полностью заменить журналистов.

Кроме собственно написания текстов, нужно уметь анализировать информацию, интерпретировать её и подавать аудитории в корректном виде. А ещё понимать социальный и политический контекст новостей. У человека это получается лучше. Искусственный интеллект может быть, скорее, полезным

смысле адаптивности к ситуации генератор данных. У них одна сущность, но количественные отличия.

Бот может сгенерировать диплом, оригинальность которого другая информационная система оценит более чем в 80%, а студент получит на защите лишь замечания относительно качества русского языка и некоторой несвязности текста. Это говорит не о находчивости новоиспечённого бакалавра на фоне

русского языка, получить от разработчиков "новые модальности" и данные последних лет, чтобы не ошибаться в фактах, и станет наконец совершенным оператором данных.

**ПРОБЛЕМА НЕ В ТОМ**, что машины способны превосходно выполнять алгоритмические операции, упрощая нашу жизнь, а в том, что мы не можем зафиксировать пространство неалгоритмического типа, то есть собственно человеческое. Социум видит в человеке несовершенного бота, а в боте — пока ещё несовершенную нейросеть. Во взаимном притяжении человека и бота разрешается задача современного общества. Чаемая трансгуманистами точка сингулярности, в которой должны слиться человек и ИИ, есть не что иное, как обнаружение этой редукционистской логики, согласно которой суть человека — в мозге, а сознания — в обработке информации. Но вопреки трансгуманистам и примкнувшему к ним Н. Хомскому, для которого "человеческий разум — удивительно эффективная и даже элегантная система, оперирующая небольшими объёмами информации; он стремится не выводить грубые корреляции между точками данных, а создавать объяснения", человек только этой элегантности и отличается от ИИ. Сознание — это не то, что относится к data, данным, а то, что позволяет посредством различия получать из ничего что-то стоящее. То есть мыслить и творить.

Как же узнать, не окружают ли нас боты? Вопрос этот не проистекает из так называемого ужаса зловещей долины. Он навеян обеспокоенностью тем безальтернативным позитивизмом, который стал определять наше сознание. Проблема ботов не в том, что они могут заменить людей, а в том, что наше самописание сводится к пониманию себя как ботов, апофеозом чего является недавний тезис Жижика о том, что "Идиот" Достоевского и Трамп — плоские чатботы.

Научный разум не избавил нас от суеверий, но породил самое грандиозное из них — убежденность в тождестве сознания и машины. Суеверие XXI века, возникшее вследствие нечувствительности науки к границе между тем, что соотносимо онтологией ума, а что нет, обнаружило себя в идеях искусственных субъектов, этики и правового статуса ИИ. Апогеем этого суеверия стали обсуждения о необходимости ограничения нейросетей хотя бы на краткосрочную перспективу, будто воображаемое клонирование сознания может стать открытием очередного ящика Пандоры. Мы словно забыли о том, что сознание, в отличие от информации, не множится, не копируется и не передаётся. Даже любая теория социальной интериоризации сознания предполагает ту внутреннюю, не называемую, как правило, инстанцию, которая изнутри будет принимать то, что извне. Иначе мы будем вынуждены говорить не о социальной сути сознания, а о дрессировке. Нам нужна не этика ИИ и юридические нормы для него, а



происходит фабула сказки, тут европейский лоск соседствует с полужызычным мистицизмом.

**АВТОРИТЕТ ДОБУЖИНСКОГО** так высок, что его приглашают в Америку, а там не было недостатка в сценографах. Богаты платья, камзолы и парики-аллонжи к спектаклю "Анна Английская" по драме голливудско-бродвейских авторш Мэри Касс Кэнфилд и Этель Борден. Картины из эпохи Анны Стюарт и её статс-дамы герцогини Мальборо, вертевшей всем двором и — всей Британией. Есть ложное убеждение, что в Америке шла на ура лишь буффонада с танцами и ногастыми гёрлз с перьями на голове. Нью-Йорк выдавал всё — и глупенькое, и серьёзное. Театр Джильберта Миллера, пригласивший Добужинского, слыл respectableм заведением, а сам Миллер получил образование в Европе.

