

## ЛУИС УЭЙН. СКРОМНОЕ ОТВРАЩЕНИЕ БУРЖУАЗИИ.



Доносят там нам, что в последние три десятилетия, не без популистских инициатив музицирующего коллектива шизоидов (не в клиническом плане дефиниции) “Current93”, работы британского художника Луиса Уэйна, во всех смыслах слов «обрели новое звучание». На три четверти мы «услышим» в них ретроградную мелодию, - надрывно-скучную бль о том, как эволюционирует психическая болезнь, и, синхронно тому, инволюционирует художник. Инволюционирует – в аспекте современной самому Луису Уэйну, родившемуся 5 августа 1860-го года, эстетики: в те годы получили признание импрессионисты и прерафаэлиты. И, казалось, нет ничего *важнее* юниц в пуантах Дега, кувшинок Монэ и экспрессивных челюстей Элизабет Сиддал (натурщицы, заметной на «Офелии» Милле и почти всех ранних портретах Россетти), или Джейн Бёрден, например. Конфликт модернизма в изобразительных искусствах

Импресси и ПреРаф. с классицизмом, представившим в романе карандаша и кисти... тоже Модерн, стал чем-то вроде обязательного чтения по школьной программе: “Война и Мир прекрасного”, “Герои нашего (ихнего) времени”.

Со своей жизнью затворника и жанром, не особенно популярном в среде господ III сословия, Уэйн оказался в наиболее симптоматической для модерна ситуации. В положении маргинала, на периферии, где по обе стороны узкого перешейка бурлят страсти по всяким бытовым мелочам, напр., по поводу “Modern Painters” [1843–1860] Джона Рёскина, вплоть до I Мировой дававшим инструкции, как и что кому рисовать. К слову, диктат подобных Рёскину персон для модернизма характерен не в меньшей степени, чем подражание Китсу и Кольриджу, или монументальные, сродни “Поискам утраченного времени” романы. Стратегия и в самом деле безупречная – художник вступает в некую «группу» и тут же подписывается под манифестом или памфлетом, тем самым заручившись поддержкой своих, далеко не всегда творческих, инициатив. Особенно успехом пользовалась условно индивидуальная сертификация. Подобно тому, как современные фанаты чего угодно скупают т.н. мерчандайзинг [merchandising], грубо говоря, всё, что имеет отношение к субъекту их почитания, от постеров до подержанных кумирами автомобилей, буржуа второй половины XIX века обзаводились собственными представлениями об эстетике, почерпнутые из где-то подслушанных, местами прочитанных, «мнений *самых*». Во второй половине XIX века лучшей рекламой художника была амбиция универсализма, - возглас «так он ещё и пишет!» во многом определял натянутые отношения *их, грязных, в калошах и без калош* с хрупким~ранимым художником, второй головной болью после экономических кризисов. Художник серебряных веков обязан быть поэтом, и, как всякий поэт, быть остёр на прозаический язык полемики и диатрибы, с невозмутимостью небожителей выслушивая проклятия тех, кто его, грубо говоря, кормит.

Уэйн, между тем, не оставил после себя ни строчки (не считая конспектов собственного шизофренического бреда) , кроме простодушно-удобочитаемой подписи рисунков. И всё же, его рисунки без особо труда «прочитываются», как офорты Обри Винсента

Бёрдслея, - или как Делёз прочёл “В поисках...”, о чём сообщал в книге “Марсель Пруст и знаки”. В переводе на обыденную речь, почти во всех работах Уэйна, за исключением натуралистских, подражательных в отношении Гинриетты Роннер-Книп, основная интенция мизантропическая: “запомните рыла этих тварей!”. Нет, не умилительно кривляющихся антропоморфных котиков. Тех, с кого Уэйн живописал игроков в покер, резвящихся на пляжах «пансионеров», «гешефтмахеров» и прочих буржуа. В большинстве случаев отвращение, которое испытывал художник, собственно, к человеку, не передаётся, или разворачивается в диаметральной направленности: уютные и дружелюбные котики располагают к восприятию той эпохи в радужных тонах. Подобным обаянием пользуются так называемые «винтажные» фотографии, да и все типические для буржуазии атрибуты, от пасторалей, простите, Ватто до керамических слоников на комодке.

