

«Я знаю, наверное, что я делаю, но я не знаю, что это: я делаю»

«Перевернутый предмет пригоден для живописи, ибо он непригоден в качестве предмета».

Георг Базелиц

В парижском Городском музее современного искусства с 22 октября по 5 января проходит выставка одного из самых знаменитых современных немецких художников — Георга Базелица. Эта выставка является звеном в обширной программе музея, направленной на освещение современной европейской и, в частности, немецкой художественной жизни. Здесь уже прошли с успехом выставки "Современное искусство Германии" (1981), "Кто, что, где? Взгляд на искусство Германии в 1992 году", были показаны работы Ансельма Кифера, Зигмара Польке, Томаса Шютте, Герхарда Рихтера.

На ретроспективной выставке во Дворце Токио представлено более восьмидесяти произведений Базелица. Это живопись, скульптура, станковые гравюры 1962—1996 гг. Отбор работ был произведен самим художником, неоднократно подчеркивавшим, что эта выставка — именно парижская и что она сильно отличается от недавно прошедших в Берлине и в Нью-Йорке. Париж для Базелица — не просто одна из европейских столиц, но место специфическое, связанное с годами юности и становления. Поэтому Базелиц отобрал для парижской выставки наиболее значимые и насыщенные живописные циклы, а также большое количество работ самого последнего времени.

Георг Базелиц (Ганс Георг Керн) родился в 1938 году в местечке Дойчебазелиц. Исключенный из Школы изобразительных искусств в Восточном Берлине за "социально-политическую незрелость", он эмигрировал на Запад и, распрощавшись навсегда со школой "социалистического реализма", стремительно и жадно прошел школу модернизма XX века, увлекаясь поочередно Малевичем и Кандинским, Сутиным и Нольде, Пикассо и американским абстрактным экспрессионизмом. Однако это были лишь первые впечатления свободы, лишь входение в "поле современности", самоосознание в качестве действующего лица мо-

Русская мысль - Париж - Георг Базелиц, 1996. - или «Мир наоборот» с 14.

дернизма. Затем произошло более точное самоопределение, и во многом благодаря Парижу, таким его фигурам, как Арто.

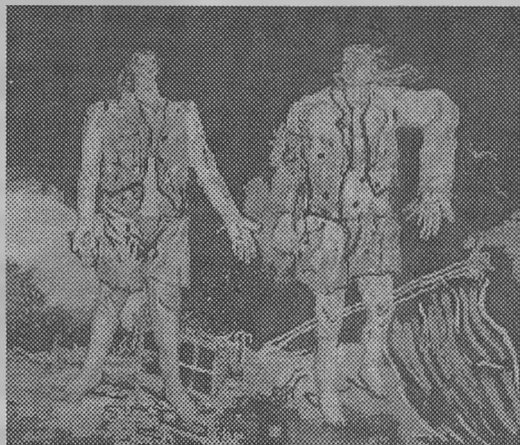
В 1963 году появилась его "Большая ночь", снятая с выставки за провокационность, — именно она и открывает нынешнюю ретроспективу. Одновременно Базелиц пишет "Пандемонический манифест", в котором типично модернистский пафос скандала и эпатажа смешан с предельным выражением отказа, протеста, национальной сублимации: "Плевки целой нации плавали в супе ее поэтов..."

Выставка построена по хронологическому принципу. За "Большую ночь" следуют несколько картин из цикла "Герои". Таково полотно "Большие друзья" (1965), парадоксальным образом разыгрывающее одну из фигур германского дискурса ("большие" — в значении "великие", "великая дружба", как, например, между Гете и Шиллером). На фоне "грязной" ночи, на пьедестале из горящих, искореженных обломков и поверженного красного знамени — два "великих", по всей видимости разнополых друга в расстегнутых шортах и куртках, босиком, с жестами, пытающимися имитировать патетику, на манер сломанных кукол. На формальном уровне художник совершает здесь открытие. Переписывая несколько раз картину, не смывая старого, не "добавляя", а именно переписывая "поверх", он выясняет для себя принцип "картины на картине" как фундаментальный принцип картины вообще: "Мы бесконечно пишем одну и ту же вещь поверх другой".

