

Летучее искусствовзнание, пунктир



Галина Ельшевская

Летучее  
искусствознание,  
пунктир



НОВОЕ  
ЛИТЕРАТУРНОЕ  
ОБОЗРЕНИЕ

2026

УДК 7(091)(100)«19/20»  
ББК 85.03(0)6  
Е56

Редактор серии *Г. Ельшевская*

**Ельшевская, Г.**

Е56 Летучее искусствознание, пунктир / Галина Ельшевская. — М.: Новое литературное обозрение, 2026. — 416 с.: ил. (Серия «Очерки визуальности»).

**ISBN 978-5-4448-3017-8**

Легкомысленное слово «летучее», поставленное рядом с серьезным термином «ис искусствознание», отражают замысел этого сборника статей Галины Ельшевской — сблизить академический и популяризаторский способы говорить об искусстве, традиционно враждебные друг другу, и доказать, что свобода словоупотребления вовсе не противоречит научной фундированности исследовательских процедур. Среди вошедших в книгу статей разных лет: работы по искусствоведению — от истории одной картины Ильи Репина до андерграунда 1960-х; портреты художников — от Юрия Злотникова до Ирины Затуловской; рецензии на книги по визуальным исследованиям и даже тексты о детективах. Широкий кругозор автора и открытость самым разным культурным опытам отражают, как зеркало, саму суть современного искусства, для которого граница между высоким и низким давно уже размыта. Галина Ельшевская — искусствовед, историк искусства, независимый исследователь; автор многих статей и нескольких книг.

УДК 7(091)(100)«19/20»  
ББК 85.03(0)6

© Г. Ельшевская, 2026  
© Д. Черногаев, дизайн серии, 2026  
© ООО «Новое литературное обозрение», 2026

## Содержание

Предисловие . . . . .	7
I. Маргиналии . . . . .	10
Маскотерапия как искусство . . . . .	10
«В поисках русской харизмы» . . . . .	17
Владимир Овчинников и его параллельный Боровск . . . . .	24
Уходящая порнонатура . . . . .	31
II. Хрестоматия . . . . .	38
Возвращение неизвестного (о картине И. Репина «Не ждали») . . . . .	38
Уходящая натура. Пейзаж в XX веке . . . . .	49
Художник-романтик в мире и социуме . . . . .	59
Коллекционеры и меценаты— создатели искусства XX века . . . . .	67
III. Художественный процесс . . . . .	79
Минимализм как воля и как игра . . . . .	79
Коллаж из старых рецензий, или «Посторонние игры» . . . . .	86
Несколько гениев в ограниченном пространстве. К истории одного самоощущения . . . . .	100
1960-е: конфигурация пространства . . . . .	136
О советском экспрессионизме 1920–1930-х годов . . . . .	151
Михаил Рогинский. Московские жанры . . . . .	169
Про вещь для нас и еще для кого-то . . . . .	176
Уроки труда . . . . .	180
IV. Портреты . . . . .	196
Александр Кузькин. «Это белое. Это черное» . . . . .	196
Борис Кочейшвили, художник воздуха . . . . .	208
Ирина Затуловская . . . . .	218

Гариф Басыров . . . . .	224
Об Александре Ливанове . . . . .	246
Юрий Злотников в орбите своих «Сигналов» . . . . .	252
V. Графические эпизоды, бумажные сюжеты . . . . .	259
«Евгений Онегин» в иллюстрациях Андрея Костина . . . . .	259
«Язык пространства, сжатого до точки...».	
Лагерные миниатюры Михаила Соколова . . . . .	269
«Наш брат самец». Эротические рисунки Ивана Ефимова . . . . .	282
Семен Верховский. Беседы с Лионом . . . . .	296
Никита Родионов. «Памятники» из бумаги . . . . .	302
VI. Про умные книги (рецензии) . . . . .	308
Глаз тяжеловооруженный . . . . .	308
Теория искусства на грани нервного срыва . . . . .	322
Большие книги о не самых известных художниках . . . . .	340
VII. Вокруг детектива . . . . .	360
Случаи . . . . .	360
Ловцы зла . . . . .	383
Закон преступления . . . . .	394