Так вот, Уэйна от всего этого натурально тошнило. Следует уточнить с предельно наглядным примером: сравните фотографии начала прошлого столетия с иллюстрациями, что обильны в «глянцевых» журналах. На фоне постиндустриального супрематизма улыбчивые «биороботы» трижды фильтрованные и благословлённые на долгую, счастливую «не-жизнь» представляются едва ли не человечнее мрачных и замогильно ужасных портретов, насыщенных демонизмом, будь то зловецкий анфас Распутина или неказистый профиль какого-нибудь провинциального купчика, зашедшего с похмелья в «фотографичёвскій салонъ».

Тот же эффект ретроспективной новизны в литературе. Достоевский – это что? Вопль, визг, лязг, гам, сап, - «сопрано паранойи», истерика, сменяется невротическим шёпотом, полтора часа бубнежа о нудении Царствия Небеснаго, впрочем, как ещё могут разговаривать между собой за самоваром в кабаке русские мальчики о социализме? И так – по пятьсот страниц на том. Пруст – поток сознания, «нытик-тред» с полутора страницами на предложение, СПГС (синдром поиска глубинного смысла) в обёртке романа, идеального для прочтения паралистиком – то есть когда заняться *совсем уже ничем*. А уж когда за Пруста взялись Батай, да ещё и Делёз...

Попросту скажем, в отношении литературы, изобразительных искусств и музыки второй половины XIX и начала XX веков срабатывает обязательный для культурной ситуации постистуара механизм адаптации. Но кто [кот] же адаптируется?

В столетие, по инерции эпохе Просвещения считавшее первичной добродетелью социализацию, художнику, лучше относящемуся к семейству кошачьих, чем к Святому Семейству двуногих, оставалось только адаптировать под свои симпатии симметрично – натуральных уродов и нежно любимых им не в сексуальном плане животных. Благоли-даря этому мы видим в его работах иконографию натурального же зла™.

Вот зооморфная персонификация жреца, во фригийском колпаке и пурпурном одеянии, с явно недобрыми намерениями протягивает ликующей, алчной до жертвы «толпе», малую аватару Сына, - котёнка-альбиноса с соляренным нимбом на затылочке. Или – «гогочущий» из окопов ефрейтор с винтовкой – в котором нет ничего от слащавого лоска «воителей» классицистов, Энгра, например, или чинно-ригористской героини Франца Рубо. Это не один из "Победителей" [1878-1879] Верещагина, - турок, потешающийся на трупами павших в неравном бою русских. Некое не опознаваемое в оптике Бюффона теплокровное млекопитающее, невыразимо человеческой мимикой подтверждающее меткий выстрел = смерть. Ня, смерть!

О фрактальном орнаменте лучше умолчать, иначе этот краткий очерк выплеснется в апологию Хаоса, чему мы посвятим отдельную статью когда-нибудь позже.

Сообщали тут нам, что до смерти матери в 1910-м году Уэйн был мягким и доверчивым человеком, после – всё чаще проявляет агрессию и необоснованное подозрение, в

частности к своим сёстрам. Пример: Л.У. заявлял, что мелькание кадров на киноэкране вытягивает электричество из их мозгов. Он начал бродить по улицам ночью, часто переставлял мебель в доме и проводил время в одиночестве, запершись в своей комнате, где писал бессвязные тексты. В 1924 году Луис был помещён в Спрингфилдскую психиатрическую лечебницу после того как экстремально помог спуститься с лестницы сестре. Предлог был известен, как необоснованное обвинение сестры в воровстве: в отличие от культивировавшей нищету и безалаберность богемы Уэйн бережно относился к деньгам. Но, – в отличие от той же «художественной богемы», уже при жизни Л.У. освоившей нехитрую подлость копирайта, Уэйн позволял выкупать свои иллюстрации целиком, не оставляя себе прав на переиздание. Немаловажный пустяк: это свидетельствует о не-человеческой и бесчеловечной беззаботности против перманентной, хлопотливо-невротической заботы о будущем, как правило, своём. Которое, скорее всего, на хуй никому не нужно: практически все художники той эпохи, виртуозно планировавшие в-себе-и-для-себя будущее, все эти Энгры и Бугро, в лучшем случае становятся примерами для подражания, эталонами «натаскивания», «набивания рук» во всяческих Академиях разнообразных живописей, ваяний и зодчества. А в худшем их полотна, будто бы со вложенной в каждом мазке душой, идут на иллюстрированные календари, что за пятьдесят рублей по рекомендуемой цене у метро.

