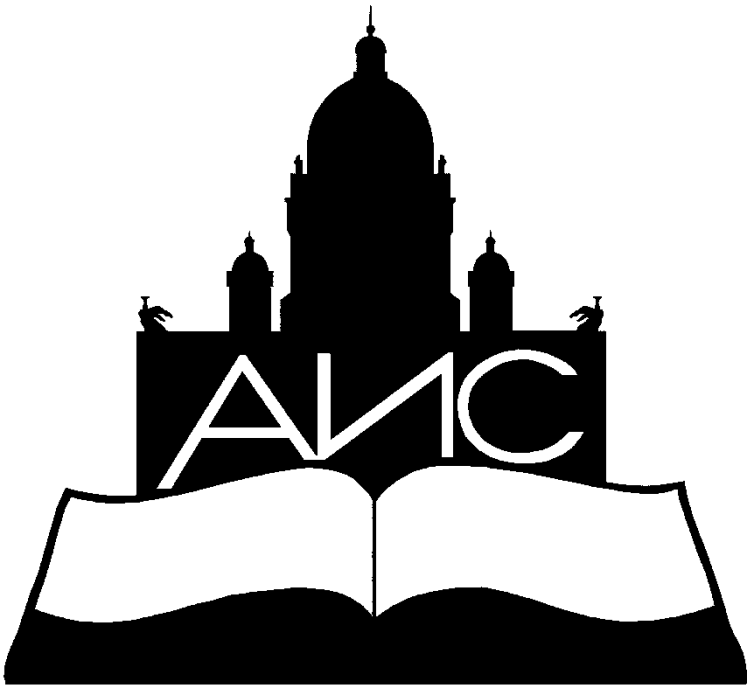
АССОЦИАЦИЯ ИСКУССТВОВЕДОВ (АИС)
ТВОРЧЕСКИЙ СОЮЗ ИСТОРИКОВ ИСКУССТВА
И ХУДОЖЕСТВЕННЫХ КРИТИКОВ РОССИИ

ПЕТЕРБУРГСКИЕ ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИЕ ТЕТРАДИ

ВЫПУСК 68



САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

2022

Составители: А. Г. Раскин, Н. Е. Фролова, Л. Н. Митрохина

Ассоциация искусствоведов (АИС)
Петербургские искусствоведческие тетради, выпуск 68.
Статьи по истории искусства. СПб., 2022. 272 с.

В сборники принимаются материалы только членов Ассоциации искусствоведов (АИС).

На обложке: «Послание через века». Памятный знак. Гранит. 3,65 × 2,40 × 0,9 м. Творческая группа: художник Э. П. Соловьева, искусствовед А. Г. Раскин, архитектор О. С. Романов. Установлен в честь 300-летия Санкт-Петербурга на Университетской набережной 25 октября 2002 года. На развороте гранитной книги высечены строки из поэмы А. С. Пушкина «Медный всадник», посвященные Санкт-Петербургу. Фото Л. Н. Митрохиной.

На первой странице: Логотип Санкт-Петербургского отделения Международной Ассоциации искусствоведов (АИС)
Авторы: художники Н. Дьякова, Д. Титов и Л. Митрохина.

ISBN 978-5-906442-32-1

Все публикуемые сборники размещаются на сайте «ПИТ-АИС-СПБ. Петербургские искусствоведческие тетради» — ais-spb.ru.

© Ассоциация искусствоведов, 2022.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ И СОСТАВИТЕЛЯХ СБОРНИКА, ЧЛЕНАХ ТВОРЧЕСКОГО СОЮЗА ИСТОРИКОВ ИСКУССТВА И ХУДОЖЕСТВЕННЫХ КРИТИКОВ МЕЖДУНАРОДНОЙ АССОЦИАЦИИ ИСКУССТВОВЕДОВ

Бахтияров Руслан Анатольевич — искусствовед, кандидат искусствоведения, специалист по координации научной работы Государственного Русского музея, член Союза художников России, доцент Центра инновационных образовательных проектов СПГХПА им. А. Л. Штиглица, действительный член Петровской Академии наук и искусств (ПАНИ), лауреат Премии ПАНИ за верность России. Дипломант ПАНИ, Союза художников России и Международного университета. Удостоен благодарности Президиума Российской Академии художеств и медали «Достойному» (2015). Автор книг, учебных и учебно-методических пособий и статей по отечественному искусству XIX–XXI веков и творчеству современных художников.

Берандр Зинаида Александровна — концертмейстер, культуролог, преподаватель фортепиано, педагог по вокалу. Интересуется историей мирового искусства и историей зарубежной и русской музыки.

Григорьянц Елена Игоревна — библиограф, культуролог, психолог, кандидат философских наук, доцент кафедры рекламы и связей с общественностью СПбГУП. Специалист по современному искусству, искусству Петербурга, книге художника, экслибрису и другим формам печатной графики, психологии творчеств, рекламе.

Гусейнова Юлия Михайловна — искусствовед, дизайнер, участник Международной конференции «Три века русского искусства в контексте мировой культуры» 2020, выступала с докладом «Возникновение и развитие стеклянной скульптуры в середине XX века в СССР в контексте творчества В. И. Мухиной».

Дашкова Марина Евгеньевна — искусствовед, референт государственной гражданской службы РФ 2-го класса, член Санкт-Петербургского Союза художников секции критики и искусствоведения. Награждена медалью «В память 300-летия Санкт-Петербурга».

Дмитренко Анатолий Фёдорович — историк-музеевед, историк искусства, художественный критик, куратор художественных выставок в России и за рубежом, кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник Государственного Русского музея, профессор СПГХПА им. А. Л. Штиглица, член Союза художников России, член Союза журналистов, действительный член Петровской Академии наук и искусств (ПАНИ), почетный член Российской Академии художеств (РАХ). Медаль РАХ «Достойному», Серебряная медаль РАХ, Золотая медаль СХ России «Духовность. Традиции. Мастерство», лауреат премии ПАНИ «За верность России». Государственные награды: орден «Знак почета», медали; заслуженный работник культуры РСФСР. Лауреат премии Правительства Санкт-Петербурга в области литературы, искусства и архитектуры. Награжден дипломами и грамотами МК СССР, РСФСР и РФ; СХ СССР и РФ. Печатается с 1957 года. Автор более 500 публикаций в области художественной критики и истории искусства, более 100 радио и телепередач по изобразительному искусству.

Зулумян Арутюн Георгиевич — искусствовед, киновед, журналист, куратор, член творческого союза художников России, член союза литераторов России, член международной федерации журналистов IFJ, член союза журналистов Армении, член союза художников России (ЮНЕСКО), участник и куратор многочисленных выставок и кинофестивалей, в том числе в Санкт-Петербурге, Москве, Армении, Арцахе, Грузии, Германии, Франции. Автор многочисленных статей для каталогов, киножурналов, журналов по искусству и проектов международного значения. Преподавал историю мирового кино в институте

кино и театра, преподавал современное искусство и журналистику в университете. Жил в Ереване, Москве, Тбилиси, Марселе. С 2017 года живет в Санкт-Петербурге.

Кашаверская Юлия Ивановна — архивист, техник-строитель, член Всесоюзного Общества Охраны Памятников Истории и Культуры (ВООПИиК). Автор более 30 публикации в научных сборниках КГИОП; Краеведческих записках; сборнике Н. А. Львов «Жизнь и творчество. Архитектурное наследие»; Энциклопедии «Три века Санкт-Петербурга»; сборнике «Страницы истории отечественного искусства» (Русский музей); сборнике «Таврические чтения» (2009, 2016, 2019); сборнике «Тихоновские чтения» (2018, 2020); сборнике «Девятые Пюхтицкие чтения» (Куремяэ, Эстония, 2020); сборнике лучших произведений конкурса «Неизвестный Петербург» (2020); «Петербургские искусствоведческие тетради»; в журналах: «София»; «АРДИС»; «Художественный вестник»; «Зодчий. 21 век». Участник научных конференций, в том числе международных. Имеет Благодарность губернатора Санкт-Петербурга Г. С. Полтавченко.

Левандовский Сергей Николаевич, псевдоним Стратанович — искусствовед, журналист, доцент федерального государственного образовательного учреждения высшего образования «Санкт-Петербургский госу-дарственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина при Российской Академии Художеств», действительный член Петровской академии наук и искусств, член Союза журналистов Санкт-Петербурга и Ленинградской области, член комиссии по критике и искусствознанию Союза художников РФ, член Санкт-Петербургского Союза художников России, член бюро секции критики и искусствознания Санкт-Петербургского СХ, лауреат Золотой медали Союза художников РФ.

Лягачев Олег Александрович, псевдоним Хельги Лужин, Лягачев-Хельги — русский художник (абстракционист, нонконформист, экспрессионист), окончил в 1968 году Академию художеств, факультет истории и теории искусства, интересуется семиотическими теориями Ч. Пирса и Ч. Морриса, автор своеобразной знаковой системы, названной им «семиотическое искусство», работал экскурсоводом в Эрмитаже. Темы предыдущих публикаций: Врубель, Васильев, Филимонов. Участник множества выставок, в том числе в Париже, Лионе, Санкт-Петербурге, США. Автор пяти романов и семи поэтических сборников. Персональная выставка в Арт-центре «Пушкинская-10» с 17 ноября по 23 декабря 2012 г. В 2014 году: персональные выставки в IFA (Невский пр., 60) и в галерее «Борей» (4-я выставка в 2016 году), издание книги стихов «Катарсис». Проживает за рубежом в Париже.

Матей Виктория Евгеньевна — доктор биологических наук. Проживает в США.

Микайлова Ирина Геннадиевна — историк искусств, доктор философских наук, профессор, кандидат педагогических наук, преподаватель Санкт-Петербургского Гуманитарного Центра просвещения, член Санкт-Петербургского Философского общества, автор многочисленных научных трудов по истории искусства, формированию художественных пространств и стилей в переходные периоды социокультурной эволюции, по искусству и специфики цивилизаций, динамики качественных трансформаций художественной деятельности и художественной культуры, эстетические идеалы и специфика цивилизаций.

Миненков Сергей Васильевич — историк-искусствовед, член Союза художников России, член Петровской Академии наук и искусств (ПАНИ). Автор и составитель многочисленных выставочных проектов и публикаций, в том числе вступительных статей к каталогам, книгам и буклетам. Постоянный участник выставок СХ в СПб.

Митрохина Людмила Николаевна, псевдоним Вага Вельская — поэт, член Союза художников России, член бюро секции критики и искусствознания СПб СХ, член Российского Союза профессиональных литераторов (СПСЛ), автор ряда искусствоведческих эссе, статей и монографий о творческих личностях современности, в том числе книг «Древо Жизни», «В поисках себя», о незрячем художнике Олеге Зиновьеве «Золотое сечение судьбы», «Уроки Тьмы», «Хроника Лёлькиных аллюзий», «Неизбывное», «Пьесы для старого чемодана». Соавтор з. д. и. РФ А. Г. Раскина в монографиях «Скульптор Швецкая — классик реставрации», «Строгий талант», «Ирина и Юрий Грецкие» и др. Автор 13 поэтических сборников, 12 пьес. Дипломант, призер, лауреат 10 литературно-поэтических всероссийских и международных конкурсов, в том числе Германского Международного литературного конкурса «Лучшая книга года» за книгу «Золотое сечение судьбы» (2015) и поэму «Исповедь гардеробщицы» (2020, Берлин-Франкфурт); лауреат звания «Мастер» (2018); почетный член и поэт Клуба любителей искусства Русского музея. Составитель сборника статей АИС «Петербургские искусствоведческие тетради».

Начев Дмитрий Анатольевич — художник-живописец, магистр по направлению «Педагогическое образование», образовательная программа «Живопись», преподаватель в ЧОУ ВПО «Санкт-Петербургском институте искусств и реставрации» и в Международной школе дизайна (СПб), член СПб Союза художников, член Международного Союза педагогов-художников, участник выставок в Москве и СПб Союзе художников: «Молодость Петербурга» (2016), «Осень-2016», «Весна-2018», «Молодость Петербурга» (2018). В 2020: «Вид из окна» (Москва), VI международной выставки творческих работ педагогов-художников «Мир без войны» (Москва), галерея «Арт-холл» выставочного центра «Эрмитаж-Выборг», «Арт-География Санкт-Петербурга», «Лето-2020».

Парыгин Алексей Борисович — художник (живописец, график, художник книги), автор двух монографий по истории шелкографии и более 70 статей по вопросам современного искусства, кандидат искусствоведения, участник более 200 выставок и международных конференций, член Союза художников России, арт-директор мастерской авторской печати *AP-TM Printmaking*. Преподавательская работа в ВУЗе с 1995 года. Основной предмет исследования и эксперимента — знак как коммуникативная составляющая современного социума.

Раскин Абрам Григорьевич — поэт, искусствовед, Заслуженный деятель искусств Российской Федерации, член Союза художников России, Председатель правления Санкт-Петербургского отделения Творческого союза историков искусства и художественных критиков международной ассоциации искусствоведов (АИС), Вице-председатель Санкт-Петербургского Общества акварелистов, автор более 650 печатных работ по истории искусства, архитектуры и о современных художниках, автор двенадцати поэтических сборников и книг стихов «Исповедное» (2012) и «Души биенье» (2014). Награжден Золотой медалью СХ России «Духовность. Традиции. Мастерство». Составитель сборника статей АИС «Петербургские искусствоведческие тетради».

Смирнова Вера Георгиевна — писатель, искусствовед, кандидат искусствоведения, автор более четырех десятков искусствоведческих статей, в том числе, начиная с 2006 года в «Петербургских искусствоведческих тетрадях». Тематика публикаций охватывает проблемы зарубежного искусства XIX–XX вв. Член Российского Союза профессиональных литераторов, автор нескольких сборников прозы, в том числе: «В стиле ретро» (СПб.: Любавич, 2011), «Пустячки» (СПб.: Любавич, 2012), «Двое» (СПб.: Любавич, 2013), «Бедные леди» (СПб.: Любавич, 2014), «Шум времени» (СПб.: Любавич, 2015), «Мир полон Богом» (СПб.: Любавич, 2015), «Блаженная нищета» (СПб: Любавич, 2016), «Ни о чем» (СПб.: Любавич, 2017), «Тихие радости» (СПб.: Любавич, 2018).

Соловьёва Вера Андреевна — литератор, искусствовед, член Многонационального Союза Писателей (МСП), член-корреспондент Международной академии информатизации, член международного русско-немецкого общества «Друзья Дома Ольденбургских», почетный член Клуба любителей искусства Русского музея, организатор и участник научно-практических конференций, куратор фотовыставок, автор книг по валеологии и эзотерике, автор публикаций по вопросам этнокультурного пространства.

Фролова Нина Ефимовна — искусствовед, член Санкт-Петербур-гского Союза художников России, заведующая отделом зарубежных связей Санкт-Петербургского Союза художников России, секретарь-референт Санкт-Петербургского отделения Творческого союза историков искусства и художественных критиков международной ассоциации искусствоведов (АИС), автор-составитель альбома «Поиски самовыражения. Живопись. Москва–Ленинград, 1965–1990» (США, Колумбийский музей искусств), автор вступительной статьи книги-альбома «Гавриил Малыш. Живопись» (Бельгия). Составитель сборника статей АИС «Петербургские искусствоведческие тетради».

Чжан Биюнь — художник-живописец, кандидат искусствоведения, доцент Санкт-Петербургского государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина. Китайская Народная Республика (КНР), г. Ханчжоу, провинция Чжэцзян, Чжэцзянский технологический университет, кандидат наук. Профиль работы — Чжанский университет. Преподаватель Колледжа искусств при Технологическом университете Чжэцзян, участник выставок в Ханчжоу. Персональные выставки в Государственном музее искусств РК им. А. Кастеева г. Алмата и в Павлодарском областном художественном музее республики Казахстан в 2018 году. Высшее художественное образование получено в Китае.

Чудиновская Тамара Геннадьевна — искусствовед, старший научный сотрудник отдела живописи второй половины XIX–XXI вв. Государственного Русского музея. Участник выставочной деятельности ГРМ.

I

Анатолий Дмитренко
Руслан Бахтияров

ПОСТИГАЯ МИР…

Именно таким, постигающим мир, представляется нам — и таким всегда был на самом деле трагически ушедший от нас в 2021 году Сергей Николаевич Левандовский, человек поистине редкого дарования. Видеть и знать — не догматически, но каждый раз обращаясь к истокам… Скорее, это были открытия в искусстве и в любом жизненном явлении; открытия принципов образования в художественном вузе, где он преподавал и где проводил удивительно продуктивные занятия со студентами. Сергей Николаевич открывал для окружающих не только основы, необходимые в искусствоведческой работе, но и те направления, куда молодой человек, окончивший творческий вуз, мог бы устремить свои интересы.

Постичь неведомое — вот в чем, как нам представляется, была его заветная цель. И не для того, чтобы ярче проявить свои уникальные способности перед кем-то, но выказать интерес ученого, человека, которого интересовали и обычные вещи, и проблемы бытия. Широта его научных и профессиональных интересов была удивительной и поистине уникальной. Об этом красноречиво свидетельствует название последней статьи Сергея Левандовского в сборнике «Петербургские искусствоведческие тетради»: «К. А. Тимирязев и художники. Живопись и фотоискусство», посвященной роли знаменитого российского естествоиспытателя в развитии художественной фотосъемки. Как горько произносить эти слова: «был…», «последняя статья…». Увы, беспощадная пандемия вырвала из наших рядов и его самого, и жену, удвоив трагедию ухода людей из мира, где они ясно и увлеченно жили, творили, созидали.

Надо учесть, что способности Сергея Николаевича были поистине уникальными. Одному из авторов статьи в свое время доводилось брать его в группу представителей Союза художников РСФСР для участия в проведении выставок по всей стране. Мне (А. Д.) выпало заниматься вместе с Левандовским именно регионом Сибири. Надо ли говорить об этом потрясающем крае, где сейчас, увы, так часто случаются пожары и другие природные бедствия. Встречи с художниками, входившими в регион Сибири и всегда открытыми

к общению, были по-настоящему удивительными и незабываемыми. Как-то под Барнаулом, мы увидели простой стол с заботливо приготовленным угощением. После просмотра по очереди подходили художники, ставили свои работы на мольберты, и требовали не похвалы, а серьезного разговора, чего, как правило, не было в так называемых культурных центрах. Нельзя не вспомнить случай, когда я (А. Д.), взяв работу одного из художников, ничего не сказал ему в качестве замечания. Автор промолвил: «Как нехорошо… Вы не нашли в картине ни одного недостатка. Так не бывает». И здесь Сергей Николаевич благостно принял место критика, которое я ему уступил, и нашел-таки эти недостатки. В этом тоже было его открытое, честное художественное видение, которое в данном случае вновь оказалось безупречным.

Уникальные особенности Левандовского-критика запоминались каждому, кто встречался с ним в Сибири, где он нашел свою тему, свой мотив, о котором писал постоянно, или в городах на средней Волге, куда он поехал (правда, не сразу). Он вполне мог и в Китае предстать как один из ведущих специалистов-искусствоведов из Советского Союза. По-своему он был всемогущим на стезе художественной критики. Ведь Сергей Николаевич щедро делился со всеми окружающими знаниями и умением анализировать отдельные произведения и целые творческие явления. Он не просто занимал должности, но и реализовывал свои обязанности — всегда на высоком профессиональном уровне! Для него выполнение таких должностных поручений было подлинной жизнью в искусстве. И все эти достоинства, проявляясь в его научных достижениях, всегда органично соединялись с его поведением. Так было в случаях, где он, словно стесняясь чего-то, приходил на наш семинар «Методика анализа и интерпретации художественных произведений» для аспирантов и магистрантов Академии им. А. Л. Штиглица в Русский музей. Он был членом бюро секции критики и искусствоведения, и здесь выступая одним из самых просвещенных, если не самым просвещенным человеком.

Не будем воспевать осанну Сергею Николаевичу, у которого, как и у большинства других людей, разумеется, были свои недостатки. Но, даже осерчав на него, никто не мог выговорить ему, например, за сильное опоздание. Стоило ему улыбнуться и сказать: «Ну, бывает», — все вопросы и претензии уходили сами собой, ведь ничего злонамеренного в его поступках не было и не могло быть.

Возможно, многое в характере Сергея Николаевича и в его отношении к искусству было связано с его судьбой — ведь он происходил из шляхетского рода, которому пришлось выдержать самую тяжелую степень репрессий. Однако он был убежденным советским человеком, честным даже до прямолинейности, поборником реалистического искусства. Вспоминается случай, когда кто-то из выпускников Академии художеств, сказав на защите в отношении развития творчества Иосифа Александровича Серебряного: «Преодолевая завалы соцреализма…», — получил от выступавшего рецензентом Сергей Николаевича, а затем и от экзаменационной

комиссии заслуженную тройку. Подобная жесткость оценки была обусловлена вполне объяснимым недоумением: как молодой человек позволял себе говорить так о времени, когда И. А. Серебряный выезжал в командировки на фронт или в партизанские базы, где снайперы и летчики становились не просто моделями художника, но самыми настоящими его друзьями и единомышленниками?

Сергей Николаевич мог с легкостью «сорваться» и в других случаях, когда видел огульную оценку реализма, где эпитет «социалистический» намеренно пристегивался с целью опорочить определенное произведение, его автора или само явление. Как руководитель дипломных работ, Сергей выступал на защитах так, что даже отмечая достоинства своего подопечного, никогда их не преувеличивал. И не только потому, что старался быть объективным в оценках, но и потому, что и в других случаях умел называть вещи своими именами. Он не ругал, но показывал уважение к проделанной работе, и честно говорил, что именно было сделано не так. Хотя, надо заметить, сам Сергей Николаевич порой так увлекался составлением отзыва рецензента, что не всегда предъявлял комиссии этот отзыв в распечатанном виде. Иногда мне (А. Д.) могли передать написанную его беглым неразборчивым почерком бумагу, которую нужно было зачитать. Хорошо зная, что он имел в виду, приходилось буквально на ходу расшифровывать его почерк... Однако каждый его отзыв рецензента, в конечном счете, был принципиальной оценкой, проделанной студентом работы. И. главное, это всегда была оценка по существу, без утомительного, а зачастую вовсе ненужного перечисления глав и разделов, демонстрирующего лишь то, что автор якобы знает содержание прочитанного, но не раскрывающего его смысл или уровень научной подготовки (такого отношения к составлению отзыва, кстати, не терпел и наш друг Николай Николаевич Громов).

Сергей Николаевич всегда преподавал очень увлеченно, обладая великолепным образным языком и мастерством, емкостью профессиональной оценки. О том, что его замечания были обращены к тому, что нужно доработать или учесть, свидетельствует тот отзыв, который он дал на автореферат младшего из авторов этой статьи. Несмотря на то, что по регламенту отзыв должен был занимать не более двух страниц, текст, подготовленный Сергеем Николаевичем, оказался значительно бóльшим. И главное здесь не в количестве страниц, но в стремлении подробно обозначить наряду с достоинствами и недостатками диссертации вектор дальнейшего развития ее темы. Речь не только о живописи блокадного Ленинграда, которую Сергей Николаевич советовал рассмотреть в более широком историко-художественном контексте, но и о других страницах истории зарубежной культуры, которые затрагивались студентами — теми, кому посчастливилось получить Левандовского в качестве рецензента. Убеждены, что не только конкретные замечания и советы, но и сам стиль изложения заставляли студента или аспиранта внима-

тельно вчитываться в текст, путь небольшой, но всегда побуждавший к поиску и открытию.

Сергей Николаевич был настоящим патриотом своей Родины — безо всякой благостности, не выкрикивая «ура», но всегда с большим проникновением говоря о художниках-реалистах, искренне любивших Отечество и высоко ценимых на Западе, где уважительно относятся к мастерству замечательных советских живописцев. Сергей Левандовский, без преувеличения, был целым миром, миром естественным, наполненным поиском. Это была настоящая полнокровная жизнь, где он, словно повторяя Пикассо, (но и в отличие от него) искал и обязательно находил нужные слова. Именно так произошло, когда ему надо было написать отзыв на выпускную работу магистрантки из Якутии, посвященную деревянной архитектуре Сибири. Он дал такой блестящий отзыв, будто всю жизнь занимался и якутской культурой, и сибирским градостроительством... Объективность и проницательность оценки здесь и во многих других рецензиях на работы выпускников творческих вузов достигалась солидной эрудицией, познаниями, которыми зачастую не обладали люди, имевшие кандидатскую или докторскую степень.

Увы, сложилось так, что Сергей Николаевич не посчитал нужным защитить кандидатскую диссертацию. Но профессионализм ученого далеко не всегда определяется наличием той или иной степени или звания, хотя здесь само перечисление регалий. Доцент Государственного академического Института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина, член Союза художников России и Союза журналистов СПб и Ленинградской области, действительный член ПАНИ, он участвовал в работе Комиссии по искусствознанию и критике Правления СХ РСФСР и других комиссий — республиканских и союзных. Но главное его призвание заключалось в том, чтобы быть неутомимым искателем — не ради получения некого патента на свое открытие, но для того, чтобы постигать мир, огромный и прекрасный, хранящий свои тайны. Таким его запомнили многие, включая студентов и педагогов из Самары и Тольятти, где обсуждение результатов пленера, посвященного созданию живописных портретов ветеранов войны в год 65-летия Победы (а также вопросов искусства волжского региона в целом), было перенесено в мастерскую одного из тольяттинских художников и в непринужденной обстановке продолжалось до позднего вечера.

В каждой публикации Сергея Николаевича, пусть даже совсем небольшой, есть *открытие*, обращенное к читателю. Если посмотреть на различные подготовленные им издания и статьи, сразу станет понятной широта его эрудиции. И когда в последние годы выходили сборники АИС, мы неизменно искали среди авторов статей фамилию «Левандовский». В появлявшихся здесь его публикациях не было никакой отсебятины и похвальбы, а тем более — самолюбования. Великолепный историк искусства, критик, педагог и просто настоящий друг. Перечисленные профессиональ-

ные качества особенно ярко проявилось в научных статьях и в отзывах, включая рецензию на нашу монографию и учебно-методическое пособие, изданные в канун 75-летия Великой Победы.

Нельзя было не восхититься ясным, истинно русским языком Сергея Николаевича — например, читая его книги о знаменитом художнике-баталисте Митрофане Борисовиче Грекове, который был возвеличен и при государе, и при Советах. В конечном счете, главным для Сергея Николаевича всегда оставалось то самое *открытие,* о котором уже не раз говорилось в нашей статье. И ему, пожалуй, особенно важно было знать, что, после раз сделанного открытия в одной области, его ждали новые обретения и в других сферах. Мир полон неожиданностей. Надо лишь оглянуться окрест, чувствовать и знать, ощущать в себе ученого, не потрясая докторскими степенями. Ведь и в самом разговоре о том или ином предмете из разных эпох и явлений, Сергей Николаевич находил некую неразгаданную тайну и способ ее раскрытия.

Хочется вновь склонить голову перед этим человеком, который всегда желал быть другом — и получал друзей в ответ. Мы полагаем, что не только у авторов статьи, но и у всех, кто близко знал Сергея Николаевича, эта утрата ничем не заполнится. Боль утраты терзает и не уходит… Тяжело принять эту потерю и расстаться с Сергеем Николаевичем, которого мы знали и любили.

Сергей Левандовский
Сергей Миненков

ПАМЯТИ КОЛЛЕКЦИОНЕРА ДАНИЯЛА АСЛАНОВИЧА ХАДЖИЕВА (1951–2021)

Сергей Левандовский

Данный материал посвящен незаурядной личности и общественной деятельности известного коллекционера и мецената, члена-корреспондента Петровской академии наук и искусств, заместителя главного редактора газеты «Эльбрусские новости» Д. А. Хаджиева (02.08.1951–23.04.2021).

Благодаря его усилиям не только Кавказ, но и Москва, Петербург, центральные регионы России знакомились с разносторонним и самобытным творчеством художников Кабардино-Балкарии.

Авторы-составители не претендуют на полноту охвата материала, связанного с его трудами. Это лишь первый подступ к изучению столь значительного для культуры КБР, да и всей России, явления, которое впоследствии несомненно вызовет пристальный интерес специалистов. Будучи тесно связаны с Даниялом Аслановичем на протяжении многих лет и имея с ним доверительные отношения, мы сочли своим долгом заложить прочную документальную основу для последующих изысканий.

Даниял Хаджиев: *«Лучше гор могут быть… только горцы»*

Народ, живущий у подошвы Эльбруса, отличается
своей верностью, красотой и храбростью.
Л. Н. Толстой

С глубоким прискорбием восприняли знавшие Данияла Аслановича Хаджиева известие о его неожиданной кончине. Он оставил по себе много хороших дел и самую добрую память. С Даниялом мы были не только знакомы, но и дружны долгое время, встречались и в Петербурге, и у него в Тырныаузе.

Знаю его как высокообразованного человека, гуманитария, эрудита, осведомленного во многих областях философии, религии, поэзии, искусства и науки, а также как коллегу-единомышленника и надежного товарища по Петровской Академии наук и искусств, членом которой он состоял. Даниял гордился своим личным знакомством с директором Эрмитажа академиком Борисом Борисовичем Пиотровским, однажды даже привез ему археологические находки-артефакты из балкарского селения Бедык.

Особенно большое внимание Д. А. Хаджиев уделял изобразительному искусству, и его без преувеличения можно назвать одним из крупных знатоков современной живописи и графики, меценатом и коллекционером, полу-

чившим благодаря своей бескорыстной, увлеченной и целенаправленной деятельности широкое признание не только на родине, в Кабардино-Балкарии, но и далеко за пределами своей республики, в том числе в Петербурге, где он в свое время получил разностороннее образование, а также и в Москве.

Это произошло в первую очередь в результате неутомимой выставочной деятельности, направленной на пропаганду и утверждение лучших достижений национального искусства. Еще в 1991 году совместно с петербургским искусствоведом и собирателем Сергеем Васильевичем Миненковым (благодаря которому в середине 2000-х и состоялось наше знакомство) им была организована в Москве, в Центральном Доме художника, крупная выставка произведений Николая Ефименко, которая представила его как выдающегося художника Северного Кавказа.

С тех пор Д. А. Хаджиевым было проведено более двадцати выставок, в том числе в Петербурге, не говоря уже о Нальчике и Тырныаузе, где в редакции газеты «Эльбрусские новости» при заинтересованном содействии главного редактора Зухры Газаевой им устроена доступная для широкого круга посетителей первоклассная постоянная экспозиция произведений из собственного обширного собрания, насчитывающего до 1500 живописных и графических работ. (Часть работ экспонируется также во Дворце культуры).

Здесь представлены такие мастера, как Сулейман Будаев, Александр Поляков, Хасан Тлупов, Матгери Анахаев, Виктор Соловьев, Мухтар Узденов, Руслан Шамеев, Анатолий Жилов, Ибрагим Занкишиев, Лиуан Ахматов, Владимир Бакуев и многие другие, завоевавшие, подобно народному художнику КБР Андрею Колкутину[1] или народному художнику КБР, почетному члену РАХ Борису Гуданаеву, широкую известность и за пределами республики и вышедшие на международный уровень.

Величавая природа Приэльбрусья, осененная горделивой сияющей вершиной высочайшего пика России и Европы, получила отражение во многих пейзажах местных мастеров. Глядя на иные полотна, вспоминаешь строки А. С. Пушкина:

И в их кругу колосс двуглавый,
В венце блистая ледяном,
Эльбрус огромный, величавый
Белел на небе голубом.

Многие вещи были Даниялом буквально спасены от гибели, как, например, часть наследия человека трагической судьбы, инвалида детства, безвременно погибшего в результате несчастного случая Валерия Аслановича Курданова (1943–1992), одного из первых профессиональных балкарских художников, холсты которого «хранились» в родном селе художника Кенделен где-то на чердаке, в пыли[2].

В нелегкие, даже критические для культуры перестроечные времена он поддерживал участливым словом и, самое главное, делом, материально, снабжая их кистями и красками, многих местных художников, сердечно ему бла-

годарных за помощь. Среди них одно из первых мест занимает Николай Ефименко, который реализовался и состоялся как большой мастер во многом благодаря Данияла Хаджиеву. Персональные экспозиции Н. И. Ефименко уже после кончины автора с успехом прошли во многих городах, о нем издана составленная Д. А. Хаджиевым при непосредственном участии С. В. Миненкова интереснейшая, богато иллюстрированная книга воспоминаний и материалов, отразившая жизненный и творческий путь крупного мастера живописи и графики 1960–1980-х годов.

Мне довелось участвовать в открытии выставок Николая Ефименко в Петербурге в 2009 году и в Нальчике летом 2014 года, в вернисажах персональной выставки Сулеймена Будаева в столице Кабардино-Балкарии, в залах Национального музея, которая произвела чрезвычайно сильное впечатление и получила широкий общественный резонанс среди публики и в средствах массовой информации. По просьбе Данияла написал статью «Серенада "Долины журавлей"» о групповой выставке местных художников Тырныауза, состоявшейся осенью 2014 года, аннотации к выставкам А. Полякова, М. Анахаева, С. Будаева, с которыми лично встречался, а также для экспозиции В. Светлова во Владимире, где побывать, к сожалению, не удалось.

В марте 2015 года в Тырныаузе прошла подготовленная Д. А. Хаджиевым выставка, приуроченная к трагической дате в жизни балкарского и карачаевского народов, их депортации военных лет.

Очень многое сделано этим бескорыстным человеком, шутившим о себе, что его высшее образование можно расценить как совершенное недоразумение («Как мот и транжир мог стать финансистом!» — его слова) для сохранения ценного наследия местных мастеров и всемерной популяризации их творчества, его переполняли масштабные планы и замыслы. Одним из этих планов, который был назван «программой-минимум», был проект устройства представительный выставки в московском ЦДХ высокохудожественных достижений карачаево-балкарских мастеров, которым, по мнению коллекционера и антрепренера, «есть чем блеснуть».

Задумано было подготовить солидное издание о творчестве С. М. Будаева, и уже велись переговоры с петербургским издательством «Петрополь» в лице его директора, художника Андрея Кугаевского, однако по независящим от Данияла обстоятельствам пришлось эту идею отложить. «Сейчас по прочтении твоего письма посмотрел в Интернете картины Сулеймана Будаева, — писал мне в июне 2014 года давний товарищ по работе в Русском музее, а ныне академик РАХ, заслуженный деятель искусств Российской Федерации Олег Александрович Кривцун, автор многих трудов по эстетике и психологии искусства. — Да, очень интересный художник. Красивый Эльбрус у него — снежные пики незаметно переходят в абстрактные фигуры. И золотая осень – тоже листва множится, стекает вниз декоративно-абстрактной массой. Картин его в Интернете немного, но впечатление —

что он настоящий, самобытный. Хорошая у тебя получится статья о нем. Перешли мне почитать, когда выйдет альбом».

Даниял очень любил поэзию и музыку, дорожил взаимодействием наших культур. Помню, как листал у него монографию о замечательном портретисте Петре Захарове-чеченце, которому покровительствовал генерал А. П. Ермолов. А с каким вдохновением читал он любимые пушкинские строки! «Муза Пушкина как бы освятила давно уже на деле существовавшее родство России с этим краем», — писал В. Г. Белинский. Для многих Кавказ и его жители горцы были воплощением самобытности и свободолюбия. Недаром Исаак Бабель, посещая балкарские селения, возвращался уставшим, но наполненным разнообразными впечатлениями, и с восхищением говорил: «Какой народ! Сколько человеческого достоинства в каждом пастухе!»

Д. А. Хаджиев гордился тем, что национальные мотивы вдохновили Милия Балакирева на создание яркой и темпераментной ориенталистской музыки — фортепианной фантазии «Исламей», которую композитор в шутку называл своей «Иерихонской рапсодией». Им была создана и «Песня Селима» на слова лермонтовского «Измаил-бея», и симфоническая поэма «Тамара» по его же стихотворению. Впоследствии восточные» темы повлияли на подобные образы А. П. Бородина и Н. А. Римского-Корсакова.

Даниял рассказывал: «Помню, как в одной из книжек обратил внимание на размышления Василия Кандинского о взаимном соответствии цвета и музыки. Позднее, мне не раз доводилось наблюдать, как художники пишут свои полотна, включив запись какой-нибудь мелодии. Один из близких мне людей, Николай Ефименко, многие свои картины писал под произведения Бетховена. Глядя сегодня на его картины, я понимаю, что Кандинский был прав: музыка действительно может отражаться в живописи, как в зеркале, и сегодня, когда я выстраиваю экспозицию, стараюсь подобрать визуальный ряд под определенную мелодию. Например, для выставки, которая готовится сейчас, я выбрал Сергея Рахманинова».

В одной из бесед Даниял Хаджиев поведал: «В конце 1980-х – начале 90-х годов я мог позволить себе ездить по стране и покупать картины в разных галереях. В ту пору у меня был вязальный цех, затем строительная фирма, и я неплохо зарабатывал. Но все до копейки я тратил на приобретение картин. Они стоили очень дорого — от 100 рублей за небольшой этюдик. Если сравнить с нынешним состоянием рубля, то эта сумма равна примерно 100 тысячам. За некоторые картины и по семь тысяч приходилось выкладывать — теми еще деньгами...

С этими моими разъездами связан один забавный случай. В 1989 году вместе со своим консультантом Сергеем Миненковым я поехал в Кишинев. В тамошней галерее отобрали около 100 работ, примерно на 170 тысяч рублей. С собой таких денег у меня не было и, по возвращении домой, я пошел в банк, чтобы перечислить указанную сумму в Кишинев. В банке были удивлены и спросили: «За что вы перечисляете такие деньги?» Когда я ответил, что за

картины, они долго не могли поверить. В конце концов, в платежном поручении написали: «За художественные плакаты».

До сих пор храню купленные в то время работы замечательных молдавских художников — Михаила Статного, Ивана Ковтя, Александра Сырбу, Юрия Хоровского, Валентины Бахчеван и многих других». Даниял не раз подчеркивал, что в его коллекции нет картин, которые оставляли бы его равнодушным. Недаром свои выставки он называл собственным автопортретом: «Это я!» «Один художник берет профессионализмом, другой — трогательной наивностью, иной – своей сверхэмоциональностью». Все картины были ему дороги, и поэтому он отказывался назвать какого-то одного особенно любимого художника.

В свое время, в интервью Ибрагиму Гукемуху для «Русской планеты», Д. А. Хаджиев сетовал на то, что у городского и районного бюджета нет возможности выделить соответствующую площадь для хранения, реставрации, оформления и экспонирования картин из его коллекции, и при этом все же не терял надежды на благоприятный исход, на то, что найдутся люди, способные добиться положительного решения проблемы. Хочется верить, что его пожелание со временем все-таки исполнится. Ведь. как говорил Даниял, «лет через пятьдесят эта коллекция будет иметь большую ценность, и эстетическую, и материальную».

Используя яркие образы Михаила Киреева — поэта, тесно связанного с Кабардино-Балкарией, хочется выразить надежду, что увлечения и дела Данияла Хаджиева были «необходимы его народу, как воздух, как зори, алеющие над снежными вершинами, как тропы, ведущие к чистым ключевым родникам, как посвист крыльев вольных птиц, парящих над скалами…»

Как бы предвидя то, что произойдет через столетие, когда на берегах Баксана будет открыто крупнейшее месторождение полезных ископаемых и редкостных руд, М. Ю. Лермонтов писал:

И железная лопата
В каменную грудь,
Добывая медь и злато,
Врежет страшный путь.
Уж проходят караваны
Через те скалы,
Где носились лишь туманы
Да цари орлы.

Остается добавить, что Даниял Асланович Хаджиев — человек исключительной душевной щедрости, благородства и доброжелательности, и притом невероятной скромности — достойный представитель богатейшей и древней культуры народов Северного Кавказа, завоевавший глубокое уважения своей неустанной, разнообразной и многосторонней гуманитарной просветительской деятельностью. Его уход из жизни — большая потеря для культуры и искусства Балкарии и неоценимая утрата для всех, знавших этого

по-суфийски[3] немногословного, неспешного, но на мгновение становящегося артистичным, искрометно-игривым, в основном же внимательного, очень высокого человека с возвышенными помыслами. К нему вполне применимы слова балкарского поэта — певца гор и государственного деятеля, председателя Президиума Верховного Совета Кабардино-Балкарской АССР с 1967 по 1985 гг., Максима Геттуева: «Вечный пленник высоты».

Ведь недаром Данияла называли «Тырныаузским Идальго», намекая на явное внешнее и внутреннее его сходство с Дон Кихотом…

Благодаря этому человеку и я прикипел душой к родным для него местам, можно даже сказать, породнился с ними, и уже по-новому прочел и прочувствовал давно известные мне строки ленинградского поэта Дмитрия Толстобы:

Я женюсь на девушке-балкарке,
Бурку, саблю где-нибудь достану,
До рассвета в бурке на байдарке
Стану с ней кататься по Баксану…

«Я много читаю мистической литературы, — рассказывал Даниял. — В одной из книг прочел, что наиболее удобное место для жизни находится в квадрате на пересечении сорокового и сорок пятого меридианов с сороковой и сорок пятой параллелью. Знаете, что находится в центре этого квадрата? (42,5 × 42,5). Наш город Тырныауз! [в прошлом поселок Нижний Баксан, с 1958 г. Тырныауз, — в переводе «тесное ущелье»]. Шамбала находится не на Памире, — утверждал Хаджиев, — а у нас, поэтому здесь так много художников и других выдающихся людей».

Навсегда останутся в душе дни, проведенные с Даниялом Аслановичем в Тырныаузе, в редакции газеты «Эльбрусские новости», среди собранных им картин, общение с друзьями, совместные поездки с его преданным спутником, водителем Алимом Махмутовичем Хаджиевым, в Приэльбрусье, на водопады в Чегемском ущелье, к родникам Долины нарзанов, в Высокогорный Государственный заповедник (самое экологически чистое место Кабардино-Балкарии), в Нальчик, в Пятигорск, посещение музея М. Ю. Лермонтова и памятника поэту у горы Машук, встречи и беседы с ним в Питере, восхождение по строительным лесам к реставрируемому плафону работы К. П. Брюллова в главном куполе Исаакиевского собора, завершенному после кончины мастера П. В. Басиным. походы в Эрмитаж, на выставки, в мастерские художников…

Не раз мы созванивались с Даниялом, – всегда хотелось поздравить его по случаю праздников, снова услышать его голос, его неспешную речь с особенными, неповторимыми интонациями. Иной раз писал ему сообщения по телефону, и в ответ получал лаконичный восклицательный знак. Однажды удостоился целых трех восклицаний!!! Это было необыкновенно и трогательно. Порой, находя интересную и редкую фотографию, связанную с Кавказом (горец в национальном облачении на улицах довоенной Москвы, художница на этюдах у кавказских вершин), отсылал изображение для Данияла по электронной почте в редакцию «Эльбрусских новостей».

Из афористичных его высказываний особенно запомнились остроумно перефразированные им слова из песни Владимира Высоцкого: «Лучше гор могут быть только… горцы!» Приглушенный голос Данияла, его характерные интонации порой возникают в сознании, и как замечательно, что он сохранен для нас в прекрасном документальном фильме «В мире искусства: Коллекционер Даниял Хаджиев», прошедшем 7 сентября 2018 года (Россия 1. КБР), где он доверительно рассказывает о себе на балкарском, но есть титры и на русском.

Живой образ Данияла Аслановича запечатлен и в видеофильмах «Коллекционер Д. Хаджиев» (студия «Эльбрусоид», август 2013), «На свете все пройдет, на свете все меняется» — о выставке, устроенной им в Тырныаузе к 100-летию Кайсына Кулиева (ВГТРК КБР, 2017), здесь он показывает и комментирует «Портрет поэта» В. Курданова, картины Н. Трындыка, а К. Валиханов говорит о выставке, о самом коллекционере.

Бережно храню переданные Даниялом после смерти художника Сулеймана Будаева его великолепные этюды, а также подаренные им из своей богатой библиотеки издания — каталог выставки Союза художников Кабардино-Балкарской республики, посвященной 50-летию творческой организации, со вступительной статьей Неонилы Сундуковой, а также книжку стихов Арсения Тарковского.

Искусствовед Жаухар Аппаева писала в связи с организованной Д. А. Хаджиевым выставкой Сулеймана Будаева, что этот удивительный художник «жил в мире, который сопрягался с реальным лишь в узкой бытовой сфере, его же духовная субстанция парила над физическим миром. Он создавал при жизни «райские сады», будто надеясь и после ухода в другой мир наслаждаться их красотой и гармонией».

То же самое с полным основанием можно сказать и о Данияле Аслановиче (если только пренебречь его умением элегантно и даже фасонисто одеваться). Поэтому, перефразируя высказывание Наполеона Бонапарта, можно утверждать, что мы знали «лишь профиль» этого человека, полностью же он как личность до конца не раскрыт. Цельному представлению о нем служат и столь много говорящие нам фотографии, сделанные при близком общении с Даниялом, которые способны живо передать и донести его манеру держаться, его задумчивость, его обычную сдержанность и неожиданную пылкость, увлеченность искусством, его юмор, его внимание и доброту, то обаяние, которое неизменно привлекало и навсегда покоряло всех знавших его людей.

Примечания

---

[1] «В искусстве Андрея Колкутина поражают оригинальность и современность, с которыми он входит в традицию... Смешивая далекое и близкое прошлое, Колкутин соединяет одновременно почти исчезнувшую традиционную Русь с самой смелой, самой прогрессивной

Россией. Он возобновляет прерванную речь... Главный вопрос — произойдет ли в настоящее время суровая встреча творений Запада и Востока и породит ли она плодотворные взаимовлияния». (*Элен Лассаль, главный хранитель Музея Пикассо, Париж).*

[2] Валерий Курданов был и поэтом. Он писал:

Я хочу красоту показать
Я хочу доброту показать
Я хочу суету показать
Слепые увидят!

Я хочу в пустоту сказать слова
Я хочу в никуда сказать слова
Я хочу никому сказать слова
Глухие услышат!

[3] Считают, что слово «суфи» происходит от греческого «софия» (мудрость). Цель суфизма — воспитание совершенного человека, свободного от мирской суеты, способного возвыситься над негативными качествами своей природы. «Суть суфия — светящийся магнит. Не для себя свеча его горит». Суфизм вдохновлял последователей, раскрывая глубинные качества их душ. Он сыграл большую роль в развитии этики, эстетики, литературы и искусства. «Суфизм означает, что ты ничем не владеешь, и ничто не владеет тобой» *(Сумнун).* «Суфий — это день, не нуждающийся в солнце, это ночь, не нуждающаяся в луне или звездах, это отсутствие, которое не нуждается в присутствии» *(Абу'л-Хассан 'Али ал-Харакани).*

Сергей Миненков

Посвящение Даниялу Хаджиеву

Даниял Хаджиев... Произносишь это имя, и в памяти сразу возникает образ яркого, неординарного человека, настоящего кавказца по духу. Еще при жизни, и это не будет преувеличением, он стал легендой Кабардино-Балкарии.

Основное пространство, с которым связана его жизненная судьба — это Баксанское ущелье Северного Кавказа. Хотя родился он в Казахстане, родным его местом было балкарское село Бедык. От этого селения ущелье при дороге вверх все больше сжимается горными хребтами, и в конце пути упирается в подножье белоснежного Эльбруса. Эти красивые картины гор, меняющиеся с каждым километром, дополняются быстротекущей и каменистой рекой Баксан.

Такая природная символика во многом была созвучна личности Даниала, его гордой и благородной натуре. Не такой простой была его жизненная дорога, извилистая и тернистая, но она все время поднималась ввысь! Одна из последних выставок из коллекции Хаджиева так символично и называлась — «Через тернии к звездам». Трудно представить, что больше не увидишь теперь его знакомый силуэт на Эльбрусском проспекте города Тырныауза, напоминающем в своем названии крик журавля. Были в жизни Хаджиева и другие города — Нальчик, Москва, Ленинград — Санкт-Петербург, но Тырныауз — это его судьба.

Здесь прошла его юность, здесь он набирался жизненного опыта, здесь он определился со своей главной целью — коллекционированием произведений изобразительного искусства. Это был город шахтеров, выросший

в послевоенное время вместе с могучим вольфрамо-молибденовым комбинатом, крупнейшим по добыче этих ископаемых в СССР. В 1980-е годы город расцвел, была создана развитая городская инфраструктура, которая включала в себя сферу досуга и образования. Сколько километров Даниял прошел по нему из одного конца города в другой? Я счастлив, что ходил с ним по этому городу не раз по разным поводам, но я всегда чувствовал свою сопричастность. Мы с ним в эти моменты были в одной лодке!

Он — человек-гора, но его можно сравнить и с айсбергом — настолько он в своей внутренней жизни многогранен и одновременно недоступен. Мои воспоминания о нем и о наших встречах с ним — это один из малых фрагментов его большой личности.

Я познакомился с ним в Русском музее, где мы встретились летом 1989 года. Он показывал мне на цветных слайдах (были такие снимки на фотопленках) работы балкарских художников, предлагая сотрудничество. Уже тогда меня удивила его немногословность, поэтому наше общение проходило в основном на уровне глаз. Он смотрел на меня своими глубокими и выразительным глазами, а я отвечал ему, стараясь быть, как визави, односложным. Не думал, что эта встреча будет иметь продолжение. Но в сентябре того же года я оказался в Кабардино-Балкарии, и мы начали с ним большую творческую деятельность.

На основе коллекции изобразительного искусства, которую Даниял собирал с начала 1980-х годов, мы сделали с ним девять выставок в Москве, Нальчике и Санкт-Петербурге. Особенно запоминающейся была выставка произведений художника Н. Ефименко в Москве в бурлящие дни августовского путча — ГКЧП. Казалось бы, в такие дни — какие выставки?! Но мы открыли ее 22 августа 1991 года, в победный день Б. Ельцина. И это была наша победа над обстоятельствами!

Еще одна знаковая выставка из коллекции Данияла прошла в 2009 году в петербургском музее нонконформистского искусства. Здесь было спокойнее, «бурлила» живопись Ефименко и художественное сообщество Питера. Между этими выставками мы часто встречались как в Тырныаузе, так и на берегах Невы. Совместно ездили в Кишинев, знакомясь с молдавскими художниками, дважды были в Волгограде, посещая Капустин Яр — родину его любимого художника Николая Ефименко. Было много других важных и менее значимых, но в человеческом плане всегда ценных событий.

Были поездки в горы, были гуляния под незабываемым звездным небом, были пикники, посиделки с художниками, разговоры о жизни и искусстве, и везде душою компании был Даниял, настоящий центровой. А сколько ярких историй было рассказано им самим! Слушать его было всегда увлекательно. Он был замечательным, неповторимым рассказчиком, несомненно, у него были артистические данные. А как он красиво танцевал!

Я помню его в разных состояниях души — от радостно-возбужденного, поэтически-окрыленного в последние годы советского времени, когда рожда-

лись надежды, и он занимался проектом строительства своей галереи искусств в центре Тырныауза, до деловито-озабоченного и спокойно-рассудительного в 90-е годы, уже с другим отсчетом времени.

Однажды я провел с ним сутки в его родном селе Бедык. Эти ощущения, мои чувства незабываемы. Нам некуда было спешить, и это неспешное течение времени, словно тягучее масло, обволакивало нас, превращая в каких-то растительных сущностей. Мы ходили по окрестности рядом с его родительским домом, ели груши, висящие на одном из деревьев в саду. Это был конец ноября. Был удивительно умиротворенный день, и, казалось, Даниял сам излучал это состояние. Раствориться так в природе, жить с ней в едином движении мог только он. Даниял царил, парил в пространстве, как птица, и гармония не покидала его никогда. И это, несмотря на его болезнь — диабет, с которой он прожил практически всю свою сознательную жизнь.

В 2000-е годы его фигура все больше приобретала черты величественности, лишенной суеты. Были ли у него когда-нибудь сомнения? — я не знаю. Он никогда не выглядел растерянно-потерявшимся, оставаясь по-суфистски (не пофигистски, что важно!) немногословным, но внутренне убежденным, словно знающим, чем все закончится, пророчески ощущающий это! Он, несомненно, много знал и чувствовал, и был ближе к естеству жизни, чем многие из нас — большей частью зашоренных. Поэтому он был ближе к простому человеку, чувствовал его на уровне «подкорки», и народ тянулся к нему. Он уважал этих людей, что выделяло его из общего круга.

Иногда я удивлялся: откуда они являлись к нему в съемную квартиру на Эльбрусском проспекте за «манной кашей», собственноручно сваренной Даниялом утром в большой кастрюле. И это в самом деле была почти «небесная манна», — с таким удовольствием она поглощалась посетителями! Как пусто будет теперь не только в культурной среде Тырныауза!

Был еще один эпизод в нашей совместной истории с Д. Хаджиевым. Впрочем, это не эпизод, а настоящее событие, организованное им по случаю моего длительного пребывания в Кабардино-Балкарии в конце 1995 года. Об этом можно было бы не писать, но Даниялу нравилось устраивать праздники. Ему многое удавалось, и тот вечер забыть невозможно. Все было сделано им легко, непринужденно, искренне и по-кавказски радушно. Для нас, группы художников из Нальчика и Тырныауза, Даниял приготовил, безусловно срежиссированный им, последний аккорд этого праздничного вечера.

Мы вышли, ведомые им, на стилобат — верхнюю плоскость цоколя Дворца культуры, и перед нашим взором открылось ночное небо с мириадами светящихся звезд! Это было невероятно красиво и впечатляюще! И мы долго стояли, зачарованные этим космическим зрелищем!

На уровне рационального Данияла не понять. Он жил в другом измерении. Жил, что говорится, на грани... Поэтому легко ушел из этой жизни, достойно им прожитой, соскользнул с грани и исчез в облаках, которые, как

известно, рождаются в ущельях. Как быстро все проходит... но Горы, к счастью, остаются! Даниял очень любил поэзию, особенно русскую классику. Я часто слышал в его исполнении эти известные строчки А. С. Пушкина:

На свете счастья нет, но есть покой и воля,
Давно завидная мечтается мне доля —
Давно, усталый раб, замыслил я побег
В обитель дальнюю трудов и чистых нег.

Говоря о поэзии, нельзя не упомянуть и балкарских поэтов, которых Даниял, как настоящий балкарец — сын гор, знал и любил[1]. Он часто цитировал стихи Кязима Мечиева и Кайсына Кулиева. В его исполнении они всегда звучали очень музыкально. Он блестяще передавал их напевность, душевность и особую проникновенность, свойственную большим кавказским поэтам.

В 1993 году после выставки в Музее ИЗО я провел вместе с Даниялом вечер в Нальчике в гостях у начинающего поэта Муталипа Беппаева. Мы читали друг другу стихи, рассказывали разные истории, и вечер незаметно перешел в ночь, но разойтись было невозможно. Царило какое-то особое воодушевление, сравнимое с восторгом. В конце нашего длительного застолья я получил в подарок книжку стихов М. Беппаева «Эльбрус — белокрылая птица» с запоминающейся дарственной надписью поэта. Эта книжка особенно дорога мне, она связана с моими поездками на Кавказ, а все яркие впечатления от них я получил благодаря щедрой и благородной душе Данияла Хаджиева.

О Данияле еще будет написано много. Но сейчас, в начале Марафона памяти Хаджиева важно подчеркнуть, что он жил ради искусства и для искусства. В этом было его высшее предназначение, и хотя сам Даниял творчески не создал ни одного художественного произведения, он умел то, чем не обладают многие, — он умел видеть, слышать, чувствовать, страдать, любить, радоваться всей гамме многообразных явлений, что дает нам искусство, что дает настоящее творчество!

Античный философ Платон в одной из своих характеристик понятия Любви говорил, что «любовь — это желание вечно обладать прекрасным!» К этому, несомненно, стремился Даниял Хаджиев, ментально и духовно, и это стало, как думается, для него мостом, поднявшим его над обыденностью, открывшим дорогу к подлинной Красоте и, возможно, к Вечности.

Автобиография

Хаджиев Даниял Асланович родился 2 августа 1951 года в селе Чемалган Алма-Атинской области в крестьянской балкарской семье. Отец — универсальный сельский работник, мать — домохозяйка. В семье три брата и три сестры. Все семейные. Старший брат — директор малого пред-

приятия по выпуску стройматериалов. Младший — глава администрации села Бедык Эльбрусского района. Сестры — домохозяйки.

В 1957 году наша семья переехала в совхоз «Эльбрусский» Баксанского района, где я окончил восьмилетнюю школу. После окончания школы несколько лет работал в совхозе посезонно. В феврале 1970 года поступил в Тырныаузский вольфрамо-молибденовый комбинат учеником электрика, где получил квалификацию по этой специальности.

В 1974 году закончил вечернюю школу и поступил на очное отделение ленинградского Финансово-экономического института. В свободное от учебы время работал электриком в Эрмитаже, Русском музее и Музее этнографии. В библиотеках названных музеев много читал об искусстве и культуре народов СССР. Тогда же определилось желание коллекционировать картины и произведения прикладного искусства.

В 1979 году, закончив учебу, был приглашен работать на знаменитый завод «Электросила» — но не пошел. Вернулся на Кавказ, в Тырныауз, где работал в различных учреждениях экономистом. В 1980 году стал председателем Горплана Тырныаузского горисполкома, в 1981 — старшим контролером-ревизором Горфинотдела, в 1983 году — начальником планового отдела Тырныаузского Продснаба. В 1984 году был экономистом планового отдела Тырныаузского горно-металлургического комбината, затем там же исполнял обязанности главного бухгалтера.

В 1988 году организовал кооператив, осуществлял предпринимательскую деятельность. До 1995 года работал экономистом в кооперативе «Турна», затем в малом предприятии «Ада». Все свободные средства вкладывал в искусство. Материальные возможности позволили начать создание первой в Карачае и Балкарии частной коллекции. Стал приобретать картины и произведения прикладного искусства, устраивал экспозиции, за свой счет снял о тырныаузских художниках два видеофильма, которые были показаны по Санкт-Петербургскому телевидению и всероссийскому Второму каналу.

Сейчас мое собрание насчитывает около 700 картин и более 300 этюдов, рисунков, офортов и предметов декоративно-прикладного искусства мастеров Северного Кавказа и других регионов России, всего свыше 1000 экспонатов.

В последнее время занимаюсь организацией и проведением художественных выставок, которые проходят практически ежегодно. Две крупные выставки прошли в Москве в Центральном Доме Художников и на Петровских Линиях, одна в Петербурге на Пушкинской-10, пять выставок — в Нальчике. Позднее провел десятки выставок в музеях КБР, Ставрополья (в Пятигорске, Кисловодске). Коллекция продолжает постоянно пополняться.

Март 1996 г.

Дополнения к Автобиографии

Как пострадавший от политических репрессий по национальному признаку (в 1944 году его семья была сослана в Казахстан), Д. А. Хаджиев получил реабилитацию 13 ноября 1994 года.

1 января 1999 года он был принят на работу в редакцию газеты «Эльбрусские новости» в качестве заместителя главного редактора и оставался на этой должности до конца жизни. Общий трудовой стаж насчитывает около полувека (трудовая книжка выдана 7 февраля 1970 года).

31 марта 2015 года в Теберде состоялись VII «Крымшамхаловские чтения по проблемам карачаево-балкарской культуры», проводимые ежегодно в день рождения великого просветителя карачаевского народа Ислама Крымшамхалова. Лауреатом медали за 2014 год стал Даниял Асланович Хаджиев, награжденный в номинации «Общественная деятельность» как первый меценат, в течение двадцати лет (1994–2014 гг.) беспрерывно осуществлявший на личные средства выставки мастеров изобразительного искусства карачаево-балкарского народа.

Д. А. Хаджиев поддерживал дружеские и деловые связи с различными музеями страны. Так в 2017 году он подарил Историко-архитектурному музею-заповеднику в Елабуге (на родине И. И. Шишкина) картины двух балкарских художников, Лауреата Государственной премии КБР в области литературы и искусства Ибрагима Хусеевича Джанкишиева (р. 1940) и Заслуженного художника Российской Федерации, лауреата Национальной премии «Русская галерея XXI век» Умара Крым-Гериевича Межева (р. 1947).

Подытоживая славный жизненный путь видного деятеля кабардино-балкарской и карачаевской культуры Данияла Хаджиева, можно сказать, что его речи не расходились с делами, и тем большее значение приобретало каждое произнесенное им слово. Говорил он афористично, причисляя себя к тем, кого сам называл «наши Саввы — Морозов, Мамонтов». Как писал основоположник балкарской литературы Кязим Мечиев:

Хорошее слово — твой разум и голос,
И солнце твое, и луга,
Души твоей сказка, земли твоей голос,
Огонь твоего очага! ...
Хорошее слово с тобою смеется,
С тобою грустит в трудный час.
Мы жизнь покидаем — оно остается
И служит живым после нас.

Основные выставки из коллекции Д. А. Хаджиева

Стало доброй традицией, что раз в год Даниял Хаджиев устраивает нам праздник — вот такое буйство красок и разнообразие манер, стилей и жанров. Спасибо ему за такое бережное отношение к художникам, за заботу о них — и о нас. Все, что он делает, он делает не для себя, а для народа Кабардино-Балкарии.

Мухадин Кумахов,
министр культуры КБР

Многие из представленных на выставке работ стали настоящим открытием не только для зрителей, но и для нас, художников. Спасибо Даниялу Хаджиеву за его работу.

Геннадий Темирканов,
председатель Союза художников КБР

1. Выставка произведений Н. Ефименко. Москва, ЦДХ, август–сентябрь 1991.
2. Выставка произведений художников КБР, Молдавии, Санкт-Петербурга из коллекции Данияла Хаджиева. Живопись, графика, декоративно-прикладное искусство. Нальчик, Кабардино-Балкарский музей изобразительных искусств, октябрь 1993. — 40 работ.
3. Выставка произведений Н. Ефименко. Нальчик, Кабардино-Балкарский фонд культуры, ноябрь 1994 – январь 1995.
4. Выставка произведений С. Будаева. Нальчик, Государственное учреждение культуры «Кабардино-Балкарский музей изобразительных искусств», февраль 1996.
5. Выставка произведений Н. Ефименко. Нальчик, Государственное учреждение культуры «Кабардино-Балкарский музей изобразительных искусств». Март 1996.
6. Совместная выставка произведений из коллекции Д. Хаджиева и собрания Фонда культуры. Нальчик, Кабардино-Балкарский фонд культуры, октябрь–ноябрь 1996.
7. Выставка из коллекции Д. Хаджиева. Нальчик, Национальный музей КБР, август–сентябрь 2000.
8. Персональная выставка живописи Валерия Курданова. (1943–1992). К 65-летию со дня рождения. Август 2007. Нальчик, Государственное учреждение культуры «Кабардино-Балкарский музей изобразительных искусств». — 67 работ.
9. Выставка произведений Н. Ефименко. Санкт-Петербург, Музей нонконформистского искусства, февраль–март 2009.
10. Выставка произведений Н. Ефименко. Нальчик, Кабардино-Балкарский фонд культуры. Ноябрь 2009.

11. Выставка, посвященная Дню возрождения балкарского народа. Картины художников Кабардино-Балкарии из частных коллекций Курмана Отарова и Данияла Хаджиева. Нальчик, Музей изобразительных искусств. Март 2011.
12. Персональная выставка работ А. К. Полякова. Тырныауз, Дворец культуры им. К. Кулиева. 2011.
13. «Многоцветье». Выставка-продажа картин и изделий мастеров изобразительного и декоративно-прикладного искусства. Май 2013. Тырныауз. Дворец Культуры им. Кайсына Кулиева.
14 Персональная выставка произведений Сулеймана Будаева. Нальчик, Музей изобразительных искусств им. А. Л. Ткаченко. Ноябрь 2013.
15. «Левый марш». Выставка произведений Николая Ефименко к 80-летию художника. Нальчик, Национальный музей КБР. Июнь 2014.
16. Персональная выставка живописи и графики Александра Полякова «Красочная метафизика Приэльбрусья» из коллекции Данияла Хаджиева. Нальчик. Государственное казенное учреждение культуры «Кабардино-Балкарский музей изобразительных искусств им. А. Л. Ткаченко». Февраль 2016. — 58 работ.
17. Выставка «Мелодия этюда». Этюды. Эскизы. Рисунки. Государственное казенное учреждение культуры «Кабардино-Балкарский музей изобразительных искусств им. А. Л. Ткаченко». 2017. — 200 работ.
18. «Неизвестные произведения известных авторов». Этюды, эскизы и наброски из коллекции Данияла Хаджиева. Нальчик. Государственное казенное учреждение культуры «Кабардино-Балкарский музей изобразительных искусств им. А. Л. Ткаченко». — Около 200 работ. Август 2017.
19. Выставка к 100-летию Кайсына Кулиева. Тырныауз. Редакция газеты «Эльбрусские новости». Октябрь 2017.
20. Персональная выставка С. М. Будаева. Живопись. Графика. Нальчик. Государственное казенное учреждение культуры «Кабардино-Балкарский музей изобразительных искусств им. А. Л. Ткаченко». 2018.
21. «Через тернии к звездам». Работы Николая Ефименко. «Пленэр. Сады Сулеймана Будаева». Нальчик. Государственное казенное учреждение культуры «Кабардино-Балкарский музей изобразительных искусств им. А. Л. Ткаченко». Январь 2019. *Д. Хаджиев*: *«Меня спрашивают, почему я объединил этих художников. Они дружили с давних пор, когда Будаев был совсем юным, а Ефименко уже состоявшимся художником. Они были совершенно разными по характеру и темпераменту, но что-то настоящее в глубинах их душ бесконечно объединяло их. Конечно, мы понимаем сейчас, что это было творчество».*
22. «Музыка и свет в палитре». Персональная выставка живописи художника Вячеслава Александровича Светлова (р. 1959). г. Владимир. Владимирская областная научная библиотека. Ноябрь 2019.
23. Выставка произведений балкарских художников Нальчик. Национальный музей КБР. Март 2021. — Последняя прижизненная выставка Д. А. Хаджиева.

Основные публикации

1. Каталог выставки произведений художника Н. Ефименко. Живопись: Москва, ЦДХ. Автор-составитель С. В. Миненков. — СПб, 1992. 16 с., ил. — Рус., англ. яз.
2. *Миненков С. В.* Буклет к выставке произведений художника Н. Ефименко. — СПб., Музей нонконформистского искусства, 2009.
3. *Хаджиев Д.* Рассказы о художнике Н. Ефименко. Автор идеи, редактор и составитель С. В. Миненков. — СПб., 2009. 49 с., ил. К 75-летию со дня рождения художника. Имеются выдержки из дневника Н. Ефименко.
4. *Онищенко Э.* «Д. Хаджиев: Дух — это хозяин, а интеллект — его слуга». Статья-интервью // Кабардино-Балкарская правда. — 1993, 28 августа.
5. *Кроник Р.* «Из частной коллекции» // Кабардино-Балкарская правда. — 1993, 21 декабря, № 245.
6. *Кошубаев Дж.* «О, отрада моя, честь и прибежище». Статья о выставке из коллекции Д. Хаджиева. Газета «Советская молодежь». — 1994, 7 января.
7. «Даниял Хаджиев готов поделиться своей коллекцией». Статья о выставке в Фонде культуры КБР // Газета Юга. — 1995, 24 ноября.
8. *Урусова Г.* «Он видит картины сердцем». Статья о выставке из коллекции Д. Хаджиева в Фонде культуры КБР // Советская молодежь. — 1995, 24 ноября.
9. *Кумышева Р.* «Гимн одержимым». О коллекционере Д. Хаджиеве // Северный Кавказ. — 1996, март, № 12.
10. *Хаджиев Ж.* «И Божья искра откровения». Статья-интервью о выставке С. Будаева в Музее изобразительных искусств им. А. Л. Ткаченко // Эльбрусские новости. — февраль 1996.
11. *Аталикова З.* Сулейман Будаев представляет фигуративное искусство // Газета Юга. — 1996, 2 февраля, № 5.
12. *Миненков С.* «Построить храм в душе своей». Статья о выставке Н. Ефименко в музее изобразительных искусств // Кабардино-Балкарская правда. — 1996, 12 марта, № 46.
13. *Миненков С. В.* «Выставка коллекции Д. Хаджиева. Искусство — лучшее средство единения людей». Буклет. — Нальчик, Национальный музей КБР, 2000.
14. *Щербакова О.* «Просто отбираю красивые картины». Статья о выставке из коллекции Д. Хаджиева в Национальном музее КБ. // Газета Юга. — 2000, 31 августа.
15. Валерий Курданов. Живопись: персональная выставка. Буклет. Сост. Н. С. Сундукова. — Нальчик, 2003. Выставка посвящена 60-летию со дня рождения. Краткая биография, анализ творчества. Буклет иллюстрирован репродукциями и фотографией художника. Опубликовано стихотворение В. Курданова.
16. *Хаджиев Даниял*. Просто люблю искусство // Газета Юга. — 22 декабря 2005. № 51 (616).

17. *Миненков Сергей.* Территория искусства художника Николая Ефименко // Эльбрусские новости. — 2011, 22 июля, № 83–84.
18. *Воронов Владимир*. Художник // Совершенно секретно. — 2011, 1 декабря.
19. Изография Кабардино-Балкарии (1957–2015). Библиографический указатель. Сост. Л. П. Кочесокова. — Нальчик: Государственная Национальная библиотека им. Т. К. Мальбахова, Кабардино-Балкарский музей изобразительных искусств им. А. Л. Ткаченко, Союз художников КБР, 2015. 70 с. (*Именной указатель*: Хаджиев Д. — с. 98, 186, 276, 294, 295).
20. *Биденко Марина.* Выставка художников Кабардино-Балкарии // Кабардино-Балкарская правда. — 2019, 16 января. О выставке картин Н. И. Ефименко и С. М. Будаева.
21. *Метелкин Алексей.* Художник из Владимирской деревни признан питерским академиками // Комсомольская правда (г. Владимир). — 2019, 10 декабря.
22. *Левандовский С., Миненков С.* Светлой памяти Данияла Хаджиева // Эльбрусские новости. — 2021, 30 апреля.
23. *Левандовский С., Миненков С.* Даниял Хаджиев: мир — крутая тропа. — СПб., 2021

Интернет-ресурсы

1. *Хаджиев Даниял*: Просто люблю искусство. 22 декабря 2005 г.[2]
https://yandex.ru/search/?text=%D0%B4%D0%B0%D0%BD%D0%B8%D1%8F%D0%BB%20

«Возможно, это последняя выставка, — сказал коллекционер Даниял Хаджиев об экспозиции в Доме культуры Тырныауза. — Трудно заниматься этим в одиночку».

Д. Хаджиев стал собирать свою коллекцию в 1987 году. На сегодняшний момент у него около тысячи работ живописи, графики, рисунков, аппликаций: «В конце 80-х я одним из первых построил кооператив, дела пошли хорошо. На все вырученные деньги приобретал картины. Хорошо, что моя семья неприхотливая и понимает меня. А сын даже поддерживает. Со всеми местными художниками я в хороших отношениях. Бывало такое, что одну картину куплю — а десять мне подарят».

В коллекции Хаджиева работы Руслана Цримова, Мухадина Кишева, Руслана Шамеева, Мухамеда Кипова и многих других местных авторов. Основу собрания составляют работы ныне покойного Николая Ефименко, самого любимого художника Д. Хаджиева: «Когда я только начал приобретать его работы, Николай спрашивал, не боюсь ли я проиграть. Я отвечал, что могу проиграть в деньгах, но не в искусстве. И время расставило все на свои места. Ефименко — художник-монументалист, вписанный в энциклопедию».

Коллекцию Д. Хаджиева ежегодно частями видят только жители Тырныауза. Транспортировка картин требует особых технологий и материальных затрат. При неправильной перевозке работы деформируются, на полотнах остаются вмятины, как это произошло, когда несколько лет назад часть коллекции возили в Нальчик.

Самый больной вопрос — хранение картин. Часть из них хранится дома, часть в помещениях ДК Тырныауза, часть в редакции «Эльбрусских новостей», где Даниял Хаджиев работает. Несколько лет назад в комнате ДК прорвало трубу, и залило картины. 300 полотен пострадали. Даниял вытащил все картины, высушил, почистил, сложил в другую комнату. В ту же ночь залило и это помещение...

«Неоднократно я обращался и в районную, и городскую администрации с просьбой выделить мне комнату для картин, которую полностью отрезали бы от водоснабжения. Но

все бесполезно. К сожалению, у нас в республике пренебрежительное отношение власти к искусству. Редко кто из власть имущих всерьез интересуется его проблемами.

В сентябре я был в Петербурге, со времен студенчества у меня сохранились хорошие связи и отношения с людьми искусства. Вполне реально повезти выставку местных художников и в Питер, и в Москву. Как это регулярно делают соседние республики, выставляясь в Русском музее. Хотя в нашей республике — и это общепризнанный факт — художники высокого уровня, и они достойны выставляться в лучших музеях страны.

Это стоит больших денег: транспортировка живописи, я уже не говорю о графике, которую обрамляют уже на месте. Арендная плата... Один я с этим не справлюсь. В это должна вмешаться республика». На вопрос, зачем ему все эти проблемы, Даниял Хаджиев пожал плечами: «Просто люблю искусство».

2. *Хаджиев Даниял:* «Искусство вселяет стимул жить». 26 сентября 2012 г.
https://el.adm-kbr.ru/index.php/videonovosti/item/33-daniyal-khadzhiev-iskusstvo-vselyaet-stimul-zhit

3. *Аппаева Жаухар.* «Сады Будаева». Ретроспективная выставка С. Будаева. Музей изобразительных искусств им. А. Л. Ткаченко. Нальчик. Январь 2019 г.
https://www.ais-aica.ru/2011-01-26-19-02-06/2011-02-03-09-34-06/novosti-kolleg-2019/2009-2013/2011/610-arkhiv-novostej-ot-nashikh-kolleg/arkhiv-novostej-ot-nashikh-kolleg-2019/nalchik/5515-nalchik-retrospektivnaya-vystavka-sulejmana-budaeva-muzej-izobrazitelnykh-iskusstv-im-a-l-tkachenko-yanvar-2019.html

Из-за необычности живописного языка С. Будаев не надеялся вступить в Союз художников. Впрочем, его нельзя причислить и к неофициальному искусству, к которому в 60–80-х годах прошлого столетия принадлежала часть художественной молодежи Кабардино-Балкарии. Тем не менее он не был лишен внимания, оказавшись в поле зрения известного коллекционера Данияла Хаджиева, пестовавшего тырныаузских художников, оказывавшего им не только моральную и материальную поддержку, но и организовывавшего показы их творчества в городе горняков и в музее изобразительных искусств в Нальчике, знакомившего с их работами известных петербургских искусствоведов.

4. *Бекузарова Юлия*. «Из прошлого в будущее». Выставка, посвященная Дню возрождения балкарского народа. 25 марта 2011 г.
news.ru/news/kultura/8599/?month=01&year=2020&MUL_MODE=

В Музее изобразительных искусств открылась выставка, посвященная Дню возрождения балкарского народа. На выставке представлены картины художников Кабардино-Балкарии из частных коллекций Курмана Отарова и Данияла Хаджиева. Гостей приветствовали министр культуры КБР Руслан Фиров, Константин Эфендиев, занимавший в свое время пост министра культуры КБАССР, председатель Союза художников КБР Геннадий Темирканов, ответственный секретарь Союза художников КБР Нелли Сундукова, художник Владимир Бакуев и директор Музея изобразительных искусств Елизавета Джантудуева.

5. *Биденко Марина.* Выставка художников Кабардино-Балкарии Н. Ефименко и С. Будаева // Кабардино-Балкарская правда. Духовное управление мусульман Ставропольского края. 16 января 2019 г.
https://kbpravda.ru/node/432
https://dumsk.com/novosti/kultura-i-obrazovanie/10737-vyistavka-xuzhozhnikov-kabardino-balkarii.html

В Музее изобразительных искусств им. А. Л. Ткаченко в Нальчике представлен выставочный проект мецената и коллекционера Данияла Хаджиева, организовавшего экспозицию двух совершенно разных художников, которых объединяло время и дружеские отношения. В залах музея развернулась ретроспектива работ Н. Ефименко и С. Будаева.

Ценитель искусства, собиратель произведений талантливых авторов Кабардино-Балкарии Д. Хаджиев, чей подвижнический труд дает возможность сегодняшнему и будущим поколениям созерцать масштабную картину жизни уникальных художников, рассуждать вместе с ними, переживать и радоваться, четверть века активно занимается коллекционированием произведений современного искусства. Он организовывает художественные выставки, и благодаря его деятельности многие мастера обрели статус настоящих художников и получили общественное признание. Творческое содружество Данияла с музеем изобразительных искусств длится с середины 80-х годов, в результате возникло множество выставочных проектов.

Сегодня у посетителей музея есть возможность увидеть работы Николая Ефименко, последняя персональная выставка которого состоялась в 1995 году, и Сулеймана Будаева, работы которого выставлялись в 2013-м. Пережить заново общение с авторами, проникнуться пульсирующей энергетикой, понять, как менялись их отношение к окружающему миру, стилистика и информационная нагрузка произведений, сделать для себя множество открытий позволяет посетителям настоящая экспозиция.

Сулейман Будаев, являясь учеником Николая Ефименко, сделал первые шаги в искусстве под его чутким руководством, но остался проникновенным, тонким, колористически богатым и поэтичным художником. Оба автора совершенно уникальны, имеют яркое лицо, собственный творческий и человеческий путь. Это были сильные, неординарные личности. Их уход из жизни воспринимается нелепой трагической случайностью.

– Сегодняшняя выставка удивила даже меня, так как некоторые из представленных работ я вижу впервые, — сказал на открытии председатель Союза художников КБР Геннадий Темирканов. — Художник жив, пока живы его работы, а живы они по сей день благодаря непосредственному участию в их судьбе Данияла Хаджиева, за что не устану выражать ему искреннюю благодарность. Отдельное спасибо коллективу музея изобразительных искусств, который в течение нескольких лет работает в непростых условиях, делая все возможное для сохранения творческого наследия. Художнику очень важно понимать, что после его ухода работы, созданные в течение жизни, не будут забыты и уничтожены, а сохранятся для последующих поколений. Каждое произведение является отражением эпохи, признаки которой должен знать уважающий себя человек. Выставка замечательная. Удивительны графические портреты Ефименко, с которыми мы неожиданно познакомились сегодня, и живопись Будаева, которую смело можно назвать отражением жизни народа.

Г. Темирканов выразил надежду, что многие нальчане и гости республики захотят увидеть эту выставку и сделают для себя немало важных открытий.

– Меня спрашивают, почему я объединил этих художников. Они дружили с давних пор, когда Будаев был совсем юным, а Ефименко уже состоявшимся художником, — пояснил Даниял Хаджиев. — Они были совершенно разными по характеру и темпераменту, но что-то настоящее в глубинах их душ бесконечно объединяло их. Конечно, мы понимаем сейчас, что это было творчество.

6. *Воронов Владимир.* Даниял Хаджиев — газетчик, «по совместительству» коллекционер // Совершенно секретно». Москва. 1 декабря 2011 г.
https://www.sovsekretno.ru/articles/khudozhnik/

В скромном помещении районной газеты Приэльбрусского района Даниялу Хаджиеву и его картинам отвели огромный зал. Высокий, прямой, как кипарис, седой, он сам похож на художника. Свою коллекцию Хаджиев начал с работ профессионального художника Николая Ефименко, который родился в селе Капустин Яр Краснодарского края, но всю свою творческую жизнь провел в Кабардино-Балкарии. За время дружбы с художником Даниял приобрел у него около пятидесяти картин. После преж-

девременной смерти Ефименко Хаджиев написал и издал небольшую, хорошо иллюстрированную книжку о творчестве друга.

Даниял подходит к одной из картин, висящих в зале, и рассказывает ее историю.

– Однажды ко мне пришел Николай и с порога заявил, что написал гениальную картину. Названия у картины еще не было. Лицо не то мужчины, не то женщины с округлившимся от безмолвного крика ртом, с глазами, полными ужаса. Сквозь овал даже не лица, а лика просвечивали крупные мазки таких цветов, которые в совокупности создавали ощущение какой-то природной катастрофы. Ночью стало известно о трагедии в армянском Спитаке. Художник назвал эту картину «Спитак».

Хаджиев много путешествовал по Советскому Союзу, знакомился с искусством разных республик. Его мало тронули сдержанные, скупые на краски и эмоции работы Молдавии, несколько их работ он приобрел для своей коллекции.

И сам наш герой любит жить ярко. У него было три жены — русская, еврейка и балкарка, от них есть четверо взрослых детей. Недавно Даниял овдовел, наверное, поэтому такая грустная музыка звучит в его импровизированной галерее. Но никогда он не отказывается провести экскурсию для школьников, любит быть для ребят проводником в чудесный мир искусства. «Когда-то давно один мальчик часто заходил ко мне, задавал много вопросов по искусству, — вспоминает Даниял. — Мне он показался интересным, я много ему рассказывал, читал стихи. Потом он выучился на дизайнера, и, как я узнал, сейчас он в Америке успешный художник и дизайнер».

Прощаясь, мы желаем Даниялу новых открытий и приобретений для его коллекции».

7. *Гериева Асият*. Балкарец, покоренный Франсиско Гойей. 5 июля 2006 г. http://www.elbrusoid.org/articles/iz_iskus/387190/ Фото Атмира Сабанчиева

Д. Хаджиев: «Создавая экспозицию нужно учитывать особенность каждой картины. Ведь любая выставка — это целая история: работы разных художников, созданные при разных обстоятельствах и под разным настроем, должны жить общей жизнью».

Даниял Хаджиев — единственный коллекционер среди балкарцев. У него хранится более тысячи картин художников Кабардино-Балкарии. Страсть эта, по его собственному признанию, пришла к Даниялу еще в пору студенчества, когда он учился в Ленинграде.

«Как-то мы пошли на экскурсию в Эрмитаж. Конечно, меня покорили коллекции российского императорского дома. Само здание, в котором расположен музей, уже непревзойденное произведение искусства. Выходя оттуда, на двери я заметил объявление "Требуется электрик". Несложно догадаться, что юноша, любящий искусство и владеющий необходимыми навыками, тут же подает заявление на вакантное место. Главное, человек, работающий в музее, всегда имеет доступ к экспонатам».

Это и привело нашего героя в мир искусства. В свободное время или даже во время работы Даниял слушал экскурсоводов вместе с посетителями, вновь и вновь окунаясь в великое таинство создания шедевров. Частые походы и в другие, не менее богатые музеи России постепенно переросли из простого увлечения в страсть всей жизни. «Меня больше привлекало современное искусство. В нем есть удивительная целительная сила. Это как музыка — увидев один раз, ничего не поймешь. Надо часто возвращаться. Например, музыка – это абстракция. Если не так, если это нечто легкое, она не остается в памяти, не западает в душу, не окрыляет чувства. Только классическая музыка дает разрядку для ума.

Что такое абстракция? Это невозможно объяснить. Ее нужно понять чувствами, принять сердцем. И если задета хоть одна струнка души, значит, ты больше никогда не сможешь забыть эту картину. Это и есть истинное искусство. Рембрандт и Леонардо да Винчи не были абстракционистами, естественно. Просто у каждого художника есть свое место…

Похожи ли характеры картин на автора? На одной выставке кто-то из художников отпустил такую шутку: «Эти люди такие странные! Смотрят в зеркало, перерисовывают

свое отражение и называют это автопортретом». Что бы ты ни сделал, чего бы ни сотворил — это твой автопортрет. По работе мастера можно определить, что это за человек. Есть мрачные и жизнерадостные картины. По их характеру можно определить и автора.

Человек, любящий искусство, ходит в музей посмотреть одну работу. В этих известных, больших музеях (в их залах картины развешаны тысячами) ходишь, рассматриваешь их, но бывает, внимание привлекает одна-единственная картина. И потом ты много раз возвращаешься лишь для того, чтобы полюбоваться ею. У меня так было с одной картиной Франсиско Гойя. Он любил изображать сражения. Но у него есть работы, где и простая жизнь изображена. В дар Эрмитажу один американский коллекционер [Арманд Хаммер] преподнес его «Портрет актрисы». Я часто приходил к этой картине и любовался ею, просто не мог оторваться. Потом обратил внимание и на другие шедевры. Так же не мог их забыть. И тогда я понял, что без высокого искусства не могу не только жить, но и дышать.

Так мне понравился Поль Гоген. Далее переместился к экспрессионистам — Э. Барлаху, Ж. Гросу, О. Диксу. Их картины, как приятная музыка, приводят меня в одухотворенное состояние. Иногда я думаю, что им до таких великих мастеров, как Гойя и Рембрандт, далеко. Но все эти мастера заняли свою нишу в безбрежном океане мирового изобразительного искусства. И об этом нельзя забывать. Василий Кандинский и его «Композиция № 6», Казимир Малевич, Марк Шагал, Павел Филонов — это великие мастера кисти. Кроме того, известны их философские трактаты. В своем творчестве они показали жизнь такой, какой ее видят сами. Размышляя о таких вещах, я понял силу и мощь икон, древнерусского искусства…»

Наша беседа продолжалась много часов. Естественно, Даниял много рассказывал и о наших художниках. Вообще местные искусствоведы уже давно выделяют так называемую, тырнауузскую школу художников. Это интернациональная компания. Среди них есть и балкарцы, и русские, и кабардинцы. Они часто собираются у Данияла и делятся мыслями о бытии. Рассказывают о своих неудачах и победах. Приносят картины на хранение.

Даниял часто организует выставки, в которых с удовольствием участвуют все наши художники. Сейчас в его рабочем кабинете около ста картин. Экспозиция часто меняется. По его собственному признанию, Даниял любит экспериментировать. Надо сказать, что многие картины начинают там новую жизнь, в прямом смысле этого слова. Так, два года назад он привез неизвестные картины Валерия Курданова. После его смерти все содержимое мастерской собрали и перевезли в дом старшего брата. Многие из них нуждались в реставрации. И над ними работала целая бригада художников. Выставили их в Музее изобразительных искусств КБР.

На вопрос о том, есть ли у него любимые картины, Даниял всегда указывает на разные работы. За последние шесть лет я просила ответить его на этот вопрос раза три. И поняла, что он на самом деле очень любит искусство и каждая картина ему особенно дорога.

8. *Гукемух Ибрагим*. «Собирал полотна по чердакам и подвалам». Информационно-аналитический портал «Русская Планета». 7 июля 2014 г.
http://kavpolit.com/articles/sobiral_polotna_po_cherdakam_i_podvalam-6922/

Житель города Тырныауза Даниял Хаджиев собирает картины не ради денег, а из любви к искусству. Д. Хаджиев родился в 1951 году в совхозе Ворошиловском Алмаатинской области Казахской ССР, куда его семья вместе с тысячами балкарцев была выслана за год до окончания Великой Отечественной войны. После XX съезда, когда с балкарцев было официально снято клеймо «народа-предателя», Хаджиевы вернулись в родное Баксанское ущелье. Прошло несколько лет, Даниял стал работать учеником электрика в Тырныаузе и параллельно учился в вечерней школе.

– После получения аттестата, в 1974 году я поехал поступать в Ленинградский финансово-экономический институт, — рассказывает «Русской планете» Даниял Асланович. — Он располагался в самом центре города, неподалеку от Эрмитажа и Русского

музея. Как-то у входа в Эрмитаж на глаза попалось объявление: «Требуются электрики». Я предложил администрации свои услуги и был принят на работу. Таким образом, мне удалось совместить приятное с полезным — я получал зарплату электрика и совершенно бесплатно наслаждался шедеврами изобразительного искусства. После Эрмитажа я перешел на работу в Русский музей и понемногу стал заниматься самообразованием — читал специальную литературу, заинтересовался современным искусством — не только живописью, но и музыкой, театром. …

Помещение, где Даниял Асланович готовит новую экспозицию, находится в здании редакции районной газеты «Эльбрусские новости». Оно не приспособлено для выставок, но коллекционеру приходится довольствоваться тем, что есть. В Тырныаузе зала лучше попросту не найти. Здесь и светло, и достаточно просторно, а главный редактор «Эльбрусских новостей» Зухра Газаева помогает, чем может.

– У нас в Тырныаузе в 80-х годах работали талантливые художники, и коллекция моя начиналась с их картин. Многие я приобрел за свои деньги, какие-то, зная о моем увлечении, подарили сами авторы. Сегодня на многие из купленных когда-то работ я смотрю другими глазами. Взять, к примеру, картины того же Николая Ефименко.

Николай Иванович — художник-монументалист, человек интересной судьбы. Окончив Краснодарское художественное училище, он попал в Кабардино-Балкарию по распределению. Приехав в республику, стал работать в художественном фонде в Нальчике, получил хороший заказ от Министерства цветной металлургии — нужно было написать большой триптих о горняках, добывающих вольфрам и молибден на Тырныаузском месторождении. Для знакомства с жизнью и работой горняков Николай Ефименко приехал в Тырныауз, поселился в рабочем поселке. Много писал и через какое-то время повез свои наработки на комиссию в Худфонд. Тут и произошел конфликт. Супруге одного из секретарей райкомов Нальчика не понравилось, что на представленных работах у горняков мрачные, усталые лица и что одеты они не очень празднично — в грязные робы. Дама сказала, что эти персонажи не вяжутся с обликом советских рабочих. Некоторые члены комиссии ее поддержали, стали давать художнику советы. В ответ Ефименко вспылил, и в итоге вышел целый скандал. Николай Иванович после этого ушел из Худфонда и уже окончательно поселился в том самом горняцком поселке, зарабатывая лишь от случая к случаю.

Правда, через несколько лет ситуация изменилась. Его недоброжелатели ушли со своих постов, Ефименко дали квартиру, и, наконец, у него появились заказы. С возрастом он начал тяготеть к абстракции и отошел от реализма. Незадолго до своей смерти Николай Иванович уехал из республики в места, где родился и вырос, — на Волгу. Пережитые неурядицы и постоянные стычки с чиновниками подорвали здоровье художника. Ефименко скончался в 1993 году 59-ти лет от роду. Причина смерти — инсульт. Многие картины Ефименко остались у меня, и недавно мы совместно с Союзом художников организовали персональную выставку его работ в Национальном музее КБР.

В моей коллекции немало работ и другого тырныаузского художника — Сулеймана Будаева, — продолжает коллекционер. — Мы с ним знакомы много лет, часто встречаемся. Говорим об искусстве, спорим. Мне очень нравятся его этюды, которые очень хорошо передают красоту нашей природы. Несмотря на небольшой их формат, я считаю эти работы маленькими шедеврами.

Много лет я собирал работы еще одного тырныаузского мастера — Валерия Курданова. Его картины отличаются буйством красок и непосредственностью. Такое ощущение, будто их писал ребенок. Валера, как и вышеперечисленные художники, в фаворе у властей не был, и поэтому его работы сегодня можно увидеть только в частных коллекциях. Помню, как я собирал их по чердакам и подвалам. После смерти Валеры его холсты растащили, даже курятники ими обивали. Многое удалось спасти, но сколько-то, наверняка,

пропало. Погиб Курданов по нелепой случайности. Как-то поехал в верховья Малки на пленэр, стоял с этюдником под горой, а в это время наверху работал бульдозер — ровнял площадку. Ни художник, ни бульдозерист не увидели, как с горы сорвался валун, который и убил Валеру. Этот несчастный случай произошел в 1992 году.

В коллекции Данияла Хаджиева есть картины, этюды, рисунки и других, не менее интересных художников Кабардино-Балкарии. Даниял Асланович уверен, что в Кабардино-Балкарии можно собрать богатейшую коллекцию прекрасных работ. Он считает, что картины местных мастеров ничуть не уступают лучшим образцам их столичных, питерских и зарубежных коллег. А то, что они почти не известны в России, так это оттого, что не «раскручены» и оттого, что их авторы не пользуются услугами агентов.