# Предисловие

Публикация сборника статей живого автора — затея, неизбежно отдающая некоторой претенциозностью. Живой автор, как бы осознавая, что живым он будет не всегда, заранее желает представить публике свой итоговый портрет-резюме: очертить круг научных интересов и обозначить в этом круге главный сегмент, если таковой есть. Основная его проблема — проблема выбора того, что публикации подлежит. Текстов написано много, понятно, что в перспективе затеряться предстоит большинству, — но выбор мотивирован не только внутренним ощущением их иерархии и, соответственно, заботой о сохранности, но и тем, в качестве кого автор желает предстать перед вероятной аудиторией. В качестве человека науки, академического исследователя? популяризатора и просветителя? вообще стремится ли он обозначить круг своих профессиональных интересов как однородное поле или же не намерен стесняться тематического разброса, — с риском уподобиться Хлестакову, у которого «легкость в мыслях необыкновенная»?

Название книги уже отвечает на этот вопрос: пунктиру здесь не стать сквозной и жесткой линией. Всего понемногу: аналитических текстов, статей по истории искусства и откликов на искусство современное, монографических портретов художников (главным образом, графиков), рецензий. Впрочем, понемногу — не вполне «всего»: было невозможно (и нередко — к сожалению) поместить в сборник материалы, требующие большого количества иллюстраций, — даже при использовании квар-кодов. По иным причинам оставлены за бортом практически все тексты

просветительского свойства (в частности, опубликовавшиеся во множестве на ресурсе *arzamas.academy*), многочисленные публикации в журнале «Детская литература», весь корпус художественной критики, все статьи для энциклопедий и большинство каталожных и кураторских «персоналий», а из рецензий выбраны лишь те, чей предмет по-прежнему, как представляется, заслуживает рефлексии — каковая впрочем не случилась или случилась недостаточно. Зато включены статьи о детективах, существующие на границе филологии и журналистики (так что даже о цельности «видовой», искусствоведческой речь тут не идет), а также «маргиналии» — то есть тексты, словно бы и вовсе «проваливающиеся» в межрубрикационные пустоты. То, что этот раздел, обычно помещаемый в конце сборника, в данном случае сборник открывает, есть своего рода антииерархическая манифестация. Еще одна антииерархическая манифестация — в выборе персонажей для «крупных планов»: здесь, наряду со статьями о художниках известных, помещены и те, героев которых мало кто знает, — помещены исключительно из стремления эту ситуацию слегка откорректировать.

И последнее. При чтении своих старых работ всегда возникает сильнейшее желание их частично, а то и полностью, переписать. Автор — то есть я — этого не делал: немногие совсем точечные сегодняшние вторжения являются либо восстановлением исходного варианта (редакторские правки не всегда шли на пользу тексту), либо необходимой редукцией того, что было вызвано лишь сиюминутными условиями журнальной публикации. Там, где написанное требует понимания контекста (условий возникновения, состава выставки или проекта), публикация предваряется кратким пояснением; в иных случаях указываются лишь ее дата и первоначальное место выхода.

И по поводу иллюстраций: книги, выходящие в серии «Очерки визуальности», парадоксальным образом почти не предполагают визуального сопровождения — они рассчитаны на припоминание, а не на узнавание изобразительного материала. Это правило было декларировано при возникновении серии, и, конечно, оно отчасти лукавое: недостаточное количество иллюстраций, утверждаясь как программное, на самом деле связано с рядом обстоятельств «непреодолимой силы». Я прошу прощения у вероятных читателей, вынуждаемых на поиски упомянутых здесь работ в интернете: слишком многие вещи невозможно было представить даже посредством спасительных куар-кодов.

# I. Маргиналии

## Маскотерапия как искусство

*Опубликовано в книге Гагика Назлояна «Зеркальный двойник. Утрата и обретение» (М., 1994). Гагик Назлоян (1947–2016) — психотерапевт, основатель «Института маскотерапии», чей метод излечения душевнобольных состоял (в числе прочего) в том, что врач выступал в роли скульптора, создающего портрет пациента. Сразу замечу, что степень результативности метода в статье не рассматривается — для такой оценки требовалась бы репрезентативная статистика и иной уровень компетентности в целом.*

Свой метод лечения душевнобольных путем создания их скульптурных изображений доктор Назлоян назвал маскотерапией. Что сразу же вызывает вопросы.