Допустимо считать официальные биографии достоверными сведениями, но сами рисунки Уэйна свидетельствуют против него, благовоспитанного и законопослушного обывателя, как бы невзначай свихнувшегося. Нет, говорим мы, просто компенсаторика раздражения и ослепляющей ненависти в определённый период дала сбой, котики-паразиты сознания вышли из церебрального карцера и озвучили ноту протеста страху и отвращению в обыкновенной атлантистской метрополии. Рисунки Уэйна, а никак не литературная сатира с занудным морализаторством всевозможных «диккенсов», стала ультимативным вердиктом, а также некрологом обожаемого некоторыми «бюргерства». И нас не может не радовать, что этого атомизированного, рассыпчатого в песчинках графита Зла, как изобличения Блага, омерзительной наготы дряблого, дряхлого Добра, становится всё больше. Даже при том условии, что сами бюргеры, просто сменившие антураж и атрибуцию, ныне предпочитают котиков самим себе. И это тоже правильно, - пусть презирают и ненавидят самих себя, и захлебнуться в своём симулятивном презрении.

Ура, например.



[ГАЛЕРЕЯ ЛУИСА УЭЙНА НА DARKART.PP.RU](http://darkart.pp.ru)

## ЗНАКОМСТВО С АКАДЕМИКОМ ЧИНГИСХАНА

Мы нашли его работы на просторе Интернета почти случайно – отыскивая всевозможные изображения Богдо-гэгэна VIII. Уже вступив в переписку с Турбурамом, мы узнали, что восковую скульптуру Богдо и его жены божественной королевы Дондогдулама художнику заказал монгольский Исторический Музей в 1995 году. Позже Турбурам живописал Святейшего и для Иволгинского дацана (Россия, Бурятия). По словам художника, восковая скульптура была не популярна в Монголии в то время, так что ему пришлось выступить первопроходцем.



Одним из приятных сюрпризов в переписке было обнаружить, что Турбурам сносно владеет русским языком, любит М. Лермонтова и намерен иллюстрировать его поэму «Мцыри». Русско-монгольские связи, похоже, являются одним из самых основных нервов континентальной метафизики. Нельзя не вспомнить белого бога войны Романа Унгерна, чье военное вмешательство освободило Монголию и упоминаемого выше Богдо-гэгэна VIII от циньской власти, а в перспективе отозвалось созданием суверенного монгольского государства уже в рамках социалистической системы. Пребывая дальше монголы под властью Китая, они бы рисковали последовать вслед за маньчжурами и тибетцами – дружными рядами костюмированных праздничных кукол по направлению от площади Тяньаньмэнь к шуньяте национал-коммунистического Поднебесья.

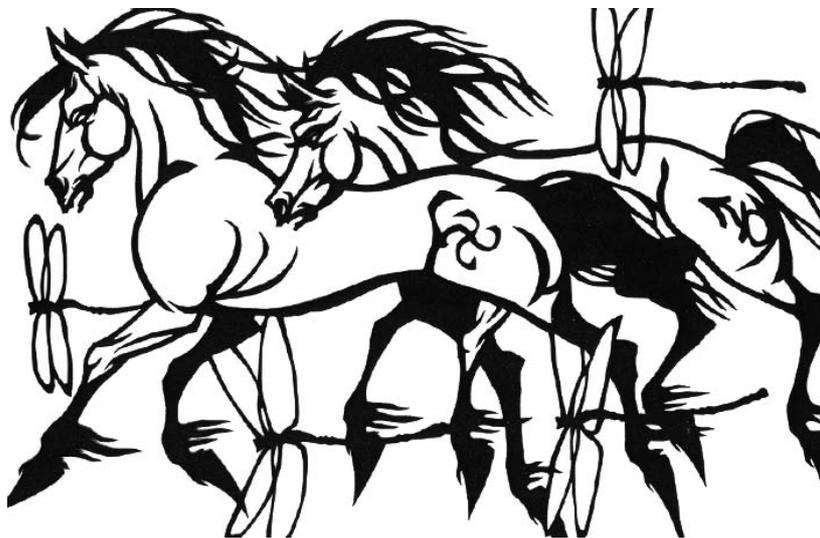
Турбурам родился одним из шестерых детей в семье художника Сандагдоржа весной 1969 в Улан-Баторе, столице дружественной Монголии. Дипломирован по отделению керамики в Государственном Колледже Прекрасных и Декоративных искусств (1988), в Национальном Университете Проектирования в Улан-Баторе (1990), является лауреатом Союза Монгольских Художников и академиком Академии имени Чингисхана. Его выставки побывали в разных странах, включая Западную Европу. Лучше всего художника, кроме родной Монголии, знают в Японии, к которой сам Турбурам питает большую и взаимную симпатию.