– К сожалению, я не знаю, есть ли у нас молодые художники такого же уровня, как мастера поколения 70-х –90-х годов, — говорит Даниял Асланович. — Если и есть, то мне ничего о них не известно. Не знаю, где можно было бы познакомиться с их работами. Исключение составляют только два человека — Имар Аккизов и Ася Абаева. Их отцы — Якуб Аккизов и Виктор Абаев — принадлежат к поколению мастеров старшего поколения. К сожалению, обоих уже нет в живых. В наше время на этом специфическом рынке появилось много откровенной халтуры, — говорит Хаджиев.

Первые картины Даниял Асланович хранил дома, но вскоре их число выросло, и они перестали там помещаться. Сейчас у коллекционера хранится более тысячи картин и рисунков. Где их хранить и кому передать или завещать, Хаджиев не знает. — Есть молодой человек, родственник, который в случае чего может закрыть картины на ключ и хранить их определенное время. Но это ведь не дело. Нужно придать коллекции статус, составить каталог, найти нормальное помещение, где картины могли бы, если и не выставляться, то хотя бы благополучно храниться между выставками. Я готов отдать свою коллекцию в муниципальную собственность, но опасаюсь за ее сохранность. Все же отвечать за нее должен человек не чуждый искусству, заинтересованный.

«В 1991 году, после того, как Ефименко уехал из Тырныауза, я перенес коллекцию к нему, в опустевшую квартиру, — говорит Хаджиев. — Дом был старенький, и пару раз квартиру затапливало. <…> Хочу еще раз поблагодарить руководство и весь коллектив редакции за то, что терпят меня и мои картины, которыми забиты все сколько-нибудь подходящие для их хранения помещения и даже коридор. У городского и районного бюджета попросту нет возможности для того, чтобы выделить мне соответствующую площадь для хранения и экспонирования картин. Но, надеюсь все же на благоприятный исход и на то, что найдутся люди, способные добиться положительного решения проблемы».

9. *Комендант Татьяна.* Искусство идет из глубины и глубинки. 2012 г. https://proza.ru/2012/01/29/1235

Тысяча полотен, которые составляют коллекцию Хаджиева, — это работы разных, в основном местных художников, спасенные им от гибели и забвения.

10. *Кучмезова Рая.* Видит свет, другим не откровенный. Август 2014 г. https://proza.ru/2014/08/12/1793

Одно из ярких культурных явлений в нашей республике — коллекция картин Хаджиева. В ней отсутствуют картины, не отмеченные талантом. Общее в ней — это. Остальное — различности техники, направлений, школ. Сцепляет же их вместе личность Данияла Хаджиева. Он искал работы, совпадающие с его версиями прекрасного, созвучные его миру, опыту, вкусу, и потому собранная им коллекция является также его своеобразным автопортретом.

11. *Мальбахов Б. Х.* Роль русских художников в становлении и развитии изобразительного искусства Кабардино-Балкарии.

https://mghpu.ru/images/content/nauka_vestnik/vestnik-articles/vesnik-3-2-2019/30-b-h-malbahov-a-s-hachieva-rol-russkih-hudozhnikov-v-stanovlenii-i-razvitii-izobrazitelnogo-iskusstva.pdf

12. *Солнычко Верочка.* Посети Кавказ. 10 июня 2015 года.
https://ok.ru/group/51799342186637/topic/63944851824781

Сейчас у коллекционера хранится более тысячи картин и рисунков. Где их хранить и кому передать или завещать, Хаджиев не знает. «Есть молодой человек, родственник, который в случае чего может закрыть картины на ключ и хранить их определенное время. Но это ведь не дело. Нужно придать коллекции статус, составить каталог, найти нормальное помещение, где картины могли бы, если и не выставляться, то хотя бы благополучно храниться между выставками. Я готов отдать свою коллекцию в муниципальную собственность, но опасаюсь за ее сохранность. Все же отвечать за нее должен человек не чуждый искусству, заинтересованный».

13. *Тоторкулов Алий Хасанович.* Обращение Балкарской общественности. 30 апреля 2016 г. https://ok.ru/totorkulov/topic/65316416331806
http://onkavkaz.com/news/925-balkarskaja-obschestvennost-vozmuschena-nedopuscheniem-vlastjami-kchr-alija-totorkulova-k-praime.html?fromslider

«Карачаевцы и балкарцы — единый народ, поэтому высказывания в адрес карачаевцев следует автоматически относить к балкарцам, и наоборот. Несмотря на то, что в настоящее время мы разделены административно и географически, наша общность бесспорна. Именно в силу этой общности мы относимся одинаково ко всем событиям, связанным с нашим народом, независимо от того, на какой стороне Эльбруса они происходят».

Среди подписантов (всего 120 человек — ученые, писатели, артисты, спортсмены, педагоги, журналисты): 98. Хаджиев Даниял Асланович — зам. редактора газеты «Эльбрусские новости», член-корреспондент Петровской академии наук и искусств.

14. Чернова Алена. Балкарский романтик. Международный арт-симпозиум по современному искусству. Елабуга. 7 сентября 2017 г.
http://www.elabuga.com/artSymposium/_ritualsAndCustomsHajiyev.html

8 августа в городе Нальчике, в Музее изобразительных искусств имени Андрея Ткаченко (учителя рисования, среди учеников которого много талантливых художников Кабардино-Балкарии) открылась выставка «Мелодия этюда», в которой представлены около двухсот работ из частной коллекции страстного коллекционера, мецената и просветителя Кабардино-Балкарии Данияла Хаджиева. Совсем недавно Даниял Асланович вместе с балкарским художником Матгери Анахаевым впервые принимал участие в Международном арт-симпозиуме по современному искусству в Елабуге.

Красота этого города, его тысячелетняя история и, конечно же, жители с первого дня и теперь уже на всю жизнь покорили сердца гостей из Кабардино-Балкарии. С восторгом рассказывал Даниял Хаджиев о своих впечатлениях, о насыщенной программе симпозиума, о гостеприимных хозяевах — сотрудниках музея-заповедника, о замечательной творческой атмосфере, способствовавшей не только вдохновению и воплощению в жизнь творческих замыслов приехавших художников, но и общению единомышленников, современных мастеров живописи из разных уголков мира. На протяжении десяти дней гостям и участникам симпозиума представилась возможность побывать на разнообразных экскурсиях на родине великого художника Ивана Шишкина, пожить в комфортных условиях на берегу реки Камы, несущей свои воды в Волгу, творить под впечатлением красоты русского пейзажа, подружиться на всю жизнь с творческой элитой современности.

Даниял Асланович известен в Кабардино-Балкарии своим необыкновенным увлечением. Он с юности коллекционирует картины художников, материально поддерживает творческих людей, сохраняет для потомков бесценное художественное наследие родной

республики и не только ее. Пережив все тяготы депортации, семья Хаджиевых после переселения в Казахстан, возвратилась на родину в 1957 году. Приехал в родные края и рожденный в Казахстане Даниял. Успешно окончил школу и поступил в Ленинградский финансово-экономический институт. Время учебы совмещал с работой электриком попеременно то в Эрмитаже, то в Русском музее. Коллекции музеев, бесценные экспонаты сокровищниц Советского Союза потрясли юношу из далекого балкарского селения Бедык.

За время студенчества он успел влюбиться в Ленинград и его музеи, каналы и парковые ансамбли. Сейчас он уже гордится своим личным знакомством с Борисом Борисовичем Пиотровским, однажды даже привез ему археологические находки-артефакты из Бедыка. А тогда, в молодости дал себе слово, что будет всю жизнь коллекционировать произведения живописи, и, как оказалось, мечта стала реальностью. Был в судьбе Данияла и такой случай. Уже известным коллекционером он приехал в Кишинёв на выставку молдавских художников, чтобы приобрести для своей коллекции одну картину — чудесную работу молдавского классика Михаила Греку «Весна».

Однако министерство культуры Молдавии было против продажи этого произведения. Но надо знать упертый характер Хаджиева. Уже через несколько дней он оформил документы на закупку всех картин представленной экспозиции и, на специально приехавшей из Кабардино-Балкарии машине вывез коллекцию в родные края. По тем временам на приобретение картин были потрачены баснословные деньги, но Даниял ни разу не пожалел об этом.

Он так и не купил себе машину, дачу, не имеет собственного особняка, но сегодня в коллекции Данияла Хаджиева около полутора тысяч произведений мастеров живописи. Это собрание постоянно пополняется не только благодаря регулярным закупкам, но и неутомимой поисковой деятельности коллекционера. Он находит и сохраняет работы для потомков, определяя благодаря своему высокому художественному вкусу ценность произведений соотечественников.

Ежегодно в Кабардино-Балкарии и за ее пределами проводятся выставки работ из коллекции Данияла Хаджиева. Он регулярно открывает поклонникам живописи новые имена, представляя их произведения.

Министр культуры Кабардино-Балкарской Республики Мухадин Кумахов, открывая выставку «Мелодия этюда», выразил коллекционеру слова искренней благодарности за большой вклад в культуру родной республики, за подвижничество и высокую гражданскую позицию.

Сам Даниял Хаджиев обаятельный, открытый и немногословный человек. Его окружают многочисленные друзья, незаменимые помощники в организации выставок, каждая из которых представляет собой хорошо продуманную и тщательно подготовленную экспозицию. Рамки, паспарту, световое решение и размещение работ подчинено единому замыслу коллекционера, который все работы из своего собрания любит и бережет как родных детей. На открытии вставки много теплых слов в адрес Данияла сказали художники Кабардино-Балкарии. Каждый из них гордится тем, что их работы представлены в коллекции Хаджиева, ведь они станут тем источником, по которому будут судить о нашем поколении, о культуре и духовности Кабардино-Балкарии в целом.

Мне довелось стать маленьким звеном в цепочке, соединившей симпозиум художников в моей родной Елабуге и замечательных представителей Кабардино-Балкарии — коллекционера Данияла Хаджиева, подарившего фондам музея-заповедника в Елабуге работы Ибрагима Занкишиева и Умара Межева.

Я рада, что побывал на моей родине замечательный балкарский художник Матгери Анахаев, воплотивший в Елабуге свои творческие замыслы. Не скромничая, очень горжусь, что теперь в Елабуге будут храниться и экспонироваться в разных городах и странах работы земляков моего отца — художников, создающих произведения у подножия Эльбруса.

15. «В мире искусства». Коллекционер Д. Хаджиев. 7 сентября 2018 г. Россия 1. КБР https://rutube.ru/video/3b132aa6a0825725de6a16570c09aaeb/
Документальный фильм. Даниял говорит по-балкарски, есть титры на русском.

16. В Музее изобразительных искусств им. А. Л. Ткаченко в Нальчике открылась персональная выставка С. Будаева. Ноябрь 2013 г.
https://www.contrasterra.ru/culture/13424

7 ноября в Музее изобразительных искусств города Нальчика открылась персональная выставка известного в Кабардино-Балкарии художника С. Будаева из города Тырныауза, пишет ИТАР-ТАСС со ссылкой на самого художника. В своих работах художник воспевает красоту родного Приэльбрусья, поэтому основное его творчество выражается в пейзажах. В экспозицию вошло более 60 полотен, большая часть которых является собственностью коллекционера и известного знатока изобразительного искусства республики Д. Хаджиева. Первая персональная выставка С. Будаева состоялась в 1995 г., и с тех пор его творчество привлекает и профессионалов, и зрителей, и коллекционеров.

В музее изобразительных искусств им. А. Л. Ткаченко представлен выставочный проект мецената и коллекционера Данияла Хаджиева, организовавшего экспозицию двух совершенно разных художников, которых объединяло время и дружеские отношения.

17. В залах музея развернулась ретроспектива работ Николая Ефименко и Сулеймана Будаева. 17 января 2019 г.
https://ok.ru/smikbr/topic/69389738298221
https://dumsk.com/novosti/kultura-i-obrazovanie/10737-vyistavka-xuzhozhnikov-kabardino-balkarii.html

Ценитель искусства, собиратель произведений талантливых авторов Кабардино-Балкарии Даниял Хаджиев, чей подвижнический труд дает возможность сегодняшнему и будущим поколениям созерцать масштабную картину жизни уникальных художников, рассуждать вместе с ними, переживать и радоваться, четверть века активно занимается коллекционированием произведений современного искусства. Он организовывает художественные выставки, и благодаря его деятельности многие мастера обрели статус настоящих художников и получили общественное признание.

Творческое содружество Данияла с музеем изобразительных искусств длится с середины 80-х годов, в результате возникло множество выставочных проектов.

18. В Нальчике показали коллекцию Данияла Хаджиева. 8 августа 2017 г.
http://kbrria.ru/kultura/v-nalchike-pokazali-kollekciyu-daniyala-hadzhieva-19859

В Музее изобразительных искусств им. А. Л. Ткаченко открылась выставка «Мелодия этюда», на которой представлено 186 работ из коллекции мецената и коллекционера живописи и графики, жителя Тырныауза Данияла Хаджиева, сообщил корреспондент РИА «Кабардино-Балкария».

19. В Музее изобразительных искусств им. А. Л. Ткаченко в Нальчике открылась персональная выставка С. Будаева «Пленэр». 11 января 2019 г.
https://nalchik.bezformata.com/listnews/sulejman-budaev-predstavil-svoi/15253964/

Основу выставки составили картины из коллекции известного знатока изобразительного искусства Кабардино-Балкарии Данияла Хаджиева.

20. В Теберде состоялись VII «Крымшамхаловские чтения по проблемам карачаево-балкарской культуры», проводимые ежегодно в день рождения величайшего просветителя карачаевского народа Ислама Крымшамхалова. 31 марта 2015 г.
http://karachaevsk.info/news/v-teberde-sostoyalis-vii-e-krymshamxalovskie-chteniya-po-problemam-karachaevo-balkarskoj-kultury.html

Лауреатом медали за прошедший 2014 год стал Хаджиев Даниял Асланович. Родился в 1951 г. (совхоз Ворошиловский, Алма-Атинская обл. КазССР). Окончил Ленинградский финансово-экономический институт (1973–1978). Совмещая учебу с подсобными работами в Эрмитаже и Русском музее, приобщился к изобразительному искусству. По окончании вуза вернулся в Тырныауз, где работал экономистом в разных учреждениях. С 1987 г. осуществляет предпринимательскую деятельность, что дало материальные возможности начать в том же году создание первой в Карачае и Балкарии частной коллекции картин местных художников (ныне включает около 1000 экспонатов живописи и графики).

За свой счет осуществил крупную выставку в 1991 г. в Центральном доме художника (Москва), позднее провел десятки выставок в музеях КБР, Ставрополья (в Пятигорске, Кисловодске). При его финансировании было снято два фильма о тырныаузских художниках, показанные по ленинградскому телевидению и всероссийскому Второму каналу. В 2009 г. организовал вернисаж в Музее нонконформистского искусства в С.-Петербурге, в том же году за пропаганду и популяризацию современного изобразительного искусства ему было присуждено звание члена-корреспондента Петровской академии наук и искусств.

Награждается в номинации «Общественная деятельность» как первый меценат, в течение двадцати лет (1994–2014 гг.) беспрерывно осуществляющий на личные средства выставки мастеров изобразительного искусства карачаево-балкарского народа.

21. В Тырныаузе к 100-летию Кайсына Кулиева приурочили выставку. 29 октября 2017 г.
http://kbrria.ru/kultura/v-tyrnyauze-k-100-letiyu-kaysyna-kulieva-priurochili-vystavku-21069
https://www.mngz.ru/russia-world-sensation/3483550-v-tyrnyauze-k-100-letiyu-kaysyna-kulieva-priurochili-vystavku.html

В помещениях редакции газеты «Эльбрусские новости» в Тырныаузе открылась выставка современных художников Кабардино-Балкарии из личной коллекции картин известного в республике коллекционера Данияла Хаджиева, сообщил корреспондент РИА «Кабардино-Балкария». Только в день открытия ее посетило более двухсот человек. «Выставка современных художников, подготовленная к юбилею поэта, состоит из особых по значимости и содержанию работ, в них отражена боль и радость балкарского народа. Радость от щедрого урожая или рождения ребенка и боль от перенесенных народом страданий вдали от родной земли.

Каждая работа, которую Даниял Асланович представил на выставке, это еще и строка в стихах нашего Кайсына», — сказал на открытии глава Эльбрусского района Каншуоби Залиханов. Большой интерес вызвали у посетителей работы Бориса Гуданаева, Николая Ефименко, Мухтара Узденова, Руслана Шамеева, Владимира Бакуева, Ибрагима Занкишиева, Андрея Колкутина.

22. Валерий Курданов и его девушки (и не только). 28 марта 2012 г.
https://a-sult-h.livejournal.com/1175459.html Илл.

Первая персональная выставка Валерия Аслановича Курданова прошла в 1993 г., уже после его гибели в результате несчастного случая, и стала данью памяти художника, не дожившего несколько дней до своего 50-летия. К этому моменту часть его работ хранилась у него дома в Москве (эта часть осталась у вдовы), часть в музее изобразительных искусств Нальчике, а еще часть — в родном селе Кёнделен, эту часть позднее приобрел (в общем-то спас, т. к. они «хранились» где-то на чердаке в пыли) коллекционер Даниял Хаджиев. Именно эту часть он и выставил на приуроченной к Дню возрождения балкарского народа в ДК им. Кайсына Кулиева выставке.

Еще в детстве Курданов травмировал правую руку, в результате чего кисть была деформирована, а два пальца отсутствовали. Может быть, и поэтому (ведь писал он именно правой рукой) Валерий не стремился к отточенности техники, вырисованности, но смело и умело сочетал яркие и сочные цвета.

23. Выставка картин к Дню возрождения балкарского народа. Март 2011 г.
https://a-sult-h.livejournal.com/1175238.html

24. Выставка произведений С. М. Будаева в Музее изобразительных искусств им. А. Л. Ткаченко в Нальчике. Август 2014 года.
https://vestikbr.ru/news/v-muzee-izobrazitel-ny-h-iskusstv-v-na/

Видеозапись интервью С. Будаева и выступления С. Левандовского.

25. Выставка художника из Тырныауза Н. Ефименко открывается в Санкт-Петербурге. https://sk-news.ru/news/society/3204/

Работы Николая Ефименко представил Музею нонконформистского искусства частный коллекционер-подвижник из Тырныауза Даниял Хаджиев.

26. «Еще раз о высоком». В Музее изобразительных искусств им. А. Л. Ткаченко открылась выставка «Через тернии к звездам». Россия 1. ГТРК КБР. 10 января 2019 г. https://vk.com/wall-44271213_6873

Представлены работы художников Николая Ефименко и Сулеймана Будаева. Здесь имеется *видеозапись* интервью Д. А. Хаджиева

27. «Мелодии этюда». Из коллекции Данияла Хаджиева. Сентябрь 2017 г.
https://yandex.ru/video/preview/?text=%D0%B4%D0%B0%D0%BD%D0%B8%D1%8F%D0%BB+%D1%85%D0%B0%D0%B4%D0%B6%D0%B8%D0%B5%D0%B2+%D1%85%D1%83%D0%B4%D0%BE%D0%B6%D0%BD%D0%B8%D0%BA+%D0%B2%D0%B8%D0%BA%D0%B8%D0%BF%D0%B5%D0%B4%D0%B8%D1%8F&path=wizard&parent-reqid=1620337818716039-1346659068605091020100175-production-app-host-sas-web-yp-53&wiz_type=v4thumbs&filmId=9328484124078188143&url=http%3A%2F%2Ffrontend.vh.yandex.ru%2Fplayer%2FvREk61vXMizE

28.«Многоцветье» в Тырныаузе. 27 мая 2013 г.
https://tyrnyauz.livejournal.com/50671.html

В фойе Дворца Культуры им. К. Кулиева развернулась выставка-продажа изделий и картин мастеров декоративно-прикладного и изобразительного искусства «Многоцветье». Выставку инициировали работники районного краеведческого музея и известный в Кабардино-Балкарии коллекционер картин Даниял Хаджиев. Организаторы считают, что искусство подобно вечной жизни в раю, оно бессмертно, и каждый раз рождает новые таланты, которые вместе с произведением искусства дарят людям настроение.

Даниял Хаджиев отметил, что в Тырныаузе вновь возрождается искусство благодаря молодым талантам, которые продолжат сложившуюся традицию — восторгать и удивлять, ведь город всегда славился именитыми художниками.

29. «На свете все пройдет, на свете все меняется». Выставка в Тырныаузе к 100-летию Кайсына Кулиева. 2017 г. ВГТРК КБР
https://yandex.ru/video/preview/?text=%D0%B4%D0%B0%D0%BD%D0%B8%D1%8F%D0%BB+%D1%85%D0%B0%D0%B4%D0%B6%D0%B8%D0%B5%D0%B2+%D1%85%D1%83%D0%B4%D0%BE%D0%B6%D0%BD%D0%B8%D0%BA+%D0%B2%D0%B8%D0%BA%D0%B8%D0%BF%D0%B5%D0%B4%D0%B8%D1%8F&path=wizard&parent-reqid=1620337818716039-1346659068605091020100175-production-app-host-sas-web-yp-53&wiz_type=v4thumbs&filmId=10313685787773542152&url=http%3A%2F%2Fvk.com%2Fvideo338354328_456239051

Большой *видеофильм*: вначале Даниял говорит, потом показывает картины. Рассказывает о картине Н. Трындыка (Чегем), о портрете «Поэт» В. Курданова. К. Валиханов говорит о выставке, о самом коллекционере.

30. Николай Ефименко. Бунтарь и отшельник, мыслитель и крестьянин. 2009 г.

https://a-sult-h.livejournal.com/1176572.html
https://newsartspb.ru/v-zal/p10/2009/90207-0301/index.htm
http://www.gazetayuga.ru/archive/2009/38.htm.
http://www.gif.ru/afisha/efimenko-art/

В 2009 г. в С.-Петербурге в Музее нонконформистского искусства были представлены картины художника Николая Ефименко из частной коллекции Данияла Хаджиева. О себе Ефименко в последние годы жизни говорил: «Счастлив, как в раю». Во многом именно встреча с Хаджиевым позволила ему заниматься живописью, не отвлекаясь на бытовые вопросы. Поэтому и не удивляет, что часть работ Николая Ефименко пополнила частную коллекцию Данияла Хаджиева.

К 75-летию Н. Ефименко Д. Хаджиеву, благодаря поддержавшим его питерским искусствоведам, удалось воплотить в жизнь довольно серьезный арт-проект: выставка в Музее нонконформистского искусства на Пушкинской улице продолжалась 3 недели, а затем был выпущен альбом, посвященный творчеству художника. Автор идеи и редактор альбома — эксперт-искусствовед Сергей Миненков, а рецензию написал старший научный сотрудник Государственного Русского музея Сергей Левандовский.

Даниял Хаджиев планировал перевести альбом на английский язык, но, к сожалению, не смог найти на это средств. В интервью «Газете Юга» осенью того же года он говорил: «Сергей Миненков искренне удивлялся: “Ведь там все время будет упоминаться республика, неужели вашему правительству это не нужно?” Советовал написать, просить о поддержке.

Я сказал, что на мои письма и так не отвечают — зачем все время просить? Уже обращался к нашим чиновникам. Увы, что-то мешает решению этих вопросов. Если кто-то действительно заинтересован в хорошем брэнде Кабардино-Балкарии, пусть примет соответствующее решение. Есть же программа развития Приэльбрусья как рекреационной зоны. А где там раздел, посвященный культуре?» Вопрос так и остался без ответа.

31. Николай Ефименко. Живопись. Журнал «Русское искусство». С.-Петербург. Музей нонконформистского искусства. 7 февраля – 1 марта 2009 г.
http://russiskusstvo.ru/exhibitions/leningrad/a2504/

Значимой для Ефименко стала встреча с коллекционером и меценатом Даниялом Хаджиевым, предоставившим художнику все условия для свободного творчества. В 1991 году художник уезжает из Кабардино-Балкарии и возвращается в Астраханскую область, где проводит последние годы жизни.

В 1993 г. состоялась выставка работ Николая Ефименко в Москве в Центральном Доме Художника — первая и единственная крупная персональная выставка мастера. Выставка проходила в дни августовского путча.

32. Николай Ефименко. Живопись. Музей нонконформистского искусства. Пушкинская, 10. 7 февраля – 1 марта 2009
http://russiskusstvo.ru/exhibitions/leningrad/a2504/

33. Источник вдохновения — природа КБР. 30 сентября 2011 г.
http://07kbr.ru/2011/09/30/istochnik-vdoxnoveniya-priroda-kbr

Тырныаузский художник — живописец Александр Поляков 27 сентября отметил свое 70-летие. Для празднования известный в КБР коллекционер Даниял Хаджиев вместе с Управлением культуры Эльбрусского района организовали выставку картин А. К. Полякова.

34. Неизвестные произведения известных авторов. Музей изобразительных искусств им. А. Л. Ткаченко. Нальчик. Август 2017 г.
https://www.mngz.ru/russia-world-sensation/3226735-neizvestnye-proizvedeniya-izvestnyh-avtorov.html

В эти дни Музей изобразительных искусств им. А. Л. Ткаченко представляет около 200 работ разных художников республики из частной коллекции Данияла Хаджиева. Выставка интересна тем, что здесь можно увидеть не завершенные полотна, а этюды, эскизы и наброски — то, что называется «кухней художников». Многие из этих работ ранее нигде не выставлялись.

Сам меценат, коллекционер Даниял Хаджиев отмечает, что подобные выставки очень редки — промежуточные работы художников часто остаются неизвестными широкой публике, в то время как они представляют собой большую художественную ценность. Хаджиев собирает произведения искусства уже 40 лет, в его коллекции — около 1500 работ. На этот раз представленные работы открывают нам неизвестные стороны известных художников.

Экспозиция вместила около двухсот работ, являясь концентрированно информативной и пронзительно яркой — собственно, такой, какими и были в жизни авторы экспозиции. Сулейман родился и жил в Баксанском ущелье, черпая вдохновение и сюжеты картин в красоте родного края. Николай появился на свет на Волге в Астраханской области, но более тридцати лет прожил в Тырныаузе, где начинал работать в стиле соцреализма. Но постепенно мучительно пришел к пониманию вечных истин и, соответственно, к новому искусству. Из дневника Ефименко первых лет жизни в горах Тырныауза: «Живу как бог! Вокруг все по-божески: и небеса, и высокогорные цветы. И я сам — один, как перст. Так и живу, впитывая окружающий мир, и кажется мне временами, что, кроме нас, и нет никого на этом свете, а если есть, то далеко-далеко…»
«Многого я не знал. Например, какая замечательная графика у Андрея Колкутина, Бориса Гуданаева, Руслана Шамеева», — говорит председатель Союза художников КБР Геннадий Темирканов. Выставка продлится до 20 августа.

35. Открытие выставки художника из Кабардино-Балкарии Николая Ефименко в Национальном музее КБР. 11 июня 2014 г.
https://pravitelstvo.kbr.ru/oigv/minkult/index.php?ELEMENT_ID=1120

11 июня 2014 г. в Национальном музее Кабардино-Балкарской Республики в большом выставочном зале откроется выставка произведений Н. Ефименко «Левый марш». Выставка посвящена 80-летию автора. Это своеобразная дань памяти этому самобытному художнику, мыслителю и поэту с тонким и проникновенным отношением к окружающему миру.

36. Открытие персональной выставки художника Вячеслава Светлова «Музыка и свет в палитре». 9 ноября 2019 г. https://greatfon.com/v/khadzhiev_daniyal

Д. Хаджиев говорит: «Порядка 30-ти лет я занимаюсь выставочной деятельностью и параллельно работаю заместителем редактора районной газеты "Эльбрусские новости". В здании редакции проходят сборные или персональные выставки художников представленных коллекций. Одну–две выставки в году делаю выездные». Последняя из них открылась 9 ноября в городе Карабаново Владимирской области. Ну это уже другая история, которая требует отдельного поста, где я расскажу и о художнике, кому посвящалась выставка.

Искусствовед С. Н. Левандовский, ведущий специалист Русского музея, сказал: «Полотна Вячеслава Светлова излучают свет, будь это ясный солнечный день, блик на поверхности предметов или призрачное свечение луны. Иногда свет становится чуть ли не главным персонажем или даже героем произведения, пробираясь сквозь гущу древесных ветвей или же изливаясь в проеме арки. Недаром художник носит свою многоговорящую фамилию».

Хочется добавить, что свет излучают не только полотна художника, но и сам автор. Искренний, открытый, наивный и вполне себе мужик. Живет в деревне Степково Влади-

мирской области, практически в лесу, сад–огород, хозяйство. Из удобств только электричество, но там очень тепло и светло. Вячеслав Александрович никогда не работает на заказ, это — принцип. Только для души.

Светлов говорит, что любое полотно художника — это его автопортрет, и он должен быть безупречен и соответствовать оригиналу, а заказчик попытается внести какую-нибудь фальшь».

37. Персональная выставка живописи и графики Александра Полякова «Красочная метафизика Приэльбрусья» из коллекции Данияла Хаджиева. 24 февраля 2016 г.
http://www.elbrusoid.org/articles/iz_iskus/458686/

24 февраля 2016 года в Нальчике в залах Музея изобразительных искусств им. А. Л. Ткаченко открылась персональная выставка живописи и графики Александра Полякова «Красочная метафизика Приэльбрусья» из коллекции Д. А. Хаджиева. На ней представлено 60 работ художника, созданных с 1975 по 2015 гг.: пейзажи, портреты, натюрморты, метафизические композиции, картины, написанные на сказочные и нартские сюжеты. Церемонию открытия выставки вела врио директора музея Е. В. Ремхен. Заведующая экспозиционно-выставочным отделом музея Н. Леонтьева в своей информации об этой выставке подчеркивает: «Творчество А. Полякова отличают высокая культура рисунка, цвета, живописной пластики, смелость композиционных построений, подчиненных авторской фантазии».

Уникальность творческой манеры и колористический дар художника отметили министр культуры КБР М. Кумахов и депутат Парламента КБР Л. Бечелова. Председатель Союза художников КБР Г. Темирканов выразил благодарность Д. Хаджиеву за активную выставочную и просветительскую деятельность, благодаря которой сохраняется память о художниках. Первая же персональная выставка А. Полякова состоялась в 2011 г. в Тырныаузе, которую в честь его 70-летия также организовал Даниял Хаджиев при поддержке Управления культуры Эльбрусского района КБР.

Друг художника А. К. Полякова, известный коллекционер Даниял Хаджиев, так характеризует творчество Александра Константиновича: «Сашу смело можно отнести к известным художникам республики. Но он всегда шел своей дорогой, у него свой ярко выраженный почерк, акцент в искусстве, который не вписывается в общепринятый. Его работы — как джаз: стремительные, жизнерадостные и жизнеутверждающие. Я побывал на многих выставках и ничего подобного не видел».

«Портрет Данияла Хаджиева» — удивительный, совмещающий одновременно модель и ее изображение, как у старых мастеров — Вермеера и Веласкеса. Но здесь он — любовный и ироничный, наделяющий портретируемого зримыми знаками принадлежности-отношения к мастерам кисти, палитры, красок. Комбинированное, синтетическое пространство — некое закрыто-открытое, как и само творчество. Видим результат, но зачастую не можем постичь, как это сделано. Мыслимо-немыслимое. Тырныаузский Филонов — тырныаузский Меценат».

Наталья Смирнова, д.ф.н., профессор.

38. После траурного митинга. Интервью Данияла Хаджиева. 8 марта 2019 г.
https://yandex.ru/video/preview/?text=%D0%B4%D0%B0%D0%BD%D0%B8%D1%8F%D0%BB%20%D1%85%D0%B0%D0%B4%D0%B6%D0%B8%D0%B5%D0%B2%20%D1%85%D1%83%D0%B4%D0%BE%D0%B6%D0%BD%D0%B8%D0%BA%20%D0%B2%D0%B8%D0%BA%D0%B8%D0%BF%D0%B5%D0%B4%D0%B8%D1%8F&path=wizard&parent-reqid=1620337818716039-1346659068605091020100175-production-app-host-sas-web-yp-53&wiz_type=v4thumbs&filmId=12245535995950756535

Видеозапись речи Д. А. Хаджиева на балкарском языке.

39. Приэльбрусье. Тырныауз. Прогулка по городу (часть 2). 30 июля 2012 г. https://timag82.livejournal.com/103688.html

40. Художник Александр Константинович Поляков. 28 сентября 2016 г. http://www.elbrusoid.org/articles/iz_iskus/458686/

27 сентября исполнилось 75 лет со дня рождения талантливого художника КБР Александра Константиновича Полякова (1941–2015). Говоря о творчестве художника, ведущий специалист Государственного Русского музея Сергей Левандовский пишет: «У настоящих мастеров, по сути, есть лишь дата рождения — их искусство продолжает жить и после ухода создателя произведений из круга современников, радуя зрителей правдивыми образами, заставляя задуматься о том, какими неповторимо индивидуальными средствами передавал автор свои впечатления от окружающей действительности. Зарекомендовав себя самобытным художником, участвуя в городских, краевых, зональных выставках, Александр Поляков еще в сравнительно молодом возрасте, когда ему было около тридцати лет, оказался в Кабардино-Балкарии. Красота природы этих мест, склоны и вершины гор, вольный воздух, бурные воды Баксана, ущелья и водопады, и не в меньшей степени широта души, благородство и гостеприимство горцев всецело покорили Александра, и он остался на Кавказе навсегда.

Все стало для него здесь родным, близким, и чем больше он вживался в местную среду, тем своеобразнее становился и колорит его работ, и глубина проникновения в образы, отточеннее и тверже рисунок, при сохранении яркой декоративности, изначально ему присущей с первых лет работы.

Замечательны и пейзажи Полякова, и созданный им цикл работ на темы нартского эпоса, который, можно не сомневаться, войдет в богатую копилку шедевров, созданных талантливыми мастерами изобразительного искусства Кабардино-Балкарии».

41. Сулейман Будаев представил свои художественные полотна на персональной выставке в Нальчике. 6 ноября 2013 https://mk.kbr.ru/?p=2279

В Музее изобразительных искусств им. А. Л. Ткаченко открылась персональная выставка Сулеймана Будаева под названием «Пленэр», основу которой составили картины из коллекции известного знатока изобразительного искусства Кабардино-Балкарии Данияла Хаджиева. С. Будаев много пишет с натуры. В своем творчестве он воспевает красоту родного края, Кабардино-Балкарии. Художник яркого индивидуального стиля, С. Будаев, имеет свое видение окружающего мира: мужественное и в тоже время по-детски незащищенное перед чистой красотой природы.

Суть Будаева-художника и Будаева-человека лучше всего передает строчка из Булата Окуджавы: «Как он дышит, так и пишет, не стараясь угодить».

42. «Художник жив, пока живут его работы…» О выставке произведений Н. И. Ефименко и С. М. Будаева. 10 января 2019 г. С илл. kbrria.ru›kultura/hudozhnik-zhiv-poka-zhivut-ego…

«Замечательная выставка. Я для себя открыл много работ этих двух художников. Известно, что художник жив, пока живут его работы, пока люди их видят. И это происходит благодаря таким подвижникам, как Д. Хаджиев», — отметил председатель Союза художников КБР Геннадий Темирканов, открывая выставку.

Руководитель экспозиционно-выставочного отдела нальчикского Музея изобразительных искусств им. А. Л. Ткаченко Нина Леонтьева рассказала, что сотрудники музея давно дружат и сотрудничают с Д. Хаджиевым, и результат этого взаимодействия — множество ярких проектов.

«Для этой выставки, на которой представлено около 160 живописных, а также графических работ, вещи не отбирались как-то по-особому, можно было брать любой холст этих художников, все на высоком уровне. И главное, что оба они были постоянно

в динамике — можно посмотреть на работы разных лет и ясно увидеть, как идет развитие и Ефименко, и Будаева», — отметил Д. Хаджиев. Коллекционер, в частности, подчеркнул, что выставка посвящена юбилеям художников: С. Будаеву исполнилось бы 70 лет, Н. Ефименко — 85.

«Эти художники были друзьями. Ефименко, который был на 15 лет старше, стал для Будаева учителем. Они были очень привязаны друг к другу, но при этом оставались совершенно разными, имея противоположные мнения и взгляды, часто по-дружески ругались. Поэтому и было решено сделать их общую выставку», — рассказал корреспонденту РИА «Кабардино-Балкария» тырныаузский коллекционер Даниял Хаджиев, инициатор выставки.

43. Даниял Хаджиев. Khadzhiev_daniyal. Коллекционер изобразительного искусства. Заместитель редактора районной газеты «Эльбрусские новости». https://www.instagram.com/khadzhiev_daniyal/ Фото и видео.

44. Даниял Хаджиев. 31 марта 2012 г. https://a-sult-h.livejournal.com/1178742.html

45. Коллекционер Даниял Хаджиев. 3 августа 2013 г. Фильм студии «Эльбрусоид». http://www.elbrusoid.org/video/docfilm/398213/ Длительность: 00:32:50

Монолог Д. Хаджиева. Выступления С. Будаева, А. Полякова и М. Анахаева.

46. Ушел из жизни Даниял Хаджиев. 23 апреля 2021 г. https://mk.kbr.ru/?p=16046 https://vestikbr.ru/news/ushel-iz-zhizni-izvestnyj-obshhestvennyj-dejatel-danijal-hadzhiev/ https://mp3rax.com/download/sZpw8TSyaV1_ushel-iz-zhizni-izvestniy-obshtestvenniy-deyately-daniyal-hadzhiev/ https://yandex.ru/video/preview/?text=%D0%B4%D0%B0%D0%BD%D0%B8%D1%8F%D0%BB+%D1%85%D0%B0%D0%B4%D0%B6%D0%B8%D0%B5%D0%B2+%D1%85%D1%83%D0%B4%D0%BE%D0%B6%D0%BD%D0%B8%D0%BA+%D0%B2%D0%B8%D0%BA%D0%B8%D0%BF%D0%B5%D0%B4%D0%B8%D1%8F&path=wizard&parent-reqid=1620337818716039-1346659068605091020100175-production-app-host-sas-web-yp-53&wiz_type=v4thumbs&filmId=3211419499773094364&url=http%3A%2F%2Fwww.youtube.com%2Fwatch%3Fv%3D1VayST8wpZs

47. Умер Даниял Хаджиев. 23 апреля 2021 г. http://gazeta.apkbr.ru/node/7991 https://uj-kbr.ru/umer-daniyal-hadzhiev/

Культура Кабардино-Балкарской Республики понесла тяжелую утрату. После непродолжительной болезни, на 70-м году ушел из жизни известный коллекционер, меценат, член-корреспондент Петровской академии наук и искусств Даниял Асланович Хаджиев. http://kbrria.ru/sites/default/files/field/image/main_image_dscf0055.jpg

Даниял Асланович всю свою жизнь посвятил служению культуре, всецело посвящая себя творчеству и искусству. Благодаря его усилиям и стараниям не только Кавказ, но и центральные регионы России познакомились с разносторонним и самобытным творчеством наших местных художников, и их имена были вписаны в историю искусства страны. Организуя выставки, как персональные, так и сборные, Даниял Асланович всегда с удовольствием рассказывал о глубине каждой работы и со знанием дела раскрывал символизм любой детали полотна.

Кроме таланта и умения понимать искусство живописи и рисунка, он обладал прекрасными познаниями и в других областях, в особенности, в литературе и музыке. Его часто можно было застать за чтением очередной книги на фоне звуков произведений классики. Интересный собеседник, он умел поддержать любую тему и в очередной раз поразить глубиной своей натуры.

Выражаем искренние, глубокие соболезнования родным и близким Данияла Асланович Хаджиева. Светлая память о прекрасном, талантливом, добром, замечательном человеке, навсегда останется в сердцах жителей Кабардино-Балкарской Республики.

Министерство культуры КБР

Приложение

Сергей Левандовский

Слово об Анахаеве

Во время одного из посещений Тырныауза (а каждое из них незабываемо!) Даниял Хаджиев сопроводил меня в мастерскую художника Матгерия Анахаева, чтобы посмотреть его работы. Скромный и сдержанный в проявлении эмоций, художник раскрыл перед нами свои папки, развернул альбомы, сопровождая их краткими, немногословными комментариями, и мы погрузились в неповторимый, разнообразный и многоликий мир автора, в котором соседствуют непосредственные натурные зарисовки и созданные на их основе вполне законченные композиционные построения.

Пристальное внимание к окружающему, искренность интонации, меткость глаза и точность руки являются несомненными достоинствами каждого рисунка М. Анахаева. Одна бытовая сценка следует у него за другой, создавая в конечном итоге необыкновенно колоритный калейдоскоп явлений. Здесь вполне уместно употребить слово колорит, поскольку, хотя рисунки в основном выполнены без введения цвета, но, даже оставаясь черно-белыми, они все же несут в себе всю полноту впечатлений, наполнены и светом, и разноголосицей точно подмеченных жестов персонажей, и даже, мнится, гомоном и звуками улицы, разговорами и репликами людей, и голосами животных.

В них удивительным образом схвачена и убедительно передана целиком атмосфера повседневности, что делает не имеющую пока общего названия сюиту филигранных зарисовок, отличающихся подчас миниатюрной техникой отделки деталей, не только художественным откровением, но и своего рода историко-этнографическим документом, раскрывающим сложившийся веками образ жизни народа Северного Кавказа.

В этой богатейшей панораме сменяющих друг друга сцен раскрывается увиденная зорким и наблюдательным художником повседневная жизнь его родной страны.

Покидая мастерскую, мы уносили с собой незабываемые впечатления, навеянные точным, негромким, но проникновенным, свойственным лишь ему одному изобразительным «рассказом» художника. При расставании М. Анахаев посетовал на то, что ему не хватает времени собраться и перевести накопленный с годами багаж этих подготовительных, по его мнению, работ, в форму станковой живописи. Пожалуй, в таком случае мы имели бы перед собой внушительный цикл жанровых картин. Однако, вне всякого сомнения, и то, что уже выполнено, имеет вполне самостоятельную ценность.

Представляется, что, собранные вместе, работы эти могли бы составить превосходный альбом, способный донести до зрителей запечатленный без прикрас и утрировки в живых, неповторимых образах сегодняшний день Кабардино-Балкарии.

Примечательно, что в недалеком прошлом помещение мастерской, где ныне работает Гера Анахаев, занимал Николай Ефименко, замечательный живописец, с творчеством которого в последние годы имели возможность ознакомиться любители современного искусства и в Москве, и в Петербурге, где Д. Хаджевым были проведены выставки его произведений.

Коллекция Данияла Хаджиева, человека исключительного благородства и доброжелательности, достойно представляет древнюю культуру Кабардино-Балкарии, какой она является в образах изобразительного искусства нашей современности — последней четверти XX столетия и первых десятилетий нового, XXI века.

Наряду с картинами, этюдами, рисунками ведущих художников Кабардино-Балкарии в коллекции Данияла Хаджиева есть также и работы Матгерия Анахаева — достойного представителя национального изобразительного искусства. Не случайно имя художника наряду с именами других прославленных земляков прозвучало в проведенном в марте 2014 года Людмилой Владимировной Макушовой, зам. директора по воспитательной работе 5-й Гимназии Тырныауза, тематическом классном часе под названием «Сила народа в его сыновьях».

Аппаева Жаухар

Сады Будаева

Ретроспективная выставка С. Будаева. Музей изобразительных искусств имени А. Л. Ткаченко. Нальчик. Январь 2019 г.
https://ais-art.ru/214-2011-01-21-10-03-59/2011-04-26-06-58-51/6055-appaeva-zhaukhar-sady-budaeva.html

По воспоминаниям тырныаузцев, Сулейман Будаев был человеком «не от мира сего», любившим одиночество, которое позволяло ему целиком сосредоточиться на творчестве. Его биография не была богата событиями, но вместе с тем глубоко драматична: он родился на чужбине в годы депортации балкарского народа, еще в раннем детстве испытал множество лишений, что, впрочем, практически не отразилось в его искусстве.

Хотя Сулейман и не получил систематическое художественное образование, живопись стала для него отрадой и отдушиной. Творил он интуитивно, по наитию, без оглядки на авторитеты, всю жизнь оставаясь на периферии художественного процесса республики. Занимаясь искусством вне социального заказа, С. Будаев пользовался всеми видами свободы творчества, не пытаясь кому-то угождать, не ожидая от кого-либо моральной или материальной поддержки.

Он оставался вне группировок, избегал тусовок, поскольку публичная жизнь его никогда не привлекала. Не будучи падок на деньги и известность, обходясь минимумом материальных благ, он сторонился тех, кто заявлял о себе слишком шумно и навязчиво. Из-за необычности живописного языка С. Будаев не надеялся вступить в Союз художников. Впрочем, его нельзя причислить и к неофициальному искусству, к которому в 60–80-х годах прошлого столетия принадлежала часть художественной молодежи Кабардино-Балкарии. В общем, всю жизнь вполне сознательно Сулейман оставался маргиналом.

Тем не менее, он не был лишен внимания, оказавшись в поле зрения известного коллекционера Данияла Хаджиева, пестовавшего тырныаузских художников, оказывавшего им не только моральную и материальную поддержку, но и организовывавшего показы их творчества в городе горняков и музее изобразительных искусств в Нальчике, знакомившего с их работами известных петербургских искусствоведов.

Сулеймана Будаева можно назвать колоритным пейзажистом, хотя словарь его пейзажных мотивов, на первый взгляд, весьма ограничен: сады и горы, природные заповедники Приэльбрусья — его фирменные знаки — становятся предметом рефлексии художника. Повседневность, прозаичность обыденного никогда не привлекали его внимание, он пытается в увиденном ощутить вечность. Метафизическое видение природы С. Будаев обрел, живя высоко в горах. С детства он был не просто очарован красотой девственных кавказских ландшафтов, но и видел в них нечто сакральное, вечное, оттого подтекст его работ всегда насыщен метафорами, аллегориями. Метафизика проявилась не столько в стилистике его произведений, сколько в стремлении открыть глубинную взаимосвязь всего со всем, увидеть потаенную целостность бытия.

Некоторые формы, созданные Будаевым-визионером, вряд ли встретишь в природе (для него характерно главенство воображения перед реальностью), но тем не менее он наделяет их природными красками, которые прочно связаны с кавказскими ландшафтами. Даже самые причудливые фантазийные образы основаны на реальных впечатлениях, но преображены до неузнаваемости. Избегая внешнего правдоподобия, живописец создал собственный формально-пластический язык, позволяющий использовать иные способы познания мира, в частности, язык абстрактного искусства, который для него органичен, на котором он свободно изъясняется.

С. Будаев рассматривает картинное пространство как проекцию на холст собственного внутреннего интеллектуально-духовного состояния, он понимает его как ритмически организованную среду, насыщенную развитием цветовых составляющих, строит как сложное сочетание линий и знаков, взаимодействие осколков и пятен цвета. Созерцая природу и постигая ее величие, автор как бы стремится слиться с космосом, чтобы позже запечатлеть свои переживания в картине. И тогда перед зрителем предстают огромные

массивы природных, заповедных лесов, исполненных сакрального смысла, террасированные поселения и бесчисленные сады, которые художник обозревает, как правило, сверху, как бы воспаряя к небесам. В его полотнах отсутствуют приметы сегодняшнего дня, но зато они отличаются точной передачей особенностей изображаемого локуса. Трудно сказать, стремился ли к этому автор сознательно или это получалось у него интуитивно.

А поскольку он никогда не расшифровывал свои работы, у зрителей, а теперь и у исследователей его творчества остается полная свобода в их истолковании. Подобных трактовок он предоставляет множество, что несомненно свидетельствует о высоком художественном уровне его произведений. Ведь сейчас неоднозначное прочтение произведение — главное, к чему стремятся современные художники, хотя, возможно, сам С. Будаев сознательно такой задачи перед собой и не ставил. Теперь же после его ухода из жизни и вовсе не узнать, что побудило его к созданию тех или иных картин, как они сопряжены с реальной действительностью. Сегодня практически невозможно датировать его работы, многие из них не атрибутированы, а их названия не отличаются разнообразием и сводятся к бесчисленным «Садам». Тема «сад» у Будаева представляет собой широкий спектр символических значений, она всегда глубоко сакральна, возведена до бытийного смысла.

Сотворить собственную картину мира С. Будаеву позволил уникальный стиль, созданный активной формообразующей волей художника. Его искусство носит символический характер, определяющим качеством которого становится духовное содержание, правда, ощутить его можно лишь при особых настройках человеческой оптики. Живописец стремился самовыразиться в каждой из своих работ, не ограничивая себя какими-либо правилами или законами. Будучи свободен от каких бы то ни было канонов, работая вне принятых условностей, он создает произведения с глубокими смыслами, с множеством различных прочтений, зависящих от интеллектуального багажа зрителя, от его настроения, от его умения воспринимать картины нереалистического характера. Понять же всю глубину его полотен удается лишь тем, кто способен стать «соавтором» его работ.

Многие картины С. Будаева населяют некие миражи, которые трансформируются прямо на глазах зрителя, обретая формы, обладающие повышенной выразительностью. Беспорядочное нагромождение обычных деталей преобразуется в целостную, завершенную композицию, не вызывающую порой никаких прямых ассоциаций с миром реальности. Размытые очертания фигур людей и природных объектов напоминают облака, беспрерывно меняющие свою конфигурацию, перетекающие из одного образа в другой. Конечно, автор прекрасно понимает невозможность запечатлеть в отдельно взятой картине неуловимую, вечно изменчивую реальность, потому вновь и вновь обращается к одной и той же теме, варьируя ее, рассматривая с разных позиций и при различных душевных состояниях.

Наделенные витальной силой бытия сады Будаева со стволами деревьев с необычно динамичными и живописными изгибами рождают впечатление недосказанности, предчувствия, часто обретают мистическое звучание. Живописец смотрит на окружающий мир изумленно, искренне удивляясь причудливой и смелой игре природы, которую он не просто одушевляет, но и обожествляет. Каждый раз он отыскивает новые художественные приемы и средства выразительности для воплощения обуревающих его чувств. Его пейзажи характеризуются то линеарной ясностью, то размытостью контуров. Он использует извилистые или изломанные линии, геометрические узоры, которые придают особую ритмику его работам.

С одинаковым успехом живописец пишет внешне статичные картины в спокойной, как бы повествовательной манере, и экспрессивные, динамичные полотна с ощущением сильного драматического переживания, выполненные вихревыми мазками, как, к примеру, полное таинственности ночи «Новолуние в горах». Любая работа Будаева — это энергетически заряженное пространство, поразительным образом воздействующее на зрителя исходящими от картины импульсами. Один из коллег Будаева признавался, что, еще не успев приблизиться к одной из его вполне себе абстрактных работ, он уловил запах вишни, а прочитав ее название «Вишневый сад», был поражен тем, сколь точно и убедительно Будаеву удалось передать «персональный запах дерева».

Сулейман Будаев жил в мире, который сопрягался с реальным лишь в узкой бытовой сфере, его же духовная субстанция парила над физическим миром. Он создавал при жизни «райские сады», будто надеясь и после ухода в другой мир наслаждаться их красотой и гармонией. Да будет так!

Марина Биденко

Дыханье гор, биенье сердца

Кабардино-Балкарская правда, 9 ноября 2013 года

Пейзажи, залитые акварелью, как будто не кистью написаны. Образы продолжают создаваться, краска растекается, вода блестит, все живет и дышит. Холодная гамма, в которой существуют работы художника — их судьба, данность, с оттенком суровости, высокогорного ветра, камней и ледяной воды. Влюбленность во все, что представлено на холстах и бумаге, абсолютное очарование с непонятной сердцу легкой грустью проливается на всех, кто становится свидетелем живописи Сулеймана. «Как красиво!» — единственное, в чем невозможно не признаться себе. Остальные предчувствия потихоньку, не сговариваясь, разбежались по улицам и домам вместе с посетителями выставки.

«Когда-то мне довелось видеть несколько работ Сулеймана, — рассказывает ведущий специалист Русского музея, доцент Института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина Сергей Левандовский, — но я не ожидал, что он такой разнообразный и мощный. Удивительно самобытный

художник, который сделал себя сам. При этом он очень скромный человек, но думаю, что после этой выставки его должны взять в Союз художников КБР, и это была бы гордость творческого союза.

Сейчас в искусстве много заимствования, подражательства, а его творчество национально и при этом оно на уровне искусства XX–XXI веков. Многие понимают реализм как списывание с натуры, за которым нет обобщения. Здесь же настоящий реализм, несмотря на достаточно условные образы и особую манеру написания. Недаром Сулеймана называют композитором: он сочиняет и изобретает то, что рационально не понять. Видимо, это дает земля, на которой он живет, и его образ жизни».

Если Приэльбрусье считается эталоном чистого воздуха, то живопись Сулеймана — это глоток души, дыхание. Я бы сказала, что в залах был слишком чистый, высокогорный, разреженный воздух, которым привык дышать художник в непривычной для многих из нас концентрации, и, чтобы не задохнуться, мне пришлось выйти на проспект к бензину и городской пыли. «Дыхание» мастера сопровождало меня весь день. И так хотелось, покидая музей, от всего сердца пожелать ему: «Дыши, Сулейман!»

Примечания

---

[1] Д. Хаджиев был настоящим патриотом своей родины — Балкарии. И символично, что последняя прижизненная выставка из его коллекции в Национальном музее КБР, открытая 9 марта 2021 г., была посвящена балкарским художникам.

[2] Перечень интернет-ресурсов снабжен представляющими интерес обширными текстовыми выдержками, что избавляет читателя от необходимости поиска этих материалов в сети. *Курсивом с подчеркиванием* отмечены фото- и видеоматериалы, документальные фильмы о Д. А. Хаджиеве.

Марина Дашкова

ЦВЕТЫ ОТ ИРИНЫ ВАСИЛЬЕВОЙ

Этот очерк посвящен творчеству ленинградской-петербургской художницы Ирины Борисовны Васильевой и написан в канун ее 90-летия.

К сожалению, мне не удалось встретиться с художницей по причине ее не очень хорошего самочувствия. С ее произведениями, созданными в разные годы и бережно сохраняющимися в семье, меня познакомил ее старший сын Владимир Васильев.

Творчество Ирины Борисовны открылось для меня с замечательных светлых и нежных живописных полотен, небольших интерьерных гобеленов, затем последовали папки с акварелями, литографиями, офортами и миниатюрными графическими композициями, замысловатыми и приглашающими к разглядыванию и внимательному прочтению и постижению сюжетов, выполненными в технике рисунка, чаще всего пером и тушью, иногда шариковой ручкой.

Произведения художницы, которые я внимательно рассматривала в тот дождливый петербургский день, переходя от картины к картине, перекладывая в папках один графический лист за другим, рассказали мне об ее творческих и человеческих пристрастиях, поведали о чудесной способности их автора искренне восхищаться окружающим миром и, исходя из увиденного и эмоционально пережитого, творить свой рассказ о прекрасном.

На стене вижу небольшое живописное полотно, почти квадратного формата, с изображением натюрморта — на небольшом, по-видимому, круглом столике, который скорее ощущается, хотя не изображен, лежит кружевная, вязанная крючком белая салфетка, на ней два белых фарфоровых кувшина с букетиками цветов — небесных и белых, и изображенный фрагмент мира растворяется в светлом вибрирующем фоне картины. Мягкий свет, гармоничное соотношение светлых тональных и цветовых нюансов создают мир без теней, но мир выразительный и эмоциональный, сотворенный прикосновениями подвижной и легкой кисти — черты авторского почерка Ирины Васильевой.

Но вот взгляд останавливается еще на одном графическом натюрморте, на одном, поскольку большинство работ художницы не имеют названий… Ваза с букетом садовых сине-фиолетовых цветов, напоминающих то ли клематисы, то ли космеи, нарисована в центре композиции на белом фоне графического листа… Ваза, такая знакомая, массового советского производства, из молочного стекла с орнаментальной росписью на тулове, и белый фон, который несет в себе человеческие представления о чистоте, прозрачности, тишине. Но неожиданно, возникшие было при взгляде на этот букет, ощущения спокойствия и гармонии нарушаются, чуть-чуть, немного, как-бы что-то помешало, что-то неожиданно вторглось… рядом с ва-

зой, вновь, как и в предыдущем натюрморте, замечаешь лежащую маленькую веточку, композиционно абсолютно необходимую, но привносящую ноты легкой тревожности в созданный гармоничный образ, словно напоминая о зыбкости и конечности всего в этом мире…

Подобные элементы в композициях художницы можно осмыслять с разных точек зрения, но, думаю, автор их создавала не в результате философских размышлений, просто она так чувствовала мир, бытие, так преломлялись в ее душе воспоминания, время.

Произведения каждого автора неотделимы от его жизни, опыта, судьбы. Ирина Борисовна Васильева родилась в Ленинграде 9 июня 1932 года в семье Бориса Осиповича Кухаренко и Антонины Васильевны Вавилоновой. Отец Ирины был главным редактором многотиражек ряда крупных предприятий Ленинграда, мать работала машинисткой. По воспоминаниям Ирины Борисовны, культурные и образовательные традиции всегда поддерживались в ее семье, и значительную часть ее детского досуга составляли чтение книг и посещение ленинградских музеев. Также, по ее воспоминаниям о детских годах, в трехлетнем возрасте у нее проявилась тяга к рисованию, причем с особым удовольствием маленькая девочка рисовала на обоях своей комнаты.

Интерес к семейным традициям и собственным корням позволил в недавнее время сыну художницы Владимиру Васильеву собрать многие факты их родословной, которые, возможно, в чем-то предопределили склад личности и жизненный путь его матери. Так семейные предания сохранили историю о прадеде Ирины Борисовны по материнской линии Изосиме Ивановиче, родившемся в 1814 году. Человек этот, живший в XIX веке, был известным тверским иконописцем, и, может быть, от него в следующих поколениях этой семьи часто проявлялась тяга к изобразительному творчеству. Также внимание останавливается и на ее деде по материнской линии Василии Никифоровиче Вавилонове, работавшем мастером на Путиловском заводе и состоявшим членом правления Общества потребителей этого завода. Семейные истории сохранили имя ее деда по отцовской линии — Осипа Ивановича Кухаренко — сотрудника бактериологической лаборатории Министерства земледелия Российской империи. Возможно, из этих глубин и пришли художественный талант и способность к четкому, рациональному, конструктивному мышлению, присущие Ирине Васильевой.

Однако, благополучное светлое детство среди книг, обучения, рисования было прервано рано. Первая детская трагедия произошла в 1939 году, когда от крупозного воспаления легких умер отец. Затем Великая Отечественная война, начавшаяся 22 июня 1941 года, когда Ирине только исполнилось 9 лет, и последующие трагические блокадные дни и ночи, недели, месяцы холода, голода, бомбежек, смертей… В блокаду на глазах девочки умерли от голода ее бабушка и дядя, которые были огромной частью ее детской жизни.

И много позже Ирина Борисовна нарисует произошедшее тогда, воссоздаст семейную и человеческую трагедию в одной из своих графических

работ, мучительно о ней заговорит, нарисовав на плоскости листа пустую комнату и умирающую на кровати исхудавшую от постоянного голода женщину, которая из последних сил приподнимается и, держа в руках семейную икону, пытается перекрестить и благословить святым образом своих близких: стоящую на коленях молодую женщину — дочь, и девочку-внучку. В фигурке, стоящей спиной к зрителю девочки художница изобразила себя, тогдашнюю, маленькую блокадную девочку. Рассматриваю этот графический лист Ирины Васильевой, наиболее экспрессивный и драматический в ее творчестве, в котором оставлено так много белого фона, передающего пугающую и наступающую на человека пустоту, и в котором выделяются черные одежды на умирающей женщине, словно поглощающие ее фигуру. Контраст белого и черного, света и тьмы…. И становится осязаемым страх ребенка, изображенного в композиции, страх перед свершающейся на детских глазах смертью, перед неотвратимостью и неизбежностью… Я продолжаю рассматривать эту работу, и рядом на письменном столе вижу стоящую небольшую икону в серебряном окладе. «Та самая, что на рисунке», — говорит мне сын художницы о сохранившейся семейной реликвии и продолжает свой рассказ: «…Тема эта для мамы психологически очень болезненна. Когда она начинала что-то рисовать на тему блокады, то, как правило, не могла закончить работу. Из-за переживаний, вызванных воспоминаниями, у нее резко повышалось давление и ухудшалось самочувствие. Насколько мне известно, этой теме она посвятила всего три работы, выполняя каждую "на одном дыхании"».

Владимир, продолжая свой рассказ об истории семьи, говорит: «Бабушка мамы умерла в тот день, который изображен на графическом листе, и ее тело еще несколько дней оставалось дома, поскольку у матери моей мамы не было сил вынести его с пятого этажа. Потом нашли кого-то для помощи». И спустя несколько десятилетий в творчестве Ирины Васильевой появится пастель, композиция которой представляет изображение той же комнаты ленинградской квартиры, что и на предыдущем графическом листе. Прямоугольное пространство пустой комнаты как бы замыкает изображение трехстворчатого окна со стеклами заклеенными белыми полосками бумаги крест-накрест, слева на стене традиционный для того времени громкоговоритель, который называли репродуктором, радио или просто тарелкой, изображение которого присутствует и в предыдущем произведении. Под тарелкой громкоговорителя стоит кровать и на ней лежит, как бы спеленатое, тело умершего человека, тело бабушки, еще так недавно живой. Неподалеку, в правой части композиции, художница изобразила фигурку стоящей девочки, задумчивой и грустной. Но в этой композиции появляется изображение стоящих горшков с комнатными цветами, один на окне, другой справа у стены. Были или не были эти цветы в том реальном дне и реальном пространстве, которое рисует спустя годы автор? Думаю, нет, но цветы, созданные воображением художницы, становятся не столько

художественным украшением комнаты, сколько искомым утешением и спасительной надеждой на продолжение жизни, словно говоря раненой душе о том, что не все умерли, что жизнь продолжается. И в этот момент слышу дальнейший рассказ Владимира: «Да, вспомнил, в блокаду для обогрева и приготовления кипятка сожгли абсолютно все, что горело: мебель, книги и т. д., кроме библии и иконы, которой умирающая Стефанида Изосимовна благословила свою дочь Антонину и внучку Ирину. Мама вспоминает, что, когда в конце марта 1942 года уезжали в эвакуацию, в углу совершенно пустой комнаты оставалась большая груда посуды…».

Все пережитое в годы блокадного детства позже найдет решение в еще одном графическом листе, исполненном в технике акварели, которому автор даст название «Блокада. Воспоминание о себе». Композиция листа снова строится через изображение пространства комнаты. Но это пространство как бы меньше, в нем есть свет, тени, оттенки синего и серого цвета, в которых видится скрытое движение, ощущение жизни. Автор дает изображение части комнаты с окном, оклеенным бумажными крестами, возле которого, взобравшись на стул, на коленках сидит девочка, которую автор вновь изображает со спины. Девочка смотрит в окно, на подоконнике которого стоит на блюдечке старый довоенный цветочный горшок и сквозь стекла виднеется сумрачный зимний город, заснеженный, с оголенными ветвями деревьев. Художница вспоминает себя в блокаду, вспоминает себя вновь в той почти пустой комнате своего военного детства. Этим третьим графическим листом завершаются творческие воспоминания автора о блокаде.

Спустя много лет, 19 июня 1990 года Васильева И. Б. будет удостоена знака «Жителю блокадного Ленинграда».

Из эвакуации в Ленинград Ирина вернулась в 1946 году. Вскоре, в 15 лет она устраивается на работу на завод № 349 (ГОМЗ им. ОГПУ), производящий бинокли, слесарем-сборщиком на конвейере и параллельно заканчивает прерванное войной обучение, но уже в вечерней школе. И постоянно ощущая в себе желание рисовать, Ирина много рисует и после окончания школы поступает в 1950 году в ЛВХПУ (Ленинградское высшее художественно-промышленное училище) им. В. И. Мухиной на курс по специальности «художественная обработка дерева». После окончания училища молодая художница работает на ряде предприятий, специализируясь на техническом плакате, пройдя в этом направлении многие ступени от обучения простым навыкам до обретения мастерства. Вначале она работала копировщицей чертежей, позже техником-конструктором и, наконец, инженером-конструктором по техническому плакату. В 1968 г. была зачислена на работу художником по техническому плакату в Комбинат графического искусства Художественного фонда РСФСР.

Что же такое технический плакат того периода? Надо отметить, что искусство советского плаката — это огромный культурный пласт, который включал в себя и технический плакат, сегодня несколько забытый и недостаточно

изученный, но несомненно отражающий советскую техническую эстетику и развитие дизайна, связанного с производством. Обращаясь к справочной информации, нахожу определение по ГОСТу: «Учебно-технический плакат — конструкторский документ, содержащий в упрощенной и обобщенной форме сведения о конструкции изделия, принципах действия, приемах использования, техническом обслуживании, областях технических знаний и других технических данных с необходимым иллюстративным материалом». Как создавался технический плакат художником? Перед началом работы над плакатом автор получал чертежи будущего изделия и исходя из них создавал объемное изображение изделия, предельно точно согласуя изображение с требованиями действующих стандартов. Плакаты этого вида использовались как учебные пособия и в целях рекламы технических изделий.

Среди крупноформатных работ Ирины Васильевой этого вида — плакат с изображением гидрогенератора для ГЭС Капивара в Бразилии, плакат с изображением гидрогенератора 640 000 квт, выпущенный по заказу ЛЭО «Электросила» в 1972 году. На данном плакате над изображением технической конструкции дана пояснительная надпись: «Лестница дает представление о грандиозности гидрогенератора», — и красная стрелка показывает на изображение лестницы, давая нам сегодня понимание масштаба изображенного устройства, предназначенного для выработки электроэнергии на гидроэлектростанции. Ирина Васильева была также автором плакатов с изображением баллистических ракет в разрезе. Эти плакаты создавались до запуска таких ракет в производство с тем, чтобы обслуживающий их персонал мог подготовиться к работе с ними до поступления этих ракет в войска. Многие работы Ирины Васильевой использовались также для международной рекламы продукции тяжелого машиностроения.

Художники, работавшие в те годы в области технического плаката, показывали свои произведения и широкому зрителю, участвуя в художественных выставках. В семье Ирины Борисовны сохранилась интересная фотография, на которой сфотографирована группа людей — 13 человек, в основном солидные мужчины зрелого возраста, и она, миниатюрная женщина с цветком в руке, стоит среди них на открытии выставки, в экспозиции которой представлены их и ее работы в области технического плаката.

Таким образом, технический плакат — это постоянный, очень трудоемкий процесс, связанный с производством, в котором выразились способность художников к конструированию и тщательной, скрупулезной работе. Кажется, подобная работа, требующая большой концентрации, четкости, не могла оставить времени и сил на самостоятельное творчество. Но тонкая, чуткая, эмоциональная душа Ирины Васильевой ищет свое выражение за пределами технической эстетики, в разнообразных видах и жанрах изобразительного искусства. Параллельно с работой в области технического плаката художница в течение своей жизни постоянно создает живописные и графические произведения, в том числе акварели, литографии, офорты, монотипии и пастели,

обращается к работе над гобеленом, выражая в этих различных материалах и техниках свои внутренние художественные интересы и пристрастия.

Одним из любимых жанров изобразительного искусства у Ирины Васильевой становится натюрморт, который проходит через все ее творчество. В семейной коллекции сохранился ранний реалистический живописный натюрморт «Букет георгинов, яблоки и арбуз», законченный Ириной Васильевой 17 сентября 1954 года, в день, когда родился ее первый сын Владимир.

Но в последующие годы художница будет постепенно отходить от принятых в реалистической школе средств выражения, трактовки формы, композиции и пространства. Возможно, наибольшего понимания собственных эстетических предпочтений и формирования своей авторской стилистики она достигнет в произведениях 1970-х годов, работая много и увлеченно.

Позже художница заметит, что на ее формирование в те годы оказала влияние современная московская живопись, в частности творчество московского художника Серафима Александровича Павловского (1903–1989), с его искренностью в передаче чувств, сдержанностью палитры, любовью к белому, голубому, розовому, использованию светоносности холстов, с его тонкой световоздушностью. Несомненно, что эти поиски московского мастера оказались созвучны устремлениям художницы. И рассматривая произведения Ирины Васильевой, созданные в 1970-х годах, видишь, что именно в противопоставлении своего индивидуального видения официальному искусству социалистического реализма проходили ее художественные искания.

Размышляя о сложении авторского стиля Ирины Васильевой в 1970-е годы, машинально переворачиваю один небольшой ее графический набросок, и читаю на оборотной стороне листа фамилии ленинградских художников тех лет «Крестовский, Ватенин, Егошин…», написанные шариковой ручкой, рукой художницы, имена современных ей живописцев, создавших группу «Одиннадцать», участников которой также называли «художниками левого ЛОСХА», которые отразили в своем творчестве близкие ей идеалы времени, идеалы ленинградской оттепели, связанные со свободой творческого самовыражения, эстетические воззрения, несомненно, увлекшие Ирину Васильеву. Думаю, что также мастером, созвучным и восхищающим, был ровесник, замечательный ленинградский живописец и график, входивший также в группу «Одиннадцать», Шаманов Б. И. (1931–2008).

Ирина Васильева в то десятилетие преимущественно работает в акварельной технике. Она пишет натюрморты с цветами: садовыми, полевыми, пышными, нежными, то нарядными и торжественными, то скромными, почти увядающими, непритязательными, трогательными. Создавая композиции, художница часто собирает свои цветы в букеты и ставит в вазы, располагая их в пространстве, проработанном цветом, легкими подвижными светлыми по тону акварельными мазками, иногда размещает их в окружении слегка намеченного интерьера, на столе или часто на подоконнике так, что сквозь стекла окна открываются пейзажи, и неожиданно собранные ею цветы оказываются

изображенными в пейзаже, составляя с ним единый эмоциональный и смысловой мотив, но иногда ее букеты живут в пространстве белого листа… Как правило, на своих акварелях того периода художник оставляет монограмму «ИВ».

Один из акварельных листов тех лет. Названия, как и на других листах, нет, почему-то хочется назвать его «Зимний натюрморт». Ирина Васильева пишет букет засохших осенних веток с ягодками, в невысокой фарфоровой вазе с широким горлом, которая стоит на коврике, постланном на широком подоконнике. Рядом с вазой автор изображает армейскую красную звезду с военной формы и лежащий мужской складной карманный нож. Через эти неброские детали, включенные в композицию, художник говорит о доме, о жизни, о тех людях, жизнью которых наполнен этот дом, и вновь, через воинский символ вспоминает прошедшую войну, тех, кто отстоял и сохранил это тихий мир. А за окном, составляя второй план композиции, виден пустынный зимний сельский пейзаж, состоящий из белых сугробов, оголенных веток деревьев и деревенского забора, пейзаж словно излучающий свет. И засохшие веточки в вазе образуют единый мотив с ветками деревьев за окном, также заснувшими на зиму. Между натюрмортом на окне и пейзажем нет контраста, они как бы продолжают друг друга, создавая единую картину бытия. Ощущение тишины и покоя, зимы и домашнего тепла, ощущения сегодняшнего дня и отголосков прошлого составляют эмоциональное содержание созданного художественного образа.

Возможно, тогда же был создан и натюрморт «Воспоминания о войне», композиционно близкий к рассмотренному выше. Снова окно, зимний пейзаж виднеется сквозь стекло, на подоконнике старый солдатский котелок времен минувшей войны с высаженной в нем и начавшей зеленеть молодыми росточками веточкой, и колорит листа более теплый, весенний, говорящий о наступлении весны. Так в ее произведениях меняются времена года, взаимоотношения света и цвета, но неизменны гармония происходящего и живущая во всем память.

Помимо интерьерных произведений художницей выполнен ряд изысканных графических миниатюр, к которым также можно отнести немногие исполненные ею экслибрисы. Эти миниатюрные по форме и размеру композиции, в которые включены изображения цветов, фруктов, жуков, в которых взгляд останавливается на затейливых предметах, странных композиционных ракурсах. Иногда в них, среди цветов и фруктов, притаившись у букетов с колокольчиками, появляется кот, всегда холеный и тщательно прорисованный, вероятно «Ученый», совсем не простой. Эти графические постановки вызывают ассоциации с голландскими натюрмортами XVII века — лаконичные и пышные, простые и одновременно мистические, экзотичные. Нарядность цветов, прорисованность каждого лепестка, свободное композиционное мышление, где волею и фантазией художницы все персонажи композиций, будь то цветок или жук, живут своей внутренней жизнью. И есть что-то сюрреалистическое в возникающей среди цветов руке, появляющемся из небытия лице,

бюсте, сочетающее фрагменты разных миров и создающее свою неповторимую художественную вселенную.

Параллельно с натюрмортами цветов в творчестве Ирины Васильевой важное место занимает пейзаж, к которому она обращается в графике, создавая акварели и многочисленные литографии, и реже в живописи. Пейзаж часто входит в ее композиции с натюрмортами и цветами, но исполняется постоянно как самостоятельное произведение, в котором она создает образ родного города, часто возвращаясь к одному и тому же мотиву, воспроизводя его в каждой создаваемой работе чуть-чуть по-новому.

На многих листах автор изображает Петроградскую сторону, набережные реки Карповки. Ее привлекают многочисленные ленинградские парки, бесконечно влекущие своей уединенностью и камерностью, набережные, старинные мосты, восхищающие орнаментальными мотивами чугунных оград и каменной кладкой основ, фрагменты которых как подтверждение вечной красоты города находят свое графическое воплощение во многих ее работах, и, наконец, элементы петербургской архитектуры былых веков, старинные фонари, храмы… Их образы, силуэты, фрагменты, отзвуки возникают своими узнаваемыми формами в графических произведениях Ирины Васильевой.

Так появляется лист «Арка Новой Голландии», в котором мотив обычно пустынного пейзажа этого места смягчается теплым охристым колористическим решением. И возникает лирический безымянный лист, на котором изображен уголок городского парка с двумя садовыми скамейками, окруженный ажурной стеной осенних деревьев и кустов, словно засыпающий одиноким осенним сном. И затем пейзажная композиция с изображением двора Петропавловской крепости с двумя фигурами идущих людей, нарисованных со спины. И светлая, подписная литография «У Петропавловской крепости» 1970 года, где две детские фигурки, нарисованные вновь со спины, увлеченно смотрят на реку. Так же, со стороны и немного издалека, автор смотрит на фигуры двух рыболовов на мостике, напротив виднеющегося на другой стороне Петропавловского собора. Прием изображения фигур со спины часто используется художницей, таким образом она показывает, что ее персонажи живут в том сотворенном ею мире, обращая в него свой взгляд, взаимодействуя с ним.

Образы города постоянно возникают в ее творчестве и в 1980-е годы. Характерен акварельный лист «Переход на Карповке» 1989 года, в правом нижнем углу лицевой стороны которого нанесена карандашом авторская сигнатура и дата создания, а на обороте надпись «Безжюрийная выставка», на которой вероятно была представлена данная работа, в которой вновь автор обращается к изображению пейзажей Карповки, вводя против обыкновения изображения нескольких фигур людей и сохраняя в характере рисунка, ритме, извивах линий и мазков, в подвижности цветовых пятен свою всегдашнюю экспрессионистическую манеру. В той же стилистике выполнен лист, на первом плане композиции которого автор изображает синим цве-

том дерево, ветви которого причудливо и декоративно завиваются то ли от порывистого ленинградского ветра и дождя, то ли повторяя сказочную красоту чугунной решетки на втором плане и виднеющихся в глубине церковных маковок. И все ее акварельные пейзажи, выполненные в разные годы, объединяет единая стилистика, необыкновенная легкость и воздушность мазка, прозрачность и светлый колорит.

Пейзажи, выполненные в других графических техниках, несколько отличаются. Таков небольшой рисунок углем почти сюрреалистически опустевшего вечернего города с двумя детскими фигурками на первом плане композиции, на пустынном тротуаре, смотрящими в глубину опустевшего города — произведение не характерное для стилистики Ирины Васильевой, темное и драматичное, очень четкое по исполнению.

Помимо пейзажей Ленинграда художницей создано много графических листов с видами Старой Ладоги, выполненных во время поездок в Дом творчества, чаще пером и тушью, или шариковой ручкой. На одном из листов изображен вид на крепость и на обороте надпись «Вид на крепость… Волхов 1/I — 1972 ИВ» — рисунок сделан в первый день Нового, 1972 года. И в других листах, выполненных на Старой Ладоге, повторяются изображения церквей, деревьев, создавая графические образы которых, автор реалистично передает линией и штрихом каждую деталь, каждую веточку дерева, характер и форму облака, затем декоративно обобщает силуэт, стремясь найти общие очертания и пластику. В этих графических пейзажах автор каждый изображаемый элемент композиции — дом, дерево, облако — осмысляет отдельно, подчеркивая их материальность, весомость или легкость и ажурность.

Начиная с 1978 года Ирина Васильева принимает участие в выставках Ленинградской организации Союза художников РСФСР, Центрального выставочного зала, на которых появляются ее акварели, литографии, монотипии, живопись, гобелены и мини-гобелены. В 1984 года ее композиция, выполненная в технике гобелена, была представлена в Москве на Всесоюзной художественной выставке «Земля и люди». Графика экспонировались на выставках «Рисунок и акварель». Персональная выставка «Мой город. Ирина Васильева. Акварель» открылась 14 мая 2002 года в Государственном музее городской скульптуры в Санкт-Петербурге, в канун празднования 70-летия художницы, в экспозиции которой было представлено 50 акварелей, рисунков, офортов. Три работы автора сегодня находятся в фондах Музея городской скульптуры и три работы — в лектории Русского музея. В феврале 1996 года Ирина Васильева стала членом Союза художников России.

Ирина Борисовна награждена медалями «Ветеран труда»; 50, 60, 65, 70 и 75 лет Победы в Великой Отечественной войне 1941–1945 гг.; памятными медалями «В честь 60-летия полного освобождения Ленинграда от фашистской блокады» и «В честь 65-летия полного освобождения Ленинграда от фашистской блокады»; памятными знаками «В честь 70-летия пол-

ного освобождения Ленинграда от фашистской блокады» и «В честь 75-летия полного освобождения Ленинграда от фашистской блокады».

Просмотрев большое количество живописных и графических произведений Ирины Борисовны Васильевой, ощущаю тончайшее, почти идиллическое впечатление, воспринимаю все увиденное как тихий лирический женский монолог, внимая которому ощущаешь тепло и тишину, спокойствие. Сформировавшаяся стилистическая манера художницы легка и одухотворенно возвышенна, лирична, по-петербургски немного экспрессивна и узнаваема в своей индивидуальности.

Людмила Митрохина

НАМ НЕ ДАНО ПРЕДУГАДАТЬ…
По материалам Книг Отзывов художника Анатолия Рыбкина

В одну из встреч в мастерской художника Анатолия Рыбкина среди множества холстов, этюдов и графических работ мое внимание привлекла осиротевшая стопка потрепанных альбомов и толстых тетрадей. Оказалось, что это складываемые годами книги отзывов с проведенных выставок живописца, начиная с 1977 года.

Погрузившись с нетерпением в редкие живые страницы, исписанные разными почерками, вызвавшие неподдельный интерес, я поняла, что держу в руках бесценный материал, в первую очередь подтверждающий силу истинного искусства и его магическое воздействие на души людей. Оторваться от чтения было невозможно, настолько эмоционально глубоки, чисты, порой наивны, точны и неординарны были отклики зрителей, искренне передававшие свое состояние от воздействия живописных и графических работ художника на их души.

«У Вашей картины, где люди ждут вылета, у меня замерло сердце — это ожидание мое и каждого, почти остановились слезы, но спасибо одуванчикам — они успокаивают!!!»

«Когда судьба топает сапожищами, не все слышат голоса ангелов, но они нас не покидают. Нам остается только прислушаться, и все станет чисто и ясно. Тебе это дано!»

«Проходил Вашу выставку третий раз и все никак не могу "напиться" вдоволь».

«Так держать и семь футов под килем художника-реалиста!»

С древних времен известна потребность человека воспроизводить действительность (наскальные рисунки), положившая начало всему искусству. Не исключено, что эти образы отражали часть реальности, как необходимость передачи в зрительном виде информации о действительности, нарабатывая при этом определенный жизненный опыт. В то же время, можно предположить, что человек «созерцал картины», получая определенный эмоциональный отклик и знания.

Одна из особенностей искусства — это способность вызывать эмоции, порождать и трансформировать личностные смыслы. Получение удовольствия от произведений искусства можно объяснить его психотерапевтическим воздействием на душевное состояние зрителя, которое как бы разряжается, растворяется в художественной ауре произведений, вызывая состояние наслаждения, к которому примешиваются и собственные фантазии.

Картина, так или иначе, сохраняет отпечаток души художника, а потому способна вызвать особое психологическое состояние у зрителя, вступив в «ре-

зонанс» с его собственными переживаниями, вызывая эстетические и эмоциональные реакции. В большинстве случаев человек не в состоянии объяснить словами, что же именно тронуло струны его души и вызвало необъяснимую тягу к тому или иному художественному произведению.

«Вроде и композиционные формы нарушены и законы цвета отсутствуют, а все же что-то притягивает взор, что-то заставляет остановиться, как вкопанному, что-то…»

«Пахнет землей и небом, водой и цветами. И ветер. И чудо».

«Моя душа и плакала, и смеялась. А сейчас в состоянии какого-то возвышенного настроя ухожу. Спасибо Вам за радость, покой уношу с собой. Как хочется сохранить его надолго».

«Многие пейзажи хотелось бы видеть поутру, проснувшись, напротив себя на стене, чтобы получить добрый заряд для нового дня жизни».

«В картинах — наше сломанное время, мучительная любовь к красоте и жизни, боль и желание пересилить все безобразное и разрушительное в ней, этой непростой жизни».

«Ваши картины я бы назвал по мысли, как Поль Гоген: "Кто мы, откуда и куда идем?"»

Древнегреческий философ Платон в своей книге «Государство и политика» говорит о прямом воздействии искусства на человека, о том, что произведения, рассказывающие о безнравственных поступках, делают такими же смотрящих на это людей, что сентиментальность расслабляет, а строгие и сдержанные — делают людей более мужественными. Ближе, как мне кажется, к истине звучит толкование древнегреческого философа Аристотеля, который, исследуя воздействие произведений искусства на человека, использовал такое понятие, как «катарсис» (очищение). Философ отмечает, что все люди в той или иной степени подвержены аффекту, и в этих случаях искусство приносит им своего рода очищение, т. е. облегчение, связанное с наслаждением. Общение с искусством дает нам эстетическое удовлетворение, положительные эмоции, ощущение полноты жизни и радости бытия.

«Не знаю, в кого больше надо влюбляться: в эту далекую и манящую Индию, или в того, кто в обычном способен усмотреть гамму совпадений красоты со временем, в того, кто красками разговаривает изысканно, светло на острие между одиночеством и счастьем».

«Капля дождя на Монмартре исчезает под скупым солнцем Чукотки, утренний сон весеннего безмолвия тревожит лишь полет ночной птицы. Тихо и радостно на душе…»

«Я счастлива, что открыла для себя такой изумительный мир мыслей, красок, света. От многих картин долго невозможно отойти, хочется вглядываться в них снова и снова».

«…в тусклой жизни очень нужны эти всполохи цвета и чувств».

«Я опять на Вашей выставке! Как в Храм пришла! Очищение души моей от всего ненужного произошло!»

Однако, одни подолгу стоят у картины, заинтересованно всматриваются в каждую деталь, возбужденно делятся впечатлениями, другие, обводя зал критическим или скучающим взором, равнодушно следуют мимо тех же самых полотен, перед которыми с восторгом замирают любители живописи. Размышляя над этим «неравенством людей» перед лицом искусства, французский философ Д. Дидро определил причины в том, что воображения и чувства развиты у людей в разной степени, неодинаковы и знания, которыми они обладают: «…удовольствие возрастает пропорционально воображению, чувствительности и знаниям. Ни природа, ни искусство, ее копирующее, ничего не говорят человеку глупому или холодному и мало говорят человеку невежественному». Подтверждения настоящему постулату имеются и в наших сравнительных отзывах:

«Не насмотреться. Уношу в душе теплоту от общения с прекрасным».

«Советую заняться полуабстракцией, типа "сны и грезы"».

«Коллега, не суетись. Покопируй в Эрмитаже, может быть, тогда поймешь, что такое настоящая живопись. Подумай».

«Лучшего мастера, который так умеет писать воздух и чувствовать пространство, я не видела. Как Вам удается это в Питере, где небо начинается над бровями».

«Понравились Ваши картины. Ваш стиль. Только все какое-то доисторическое. Рисуйте что-нибудь посовременней».

«Ваши картины можно смотреть, не отрываясь тысячу лет, до того они прекрасны». (Денис, ученик 3А, ср. шк. 59)

Есть и необычный отзыв с документальной финансовой фиксацией всеобщего признания, написанный Главным бухгалтером Л. Д. Валуйсковой в 1996 году:

«Ваша прекрасная выставка как никогда пользуется значительным успехом среди зрителей. Об этом говорят отзывы посетителей в этой книге и контрольные цифры по выполнению плана по выручке и количеству посетителей в этот период. Еще две недели до завершения выставки, а сумма сбора по выручке составила 1.500.000 руб., количество посетителей более 3000 человек, это больше, чем за два предыдущих месяца вместе взятых».

Гармонически настраивать людей, заряжать их яркими чувствами и высокими мыслями могут только произведения художников, обладающих четким и достаточно прогрессивным мировоззрением, с позицией которого они воспринимают окружающий мир, оценивают его и воспроизводят в своих творениях. Настоящие качества присуще такому живописцу, как Анатолий Рыбкин. В техническом арсенале Рыбкина присутствуют элементы постимпрессионизма, формирующие образный строй произведений. Эти элементы

прослеживаются и в его пейзажных работах, и в живых натюрмортах, всегда сливающихся с пейзажем, и в портретах, созвучных стилю жанровости, в которых живет лик юности, лик материнства, лик города, лик страны и многое другое, наделенное сокровенными чувствами. Исполнение, а не замысел рождает прекрасное. Рыбкин является приверженцем света и воздуха, тем самым сохраняя единство и цельность полотна. Стремясь придать своим сюжетам некую тайну, ирреальность происходящего, он намеренно вводит определенную условность, познаваемую больше интуицией, чем разумом.

По мнению автора книги «Живописные Симфонии Анатолия Рыбкина» (1998) Юрия Ильина, «Муза художника — сострадание, любовь и память». Именно эти проходящие через все творчество чувства пронизывают зрителей любого поколения до дрожи, до слез, до восторга души, формируя ответное эстетическое чувство единой духовности.

«Такая техника и так светло, такие простые, казалось бы, вещи, а так трогают душу».

«Вы не просто "достучались" до наших сердец. Вы помогли многим подняться над земным, увидеть небо, проникнуть в тонкий мир и почувствовать всем сердцем бесконечность Жизни и Вселенной».

«Никогда не думала, что старая крыша может быть такой красивой».

«Это невероятно, но Ваши картины передают не только красоту окружающего мира, но и дают почувствовать Ваши чувства и эмоции. Душа волнуется, а на глаза наворачиваются слезы, как при созерцании старинных икон».

«Вы — Чувашский Монэ! Нет, Вы это Вы, но так светло и нежно на душе после Вашей выставки».

«Ты прост, как хлеб и молоко, и безграничен, как Небо и Облака».

«Если и Вы свалите за бугор, тогда туши лампу!»

«Спасибо за Тишину».

Если человек научится слышать тишину Жизни, то и сам научится и молчать, слушая других, и говорить, вызывая интерес у окружающих, и петь созвучно Вселенной, и создавать, вторя Творцу. Эстетика природы — это не просто категория прекрасного, это философия жизни, постигаемая через малые формы и пространства. Равновесие между Духом и Материей и есть гармония между содержанием и формой.

Погружаясь в записи отзывов людей всех возрастных категорий, разного восприятия и подготовленности, от простых, таких родных, деревенских земляков, до высокоэрудированных интеллектуалов, коллег по цеху, поражаешься ответными эмоциями, образной точностью и неожиданными ассоциациями, которые редко можно наблюдать у профессиональных искусствоведов.

Французский художник XIX века Э. Делакруа отметил, что «Живопись вызывает совершенно особые эмоции, которые не может вызвать никакое другое искусство. Эти впечатления создаются определенным расположением

цветов, игрой света и тени, словом, тем, что можно было бы назвать музыкой картины. Именно в этом состоит истинное превосходство живописи над всеми другими искусствами. Она затрагивает самые сокровенные струны человеческой души и будит в ней чувства, которые литература выражает настолько неясно, что каждый понимает их по-своему, живопись же действительно переносит нас в мир этих чувств…»

Художественное изображение не предполагает абсолютного сходства с оригиналом. Только расхождение между зрительным образом предмета и его изображением способно сделать изображение выразительным.

Краски действуют на глаз человека так же эмоционально, как и музыка, охватывая мощной чувственной волной, способной приводить человека к определенному психическому состоянию — возбуждению, умиротворению, покою, восторгу, грусти и другим состояниям. Еще в начале XIX века великий немецкий поэт В. Гёте попытался сформулировать, какие ощущения и чувства рождает в человеке воздействие каждого определенного цвета. Свои наблюдения он обобщил в книге «Учение о цветах». Он утверждал, например, что желтый цвет пробуждает светлые чувства, дарит ощущение ясности и веселое состояние духа, синий цвет дает ощущение холода, сиреневый — чего-то безотрадного, а красный создает целую гамму впечатлений. Однако эти выводы страдают субъективизмом.

Если человеку дано от природы видеть цвета, это еще не значит, что он воспринимает мир во всем многообразии его красок. Разноцветным видят мир художники. Цвет является «душой живописи», но выступает в союзе с линией, которая ритмически организует пространство. Согласно методике швейцарского психотерапевта Макса Люшера, можно охарактеризовать символические нагрузки восьми основных цветов:

Синий — цвет покоя, расслабления, погружения в медитацию. При заболевании или переутомлении потребность в синем цвете увеличивается;

Красный — цвет крови, символизирует возбуждение, энергетизм. Кандинский описывает красный цвет как очень живой, полный воодушевления, беспокойный. Этот цвет также является символом эротизма;

Желтый — цвет энергетизма, он наиболее близок к дневному свету. В своей высшей чистоте он несет с собой природу светлого, радость, бодрость, нежное возбуждение. Трактуется как цвет озарения (ореолы Христа и Будды);

Фиолетовый — образован слиянием красного и успокаивающего синего. Известный российский лингвист-филолог Н. Казанский называл этот цвет гармонией противоречий. Цвет символизирует присущую человеку инфантильность и внушаемость, потребность в поддержке, опоре;

Коричневый — получается из оранжевого, к которому примешивается черный. Жизненное состояние коричневого цвета теряет активность и становится пассивным. Выбор этого цвета говорит о физическом истощении;

Черный — озвучивает вегетативный тонус и общий психоэнергетический уровень человека. Выбор черного свидетельствует о наличии неко-

его кризисного состояния и характеризует агрессивное неприятие мира или себя в нем;

Серый — свободен от каких-либо психологических тенденций. Это нейтралитет, граница, отделяющая человека от каких-либо переживаний.

Трактовка цветов не является однозначным постулатом для восприятия художественных произведений. Созерцая произведение, зритель ощущает атмосферу, переданную в картине, переживая различные эмоции от чувства забвения, безмятежности и умиротворения до катарсиса, процесса освобождения от эмоций и внутренних конфликтов.

«В Ваших картинах столько света, чистоты и любви, что они способны уничтожить зло».

«Не придумано еще слов, чтоб выразить Вам состояние моей души, навеянное Вашими работами. Скажу только, что мне это помогло найти себя».

«Уходим с ощущением знакомства с новым миром, с чувством — "остановиться, оглянуться…", и кругом неизвестная планета — Земля».

«Поражает размах художника, цвет, среда! Космические сюжеты, увиденные в реальной жизни! Достоверность и эмоциональность портретов. Прекрасно! Во всеобщем хаосе — красивый, тихий и покойный остров».

«Ваши работы — философское осмысление увиденного окружающего мира. Они самобытны».