Ведь маска есть способ сокрытия сущности — нечто внешнее, наложенное на лицо для того, чтобы истинное лицо спрятать, сменить. Личина, атрибут артистического — впрочем, равно как и магического, — лицедейства. Ассоциативно маска связана с принятием на себя роли некоего «другого»; между тем смысл общения врача с пациентом состоит в реабилитации, в восстановлении больным собственного утраченного облика. Может быть, точнее будет назвать это портретотерапией?

Точнее — а все-таки не вполне точно. Ибо портрет предполагает интерес к психической динамике, к изменчивости, из которой волей художника выделяется константа характера; «личность, — писал Герцен, — есть тождество с самим собою в перемене». В перемене — а стало быть, поверх зеркального сходства черт, но в усилиях самопостроения и самоориентации. Именно на эту протекающую



Гагик Назлоян за работой

во времени жизнь лица откликается портретист, осуществляя свой интеллектуальный синтез выбором стилистики и экспрессией формы. Здесь же установка, по видимости, обратная: зафиксировать тот стабильный, на уровне тактильной иллюзии, облик модели, каковой может быть ею опознан в качестве «двойника» — и в оправданной данной задачей «безынициативности» скульптурных голов опять обнаруживается нечто от маски, но уже иной — ритуальной или даже погребальной, застывшей над временными импульсами и неподвластной мимическим случайностям.

Странный эффект отчасти объясним непривычностью художественного стимула. Стремясь сломать авторитарную схему традиционного психотерапевтического контакта в цепочке «врач — больной», Назлоян меняет существо пары; теперь общаются портретист и модель — со всеми оттенками смыслов, которыми исторически насыщен этот диалог. То есть с противостоянием вплоть до борьбы и взаимным интересом вплоть до глубинного эмоционального вживания художника в чужую психику, до «заражения» ею. Катарсис, испытываемый пациентом по окончании работы (собственно, это и есть свидетельство того, что она завершена), в идеале означает выздоровление — болезнь как бы отдается другому «я», пластилиновому двойнику. При всей специфичности подобной реакции чисто эстетическое впечатление играет в ней не последнюю роль — и столь же важен эстетический эффект для врача, перевоплотившегося в художника. Уже по одному этому есть основание рассматривать маскотерапевтические скульптуры в контексте искусства.

Искусство, предназначенное для одного человека, — не нонсенс ли? Однако такая ситуация не столь уж уникальна. То есть она уникальна для Нового времени с его разветвленными и отработанными каналами функционирования продуктов творчества — через художественную и околосредотворенную среду, выставки и показы, через «публичность» в широком смысле слова. Между тем во времена более ранние никем не опосредованный контакт мастера с заказчиком оказывался нормальным и даже единственно возможным. Притом заказчик не предъявлял автору эстетических требований (точнее, эти требования не были отдельно отрефлексированы); он сознательно или подсознательно желал иметь вечного возвышенного двойника — возвышенность образа отчасти же гарантировалась самим актом творения. А в оценке сходства портретируемый руководствовался не одним лишь свидетельством зрения — здесь включался целостный и достаточно сложный комплекс самоидентификации.

В случае с психиатрическим больным этот комплекс заведомо нарушен — адекватное представление человека о себе искажено или утрачено. Портрет призван восстановить его, отчего в диалоге художника с моделью акцент смещается в совершенно не маркированную в нормальном диалоге зону рабочего процесса. От сеанса к сеансу происходит самопознание на уровне почти физическом, тактильном: самопознание как открытие собственного лица.

Здесь уместно сделать небольшое отступление и вспомнить эпизод, имеющий отношение к нашей теме. 1914 год; в кафе «Бродячая собака» Илья Зданевич читает доклад под названием «Раскраска лица», сопровождая его хэппенингом или боди-арт-акцией — то есть замазывая черной краской собственное лицо. Цель такой манипуляции — освобождение от себя самого, от власти рутинного

бытия, чтобы отдаться стихии раскрепощенного творчества. А чтобы освободиться от себя,

необходимо прежде всего уничтожить человеческое лицо — одно из противных пятен человеческого существа. Первое, что убивает лицо, — это раскраска, изменение природных черт... Творя, мы не можем принять жизнь, как она есть; ее необходимо декорировать, а поэтому... нужно начать с декорирования нашего лица, ибо оно противно в своем постоянстве.