Не смотря на глубокую укоренённость в мифе, в самых глубинах, впотьмах родного народа, что только и позволяет художнику пригласить зрителя в ночь кочевника, своеобразная символистская манера Турбурама воспринимается в монгольской среде как авангард, и в свое время не обошлось без скандалов и непонимания со стороны прессы. Турбурам странным образом сочетает витальную брутальность и динамическую изысканность в пластическом перевитий и узлов, благодаря чему рождается реаникарнация «звериного стиля» в современной графике. Шерстистые фаллические демоны, багатуры со свастиками, женщины с волками, хищные цветы – всё это расцветает, шевелится, скачет. Номады и монады. Несокрытое и затённый взрыв.

Гомоэротическая тема, так же имеющая место быть в творчестве Турбурама, не смотря на ее экзотичность для монгольского искусства в целом, самим художником воспринимается без всякой ажитации и подается без того набившего оскомину педалирования, благодаря которому Запад лишил гомоэротизм всяких остатков дионисического, включая те, что когда-то холились в салонах эпохи декаданса. Симптоматично, что гей-искусство, выделенное в Европе и США в самостоятельное художественное направление, в своей бледности и жухлости вынуждено прибегать к натяжкам пост-экспериментаторства и производству неискреннего насилия, что чаще всего не может скрыть своей общей импотенции перед живой перверсией Востока.

На многих из представленных работ можно увидеть самый любимый символ монголов – свастику, которую потомки синего волка называют «Хас». «Это символ мощи, прочности и бесконечности, знак Солнца и Луны», - сказал нам академик Чингисхана..

## [ГАЛЕРЕЯ TURBURAM SANDAGDORJ](#)



*Текст Н.П.*

## КУПАНИЕ ДАНИЛЫ. КРАСОТА И ЭХО

*Какие юноши были самыми красивыми.  
Адонис, сын Кинира и Смирны, которого полюбила Венера.  
Эндимион, сын Этола, которого полюбила Луна.  
Ганимед, сын Эрихтония, которого полюбил Юпитер.  
Гиакинф, сын Ойбала, которого полюбил Аполлон.  
Нарцисс, сын реки Кефиса, который влюбился в себя самого.  
Атлантій, сын Меркурия и Венеры, которого прозвали Гермафродитом.  
Гилас, сын Феодаманта, которого полюбил Геркулес.  
Хрисипп, сын Пелопса, которого похитил Тесей на играх.*  
**Гигин. Мифы, 271**

Нижеследующие размышления посвящены тому нечастому качественному и удачному, что нет-нет отыскивается в мутных водах количественного произвола притягающего на эстетизм фотографирования, а именно – **серии фотографий Данилы Ковалёва работы фотографа Letta Wind.**



Как-то раз Мартин Хайдеггер заметил, что философия может говорить и сказывать, но не живописать. «Она не может, наверное, даже показывать», - отозвался его собеседник профессор Ойген Финк. «Как гласит одно старое китайское выражение, лучше один раз показать, чем сто раз сказать, - продолжил мысль Хайдеггер. – Философия же, напротив, вынуждена показывать через сказывание». Предметом показывания в данном конкретном случае является красота, подсмотренная, как нам кажется, в аспекте своего ускользания и текучести. Это не безотносительная красота, а красота юноши. Красота юноши связана с философией глубже, чем это принято полагать: достаточно вспомнить знаменитые сентенции Платона и Гегеля на этот счет (другое дело, что современные попытки некоторых энтузиастов создать гомофилософию как таковую – априорно обречены на провал).

Показываемая на фотографиях красота как красота юноши не может быть безотносительной, но не может и полностью вмещаться в принадлежность.

Тело в воде, то есть купающееся тело, тело, ускользающее в движении растворяющего начала, кажется, подводит нас к этой мысли не только sensitивно, но и семиотически. Вспоминается висконтьевский мальчик Тадзио из фильма «Смерть в Венеции», точнее, завершающий кадр: мальчик, стоящий в воде, в позе античного божества – эпифания, открывающая объятия умирающему наблюдателю.