Русский художник и теоретик изобразительного искусства Василий Кандинский в книге «О духовном в искусстве», посвященной анализу воздействия на человеческое сознание простых форм, чистых цветов и их сложных сочетаний, пишет: «В основе как каждой малой, так и в основе величайшей проблемы живописи будет лежать внутреннее. Путь, на котором мы находимся уже в настоящее время и который является величайшим счастьем нашего времени, есть путь, на котором мы избавимся от внешнего». Опираясь на эти мысли, мы с большей долей вероятности можем определить концепцию творчества художника Анатолия Рыбкина, сформированную им интуитивно и опытным путем. Это — его путь от человека внешнего к человеку внутреннему.

Автор не может не творить, он чувствует потребность передать нечто, полученное им в его уникальном опыте восприятия жизни. Опыт восприятия художника отражает целостное переживание Мира. Художник любой области искусств видит, по терминологии известного советского дирижера и композитора Мелик-Пашаева, «прозрачную форму» как рассказ о душе, судьбе и характере предмета, аналогичных его собственным. Он не создает образ предмета — он его выявляет и фиксирует. Функция скорее медиумическая — быть тем, кто говорит от имени вещей. Большую роль в процессе творчества в эстетическом отношении к миру играет для художника способность к со-

зерцанию, при котором он впитывает действительность саму по себе, в ее собственном Бытии, частью которой является и сам созерцающий человек.

Для полноты представления личности Анатолия Рыбкина, хочется процитировать мысли главного редактора Государственного издательско-полиграфического предприятия «Искусство России» Юрия Ильина:

«В Анатолия заложен особый код свободы, который одновременно делает его абсолютно независимым, человеком высшей правды и бескорыстной любви, а с другой стороны, это интеллигент, чеховский герой. Людям этой породы присущ определенный трагизм незащищенности, но трагедия их не в отсутствии интеллектуальных или физических сил, напротив, — несчастье, скорее, в их избытке, помноженное на доброту и широту душевных качеств, а это, как известно, делает человека сильным и независимым. Свобода и независимость Рыбкина, конечно, прежде всего в его работах, где нет конъюнктурных портретов влиятельных персон, пафосных тем и патриотически-льстивых полотен. Его герои: занесенная снегом и временем нарта, стул, сколоченный его отцом Петром Емельяновичем, гости Чукотки, племянник Серёжа, просто опавший лист. Его интеллигентность — в его доброте и бескорыстии. Чем, собственно, славна великая миссия художника, помогающая нам жить».

Тематическая палитра работ художника — всеобъемлющая, затрагивающая, в первую очередь, родные просторы Чувашии с любимым родительским деревенским домом, превознесенным до щемящих духовных высот, ставшим как бы эпицентром всего творчества. Именно вокруг этого родного дома словно вращаются космические просторы тундры, сияющая заснеженная Чукотка, изящная барочная архитектура дворцов Парижа, а также саванны, муссоны, джунгли и оазисы, хижины из тростника и великая река Ганг, жизнеутверждающая бурлящая темпераментная Куба и многое другое. «Человек Мира», — так стали называть Анатолия Рыбкина соратники по кисти в Петербурге. Искусство Рыбкина биографично, но не из эгоцентризма, а потому, что на свою жизнь он смотрит как на орудие познания всей жизни, что и вынуждает его вести одинокий образ существования.

Эстетическое переживание искусства зрителя зависит от его уровня духовного, художественного развития, мировосприятия и мироощущения, от того, насколько данное произведение искусства резонансно его психическому и эмоциональному состоянию.

«Сколько воздуха и света в ваших картинах. В них входишь, как в Храм».

«Дух насыщается огромной радостью, вбирая огонь Вашего духа. Кружусь по залам, не в силах оторваться».

«Сегодня мне, старому любителю живописи, очень повезло: я встретил своего художника, его работы — для меня, поэта. Одна "беда": мне все нравится, трогает поэтическое видение. Тот, кто так, как Рыбкин, видит Россию и ее людей, несомненно, имеет светлую душу».

«Вы гениально умеете вложить в предмет Идею, а пространство — оно не пустое, как у других, а наполненное содержанием и чувствами».

«Теперь, услышав Вашу фамилию, в душе будут просыпаться чувства, которые испытала при встрече с Вашими работами».

Наряду с таким положительным восприятием, имеются иные в контраст предыдущим:

«Приятное впечатление, но монотонность в технике утомляет немного».

«Много цвета, но надо больше воздуха».

«На взгляд обычного человека, ваши картины слишком непонятны, и сложно понять, какими эмоциями вы руководствовались при их написании».

«…здесь я увидела феномен умирающей живописи, ее здесь просто нет, в самом хорошем смысле. Спасибо за умиротворенность, некоторую меланхоличность. Усталость этой выставки настолько противоречит сегодняшнему часу, что выглядит весьма авангардно».

«Мастерство и фантазия у Вас огромные. Отбросьте, пожалуйста, Вашу скромность и возьмите сюжет, как сегодня говорят, покруче».

Выражая себя через творчество при создании художественных произведений, автор невольно «пишет свой портрет», портрет своей души и характера. В своем творчестве художник не менее рефлексивен, чем писатель, создающий нарративы, или философ, оперирующий всеобщими категориями. И если художник движется от сознательного замысла к непосредственному созданию материального полотна, то зритель, отталкиваясь от визуального живописного поля, пытается понять и подняться до высот замыслов и смыслов художника. Из чего следует, что восприятие живописи зрителем будет неоднозначным, созвучным его натуре и интеллектуальным возможностям.

Новое в опыте чувственного восприятия, полученное человеком от каждого увиденного произведения искусства, осмысленное им, остается в нем и становится внутренним опытом человека. Искусство, таким образом, полностью или частично, но навсегда останется в человеке.

Перечитывая зрительские отзывы, возвращаясь к ним не раз, поражаешься неординарным эмоциональным всплескам, непосредственностью и искренностью изложением чувств, тонкой наблюдательностью, неожиданными откровениями души, а также образной формулировкой впечатлений. Каждого трогает то, что растревожило душу и сознание. Многие воспринимают творчество Рыбкина масштабно, как отражение жизни целой эпохи страны. Кто-то в автопортрете художника увидел «нечто сродни с Нострадамусом», кому-то Рыбкин видится «смотрящим на все как бы сверху, но он не судья, он — аналитик», многие отмечают его «смелый разбег и полет в мир без суеты и злобы», благодарят его мать, «которая родила такого талантливого сына». От молодежи художник часто получает редкое в наше время признание: «Вы для нас учитель», «Нам бы очень хотелось иметь такого учителя». Композитор ощущает поразительную «музыкальность полотен», его картины сравнивают с «живой водой», художника признают поэтом благословенной земли Чувашии, чутко определяют «удиви-

тельную гармонию цвета и света», отмечая при этом «детскую наивную веру в добро». Коллег по цеху, причастных к искусству людей, картины Рыбкина вдохновляют на собственное творчество, «желание писать прямо сейчас — с чем его и себя от души поздравляют». Кого-то пронизывает покой и вдохновение, называя творчество художника «Тихой сказкой», отмечая «необычную искрящуюся изнутри» технику.

Спонтанно написанных стихов в отзывах предостаточно, но, к сожалению, под большей частью отзывов и стихов имеются лишь подписи без расшифровки имен и фамилий. Поэтическая душа народа живет в этих простых незатейливых строках, рожденных в силу великой человеческой благодарности к художнику, по зову крови и по духу родному и близкому.

***

…….

Суть движений души
не в обилие красок:
пусть к нам чувство спешит,
продираясь средь масок!
Пусть орет на весь мир
откровенье полета!
Исчезающий миг
бьется жилкой влюбленной. *(Юрий Броницын)*

***

Листва сомнений облетает,
И кисть прозревшая творит,
И простота Твоя святая
И вдохновляет, и горит.
Да, этот праздник совершился,
В наш город радостью пришел.
Об этом я сказать решился,
Но слов, как прежде, не нашел.

Молодой художник Ольга Беляева в 2004 году, еще учась в Художественном лицее города Новочебоксарска, написала, не без влияния поэзии народного поэта Чувашии и России Геннадия Айги, свое стихотворение в отзывах:

Прилетел лист прошлогодний…
Сухой и немного уставший,
Как глаза осени
Под жемчужной вуалью тумана.
В утонченности кружевных изломов,
Словно в зеркале,
Отражаются обрывки нашей памяти,

Потревоженные хрупким дыханием
Полупрозрачной тайны.
Изысканность увядания —
Как обещание вернутся…
Зачем?
Жизнь — иллюзия.
Иллюзия в эфемерности пространства
и Времени.
Столь же капризная и непредсказуемая,
Как рябь на поверхности воды
Или настроение небес.
Молодость увядания — Жизнь,
Остановившаяся в Вечности.
В белом сне.
Она — как дорога из Ниоткуда в Никуда:
Хрупкий полет воспоминаний
Под музыку застывшей тишины.
Прилетел лист прошлогодний… —
Глоток хрустальный чистоты,
Дождем пролившийся на душу!

В 1999 году и сам великий чувашский поэт, признанный «экстраординарным поэтом современного русского авангарда», Геннадий Айги (1934–2006), посетил выставку Анатолия Рыбкина и оставил свой образный, емкий, краткий отзыв:

«Поклон — мастеру
А. Рыбкину.
О, уникальная ковкость этих произведений! —
Будто звон стоит!...
Спасибо».

Художественный образ в каждом произведении Анатолия Рыбкина неповторим и уникален. Живописный символ многомерен: он рождает в зрителе мощные волны ответных эмоций эстетического плана, затрагивая психические процессы человека, такие как: ощущение, восприятие, воображение, мышление, волю. Художественный символ резонирует состоянию зрителя, вызывая сложные эмоциональные отклики зрителя на произведение, которое в свою очередь является результатом удачно использованных выразительных средств.

Взаимосвязь между искусством и психологией человека была выявлена достаточно давно. Сегодня неврологические механизмы, лежащие в основе этих реакций, являются предметом восхищения как художников, так и кураторов и ученых. Современные люди отличаются повышенным уровнем ви-

зуального восприятия искусства, в связи с чем изучение проблемы влияния искусства на психоэмоциональную сферу становится актуальным, что послужило основой для образования новых течений, в том числе арт-терапии.

Существует все больше научных доказательств того, что искусство улучшает работу мозга и может фактически повышать уровень серотонина, который называют «гормоном счастья», напрямую влияющего на регуляцию настроения, сна, пищеварения и на работу половой системы. Искусство способно изменить мировоззрение человека и то, как он воспринимает мир.

Интересно, что специфическое воздействие художественного произведения на грани эмоционального эффекта чаще всего возможно только при лицезрении непосредственного оригинала произведения. При визуальном контакте с репродукцией или копией подобного феномена почти никогда не наблюдается. Русский психиатр Павел Карпов в 1926 году писал: «Живописное творчество носит вполне индивидуальный характер, как будто картина является конденсатором переживаний, присущих творцу в момент творчества, и только этот экземпляр и является действенным, все же репродукции не сохраняют действенного влияния, присущего самой картине. Поэтому никогда не устраивают музеи из репродукций. Если бы кому-нибудь пришла в голову мысль устроить музей и наполнить его репродукциями великих и более слабых произведений, то зритель от такого музея получил бы такое же впечатление, какое он получает на кладбище. Это было бы мертвым местом, не создающим тех эмоциональных переживаний, которые присущи галереям, хранящим оригиналы».

Искусство связано с «созерцанием картин», возникающих во внутреннем поле зрения в правом полушарии мозга. Истоки искусства, в частности, живописи, лежат в опытах измененных состояний сознания. При этом реализм в искусстве означает отнюдь не следование стереотипам восприятия, а лишь фиксацию художником реального опыта. Борис Пастернак высказал свою версию по формированию художников-реалистов: «Что делает художника реалистом, что его создает? Ранняя впечатлительность в детстве, — думается нам, — и своевременная добросовестность в зрелости. Именно эти две силы сажают его за работу, романтическому художнику неведомую и для него не обязательную. Его собственные воспоминания гонят его в область технических открытий, необходимых для их воспроизведения. Художественный реализм, как нам кажется, есть глубина биографического отпечатка, ставшего главной движущей силой художника и толкающего его на новаторство и оригинальность».

Если проанализировать творчество художника Анатолия Рыбкина, исследуя визуальный ряд всех его полотен, то пред нами предстанет вся его автобиографическая художественная повесть изысканий, поисков, наблюдений, перемещений, устремлений к познанию мира и себя в нем. Как сказал Г. В. Гегель, «Любое человеческое творение, будь то литература, музыка или живопись — это всегда автопортрет». «Автопортрет» Ана-

толия Рыбкина удивительным образом органично встраивается в тонкую ткань человеческого зрительского восприятия, гармонично сливаясь с ним единым порывом чувственности, озарения, любви и благодарности к священной Земле, подарившей всем Жизнь.

«Какая нежность, какая музыка, и все сливается в венок и благоухание, окрыленно возносится на встречу с душой собственной и нашей. Ведь все едино и неслиянно многообразно, и все венчает красота, дарующая радость. Буди, буди! Белое крыло ангела, белое крыло птицы детства — душа младенчествует, покойно спит, а вот она уже печальна печалью одиночества, она еще чиста, и ее грустные глаза взирают на этот мир, на преображение будущих встреч. И все же над всем — всепобеждающее торжество жизни, экспрессия красок — песнь любви, слияние красоты земли с возвышенностью неба, отраженного в зеркале души. Эту песнь мне спела арфа, забытая тобою на жизненном берегу Жизни, согретой солнцем».

(Галина М., г. Енисейск, 1995 г.)

В поэтическом шедевре Фёдора Тютчева «Нам не дано предугадать…» живут глубокое сокровенное чувство и мечта любого творца проникнуть в космические дебри будущих времен с надеждой увидеть там отзвуки от своих деяний, озарений и мыслей.

Как много в истории человечества творческих судеб талантливых и великих художников, отвергнутых своим временем, получивших признание лишь после смерти. Это и бедствующий Винсент Ван Гог, продавший из двух тысяч своих работ при жизни лишь четырнадцать, Ян Вермеер, умерший в XVII веке, получивший признание через двести лет, Амедео Модильяни, Нико Пиросмани, Поль Гоген, выставивший сорок семь гениальных картин, написанных на Таити, на свой провальный аукцион, это и Константин Великоросс, проживший всего тридцать четыре года, написавший «Если мои картины не нужны Отечеству, то все мое творчество следует признать неудавшимся», признанный через десять лет после смерти, и множество других доселе не известных художников.

Фортуна улыбнулась Анатолию Рыбкину, его творчество востребовано временем, Отчизной и людьми. Так случилось, что Рыбкину «дано предугадать» и услышать воочию отклики людей на свое творчество, напитаться зрительской любовью, разделить свои чувства со зрителем, стать востребованным, узнаваемым и даже необходимым, что подтверждают документальные факты исписанных волнующих рукописных страниц Книг Отзывов, дождавшихся своего часа.

Нам не дано предугадать,
Как слово наше отзовется, —
И нам сочувствие дается,
Как нам дается благодать.

Нам не дано предугадать,
судьбы крутые повороты,
ее падения и взлеты
Нам не дано предугадать.

Нам не дано себя понять,
какими будем через годы,
как не познать каприз природы...
Нам не дано себя понять.

Нам не дано, увы, узнать,
чем наше слово обернется,
когда последний день прервется...
Нам не дано, увы, узнать.

Нам не дано вернуть назад
весны прелестное дыханье,
и детских лет воспоминанье
нам не дано вернуть назад.

Коль не дано, так будем ждать,
и не грешить, как это было,
чтоб сердце от обид не ныло...
Коль не дано, так будем ждать.

А так ведь хочется узнать... (Фёдор Тютчев)

Руслан Бахтияров

МЫСЛИ ВСЛУХ
О живописи Ольги Ярославцевой

Творчество Ольги Ярославцевой привлекает стремлением затронуть серьезные проблемы, которые, в конечном счете, определяют жизнь каждого отдельного человека. При этом автор отдает предпочтение отнюдь не сюжетной картине, но пейзажу и натюрморту, существенно расширяя их традиционные границы. Для того, чтобы понять авторский «месседж», от зрителя требуется чуткость к выразительному языку живописи и графики, где особая роль, на мой взгляд, принадлежит категории пространства. Это не просто организация композиционного решения или соотношение изобразительных элементов «внутри» этой композиции. Скорее, это особое эмоциональное наполнение городского мотива или натюрмортной постановки, когда «второй план» содержания произведения открывается через цветовую и тональную гамму, организацию красочной фактуры, музыкальную ритмику линейного строя, соотношение пластических объемов. Эти выразительные приемы по отдельности и вместе рождают тревожное ощущение или вселяют надежду. Здесь всегда найдется место размышлению наедине с самим собой, сопереживанию, предостережению или мудрому напутствию.

Петербургские мотивы Ольги Ярославцевой наполнены драматическим переживанием пустого пространства, где всегда ощутимо присутствие человека. Сам образ пустынного города, лишенного привычной суеты, кажется, заключает в себе какую-то драму, которую сложно определить и выразить словами. Гораздо емче ее может выразить искусство изобразительное. Мы переживаем эту драму еще острее, вспоминая Петроград первых послереволюционных лет или блокадный Ленинград. Кажется, на пространство холста спроецировался урбанистический ландшафт, прекрасно знакомый и жителям многих других городов и стран, переживших ситуацию локдауна.

Истоком образа, воплощенного в живописном произведении, может послужить вполне конкретная точка на карте Петербурга. Так, картина «Васильевский…», по признанию самого автора, связана с Васильевским островом, с участком Среднего проспекта между 17 и 18 линиями по нечетной стороне. Казалось бы, какой образный подтекст может быть скрытым за совершенно обыденным мотивом, обозначенным двумя брандмауэрами и полузаброшенным зданием? Сама художница говорит о том, что именно этот фрагмент городского пространства сконцентрировал для нее, сделал различимыми следы и шрамы Истории. Основой для другого образа Петербурга («На другом берегу») стал вид с Пироговской набережной. Здесь появляются уже вполне различимые аллюзии, связанные с архетипами античной мифологии (река Стикс, разделяющая берег живых и берег мертвых). Представляется, что в этой картине возникает еще один мотив, важный для понимания

творчества Ольги Ярославцевой. Это мотив границы, перехода, трансгрессии. Притом это не столько разграничительные линии и переходы в окружающем нас городском пространстве, но, скорее, пограничные состояния нашего бытия, которые в отдельных точках мегаполиса переживаются особенно остро.

В частности, в урбанистической серии Ярославцевой возникает мотив окраины (городской или фабричной), связанный с хорошо знакомыми нам устойчивыми выражениями. «На краю жизни» (или, вспоминая Высоцкого, «у судьбы на краю…») и «край света» — эти обороты речи мы невольно вспоминаем, когда сами оказываемся в незнакомом районе, к тому же в ненастную погоду. А заброшенность окраины мегаполиса, удаленной от центра города, вдруг прочерчивает параллель к небезызвестному хайдеггеровскому постулату о «заброшенности» человека в мир, когда мы оказываемся невольными свидетелями и участниками событий, зачастую не связанных с нашими личными интересами и устремлениями. И главным пристанищем, «истиной в последней инстанции» в такой ситуации, пожалуй, становится мир, обретенный человеком после множества путей и перепутий в своей душе или в своем доме. Ситуация этого выбора четко обозначена автором в картине, где название-эпиграф взято из песни петербургской группы «Зимовье зверей»: «Дорога влево потакает злу, дорога вправо перечит судьбе. Я выбираю прямую стрелу — я выбираю дорогу к себе».

Здесь вновь возникает мотив мегаполиса, который открывается у автора непарадными своими гранями. Под мишурой будничной суеты и многочисленных соблазнов скрыта горькая истина, которую мы в какой-то момент открываем для себя вместе с художником. «Град обреченный» — образ вечного Вавилона, города, вбирающего в себя миллионы людей, но делающего каждого человека одиноким и безликим в толпе. Последняя нивелирует все индивидуальное в угоду некой среднестатистической модели поведения, не приемлющей возвышенного, героического, не позволяющей выделить человека из общей массы. Но и здесь каждый волен сделать свой выбор, когда именно тишина и одиночество помогают нам сконцентрировать внимание на самом себе и лучше понять происходящее вокруг.

Не случайно внешне бессобытийны — но на самом деле *бытийны* в своем глубинном содержании городские мотивы Ольги Ярославцевой. Таковы и ее натюрморты, которые порою развивают определенную значительную и важную для автора тему. Тему, заявленную в «Граде обреченном», подхватывают и развивают работы «Железный век», «Бронзовый век» и «Пластиковый век». Художнице важно показать необратимые перемены в отношении человека к окружающим его вещам, которые верно служили не одному поколению, передавались по наследству и постепенно обретали собственную ауру, насыщались памятью о тех, кто эти вещи срабатывал и бережно хранил. Надежными, основательными были и материалы, из которых создавалась герои «Железного века» и «Бронзового века», и сами отношения в семьях, этими предметами обладавших. Но вот приходит пластиковый двадцать первый

век — и выясняется, что пришедшую в негодность вещь гораздо проще выбросить и приобрести идентичную, нежели ремонтировать или реставрировать ее. Но то же самое происходит со зданиями, возведенными совсем недавно, и снесенными в рамках очередной реновации. И с отношениями между людьми, где на смену доверию и эмоциональной привязанности приходит договор «равноправных партнеров», как правило, недолгосрочный и охотно нарушаемый каждой из сторон.

Истоки такого отношения к натюрморту как портрету (или автопортрету?) определенной эпохи можно найти в советской живописи 1970–80-х годов, причем речь идет о мастерах, работавших как в рамках официально признанных направлений, так и в парадигме нонконформизма. Однако при всех стилистических различиях эти работы объединяет главное — отношение к «мертвой натуре» как к отражению неких важных социальных и духовных процессов, находящих воплощение во вполне конкретных приметах вещного мира. У Ярославцевой вещи благодаря мастерству авторской «режиссуры» натюрмортной постановки вводятся в сложный и многозначный контекст, понять который мы сможем, зная и другие ее произведения. В то же время в отдельных ее работах (например, *"Black Label"*) различимы уроки «малых голландцев», и, конечно, Джорджио Моранди. Оммаж итальянскому маэстро для художницы заключен в самой возможности создания не столько прямой копии, но авторской версии одного из его шедевров. Может быть, автор находит у классика натюрморта XX века не только определенный подход к работе с цветом, тоном и фактурой (что вполне ощутимо и в других ее полотнах, например, в композициях «Оригами», «Воздух» и «Прозрачные чувства», решенных в прозрачной же монохромной гамме), но и главную заповедь минимализма. Ее можно определить искусствоведческим определением, превратившимся в некое клише, но достаточно точно характеризующим интересующую нас ситуацию. Это способность достигать максимальной выразительности при минимуме используемых выразительных средств. Здесь особенно важным оказалось умение оперировать ограниченным набором форм и объемов, когда важную роль играют не только сами предметы, но и пространство между ними. В какой-то момент оно начинает наполняться невидимыми токами, энергией притяжения между объектами разной величины, выполненными из разных же материалов.

Особенно удачно автор использует указанный прием в работах, где обыгрывается мотив бренности человеческой жизни, восходящий к широко распространенному в Европе XVII века жанру *"vanitas"*. Таковы картины «Последний герой», где крылатая фраза «и один в поле воин» решается в изображении одинокого и гордого участника игры, правда, уже покинувшего шахматное поле и выступившего подобно Дон Кихоту навстречу неведомому сопернику, и «Цейтнот». Здесь восходящее к Книге Екклесиаста представление о тщете человеческих усилий перед лицом небытия раскрывается через диалог предметов, каждый из которых наделен собственным,

привычным для нас значением или функцией. Но благодаря авторскому замыслу этот предмет принимает на себя нелегкую долю многозначной аллегории, опять же, укорененной в европейской культуре и акцентированной как раз в жанре *"vanitas"* (с ним сопряжен и триптих *"Secunda Vita"*, где натюрморт-обманка развивает в новом ключе важную для автора тему). Особенно пронзительно звучит еще одна натюрмортная композиция, написанная в узнаваемой «морандиевской» манере. В «Троице» уже найденный в других натюрмортных композициях мотив бумаги и сложенных из нее объектов помогает автору найти свой новый, опять же, узнаваемый, характерный ход в решении вечной как мир темы трех возрастов, трех этапов жизни — юности, зрелости и старости.

В картине «Гибель империи» рядом с бумажной колонной классического античного ордера как напоминание о прекратившей свое существование сверхдержаве мы видим обломок мрамора и стебель растения. Фрагмент мира живой природы включен в своеобразный эмблематический гербарий. Да, порой от великих империй (от античности до наших дней) остаются лишь артефакты большей или меньшей исторической и художественной ценности. Но эти зримые приметы величия одного властителя и целого государства как раз зачастую и оказываются самыми важными в сотворении новых и новых мифов об имперском величии. «Конец и вновь начало…», — само название одной из книг Льва Гумилева побуждает задуматься о живучести архетипов власти, чаще всего отсылающих к знакомым архитектурным элементам античного мира и передающихся подобно эстафетной палочке от одной эпохи масштабных исторических преобразований к другой. Древний Рим, наполеоновская Франция и Россия времени правления Александра I, Советский Союз — в каждом из случаев мы встречаем свою неоклассику, отсылающую к драматическим страницам истории, которую надлежит знать и помнить. История России привлекает автора необузданной страстью к противоречиям, в которых в какой-то момент обретается верный путь. Не потому ли этот путь воспринимается художником отнюдь не перечнем исторических событий, многажды изложенным на страницах учебников? «Сны о России» именно своей сюрреалистической образностью помогают по-настоящему пережить, убедительнее передать и лучше понять наше прошлое — тоже алогичное во многих отношениях, но как раз в интуитивных (или сновидческих) прозрениях и находящее пути выхода из самых тяжелых ситуаций. Диалектику истории нашего государства, недоступную западному рационализму, автор раскрывает следующим образом: «Несемся, порой не разбирая дороги, так что камни и осколки летят из-под колес, да и живем так же — торопливо, взахлеб, чтоб вот здесь и сейчас, ломая старое, отвергая неугодное, побеждая, изобретая, свершая».

Однако даже сложные и порой мрачные суждения, воплощенные в пространстве живописного образа, сменяются просветленной надеждой в работах, связанных с памятью сердца, с дорогими воспоминаниями детства. Это могут

быть и натюрмортные композиции, обращенные к воспоминаниям о самой счастливой поре жизни, наполненной яркими красками и такими же яркими эмоциями («По волнам моей памяти», «Пусть всегда буду я!»), и работы, выполненные в знакомом нам жанре городского пейзажа. Назовем картину «Большая Ижора», где есть ощущение особого покоя, буквально разлитого в пространстве. Мир природы, пусть и соприкасающийся с пространством цивилизации, кажется, обретает здесь самодостаточность, и уже не воспринимается отчужденным от человека. Но и этот мир все-таки кажется слишком эфемерным и хрупким, готовым раствориться в призрачном мареве жаркого дня и в иллюзорности художественной картины мира («Городские волны»). Интересно, что в отдельных натюрмортах мы встречаем момент легкой самоиронии автора в отношении собственных творческих увлечений, где уже заботливо подготовлено угощение для художника и его гостей («Чай с лимоном», «Рот Фронт»). А в другой работе новое прочтение получает «слишком серьезный» жанр космических путешествий, когда космонавтами становятся… селедки, а межпланетными шаттлами — консервные банки.

Мир образов Ольги Ярославцевой, даже несмотря на приверженность автора определенному спектру жанров и мотивов, сложен и многолик. В пространстве ее натюрмортов найдется место и яркой декоративности, открытым краскам и лаконичным формам, и тонкой проработке цветовой гаммы и сложной организации красочного слоя, буквально вытканного из мазков-нитей. Так оживает фактура предметов, окружающих человека в повседневной жизни, или хрупких даров природы — цветов и растений, где автору важно передать свой восторг перед их утонченной красотой, уже вне рамок сложной системы многозначных образов-символов («Пусть тебе приснится лето», «Осенний букет», «Сумерки»), хотя и здесь мягкое сфумато или акцентированность ритмического строя сохраняют ощущение тайны, еле уловимого биения жизни в образах натуры, которая воспринимается не мертвой, а живой.

Порой увлеченность явной или скрытой символикой, которой наделены привычные предметы, приводит к созданию работ, где перед нами разворачивается целое драматическое театральное представление, где актерами являются не люди, но вещи. У Ольги есть несколько работ, в каждой из которых возникает новая авторская версия «театра вещей», включая… анатомический театр. Актеры-предметы в этом театре могут представить целый «Маленький свечной заводик» или ограничиться «Утренним кофе». Но решение определенного круга пластических задач или создание увлекательных мизансцен никогда не является для автора самодовлеющим. Освоив опыт классического европейского натюрморта или обращаясь к пластическим откровениям Моранди, художница ставит и убедительно решает задачи, сопряженные с константами бытия человека в мире. И речь идет не столько о сиюминутных проблемах, связанных с конкретной социальной действительностью, но, скорее, о том комплексе чувств, эмоций, размышлений, что сопровождают нас в течение всей жизни и становятся очевидными в ситуа-

циях «пограничных», связанных с выходом из пресловутой «зоны комфорта». Содержание творческого процесса в таком случае также подразумевает долгий и непростой, подчас по-настоящему тернистый путь. Об этом — выполненная в черно-белом монохроме композиция «Выбор», содержание которой Ольга Ярославцева определила следующим образом: «Профессия художника — сложный выбор; это профессия, требующая полной самоотдачи, наполненная тяжелым, кропотливым, почти каждодневным трудом, забирающая много сил и времени. Готовы ли вы пожертвовать многим и отказаться от благ, ради того, чтобы почувствовать себя Творцом? Готовы нести этот крест? Но, став Творцом, помни — на тебя теперь направлены взгляды многих, свети им, но будь честен как с собой, так и с окружающими».

Здесь, наконец, уместно сказать об основной профессии Ольги Ярославцевой, значение которой мы в полной мере осознаем именно сейчас. «Мысли вслух», — такое название выставки, открывшейся в выставочном центре «Эрмитаж-Выборг» осенью 2021 года, быть может, лучше всего раскрывает содержание ее творчества. «Талантливый человек талантлив во всем», — ставшие крылатыми слова Антона Павловича Чехова, на мой взгляд, вполне применимы к творчеству человека, совмещающего призвание врача и творца, в данном случае уже в изобразительном искусстве. Речь идет, конечно, не о равной реализованности таланта одного человека в самых разных профессиональных и творческих сферах, но о возможности в полной мере воплотить свой дар в том, что он (или она) считает своим призванием. Вслед за русским писателем петербургская художница, избравшая для себя самую гуманную и нужную профессию, обладает проницательным и отнюдь не сентиментальным взглядом на мир и на жизнь человека. Диагноз, который она порою ставит в своих живописных работах, кому-то может показаться нелицеприятным и жестким, когда свои размышления о чем-то важном и серьезном важно произнести вслух, ничего не скрывая от собеседника. Или сделать их зримыми, найти для них запоминающееся образное воплощение. Однако даже самые нелицеприятные суждения об окружающем мире проистекает из стремления сделать этот мир немного лучше и добрее через красоту, которую всегда предполагает настоящее искусство. Но не в меньшей степени и через выявление тех болевых точек в сознании индивидуальном и коллективном, что также входит в обязанность творца, чувствующего ответственность за свою жизнь и жизнь других людей.

Андрей Маевский*
Елена Григорьянц

«11/22» АЛЕКСЕЯ ПАРЫГИНА

Истоки творческого сознания Алексея Парыгина берут начало в ленинградском происхождении художника, в многолетней кровной связи его предков с духовным миром великого и, одновременно, загадочного города.

За солидным фасадом, как и у его любимого города, спрятана от глаз любопытного зрителя реальная жизнь художника — планы, кропотливая ежедневная работа, творческие поиски, открытия и сомнения. Графика и живопись, скульптура и арт-объекты, прикладное искусство, книжная графика и авторские рукодельные книги, плакат и экслибрис — все это входит в сферу интересов художника. Парыгин — увлеченный учитель и страстный исследователь истории авторской шелкографии, автор многих статей и азартный коллекционер, удивляющий своей творческой всеохватностью «делатель искусства». Какой же он на самом деле?

Попробуем ответить на этот хитрый вопрос так: одиннадцать лет назад, летом 2010 года тиражом 45 нумерованных и подписанных экземпляров в Санкт-Петербурге под названием «11 работ» был издан набор репродукционных открыток по произведениям художника, составленный из одиннадцати стандартного формата (14,8 × 10,5 см) карточек в общем футляре. Все они уже давно разошлись по свету, были отправлены, как мейл-арт объекты по почте, или просто кому-то подарены, попали в библиотеки, наконец, потерялись в иллюзорной бесконечности нашего суетного мира. Посмотрим на экземпляр из фондов научной библиотеки Академии художеств. Папка, как мозаика, составленная из одиннадцати артефактов — фрагментов творческого странствия художника за двадцать два года его работы. Назовем этот текст «11/22», по аналогии со знаменитым «8½» Федерико Феллини.

Самая ранняя композиция в папке с репродукциями датирована 1986 годом — «Дом за деревьями» (35 × 24,5 см, картон, масло) (№ 1), самая последняя 2008 годом — «Змея» (дерево, мозаика, 80 × 40,5 см) (№ 11).

XX век — век открытий и новых идей, бунтарства и откровений. Модерн и постимпрессионизм, кубизм и футуризм, экспрессионизм и абстракция, русский авангард и сюрреализм, поп-арт и кинетизм, — все это стало почвой для русских художников, сформировавшихся в 1980-е годы. Невозможно отделить автора от контекста времени и культурного слоя, в котором он рос. Конечно, «Автопортрет» 1988 года создан не без влияния шелкографий Энди Уорхола, но перед нами не безликий трафарет «иконы стиля». С работы на нас устремлен вопросительный и, в тоже время, спокойный взгляд, автор словно хочет вступить в диалог со зрителем, а поп-артовский антураж только подчеркивает вероятную вариативность результатов предполагаемой дискуссии.

В конце 1980-х годов, в живописных пейзажах Парыгина на первый план выходит чувственное переживание, тонко передающее состояние запечатленного момента. Эмоциональное состояние автора, как и изменчивое непостоянство окружающей среды, связаны воедино. Казалось бы, куда как более узнаваемы и растиражированы виды Невского проспекта, но художник заставляет нас по-новому взглянуть и на эту часть любимого города из окон своей мастерской. Меняется время, с ним меняемся и мы, а с нами меняется и город. Обостренное чувство цвета, лаконизм композиции, тяготение к простой обобщенной форме, избавляют автора от необходимости излишней детализации, давая возможность сосредоточиться на главном — живом впечатлении. Такой предстает перед нами работа, написанная из окна мастерской в 1989 году — «Невский проспект у Дома книги» (холст на картоне, масло, 58 × 42,5 см).

Картина была написана с натуры, прямо из окна мастерской художника, которая располагалась тогда в доме 25 по Невскому проспекту. Сейчас этаж, в котором располагалась мастерская, уже отсутствует, он был утрачен в процессе реконструкции здания. Факт, делающий работу по-своему уникальной, художник представляет нам Невский проспект с такой точки, с которой мы, возможно, его никогда больше не увидим. (Этим объясняется и несколько необычный ракурс, при котором линиатура проспекта слегка изгибаясь, уходя в глубину пространства холста). С такой точки перспектива проспекта увлекает зрителя за собой, заставляя вглядываться в очертания зданий и за условностью трактовки архитектурного мотива чувствовать знакомые силуэты. Живописное пространство наполнено воздухом. Именно таким, растворяющимся и зыбким, мы чаще всего и можем увидеть Петербург. Большие ветряные облака, константа и в существовании города, и в его восприятии, дополняется хаотичным движением городской толпы, и противостоит статике архитектуры. Почти мистическое звучание города, расширяя границы конкретного пейзажа, обобщает работу. Художник запечатлел особый петербургский колорит, сотканный из оттенков охры, холодных серых и голубых. Петербург возвышается над повседневностью и суетой, непоколебимый в своем величии. Сопоставляя немного расфокусированные цветовые плоскости с ритмичными вертикалями фасадов зданий, ему удалось передать неповторимую прелесть города.

«Цветные звуки» (1989) — автографическая книга Парыгина, один из примеров его работы в рамках направления *"artist's book"*. Книга была создана автором в сквот-мастерской «Невский 25» в период активного интереса автора к книжной форме, синтезирующей текст и изображение, и рассчитанной одновременно на семантическое и визуальное восприятие. Как теперь представляется, его творческие поиски имели точкой отсчета русскую футуристическую книгу 1910-х годов. «Цветные звуки» полностью выполнена художником: им оформлена обложка, тонирована бумага, создан макет, реализованный в книгу, он автор пяти верлибров и пяти цветных иллюстраций. Начиная с обложки,

книга настраивает зрителя, задавая особый цветодинамический строй, используемый потом при построении всего произведения, что создает объемный и цельный образ, находящийся на границе цвета, слова, звука, знака. Сделана она комбинированно, с использованием техник горячего батика, трафаретной печати и аппликации. На необычный рваный ритм издания настраивают как бы случайно рассыпавшиеся разноразмерные буквы заголовка титульного листа. Благодаря взаимопроникновению текстуального и визуального создается впечатления, что содержание рождается в процессе общения читателя с книгой, и мы можем быть сопричастны к его рождению. Точное понимание архитектоники книги, динамизм разворотов, позволило художнику достичь органичного сочетания текстовых и изобразительных элементов книги.

В графическом листе «Ранние сумерки» (1990 г., бумага, цветная шелкография, 26 × 18,5 см) художник создает особую эмоциональную среду, стремясь к философскому осмыслению действительности. Интенсивные синий и белый цвета передают напряженное, магическое состояние, словно обещающее раскрыть некую тайну города белых ночей. В обоих пейзажах один и тот же город, один и тот же проспект, но какие они разные по характеру и, в то же время, абсолютно «питерские» по звучанию.

Метафора, иносказание, подтекст — все необходимые атрибуты художников эпохи застоя перестают быть актуальными в последнее десятилетие XX века. Новые времена создают нового героя, им становится сам автор, теперь он откровенно заявляет о своем присутствии. Юмор и самоирония становятся неотъемлемой частью произведения. Образ бедного и скромного гения, готового жизнью пожертвовать ради святого искусства, уходит в прошлое, теперь искусство — часть потребительского общества, товар, спрос на который и устанавливает цену, не талант, а успех и мода определяют теперь фаворитов искусства.

Творческие поиски Парыгина в период середины 1990-х годов не обошли вниманием открытия русских авангардистов начала XX века, мысль синтезировать великое наследие в форме, цвете, выразительности предмета и идеи — все это нашло проявление в искусстве плаката и книжной графике. Деньги, деньги, деньги — вот он общий кумир нового времени. «Все на продажу!» — вот новый тезис искусства. Это не проходит мимо пытливого взгляда художника, и свою позицию он определяет в двух больших проектах и одноименных, воспроизведенных в папке, плакатах: «Созерцание денег» (1998 г.), «Искусство это бизнес» (2000 г.).

Новый XXI век требует от художников новых идей и тем, новых выразительных пластических средств и решений. Более фигуративным и символичным становится творчество художника, происходит соединение реального и ирреального, человеческого и божественного.

Уже совсем другим предстает перед зрителем автор в «Автопортрете» 2004 года, ни намека на портретное сходство, формы упрощены до простых геометрических фигур, контраст белого и черного цвета, остальное — лишь

ни к чему не обязывающий фон из обрывков и фрагментов повседневности, вот только глаза, пусть даже условные, они по-прежнему смотрят на нас приглашая к дискуссии.

*Маевский Андрей Николаевич *(Andrejs Maevskis)* — художник, коллекционер искусства XX века, куратор многих выставочных и издательских проектов в России и станах Прибалтики. Член Союза художников Латвии (2004), член Союза художников России (2003). Живет и работает в Санкт-Петербурге и Риге.

Вера Соловьёва

ТИХОЕ СЧАСТЬЕ ФОТОХУДОЖНИКА БОРИСА МИХАЛЁВКИНА

Ленинградско-петербургская фотографическая школа имела и имеет свои особенности, законы, правила, свой шарм. Это проявляется от особой атмосферы города — иной раз торжественно-помпезной, или печально-дождливой, яркой золотой в осенний период или романтической нежно-прозрачной в белые ночи. Но время не стоит на месте, приходят новые фотографы, сменяются технические приемы, камеры, даже мода на жанры и стили фотоснимков, но незыблема история, традиции и яркие личности основателей фотошколы города на Неве.

Прошло 10 лет как из рядов питерских фотомэтров ушел в лучший из миров Борис Гаврилович Михалёвкин — замечательный человек и фотограф, член Союза фотохудожников с 1991 года и Союза художников России, обладатель многочисленных наград на различных конкурсах. Он был одним из самых активных членов знаменитого ленинградского фотоклуба «Зеркало», в 1995 году одним из первых в стране был удостоен Государственной стипендии в области культуры и искусства. Он был добрым, скромным и очень талантливым фотолюбителем. Именно так именовал себя Борис Гаврилович. Всю жизнь он снимал для себя, для семьи, для друзей, печатал на самодельном увеличителе, сделанном из ведра, обожал свою «Лейку». В его работах, нередко грустных, романтичных, был скрыт такой заряд оптимизма и жизненной энергии, что зритель невольно проникался к автору симпатией, уважением, любовью. Сегодня его работы участвуют в международных фотоаукционах, как наиболее яркие и знаковые фотографии советского периода.

Кто был наставником и учителем Михалёвкина в профессии фотографа? Трудно сказать. Наверное — жизнь. Прочитайте страницы автобиографии, в ней по советским законам изложения жизненных событий указаны даты, люди — и вы поймете все: «*Родился в Ленинграде в 1930 году. До войны окончил 3 класса. Во время блокады в семье из 5 человек от голода погибли трое. Остался с матерью. После смерти отца меня взяли на работу дворником в 991-й эвакогоспиталь, где работал отец. В январе 1944 года вместе с госпиталем — санитаром — дошел до города Лодзь (Польша). В октябре 1945 вернулся в Ленинград и поступил в ремесленное училище № 8 по специальности электромонтер. В 1950–1954 гг. служил в Советской Армии. В 1953 году по самоучителю освоил гитару. В 1956 году женился, в 1957 — родился сын. В 1956 году по конкурсу прошел в самодеятельный Ленинградский молодежный эстрадный ансамбль под руководством Анатолия Бадхена. С ансамблем в 1957 году участвовал во Всемирном фестивале молодежи и студентов в Москве. С 1958 года — профессиональный артист-*

инструменталист. С гастролями объехал весь Союз. В 1964 году родилась дочь. Бросил эстраду и вернулся к первой специальности электромонтера. Во время последней гастроли на день рождения артисты подарили старый фотоаппарат «Зенит». Я не хотел. Зарядили пленку, показали, что нажимать, поддали коленом — иди снимать. Фоторабота 1964 года «Снова дома» с первой пленки получила диплом 1-й степени на Всероссийской фотовыставке в Москве. Это и определило мою духовную жизнь. Никогда не работал профессиональным фотографом. Последние 20 лет ремонтировал станки с программным управлением (ЧПУ). С 2000 года — пенсионер. Всю жизнь занимался самообразованием — литература, театр, симфоническая и джазовая музыка, философия».

Это так писал Борис Гаврилович, а его коллеги, друзья-фотографы говорят совсем иное: «*Фотографом стал всерьез и надолго, хотя и случайно. В светопись Михалёвкин пришел в 34 года. За сорокалетнюю фотографическую практику Михалёвкин снимал тихо текущую жизнь в добрых деревенских сюжетах, восхищенных портретах, строгих городских пейзажах и осмысленных натюрмортах*».

Работы мастера жанровой фотографии, а именно такое направление имеют большинство работ Бориса Михалёвкина, характеризуются лучшими чертами шестидесятников и добрым отношением к миру. О нем говорят, как о фотографе, который умел сделать «большой» снимок без сенсаций, сюрреализма, чудачеств и фантазий. Сейчас серии работ Михалёвкина назвали бы проектами.

Следует сказать, что «проект» — понятие 90-х, предполагающее наличие внутренней логики и самодисциплины, но питерская фотография тех лет как будто выпала из времени и может представляться только как жанровая, не несущая смысловое единство. Кроме того, и работы, и построение серий, например «Натюрморт и фотография» вполне традиционны. Да, большеформатные фотографии по всем формальным признакам можно отнести к натюрмортам. Но Борис Михалёвкин всегда снимал черно-белое фото! Натюрморты без цвета?

«*Для меня черное и белое — самодостаточно. Больше того, это философская концепция. Меньше отвлекающих моментов при восприятии. Фотография — это диалог между автором и зрителем. Если диалог состоялся, то фотография помогла понять, что именно хотел сказать фотограф. Фотография помогает человеку ощутить себя частью природы, понять тонкие и хрупкие связи между собой и природой, между людьми, говорящими на разных языках. Фотография как бы является переводчиком на все языки мира. Человек — талантлив. Но по лености своей не знает, в чем именно. Искать себя надо всю жизнь*».

Некоторые работы Бориса Гавриловича относят к жанру субъективного репортажа. Это направление возникло на стыке американской стрит-фотографии с «поэтической журналистикой» *Magnum Photos* и имело чрез-

вычайную популярность в 1970–80-е годы. Но в отличие от репортажной, документальной фиксации события своими зарубежными коллегами, Михалёвкин смотрел на мир тепло и сочувственно. Ни разу не иронизируя по поводу замеченных сюжетов! В фотографии он не усматривал ни интеллектуального упражнения, ни карьерной нивы. А привлекала его незамысловатость.

Но при всей простоте проглядывает в работах Михалёвкина непостижимая сложность, как в среднерусском пейзаже — за первым планом новый план, новый смысл, характеризующий непрерывный жизненный поток.

Рассмотрим некоторые из его работ.

Фотография 1987 года «Первое утро». Новобрачные в праздничном одеянии — он в белой рубашке с галстуком, она в нарядном платье и фате. Чета сидит на фоне окна, за ним деревья в снегу. В комнате светло, молодые улыбаются. Столы после вчерашнего застолья еще не убрали, они стоят вдоль стен комнаты, на них вымытая посуда, букеты с цветами, кувшины с морсом. На традиционной для советского времени мебели — стенке на полке магнитофон («Маяк»?) и много-много книг. Молодые светятся счастьем, у их ног ведро с большим букетом роз. Надежды на будущее, личное счастье, на любовь… Простой сюжет по композиции, но какой сложный по смыслу, особенно в историческом аспекте.

Фотография 1981 года «Экзерсис». Деревенский дворик, за забором видно засеянное поле аж до горизонта, на крыльце прислонилась к перилам бабушка в платочке, клетчатом хлопчатобумажном платье. Она улыбается: перед ней, держась за самодельную хореографическую палку, ловко устроенную на заборе, две девочки выполняют балетные упражнения. Они старательно тянут носочки, следят за «выворотностью» стопы и колена, руки в стороны, пальцы как положено струнной и соединены первый и средний… Девчонки стараются, а бабушка наслаждается редким для деревенской жизни зрелищем. С фотографии льется радость, счастье, солнечный свет. Тихая нормальная жизнь.

«Слушая Баха», 1980-е годы. Снова деревенский быт. Жанровое фото. В дверном проеме между прихожей и комнатой на традиционно высоком пороге сидит женщина. У нее натруженные руки, поза усталая, внимательно слушает. В кадре видны стены комнаты, оклеенные газетами, радиоточка, на вешалке пальто, передник, полотенце… Тишина, но где-то на подсознании возникает мысль: концерт по заявкам радиослушателей — звучит фуга Баха. Кадр с очень глубоким смыслом, философским: где эта деревня, кем работает женщина и почему она чувствует органную полифонию немецкого композитора эпохи барокко. Минуты человеческого счастья. Возможно, именно для этой женщины писал музыку Иоганн Себастьян Бах. Просто? Сложно!

«Портрет автолавки», 2007 год. Традиционная для России сценка, точнее — услуга торговли. Приехала автолавка с продуктами, хозяйственными товарами… Фургон, торгуют с открытого кузова, покупателей нет, на переднем плане дородная («кровь с молоком»), но кокетливая продав-

щица и усатый водитель с военной выправкой и потрясающими руками работяги, в хорошем смысле слова. С такими мужиками не пропадешь. Веселые, чуть стеснительные, они стараются прикрыть собой бутылки с плодово-ягодным напитком на витрине. Печенье, развесной сахарный песок, макароны, буханки хлеба и конфеты — помните подушечки, за которыми прибегала детвора из соседней деревни? Что еще надо для счастья?

Конечно, есть у Бориса Гавриловича и кадры, отражающие проблемы простого человека. Это не только деревенская серия («За хлебом», 1973; «Ветер странствий», 1964; «Изобилие», 1980; «Районный поезд» и «Кто последний?», Тверская область, 1989), но и городские темы.

«Питерские коммуналки», фото 2002 года. Зритель видит хоть и новостройки, но дома близко, зелени нет, практически традиционный питерский двор-колодец и светящиеся окна стандартной панельки. А там люди живут со своими проблемами, судьбами, любовью и горем…

«В ожидании клиентов», 2002 год. На фоне главного входа в Исаакиевский собор, на фоне колонн две впряженные в кареты лошади. Нос к носу, точнее морда к морде, белая и черная. Пасмурно, туристов, желающих прокатиться на карете, нет. Тоска и тишина безысходности.

«Два окна в мир», 1970-е годы. Кадр сделан из комнаты на панораму, что видна через окно. В углу комнаты стоит телевизор, во весь экран актриса Светлана Крючкова (наверное, поет песенку из фильма «Большая перемена»), а за окном… Справа почти впритык панельная пятиэтажка, слева виден проход на главную улицу, в нижнем левом углу металлический гараж с открытой дверью, деревья голые, земля чуть припорошена первым снегом. И тишина… Тоска. Поневоле запьешь.

«Вечерний звон», 2003 год. Фотография характерной для нулевых годов сценки. Винный магазин, скучающая продавщица, покупатели приценяются и приглядываются, женщины, мужчины, подростки… И на подсознании зритель, действительно, слышит звон бутылок. Вечерний звон. Не колокольный, а бутылочный. Страшно.

"Vogue", 1973 год. Изумительный кадр! Парк, деревянный мостик и на нем стоит маленькая девочка в кокетливой позе. Платьице, кофточка, беретик — милашка и модница! Добрая, очень позитивная фотография дарит зрителю улыбку.

Причем повторю, что все рассмотренные фотографии черно-белые! Но это не важно. Главное — зритель может увидеть что-то свое через изображение, у него есть шанс встретиться с притягательным для себя предметом или сюжетом. Фотографии сами не могут ничего объяснить, но призывают к дедукции, работе воображения, фантазии, ассоциациям.

Быть фотографом — это Божий дар. И им обладал Борис Гаврилович Михалёвким, называвшим себя «фотоЛюбителем». Для него создание фотографии происходило как вызов — сможешь ли в кадре передать то самое, неуловимое, глубокое, истинное. В жизни и в творчестве фотолю-

битель Михалёвкин стремился достичь глубины сюжета и гармонии, которых люди не видят в обычной жизни. Да, мы порой не замечаем тихого счастья каждого дня…

Знаковой фотографией в творчестве Бориса Михалёвкина я считаю работу 1966 года «В конце пути». В кадре пара стоптанных ботинок. И ничего более! Это олицетворяет конец жизненного пути. Осознание смысла фотографии, ее глубина, ассоциации — беспредельны.

В данном случае можно привести слова известного американского фотографа, теоретика фотоискусства. Ральфа Гибсона: «*Я фотографирую простые вещи, ничем не примечательные объекты. Эпические события меня мало привлекают. Фотография помогает мне превращать незначительные предметы в нечто большее, чем они есть на самом деле*».

Борис Михалёвкин (1930–2011) считается одним из самых известных питерских фотографов рубежа XX–XXI веков. Его работы экспонировались на 27 персональных выставках. Фотографии Бориса Гавриловича находятся в Музее Ватикана, Музее изящных искусств Нью-Мексико (США), Музее личных коллекций ГМИИ им. А. С. Пушкина (Москва), Музее фотографии в Бьевре (Франция) и во многих других музеях и собраниях Франции, США, Литвы, России.

И это заслуженное признание.

II

Юлия Кашаверская

СИМВОЛ ИМЕНИ

На Руси исстари почитали храбрых воинов и полководцев, среди которых был отмечен святой благоверный князь Александр Невский.

Особенно его чтил Петр I как талантливого полководца, храбрость которого соединялась с благоразумием, безраздельной любовью к Богу, сумевшему сохранить православие на Руси, несмотря на усилия папы римского Иннокентия IV обратить русский народ в католичество.[1]

Основав новую столицу в 1703 году, Петр I решил украсить ее, подобно другим городам, святынею-перенесением мощей святого благоверного князя Александра Невского. Для этого в 1710 году он повелел строить монастырь.

В феврале 1712 года началось его строительство. Постройки производились по плану и под непосредственным наблюдением царя. 25 марта 1712 года состоялось освящение первой деревянной церкви во имя Благовещения, а через два года началось возведение из кирпича всего комплекса по проекту архитектора Д. Трезини.[2]

Для перенесения святых мощей из Владимира в Петербург устроили ковчег, покрытый малиновым бархатом, на крышке которого лежала подушка лазоревого цвета, обложенная золотым позументом с золотыми кистями. на нее возложены крест и княжеские регалии. Над ковчегом возвышался балдахин. Из Владимира до Петербурга святые мощи сопровождал настоятель Рождественского монастыря архимандрит Сергий.[3]

Из Владимира до Новгорода святую реликвию с торжеством несли на руках, а от Новгорода до Санкт-Петербурга по воде на богато убранной ладье. 30 августа 1724 года в Усть-Ижоре, близ места Невской битвы, процессию встречал Петр Великий в сопровождении российского флота.[4] Святыню сняли с яхты и перенесли на галеру, где император сам встал у руля. В Петербурге встреча святых мощей отмечалась особым торжеством.[5] Под пушечный салют и колокольный перезвон Петр I внес мощи святого благоверного князя Александра Невского в только что освященную церковь во имя Александра Невского, верхнего храма церкви Благовещения Пресвятой Богородицы Александро-Невского монастыря.

День 30 августа (12 сентября по новому стилю) был внесен в церковный календарь и с 1743 года отмечался крестным ходом по Невскому проспекту к лавре.[6]

Почитание великого князя продолжилось и в царствование Елизаветы Петровны, по велению которой в 1750–1753 годах по эскизу Г. Х. Грота на Литейном дворе в Петропавловской крепости изготовили новую раку из серебра, добытого на Колыванских рудниках. Ее украшали изображения Невской битвы, Ледового побоища и торжественного вступления Александра Невского в Псков. Над гробницей возвышался серебряный балдахин, на верху которого — подушка с царскими регалиями. Раку украшала большая икона кисти И. Г. Адольского. У гробницы стоял литой из серебра аналогий с кивотом, где лежали иконы и ковчежцы с частицами мощей святых, который был подарен в 1806 году императором Александром I. Слева от раки находился образ Владимирской иконы Божией Матери, принадлежавшей, по преданию, самому князю, справа — Нерукотворный Спас с частицей ризы Господней. На раке надпись М. В. Ломоносова:

«Святый и храбрый Князь здесь телом почивает,
Но духом от небес на град сей призирает,
И на берега, где он противных побеждал,
И где невидимо Петру споспешествовал,
Являя дщерь его усердие святое,
Сему защитнику воздвигла раку в честь
От первого сребра, что недро ей земное
Открыло, как на трон благоволила сесть».[7]

30 августа, в день престольного праздника, 1790 года Екатерина II присутствовала на освящении митрополитом Гавриилом вновь построенного по проекту архитектора И. Е. Старова Свято-Троицкого собора. Тогда же из монастырской Благовещенской церкви при пушечной пальбе торжественно перенесли в собор мощи святого благоверного князя Александра Невского, где они покоятся и по сей день.[8]

Не только М. В. Ломоносов воспевал в стихах благоверного князя.

Многие художники и скульпторы посвящали ему свои работы.

Перенесение мощей Александра Невского императором Петром I в Петербург отразил в своей картине художник Ф. А. Москвитин, которую можно увидеть в Александро-Невской лавре. На полотне изображен Петр Великий, стоящий в ладье у руля. В середине ладьи ковчег, покрытый малиновым бархатом, на крышке которого лежит подушка, обложенная золотым позументом с золотыми кистями. На нее возложены крест и княжеские регалии. Над ковчегом возвышается балдахин. Рядом со святой реликвией сидит с низко опущенной головой настоятель Рождественского монастыря архимандрит Сергий.

Этот же эпизод описал в своем стихотворении А. Н. Майков:

«…Где разил он врага…
Вдруг возникает там город… Народом кишат берега…
Флагами веют цветными кругом корабли…
Гром раздается; корабль показался вдали…
Правит им кормчий с открытым высоким челом…
Кормчего все называют царем…
Гроб с корабля поднимают, ко храму несут,
Звон раздается, священные гимны поют…
Крышку открыли… Царь что-то толпе говорит…
Вот перед гробом земные поклоны творит…
Следом все люди идут приложиться к мощам…»[9]

Почитание святого благоверного князя Александра Невского нашло отражение и в скульптурных работах. Например, в Исаакиевском соборе, Санкт-Петербурга, возведенного по проекту архитектора О. Монферрана в 1818–1858 годах. Величественные южные двери собора выполнены из дуба и покрыты бронзой. Каждая створка дверей разбита на кессоны, в которых помещены многофигурные композиции, изображенные скульптором И. Витали. Правая створка дверей посвящена Александру Невскому. В верхнем кессоне сцена «Битва Александра Невского со шведскими рыцарями». Полководец показан в решающий момент сражения, в единоборстве с предводителем рыцарей герцогом Биргером, выбитым из седла и пытающимся прикрыться щитом. Александр Невский, сидящий на вздыбленном коне, направляет копье на поверженного завоевателя. В нижнем кессоне — горельеф, изображающий сцену «Перенесение мощей Александра Невского из Владимира в Санкт-Петербург». А художник П. В. Басин украсил северную арку северо-восточного купола живописной сценой битвы князя со шведами.[10]

Святому благоверному князю посвящена мозаичная икона в храме Воскресения (Спас на крови), возведенного по проекту архитектора А. А. Парланда в 1883–1907 годах. Икона «Святой князь Александр Невский», на которой князь изображен молящимся в домовой церкви, выполнена по эскизам художника М. В. Нестерова в мозаичном отделении Академии Художеств. Почти в каждом храме есть икона, посвященная святому благоверному Александру Невскому.

Почитая великого полководца и политика, Петр I не только распорядился о перенесение святых мощей князя, он одновременно намеревался учредить орден в честь святого «небесного предстателя за невские земли» Александра Невского.

Побывав с дипломатической миссией в Европе, император позаимствовал сформировавшиеся европейские принципы орденской системы и приспособил их для России. Он разработал собственную наградную систему на основе изученных европейских прототипов, основные положения будущего

статута (порядок награждения, его описание). Новый российский орден императором задумывался как исключительно военная награда за подвиги на поле брани. Ювелиры уже начали изготовлять первые образцы награды.[11] Но смерть Петра I не позволила осуществить его замысел. Орден был учрежден в 1725 году Екатериной I, с нарушением воли царственного супруга. Награды получали не только военные, но и гражданские лица. В статуте ордена было записано: «В награду трудов за Отечество подъемных».

Первые орденские знаки пожаловали в мае 1725 года в день бракосочетания Анны Петровны с голштинским герцогом Карлом Фридрихом, а в день свадьбы кавалерами ордена стали восемнадцать человек.

Орден Святого Александра Невского представлял собой золотой крест, с обеих сторон покрытый рубиновым стеклом, с 1816 года стал покрываться красной эмалью. Между концами креста, под императорской короной, располагались золотые двуглавые орлы с распростертыми крыльями и, имеющие перуны (молнии) и лавровые венки в когтях. В медальоне посреди креста изображение Святого Александра Невского в красно-синем одеянии, сидящего на белом коне. В верху присутствует рука, выходящая из облаков и благословляющая всадника. На обратной стороне креста — латинскими буквами вензель *SA* (Святой Александр) под княжеской короной. К знакам ордена относилась серебряная восьмилучевая звезда. В центре ее на белом поле вензель *"SA"*, вокруг него по красному полю орденский девиз: «За труды и Отечество». По статуту орден имел одну ступень и носился на красной муаровой ленте через левое плечо. В 1855 году к орденским знакам, вручаемым за военные подвиги, присоединили мечи, крестообразно наложенные на середину креста и звезды под медальоном. [12]

Одним из первых обладателей ордена Святого Александра Невского стали российский канцлер-граф Г. И. Головин, генерал-фельдмаршал А. Д. Меншиков, М. М. Голицын, А. И. Репнин и другие высшие и гражданские чины.

В 1771 году эту награду получил А. В. Суворов за «совершенное разбитие войск литовского гетмана, графа Огинского». Двадцать лет спустя орденом был награжден адмирал Ф. Ф. Ушаков за победу над турецким флотом у мыса Калиакрия (близ болгарского города Варна).[13]

С 1797 года знак ордена, украшенный бриллиантами, стал особой высшей степени наградой, выдаваемой из Кабинета Его Императорского Величества.

Во время Отечественной войны 1812 года кавалерами ордена стали генералы Н. Н. Раевский, П. П. Коновницын, А. И. Остерман-Толстой и многие другие участники войны. Высшую награду — алмазные знаки ордена получили Ф. П. Уваров, М. А. Милорадович, Д. С. Дохтуров, М. И. Платонов.

К концу века орден Святого Александра Невского становится традиционной наградой престарелым сановникам, занимавших высокие государственные посты, что отражено в картине И. Е. Репина «Торжественное заседание Государственного совета 7 мая 1901 года в день столетнего юбилея со дня его учреждения»[14]. Орден как российская награда просуществовал до 1917 года

и был отменен Декретом Совета Народных Комиссаров РСФСР от 16 декабря того же года.

Однако в 1942 году произошло второе рождение ордена Александра Невского. Указом Президиума Верховного Совета СССР от 29 июля был учрежден новый орден Александра Невского со статутом и описанием.[15] Он изготавливался из серебра в виде выпуклой пятиконечной звезды на фоне правильной десятиугольной пластины. Звезда покрыта рубиново-красной эмалью, ободки краев ее позолочены. В середине звезды круглый щит с погрудным изображением Александра Невского в шлеме. По окружности щита надпись: «Александр Невский». Щит обрамлен позолоченным лавровым венком на нижние концы ветвей которого наложен малый щиток с позолоченными серпом и молотом. Из-за круглого щита выступают два скрещенных позолоченных бердыша, а за малым щитком изображены меч, копье и колчаны со стрелами. Согласно статуту орденом награждались командиры дивизий, бригад, полков и даже командиры низшего звена за боевые подвиги.[16] Первыми получили награду офицеры В. Ф. Колотов, И. Н. Рубан, С. П. Цыбулин. Всего в период Великой Отечественной войны орденами наградили более сорока двух тысяч военнослужащих. Орденом Александра Невского награждали до 1991 года.[17]

После распада Советского Союза орден сохранился в системе государственных наград Российской Федерации. Но до 2010 года он не имел статута и официального описания, поэтому награждения не производились.

Седьмого сентября того же года Указом Президента Российской Федерации Д. А. Медведева орден вновь вошел в наградную систему с утверждением статута и описания.

Знак ордена воспроизводит дизайн дореволюционного ордена. Он представляет собой покрытый рубиновой эмалью позолоченный четырехконечный прямой крест с расширенными концами, имеющими по краям узкий выпуклый рант. Между концами креста помещены двуглавые орлы под короной — главные фигуры Государственного герба Российской Федерации. В центре креста — круглый медальон, обрамленный узким выпуклым рантом. В поле медальона изображена конная фигура князя Александра Невского, выполненная цветными эмалями. На обратной стороне знака рельефными прямыми буквами написан девиз ордена: «За труды и Отечество».

Орден Александра Невского является единственным орденом, присутствующим во всех наградных системах: Российской империи, Советского Союза и Российской Федерации.[18]

Однако орденом не только награждали. Его рельефное изображение с двумя ангелами по сторонам помещено над входом в Троицкий собор Александро-Невской лавры.

Благодарные потомки посвящали святому благоверному князю Александру Невскому храмы, приделы в церквях, часовни, устанавливали памятники во многих городах в том числе и за рубежом.

Особое почитание Святого князя в XIX веке было связано с наречением его именем трех российских императоров: Александра I, Александра II и Александра III, которые были хранимы своим небесным покровителем.

Именно Александр Невский заложил основу будущего объединения державы, сумел отстоять православную веру и сохранить самобытность Руси. Он устранил вмешательство недругов во внутренние дела государства, обеспечив в будущем его политическую независимость.

Отмечая 800-летие со дня рождения Александра Невского, в Эрмитаже открылась выставка «Святой благоверный князь Александр Невский. Образы и символы», где впервые выставили «малую» раку и икону благоверного князя. Деревянная рака, украшенная медными позолоченными накладными пластинами, была изготовлена в 1695 году в Москве мастером серебряных дел Никифором Макарьевым Пшеничным «со товарищами» — редкий памятник периода совместного правления Петра и Иоанна Алексеевичей. На крышке раки, по древней традиции, располагалась икона. На ней был серебряный оклад, снятый в 1724 году при подготовке гробницы к переносу в Санкт-Петербург. На иконе изображен благоверный князь Александр Невский в рост в полном монашеском облачении, с надетым на голову куколем. Правая рука показана на уровне груди, ладонью внутрь в жесте сокровенной внутренней молитвы, в опущенной левой — свернутая хартия.

Почитание Александра Невского сохранялось на протяжении всей истории российского государства и продолжается до настоящего времени.

Века проходят, а герой праведной Руси остается в памяти потомков.

Примечания

[1] Костомаров Н. И. Русская история в жизнеописаниях ее главнейших деятелей. — М., 2006. — С. 81–82.
[2] В. В. Антонов, А. В. Кобак. Святыни Санкт-Петербурга. Историко-церковная энциклопедия. Том первый. — СПб., 1994. — С. 31–41.
[3] Великий князь Александр Невский. Там же. С. 233.
[4] Святой благоверный князь Александр Невский. Там же. С. 88–89.
[5] Монастыри Санкт-Петербургской епархии. Там же. С. 14.
[6] В. В. Антонов, А. В. Кобак. Святыни Санкт-Петербурга. Там же. С. 31–41.
[7] Великий князь Александр Невский. Там же. С. 236.
[8] В. В. Антонов, А. В. Кобак. Там же. С. 31–41; Монастыри Санкт-Петербургской епархии. Там же. С. 14–16.
[9]А. А. Майков. Избранные произведения. — Л., 1957. — С. 343.
[10] Колотов М. Г. Исаакиевский собор. — Л.-М., 1964. с. 52–57.
[11] Ионина Н. А. Сто великих наград. М.: Вече, 2002. — С. 106.
[12] Александр Кузнецов. Энциклопедия русских наград. — М.: Голос-Пресс, 2002. — С. 45–48.
[13] Ионина Н. А. Там же. С. 106–110.
[14] Александр Кузнецов. Там же. С. 45–48.
[15] Винокуров В. А. Система государственных наград Российской Федерации: история, современность и перспектива развития. — М., 2012. — С. 9, 38.
[16] Святой благоверный великий князь Александр Невский. Там же. С. 268.

[17] Александр Кузнецов. Там же. С. 378–379.
[18] Святой благоверный великий князь Александр Невский. Там же. С. 269–270, 264.

Тамара Чудиновская

ЗАМЕТКИ О ХУДОЖЕСТВЕННОМ И РЕЛИГИОЗНОМ СОЗНАНИИ,
вызванные к жизни двумя выставками в Русском музее и творчеством Наталии Гончаровой

Летом 2019 года на канале Грибоедова в залах корпуса Бенуа Русский музей показал две выставки: «Ангелы в искусстве XX и XXI веков» и «Общество художников "Союз молодежи". 1910–1914». Расположенные в залах друг против друга, выставки оказались полярными и в художественно-смысловом отношении. Одна, научно-историческая, раскрывала роль общества художников «Союз молодежи» в создании того пласта новейшего искусства начала XX века, что был связан с деятельным формотворчеством и который принято называть «авангардом». Другая выставка касалась умозрительной темы образа ангела в творчестве разных художников на протяжении столетия.

Петербургское общество «Союз молодежи» — первое объединение художников русского авангарда, официально зарегистрированное в 1910 году, представляло собой презентацию нового изобразительного языка вне каких-либо стилистических и идеологических рамок, лишь бы только не было произведений академистов и реалистов. Художники работали с пространством, с художественной формой, сдвигами и цветовыми отношениями, преследуя каждый свою цель в поле нового художественного языка, который вырабатывался в соответствии с новой эпохой, наполняемой новыми представлениями из области науки и эзотерики, новой техникой, новым качеством движения, новыми предчувствиями. Символисты, неопримитивисты, кубисты, кубофутуристы равно входили в «Союз молодежи». Примечательно, что в создании своих произведений они в основном отталкивались от натуры, то есть от видимого мира, хотя мир мысленный уже обретал свои права на изобразительность, как и идея предметного развоплощения.

На выставке «Ангелы XX–XXI века», казалось бы, во всей полноте должно было предстать футуристическое предвидение художников начала XX века, ведь задача изобразить невидимое — сугубо «авангардистская», особенно актуальная для XX века. Приступающие к подобным задачам художники движимы прежде всего идеей и представлениями умственными, в соответствии с которыми должны находиться избираемые художественные средства. В данном случае речь шла об образе ангела, а значит, так или иначе художник входил в сферу религиозную, если не сказать, что приближался к миру религиозных символов, казалось бы, защищенных обладающим сакральным статусом изобразительным каноном. Таким образом, входящий в эту сферу художник если не впрямую, то опосредованно становился ей причастным и, значит, его творчество может быть рассматриваемо с точки зрения религиоз-

ного сознания, тогда как на выставке «Союз молодежи» мы были призваны иметь дело только с сознанием художественным.

На обеих выставках были представлены работы Натальи Гончаровой. На «Ангелах» демонстрировались ее графические работы из цикла «Мистические образы войны» 1914 года, в которых бесплотные сущности со свойственной художественному языку Гончаровой экспрессией показывали ужас наступившей Первой мировой войны, в том числе с точки зрения ее уподобления описанным в «Откровении» Иоанна Богослова апокалиптическим видениям. Позже, в 1915 году, уже живя за границей, художница хотела иллюстрировать Книгу Откровения (проект не осуществился).

Это было не первое обращение художницы к религиозным темам. Наталья Гончарова в начале XX века входила в число реформаторов художественного языка и при этом, как и некоторые другие художники авангарда первой волны, сохраняла глубинную связь с народным и старым русским искусством. Отдавая дань западноевропейской живописи по части новейшего опыта, часть молодых художников той поры одновременно стремилась утвердить национальную специфичность своего искусства. Как писал Д. В. Сарабьянов в одном из первых исследований, касающихся этой темы, «русское искусство как бы спешило догнать и одновременно уйти вперед»[1]. Утверждение национального начала в своем искусстве было сознательной гражданской позицией, которая сопутствовала бурной художественной деятельности, являясь подспорьем, некоторым вдохновляющим фактором ее активности.

В собственноручном списке произведений, составленном совместно с И. М. Зданевичем (Эли Эганбюри) и приложенном к каталогу персональной выставки 1913 года, Гончарова перечисляет периоды своей художественной деятельности: «От 1901 г. по 1906 период импрессионизма и разложения красок. С 1906 по 1911 период синтеза, кубистический и примитивный. С 1911 футуристический и лучистый»[2]. Во все эти периоды наряду со многими другими темами и сюжетами, которые художница решала в соответствующем периоду ключе, встречаются религиозные композиции. Нередко они так и называются (например: «Религиозная композиция», 1908; «12 религиозных композиций», 1910 и т. п.). Они являются, можно сказать, сквозной темой творчества Гончаровой, как и работы, связанные с изображением крестьянской жизни, а стилистически сливаются в один поток ее неопримитивистских устремлений и прозрений, которые художница старалась отмежевать от потока западноевропейского искусства и его влияний, ратуя за национальный характер своего искусства.

Икона для ее религиозных композиций — такой же равноправный источник, как народный лубок и вывеска при создании «крестьянских» картин, что характеризует то творческое влечение ко всему «неклассическому» художественному наследию, которое ввел в оборот «авангард». В 1910-е — годы активизации «отмежевания» русских авангардистов от запада и западных влияний — круг Ларионова и Гончаровой организовывает наряду

с собственными экстравагантными выставками «Первую выставку лубка» и «Выставку иконописных подлинников и лубков» (обе в 1913), вводя икону и лубок в традицию отечественного искусства. Их манифест 1913 года начинается словами: «Мы, исповедующие нео-примитивизм, как религию художника, говорим…»[3]. Надо отметить, что упомянутые выставки прошли одновременно с «Выставкой древнерусского искусства», открытой в середине февраля 1913 года в честь празднования 300-летия Дома Романовых, впервые показавшей изобилие русской иконной красоты в светском пространстве Императорского Археологического института. Эта грандиозная выставка, как справедливо отмечают современные исследователи, возвращала «художественную элиту к рефлексии над особенностями исторического пути России»[4].

Ныне работы Гончаровой находятся в постоянных музейных экспозициях. В Москве обсуждается вопрос организации Музея Наталии Гончаровой и Михаила Ларионова на основе завещанного России собрания произведений художников — в родовом доме Гончаровой в Трехпрудном переулке, где они жили до отъезда за границу в 1915 году. Но в те годы, когда художница создавала свои религиозные композиции, ее не раз обвиняли в кощунстве по отношению к религиозным образам. (Заметим в скобках: и не только по отношению к религиозным. Так, в 1910 году критику возмутила трактовка обнаженной модели, и три работы с этой первой персональной выставки Гончаровой были сняты полицией, но затем, впрочем, суд оправдал художницу. В упомянутом выше Каталоге выставки 1913 года картин с обнаженной натурой после 1910 года больше нет).

Следующая персональная выставка состоялась в 1914 году и тоже сопровождалась скандалом. На этот раз были арестованы двадцать две картины религиозного содержания, которые также потом вернулись на выставку, получив оправдание. Газетное обвинение («Петербургский листок» от 16 марта 1914 г.) гласило: «…Выставленные кощунственные произведения должны быть немедленно убраны с выставки: нельзя же, в самом деле, допускать умышленное обезображивание святых лиц в виде посмешища среди зеленых собак, "лучистых" пейзажей и подобной "кубистической" дребедени»[5]. Годом раньше возмущение вызвал показ на выставке «Ослиный хвост» тетраптиха «Евангелисты», который ныне находится в постоянной экспозиции Русского музея.

«Благие намерения» художников круга Гончаровой заявить о самостоятельности, «внеевропейскости» собственного искусства в канун Первой мировой войны были своего рода прозрением грядущих событий и в какой-то мере стремлением их предотвращения. Перед самой войной в творчестве Гончаровой случился следующий, после неопримитивистского, этап — лучистый (лучистский), во многом озаренный влиянием Ларионова. Однако это направление не нашло дальнейшего продолжения и осталось лишь кратким эпизодом в творческой биографии обоих художников (последней с уча-

стием «лучистских» произведений стала выставка «Номер четыре: футуристы, лучисты, примитив» 1914 года). В противовес «западникам» они обосновывали отечественные корни происхождения и беспредметного искусства. Базируясь на христианском учении о нетварных энергиях («лучах»), пронизывающих материальную субстанцию, этот эпизод, несмотря на парадоксальность подачи материала и явную профанность, являл собой еще один пример внедрения религиозной темы в художественное творчество.

Подлинно религиозное сознание вряд ли позволило бы художникам поверхностно обращаться к сакральным темам, но художественное творчество как стихия особого свойства поглощает все. В этом смысле творчество Гончаровой является своего рода образцом. Об ее трудолюбии знали многие, и сама она отмечала: «Я одно любила — делать»[6]. «Она так увлекалась работой, что достаточно ей было что-либо увидеть или услышать — она тотчас писала картину»[7]. На персональной выставке 1913 года демонстрировалось почти 800 произведений (761) — «все темы, все размеры, все способы осуществления»[8]. Религиозные сюжеты «тонули» в этом многообразии и «всеядности», которую в те же годы художники круга Гончаровой обозначили термином «всёчество». «Все стили признаем годными для выражения нашего творчества, прежде и сейчас существующие…»[9], — провозглашали они. — «Мы не канонизируем форм и, соприкасаясь с эклектизмом, имеем возможность постоянно расширять понятие о них»[10]. Художники ларионовско-гончаровского круга, «приобщая свое искусство к энергии примитива, как бы еще последовательнее обретали в этом сугубо персональную волю своей живописной работы», — отмечал Г. Г. Поспелов, один из исследователей авангардистских свершений начала XX века[11]. Для художественного сознания, можно предположить, нет преград, кроме именно этой, «сугубо персональной воли».

Вместе с тем интерес Гончаровой к религиозным сюжетам, проявляющийся в ее произведениях на довольно имитационном, по сравнению с их богослужебным воплощением, уровне, в то же время показывает не поверхностное знание предмета. Он отражает общий интерес авангардных течений той поры к иконе, которая как эстетический феномен была открыта в 1905–1913 годах, а государственного масштаба «Выставкой древнерусского искусства» 1913 года[12] была обозначена как объект национального искусства. «Чем была для нас до сих пор древняя иконопись? Областью археологии, иконографии, палеографии и прочих научных дисциплин. Не искусством. Ученые изучали — мы оставались холодны», — писал один из критиков той поры, попутно рассуждая о «начале нового художественного сознания в России»[13], порожденного именно этой выставкой. Другие серьезные ученые и критики той поры — Александр Бенуа, Павел Муратов, Николай Пунин, Яков Тугендхольд — единогласно рассуждали об обретении древней традиции, сравнимой со значением Ренессанса для современного западноевропейского искусства. И они же выказывали опасения о правомерно-

сти сближения средневековой иконописи с современными художественными течениями, но молодые художники-авангардисты их уже не слушали. Время первых десятилетий XX века, таким образом, еще только знакомилось с проблемой смешения границ светской и религиозной культур.

Говоря о произведениях Гончаровой, невозможно не отметить их искренний творческий характер. Ее обращение к религиозным и вкупе с ними народным сюжетам, начиная с 1905 г., объясняется не стремлением к эпатажу, а самим складом творческого характера молодой художницы, поддержанной в своих начинаниях товарищем и спутником всей ее жизни Михаилом Ларионовым, которого она называла своей «рабочей совестью». Провозглашая ориентацию на национальные художественные традиции, она утверждала, что «религиозное искусство и искусство, прославляющее государство, было всегда самым величественным, самым совершенным искусством, и это в большой степени потому, что такое искусство, прежде всего, не теоретично, а традиционно»[14] и воплощает высшие духовные ценности народа. Неприятие же своих произведений художница жестко парировала: «Если у меня и происходят столкновения с обществом, так только из-за непонимания последним основ искусства вообще, а не из-за моих индивидуальных особенностей, понимать которые никто не обязан»[15]. «…Спорят и спорят со мной, что я не имею права писать иконы: я недостаточно верую. О, Господи, кто знает, кто и как верует. Я учусь…»[16]. «Я достаточно сильно верю в Господа. Кто знает, кто верит и как? <…> Люди говорят, что мои иконы выглядят не так, как старинные иконы. Но какие из старинных икон? Русские, византийские, украинские, грузинские? Иконы первых столетий или иконы, написанные после эпохи Петра Великого?»[17].

Гончарова была воспитана в почвенной дворянской среде, ее жизнь наполовину протекала в имении Ладыжино (Архангельское) Чернского уезда Тульской губернии. Фактически подобную жизнь можно назвать «деревенской». Об этом писала и Марина Цветаева в статье о жизни и творчестве Гончаровой, прельщенная родственностью и одноименностью художницы с женой А. С. Пушкина: «Когда я говорю деревенская, я, естественно, включаю сюда и помещичья, беру весь тот вольный разлив: весны, тоски, пашен, рек, работ. Деревенское не как класс, а как склад...». Гончарова — «явный номад, явный крестьянин»[18]. В 11 лет она поступила учиться в гимназию, как вспоминала сама художница: «прямо из деревни», — и впоследствии не раз повторяла, что влекло ее в деревню, а оказывалась она всегда в городе. То же касается ее отношений с «Западом» и «Востоком»: «Хотела на Восток, попала на Запад»[19]. В 1915 году Гончарова с Ларионовым уехали по приглашению С. П. Дягилева в Париж. Первая мировая война и случившаяся затем революция навсегда отрезали их от России, а вместе с тем, и от прямого участия в ее художественной жизни.

В начале XX века проблема смешения границ светской и религиозной культур остро стояла разве что для авангардистски настроенной сре-

ды (ведь позади был век XIX и устоявшееся амплуа академической религиозной картины). Вторжение в сферу религиозных образов неакадемического художественного языка вызывало подчас резкую критику представителей высокообразованного общества, не говоря о церковных кругах. В советском искусствоведении тема взаимосвязи художественного и религиозного как в творчестве отдельных художников, так и как тема вообще, не рассматривалась и фактически как бы не существовала. Она появилась в поле внимания вместе с перестройкой — переорганизацией разного рода ценностей в нашей стране. Известно, что на рубеже 1980–1990-х и в первое десятилетие 1990-х годов люди искусства охотно уходили в церковные структуры, а в искусство активно проникали религиозные темы. К концу первой четверти XXI века наблюдается затухание подобного рода активности; искусство переживает другие витки насущных интересов. Среди них продолжает свое существование линия «диалога искусства и Церкви» в лице немногочисленного ряда художников, преимущественно московских. В общем поле искусства эта нота еле звучит, порою на уровне аналитических исследований взаимосвязи религии и искусства в духе М. Элиаде. Зато гораздо громче в информационном пространстве ныне проявляет себя претензия художника, говоря общими словами, иметь своего рода «сакральный» статус в его отношениях со зрителем, ведь во все времена художник-творец в своем творчестве остается глашатаем собственных истин. Но еще в 1910-е годы Наталья Гончарова, входившая, казалось бы, в клан бунтарей от искусства, которым важно было радикальное обновление художественного языка, утверждала, по крайней мере, в своих высказываниях, могущество искусства, объединяющего в себе художественное, религиозное и патриотическое содержание.

Примечания

[1] Сарабьянов Д. В. Примитивистский период в творчестве Михаила Ларионова // Сарабьянов Д. В. Русская живопись конца 1900 – начала 1910-х годов. — М., 1971. — С. 7.

[2] Выставка картин Наталии Сергеевны Гончаровой. 1900–1913. — М.: Типо-лит. В. Рихтер, 1913 (без пагинации).

[3] Александр Шевченко. Неопримитивизм. Его теория. Его возможности. Его достижения, 1913. // В сб.: Михаил Ларионов, Наталия Гончарова, Александр Шевченко. Об искусстве. — Л., 1989. — С. 55.

[4] Шевеленко И. Д. Открытие древнерусской иконописи в эстетической рефлексии 1910-х годов // Век нынешний и век минувший: культурная рефлексия прошедшей эпохи: Сб. ст. Часть 2. — Тарту, 2006. — С. 260.

[5] Лифшиц Б. Полутораглазый стрелец. Стихотворения. Переводы. Воспоминания. — Л., 1989. — С. 633.

[6] Эганбюри Э. [Зданевич И.]. Наталия Гончарова. Михаил Ларионов. — М., 1913. — С. 21.

[7] Цветаева М. Наталья Гончарова (жизнь и творчество) // Прометей: Историко-биографический альманах: Вып. 7. — М., 1969. — С. 177.

[8] Лучисты и будущники. Манифест // В сб.: Михаил Ларионов, Наталия Гончарова, Александр Шевченко. Об искусстве. Л., Фонд «Ленинградская галерея», 1989. — С. 9.

[9] Там же.
[10] Александр Шевченко. Неопримитивизм. Его теория. Его возможности. Его достижения, 1913. // В сб.: Михаил Ларионов, Наталия Гончарова, Александр Шевченко. Об искусстве. Л., 1989. — С. 68.
[11] Поспелов Г. Бубновый валет: Примитив и городской фольклор в московской живописи 1910-х годов. — М., 1990. — С. 136–137.
[12] Выставка древнерусского искусства, устроенная в 1913 году в ознаменование чествования 300-летия Дома Романовых: [Каталог]. Вступ. ст. П. П. Муратова. — М.: Императорский Московский Археологический институт имени Императора Николая II, 1913.
[13] *Essem* [Маковский С.] Выставка древнерусского искусства. (устроенная Московским Археологическим институтом им. Имп. Николая II) I // Аполлон. 1913. № 5. — С. 38.
[14] Баснер Е. В. Самый богатый красками художник // Наталия Гончарова. Годы в России: Альманах. Вып. 20. — СПб., 2002. — С. 14.
[15] [Гончарова Н.] Предисловие к каталогу выставки картин Наталии Сергеевны Гончаровой. 1900–1913 // Наталия Гончарова. Годы в России: Альманах. Вып. 20. Государственный Русский музей. — СПб., 2002. — С. 291.
[16] Вакар И. Между Востоком и Западом. Искусство и судьба Наталии Гончаровой // Наше наследие: Иллюстрированный историко-культурный журнал. 2014. № 109. — С. 10.
[17] Серова Галина. Балет «Литургия» Натальи Гончаровой. Иконографические источники и культурные контексты. // В сб.: Искусствознание. — М., Государственный институт искусствознания, 2019, №4. — С. 206.
[18] Цветаева М. Наталья Гончарова (жизнь и творчество) // Прометей: Историко-биографический альманах: Вып. 7. — М., 1969. — С. 187.
[19] Там же. — С. 191.

Руслан Бахтияров

ЖИВАЯ ПЛАСТИКА ОБРАЗА. ТВОРЧЕСТВО ЯКОВА БЕСПЕРСТОВА

Творчество Якова Тарасовича Бесперстова (1929–1998), развивавшееся в русле реалистической традиции, можно воспринимать, в том числе, необходимым и важным связующим звеном между российской и французской художественной культурой. Речь идет о том творческом освоении живописной традиции Франции, которая постепенно, шаг за шагом «нарабатывалась» в течение последних двух десятилетий второй половины XIX века и в результате позволила отечественной школе реалистической живописи обогатиться новыми гранями. Сейчас невозможно представить историю русского импрессионизма без Константина Коровина, Игоря Грабаря и художников, которые продолжали их открытия уже в координатах советской живописи. Ее опыт, в свою очередь, сейчас настоятельно требует своего рассмотрения в широком международном контексте. И здесь особенно важно, что, даже не следуя за модными направлениями и течениями, громогласно заявлявшими о своей современности и актуальности, последователи Клода Моне, Писсарро и Сислея, и, с другой стороны, Сезанна и Ван Гога подтверждали непреложную значимость цвета, тона, живописной манеры — тех пластических категорий, без которых невозможно обретение значительного художественного результата. Не случайно именно пейзаж даже в пору прямого требования от искусства «народности и партийности», предоставлял многим талантливым живописцам веские и неопровержимые аргументы для сохранения этих базовых пластических ценностей.

Безусловно, наравне с пейзажем столь же надежным хранителем эстетической программы искусства рубежа веков был камерный портрет. В этой сфере Яков Бесперстов вслед за другими своими современниками открывал в самых обычных людях, которых он встречал во время многочисленных творческих поездок, те драгоценные качества характера, особые приметы внешнего и духовного облика, что делали каждую модель интересной, эстетически содержательной в глазах самого художника и его зрителя. Не забудем и натюрморт, также выполнявший роль лаборатории поисков новых пластических возможностей живописи, в том числе, в рамках реалистического метода, который кому-то из специалистов или искушенных зрителей мог казаться уже пройденным этапом истории искусства. Но на самом деле сплав реалистической традиции, «завещанной» пейзажем второй половины XIX века, и импрессионистической манеры, давшей столь яркие результаты в полотнах мастеров «Союза русских художников», успешно доказывает свою состоятельность и значимость в течение всего XX и уже наступившего XXI столетия. При этом у Якова Бесперстова, равно как и у многих других его талантливых современников, синтез двух больших живописных традиций

обрел собственную узнаваемую интонацию, то «необщее выражение» лица (а точнее, творческой манеры) мастера, что в любые времена обеспечивает актуальность его поисков и обретений для ценителей настоящего искусства — коллекционеров, критиков, зрителей...

Как правило, формирование художника принято связывать с той школой, которая определила вектор его интересов. Этот подход вполне уместен и для понимания характера творчества Якова Бесперстова и причины «предопределенности» его интереса именно к импрессионизму как во французской, так и в российской его «версии». Само место рождения художника — Самара, Среднее Поволжье, в начале XX века сформировало на условной границе Европы и Азии (пусть и в пространстве другого города, Саратова) самобытную творческую среду, давшую России целую плеяду выдающихся мастеров изобразительного искусства.

Не исключено, что первые впечатления детства вкупе с последующим переездом в Душанбе отразились в особом видении природы, которая уже в ранних пейзажах Бесперстова воспринималась частью большого и сложно устроенного мира, имеющего наряду с земным более масштабное и сложное измерение. Конечно же, творческое становление этого художника в студенческие годы (1951–1957) определялось работой с прекрасными художниками-педагогами Г. А. Савиновым, К. В. Иогансеном, А. И. Соколовым. Система преподавания в ЛВХПУ им. В. И. Мухиной с момента возобновления обучения в 1945 году в отличие от ленинградской Академии художеств предполагала для студентов, учившихся работать в разных видах и техниках искусства возможность декоративного обобщения пластической формы. Вначале, правда, это обобщение реализовывалось в строгих границах все того же реалистического видения и правдоподобного воплощения окружающего мира. Однако здесь важен был расчет не столько на передачу иллюзорного пространства, соразмерного человеку и отвечающего восприятию запечатленного пространства как «окна в мир», но, скорее, на создание особым образом организованного живописного ансамбля.

Сказанное относится и к монументальным произведениям, выполненным Бесперстовым в разных городах и республиках Советского Союза. На первый взгляд, основная специализация автора после окончания мухинского училища — монументально-декоративная живопись, не сыграла столь уж важной роли в сложении его узнаваемой художественной манеры. Однако внимательное знакомство с его пейзажными работами и даже с отдельными портретами и натюрмортами убеждает в том, что категория монументальности вполне применима и к этим, сугубо станковым произведениям.

Каждая работа Якова Бесперстова обладает своим характером, своим эмоциональным строем. Не случайно зритель проникается витальной энергией, токи которой подобны едва ощутимым или более сильным пульсирующим зарядам, пронизывающим пластический строй картины. Покоряет умение художника передать это восторженное переживание через неспешное погруже-

ние в саму живописную материю, когда мы видим, как именно достигается необходимый автору результат. Картины Бесперстова не утомляют назойливым артистизмом, показной раскрепощенностью манеры исполнения. В них нет внешней форсированной экспрессии и драмы, но всегда присутствует природа в своей естественной жизни, протекающей независимо от человека. Здесь его духовному состоянию (где всегда найдется место своим бурям и затишьям) вторит смена погодных состояний и сам вечный круговорот времен года. Так, пробуждение весны художник видит в появлении крохотных зеленых листьев на фоне сумрачного серого пейзажа, только ожидающего летнего многоцветья. А плотина с бурным потоком воды, кажется, сама погружается в золото и ржавчину осенней листвы, буквально заполняющей все окружающее пространство. И мы в какой-то момент поневоле начинаем соизмерять свое духовное самочувствие с этими сложными оттенками настроений и состояний живой изменчивой природы.