Если грим дает возможность увидеть в себе другого, «чужого», то последующее смывание грима, вероятно, позволяет пережить момент вторичного самоотождествления, возврата к стабильному «я». В этом качестве макияж широко используется в лечебной практике Назлояна. И вроде бы тот же механизм должен действовать в портретах: человеку предстоит ощутить собственный образ как бы со стороны и в дальнейшем осуществить тонкий акт вытеснения «признаков болезни», предпочтения «больному двойнику» — себя здорового. Между тем портреты, насколько показывает опыт, дороги персонажам — и даже не как произведения искусства («вот как изобразил меня художник»), но как воплощения сущности («это я»). И возникает парадоксальная ситуация: если, по словам самого Назлояна, «портрет — место, куда уходит болезнь», то, очевидно, это вместилище болезни должно отторгаться освободившимся сознанием? — но этого не происходит. Быть может, такая реакция связана со стилистикой скульптур?

Их стилистика — опять же, по определению автора, — реализм. То есть реализм не в историческом, но в обыденном его понимании, подразумевающим как раз отсутствие специальных стилистических забот; реализм как честность по отношению к натуре, достоверность изображения. Выступая в роли художника, доктор Назлоян не

забывает о том, что он врач, и поэтому как бы не имеет права ставить перед собой концептуальных задач, которые отвлекали бы от задачи основной, лечебной. А эта задача формулируется сугубо прозаически: создать подобие. Оттого скульптура, а не живопись — для полноты иллюзии, включающей тактильные моменты. Оттого материал, для профессиональной скульптуры невозможный, — пластилин; кстати, невозможный не только в силу недолговечности, но и главным образом из-за того, что не обладает собственной выразительностью, лишен экспрессивных возможностей — а здесь в них нет нужды. Ибо создание подобия — это не создание портрета человека (с концепцией, с целостным, стилистически выраженным представлением о нем), а создание портрета человеческого лица. И это проблема не меньшая — то есть не умаляющая достоинство художника, — но существенно другая.

Потому что лицо — в отличие от характера — дано человеку как бы «до опыта»; в том, что оно — такое, нет ни вины его, ни заслуги. Но первое знание о себе — это знание о лице, отраженном в зеркале. Назлоян лепит зеркального двойника: не то, чему нужно соответствовать, но лишь то, что можно узнать, опознать. Из первоначального идеального овала (метафизически — из Мирового Яйца, из Ничто) рождается, по сути, слепок черт. Но не сам по себе рождается, а усилиями художника. И это в корне меняет дело.

Потому что художник, даже не ставя перед собой концептуальных задач — выразить характер, найти «идею личности» и прочих, — все равно есть главный герой разворачивающейся пластической драмы. Сколь бы ни были жестко функциональны его установки, процесс работы обнаружит, пусть и в свернутом виде, присутствие всех положенных творческих интенций. То есть в данном случае это будет проникновением и вживанием в строй чужой души — что на выходе должно дать автопортретный

элемент, ибо в портрете всегда есть нечто от модели и от автора. Но если цель — лишь продемонстрировать персонажу его физический облик (искаженный болезнью, не стоит забывать об этом), то автопортретность, лишенная возможности выразиться непосредственно, явит себя на самом глубинном и трудно различимом уровне — на уровне формы и стилистики.