Создание картины превращается либо в рисование "поверх", либо в извлечение одного слоя из-под другого. В конечном сче-

те, главное, чтобы художника не заподозрили в создании произведения искусства: "Все, что я делаю, не имеет ничего общего с живописью".

Последовавшие за "Героями" "Картинные переломы" (1967—1969) представляют композиции из "обломков" (голова и торс, продолженные деревом, и горизонтально рас-



Большие друзья. 1965.

положенные ноги). При всей декларируемой чистоте формального поиска художника невозможно отделаться от ощущения очень конкретного исторического подтекста. Ярость живописного жеста (цикл картин "Лесорубы") стремится покончить со сходом изображаемого и изображенного, с живописью как воспроизведением видимого.

В стремлении лишиться живописную поверхность ее традиционной насыщенности смыслом (право и лево, верх и низ) Базелиц приходит, наконец, к радикальному решению — он переворачивает изображение. Не в силах избавиться от фигуративности, он освобождается по крайней мере от концепции картины как "зеркала-окна".

Одна из первых "перевернутых" картин, "Человек у дерева", была написана в 1969 году, и с этого времени мотив переверну-



Автопортрет с синим пятном. 1996.

тости становится своего рода подписью художника. "Базелиц? — А, это тот, у кого все вверх ногами!" Представляя собой один из вариантов традиционной для авангарда техники "остранения", прием "переворачивания" действительно обнаруживает в 1970-е годы свой значительный семантический потенциал.

Среди лучших на выставке — холсты из серии "Орел". Перевернутая птица едва угадывается в почти абстрактном изображении. Биение черных крыльев, фрагментарно-прерывистый ритм придают картинам этой серии лирико-романтический характер. Вместе с тем сам мотив орла не может не напомнить герб Третьего Рейха — но в перевернутом, перевернутом состоянии.

Портреты, над которыми Базелиц работает последние годы, как всегда, перевернуты. Но теперь эта перевернутость есть еще и перевернутость во времени. На портретах, сделанных нередко со старых фотографий, предстает сам художник ребенком, члены его семьи — схемы памяти, переносимой в иное пространство. С начала 1990-х годов художник работает не на мольберте, а на полу. Таким образом, ориентация картинного поля утрачивает в логике Базелица свой последний оплот — вертикальное положения самого художника в процессе работы.

Одна из наиболее выразительных работ последних лет — картина "Молокосос". Снабженная внутренней нарисованной на холсте рамой, картина изображает картину, то есть сама по себе является фикцией. Внутри изображенной картины — данный очерком перевернутый портрет юноши, из которого видным остается лишь контур подбородка, ибо даже в таком виде изображение кажется невозможным и замазывается поверх рисунка густым пятном краски пронзительно-химического зеленого цвета.

Представленная на выставке скульптура открывает другую сферу деятельности Базелица. "Модель для скульптуры", выполненная, как и все остальные скульптуры Базелица, при помощи пилы и топора, показана в зале, где по стенам висят его "Лесорубы". Выставленная в 1980 году на Бьеннале в Венеции, она вызвала острую полемику. Критики увидели в красно-зеленой раскраске статуи намек на флаг Третьего Рейха, а в жесте ее поднятой руки — намек на нацистское приветствие. Однако эта интерпретация была категорически отвергнута самим художником, указавшим, что жест руки следует связывать с изображением военного победителя в иконографии африканской скульптуры.

Именно в африканской скульптуре художник нашел опору для оппозиции европейскому академизму (еще один традиционный для модернизма XX века жест). Из африканского искусства Базелиц берет и технику деревянной скульптуры, оклеенной тканью с нарисованными краской деталями. В некоторых африканских племенах такие статуи изготавливаются в связи со смертью вождя ("Вещь с Азией").

Уже почти классический характер модернизма Базелица (даже в самых последних его работах) становится особенно ощутим на фоне другой выставки, открытой здесь же и посвященной сегодняшнему дню в искусстве Англии.

Выставка открыта каждый день, кроме понедельника, со вторника по пятницу — с 10 до 17.30, в субботу и воскресенье — с 10 до 18.45. Цена входного билета — 40 франков (льготный тариф — 30 франков).

ОЛЬГА МЕДВЕДКОВА

Париж