Оценивая характер трактовки пейзажных мотивов в работах, выполненных Бесперстовым в разные годы, важно акцентировать внимание на следующее обстоятельство. Пожалуй, самым важным достижением пейзажа 1960-х годов стала окончательная реабилитация натурного этюда как полноценного и полноправного художественного произведения. Безусловно, и в предшествующее десятилетие советские живописцы писали с натуры, однако свободно написанные этюды на выставки уже не допускались. Сама сосредоточенность автора на проблемах живописной «кухни» вполне могла повлечь за собой обвинения в формализме. По сути, после возвращения в постоянные музейные экспозиции полотен французских новаторов отечественной живописи предстояло еще раз пройти путь к импрессионизму, уже проделанный ею в 1880-е годы. Может быть, недаром живописные работы Бесперстова несут отчетливо выраженное преклонение перед уникальным даром Константина Коровина, создавшего свой живописный Париж и Крым. И, что особенно важно, определивший свое отношение к человеку, который в портретах и жанровых сценках погружается в живописное пространство, наполненное ярким светом и теплым воздухом, и сам воспринимается неотъемлемой его частью. Коровин, щедро даривший современникам свой талант, не случайно стал создателем той закрепившейся за его именем российской версии импрессионизма, которая ставит во главу угла не растворение «объекта изображения» в световоздушной среде, но выявление его материальных качеств, его колорита и фактуры, его чувственной осязаемости через свободную, порой артистически небрежную манеру письма.

Тем не менее, при определенных чертах, сближающих живопись Бесперстова с манерой Коровина (и особенно заметных при сравнении парижских пейзажей двух художников), важно обозначить и другие приметы, которые мы не раз будем отмечать в полотнах Бесперстова. Прежде всего, это выраженная конструктивность композиционного строя. Живописные массы как бы наплывают друг на друга, создают эффектные напластова-

ния, когда в вязкое красочное «месиво» погружаются целые пейзажные планы. Но и в этой свободе исполнения практически всегда ощутима организующая воля художника. Не случайно он прибегает к горизонтальному формату, акцентирующему протяженные планы. Стога на поле, освещенные яркими солнечными лучами, выработка горной породы у шахты или серенький день поздней осени, который спешит запечатлеть художница — все одрагоценено для художника самой живописью. Даже в предельно обобщенной трактовке жанрового мотива (например, женщины у самовара на солнечной террасе) проступает хорошо продуманная логика крепко сбитой живописной «конструкции». Такое конструктивное начало явственно прослеживается и в картине, где морской берег с отдыхающими на нем баркасами и лодками, или в изображении ярко освещенных солнцем стогов у деревенской околицы.

Несмотря на то, что художник часто прибегает к подчеркнуто свободной живописной манере, его пейзажи выдают уверенное владение рисунком. Это крепкий профессиональный фундамент художника-монументалиста, который видит природу и мир не набором красочных фрагментов, подробностей, и пусть увлекательных, но малозначимых деталей, а как целостность. Доминирует центростремительное движение, когда живописные массы словно магнитом притягиваются друг к другу и пребывают в сложном динамичном равновесии. И благодаря этому пространство пейзажа наполняется мощной витальной энергией, вызывающей в памяти, скорее, бессмертные вангоговские откровения. Конечно, мы не встретим прямых отсылок к стилистике великого голландца. Но здесь представляется достойным упоминания само умение видеть натуру в непрестанном движении, в процессе становления, что относится не только к пейзажным образам, но и к натюрмортам Бесперстова. К примеру, цветы даны крупными, суммарно намеченными круглящимися объемами, а грибы в корзинке написаны с какой-то осязаемой рельефностью, позволяющей ощутить не только цвет, но и аромат даров осеннего леса. Резкие переходы-перепады от одного пространственного плана к другому (например, в изображении зеленой долины, замкнутой горной грядой), позволяют различить в стремительно исполненном этюде темперамент живописца, умеющего подчинить эмоциональный порыв выполнению той задачи, которая определилась (может быть, неосознанно) при выборе именно этого мотива.

Порой в этюдах мастера проступают черты, сближающие их с бубновалетскими и даже кубофутуристическими опытами мастеров авангарда, например, в работе, где на фоне низенького домика различимы фигуры женские, намеченные буквально несколькими прикосновениями кисти. Формы зданий кажутся смещенными, несущими в себе некий мощный тектонический «заряд», потенциальную энергию роста. Как не вспомнить полотна другого мэтра постимпрессионизма Поля Сезанна, где постройки с кирпично-красными крышами будто вырастают вместе с высокими кипарисами из каменистой земли. Так возникает важнейший для французского мэтра мотив, кото-

рый важен и для российского живописца — колоссальная потенциальная энергия, направляющая формирование геологических пород и позволяющая одушевить даже косную материю. Интересно, что, хотя художник и не прописывает подробно фигуры, они, как правило, не воспринимаются безликим стаффажем. Присутствие человека, который трудится в поле или просто идет по лесной тропинке или по улочке южного города, не позволяет отнести эти работы к жанровой живописи. Гораздо важнее пластический мотив единения человека и природы, раскрытый через активное движение, позволяющее в стремительном темпе преодолевать пространство. Автор переживает данный мотив глубоко, эмоционально остро, подобно мастерам фигуративного авангарда 1920–30-х годов Александру Древину и Надежде Удальцовой. Иногда это переживание природы становится откровенно экспрессивным, как, например, в изображении долины в осенний день, где оголившиеся ветви деревьев буквально ощупывают небо. А рядом с этими полотнами — умиротворенная гармония пейзажей с изображениями старинной русской архитектуры или деревенских домиков. И здесь ощутимы те же витальные токи естественной жизни природы в неизбывной смене времен года.

Особого внимания, на мой взгляд, заслуживает картина, где пруд, буквально облепленный деревенскими домиками, показан с высокой точки зрения, как бы распластанным на поверхности холста. Такая трактовка натурного мотива вызывает в памяти полотна деревенской «ферапонтовской» серии Николая Андронова (назовем такие известные его картины, как «Озеро» и «Семья охотника»). Не случайно с именем этого художника связано новое прочтение деревенской темы в шестидесятые годы, когда она предстала без парадного, мажорного антуража и вне злободневного сюжетного контекста. Сдержанная палитра Русского Севера у Николая Андронова и другого мастера «сурового стиля» Павла Никонова с землистыми красками и холодной изумрудной зеленью, словно вобравшей прохладу протяжных дождей, в самом деле, близка колориту многих работ Бесперстова. Однако он, пожалуй, не ставит актуальной для Андронова и Никонова задачи создания сложного многомерного образа, где помимо чисто художественных задач важна философская и нравственная проблематика. Здесь налицо интерес к разработке ключевых выразительных приемов самой живописи, будь то цвет, тон, композиция, пространственные отношения. В то же время краски Парижа в сравнении с северными мотивами или образами среднерусской полосы у Бесперстова предстают более мажорными и празднично-яркими, будто расцвеченными огнями прославленных бульваров и широких магистралей, полностью преобразивших французскую столицу как раз в пору первых ярких творческих выступлений художников-импрессионистов.

Выраженное монументальное начало проступает в эскизе, где женщины-рыбачки развешивают для просушки свежий улов. Здесь фигуры решены предельно условно, и мы, не имея перед глазами завершенной композиции, можем получить объективное представление о сюжете, как бы заново скла-

дывая композицию из отдельных форм. Иногда эти формы способны полностью преобразить пространство, как в полотнах Аристарха Лентулова — каменный массив старинного храма, кажется, приходит в движение под воздействием какой-то неведомой могучей силы. Одухотворенное начало, присутствующее в каждом пейзажном мотиве, в каждой частице окружающего мира, ощутимо в отказе от детализации и в выявлении самого главного, того, что может быть высказано на языке самой живописи. Здесь Бесперстов, не повторяя своих предшественников, работавших на рубеже XIX и XX столетий, открывает для себя в их наследии главное — умение видеть каждый избранный мотив в становлении, где категория времени (лишь опосредованно воплощаемого в живописи) целиком относится к процессу работы над живописным произведением. Автор не пытается скрыть, «заретушировать» этот процесс. Движение кисти где-то обрывается «на полуслове», где-то, напротив, завершает форму в той мере, в которой она способна передать живое впечатление от натуры. К примеру, кроны деревьев могут быть прописаны плотно и тщательно, или же, напротив, трактуются схематично, резкими отрывистыми либо «взвихренными» мазками, выступая мощными силуэтами на фоне синевы неба или свинцово-серых туч. Монументальное, эпическое начало здесь не акцентируется, но существует как бы подспудно, заставляя художника отдавать предпочтение общему перед частным — совокупностью деталей, пусть даже мастерски проработанных, но пластически слабо связанных друг с другом.

Если многие пейзажи Бесперстова отмечены особой внутренней экспрессией, то его портреты привлекают лирической интонацией, определяющей постижение мира личности человека, где автор, может быть, не ставит задачи глубокой и всесторонней характеристики модели. Иначе говоря, эти портреты не являются психологическими в строгом смысле этого слова. Скорее, художник пытается найти в своих героях и героинях, с которыми довелось встретиться в многочисленных творческих поездках, то, что роднит их с пленительными ренуаровскими образами или с характерными обитателями сезанновского Экса. Но и эти параллели (включающие, конечно, и ранние портреты Самохвалова, Белаковской, Виктора Прошкина, и других мастеров ленинградского «Круга художников») свидетельствуют скорее о вполне определившейся и целостной творческой программе художника, для которого обращение к образу современника (к какому бы этапу развития отечественного искусства ни относилась портретная работа), не было подчинено необходимости «подогнать» этот образ под расхожие представления о человеке труда. Профессиональные атрибуты, род занятий модели могут быть намечены как бы пунктиром, как, например, в портретах Т. Г. Бута и А. Н. Типакова. Но главной здесь остается преображающая сила солнечного света, акцентирующего мягкий живописный рисунок, дать абрис лица легким касанием с фоном. Примечательно, что целые участки холста остаются непрописанными, чистыми. Но этот мотив *non finito* кажется более чем уместным, по-

скольку воспринимать эти произведения вполне завершенными позволяет живописный темперамент автора. Его кисть органично воплощает особую светоносную энергию, одухотворяющую лица героинь художника с их неброской и непоказной, но потому и столь чарующей красотой. Даже в моделях, чей род занятий связан исключительно с физическим трудом, есть притягательная мягкая женственность, не требующая нарядных костюмов и изысканных аксессуаров.

Предельно проста и лаконична сама композиционная схема этих портретов (чаще всего погрудных и редко — поясных). Лицо, показанное в трехчетвертном повороте или почти анфас (хотя у художника есть и профильные портреты, и поясные изображения сидящей фигуры), занимает большую часть холста, в то время как фон является нейтральным и вместе с легко прописанной одеждой лишь оттеняет главное — взгляд модели. В то же время образные истоки отдельных женских образов у Бесперстова можно видеть и в переосмыслении древнерусской живописной традиции, которое мы встретим в портретах крестьянок и работниц Самохвалова. Изучение фресок Старой Ладоги на самом плодотворном этапе творчества позволило этому замечательному ленинградскому мастеру избежать в изображении строительниц нового мира социальной ходульности и парадного лоска. Не исключено, что такой сложный сплав сразу нескольких художественных традиций (условно назовем их древнерусской, импрессионистической и реалистической) во внешне простых женских образах позволил Бесперстову создать свою узнаваемую концепцию портрета, где гармонично соседствуют индивидуальное и типическое, характеризующее его современниц и современников.

Мы остановились на тех работах Якова Бесперстова, которые отмечены выраженным эмоциональным, лирическим отношением к человеку или подчеркнуто экспрессивным переживанием красоты природы, переданным через свободу художественной манеры (при том, что у художника есть и завершенные, если можно так сказать, «картинные» пейзажные и жанровые композиции). И, оценивая значение творчества Бесперстова для истории ленинградского искусства, вновь напомним о том, что понятие школы в отношении его произведений обнаруживает свою подлинную многомерность и сложность. Как мы знаем, с начала 1960-х годов обогащение ленинградской живописной школы новыми пластическими гранями зачастую наиболее последовательно осуществлялось художниками, чьи имена не получили той известности, которой удостоились их более именитые современники. Однако настоящее признание живописца не обязательно сопутствует стратегии поведения в арт-пространстве. Яков Бесперстов шел к обретению себя постепенно и, вместе с тем, с непреклонной убежденностью в верности избранного пути. Этот путь также можно назвать путем постоянного самопознания сообразно правилам, установленным художником для самого себя и ведущим к признанию на Родине и за рубежом, где любят и ценят настоящую живопись.

Начев Дмитрий

СМЕШЕНИЕ И ВЗАИМОПРОНИКНОВЕНИЕ ЖАНРОВ НАТЮРМОРТА И ПЕЙЗАЖА В ТВОРЧЕСТВЕ ХУДОЖНИКОВ ЛЕНИНГРАДСКОЙ ШКОЛЫ ЖИВОПИСИ

Для мастеров станковой живописи точное следование жанровой принадлежности давно уже не является принципиально обязательным. Художники охотно экспериментируют, создавая картины, в которых один жанр обогащает другой. Так в портрете, изображая конкретную личность, художник за счет включения персонажа в пейзаж может придать иное эмоциональное звучание образу, а, включив элементы натюрморта, дать дополнительную характеристику персонажа. Подобное обогащение жанров перспективно, и представляет интерес для художников и зрителей.

Каждый из жанров, существуя в картинном пространстве, включается в создание единого образа. На данном этапе развития современного искусства обращение к классическим канонам и законам каждого из них способно обогатить произведение в целом.

Исследователи истории изобразительного искусства советского периода в основном изучали произведение искусства внутри конкретного жанра. Проблема особенностей взаимопроникновения жанров натюрморта и пейзажа в творчестве художников ленинградской школы живописи осталась за пределами научных интересов.

Приступая к теоретическому изучению того или иного вопроса изобразительного искусства, необходимо познакомиться с общими трудами, в которых затрагивались бы проблемы жанра, как таковыми. Известно, что жанр как понятие изобразительного искусства объединяет большую группу картин, написанных на одну тему. Соответственно он подразделяется на исторический, батальный, портрет, пейзаж, натюрморт, анималистическую, бытовую картину. Изученные литературные источники дают представление о том, что первоначально сложились исторический жанр и портрет. Конечно, названные произведения могли включать элементы других жанров, но они выступали как второстепенные, не имея самостоятельной значимости. Это объяснялось тем, что основными заказчиками и потребителями искусства была церковь и богатое патрицианство.

В XVII веке в Голландии происходит важнейшее событие в истории искусства. Пришедшие к власти буржуа, желая видеть в своем доме живописные произведения, становятся их заказчиками. Не имея широкого образования, они желали видеть на картинах привычные и понятные картины окружающего их мира. Это их дом (так появляются городской пейзаж и интерьер), леса, поля, море (природный пейзаж, марина), предметный мир, в котором живет человек (натюрморт) и так далее. Голландская живопись отличалась сугубо реалистическим подходом, фактор узнаваемости был обязательным. Поэтому так убе-

дительны природные картины и достоверны натюрморты. Впрочем, сами голландцы никогда не называли этот жанр подобным понятием.

Само слово натюрморт («мертвая натура») пришло из Франции в XVIII веке. Сами голландцы называли подобную разновидность картин словом *"steel-leven"*, что переводится как «тихая жизнь», но более точным переводом выражения является «тихо стоящая модель». Уже сама подобная трактовка названия жанра говорит о том, что для голландцев он значил много больше, чем просто изображение предметов, окружающих человека. Вещи имеют свою жизнь, свои пластические и смысловые связи; являются не только спутниками человека, но в определенном соединении создают свой мир. В классическом виде голландский натюрморт содержал два смысловых начала. С одной стороны это был мир реальный, понятный, а с другой — наполненный скрытым смыслом, символикой. К сожалению, последние качества уходят из этого жанра, что оправдывает интерес к его теории.

Рассмотренная искусствоведческая и критическая литература не затрагивает проблему совмещения и взаимопроникновения нескольких жанров в одной картине.

Временные границы определяются второй половиной XX века, когда отечественная живопись переживала интересный период в своем развитии. Буквальное следование конкретному жизненному мотиву, что было характерно для середины XX века и вошло в историю отечественного искусства как «социалистический реализм» теряет былые позиции и художники вступают в пору творческого эксперимента. Впрочем, не следует забывать, что социалистический реализм был идеологизированным, официальным художественным направлением, и в основном затронул тематическую картину, портрет. Он в меньшей степени коснулся пейзажа и натюрморта.

Хронологические рамки исследования охватывают период 1930–1990 гг.

Важно выявить особенности взаимопроникновения жанров натюрморта и пейзажа в одном произведении на примере творчества художников ленинградской школы.

Можно выделить следующие важные факторы:

- базой для формирования характерных черт ленинградской школы живописи (начало 1930 годов – 1980 годы) стали выпускники Ленинградского института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина (ЛИЖСА); Ленинградского высшего художественного-промышленного училища им. В. И. Мухиной; и художники, — члены «Ленинградского отделения Союза художников» (ЛОСХ);

- живописцами ленинградской школы, в творчестве которых, выявлены произведения, сочетающие жанры натюрморта и пейзажа являются: Антипова Е. П., Афонина Т. К., Васильев П., Копнина Т., Крестовский Я. И., Моисеенко Е. Е., Мыльников А. А., Осипов С. И., Позднеев Н. М., Поздняков Е., Тетерин В. К., Шаманов Б. И., Шмидт А. В. и Яковлев А. А.

- основными методами объединения натюрморта и пейзажа в произведении, которые использовали художники, являлись: объедение дневного освещения (свет); передача состояния воздушной среды и отражение ее на предметах; усиление яркой декоративности вещей и передача формы и фактуры за счет цвета. Часто применялся композиционный метод объединения натюрморта и пейзажа через интерьер (окно, дверь) или введение лирического героя (через людей). Художники уделяли внимание к поискам верного отношения пропорций, места и композиционного решения;

- поиск новых методов усиления выразительности приводят к появлению оригинального жанра, в котором явственно смыкаются выразительные возможности натюрморта и пейзажа. Очевидна неразрывная и оправданная связь натюрморта с пейзажем и другими, с помощью которых художник лучше может выразить себя и свои душевные ощущения. Такое совмещение жанров перспективно, так как один жанр обогащает другой, расширяя художественные возможности при создании более сложного образа. Работы ленинградских художников, наглядно демонстрируют эволюцию, развитие сложного произведения, в котором соединяются разные жанры живописи.

Тема взаимопроникновения натюрморта и пейзажа в произведениях художников ленинградской школы второй половины XX века рассматривалась в искусствоведческой литературе не слишком часто, но обычно отмечалась в контексте рассмотрения натюрморта как жанра.

Основным справочным изданием по истории ленинградской школы живописи стала книга С. Иванова «Неизвестный соцреализм. Ленинградская школа»[1], опубликованная в 2007 г. Автор, не являясь искусствоведом, собрал большую коллекцию картин, систематизировал бесценный материал по истории вопроса, снабдил издание историческим очерком и обширным справочным разделом. В ней прослеживаются основные этапы эволюции «ленинградской школы», начиная с периода, предшествовавшего ее формированию в начале 1930-х гг. и до начала 1990-х гг. XX века; в альбомной части представлены произведения из российских и зарубежных частных собраний.

Отмечая в своем исследовании основные черты ленинградской школы, в частности, «стремление к органичному соединению достижений разных течений, направлений и стилей при сохранении традиционного для отечественного искусства понимания его целей и задач»[2], автор отмечает, что выполнив свою миссию и внеся значительный вклад в советское изобразительное искусство, эта школа сошла со сцены на рубеже 1980–1990 гг.

Значительная часть литературы о художниках-натюрмортистах ленинградской школы выходила в периодических изданиях, газетах, журналах и научных сборниках. Часто они выпускались в качестве рецензий после проведения той или иной художественной выставки.

Так, в своей статье «Тихая жизнь за ленинградским столом»[3] С. В. Иванов пишет о художниках, выразивших свое мировосприятие в жанре «тихой жизни»[4]. Это Таисия Афонина[5], Виктор Тетерин[6], Сергей Осипов[7].

Полотно Т. Афониной «Натюрморт с вербами» (1964), впервые экспонировавшееся на весенней выставке 1965 г., проводимой в ЛОСХ, по мнению Иванова, «…утверждает живописными средствами идею о неизбежном торжестве света над мраком, жизни над смертью»[8]. В этом эмоциональном выражении заключена квинтэссенция понимания созданного Афониной образа. Свет — главный герой полотна, проникающий из окна, со стороны не видимого глазу пейзажа, и именно он, льющийся извне, играющий на предметах, находящихся внутри, создает цельный и законченный образ. «Великолепен "Натюрморт с вербами" Т. Афониной. Стол, покрытый белой скатертью, залит серебряным светом, льющимся из окна. Вещи легки и прозрачны, лишь тяжеловатая синева блюдца и чашек на переднем плане сдерживает полет, придавая композиции устойчивость», — отмечая значимость света в картине пишет С. Серегин в своей рецензии на выставку «Натюрморт в живописи 1950–1990 годов. Ленинградская школа»[9].

Отмечая лаконичность и даже строгость композиции натюрморта С. Осипова «Васильки» (1976), С. В. Иванов констатирует факт наличия ассоциативного подтекста картины и умение мастера выявить фактуру предметов: «Полированная поверхность стола отражает предметы, придавая звучанию композиции дополнительную чистоту и глубину»[10]. Присущую художнику тонкость и декоративное чувство в сериях пейзажей и натюрмортов отмечали многие авторы[11].

Отмечая формальную бесконфликтность полотен Осипова, которая «по существу представляла в начале 90-х гг. открытый конфликт…», Иванов кратко, но точно формулирует главные черты творчества художника — «красота, поэзия, стиль»[12].

Натюрморту в творчестве Бориса Шаманова[13] исследователи посвятили значительное число работ. В монографии С. А. Волкогонова[14] отмечается характерное для Шаманова совмещение натюрморта с пейзажем и нередко встречающийся мотив окна: «Привнося в мир вещей наслоение пейзажа, он [Шаманов. — *Д. Н.*] зрительно увеличивает глубину пространства в картине. Природа здесь помогает в создании эмоционального образа…»[15]. Характерным для творческого почерка в «вечерних натюрмортах» художника Волкогонов считает то, что Шаманов «избегает прорыва в глубину», тем самым добиваясь характерного для картин «единства вещей и природы»[16]. Основным мотивом четырех натюрмортов 1973 г. («Вечер», «Утро. Букет васильков», «Полдень» и «Ночь»), «навеянных впечатлениями от Павловска и русской поэзии XVIII века»[17], Волкогонов считает «передачу состояния природы», тем самым определяя совмещение и даже замещение жанров.

Ведущая тема в творчестве Шаманова рассмотрена и петербургским искусствоведом Л. В. Мочаловым[18]. Как завоевание принципиальной позиции художника представляется автору «скрещивание» пейзажной и натюрмортной линий (цветочные натюрморты в пейзаже) в 1960-х гг.[19] «В работе "Цветы. Утро" (1965), полевые цветы, взятые крупным планом и словно приближенные к глазам зрителя, предстают на фоне широко и сложнообработанного пространства природы. Букет вырастает из пейзажа, и воздух большого простора пронизывает его, малые предметы вступают в активный диалог с миром во всей его огромности»[20]. Мотив окна как идея «проходит сквозь все творчество Шаманова и варьируется им на разные лады. Окно связует малый, комнатный, мир вещей и необъятный мир природы, предстающей весной и осенью, в ясные утренние часы и в невероятном лунном свете»[21]. Полотно «Ночь. Свеча на окне» (1968), по убеждению Мочалова, посвящено «диалектике земного и космического», а свеча выступает как «традиционный символ человеческой жизни, душевного горения»[22]. В этой же картине И. Н. Филонович отмечает попытку мастера «внести движение в мир "неподвижной натуры"»[23].

В статье А. В. Даниловой[24] отмечается важный прием, который пользуется Шаманов, — «совмещение в пространстве картины сразу нескольких точек зрения на предмет — прием, открытый "кубизмом"…»[25].

В связи с работами Виктора Тетерина искусствоведы делают акцент на декоративных возможностях художника. «Главное содержанием произведений Тетерина заключено в выражении цветовой гармонии мира»[26]. Его натюрморты привлекают «непосредственностью, естественностью»[27]. Рассматривая ранний «Натюрморт с клубникой. Девочка» (1960), А. Антонова отмечает прием использования яркого солнечного света, который и дальше все сильнее развивает художник в своих пленэрных натюрмортах и который служит мощным объединяющим началом для создания картины мира: «…ощущение движения создается игрой солнечных бликов, голубых отблесков неба и зеленых рефлексов листвы на белой скатерти…»[28].

Графическое начало и тема натюрморта являются доминирующими в творчестве Ярослава Крестовского[29]. Философичность и даже некая эпатажность творчества Крестовского, но вместе с этим и обвинения в плагиате и даже в «неумении найти свой голос» неоднократно отмечались в критической литературе[30].

«Характер предметов, их сочетание, их связь с интерьером и пейзажем в произведениях Крестовского — объект для глубокого раздумья о бытии»[31]. Рассматривая натюрморт «Часы и куклы» и рассуждая о сопряженности в этой картине жизни интерьера и городского пейзажа за окном, И. Н. Филонович делает вывод: «…он [Крестовский. — *Д. Н.*] рассказывает о настоящем, думает о будущем и немного грустит о прошлом»[32]. Верно отметив прием совмещения эпох, автор не продолжила мысль об их взаимозаменя-

емости, перенесении одной в другую и о театральной декоративности предметов в натюрмортах мастера.

Монография В. И. Серебряной[33] охватывает все аспекты творчества Крестовского, особенно пристально автор вглядывается в необычные натюрморты. Доскональное знание предмета, центрические и симметричные композиции[34], элементы совмещения эпох, которые названы Серебряной «элементами сказочности»[35] и настойчивое стремление художника переместить ваше внимание с натюрморта или интерьера на пейзаж[36] («Белая ночь. Натюрморт с сиренью» (1967), «Натюрморт с аквариумом» (1968), «Часы и куклы» (1972)) — именно эти главные черты Крестовского-натюрмортиста делают его полотна интересными для долгого рассматривания и некой игры в совмещение, взаимопроникновение и даже взаимозаменяемость жанров и эпох.

Л. В. Мочалов в связи с вышеназванными работами Крестовского говорит о его любви «к мастерам "Мира искусства" М. Добужинскому, Е. Лансере с их графичностью, с ощущением стиля и духа города»[37], не называя при этом А. Бенуа и К. Сомова, с их бесконечной страстью перенесения одной эпохи в другую. Но очень точно называет этот прием художника: «Это — шутка. Скерцо. Игра. Художник играет предметами, как посланцами разных эпох, перетасовывает разные времена, устраивает маленький маскарад — то на подоконнике («Натюрморт с аквариумом», 1968), то на столе («Часы и куклы», 1972)[38]

Ведущий российский искусствовед М. Ю. Герман очень точно в нескольких словах характеризует главные черты натюрмортов Евсея Моисеенко[39]: «Мир в картине Моисеенко может быть показан через небольшой уголок природы, через камерный натюрморт, беглый этюд. "Окно" (1970), "Яблоня" (1970), "Натюрморт с грушами" (1971) — в названиях холстов ощутимы интимность интонации, пристальное и спокойное внимание к простым явлениям бытия. Но каждый раз художник решает сложные проблемы пространства, материала, тончайших отношений формы и цвета»[40]. Именно интимность и глубокое личное переживание отличает работы в жанре натюрморта Е. Е. Моисеенко. Его собственный сад постоянный герой его натюрмортов, сад задает настроение и передает это настроение предметам вещественного мира. «Все, что писал художник в своем саду, было эмоционально пережито и приобретало какое-то особенное символическое значение», — вспоминала Е. Н. Литовченко[41]. Моисеенко «одухотворял» предметный мир. «Завораживают драгоценное свечение живописно расставленных предметов, над которыми царит ветка цветущей яблони, являющаяся смысловым и организующим центром изображения», — восторгается образом яблони и ее плодов, столь часто воссозданных в картинах, натюрмортах и пейзажах мастера, заслуженный художник РФ Николай Лысак[42].

Натюрморт в творческой биографии Андрея Яковлева[43], особенно в конце творческого пути, огромную и даже главную роль. О раннем, метафоричном

натюрморте «Памяти павших художников» (1970) пишут Ю. В. Мудров и А. Ю. Мудрова: «На фоне окна Яковлев пишет выдуманный букет красных цветов на длинных тонких стеблях... Окно, раскрытое за ним, — бездна вечности, ощущение которой дает тоновая растяжка — от черного внизу до белого вверху. Само сочетание черного, белого и красного — торжественно и многозначительно. Мотив окна, появившийся в работах художника в 1970-е годы, впоследствии приобретет глубокий философский смысл и будет неоднократно им использоваться»[44].

Рассматривая поздние натюрморты мастера, авторы статьи пишут: «Полиптих ["Наше Павшино. Времена года" (2011)] включил двенадцать полотен, которые в свою очередь разбиты на четыре триптиха, соответствующим временам года. Это воспоминание о том лучшем и светлом, что было связано с этими местами... Все практически картины объединяет общий пейзаж, который мы видим в его развитии за окнами дома»[45]. К сожалению, формат альбомной статьи не позволил авторам развить тему натюрморта и его связи с пейзажем в творчестве А. Яковлева.

Рассмотренные искусствоведческая и критическая литература не дает исчерпывающего представления о том, какими художественными методами художники ленинградской школы второй половины XX века (и даже начала XXI (А. А. Яковлев)) добивались в своих работах эффекта совмещения и взаимопроникновения жанров натюрморта и пейзажа (иногда и жанра интерьера), создавая при этом новую, наполненную глубоким философским содержанием и эмоциональной окрашенностью картину.

Некоторые живописцы удостоились большего внимания к своему творчеству, иные — меньше упоминались в литературе, но так или иначе, это были мастера ленинградской живописной школы, оказавшие несомненное влияние на последующее развитие темы взаимодействия стилей в одном полотне в творчестве более молодого и возможно более смелого поколения, пришедшего им на смену.

Все ушедшие мастера кисти оставили нам свое незабываемое творчество, изучение и постижение которого не только важно, но и крайне интересно для решения столь сложной и столь увлекательной задачи — ломая строгие границы и рамки жанров, достигать мощного художественного эффекта.

Примечания

[1] Иванов С. В. Неизвестный соцреализм. Ленинградская школа. — СПб., 2007.
[2] Иванов С. В. Неизвестный соцреализм… С. 22.
[3] Иванов С. В. Тихая жизнь за ленинградским столом // Петербургские искусствоведческие тетради. — СПб., 2012, вып. 23. — С. 90–97.
[4] Иванов С. В. Тихая жизнь… С. 94.
[5] Афонина Таисия Кирилловна (1913–1994) — русский советский художник, живописец, график, член Санкт-Петербургского Союза художников (до 1992 г. — Ленинградской организации Союза художников РСФСР).

[6] Тетерин Виктор Кузьмич (1922–1991) — русский советский художник, живописец, график, член Ленинградской организации Союза художников РСФСР.
[7] Осипов Сергей Иванович (1915–1985) — русский советский живописец и педагог, член Ленинградской организации Союза художников РСФСР.
[8] Иванов С. В. Тихая жизнь… С. 92.
[9] Цит. по: Иванов С. В. Тихая жизнь… С. 94.
[10] Иванов С. В. Тихая жизнь… С. 94.
[11] Напр.: Дмитренко А. О времени, о человеке / Смена. 1967, 11 ноября. — С. 3.
[12] Иванов С. В. Двадцать лет спустя. Размышления о выставке Сергея Осипова // Петербургские искусствоведческие тетради. — СПб., 2011, вып. 21. — С. 29.
[13] Шаманов Борис Иванович (1931–2008) — русский советский живописец, график и педагог, Народный художник Российской Федерации, член Санкт-Петербургского Союза художников (до 1992 г. — Ленинградской организации Союза художников РСФСР).
[14] Волкогонов С. А. Борис Иванович Шаманов. — Л., 1971.
[15] Волкогонов С. А. Борис Иванович Шаманов… С. 6.
[16] Волкогонов С. А. Борис Иванович Шаманов… С. 6.
[17] Волкогонов С. А. Борис Иванович Шаманов… С. 25.
[18] Б. И. Шаманов. Каталог выставки произведений / Авт. вступ. статьи Л. В. Мочалов. — Л., 1986.
[19] Б. И. Шаманов. Каталог выставки… С. 8.
[20] Б. И. Шаманов. Каталог выставки… С. 8.
[21] Б. И. Шаманов. Каталог выставки… С. 8.
[22] Б. И. Шаманов. Каталог выставки… С. 8.
[23] Натюрморт. Выставка произведений живописи художников Российской Федерации / Авт.-сост. И. Н. Филонович. — М., 1973. — С. 22.
[24] Данилова А. В. Натюрморт-картина Б. И. Шаманова в контексте ленинградской школы живописи 1960–1980-х гг. // Общество. Среда. Развитие *(Terra Humana)*, 2011. — № 3. — С. 150–154.
[25] Данилова А. В. Натюрморт-картина Б. И. Шаманова… С. 153.
[26] Натюрморт. Выставка произведений живописи… С. 24.
[27] Антонова А. Натюрморты Виктора Тетерина // Художники Ленинграда / Сост. И. Н. Вьюнова. — Л., 1977. — С. 142.
[28] Антонова А. Натюрморты Виктора Тетерина… С. 145.
[29] Крестовский Ярослав Игоревич (1925–2004) — русский советский живописец и график, член Санкт-Петербургского Союза художников (до 1992 г. — Ленинградской организации Союза художников РСФСР).
[30] Селизарова Е. Красно-синим по оранжевому // Ленинградская правда. — 1962, 4 февраля. — С. 2; Селизарова Е. Претензии на новаторство // Ленинградская правда. — 1962, 29 июня. — С. 3.; Липатов В. Служитель прекрасного // Культура и жизнь. — 1984. — № 9. — С. 16; Молдавский Д. Натюрморт с топором // Ленинградская правда. — 1966, 24 июня. — С. 4.
[31] Натюрморт. Выставка произведений живописи… С. 20.
[32] Натюрморт. Выставка произведений живописи… С. 20.
[33] Серебряная В. И. Ярослав Крестовский. — Л., 1987.
[34] Серебряная В. И. Ярослав Крестовский… С. 83.
[35] Серебряная В. И. Ярослав Крестовский… С. 92.
[36] Серебряная В. И. Ярослав Крестовский… С. 83.
[37] Ярослав Крестовский. Выставка произведений. Каталог / Авт. вступ. статьи Л. В. Мочалов. — Л., 1983. — С. 7.

[38] Ярослав Крестовский. Выставка произведений… С. 9.
[39] Моисеенко Евсей Евсеевич (1916–1988) — советский живописец, график и педагог, профессор. Академик АХ СССР (1973); член-корреспондент (1962). Народный художник СССР (1970). Герой Социалистического Труда (1986). Лауреат Ленинской премии (1974) и Государственной премии СССР (1983).
[40] Евсей Моисеенко. Мастера советской живописи / Авт. вступ. статьи Михаил Герман. — Л., 1975. — С. 42.
[41] Е. Е. Моисеенко. «Коллекция из мастерской». Живопись, Рисунок / Авт. вступ. статьи Е. Н. Литовченко. — СПб., 1986.
[42] Е. Е. Моисеенко. «Коллекция из мастерской»… С. 238.
[43] Яковлев Андрей Алексеевич (1934–2012) — российский советский живописец и график, Народный художник РФ (2006), член Санкт-Петербургского Союза художников (до 1992 г. — Ленинградской организации Союза художников РСФСР). Член-корреспондент РАХ (2007).
[44] Андрей Яковлев. Альбом из серии «Мастера изобразительного искусства стран СНГ» / Авт. вступ. статьи Ю. В. Мудров, А. Ю. Мудрова. — М., 2014. — С. 9.
[45] Андрей Яковлев. Альбом… С. 11.

Источники

1. Верижникова Т. Ф. Малые голландцы. — СПб.: Аврора, 2004.
2. Виппер Б. Р. Проблема и развитие натюрморта. 2-е издание. — СПб.: Азбука-классика, 2005.
3. Выставка произведений 26 ленинградских и московских художников. Каталог. — Л.: Художник РСФСР, 1990.
4. Е. Е. Моисеенко. Коллекция из мастерской // Альбом. — / Авт. вступит. ст. и сост. Е. Литовченко. — СПб.: Историческая иллюстрация, 2012.
5. Иванов С. В. Неизвестный соцреализм. Ленинградская школа. — СПб.: НП-Принт, 2007.
6. Изобразительное искусство Ленинграда. Каталог выставки. — Л.: Художник РСФСР, 1976.
7. Интерьер и натюрморт. Выставка произведений живописи художников Российской Федерации. Каталог. — Л.: Художник РСФСР, 1991.
8. Кекушева-Новосадюк Г. В. Евсей Моисеенко. — Л.: Художник РСФСР, 1977.
9. Мочалов Л. В. Группа «Одиннадцати». — // Художник Петербурга. — 2000/ — № 5.
10. Мудрова А. Ю. Творческая «Одиссея» Андрея Яковлева // Петербургский художник. — 2013. — № 1(19).
11. Мудрова А. Ю. Цикл живописных полотен Андрея Яковлева — «Времена года» // Международная ассамблея художников «Пластовская осень». 24–27 сентября 2012. — Ульяновск, 2012.
12. Серебряная В. И. Ярослав Игоревич Крестовский. — Л.: Художник РСФСР, 1987.
13. Тарасов Ю. А. Голландский натюрморт XVIII века. — СПб.: Изд-во СПб ГУ, 2004.
14. Андрей Яковлев. Альбом из серии «Мастера изобразительного искусства стран СНГ» / Авт. вступ. статьи Ю. В. Мудров, А. Ю. Мудрова. — М., 2014.
15. Антонова А. Натюрморты Виктора Тетерина // Художники Ленинграда / Сост. И. Н. Вьюнова. — Л., 1977. — С. 142–148.
16. Б. И. Шаманов. Каталог выставки произведений / Авт. вступ. статьи Л. В. Мочалов. — Л., 1986.
17. Волкогонов С. А. Борис Иванович Шаманов. — Л., 1971.

Юлия Гусейнова

СВОБОДНАЯ СТЕКОЛЬНАЯ ПЛАСТИКА ВИКТОРА ШЕВЧЕНКО: ГУТНОЕ И СУЛЬФИДНО-ЦИНКОВОЕ СТЕКЛО

«Существует социальная необходимость создания уникальных вещей, которые отвечали бы многообразным запросам людей»[1].

«Мощный творческий импульс, «количественный» размах стекольного дела во второй половине XX в. привел к рождению такого художественного явления, как «студийное движение в стекле» — *"glass studio movement"*, ставшее самостоятельным художественным феноменом в искусстве XX века»[2]. Основным источником в развитии декоративной линии было гутное стекло, в котором ярче всего раскрылась его цвето-пластическая выразительность. Свободная пластика горячего стекла провоцировала авторов на довольно смелые эксперименты с формой и содержанием произведений.

Все, что делалось в СССР и других странах в области камерной декоративной скульптуры их стекла — это, в основном, гутные и лепные изделия. Эти скульптуры, кроме пластического решения и цвета стекла, воздействовали на зрителя качеством оптического преломления окружающей живописно-тональной среды в его монолите. Гутная техника — это техника работы с горячим выдувным и лепным стеклом, обрабатываемым в один прием у стекловаренной печи. Пластика гутного стекла отталкивается от выдутого пузыря или стеклянной капли, и потому эксперимент с формой изначально заложен в технологии создания объектов художественного стекла. Гутная техника позволяет комбинировать разные по цвету и структуре стекла, получать интересные эффекты при взаимопроникновении цветов, самые произвольные варианты полихромных и пластических решений. Следует сказать о том, что гутная техника, как правило, используется в сочетании с техникой сульфидного (или сульфидно-цинкового стекла).

Также одним из ярких и оригинальных явлений в отечественном стекле явилось сульфидно-цинковое стекло — качественно новый по своим декоративным свойствам материал, изобретенный технологами Е. А. Ивановой и А. А. Кирьеневым на Ленинградском заводе художественного стекла в конце 1950-х годов. Об этом пишет исследователь темы «сульфидов» Е. Г. Рачук: «Изобретение и освоение в производстве сульфидно-цинкового стекла — ярчайшая страница советского художественного стеклоделия»[3]. В работах ведущих художников «тема» сульфидного стекла прозвучала ярко, неожиданно, выдвинула на первый план цвето-пластическую линию его выразительности. «Все новое, что дал для творчества художников кристалл сульфида цинка — это лишь приоткрытая дверь в мир чудесного завтра нашего стекла»[4]. При этом эволюция предметной формы от утилитарной к сугубо декоратив-

ной виделась и как всеобщая тенденция, и как выражение авторского почерка мастеров.

Говоря о самых ярких представителях, художниках, в чьем творчестве наиболее характерно проявились гутная и сульфидная техники, следует сказать о В. Я. Шевченко.

В 1961 году он начал работать на одном из крупнейших советских стекольных предприятий — Дятьковском хрустальном заводе. «На ДХЗ (Дятьковском хрустальном заводе) варили хрусталь и цветное стекло, в том числе и сульфид-цинковое, имелись мастера-исполнители, владевшие практически всеми техниками обработки стеклянных изделий — гранением, матировкой, травлением, живописью по стеклу. Здесь все можно было задумать и осуществить».[5] Став ведущим художником завода, он освоил новый материал — сульфидно-цинковое стекло, которое стало главной линией его творчества наряду с гутной пластикой. Цветное стекло оказалось призванием художника. Начинаются искания Виктора Шевченко в «сульфиде», одновременно его увлекает лепная, «гутная» техника с использованием присущего сульфидному стеклу эффекта побеления цвета.

Прием «забеливания» лепной формы в предусмотренных художником местах придавал работам свойства скульптурного рельефа, особую пластичность. Это было новое видение произведения декоративного искусства. Мнение крупнейшего ленинградского технолога Ф. С. Энтелиса о находке Шевченко — «новый образ сульфида!»[6]

Художник работал над свободной стекольной пластикой, над системами однотипных предметов из цветного стекла. Подобные произведения обогащали пространство общественных интерьеров.

Одна из знаковых вещей В. Я. Шевченко, декоративная композиция «Метаморфозы» (1973), была исполнена в содружестве с мастером Дятьковского завода В. П. Ковалеровым. Ансамбль из трех предметов сульфидного стекла отсылает к первоосновам всего сущего, к материи в состоянии протоплазмы, способной к любой трансформации. «Метаморфозы» — «псевдососуды», образ развивающихся, преобразующихся форм жизни, их движения, слепая энергия которого, пожалуй, чуть жутковата»[7]. С цилиндрических оснований растут вверх подвижные текучие формы, вязкость застывшего стекла напоминает упругую силу органической массы, а глубокие красные оттенки усиливают внутреннюю динамику.

Шевченко требует от зрителя подлинного усилия воображения и интеллекта, зритель как бы призывается к свежему, непосредственному контакту с произведением и заложенным в нем авторским опытом. «Метаморфозы» перекликаются с созданной ранее композицией «К столу» (1979), также исполненной в гутной технике с использованием сульфидного стекла; форма сосудов, их цвет и окончания, напоминающие бутоны диковинных цветов — часть объектов легко могла войти в состав «Метаморфоз». Ансамбль «В парке» (1980), отличаясь внешне — это 4 коралловидных объекта, каждый из ко-

торых исполнен в своем цвете — близки «Метаморфозам» идейно. Это пространственная композиция. И если «К столу» (говорящее название) — предполагалось размещать на конкретной поверхности, столе, то элементы «В парке», каждый имея свой отдельный небольшой постамент, активно «работают» с окружающим их пространством. Причем, в зависимости от того, каким образом расположены объекты — на разной ли высоте, удаленности друг и друг и т. д., ансамбль производит разное впечатление. Декоративная, а значит, функционально-прикладная сущность ансамбля преобразовалась, таким образом, в совершенно самостоятельное произведение, берущее на себя всю ответственность содержания и его воплощения. Л. В. Казакова пишет о том, что «композиция В. Шевченко «Метаморфозы» (1972) из трех свободно трактованных форм со сквозными отверстиями, пропускавшими свет и воздух, стала одним из первых образцов в жанре чистой стеклопластики»[8].

Адрес большинства работ Шевченко — современная архитектура. «Наполненное солнечным отсветом стекло, будто нарушая законы земного тяготения, льется снизу вверх, плавно меняет свой цвет от прозрачного оранжевого до глухого без единого просвета — белого <…> Декоративная композиция «Метаморфозы» создавалась для МХАТа, но не вошла в оформление данного архитектурного интерьера. Как считает дятьковский искусствовед И. В. Тараканова: «В полутьме фойе МХАТа, в его камерной атмосфере, появление ритмичных, пульсирующих, активно воздействующих на пространство форм, послужило бы причиной возникновения диссонанса»[9].

Зато в оформлении интерьера МХАТа присутствовала другая работа Шевченко — «Бассейн» (1973). Представьте себе окантованную металлическими листами округлую чашу типового декоративного бассейна, внутри которой происходит настоящая магия. Со дна поднимаются диковинные растительные формы, магические водоросли, цветы, кораллы, а может, змеи? Зрелище завораживает. Сульфидно-цинковое стекло преломляет свет, раскрываясь новыми насыщенными оттенками, а благодаря исполнению в гутной технике, создается впечатление, что объект живой — пластичны все его элементы.

«…Важнейшее качество, характеризующее творчество Виктора Шевченко в целом, — современность его работ. <…> Отсутствие реминисценций, заметное игнорирование сильной стилизаторской струи, чему отдали дань практически все виды декоративного искусства. Ни «игры в старину», ни игры "в народное искусство", ни прямой связи с формами, уже созданными предшественниками»[10]. Поиски новой образной выразительности, подкрепленные новизной и смелостью самого приема обращения с материалом, в конце концов привели к тому, что работы Виктора Шевченко обрели свойства никогда и ничего не напоминать прямо.

При этом невольно возникают параллели с творчеством Эмиля Галле. Тот так же, как и Шевченко, работал в художественном стекле, используя метод многослойного травления. Во-вторых, Галле тоже создавал произведения для архитектуры своего времени. И наконец, оба художника вдохнов-

лялись живыми природными формами. Разница заключается в том, что у Галле — присущие стилю модерн «прямые» цитаты растительных и животных мотивов, в то время как у Шевченко — фракталы, сцепление модулей-«клеток», уподобление формам кристаллов, структурная игра света.

Модульные системы авторства Шевченко вариативны, тут и мягкие округлые формы с декоративно-прикладными мотивами — декоративные пластины «Воспоминания» (1969) и декоративное панно «Жизнь на Земле» (1973). Здесь цвет и пластика являются основным средством эмоционально-образного воздействия. В настенном панно «Воспоминания» заложена интересная идея подвижной декоративной стены из стекла. Она строится из отдельных звеньев — лепных медальонов с изображением мотивов древнерусской каменной резьбы. Распластанная на плоскости, она воспринимается не как заключенное в обрамление панно, а как подвижный витраж с бесконечным изменением его рисунка. В «Жизни на Земле» светотеневая моделировка объемов благодаря разной глубине и толщине лепного орнамента порождает обилие нюансов цвета. Потом эти округлые фракталы цветного стекла появятся в работах САФО (Т. П. Сажина и Л. А. Фоминой): в вазе «Экспромт» и декоративной вазе в вестибюле гостиницы «Россия». Фонтан в Зимнем саду Дворца культуры ЗИЛа в Москве авторства САФО (1973–1974) напоминает и декоративные панно Шевченко, и его модульные декоративные стенки, которые строились по принципу конструктора.

В 1969 В. И. Шевченко создает декоративную композицию «Знамена», состоящую, подобно кирпичной стене, из прямоугольных пластин алого сульфидного стекла. Чуть позже он использует тот же «наборный» метод для декоративной стенки «Единение» (1972), которая выглядит как фрагмент современного конструктора «Лего». Интересно проследить, как разрабатывалась форма модуля для «Единения», подобный силуэт встречается у штофа «Квадрат» (1968) и, уже объединенных в систему, штофов «Слияние» (1973).

Позже цитата Шевченко появится в творчестве А. Аствацатурьяна, в его «Отражении» (1974) и «Архитектуре» (1976). А также в пространственной композиции А. В. Стошкуса в Институте городского планирования в Каунасе, которая была создана в 1975–1976 годах. Опыт же оформления фойе в новом театре на Тверском бульваре (МХАТ), куда Шевченко интегрировал свои стеклянные композиции, перекликается с оформлением ресторана гостиницы «Националь» (Г. А. Антонова, С. Г. Рязанова, Т. Я. Степанова). Прямую цитату «коралловых» форм Шевченко можно увидеть в работе А. М. Силко, в ее комплекте декоративных ваз «Гвоздики» (1982), а синтез поиска форм Смирнова и Шевченко — у Л. Г. Горшковой, в ее «Утро в Котчищах» (1982).

В 1972 году в Праге впервые было представлено стекло восьми ведущих художников России, включая В. Шевченко, — Г. Антоновой, Б. Мирнова, С. Бескинской, А. Остроумова, В. Филатова, Л. и Д. Шушкановых. Критик А. Ланггамер подчеркивал, что советское стекло отличается от стекла Центральной Европы или скандинавских стран, что художники используют свои

собственные исторические источники.[11] Критики выделили две особенности — интерес к цветовому решению, раскрытие образа через качества пластики и цвета.[12]

Подводя итог, можно говорить о том, что стремление Виктора Шевченко повысить выразительность уникального произведения из стекла совпало с общей для всего декоративного искусства переориентацией ценностей. Возможно, некоторые важнейшие черты творчества Шевченко сформировались под воздействием вставшей перед ним необычной задачи — продемонстрировать красоту именно сульфидно-цинкового стекла, создать в соответствии с новым материалом — качественно новое произведение декоративного искусства. Его работы характеризуют совсем особую линию в искусстве современного стекла. Связать их с какой-либо традицией в художественном стеклоделии трудно, учитывая, что Шевченко работал именно в сульфидно-цинковом стекле, изобретенном в СССР лишь в 1957 году, утверждая новый взгляд на характер декора и пластические возможности материала.

Во вступительной статье к альбому «Свободная пластика стекла. Виктор Шевченко» Нонна Степанян пишет о том, что «так крепла отличительная особенность творчества, возникшая при встрече с "сульфидом", — работать всегда по-новому»[13]. Вероятно, именно поэтому центральной темой творчества художника стали декоративные композиции из сульфид-цинкового стекла, стекольная пластика отвлеченных форм. В тех же случаях, когда Шевченко обращался к стеклу давно известного химического состава, а иногда и к хрусталю с его чрезвычайно жесткой, «заданной» палитрой художественных свойств, он всегда варьировал технологические приемы.

В большинстве произведений стеклянной скульптуры автора суммируется гамма нескольких техник. Можно предположить, что именно совокупность нескольких художественных и технических приемов, сообщает скульптурным стеклянным произведениям Шевченко такую эмоциональную насыщенность и выразительность. Начав с отдельных предметов и комплектов из двух-трех предметов, декоративных ваз, он приходит затем к большим ансамблям, где ключевая роль отведена цвету и пластике. Отличительными особенностями творчества художника также являлись «ансамблевость» и попытка непосредственного контакта со зрителем, «втягивание» его в пространство работы. Свойственные его таланту живописная яркость и скульптурная выразительность соответствовали духу эпохи.

Работы Шевченко в сульфидном стекле расширили функции декоративного цветного стекла, вывели его в область монументального и оформительского искусства.

Примечания

[1] Рождественский К. И. Говорят специалисты. Цит. по Рачук Е. Г. Советское сульфидно-цинковое стекло. — М.: Легкая индустрия, 1975. — С. 82.

[2] Казакова Л. В. Художественное стекло XX века. Основные тенденции. Ведущие мастера. К проблеме мирового студийного движения. Диссертация в виде научного доклада на соискание ученой степени доктора искусствоведения. — М.: Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской Академии Художеств, 2000. — С. 8.
[3] Рачук Е. Г. Советское сульфидно-цинковое стекло. — М.: Легкая индустрия. 1975. — С. 121.
[4] Бескинская С. М. Сульфидное стекло // Декоративное искусство СССР. — 1961. — № 8. — С. 13.
[5] Степанян Н., Мартынов В. Свободная пластика стекла. Виктор Шевченко. — М.: Советский художник. 1978. — С. 10.
[6] Цит. по Степанян Н., Мартынов В. Свободная пластика стекла. Виктор Шевченко. — М.: Советский художник. 1978. — С. 11.
[7] Цельтнер В. Украина. Мир декоративных образов и предметных форм / В. Цельтнер // Декоративное искусство СССР. — 1983. — №2. — С. 5.
[8] Казакова Л. В. Художественное стекло XX века. Основные тенденции. Ведущие мастера. К проблеме мирового студийного движения. Диссертация в виде научного доклада на соискание ученой степени доктора искусствоведения. — М.: Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской Академии Художеств, 2000. — С. 57–58.
[9] Черванюк Т. В. Гутная пластика Виктора Шевченко в коллекции Музея Дятьковского хрусталя / Т. В. Черванюк // Скульптурная пластика в художественном стекле. Сборник материалов научно-практической конференции / Сост. Е. А. Власова. СПб.: Елагиноостровский дворец-музей русского декоративно-прикладного искусств и интерьера XVIII–XX веков, 2013. — С. 24.
[10] Степанян Н., Мартынов В. Свободная пластика стекла. Виктор Шевченко. — М.: Советский художник. 1978. — С. 10.
[11] А. Ланггамер. Успех художников России // Декоративное искусство СССР. — 1972. — №1. — С. 16.
[12] К. А. Макаров. Две традиции. Декоративное искусство СССР. 1972, №6.
[13] Степанян Н., Мартынов В. Свободная пластика стекла. Виктор Шевченко. — М.: Советский художник, 1978. — С. 12.

Источники

1. Бескинская С. М. Сульфидное стекло // Декоративное искусство СССР. — 1961. — № 8.
2. Казакова Л. В. Художественное стекло XX века. Основные тенденции. Ведущие мастера. К проблеме мирового студийного движения. Диссертация в виде научного доклада на соискание ученой степени доктора искусствоведения. — М.: Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской Академии Художеств, 2000.
3. Ланггамер А. Успех художников России // Декоративное искусство СССР. — 1972. — № 1.
4. Макаров К. А. Две традиции // Декоративное искусство СССР. — 1972. — № 6.
5. Рачук Е. Г. Советское сульфидно-цинковое стекло. — М.: Легкая индустрия, 1975.
6. Степанян Н., Мартынов В. Свободная пластика стекла. Виктор Шевченко. — М.: Советский художник, 1978.
7. Цельтнер В. Украина. Мир декоративных образов и предметных форм / В. Цельтнер // Декоративное искусство СССР. — 1983. — № 2.
8. Черванюк Т. В. Гутная пластика Виктора Шевченко в коллекции Музея Дятьковского хрусталя / Т. В. Черванюк // Скульптурная пластика в художественном стекле. Сборник материалов научно-практической конференции / Сост. Е. А. Власова. — СПб.: Елагиноостровский дворец-музей русского декоративно-прикладного искусств и интерьера XVIII–XX веков, 2013.

III

Вера Смирнова

БИБЛЕЙСКИЕ МОТИВЫ В ТВОРЧЕСТВЕ МУРИЛЬО

В этом году исполняется 340 лет со дня смерти величайшего испанского художника Б. Э. Мурильо (1617–1682), и хотя дата не круглая, но дает повод еще раз с благодарностью вспомнить этого мастера.

Бартоломе Эстебан Мурильо был последним крупным художником Испании XVII века, его творчество завершило «золотой век» испанского искусства, продолжив достижения таких признанных мастеров живописи, как Хуан Рибера, Франсиско Сурбаран и Диего Веласкес.

Взлету культуры Испании предшествовали наиважнейшие события в ее истории, — завершение реконкисты (освободительного движения против арабского ига XI–XV вв.) и объединение страны.

К XVII веку Испания становится одной из передовых мировых держав, поэтому не удивительно, что начинается расцвет ее культуры и искусства.

О жизни Мурильо известно совсем немного, зато его биография изобилует множеством слухов и легенд. Следует кратко остановиться на основных этапах биографии и творчества художника.

Достоверно установлено, что он родился в многодетной семье севильского цирюльника Гаспара Эстебана накануне 1617 или в первые часы 1618 года. В то время детей было принято крестить вскоре после рождения. До нас дошло свидетельство, что мальчик был крещен в севильской церкви Санта-Магдалена 1 января 1618 года.

Его мать звали Мария Перес, но, по некоторым сведениям, (документ не сохранился) она именовалась Мария Мурильо, так что живописец взял фамилию своей матери.

Отец умер в 1627 году, а через год за ним последовала и смерть матери, так что десятилетний Бартоломе остался сиротой. Его судьба сложилась бы печально, если бы сестра матери, бывшая замужем за хирургом Хуаном Лагаресом, что предполагало материальный достаток, не взяла мальчика к себе. Видимо, о мальчике хорошо заботились, поскольку, заметив его способности к рисованию, отдали на обучение к известному в то время художнику Хуану дель Кастильо (1584–1640). Однако документального подтверждения этому факту нет. Очевидно, большое влияние на юного художника оказало

не только обучение у Кастильо, но и работы его земляков Хуана де Роэласа и Франсиско Эрреры Старшего.

В годы взросления и учебы Мурильо город Севилья как центр торговли и культуры стал уступать по своему значению Кадису, куда в поисках заказов и заработка уезжали многие творческие люди. В 1639 году в Кадис уехал и Хуан дель Кастильо. Таким образом Мурильо обретает самостоятельность и начинает писать картины, не испытывая влияния извне и сбывая их на ферии — знаменитой севильской ярмарке.

Сохранилась первая датированная 1638 годом картина Мурильо (обычно он не любил свои работы ни подписывать, ни датировать) с изображением видения Лаутерия. Написана она была для францисканской семинарии.

Ранние работы Мурильо еще очень наивны, в них видно сильное влияние прославленных мастеров, однако вскоре молодой художник перенимает у Караваджо особенности тебросо. В такой манере сделано его полотно «Старуха с прялкой» (ок. 1642).

Взлет творческих возможностей художника начинается с середины 1640-х гг., когда он получает заказ на цикл из одиннадцати картин для клуатра францисканского монастыря в Севилье. Они повествуют об истории францисканского ордена.

В настоящее время картины этого цикла рассеяны по всему миру, но наиболее известные из них — это «Св. Диего насыщает нищих» (Мадридская Академия художеств), «Кухня ангелов» (Лувр), «Кончина св. Клары» (Дрезденская галерея), «Чума» (Част. колл. Париж), «Св. Диего, превращающий хлеб в розы» (Част. колл. Нью-Йорк). В этих работах уже виден чудесный колористический дар будущего великого художника, чувствуются и особенности национального характера персонажей, ведь натурщиков мастер выбирал из простого народа родного города. Из перечисленных картин самая знаменитая — «Кухня ангелов». Она написана легко и вдохновенно, словно на одном дыхании.

Блестяще исполнив заказ для монастыря, Мурильо становится популярен, приобретает достаток и в 1645 году позволяет себе жениться на Беатрис Сотомайор-и-Кабреро, соседской девушке, племяннице ювелира Томаса де Вильалобоса, то есть из той же среды, к которой принадлежал сам. Видимо, брак был по любви и принес в жизнь молодого человека счастье, поскольку картины, написанные после свадьбы, своей веселостью, озорством и игривостью заметно отличаются от более ранних. Жила молодая семья в скромном домике в небогатом квартале Севильи.

В годы после женитьбы Мурильо много писал для церкви. К работам этого периода относятся: «Св. Леандр» и «Св. Исидор» (оба — для ризницы севильского собора), «Рождество Богородицы» (Лувр), «Видение св. Антония Падуанского» (севильский собор), полотна для церкви С.-Мария-ла-Бланка, из них наиболее важные — «Торжествующая церковь» (Част. колл. Париж), «Не-

порочное зачатие» (Лувр), «Основание базилики С.-Мария-Маджоре в Риме» (Мадридская Академия художеств) и «Сон римского сенатора» (там же).

Немного позднее Мурильо создал «Пресвятая Дева на облаках с восемью, взирающими на нее, святыми» (В зале капитула севильского собора), «Св. семейство со св. Елизаветой и Иоанном Крестителем» (Лувр) и другие.

Наряду с церковной, в эти годы Мурильо большое внимание уделял и жанровой живописи, создав такие шедевры, как «Мальчик с виноградом», «Девочка у окна», «Маленький нищий», «Девочка — продавец фруктов», «Мальчик с собакой», «Едоки дыни и винограда». Все эти работы принадлежат кисти уже зрелого мастера и датируются 1650–1660 годами.

В начале 1649 года в Севилье свирепствовала эпидемия бубонной чумы, ежедневно умирали более двух тысяч человек. Не обошла горем судьба и семью художника: в 1650 году умерла старшая дочь Мария, но ее смерть не была связана с эпидемией.

1650-е годы знаменуют период расцвета дарования мастера. За полотно «Видение Святого Антуана Падуанского» для севильского кафедрального собора он награждается хорошим гонораром — десятью тысячами реалов, что позволило художнику начать торговые дела в Новом Свете, а дома обзавестись чернокожими рабами. Теперь семья Мурильо позволила себе занимать более комфортабельный дом, а в 1658 году мастер едет в Мадрид.

Там Мурильо уже бывал в 1640 году и общался с самим Веласкесом, благодаря которому смог копировать работы таких мастеров, как Тициан, Рубенс и Ван Дейк в Королевских хранилищах живописи. Однако остаться жить и работать в Мадриде, как ему предлагали, не захотел: слишком не по нраву ему пришлись обычаи придворной жизни, он предпочел независимость и самостоятельность.

Много сил Мурильо положил в основание севильской Академии художеств, и был избран одним из ее директоров. Когда умер Веласкес, из Мадрида прибыло предложение занять место придворного живописца, но Мурильо это предложение не принял. В эти годы популярность художника в родной Севилье была очень высока, его полотна ценили и богатые, и бедные, которым он никогда не отказывал, ведь мастер уже был достаточно богат.

Но счастливая жизнь художника оборвалась 1 января 1664 года, когда он похоронил жену, умершую от неудачных родов. Около двух лет после ее смерти мастер ничего не писал, даже ушел с поста директора Академии художеств. Переживая тяжелый духовный кризис, Мурильо вступил в Братство Милосердия, переехал с детьми в более скромное жилище госпиталя Ла Каридад, хотя его доходы оставались по-прежнему значительными. Огромные суммы денег художник теперь тратил на монастыри и благотворительность. В этом нет ничего удивительного: мастер познал бренность земного благополучия и задумался о вечной жизни на небесах.

Его часто видели плачущим в церквах, а легенда гласит, что однажды ключарю, подошедшему к молящемуся Мурильо напомнить, что уже

ночь и собор пора закрывать, тот ответил: «Подождите, ведь Иисуса еще не сняли с креста…»

Последние годы жизни — самые продуктивные, но одновременно и самые трудные в его творчестве: на первый план выступает мученичество и распятия. Несмотря на тоску и скорбь, художник создает в последнее десятилетие много замечательных портретов — неизвестного кавалера, герцога Мединачели, генерала Габриэля дель Кастильо, дона Николаса Омасура, каноника Хуана де Миранда-и-Рамирес де Вергара и многих других.

По-прежнему Мурильо много пишет для церквей… Как гласит легенда, он отправился впервые за долгие годы работать в Кадис, получив заказ на выполнение росписей монастыря капуцинов. К несчастью, во время работы упал с лесов и уже не смог оправиться. Умирать Мурильо привезли в родную Севилью, где он и скончался 3 апреля 1682 года.

В течение своей жизни художник постоянно обращался к библейским сюжетам. И в этом видна не только присущая испанцам религиозность, но и потребность души. Произведения мастера разбросаны по всему митру, но недаром И. Е. Репин однажды отметил, что изучать его нужно в Прадо и Эрмитаже, ведь Эрмитаж обладает едва ли не лучшей коллекцией полотен этого гениального художника. На наиболее прославленных работах следует здесь остановиться.

Замечательна по своей повествовательности и колориту картины «Благословение Иакова Исааком» (1650-е гг.). Она сочетает в себе изображение и бытовой библейской сцены, и натюрморта, и пейзажа.

Боковая стена дома делит ее на две части: справа — момент благословения, слева — возвращение Исава с охоты. Библия гласит: когда Исаак состарился и зрение его притупилось, он возжелал благословить своего первенца, но перед тем попросил наловить дичи и приготовить ему кушанье. Ревекка слышала это и пошла на хитрость: как только Исав отлучился на охоту, она велела своему любимому сыну Иакову подать отцу кушанье из козленка, накинув предварительно на руки козлиные шкуры (поскольку Исав был человеком косматым) и облачившись в одежды брата, чтобы был его запах, и таким образом обманув слепца, получить его благословение.

Как только Исаак совершил благословение Иакова (этот момент изображен в картине), вернулся с охоты Исав, и тогда обман открылся. А поскольку еще раньше Иаков тоже хитростью за тарелку чечевицы купил у Исава первородство, то между ними вспыхнула вражда.

Все это происходит на фоне назревающей грозы; слева видно хмурое небо и тревожные темно-синие облака. Так что атмосфера сгущается, как бы предвещая приближающуюся сцену разоблачения обмана и вражду между братьями.

Колористическое решение (красный полог над постелью Исаака, перекликающийся с яркой одеждой Иакова и Ревекки, желтая стена дома и синие грозовые облака) подчеркивает эмоциональную напряженность

происходящего. Великолепен пейзаж с его воздушностью и тончайшими градациями света и красок… Картина удивительна своей гармонией и выразительностью.

Приблизительно в то же время было написано полотно «Поклонение пастухов» (1646–1650 гг.). Это одно из лучших произведений Мурильо, хранящихся в Эрмитаже. Художник часто изображал мадонну, давая в ее образе свое понимание женской красоты и одновременно наделяя чертами красавиц Севильи.

Здесь все внимание приковано не к ней, а к младенцу Христу. Бережно и осторожно приоткрывает Мария покрывала, в какие завернут ребенок. Его сияющее чистотой тельце и белизна покрывала словно становятся источником небесного света, к которому устремлены взоры простых людей. Их грубые лица полны восторга и умиления, совершенно преображаясь от созерцания чуда-младенца Христа.

В этой сцене столько неподдельной теплоты, нежности и восхищения, что она не может не вызывать ответных переживаний. Зритель словно подхвачен теми же чувствами, что и простые пастухи, его сердце трепещет в унисон с ними.

Эта картина — несомненный шедевр художника.

Еще одно произведение заставляет по сей день трепетать человеческие сердца, это — «Отдых по пути в Египет» (между 1665 и 1670 гг.). В нем в полной мере видно умение мастера сочетать будничное и поэтичное. Обычная сцена отдыха Святого семейства становится поводом для любования и заснувшим младенцем, и нежной красотой Матери, и заботливым участием Иосифа. Очень тонко, гармонично и ненавязчиво дан пейзаж, дополняющий кроткий лиризм и поэзию происходящего. Для Эрмитажа именно эта картина Мурильо становится как бы визитной карточкой коллекции испанской живописи XVII века.

Очевидно, что в манере Мурильо изображать евангельские персонажи, особенно мадонну с младенцем, отражены и его глубокая религиозность, и неподдельная мягкость, и лиризм, и владевшее мастером восторженное преклонение. Иногда художник намеренно идеализирует своих героев, но разве этого можно избежать, если они святы? Особенно это заметно при изображении сцены благовещения или непорочного зачатия, а также при вознесении Девы Марии.

В Севилье эти темы пользовались большой популярностью, поэтому и вариаций ее у мастера множество. Но всегда мадонны Мурильо — это нежные, грациозные и целомудренные девушки с большими задумчивыми глазами и распущенными волосами. Хотя тематика и имела большой спрос, но Мурильо избегал повторов и слащавости, в отличие то его подражателей.

Одним из лучших вариантов подобной тематики является «Вознесение Девы Марии» (1670-е гг.) из коллекции Эрмитажа.

Мадонна показана мастером совсем юной девушкой с доверчивым лицом. Она всецело предает себя Господу и в знак своего полного предания Его воле протягивает к небу раскрытые ладони. Глаза Девы Марии возведены наверх, откуда льется неземной свет. Особенный динамизм происходящему придает развевающийся синий плащ, он подчеркивает стремительность движения и восторг, охвативший душу Святой Девы. Ангелочки словно поддерживают Ее фигуру и наделяют ее композиционной устойчивостью.

Хрупкая фигурка Девы в белоснежном одеянии, окрашенные золотистым цветом облака и синий развевающийся плащ контрастируют с темным правым углом картины, который как будто символизирует материальный и враждебный мир.

Картина пронизана небесной радостью и неземным сиянием, поэтому при созерцании ее и душу зрителя наполняет трепет и восторг.

Все мадонны Мурильо, как уже отмечалось ранее, написаны с разных моделей, с красивых девушек Севильи и Андалусии. Это земные существа, но под кистью великого мастера их красота становится божественной. Художник воплощает в них свое понимание чистоты, грации, обаяния и наделяет бессмертием.

О последних годах жизни мастера хорошо написала Е. О. Ваганова: «Трагические нотки становятся ноющей тоской. Это показывает уже одно только рассмотрение репертуара сюжетов. На первый план явственно выступает тема мученичества. Начинается довольно длинный ряд "Распятий"… Но даже данная тема, сумрачная по своему звучанию, становится у Мурильо с годами все более скорбной. Если в первой половине 1670-х годов распятый еще пытается в безуспешном борении превозмочь боль, то во второй половине десятилетия тело показывается безжизненно обвисающим на кресте».

Художник активно участвует в делах Братства Милосердия, пишет для него ряд великолепных картин. Они и стали последними произведениями мастера.

Мурильо умер 3 апреля 1682 года, с этого времени прошло 340 лет, но с каждым годом его слава и величие только растут. На знаменитом автопортрете, датированным 1672–1675 годами, взор художника обращен не вовне, а внутрь себя, теряясь в глубинах собственной души. И остается только догадываться — о чем он размышлял, запечатлевая собственные черты, какое послание он хотел передать будущим поколениям? Его самоуглубленный взгляд завораживает и заставляет задуматься о бренности жизни и земной славы, тщетной и изменчивой, как утренний туман…

Чжан Биюнь

АЛЬПИЙСКИЕ РАСТЕНИЯ В КАРТИНАХ АННЫ ШТАЙНЕР-КНИТТЕЛЬ

Анна Штайнер-Книттель (1841–1915) — австрийская художница, предметом творчества, которой являлось написание портретов, пейзажей и цветов. Родилась в семье оружейника Йозефа Антона Книттеля *(Joseph Anton Knittel)*. Дядя будущей художницы Йозеф Алоиз Книттель был скульптором, а двоюродный дед Йозеф Антон Кох — известным художником.

Талант Анны Штайнер-Книттель проявился рано в виде карикатур на школьных одноклассников. Ее наставником стал литограф Иоганн Антон Фальгер, который принял ее в свою школу живописи и рисования.

В 1859 году Фалгер убедил родителей Анны позволить своей дочери продолжить обучение в Мюнхене.

В то время она была единственной женщиной, посещавшей художественную академию в Мюнхене. Из-за проблем с обучением женщин в высшей школе и нехваткой средств ей пришлось вернуться в 1860 году домой. В этот период она написала многочисленные портреты членов своей семьи и пейзажей. Затем Анна переехала в Инсбрук и смогла зарабатывать себе на жизнь в качестве художницы-портретистки.

В 1867 году, вопреки желанию ее родителей, она вышла замуж за керамиста Энгельберта Штайнера *(Engelbert Stainer)*, жившего и работавшего в Инсбруке. За время совместной работы с мужем она создала множество цветочных узоров для его чашек, блюдец и тарелок.

В 1891 году в тирольском музее *Landesmuseum Ferdinandeum* прошла ее первая персональная выставка.

В 1873 году Анна Штайнер Книттель была представлена картиной маслом «Альпенблюменкранц» на Всемирной выставке в Вене, проданной в Англию за 40 фунтов стерлингов.

В 1873 году она открыла школу живописи для женщин *(Zeichen — und Malschule für Damen)*, которой управляла почти до самой смерти. В числе ее учеников были Мария Тилипаул-Кистлер (*Maria Tilipaul-Kistler*, 1884–1963), Вильгельмина Редлих (*Wilhelmine Redlich*, 1869–1954) и Адельхайд Паукерт-Хохенауэр (*Adelheid Paukert-Hohenauer*, 1898–1943).

Впервые знаменитой Анна стала в результате инцидента далекого от живописи произошедшем в 1858 году. В возрасте семнадцати лет Анна вызвалась спуститься по веревке к орлиному гнезду, находящемуся на отвесной скале недалеко от деревушки Мадау в округе Цамс, чтобы забрать из гнезда птенца. Такая практика была распространена в XIX веке в Австрии, чтобы предотвратить атаки орлов на пасущиеся стада овец. После едва не случившегося несчастья в предыдущем году, добровольцев среди мужчин не нашлось, и это решила сделать девушка. Анна достигла гнезда, засунула

орла в мешок и поднялась обратно на вершину скалы. В последствие Анна повторила свой подвиг еще раз.

Это событие стало источником для ряда произведений. В 1863 году Людвиг Штойб первым задумал написать об этой истории, и спустя короткое время его рассказ *"Das Annele im Adlerhorst"* появился в *Wolfs Illustrirter Rundschau.* Гораздо более известным стал написанный в 1873 году Вильгельминой фон Гиллерн роман *"Die Geier-Wally"*, которая лично познакомилась с Анной и ее мужем.

«И тиролька продолжала рассказывать незнакомцу: девушку, которая маячила там на фоне неба, звали Вальбурга Строммингерин, но ее также звали Гейервалли. И действительно, она заслужила это имя: потому что ее смелость и сила были безграничны — как будто у нее были орлиные крылья. Их чувство грубое и недоступное, как острые скальные вершины, где гнездятся стервятники, и облака неба разрываются» (Источник: Вильгельмин фон Хиллерн, *Die Geierwally*).

В 1892 году по роману была создана опера «Валли» Альфредо Каталани. Роман был трижды экранизирован, все фильмы имели одно название *"Die Geierwally"* (англ. *"The Vulture Wally"*): в 1921 году — режиссер Эвальд Дюпон, в главной роли Хенни Портен; в 1940 году — режиссер Ганс, Штайнхофф, в главной роли Хайдемари Хатайер; в 1956 году — режиссер Франтишек Чап, в главной роли Барбара Рюттинг*[de]*.

Анна Книттель воспользовалась полученной известностью и сделала хорошую рекламу для своего сувенирного магазина, разместив картину, на которой художница забирает орлят из гнезда.

После покупки Государственным музеем Фердинанда автопортрета художницы в тирольском костюме, Анна сразу же переехала в Инсбрук, для заработка. Художница всю свою жизнь, даже будучи матерью четверых детей, зарабатывала деньги самостоятельно, не полагаясь на мужа или родителей.

Основную известность в живописи Анне принесли ее альпийские пейзажи и цветочные картины с изображением местной флоры. Особенную популярностью они пользовались у туристов, которые охотно приобретали полотна. Художница писала большое количество портретов, но после появления фотографии, которая почти вытеснила этот жанр живописи, художница полностью сосредоточилась на создании цветочных картин и развитии своей школы рисования для девочек.

Будучи жительницей гор, Анна Книттель не боялась природы. Художница воспевала в своих полотнах красоту австрийской природы, так непохожей на флору равнинной местности.

Изучая картины Анны Книттель, можно ознакомится с основными представителями флоры данной местности, благодаря подробному изображению цветов и трав рукою художницы. Многие почитатели и коллекционеры растений на полотнах Анны Книттель могут увидеть широко известные виды цветов и родственные им культуры, произрастающие в домах и садах по всему миру.

Художница с поразительной точностью прорабатывала пейзажи разных типов местности, прописывала мельчайших представителей зеленого царства, будь то мох или пучок невзрачной горной травы. Ее картины в полной мере могут служить иллюстрациями для книг по ботанике и конспектов о флоре региона.

Изображаемые художницей букеты, мастерски составленные из разнообразных видов растений и даже веток деревьев и кустарников, могут и в наше время заинтересовать мастеров в области флористики, учитывая современные тренды по составлению композиций из полевых цветов и трав.

Одним из интересных по композиции и содержанию холстов художницы стал ее автопортрет «Анна Штайнер-Книттель в народном костюме долины Леха». Художница находится на пленэре высоко в горах. На заднем плане видна цепочка высоких гор с острыми вершинами и чистое голубое небо с незначительной облачностью.

Художница стоит в полный рост, прикрывает изящной рукой глаза от яркого солнца. Взгляд устремлен вдаль. Композиционная особенность работы заключается в использовании приема рекурсии, или картины в картине. Рядом с Анна Штайнер-Книттель на земле стоит только что написанный ею горный пейзаж. Особенный интерес вызывает изображение представителей местной фауны — альпийских горных козлов (ибексов). Один ибекс лежит на первом плане рядом с соломенной широкополой шляпой художницы. Для большинства альпийских жителей ибекс является символом отваги, смелости и настойчивости в достижении своих целей. Возможно, именно по этой причине Анна Штайнер-Книттель изобразила этих сильных и выносливых животных.

При первом знакомстве с работой внимание приковывает традиционный костюм долины Леха *"Dirndl"*. Дирднль, как и у жительниц Швейцарии и Баварии, включает нижнюю рубаху на лямках, верхнюю кофту с пышными рукавами, узкий черный корсаж лайбкитель, сборчатую юбку и, как правило, цветной фартук.

Невысокая скудная растительность и отсутствие деревьев, позволяет предположить, что художница находится высоко в горах. Анна Штайнер-Книттель с теплотой и гордостью изобразила природу и главные символы своего родного края.

Необычно выглядит картина «Альпийский пейзаж с цветочным венком». В ореоле венка из альпийского разнотравья изображена область предгорья с растущими цепью вдоль пастельно-зеленой долины хвойными деревьями. Обычная австрийская сельская постройка, извилистая дорожка и крестьянка в национальной одежде за работой: все дышит теплом и уютом, безмятежностью. Массивный венок демонстрирует разнообразие флоры региона. При подробном рассмотрении можно заметить, что изображены растения, цветущие в разное время. Здесь есть первоцветы и летние цветы. Растения, которые растут только в полях на равнинах и те, которые покорили высоты альпийских гор.

В венок вплетены: орхидеи, эдельвейс, горечавка, гвоздика альпийская, арника, рододендрон (альпийская роза), вереск, ландыш, нарциссы, альпийская незабудка, примула, маргаритки, тысячелистник и другие растения. Многие из них произрастают на территории России и Азии. Эдельвейс также распространен в горах Кавказа. Дикие или окультуренные виды растут в угодьях, садах и огородах. С большим энтузиазмом используются в оформлении ландшафтов и декоративных клумб. Наибольший интерес вызывает орхидея венерин башмачок настоящий. Многолетнее травянистое растение — первый представитель семейства Орхидные умеренного пояса, взятый под охрану (с 1878 года в Швейцарии), ныне охраняется во всех европейских странах, включая Россию. Из-за красоты и неприхотливости растение слишком часто использовалось для сбора букетов и пересаживали в сады. Тщательная проработка мелочей, точная передача цветов каждого растения позволяет без затруднений идентифицировать вид. «Альпийский пейзаж с цветочным венком» (1880) стала одной из самых популярных картин Анны Штайнер-Книттель. Холст пронизан самобытностью, нежность и любовью к родным местам. Художница внимательно изучает каждую мелочь и с большим уважением относится к дарам местной природы.

Анна Штайнер-Книттель была великолепной портретисткой. Очень тепло написан портрет «Мальчик с букетом летних цветов». Маленький мальчик в национальном костюме изображен на фоне альпийского пейзажа в легкой дымке. Очень трогательно выглядит светлое личико ребенка с большими серыми глазами. Еще большее очарование картине придает букет летних цветов, который ребенок обхватил своей маленькой ручкой. В центре букета, среди полевых пестрых цветов, серебрится эдельвейс — символ гор. Палка, крепко сжатая в руке мальчика, предположительно указывает на то, что юный горец — маленький пастух. При, на первый взгляд, печальном взгляде ребенка, по его напряженной позе возникает предположение, что мальчику тяжело долго позировать и он в некоторой мере сконфужен ситуацией и, как только процесс закончится, он снова помчится по цветущим лугам.

Огромное количество работ Анны Штайнер-Книттель было посвящено небольшим композициям, изображающим цветы в естественных условиях обитания в гористой местности. Помимо детальной передачи каждого растения, изучая произведения художницы, возникает предположение, что для Анны Штайнер-Книттель, помимо передачи красоты ее любимой природы и возможности стабильного заработка, каждый цветок нес свою символику. Эти символы не были придуманы Анной Штайнер-Книттель самостоятельно. Они возникали из самих особенностей природы, из памяти предыдущих поколений, живших на Трипольской земле. В результате наполненности всего живого смыслом и историей, проявлением уважения к окружающему миру, из-под кисти художницы выходили такие основательные и одновременно живые композиции, богатые по цветовому решению.

Картина «Альпийские цветы, горечавка, альпийская роза и примула» (илл. 4) изображает фрагмент невысокого скального уступа, поросшего дерном и темным мхом. Сложно однозначно определить какой их трех любимых австрийцами цветков обращает на себя больше внимания.

Огромный генцианово-синий «граммофон» горечавки с крапчатым рисунком на внутренней стороне, в пропорции к маленьким волнистыми по краю листьям, горделиво направлен в небо. Горечавка — символ Альп. Этот прекрасный цветок можно увидеть на национальной символике и одежде, вышивках, упаковке и в рекламе всех приальпийских стран. Также все части растения активно использовались в народной медицине. На монете достоинством в 1 цент отчеканена горечавка. В отличие от монет других стран, номинал указан на государственном языке страны.

Ярко-желтая дикорастущая примула ушковая (арикула) является первоцветом альпийских гор. Первое изображение этого цветка на картинах датируется 1750 годом. С Арикулой у разных народов Европы и Скандинавии связано множество древних легенд, что указывает на то, что растение произрастало на территории Европы еще в эпоху железного века, предположительно даже раньше. Примечательно, что первыми народами, населявшими территорию современной Австрии, были кельты и реты. У кельтов примула входила в состав любовного напитка. В большинстве легенд идет указание именно на желтый цвет лепестков растения. На монете достоинством в 5 центов отчеканен цветок альпийской примулы. Монета является частью «ботанической» серии австрийских монет, которая символизирует проблемы экологии и стремление Австрии следовать экологической политике Европейского сообщества.

Свои ветви с цветами склоняет знаменитая альпийская роза (рододендрон). Вечнозеленый кустарник с зонтиковидным соцветием, произрастающий на бедный каменистых почвах в горах и предгорье. Рододендрон стал одним из популярнейших растений в мире. Альпийский рододендрон жестковолосистый стал первым видом, который начали выращивать, как декоративное растение. Английский ботаник Джон Традескант ввел растение в культуру еще около 1656 года.

Анна Штайнер-Книттель достаточно часто писала альпийскую розу на фоне горных пейзажей: «Альпийские розы» (1883), «Цветущие альпийские розы в высокогорных горах» (1887), «Альпийские розы на Фоне Дахштайн» (1893), «Альпийские розы с горным пейзажем» (1908).

Самым главным национальным символом Австрии считается легендарный цветок эдельвейс альпийский. Очень необычное, нежное и невероятно красивое растение произрастает на большой высоте каменистых горных склонов. Эдельвейс способен выживать под снегом и выдерживать сильные ветра и палящее солнце. Верхние листья растения сверху покрыты толстым войлочным опушением снежно-белого цвета. Все растение сильно опушено, что делает его серебристым. Эдельвейс альпийский занесен в Красную книгу, так как находится на грани исчезновения. Эдельвейс для жителей альпийских

стран символизирует любовь, стойкость и счастье. На монете достоинством 2 цента изображен цветок эдельвейса.

На картине «Цветущий Эдельвейс в высокогорье». Анна Штайнер-Книттель написала раскидистое растение с белоснежными цветочными шапками, которое всеми силами прорастает сквозь разломы в горной породе. Художница передает всю силу духа, несгибаемость и при этом нежную красоту цветка, который дерзнул покорить величественный горы и приблизится к небу и солнцу.

Отдельного внимания требуют букетные композиции, написанные Анной Штайнер-Книттель.

Темперный рисунок «Альпийский букет» выполнен с подробной проработкой каждого растения. Интересным приемом при составлении композиции букета, помимо использования разнообразных австрийских полевых и горных цветов, является добавление ветки дерева лиственницы с темно-зелеными пучками иголок и шишкой. Художница не только использовала видовое разнообразие горных, луговых и садовых цветов, но и смело сочетала их с деревянистыми растениями.

Земля Австрии и ее традиции способствовали развитию смелой и сильной личности горца, живущей в гармонии и согласии с родным краем, его бесконечными просторами, дикой природой и мирной жизнью.

Высокие горы, потрясающие панорамы, долины, благоухающие ароматами трав и разнообразных цветов, воспевались в картинах Анны Штайнер-Книттель. До конца жизни художницы они оставались основным предметом ее живописного творчества.

Анна Штайнер-Книттель ассоциируется с серебристым эдельвейсом, покорившем высокие вершины пояса вечных снегов и льдов. Художница неоднократно показывала себя неукротимой и сильной личностью, которая бросала вызов мужчинам, сложившимся устоям и даже духам гор. Ее самый смелый поступок заключался в решении взять ответственность за свою собственную жизнь. Художница вызывала особое уважение у современников. Анна Штайнер-Книттель боролась за права женщин в освоении профессии художника своими поступками и действиями. Она создавала новый мир, честно и прилежно работая всю жизнь. Именно упорным трудом Анна Штайнер-Книттель открыла новую страницу истории изобразительного искусства. Природа Австрии сформировала созидательный подход художницы к творчеству. Карины Анны Штайнер-Книттель передают красоту души художницы, где, помимо героических качеств, есть место теплоте, заботе о ближнем и нежности. Написанная художницей австрийская флора вселяет надежду, что современным жителям Альп и в дальнейшем удастся сохранить существующих представителей флоры и фауны.

Источники

1. *Helga Reichart, Die Geierwally. Leben und Werk der Malerin Anna Stainer-Knittel. — Innsbruck 1991. — S. 84.*
2. *Anna Stainer-Knittel — Malerin / Nina Stainer Universitätsverlag Wagner (Verlag) Verlag. — Innsbruck: Wagner Erscheinungsdatum: 2015. — 96 S.*
3. Эвелин Кейн: Анна Штайнер-Книттель: Портрет «витальной женщины». *B.: Woman's Art Journal, Vol. 20, No. 2* (осень 1999 г. / зима 2000 г.). — С. 13–31.
4. *Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950 (ÖBL). Vol. 3*, Австрийская академия наук. — Вена, 1965. — С. 441.
5. *Constantin von Wurzbach: Knittel, Anna. In: Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich. 12. Theil. Kaiserlich-königliche Hof- und Staatsdruckerei. — Wien, 1864. — S. 153.*
6. *Constantin von Wurzbach: Steiner, Anna. In: Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich. 38. Theil. Kaiserlich-königliche Hof- und Staatsdruckerei. — Wien, 1879. — S. 77.*
7. *Alpen-Flora: Westalpen. Alpen-Flora: Westalpen Heidelberg: C. Winter, 1906. — 382 p.*
8. Пристер Е. Краткая история Австрии / Сокращенный перевод с немецкого Н. М. Соболевой, М. П. Соколова и Л. П. Хвостовой, редакция и предисловие М. А. Полтавского. — М.: Издательство иностранной литературы, 1952. ≡ *Preister E. Kurze geschichte Österreichs. — Wien: Globus, 1949.* — С. 620.
9. Художественная культура Австро-Венгрии, (1867–1918): искусство многонац. империи : [монография] / [Т. М. Исламов и др.]; М-во культуры и массовых коммуникаций Рос. Федерации, Гос. ин-т искусствознания. — Санкт-Петербург: Алетейя, 2005. — С. 286.
10. Альпы: от Любляны до Лиона и от Мюнхена до Милана / Эндрю Битти ; [пер. с англ. Т. Велимеева]. — М.: Эксмо; СПб.: Мидгард, 2008. — С. 382.
11. *Gexi Tostmann: Das Dirndl (Alpenländische Tradition und Mode). Verlag Christian Brandstätter. — Wien, 1998. — 79 p.*
12. *Cullen, J. A Revision of Rhododendron 1: Subgenus Rhododendron sections Rhododendron & Pogonanthum (англ.) // Notes from the Royal Botanic Garden Edinburgh: journal. — 1980. — Vol. 39, no. 1. — P. 111.*
13. *Die Alpenpflanzen nach der natur gemalt v. 1 by Seboth, Joseph,1816-1883; Graf, Ferdinand,1833–1877; Petrasch, Joh. 1879. — 209 p.*
14. *Phillip Cribb. The genus Cypripedium. — Kew Publishing, Royal Botanic Gardens, 2008. — 301 c.*
15. Константин фон Вурцбах: Фальгер, Антон. *B: Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich.* 4-я часть. Типогр.-литерар.-художник издательство. Учреждение (Л. К. Замарски, К. Диттмарш и комп.), Вена, 1858. — С. 126–136.
16. *Atlas der Alpenflora by Hartinger, Anton, b. 1806; Dalla Torre, K. W. von (Karl Wilhelm), 1850–1928; Deutscher Alpenverein (Founded 1874). Wien: Eigenthum und Verlag des Deutschen und Oesterr. Alpenvereins, 1882. — 268 p.*

Вера Соловьёва

МЕЛВИН СОКОЛСКИ. ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ ОДНОЙ ФОТОГРАФИИ

Умейте видеть не так, как все. Чем радикальнее ваша точка зрения отличается от общепринятой, тем интереснее кадр. И надо быть мечтателем!
Фотограф Мелвин Соколски

Несмотря на сложную ковидную обстановку 2020–2021 годов, любителям фотоискусства преподнесли подарок — первую в России выставку легендарного американского фотографа Мелвина Соколски (Сокольского). Выставка была организована при поддержке Посольства США в Москве и Форума культурного взаимодействия. Мелвин Соколски (род. в 1933 году) — один из самых великих самоучек в фотографии, его работы перепечатывались десятки раз и имели ошеломляющий успех.

Мелвин Соколски — мэтр фотографии, ему 88 лет, вырос в Нью-Йорке, где и начал свою карьеру. Формального образования он не получил, на практике использовал фотокамеру с возраста около десяти лет. Конечно, были жизненные трудности. «*Мой отец был водителем автобуса, но его уволили с работы: обвинили в том, что он вышел в рейс пьяным, а на самом деле у него начался рассеянный склероз. Мы еле сводили концы с концами. Я подрабатывал, как мог, пока не устроился тренером в спортклуб, куда ходили люди из шоу-бизнеса. Им нравилось, как я их муштрую, а я смог заработать на хорошую камеру и стал снимать. Много чего, но в основном рекламу*».

Сегодня Мелвин — успешный *fashion*-фотограф, режиссер рекламы. Следует сказать, что талант Соколски был замечен сразу. В возрасте двадцати одного года его пригласили на должность штатного фотографа *Harper's Bazaar*. В течение следующих нескольких лет он работал в ряде престижных журналов: *Esquire, McCall's Newsweek и Show*. В фотографической среде считают, что соперничество Мелвина Соколски с фотографом Ричардом Аведоном положило начало «золотому веку американских глянцевых журналов».

Работы Мелвина сочетают в себе сюрреализм и мир от кутюр, отражают растущую популярность уличной фотографии в модной индустрии. Самые узнаваемые работы автора — культовая серия *"Bubbles"*, сделавшую тридцатилетнего Соколски знаменитым на весь мир. В ней модели «парят» в огромном прозрачном шаре над Сеной в Париже. Темы его работ: фэнтези, космос, живописные полотна старых мастеров, образ женщины и женские права. Многие из его фотографий находятся в коллекциях крупнейших мировых музеев.

Но вернемся к выставке в Москве. На ней были представлены несколько серий работ, но главная фотография — «Пузырь над Сеной, 1963».

Она запечатлела французскую модель Симону Д'Айлленкур в костюме от кутюр, застывшую в сфере из плексигласа над гладью Сены. Именно этот кадр стал одним из знаковых модных образов, вошедших в историю.