Смотреть на красоту не умирая – больно. Вода, обнимающая пластику тела, или обрамляющий чеканный профиль водоворот складок не смягчают этой боли –

напротив. Боль – естественная реакция твари на самовластность вещи. Красота – наиболее, а, может быть, единственная до конца самовластная вещь в мире. Она всегда выше гения, выше описания, ибо не проницаема и не уловима. Ее невозможно понять или постичь; ей возможно только преклоняться. Красота по отношению к носителю разрушает границу имманентного и трансцендентного. По отношению к созерцателю она ставит вопрос о способе приближения как способе смерти.

*Красота не определяема. Абсолют она или стихия?*



Красота безразлична к вопросу формы и содержания, к спору о первичности того или другого. Если понимать Красоту как форму, она окажется вывернутой наизнанку формой – нутром содержания, обращенным к нам шупальцами, присосками и миражем внутреннего воздуха. Носитель красоты подобен собственному изображению. Портрет красивого человека выступает как изображение изображения. Как безапелляционная манифестация. Красота не нуждается в личности, поскольку выше личности. В принципе, она не нуждается и в истории. Мы видим, как профессор Ашенбах из упомянутого фильма оправдывает свою фамилию по ходу усугубляющейся влюбленности в Тадзио: «die Asche» с немецкого – прах, пепел. Все философские, жизненные и политические вопросы забывает Ашенбах. Его семья, жизнь, воспоминания, весь опыт, смысл – всё сгорает... Он сам становится пеплом, прахом, сначала экзистенциально, потом физически – под солнцем Тадзио, восстающего из вод Светила... Все его творчество идет к Дьяволу. Все эти трепыхания – всего лишь окантовка, фон, подставка для Красоты. Рамка, которая только

подчеркивает безграничность. Однажды весь глубокий ум и глубокая душа профессора ощущают, что они пред лицом Красоты суть – ущербность и червильность...

И все-таки Красота не Абсолют. Абсолют – твёрдый, великий, вневременный, неизменный. Абсолютен лик Бога. Красота не неизменна. Напротив, ее суть – суть изменчивости. Она может быть низменной. Она может быть нищенской, оставаясь и в этом случае всегда манифестацией своей природы, природы Избытка. И высеченный в граните иероглиф тоже танцует. Красота достигает лучащегося апогея в своем растворении в водах смерти, в своем исчезновении, в самой своей невозможности быт ухваченной, стать подручной. Даже гламур, подручная инстанция Красоты, тяготеющая к статичному замиранию, с усмешкой и легкостью сбрасывает с себя призрак симуляции – стоит только ею, Красотой, заболеть. Красота не поддалась моральной порче, диалектическому неврозу, забвению языка – обнаружив свою могущественную природу совершенства, своё безместное место, отстоящее от человеческого начала. Природу совершенства не раскрыли ни греческий философ, ни салонный эстет. Она осталась убегающей. *"Моральный кодекс красоты в том, чтобы никогда не брать на*

себя ответственность или долг. У красоты нет времени, чтобы отвечать за всякое и каждое непредвиденное последствие своей силы. У красоты нет времени думать о счастье или о чем-либо подобном. Особенно, о счастье других. Однако, по этой причине красота обладает силой осчастливливать страдающего, даже умирающего человека", - пишет Юкио Мисима, в романе «Запретные удовольствия».

Красота как бытие-самого-к-смерти, как ускользание и обнаружение этого ускользания в прекрасном, принадлежит вечному становлению, точнее, его сердцевине – становлению становления. Поэтому Горный советник Юнгера соглашается с тем, что Красота есть следствие нарушения первоосновы. Она порочна в своей возвышенности над пороком. Красота, не нуждаясь в истории, может давать начало историческому, событийному – не скатываясь при этом в него, но оставаясь в чистоте Мифа. Абсолют лишен красоты: умирает только некрасивый бог – моральный бог. Красивый бог, умирая, попирает смерть, только и приоткрывая в этом тайну обожения. Таков Антиной Адриана. Более того, умирая, прекрасное, обожается. Не зависимо от того, обожествляется оно или нет смертными.

Обнаружение прекрасного как божественного и не принадлежащего субъекту – закон. Прекрасное растворяется, улетучивается на легких ногах, превращается в эхо, похищается теми, кого она похитило само. Прекрасное – это Гилас, возлюбленный Геракла, похищенный нимфами в свои водные владения и превращенный в эхо.