Это форма, лишенная конструктивных импульсов, замкнутая на себя — как замкнуты на себя портретируемые. Неподвижность пластики, маскоподобная оцепенелость — не результат непрофессионализма, но лишь признак зараженности автора (вполне естественной) болезнями персонажей, так сказать, аутизмом натуры, которую он — уже в качестве врача — призван преодолеть. «Обычный» хороший портрет в изобразительном языке обнаруживает связь со временем, с его стилистическими нормами, — здесь же нарочитая архаичность манеры напрямую обусловлена спецификой моделей: перед нами люди, выпавшие из времени, из личных контактов и «родовых гнезд»; подобным же образом художник, отзываящийся средствами своего искусства на их душевную жизнь, оказывается в сложных отношениях с нынешним культурным пространством. Другое дело, что портреты как бы и не рассчитаны на укорененность в этом пространстве, не предназначены для публичного показа, — однако, даже будучи обречены на «интимное хождение» условиями необычного лечебного эксперимента (впрочем, и тут легко усмотреть ориентацию на архаические нормы отношений автора с героем), они тем не менее вправе претендовать на соотнесенность с кругом тенденций сегодняшней скульптуры — просто оттого, что безусловно принадлежат искусству, являясь продуктом художественного сознания и усилий. Но — не соотносятся: принадлежа искусству, в историю искусства не вписаны.

В таком парадоксе повинны, конечно, персонажи. То есть не они сами, а ситуации, вызвавшие к жизни скульптуры Назлояна. Ведь история искусства знает множество примеров с портретами душевнобольных, когда вживание автора в материал, неизбежно чреватое частичной идентификацией с героями, вовсе не отражалось на образном строе произведений. Знаменитые «труанес» Веласкеса — портреты шутов и карликов королевского двора; не менее известный цикл Теодора Жерико, созданный с натуры в больнице для умалишенных Сальпетриер... Но тот же Жерико, воплотивший здесь болезненный интерес романтизма к таинственному и непостижимому, к глубинам и безднам человеческой психики, не ставил своей задачей помочь моделям освободиться от навязчивых состояний — его, художника, эти состояния привлекали и завораживали. В данном же случае лечебная цель в приоритете; как признает сам Назлоян, «эстетические задачи при всей их полноте играют лишь подчиненную роль».

Впрочем, и эти слова нуждаются в комментарии. Вероятно, не подчиненную, но существенно иную: будучи врачом, в качестве художника Назлоян оказывается не вполне свободен — не свободен стремиться к самовыражению, искать новые и неожиданные пластические ходы. Его задача — научить больного видеть и ощущать свой стабильный облик — именно свой, а не домысленный, стабильный, а не размытый приемами, скажем, импрессионистической лепки или любыми другими формальными приемами. В результате он вынужден ориентироваться на стабильные же ценности скульптурной грамоты: мастеровитость, владение техникой, умение добиться абсолютного портретного сходства. Его портреты создаются для того, чтобы избавлять людей от ужаса психических болезней. То есть, можно сказать, для того, чтобы

моделировать и трансформировать реальность. Но сами они вполне закономерно подпадают под власть реальности и моделируются ею.

## **«В поисках русской харизмы»**

*Опубликовано в каталоге одноименной выставки, осуществленной в Музее Тропинина и художников его круга в 1995 году. Проект Евгения Габриелева состоял в параллельном экспонировании живописных портретов высших сановников Российской империи из собрания музея и специально выполненных им фотографий современных (тогдашних) политиков и членов Государственной Думы (Лужков, Жириновский, Хакамада, Лахова, Бабурин, Глазьев, Черномырдин и прочие). Анонс автора проекта: «...Я хотел создать фотографическую сагу, не предполагая описать всех действующих лиц, лишь стремясь найти для себя то харизматическое начало позирующих, которое делает бесконечным ряд исторических лидеров вне зависимости от их вековой принадлежности...»*

Рейтинг политика в известной степени исчисляется степенью узнаваемости лица. В репортажной массовке и крупным планом, с законопроектом и с теннисной ракеткой, в окружении коллег, конкурентов, любимых существ: каждая минута жизни освещена вспышкой чьей-то камеры — срочно в номер или в корзину, а потом и номер окажется в корзине. Что тоже не трагично, учитывая ту заведомую перспективу, где всё делается принадлежностью культурного слоя, и архив уже не будет альтернативой свалке. Ибо жизнь — временна, и еще более временна власть, а человек во власти — естественным образом временщик.

Но он хочет быть вечным — высокопарно говоря, взыскует вечности; и простая магия портретного удвоения способна утолить его тоску. Прежде в этих случаях обращались к живописцу, теперь достаточно фотоснимка.