В годы Второй мировой войны Добужинский жил и трудился в США, о чём красочно повествуют его рисунки для спектаклей Михаила Чехова. С ним Добужинского связывала крепкая дружба, хотя они горячо спорили. Вот — опера М.П. Мусоргского "Сорочинская ярмарка", ставшая событием 1942 года в Нью-Йорке. Малороссийские мотивы, блеск и нищета Украинь-окраины, гоголевский юмор — это органически переплелось в тех рисунках. Опять же, мнится, что за океаном почти не знают русскую классику. Это не так. После войны с триумфом шла "Война и мир" Сергея Прокофьева, и не в забегаловке на сотню мест, но в Метрополитен-опера. Грандиозное действо было отрисовано Мстиславом Добужинским.

Раздел экспозиции посвящён "Одержимым" по роману "Бесы" Ф.М. Достоевского. Сценическое воплощение передал Михаил Чехов и — снова в Нью-Йорке. Как обычно, Добужинский увovil дух и смысл — на этот раз нашёл точку сборки всех произведений Фёдора Михайловича. Внешне респектабельный, холодноватый мир, где дамы носят платья на кринолинах, по факту оказывается адом, жестоким и тающим катастрофы.

Мстислав Добужинский прожил долгую жизнь и скончался в Нью-Йорке в возрасте 82 лет. Он успел повидать всё — и зарю Серебряного века, и его закат, и революции, и войны, и смены стилей. А ещё у него имелась такая способность, как умение общаться — качество не такое уж и распространённое среди творцов, иной раз болеющих манией величия, склонностью и злопамятством. Многие колоссы невыносимы в быту и в качестве соседей, а то и вообще асоциальны. Это, по счастью, никак не сказывается на произведениях. Бенуа писал: "Что же касается не художника, а человека Добужинского, то он несомненно принадлежал к разряду наилучших и наиплентительных. Беседа с ним создаёт всегда то редкое и чудесное ощущение уюта и какого-то лада, которое мне представляется особенно ценным и которое всегда свидетельствует о подлинном прекраснoдушии". Это свидетельство дорогого стоит — сам-то Бенуа был самовлюблённый тип.

Галина ИВАНКИНА

Иллюстрация: Мстислав Валерианович Добужинский. Автопортрет (фрагмент). 1910 г.

# ГЛАЗУНОВ

*Трагический пессимист*

Мы продолжаем презентацию проекта "Светочи", размещённого на сайте [zavtra.ru](http://zavtra.ru). Проект посвящён выдающимся деятелям отечественной науки, искусства и культуры, связанным с газетой "Завтра".

**НАДО ЛИ ТВОРЧЕСТВО** Ильи Сергеевича Глазунова (10 июня 1930 — 9 июля 2017) рассматривать в большей мере как социальное, а не собственно художественное явление? Несомненно, основания для такой точки зрения есть, и они вполне очевидны. Картины Глазунова, с юности и до последних дней, неизменно представляли собой социальный вызов, подкрепляемый словом и делом автора за пределами полотна и рамы — вызов, который вместе с ним прорывался в реальность. В эстетике постмодерна это трактуется через эффект перформанса, и не случайно "продвинутые" критики именовали Глазунова "шоуменом", "Энди Уорхолом наоборот", а уж упреки в "конъюнктурности" и "китче" с момента начала перестройки стали едва ли не общим местом при оценках его творчества с самых противоположных общественно-политических позиций.

Спасённый, вывезенный 12-летним подростком по "Дороге жизни" из блокадного Ленинграда, где погибла вся его семья, Илья Глазунов всегда носил в своём сердце эту неизбывную боль как память об утраченном и уже невозвратном рае. Он, подобно библейскому Адаму, искал причину катастрофы — и нашёл эту причину, этот "первородный грех" в революции 1917 года, колыбелью которой был его родной город. На личном календаре Глазунова, по его самохарактеристике — "трагического пессимиста", 1941 год, похоже, так и не сменился 1945-м, разве что — 1943-м, с прорывом блокады ("Ленинградская весна" (1955)), истинная Победа для него оставалась надеждой на смутное и далёкое будущее — надеждой, дарованной разве что великим прошлым "России, которую мы потеряли", избрав "не ту дорогу".

Такое отнюдь неординарное мироощущение "нового русского Адама", видевшего в советской реальности вовсе не преддверие грядущего коммунистического рая на земле и в космосе, а искажённые черты рая потерянного, выражалось не только через его картины, с их "слегка неправильной" оптикой, придающей видение двумерному изображению — Илья Глазунов, автор более тысячи картин, проявил себя и как мастер Слова, "литературоцентричность" его творчества никак не оспаривается, а его книги воспоминаний, прежде всего "Россия распятая", являются образцом едва ли не классической мемуаристики (на деле — "постклассической"), как и живопись Глазунова, вобравшая в себя многовековую ретроспективу от "мирикусников" до русской иконописи). И оно же, это мироощущение, всегда находило если не понимание, то отклик в самых разных слоях советского общества, "сверху донизу".