## ЖУРАВЛЁВ НА ЗЕМЛЕ, СИНИЦЫН В НЕБЕ.

Если ~~собрать все книги да и еще~~ составить пространный список, с двумя графами, слева – авторы книг, статей, текстов и постов, справа – художники, не то, чтобы благодарно иллюстрировавшие эти самые КСТиП, - отразившие кистью и пером, или чем победнее, например, фотошопом, идиоматический фон, общепризнанных и попросту «маститых», мэтров в диапазоне от Веласкеса до Церетели справа почти не окажется. Гм, “идиоматический”, ещё один эвфемо-паразит, ну да неважно – это такой фон, который затмевает сугубо рационализированный механизм восприятия. Который виден сквозь пелену избыточной детализации, пестроты и взгляд ласкающих, пардон, что при первертах, форм.

Художников эпох Ренессанса, очень условно и приблизительно говоря – региональных, ещё удалось правдами и не слишком рассортировать по ёмкостям в алхимических лабораториях. даже позитивистски мыслящие исследователи, напр., Алексей Фёдорович Лосев в “Эстетике возрождения” и Фрэнсис Йейтс

[в переводе Г.Дашевского, “Джордано Бруно и Герметическая традиция” / F.Yates. Giordano Bruno and the hermetic tradition. / М.: Новое литературное обозрение, 2000] признавали, что титаны изобразительных искусств творили не в тени, но под чутким руководством своих эзотерически просвещённых друзей (а иногда и любовников).



В Новое Время с живописью и графикой приключилась беда того же характера, что и с наукой в целом: их покусала чуть менее, чем насмерть, *специализация*. Сакральная символика и сюжет уступили место жанровой и технической детерминации, отчего, во-первых, исторический и метаисторический контексты образов смешались с популярными, обыденными представлениями (ср. позолоченное седло у грифона Энгра); во-вторых, сами сюжеты приобрели нездорово слащавый, рафинированный паток с карамелью, *вкус*. Средневекового художника, например, иллюстраторов “*Très Riches Heures du Duc de Berry*” [Поль, Эрман и Жеаннекен Лимбурги] нельзя было упрекнуть в неискренности, когда они изображали евангельский эпизод Крёстного Пути. Османские тюрбаны и доспехи римских наймитов, срисованные с госпитальерских, нисколько не оттеняли образ Спасителя, напротив, подчёркивали, что предательство Его в руки несправедливого суда тоже в ответственности современного Лимбургам и Жану I Великолепному, герцогу Беррийскому, человека. Нововременные, художники-модернисты, о столь тонких нюансах не задумывались – их задачей было превзойти действительность, от которой их, как известно, слегка подташнивало или экспрессивно «рвало». И, конечно, все они знали, что не следует доверять Традиции, - “не так там всё было”, и если уж востребовано апеллировать к Ней, следует беззастенчиво вымыть из неё нечистоты и кровь. Разумеется, вместе с традиционной телеологией и эстетикой, в понимании чисто плотного буржуа, от коих всё это берётся.

Применительно к русским художникам эти сложные взаимоотношения можно передать сравнением Виктора Васнецова и Билибина, Ивана Яковлевича: первые изобразил славянский миф *монументальной* героикой. Иными словами, его полотна были и остались самостоятельными про-изведениями, занявшими достойное, достаточное место в частных собраниях и музеях. Иллюстрации Билибина, обратно тому, практически невозможно представить вне тесноты печатного листа, - с каким-никаким, а **пересказом** Мифа; и только общая неразборчивость и страсть к накоплению с последующим хвастовством диктует сортировать эти рисунки по галереям.

Малый жанр, иллюстраций и, особенно, экслибриса пересёкся с братьями своими, якобы старшими, не из амбиций только: «букинистическая» графика стала одним из важнейших искусств по двум основополагающим [для тотальной капитуляции классицизма в том числе] причинам. Первую вы и сами знаете: сейчас никто [?] ничего [?] не читает [?]. Более того, изрядная аудитория покупает книги оформления полок для, картинок ради. Презираемый за популярность Артуро Перес-Реверте, не к ночи помянутый, безыскусно обозначил это тендирование в романе *“Клуб Дюма или тень Ришелье”*, - отъявленным букинистам, пасть друг другу рвавшим за чёрномагический трактат, гравюры оказались нужнее текста. Дьявол поп-модерна не в мелочах, и тем более – не в «многоглалии», он уже стал двумерной картинкой, в худшем случае – с «пузырём» для косной фразы из комиксов.