«Просто признайте, что это фотошоп», — говорят молодые зрители, увидев его работы. Наивные, но нет! Год создания фотографии 1963-ий! Трудно поверить, что 60 лет назад можно было создать подобные снимки без помощи фоторедактора. Единственное, что «чистилось» на снимках, доступными в то время способами, — прикрепленный к подъемному крану кабель, на котором висел пузырь. Да, да в далеком 1963 году молодой Мелвин Соколски создал серию работ с моделями, парящими над улицами Парижа в огромных прозрачных сферах. Соколски признается, что вдохновили его образы полотна «Сад Земных Наслаждений» Иеронима Босха. Мелвин рассказывал, что ему приснился сон, в котором он летает в пузыре над экзотическими пейзажами. Эту идею он и использовал. А так как фотограф восхищался конструкцией и внешним видом коллекции «Яйца Фаберже», пузырь для съемки был изготовлен по подобию яйца. То, что казалось поначалу абсолютно неосуществимым, превратилось в реальность.

Сам Соколски так комментировал процесс подготовки: *«Осознаю, что большую часть жизни я живу фантазиями, то есть "в собственной голове", и склонен к крайне жесткой самокритике. Поэтому я начал сомневаться, смогу ли воссоздать на пленке образы, которые существуют в моем воображении»*. Большинство друзей и коллег Мелвина считали его «сумасшедшим» и не верили в успех этой задумки. Но он был настойчив, неутомим и много времени бродил по родному городу Нью-Йорку в поисках какого-нибудь знака для технического решения творческой идеи. И вот в украшенной к Рождеству витрине одного универмага он увидел шары из плексигласа диаметром около 30 см, в которых «плавали» сумки. Мелвин узнал название мастерской изготовителя, и там попросил сделать такие же сферы, только больше, диаметром 180 см. Следующим препятствием осуществления идеи оказался помощник фотографа. Он возмущался и запрещал эксперимент: «*Нельзя запихивать в эту пластиковую клетку живого человека*». Но Мелвину и его удалось переубедить после репетиции.

После того, как пузырь был готов, фотограф решил ехать в Париж, где и запечатлеть для истории свою любимую модель Симону Д'Айлленкур на фоне пейзажей города. Позднее Мелвин признается, что Симона умела двигаться, как никто другой, и полностью ему доверяла. Но на этапе подготовки возникала масса практических задач: как, не повредив конструкцию, перевезти ее во Францию, как безопасно закрепить над Сеной, как поместить внутрь Симону, не испортив ей прическу. Вообще-то можно и не точно рассчитать конструкцию и «искупать» модель. В конце концов, все более-менее решилось. Что с Симоной? Очень просто — команда Мелвина Соколски закрыла модель в шаре вместе с парикмахером, а потом он акку-

ратно оттуда выскользнул. Свидетели были в восхищении от рискованного «акробатического» трюка стилиста-парикмахера!

Мелвин Соколски вспоминает: «*Я действительно много еще такого напридумывал. Помните ощущение, когда в детстве болеешь с температурой и ночью как будто взлетаешь и левитируешь над кроватью? Так вот однажды я испытал его во взрослом состоянии. Мы подвесили манекенщицу над отелем в Париже для фотографии, которая сегодня известна как "Fly Dior". На ней был корсет из тех, что носят люди с проблемами позвоночника, к нему было припаяно несколько колец, а через них пропущены металлические лески, которые держали два человека. Еще одна леска была привязана к ноге — с ее помощью ассистент мог поворачивать модель и менять угол. Ситуация, не располагающая к сентиментальным флешбэкам: любое неаккуратное движение или техническая неполадка — и модель упала бы головой вниз на мостовую и разбилась бы насмерть. Но когда я взял в руки свою камеру и в видоискателе нашел только модель в воздушном платье и крыши, снова почувствовал себя ребенком в волшебном, хотя и немного лихорадочном сне*».

Соколски прославился редакционными и модными фотографиями для журналов и газет *Vogue, The New York Times, Esquire, McCall's Newsweek* и других изданий. Но три четверти его работ приходятся на рекламную фотографию, чаще всего с неуказанным авторством (!). С конца 1960-х годов Мелвин Соколски работает режиссером и оператором в телевизионной рекламе. Он удостоился множества наград за рекламные ролики, но периодически возвращается к фотосъемке. В проектах Мелвина задействованы самые восхитительные модели, и это для мужчины является большим соблазном.

Фотомастер признается: «*Я всегда любил красивых женщин, на одной даже женат 60 лет. Но она никогда не хотела делать карьеру в моде. Совсем юной подрабатывала в Bergdorf Goodman и насмотрелась там, как актеры, пришедшие выбирать шубу своей жене, украдкой подсовывали симпатичным продавщицам визитки с телефончиками. Такая жизнь ей оказалась не по душе. Но у нее "отличный глаз", жена собирала для меня папки с рекламными кадрами и редакционными съемками, которые я мог пропустить, она двигала мое воображение вперед. Увлекался ли я другими женщинами? Я сотрудничал со многими моделями. Но когда у меня спрашивают о любовницах, я честно отвечаю: разок попробовал адюльтер, и наутро оказалось, что мне совершенно не о чем говорить с этим человеком. Жена лучше*».

Ковидный период Мелвин Соколски переживает нормально: в доме у него оборудованы студия, лаборатория. Он пишет книги, разбирает свой фотоархив, готовит выставки. Сын фотомэтра Бинг Сокольски продолжил творческие поиски, начатые отцом. Он стал кинооператором, известные его работы: сериалы «Бойтесь ходячих мертвецов» и «Мыслить как преступник».

Всемирно известные работы Мелвина Соколски до сих пор принимают участие в выставках крупных международных музеев и галерей, публикуются в журналах и книгах, входят в постоянные коллекции Музея

Виктории и Альберта (Лондон, Великобритания) и Музея Пола Гетти (Лос-Анжелес, США).

В 2017 году работа «Пузырь над Сеной, 1963» Соколски была отобрана кураторами Музея Виктории и Альберта, как «Самый культовый модный образ за последние 100 лет»!

Виктория Матей

ДВЕ ВЫСТАВКИ В НАЦИОНАЛЬНОМ МУЗЕЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ Г. КВЕБЕК, КАНАДА. АВГУСТ 2021 ГОДА

Летом 2021 года, когда в Канаде, как и в соседней Америке, большая часть населения прошла через полную вакцинацию, были смягчены многие ограничения, связанные с распространением Ковид-19. После полутора лет локдаунов и изоляции, жизнь постепенно стала входить не то, чтобы в привычное русло, но в какую-то новую реальность, в которой стали возможными поездки, встречи не в виртуальной реальности, дружеские посиделки и, о, радость! — посещение музеев. Об одном таком событии я и хочу вам рассказать.

Национальный Музей Изобразительных Искусств Квебека — самый старый в Канаде, ему 88 лет — солидный возраст для молодой страны. Он не так богат, как музеи Монреаля или Торонто; в постоянной экспозиции представлены в основном работы квебекских художников, но часто бывают интересные выставки. И на этот раз после долгого перерыва посетители музея могли увидеть две, подготовленные еще до начала пандемии.

Выставка работ Пабло Пикассо «Фигуры»

На выставке представлено 77 работ, созданных за 75 лет творческой жизни мастера: живопись, скульптура, литография. Проспект выставки объясняет, что «главным объектом является тело человека, через призму которого художник видит метаморфозы времени». Основные экспонаты предоставлены Музеем Пикассо в Париже, о чем сообщает скромная табличка при входе в первый зал, а над ней — крупным шрифтом: «Пикассо, самый знаменитый художник XX века, известен своим предосудительным отношением к женщинам. Следует ли отделять жизнь художника от его творчества?» Отложим на время решение этого сложного этического и философского вопроса и войдем в мир «великого и ужасного» Пабло.

Для меня самым интересным была серия женских портретов. Собственно, с одного из них и начинается выставка. Это «Босоногая девочка» — одна из первых работ 14-летнего Паблито. Полудетское лицо, белый платок, накинутый на плечи, красные отсветы платья — классика, чувствуется влияние старых мастеров, может быть, Веласкеса. Были годы учения в родной Испании, а затем, в 20-е годы нового века, в жизнь Пикассо вошел Париж — прибежище непризнанных гениев, работа с Дягилевской труппой, балерина Ольга Хохлова — первая жена художника. На стенде — фотография прелестной юной женщины, но видим мы ее глазами Пикассо-кубиста, так что сходства между моделью и ее изображением искать не надо. Тело и лицо разъято на составные компоненты, собранные затем волей художника в самые немыслимые сочетания. Новая эстетика, новый язык в живописи: образ

как бы взрывается изнутри, как взрывается само время, сотрясаемое революциями и войнами.

Период кубизма сменяется увлечением сюрреализмом; подруги, модели и музы Пикассо, даже такие признанные красавицы и умницы как Мария-Тереза Вальтер и Дора Маар, портреты которых включены в экспозицию, выглядят как бесформенные, разорванные на части существа, иногда плачущие, иногда орущие. Они лишены каких-либо персональных черт: просто образы, рожденные искаженным, а может быть, и жестоким сознанием. Самое удивительное, что это производит совершенно завораживающее впечатление.

На выставке представлен превосходный портрет Жаклин Рок — последней любви 72-летнего Пикассо. Эпоха смелых новаций для мастера, кажется, осталась позади, на картине изображена молодая (ей всего 26 лет), красивая, спокойная, погруженная в свои мысли женщина. Она станет женой художника, уйдет в монастырь после его смерти и покончит с собой, так и не перенеся вечной разлуки.

Завершают выставку две поразительные работы, написанные художником за год до смерти. Невозможно поверить, что это создано 90-летним человеком: столько в них жизни и неутраченной мощи! Портрет девушки с удивленными глазами, в полном цветении юной красоты, и мальчик в широкополой шляпе, с кисточкой в руках, может быть, сам художник в детстве, смотрящий на тебя таким живым, полным любопытства взглядом, что как не вспомнить слова другого гения о «неслыханной простоте», к которой, пройдя долгую и извилистую дорогу, пришел мятежный Пабло?

Кроме женских портретов, на выставке много других интересных работ; один из вариантов знаменитых «Авиньонских женщин», фрагмент «Герники» — женская фигура с воздетыми к небу руками; вариация на тему «Завтрака на траве» Эдуарда Мане, литографии, скульптура. Все заслуживает внимания, многое вызывает восхищение, но... нельзя объять необъятное.

Что же касается связи между личностью художника и его творчеством... нет у меня ответа на этот вопрос. Да, женщины летели к нему, как бабочки на огонь, и для всех это кончалось трагически: самоубийством или безумием. Да, они были жертвами мрачного настроения или прямой жестокости гения. Но помним ли мы об этом, когда смотрим на его работы? Что говорил Пушкин о «совместности» гения и злодейства? Вот то-то...

Выставка работ инуитского скульптора Манасии Акпалиапика

Достаточно перейти из одного крыла здания музея в другое, и из вселенной Пабло Пикассо мы попадаем в мир Белого Безмолвия. Странное имя скульптора — Манасия Акпалиапик, незнакомые слова: Нунавут, инуиты, стойбище, древний шаманский код... О чем это, какая-нибудь седая древность, что-нибудь из археологических открытий последнего времени? Вовсе нет, дорогой читатель, перед нами — работы современного мастера, имя кото-

рого хорошо известно всем, интересующимся искусством народов Крайнего Севера. Манасия Акпалиапик — известный канадский скульптор, работы которого находятся в постоянных экспозициях музеев Торонто, Монреаля, Квебека. Эта выставка — коллекция из 40 лучших работ, выполненных мастером в 1999–2006 годах.

Из текстов на стендах, размещенных при входе на выставку, мы узнаем биографию художника. Акпалиапик родился в 1955 году в Заполярье, в самой северной Территории Канады — Нунавуте, на острове Баффин, в стойбище Икпиарджук (современное название «Арктический Залив»»). С незапамятных времен там жили инуиты — коренной народ полярных районов Канады. Большая семья Акпалиапика на первый взгляд ничем от соседей не отличалась: жили в традиционном инуитском доме-иглу, охотились на морского зверя, ловили рыбу, зажигали коптилку с тюленьим жиром перед маленьким святилищем с фигурками богов-хранителей моря, рек и лесов. Вот в этих фигурках все и дело! Все старшие члены семьи: бабушки-дедушки, тетки, отец и мать мальчика были искусными резчиками по кости. В ход шло все: клыки моржей, рога северных оленей-карибу и даже позвонки китов! Инструмент самый нехитрый: топор, долото, напильник, листы наждачной бумаги для полировки готовых изделий. Мальчик учился у старших, запоминал секреты мастерства.... Все изменилось, когда ему исполнилось 12 лет.

Мне придется прервать плавное повествование, чтобы рассказать вам трагическую историю о том, как католическая церковь и правительство Канады несли цивилизацию коренным народам Крайнего Севера. Были созданы специальные интернаты, куда помещали детей, силой закона отобранных у родителей. Чему их там учили? Закону Божьему, естественно, на английском языке, начаткам арифметики, каким-то ремеслам. Запрещалось говорить на родном языке, играть в привычные игры и видеться с родителями. Для того, чтобы окончательно оторвать детей от семьи, им меняли имена, давали библейские, привычные европейскому слуху. Условия жизни были ужасны: дети голодали, подвергались физическому и сексуальному насилию, болели неизвестными этим народам европейскими болезнями... и умирали. Сколько их погибло, неизвестно, статистика не велась, но при каждом интернате было свое кладбище, неотмеченное на карте. Одно из них, с останками 215 детей было недавно обнаружено на западе Канады, в Британской Колумбии. Страна была потрясена, и по решению правительства на 215 дней были приспущены флаги над всеми государственными учреждениями. По всей стране простые люди стали устраивать своеобразные мемориалы: ставили на ступеньки государственных зданий детскую обувь: мокасины, сапожки, сандалики, туфельки в память о тех, кто никогда не сможет их надеть. Участь выживших детей была незавидной: они оторвались от своих корней, а вписаться в «цивилизованное общество» не смогли. В результате — алкоголизм, ранние смерти, наркомания. Последний интернат был закрыт в 90-х годах XX века.

В 12 лет мальчик попал в интернат, где ему дали библейское имя Манасия. Он был сильным и свободолюбивым мальчиком. Подневольная жизнь была не для него, и он сбежал оттуда, когда ему было 16. Почти год провел в скитаниях, встретил инуитскую девушку Нудлу, женился, и вместе они добрались до Икпиарджука. Манасия, как многие мужчины из его рода, пошел работать в шахту в соседнем поселке и приезжал домой только на выходные. В семье росли сын и дочь. Дом, который построили с помощью общины, был просторен и удобен. А в 80-м году все рухнуло: однажды ночью, в отсутствии хозяина, дом загорелся, и в огне пожара погибли спящие жена и дети. Манасия бежал из родных мест, скитался, пил, был близок к самоубийству. Судьба привела его в Монреаль, где он прибился к группе местных скульпторов, и как-то само собой произошло возвращение к тому, что интересовало его в детстве — к резьбе. «Искусство стало моей терапией, оно вернуло меня к жизни», — вспоминает художник. Снова в его руках простые инструменты — об электрических он в ту пору и не думал. Материал для работы — кости тюленя, клыки моржей, рога северного оленя-карибу, позвонки кита и камень: мрамор, алебастр, черный пирофиллит, «мыльный камень». Скульптуры небольшие по размеру и сложные по композиции, в них отражено единство человека и природы, часто их образы переплетаются, как в двойном портрете, где с одной стороны — человеческое лицо, а с другой — добрая усатая морда тюленя.

В это время судьба сводит Манасия с арт-дилером, знатоком и коллекционером инуитского искусства Раймондом Брюссо. Тот наблюдает, как работает художник, как после нескольких ударов долота по кости возникает лицо шамана, или тесно прижавшиеся друг к другу полярные совы, или фигура белого медведя. Самобытное искусство еще молодого инуита производит на Раймонда столь неизгладимое впечатление, что он становится его спонсором, советчиком и другом. С помощью Брюссона Манасия откроет свою мастерскую. В своем творчестве он быстро уйдет от наивного реализма: его скульптуры открывают сложную связь между духовным миром человека и природой. Все чаще обращается он к изображению шаманов. Соединяя в одной работе камень, кость, китовые позвонки, отростки оленьих рогов, он создает образы загадочных и грозных посредников между миром живых и мертвых. Мы видим его соплеменников: мужчин, женщин, детей в их повседневной жизни. «Я надеюсь, что, глядя на них, люди поймут, как мы жили, во что веровали, как танцевали под аккомпанемент священного бубна», — пишет Манасия. И еще одна, очень личная, тема появляется в творчестве скульптора. «Я не могу говорить о многом в моей жизни, но я могу показать это через искусство». Женское лицо и два детских, неподвижных и бесстрастных — в верхней части скульптуры и распластанный в ее основании человек с искаженным горем лицом. И скульптура, от которой невозможно отвести глаза: треугольник человеческого лица, расколотый широкой ще-

лью пополам, от вершины до основания. Это — реквием по первой погибшей семье, боль, которая так и не отпускает его.

Манасия провел в Монреале 5 лет, там к нему пришла слава, в этом городе он встретил свою вторую жену. Они перебрались в Торонто, Манасия открыл большую мастерскую там, а через некоторое время и вторую, поменьше — неподалеку от родного Икпиаджука. Он дает уроки резьбы молодым инуитам, в том числе и своему сыну, много работает сам, создавая все более сложные композиции, используя новые инструменты и материалы. В жизнь Манасии вошло другое увлечение: он освоил искусство игры на бубне, сопровождающем песни и танцы инуитов, начал записывать легенды и сказания своего маленького народа. Уходя с выставки, мы видим большую цветную фотографию; Манасия в национальном костюме играет на бубне, за его спиной — современное здание, автомобили. Он прошел сложный жизненный путь, падал и поднимался, нашел себя в творчестве и сделал все, чтобы сохранить для нас исчезающий мир своего народа. Спасибо ему за это!

Арутюн Зулумян
Зинаида Берандр

ИСТОРИЯ АРМЯНСКОГО АВАНГАРДА В ЛИЦАХ
Часть II

9. МОИ ИНТЕРЕСЫ НАХОДЯТСЯ В СФЕРЕ ВЕРЫ И ИСКУССТВА

Художник Каро Мкртчян живет в Стокгольме. Всю свою жизнь он был связан с авангардистским движением. Независимый и свободомыслящий, он, увлеченный учением «Сознание Кришны», бежал из культурной блокады Армении. Каро Мкртчян жил и писал абстрактные произведения, как на Родине, так и за ее пределами. И сейчас, проживая в Швеции, он продолжает писать медитативные картины.

— Где, в каком городе Вы родились?

— Родился я в г. Ереване.

— Как рано Вы стали заниматься искусством?

— С детских лет я начал рисовать. Мои родители работали, а меня вместе с сестрами оставляли у бабушки. Бабушка часто развлекала нас тем, что лепила из хлебного мякиша фигурки разных животных. Когда я чуть вырос, я перенял у нее эту способность и начал лепить. Бабушке мои работы сильно нравились, и она сказала: «Как видишь, у тебя получается лучше, чем у меня». С тех пор я и начал заниматься лепкой. В школьные годы я еще начал рисовать. Мои рисунки нравились моему учителю по рисованию, и на выставках, организуемых в школе, он с удовольствием представлял мои картины. Когда я стал постарше, то стал помышлять поступить в училище им. П. Терлемезяна, но отцу эта идея не особенно нравилась, он не хотел, чтобы я стал художником.

— А кем он мечтал сделать сына?

— Сам он был ремесленником, и хотел, чтобы я тоже стал им, считая, что только в этом случае я смогу обеспечивать свою семью. Прислушавшись к советам отца, после неудачной попытки поступить в училище им. П. Терлемезяна, я поступил в проф-тех училище по изготовлению мебели, где проучился 3 года. Когда закончил учебу, отправился служить в армию. После службы я попытался поступить в Художественный институт, но коррумпированные учебные структуры не дали мне такой возможности, да и дома мои устремления не получали одобрения. Тогда я обратился в художественную студию, которой руководил художник Карлен Овсепян, и стал у него учиться. К тому времени в Армении сформировалась творческая авангардная группа «3-й этаж», и я стал ее активным участником. Затем я работал в двух разных учреждениях в качестве художника. Мы рисовали советские плакаты с лозунгами, изображали портреты лидеров: Маркса, Энгельса, Ленина; изготов-

ляли вывески, таблички, рекламные щиты. Конечно, все это оказало свое влияние на мое искусство.

— Сохранилась ли у Вас в памяти Ваша первая выставка?

— Первая выставка, в которой я принимал участие, состоялась в Доме художников. Я представил большое абстрактное полотно, выполненное в стиле ташизма. С этими картинами я принял участие в выставках в московском Манеже и в Польше. Но большее впечатление на меня произвела выставка, состоявшаяся во Франции, в Париже.

— Вы были уже сформировавшимся успешным художником в Армении, когда уехали из страны. По какой причине Вы переехали жить в Швецию?

— К тому времени я был уже в «учении сознания Кришны», когда начались преследования людей этого учения. На нас совершались нападения и избиения. Дело порой доходило до крови. В наш адрес последовали угрозы, что нас могут убить. Чтобы прекратить эти преследования, мы были вынуждены обратиться в защиту к организациям, сохраняющим права свободной веры и религии. Наши люди начали уезжать из страны. Я отправился в Москву и прожил там около месяца, но, не выдержав испытаний, вынужден был снова вернуться в Армению. Однако, ашрама, где мы совершали свои поклонения, уже не существовало. Тогда я решил отправиться во Францию, там уже проживали некоторые наши друзья. Во Франции мне дважды отказали в гражданстве, и я снова вынужден был вернуться в Армению. К тому времени моя сестра стала гражданкой Швеции, и она пригласила меня к себе.

— А Вы легко освоились в Швеции?

— Когда у человека сознание меняется, а вокруг нет единомышленников, он чувствует себя чужим. Все вокруг становится чуждым и ненужным. И выходило, что мне нет смысла дальше оставаться на Родине. Тем не менее, атмосфера Армении мне до сих пор ближе, чем берега Скандинавии, но мне импонирует, что шведы не любят вмешиваться в личные дела других, как это принято делать в Армении. В Швеции мне стало легче, поскольку там не было атмосферы преследования и агрессии.

— Легко ли в Швеции быть художником?

— В Швеции мне до сих пор не удалось вписаться в художественную среду. Для этого, необходимо было учиться и долгое время жить в этой стране, а в моем возрасте делать это, пожалуй, поздно. К тому же у галерей имеются художники, с которыми у них уже заранее сформированы программы выставок, да и принимать со стороны других художников они вовсе не собираются. Имеются галереи, которые можешь заказать, но это очень накладно, а вероятность того, что выставка оправдает себя — маловата.

— Какая из стран, где проходили Ваши выставки, Вам больше по душе?

— В целом, я принимал участие в выставках, организованных в США, Франции, Германии, России, Польше, Украине. Но сейчас мне все больше и больше нравится жить в Швеции.

— Какие у Вас другие увлечения?

— Кроме занятий живописью в юные годы я занимался футболом. У меня были хорошие способности, но уже ближе к 8-му классу у меня заболели колени, и врачи порекомендовали оставить спорт.

— Сохранилась ли Ваша связь с Родиной?

— В Армению меня по-прежнему притягивает природа. Но тамошние люди сильно изменились не в лучшую сторону, и мне сейчас с ними было бы трудно жить. О своей стране у меня сохранилась добрые воспоминания, и время от времени я туда возвращаюсь, но уже не как к себе домой, а в гости.

— Недавно в Армении проходила выставка, в которой Вы принимали участие, расскажите об этом.

— Выставка называлась «Черный» и проходила в Доме художников, где когда-то и состоялась моя самая первая выставка. Организатором выставки был художник Лео Варданян. Ребята отправили письмо замечательному французскому художнику-абстракционисту Пьеру Сулажу. Он является почетным членом Американской академии искусства и литературы и работает со «сверхчерным цветом».

— Ваши планы на будущее?

— Как таковых планов у меня нет. Моя жизнь и интересы находятся в двух сферах: искусства и веры. Каждый воскресный день я посещаю «ашрам», куда мы приходим для медитации, молитвы, совершения ритуала и духовного обновления.

10. СЛОЖНО ТОЛЬКО ПЕРВЫЕ 40 ЛЕТ

Художник Арарат Саркисян, экспериментатор по натуре, всегда готов к новым поворотам в творчестве. Проекты его конструктивны и созидательны. Главное для него — идея. За ней уже следуют годы поисков и изучения источников, выбор технических средств, необходимых материалов. Подход Арарат в основном использует научный, но талантливый художник осуществляет каждый свой проект, найдя к нему лучшее решение. «По образованию я живописец, но не все свои мысли могу выразить живописью. Каждая идея требует нового метода, метод и определяет стиль. Я не из категории тех, кто всю жизнь остается в рамках раз и навсегда найденного стиля».

Заслуженный художник Армянской СССР.

«Мои работы объединены идеей передачи конкретной мысли через изображение. В своем творчестве я показываю, что наш язык не создан искусственно, а тесно связан с живой природой и человеческим воображением», — говорит художник.

Работы Арарата Саркисяна находятся в Национальной галерее Армении, Третьяковской галерее, Музее современного искусства Еревана, Галерее армянского наследия Сингапура, Ереванском музее гравюры.

— Я родился в Гюмри, родители мои были работниками советской промышленности и никакого отношения к творчеству не имели.

— Арарат, традиционный вопрос, расскажите, как и когда к Вам пришло решение стать художником?

— В детстве я сначала начал лепить из пластилина фигурки, которые соседи ставили на свои телевизоры, и очень гордились тем, что я «столь талантливо» умею творить, и я этому очень радовался. Затем я начал посещать Дворец пионеров, а вскоре поступил в художественную школу, а потом — в художественное училище Паноса Терлемезяна. После окончания училища я пошел служить, а в институт поступать не стал. Когда вернулся из армии, сразу начал работать. С тех пор я стал вольным художником, преподавал в гюмрийской художественной школе и был художником-оформителем драматического театра.

— Когда же Вы переехали в Ереван?

— После гюмрийского землетрясения 1988 года мы всей семьей переехали в город Ереван.

— Как Вы считаете, художник по-другому видит окружающий мир?

— Как и музыкант, который иначе воспринимает музыку, так и художник видит мир иначе, чем обычный обыватель, он воспринимает мир и глубже, и тоньше. В течение жизни эти качества у них становятся все острее, и эта способность видеть иначе формируется также с обретением опыта, как улучшается память у шахматистов в результате частой игры.

— Завершая картину, Вы испытываете удовлетворение или же Вам жалко с ней расставаться?

— Я рисую очень много и легко расстаюсь со своими картинами, в конце концов, это мой основной источник дохода. Был даже случай, когда, будучи в гостях, я не распознал собственную картину, ведь скоро исполнится 45 лет, как я творю и картин создал неимоверное количество.

— У Вас удивительные работы. Когда я готовился к интервью с Вами, заходил на многие странички, где публикуются Ваши работы, читал комментарии. Эмоции одни — восторг, удивление, признание в любви к Вашему таланту. Какого направления Вы придерживаетесь?

— Я считаю себя современным художником и не стал апологетом ни одного направления, не придерживаюсь определенной техники исполнения, и постоянно ставлю новые эксперименты. Сама работа над картиной подсказывает, в какой технике ее исполнить. Я не придерживаюсь одного определенного стиля. У меня постоянно рождаются новые идеи, которые я и реализую. В 2013 году, например, на Венецианской биеннале в армянском павильоне я представил проект, который состоял из коллекции барельефов с изображением сюжетов из эпоса «Сасунци Давид». Это была современная интерпретация старинного эпоса, которая привлекла пристальное внимание публики, среди которой было немало художников. Мне было интересно, как я сделаю то, что уже делалось когда-то давным-давно, но решил этот проект, как всегда, по-своему. На выставке я впервые выступил в роли рассказчика, знакомил зрителей с разными эпизодами эпоса «Сасунци Давид». Рассказ со-

провождался показом процесса создания рисунков на небольших глиняных установках, точь-в-точь как это делалось в древности. Это были слово и его олицетворение в живописном смысле, а действо выразил, изображая перформанс. В дальнейшем этот проект был представлен в разных странах, в Австрии, в Швейцарии, Корее, даже в Сингапуре. Или другой проект: я сделал большую серию, вобравшую в себя десятки забытых или полузабытых языков, а то и просто редких алфавитов, старинных текстов, петроглифов, выдавленных в толщу бумаги ручной выделки, которая тоже экспонировалась во многих странах мира, повсюду вызывая огромный интерес. Возникало впечатление, что листы эти пробили толщу веков, чтобы предстать перед нами в первозданном виде. Языки: шумерский, арамейский, иврит, хеттский, корейский, алфавит майя, скандинавские руты. Каждый знак, буква, орнамент обладал глубоким смыслом. Недавно я сделал проект, который назвал «Лендута», по образцу «ведуты», которая была популярна в Венеции XVIII века. Эти картины представляют собой изображения с детальным представлением повседневного городского пейзажа моего любимого города Гюмри (Ленинакана). Завороженный красотой Венеции, я поначалу хотел написать свою серию венецианских пейзажей, но передумал. Все эти великолепные дворцы, каналы, написанные разными мастерами в самые разные времена, настолько врезались в память, что, казалось, я уже писал их много раз. Гюмри же — один из старейших городов Кавказа — представлен в изобразительном искусстве лишь немногими отдельными работами, хотя архитектура его досоветских построек, сама городская структура интересны и по-своему уникальны. Гюмри не похож ни на один город мира, это совершенно другой кусок земли, у него собственная неповторимая душа. Я родился в этом городе, пропитан им весь и навсегда. Серия составила 54 картины. Я приготовил выпуск открыток этих работ, на одной стороне — картина, на другой — текст: интересные житейские истории, колоритные диалоги, передающие и саму атмосферу жизни города, и тонкий юмор гюмрийцев. Идея с текстом родилась у меня после встречи с бывшим гюмрийцем, уже более 20 лет живущим в Лос-Анжелесе, но так и не прикипевшим к нему сердцем. «Разве это город, здесь даже площади нет», — жаловался он. Я не из категории тех художников, которые всю жизнь остаются в рамках раз и навсегда найденного стиля.

— Имеются ли у Вас печатные книги?

— Я создал 16 книг, некоторые из которых выходили уже третьим выпуском. Несколько лет назад на выставке «Армянское изобразительное искусство», которая проходила в Национальном музее Иордании, я познакомился с арабской художницей. Плененная «архетипами», она раскрыла мне старинный арабский способ изготовления рукотворной бумаги. Армяне знали секреты изготовления пергамента, но никогда не владели культурой производства средневековых бумаг. Они, как и весь цивилизованный мир той эпохи, закупали ее у арабов. Благодаря новому знанию я сам стал делать листы, от которых веет глубокой древностью. Грубая, толстая, с неровной поверхно-

стью и краями, она идеально подходит ко многим моим проектам. Именно на такой бумаге я воплотил свои «Хачкары».

Хачкары — это наши уникальные архитектурные памятники, которые уничтожались с лица земли народами, готовыми ради собственного самоутверждения разрушать все, что создавалось гением и трудом других народов. Сколько их было уничтожено, невозможно счесть. Узнав об уничтожении азербайджанцами армянского некрополя в Джуге с его неповторимыми древними хачкарами, я понял, что должен дать свой личный ответ вандалам. Этим ответом художника и стал проект «Хачкары». Отобрав из тысяч фотоснимков, сохранившихся в архивах, 36 — по числу букв алфавита Маштоца, я воссоздал эти памятники своим изобразительным методом, впечатав в толщу бумаги хачкары, выдавленные из деревянных резных матриц. Маленькие копии древних образцов, но не имитация, а самостоятельное произведение. Этот проект я сделал в 2006 году. Некоторые экземпляры были мной отправлены в Германию, в так называемый уникальный «Лувр книг» (*"Herzog August Bibliothek Wolfenbuettel"*), другой был отправлен в вашингтонскую библиотеку, один экземпляр был подарен Шарлю Азнавуру.

— Какие преобразования претерпело ваше творчество?

— У меня нет таких понятий, я иначе отношусь к творчеству. Сейчас, например, я делаю реалистические картины.

— Как Вы считаете, какой город, Ереван или Гюмри занимает в армянской культуре более важное место?

— Трудно ответить, сейчас, например, Гюмри вызывает больший интерес у туристов, но то обстоятельство, что столицей страны является Ереван, имеет большое значение, в Ереване создается большая коммуникация, но на мое формирование художника, больше повлияла красота Ленинакана. Мне думается, что важность города определяется не количеством жителей, а внутренней культурой, атмосферой того, насколько себя гармонично в ней чувствуют обитатели. А в Гюмри обыватель чувствует себя уютно, ибо живет более организованно и осмысленно, и это лучше характеризует облик города.

— Как Вы относитесь к критике Ваших произведений?

— В принципе отрицательной критики к моим работам никогда не было, скорее появлялись положительные аналитические статьи. Прекрасную огромную статью, например, написал искусствовед Назарет Кароян, хорошая статья была написана Джалояном Варданом, замечательную статью создал американский куратор Лоури Фистенберг, был прекрасный отзыв, сделанный искусствоведом Катрин Хиксоном. Если иной раз кто-нибудь не воспринимает мое искусство, я отношусь к этому снисходительно, ибо мне достаточно того, что сам хорошо понимаю, что именно делаю.

— А это что за книга? (указываю на книгу, стоящую на полке).

— Это рукотворная книга «Любовь», она состоит из двух половинок, скрепленных одним позвоночником. С одной стороны — это графические

работы на тему небесной любви, с другой — эротическая графика, сделанная барельефом.

— Бывает ли так, чтобы Вы работали на пленэре?

— Рядом с моей бюраканской мастерской находится церковный базилик и очень красивый сад, и каждый год, ближе к весне, я сижу на пленэре и рисую. В Ереване у меня тоже есть мастерская. Рядом с ней находился английский магазин красок «Лейланд пойнт-компани», куда, бывало, я заходил и покупал необходимые мне для работы средства. У них был такой барабан, который вращаясь смешивал краски, создавая необходимые цвета и оттенки, которые для пробы наносились на стоящие поодаль гипсокартоны. На гипсокартонах появлялись очень красивые изображения. Я спросил у них, что они делают с этими гипсокартонами, когда они уже заполнены. Выяснилось, что их просто выбрасывают. Я предложил им купить у них по 1000 драмов каждый картон. В результате, набралось штук 40. Была одна галерея, которой я предложил выставку, выдумав, что у меня есть друг-художник, живущий в Швейции, по фамилии Лейландсон, который создает очень необычные картины. Когда в галерее я показал мои гипсокартоны, они им очень понравились. Я составил биографию Лейландсону, придумал ему образование. Состоялась очень шумная выставка. Многим художникам она очень понравилась. На выставке присутствовал даже мэтр Генрих Игитян, который заявил, что Лейландсон — чудесный художник. В галерее в соседней секции я выставил видео, которое разоблачало зрителям мою фальсификацию. После выставки я перенес эти картины в свою мастерскую в Бюракане.

— Что служит Вам источником вдохновения?

— Жизнь. Меня интересуют разные области, очень люблю изображать природу, осуществляю творческие идеи, которые у меня регулярно появляются. Например, сейчас работаю над серией картин, которая называется «Натюрморт после охоты».

— Рисуя картины, какие звуки или музыку Вы предпочитаете?

— Это уже смотря как, поскольку живу в деревне, то с удовольствием прислушиваюсь к живым натуральным звукам, которые раздаются.

— Какие черты характера помогают Вам в творчестве?

— Люблю играть в шахматы, это развивает память и внимание. По нескольку часов в день могу играть с разными людьми по интернету. Во мне глубоко сидит страсть к исследованию, я мог бы стать неплохим историком. Меня всегда интересует начало происхождения всего.

— Есть ли у Вас мечта?

— Я мечтаю, чтобы в мире торжествовал мир, у меня большая семья: дети, внуки.

— Какие напутствия Вы можете дать начинающим художникам?

— Желаю им терпения. Как говаривал мудрец: «Сложно только первые 40 лет». Искусство мешает жить независимо, требует к себе ревностного отношения и больших затрат.

11. «КАЖДЫЙ ВОЛЕН САМ ВЫБИРАТЬ СВОЙ ПУТЬ»

Степан Веранян — один из самых важных представителей поколения армянских художников, дистанцировавшихся от абстрактного экспрессионизма. Искусствовед Ален Наварра-Навассартян писал о нем: «Если Степан Веранян создает топографию идентичности, он делает это, создавая образы "мест". Абстракция и ее пространство трансформируются в историческую топографию».

Последние несколько лет он сосредоточился на живописи, создал ряд картин, начиная с серии: «Стрела Аполлона», «Бактрийские принцессы», «Влажность света», «Неугомонная лиса», «Библиотека Северного Ледовитого океана», «Оркестровый сатана», «Альпийский снайпер», «Чернила-Ластик», «Жить, чтобы рассказать» и «Авантюристка».

В 1980-е годы Степан Веранян выставлялся в Москве (1983) и Стокгольме (1986). С 1991 по 2011 год участвовал в выставках в Париже (1990) и Санкт-Петербурге (1991), в Тбилисской биеннале (1996), Бостоне, (1996), Венецианской биеннале (1997), во Второй Гюмрийской Международной биеннале, (2000), Тегеранском музее современного искусства (2002), галерее «Аниксис», в Бадене (2005), Цюрихе (2007), в 2011 году в Главной художественной галерее колледжа Санта-Ана в Калифорнии.

Степан Веранян был художественным руководителем Printinfo (1998–1999) и художественным руководителем Армянского центра современного экспериментального искусства (ACCEA) (1999–2002).

С 2002 года выпускал туристический справочник «Ереван — Сфера».

Картины Степана Вераняна хранятся в постоянной коллекции Государственного музей изобразительных искусств им. Пушкина, Москва, Россия; Национальной галерее Армении, Ереване; Ереванском музее современного искусства, в Ереване, Армении.

— Как Вы решили стать художником?

— В моем случае, вопрос звучит не совсем корректно, я всю свою жизнь был художником и, сколько себя помню, всегда рисовал.

— Мне известно, что у Вас очень прогрессивная интересная семья, включая деда, расскажите о ней.

— Это действительно так, сведения о них содержатся в википедии. Раз возник этот вопрос, то можете об этом почитать. Моя мама — учительница английского языка, отец — дирижер-хормейстер, закончивший Афинскую и Миланские консерватории, брат — дирижер. В 1946 году они эмигрировали из Греции в Армению, в город Ереван. С 1949 по 1955 гг. мои родители были сосланы в Сибирь, в Алтайский край, где в Барнауле и родился мой брат, я же был зачат еще в Сибири, но родился в Ереване, так что на 90 % я сибиряк.

— Какое обвинение было выдвинуто против Вашего отца?

— Мама мне рассказывала о том, что отца моего обвинили, за то, что в Константинополе в 1918 году он выпускал дашнакскую газету. Парадокс

и вся глупость заключаются в том, что он 1918 года рождения, так что отец любил шутить, что еще в утробе матери печатал газеты. Когда режиссер Тигран Паскевичян снимал фильм на тему 2-ой Великой ссылки из Армении, его ассистент проверил достоверность имеющихся сведений о моем отце, все, что мне рассказывала мама подтвердилось. При этом, отец мой не признавал действия партии дашнаков.

Когда они перебирались в Армению, папа перевез из Греции 2 домашних органа, один из которых он подарил Армянской консерватории, а второй хранился у нас дома. Еще дома у нас было пианино, и я ходил учиться играть на нем до 4-го класса. Но когда папа понял, что я больше предпочитаю рисовать, чем играть, я стал ходить на занятия по рисованию. Пришло время, и я поступил в художественно-театральный институт, на факультет дизайна.

— Как Вы считаете, художник иначе видит окружающий мир?

— Разница в том, что простой обыватель, когда смотрит — часто не видит, а художник — видит все и всегда. Я часто обращаю внимание на то, что большинство даже не замечает. Очень люблю визуальное пространство, именно там заключается мой мир, моя философия видения. Моим избранным художником является Леонардо, и не столько живопись, сколько его подход к миру, его любознательность и многообразие видения.

— Как Вы перешли к современному искусству?

— Еще в институтские годы я начал рисовать абстрактные картины. Когда в Доме союза художников состоялась республиканская выставка, я предложил свое абстрактное произведение, которое сначала было принято жюри, но вскоре председатель молодежной секции, Зорий Мирзоян, позвонил мне и сказал: «1000 извинений, комиссия из ЦК, к сожалению, сняла твою работу», — и попросил приехать и забрать ее. Я пошел на открытие выставки и обнаружил свою картину висящей на стене. Оказалось, что, когда комиссия ушла, он вернул картину обратно. Спустя год я принял участие на другой выставке, где представил другую абстрактную работу. Обычно, после выставки всегда шло обсуждение картин, и на обсуждении стали сильно подвергать обструкции и ругать мою картину. Сложилась очень нелицеприятная атмосфера, но в это время на выставке появился мэтр Ерванд Кочар, поднялся туда, где шло обсуждение, и возмущенно заявил: «Прекратите ломать начинающих художников!» Вскоре, моя эта картина была предложена для представления в Московском Центральном выставочном зале «Манеж». Советский искусствовед, Александр Каменский написал в «Литературной газете»: «Степан Веранян очень талантлив. У него прекрасное чувство цвета, но эта дорога ведет в никуда». Принципиально, ни в какие творческие группы, я никогда не вхожу. По харизме я одиночка. Благодаря художнику Ашоту Баяндуру я поступил на работу в Центр Эстетического Воспитания, к Генриху Игитяну. Он назначил меня руководителем отдела художественной графики. В 1991 году трое армянских художников, я, Карен Андриасян, Самвел Багдасарян, во главе с Генрихом Игитяном, отправились на международную

конференцию в Нью-Йорк. В это время семья меценатов Баласанянов, много лет проживающая в США, пригласила нас на вечеринку и предложила подумать, что можно предпринять для Армении. Мы предложили Баласанянам открыть Центр Современного искусства. Уже в 1995 году они приехали в Армению и основали Экспериментальный Центр Современного искусства. Таким образом, вокруг Экспериментального Центра стали кооперироваться художники.

— Какие этапы творчества Вы преодолевали на пути становления художником?

— Пожалуй, таких этапов у меня не наблюдается, разброс у меня слишком большой, пробовал все: очень рано, почти с 70-х, начал создавать инсталляции, работал над медиа, делал оформление спектаклей. Моя жена, Нора, актриса, часто ездит на фестивали в разные страны. На международном театральном фестивале *"Thespis"* в Германии я оформил ее моноспектакль «Мария Стюарт» по Шиллеру.

— Легко ли Вы воспринимаете критику, что предпринимаете в случае, когда критика в Ваш адрес в пух и прах?

— Наверное, отнесусь спокойно, если она сделана обосновано и к месту. Но, к сожалению, критики, как таковой, у нас не бывает: или ругательства за спиной или безудержные тосты. В разумной критике в Армении художники испытывают огромную потребность, ибо критика всегда полезна.

— Зависят ли Ваши работы от Вашего настроения?

— Никогда, я работаю над сериями картин, и настроение мое на них никак не влияет.

— И какие серии картин Вы создаете?

— Ну, в принципе, это фигуративная живопись, в основном, черно-белая эротическая серия картин. Я не люблю рассказывать о своей технике, картина должна быть немного загадочной, чтобы заслужить внимание зрителей. Кто-то их великих сказал: «Художник, посвятивший себя искусству, должен позволить вырвать себе язык».

— Вы преподаете?

— Я составил программу по современному искусству и по инициативе Министерства Культуры читал студентам курс лекций. Курс состоит из 24 лекций. Преподавал в Славяно-армянском университете, рассказывая студентам о художниках современного искусства и о режиссерах современного кино, затем они должны были представить свои журналистские статьи, и еще преподавал Историю Мирового Кино в Театральном Институте. Однажды, будучи на кафедре, киновед и цензор Сурен Асмикян, спросил у меня: «Говорят, Вы рассказываете студентам о кино и искусстве, какой вуз Вы закончили?» Я с улыбкой ответил: «Вообще-то я закончил энергетический факультет Политехнического Института». Происходило это на кафедре киноведов. Услышав мой ответ, на все помещение раздался громкий хохот других преподавателей. Студенты — будущие кинематографисты слушали

мои лекции о художественных направлениях с огромным вниманием, им было очень интересно». Это потому, что они жаждут знаний. Сейчас меня приглашают вести его в Архитектурной академии.

— Назовите своих любимых художников.

— О, их очень много, но рейтинги художников со временем меняются. Первым, несомненно, как я уже отметил, идет Леонардо да Винчи, затем художники античного периода. Очень мне по душе современная английская художница *Fiona Banner*, Дэш Сноу, немецкий художник Ансельм Кифер. Вы в курсе, что он хотел купить атомную станцию?

— Нет.

— Кифер назвал завод своим «пантеоном», отметив, что АЭС его завораживают, поскольку являются одной из самых «фантастических форм по производству энергии». Художник, чье творчество строится на осмыслении истории Германии, заявил, что таким образом он сможет сохранить ее часть. По его мнению, немцы отказываются от истории слишком охотно и быстро. Как отмечает агентство, Германия после аварии на японской АЭС «Фукусима-1» решила постепенно сворачивать производство атомной энергии из соображений безопасности. Кифер говорил: «Клянусь, я не буду рисовать коров, щиплющих траву, под тамошними облаками». Очень люблю картины раннего периода Мартироса Сарьяна, люблю Пиросмани.

— Вы принимали участие в Венецианском биеннале?

— Дважды. В первый раз в 1997-м году как художник, а второй раз в 1999 году в качестве куратора представлял работу художника Нарека Аветисяна. Это движение завершилось фурором, армянский павильон в 2015 году удостоился награды Золотого льва. Это было величайшей победой. Однако, к моему удивлению, власти не обратили на это никакого внимания.

— Что служит источником Вашего вдохновения?

— На меня оказывает влияние окружающий меня мир.

— Когда Вы работаете — должна быть тишина или звучать музыка?

— Во время работы никакой музыки я не слушаю, предпочитаю естественные звуки улицы и моей мастерской, слушаю этот шум. Австрийский композитор, мастер атональной музыки, Антон Веберн говорил так: *«Музыка — это организованный шум».*

— Какие черты характера помогают Вам в творчестве?

— Я анархист, люблю анархию, умею сам себя заводить, меня вдохновляет рационализм. Как правило, рука сама управляет изобразительным процессом, на что я часто сержусь, ибо это автоматизм, ремесло. Меня это сильно раздражает. По этой причине, я начинаю рисовать левой рукой.

— Какое у Вас хобби?

— Люблю спорт. Занимаюсь им и могу часами смотреть передачи по спорту, особенно люблю зимние виды. Хожу на тренажеры и плавание. В детстве занимался 5-борием, моим тренером был олимпийский чемпион Игорь Новиков, но в 7-м классе я заболел желтухой и перестал заниматься, по-

сле чего стал ходить на баскетбол, но понял, что рост не позволяет заниматься этим видом спорта, потому перешел на легкую атлетику. Спорт сопровождает меня всю жизнь. Еще я люблю читать, но чтение — это не хобби, а образ жизни, люблю слушать современную классическую музыку и *hard-rock.*

— Используете ли Вы в своем творчестве фотографию?

— Я люблю использовать фото, но пользуюсь собственными фотографиями, фото служит мне эскизом, наброском.

— Вы интроверт или экстраверт?

— Когда как, я люблю раскрывать душу, откровенничать, но, когда нужно, закрываюсь от социума. К тому же я предпочитаю дружбу не с художниками.

— Чем Вы любите заниматься в быту?

— Вести застольные беседы, люблю, когда за вкусным столом собираются мои друзья.

— Есть ли у Вас мечта?

— Я хочу жить у моря, а лучше — у океана.

— Какие напутствия или советы Вы можете дать начинающим художникам?

— На этот вопрос как-то ответил мой любимый художник и философ Джозеф Кошут. Он порекомендовал: «Никогда не идите на компромиссы». Я тоже придерживаюсь этой точки зрения, но совсем не люблю давать советы. Думаю, каждый сам должен самостоятельно выбирать путь, по которому следует идти.

— Вопрос, который бы Вы хотели услышать и не услышали в этом интервью?

— Я бы предпочел провести интервью с Вами.

12. ДВА РЫЧАГА: ЖЕНЩИНЫ И УСПЕХ В ТВОРЧЕСТВЕ

Пожалуй, Самвел Сагателян один из самых скандальных, неоднозначных художников в Армении, который для простого обывателя, и даже для некоторых людей искусства, является одиозной провокативной фигурой, однако, на самом деле, по жизни очень милый, бесконфликтный человек, (не было случая, чтобы он в чей-то адрес выразился плохо), который считает, что присущая ему провокационность, это одна из граней его многостороннего творчества. Темы, которые интересуют его в действительности, архиважные — это рождение человека, его мораль, его значение в социуме, любовь, сексуальность и смерть… Правда, еще одним слоем его произведений является нарочитая гротескность, что, пожалуй, тоже делает богаче его творчество. Выставки Самвела Сагателяна были организованы в Аргентине, Уругвае, Германии, России, США, Персии и в Италии.

— В каком городе Вы родились?

— Родился я в Ереване, на самой центральной легендарной улице Абовяна. Когда наш дом снесли, мы были переселены в очень колоритный район, который назывался Кривой. Именно в этом районе жили криминальные авторитеты, и среда была очень злачная. Мне было всего 2 годика, и я прожил в этом районе несколько лет, пока наш дом не был снова обустроен. В своей жизни, именно там впервые я увидел женские тела, когда моя мать, считая, что я ничего не соображаю, как невинный ребенок, повела меня в женскую баню. Но я смотрел во все глаза на эти женские тела, и, когда мы вернулись домой, я изобразил эти женские образы на стенах нашего дома, где мы жили, и в результате разрисовал все стены. Вот так у меня возник интерес к женскому образу. И, если внимание многих мальчиков, при виде голого женского тела, бывало сосредоточено на их груди, то у меня все мое внимание было обращено на их бутон между бедрами. С тех пор этот бутон играл важную сакраментальную роль в моей судьбе повсюду. В детские годы огромное влияние на меня производил отец, он был очень интересным элегантным мужчиной, но в то же время обладал огромным авторитетом в городе, он прекрасно пел, а его отец, мой дед, пел в капелле Комитаса. Все это, конечно же, формировало мои вкусы.

— Когда Вы начали рисовать?

— Моими первыми рисунками были именно те изображения на стенах, о которых я рассказал. Правда, потом в школе, мне нравилось рисование, но чисто концептуально любовь к искусству сформировалась тогда, и концептуальное восприятие сексуальности и женского тела появились в то время.

— Когда Вы поняли, что существует сексуальность?

— Практически, уже в раннем возрасте я стал испытывать интерес к соседским девочкам.

— Темы выставок, организованных вами, достаточно обширны, это и рождение человека, и образ жизни, и мораль, и секс, и смерть. У Вас есть выставки, организованные не только на художественных площадках, но и в тюрьме, а также в других государственных учреждениях. Какие темы Вас действительно интересуют?

— Все темы взаимосвязаны между собой и в личном, и в социальном аспекте, но я переношу все через призму личных переживаний, и в то же время через призму социальную. И у меня ощущение, что местность диктует мне брать на себя роль коммуникационного центра. Таким образом, встречаются все противоречия, и управляешь этой ситуацией ты.

— Абсолютно с Вами согласен, я тоже придерживаюсь аналогичной политики, начиная с выставки «Закрытый город» создаю культурные коммуникации между городами, чтобы появлялись не просто формальные отношения.

— Я пытался воссоединить разные контрасты, например, воссоздать образ, каким может быть Самвел Сагателян. Меня часто принимают за человека самых разных национальностей: итальянца, француза, американца.

— Мне сдается, Вы больше похожи на китайца (смеюсь).

— И Вы не первый, кто так считает, не случайно даосская эмблема инь-янь мне очень близка и нашла использование в моих творческих поисках. Ведь заниматься боевыми искусствами я начал не зря. Вместе с этим я принялся изучать восточные дзен- буддистские живописи суми-ё и го-хуа, это стало для меня тренингом. В эти годы я встретился с одним китайским художником, который увидев мои работы был удивлен, сказав, что, чтобы овладеть этой художественной техникой, обычно проходят специальные занятия у мастера традиционной китайской живописи. Мой папа был в курсе происходящих в городе событий и рекомендовал мне идти не в художественный институт, а хотя бы в архитектурный, что я и сделал, о чем не жалею, потому что на архитектурном факультете я обрел фундаментальные знания. На архитектурном у меня возникла конфликтная ситуация, некоторые архитекторы считали, что я слишком свободно отношусь к архитектурным задачам, словно занимаюсь живописью. Однако, закончив архитектурный институт, я начал рисовать абстрактные картины, но я попал в автомобильную катастрофу, в результате чего моя правая рука была сломана и оказалась в гипсе. Я стал рисовать левой рукой. В результате у меня появился альбом картин, который называется *"left"*. Это раскрыло некоторые мои новые духовные аспекты, развивающиеся в нескольких направлениях. После этого я сделал серию работ «Метаморфозы», которые были созданы под впечатлением от произведений Анри Матисса, затем я принялся изображать реальность в гротесках. Работы напоминали немецкий экспрессионизм и являлись моей реакцией на события, происходящие в социуме Армении.

— Вы организуете много выставок. Что служит причиной их организации?

— Свои персональные выставки возникают тогда, когда появляются интересующие меня вопросы. Я стараюсь высказать свою точку зрения на эти темы, разбавляя в них некоторую провокационность, что делает их более острыми. Рассмотрим выставку «Транс-романс», которая была организована в 2013 году, она была задумана еще в Лос-Анджелесе, где я жил многие годы. Работы были очень скандальными и сексуально независимыми. И где-то даже доходили до порнографии. В течении многих лет, находясь в США я изучал свойства транссексуалов. Меня интересовало самочувствие людей, которые находятся между двумя полами: мужским и женским.

— Видите ли Вы в этом явлении некую «болезненность»?

— Ни в коем случае, я не рассматриваю это явление как болезнь, я рассматривал их в контексте некой мифологемы, и меня очень интересовала их жизнь, образ мышления и сексуальность, их некая экстремальность. У меня появился художественный ряд, изображающий транссексуалов. В Ереване

всюду отказывались выставлять эти работы, и тогда одна из подруг, Шага Юзбашян, предложила мне открыть эту выставку у себя на квартире. Только таким образом выставка состоялась. Куратором выставки явился искусствовед и куратор Виген Галстян. Пришло огромное количество зрителей, что является признаком того, что выставка удалась. Конечно же, вышли статьи, критикующие мое творчество.

— Может, именно в этом и заключался успех?

— Возможно.

— Как случилось, что Вы решили отправиться в США?

— Причиной явилось приглашение на выставку в программе резиденции, посредством которой я удостоился гранта. Поездка оказалась очень плодотворной, появилось множество знакомств, потом события начали развиваться так, что я очутился в Нью-Йорке, где у меня тоже состоялась выставка. У меня и в мыслях не было оставаться в США, но, как обычно, причиной того, что я все же остался, была женщина. Уже в Вермонте купили мою работу, и, таким образом, возникла небольшая сумма, которая позволила мне остаться в Нью-Йорке подольше. Одна из художниц, которой очень понравились мои картины, предложила мне обосноваться у нее в мастерской, в *SOHO*, так как сама она собиралась отправляться в другой город, где планировала жить у своего бойфренда. В США меня могли удержать только две причины: женщины и успех, и обе причины появились. А вскоре, я познакомился с Зарой Зейтунцян, и она в нужном русле раскрыла мне феномен Лос-Анджелеса. Таким образом, я задержался в США еще 12 лет.

— В Лос-Анджелесе у вас была галерея. Как она называлась?

— У нас с Зарой образовался прекрасный дуэт. Она занималась менеджментом, я же больше кураторской деятельностью. Наша галерея являлась образцовым примером того, как можно, не обладая крупными финансами, создать организацию, которая может весьма активно завоевать зрительские интересы. Мы все шаги совершали правильно, правильным было также выбрано название галереи, *"Black Maria" gallery*, а лого послужила одна из моих работ, которая называлась «Мария» или «Мадонна Карабахская», на которой изображалась женщина с распростертыми бедрами. Еще в 2001 году газета «Аргументы и факты» провела со мной интервью про эту картину, и статья называлась «Художник или богохульник». Мы организовывали очень концептуальные выставки с ясными идеями, и это стало залогом нашего успеха.

— Как случилось, что Вы вернулись обратно на Родину, в Армению?

— Я приехал в Армению в связи с выставкой, которую в 2015 году предложили. Но события стали развиваться так, что я понял, что находиться здесь мне куда интереснее. К тому же на это повлияли изменения, произошедшие на личном фронте.

— Эти два обстоятельства являются Вашими рычагами управления?

— Именно.

— Сейчас Вы ведете достаточно активный образ жизни.

— Можно сказать так.

— Какие другие важные выставки были осуществлены Вами на территории Армении?

— Очень важной я считаю выставку, организованную в тюрьме, которая называлась «Армавирская тюрьма», она получила широкий отклик у общественности.

— Каким образом появилась идея, сделать такую выставку?

— Тема тюремного искусства меня волновала всегда. Я наблюдал за тем, как люди, которые в обычной жизни ничем творческим не занимались, очутившись в тюрьме, в замкнутом пространстве, вдруг начинают творить, таким образом разрешая свои проблемы времени и пространства. Другой причиной была моя семейная история, когда мой отец был беспричинно осужден со стороны советских властей и попал в заключение. Это стало для нашей семьи большой трагедией и великой травмой. Находясь в тюрьме, он начал курить в день по одной сигарете, таким образом, ведя счет времени. Я сделал инсталляцию, которую посвятил этому событию. Впервые выставку на тюремную тему я организовал в Лос-Анджелесе, где были представлены образцы тюремного искусства из Армении и Лос-Анджелеса. Была обнаружена между ними очень интересная дифференция: работы, сделанные в Лос-Анжелесе в большинстве, обладали сексуальной тематикой, а работы, сделанные в Армении, больше носили религиозный характер. В моей выставке принимали участие артисты, поскольку и в искусстве имеется стремление преодолеть творческие ограничения, словно и искусство является неким преступлением, и художник, подобно преступнику, нарушает имеющие место законы. Мне пришла идея сделать выставку в пределах самой тюрьмы, на что меня сподвигла деятельность певца *Johnny Cash*, который в 50-е выступил с концертами в некоторых тюрьмах. Выставка не имела до этого аналогов и стала своеобразным прецедентом. Случилось, что ОБСЕ финансировал этот проект в контексте прав человека, и выставка состоялась. Я обратил внимание, что вход в тюрьму для многих из нас требовал некоторого преодоления. В начале революции 2018 года я организовал выставку, которая рассказывала о предшествующих президентах и называлась «В президентском люксе». Еще находясь в Лос-Анджелесе я сделал перформанс, где мы вместе с художниками Севом, Генрихом Хачатряном и Вачагом Тер-Саркисяном, втроем, каждый в полумаске одного из президентов, заседаем за столом. Я решил использовать этот видеоперформанс в моем новом проекте. Выставка говорила об эре завершения их президентского срока и посвящалась связи между властными структурами и художником, разрушающим каноны в искусстве. Речь шла о том, что артисту не дана возможность ограждаться от влияния властей, и в то же время художник стремится не идентифицировать себя с ними.

— В 2012 году вышел небольшой скандальчик, когда вы принимали участие в шушинской выставке в Карабахе. Расскажите, что произошло?

— Тот, где свидетелем и участником, приветствующим этот перформанс, были и Вы? Конечно. По сути, и весь Карабах, и город Шуши, где происходили описываемые события, представляют собой некий клубок, который всегда вызывал у меня большой интерес, и для меня он всегда был отличен от армянской территории. Но я всегда размышлял о том, что женская субстанция в Карабахе сильно отличается. Я всегда наблюдал в этом явлении некую силу, которая выразилась в моей давней картине, называвшейся «Мария» или «Мадонна Карабахская». Вероятно, все это некогда накопилось и уже в эти дни, когда в Шуши проходила выставка, должно было разрешиться, что и произошло. Шуши всегда производил на меня впечатление некогда отрешенного от жизни города. Когда в этот раз я очутился в Карабахе, моей работой было четырехметровое «Одеяло», но мне чего-то еще не хватало, и требовалась какая-то кульминация, которая бы разрушила установившуюся там, безмолвную глухую, ровно текущую атмосферу.

— Не хватало Вашей какой-либо привычной провокации, наверное?

— У меня возникло желание оголиться и совершить круг жизни и смерти, как бы жертвуя огню свою оголенное тело и фаллос. Я предложил кому-либо из женщин подключиться, и появилась эта художница из Аргентины. Забавно то, что в процессе свершения акции, стали возникать некоторые корректировки, которые происходили к месту. Когда появилась аргентинка, все стали ждать, что она тоже оголится. Но тогда смысл происходящего получил бы иное значение. Но только оголившийся мужчина означал насколько беззащитен воин. Возникло ощущение, что даже карабахские зрители правильно восприняли мою акцию, ибо кроме выражения: «Вот такое искусство, хочешь раздеваешься, хочешь — нет», — никакого возмущения не последовало.

— В Вашем творчестве часто фигурирует в качестве символа картошка, что она означает?

— Я старался найти аналог, символизирующий то, что служит средством для существования, и решил, что вместо хлеба можно предложить картофель. Ведь мы в каком-то смысле отожествляемся с тем, что едим.

— У кришнаитов существует такая фраза: мы то, что мы едим.

— Именно, к тому же в тяжелые 90-е картошка послужила спасением для жизни многих людей. На выставке я раздал заключенным картошку, с предложением надписать, что превратило ее в объект творчества. Некоторые из корнеплодов спустя год зацвели, но дольше других сохранилась картошка, на которой была надпись «любовь». Я забрал ее и снова посадил, и из нее снова выросла новая картошка. Кроме того, я использовал символ картофеля на выставке, которая относилась к президентам, на столе были насыпаны горками картофелины, и они символизировали отношение авторитарной власти к народу. Один из депутатов выразился так: «Если народ не имеет возможности есть мясо, пусть питаются картофелем».

— Чем отличаются выставки, которые были сделаны в США от выставок, осуществленных в Армении?

— В Америке творческая среда уже сформирована в отличие от территории Армении. Но в Армении есть возможность ставить чисто искусствоведческие вопросы, поскольку даже допустить мысль, что выставка может получить коммерческий характер, невозможно, в связи с этим, художник больше акцентирует свое отношение в творческую сторону.

— У Вас есть кредо?

— Мое кредо, вероятно, заключается в том, чтобы состыковать существующие противоречия, существующие у меня как персоны и в творчестве, создать коммуникационный центр противоречий, что для Армении может явиться архиважной задачей, и только ее решение сделает Армению сильной.

— Вы порой выступаете в качестве куратора, организующего выставки. Расскажешь о них?

— В галерее *"Black Maria"* можно сказать все организованные нами выставки являлись кураторскими. Среди кураторских проектов очень активно была приняты общественностью выставки «Мачо-*bullshit*», или «Сексуальная революция», и я убежден, что и Армении необходима сексуальная революция, которая будет против мужской доминантности, что усилит роль женщины в обществе, и приведет к общей гармонии. Основной идеей выставки «Мачо-*bullshit*» являлась легенда о чрезмерной мужской брутальности, которая становится лишним грузом и для мужчин. Моей сексуальной революцией, фактически, стало время, когда меня мать повела в баню.

— Но многие в социуме именно это будут считать анахронизмом.

— Активно принятой выставкой оказалась также выставка с гробами, которая называлась «Между жизнью и смертью», она говорила о том, что жизнь столь же загадочна, сколь загадочна смерть. По этой причине единственно ощутимым предметом между жизнью и смертью человека является гроб, и потому, он представляет собой как символ культа. Мы представили гробы, разрисованные 16-тью художниками, каждый выступал со своим концептуальным восприятием и интерпретациями.

— Есть ли у вас хобби?

— Очень люблю смотреть фильмы, считаю, что кино очень похоже на нашу жизнь.

— А часом не снимались ли Вы в фильмах?

— Как-то я снимался в армянском сериале-триллере в Армении, играл роль зарубежного профессора, а в последнее время мне предложили сыграть в спектакле о войне и мире, пьеса называется «Поговори со мной, так много хочу сказать». Премьера состоялась в Экспериментальном Центре Искусства, еще снимался в нескольких рекламных роликах, в одном из которых изображал топ-модель. Пьеса еще будет повторяться.

— Какие у Вас творческие планы?

— Я недавно приступил к двум сериям картин, одна из которых имеет отношение к библейской теме избиения младенцев, где я хочу изобразить это избиение, но анимационные персонажи приходят им на помощь

и стремятся спасти «детство», другая же серия картин называется «Великая армянская красота».

13. ПРЕКЛОНЯЮСЬ ПЕРЕД ВСЕМИ КОРИФЕЯМИ ЖИВОПИСИ

Армен Захарян — петербургский художник, который родился в Армении, но уже в молодости переселился в Санкт-Петербург, который стал ему родным городом. Для южанина, а тем более для типичного армянина, это задача не из простых. Художник, хоть и избегает тусовочные мероприятия, является участником многих групповых городских, зональных, республиканских художественных выставок.

— Вы, фактически, родились в Армении, что вам запомнилось о своей стране?

— Говоря откровенно, помню очень немного. Родился я в Ереване, в районе Ареш, вблизи возвышенности Кармир блур.

— Где вы учились?

— Учился я в средней образовательной школе № 45, рисовать я ходил в Дом культуры, в мастерскую Рудольфа Петросяна. Затем, в течение долгих лет проходил у него индивидуальные уроки по рисованию. Когда искусствовед Генрих Игитян посетил нашу школу, он был удивлен нашей информированностью в области искусства, мы уже имели представление о таких художниках как Ван Гог, Поль Гоген, Сальвадор Дали и даже Мауриц Эшер. Меня, даже ребенком удивляло, что есть люди, которые не знают этих имен. Дело было в том, что на уроках Петросян доставал с книжных полок каталоги этих великих мастеров искусства, и мы их увлеченно рассматривали. А ведь тогда не было ни интернета, ни такого количества информации, как сейчас.

— Каким образом вы переехали в Ленинград, ведь тогда именно так назывался наш город?

— Я переехал в Ленинград из Красноярска, куда с друзьями отправился на заработки. В Красноярске мы строили дома. Из Красноярска я сначала отправился в Москву, а уже оттуда приехал в Ленинград, где в это время жил мой старший брат. Теперь он уже вернулся в Армению и живет там, а я остался жить в Ленинграде, теперь уже в Санкт-Петербурге. Таким образом, я устроился жить в общежитии и искал работу. Мне предложили работу художника-оформителя в гостинице «Октябрьская», и я уже готов был согласиться, но тут поступило предложение от пансионата «Дюны» быть таким же специалистом у них, и я принял это более интересное предложение.

— Чем это предложение оказалось интереснее?

— Этот пансионат находится на берегу Финского залива, при пансионате находился клуб, где проводились различные увеселительные мероприятия и показывались фильмы, требовался художник, который бы стал изготовлять афиши, транспаранты, плакаты, и место обитания само по себе было чудесным.

— Что послужило причиной, что вы не вернулись на Родину?

— Я практически уже разрешил все жизненно важные вопросы и необходимости возвращаться уже не было, к тому же я поступил учится в вечерние рисовальные классы при академии художеств, где проучился около 4-х лет. В скором времени я начал выставлять свои работы. Только в самом пансионате «Дюны» мне удалось провести несколько своих персональных выставок.

— Что означает быть художником межотраслевого молодежного производственного центра «Контур»?

— Центр «Контур» — это организация, которая перманентно представляла выставки, осуществляла продажу картин. Но в скором времени они перестали существовать.

— Вы научились снимать кино?

— Снимать фильмы я учился, будучи в популярной в Петербурге телевизионной студии «Десятка». Наша студия снимала ежедневные телевизионные события. Своей популярностью наша студия шла следом за популярной передачей Александра Невзорова «600 секунд».

— Какие культурные мероприятия вы проводили в национальном центре «Урарту», где вы работали?

— «Урарту» был прекрасный армянский ресторан, который находился на улице Руднева, для постройки которого был специально привезен туф. В центре «Урарту» у меня несколько раз проводились персональные выставки. Там были очень хорошие мероприятия, где я познакомился со многими интересными персонами. К сожалению, этого ресторана больше не существует. Следом за этой выставкой у меня последовала другая, которая состоялась в здании Джазовой филармонии.

— Расскажите о своей выставке «Невограф» в редакции журнала «Нева», как это происходило?

— Выставку мне предложил организовать искусствовед Виктор Лавров, в редакции журнала «Нева», где он проводил ежегодные выставки. В этой выставке принимали участие многие петербургские художники.

— Расскажите о своем участии на московских международных биеннале по графике.

— Это биеннале, в которой я принял участие, организовал Олег Яхнин.

— Что за центр современной молодежной культуры «Факел», каким образом вы там принимали участие?

— Эта организация проводила очень много выставок, у них имеются роскошные выставочные залы, где можно делать прекрасные экспозиции. Узнав, что я являюсь художником, мне предложили организовать выставку под названием «Философия художника». В их помещении экспозиция моих работ представлялась в трех залах, в каждом из которых выставлялись картины различных жанров. В одном из залов я демонстрировал документальный фильм, где чередовались все мои произведения, этот фильм я изготовил еще в 90-е годы. Фильм имеет длительность в полтора часа и сопровождается

музыкой. Те, кто видел этот фильм, утверждали, что он смотрится с большим увлечением.

— Что представляет собой фонд Михаила Шемякина, как вы там выставлялись?

— В музее проводилась выставка «Метаморфоза головы», где я представил три картины, там же состоялась также выставка «Разрез в искусстве», на которой я представил еще три своих произведения.

— В музее городской скульптуры, который проводит выставки в Петербурге, всегда бывает интересно, вы можете рассказать, как это происходит?

— Я люблю эти мероприятия, и уже несколько раз принимал в них участие. Состоялась выставка, посвященная советскому кинематографу, на которой я представил свою картину «Образы Андрея Тарковского». В другой раз я предложил выставить армянский хачкар. В музее городской скульптуры также выставлялась моя работа «Небо и земля». Еще, на первом этаже музея представлялся мой проект «Ввысь. Портрет в поисках духовности», который прошел очень эффективно, поскольку мне удалось выставить 25 портретов.

— Что служит причиной вашего вдохновения?

— Рисовать для меня такая же потребность, как потребность для любого человека пить и есть. Доставая из всех тайников угощения, я, словно принимаюсь за изготовление деликатеса в виде нового художественного произведения. Когда же я не работаю, я чувствую себя страшно неуютно.

— Во время работы, используете ли вы национальные мотивы?

— Непременно, это происходит самопроизвольно. Где бы я ни был и чем бы ни занимался, национальные особенности всегда будут меня преследовать, не могу же я избежать собственной сути, хотя быть армянином — непростая участь. Несмотря на то, что я работаю, создавая произведения различных жанров, во всех моих произведениях, хочу я того или нет, национальные мотивы всегда присутствуют.

— Есть ли художники, которым вы следуете?

— Нет, как таковых нет. Все художники разные. Разве можно отдавать предпочтение, скажем Ван Гогу больше, чем Полю Гогену? Разве можно сравнивать друг с другом картины Сальвадора Дали и Рене Магритта? Я поклоняюсь всем корифеям живописи.

— Понятие ностальгии реально существует или это вымысел, придуманный людьми?

— Ностальгия, конечно, существует. Когда шла война, я переживал за свою Родину всеми фибрами своей души. Мне причиняет огромное страдание то обстоятельство, что среди правительства нет ни одного человека, который готов пожертвовать своими амбициями ради того, чтобы исправить возникшую ситуацию в стране…

14. КАЖДЫЙ ДЕНЬ — ЭТО НОВЫЕ САМООЩУЩЕНИЯ

Юрий Арутюнян — исключительно абстракционист. С 1985 года он является членом Союза художников. Когда смотришь его картины, то находишь удивительные композиции, словно сотканные из света и цвета, которые рассказывают о его личных чувствах, выражающихся каждый раз в новом сочетании. Каждая композиция Юры — это сочность цвета, это прекрасное сочетание красок и света, содержательная выразительность, чистейшая эмоциональность и чистое переживание. Фейерверки красок взлетают и рассыпаются, они завораживают, гипнотизируют, рассказывая каждый раз о новых волнениях, тревогах и размышлениях автора. Его мир — это сияние света, торжество красок, изящество линий.

Художественные произведения Юрия Арутюняна находятся в Национальной галерее Армении, в Музее современного искусства, а также в Вене, в Нью-Йорке, Москве, Торонто, Нидерландах, Мюнхене, Пекине, а также в частных коллекциях.

— Итак, вы родились в Ереване, как рано Вы начали рисовать?

— Можно утверждать, что рисовать я начал раньше, чем говорить. Поскольку мое детство не было столь обеспеченным, чтобы я мог себе позволить иметь все необходимое для творческой деятельности: бумагу, карандаши или краски, я увлекался тем, что скоблил, рисуя на камнях.

Когда я вырос, я поступил на факультет книжной графики, но сказать, что это меня сильно увлекло, не могу, я быстро понял, что это вовсе не моя стезя. После окончания учебы, я стал частенько посещать Матенадаран и завороженно изучал армянские миниатюры. Родом я из Артеша, который основал миниатюрист Симон Артешеци в Васпуракане, где находится наш город. В течение 4–5 лет я изучал армянские миниатюры, которые глубоко поселились в моем сердце. Таким образом ко мне пришло осознание того, что все мои поиски пребывают именно здесь, в армянских миниатюрах. Рассматривая мои картины, можно обнаружить, что они напоминают манускрипты. Так я установил свои восприятия окружающего, что давало мне возможность выразиться.

— Выходит, что Вы даже не искали свой жанр и с самого начала стали создавать абстракции?

— Помню, как в 1984-м году чудесный художник Зулум Григорян, он являлся председателем секции живописи в Союзе художников, подъехал к месту, где я создавал свои картины, стал их рассматривать с огромным интересом и предложил мне вступить в Союз художников. Для вступления в Союз художников я представил исключительно абстракции. Очень скоро я получил от Союза мастерскую, и начал выставляться в разных городах и странах. Выставка, в которой я впервые принял участие это выставка «Экспресс-авангард», которая представлялась в Москве и Нью-Йорке, а затем мои работы были представлены в Музее современного искусства в Мюнхене. Куриро-

вала выставку известная немецкая медицинская фирма «Штокерт», которая представляла в Армении свое медоборудование, инструменты, медикаменты. Они самолично ходили по мастерским художников и выбирали картины, которые бы удовлетворили их вкусы. Таким образом, были выбраны мои четыре абстракции, которые и были ему представлены.

— Каких художников Вы любите особенно?

— Василий Кандинский, Аршил Горки, Жоан Миро, Пауль Клее, Виллем Кунинг, но среди художников для меня особое место занимает итальянский художник Веччелио Тициан, которого в эпоху Ренессанса называли «королем живописцев и живописцем королей». Он восхищает меня своим светом.

— Что такое искусство?

— Искусство — это возможность вести общение с социумом, демонстрируя свои внутренние, накопившиеся переживания. Мои работы, это сочетание цвета и света. Мои картины — это мои внутренние чувства. Я не сторонник того, чтобы художник вяло исполнял свои картины, они должны быть глубоко обдуманы. Я исключаю анархию в искусстве. Творчество — это результат моих мироощущений и внутренних переживаний. Бывает, что художник в течение многих лет создает свои бесконечные картины, но если их сшить, то получится одно единственное, повторяющееся много раз, произведение. Мои картины же непременно должны выражать самые разнообразные переживания. Каждый новый день мне дарит совершенно отличные от других дней самоощущения. В этом отношении у меня вызывает восторг армянский художник Генрих Элибекян, который всегда очень разный.

— Юра, почему Вы избегаете давать названия своим произведениям?

— Это не так. Вы, вероятно, имеете в виду мою персональную выставку 2000 года, где ни у одной работы не было названия. Так я сделал принципиально, мне хотелось дать возможность зрителю не ограничиваться в своих фантазиях, когда он будет смотреть мои картины. Если он сам воспринимает мои мироощущения согласно моим представлениям, то значит, картина удалась. А так мои картины имеют и дату рождения, и названия.

— В каких странах Вы выставлялись?

— Я принимал участие в выставках в Москве, в Вене, в Нью-Йорке, в Мюнхене. Но персональных выставок в другой стране у меня не было, только групповые.

— У Вас есть творческое кредо?

— Самый важный принцип мой заключается в том, что я против анархии в искусстве. Я не признаю всякие несуразные эффекты в искусстве.

— Полагаю, что выставка, которая вытолкнула художника на новый этап, состоялась.

— Именно так.

— Какую свою выставку Вы считаете состоявшейся?

— Такой явилась для меня персональная выставка в 2000 году, которую предложил Генрих Игитян. Она впечатлила не только меня, но и всю художественную общественность.

— Ваши работы обладают религиозностью?

— Несомненно. У меня даже имеется картина, которая называется «Богоматерь Звартноца». В 1994 году, в деревне Саят-Нова, на стене Звартноца появилось изображение богоматери. Это произвело на меня сильное впечатление, и я подумал ее изобразить и изобразил ее ауру. Она больше, можно сказать, является молитвой.

— Вы человек верующий?

— Конечно, я христианин, крестился в армянской апостольской церкви.

— Какие неисполненные мечты у Вас имеются?

— Может быть, это звучит немного утопически, но я хотел бы иметь дом в своем отечестве в Васпуракане, в городе Арчер.

— Когда исполнится Ваша мечта?

— Об этом известно только Богу. Армяне больше романтики, чем прагматики.

15. АБСОЛЮТНАЯ НОРМА — ЗАНИМАТЬСЯ ИСКУССТВОМ

Трудно найти еще одну армянскую семью, которая была бы настолько погружена в искусство, как та, в которой родился Арутюн (Арчи) Галенц. Его дед по материнской линии — именитый художник и скульптор Николай Никогосян, дедушка и бабушка по отцовской линии — талантливые живописцы Арутюн и Армине Галенц. Отец искусствоведа — также является художником. Арчи родился и вырос в Москве, затем переехал на учебу в Ереван, а продолжал образование уже в Берлинском университете искусств. В столице Германии художник живет он и сейчас.

— В каком городе Вы родились?

— Родился я в Москве в 1971-м году

— Сложилось так, что в Вашем роду было много замечательных художников: известнейшие как со стороны отца, так и матери. Это повлияло на выбор профессии?

— Надо определиться с идиомой «выбор профессии». Ведь подразумевается осознанный выбор сферы деятельности. Я очень хотел стать дизайнером. Поступил в ЕГХТИ на пятерки и первые полтора-два года получал ленинскую стипендию в 150 рублей как отличник. Но вокруг рушилась страна, рождалась новая Армения, и меня интересовали все больше философские вопросы. Когда пригласили в 1992 году в Берлин в Университет Искусств, я серьезно занялся визуальным искусством. Хотя я первым из класса своего профессора в 29 лет получил приглашение на персональную выставку в легендарную галерею Таубе, художником-производителем я не стал. И сейчас при активной выставочной деятельности я не состою в привилегированном стра-

ховом обществе творческих деятелей, поскольку основной источник дохода — ремесло. При этом это осознанный выбор, моя мастерская дизайна-оформления и реставрации дает мне экономическую свободу для творчества, исследовательских проектов как куратора и журналиста.

В немецком языке есть фразеологизм «жить с искусства» — *leben vom Kunst*, практически для бюрократов я не профессиональный художник, поскольку основной мой оборот происходит не с продаж моих произведений. Но очень близко звучит на немецком и *leben für Kunst* «жить для искусства». Давайте представим себе общество древнего Египта, уметь писать тогда было профессией, настолько важной, что многие писцы остались увековечены со своим именем в произведениях искусства и получали ритуальные захоронения с мумификацией. Кстати, художники также были на уровне жрецов. Сегодня уметь писать и считать является базой человеческого существования. Также и для меня со своими предками заниматься искусством — это абсолютная норма существования, не привилегия, не профессия в смысле занятия специфической деятельностью, востребованной на рынке труда и оплачиваемой согласно тарифу профсоюза.

— Как рано Вы начали рисовать?

— Моя мама держит в папках все мои детские работы по годам. Рисовал всегда, но не обязательно огромные форматы или маслом в 10 лет уже. И работы своих детей я собираю очень внимательно, подписывая их с датой и историей, многие вывешиваю на стену и обсуждаю их с ними. Между 3-мя и 4,5 годами у них были самые сильные, необычные работы, яркие и открытые. Возможно, важнее всего, что как я, дети растут в доме, где много разного и самобытного искусства. Конечно, надо самому рисовать, чтобы понять язык живописи.

— Не было мысли выбрать другую профессию?

— В школе, где я учился в Москве до 1988 года, недалеко от Патриарших прудов, с усиленным английским, бассейном, факультативным японским и театральным кружком я выучился на профессионального водителя «с правом работы по найму», как тогда писали в правах. Из моей школы шли в МГИМО и на военных переводчиков. Во время летних каникул после 9-го класса я прошел конкурс и был отправлен в Бостон участвовать в совместном русско-американском мюзикле. Руководитель проекта — театральный режиссер Вероника Косенкова заметила, что я уверенно себя веду на сцене, легко импровизирую и чувствую настроение зала. Она предложила мне поступить на театральный, но я играл на сцене художника и хотел стать дизайнером. Потом с 2005 года серьезно заинтересовался образом современного художника, и, поскольку мне как аристократу по духу, претил образ обкуренного неформала, вымаливающего жалкие гранты, я заказал себе на пошив линию элегантных серых костюмов и стал сам организовывать выставки. Например, на 60-летие отца организовал его ретроспективу и привлек к исследованию его творчества ведущих культурологов Армении. Основатель ге-

лереи Таубе — Клаус Мэртенс, который в сентябре справляет 50-летие деятельности как галерист, спрашивал меня каждый раз как я ездил в Москву, не назначили ли меня министром культуры. Идея мне льстит, но я как журналист со стажем вполне мог бы занять пост премьера. В отличии от армянского премьера у меня даже законченное высшее образование, и я много лучше его владею иностранными языками.

— Каким образом Вы оказались в Берлине?

— Во время моей учебы в ЕГХТИ меня пригласили переводить гостям из Западного Берлина. У нас в институте учился армянин из Ирана, чей родственник был тогда в правлении армянской общины, и он наладил контакты между Ереваном и Университетом Искусств (тогда Высшая Школа Искусств) в Берлине. Сначала два профессора и около 5 студентов приехали в Армению в августе 91 года, потом три профессора и 5–6 студентов из Еревана на 6 дней были приглашены в Берлин. Потом меня пригласили в Берлин на год познакомиться со структурой университета и современной системой образования. Потом я сдавал экзамены и поступал как регулярный студент на факультеты свободного искусства, индустриального дизайна и визуальной коммуникации.

— Можно сказать, Вы живете на все три страны: Германия, Россия, Армения. Какое у Вас гражданство?

— Гражданство Российской Федерации и бессрочный вид на жительство в Германии. Был дважды женат, имею двоих детей. Не судим...

— В какой из этих трех стран Вам больше нравится?

— Нигде не нравится. Везде свой фронт борьбы и свой стресс. Я член МОСХа с 2000-го года, вступал с рекомендацией Дмитрия Дмитриевича Жилинского, но еще не выставлялся в Москве с большим персональным проектом, приглашали только лекции читать в РГГУ. В Армении у меня отчий дом, наследство и судебные тяжбы на уровне Конституционного и Верховного судов, поскольку Армения в правовом смысле остается средневековым Афганистаном «с советом старейшин» и раем для жуликов и аферистов. В Германии — дети, мастерская, коллекция искусства, членство в уникальной ассоциации проектных пространств Колони Веддинг, которой 10 сентября исполнилось 20 лет, и своя галерея вместе с партнером Андреасом Вольфом, которая исследует феномены живописи и графики и работает с наследием трех берлинских художников.

— Расскажите о своей первой выставке.

— В 15 лет, во время пребывания в США репетируя мюзикл, меня попросили нарисовать картину танцующих людей. Я исполнил на листе формата А3 восковыми мелками фигуративную композицию. Где-то через полгода мне в Москву послали каталог выставки в Кёльне, в Немецком Архиве Танца, и мой рисунок был на обложке! Это дало мне чувство признания, необходимое для молодого, начинающего художника, для поступления в институт. Я более двух лет готовился в Строгановку у репетиторов, но меня завалили по всем предметам, не допустили даже до письменных экзаменов. Вероятно, я уже

числился опасным националистом. Первая выставка, с которой были закупки в музей прошла в 90-м году в коридорах ЕГХТИ, мы выставляли наши плакаты по актуальной повестке дня, и Музей Этнографии купил у меня два плаката в коллекцию музея. Один из них изображал карты Армении и Арцаха и некий прибор, показывающий буквально зашкаливающее напряжение, а также цитату Горбачёва из пленума ЦК «Давайте просто поживем, ведь мы никогда так не жили...» Первая персональная выставка прошла в Берлине в феврале 2000-го года в галерее Таубе, первое музейное участие в Македонии в 2004-м, в 2017-м впервые открыл персональный проект в ереванском Музее Модерн Арта, том самом легендарном, открытым с 1972 года.

— Время от времени Вы читаете лекции, не так ли? О чем они?

— О Берлинских галереях, о проектных пространствах и истории Берлина, об истории армянского визуального искусства с выходом к неисследованным феноменам «сюрреализма» 70-х и субтильной абстракции 80–90-х годов, а также о том, что современное искусство контемпорари-арта — оружие холодной войны, которое демонтируют за ненадобностью. Я не очень люблю читать лекции, они занимают много времени на подготовку.

— В Берлине Вы основали студию, где проходят выставки, какие художники принимают в них участие?

— Скоро состоится выставка портретов, с акцентом на работы 70-х и 80-х моих родственников, которые я за последние 20 лет отреставрировал и привел в благоприятный вид. В моем пространстве можно познакомиться с армянскими классиками: Коджояном, Бажбеуким-Меликяном, Минасом, Асламазян, Персемян, Акопом Акопяном и есть несколько интересных работ моих предков Никогосяна и Каленца. А еще коллекция армянской субтильной абстракции 90-х из диаспоры с работами Ашота Ашота, Гитц Каро, Гегама Кечерян, Аршака Назаряна и других. А еще после обзорной выставки о торцовой ксилографии, которую мы с партнером сделали в нашей галерее *Wolf&Galentz* у меня коллекция русско-советской графики с оттисками Павлова, Кравченко, Фаворского, Бородина, Колчанова, Калашникова, Верхоланцева и многих других мастеров.

— Каким образом к Вам приходит вдохновение?

— Наверное, скромные коллекции небольших по формату изданий советской лирики из 60-х и 70-х, с отметками карандашом и вырезками из газет — некие посылы из прошлого от поколения, для которого поэзия была откровением. А еще я люблю редкие книги по антропологии, например исследования Юрия Берёзкина, опубликованные тиражом в 150 экземпляров.

— О чем Ваши мечты?

— До свадьбы внуков, умереть как мой дед в 100 лет и в один день с любимой женщиной, и как мой отец, через три года после смерти умудриться открыть на свое имя новый лицевой счет в банке.

16. Я НЕ ЗНАЮ, ОТКУДА РОЖДАЕТСЯ ТВОРЧЕСТВО

Молодая художница Ануш Гукасян — живописец, график, керамист. Впервые я встретил ее у своего друга, чудесного керамиста и художника contemporary-art, Ваграма Галстяна. Они вместе готовились к выставке, тогда Ануш рассказала мне о содержании своей работы «Календарь», и честно говоря, я был немного сконфужен, когда Ануш изложила свой очень интересный цельный проект, который явно должен был заслужить у зрителей большой успех. Она заявила, что сомневается в его успешности, и предложила мне помочь ей в оформлении концепции. Я не обнаружил никаких причин, сомневаться в успехе проекта, и обещал помочь, это не представляло для меня проблем. Слава Богу, Ануш, действительно, оказалась невероятно талантливым и богатым замыслами художником. Сегодня, на мой взгляд, она является одним из самых заметных интересных художников contemporary-art в Армении, которая осуществляет многогранные проекты.

— В каком городе вы родились?

— Родилась я в городе Ереване.

— Где Вы обучались?

— С 1999 года по 2003 училась в художественном училище им. П. Терлемезяна, а с 2005 по 2009 г. в Государственной Художественной Академии Армении.

— Когда вы стали рисовать.

— Я думаю, все дети в детстве любят рисовать, и я тоже не была исключением, начала рисовать очень рано.

— Что, на Ваш взгляд, означает творить?

— Я не совсем понимаю, откуда рождается мое творчество, просто прихожу в мастерскую, чтобы работать, над своим конкретным проектом.

— Какой была ваша первая выставка?

— У меня было много групповых выставок, которые не считаю особо важными. Первой своей выставкой считаю проект Соны Степанян *"Power Nap"*, состоявшейся в Музее Современного Искусства Армении. На этой выставке я представила свою работу «Календарь», состоящую из более чем 250 тонких керамических пластов, очень похожих на графические эстампы. Я назвала эту работу «Календарь», хотя она не была систематизирована по дням, просто на ней были отражены наиболее важные для меня эмоциональные дни.

— Когда я впервые увидел этот проект, я понял, какой огромный потенциал в Вас заложен. Какие же персональные выставки у Вас были?

— Первая персональная выставка состоялась в этом 2021 году. Проект мой назывался *"INSIDEOUT"*. Сделала я его совместно с куратором Наири Хачатурян. Идея родилась во время пандемии, когда все были закрыты в домах, и не было возможности ходить в мастерскую. Эта работа рассказывает о происходящем в мире кризисе, рассматривая его с самых разных сторон, как с экологического характера, так и психологического, и социального. В рамках вы-

ставки был издан каталог, который своим построением и содержанием дополнил выставку и сделал ее целостной. Каталог содержал в себе тексты Наири Хачатурян, Назарета Карояна и Ваагна Марабяна, также нашу беседу с Наири Хачатурян, и инсталляцию, сделанную до этого в Нубарашене, с участием Ваграма Галстяна, Нелли Геворгян и Наири Хачатурян, дизайн каталога сделал Эдик Богосян.

— Как рождается у вас концепция?

— Честно говоря, не могу сказать, как это происходит, она возникает подспудно.

— В каких городах проходили Ваши выставки?

— Все мои выставки состоялись в Армении, в Ереване и только одна в Карабахе, Степанакерте.

— Какие творческие планы у вас имеются?

— На данный момент я работаю одновременно над несколькими проектами, которые были предприняты еще задолго до начала пандемии и второй Карабахской войны. На какой-то период эти проекты утратили свою актуальность, и я перестала над ними работать, но сегодня они снова стали важными, и первый из них, над которым я снова работаю, находится в фазе активного изучения, называется *"IMPRINTS"*.

— Есть ли у Вас награды?

— Да. В 2020 г. за проект «Кусочки», посвященный 150-тилетию со дня рождения композитора Комитаса, сделанный совместно с Ваграмом Галстяном, по предложению куратора Наири Хачатурян, удостоился премии президента Республики Армения.

— Кого вы считаете своими учителями?

— Я училась в разных учебных заведениях и всегда перенимала те лучшие особенности, которые на мой взгляд, на тот момент были мной обнаружены, начиная с детских кружков и до того, как моим наставником стал художник Ваграм Галстян, с которым мы уже работаем почти семь лет в одной мастерской. Сегодня мне очень ценно общение со многими художниками.

17. ПРЕЖДЕ ВСЕГО, ЛЮБОВЬ…

Артур Дургарян — армянский скульптор и художник, преподаватель рисунка и скульптуры в Художественном училище им. Паноса Терлемезяна. Увлеченный творчеством он изображает свои многочисленные фантазии, создавая свой вымышленный мир, где царствует любовь и благополучие. Артур размышляет о профессии художника, о рисунке и о том, какими чертами характера должен обладать человек, чтобы решиться на творчество. Брат художника — чудесный музыкант и дирижер, Карен Дургарян, ныне является директором и художественным руководителем Оперы и балета города Еревана.