Уже первая персональная выставка Глазунова, открывшаяся в московском Центральном Доме работников искусств в феврале 1957 года как следствие полученного им в 1956 году Гран-при Всемирной выставки молодёжи и студентов в Праге, стала одновременно и триумфом, и крестом 26-летнего тогда студента Ленинградского института живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина. Интерес к столь безпрецедентному на тот момент событию оказался огромным, но после того, как на Западе выставку назвали "вызовом советскому официальному искусству" и "ножом в спину социалистического реализма", в Союзе художников СССР и в ЦК КПСС молодого художника причислили к "идеологическим диверсантам".

Попавшему в такой идейно-политический переплёт Глазунову устроили показательные проблемы с защитой дипломной работы ("Дороги войны"), которую срочно пришлось заменять другой, и отправили по распределению в Ижевск, откуда он с трудами, через Иваново, возвращается в Москву: без места работы и без места жительства. Но, помимо жены Нины Александровны Виноградовой-Бенуа, которой, по легенде, приходилось даже сдавать свою кровь, чтобы её муж мог купить краски для новых картин, в его судьбе приняло участие множество людей, среди которых особую роль сыграл трижды автор гимна СССР Герой Социалистического Труда, создатель образа великана-миллионера "дяди Стёпы" поэт Сергей Владимирович Михалков, всегда, от Сталина до Путина, приближённый к властям нашей страны.

С начала 1960-х годов Глазунов постепенно занимает всё более прочное место в отечественном и мировом искусстве, хотя негативное отношение к его творчеству продолжало сохраняться. Так, в 1964 году закрывают его персональную выставку в Манеже, а представленная там картина "Дороги памяти" уничтожается. В 1965 году Илья Глазунов становится одним из создателей Всероссийского общества охраны памятников искусства и культуры (ВО-ОПИиК). В 1967 году его принимают в Союз художников СССР. Глазунов активно работает как книжный иллюстратор, театральный декоратор, портретист, в том числе видных отечественных и зарубежных политиков, деятелей искусства и культуры. В начале 1970-х годов художник активно участвовал в кампании против генерального плана реконструкции Москвы, благодаря отзыву которого была в целом сохранена большая часть исторической застройки столицы. В 1973 году он написал портрет Индиры Ганди, переданный лично Л.И. Брежневым в дар этому видному индийскому политику, дочери Джавахарлала Неру. Последний запрет картин Глазунова пришёлся на 1977 год, когда была закрыта его выставка с полотном "Мистерия XX века". В 1980 году он создаёт живописные панно "Вклад народов Советского Союза в мировую культуру и цивилизацию" в парижской штаб-квартире ЮНЕСКО и получает звание Народного художника СССР, в 1981-м создаёт и возглавляет Всесоюзный музей декоративно-прикладного и народного искусства. Его эпического размаха полотна, характеризующие последний период творчества художника, Александр Проханов назвал "огромными фресками для храма, который ещё будет построен", а проведённую по глазуновским эскизам в конце 1990-х — начале 2000-х реставрацию Кремля — приурочиванием "для будущих истинных державных властителей" нашей страны.

Владимир ВИННИКОВ

и комфортом, составляющих суть массового треволнения, а о том, что в феномене ChatGPT общество обнаружило предел своих ожиданий относительно человека.

Сознание разработчиков бота резюмируется в отчёте самого бота о его ограниченности. Как информирует нас бот: "Хотя я могу помочь с какими-то ру-

инструментом, который делает работу эффективнее".

Иными словами, если бот — это буквально Generative Pre-trained Transformer, или, что то же самое, "трансформер, обученный на генерацию текста", то человек — это на данный момент, согласно пониманию современного общества, более совершенный в

непросвещённости экзаменаторов в сфере технологических новинок, а о том, что запрос общества к человеку обращён к его нечеловеческим качествам. Ведь студент мог сам написать диплом, и результат был бы таким же — тот же текст и та же удовлетворительная оценка от комиссии. Бот со временем усовершенствует механизм применения