Вторая причина: искусство принадлежит народу, если таковой может его пощупать собственноручно. Постсовременный художник не испытывает ни малейшей гордости оттого, что угодил в такую-то галерею в кои-то веки, - всё равно эти «пикчи» окажутся в каталогах, печатных и сетевых. Отсюда вывод, льстящий всякому коллекционеру и читателю, - читать стало лучше, читать стало веселей, ведь для нас рисуют и пишут [маслом] лучше, чем могут предложить галеристы.

Впрочем, можно и не читать. Теперь уже можно. Для работающего по инерции восприятия, характерного для человека в ситуации постистуара с обнищавшим воображением, единственно доступным будет составить упомянутый выше каталог, точнее, только левую колонку, где «литераторы». Применительно к Ивану Журавлёву там окажутся практически все французские символисты, и, что нисколько не удивительно, Евгений Всеволодович Головин. Справа, во второй колонке - Обри Бёрслей, Франц фон Байрос, Альфонс Мария Муха, Франк Чейн Пэйп, собственно, Билибин [самый явственный пример - *"Fairy Godmother"*]. А также - Каванабе Кёсай, Огата Гекко, Сункосай Хокей, Куниёси Утагава, Суэхиро Маруо, Такато Ямамото, Макото Аида, Окама и другие.

Вопрос возникает не в аспекте полноты перечней, а в синкретике. Журавлёв не первым заметил, что европейский декаданс и азиатский – одного кладбищенского поля ягоды с гнильцой. Вообще, японизм в западном искусстве насчитывает в истории век с четвертью, напр., “100 видов священной Фудзи” Хокусая были образцом для серийных работ Сезанна и Моне. Журавлёв же скомповал и любовно оформил практически всё самое жуткое, и, вместе с тем, притягательное, что есть у азиатов. Продлевая интенции, процитируем эссе Евгения Всеволодовича Головина *“Артур Рэмбо и неоплатоническая традиция”*:

[Поэтому совершенно неважно, что он читал, а что нет - пространства, из которых происходит художественное "я", вряд ли населены книгами. Тем не менее, произведение Рембо не лишено сложных соответствий с традицией в нормальном понимании. В процитированном выше катрене, словно озаренном молодым античным солнцем,](#)

встречаются выражения сугубо герметические: "сердце твоих ушей", "человек истекает черной кровью.

<...>

Жрец, потеряв свою магическую силу, превратился в клерикала, герой-рыцарь, всем обязанный своей доблести и мужеству, превратился в дворянина, зависящего от своих предков и своего класса. Индивид стал распадаться на "сумму дискретных качеств", лишённые внутренней связи компоненты индивидуального микрокосма принялись объединяться в групповой и социальный макрокосм.[...] Как защититься против ударов разъедающих волн хаоса?

<...>

Тема деградации человека и конца "истинного бытия" разработана в поэзии задолго до французской революции. Две контрапунктических линии переплетаются в лирике семнадцатого века: прециозное воспевание женского тела и мрачная констатация тщеты и бессмысленности жизни, подчеркнутая драстическими описаниями смертных мук, inferнальных пыток и страшного суда. Красота героических подвигов и высокой добродетели сменилась красотой материальной, трагизм гибели души сменился трагизмом неизбежности физической смерти."

Журавлёв отвечает на вопрос в центральном фрагменте цитации категорическим «никак». Человек истекал чёрной кровью, пока, увы, совсем ничего не осталось; в любой конфигурации красота оказывается с тошнотворной червоточинкой, особенно, если её верифицировать с помощью так называемых современных средств; разъедающим волнам не обо что биться, - вокруг нас уже безбрежный и бездонный хаозмос, материальная изнанка имманентного традиции Океаноса-вечности; двойственность женского естества многократно начала и выиграла, когда мужское помыслило Ничто и в ничто обратилась. Миф? – он вольготно разместился в ландшафтах руинированного коллективного бессознательного, - страшнее которого Зверя неподобного нет. По крайней мере, современное [актуальное] искусство, в частности, азиатский кинематограф, нам только об этом и говорит. Самое скверное, что всё перечисленное – уже «старо́», и никаких альтернатив не предвидится.

А у тебя, дружок, что нового?



[ГАЛЕРЕЯ ВАНИ ЖУРАВЛЁВА НА DARKART.PP.RU](http://DARKART.PP.RU)