— В каком городе Вы родились?

— Родился в 1975 г. в Ереване, в Армении.

— Вы считаете себя графиком или живописцем? Расскажите о своем образовании.

— Я окончил художественную академию как скульптор, но, когда посещал Детский Художественный Центр Игитяна, изучал графику и живопись. Еще с тех пор я очень полюбил графику. Это оставило свой глубокий след в моей дальнейшей графической деятельности. Сейчас я считаю себя художником, а художник понятие очень широкое.

— Какую роль играет музыка в вашем творчестве?

— Большую роль. В течение многих лет, если вы заметили, изменения, происходящих жанров в моем творчестве обусловлены воздействием разной музыки: рок, классика, джаз, кантри блюз, которые я слушал в разные периоды времени. Каждая картина имеет свою историю, содержит свое музыкальное влияние.

— Какие персональные выставки у Вас были?

— В основном, персональные выставки у меня происходили в студенческие годы. В большей степени это были групповые выставки. Выставлялись мои картины в Равенне. В последнее время они были представлены в Непале и Германии.

— Что происходит, когда заканчивается ваша выставка?

— Приступаю готовиться к следующему показу.

— Расскажите, какие ваши выставки оставили у Вас неизгладимый след?

— Каждая выставка как-то по-своему на мне оставляет свой след, я очень воодушевляюсь выставками нового поколения.

— У Вас в резюме фигурирует «степень лектора», что именно Вы преподаете?

— Преподаю я графику и скульптуру. С любовью передаю свои знания и опыт новому поколению.

— Вы занимаетесь ювелирным делом, интересно какие произведения Вы создаете?

— Профессия скульптора мне очень помогла быстро освоить ювелирное дело. Ювелирное дело, как и живопись, обладает множеством жанров: от простых колец до сложных скульптурных решений, очень богатых и интересных украшений.

— Какие у Вас имеются хобби?

— Со временем мои хобби и увлечения также менялись. Со школьных лет по сей день коллекционирую монеты разных стран. Если считать, что поварское дело тоже является хобби, то я люблю это дело. Это тоже в своем роде является искусством, искусством вкусов и запахов. Время от времени, пользуясь своим умением импровизировать, создаю новые блюда.

— Что Вас вдохновляет на творчество?

— Прежде всего, любовь. В моих произведениях — любовь — не только эмоциональное чувство, а значительно более высшее явление. Если даже в моем творчестве имеются изображения, которые не сразу соответствуют взглядам, которые я провозглашаю, они все равно говорят о силе любви в своем контексте.

— Какие у Вас имеются предпочтения в искусстве?

— Я считаю, что художник — это немного музыкант, немного писатель и актер, артист в широком смысле понимания этого, предпочтения появляются и исчезают, формируя художника.

— Кого из художников Вы бы предпочли иметь своим учителем?

— Больше предпочитаю художников Эпохи Возрождения, как Иероним Босх, Микеланджело и Леонардо да Винчи.

— Какие неисполненные мечты у Вас имеются?

— Есть много мечтаний, которые я стремлюсь преобразовать в цель и осуществить их. Есть мечты, кажущиеся сумасшествием, например, заниматься парашютным спортом. В целом, всегда следует мечтать и искать способы осуществления мечт.

18. МОЕ ИСКУССТВО ПРОПОРЦИОНАЛЬНО ЛЮБВИ К ПРИРОДЕ

«Мое восприятие искусства пропорционально любви к природе. Я воспринимаю мир духовными чувствами, присущими первобытному художнику, для которого «известное — неведомое» проявляется в многообразии окружающей природы» — утверждает художник-миниатюрист Карен Аракелян.

— Расскажите о своей творческой деятельности. С чего Вы начинали?

— Пренебречь влиянием искусства XX века первоначально было практически невозможно. И по этой причине, мне сначала пришлось изучить задачи, поставленные искусством XX века. Как известно, XX век — это один из самых насыщенных периодов в истории искусства, время целого свода самых различных исследований и экспериментов. И на искусство этого времени огромное влияние оказала наука. Иной раз на эти исследования у меня уходили месяцы или даже годы. Чаще всего это происходило по той причине, что мне свойственно работать с материалом до тех пор, пока полностью его не освою и не подчиню своему стилю. Продолжая оттачивать свое творческое мастерство, я не стал задерживаться на этом этапе исследования долго.

— Каким образом происходит выбор того или иного жанра?

— Этому способствует мое внутреннее чутье.

— Звучит несколько диковато.

— А как же! Без дикости, без первозданности искусство вообще невозможно. Как только искусство становится рафинированным и теряет свою жизненность, оно умирает, независимо от вида и направления, или становится декоративным. Меня всегда притягивали жанры, где больше жизни, где больше экспрессии. За всю свою жизнь мои предпочтения никогда не менялись. Я да-

же убежден, что человек с самого начала рождается с собственным эстетическим чувством, а не обретает его в течение жизни. И сколько бы его багаж знаний не обогащался, его изначальное эстетическое восприятие остается прежним. Именно таким образом формируется его художественный почерк.

— В каком возрасте к Вам пришло понимание того, что вы художник?

— С раннего детства… Еще в детском саду всем окружающим меня людям было ясно, что я художник, и искусство — это то, чем я буду заниматься всю свою жизнь. Ни к чему другому мое сердце так никогда и не лежало. Я занимался многим. Что касается ремесленных видов деятельности, я очень быстро их осваиваю. Из меня мог бы получиться неплохой ювелир, портной или башмачник. Но ничто меня не завораживало и не привлекало так сильно, как искусство. И все же, правильнее будет сказать, что не я выбрал искусство, а искусство выбрало меня. Искусство широко одаривает тех, кто к нему расположен, кто признал свое служение ему. Тем, кто изначально расположен к нему, оно широко распахивает свои ставни. Но, те, кто использует дар не по назначению — быстро лишается этого дара. Искусство не обладает милостью, но обладает душой. Оно учит уму покорных, наказывает горделивых и прославляет посвященных. Искусство не обладает мыслью, это стихия, оно, как огонь. Впрочем, может, я и ошибаюсь, ибо я бесконечно мал перед ним, перед его всесилием. Я до сих пор не находил ни одного убедительного определения, что такое искусство и для чего оно. Оно просто есть, и оно изначально божественно. Пытаться определить, что такое красота — это выше человеческого понимания. Ответить, почему одно — красиво, а другое — безобразно, невозможно.

— Какой период в истории искусства вас больше всего вдохновляет?

— Три самых важных периода в истории искусства — это архаика, эллинизм и Ренессанс. Все три периода — это уровни невероятно высокой обобщенности всего, будь то формы, цвета, линии, мышлений. Результат — совершенство. Это три пика развития в искусстве, где дальнейшее движение вверх приостанавливается, и может последовать лишь спад. Единственное, чего недоставало в дальнейшем развитии искусства этого времени — это отсутствие «Художника», способного развивать искусство дальше. Следом за Великим Ренессансом человек начал пытаться проникнуть мыслью в сферы, которые для этого не были предназначены, не подлежали осмыслению. Но искусство этим и отличается от науки, что обладает насыщенной эмоциональностью и духовностью, которые не поддаются мыслительному анализу. Пиком этого подхода стал XX век, где вся работа в области искусства совершалась посредством мысли. В свое время, эллинизм тоже преследовал цель структурировать, но он являлся непосредственным преемником архаизма и обезобразить искусство было выше его сил. Однако, в процессе дальнейшего формирования искусство все же «достигло» кризиса «академизма». Таким же образом, спустя годы, к кризису искусство пришло после Ренессанса. Мы лишь предполагаем, что живем сообразно с мыслью, однако на самом деле,

для нас значительно более важное место занимают переживания и чувства. Мысль — это конечная инстанция. Мысль способна упорядочивать, наблюдать за пропорциональностью и за тем, что уже прочувствовано и пережито. Требовать от мысли большего, это означает уничижать ее же достоинство. Мысль способна лишь наблюдать за переживанием, она может пытаться понять это переживание, но ощутить само переживание она не способна. Мы не можем объяснить, как возникает чувствование искусства. Мы всегда упираемся в конечное понимание того, что искусство — духовно, что оно божественно. Но ведь, даже утверждая, что оно божественно, все равно мы не в силах ничего объяснить. Мы лишь освобождаем себя от задачи решения вопроса.

— Что сегодня на ваш взгляд происходит в искусстве?

— Сегодня наблюдается очень существенная проблема. Стало модой прикрываться всякого рода «измами». Многие художники, обнаружив нехватку творческих сил, пытаются скрыться от возникающей проблемы, прячась за всякими «новшествами» и «измами». В результате возникают различные направления. И достаточно только, чтобы из одного семени вышли всходы, как это направление подобно вирусу очень скоро получает распространение во всем мире. Однако, все, что сегодня считается новыми течениями, имеет старые корни и древнюю историю, получившую начало с архаизма. «Измы» — это маленькие могилки. Когда мы обращаем наши взоры в прошлое, то обнаруживаем, что уже 35 тысяч лет назад люди умели мастерски изображать. Фактически, задачи искусства никогда не менялись. Таким образом, искусство изначально, и оно безгранично. Исторически искусство в самом зачатии оказалось значительно чище и мудрее, чем в зрелости.

IV

Ирина Г. Микайлова

СПЕЦИФИКА ВОССОЗДАНИЯ ГЕШТАЛЬТА В ПРОИЗВОДНЫХ ЭКТИПИЧЕСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО МОДЕЛИРОВАНИЯ (ПОДХОД С ПОЗИЦИЙ СИНЕРГЕТИЧЕСКОЙ ФИЛОСОФИИ ИСКУССТВА)

1. Методологический подход к анализу критериев креативности в производных художественного моделирования с позиций Синергетической философии искусства

Предлагаемый подход к анализу критериев креативности производных художественного моделирования с позиций Синергетической философии искусства базируется на учете способности субъектов самовыражения (в качестве носителей особого типа нададаптивной ментальной активности, ориентированной на конструктивные преобразования) к реализации движения художественной мысли посредством генерирования и воспроизводства общезначимых переживаний. Основным критерием креативности, с позиций Синергетической философии искусства, служит способность субъектов самовыражения умозрительно сворачивать художественные пространства и разворачивать их в умозрительных (художественных образах) и материальных (художественных произведениях) моделях, в которых воспроизводятся объекты их эмоционального отношения.

Главное отличие креативных субъектов самовыражения состоит в подходе к воспроизведению авторской идеи посредством осмысления темы и сюжета на основе библейских, мифологических, исторических, или литературных источников, базирующемся на *кодировании объектов эмоционального отношения*, воспроизводимых в формируемых ими художественных пространствах, поскольку подход эктипических субъектов, характеризующийся воспроизведением авторской идеи посредством *копирования объекта их эмоционального отношения*, не предполагает ни кодирования обобщенных переживаний, ни замещения воспроизводимых *элементов видимой реальности копиями гештальта*.

Поэтому креативных субъектов самовыражения отделяет от эктипических формируемое на стадии кодирования обобщенных переживаний художественное пространство, служащее не копией чувственно воспринимаемой

реальности, а ее отражением, воспроизведение каждого фрагмента которой служит конструктивным актом реализации их умозрительной способности кодировать трансформируемые ими культурные смыслы в выразительных материальных моделях, обеспечивая членам мирового сообщества возможность установления особых, надъязыковых контактов для взаимного обмена общезначимой эмоциональной информацией.

Специфику воспроизводства идеи и культурных смыслов, материализуемых креативными субъектами самовыражения посредством художественного моделирования, составляет способность членов сообщества, которые, в качестве зрителей, не имеют представления ни о сюжете, ни об идее, лежащих в основе художественных произведений, к их освоению посредством реконструкции синтетического пространства эмоциональных и рациональных аспектов содержания выразительной материальной модели с целью осмысления ее идейного замысла и идентификации воспроизводимых субъектами самовыражения объектов их эмоционального отношения [7, С. 618–19].

Как показывают результаты предпринятого нами анализа динамической природы художественного мышления, его специфика, как и специфика генерируемой им художественной ментальной активности, характеризуется процессами воспроизведения, трансформации и передачи эмоциональной информации посредством художественных эмоций, а уникальным средством реализации подобной эмоциональной коммуникации служат художественные произведения. И если креативный субъект самовыражения *кодирует обобщенные переживания в художественном образе, формируемом в ходе умозрительного воспроизведения элементов видимой реальности и их замещения копиями элементов гештальта*, то эктипический субъект *довольствуется простым копированием объекта его эмоционального отношения*. Однако общезначимая выразительность моделируемого креативным субъектом художественного образа заключается именно в кодировании обобщенных переживаний, достигаемом единством контрастов и равновесий и служащем субъективным качеством субъективного образа, создаваемого под влиянием пережитого чувства. Таким образом, без воспроизведения художественного образа посредством его материализации в ходе художественного моделирования не может быть и речи ни о креативности субъекта самовыражения, ни о креативности производных его художественной деятельности.

Материальное воплощение художественного образа предполагает глобальное копирование, требующее его точного воспроизведения субъектом самовыражения в соответствующем материале, в результате которого субъективная гармония художественного образа становится объективным свойством художественного произведения. В завершенном художественном произведении, воплощающем изначальную авторскую идею, субъективная гармония трансформируется в объективную, обретая независимость не только от мышления моделирующего художественный образ субъекта

самовыражения, но и от мышления воспринимающего художественное произведение зрителя.

Селектором для отбора выразительных умозрительных моделей с целью их материального воплощения в художественном произведении служит *эстетический идеал*. Как показывает история стилевых тенденций, креативный субъект самовыражения выбирает выразительную умозрительную модель, соответствующую его эстетическому идеалу, предполагающему идеализированное представление о завершенном художественном произведении. Эстетический идеал, в качестве ценностной установки, которой подчинены обобщенные переживания и кодирующие их художественные образы, служит критерием, согласно которому креативный субъект самовыражения моделирует художественный образ для его последующего воспроизведения в художественном произведении.[1] [4, С. 96–97].

Художественное моделирование как особая форма динамики художественной мысли служит не только специфическим средством отображения объектов чувственно воспринимаемой реальности с целью достижения максимального соответствия переживаний общезначимому эмоциональному отношению к объекту или его сущности с помощью моделей, но и обобщением накопленного креативным человечеством художественного опыта, носителем которого он является.

Модели, на основе которых субъекты самовыражения конструируют в художественных пространствах объекты, воспринимаемые и переживаемые ими в непосредственном акте рефлексии через призму их эмоционального отношения, мы называем умозрительными моделями с общезначимой выразительностью, кодирующими обобщенные человеческие переживания с целью достижения общезначимого сопереживания. Такое сопереживание обусловлено переходом от ментального кода выразительной умозрительной модели, существующего в воображении субъекта самовыражения, к его материальному воплощению, позволяющему трансформировать выразительную умозрительную модель в особую, художественную реальность, отличающуюся как от объективной реальности материальных образований в природе, так и от субъективной реальности произвольных умозрительных образований в человеческом сознании. И поскольку выразительная умозрительная модель служит специфическим символом, смысл которой составляет обобщенное переживание, она обладает способностью кодировать обобщенные переживания и, как целостное образование, не имеющее объективных аналогов в чувственно воспринимаемой реальности, не является ни опосредованной, ни непосредственной копией объекта [5, С. 250–251].

Символические функции выразительных умозрительных моделей, обусловленные четырьмя типами объектов эмоционального отношения: реалистическим, абстрактным. фантастическим и мета-объектом, — позволяют этим моделям служить изоморфемой, метафорой или аллегорией.

Так, выразительная умозрительная модель служит изоморфемой (структурным кодом объекта) в случае обозначения реалистических или фантастических объектов, а также при наличии структурного сходства с обозначаемым объектом; при отсутствии совпадений ее структуры со структурой эмоционального отношения — метафорой, а в случае функционирования в качестве символа абстрактного объекта — аллегорией.

Абстрактными объектами, кодируемыми аллегорией, обычно служат ценные качества человеческой природы, трансформация которых становится объектом эмоционального отношения, а опосредованное кодирование моделью мета-объекта[2] обеспечивает максимальную сложность аллегории [5, С. 253].

Воплощенная в соответствующем материале выразительная умозрительная модель трансформируется в выразительную материальную модель, под которой мы понимаем мысленно представляемую и материально реализованную художественную систему, не только отображающую чувственно воспринимаемую реальность, но и способную замещать ее таким образом, что ее рефлексия обеспечивает качественно новую информацию как о чувственно воспринимаемой реальности, так и об эмоциональном отношении к ней субъекта самовыражения. Специфика выразительных материальных моделей определяется инкорпорированным в них ментальным кодом обобщенных человеческих переживаний, который придает им символический характер, трансформирующий их в материальный код обобщенных человеческих переживаний.

Подход креативных субъектов к выразительной умозрительной модели как к символу обобщенных переживаний не только придает процессу ее материализации духовный аспект, не имеющий отношения к утилитарным ценностям, но и коренным образом отличается от подхода эктипических субъектов, которые, рассматривая эту модель в качестве копии реально существующего объекта, трансформируют акт ее материализации в акт элементарного дублирования, выхолащивающий специфику художественного моделирования и редуцирующий художественную деятельность к утилитарной [5, С. 254–255].

2. Специфика воссоздания гипотетических элементов гештальта в производных эктипического художественного моделирования (на примере эктипических производных пластического и графического искусства В. Евдокимова)

Процесс художественного творчества предполагает два этапа:

- Этап формирования художественного замысла, предполагающий стадии достижения обобщенного переживания (общезначимой эмоции) и создания выразительной умозрительной модели;

- этап реализации художественного замысла, предполагающий создание выразительной материальной модели посредством воспроизведения выразительной умозрительной модели в соответствующем материале.

Художественный замысел реализуется креативными субъектами посредством двойного материального моделирования, характеризующегося формированием вспомогательной выразительной материальной модели с рабочим названием, составляющей основу формирования ее окончательной версии с последующей трансформацией рабочего названия в символическое, соответствующее замененным элементам гештальта. Эктипические субъекты, однако, ограничиваются рабочим названием в качестве основы формирования вспомогательной материальной модели, вследствие замены кодирования обобщенных переживаний актом элементарного дублирования.

Результаты предпринятого нами детального анализа рефлексии художественных пространств, сформированных представителями различных художественных направлений, свидетельствовали о том, что поскольку специфику раскрытия идейного замысла выразительной материальной модели составляет идентификация объектов эмоционального отношения, воспроизводимых субъектами самовыражения в материализуемых ими пространствах художественной реальности, воссоздание элементов гештальта может быть достигнуто только посредством особого, психоаналитического и историко-философского экскурса в синтетическое художественное пространство эмоциональных и рациональных аспектов содержания эктипических выразительных материальных моделей, абстрагированных от их рабочих названий [7, С. 580–582].

Этот психоаналитический и историко-философский экскурс в эктипическое художественное пространство предполагает конструктивный и деконструктивный подходы:

- конструктивный подход, ориентированный на реконструкцию авторской идеи посредством апелляции к библейским, мифологическим, историческим и литературным источникам, базируется на реструктурировании гипотетических элементов гештальта, способных быть выявленными в производных эктипического субъекта;

- деконструктивный подход, ориентированный на реконструкцию авторской идеи посредством поиска гипотетических возможностей отождествления художественной выразительной материальной модели с элементами ее гипотетического гештальта.

Конструктивный подход предполагает три метода реализации психоаналитического и историко-философского экскурса:

- дуалистический метод, ориентированный на выявление отношений взаимопроникновения-взаимоотталкивания эмоциональных и рациональных аспектов художественного пространства для идентификации библейских, мифологических, исторических или литературных элементов гештальта;

- мистико-символический метод, ориентированный на выявление нуминозных факторов, инкорпорированных в художественное простран-

ство и не поддающихся рациональной интерпретации с целью идентификации мистических или ирреальных элементов гипотетического гештальта.

- синтетический метод, ориентированный на выявление взаимопереходов между полюсами дуальной оппозиции «Чувственно воспринимаемая реальность — Художественная реальность» с целью идентификации элементов реальных, абстрактных или ирреальных элементов гипотетического гештальта.

Для наглядной демонстрации особенностей воссоздания гипотетических элементов гештальта в производных эктипического художественного моделирования В. Евдокимова мы проследим динамику качественных трансформаций эмоциональных и рациональных аспектов содержания его выразительных материальных моделей, освобожденных от рабочих названий, и восстановим концептуальные истоки синтеза его эстетических идеалов и обусловленных ими стилевых тенденций.

Производные пластического и графического искусства В. Евдокимова различных периодов характеризуются синтезом эстетических идеалов Неоклассицизма, Романтизма, Реализма, Символизма, Импрессионизма, Абстрактного Экспрессионизма, Геометрического Конструктивизма, Аналитического и Синтетического Кубизма и Сюрреалистического Примитивизма.

Идеал Неоклассицизма, сформированный Французскими художниками Теодором Жерико (*Jean-Louis-André-Théodore Géricault* / 1791–1824 гг.), Жаком-Луи Давидом (*Jacques-Louis David* / 1748–1825 гг.) и Жаном-Огюстом Домиником Энгром (*Jean-Auguste-Dominique Ingres* / 1780–1867 гг.) с целью устранения конфликта общественно-индивидуального, продемонстрировал В. Евдокимову цену жертвоприношения во имя идеала.

Романтический идеал Свободного Человека, предоставивший право считать романтическим все архаическое, экзотическое и экстравагантное, способствовал переосмыслению В. Евдокимовым Барочного культа движения и борьбы в динамический культ внутреннего мятежа, что недвусмысленно было выражено в пластическом автопортрете В. Евдокимова 1976 г.

В свою очередь, эстетический идеал Реализма ориентировал его на поиск меры синтеза в межполюсном пространстве дуальной оппозиции «Художественная деятельность — Общественно-полезная деятельность типических членов сообщества», а провозглашенный этим идеалом телесный канон, утверждавший культ непосредственности и простоты, обусловил тенденцию к саморастворению в социуме.

Эстетический идеал Символизма, утвердивший новый идеал Мистического Человека, способствовал интерпретации человеческого тела как производного Эроса и Танатоса, ориентируя художника на демонстрацию одухотворенной плоти, высшей формой проявления которой служила любовь, предоставлявшая альтернативу выхода в трансцендентную реальность. Эстетический идеал Импрессионизма, ориентировавший на эмоциональное восприятие эфемерного бытия, акцентировал внимание В. Евдокимова на всем

нетрадиционном и уникальном, что могло найти отражение в его выразительных умозрительных и материальных моделях. Телесный канон Импрессионизма, апеллировавший к Ренессансному культу динамики обнаженного тела, способствовал воспроизведению тела-объекта в момент первого впечатления с последующей трансформацией в тело-образ в процессе художественного моделирования.

Эстетический идеал Абстрактного Экспрессионизма позволил В. Евдокимову не только обойти телесный канон Экспрессионизма с его ориентацией на трансформацию чувственно-воспринимаемой реальности в однополюсный мир Конвульсивного Человека, реализующего свою потребность в художественном творчестве посредством воспроизведения в выразительных умозрительных и материальных моделях человеческих страданий, но и отказаться от интерпретации человеческого тела одновременно в качестве «тела-мяса» (объекта мучений) и тела-образа. При этом, телесный канон Абстрактного Экспрессионизма, способствовавший освобождению тел-объектов от оболочки-носителя, которая скрывала заложенный в них потенциал, позволил В. Евдокимову извлечь этот энергетический ресурс из подверженного деструкции «тела-мяса» как единственно уязвимого элемента энергетически совершенной органической системы.

Эстетический идеал Конструктивизма обусловил отказ В. Евдокимова от воспроизведения одухотворенной плоти в качестве звена, соединяющего полюса физического и духовного, способствуя возвращению утраченной им в ходе поисков двухполюсной модели реальности, один полюс которой занимал материализм, очищенный от духа, а другой — идеализм, освобожденный от плоти. Конструктивистский эстетический идеал ориентировал В. Евдокимова на выявление скрытой от наблюдателя рациональной природы тел-объектов и анализ их формы с целью разложения человеческого тела на составляющие (с включением элементов Аналитического Кубизма), с одной стороны, и синтеза элементов конструкции тела-объекта в выразительной материальной модели, рассматриваемой в качестве синтетической конструкции тела (с включением элементов Синтетического Кубизма),[3] с другой.

Эстетический идеал Сюрреалистического Примитивизма, ориентировавший на воспроизведение особых состояний человеческой психики, служивших источником креативной энергии, позволил В. Евдокимову апеллировать к энергии Универсума, а утверждаемый эстетическим идеалом Сюрреализма телесный канон обеспечил возможность демонстрации анатомических изысков и извращений человеческой плоти. Апелляция В. Евдокимова к синтетическому эстетическому идеалу Геометрического Конструктивизма означала его временный отказ от воспроизведения одухотворенной плоти в качестве звена, соединяющего полюса физического и духовного, и возврат к двухполюсной модели реальности.

Результаты предпринятого нами анализа качественных трансформаций эмоциональных и рациональных аспектов содержания выразительных

материальных моделей В. Евдокимова, освобожденных от обезличивающих рабочих названий, выявили едва уловимую ориентацию его художественного сознания на мифологемы Горы, Башни, Зеркала, Лабиринта и Культурного Архетипа Героя. Представляется, при этом, что с трудом просматриваемая Мифологема Горы раскрывает онтологический аспект его художественного сознания, провозглашая реальность Духа в качестве тонкой материи, доминирующей над плотной материей микрокосма, поскольку Гора служит архетипическим образом высшей точки Земли, производным которой, в свою очередь, является совершенство человеческого духа.

- Мифологема Башни, возможно, акцентирующая внимание на ложной направленности ментальной активности членов локальных сообществ, демонстрирует признаки надвигающейся глобальной катастрофы, провоцируемой живущими по законам перверсивного мира. Похоже, что Приапический аспект Башни, неосознанно уподобляется В. Евдокимовым Источнику Жизни Иеронима ван Акен (*Jheronimus van Aken* / ок. 1450–1516 гг.) по прозвищу *"Hieronymus Bosch"* в триптихе «*The Garden of Earthly Delights* / Сад Радостей Земных» / 1503–1515 гг.)

- Мифологема Зеркала, гипотетически переосмысляемая В. Евдокимовым в качестве *"Speculum"* — размышления, интерпретирующего не видимый глазу непосвященного мир за пределами чувственно-воспринимаемой реальности, наглядно продемонстрирована в его Автопортрете 1976 г., актуализирующем смысловую незавершенность зеркального отражения, меняющегося и ускользающего от поверхностных оценок зрительской аудитории потребительского общества.

Анализ показал также очевидную близость В. Евдокимова к идеям Жака Лакана (*Jacques-Marie-Émile Lacan* / 1901–1981) о ложном зеркальном «Я» субъекта самовыражения [34, P. 11–61], формируемом на этапе художественного моделирования. Единожды столкнувшись с последствиями отказа от побуждений подлинной природы, вследствие их подчинения требованиям тоталитарного идеала, В. Евдокимов мог усмотреть в бессознательном Лакана элемент сопереживания, закладываемого художником в его выразительные материальные модели и адресованного тем, кто способен воспринять и расшифровать его художественные послания.

Мифологема Лабиринта неуловимо проявляется в пластическом искусстве В. Евдокимова в качестве синтеза земного и небесного начал, в котором земному Лабиринту соответствует его Небесная модель, связанная с ним «улиткой» уха, посвященного с присущим ему микролабиринтом, открытым Макрокосму.

Мифологема Культурного Архетипа Героя, приоткрывающая природу художественного сознания В. Евдокимова, представлена в его Автопортрете 1976 г., в котором в качестве Культурного Героя выступает сам Художник, чей тернистый путь познания проходил стадии формирования

конвенционально-нормативного, архаического и эктипического типов художественного сознания.

3. Концептуальная реструктуризация производных эктипического художественного моделирования В. Евдокимова

С целью концептуальной реструктуризации производных эктипического художественного моделирования В. Евдокимова мы использовали метод *"Conceptual Systematization"* и систематизировали его пластические и графические выразительные модели, объединив их согласно структурно-содержательному принципу *(Structural-cum-Content Based Principle)* в ди-, три-, квадри- и пентаптихи с соответствующими их содержанию названиями.

Начинавший творить в тоталитарном обществе, члены которого были скованы страхом перед неспособностью создать подлинное произведение искусства, оцениваемое в соответствии с требованиями насаждаемого тоталитарного политико-эстетического идеала, В. Евдокимов рано осознал смысл отказа от концепции прямолинейного прогресса и освобождения от доминанты культурного канона и общепризнанных этических норм советского пропагандизма[4]

Аллегорический пластический триптих «Тоталитаризм», состоящий из работ «Гиперидеал»[5] 2018 г. (№ 38)*, «Гиперлидеры» 1985 г. (№ 17) и «Возмездие Немезиды»[6] 2008 г. (№ 51), воскрешает угрозу тоталитарного режима. В частности, работа «Гиперидеал» 2018 г. апеллирует к феномену тоталитарного идеала, в качестве основы тоталитаризма как социального явления, восходившего к тенденциям реализации в Советской России анархистского идеала на том основании, что ситуация перехода общества к состоянию хаоса акцентировала внимание его членов на идеологии, идеализировавшей порядок. Из существующих типов тоталитарного идеала работа акцентирует внимание на Гиперидеале, специфику которого составляет требование абсолютизации частночеловеческого идеала посредством передачи ему качеств общечеловеческого и соответствующей декларации его досягаемости в обозначенные сроки. В. Евдокимов, действительно, был свидетелем подобной абсолютизации частночеловеческого идеала, производным которой в Советской России стало отождествление политического и эстетического идеалов, что, в свою очередь, активизировало процессы политизации художественной культуры, ведущие к возникновению пропагандизма в качестве тоталитарного искусства Социалистического Реализма и эстетизации политической деятельности.

В работе «Гиперлидеры» мы улавливаем бросающееся в глаза тождество харизматического потенциала трех Гиперлидеров: Адольфа Хитлера (*Adolf Hitler* / 1889–1945 гг.), диктатора Германии с 1933 по 1945 гг., Иосифа Сталина (*Joseb Besarionis dze Jugashvili* / 1878–1953 гг.), диктатора Советского Союза с 1922 по 1953 гг., и Бенито Муссолини (*Benito Amilcare Andrea Mussolini* / 1883–1945 гг.), диктатора Италии (*"Duce"* итальянского фашизма) с 1919 по 1945 гг. Если бы В. Евдокимов вскрыл природу их фантастического

успеха в насаждении обществу тоталитарного идеала, он смог бы показать нам не только потенциал Гиперлидера, который определяется степенью его воздействия на коллективное сознание и обусловленной этим способностью заставить массы пойти на коллективное самопожертвование и принять подмену материальной пищи идеологической установкой на Гиперидеал, но и акцентировать наше внимание на тройственной роли, которую играли Гиперлидеры: Нового Пророка, Нового Спасителя и Нового Инквизитора.

Так, посредством передачи эмоционального отношения к глобальному раскрытию и последовательному развертыванию эсхатологического парадокса, обусловленного дуальной оппозицией Гиперидеала и общечеловеческой морали, В. Евдокимов мог бы едва ли не впервые в истории современной скульптуры, продемонстрировать философское значение Тоталитарной модели государственности.

Работа «Возмездие Немезиды» 2008 г. предает Священному Проклятию Кровавые Деяния Великого Инквизитора, провозглашая воздаяние всем Принесшим себя в Жертву Тоталитарному Идеалу. Гештальтом для этой, способной стать общезначимой пластической работы могла бы служить гравюра *"Nemesis"*[7] 1502 г. Альбрехта Дюрера (*Albrecht Dürer* / 1471–1528 гг.), изображающая Немезиду в виде немолодой обнаженной женщины с дряблым, выступающим животом, длинными мускулистыми ногами и мощными крыльями за спиной, в правой руке держащей золотой потир, в левой — короткий меч, и стоящей на сфере, расположенной высоко над землей. Немезида В. Евдокимова, в рабочем названии выразительной материальной модели неправомерно отождествленная с Никой[8], — крылатое существо, в качестве меры синтеза уравновешивающее полюса дуальной оппозиции «Рождение — Смерть», непреклонная и неподкупная Богиня с Темным Ликом, дитя Правосудия, обуздывающая честолюбивые помыслы смертных, насаждаемые Гордыней *(Υβρις)*, Высокомерием *(Αλαζονεια)* и Самонадеянной Дерзостью *(Υπέρμεττρη αυτοπεποιθση)*.

Аллегорический пластический триптих «Время Репрессий» 1977–1980 гг., состоящий из работ «Анонимка» 1977 г. (№ 39), «Провокатор» 1980 г. (№ 2) и «Репрессированные» 1980 г. (№ 26) демонстрирует «технологию поточного производства человека толпы» посредством возврата индивидов к бессознательно-архаичным, примитивным формам мышления и неосознанным поведенческим стереотипам в комбинации с подавлением сознания личности за счет освобождения ее латентных качеств (нереализованных амбиций, тупости, невежества, ханжества, зависти), позволяющих трансформировать индивида в «героического, фанатичного и агрессивного человека толпы». И чем больше численность этой толпы, тем сложнее избежать в ней фанатичной тупости, концентрации биологических инстинктов, ориентированных на методичное, вседозволенное (вследствие подмены индивидуальной ответственности коллективной) уничтожение индивидуальности во имя насаждаемого идеала. И потому, с поседевшей от пережитого головой

оглядываясь на ушедшее столетие, В. Евдокимов оставляет грядущим поколениям свой незашифрованный, очевидный завет не повторять ошибок, совершенных их дедами и отцами, сгнившими в лагерях тоталитарных режимов или расстрелянных, только потому, что когда-то недооценили потенциал тоталитарного идеала.

В пластическом триптихе «Утраченные Иллюзии» 1967–1968 гг., объединяющем работы «Сеятели Иллюзий» 1967 г. (№ 32), «Разложение Сознания» 1967 г. (№ 7), и «Тоталитарная Мегамашина» 1968 г. (№ 40), В. Евдокимов пытается вскрыть специфику формирования сознанием мифологических представлений, позволяющих компенсировать вытесненные на периферию подсознания инстинкты, стремясь показать, что теневая сторона личности проявляется, главным образом, в динамических играх сознания и неосознанных поведенческих пра-стереотипах, способных порождать патологические коллизии. Тем самым, художник показывает коммуникативную функцию Тени, манифестирующей себя во взаимоотношениях, и ее скрытый потенциал, определяемый границей редукционистского воздействия общества и пределом конструктивной ментальной активности *Homo Faber*. Демонстрация разрыва между субъектом сознания и социумом, противопоставляющая индивидуацию Тени креативному потенциалу субъекта, вынуждает Тень (нейтральную саму по себе) служить мерой синтеза в межполюсном пространстве дуальной оппозиции «Свет — Тьма», поскольку, в отличие от аутентичной личности, Тень, ориентированная на идентификацию с «Другим», активно реагирует только на обусловленные внешними раздражителями события внутренней жизни личности [37, I, 4.3].

Работы «Волчок» 2003 г. (№ 14), «Низложение Элагабала» 1979 г. (№ 16), «Посвящение Антенору: Автопортрет в позе Аристогитона» 1976 г. (№ 1), «Семияза, Падший Ангел» 2001 г. (№ 49), и «Архангел Иофиэль, ходатайствующий перед Богом о человечестве» 2001 г. (№ 52), представляют Тень как орудие сопротивления *Homo Faber* против экспансии социумного редукционизма и кастрации социумом Самости креативного художника. Активизируя нададаптивную ментальную активность *Homo Faber*, Тень предоставляет ему выбор альтернативных путей самоопределения: конструктивного пути, на котором креативный художник остается творцом, или деконструктивного — на котором креативный художник, становясь эктипистом, деградирует в ходе самодеструкции.

Работа «Волчок» 2003 г. вскрывает механизм манипулирования Тени индивидом, уподобляя акт манипуляции вращению волчка, в котором Тень функционирует как ось вращения, концентрирующая силу внешнего воздействия с целью придания автономии вращению. При этом художник показывает, как манипулирующий постепенно овладевает теневой частью Манипулируемого, создавая у него иллюзию свободы и осознанности действий (поскольку Тень служит неотъемлемой составляющей Манипулируемого), на самом деле, навязываемых извне.

При этом представлено два вида манипуляций:

- рациональная, базирующаяся на авторитарной власти или культурном каноне (в работе «Низложение Элагабала»[9] 1979 г. / № 16);

- иррациональная, ориентированная на провокацию теневой части субъекта сознания, с присущей ей утратой реалистичности мышления, адекватности чувств и индивидуального характера потребностей (в работе *"Heinrich und Gretchen"* 1979 г. / № 3).

В работе «Посвящение Антенору: Автопортрет в позе Аристогитона» 1976 г. (№ 1) В. Евдокимов демонстрирует инновационный подход к визуализации Тени в пластике, предполагающий провал в качестве сферы, не задействованной самосознанием индивида, интегрируя Тень в иерархическую структуру осознаваемых поведенческих пра-стереотипов в стремлении показать, что идентификация креативным человеком своей Тени может способствовать устранению деформаций его самосознания, освобождая креативную энергию, поглощаемую Тенью его подсознания.

Если бы Евдокимов смог переосмыслить формулу «*Wo Es war, soll Ich werden* / Где было Оно, должно стать Я» Зигмунда Фрейда (*Sigismund Schlomo Freud* / 1856–1939 гг.), Австрийского основоположника психоанализа, он смог бы перенестись из пространства, где он служил марионеткой рассудка, туда, где его воображение не ограничивалось бы натурой. Реальность, которую содержание его подсознания с присущим ему дуализмом являло его художественному сознанию, становилось бы, тем самым, непосредственной данностью, а дуальность этого содержания была бы обусловлена истиной в сущности его бытия.

Гипотетическую попытку В. Евдокимова выразить в пластике взаимопереходы культурных смыслов, отраженные в концепции Австрийского философа Мартина Бубера (*Martin Buber* / 1878–1965 гг.) о сфере «Между» *("Das Zwischenmenschliche")*, открывающейся временно пребывающему в ней креативному художнику, существующему в процессе своего творчества между жизнью и смертью, между сопряженными мирами, мы улавливаем в его стремлении не только выявить неуловимые взаимопереходы плоти в дух, но и придать новый культурный смысл понятию «граница», рассматриваемому, с одной стороны, в качестве предела саморазвития, а с другой — как точки притяжения.

Работа «Абсолют» 1975 г. (№ 23) могла бы не только показать вечное томление *Homo Faber* по Суператтрактору[10] как материальному воплощению Абсолютного Идеала, бесконечно достигаемому и никогда не достижимому, но и в бесконечном стремлении к достижению предела становления в общечеловеческом идеале, предвосхитить в пластике вывод Синергетического Историзма о недосягаемости Абсолютного Художественного Произведения в течение конечного периода времени.

Гештальтом для работы «Семияза, Падший Ангел» 2001 г. (№ 49) могла бы служить уникальная скульптура «*And The Sons of God Saw the Daughters of*

Men That They Were Fair / И Сыновья Бога увидели Дочерей Человека и их Красоту» (1923 г. / *Gallery of Art, Washington*) Даниэля Честера Френча (*Daniel Chester French* / 1850–1931 гг.), Американского скульптора, ориентированного на синтез эстетических идеалов Ренессанса, Романтизма и *Art Nouveau*. Так, в Книге Наблюдателей / *The Book of Watchers* 6:11 апокрифической Книги Еноха / *The Book of Enoch* повествующей о взаимоотношениях Падших Ангелов со смертными, рассказывается, как Семияза[11] *(Σεμιαζά)* и члены Тайного Сообщества Двухсот Восставших Ангелов (*Εγρήγορoι* / Наблюдатели), Сыновей Бога *(Υιοι του Θεου)*, решив отречься от Бога, спустились на гору Хермон *(Наг Hermon)* с целью использования их знаний для создания на Земле нового религиозного контридеала, способствовавшего удовлетворению их желаний и осуществления контрдействий против Бога и Его Воинства: «И Семияза, их лидер, сказал им: Я боюсь, что вы не согласитесь на такое деяние, и Я один должен буду заплатить за него карой. Но они ответили ему: позволь нам связать себя клятвой, и мы, связанные взаимным проклятием, не сможем покинуть Тебя. И тогда все они принесли клятву и связали себя взаимным проклятием в случае ее нарушения (*1 Enoch* 6:3-5). Таким образом, Семияза привел своих Ангелических Братьев-Наблюдателей к смертным женщинам и велел им развращать их, передавая свои познания. Производным подобных неестественных отношений существ с ангелической и земной природой стало гибридное потомство *Nephilim / Νεφελιμ* (Книга Бытия / *Genesis* 6:2-7). Наблюдатели и их потомки-гиганты полубожественной природы доминировали над смертными, эксплуатируя и умерщвляя их во времена Патриарха Иареда / *Jared* (шестого из десяти допотопных поколений от Адама до Ноя, сына Махалалееля / *Mahalaleel* и отца пророка Еноха), жившего 962 года (Книга Бытия / *Genesis* 5:18; *1 Enoch* 8:1–2).

Согласно Книге Гигантов / *The Book of Giants*, Семияза породил сыновей Ойя *(Ohya)* и Хайя *(Hahyah)*, которые не только научили смертных запретным искусствам и наукам, но и передали им тайные (гностические) знания. В частности, Азазель *(Αζαζηλ)* обучил мужчин искусству магии, военному искусству, технике изготовления оружия и плавления металлов, а женщин — искусству обольщения посредством использования косметики и ювелирных украшений. Тогда Бог приказал Архангелу Габриэлю начать войну с Наблюдателями и их потомками (1 *Enoch* 10:11–14).

Ориентированная на синтез эстетических идеалов Кубизма, Абстрактного Экспрессионизма и Сюрреалистического Примитивизма, выразительная материальная модель В. Евдокимова являет нам динамичный мужской торс, горделивую осанку, напряженные мощные чресла и сложенные за спиной, но всегда готовые воспарить крылья.

Гипотетический образ Архангела Иофиэля *(Ιωφιηλ)*[12] в пластической работе В. Евдокимова «Архангел Иофиэль, ходатайствующий перед Богом о человечестве» 2001 г. (№ 52) восходит к витражному изображению золо-

товласого Св. Иофиэля с огненным мечом-крисом[13] в правой руке в Церкви Св. Михаила и всех Ангелов (*St. Michael and All Angels Church* в Брайтоне / *The city of Brighton and Hove*) в Англии (постр. 1861 г.), выполненному по картонам художника-прерафаэлита Вилльяма Морриса (*William Morris* / 1834–1896 гг.). Высеченная в Неоготическом стиле из гранитной глыбы фигура Иофиэля (имеющая очертания незавершенной *"S-Curve"*), обращающегося к Богу Всемогущему, имеет две ипостаси: видимую глазу и умозрительную, но материализованную в пластике. Первая, зримая — фигура неземного существа в его динамическом порыве *("figura serpentinata")*, не подчиняющемся закону гравитации. Вторая, незримая — Огненный Меч-Крис, составляющий собственно огненную природу Архангела и визуально представленный вкручивающимися по спирали против часовой стрелки уступами в двух нижних третях скульптуры. Подобный синтез видимого и невидимого аспектов умозрительного и материального моделирования мог бы служить уникальной художественной инновацией В Евдокимова, базирующейся на методе умозрительного динамического развертывания выразительной умозрительной модели[14], скрытой в формах выразительной материальной модели[15] Французского скульптора Аристида Майолля (*Aristide Joseph Bonaventure Maillol* / 1864–1944 гг.), ориентированного на Неоклассический эстетический идеал *Art Nouveau.*

Пластический триптих «Человек во Вселенной», состоящий из работ «Посвящение Джордано Бруно: *Παρατηρητης*» 2009 г. (№ 20), *"Homo Omnipotens"* 1979 г. (№ 46) и «Трансформация архитектонического инстинкта в конструктивный творческий импульс»[16] 2004 г. (№ 28), визуально намечает в пластике четыре стадии процесса генерирования креативной мысли:

- *"Conceptio"*, или стадия зачатия креативной идеи (реализация архитектонического эффекта слияния плоти);
- *"Conceptus"*, или стадия вынашивания эмбриона идеи (отчуждение плоти);
- *"Generatio"*, или стадия порождения идеи (разрыв *"umbilical cord"*);
- *"Adimpletio"*, или стадия реализации идеи (очищение сознания трансцендентной энергией в качестве фрагментарной незавершенности голов-масок).

Так работа «Посвящение Джордано Бруно: *Παρατηρητης*» 2009 г. гипотетически развивает революционную, с философской позиции Космического Плюрализма,[17] идею бесконечности Вселенной, ориентированную на сближение человеческого микрокосма с Божественным Макрокосмом. Работа *"Homo Omnipotens"* 1979 г. синтезирует идеи Инфра-Мира *(Infra-World)* и Супра-мира *(Supra-World)*. Производным подобного синтеза становится модель Человека Всемогущего *("Homo Omnipotens")*, призванного не только преодолеть Закон Всемирного Тяготения и установить контроль над Солнечной Системой, но и подвергнуться качественной трансформации, которая позволит ему вступить в пространство Супра-мира.[18]

Работа «Трансформация архитектонического инстинкта в конструктивный творческий импульс» 2004 г. акцентирует внимание на однородной

созидательной силе, неизбежно проявляющейся как в архитектоническом инстинкте (под которым подразумевается сексуальная энергия) «биологических животных» *(Homo Sapiens)*, так и в ментальной активности «идеологических животных» *(Homo Faber)*. Если бы В. Евдокимов уподобил акт зачатия идеи, *"Conceptio"*, в качестве умозрительного, духовного творчества ориентированного на передачу идеологического кода, акту зачатия плода *(embryo)* в качестве биологического феномена, ориентированного на передачу генетического кода, он смог бы показать нам, что идея будущего сознания *Homo Faber*, запечатленная в мозге эмбриона, своей ментальной активностью генерирует себе подобное (по принципу *Self-Similarity* / Самоподобия самоорганизующихся структур) с целью его материализации.

Апелляция В. Евдокимова к эстетическим идеалам Синтетического и Аналитического Кубизма и Сюрреалистического Примитивизма нашла отражение в его пластическом пентаптихе «Трагедия Раскола Русской Православной Церкви», состоящем из работ «Видение Преподобного Евфросина Псковского» (1975 г. (№ 9), «Тайна Сугубой Аллилуйи» 1979 г. (№ 41), «Триумф Трегубой Аллилуйи» 1979 г. (№ 33), «*Anathema* Староверам» 1975 г. (№ 48) и «Реквием по Староверам» 1978 г. (№ 34), а также в работах «Роза Мира» 1965 г. (№ 36), «Метаморфозы Творения» 1975 г. (№ 10), *"Nehushtan"* 1967 г. (№ 13), «Лестница Универсума» 1978 г. (№ 45), *"Heinrich und Gretchen"* 1980 г. (№ 3), «Прекрасная Елена и Фауст» 1982 г. (№ 37), *"Καλὸς Κακός"* 1976 г. (№ 11).

Пластический пентаптих «Трагедия Раскола Русской Православной Церкви» воскрешает драматические события Древней Руси, когда в 1551 г. Стоглавый Собор (Поместный Собор Русской Православной Церкви и Земский Собор с участием Иоанна IV Грозного, первого венчанного царя Всея Руси / пр. 1547–1584 гг.) , высшего духовенства и членов боярской Думы) постановил «сугубить» Аллилуйю (двукратная «*Αλληλουια* / Слава Тебе, Боже»), что было зафиксировано в богослужебных книгах. Однако, когда на рубеже XVI–XVII вв. в Византийских храмах возобладала практика «Трегубой Аллилуйи», Патриарх Никон (Никита Минин / 1605–1681 гг.), ориентированный на единообразие Русского и Византийского богослужения, в 1656 г. издал новые богослужебные книги с «Трегубой Аллилуйей»[19]. Старообрядцы выступили против реформы Никона, восприняв введение обязательного обычая «Трегубой (троекратной) Аллилуйи» как нарушение воли Богородицы, изложенной в «Житии Евфросина Псковского»,[20] в котором повествовалось о паломничестве Евфросина в Константинополь, где он получил подтверждение «Тайны Сугубой Аллилуйи» от явившейся ему Богородицы.

Работа «Триумф Трегубой Аллилуйи» 1979 г. гипотетически напоминает о событиях, связанных с введением церковной реформы Никона, ставшей причиной оппозиции двух Православных Христианских идеалов (в рамках одной конфессии): Православного Христианского идеала Старовериа, ориентированного на сохранение «Сугубой Аллилуйи», и Православно-

го Христианского контридеала Нововерия, ориентированного на инновацию «Трегубой Аллилуйи». Никонианцы, отстаивавшие Православный контридеал Нововерия, утверждали, что «Трегубая Аллилуйя» совершается в честь Святой Троицы. В свою очередь, апологеты идеала Староверия утверждали, что поскольку Аллилуия означает «Слава Тебе, боже», «Трегубящие Аллилуйю» четверят Святую Троицу, выхолащивая ее изначальный символический смысл. Апологеты контридеала Нововерия, Нововеры, и их идеолог, Симеон Полоцкий (Самуил Гаврилович Петровский-Ситнианович / 1629–1680 гг.), русский православный теолог, утверждали, что поскольку «Аллилуйя» означала единство ипостасей Троицы, Староверы, дважды произносившие «Сугубую Аллилуйю», вместо Троицы, провозглашали в Боге только две ипостаси.

Работа «*Anathema* Староверам» 1975 г. гипотетически апеллирует к событиям 1653 г., когда перед Великим Постом Патриарх Никон предписал совершать крестное знамение тремя перстами, что противоречило актам Поместного Стоглавого Собора 1551 г., утверждавшим двоеперстие. Однако Решения Собора 1654 г., унифицировавшего Московские богослужебные книги по Византийским образцам XVI в. и согласованного на Константинопольском Соборе 1654 г. под председательством Патриарха Паисия (*Παισιος* / ум. 1688 / пр. 1651–1653 и 1654–1655 гг.), были опротестованы Собором 1656 г., объявившим всех апологетов двоеперстия еретиками, предаваемыми Анафеме.

Работа «Роза Мира»[21] 1965 г. гипотетически посвящена памяти Даниила Андреева (1906–1959 гг.), представителя Серебряного Века русской культуры и автора метафилософского трактата «Роза Мира» (1958 г.), в котором подробно описывалась схема Земного Шаданакара (системы связанных с Землей параллельных миров) [2, С. 47]. Пластика прозрачно намекает на многослойную Вселенную, срединным слоем которой служит Энроф *(Ενρωθ)* — обитель человечества. Над срединным слоем располагаются Миры Просветления, а под Срединным слоем — Миры Возмездия. Согласно Даниилу Андрееву, воспроизводимая каждой локальной цивилизацией культура ориентирована на общечеловеческий идеал, питаемый Силами Света, но ее материальное выражение подвержено действию Сил Тьмы, в особенности, демонов государственности, препятствующих креативной Личности воплощать идеи, ориентированные на служение Силам Света. Над Земной Россией располагается Небесная Россия, имя Соборной души которой *"Ναυνα"* (Навна), а Демон Тоталитарной модели государственности носит имя *"Ζρουγρος"* (Жругр).

Вселенная представляет собой арену ожесточенной борьбы Сил Света и Тьмы, а история человеческой цивилизации — мистерию, проигрываемую *Homo Faber*, в качестве Посланцев *(Ευρήγορoι)*, осуществляющих связь Сил Света с Материальной Вселенной *(Ενρωθ)* и наделенных даром созерцания Метагалактических панорам. К сожалению, В. Евдокимов не сумел переосмыслить «Розу Мира» как достижение человечеством стадии Супременеза, когда на смену государствам, с их частночеловеческими утилитарными идеалами, придут братства, ориентированные на общечеловеческий идеал.

Пластический диптих «Универсум» 1976–1977 гг., состоящий из работ «Отец Эонов» 1976 г. (№ 12) и «Ахамот» 1977 г. (№ 5), нацелен на осмысление гипостазированного стремления Софии (*Σοφια* / мудрость) на правах двенадцатого Эона завершавшей Плерому (*Πλήρωμα* / Полнота), к недосягаемому Отцу Эонов, которое нарушило целостность иерархической структуры Плеромы, обусловив эманацию сущности Софии, что, в свою очередь, послужило причиной рождения Ахамот *(Αχαμώθ)* в качестве духовного порождения Софии. Рожденная без участия Мужского Эона, Ахамот, тем самым, представляла собой неоформленную субстанцию, существование которой характеризовалось состоянием аффекта, обусловившим возникновение вне Плеромы дисгармоничного бытия (в качестве архетипа готовящегося стать оформленным Космоса), предполагающего три уровня:

- уровень абстрактной материи, в качестве чистой потенции порожденной аффектированным состоянием Ахамот;

- уровень порабощенной Тьмой духовной субстанции, для предотвращения растекания Плеромы и освобождения из рабства Тьмы потребовавшей от Отца Эонов (*Barbelo / Βαρβηλω /* Вечный Эон) сотворения Предела (Нового Эона), не имеющего сизигии (*συζυγια* / пары), и сизигии Эонов Христа, в качестве внеисторической духовной сущности, наделяющей Ахамот формой (а не Богочеловека Иисуса Христа), и Экклезии (*Εκκλησια* / Церковь).

- уровень телесной духовности, предполагающей порождение духовной субстанцией Ахамот Демиурга *(Δημιουργός)*, призванного творить Космос, включающий семь небес, землю и человека, при тайном содействии Ахамот.

Пластический триптих *"Ουρανιος Ανθρωπος"*, объединяющий работы «Андрогин» 1976 г. (№ 44), «Сотворение Евы из Хвоста Спящего Адама» 1974 г. (№ 17) и «Мистерия Лилит» 1998 г. (№ 50) апеллирует к второй книге трактата Филона Александрийского (*Φιλον / Yedidia* / 20 г. до н. э. — 50 г. н. э.), Эллинистического Иудейского Философа, *"Legum Allegoriarum"* [48, *Liber II*, P. 93–99]. Так Адам Кадмон *(Αδαμ-Καδμο)*,[22]с присущей ему антропоморфной природой, согласно Филону, является *"Adam Elyon"*, Первозданным Небесным Человеком, поскольку сотворен по образу Бога: «И Бог сказал, создадим человека по нашему образу и подобию».[23] (Книга Бытия / *The Book of Genesis* 1:26).

«И Бог сотворил человека по его собственном образу, по образу Бога сотворил он его; мужчину и женщину сотворил он их».[24] (Книга Бытия / *The Book of Genesis* 1:27).

Небесный Человек как совершенный образ Логоса не был поэтому ни мужчиной, ни женщиной, но воплощенной в Андрогине[25] (*Ανδρόγυνος:* / от «*ανδρ* / мужчина» и «*γυνη* / женщина») идеи. Когда женское начало (Лилит / *Λιλιθ*) отделилось от мужского *(Αδαμ-Καδμο)*, они вступили в ожесточенную борьбу за доминирующее положение в мире. *"Alphabetum Siracidis"*, древнейшая из историй об Адаме и Лилит Бен Сира (*Ben Sira / Shimon ben Yeshua ben Eliezer ben Sira* / акт. 200–175 гг. до н. э.), Эллинистического

Иудейского книжника, повествует: Лилит заявила Адаму, что не ляжет под ним, а будет только над ним, поскольку она превосходит его, и улетела. Тогда Адам обратился к Богу с просьбой вернуть ее. Бог послал за ней трех Ангелов, но они оказались бессильны перед ее чарами, и один из них, Самаэль, слился с ней, и Лилит стала воплощением похоти, толкающей мужчин на путь самодеструкции, поскольку ее душа была заключена в глубинах Вечной Бездны, и когда Бог вызвал ее оттуда, она на время соединилась с Адамом. Покинув Адама, Лилит соединилась с Самаэлем[26] [61, P. 230–231,244,463].

С другой стороны, триптих апеллирует к заимствованному у Платона (*Πλάτων* / 428 / 427–348 / 347 гг. до н. э.) образу Андрогина, обретающему новый культурный смысл (в качестве третьего пола) Уробороса («*Ουροβορος* от "*ουρα* / хвост" и «*βορ* / съедать, поедать») — мужчины и женщины, единства активного и пассивного начал («*Ev το παν / The All is One* / Все — Одно»), основу которого составляет Эго. Триптих, при этом, показывает, что становление креативного сознания в Я-Концепте влечет за собой деструкцию целостности Уробороса. В частности, в работе «Мистерия Лилит» 1998 г. прослеживается мистерия пола в жестокой схватке духовного начала, воплощенного в мужчине, с подчиненным инстинкту женским началом. При этом, конфликт времени снимается эротикой в качестве средства восстановления утраченной целостности андрогинной природы человека.

Гештальтом для пластической работы «Мистерия Лилит» 1999 г. могла бы служить живописная работа «*Lilith Tempting Faustus* / Лилит, Искушающая Фауста» (масло, ореховая панель, 127 × 101 см / 1805 г.) Английского художника Ричарда Весталла (*Richard Westall* / 1765–1836 гг.), ориентированного на эстетический идеал Неоклассицизма, а эпиграфом — фрагмент из *"Alphabetum Siracidis"* Бен Сира (ок. 750 г.) [47, P. 227–228]:

> *«Ее Врата — Врата Смерти,*
> *И вступление в Ее Сферу ведет*
> *Каждого в Обитель Мертвых:*
> *Никто из входящих туда никогда не возвращается,*
> *И все, кто обладал Ею, нисходят в бездну»*[27].

Ключом к названию работы «Мистерия Лилит» служит стремление к постижению Тайны Вечной Женственности, созидающей и разрушающей, влекущей вожделением и иллюзорным образом Абсолютной Красоты, не постижимой для воплощения в выразительных материальных моделях, но навсегда запечатленной в лабиринтах художественного сознания. И мы не никогда не увидим Ее лика, как не видим лица Прекрасной Елены, но воспринимаем ее образ как эманацию Трона Вечной Славы, — первосущество Божественной природы, Женское праначало, созданное (как и Мужское) по образу Бога и Его собственному подобию (Книга Бытия / *The Book of Genesis* 1:27), — разрушающее и разрушаемое: Сову-Сипуху / *Ασκάλαφος* (Книга Исайи / *Book of Isaiah* 34:14). Мало кому удалось удержать образ Лилит в камне, визуали-

зировав в пластике ее надломленную *"figura serpentinata"*, с обрубленными крыльями-руками, поднятыми вверх, к Вечным Небесам, в трагическом жесте Отчаяния, Проклятия и Мольбы о Возвращении.

Работа «Сотворение Евы из Хвоста Спящего Адама» 1974 г. апеллирует к Книге Бытия / *The Book of Genesis* 2:21–25, в которой описывается акт творения Евы: «И Господин Бог погрузил Адама в глубокий сон, и он (Адам) заснул: и он (Бог) взял одно из его ребер, и заменил его плотью». «И ребро, которое Господин Бог взял у мужчины, он сделал женщиной, и привел ее к мужчине». «И Адам сказал, Теперь это кость моих костей, и плоть моей плоти: она будет названа Женщиной, потому что она взята от Мужчины». «Поэтому Мужчина оставит своих отца и мать, и соединится со своей женой: и они станут одной плотью». «И они оба были нагие, мужчина и его жена, и не стыдились».

Работа выделяет две сущности Адама: внутреннюю (духовную), соответствующую мужскому началу, и внешнюю (земную), соответствующую женскому началу, — чье разделение, по мысли художника, явилось производным утраты Адамом своего обетования, поскольку, погруженный в беспомощное состояние сна, напоминающее смерть (ибо образ Бога, если он не сокрушен в человеке, не спит никогда, поскольку для Вечного нет времени), Адам был насильственным образом инкорпорирован во время: заснув в обетованном мире, он проснулся во внешней, земной сфере. Тем самым, человеческая реальность переосмысливается как стремящаяся к себе самой в присущей ей дуальности мужского и женского начал. Это означает, что Бог не инкорпорировал часть Адама в образ Евы в физическом смысле, в виду того, что Ева была сотворена не из ребра, а из хвоста Адама, скрывающего, материнский пласт его природы, дающей способность порождать, аналогичную той, что была дана первой женщине, Лилит, сотворенной как и Адам по образу и подобию Бога. И, в отличие от Лилит, Ева является частью духовной телесности Адама, а их разделенность трактуется как духовная неполноценность обоих, вследствие вычленения Адама из его женской ипостаси. И если бы В. Евдокимов сумел переосмыслить падение Евы посредством мистерии трансформации, производным которой явилась ее вера в Воскресение через Таинство Брака (Евы-Экклезии), это было бы свидетельством того, что он следует концепции русского философа религиозно-мистического направления Я. С. Друскина (1902–1980 гг.), рассматривавшего грехопадение в качестве средства для осуществления Божественной цели: прозрения одной из тварей — человека, уподобляемого, тем самым, своему Творцу.[28]

Таким образом, В. Евдокимов демонстрирует свой отказ от восприятия женщины в качестве парадокса природы, бремени, которое мужчина вынужден таскать за собой по воле Бога против ее желания, в связи с чем, продолжая оставаться опасностью для креативного человека, женщина, тем не менее, перестает быть вечным препятствием в стремлении *Homo Faber* к воссоедине-

нию с внеземным (Небесным) Архетипом. Следуя идеям русских философов В. С. Соловьева (1853–1900 гг.) и В. В. Розанова (1856–1919 гг.), В. Евдокимов развивает в своих работах их концепцию о человеческом бессмертии, заключающемся не в реализации стремления к размножению, но в обретении гармоничной целостности как подлинной цели Любви, поскольку Бессмертным может стать только кристаллизовавшийся в своей целостности человек, ибо только Первому, целостному в своей неделимости Человеку, из которого еще не выделилась Ева, — Андрогину, может быть дарована Вечность.

Гештальтом для работы мог бы служить мраморный рельеф «Сотворение Евы» 1310 г. в Тосканском Готическом стиле Лоренцо Маитани (*Lorenzo Maitani* / ок. 1275–1330 гг.), Сиенского скульптора, на фасаде *Duomo di Orvieto* (Собора Вознесения Св. Марии / *Cattedrale di Santa Maria Assunta*) в Орвието, в котором фигура Евы находится под углом 45° к лежащей фигуре спящего Адама (справа от зрителя), пребывающего в состоянии эякуляции, а из его семени Бог (слева от зрителя) воссоздает Еву *(Hawwa)*.[29]

Работа *"Καλὸς Κακός"* 1976 г. (№ 11) гипотетически воскрешает древнегреческий миф о Пандоре,[30] — первой смертной женщине (древнегреческой Еве), вылепленной Гефестом *(Ἥφαιστος)* из глины по повелению Зевса *(Ζεύς)*, жаждавшего покарать Титана Прометея за кражу огня у Богов и передачу его смертным. Пандора, получившая дары от всех Олимпийских Богов, была названа Гефестом *"Καλὸς Κακός"*[31] (Прекрасное Зло) [11, *lines* 560 *to* 612]. Как повествует Гесиод в своей дидактической поэме *"Ἔργα καὶ Ἡμέραι"* («Деяния и Дни»[32] /700. г. до н. э.) [68, *lines* 60 *to* 105], созданная Гефестом первая женщина была обучена Афиной мастерству шитья и ткачества, Афродита придала грацию всем ее движениям, Хариты одарили ее ожерельем, Хоры увенчали ее голову гирляндой, а Гермес, наделивший женщину красноречием и коварством, дал ей имя «Пандора / Одаренная Всеми», поскольку каждый из обитателей Олимпа принес ей свой дар, причем, совокупность этих даров должна была стать бичом для всех мужчин, которые едят хлеб. [68, *lines* 81 *to* 82].

Тем самым, коварная природа Пандоры обрушила на человечество бесчисленные бедствия, вследствие неуместного любопытства, вынудившего ее открыть крышку заветного кувшина *(πίθος)*, [33] на дне которого задержалась Надежда *(Ελπίς)*. Именно на этом аспекте дидактической поэмы Гесиода В. Евдокимов акцентирует внимание: только *"Ελπίς"* (Надежда) не успела покинуть кувшин до того, как была снова закрыта его крышка. Так исполнилась воля Зевса, и не было возможности избежать столь горькой участи [68, *lines* 105]. Обрубленные руки и ступни бронзовой Пандоры В. Евдокимова красноречиво об этом свидетельствуют.

Образ Минотавра, расщепленный в гравюре Пабло Пикассо (*Pablo Ruiz Picasso* / 1881–1973 гг.) *"La Minotauromachie"* («Минотавромахия» / 1935 г.), в работе В. Евдокимова «Минотавр, Брат Ариадны» 1982 г. (№ 31), подвергается еще одной метаморфозе, становясь индикатором страсти (воплощением

Фаллоса / *φαλλός*), очищенной от опосредованности смертью. Тем самым, Минотавр инкорпорируется в Я-Концепт *Homo Faber*, способствующий постижению Самости в культурном пространстве Лабиринта Бытия. Демонстрируется, что блуждание по Лабиринту в поисках новых культурных смыслов и их синтеза призвано вести к новым художественным открытиям и обретению Гармонии, в отличие от ведущих к деструкции эстетического идеала и его носителей эпатажных поисков. Воскрешение архаической формы бытия, гласящей: «Не возненавидев Себя, не научишься любить Другого», — показывает, что только глубинное переживание этих чувств позволяет осознать собственную Самость.

Истоки пластической работы «*Yoni* — Врата Рождения» [34] 1979 г., изображающей символ Божественной женской энергии воспроизводства потомства и гештальтом для которой служило рельефное храмовое изображение *Lajja Gauri*[35] («*Lajja* / умеренность, благопристойность»), восходят к концепту Брахмана-*Yoni* Вселенной[36] из текста *Brahma Sutras*, атрибутированного Индийскому философу Бадарайяна (*Badarayana* / ок. 200–145 гг. до н. э.) [61, P. 161–168].

Работа *"Nehushtan"* 1967 г. (№ 13) апеллирует к Первой Книге Царств / 2 *Kings* 18:4 и Книге Чисел / *Numbers* 21:4-9, повествующим о Медном Змее на шесте, воздвигнутом Моисеем по требованию Бога для того, чтобы Израэлиты, видевшие Змея, были защищены от смертоносных укусов свирепых змей, ниспосланных Богом в качестве кары.

В гипотетическом стремлении выразить в пластике парадоксальность понятий предела и границы, В. Евдокимов интегрировал в человеческую психику своих героев не только Разрушителя границ и Великого Инквизитора (в качестве инициатора деструкции подсознания), но и оппозиционную ему «Жертву, в качестве символа высшего бунта духа, что нашло отражение в комбинированном квадриптихе «Трагическая История Доктора Фауста», состоящем из пластических работ *"Heinrich und Gretchen"* 1980 г. (№ 3), «Прекрасная Елена и Фауст» 1982 г. (№ 37), «Падение Эвфориона» 1978 г. (№ 8) и графической работы *"Mephisto"* 2016 г. (№ 54). В работе *"Heinrich und Gretchen"* запечатлена последняя встреча Фауста и Маргариты в темнице, а гештальтом для нее служила первая часть трагедии Гете (*Johann Wolfgang von Goethe* / 1749–1332 гг.) «Фауст» [26, *Der Tragödie erster Teil*], в которой Мефистофель переносит Фауста в тюрьму, где Маргарита, утопившая ребенка от Фауста, ожидает казни. В. Евдокимов гипотетически мог бы визуализировать последний диалог Фауста, тщетно пытающегося удержать ускользающую от него Маргариту:

«Гретхен, Гретхен. Это я!

Следуй за мной. Собери все свое мужество! Следуй за мной.

Только об этом я тебя прошу!»[37] — умоляет Фауст Маргариту, рассудок которой помутился: Маргарита видит его со шпагой, обагренной кровью ее брата Валентина, убитого Фаустом в уличном поединке:

«Боже, что ты наделал! — кричит Маргарита. —

Вложи шпагу в ножны, я прошу тебя об этом»[38].
Фауст настаивает, пытаясь пробиться к ее замутненному сознанию:
«Позволь прошлому быть прошлым, ты убиваешь меня»[39].
Опасаясь, что она не воспринимает его адекватно, Фауст восклицает:
«Если ты чувствуешь, что это я, идем!»[40]
Но Маргарита рассеянно спрашивает его: «Отсюда?»[41]
Он отвечает: «На свободу»[42].
Но Маргарита может думать только о смерти:
«Если снаружи могила, Смерть поджидает, тогда идем!
Отсюда в юдоль вечного покоя, и дальше ни шагу.
Теперь уходи. Генрих, если бы я могла с тобой!»[43]
Фауст кричит ей:
«Ты можешь! Только пожелай! Дверь открыта»[44].
Но Маргарита даже не помышляет о побеге:
«Я не осмеливаюсь, мне не на что надеяться. Чем поможет мне побег?»[45]
Фауст продолжает настаивать: «Я с тобой!»[46]
Однако Маргарита видит своего тонущего ребенка:
«Скорей! Скорей! Спаси своего бедного ребенка.
Он еще барахтается в пруду. Спаси! Спаси!»[47]
Фауст кричит ей: «Приди же в себя! Только один шаг, и ты свободна!»[48]
Но Маргарита отстраняет его:
«Оставь меня! Я не терплю насилия!»[49]
Фауст, в отчаянии: «Светает! Возлюбленная! Возлюбленная!»[50]
Фауст закрывает лицо руками: «Лучше бы мне не рождаться!
Ты должна жить!»[51]
Маргарита отталкивает его и обращается к Богу: «Божий Суд! Я твоя, Отец! Спаси меня! Я передаю себя Тебе!»[52]
Маргарита в ужасе смотрит на Фауста:
«Генрих, ты страшишь меня!»[53]
Мефистофель прерывает их: «Она обречена!»[54]
Но Голос Свыше провозглашает: «Спасена!»[55]

Этот трагический диалог на грани жизни и смерти, мог бы быть воспроизведенным В. Евдокимовым в пластике, позволяя нам не только сопереживать героям, представляя эту сцену в ее динамике, но и слышать надрывное звучание их голосов. В работе «Прекрасная Елена и Фауст» 1982 г. запечатлена сцена из третьего акта второй части трагедии Гете «Фауст» [26, *Der Tragödie zweiter Teil. Akt 3. Szene 42*].

Фауст, обращаясь к Елене, подводит итог их отношений:
«Все желания исполнены: я твой, а ты — моя;
И мы соединены брачными узами.
Разве может быть иначе!»[56]
Но Елена с горечью констатирует:

«Древнейшее слово, к сожалению, оправдывает себя
По отношению ко мне: Союз Счастья и Красоты недолговечен, —
Разорвана жизнь как союз Любви,
Оплакиваемый обоими, и я с болью говорю тебе: «Прощай»
И еще раз бросаюсь в твои объятия;
Персефона,[57] забирай юношу[58] и меня!»[59]

Переплетенные в нижней части торса, но разделенные в верхней, фигуры Елены и Фауста наглядно иллюстрируют ее горькие слова, адресованные Фаусту в момент их прощания: «Увы, Союз Счастья и Красоты столь мимолетен!»

В работе «Падение Эвфориона» 1978 г., завершающей сцену прощания Фауста и Прекрасной Елены, покидающей его ради обители Персефоны, вследствие гибели их сына, Крылатого Эвфориона,[60] низвергнутого молнией Зевса и разбившегося при падении, запечатлен момент пребывания Эвфориона в сфере «между» реальностью и иллюзией исполнения его мечты о достижении небес, в момент удара молнии Зевса, когда глаза Гордеца, ослепленного желанием достичь Недостижимого, открываются за мгновение до трансцендентации.

Графическая работа *"Mephisto"* 2016 г., выполненная одним росчерком пера, очевидно, под впечатлением от «Трагической истории жизни и смерти доктора Фауста» *(The Tragical History of the Life and the Death of Doctor Faustus)* Кристофера Марлоу (*Christopher Marlowe* / 1564–1593 гг.), гипотетически переосмысливает образ Мефистофеля. Мефисто приходит к человеку отнюдь не вследствие желания разрушить его Самость и забрать его душу, но с целью служить ему и оказать содействие в реализации его замыслов и стремлений, которые ему не удалось осуществить собственными силами. Тем самым, Мефистофель является только к тем, кто зовет и готов принять его условия, хотя явление Духа Зла всегда сопровождается объективным предостережением человека о необратимых последствиях выбора подобного пути самоопределения. Поэтому, заключив сделку с человеком, Мефистофель честно служит ему своей магической силой, исполняя все его замыслы и желания до окончания срока действия контракта, и только затем забирает его душу.

Гипотетическое увлечение В. Евдокимова иррационалистической философией, переориентировавшей его на эстетический идеал Сюрреалистического Примитивизма, нашло соответствующее выражение в его пластическом квадриптихе «Тайны Вселенной», объединившем работы «Лестница Универсума» 1978 г. (№ 45), «Освобождение Самости» 1980 г. (№ 30), «Самость по Ту Сторону Жизни» 1985 г. (№ 25) и *"Near Death Experience"* 1995 г. (№ 4).

Работа *"Near Death Experience"* («Жизнь после Смерти») 1995 г., гештальтом для которой могло служить «Восхождение в Небесную Сферу» (*"Ascent into Heaven"* / масло, ореховая панель, 88,8 × 39,9 см / ок. 1482–1490 гг. / *Palazzo Ducale, Venice*) Иеронима ван Акен (*Jheronimus van*

Aken / ок. 1450–1516 гг.) по прозвищу *"Hieronymus Bosch"*, живописца из Брабанта, который представил свое видение Небесного Паломничества (Пути в Небесный Иерусалем) посредством прохождения тоннеля в виде Спирали, сужающейся кверху [32, P. 87–120], переосмысляет Смерть, посредством визуализации стадии постижения освобождаемым из насильственного заключения в аффектированную телесную оболочку духом опыта Жизни после Смерти и устранения Смерти как символа конечного предела существования, [63, P. 420–430]. Смерть, согласно Джону Локку (*John Locke* / 1632–1704 гг.), являет, тем самым свою принципиальную невозможность, как вследствие предустановленности Гармонии, позволяющей Всему Сущему вступать во внетелесные и телесные взаимоотношения, так и по причине иерархической непрерывности Вселенной, наделяющей Все Сущее способностью к перманентному переходу из одной формы существования в другую.

Работа «Лестница Универсума» 1978 г. гипотетически следует концепции Вселенной Готтфрида Вильхельма фон Лейбниц (*Gottfried Wilhelm von Leibniz* / 1646–1716 гг.), демонстрирующей, что экзистенциальной смерти не существует, поскольку само устройство мира не предусматривает места для нее.

Работа «Самость по Ту Сторону Жизни» 1985 г. гипотетически показывает, что во Вселенной ничто не умирает и ничто не рождается, потому что и сама жизнь в качестве идеального мыслеобраза *(das Sinnbild)* предустановлена Высшей Гармонией.

Работа «Освобождение Самости» 1980 г. демонстрирует, что происходящее с человеком в момент, определяемый им самим как смерть, в действительности, является лишь переходом в иную реальность, освобождающим Самость от телесного плена. Представление монады в качестве микротела-зеркала, отражающего в себе макрокосм, и являющегося микроуниверсумом, состоящим из микрозеркал, отражающих в себе ее собственный микрокосм, позволяет зафиксировать местонахождение жизни в сфере «между» двумя актуальными пределами, или точками свертывания бесконечно малого, с одной стороны, и развертывания в бесконечно большое (в качестве символа трансформации одного в другое на непрерывной Лестнице Универсума), с другой.

Восприятие вне тела (состояние того, что определяется как смерть, непостижимая, по сути, поскольку переживающие ее сконцентрированы внутри состояния, а не за его пределами), не утрачиваемое человеком с физическим распадом телесной оболочки, показывает, что между двумя точками, отмеченными на линии «Жизнь — Смерть», нет состояния, определяемого как смерть, а потому Смерть исключается как причина (разрыв), неправомерно допускающая скачки в процессе перехода из одного состояния в другое. Поэтому отношение Сюрреалистов к проблеме смерти с позиций стихийного насилия над другими с целью извлечения их из состояния спячки, привела

В. Евдокимова к отрицанию насилия как символа очищения человечества от скверны прогнившей социумной морали, провозглашенное Андрэ Бретоном (*André Robert Breton* / 1986–1966 гг.) [15, P. 21–23, 40–44], убедительно опровергается работами В. Евдокимова.

Пластическая работа *"Deus Ex Machina"* 2010 г. (№ 19), гипотетически носящая провиденческий характер, продемонстрировала абстрагирование духа и утрату плотью присущей ей роли посредника между полюсами телесного и духовного в технотронном мире. Возведение идеала технотронного (цифрового // *Homo Digitalis*) человека к идеям Афинского философа Платона (*Πλάτων* / 428 / 427–348 / 347 гг. до н. э.) о первичности мира абстрактных сущностей и влиянии их пространственных форм на вещи, с одной стороны, и к идеям Жюльена Оффрэ де Ламетри (*Julien Offray de Lamettrie* / 1708–1751 гг.) и Поля Генриха Дитриха фон Хольбах (*Paul Heinrich Dietrich von Holbach* / 1709–1751 гг.) о техницистской природе Универсума и человека, с другой, позволило не только выявить скрытую от наблюдателя рациональную природу тела-объекта с целью его разложения на составляющие, но и синтезировать элементы конструкции тела-объекта в выразительной материальной модели, рассматриваемой в качестве синтетической конструкции тела.

"Deus Ex Machina"[61] стала одним из первых художественных предостережений человечества об опасности выбора пути перехода к глобальной цифровой трансформации со всеми, присущими ей, необратимыми для человеческой природы последствиями. В. Евдокимов гипотетически раскрыл пластическими средствами сущностную природу цифровой трансформации, ставшей для неудовлетворенных ориентацией на утилитарные идеалы членов сообщества, стремящихся к обретению идеального цифрового пространства (дополняющего и обогащающего социальную реальность, не отвечающую их потребностям), своего рода *"Θεος από μηχανή"*. Причем, эта *"Deus Ex Machina"* предоставляла им неограниченные (почти Божественные) права на присвоение другого имени, других профессионально-личностных качеств, другой памяти и другой Самости. Предвидение того, что этап цифровой революции будет ознаменован поглощением естественной среды (представленной в работе фрагментами патинированной бронзы) цифровым пространством (представленным фрагментами полированной бронзы), предупреждает членов сообщества о том, что подобное освобождение технических средств от обусловленности человеческой ментальной активностью положит начало отсчету времени для тотальной замены биологических носителей производными синтеза генной инженерии и робототехники.

4. Модификация и синтез этических и эстетических идеалов в пластическом и графическом искусстве В. Евдокимова

Модифицированный В. Евдокимовым эстетический идеал *Art Nouveau* базировался на воспроизведении тела-образа в качестве нематериального,

непреходящего бытия с растворением чувственного мира в сверхчувственной реальности Универсума; на синтезе идеационального и чувственного стилей художественного мышления; на синтезе телесных канонов с учетом специфической природы каждого из них и отказе от ориентации на тело-канон в качестве всеобщей исторической нормы, с одной стороны, и культурно исторического опыта познания стигматизированного человеческого тела в качестве идеальной телесной нормы, с другой.

Первые графические работы В. Евдокимова, отличавшиеся почти полным отсутствием тоновой прорисовки, замененной пластикой линии, служили интерпретацией явлений чувственно-воспринимаемого мира, выражением его эмоционального отношения к сущности изображаемых им объектов.

Производным художественных поисков скульптора, в своем стремлении довести до кульминации неконвенциональные аспекты бытия намеренно акцентировавшего внимание на синтетичной иллюзорности реального мира, стало гипотетическое увлечение интуитивизмом Французского философа Анри Бергсона (*Henri-Louis Bergson* / 1859–1941 гг.), очевидно, не только нацелившего художника на трактовку человеческого бытия в качестве непрерывного потока сменяющихся ощущений, эмоций и желаний, но и научившего различать две сосуществующие способности сознания креативной личности: созерцательную (интуитивную), погружающую художника в глубины его подсознания, и активную (интеллектуальную), с ее направленностью во внешний мир.

Подобно Французскому поэту-Сюрреалисту Луи Арагону (*Louis Aragon* / 1897–1982 гг.), рано познавшему чувственность во всех ее умозрительных проявлениях, В. Евдокимов пришел к пониманию любви как к феномену бытия, сущность которого раскрывается в той сфере, где возможны метаморфозы. Тем самым, Эрос стал одним из главных аспектов творчества художника, чьи творения обнаруживали его способность к рафинированным переживаниям, мужество перед агрессией социумной массы и мучительный процесс переживания постигаемого им Эроса. Так уже в ранних графических работах В. Евдокимова прослеживается выстраданная им трансформация Эроса Прекрасного в Эрос Зачатия в Прекрасном во Имя Рождения Идеи для Вечности, предполагающая стремление Креативного Художника к слиянию с Прекрасным с целью генерации выразительных умозрительных моделей и их реализации. И чтобы отделить этот мистический акт слияния от функции деторождения, художник провозглашает своим творчеством беременность души Красотой в Духе, разрешающуюся рождением выразительных умозрительных и материальных моделей на высшей стадии Эроса Творчества *"Τέλος των ερωτικών"*.

Осмысление роли трансгрессии[62] в сфере эротики в производных творчества таких замечательных Французских скульпторов *Art Nouveau*, как Жан-Жозеф Эсперсьё (*Jean-Joseph Espercieux* / 1757–1840гг.), Жан-Жак Прадье (*Jean-Jacque Pradier* / 1790–1852 гг.), Франсуа Жоффруа (*François Jouffroy* /

1806–1882гг.) и Поль Дюбуа (*Paul Dubois* / 1829–1905гг.), помогло В. Евдокимову сформировать концепцию сознательного порога сексуальности, а стремление Французских скульпторов к освобождению сферы сексуального и достижению ее предела в своем сознании с целью обнаружения разрыва между социумным и природным существованием позволило переосмыслить проблему взаимопереходов между полюсами Истинного и Реального.

В своем сознательном протесте против профессионально-эктипических производных творческой ментальной активности, В. Евдокимов, очевидно, апеллировал к постулатам Зигмунда Фрейда (*Sigismund Schlomo Freud* / 1856–1939 гг.), Австрийского невролога, основоположника психоанализа, и Карла Густава Юнга (*Carl Gustav Jung* / 1875–1961 гг.), Швейцарского психоаналитика, о прорыве подсознания в сопряженные миры во имя творчества вне пространственно-временных границ. Шагом новизны В. Евдокимова стала дуальная выразительная умозрительная модель, один полюс которой занимала чувственно-воспринимаемая действительность, а другой — навязчивая идея, некая точка духа, в которой жизнь, смерть, видимая реальность, фантазия, прошлое, будущее, духовное, телесное утрачивали присущие им противоречия. Демонстрируя, однако, в своих работах субъективное восприятие подобных противоречий, В. Евдокимов обнажал, тем самым, пульсирующий в нем самом болевой нерв.

Пластический триптих *"Τυραννοκτονόι"*, объединяющий работы «Посвящение Антенору: Автопортрет в позе Аристогитона» 1976 г. (№ 1), «Смерть Армодия» 2018 г. (№ 15) и «Смерть Леаэны» 2008 г. (№ 22), служит гипотетическим посвящением В. Евдокимова идеалам Демократической Свободы. Гештальтом для работы «Посвящение Антенору:[63] Автопортрет в позе Аристогитона» 1976 г. могла служить знаменитая «Маска Аполлона» («*Masque d'Apollon* / 1898–1909 гг. / бронза, 35,9 × 17 × 20 см / *Musée de la Ville de Paris, Inv. MB br. 303*) Французского скульптора *Art Nouveau*, Антуана Бурделя (*Antoine Bordelle* / 1861–1923 гг.), стилизованная в манере Раннего Классического Стиля (*"Severe style"* / 490–450 гг. до н. э.). Ключом к декодированию художественного образа является принцип зеркального отражения, согласно которому скрытый культурный смысл, заложенный В. Евдокимовым в его выразительной умозрительной модели, манифестирует себя только в случае расположения скульптуры перед зеркальной поверхностью, в которой считывается подлинная природа выразительной материальной модели, и если при обычном рассмотрении работы мы видим, что художник подменил вытянутую левую руку Аристогитона со сжатым кулаком[64] правой рукой, то отражение выразительной материальной модели в пространстве Зазеркалья покажет нам его искомую левую руку. Более того, концептуальные истоки работы восходят к теории управленческого бикамеризма *(Governmental Bicamerism)*, сформулированной в 1976 г. Американским психологом Джулианом Джэйнсом (*Julian Jaynes* / 1920–1997 г.) и базировавшейся на концепции односторонней оперативности головного мозга [57, P. 118–121].

Провиденческий дар[65] В. Евдокимова позволил ему в том же, 1976 г. предвосхитить теорию Джэйнса[66] своей уникальной пластической работой, в которой скульптор, независимо от Американского психолога и, возможно, интуитивно, художественными средствами визуализировал модель внедрения идеи направляющей воли Богов в правое, недоминантное полушарие головного мозга субъекта сознания, постулированную древнегреческим философом-стоиком Клеанфом из Ассиоса *(Κλεανθης ὁ Ἄσσιος)* / ок. 330–230 гг. до н. э.) [19, II, P. 245–246]. Так, визуальной демонстрацией открытости правого полушария скульптурного изображения В. Евдокимов интуитивно показывает состояние ментальности, в котором производные эмпирического опыта и памяти, сфокусированные в правом полушарии, передаются в левое в виде слуховых галлюцинаций *(ακουστικες ψευδαισθησεις)* посредством *"corpus callosum"*[67] и *"callosal commissura"*[68].

В работе «Смерть Армодия»[69] 2018 г. В. Евдокимов решает сложнейшую задачу: запечатлеть акт падения тела умирающего, — достигаемую посредством пластической визуализации движения тела в кульминационный момент трансцендентации. Гештальтом для работы могла бы служить скульптурная работа «*L'Homme qui tombe* / Падающий Человек» 1882 г. (Бронза, 58,8 × 39,9 × 31,2 см / *Museo Soumaya, Mexico City*) Огюста Родэна (*François Auguste René Rodin* / 1840–1917 гг.). Развивая идею Французского скульптора о способности фигуры в пластике преодолеть закон гравитации в состоянии трансцендентации [21, P. 248], В. Евдокимов отвечает Родэну трехмерным изображением закручивающейся обнаженной мужской *"figura serpentinata"* (Армодия) посредством обращения к инновационному для искусства Ренессанса Маннеристскому приему *"serpentinata"*[70].

Гештальтом для работы «Смерть Леаэны» 2008 г. могла бы служить гравюра Ханса Хольбейна Младшего (*Hans Holbein der Jüngere* / 1497–1543 гг.) «Леаэна перед Судьями» («*Leaina Before the Judges* / ок. 1517–1518 гг.), в которой изображалось, как судьи тщетно пытаются сломить мужество Афинской гетеры Леаэны,[71] поставив ее на колени, с тем чтобы вырвать из нее пыткой имена заговорщиков. Опасаясь, что пытка может сломить ее волю и ей придется открыть известные ей имена, Леаэна откусила себе язык и умерла на глазах у судей. Работа запечатлевает момент, когда Леаэна, прикрыв глаза, чтобы не видеть своих мучителей, поставивших ее на колени, откусывает себе язык и умирает. Тем самым, в пластике визуализируется кульминационный миг, приводящий к трагической развязке, посредством демонстрации внутреннего напряжения, поддерживающего готовый надломиться хрупкий женский торс с бессильно повисшими тонкими руками и уже безжизненно опустившейся грудью. Оригинальной инновацией художника служит визуализация оторванности Леаэны от мира, ее ухода от социумной реальности, посредством расположения ее бронзовых ног от колена над уровнем гранитного постамента.

Триптих гипотетически воскрешает трагическую историю гибели Афинских аристократов-Тираноубийц, Аристогитона (*Ἀριστογείτων Τυραννοκτονός* /

ум. 514 г. до н. э.) и его молодого возлюбленного Армодия (*Ἁρμόδιος Τυραννοκτονός* / ум. 514 г. до н. э.), а также интимной подруги Аристогитона, Афинской гетеры Леаэны (*Λέαινα* / львица / ум. 514 г. до н. э.), рассказанную Афинским историком Фукидидом (*Θουκυδίδης* / ок. 460–400 гг. до н. э.) в его *"Ιστορίαι"* («История Пелопоннеской Войны / 431–404 гг до н. э). В 514 г. до н. э., Аристогитон и Армодий, пара Афинских аристократов в статусе *"Ἐραστής και Ἐρώμενος"*[72] ориентированных на идеал Демократической Свободы, вознамерились восстановить Афинскую Демократию, свергнув тиранию сыновей Писистрата Афинского (*Πεισίστρατος ὁ Ἀθῆναιος* / пр. 561–527 гг. до н. э.), Гиппия (*Ἱππίας* / пр. 527–514 гг. до н. э.) и Гиппарха (*Ιππαρχος* / пр. 527–514 гг. до н. э.). Гиппарх был заколот Аристогитоном у подножия Акрополя во время торжественного шествия в честь Афины *(Παναθήναια)*, Армодий был убит телохранителями Гиппарха, а Аристогитона схватили при попытке унести тело Армодия для погребения. Доставленный на допрос к Гиппию, Аристогитон был подвергнут пытке и убит Гиппием, намеренно оскорбленным им. Леаэна, состоявшая в интимной связи с Аристогитоном, была арестована и подвергнута пытке. Опасаясь не выдержать боли и выдать имена заговорщиков (ее клиентов и друзей), Леаэна откусила свой язык и умерла, захлебнувшись кровью, на виду у Гиппия, судей и палача [12, *Liber XIII*, 589–599].

Гипотетический интерес В. Евдокимова к работам Французских скульпторов, ориентированных на эстетический идеал Неоклассицизма, проявился уже в его первом рисунке обнаженной женской модели, которой мы дали название «Прекрасная Елена, оплакивающая смерть Эвфориона» 1985 г. (№ 59). Рисунок манифестировал протуберанец мощной креативной энергии, которая должна была воспламенить производные выразительного умозрительного и материального моделирования В. Евдокимова, но, к сожалению, безвозвратно угасла в бесконечных лабиринтах его подсознания. Однако, в этом замечательном рисунке мы могли бы уловить тени Орфея, тоскующего по красоте утраченной им Эвридики; Пигмалиона, жаждущего вдохнуть жизнь в свое творение; и даже Фауста, в ослеплении страстью принимающего преходящий облик Маргариты за нетленные черты образа Прекрасной Елены. В этой маленькой и, как могло бы показаться неопытному или поверхностному наблюдателю, незначительной графической работе просматривается весь спектр синтеза элементов, которые мы могли наблюдать в работах Французских скульпторов: в «Кассандре, ищущей убежища у подножия алтаря / *Cassandra refugiée au pied de l'autel*» 1841 г. Жан-Жака Прадье (*Jean-Jacque Pradier* / 1790–1852 гг.); в «Покинутой Ариадне / *Ariane abandonée*» 1903 г. Франсуа Жоффруа (*François Jouffroy* / 1806–1882 гг.); в «Рождающейся Еве / *Eve Naissante*» 1874 г. Поля Дюбуа (*Paul Dubois* / 1829–1905 гг.); в «Данаиде / *La Danaide*» 1890 г. Огюста Родэна (*François Auguste René Rodin* / 1840–1917 гг.; в «Леде и Лебеде / *Leda et le cygne*» 1891 г. Жюля Дэбуа (*Jules Desbois* / 1851–1935 гг.); в «Раненой Ласточке / *Hirondelle blessée*» 1898 г. Альфреда Буше (*Alfred Boucher* / 1850–1934 гг.); в «Поэте и Сирене / *Le poète et*

la Syrène» 1903 г. Эмманюэля Анно (*Emmanuel Hannaux* / 1855–1934 гг.) и в «Леде / *Leda*» 1900 г. Аристида Майолля (*Aristide Maillol* / 1864–1944 гг.).

Рисунок В. Евдокимова гипотетически запечатлел последний трагический момент, венчаемый прощальными словами Прекрасной Елены: «Красота и Счастье недолго пребывают вместе». Лицо Елены скрыто, и нашему взору явлены только утонченный абрис ее надломленной как цветок *"figura serpentinata"*, ее лебединая шея, ее тонкие руки с длинными пальцами, ее миниатюрные ступни и изящно очерченные щиколотки. Однако лица ее не видно, поскольку художник задает себе все тот же вечный вопрос, некогда поставленный Английским драматургом Кристофером Марлоу (*Christopher Marlowe* / 1564–1593 гг.) в его знаменитой *"The Tragical History of the Life and the Death of Doctor Faustus"* («Трагическая история жизни и Смерти Доктора Фауста» / 1592 г.): «*Was this face that launched a thousand ships? And burnt the topless towers of Ilium?* / А было ли это лицо, ради которого тысяча триер была спущена на воду? И сожжены высокие башни Илиона?»[73] [41, P. 160].

Прекрасная Елена *(Ἑλενη η Ὁμορφη)*, признанная самой красивой из смертных женщин на земле, была дочерью Зевса и Леды, женой царя Микенской Спарты Менелая (*Μενέλᾱος* / Гнев Человеческий) и матерью Гермионы *(Ερμιόνη)* и Никострата *(Νικόστρατος)*. Обещанная Парису *(Πάρις)* Афродитой в награду за решение спора о прекраснейшей из Богинь в ее пользу, Елена Спартанская была похищена из Спарты и увезена Парисом в Трою, что послужило причиной десятилетней Троянской войны и сожжения Трои Греками.

Связанные клятвой, данной отцу Елены, царю Тиндарею, всеми претендентами на ее руку, вне зависимости от того, кому из них она достанется в жены, Цари и Принцы городов-полисов материковой и островной Греции были вынуждены принять участие в Троянском Походе. Высадившись на Малоазийском побережье под стенами Трои, Греки направили делегацию во главе с Одиссеем и Менелаем к царю Трои Приаму с требованием вернуть Елену *(Ἑλενη Απαιτησις)*. Однако Приам ответил высокомерным и оскорбительным отказом. Тогда Греки начали осаду Трои. Убедившись в ходе боевых действий в малодушии Париса, Елена обратила внимание на его брата, Принца Гектора, и он ответил ей взаимностью. Однако вскоре Гектор *(Ἕκτωρ)* был убит Ахиллесом *(Ἀχιλλεύς)* в одиночном поединке, а затем смертоносной стрелой Филоктета *(Φιλοκτήτης)*, Мелибейского Принца из Фессалии, был убит и Парис, после чего Елена была предложена в жены оставшимся в живых сыновьям Приама, Принцам Елению *(Ελένος Σκαμάνδριος)* / Елений Благородный), мудрому прорицателю, брату-близнецу пророчицы Кассандры, и Деифобу *(Δηΐφοβος)*. Елений, однако, отказался от Елены в пользу Деифоба, поскольку был возлюбленным Аполлона. Деифоб, взявший Елену в качестве трофея, обращался с ней не лучше, чем с любой рабыней во дворце, заставив ее желать не только его смерти, но и скорейшего падения Трои как первопричины трагедии. Победу Грекам принесла хитроумная уловка Одиссея в виде деревянного коня, в чреве которого скрывались вооруженные греки

и которого, ошибочно приняв его за дар Ахейцев Посейдону перед отплытием из Трои, Троянцы втащили в город. В ту же ночь Троя пала, и Елена указала Менелаю путь в спальню, где скрывался ненавистный ей Деифоб [66, VI, 494–547].

Эта графическая работа образует комбинированный триптих «Троянский Треугольник» с графической работой «Леда» 1982 г. (№ 57) и пластической работой «Умирающий Парис» 1988 г. (№ 43), воскрешая истории рождения Елены и Париса. Гештальтом для графической работы «Леда» 1982 г. могла бы служить копия Флорентийского Маннериста Джиованни Баттиста ди Джакопо (*Giovanni Battista di Jacopo* / 1495–1540 гг.), по прозвищу «*Rosso Fiorentino* / Рыжий Флорентиец» с утраченной инновационной живописной работы «Леда и Лебедь / *Leda and the Swan* [74] 1530 г. (темпера, холст, 105 × 141 см / *The National Gallery, London*), ориентированной на эстетический идеал Маннеризма, кисти Микеланджело Буонарроти (*Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni* / 1475–1564 гг.).

В этой графической работе,[75] ориентированной на возрождение преданного забвению инновационного для искусства Ренессанса Маннеристского стиля, который позволял художнику визуализировать скрытый энергетический потенциал модели, динамику ее внутреннего напряжения, телесную привлекательность и страстность порывов, В. Евдокимов вписывает обнаженную *"figura serpentinata"* Леды (спиной к зрителю) в нижнюю полусферу большого яйца в художественном пространстве, разделенном по диагонали контурной фиксацией (справа налево) левого плеча и левого колена полулежащей Леды на два равных треугольника.

Леда *(Λήδα)*, Аэтолийская принцесса, дочь царя Плеронийцев в Аэтолии Фестия *(Θέστιος)* и Левкиппы (Λευκίππη), была женой царя Спарты Тиндарея *(Τυνδάρεος)*. Зевс, восхищенный однажды явленной ему красотой обнаженной купающейся Леды, воспылал к ней страстью и, упав к ней в руки в обличьи лебедя, преследуемого орлом, соблазнил ее. Их соединение произошло в ту же ночь, когда и ее муж Тиндарей возлег с ней. В результате *"Heteropaternal superfecundation"*[76] Леда снесла два яйца. Из одного вылупились сестры-близнецы Елена *(Ἑλένη)*, порожденная сперматозоидом Зевса, и Клитемнестра *(Κλυταιμνήστρα)*, порожденная сперматозоидом Тиндарея, а из другого — близнецы-братья Полидевк *(Πολυδεύκης)*, порожденный сперматозоидом Тиндарея, и Кастор *(Κάστωρ)*, порожденный сперматозоидом Зевса, известные как Диоскуры *(Διόσκουροι)*.

Гештальтом для пластической работы «Умирающий Парис» 1988 г. мог бы служить ориентированный на эстетический идеал Неоклассицизма мраморный образ «Ахиллеса в Гневе» (*"Achilles Driven by Rage"* / 1864–1866 гг.) Датского скульптора Хермана Вильхельма Биссена (*Herman Wilhelm Bissen* / 1793–1868 гг.). Предсмертная агония Париса визуализирована пластическим изображением его обнаженной бронзовой *"figura serpentinata"*, делящей предполагаемое художественное пространство по диагонали контурной фиксацией

(слева направо) левого плеча и левого колена Париса на два равных треугольника. Тем самым, в работе запечатлен момент, когда Париса, раненного смертоносной стрелой Филоктета, доставили на гору Ида, где жила брошенная им десять лет назад ради Елены, Горная нимфа Оэнонэ (*Οἰνώνη* / Опьяняющая). В ответ на мольбу Париса об исцелении, Оэнонэ, пожав плечами, саркастично заявила, что она весьма сожалеет о том, что в оставшиеся мгновения его ускользающей жизни он не успеет почтить своим вниманием постель Елены [56, *Liber X, ΛΟΓΟΣ I, P.* 492–532].

Как рассказывает Гомер (*Ὅμηρος* / акт. 750 г. до н. э.), перед рождением Париса *(Πάρις)*, известного под именем Александр *(Ἀλέξανδρος)*, сына Царя Трои, Приама *(Πρίαμος)* и Гекубы *(Ἑκάβη)*, его мать, Гекуба, увидела во сне, будто из ее разверзнувшегося чрева появился не младенец, а горящий факел. Сон был истолкован провидцем Эзакием *(Αἴσακος)* как предсказание о гибели Трои, в связи с чем Приам принял решение об умерщвлении младенца, вскоре появившегося на свет. Царь приказал дворцовому пастуху Агелаю *(Ἀγέλαος)* унести ребенка на гору Ида и там убить. Однако Агелай не решился умертвить невинное дитя и предоставил его воле Богов. Ребенка вскормила медведица, и когда Агелай пришел посмотреть, что стало с младенцем, он, к своему удивлению, обнаружил, что ребенок жив и здоров. Тогда, решив, что Боги сделали свой выбор, Агелай взял ребенка и отдал своей жене, назвав его Парисом. Приаму же, в качестве свидетельства смерти принца, он принес отрезанный язык собаки. Александр, названный Парисом, возмужал и увлекся горной нимфой Оэнонэ *(Οἰνώνη)*, целительницей и пророчицей, жившей, как и он, на живописных склонах Горы Ида во Фригии. Вскоре красивый пастух был вовлечен в спор Богинь Геры, Афины и Афродиты о золотом яблоке (*Μῆλον τῆς Ἔριδος* / Яблоко Раздора), подкинутом Богиней Раздора Эрис (*Ἔρις* / Вражда), на котором было написано «*Τῇ καλλίστῃ* / Самой Красивой». Присуждение приза Афродите *(Ἀφροδίτη)*, пообещавшей юноше самую красивую из смертных женщин, Прекрасную Елену *(Ἑλενη η Ὁμορφη)* Спартанскую (но не упомянувшей, при этом, что она уже была замужем за Царем Спарты Менелаем), повлекло за собой похищение Елены из Спарты и десятилетнюю Троянскую Войну, в которой полегли лучшие герои обеих воюющих сторон. Так, вскоре после убийства Принца Гектора, брата Париса, в поединке с Ахиллесом, Парис был ранен стрелой Филоктета. В предчувствии близкой смерти, Парис велел доставить себя на гору Ида в надежде, что брошенная им ради Елены десять лет назад Оэнонэ исцелит его рану, но Оэнонэ с сарказмом высмеяла его иллюзии на ее благосклонность, заявив, что она сожалеет только о том, что оставшиеся мгновения ему придется провести не в постели Елены.

Гештальтом для графической работы «Геро» 1990 г. (№ 62) могла бы служить живописная работа «Геро и Леандер / *Ἠρώ και Λέανδρος* (масло, холст, 95,9 × 127 см / *The Yale University Gallery*) Сэра Петера Пауля Рубенса (*Sir Peter Paul Rubens* / 1577–1640 гг.), в которой изображен кульминационный

момент гибели Леандра в волнах бушующего Геллеспонта и Геро, бросающейся с башни в море, с тем чтобы после смерти соединиться с возлюбленным. В. Евдокимов использовал в своей работе прием *"S-Curve"* Афинского скульптора Праксителя (*Πραξιτέλης ὁ Ἀθῆναιος* / акт. 364 г. до н. э.) и Маннеристский прием *"figura serpentinata"*, позволившие ему представить обнаженную женскую фигуру в динамике закручивающейся спирали в процессе падения.

Геро *(Ἠρώ)*, жрица Афродиты из Сестоса *(Σηστός)* во Фракии на берегу Геллеспонта (*Ἑλλήσποντος* / Море Геллы), и Леандер *(Λέανδρος)* юноша из Абидоса *(Ἄβῡδος)* в Мидии на противоположном берегу, страстно влюбленный в нее, каждую ночь встречались в ее башне в Сестосе, ради чего отважный Леандр дважды вплавь пересекал Геллеспонт. Каждую ночь Геро зажигала огонь на башне, указывавший Леандру путь в ночной тьме. Их тайная любовь продолжалась в течение жаркого лета, но с наступлением зимних штормов пролив стал непригоден для плавания. Леандр, которого страшила столь долгая разлука до следующего лета, решил встретиться с возлюбленной в последний раз. Однако буря загасила огонь, зажженный Геро на башне и служивший Леандру маяком, и Леандр утонул. Когда на утро Геро увидела в прибрежных волнах его бездыханное тело, она бросилась с башни, чтобы разделить с ним его смерть. В. Евдокимов гипотетически запечатлел эффект трагической динамики падающего обнаженного тела Геро, за мгновение до трансцендентации.

Гештальтом для пластической работы «Гипермнестра, дочь Даная: Посвящение Огюсту Родэну» 1995 г. (№ 47), служившей данью эстетическому идеалу Импрессионизма, могла бы служить мраморная скульптура Огюста Родэна «Данаида / *La Danaide*» 1890 г.

История о Гипермнестре *(Ὑπερμνήστρα)*, Либийской принцессе, дочери Царя Либии Даная *(Δαναός)* и Элефантис[77] *(Ἐλεφαντίδος)* была рассказана Аполлодором Афинским (*Ἀπολλόδωρος ὁ Ἀθῆναιος* / ок. 180–120 гг. до н. э.) во второй книге «Хроники / *Χρονικά*»[78] *(Liber II, XV)*.

Отец Гипермнестры, Царь Данай, волей Богов имел соперника в лице брата-близнеца Египта *(Αἴγυπτος)*, который потребовал выдать пятьдесят дочерей Даная замуж за его сыновей. Однако Данай, не желавший подобного союза, но не осмелившийся возражать брату, вышедшему из материнского лона первым, дал согласие, назначив день свадьбы. Когда Египт с сыновьями прибыли за Данаидами, Данай приказал дочерям заколоть мужей в их первую брачную ночь. Сорок девять сестер Гипермнестры выполнили приказ отца, заколов мужей после того, как те лишили их девственности, и только Гипермнестра нарушила приказ Даная, сохранив жизнь своему мужу Линсею / *Λυγκεύς* / с зоркими очами) в благодарность за его отказ от консуммации, с тем чтобы она могла оставаться девственницей. Узнав об этом, разгневанный Данай изгнал дочь и ее мужа из своих владений. Но вмешавшаяся Афродита Арейя[79] помогла Линсею отомстить за смерть братьев и, убив Даная, занять его трон. Сын Гипермнестры и Линсея,

Абас *(Ἄβας)*, стал основоположником династии Данаидов. В. Евдокимов запечатлел момент скорби Гипермнестры по чудовищному истреблению сыновей Египта, братьев ее мужа, Линсея, ее сестрами и отчаяния, в которое ее ввергло решение Царя Даная изгнать ее.

Гештальтом для графической работы «Смерть Гесперіды Астеропы» 1992 (№ 60) могла бы служить работа Французского художника Жюля-Эли Дэлонэ (*Jules-Élie Delaunay* / 1828–1891 гг.) «*La Nymphe Hespérie pleurée par Esacus* / Нимфа Эсперия, оплакиваемая Эзакием» 1859 г., восходящая к *"Μεταμορφωσεις"* («Метаморфозы» / VIII в.) Публия Назона Овидия (*Publius Ovidius Naso* / 43 г. до н. э. – 18 г. н. э.) [54, *Liber XI*, 771–776]. Овидий рассказывает, что Эзакий *(Αισακος)*, незаконнорожденный сын Царя Приама от нимфы Алексироэ, страстно влюбленный в Гесперіду Астеропу (*Αστερόπη* / молния), домогался ее любви, повсеместно преследуя ее. Однажды, убегая от Эзакия, Астеропа неосторожно наступила на ядовитую змею, укусившую ее в щиколотку, и она умерла. Эзакий, не мысливший жизни без Астеропы, бросился со скалы в море, но не утонул, а был превращен Фетидой *(Θετις)* в баклана.

Обнаженная лежащая фигура нимфы (спиной к зрителю) делит художественное пространство по диагонали, которой служит линия позвоночника фигуры (справа налево) на два равных треугольника. В. Евдокимов также заимствует излюбленный прием Жюля Дэлонэ, вписывая *"les fesses et les hanches"* (ягодицы и бедра) модели в сферу, центром которой является «son anus / ее анус» и которая делит *"figura serpentinata" "à la manière de Jules Delaunay"* (в манере Жюля Дэлонэ) на три части, моделируя, тем самым, две виртуозных *"S-Curves"*.

Графическая работа «Дидона на Погребальном костре» 2000 г. (№ 61) исполненная В. Евдокимовым на одном дыхании, запечатлевает момент, когда взошедшая на ложе, которое она делила с Энеем и которому суждено было сгореть вместе с ней на погребальном костре, Дидона обращается с последними словами к покинувшему ее по воле Богов возлюбленному Энею, паруса триеры которого еще отчетливо видны на горизонте. Эти прощальные слова Дидоны, в виде предсмертного стона исторгнутые из ее груди, несутся вслед Триере Энея, достигая его слуха: «*Accipe, Dardanide, moriturae carmen Elissae; quae legis, a nobis ultima verba legis* / Дарданаец, прими эту Песнь умирающей Элиссы: то, что ты слышишь, ее последние слова, адресованные тебе». [53, *Epistula* VII].

Гипотетически переданное В. Евдокимовым в рисунке полуобнаженной *"figura serpentinata"* отчаяние Дидоны, ее хрупкие, безвольно опущенные руки с длинными тонкими пальцами, ее склоненная голова, ее зовущая тоскующая грудь, которую больше некому ласкать, — все проникнуто трагическими звуками ее глубокого голоса, навсегда отрекающегося от любви.

Гештальтом для этой работы могло бы служить глубоко экспрессивное мраморное изображение Дидоны, вонзающей клинок в свой живот,[80]

1632 г. Французского скульптора Кристофа Коше (*Christoph Cochet* / 1606–1634 гг.), известного под именем Коссетти *(Coscetti / Coscietti)*.

Трагическую историю Дидоны (*Διδώ* / Возлюбленная), известной также под именем *"Ελισσα"* (Элисса), основательницы и первой правительницы Нового Финикийского города-полиса Карфаген (*Καρχηδων* / Новый Град, Новый Тир / *Τυρος*), и Троянского героя Энея[81] *(Αινειας)*, сына Троянского Принца Анхиза *(Ανχισής)* и Афродиты, поведал Латинский эпический поэт Публий Марон Виргилий (*Publius Vergilius Maro* / 70–19 гг. до н. э.) в эпической поэме *"Aeneis"* (Энеида / 29–19 гг. до н. э.). Дидона (Элисса), Тирская Принцесса, дочь Царя Тира Маттана I (*Mattan* I / пр. 840–832 гг. до н. э.), и сестра Принца Пигмалиона *(Πυγμαλιων)*, известного под именем *"Ρυμαγγατον"* / То, что дано / пр. 831–785 гг. до н. э.), была выдана за Асербаса, Верховного Тирского Жреца Геркулеса. Пигмалион, взошедший на трон после смерти отца, вознамерился присоединить к казне сокровища Храма Геркулеса и с этой целью приказал убить жреца. Полагая, что Элиссе известно местонахождение сокровищ, Пигмалион «пригласил» сестру вместе с сокровищами в свой дворец якобы под предлогом обеспечения их сохранности, и даже отправил за ней эскорт в виде личной гвардии. Элисса, мгновенно разгадавшая коварный замысел брата, передала, что отправится в Тир не по суше, как предлагалось, а морем. Погрузив на корабль мешки с храмовым золотом, Элисса отбыла в Тир со своей свитой и эскортом Пигмалиона. В море, однако, разыгралась буря, и Элисса велела бросать мешки с золотом (предусмотрительно наполненные песком и камнями) в море, чтобы умилостивить Посейдона. После того как большая часть мешков покинула триеру, буря утихла, но царский эскорт был поставлен перед сложной дилеммой: возвращаться к Пигмалиону без золота и, возможно, лишиться головы, или последовать за Принцессой Элиссой в поисках новой земли. Красота и красноречие Принцессы облегчили выбор, и воины принесли ей клятву верности. Путешественники сделали остановку на Кипре, где к ним присоединились Жрец Юпитера и восемьдесят храмовых проституток, ставших спутницами воинов Элиссы. Высадившись на побережье Северной Африки, Элисса хитростью выманила прибрежный холм у Берберского царя Иарбаса *(Jarbas)* Гетулийского *(Gaetulian)*, сына Юпитера Аммона и похищенной им Гарамантийской нимфы. Элисса сказала Иарбасу, что ей будет достаточно клочка земли размером с воловью шкуру. Сделка была заключена, и Элисса, разрезав воловью шкуру на тонкие ремешки, сшила их и окружила ими прибрежный живописный холм, на котором она заложила новый Тир, назвав его Карфагеном. Когда Эней, выброшенный, как некогда и она сама, к берегам Северной Африки, был радушно принят в Карфагене как Герой Трои, он стал защитником Карфагена от притязаний Царя Иарбаса. Раздосадованный появлением соперника, Иарбас обратился к отцу с просьбой устранить Энея с дороги. Юпитер послал к Энею Меркурия с известием, что для него обето-

вана Италийская земля, и он должен незамедлительно отплыть к Италийским берегам той же ночью. И поскольку веления Богов не обсуждаются, Эней сообщил Элиссе о предстоящей разлуке. После отбытия флота Энея жизнь показалась Элиссе невыносимой. Иарбас угрожал войной Карфагену, в случае ее отказа принять его предложение. Когда ее советники, которые вели переговоры с Иарбасом, спросили Элиссу, как бы она отнеслась к тому, если бы кто-то из ее подданных отказался бы принести себя в жертву ради свободы и процветания Карфагена, она ответила, что этот подданный заслуживал бы наказания как изменник, чем собственноручно подписала себе приговор. Поняв, что остался только один выход, Элисса велела возвести погребальный костер, якобы для того, чтобы перед вступлением в новый брак совершить обряд прощания с первым мужем Асербасом, а также избавиться от всего, что связывало ее с Энеем. Когда Элиссе доложили, что флот Энея покинул гавань Карфагена, она предала проклятию Энея и Троянцев, провозгласив, тем самым, вечную вражду между потомками Энея и Карфагеном, предрекая Пунические Войны (264–146 гг. до н. э.) между Римской Республикой и Карфагеном. Взойдя на костер, она возлегла на ложе, которое она делила с Энеем, и, приставив клинок короткого меча, данного ей Энеем для самозащиты, к животу, наклонилась вперед, и клинок пронзил ее насквозь. Ее сестра Анна подожгла погребальный костер, и его огонь взметнулся так высоко, что стал хорошо виден даже с моря. Услышав ее прощальные слова, донесенные до него Ирис, посланной Юноной, Эней понял, что Элиссы больше нет. И еще он осознал, что никогда не будет прощен ею [42, P. 127–135].

Истоки пластической работы «Спящая Нимфа Галатея» 2000 г. (№ 46) восходят к *"Μεταμορφωσεις"* («Метаморфозы» / VIII в.) Овидия [55, *Liber XIII*, 750–780]. Овидий рассказывает, как однажды Нереида Галатея (Γαλατεια / Молочно-белая), одна из пятидесяти дочерей Нерея *(Νηρευς)*, известного как «*Αλιος γέρον / Γεροντας της Θαλασσας* / Морской Старик», уснула на морском берегу. Увидевший ее Акис *(Ακις)*, сын Фавна и нимфы Симафос *(Συμαιθος)*, безумно влюбился в нее. Она ответила ему взаимностью, но их любовь была отравлена ревностью циклопа Полифема *(Κυκλωπας Πολυφημος)*, который подстерег Акиса и, отколов от скалы на склоне Горы Этна громадный валун, метнул его в юношу. Обнаружив раздавленное тело возлюбленного, Галатея превратила его кровь в источник, давший рождение потоку, названному именем Акиса. Самого Акиса Галатея превратила в речное божество, сохранившее его облик, окрашенный в голубые тона потока.

Гештальтом для этой пластической работы могла бы служить мраморная скульптура «Полифем, застающий Акиса и Галатею», выполненная в 1866 г. для Фонтана Медичи в Люксембургском Саду в Париже Французским скульптором Огюстом Оттэном (*Auguste-Louis Marie Jenks Ottin* / 1811–1890 гг.), в которой Галатея изображена полулежащей в объятиях Акиса. Нимфа В. Евдокимова запечатлена спящей обнаженной после купанья в оди-

ночестве у подножия Горы Этна. Чтобы в пластике подчеркнуть божественную природу Нереиды, В. Евдокимов приподнимает ее лежащую фигуру (горизонтально) над гранитным постаментом, изображая парящей над землей.

Истоки пластической работы «Латона на Ортигии» 1989 г. (№ 21) восходят к *Βιβλιοθήκη Ιστορικη / Bibliotheca historica* («Универсальная История») Диодора Сицилийского (*Διόδωρος Σικελιώτης* ок. 90–30 гг. до н. э.) в сорока книгах [59, II, *Liber IV*]. Латона[82] («*Λατω / The Hidden One* / Скрытая» от «*ληθη / Oblivion* / Забвение» и «*λωτος* / лотос / *the fruit bringing oblivion to those who eat it* / плод, приносящий забвение тем, кто внушает его»), дочь Титанов Койоса (*Κοιος* / Любознательный) и Фэбы (*Φοιβη* / Сияющая), рожденная в Гиперборее *(Υπερβορεια)*, была соблазнена и оплодотворена Зевсом. Когда подошло время родов, ревнивая супруга Зевса Гера *(Ηρα)*, сделала недоступным для Латоны любой, даже самый незначительный клочок суши. Тогда Зевс обратился за помощью к Посейдону, который превратил перепела *(Ορτιξ / quail)* в маленький плавучий остров Ортигия *(Ορτυγια)* и расположил его в гавани Сиракуз на Сицилии. И поскольку остров не был сушей, запрет Геры на него не распространялся. На Ортигии появилась на свет перворожденная дочь Латоны и Зевса, Артемида *(Ἄρτεμις)*, Богиня охоты и целомудрия. Но во чреве Латоны еще оставался ее нерожденный брат-близнец Аполлон, который не мог появиться без помощи Эйлефии *(Εἰλείθεια / Εἰλείθυια)*, Богини деторождения и акушерства, которую Гера удерживала на Олимпе. Девять дней и девять ночей Латона провела в муках, пока сжалившиеся над ней Богини Фетида *(Θετις)*, Амфитрита *(Αμφιτριτα)* и Рея *(Ρέα)* не послали Ирис *(Ιρις)*, Богиню радуги и вестницу Богов, к Эйлефии с богатым даром (длинным золотым ожерельем) и просьбой помочь Латоне освободиться от разрывавшего ее бремени. Эйлефия согласилась, и Ирис доставила ее на остров Делос в Эгейском море, куда уже рожденная Артемида перенесла Латону. С помощью Эйлефии Латона благополучно разрешилась Аполлоном *(Ἀπόλλων)* [14, P. 1959–1960; 13, P. 1219].

В. Евдокимов изобразил Латону касающейся левой рукой поверхности плавучего острова Ортигия (в Средиземном Море), словно в желании убедиться, что это не иллюзия и она наконец-то обрела долгожданное пристанище.

Истоки пластической работы «Помона Фруктовых Садов» 1987 г. (№ 42) восходят к *"Μεταμορφωσεις"* («Метаморфозы» / VIII в.) Овидия [54, *Liber XIV*], а гештальтом могла бы служить мраморная скульптура «*Vertumnus et Pomone* / Вертумн и Помона» 1760 г. *(Louvre, Paris)*, выполненная ориентированным на синтез эстетических идеалов Рококо и Неоклассицизма Французским скульптором Жаном Батистом Лемуаном (*Jean-Baptiste Lemoyne* / 1704–1778 гг.), с присущим ему завуалированным эротическим контекстом противопоставления цветущей красоты Помоны и отталкивающе-безобразной маски *"Crone"*,[83] которую Вертумн срывает с себя [24, P. 110].

Нимфа Помона В. Евдокимова также изображена в позе, намекающей на эротическое впечатление, которое произвел на нее страстный поцелуй Вертумна, которому пришлось сорвать с себя маску «старой карги», несовместимую с его пылкостью и красотой.

Как рассказывает Овидий, Нимфа Помона, презиравшая Лесных Богов: Сильвана (*Silvanos* / *Sylvesis deus* / Защитник Леса) и Пика *(Picos)*, первого Царя Латиума (на левом берегу Тибра), сына Авгура Сатурна, — домогавшихся ее любви, ответила взаимностью Вертумну, Богу Сезонов и плодоносящих деревьев, после того как он обманом проник в ее сады под видом Старой Мудрой Карги, с тем чтобы предостеречь ее от притязаний Лесных Богов. Пытаясь соблазнить Помону жарким поцелуем, Вертумн сбросил уродливую маску и предстал перед Помоной во всем своем блеске [27, P. 69.]. Овидий заключает: «*Qualia nunquam Vera dedisset anus* / Пылкие поцелуи Вертумна явно не вязались с обличьем старухи». [54, *Liber XIV*, 658–659].

Истоки пластической работы «Анаксаретэ» 2001 г. (№ 29), гештальтом для которой могла бы служить гравюра Виргилия Солиса (*Virgilis Solis* / 1514–1562 гг.), «*Ιφις και Αναξαρετη* / Ифий и Анаксаретэ» 1561 г., также восходили к *"Μεταμορφωσεις"* («Метаморфозы») Овидия [54, *Liber XIV*, 689–764]. Овидий рассказывает, как принцесса Анаксаретэ (*Αωαξαρετη* / Высокомерная) из рода Тейкроса *(Τευκρος)*, сына Теламона с острова Саламин, отказывала во взаимности влюбленному в нее дворцовому пастуху Ифию *(Ιφις)*, который по ночам приносил к ее башне гирлянды из роз, орошенных его слезами, и играл под ее окнами на лире. Однако Анаксаретэ продолжала отталкивать его. Тогда Ифий подкупил кормилицу Принцессы, с тем чтобы та устроила им ночное свидание в спальне Принцессы. Кормилица, пожалев несчастного юношу, согласилась, взяв с него слово, что он не испугает Принцессу. Когда в полночь Ифий появился в спальне принцессы, она подняла шум и вызвала стражу. Ифий выпрыгнул из окна башни и растворился в ночной темноте, а кормилице, которая провела его в спальню Анаксаретэ, отрезали в назидание язык и пальцы правой руки, и отправили в изгнание. Потеряв последнюю надежду, Ифий повесился на дереве под окнами башни. Смерть Ифия не тронула Принцессу и, стоя на башне обнаженной, она продолжала высмеивать чувства Ифия, наблюдая, как разгорается огонь его погребального костра. Оскорбленная подобным бессердечием, Афродита превратила Анаксаретэ в прекрасное каменное изваяние, которое было передано в храм Афродиты в Саламисе *(Σαλαμις)*[84] на Кипре.

Анаксаретэ гипотетически запечатлена в тот самый момент, когда ее обнаженная фигура начала каменеть: окаменели члены прекрасной принцессы, ее торс и ее лицо, с которого так и не сошло выражение надменного превосходства. Ни страха, ни трепета не ощущаем мы в ее взгляде, только холодное безразличие и презрение к тени того, чьи бездыханные останки были охвачены высоко взметнувшимся огнем погребального костра.

Истоки пластической работы «Кампаспа» 1992 г. (№ 24), гештальтом для которой могла бы служить мраморная скульптура Огюста Оттэна (*Auguste-Louis Marie Jenks Ottin* / 1811–1890 гг.) «Кампаспа, Обнажающая Себя перед Апеллесом по Приказу Александра / *Campaspa, Taking off her Clothes in Front of Apelles by Order of Alexander*» 1883 г. (Северный фасад Четырехугольного Двора в Лувре, Париж), восходят к апокрифической истории Кампаспы *(Καμπάστη)*, известной под именем *"Πανκαστη"* (Панкаста), возлюбленной Александра III Македонского (*Ἀλέξανδρος* / 356–323 гг. до н. э.), благородной гражданки Лариссы *(Λάρισα)* в Фессалии. История была рассказана Клаудием Аэлианом (*Κλαύδιος Αἰλιανός* / ок. 175–235 гг.) по прозвищу *"Μελιγλωσσος"* (С языком, источающим мед / *Honey-Tongue*) в его «*Ποικίλη ἱστορία* / *Varia Historia* / Разные Истории» [31, *Liber XII*, 197–198). Аэлиан рассказывает, как однажды писавший возлюбленную Александра обнаженной Апеллес с Коса (*Ἀπελλῆς* /акт. 350–312 гг. до н. э.) страстно влюбился в нее, и Александр подарил художнику его модель в знак восхищения его мастерством, сравнимым только с поэзией *(ut pictura poesis)*. Апеллес, впоследствии писавший с Кампаспы Афродиту Анадиомену (« *Ἀφροδίτη Ἀναδυομένη* / Появляющаяся из моря»), умер, достигнув состояния *"ἀταραξία"*,[85] так и не завершив работу [60, P. 19].

В. Евдокимов сумел передать пластическими средствами динамику совершенных форм обнаженной женской фигуры посредством их моделировки приемами *"Contrapposto"* и *"S-Curve"*, начиная с шеи, плеч, переходя к торсу, любуясь его гармоничными пропорциями, и завершая моделировкой рук, ног и, в последнюю очередь, головы, следуя инновационной технике[86] Французского скульптора *Art Nouveau* Аристида Майолля.

Истоки графической работы «Гармония» 1992 г. (№ 65), гештальтом для которой могла бы служить живописная работа, ориентированная на эстетический идеал Рококо, «*Pygmalion Amoureux de sa Statue* / Пигмалион, Влюбленный в свою Статую» 1717 г. Французского художника Жана Рау (*Jean Raoux* / 1677–1734 гг.), восходят также к *"Μεταμορφωσεις"* («Метаморфозы») Овидия [16, *Liber X*, 238]. Овидий рассказывает, как однажды Пигмалион *(Πυγμαλιων)*, легендарный правитель Кипра *(Κυπρος)* увидел в Храме Афродиты Анадиомены *(Ἀφροδίτη Ἀναδυομένη)* благородных дочерей Пропоэтия, занимавшихся Храмовой проституцией,[87] и утратил интерес к женщинам во плоти и крови. Став скульптором, Пигмалион изваял из слоновой кости статую, отвечавшую всем требованиям его эстетического идеала, и безумно влюбился в нее. Во время празднеств на Пафосе, посвященных Афродите, Пигмалион принес к ее алтарю богатые дары и пожелал, чтобы изваянная им статуя ожила. Вернувшись во дворец, Пигмалион, по обыкновению, бросился к статуе, обнял ее и страстно поцеловал. И внезапно он ощутил на своих губах тепло и аромат ее трепещущих губ. Тогда он поцеловал ее еще раз, и статуя из слоновой кости ожила. Так Афродита исполнила желание Пигмалиона.

Гипотетически сопереживая Пигмалиону, тоскующему по совершенному облику изваяния из слоновой кости, в которое ему не удавалось вдохнуть жизнь, В. Евдокимов показывает нам божественную наготу Галатеи со спины, показывая, тем самым, что лишь мгновение отделяет художника от желанной им метаморфозы.

Гештальтом для графической работы «Фринэ» 1992 г. (№ 57) могло бы служить мраморное изображение Фринэ 1860 г. Французского скульптора Элиа Робера (*Elias Robert* / 1821–1374 гг.) в нише Северного Фасада Четырехугольного Двора в Лувре *(l'aile Nord de la Cour Carrée du Louvre, Paris)*. Однако, в отличие от Робера, В. Евдокимов показывает нам божественную наготу знаменитой Афинской гетеры Мнесаретэ (*Μνησαρετή* / Олицетворяющая Добродетель) по прозвищу «*Φρύνη* / Жаба» (вследствие желтоватого оттенка ее лица), сзади (со спины). Фрина, с которой Апеллес писал Афродиту и тарифы которой за одну ночь составляли сто мин[88] и выше, была обвинена в оскорблении Божественного Величия, и предстала перед Судьями Ареопага, а защищавший ее Афинский оратор Юперид (*Ὑπερείδης* / ок. 390–322 гг. до н. э.), ее клиент и друг, в качестве неоспоримого и последнего доказательства ее невиновности и даже абсурдности выдвинутого против нее обвинения, представил судьям ее обнаженную грудь. Найдя аргумент справедливым, суд Ареопага вынес Фринэ оправдательный приговор [12, *Liber XVIII*, 590]. Именно этот момент запечатлел художник в своей работе.

Гештальтом для графической работы «Лукреция, Подвергнутая Насилию Секстом Тарквинием» 2005 г. (№ 63), выполненной В. Евдокимовым на одном дыхании, могла бы служить лучшая авторская версия «Лукреции» *("Lucretia")* 1635 г. (масло, холст, 125,5 × 93,5 см, *"fino alla versione dei fianci"* / *Collezione Silvano Lodi, Campione d'Italia*) ориентированного на эстетический идеал Барокко Гвидо Рени (*Guido Reni* / 1575–1642 гг.). Экспрессивно-динамичная фигура Лукреции В. Евдокимова делит художественное пространство на два равных треугольника. Голова Лукреции запрокинута назад, при развороте груди и плеч вправо (от зрителя влево), а торса и бедер влево (от зрителя вправо), посредством приема *"S-Curve"*, придающего обнаженной фигуре модели трагизм иллюзии происходящего акта насилия в его динамике.

Лукреция (*Lucretia* / ум. 510 г. до н. э.). Римская аристократка, была дочерью Римского Магистрата Спурия Лукреция Трисипитина *(Spurus Lucretius Tricipitinus)* и женой Люция Тарквиния Коллатина *(Lucius Tarquinius Collatinus)*, которую возжелал сын последнего Царя Рима Люция Тарквиния Гордого (*Lucius Tarquinius Superbus* / пр. 535–509 гг. до н. э.). Насилие над Лукрецией, переполнившее чашу терпения Римских аристократов, ориентированных на Демократический Идеал Свободы и выступавших против тирании, послужило призывом к восстанию, свержению монархии и установлению Римской Республики в 509 г. до н. э.

Комбинированный диптих, объединяющий пластическую работу «Марк Юний Брут, Вынашивающий Заговор против Юлия Цезаря» 1987 г.

(№ 48) и графическую работу «Умирающая Порция» 2001 г. (№ 58), воскрешает трагические события, связанные с заговором Римских *"Liberatores"* («Освободители») против диктатуры Юлия Цезаря (*Gaius Iulius Caesar* / 100–44 гг. до н. э.) и его убийством в Мартовские Иды *(Idus Martia)* 15 марта 44 г. до н. э. В пластической работе «Марк Юний Брут, Вынашивающий Заговор против Юлия Цезаря» 1987 г. запечатлен момент, когда Марк Юний Брут (*Marcus Junius Brutus* / 85–42 г. до н. э.), Римский Оратор и политик, один из лидеров «Liberatores», стремившихся оградить Римскую Республику от растущей автократии Юлия Цезаря, в ночь на 15 марта 44 г. до н. э. еще раз отслеживает все детали предстоящего убийства Цезаря.

В графической работе «Умирающая Порция» 2001 г., гештальтом для которой могла бы служить ориентированная на эстетический идеал барокко живописная работа «*Porcia* / Порция» Болонской художницы Элизабетты Сирани (*Elisabetta Sirani* / 1638–1665 гг.), запечатлена предсмертная агония второй жены Марка Юния Брута, Порции (*Porcia* / ок. 70–42 г. до н. э.), дочери Римского Сенатора Марка Порция Катона Утического (*Marcus Porcius Cato Uticensis* / 95–46 гг. до н. э.). Получив известие о поражении Брута во второй битве при Филиппи[89] и его смерти, Порция проглотила раскаленные угли, чтобы уйти из жизни. Порция изображена в тот момент, когда, агонизируя от невыносимых мук, она инстинктивно прижимает колени к животу, в иллюзорной надежде хоть как-то ослабить нечеловеческую боль, поскольку, даже обрекая себя на подобную смерть, при всем своем мужестве, она едва ли была готова к подобной участи.

Истоки графической работы «Зеркало Афродиты: *Καλλίπυγος*» 1988 г. (№ 53), гештальтом для которой могла бы служить мраморная Римская копия I в. до н. э. *(National Archaeological Museum, Nap1es / white marble)* с анонимного бронзового оригинала Афродиты Каллипиги[90] *(Αφροδίτη Καλλίπυγος)* 300 г. до н. э. в Сиракузах, восходили к истории, рассказанной Афенеем из Навкратия[91] (*Ἀθηναῖος Ναυκρατίτης* / акт. II–III в. н. э.) в его *"Δειπνοσοφισταί / Deipnosophistae"*[92] [12, XII, 80]. Согласно Афенею, две красивые сестры из живописных окрестностей Сиракуз поспорили, чьи ягодицы выглядят более привлекательно, и чтобы разрешить спор, пригласили в качестве арбитра проезжавшего мимо юношу. Путешественник, оказавшийся сыном богатого землевладельца из Сиракуз, решил спор в пользу старшей сестры и влюбился в нее. Узнав о пикантном происшествии, его младший брат решил удостовериться во всем собственным глазами и поехал к источнику в Священной Роще Афродиты. Найдя сестер у источника любующимися на отражение своих ягодиц в воде, юноша убедился, что его брат не ошибся. Однако он нашел ягодицы младшей сестры более привлекательными и влюбился в нее. Узнав про их любовный недуг, отец согласился устроить их бракосочетание с сестрами в один и тот же день. Жители Сиракуз, приглашенные на свадебный пир, прозвали сестер «*Καλλίπυγοι* (Женщины с красивыми ягоди-

цами), а сестры, в свою очередь, в благодарность Афродите, возвели на средства своих мужей Храм и посвятили его *Αφροδίτη Καλλίπυγος*.

Однако, в отличие от мраморного изображения «Афродиты Каллипиги» 1683–1686 гг. в Лувре, выполненного Франсуа Баруа (*François Barois* / 1656–1726 гг.), и «Венеры Каллипиги» 1692–1694 гг. в Версале, выполненного Жан-Жаком Клерионом (*Jean-Jacques Clerion* / 1637–1714 гг.), скульпторами Короля Солнце Людовика XIV (*Louis XIV / Louis-Dieudonné, le Roi Soleil* / пр. 1643–1715 гг.), графическая работа В. Евдокимова так и не получила пластического воплощения.

Заключение

Результаты изучения ретроспективной панорамы динамики взаимоперетекания границ художественных пространств в пластическом искусстве В. Евдокимова показали, что границы каждого вновь формируемого им художественного пространства устанавливались посредством утверждения альтернативных синтетических эстетических идеалов, служивших производным авторской интерпретации объективного видения сущности. Сформированный В. Евдокимовым в качестве производного синтеза физического начала с античной (языческой) духовностью телесный канон привнес в его пластическое искусство конфликт двойного покрова: первого, естественного кожного покрова, ориентированного на индивидуализацию психических аспектов человеческой сущности, и второго, приобретенного панцирного щита, ориентированного на формирование телесного символа Архетипического Культурного Героя. Тем самым, В. Евдокимов инкорпорировал в границы художественного пространства, образованные синтезом эстетических идеалов, второй покров, трансформировавший первую, уязвимую смертную оболочку в индивидуализированную телесную форму, подлежащую канонизации в производных его художественного творчества.

Почти не ощутимое, на первый взгляд, влияние Готического идеала Мистического Человека, характеризующееся скульптурной пластикой боли, отчужденной от переживающего ее Творца, в качестве доминирующего духовного начала, позволило В. Евдокимову трансформировать тело-аффект, декларировавшее высшую ступень человеческого «Я» и ориентированное на преодоление собственного антропоморфного предела под воздействием эмоций, становящихся причиной психического травматизма, в апогей человеческих переживаний, в качестве особого вида психической напряженности служившего энергетическим источником главной потребности человека в самореализации. При этом скульптору удалось преодолеть границы художественного пространства, олицетворенного образом тела-решета, просеивавшего ментальный потенциал человечества с целью освобождения заключенных в телесной оболочке витальных сил.

Ренессансный эстетический идеал, очищенный в пластическом искусстве В. Евдокимова от дуальной оппозиции Средневековья и Новоевропейской

антитезы «объективного» и «субъективного» способствовал формированию границ нового художественного пространства, обеспечивая художнику поиск меры синтеза в межполюсном пространстве дуальной оппозиции «Индивидуальная деятельность — Общественная деятельность» и обусловливая, тем самым, взаимопроникновение тенденций к слиянию с социумом и утверждению креативного «Я» в производных художественного творчества.

Маннеристский эстетический идеал, обозначивший границы нового художественного пространства, привнес в пластическое искусство В. Евдокимова гипертрофию качеств сатанинской природы человека с его перверсивным стремлением к самоосуществлению и культ обусловленного этим страдания. Триумф этого синтетического художественного пространства блестяще проиллюстрирован в графической работе В. Евдокимова *"Mephisto"* 2016 г. (№ 54), а также в пластических работах *"Heinrich und Gretchen"* 1980 г. (№ 3) и «Прекрасная Елена и Фауст» 1982 г. (№ 37).

Ориентация В. Евдокимова на синтетический идеал Гедонистически-Героического Человека, в качестве свидетельства формирующейся потребности в творческой деятельности и способности к самоосуществлению, выразилась в воспроизводстве архаического принципа идентифицированной инициации человеческой головы, трансформированной в раскрой лица, в работе «Посвящение Антенору: Автопортрет в позе Аристогитона» 1976 г. (№ 1).

Синтетические границы художественного пространства, обозначенные Классицистическим идеалом Героического Человека, были сформированы В. Евдокимовым вследствие отказа от разрыва индивидуального явления с его рациональной сущностью. Идеал Героического Человека, позволивший скульптору обойти противоречия между всеобщим и индивидуальным бытием посредством отречения от личного счастья ради общественного блага, с максимальной выразительностью был воплощен в работе «Марк Юний Брут, Вынашивающий Заговор против Юлия Цезаря» 1987 г. (№ 48).

Переосмысление Ренессансного принципа золотого сечения, провозглашавшего Божественную природу человеческого стремления к саморазвитию, ознаменовалось графической работой «Фринэ» 1992 г., (№ 57), воскрешающей сюжет о прославившейся своей красотой Афинской гетере Мнесарете по прозвищу Фринэ. Обвиненная Ареопагом в оскорблении Божественного Величия своим стремлением к самосовершенствованию, Фринэ предстала перед судьями. Когда защищавший гетеру Афинский оратор Юперид исчерпал все аргументы, но так и не смог ее оправдать, он в отчаянии предъявил последнее вещественное доказательство невиновности подсудимой — ее обнаженную грудь, — апеллируя к античному тезису о Божественной природе совершенства в качестве даров Богов к тем, к кому они особенно благосклонны.

Границы художественного пространства, обозначенные синтезом эстетических идеалов Романтизма и Сюрреализма намечены В. Евдокимовым в работе «Низложение Элагабала» 1979 г. (№ 16), воскрешающей период

правления в Риме Императора Марка Аврелия Антонина (*Marcus Aurelius Antoninus* / пр. 218–222) по прозвищу *"Ηλιογαβαλος"* / Элагабал». Император, следовавший в управлении принципу утверждения своего «Я» в социуме, пытался возвести Гелиогабала, Верховного Сирийского Бога Солнца, в статус универсального государственного бога с последующей трансформацией его культа в общеримский. Эстетический идеал, определивший границы художественного пространства, способствовал переосмыслению художником Барочного культа движения и борьбы в культ динамизма, мятежа и хаоса, предписывавший поднять человеческое «Я» на новый уровень посредством либерализации человеческого облика.

Ориентация В. Евдокимова на Реалистический идеал не только обозначила новые границы художественного пространства, не отождествляемые с реальностью, но и провозгласила принцип художественного моделирования посредством творческого воображения, основанного на опыте эмпирического обобщения. Более того, специфика идеала Реального Человека обусловила специфику художественного пространства, в границах которого предусматривалось наложение индивидуального, отраженного в художественном образе и художественном произведении, и общезначимого, выражающегося сопереживанием художника и зрителя, что не только способствовало поиску меры синтеза между полюсами дуальной оппозиции «Творческая деятельность индивида — Деятельность типического человека», но и утверждало культ опосредованности творчества и слияния творческого индивида с социумом.

Синтетические границы контрхудожественного пространства Модерна, в качестве производного синтеза идеалов Символизма, Импрессионизма и Декоративизма, способствовали переосмыслению В. Евдокимовым видимого мира как производного трансцендентной реальности, познаваемой посредством эмоционального восприятия. Идеал Нуминозного Человека, потребовавший идеализации реального мира и обозначивший границы синтетического художественного пространства Символизма в качестве производных синтеза идеалов Романтизма и Реализма, предоставил художнику возможность символистической интерпретации синтеза Эроса и Танатоса, эротики и мистики. Специфика художественного пространства Символизма, олицетворенного культом Женщины — носительницы тела святой и грешницы, с особой выразительностью проявилась в пластической работе «*Yoni:* Врата Рождения» 1979 г. (№ 35) и графических работах, где героини запечатлены за мгновение до воссоединения с трансцендентной реальностью: «Прекрасная Елена, оплакивающая смерть Эвфориона» 1958 г. (№ 59), «Геро» 1990 г. (№ 62), «Лукреция, Подвергнутая Насилию Секстом Тарквинием» 2005 г. (№ 63), «Дидона на Погребальном костре» (№ 61) и «Умирающая Порция» 2001 г. (№ 58).

Специфика границ художественного пространства, обусловленная спецификой Импрессионистического идеала и определяемая воспроизведением выразительности мгновения, основанной на первом впечатлении художника

посредством самоосуществления в выразительной материальной модели, с надрывной напряженностью продемонстрирована В. Евдокимовым в его графических работах, выполненных на одном дыхании: «Геро» 1990 г. (№ 62), «Умирающая Порция» 2001 г. (№ 58) и «Смерть Гесперіды Астеропы» 1992 г. (№ 55).

Специфика границ энергетически неуязвимого художественного пространства, обозначаемого эстетическим идеалом Абстрактного Экспрессионизма, определялась способностью В. Евдокимова к конструированию тел-объектов, лишенных вещественного субстрата, который наделял их предметностью, скрывавшей подлинное назначение заложенного в них энергетического потенциала. Тем самым, художник получал новую возможность десубстанциализации изображаемых в пластике тел-объектов с последующим освобождением заключенной в них энергии от оболочки-носителя.

Специфика художественного пространства Сюрреалистического Примитивизма, обусловленная переходом В. Евдокимова от рациональной предметности к иррациональной реальности *(surréalité)*, очищенной от всех рациональных аспектов и предполагавшей существование Высшего Разума, наглядно продемонстрирована в работах *"Homo Omnipotens"* 1979 г. (№ 46), «Возмездие Немезиды» 2008 г. (№ 51) и *"Near Death Experience"* 1995 г. (№ 4).

Специфика художественной деятельности В. Евдокимова обусловила выбранный им альтернативный путь самоопределения, ориентированный на общечеловеческие этический и эстетический идеалы и воспроизводство художественной культуры и человеческих отношений, при котором художник, в качестве субъекта самоопределения, является субъектом альтернативной идеи культуры. А его подход к самоопределению, нацеленный на реализацию способности к преобразованию видимой реальности художественными средствами, обусловил выбранный им путь, ориентированный на формирование границ новых, синтетических контрхудожественных пространств, образованных этическими и эстетическими контридеалами, посредством нарушения традиционных неуниверсальных законов художественного творчества и восприятия.

АЛФАВИТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ

ÓБРАЗНЫХ (ГЕШТАЛЬТНЫХ) НАЗВАНИЙ, ПРИСВОЕННЫХ АВТОРОМ СТАТЬИ РАССМАТРИВАЕМЫМ ВЫРАЗИТЕЛЬНЫМ МАТЕРИАЛЬНЫМ МОДЕЛЯМ В. ЕВДОКИМОВА за 1958–2018 гг.,

I. Пластические выразительные материальные модели

1. «Абсолют» 1975 г.
2. «Анаксаретэ» 2001 г.
3. «Андрогин» 1976 г.

4. «Анонимка» 1977 г.
5. «Архангел Иофиэль, Ходатайствующий перед Богом о человечестве» 2000 г.
6. «Ахамот» 1977 г.
7. «Возмездие Немезиды» 2008 г.
8. «Волчок» 2003 г.
9. «Видение Преподобного Евфросина Псковского» 1975 г.
10. «Гиперидеал» 2018 г.
11. «Гиперлидеры» 1985 г.
12. «Гипермнестра, дочь Даная: Посвящение Родэну» 1995 г.
13. «Кампаспа» 1992 г.
14. «Лестница Универсума» 1978 г.
15. «Латона на Ортигии» 1989 г.
16. «Марк Юний Брут, вынашивающий заговор против Юлия Цезаря» 1987 г.
17. «Метаморфозы Творения» 1975 г.
18. «Минотавр, Брат Ариадны» 1982 г.
19. «Мистерия Лилит» 1999 г.
20. «Низложение Элагабала» 1979 г.
21. «Освобождение Самости» 1980 г.
22. «Отец Эонов» 1976 г.
23. «Падение Эвфориона» 1978 г.
24. «Помона фруктовых Садов» 1987 г.
25. «Посвящение Антенору: Автопортрет в позе Аристогитона» 1976 г.
26. «Посвящение Джордано Бруно: *Παρατηρητης*» 2009 г.
27. «Прекрасная Елена и Фауст» 1982 г.
28. «Провокатор» 1980 г.
29. «Разложение Сознания» 1967 г.
30. «Реквием по Староверам» 1978 г.
31. «Репрессированные» 1980 г.
32. «Роза Мира» 1965 г.
33. «Самость по Ту Сторону Жизни» 1985 г.
34. «Семияза, Падший Ангел» 2001 г.
35. «Сеятели Иллюзий» 1967 г.
36. «Смерть Армодия» 2018 г.
37. «Смерть Леаэны» 2008 г.
38. «Сотворение Евы из Хвоста Спящего Адама» 1974 г.
39. «Спящая Нимфа Галатея» 2000 г.
40. «Тайна Сугубой Аллилуйи» 1979 г.
41. «Тоталитарная Мегамашина» 1968 г.
42. «Трансформация Архитектонического Инстинкта в Конструктивный Творческий Импульс» 2004 г.
43. «Триумф Трегубой Аллилуйи» 1979 г.
44. «Умирающий Парис» 1988 г.
45. «*Anathema* Староверам» 1975 г.

46. *"Deus Ex Machina"* 2010 г.
47. *"Homo Omnipotens"* 1979 г.
48. *"Heinrich und Gretchen"* 1979г.
49. "*Καλός Κακός"* 1976 г.
50. "*Near Death Experience"* 1995 г.
51. *"Nehushtan"* 1967 г.
52. «*Yoni:* Врата Рождения» 1979 г.

II. Графические выразительные модели

53. «Гармония» 1992 г.
54. «Геро» 1990 г.
55. «Дидона на Погребальном костре» 2000 г.
56. «Зеркало Афродиты: *Καλλιπυγος*» 1988 г.
57. «Леда» 1982 г.
58. «Лукреция, подвергнутая насилию Секстом Тарквинием» 2005 г.
59. «Прекрасная Елена, Оплакивающая Смерть Эвфориона» 1958 г.
60. «Смерть Гесперида Астеропы» 1992 г.
61. «Фринэ» 1992 г.
62. «Умирающая Порция» 2001 г.
63. *"Mephisto"* 2016 г.

АЛФАВИТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ РАБОЧИХ НАЗВАНИЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНЫХ МАТЕРИАЛЬНЫХ МОДЕЛЕЙ В. ЕВДОКИМОВА за 1958–2018 гг.,[93] ЗАМЕНЕННЫХ АВТОРОМ СТАТЬИ НА ОБРАЗНЫЕ (ГЕШТАЛЬТНЫЕ), С ТЕХНИЧЕСКИМИ ХАРАКТЕРИСТИКАМИ И МЕСТОНАХОЖДЕНИЕМ[94]

I. Пластические выразительные материальные модели

1. «Автопортрет» (№ 25) (Бронза, гранит, Н. 75 см / Авторская коллекция)
2. «Беседа» (№ 28) (Бронза, гранит, Н. 52 см / Авторская коллекция)
3. «Вечный Путь» (№ 48) (Бронза, гранит, Н. 80 см / Авторская коллекция)
4. «Волна» (№ 50) (Бронза, гранит, Н. 36 см / Дальневосточный художественный музей, Хабаровск)
5. «Времена года» (№ 6) (Бронза, Н. 190 см / Авторская коллекция)
6. «Галатея» (№ 39) (Бронза, гранит, Н. 35 см / Авторская коллекция)
7. «Гранатовый браслет» (№ 29) (Бронза, гранит, Н. 22 см / Авторская коллекция)
8. «Грехопадение» (№ 23) (Бронза, сталь, Н. 230 см / Государственный центральный музей современной истории России, Москва)
9. «Движение» (№ 9) (Чугун, 13 × 9 × 6 см / Авторская коллекция)
10. «Движение» (№ 49) (Керамика, Н. 70 см / Авторская коллекция)

11. «Движение» (№ 17) (Бронза, гранит, Н. 36 см / Дальневосточный художественный музей, Хабаровск)
12. «Душа и тело» (№ 22) (Бронза, Н. 110 см / Авторская коллекция)
13. «Душа и тело» (№ 51) (Бронза, гранит, 22 × 9 × 6 см / Авторская коллекция)
14. «Качели» (№ 8) (Бронза, гранит, 21 × 11 × 7 см / Авторская коллекция)
15. «Колесо» (№ 36) (Бронза, гранит, 65 × 65 × 50 см / Авторская коллекция)
16. «Концерт Рихтера» (№ 20) (Бронза, гранит, Н. 75 см / Музей современного искусства, Москва)
17. «Космос I» (№11) (Бронза, *Chamotte*, Н. 23 см / Авторская коллекция
18. «Кузнец в движении» (№ 45) (Бронза, Н. 45 см /Астраханская государственная картинная галерея, Астрахань)
19. «Космос IV» (№46) (Бронза, гранит, Н. 24 см / Авторская коллекция)
20. «Лаокоон» (№ 26) (Бронза, гранит, 29 × 18 × 10 см/Авторская коллекция)
21. «Латона» (№ 15) (Бронза, 45 × 42 × 30 см / Авторская коллекция)
22. «Левитация» (№ 37) (Бронза, гранит, 41 × 15 × 24 см / Частная коллекция В. Брутане, Рига)
23. «Лодки» (№ 1) (Керамика, Н. 58 см / Авторская коллекция)
24.«Марина» (№ 13) (Бронза, гранит, 34 × 8 × 7 см / Частная коллекция В. Брутане, Рига)
25. «Мечта» (№ 33) (Бронза, мрамор, Н. 30 см / Авторская коллекция)
26. «Монтажники» (№ 31) (Бронза, гранит, 13 × 12 × 9 см / Авторская коллекция)
27. «Мужчина и женщина» (№ 38) (Бронза, Н. 76 см / Авторская коллекция)
28. «Музыкант» (№ 42) (Бронза, гранит, 21 × 14 × 16 см/Авторская коллекция)
29. «Наташа» (№ 2) (Бронза, Н. 34 см / Авторская коллекция)
30. «Освобождение» (№ 21) (Бронза, гранит, Н. 60 см / Авторская коллекция)
31. «Памяти А. Рублева» (№ 18) (Бронза, гранит, Н. 120 см / Авторская коллекция)
32. «Пенелопа» (№ 35) (Бронза, гранит, Н. 18 см / Авторская коллекция)
33. «Раскрытие» (№ 43) (Бронза, гранит, Н. 110 см / Авторская коллекция)
34. «Реквием» (№ 30) (Бронза, гранит, Н. 90 см / Авторская коллекция)
35. «Рождение» (№ 52) (Бронза, гранит, Н. 60 см / Дальневосточный художественный музей, Хабаровск)
36. «Роза» (№ 32) (Бронза, гранит, Н. 42 см / Авторская коллекция)
37. «Свидание» (№ 27) (Бронза, гранит, 21 × 7 × 7 см / Частная коллекция В. Брутане, Рига
38. «Свободное место» (№ 10) (Бронза, гранит, 25 × 50 × 24 см / Авторская коллекция)
39. «Семья» (№ 4) (Бронза, гранит, 17 × 10 × 9 см / Авторская коллекция)
40. «Сказка» (№ 41) (Бронза, гранит, 32 × 20 × 15 см / Авторская коллекция)
41. «Собор» (№ 40) (Бронза, известняк, Н. 60 см / Авторская коллекция)
42. «Созерцание» (№ 24) (Бронза, гранит, 23 × 33 × 20 см / Авторская коллекция)
43. «Сон» (№ 44) (Бронза, Н. 45 см / Авторская коллекция)

44. «Ступени» (№ 3) (Бронза, Н. 24 см / Авторская коллекция)
45. «Ступени» (№ 14) (Бронза, гранит, Н. 137 см / Авторская коллекция)
46. «Ферапонтово» (№ 47) (Бронза, гранит, Н. 80 см / Авторская коллекция)
47. «Черепашка» (№ 12) (Бронза, гранит, 12 × 26 × 22 см / Авторская коллекция)
48. «Этюд» (№ 16) (Бронза, гранит, 34 × 21 × 21 см / Авторская коллекция)
49. *"Cosmos II"* (№ 34) (Бронза, мрамор, 37 × 14 × 12 см / Авторская коллекция)
50. *"Mystery"* (№ 19) (Гранит, Н. 320 см / *Hunnebostrand*, Швеция)
51. «*Nika* репрессий» (№ 7) (Бронза, гранит, 41 × 37 × 21 см / Авторская коллекция)
52. *"Pieta"* (№ 5) (Гранит, Н. 230 см / *Gerlesborg*, Швеция)

II. Графические выразительные модели

53. «Без названия» (№ 56) (Сепия, бумага, 34 × 46 см / Авторская коллекция)
54. «Композиция» (№ 63) (Фломастер, бумага, 30 × 21 см / Авторская коллекция)
55. «Лежащая со спины» (№ 60) (Сепия, бумага, 30 × 46 см / Авторская коллекция)
56. «Марина» (№ 53) (Карандаш, бумага, 46 × 33 см / Авторская коллекция)
57. «Марина» (№ 61) (Карандаш, бумага, 46 × 33 см / Авторская коллекция)
58. «Ника» (№ 62) (Карандаш, бумага, 21 × 30 см / Авторская коллекция)
59. «Первый рисунок обнаженной женской модели» (№ 59) (Карандаш, бумага, 30 × 22 см / Авторская коллекция)
60. «Полулежащая со спины» (№ 57) (Карандаш, бумага, 54 × 72 см / Авторская коллекция)
61. «Сидящая» (№ 55) (Сепия, бумага, 39 × 59 см / Авторская коллекция)
62. «Улитка» (№ 54) (Сепия, бумага, 34 × 46 см / Авторская коллекция)
63. *"Nika 2"* (№ 58) (Сепия, бумага, 34 × 46 см / Авторская коллекция)

Примечания

[1] Тождество этических и эстетических переживаний художника и зрителя («*mutual empathy* / взаимная эмпатия») обусловливает возможность сопереживания и понимания художественных произведений, а нетождественность идеалов ведет к контрпереживанию и отторжению [4, С. 96–97].

[2] В качестве мета-объекта может выступать диалектика, аллегория которой становится особым кодом для обозначения эмоционального отношения субъекта самовыражения к мета-объекту, специфика которого состоит в его неспособности быть изображенным.

[3] В выразительных материальных моделях В. Евдокимова, с присущими им элементами Аналитического и Синтетического Кубизма, ощущается сочная спелость форм, столь завершенных в своей кажущейся (поверхностному наблюдателю) незавершенности, что их нечем дополнить. Подобная незавершенность восходит к манере французского скульптора Анри Лорана (*Henry Laurens* / 1885–1954 гг.), с его трансформацией плоскостной фрагментарности в трехмерность округлых форм.

[4] В. Евдокимов (р. 1938 г.) так и не смог проникнуться пафосом тоталитарного идеала Социалистического Реализма в той мере, в какой оказались способны творить ориентированные на него ведущие Советские скульпторы Иван Шадр (И. Д. Иванов / 1887–1941 гг.) с его архетипическим образцом Социалистического Реализма «Девушка с Веслом», ставшим идиомой Советского китча и символом Советской эротики (две обнаженных версии 1935 и 1936 гг.), и Лев Кербель (1917–2003 гг.) с его знаменитой монументальной головой Карла Маркса 1982 г. в *Chemnitz* (Германия) и Монументом Головы Ленина, вмурованной в стену, 1984 г. в Гаване (Куба).

[5] Образ Гиперлидера в этой работе может служить примером мета-объекта.

[6] Работа «Возмездие Немезиды» может служить примером аллегории.

[*]В скобках приведены номера рабочих названий выразительных материальных моделей В. Евдокимова, замененных автором статьи на образные (гештальтные), в прилагаемом Алфавитном Указателе рабочих названий.

[7] Немезида / *Νεμεσις* (от «*νεμειν* / воздать должное»), известная как *Ράμνουσια* (Рамнузия, Богиня-Покровительница города Ραμνους в Аттике) и *Αδράστεια* (Адрастейя, Богиня Возмездия) — Океанида, дочь *Νυξ,* Богини Ночи, и *Ερεβος*, Бога Тьмы, Провозвестница возмездия Богов смертным, одержимым честолюбивыми помыслами, побуждаемыми гордыней, высокомерием и самонадеянностью.

[8] *Nike /Νικη* /победа — Богиня, персонифицирующая победу (а не возмездие) и исполняющая роль Божественного возничего, летающего над полем битвы и увенчивающего победителей славой и лавровым венном.

[9] Работа «Низложение Элагабала» 1979 г. гипотетически воскрешает безуспешную попытку Римского Императора Марка Аврелия Антонина (*Marcus Aurelius Antoninus* / пр. 218–222 гг.), по прозвищу *"Ηλιογαβαλος"* («Элагабал»), учредить единый общегосударственный монотеистический культ Сирийского Бога Солнца Гелиогабала, заменив им пантеон Римских Богов. Можно предположить, что гештальтом для нее едва ли не впервые в истории пластического искусства стала *"Piano Sonata № 8 A Minor"* (в особенности, ее первая часть *"Allegro maestoso"*) Вольфганга Амадея Моцарта (*Wolfgang Amadeus Mozart* / 1756–1791 гг.) в исполнении замечательного советского пианиста С. Т. Рихтера (1915–1997 гг.). Представляется, что художественное сознание В. Евдокимова смогло не только уловить в музыке Моцарта трагические ноты чудовищной опустошенности, безысходности и бессилия,[*] но и визуализировать их в пластике, в которой просматривается гипотетический образ Марка Аврелия, Императора, осмелившегося выступить против Римского Политеизма попыткой учреждения нового государственного монотеистического культа Бога Солнца Гелиогабала.

[*]Соната № 8 была написана Моцартом в 1778 г., в тяжелый период болезни и смерти его матери, Анны Марии Пертль (*Anna Maria Pertl* / 1720–1778 гг.), тяжесть утраты которой (3 июля 1778 г.) усиливалась сознанием вины за отсутствие адекватного лечения по причине отсутствия средств.

[10] Под Суператтрактором *(Superattractor)* Синергетический Историзм понимает глобальный предел самоорганизации, характеризующийся достижением меры синтеза стремления глобальной системы к Хаосу (свободе, предполагающей нарушение социальных норм), с одной стороны, и Порядку (ответственности, предполагающей соблюдение социальных норм), с другой [13, С. 95].

[11] *Σεμιαζα* / Семияза / Зримое Имя» — Падший Ангел, согласно апокрифической Авраамовой традиции обладающий в Небесной иерархии статусом Лидера Наблюдателей *(Αναξ αγγελοι εγρήγοροι)*. В Книгах Еноха / *The Book of Enoch 6:11, The Fall*

of the Angels and the Demoralisation of Mankind; The Intercession of the Angels on behalf of Mankind; The Messianic Kingdom Pronounced by God / Падение Ангелов и Деморализация человечества. Ходатайство Ангелов о человечестве; Провозглашение Богом Тысячелетнего Царства Христа [65, P. 411].

[12] «*Ιωφιηλ αρχαγγελος* / Архангел Иофиэль / Божественная Красота», чьим предназначением было давать человечеству Откровение Красоты, — неканонический Архангел Мудрости, Мысли и Суждения (с позиций Синергетического Историзма, конструктивной ментальной активности *Homo Faber*) [28, P. 321–349].

В «Книге Наблюдателей / *The Book of Watchers*», служащей первой частью Книги Еноха / *The Book of Enoch* (главы 6–11), повествующей о падении Ангелов и деморализации человечества, говорится, что Архангелы Габриэль, Рафаэль, Иофиэль и Уриэль ходатайствовали перед Богом о человечестве с целью предотвращения гибели людей в ниспосланном богом Потопе (Гл. 9).

[13] Огненный (пламенеющий) Меч-Крис *(The Whirling Flame Sword / The Flaming Sword)* служит атрибутом Архангелов Иофиэля и Уриэля.

[14] Имеются в виду принципы, сформулированные Готтфридом Вильхельмом фон Лейбниц (*Gottfried Wilhelm von Leibniz* / 1646–1716 гг.) (36, P. 14–17].

[15] Аристид Майолль наглядно продемонстрировал этот инновационный художественный метод в его пластических работах с Диной Вьерни (*Dina Vierni / née Aibinder* / 1919–1979 гг.) в качестве модели *"nue": Air* / Воздух» 1938 г., «*La Riviere* / Река» 1938г., «*La Nuit* / Ночь» 1920 г., «*Leda* / Леда» 1900 г., «*La Montagne* / Гора» 1937 г., «*La Méditerranée* / Средиземное Море» 1905 г. и «*L'Harmonie* / Гармония» 1944 г.

[16] «*Παρατηρητης* / Наблюдатель», роль которого исполняет человек во Вселенной, согласно учению Джордано Бруно* о сближении монады и Вселенной, микрокосма и Макрокосма *("Pro summo honore, ut Lullianus appareat").*

Фрактально-Релятивистская Космологическая модель Вселенной [1, С. 18–21] иллюстрирует, с позиций Синергетического Историзма, взаимообусловленность появления в Метагалактике Наблюдателя (в качестве «идеологического животного»), в своей конструктивной ментальной активности ориентированного на ценностное содержание своей деятельности [7, С. 108].

*Джордано Бруно (*Giordano Bruno / Jordanus Brunus Nolanus* / 1548–1600 гг.), Итальянский Доминиканский монах, философ, математик и оккультист, предвосхитивший концепцию Синергетического Историзма о Суператтракторе в качестве предельного уровня самоорганизации космической материи, отождествляемом с Божественным Макрокосмом [7, С. 104–105].

[17] Идея Космического Плюрализма (*Cosmic Pluralism* / Множественность Миров) восходит к Анаксимандру (*Ἀναξίμανδρος* / ок. 610–546 гг. до н. э.), философу-Досократику Милетской Школы.

[18] С позиций Синергетического Историзма, подобная модель Homo Omnipotens может рассматриваться как производное достижения человечеством стадии Суперменеза *(Superhumanity)* [7, С. 103–105], когда человек сформирует в себе способность умозрительно обозревать в едином синтетическом общечеловеческом пространстве мысли, ориентированном на общечеловеческий идеал, настоящее, прошедшее и будущее Метагалактики. Этот *"Homo Super"* (Суперчеловек) в качестве производного самотрансформации *"Homo Faber"* в *"Homo Super"* будет обладать знанием, позволяющим ему потенциально бесконечно приближаться к Суператтрактору, служащему пределом самоорганизации космической материи.

[19] Обычаи троекратного (трегубая) и двукратного (сугубая) «Аллилуйя» сосуществовали в Древней Руси, не вызывая полемики. Тем не менее, в 1656 г начался церковный раскол, причиной которого послужила введенная Патриархом Никоном инновация «трегубой Аллилуйи»[*].

[*]Обычное завершение псалмов, «Слав / *Στιχολογιαι*», «Кафизм / καθισμα в богослужебной традиции Византийского обряда *"Αλληλουια"* («Аллилуйя / Слава Тебе, Боже»).

Впервые вопрос о «Трегубой Аллилуйе» был поднят в 1419 г. в Соборной Грамоте Псковского Духовенства, направленной Митрополиту Киевскому и Всея Руси Фотию (ум. 1431 г.), который в ответном послании от 12 августа 1419 г. благословил «Трегубую Аллилуйю». Окончательный запрет на «Сугубую Аллилуйю» был наложен Большим Московским Собором 1666–1667 гг.

[20] Преподобный Елеазар (*Όσιος Ελεαζαρος* / 1386–1481 гг.) имел статус «*όσιος* / угодный Богу монашеским рвением»)

[21] Гештальтом для работы «Роза Мира» 1965 г. могли бы служить мраморные *"καλλος πυγη"* (Красивые ягодицы) Римской копии I в. до н. э. с анонимного бронзового оригинала Афродиты Каллипиги (*Αφροδίτη Καλλίπυγος* / Афродита с Красивыми Ягодицами / Афродита, Обнажающая Ягодицы) 300 г. до н. э.

[22] *"Αδαμ-Καδμο"* (*Primordial Man* / Первозданный Человек; *Adam Elyon* / Высший Человек; *Γενικός / Ουρανιος Αγθρωπος* / Небесный Человек / отличался от Адама Ха-Ришон *(Adam Ha-Rishon)*, Земного Адама, вылепленного из земной пыли: «*And the Lord formed man of the dust of the ground, and breathed into his nostrils the breach of life; and man became a living soul* / вылепил мужчину из земной пыли и вдохнул дыхание жизни в его ноздри и мужчина стал живой душой». (Книга Бытия / *The Book of Genesis* 2:7).

[23] *"And God said, Let us make man in our image, after our likeness".*

[24] *"So God created man in his own image, in the image of God created he him: male and female created he them".*

[25] Термин *Ανδρογυνος* / Андрогин» (от «*ανδρ* / мужчина» и «*γυνη* / женщина») означает единство женского и мужского начал в одном существе («Отец-Мать»).

[26] *Σαμαηλ* /Самаэль («Яд Бога», «Слепота Бога», «Левая Рука Бога») — Обвинитель *("Ha-Satan")*, Соблазнитель и Деструктор [61, P. 230–231] по прозвищу «Зловещий Жнец» *(The Gream Reaper)* — один из восставших Ангелов *(Ευρήγορoi)*, спустившихся на Гору Хермон под предводительством Семиязы [61, P. 463]. Вступив в союз, Лилит и Самаэль породили тысячи демонов, включая Асмодея (*Ἀσμοδαῖος* / Меч Самаэля), Принца Демонов, воплощавшего собой Вожделение. Согласно Каббалистическому Трактату «*Sefer ha-Orah* / Книга Света» Исаака бен Иакова Ха-Коэн (*Isaak ben Jacob ha-Cohen* / акт. 1250–1295 гг.), Кастильского Иудейского каббалиста, Самаэль и Лилит, сотворенные как двуликий Андрогин, затем разделились с целью порождения демонического потомства для порабощения материального мира [46, P. 236–244; 67, P. 65].

[27] *"Her Gates are Gates of Death,*
And from the entrance to Her Area
Everyone is lead to Sheol:
None of those who enter there ever returns,
And all who possessed Her descends to the Abyss".

[28] Я. С. Друскин подчеркивал, что Библия умалчивает о свободе Адама до грехопадения. В Книге Бытия / *The Book of Genesis* строго различаются два состояния: невинность до грехопадения и прозрение, или Свобода до него. До вкушения от древа, Адам, лишен-

ный возможности познания, не мог знать различия добра и зла, а следовательно, не мог грешить. Само это противопоставление добра и зла, по Я. С. Друскину, служит прананачальным (архетипическим) противопоставлением отсутствия выбора путей самоопределения: невинности или греха, а вследствие этого, противопоставления себя Богу. Однако, до вкушения от Древа Познания не могло быть и знания о подобном противопоставлении, или свободе выбора путей самоопределения. Более того, невинность и святость, согласно Я. С. Друскину, не тождественны. Бог свят, но не невинен, к тому же, Виновник (причина / *causa*) всего. Невинна вся сотворенная Богом Тварь, потому что сотворена, а не сама себя сотворила, безгрешна, невинна и невиновна. И потому не свободна. Ибо свобода, абсолютная, немотивированная свобода — привилегия, единственно, Бога. Адама соблазнила Ева, Еву — Змей, а Змея сотворил Бог. Именно поэтому слова Змея следует понимать как косвенную речь Самого Бога, в преломлении греховного взгляда Адама: чтобы у него открылись глаза, и он увидел ЕГО, БОГА, бесконечный дар первому человеку, Адаму. Неповиновение, о котором говорил Апостол Павел, и было грехопадением. Бог, подвергнув первого человека акту неповиновения, стал последней причиной его грехопадения, которая являлась средством, а не Целью, которой служило помилование человека во Христе. Христос же, в свою очередь, явился образом, по которому Бог сотворил человека (Адама). Исходя из этого, Я. С. Друскин определял творение по образу и подобию Бога в качестве цели, грехопадение — в качестве средства, а Виновником (причиной / *causa*) всего считал Бога [3, С. 90–91].

[29] *Eve* (иврит: *"Hawwa"*) означает «Источник Жизни».

[30] *Πανδώρα* (παν /все и δώρον /дар, что означает «Одаренная всеми») — первая смертная женщина, созданная Гефестом по повелению Зевса. Ее второе имя — *Ἀνησιδώρα* / получившая Дары».

[31] Фраза «*Καλὸς Κακός* / Прекрасное Зло» принадлежит древнегреческому поэту Гесиоду (*Ἡσίοδος* / Испускающий Звуки / акт. 750–670 гг. до н. э.) и звучит в его эпической поэме «*Θεογονία* / Теогония» («Генеалогия Богов» / ок. 700 г. до н. э.) [11, *lines* 560 *to* 612]. Гесиод повествует о том, как после получения людьми от Прометея *(Προμηθεύς)* дара огня, украденного Титаном у Богов, разгневанный Зевс решил покарать человечество, послав роковой контрдар. Так он повелел Гефесту (Ἥφαιστος) вылепить из земной пыли первую женщину, нареченную *"Καλὸς Κακός"* (Прекрасное Зло), чьи потомки призваны стать мучителями рода человеческого. Гефест исполнил повеление Зевса, сотворив Зло настолько прекрасным, что Афина не удержалась и облекла столь совершенную наготу серебряными одеяниями и увенчала ее голову серебряной диадемой. Явленный Богам и смертным женский облик «Прекрасного Зла» под именем «Анесидора» (*Ἀνησιδώρα* / получившая Дары) был воспринят как чудо, оборотной стороной которого, однако, служили коварство и обман, которым ни один мужчина не мог сопротивляться [11, *lines* 590 *to* 593].

[32] Дидактическая поэма Гесиода *"Ἔργα καὶ Ἡμέραι"* (Деяния и Дни) носит характер теодицеи (от «*θεός* / Бог» и «*δίκη* / суд», что означает «оправдание Бога»), предполагающей оправдание манифестации Зла, допускаемого Всемогущим и Всеблагим Богом.

[33] *"Πίθος"* — большой глиняный сосуд с рельефным орнаментом, имеющий округлую форму, с крышкой, двумя ручками, подобно амфоре, и широким горлышком, расширенный в средней части и резко суженный книзу.

[34] Работа «*Yoni:* Врата Рождения» может служить примером метафоры.

[35] *"Lajja Gauri"* («*Lajja* / умеренность, благопристойность») — Богиня изобилия, плодородия и сексуальности, почитаемая в *Tiruvannamalai* в храме *Kailasanathar*

в период правления династии *Pallava* (пр. 275–895 гг.) в *Kanchipuram* (*Tamil Nadu* / Индия), в качестве Животворящего, Непорочно Порождающего Божества, изображаемого в виде женщины в позе деторождения с цветком лотоса вместо головы, также известной под именем *"Aditi Uttanapada"*.

[36] Термин *"Yoni"* (санскрит: «источник», «матка», «огненный инкубатор») означает женские органы деторождения («*womb* / матка»), метафорически называемые *Brahma* Вселенской *Yoni (Yoni of the Universe)* в качестве материальной первопричины и источника существования Вселенной [58, P. 18–24].

[37] *"Gretchen! Gretchen! Ich bin's! Folge mir! Fasse Muth!*
Folge mir! Ich bitte dich nur dieß! "

[38] "*Ach Gott! Was hast du getan! Stecke den Degen ein, Ich bitte dich darum".*

[39] *"Laß das Vergangene vergangen sein, du bringst mich um".*

[40] *"Fühlst du daß ich es bin, so komm! "*

[41] *"Dahinaus?"*

[42] *In's Freye.*

[43] *Ist das Grab drauß,*
Lauert der Tod, so komm!
Von hier in's ewige Ruhebett
Und weiter keinen Schritt
Du gehst nun fort? O Heinrich, könnt ich mit!

[44] *"Du kannst! So wolle nur! Die Thür steht offen!"*

[45] *"Ich darf nicht fort; für mich ist nichts zu hoffen.*
Was hielft es, fliehn? "

[46] *"Ich bleibe bei dir".*

[47] *"Geschwind! Geschwind! Rette dein armes Kind!*
Im Theich es zappelt noch! Rette! Rette! "

[48] *"Besinne dich doch! Nur einen Schritt, so bist du frey!"*

[49] *"Laß mich! Nein, ich leide keine Gewalt!"*

[50] *"Der Tag graut! Liebchen! Liebchen!"*

[51] *"O wär ich nie geboren! Du sollst leben!"*

[52] *"Gericht Gottes! dir hab ich mich übergeben!*
Dein bin ich, Vater! Rette mich!"

[53] *"Heinrich! Mir graut's vor dir".*

[54] *"Sie ist gerichtet!"*

[55] "*Ist gerettet!"*

[56] *"Alles ist sodann gefunden:*
Ich bin dein, und du bist mein;
Und so stehen wir verbunden,
Dürft' es doch nicht anders sein!"

[57] Персефона / *Περσεφόνη* также известная как «*Κορη / Кора* / Девушка» — нелегитимная дочь Зевса *(Ζευς)* и Деметры *(Δημητηρ)*, Богиня урожая и агрикультуры, Владычица Мира Мертвых, супруга Аида *(Αιδης)*.

[58] Имеется в виду Эвфорион, сын Фауста и Прекрасной Елены, согласно Гете.

[59] *"Ein altes Wort bewährt sich leider auch an mir:*
Daß Glück und Schönheit dauerhaft sich nicht vereint.
Zerrissen ist des Lebens wie der Liebe Band;
Bejammernd beide, sag' ich schmerzlich Lebewohl

Und werfe mich noch einmal in die Arme dir,
Persephoneia nimm den Knaben auf und mich".

[60] Эвфорион (*Ευφοριον* / Изобильный), обладавший крыльями, сын Ахиллеса и Прекрасной Елены, рожденный во время пребывания его родителей в Элизиуме *(Ἠλύσιον πεδίον)*, крылатый Эвфорион, одержимый мечтой долететь до небес, где обитали Боги, и побуждаемой Гордыней *(ὕβρις)* разгневал своим непомерным честолюбием Зевса, который низверг юношу на землю ударом молнии. Более того, Зевс запретил кому бы то ни бы было, включая его родителей, предавать погребению его останки. Тем не менее, нимфы острова Милос из сострадания к Прекрасной Елене и Ахиллесу, погребли их сына, за что были превращены Зевсом в лягушек за нарушение запрета.
Гете переосмыслил миф об Эвфорионе, заменив Ахиллеса на Фауста.

[61] Выражение *"Deus Ex Machina / Θεος από μηχανή"* означает неожиданную и неправдоподобную развязку ситуации с вмешательством ранее не фигурировавшего в ней фактора, апеллируя к драматическому приему Божественного вмешательства в кульминационный момент разрешения дилеммы.

[62] Под трансгрессией *(transgression)* Французский философ Мишель Фуко (*Paul-Michel Foucault* / 1926–1984 гг.) понимал переход человечества из сферы сакрального в сферу профанного [23, P. 751–752].

[63] Антенор (*Ἀντήνωρ* / акт. ок. 540–500 гг. до н. э.) — Афинский скульптор, сын Эвфранора, автор бронзовой скульптурной группы *"Τυραννοκτόνοι Ἁρμόδιος και Ἀριστογείτων"* (Тираноубийцы Армодий и Аристогитон) [10, I, P. 441], выполненной в Нео-аттическом стиле по заказу Афинских граждан в ознаменование освобождения Афин от тирании Гиппия Афинского (*Ἱππίας ὁ Ἀθῆναιος* / пр. 527–510 гг. до н. э.). Эта бронзовая скульптура Антенора была вывезена из Афин в качестве трофея и установлена в Сузах в 480 г. до н. э. во время Греко-Персидских Войн (499–449 гг. до н. э.).

[64] В бронзовой скульптурной группе *"Τυραννοκτόνοι"* («Тираноубийцы»), выполненной в Нео-аттическом стиле Афинским скульптором Антенором (*Ἀντήνωρ* / акт. ок. 540–500 гг. до н. э.), и установленной в 513 г. до н. э. в Афинской Агоре* *(Αρχαια Αγορά της Αθήνας)* в ознаменование установления Афинской Демократии.

*Агора *(ἀγορά)* — центральная (рыночная) площадь в греческих городах-полисах *(πόλις)*.

[65] Имеется в виду интуитивное предвидение В. Евдокимовым эффекта искусственной руки *("Artificial-Hand-Illusion")*, в качестве демонстрации механизма трансформации искусственной руки в телесную составляющую *Homo Faber*, обоснованного экспериментальными психологами Утрехтского Университета Крисом Дикерманом *(Chris Dijkerman)* и Маржолин Каммерс *(Marjolein Kammers)* в 2009 г. [29, P. 204–211].

[66] Теория Джулиана Джэйнса служила производным переосмысления истоков социокультурной эволюции человечества в качестве доисторической панорамы развития примитивного головного мозга представителей древнейших локальных цивилизаций. Так Джэйнс предположил, что изначально человеческий мозг действовал в режиме дифференциации когнитивных функций, обеспечивавших ответственность одной части мозга за речь, а другой — за ее восприятие на слуховом *("ωτικος")* уровне и исполнение воспринимаемой информации инструктивного характера. Подобный режим функционирования Джэйнс называл «Управленческим Бикамеризмом / *Governmental Bicamerism*» [6, С. 49–50].

[67] *"Corpus callosum"* (каллосальное, или мозолистое, тело) — самое объемное из *"fibrae commissurales"* (спаечные волокна), соединяющих кору больших полушарий головного мозга. Это самый большой тракт *(tractus)* белого вещества в мозге, состоящий приблизи-

тельно из двухсот-трехсот миллионов аксонов *("αξων")*, соединяющих два полушария головного мозга. *"Corpus callosum"* обеспечивает связь между двумя полушариями, отвечая за решение сложных стратегических задач [30, P. 78–91].

[68] *"Commissura"* (спайка, комиссура) — сплетение спаечных волокон *(fibrae commisurales)*. Существует пять видов коммиссур: передняя коммиссура (предкоммиссура); задняя (эпиталамическая) коммиссура; *corpus callosum* (колоссальное, или мозолистое, тело); коммиссура свода (гиппокампальная коммиссура); габенулярная коммиссура, состоящая из волокнистых трактов, соединяющих два больших полушария головного мозга через срединную продольную (внутриполушарную) трещину *(confirmantes fissuram longitudinalem)* [63, P. 411].

[69] Интервал в тридцать два года, с момента создания работы «Посвящение Антенору: Автопортрет в позе Аристогитона» 1976 г. до создания работы «Смерть Леаэны» 2008 г. и в десять лет до создания работы «Смерть Армодия» 2018 г., свидетельствует о том, что продолжительность процесса кристаллизации художественной мысли может составлять в среднем четыре десятилетия.

[70] Итальянский теоретик искусства Венецианской Школы Паоло Пино (*Paolo Pino* / 1534–1565 гг.) приписывал формирование стиля *"serpentinata"* ориентированному на эстетический идеал Маннеризма живописцу из Пармы Джироламо Маццола (*Girolamo Francesco Maria Mazzola* / 1503–1540 гг.), известному как Пармиджанино *(Parmigianino)* [50, P. 27].

[71] «*Εταιρα* / гетера» в Древней Греции была высокообразованной куртизанкой, обученной игре на лире, искусству пения, танца, беседы и декламации стихов. Ее высокий статус позволял ей принимать участие в симпозиумах* наравне с любовными парами аристократов [33, P. 107–108; 51, 210 A–212 A]. Положение гетеры в Афинском обществе отличалось от «πορναι» (проститутки), которые были собственностью владельца борделя *(πορνειο / οικος ανοχες)* и получали часть заработка за продажу интимных услуг.

*Симпозиум / *Συμπόσιον* (от «*συμπινειν* / пить вместе») — часть банкета, начинавшаяся после насыщения яствами и сопровождавшаяся вином, музыкой, танцами, беседой и декламацией стихов [48, P. 263–264].

[72] *"Ερώμενος"* («*One who is sexually desired* / тот, кто сексуально желанен») — возлюбленный юноша, исполняющий роль «принимающего любовь» старшего партнера *"Εραστής"* (*One who has passionate desire for his lover* / Тот, кто страстно желает своего возлюбленного») в однополых отношениях между мужчинами, официально узаконенных в Афинах и Спарте [20, P. 16; 51, 210 A–212 A].

[73] Этот вопрос заимствован Марлоу из «Диалогов Мертвых / *Νεκρικοι Διαλογοι / Dialogi Mortuorum*») Лукиана из Самосаты (*Λουκιανὸς ὁ Σαμοσατεύς* / ок. 125–180 гг.), древнегреческого сатирика, утверждавшего, что глаза — более достоверные свидетели, чем уши» [38, P. 230; 25, P. 58].

[74] Как известно, моделью для Леды пятидесятилетнему Микеланджело служил его любимый ученик, *"Ερώμενος"*, Антонио Мини (*Antonio Mini* / ок. 1512–1534 гг.).

[75] Хотя эта графическая работа В. Евдокимова (с рабочим названием «Полулежащая со спины»), была выставлена в Салоне Французских художников *(Le Salon des Artistes Français)* в *Grand Palais* в Париже 15–19 февраля 2017 г., в Каталоге Выставки упоминание о ней отсутствует [35, P. 9].

[76] *"Heteropaternal superfecundation"* — оплодотворение двух (и более) яйцеклеток сперматозоидами в результате различных актов совокупления, производным которого являются близнецы от разных биологических отцов [9, P. 181–183].

[77] Элефантис была матерью двух (из пятидесяти) Данаид (дочерей Даная): Гипермнестры и Горгофоны (*Горγοφόνα* / Убийца Горгоны). В отличие от своей не подчинившейся воле отца сестры Гипермнестры, Горгофона, ставшая женой Протея *(Πρωτεύς)*, сына Египетского Царя Египта *(Αἴγυπτος)*, убила мужа в их брачную ночь по приказу отца.

[78] История о Гипермнестре также нашла отражение в «*Heroides sive Epistolae* / *Epistulae Heroidum* / Послания Героинь» Римского поэта Публия Овидия Назона (*Publius Ovidius Naso* / 43 г. до н. э. — 18 г. н. э.) [53, *Epistula XIV*; 22, P. 307–308].

[79] Афродита Арейя / *Ἀφροδίτη Αρεια* / Воинственная Афродита, известная также как *Ἀφροδίτη Ενόπλιος* / Вооруженная Афродита / Афродита в полном боевом вооружении, почиталась в Спарте.

[80] Скульптура К. Коше была преподнесена в дар Анри II, Герцогу де Монморанси (*Henri II de Montmorency* / 1595–1632 гг.) Кардиналом де Ришелье (*Armand Jean du Plessis* / 1585–1642гг.).

[81] Имя, данное Афродитой Энею при его рождении, означало *"αινόν αχος"* (невыразимая скорбь), испытываемую Богиней при появлении на свет ребенка от смертного, который был подвержен старению и смерти *(Εις Ἀφροδίτην)* [66, 18–19].

[82] Истоки Малоазийского происхождения имени «Λατω» восходят к культу Латоны в Ликии, что подтверждается ее враждой с Герой, наложившей запрет на любой клочок суши, на который могла ступить нога Латоны, а также помощью Латоны и ее детей, Аполлона и Артемиды, оказанной Троянцам в войне с Греками [14, P. 587–588].

[83] Термин *"Crone"* восходит к древнему термину Северных Франков *"La Caroigne", "La Carogne"*, означавшему мрачную, злобную старуху с отталкивающе-безобразной, уродливой внешностью (букв, «старая ведьма», «старая карга») обладавшую мудростью Древних.

[84] *Σαλαμις* / Саламис — древнегреческий *"πολεις"* на западном побережье Кипра, расположенный в устье реки Педиайос *(Πεδιαιος)* у подножия горной цепи Троодос *(Τρόοδος)*.

[85] Термин «*ἀταραξία* / атараксия» означает преодоление границ ментальности, завершающееся трансцендентацией.

[86] Наиболее ярко этот инновационный прием моделировки форм представлен в бронзовой скульптуре Аристида Майолля «*l'Harmonie* / Гармония» 1944 г.

[87] Аристократы Кипра почитали Афродиту Анадиомену посещением ее Храма на Пафосе и совокуплением с Храмовыми Жрицами, в качестве которых служили, по традиции, дочери благороднейших семейств Кипра. Девушки, отказывавшиеся от добровольного посвящения в Жрицы Афродиты и служения ей предложением интимных услуг в храме, подвергались суровому наказанию. Так дочери Пропоэтия за подобный отказ были насильно подвергнуты служению Афродите своим телом до изнеможения, а затем превращены Богиней в кремниевые изваяния [16, P. 3, 71–76].

[88] Одна Аттическая (золотая) мина равнялась ста золотым драхмам, а шестьдесят золотых мин составляли один Аттический (золотой) талант.

[89] Битва при Филиппи / *Φιλιπποι*[*] в Македонии в 42 г. до н. э. (*Liberators' Civil War* / Освободительная Гражданская Война) — финальное сражение между силами Второго Триумвирата Марка Антония (*Marcus Antonius* / 83–30 гг. до н. э.) и Октавиана (*Gaius Octavius* / 63 г. до н. э. — 14 г. до н. э.), с одной стороны, и *"Liberatores"*, лидерами убийства Юлия Цезаря, Брутом (*Marcus Junius Brutus* / 85–42 гг. до н. э.) и Кассием (*Gaius Cassius Longinus* / 86–42 гг. до н. э.), с другой.

[*]Оригинальное название города *Φιλιπποι* было «*Κρηνιδες* / Фонтаны», но Филипп II Македонский (*Φίλιππος Β' ὁ Μακεδών* / пр. 359–336 гг. до н. э.) изменил его в 356 г. до н. э.

[90] *"Αφροδίτη Καλλίπυγος"* (от «*Καλλος* / красота» и «*πυγη* / ягодицы», что означает «с красивыми ягодицами»).
[91] «*Ναυκρατίς* / Морская Команда» — город в древнем Египте на берегу Нила в 72 км к юго-востоку от Александрии.
[92] «*Δειπνοσοφισταί* / *Deipnosophistae* / Пир Софистов (от «*δειπνο* / ужин» и «*σοφιστης* / эксперт в области кулинарии, виноделия, танца, стихосложения и музыки»).
[93] Рабочие названия выразительных материальных моделей и их изображения см в Издании, посвященном искусству, *"Mystery of Art"* [44, P. 368–389]
[94] Представляется, судя по размерам авторской коллекции, что пластические и графические изображения со столь тривиальными названиями как «Черепашка», «Качели», «Лодки», «Движение», «Колесо», «Космос» *etc.*, не вызывают особого интереса у коллекционеров.

Источники

1. Бранский, В. П. Синергетика и космология (Философские основания космологической модели Вселенной) / В. П. Бранский // Вестник С.-Петербургского университета. Сер. 17. — 2014. — Вып. 4. — С. 12–29.
2. Дашевская, О. А. Теория мифа в «Розе Мира» Д. Андреева / О. А. Лашевская // Вестник Томского Государственного педагогического университета. Сер. Гуманитарные науки (филология). — 2000. — Вып. 6. — С. 47–51.
3. Друскин, Я. С. Лестница Иакова: эссе, трактаты, письма / Я. С. Друскин. — СПб.: Академический проект, 2004.
4. Микайлова, И. Г. Динамика воспроизводства художественного мышления и продуцируемой им творческой ментальной активности / И. Г. Микайлова // Мир психологии. — 2014. — № 1. — С. 92–104.
5. Микайлова, И. Г. Идеалы и их роль в социокультурном воспроизводстве цивилизаций с позиций Синергетической философии истории / И. Г. Микайлова. — СПб.: Алетейя, 2016.
6. Микайлова, И. Г. Культура и цивилизация: историко-философские и психологические аспекты / И. Г. Микайлова // Мир психологии. — 20019. — № 3. — С. 36–56.
7. Микайлова, И. Г. Социокультурные идеалы и глобальная художественная культура. В 2-х тт. Т.1. Социокультурные идеалы и религиозные идеалы в динамике глобального воспроизводства человеческой цивилизации / И. Г. Микайлова. — *Saarbrücken: Palmarium Academic Publishing*, 2016.
8. Михайлова, И. Г. Художественное моделирование как фактор фантастического видения реальности / И. Г. Михайлова. — СПб.: Б&К, 2005.
9. *Ambach, E., Parson, W., Brezinka, C. Superfecundation and Dual Paternity in a Twin Pregnancy Ending with Placental Abruption / E. Ambach, W. Parson, C. Brezinka // Journal of Forensic Sciences. — 2000. — Vol. 45. — Issue 1. — P. 181–183.*
10. *Antenor // New Encyclopaedia Britannica. 15th Edition. In 32 vols. — Chicago: Encyclopaedia Britannica Inc., 1992.*
11. *Athanassakis, A. Theogony; Works and Days; Shield. Hesiod. Introduction, Translation, and Notes/A. Athanassakis. — Baltimore: John Hopkins University Press, 1983.*
12. *Αθηναιου Δειπνοσοφιστων βιβλια πεντεκαιδεκα / Athenaei Deipnosophistarum. Libri Quindecem. — Lugduni: Joannis Antonil Huguentan, 1657.*
13. *Ausfürliches Lexikon der Griechischen und Römischen Mythologie. Erster Band. — Leipzig: Druck und Verlag von B. G. Teubner, 1884–1890. — P. 1219–1221.*

14. *Ausfürliches Lexikon der Griechischen und Römischen Mythologie. Zweiter Band, Zweite Abteilung Laas-Myton. — Leipzig: Druck und Verlag von B. G. Teubner, 1894–1897. — P. 1959–1980.*
15. *Breton, A. Manifeste du Surrealisme / A. Breton. — Paris : "Les Documentaires", 1929.*
16. *Budin, S. The Myth of Sacred Prostitution in Antiquity / S. Budin. — New York: Cambridge University Press, 2008.*
17. *Διοδωρουτου Σικελιωτου βιβλιοθηκης Ιστορικης τα Σωζομενα / Diodori Siculi Bibliothecae Historicae Libri qui supersunt interprete Laurentio Rhodomano. Tomus II. — Amsterdami: Sumptibus Jacobi Westenii, 1747.*
18. *Donnelli, C. Apocryphal Literature, the Characterization of Satan, and the Descensus ad Inferos Tradition in England in the Middle Ages / C. Donnelli // Religion and Theology. — Vol.24, — Issue 3–4. — P. 321–349.*
19. *Dunlop, J. History of Roman Literature from Its Earliest Period to the Augustinian Age. In 2 vols. / J. Dunlop. — New York: E. Littell, 1827.*
20. *Dover, K. J. Greek Homosexuality / K. J. Dover. — Cambridge: Harvard University Press, 1989.*
21. *Elsen, A. E. Rodin's Art. The Rodin Collection of the Iris & B. Gerald Cantor Centre of Visual Arts at Stanford University / A. E. Elsen. — New York: Oxford University Press, 2003.*
22. *Farrell, J. Reading and Writing the Herodes /J. Farrell // Harvard Studies in Classical Philology. — 1998. — Vol. 98. — P. 307–338.*
23. *Foucault, M. Préface à la Transgression / M. Foucault // Critique. — 1963. — Vol. 195–196. — P. 751–752.*
24. *Genticere, R. The Landscape of Desire: The Tale of Pomona and Vertumnus in Ovid's Metamorphoses / R. Genticere // Phoenix. — 1995. — Vol. 49. — Issue 2. — P.110–120.*
25. *Georgiadou, A., Larmour, D. Lucian's Science Fiction Novel True Histories: Interpretation and Commentary. Supplements to Mnemosyne / A. Georgiadou, D. Larmour. — Leiden: Brill, 1998.*
26. *Goethe, J. W. von. Faust. Eine Tragödie / J. W. von Goethe. — Tübingen: J. G. Cottaschen Buchhandlung, 1808.*
27. *Gumpert, M., Grafting, H. The Abduction of the Classical Past / M. Gumpert, H. Grafting. — Madison: University of Wisconsin Press, 2001.*
28. *Jaynes, J. The Origin of Consciousness in the Breakdown of the Bicameral Mind / J. Jaynes. — New Yorks Houghton Mifflin Company, 2000.*
29. *Kammers, M. P., Dijkerman, H. C. The Rubber Hand Illusion in Action / M. P. Kammers, H. C. Dijkerman // Neuropsychologla. — 2009. — Vol. 47. — Issue 1. — P. 204–211.*
30. *Killlas, S. Insights into the Connectivity of the Human Brain Using DTI / S. Klllias // Nepalese Journal of Radiology. — 2012. — Vol. l. — Issue 1. — P.78–91.*
31. *Κλαυδιου Αιλιανου Ποικιλη Ιστορια / Claudii Aeliani Varia Historia. Libri XIIII. — Basilea: Per Sebastianum Henric Petri, 1668.*
32. *Kubies, G. Fantasy or a Transcendent Experience? Study of the Painting Ancient into Heaven by Jheronimus Bosch from the Palazzo Ducale in Venice / G. Kubies // Roczniki Humanistyczne. — 2018. — Vol. 66. — Issue 4. — P. 87–120.*
33. *Kurke, L. Inventing the "Hetaera": Sex, Politics, and Discursive Conflict in Archaic Greece / L. Kurke // Classical Antiquity. — 1997. — Vol. 16. — Issue l. — P. 107–108.*
34. *Lacan, J. Le Séminaire sur 'La Lettre volée' / J. Lacan // Ecrits. — Paris : Éditions du Seuil, 1966.*
35. *Le Salon des Artistes Français. — Paris : Société des Artistes Français, 2017.*

36. *Leibniz, G. W. von. Nouveaux Essais sur 1'Entendenment Human / G. W. von Leibniz. — Paris : Ernest Flammarion, Éditeur, 1765.*
37. *Locke, J. An Essay Concerning Humane Understanding: in Four Books / J. Locke. — London: The Basset, 1690.*
38. *Λουκιανος / Luciani Samosatensis Opera, Graece et Latine. Volumen Secundum. — Biponti: Ex Typographia Societatis, 1619.*
39. *Macleod, M. D. Dialogues of the Dead. Dialogues of the Sea-Gods. Dialogues of the Gods. Dialogues of the Courtesans / M. D. Macleod. — Cambridge, MA.: Loeb Classical Library, 1961.*
40. *Mikailova, I. Self-Organizing Aesthetic Ideals. Their Part in the Aestheticization of Global Society in Terms of Synergetic Historicism / I. Mikailova. — Saarbrücken: Lambert Academic Publishing, 2017.*
41. *Maguire, L. Helen of Troy: From Homer to Hollywood / L. Maguire. — Chichester: John Wiley & Sons, Ltd, 2009.*
42. *McLeish, K. Dido, Aeneas, and the Concept of Pietas / K. McLeish // Greece and Rome. — 1972. — Vol. 19. — Issue 2. — P. 127–135.*
43. *Moody, R. Life After Life. The Instigation of a Phenomenon-Survival of Bodily Death / R. Moody. — New York: Bantam Books, 1975.*
44. *Mystery of Art.* Валерий Евдокимов. *— M. : PAX, 2019.*
45. *Œuvres philosophiques de Leibniz. — Paris : Librairie de Ladrance, 1866.*
46. *Patai, R. Encyclopedia of Jewish Folklore and Traditions / R. Patai. — London: Routledge, 2015.*
47. *Patai, R. The Hebrew Goddess / R. Patai. — Detroit: Wayne State University Press, 1990.*
48. *Phang, S. E. Roman Military Service: Ideologies of Discipline in the Late Republic and Early Principate / S. E. Phang. — Cambridge: Cambridge University Press, 2008.*
49. *Philonis Alexandrini. Opera Quae Supersunt. Vol. l. — Berolini: Typis et Impensis Georgii Reimeri, 1886.*
50. *Pino. P. di. Dialogo Di Pittura di Paolo Pino. Nuovamente Dato in Luce / P. di Pino. — Vinegia: Paulo Gherardo, 1548.*
51. *Πλάτω. Συμπόσιον / Le Banquet / Platon. Œuvres Complètes. Tome IV. Partie 2. — Paris : Société d'Édition "Les Belles Lettres", 1930.*
52. *Proscursin, P. J. Der Begriff "Ethos" bei Homer. Beitrag zu einer philosophischen Interpretation / P. J. Proscursin. — Heidelberg: Winter, 2013.*
53. *Publii Ovidii Nasonis. Heroides sive Epistolae. — Edinburgi: Apud Petri Burmanne, 1732.*
54. *Publii Ovidii Nasonis. Metamorphoseon. Tomus posterior. Libri XIIII. — Lipsiae: Sumpty E. B. Schwickerati, 1823.*
55. *Publii Ovidil Nasonis. Metamorphoseon. Liber XIII. — Venetiis: Lucantonio Giunti, 1497.*
56. *Quintus Smyrnaeus. Posthomerica (Loeb Classical Library. Vol. 19.) — London: William Heinemann, 1913.*
57. *Ries, S. Choosing Words: Left Hemisphere, Right Hemisphere, or Both? Perspective on the Laterization of World Retrieval / S. Ries // Annals of the New York Academy of Sciences. — 2016. — Vol. 1369.- Issue 1. — P. 111–131.*
58. *Renou, L. L'acception première du mot Sanskrit yoni (chemin) / L. Renou // Bulletin de la Société de Linguistique de Paris. — 1939. — Vol. 40. — No. 2. — P. 18–24.*
59. *Sacks, K. S. Diodorus Siculus and the First Century / K. S. Sacks. — Princeton: Princeton University Press, 1990.*
60. *Sextus Empiricus. Outlines of Pyrrhonism. — Cambridge, MA.: Harvard University Press, 1933.*

61. *Shirama, J. Correspondence Between Woman and Nature in Indian Thought / J. Shirama // Philosophy East and West. — 1916. — Vol. 16. — Issue 3–4. — P. 161–168.*
62. *Silver, L. Hieronymus Bosch / L. Silver. — New York: Abdeville Press, 2006.*
63. *Standring, S. Gray's Anatomy: The Anatomical Basis of Clinical Practice / S. Standring. — London: Churcill Livingstone, 2005.*
64. *Surya, M. George Bataille, la mort à l'œuvre / M. Surya. — Paris : Gallimard, 1992.*
65. *The Encyclopedia of Christianity. In 5 vols. — Grand Rapids: W. B. Eerdmans Publishing Company, 2004.*
66. *Vergilius Publius Maro. The Aeneid. — New York: Viking Penguin, 2006.*
67. *Versluis, A. Magic and Mysticism: an Introduction to Western Esoterism / A. Versluis. — London: Rowan and Littlefield Publishers, 2007.*
68. *Wilamowitz-Möllendorf, U. von. Hesiodos' Erga / U. von Wilamowitz-Möllendorf. — Leipzig: J. C. Hinrichs'sche Buchhandlung, 1928.*

V

Олег Лягачев

ФРАНЦУЗСКИЙ ДНЕВНИК РУССКОГО ХУДОЖНИКА ЭПОХИ ПЕРЕСТРОЙКИ
Париж от 12 ноября 1990 года до 17 февраля 1992 года

ФРАНЦУЗСКИЙ ДНЕВНИК — 2

12 ноября 1990 г.

Вуэ: неожиданно интересно и не так банально, как мне раньше представлялось. Интересна живость и даже, своего рода, рафинированность цвета, — особенно в поздний период. А что касается типажей, то в них не только некоторая карикатурность (в римских работах, караваджистских), но и выразительность, даже — психологизм. Это художник сугубо реалистического плана, в отличие от Пуссена.

Я думал еще, что его живопись принадлежит к счастливой эпохе, — не было проблем, как писать, как рисовать?!

Искусство рекламы в центре Помпиду. В сущности, современное искусство не отличается принципиально от рекламы (потому что изображение может быть выражено словом, а слово может вызвать изображение; но оно, — слово, — даже более емко, потому что понятие, т. е. Вещь не конкретная).

Родченко, прекрасный фотограф, русский Мэн Рей; хотя он внес свой вклад в красную пропаганду и весьма искренне, с верой в утопию...

Интересно, что революция, настоящая, начинается с Маринетти и футуризма. У них заложены все идеи, которые лишь обросли мясом со временем и систематизировались в Баухаузе...

Матьё обрадовался моему приходу; просил дать ему краски и сделал несколько небольших картин на бумаге. Потом он пытался меня увлечь в игру с буквами; но я довольно слабо реагировал: слишком устал. Ведь проснулся в 6 часов утра, стало быть, был на ногах более 12 часов подряд. Все эти поезда в метро, выставки, хождения и проч. Трудно даже собраться с мыслями, сосредоточиться. Плюс — абсолютный провал передо мной, никакой уверенности ни в чем, одиночество.

Я — против одиночества, я хотел бы его разбить, но как... нужна внутренняя свобода, нужно это ощущение раскованности — от быта, от привычных схем.

15 ноября 1990 г.

Вчера Мари-Терез и я были на вечере в *Maubert-Mutualite*: Доминик Лапьер. Прекрасный рассказчик и хорошая презентация — так он обеспечил успех своей новой книге «Сильнее, чем любовь». Зал, включая балконы, был забит битком. Много старух, странноватых уродов, энтузиастов. После конференции — продажа книги у раздевалки; на длинном импровизированном столе — брошюрки и открытки в пользу инвалидов; автор, окруженный почитателями, подписывал книжки.

Что меня наиболее поразило в нем? Пожалуй, профессионализм и, конечно, этот талант рассказчика. К сожалению, сюжет (Индия, Калькутта) меня мало задел, хотя некое мистическое утверждение жизни, ее ценности мне близко.

Сегодня проснулся поздно, со смутными впечатлениями от сна и пустоты, в которой плаваю; некоторое время, сосредоточившись, писал картину (скоро закончу). Запахи краски и общее ощущение слабости меня обезоруживают. Нет никаких желаний.

16 ноября 1990 г.

Вспомнил я замызганные, пустынные, расколотые, нищие улицы; разбитые упакованные дома, рельсы в скорлупе асфальта. Так потянуло туда — в Питер!

Разруха и зарождение... чего? Зародится ли что-нибудь или до того, как вылупится, стухнет, умрет...

Да, эти недавние впечатления не дают истлеть; а то, что окружает в реальности — почти сон. Однообразно плазменное существование; никак не сбросить с себя эту вату и увидеть, наконец, *нечто* в разрыве.

18 ноября 1990 г.

Либо экзотика (путешествия и проч.), либо — микрокосм (т. е. Ты сам). Второе загадочно, ибо там «логика», которая движет жизнью, а, стало быть, и событиями. Невозможно сказать, что жизнь определяется способом существования (например, чиновник получает возможность «хорошо жить», но что, в сущности, его жизнь? Комфорт, отношения с противоположным полом, еда, семья... ничто не дает гарантии бессмертия, следовательно, бессмысленно. Это — звенья, которые чередуются в цепи, но она, эта цепь, ведет в ничто).

22 ноября 1990 г.

Вчера пробежал по лабиринту *"Passages de l'image"* в Бобуре. Это — одна и наиболее впечатляющих выставок, по крайней мере, — для меня. Эти картины — фотографии без швов и без размытости, эта фрагментарность изображений и пространство *images:* диалоги монолога — все это мне близко.

Там, кстати, идет любопытный ролик: Тарковский снимает «Жертву», свой последний фильм, и беседует в колпаке, как старый русский барин. Я не думал, что он так прекрасно выглядел, будучи больным. Главное впечатление — сконцентрированная энергия, деловитость. Смерть в данном случае представляется нелепостью (тут, как в сказке Господарёва, ему нужно было перехитрить ее, пообещать нечто — и тем временем, пожить...)

Сегодня мне удалось как-то расслабиться и почти достичь искомого равновесия. Ничто не вспоминалось, и т. о. Реальность предстала сама собой. Она была лишена ненужных символов и значимости.

Да, и потом я видел, как мой ангел Матьё рисует буквы и повторяет их вслух. Его это увлекает.

2 декабря 1990 г., воскресенье

В понедельник, т. е. 26 ноября, видел *"Sailor et Lula"* Дэвида Линча. Весьма амбициозный фильм, где все средства хороши, чтобы достичь желаемого: *"Palme d'or"*. Ни о чем и не для кого, а для чего...

Эта мода на фиксацию жеста задевает даже советских: «Голубое такси», — дорвались до соитий, показываем... Но в «Голубом такси» все-таки некий идеализм — в подчеркивании музыки, мечтаний. Но и «Голубое такси» пустовато, особенно в сравнении с «Замри, умри, воскресни» Каневского. У Каневского это почти фреска, какой-то Гайдар, вывернутый наизнанку. Веселая жуть!

В среду (28 ноября) забежал к Владимиру. Он меня угостил супом и разогревал семгу (от которой я, однако, отказался). В большой комнате стол у окна, заваленный красками и сшивателями. У стены — новые картины. Одна из них представляет композицию с цветными кнопками, фломастерами и короткими гвоздиками. Другая — под оргстеклом, с тремя анатомическими рисунками на белом фоне; можно себя видеть справа, в зеркале и сравнивать с еккоршами: хорош ли ты, как Геракл?

Вместе выехали; он — в художественный магазин, я — домой.

6 декабря 1990 г., четверг

В понедельник, 3 декабря, видел художника Л. Борисова. Он здесь торчал больше месяца. Зашли в ресторанчик [в макдональдс на Елисейских полях — *О. Л.*]. Вспоминали о выставках (в «Невском» и другие). Он мне подтвердил, что Ленинград по-прежнему провинциален, в чем я и убедился, прогуливаясь по Невскому и заглядывая в художественные лавочки и галерейки. Там они по-прежнему пьют по горькой, утрачивая ориентир и сознание. Держатся иллюзии, что жизнь продолжается; в голову им не приходит, что финиш близок; а, если и приходит, то стараются не замечать.

Затем во вторник был у Володи и видел телевизионщиков [из Питера — *О. Л.*], которые, вроде бы, пообвыкают, а посему и заняты пока бытоустройством. На стенах — новые опусы, с цветными соломинками, подвешенными

в прозрачных пластиковых мешках. Коробочки из-под упаковок с различными перевернутыми по смыслу текстами.

Эпос — это наша жизнь, со всеми ее бесконечными подробностями; лирика — это переживание частностей, всего внешнего и красочного.

В этом смысле стремиться к невероятным событиям похвально, но все же — экзотика: это заменяет жизнь.

29 января 1991 г.

Очень рано проснулся (в четыре утра). Прослушал новости и проч.

Великолепное самочувствие. Выпил кофе.

Вчера перечитывал «Штосс» Лермонтова и многое там открылось, чего раньше не замечал (особенно эту фразу: «должен ли он был продолжать свои *исследования…»* Таким образом, я угадал главную черту Лермонтова, когда писал о нем: «Он был *исследователем* зрелым...»).

Утром я увидел репродукцию одной своей картины, понял вдруг, что *все верно*; но что я сам — слабее своей живописи. В ней нет компромисса; человек же, т. е. — я постоянно стремится оправдаться и подогнать под средние мерки свое же творчество.

Не будь я живописцем, я бы осмелился утверждать, что я — ничто... но *не имею права!*

Вспоминал вдруг о школе [309 средней школе Ленинграда — *О. Л.*], об этих персонажах трясины: учитель истории Иван Миронович, с его патокой поощрения («Ваш чудесный рассказ...», т. е. — пересказ учебника); завуч Чапай (настоящего имени не помню), — так его прозвали за резвое фиглярство и растрепанный нрав; наконец, оловянноглазого зловещего директора школы, бывшего до этого начальником лагерей. Об этом мне говорила мама, вернувшись с родительского собрания. Помню эту мертвящую, затаенную жуть...

О «Штоссе»: проза его /Лермонтова/ необычайно элластична, гуттаперчива. Он — Лермонтов, — уже был экспрессионистом; поразительная сжатость рассказа. И неоконченность мнимая — в сущности, все сказано. Не мог же он повторить «Тамбовскую казначейшу»... Не хватает лишь эпилога, нескольких строчек: «Банк — Скоропостижная».

Видел Владимира и разговаривал немного с его гостьями. Одна из них летела в Питер, и т. о. Володя ее провожал с чемоданами и чемоданчиками. Она была очень благорасположена, в то время, как другая мрачновата. Позднее выяснилась причина: несомненное помрачение радуги перестройки. Вроде бы, как мы и предполагали, перестройка закончилась...

Я по дороге зашел в магазинчик, где долго листал Нострадамуса, этого знахаря-астролога. Книга, к счастью вышла в 89 году и можно было проверить «предсказания» — все фальшиво, ни одно из важных событий этих лет даже не упомянуто. 91 год у Нострадамуса (т. е. и у его толкователей) отсутствует вовсе. Можно, конечно, все объяснить и перетолковать задним числом, что потом и сделают... — бизнес есть бизнес!

7 февраля 1991 г.

Вчера Мари-Терез организовала посещение концерта в зале *Gaveau*. (Виолончель *Y. Chiffoleau et pianiste O. Gardon* — это большие виртуозы, особенно — виоленчилист, который к тому же весьма артистичен и талантлив. Это были сонаты Бетховена и его же вариации на тему Генделя). Зал Гаво не очень большой, но объемный, с двумя лентами балконов и внушительным органом за эстрадой. Мало публики, но большой энтузиазм приема.

(Другой концерт накануне Нового года в церкви Сэн-Жюльен *le Pouvre*, около бульвара Сэн-Мишель, был гораздо живописнее, т. к. люди сидели на корточках перед алтарем, где расположились на легких стульчиках музыканты: скрипачи и другие, — камерный оркестр. Дирижер, несколько напоминавший молодого Луи де Фюнеса, но лоснящийся и белолицый, весьма солидно демонстрировал свой профессионализм... После концерта, уже в метро, мы встретили одного из скрипачей — длинноволосого крепыша, который ластился к лохматой дворняжке, утешая ее прочувственными поглаживаниями, к вящему равнодушию ее мэтра, — то ли черного, то ли араба...)

Утро холодное, Матьё соскребал лед со стекла. Странно видеть мешковатых женщин в белых платках, вышагивающих по морозу.

Я вспоминал сидение перед открытой печкой, с тлеющими и загорающимися пламенем углями; дрова, сложенные стопочкой, на обитом железом полу. Распилка дров был немаловажный ритуал, которому мы предавались с отцом в воскресные дни — правда, занудный: хотелось всегда бежать.

4 декабря 1991 г.

Не так просто взять себя в руки и продолжить систематически *самоописание* — так можно условно обозначить идею дневника. В этом /систематическом/ занятии есть нечто противоестественное, да и пока ты жив, это не кажется существенным. Во всяком случае, только будущее заставляет нас пребывать в состоянии некоего внутреннего экстаза, энтузиазма и, следовательно, толкает к действию...

Вот несколько романтическое оправдание. А за это время, что я делал, где был? (Ну, Ленинград, теперь — Санкт-Петербург; ну — Бельгия, Гентский алтарь Ван-Эйка и каналы, по которым плыли на лодках, из которых я особенно старательно фотографировал город, строения и сам канал; ну, океан, — уже по традиции: Капбретон, лагерь «Орел», с его атмосферой семейного дома... Много фотографий. Желание писать и, прежде всего, закончить роман, начатый давно. Сильные впечатления: Кьеркьегор, евангелие Махарти...)

Самое главное: прошел 54 год и сразу полегчало во всех смыслах: здоровье, нравственность, настроение. Правда, собой я почти абсолютно недоволен; и тот образ жизни, который я веду, — не мой, т. е., он не таким мыслится во мне или, если иногда приближается, — не так.

Разумеется, приближение должно быть почти абсолютным. Иначе игра не стоит свеч. Компромиссы невозможно оправдать.

Опять что-то слишком серьезно.

На днях был на выставке Т. Жерико. Удивительна его эволюция, проходившая скачками: от шедевров, как «Драгун...», — вниз (портреты, «Раненый карабинер») и опять вверх: «Плот Медузы» и особенно гениальные портреты сумасшедших). Его искусство прочерчивает линию через романтизм к реализму, он — прямой предшественник Курбе. Но он талантливее Курбе!

Между тем, техника Жерико не очень виртуозна, даже несколько тяжеловесна, и, как колорист, он — почти ничто.

Но большая пластическая энергия — энергия жизни придает его работам необычайную силу. (Я вспоминал заодно русского современника Жерико — Карла Брюллова. Брюллов был блестящим техником, колористом; он обладал большим вкусом и чувством композиции, как о том свидетельствует «Гибель Помпеи». Однако, Брюллов остановился где-то на полпути: он уже не был академистом, но и не стал романтиком... больше того, в поздних работах — портретах, — Брюллов явно возвращается к академизму. Блестяще начато и не кончено, — жаль, жаль, — но это в русском характере...)

Сегодня видел дипломную работу Виолетты (собственно несколько концептуальных работ, отличающихся большой оригинальностью мышления: мужчина, как объект; вера-надежда-любовь; отпечаток физиономии амазонки; разделенные элементы: бутылка, дерево, коврик; пирамиды, как стерильные и мифологизированные объекты; цикл фотографий: снег — фигурка (так преобладает белизна и пространство снега); стандартный комплекс комфорта, с пачками мыльного порошка, бутылкой пива, пачкой сигарет и т. п. — на ступеньках стремянки; фотографии, включающие пейзаж из окон, у тех же окон (включение пейзажа, как объекта в реальность ателье). Очень интересна также сопоставленная плоскость океана (в фотографических клише волны) с объемом песка в пластиковом мешке (это земля, но также — прах, куда все уходит. Уходит то, что начинается и зарождается в воде. Здесь я хочу от себя добавить: жизнь из ничто, как иллюзия — это верно. Затем в наших глазах эта иллюзия имеет форму и тело. Тело инертно, недолговечно, оно гибнет и становится прахом, т. е. приближается к небытию. Однако, песок и его элемент: песчинка имеет форму и в своей бесконечности образует стихию, сопоставимую с океаном).

По поводу знака и элемента:

Знак — это видимость, иллюзия, в которую мы погружены постоянно. Это, собственно, то, что составляет жизнь

Что касается элемента — это то, что скрыто постоянно, но что является сущностью всего.

Элемент выступает явственно в стадии генезиса и в стадии распада, смерти.

Но в некоторых случаях можно видеть элемент и знак одновременно. Примеры: песок, вода.

Для живописи это важная проблема. Выразительность знака и его искажение (символизм — экспрессионизм) не имеют отношения к современному искуству.

Современное искусство начинается с распада знака на элементы, т. е., с кубизма. Распад и затем пересоздание знака через элементы — конструктивизм, супрематизм; наконец, — концептуальное искусство.

В то же время сюрреализм — в русле экспрессионизма: исключительное внимание к знаку, но полное игнорирование элемента (С. Дали и другие).

17 февраля 1992 г.

Фильм О. Стоуна *J. F. K.* о Кеннеди. Как произведение искусства, он несколько разочаровывает (я предпочитаю более чистые идеи, как «Тельма и Луиз» Р. Скотта). Там есть длинноты и некоторая вялость местами в игре К. Кёстнера. Конечно, популярность и даже *Gold Glob* объясняются сюжетом. / с точки зрения познавательной; даже с точки зрения неких фактов — это интересно. Политическое убийство, — ну, само собой, — подготавливается тщательно.../

Но, повторяю, что, как произведение искусства, фильм этот не вполне удачен (надо будет проверить впечатление о Стоуне: посмотреть *"Doors"*).

Видел М. Эрнста в январе: сильное впечатление. У него важно последовательное воплощение идеи; техника, как бы, наращивается на этот костяк. Наконец, идея стареет, дряхлеет, становится банальной. Попытка вернуться к начальному, иногда — удачная. Таков урок М. Эрнста.

В тексте упомянуты:

Матьё — сын
Мари-Терез — жена
Владимир — брат, художник
Леонид Борисов — ленинградский художник, нонконформист
Виолетта — дочь Владимира, художница

Алексей Парыгин

ИСКУССТВО — ЭТО БИЗНЕС
Авторский комментарий к проекту

В самом конце 1996 года я задумал и начал работать над своим проектом, вскоре получившим название «Созерцание денег»; в нем реальные, находившиеся на тот момент в обороте, деньги стали предметом философского исследования художника. Деньги как материал (монеты и купюры) и деньги как абстрактная идея. В первую очередь, меня интересовала архетипичность и экзистенциальность денег, одна из задач заключалась в препарировании ментальности понятие денег как всеобщего эквивалента и вожделенной мечты, властителя коллективного бессознательного.

Несколькими годами позже, точнее к 2000 году, проект получил свое продолжение в сформировавшейся концепции «Искусство — это бизнес / Бизнес — это искусство», основой которого стал перформанс «312/20», впервые публично показанный 21 января 2001 года в программе перформансов на ежегодно проходившем в те годы «Фестивале Петербург», ЦВЗ Манеж (СПб)[1]. Отчасти это была продуманная импровизация — до Манежа я сделал только один рабочий прогон, прошедший в декабре 2000 года в закрытом режиме, на крыше моей мастерской на Каменноостровском проспекте, 26–28.

В аутентичном варианте текст к перформансу «312/20», распевно исполняемый в течение двадцати минут на два голоса (высокий женский и низкий мужской), состоит из трехсот двенадцати ритмически повторяющихся строф, которые в процессе озвучивания превращаются в закольцованную дадаистскую мантру.

Коммерческая целесообразность — бог и основной двигатель для продвижения художника и его искусства. При этом самодостаточность маркетинговых стратегий усиливается пропорционально осознанию исчерпанности языковых возможностей искусства. Логичная монотонно повторяемая формула обессмысливается, постепенно становясь набором звуков, лишаясь какой-либо конкретной умозрительной нагрузки. Таким образом, вербальный лейтмотив изменяет изначально заявленную как данность смысловую наполненность представления (действия). Место лозунга и марша занимает психоделический рэп. Искусство — это бизнес, но становясь утилитарным и плоским, коммерческим и прикладным, оно способно, как саморазрушающийся огнем феникс восстать из пепла, переплавиться и переродиться в нечто совершенно иное, наполненное новой живой энергией.

Основным исполнителем перформанса был я сам, а помощниц каждый раз подбирал разных. В частности, на показе в Манеже — ассистировала одна из моих студенток[2]. Получилось удачно, чему способствовала не только хорошая акустика той зоны выставочного зала на первом этаже

напротив центрального входа, которую я выбрал для работы (при реверберации создавался эффектный резонансный рисунок). И не только выпитые, непосредственно перед чтением текста, сто пятьдесят грамм коньяка (поскольку мандраж). Но и хорошее чувство ритма у девушки.

Сценография процесса выглядела так: я и моя партнерша по представлению (к сожалению, не помню сейчас, как ее звали) находились друг напротив друга на расстоянии примерно трех метров. В процессе чтения текста мы стояли с поднятыми и чуть разведенными в стороны прямыми руками (ладонями наружу), постепенно поднимая их вверх, в стилизованном жесте традиционной заступнической молитвы, иконографически отсылающем к классическому образу Одигитрии. Ровно посередине, между нами, дымился фимиам в виде пучка индийских палочек. Белесая струйка сладковатого дыма медленно тянулась к потолку Манежа, подчеркивая сакральность многократно повторяемой двухголосой осанны: Искусство — это Бизнес; Бизнес — это Искусство. Искусство — это бизнес; Бизнес — это Искусство. Искусство — это Бизнес; Бизнес — это Искусство. Искусство — это Бизнес; Бизнес — это Искусство. Искусство — это Бизнес; Бизнес — это Искусство. Искусство — это Бизнес; Бизнес — это Искусство. Искусство — это бизнес; Бизнес — это Искусство. Искусство — это Бизнес; Бизнес — это Искусство. Искусство — это Бизнес; Бизнес — это Искусство. Искусство — это Бизнес; Бизнес — это Искусство. Ритмично.

Где-то на десятой минуте речитатива я зафиксировал периферическим зрением, что значительная часть окружавшей нас публики впала в транс, совершая характерные гипнотически-конвульсивные движения руками, ногами и всем телом. Это был настоящий *psychedelic rock* в духе шестидесятых годов, одновременно с катарсисом и метафизическим оргазмом в завершающей части.

Абсурдность происходившего подчеркивала группа девушек статисток (тоже моих студенток), которые на фоне перформанса с серьезными лицами проводили соцопрос посетителей выставочного зала, включавший в себя серию дилемм, основным мотивом которых был *"to be, or not to be, that is the question..."*, но про искусство. Что такое искусство, каково его назначение, функции, границы и прочее. При этом все ближайшие фризы были заранее оклеены узкими многометровыми бумажными лентами с многократно повторяющимся слоганом «Искусство это бизнес. Бизнес это искусство». Тут же за символическую плату вновь посвященные могли купить брошюру «312/20», на двенадцати страницах которой, в трехстах двенадцати строфах воспроизведен полный текст перформанса[3]. Мне было важно создать объемное действо, воспринимаемое в разных ментальных плоскостях.

Перформанс провоцировал обывателя на попытку размышления о том, чем на самом деле является искусство в современном социуме. Основная функция искусства в наше время вовсе не повествовательная, не поучающая и наставляющая, даже не декоративно-прикладная и, конечно, не мес-

сианская, но — инвестиционная (спекулятивная). В наше время искусство, в первую очередь, — продукт и лакшери товар, такой же, как яхты, спортивные машины, острова в океане и прочие иллюзии. По данным статистики, в 2014 году продажи на мировом арт-рынке достигли пятидесяти трех миллиардов долларов, что является абсолютным рекордом за всю его историю. Коллекционирование окончательно превратилось в форму демонстрации высокого статуса обладателя. Коммерческий успех — бог и основной двигатель для продвижения художника и его работ. При этом самодостаточность коммерческой навигации постоянно усиливается.

К сожалению, от прошедшего тогда представления у меня не осталось ни одного кадра фотодокументации. Впрочем, помню, что все происходившее снималось разными людьми, в том числе и на видео. Но где сейчас этот материал, я не знаю. Меня самого тогда гораздо больше интересовал акт непосредственного живого действия, чем его дальнейшая репрезентация.

В 2000 году я еще не знал, не имел информации о концепции Йозефа Бойса и осуществлявшемся им в конце 1970-х годов акте *"Kunst=Kapital"*, о нем я узнал относительно недавно. Жирным черным маркером художник писал незамысловатую формулу (Искусство=Капитал) на купюрах различного достоинства и ставил свой автограф. Следуя логике современного арт-мира, *Deutsche Mark* таким образом превращались в объект искусства. При этом художник был истинным интернационалистом, апроприируя своей подписью не только германские деньги, но и польский злотый, итальянскую лиру, североамериканский доллар и т. д. Впоследствии Бойс выпустил с этим лозунгом серию шелкографских листов, позже — книгу комментариев (первая публикация 1980 года)[4]. Подобные артефакты можно купить теперь по цене арт-объекта с оригинальной подписью Бойса. Например, купюру 10 DM (1979, 6,5 × 13 см) по скромной аукционной цене 3.600 € (Эстимейт: 2.200 €)[5] или банкноту 20 австрийских шиллингов (1979, 6,5 × 13,2 см) предлагаемую всем интересующимся за 9.500 €[6]. Как представляется, такая форма коммерциализация искусства является наиболее честной.

На несколько лет позже я прочитал и «Философию Энди Уорхола» *(The Philosophy of Andy Warhol (From A to B and Back Again)*, 1975), где автор говорит о Бизнесе и Искусстве, но видит этот тандем, конечно, под своим углом зрения, отличным как от Бойса, так и от меня. Прокламируя следующее: …к тому времени я решил, что «бизнес» — лучшее искусство. Бизнес — это следующая ступень после Искусства. Я начинал как коммерческий художник и хочу закончить как бизнес-художник. После того, как я занимался тем, что называется «искусством», я подался в бизнес-искусство. Я хочу быть Бизнесменом Искусства или Бизнес-Художником. Успех в бизнесе — самый притягательный вид искусства. В эпоху хиппи все принижали идею бизнеса, говорили: «Деньги — это плохо» или «Работать — плохо»,

но зарабатывание денег — это искусство и работа — это искусство, а хороший бизнес — лучшее искусство[7].

Тема денег, конкретнее — долларов, впервые появившаяся у Энди Уорхола в начале 1960-х годов, не отпускала его до самого конца. Одной из первых работ этой серии стала шелкография «200 однодолларовых купюр» (1962), в которой монохромно и дословно изображены двести однодолларовых банкнот, выложенных в форме близкой к квадрату. Потом последовали другие композиции, так или иначе обыгрывающие тему вечнозеленой валюты, к которой автор испытывал самые нежные чувства.

Мне же, воспитанному на антимещанских и антиконформистских позициях, поклонение симулякру желтого дьявола вовсе не близко, точнее не интересно. К деньгам нужно относиться, по крайней мере, иронично. Лишний раз, полушутя повторю, что в вопросе приоритетов искусства ранний *Pink Floyd* оказал на формирование меня, как художника, разнообразное и весьма заметное влияние. Подозреваю, что композиция *"Money"*, которую я когда-то заслушал до дыр на виниловом диске, подсознательно срезонировала в моих проектах «Созерцание денег» и «Искусство — это бизнес»:

Money, get away
You get a good job with good pay and you're okay
Money, it's a gas
Grab that cash with both hands and make a stash
A new car, caviar, four star daydream
Think I'll buy me a football team
Money, well, get back
I'm all right Jack, keep your hands off of my stack
Money, it's a hit…[8]

Деньги, как и искусство в современном мире уже давно являются понятиями относительными, скорее умозрительными, нежели материальными. Деньги, не обеспеченные материальным наполнением, искусство, не имеющее сколько-нибудь объективных ценностных критериев. Вспыхнувшая сравнительно недавно мода на *NFT-Art*, с последовавшим взлетом цен на подобный товар, расчет за который часто происходит в виртуальной валюте, только еще больше подчеркивает иллюзорность обеих систем.

В последние десятилетия тема взаимоотношений коммерции и искусства стала предметом популярным для обсуждения и пошла в массы, которые не понимают современного искусства и огромных сумм, которых оно стоит. В 2008 году появилась, ставшая бестселлером и неоднократно переиздававшаяся на русском языке, книга Дональда Томпсона «Как продать за $12 миллионов чучело акулы», в которой автор детально и в разных ракурсах препарирует дилемму с двумя составляющими — Искусство & Бизнес.

Текст книги Томпсона начинает так: …Но кто такой Стив Коэн? Кто платит 12 миллионов долларов за разлагающуюся акулу? Коэн — типич-

ный представитель покупателей-финансистов, которые правят бал в верхнем сегменте рынка современного искусства. Он владеет в Гринвиче (штат Коннектикут) фирмой *SAC Capital Advisors* и считается в своем деле гением. Этот человек управляет активами стоимостью 11 миллиардов долларов и зарабатывает, по слухам, 500 миллионов долларов в год. Он выставляет добытое произведение искусства в гринвичском особняке площадью 3 тысячи квадратных метров, в специально снятом зале на Манхэттене площадью 600 квадратных метров, а также в бунгало площадью 1800 квадратных метров в Делрей-Бич (штат Флорида).

И далее: …Коэн не знал, что делать с акулой; в результате она осталась на складе в Англии. Он сказал, что, возможно, подарит ее Музею современного искусства *(MoMA)* в Нью-Йорке — и, скорее всего, сможет тогда претендовать на место в попечительском совете музея. Мир искусства уже объявил эту покупку победой нью-йоркского *MoMA* над лондонской галереей Тейт. Газета *Guardian* оплакала продажу акулы американцу, сказав, что «это приобретение подтвердит лидерство *MoMA* как ведущей галереи современного искусства в мире»[9].

На русском языке актуальная тема вторичности искусства в «искусстве» появляется в многократно переиздававшемся культовом романе Виктора Пелевина *Generation* «П»:

— Вот и скульптура, — сказала секретарша и подтащила Татарского к новому бумажному листу, где текста было чуть побольше, чем на остальных.

— Это Пикассо. Керамическая фигурка бегущей женщины. Не очень похоже на Пикассо, вы скажете? Правильно. Но это потому, что посткубистический период. Тринадцать миллионов долларов почти, можете себе представить?

— А сама статуя где?

— Даже не знаю, — пожала плечами секретарша. — Наверно, на складе каком-нибудь. А если посмотреть хотите, как выглядит, то вон каталог лежит на столике.

— А какая разница, где статуя?[10]

Миром правит расчет и выгода или иллюзия первого и второго, построенная на постмодернистских миражах.

Со временем мой проект стал расширяться, обрастать артефактами и собственной мифологией. В 2001 году я сделал еще одно издание в формате книги художника — «Искусство это бизнес»[11], которое выпустил тиражом пятьдесят нумерованных и подписанных экземпляров в двух вариантах обложки. Первые 12 экземпляров — в твердом переплете с аппликацией из бумаги ручного тонирования и 50 или 100 рублевыми монетами Банка России 1993 года выпуска.

Впоследствии один из экземпляров этой книжки был продан представителю журнала *Art & Times* на закрытом аукционе *Artist's books* устроенном в рамках Биеннале графики 2004[12], в экспозиции которой она была представлена[13]. Два экземпляра (№ 5, № 12) находятся в собрании отдела эстампов Российской национальной библиотеки (РНБ, СПб). Два — закуплены Российской Государственной библиотекой (РГБ, Москва). Еще один (№ 6) — входит в крупнейшее собрание русской книги художника Музея ван Аббе (Эйндховен, Нидерланды), куда ее передали коллекционеры Альберт Лемменс и Серж Стоммелс. Остальные — в музейных и частных коллекциях по всему миру. Подобное превращение короткого слогана про то, что искусство — это бизнес, в коллекционный объект и музейный экспонат представляется мне занятным и вполне соответствующим идее автора.

В 2015 году, в рамках подготовки моей экспозиции «Искусство это бизнес / Бизнес это искусство» в ротонде Голландской церкви на Невском проспекте, 20[14], я издал еще три авторских (пронумерованных и подписанных) малотиражных книжки. В их числе: *"Solar System Art"*[15], «Искусство — это Бизнес / *Business is an Art*»[16], «ИББИ»[17]. Текст в этих изданиях был распечатан на лазерном принтере, все остальные манипуляции, включая подкраску, вклеивание аппликаций из цветной бумаги и брошюровку листов, я дорабатывал собственноручно.

Летом того же года были сделаны пять станковых работ, объединенных в группу «Искусство это Бизнес / *Business is an Art*». Пять холстов, натянутых на подрамники одинакового размера (150 × 120 см), построены по общей композиционной схеме. В центре каждой работы большой монохромный прямоугольник, неравномерно окрашенный кистью с акрилом: желтой, красной, синей, зеленой и черной краской. По периферии каждого холста на белом фоне живописного грунта черной аэрозольной краской, через трафареты, нанесен программный текст проекта — «искусство это бизнес / бизнес это искусство», транслируемый на трех языках: русском, немецком, английском.

Непосредственно к самой выставке, проходившей с 17 июня по 7 июля 2015 года, лимитированным тиражом был издан небольшой буклет, включавший короткий авторский текст-комментарий и перечень работ[18]. Основу экспозиции составили разнообразные станковые (текстовые) работы на бумаге, холсты и малотиражные авторские книги. Открытие сопровождала полуторачасовая звуковая инсталляция.

Параллельно я увлекся инсталлированием сакраментальной словесной формулы «Искусство это бизнес / Бизнес это искусство» во внешние пространства, в городе или в природной среде. Я наносил трафаретные граффити, создал серию табличек и знаков, в стилистике предупредительных «Стой. Стреляют!» и «Проход запрещен!» Меня интересовала абсурдная парадоксальность ее бытования в разных контекстах.

Примерно с 2010 года я параллельно разрабатывал идею, философское обоснование и материальное наполнение проекта, который считаю

логическим продолжением двух предыдущих — «Постурбанизм», который вскоре стал для меня концептуально приоритетным.

Примечания

---

[1] Петербург 2000 (08–28.01.2001) / Каталог. Авт. вст. ст.: Л. Скобкина. — СПб: ЦВЗ Манеж. — 2001. — 63 с., ил.

[2] В 1995–2001 годах я преподавал на кафедре искусствоведения СПб ГУП.

[3] Парыгин А. Б. 312/20 (Искусство — это бизнес. Бизнес — это искусство). — СПб., 2000. — 12 с.

[4] *Kunst = Kapital Achberger Vorträge / Joseph Beuys. [Bearb. und Hrsg.: Rainer E. Rappmann Paperback — 1 Jan. 1992. — 123 p. ISBN-13 : 978-3928780032*

[5] *Lempertz / Auction 930, Contemporary Art and Photography, 05.12.2008 — 00:00, Cologne.*

[6] *https://www.korff-stiftung.de/kunstwerke/beuys-joseph/geldscheine/kunst-kapital-3*

[7] Цит. по: Уорхол, Э. Философия Энди Уорхола (От А к Б и наоборот). — М.: Изд. Д. Аронов. — 2002. ISBN: 5-94056-006-7.

[8] *Pink Floyd / Money*. Первые строфы шестой композиции альбома *The Dark Side of the Moon*. — 1973.

[9] Цит. по: Томпсон, Д. Как продать за $12 миллионов чучело акулы. М.: Центрполиграф, —2017. — 382 с. ISBN: 978-5-2270-2591-3.

[10] Пелевин, В. О. *Generation* «П» / Золотая комната. — М.: Вагриус, 1999. — 336 с. — С. 286. — 35 000 экз. — ISBN 5-7027-0949-7.

[11] Парыгин А. Б. Искусство — это бизнес. Бизнес — это искусство. — СПб., 2001. — 6 с.

[12] 2-я Независимая международная биеннале графики (25.06–19.07.2004). ЦВЗ Манеж, СПб.

[13] Экземпляр № 9 был продан 3 июля 2004 года за 1000 руб., что стало единственной продажей на данных торгах.

[14] Выставочный зал Центра искусства и музыки ЦГПБ им. В.В. Маяковского.

[15] Парыгин А. Б. *Solar System Art*. — Санкт-Петербург, 2015. — 12 с. Тираж — 8 экз.

[16] Парыгин А. Б. Искусство — это Бизнес / *Business is an Art.* — СПб., 2015. — 12 с. Тираж — 6 экз.

[17] Парыгин А. Б. ИББИ. — Санкт-Петербург, 2015. — 12 с. Тираж — 6 экз.

[18] Парыгин А. Искусство — это бизнес / Бизнес — это искусство (буклет к выставке). — СПб., 2015.

Алексей Парыгин

ПОСТУРБАНИЗМ КАК ГИПОТЕЗА

«Откуда мы пришли? Кто мы? Куда мы идем?» — сакральный вопрос-название, одной из самых известных живописных работ Поля Гогена, созданной им на Таити в 1898 году[1]. Вопрос, который по сей день, не утратил своей актуальности для искусства и каждого отдельного человека. Жизнь наша коротка и иллюзорна для стороннего наблюдателя. Окружающий мир одновременно реален и утопичен.

Термин «постурбанизм» был генерирован мной во второй половине 2000-х годов, в публичный оборот введен в 2010 году. Впервые это произошло в качестве ответа на комментарий оппонента под фотографией с группой деревянных арт-объектов на моей странице в *LiveJournal (al-parygin.livejournal.com)* 29 сентября 2010. Тогда я обозначил, вектор концепции, с которой работаю, как «пост-урбанизм». Слово родилось естественно, как выношенное и осмысленное, за которым к тому времени уже стоял большой объем сделанных в материале работ проекта «Искусство в лесу», наиболее ранние из которых датированы 2005–2006 годами («Дриада», «Птица», «Знак» и др.). Название понравилось своей объемностью, включающей все возможные аспекты интересующей меня корневой проблематики.

Примерно через неделю там же в *LiveJournal* я опубликовал пост, снабженный фотофайлами и коротким текстом, в котором уже полноправно фигурировало ключевое — «постурбанизм». Все мои публикации по этой теме, которые были сделаны впоследствии в социальных сетях, представляют в большой степени фотодокументацию перформансов, событий и арт-объектов, как правило, их сопровождает небольшое пояснение с хештегом *#posturbanism_project*. При этом я публикую и текстовые программные материалы в профильных бумажных изданиях[2] — буклеты и листовки к проходящим выставкам[3], издания в формате книга художника[4]. Но стоит заметить, что для оперативного обозначения и популяризации новых (особенно визуализированных) идей *Facebook* или *Instagram* являются сейчас более быстрыми и эффективными инструментами, чем традиционные публичные выступления или статьи.

Осенью 2010 года появился и мой первый Манифест постурбанизма. Распечатанный в качестве листовки на бумаге офисного формата, он был утрированно провокативен и провозглашал следующее: «Художники, забудьте про своих тупых и жадных дилеров и галереи. Пусть эти напыщенные бараны идут к черту! Перестаньте заниматься украшательством. То, что сегодня называют искусством — виртуальный кибер-синтетический монстр, полуразложившийся труп которого, продолжают трепать голодные до наживы торговцы.

Искусство, как и вся современная культура давно утратило четкие ценностные критерии, смысл и цель движения. Одна из основных проблем современного социума, почти полная потеря способности к самопознанию и самоидентификации. Цивилизация деградирует. Агония еще продолжается, поддерживая иллюзию жизни, но существо вопроса от этого не меняется. Перманентный экономический и социальный кризис — это, в первую очередь, кризис сознания. В недалеком будущем доминанта прямолинейного рационального мышления неизбежно приведет к полному самоуничтожению человечества.

Единственный путь к спасению — это идеи и философия постурбанизма. Естественная среда, которая окружает нас везде, станет вашим домом и мастерской, вашим экспозиционным пространством и вашим музеем. Постурбанизм — это иное сознание, иные цели. Постурбанизм — это жизнь вне современной цивилизации, жизнь после цивилизации»[5].

В последующие годы проект разрастался и накопил большой объем фактического и теоретического материала. Что же такое постурбанизм в моем понимании термина?

В первую очередь, это философская идея и порожденная ею постурбанистическая идеология. Основа моей гипотезы заключается в том, что современное общество исчерпало лимит насыщения, сдавливания и концентрации в незначительном количестве материальных и интеллектуальных центров. Можно констатировать, что мегаполисы, как вожделенные точки схода перенасыщены, как в буквальном, так и в метафизическом смысле. Они становятся зонами, все чаще порождающими не жизнь, но смерть и деградацию. Последняя пандемия коронавирусной инфекции *COVID-19* наглядное и яркое тому подтверждение. В случае достижения точки максимального сжатия, как логичное следствие, должен последовать сверхмощный взрыв. Тектонический сдвиг в мироустройстве. Апокалипсис, порожденный технократизмом человека цифровой эпохи.

Ландшафты многих современных мегалополисов уже давно превзошли фантазии режиссера Фрица Ланга показанные в футуристически мрачном черно-белом фильме Метрополис (1927). Человеческие муравейники, как их принято называть, с каждым годом все увеличиваются в размерах и количестве жителей. Обозначу наиболее густонаселенные на сегодня города мира: Токио (38 505000), Дели (28 514000), Шанхай (25 582000), Сан-Паулу (21 650000), Мехико (21 581000), Каир (20 076000), Мумбаи (23 645000), Пекин (19 618000), Дакка (19 578000), Осака (19 281000), Нью-Йорк (21 045000). Москва в этом списке, с фактическим населением в районе 16 555000 человек, находится на скромном двадцать четвертом месте[6].

Information Age имеет предел. В самой сути цифровой революции заложена, как породившая информационную эру коммуникационная теза, так и ее зеркальная противоположность: сенсорные дефицит, недостаток тактильного и подмена живого визуального контакта, почти полное вытеснение есте-

ственных реакций сложившимися шаблонами, суррогатность и опосредованность контактов. Как следствие атрофирование базовых биологических функций личности, смазывание или замещение врожденных форм поведения.

Люди в таких мегаполисах все меньше и меньше двигаются. После дня, проведенного у офисного компьютера, на смену машинам приходят электроскутеры, электросамокаты и гироскутеры, позволяющие, не сделав ни одного шага из точки «А», попасть в точку «Б», не напрягая при этом ни одной мышцы. Гиподинамия, превращение субъекта в статичный биологический организм (существующий только в комплекте с разнообразными цифровыми устройствами и гаджетами) постепенно ведет к физическому истончению вида *Homo sapiens*. Меняется массовое сознание. Эмоциональная дистанцированность и разобщенность людей порождает рост приверженцев виртуального секса. Входят в моду искусственные половые контакты, совершаемые посредством симуляторов, подключенных через сетевые устройства (*USB, Bluetooth* и пр.).

Маркером постурбанистических тенденций в современном социуме, в определенной мере, является постоянно увеличивающийся интерес к архаичным практикам кланово-племенной идентификации: татуировки, скарификация, пирсинг, различные виды деформации тела, вживление имплантатов и клеймение. Современные субкультуры уже не ограничиваются исключительно сленгом, граффити или внешним имиджем. Такой социальный вектор не является случайным и временным явлением. Скорее наоборот, природа человека, его спрессованное искусственными границами архетипическое начало ищет выход.

Ежедневные ритуалы, жесты, звуки, линии и точки, базовые цвета. Простейшие формы коммуникации, заимствованные у природы и адаптированные человеком, являются антитезой рациональной прагматичности современного общества, индикатором движения в сторону праязыка, праформы (к працивилизации). Психоактивные вещества, галлюциногены и нейростимуляторы служат во многом той же цели — попытке выйти за границы механистической пошлости обыденного. И популярность их только растет.

Если говорить о потенциальном будущем, то в области градостроительства и современной архитектуры идеальным постурбанистическим жильем станут постройки, которые будут полностью интегрированы в естественный ландшафт: дома-гнезда, подземные города и дома-землянки, дома и города-пещеры. Дома, растворившиеся в окружающей среде, ставшие ее неотъемлемой частью, физически поросшие мхом и кустарниками, или созданные посредством использования стеклянных и зеркальных панелей, естественных материалов (камня, земли, дерева, соломы). Здания, которые и называться должны по-особому, обозначая свой статус экологически невинных объектов.

С точки зрения социального и политического устройства такое общество (границы между странами и этническими группами в котором

крайне условны или вовсе отсутствуют) будет приближено к модифицированной версии натурального хозяйства.

Уже сейчас подобные архитектурные эксперименты имеют место, например, в Скандинавских странах. Одно из альтернативных, но конформных существующих направлений, — это так называемая зеленая архитектура. Экологичные общественные и многоквартирные жилые постройки, спроектированные и построенные с задачей минимизировать негативное воздействие факта своего существования на окружающую среду и людей. Относительно новое направление, сформировавшееся в начале нового тысячелетия в западных странах и практически не проявленное пока в России.

В качестве идеи определенным образом предшествовавшей появлению постурбанизма можно назвать, например, дезурбанизм — направление в архитектурном планировании первой трети XX века, ставившее своей целью децентрализацию инфраструктурных объектов и населения мегаполисов, как и более ранние литературные и социальные утопии. Идеи и практический вклад создателя органической архитектуры Луиса Генри Салливана и гениального последователя Фрэнка Ллойда Райта, с его знаменитым «Домом над водопадом».

В качестве заключения: просканировав интернет-пространство в его русскоязычном сегменте, обратил внимание на большие изменения в употреблении термина «постурбанизм». Значительный культурный слой в виде текстов нарос за прошедшие с публикации моего «Манифеста постурбанизма» годы. Если одиннадцать лет тому назад аналогичные действия по запросу «постурбанизм» дали абсолютный нулевой результат, то в конце 2021 года количество публикаций, в заголовок которых вынесено ключевое слово, весьма велико. Большинство опубликованных материалов датировано последними 3–4 годами. При этом англоязычный сектор интернета предсказуемо дает по запросу *"posturbanism"* несравнимо более скромные результаты.

Наиболее популярны и распространены отдельные тексты и статьи[7], декларирующие вульгарный постурбанизм, трактующий основу феномена в корне неверно, — как переезд на жительство в село или деревню, копание на грядках и походы в лес по грибы. Непонятно, как могла прийти идея столь пошлого и неуместного использования понятия. Примерно в таком же контексте термин фигурирует и в некоторых рекламных текстовках. Например, так: «Группа компаний "Дом" стала первой, кто перешел на стратегию постурбанизма (все проекты Да.Кварталов будут реализованы с этой философией)»[8]. Или так: «...Наша страница <...> для тех, кто собирается покинуть мегаполис и жить на природе. Постурбанизм (после города) — мейнстрим, который набирает обороты диким темпом...»[9]

При этом я не обнаружил пока явных проявлений теоретиков ортодоксального постурбанизма и близких к нему (вполне возможных) крайних движений экологического толка. Не сомневаюсь, впрочем, что они скоро появятся. Культурологические, этнографические и этнокультурные, архи-

тектурно-пластические и искусствоведческие и прочие аспекты представлены отдельными, не очень многочисленными, публикациями[10].

Примечания

[1] В настоящее время в коллекции Музея изящных искусств Бостона (Массачусетс, США).
[2] См. например: Парыгин А. Б., Раткявичюте К. Постурбанизм как неофутуризм // Петербургские искусствоведческие тетради, вып. 58. — СПб: АИС, 2020. — С. 103–104; Парыгин А. Б. Постурбанизм как концепция будущего // Петербургские искусствоведческие тетради, вып. 53. — СПб: АИС, 2019. — С. 236–238.
[3] См. например: Парыгин А. Постурбанизм — точка невозврата (листовка). — СПб. — 2021. — 1 с.; Парыгин А. Линии и точки. Пресс-релиз (листовка к выставке 24 февраля — 18 марта 2018). — СПб. — 2018. — 1 с.; Парыгин А. Постурбанизм / Человек. Буклет к выставке — СПб: Невский 20. — 2014; Парыгин А. *Posturbanism / Blow-Up* (листовка к выставке 12 января — 3 февраля 2013). — СПб: Пушкинская 10. — 2013. — 1 с.
[4] См., например: Парыгин А. Б. *Posturbanism.* — СПб, 2012; Парыгин А. Б. *PostUrbanism Fire.* — СПб, 2015; Парыгин А. Б. *Posturban.* — СПб, 2016.
[5] Парыгин Алексей Манифест постурбанизма/ листовка. СПб. — 2010. — 1 с.
[6] *http://www.statdata.ru/largestcities_world/* Самые большие города мира по населению 2021. Дата захода: 26.11.2021.
[7] Поиск постурбанистических моделей жизнеустройства. / Отв. ред. А. В. Ермишина, Л. В. Клименко. — Ростов-на-Дону: Фонд науки и образования, 2016. — 280 с. — 550 экз. ISBN 978-5-9909464-9-1
[8] *https://72dom.com/news/gruppa-kompaniy-dom-prazdnuet-svoye-20-letie-* / Группа компаний «Дом» празднует свое 20-летие! Дата захода: 26.11.2021.
[9] Постурбанизм или жизнь на воле (жизнь после городов) / Группа ВКонтакте. Дата захода: 26.11.2021.
[10] См. например: Северюхин Д. Я. Постурбанизм или архаика будущего. — Петербургские искусствоведческие тетради, выпуск 67, СПб: АИС, 2021. — С. 63–65; Замятин Д. Н. Постурбанизм, сопространственность, искусство: имажинальноонтологический поворот / XI Иконниковские чтения (материалы научной конференции). 2017. С. 114–140; Григорьянц Е. И. «Постурбанизм» Алексея Парыгина. — Петербургские искусствоведческие тетради, выпуск 34., СПб: АИС, 2015. С. 66–69.

Алексей Парыгин

СОЗЕРЦАНИЕ ДЕНЕГ
Авторский комментарий к проекту

Замысел, как и формулирование концепции проекта «Созерцание денег», и основная работа над ним, приходится на 1997–1998 годы. Его материальной основой стал цикл арт-объектов, сделанных с использованием монет и купюр Банка России, находившихся на тот момент в реальном денежном обороте. Объекты задумывались как самодостаточные части модульных структур с возможностью, в зависимости от конкретной экспозиционной задачи, вариативного комбинирования при показе.

Квадрат, круг, треугольник — простые геометрические фигуры, выбранные в качестве матрицы для монтажа коллажей, были программно предсказуемы и безальтернативны, как идеальные медитативные формы.

В процессе работы почти сразу срезонировала явная визуальная параллель с супрематическим триптихом Казимира Севериновича Малевича, впервые экспонировавшимся в 1915 году на так называемой Последней футуристической выставке картин «0,10» (ноль–десять). Кроме знаменитого «Черного квадрата» триптих составляли «Черный крест» и «Черный круг».

Неосознанно, но явно, проявившаяся ассоциация с нулем формы и иконой русского авангарда сама по себе стала программной частью проекта. При этом пластическое решение намеренно было дано мной не в лоб, как буквальная цитата, а опосредовано. «Черный квадрат», ставший одной из поворотных точек в истории искусства XX века и почти сразу превратившийся в чистую идею и манифест о самом себе, явился обязательным дорожным указателем для более точного обозначения направления очередного тектонического сдвига в том, что носит сейчас имя «искусство».

В 1997 году были сделаны тринадцать станковых вещей, преимущественно квадратной формы. Правильный четырехугольник идеально соответствовал моему представлению о внешних пропорциях композиций, которые, напомню, задумывались как медитативные. Не менее важным был точный подбор материалов. Ровный мелкоячеистый холст, тем более фабрично проклеенный и загрунтованный, в качестве основы абсолютно не годился. Оптимальным полотном оказалась дерюга (мешковина), с текстурой толстой льняной ткань из грубой пряжи, которая была мной проклеена клеем ПВА и выкрашена акрилом в разные цвета, в зависимости от задуманных композиций. Чтобы крупноячеистая ткань не светила дырками я наклеил ее на плотную бумагу, натянутую на подрамник и тоже хорошо проклеенную.

Первая группа работ включает в себя три одинаковых по размерам квадратные формы: «Знак — Квадрат I», «Знак — Квадрат II», «Знак — Крест» (383 × 383 × 25 мм, каждый), одну круглую: «Знак — Круг» (∅ 400 × 25 мм) и одну треугольную: «Знак — Треугольник» (430 × 430 × 420 × 25 мм). Вторая

группа — три дополняющих друг друга формы: «Знак — Большой квадрат» (585 × 585 × 15 мм), «Знак — Большой круг» (∅ 585 × 15 мм) и «Знак — Большой треугольник» (670 × 670 × 645 × 15 мм).

Еще одна серия объединяет пять композиций с купюрами (подрамник, мешковина, смонтированная на бумагу, белила, акварель, кисть, окрашивание, купюры номиналом 100 и 200 рублей). Все работы квадратной формы, с аппликацией подкрашенных бумажных денег, на белом фоне холста изображающих одну из трех геометрических фигур (квадрат, круг, треугольник): «Знак — Голубой квадрат» (435 × 430 × 25 мм), «Знак — Белый крест» (430 × 430 × 25 мм), «Знак — Желтый треугольник» (430 × 430 × 25 мм), «Знак — Зеленый круг» (435 × 430 × 25 мм).

Отдельно скажу о композиции, более крупной, чем остальные, сделанной одной из первых в самом начале 1997 года и получившей установочное программное название — «Созерцание денег» (1000 × 1000 × 25 мм). Именно эта работа по композиционной структуре более других соответствует образу «Квадрата» Малевича, который в свою очередь, как визуальный знак, апеллирует к христианской традиции иконописных досок. При ее создании было использовано примерно сто семьдесят сторублевых купюр образца 1993 года. Замечу, что в последующие годы она неоднократно дорабатывалась и пластически уточнялась. Я долго не мог определиться с окончательным вариантом оптимального цветового решения окоема внутреннего квадрата и рядом технических нюансов. Минималистичность решения обязывала к выразительной ясности пластического высказывания.

Программную часть проекта составили не только станковые работы. В конце 1997 года были отпечатаны восемь композиций для папки «Созерцание денег», выпущенной в итоге (не вполне помню, по каким причинам) всего в двух экземплярах. Технологически портфолио сочетает технику гравюры на картоне и оттиски с форм, составленных из смонтированных на жесткую основу монет (205 × 150 мм, листы 205 × 145 мм).

Впервые, часть вещей из проекта «Созерцание денег», экспонировалась в январе 1998 года в ЦВЗ Манеж (Санкт-Петербург), на выставке «Петербург 97»[1]; в том же году еще на нескольких площадках, например в пространстве экспозиции XXVII Международного конгресса экслибриса (ЦВЗ Манеж, Санкт-Петербург)[2].

В августе 1998 года, к выставке «Фестиваль экспериментальных искусств и перформанса» в ЦВЗ Манеж[3], был сделан трехмерный объект, названный мной: «Пирамида ХО» (картон, мешковина, акрил, кисть, окрашивание, монеты; Н 300, 280 × 280 мм).

Угадывающаяся сакральность в пропорциях и форме объекта была подобрана осознанно, и призвана ассоциироваться с традиционной для России пасхальной пирамидой, которая, как известно, является символом Гроба Господня и воскресение Иисуса Христа из мертвых. Смертью смерть поправ.

В 1998 году из части листов, не вошедших в папку 1997 года, с совершенно по-новому переработанным материалом, была собрана книга художника — уникат «Созерцание денег» (264 × 196 мм), сброшюрованная папка, включающая двадцать один графический лист. В издании главенствует визуальный ряд, сталкивая случайную, как бы неуверенно-непредсказуемую линеарную пластику в духе детских рисунков с достаточно герметичными (простыми и самодостаточными) геометризированными знаками в центре (отпечатки монет). В большинстве листов, дополненных лаконичными аппликациями из цветной бумаги, фокусирующими всю композиционную структуру. Своей выразительной лаконичностью графические листы отсылают к пластике иероглифа. Для работы была выбрана старая бумага и типовая канцелярская обложка, имевшие хождение в 1940–1950-е годы.

В рамках проекта, к отдельным событиям, были сделаны плакаты (двух форматов). Относительно большой (примерно 42 × 30 см, тираж 15 экз.) и малый (примерно 30 × 21 см, тираж 10 экз.). Идентичные по изображению они были напечатаны на бумаге охристо-серых тонов, имевшей незначительные отличия, и частично подкрашивались вручную (большая часть плакатов отпечатана на светлом охристом крафте). Насколько я знаю, по одному экземпляру плаката (А3) есть в собрании отдела эстампов РНБ (СПб) и отделе изоизданий РГБ (Москва); остальные — в частных коллекциях.

Главным семантическим элементом этого проекта стали деньги. При этом категорически неточно будет трактовать его суть и направленность, как банальную критику нового постсоветского общества и буржуазных ценностей вообще, поверхностно объясняя ее демонстрацией социуму истинных идеалов и зацикленности на выгоде, в неизбывном стремлении обставить самого Гермеса.

Идея проекта родилась закономерно и ненавязчиво, материализовавшись буквально из воздуха времени второй половины 90-х годов. К 1997 году коллективное бессознательное среднестатистического человека еще блуждало в постсоветской тьме. В воздухе еще носились рудименты патетической и смутной идеи будущего, как рая для всех и каждого. Популизм воспринимался как романтизм.

Фон: денег в стране становилось все больше, при этом они быстро обесценивались, что на первый взгляд стало удачным мотивирующим нойз-саундом для «Созерцания денег», как Вагнеровский «Полет валькирий» в «Апокалипсисе сегодня» у Копполы. Буханка хлеба стоила к концу 1997 года в районе 3000–5500 рублей. Экономику лихорадило. Закономерно, что вскоре, уже в середине следующего 1998 года, обвал производства привел Россию к глубочайшему экономическому кризису.

17 августа 1998 года Россия объявила дефолт по краткосрочным облигациям. После чего страна стала сползать в социально-экономическое болото. Был объявлен официальный отказ от попыток удержания стабильного курса рубля по отношению к доллару, до того искусственно поддер-

живаемого. Курс рубля менее чем за полгода упал в 3,5 раза — с 6 рублей за доллар перед дефолтом до 21 рубля за доллар 1 января 1999 года. Разорилось большое количество малых предприятий. Банковская система оказалась в коллапсе. Вкладчики разорившихся банков потеряли вклады, рублевые сбережения населения обесценились, упал уровень жизни, количество получающих мизерное пособие по безработице удвоилось. Одновременно, как следствие, случился политический кризис.

Но при всем этом меня больше интересовало не частное, а целое, не случайное, а типическое (сюжетная линия — литературная сторона не интересовала вовсе). Архетическое. Тотемы и знаки как коммуникативная составляющая современного социума — тема, которая привлекала меня давно, в самых различных проявлениях и аспектах. Искусство как форма коммуникации, как язык. Семиотика и семантика пластического языка. Знаковые системы в искусстве, в этой плоскости серия «Сигнальная система» Юрия Злотникова, созданная им в конце 1950-х годов много интереснее творений Ильи Кабакова или Комара & Меламида. Емкий аскетизм индийской тантрической живописи XVII века, достигнутый при минимуме использованных средств ценнее постмодернистской многословности.

Отстраненность и дистанция.

В 1998 году к одной из выставок мной был придуман и сверстан буклет «Созерцание денег»[4]. Буклет, выпускавшийся небольшими партиями вплоть до 1999 года, бесплатно распространялся на выставках. Печатал я его в своей мастерской на Каменноостровском проспекте, 26–28, на офисном лазерном принтере HP, на нескольких сортах светлой неплотной бумаги (около половины из них была подкрашена с лицевой стороны вручную зеленым маркером). Текста в нем было мало, в числе прочего список работ и цитаты — энциклопедические определения двух понятий «созерцание» и «деньги», взятые из Краткого толкового словаря русского языка и из Советского энциклопедического словаря.

Вот они:

ДЕНЬГИ, денег, деньгам, мн. Металлические или бумажные знаки, которыми платят за что-н. (ср. Монета) *[money; argent; dinero; Geld]*. Зарабатывать, получать, тратить деньги. Заплатить деньги в кассу… Денежн/ый, -ая, -ое, -ые[5].

ДЕНЬГИ, особый товар, выполняющий роль всеобщего эквивалента. Стихийно выделились на определенном ист. этапе. В докапиталистических формациях роль Д. выполняли различные товары, постепенно она перешла к благородным металлам (золоту, серебру)… Функция Д.: мера стоимости; средство обращения; сокровище; средство платежа; всемирные Д.

СОЗЕРЦАНИЕ (филос.) — процесс непосредственного восприятия действительности. Понятие С. в идеалистической философии (Платон, Э. Гуссерль) связано с понятием интуиции. В диалектическом материализме С. Рассматривается как чувственная ступень познания[6].

Три базовые геометрические фигуры: круг, квадрат и треугольник, вариативно наполненные ритмическими структурами из монет или купюр, а точнее знаками, известными каждому, «всеобщим эквивалентом». Своеобразные объекты для медитации. Проект «Созерцание денег» разрастался постепенно, активно в течение примерно одного года, преобразовавшись к 2000 году в перформанс и серию работ, и объектов под названием «Искусство это бизнес, бизнес это искусство». Как мне представляется, цели своей я тогда достиг и полученным результатом вполне удовлетворен.

Если во второй половине 90-х словосочетание «Созерцание денег» звучало странно и малопонятно для большинства, в 2010-е оно уже стало устойчивым фразеологизмом, а деньги как материал искусства стали чуть ли не обыденным явлением. Так, в 2010 году немецкий художник по имени Ханс Петер Фельдман, получив премию *Hugo Boss* в области современного искусства, в самом буквальном смысле, всю ее использовал для новой выставки. Организованная Фондом Соломона Р. Гуггенхайма при поддержке *Hugo Boss* премия составляла сто тысяч долларов плюс право на персональную выставку в нью-йоркском филиале Музея Гуггенхайма. Фельдман использовал сто тысяч однодолларовых знаков, равномерно заполнив ими все плоскости и объемы в отведенном ему экспозиционном пространстве музея. После окончания выставки все купюры были демонтированы со стен и пущены в реальный денежный оборот. По словам художника, сделанное им было демонстрацией влияния денег на искусство.

В качестве дополнения-послесловия приведу результаты одного относительно недавнего социально-психологического эксперимента.

В 2006 году в США, профессором Университета Миннесоты, психологом и исследователем в области поведенческой экономики, Кэтлин Вос, был проведен ряд опытов по воздействию образа денег на человека[7].

Изучив реакции примерно пятисот добровольцев, ученые пришли к выводу, что созерцание денежных знаков может значительно изменять личностные поведенческие характеристики. В эксперименте использовались, как реальные банкноты, так и бумажные игровые фишки с изображениями валюты, разнообразные варианты рисованных от руки денег. Испытуемые, находившиеся в длительном зрительном контакте с денежными знаками, почти не обращаясь за помощью, были готовы выполнять сложную и тяжелую работу, справлялись с ней быстрее обычного, при этом были настроены оптимистично, даже проявляли альтруистичность в коммуникации с другими волонтерами. Ученые зафиксировали, что не только созерцание, но и сама мысль о деньгах, идея присутствия денег, способствует повышению результативности работы[8].

Как мне представляется, эксперимент Кэтлин Вос, наглядно показывает, что в современном социуме место Бога давно и прочно заняли Деньги, одной идеей своего присутствия, дарующие любовь и опору, и веру в жизнь вечную. Примерно этому и был посвящен мой проект «Созерцание

денег», впервые представлявший средствами искусства Деньги как новую божественную сущность и объект поклонения.

Примечания

[1] Петербург 97. — ЦВЗ Манеж. Санкт-Петербург, 9–31 января 1998.
[2] XXVII Международный конгресс экслибриса. — ЦВЗ Манеж. Санкт-Петербург, 22–25 августа 1998.
[3] II-й Международный фестиваль экспериментальных искусств и перформанса. ЦВЗ Манеж. Санкт-Петербург, 1–11 августа 1998.
[4] Общий тираж составил примерно 225 экз.
[5] Краткий толковый словарь русского языка. — М., 1990.
[6] Советский энциклопедический словарь. — М., 1981.
[7] *Zhou, X. Vohs, K. D., & Baumeister, R. F. The symbolic power of money: Reminders of money alter social distress and physical pain // Psychological Science, 20. — 2009. — S. 700-706.*
[8] *Vohs, K. D., Mead, N. L., & Goode, M. R. The psychological consequences of money // Psychological Science, 314. — 2006. S. — 1154–1156.*

Зулумян Арутюн
Зинаида Берандр

АННА ШТЕЙМАН «МНЕ ДОСТАТОЧНО ЗАВОЕВАТЬ ЗРИТЕЛЬСКИЕ СИМПАТИИ»

Пожалуй, можно сказать, Анна Штейнман, художник, который удивляет своим богатым воображением. Фейерверк тем, сменяющих одна другую, которые ее волнуют, бесконечен, это «балерины», то отношения между парами, то социальная жизнь толпящихся людей, то ярмарки, то роль медицины и врача в жизни каждого из нас, то гендер. Все это так живописно и колоритно, что любо смотреть, не отрываясь. Начинала Анна с наивного творчества, но со временем и темы, и почерк их исполнения становились все жестче и жестче.

Картины Анны Штейнман выставлялись не только в России, но и за рубежом. «Страны, где реально были мои выставки, — это Россия, Дания, Голландия, Германия и США. В США в посольстве России состоялась выставка «Русские пришли». Я ездила туда, как представитель. В Голландии, в городе Ультрихт, выставку организовывало Общество Любителей Искусства. Их, в частности, интересовало русское искусство», — рассказывает Анна.

— Как рано вы осознали, что станете художником?

— Рисовать я начала очень рано. Я даже помню, когда в 13 лет у меня появилась сильная уверенность, что я хочу стать профессиональной художницей, что это мое. Дальше я посещала много студий, пока не поступила учиться в художественное училище им. Рериха. С тех пор я очень ясно понимала, что означает быть художником. Ближе к окончанию учебы, я уже ясно стала осознавать, что хочу быть именно свободным художником, в отличие от некоторых соучеников, которые так и не решились на это, несмотря на то что, в нашей группе графического дизайна учились очень талантливые ребята, кто-то стал известным театральным художником, другой — мастером кукол.

— Запомнилась ли Вам ваша первая выставка?

— Моя первая выставка состоялась в Музее им. Достоевского. Многие ранние работы активно покупались, и этих картин у меня не сохранилось. Конечно, эта выставка являлась боевым крещением для меня и, безусловно, важным событием. Прошла она хорошо, но тогда время было другое, и выставки воспринимались совсем по-другому.

— И много было у Вас выставок?

— Персональных — немного, а групповых — очень много. В 90-е гг. я выставлялась очень активно. В Америке в русском посольстве состоялась прекрасная выставка, представляла меня галерея «Спас». В эти ранние годы я поехала также учиться в Данию, где я обучалась искусству литографии. Именно с литографскими работами я и вступила в Союз художников.

Сейчас я, конечно, выросла из этого периода и работала бы иначе, чем тогда. Но в те годы я много экспериментировала и искала. Меня пригласили в город, где родился Ганс Христиан Андерсен, Оденсе, где находится его прекрасный музей, при котором и находилась наша мастерская по литографии, где я пробыла около месяца. Там все приходилось делать самим, и, если здесь все делает печатник, то там мы все осуществляли сами, и драили камень, и заливали его кислотой. Мы производили весь процесс.

— Я считаю, что по завершению выставки, художник должен возвышаться на новую ступень, и только тогда можно считать эту выставку удавшейся. Какие выставки оказались для вашего творчества значительными?

— Персональных выставок у меня было четыре, и все они оказались очень важными. После выставки в Музее Достоевского были еще две выставки в галерее «Спас» и одна — в галерее «Арт-коллегия». В те годы я старалась изобразить то, что видела собственными глазами, эти рынки, теток этих, я изображала сцены, которые видела. Это период жанровых сцен.

— Сегодня, одна из тем волнующих Вас, является медицина… боль, тревоги, ответственность за здоровье других, так называемая клятва Гиппократа.

— В своем творчестве я занимаюсь исследованием аналогов боли физической и боли душевной, рассуждаю о глобальном смысле понятия врачевание. Мы интуитивно хотим избавиться от любого вида возникающего дискомфорта, а тем более от ощущения боли. В этом случае, врач — это человек, к кому мы обращаемся за помощью. В течение жизни каждого из нас, врачи встречают с самого рождения и до конца жизни. Именно на них лежит вся ответственность нашего самочувствия. Можно сказать, что эта профессия священна. Медицина отвечает за два самых важных органа: мозг и сердце, так как все что происходит мы чувствуем сердцем и мозгом. По этой причине, я часто изображаю их как символическое значение. Что касается отношений между пациентом и врачом, я считаю сакральными. Врачу даже дозволено созерцать обнаженное тело и прикасаться к нему. Хороший врач обладает магическим влиянием на пациента, и почти неограниченными правами по отношению к его телу.

Другая серия работ, имеющих важное значение в моем творчестве — это «Моя Терпсихора», которые были представлены на выставке, организованной галереей «Спас». После этой выставки у меня начался период молчания.

— Вас также волнует гендерная тема. Как это выражается?

— В Музее-квартире Пушкина у меня состоялась женская выставка, в ней принимало участие четверо по характеру и стилистике очень разных художников. Меня очень беспокоит тема родов женщины, и на эту тему у меня есть картины.

— Сегодня многие женщины активно рисуют. Что такое женское искусство, чем оно отличается?

— Ну, прежде всего темы. Мои картины, в отличие от других женских картин обладают некой жесткостью, они достаточно агрессивны. Женщины любят говорить о внутренних переживаниях. Если немного проанализировать женское искусство, в нем задействованы определенные темы: дети, цветы, пейзажи, ню, любовные сцены (Б. Моризо, З. Серебрякова, Д. О'Кифф); элементы примитивизма и стилизации (Н. Нестерова, Н. Гончарова); декоративная стилизация и формальные поиски (В. Бубнова, О. Розанова, С. Делоне, Л. Попова); психоанализ и внутреннее состояние, элементы сюрреализма (Ф. Калло).

Женское — не означает слабое. Гендерно близкие им темы женщины способны раскрывать индивидуально ярко и по-мужски уверенно и сильно.

Тема физиологического аспекта деторождения, внутренние переживания, самоанализ, медицинские — анатомические сюжеты глубоко задевают мое творческое сознание. На них и базируются основные сюжеты моих работ. В стилистике присутствуют элементы наивного искусства, упрощенного формализма. Ситуации порой абсурдно-психологичны с некоторыми элементами фантастического сюрреализма. Свой стиль я определяю как «современный модернизм». Подводя итог всему вышесказанному, смею надеяться, что когда-нибудь допишу свою скромную диссертацию в истории ЖЕНСКОГО искусства.

— Что Вы расскажете о технике вашего творчества, в чем она выражается?

— Одну из моих концептуальных живописных задач я бы назвала «укрощением стронция». Многие коллеги-живописцы знают, насколько коварна эта ядовито-флюоресцентная краска. Заключается это в том, что со временем стронций предательски проступает сквозь лессировки, поэтому картина должна отстояться в мастерской хотя бы полгода, чтобы в случае чего можно было убрать нарочитую желтизну. Однако в правильных смесях именно она дает мистический холодный лунный оттенок и гораздо светлее более тяжелого кадмия. Кроме того, люблю создавать фактуру тонкими штрихами и мелкими точечными мазками, поверхность получается как бы вытканной, что, конечно, очень замедляет процесс работы (большая картина 4–5 месяцев), но с другой стороны — придает живописной манере индивидуальные черты. Такую технику в *contemporary-art* давно никто не применяет, обычно что-то подобное можно увидеть у литературно-декоративных авторов.

— У Вас имеется хобби?

— Мое хобби — это фейсбук и моя литературная деятельность там, я веду арт-хронику.

— Как насчет преподавательской деятельности, вам она не мешает?

— Я долгое время искала работу, мне надоели бесконечные ожидания, купят мои картины или не купят, я устала от этой кабалы, искала ста-

бильности, чтобы не зависеть от условностей и иметь возможность свободно рисовать то, что хочу, а не ждать заказа. Как-то ко мне в гости пришла завуч художественной гимназии и увидела серию картин моих балерин. Я сказала, что ищу работу, и через какое-то время она сообщила, что открывается новая студия. Было это 6 лет назад. Своих учеников я готовлю к поступлению в художественную школу, поскольку владею академическим рисунком, но ко мне приходят и ребята, которые обучаются для общего развития. В этом случае надо иметь индивидуальный подход к каждому. Я чувствую очень полезные плоды процесса преподавания, когда вижу благодарные глаза воспитанников и их родителей.

— Как Ваше детство повлияло на творчество?

— Я могу сказать, что запомнилось мне. Семья у меня чудесная, я была единственным ребенком в доме, но внутренне мне всегда было беспокойно, и я была переживающим ребенком. Это было странно, потому что и с матерью, и с отцом у меня были прекрасные отношения, отец мой вообще был прекрасным педагогом, он даже получил статус «учителя года». Он умел разговаривать, умел убеждать, и был очень трогательным. У меня, как и у него, очень развито чувство эмпатии. Я очень бережно отношусь к чужим переживаниям.

— Какие у Вас мечты?

— Мои мечты — это воплощать свои проекты. Я даже мало думаю о продажах картин, поскольку преподаю, и мне этого вполне хватает, это мой хлеб. А в творчестве у меня много идей, и я хочу быть свободной. Я хочу активно участвовать в художественной жизни. У меня больше нет необходимости продавать свои картины, мне достаточно получать зрительское внимание и интерес к моему творчеству.

— Что Вы думаете по поводу Армении?

— Мы с мужем, Вадимом Григорьевым-Башун, очень переживали за все, что происходило в Карабахе, и очень неровно приняли это предательство России. Я мечтаю побывать в Армении, где ни разу еще не была, она привлекает меня своим экзотическим колоритом.

СОДЕРЖАНИЕ

I

Анатолий Дмитренко
Руслан Бахтияров
ПОСТИГАЯ МИР…. 7

Сергей Левандовский
Сергей Миненков
ПАМЯТИ КОЛЛЕКЦИОНЕРА
ДАНИЯЛА АСЛАНОВИЧА ХАДЖИЕВА (1951–2021). 12

Марина Дашкова
ЦВЕТЫ ОТ ИРИНЫ ВАСИЛЬЕВОЙ . 51

Людмила Митрохина
НАМ НЕ ДАНО ПРЕДУГАДАТЬ…
По материалам Книг Отзывов художника Анатолия Рыбкина . 61

Руслан Бахтияров
МЫСЛИ ВСЛУХ
О живописи Ольги Ярославцевой . 74

Андрей Маевский*
Елена Григорьянц
«11/22» АЛЕКСЕЯ ПАРЫГИНА. 80

Вера Соловьёва
ТИХОЕ СЧАСТЬЕ ФОТОХУДОЖНИКА БОРИСА МИХАЛЁВКИНА . 84

II

Юлия Кашаверская
СИМВОЛ ИМЕНИ. 89

Тамара Чудиновская
ЗАМЕТКИ О ХУДОЖЕСТВЕННОМ И РЕЛИГИОЗНОМ СОЗНАНИИ,
вызванные к жизни двумя выставками в Русском музее
и творчеством Наталии Гончаровой. 96

Руслан Бахтияров
ЖИВАЯ ПЛАСТИКА ОБРАЗА. ТВОРЧЕСТВО ЯКОВА БЕСПЕРСТОВА. 103

Начев Дмитрий
СМЕШЕНИЕ И ВЗАИМОПРОНИКНОВЕНИЕ ЖАНРОВ НАТЮРМОРТА
И ПЕЙЗАЖА В ТВОРЧЕСТВЕ ХУДОЖНИКОВ
ЛЕНИНГРАДСКОЙ ШКОЛЫ ЖИВОПИСИ. 110

Юлия Гусейнова
СВОБОДНАЯ СТЕКОЛЬНАЯ ПЛАСТИКА ВИКТОРА ШЕВЧЕНКО:
ГУТНОЕ И СУЛЬФИДНО-ЦИНКОВОЕ СТЕКЛО 119

III

Вера Смирнова
БИБЛЕЙСКИЕ МОТИВЫ В ТВОРЧЕСТВЕ МУРИЛЬО 125

Чжан Биюнь
АЛЬПИЙСКИЕ РАСТЕНИЯ В КАРТИНАХ АННЫ ШТАЙНЕР-КНИТТЕЛЬ 131

Вера Соловьёва
МЕЛВИН СОКОЛСКИ. ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ ОДНОЙ ФОТОГРАФИИ 138

Виктория Матей
ДВЕ ВЫСТАВКИ В НАЦИОНАЛЬНОМ МУЗЕЕ
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ Г. КВЕБЕК, КАНАДА. АВГУСТ 2021 ГОДА 142

Арутюн Зулумян
Зинаида Берандр
ИСТОРИЯ АРМЯНСКОГО АВАНГАРДА В ЛИЦАХ. Часть II 147

IV

Ирина Г. Микайлова
СПЕЦИФИКА ВОССОЗДАНИЯ ГЕШТАЛЬТА В ПРОИЗВОДНЫХ
ЭКТИПИЧЕСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО МОДЕЛИРОВАНИЯ
(ПОДХОД С ПОЗИЦИЙ СИНЕРГЕТИЧЕСКОЙ ФИЛОСОФИИ ИСКУССТВА) 180

V

Олег Лягачев
ФРАНЦУЗСКИЙ ДНЕВНИК РУССКОГО ХУДОЖНИКА ЭПОХИ ПЕРЕСТРОЙКИ
Париж от 12 ноября 1990 года до 17 февраля 1992 года 241

Алексей Парыгин
ИСКУССТВО — ЭТО БИЗНЕС
Авторский комментарий к проекту 248

Алексей Парыгин
ПОСТУРБАНИЗМ КАК ГИПОТЕЗА 255

Алексей Парыгин
СОЗЕРЦАНИЕ ДЕНЕГ
Авторский комментарий к проекту 260

Зулумян Арутюн
Зинаида Берандр
АННА ШТЕЙМАН «МНЕ ДОСТАТОЧНО
ЗАВОЕВАТЬ ЗРИТЕЛЬСКИЕ СИМПАТИИ» 266

Ассоциация искусствоведов (АИС)

ПЕТЕРБУРГСКИЕ ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИЕ ТЕТРАДИ

Выпуск 68

Составители А. Г. Раскин, Н. Е. Фролова, Л. Н. Митрохина

Выпускающий редактор Л. Н. Митрохина

Корректура и компьютерная верстка В. А. Лебедева

Все предоставленные материалы публикуются в авторской редакции.

Подписано в печать — февраль 2022.

Цифровая печать. Уч.-изд. л. 15.

Тираж 100 экз.

Отпечатано в типографии «Икс-принт»