

Это мы, мы, Господи!

О творчестве молодых художников Виктора Звягинцева и Татьяны Малюковой

Искусство знает жизнь. Оно столько веков вьется над ее гнездом, что, кажется, не может быть ничего нового для него. Ан нет! Новым языком заговорила наша живопись встретившись с Небом. Неприкормленные художники поколения 70-х боролись за правду языка, за подлинную, свободную пластику ритма, цвета. И вот в 90-х эта правда встретила с правдой Откровения, с правдой метаобразов Священного Предания Церкви.

Искусство принесло на эту встречу, на этот пир свои дары – живую многоязыкую форму, способную, отражать малейшее движение жизни, внутренний мир человека, его восприятие. «Я вижу, как он видит, – и начинаю понимать его, учусь любить!» Искусство на путях правды стало реальной школой воспитания наших чувств. И вот оно застыло на пороге храма, как невеста, приготовленная жениху, готовая служить ему своей плотью и войти в новое родство.

Авраам, Моисей, Илия, Вход Господень в Иерусалим, Распятие – это не только история избранного народа – но путь правды для всего человечества, теперь уже не правды переживаний, а правды бытия.

Каким же быть сегодняшнему храму – месту встречи искусства и Церкви, храму, в который войдет человек, несущий на своих плечах груз цивилизации, опыт мировых войн и манипуляции сознанием миллионов людей?

Язык искусства, язык многоликой внутренней правды мира должен послужить здесь высшей надмирной Правде; а все частное, индивидуальное – преобразиться, исполниться всеобщим. При этом степень обобщения языка становится почти предельной для искусства, так как в полифоническом звучании сплетаются живые звуки, ритмы жаждущей души человеческой, судьбы народов, земель, веков, воспринявших Откровение. Время и вечность смотрят в лицо друг другу, малейшая фальшь языка – и рушится эта новая духовно-художественная реальность. Храм требует подлинности во всем, не копий и повторов, а живого художества, творческого собора всех сил.

Живое религиозное чувство, пробуждаясь, не поработает человека, а дает опору художественной интуиции, выстраивает новую систему координат – сначала во внутреннем пространстве личности художника, затем, ширясь, изливается в мир и обнаруживает здесь новые, прежде не ощутимые связи вещей и явлений. Этим новым образам находится и новое место в творимой здесь и теперь художественной реальности.

Вхождение в храм сопровождается воскрешением, оживлением творческих сил художника, побуждает его искать новые пластические формы для создания, воссоздания того художественного пространства, которое стало

открываться ему в его чувстве, в умозрении.

Мало кто из художников отваживается на такой истинно художественный подход – уж слишком много труда, хлопот... да и свобода должна быть, вера в искусство, в то, что оно заговорит с тобой живым Божиим языком.

Нам кажется, что Преображенский храм в Усолье – акт как раз такого чуда труда и свободы. Страшно сказать – двое молодых художников, выпускников Суриковки (мастерская Андропова), расписали практически за один сезон 2001 года



весь храм – 700 кв. метров живописного поля, 200 кв. метров – один купол. Но дело конечно не в количестве метров,



VI Вселенский Собор. Еретики. (Северная стена, нижний регистр)

а в самих фресках. Огненной проповедью обжигают они душу. Здесь нет и в помине гладкописи религиозных картинок, нет стремления к душевному комфорту – все подчинено слову правды. Это активный экспрессивный язык современной живописи, в котором реально ожили традиции правды и нелицеприятности, какими дышало все древнерусское искусство. Вспоминаются росписи храма св. Георгия в Старой Ладогe (XII в.), Дмитровский

собор во Владимире, северные письма, и какие-то сербские, каппадокийские фрески... Никакой манерности, позы, эффектности, нет уже готовых решений, нет и самой задачи отобразить какой-либо частный образ, идет поиск сущностного. Все художественные средства – лишь средства проникнуть в суть того или иного духовного явления.

И глубина некоторых проникновенных поражает новым знанием. Какая

сплоченность и сила, оказывается, присуща еретическому неправедному братству! И как тиха, сокровенна, недвижима, скрыта от глаз – благодать преподобного! Много, много пластических и композиционных удач! Точнее – ясных слов. Ведь перед нами – образное богословие, им-то и стояла Русь все свои золотые и грозные века.

Живое искусство заставляет нас переживать пространство храма не как музей духовной истории человечества, а как нашу, нам принадлежащую и для нас развернутую вселенную духа. «Это мы! Мы, Господи!» – вскрикивает на каждом углу пуганая наша душа, которой легче бы иметь святыню в виде драгоценной реликвии, выставленной под стеклом – руками не трогать! А тут – жизнь, слово... конечно, тяжело, некомфортно.

...Работали акриловыми красками на шатких мостках без страховки, без содержания... Вообще непонятно, как это все родилось – но родилось! Не из школы, думается, не из религиозно-просветительской задачи духовного возрождения России – а из вслушивания в глубину самой жизни, из припадания, послушания ее силе, силе неискаемого искусства, сопрягающего множество живых форм в духовное единство новой жизни.

Поиск этого Высшего единства и есть религиозный акт искусства. Со-

вершается же он не только при росписи церковных стен. Храмовое пространство как некий внутренний закон меняющейся во времени формы побуждает чуткого художника к поиску новых средств, языка искусства. Именно этим, думается, были вдохновлены дерзания художественного авангарда начала 20 века: Ларионов, Гончарова, Малевич, Шагал – их живописный язык насквозь пропитан религиозным пониманием и чувствованием жизни.

Другая столь же честная попытка жизни в искусстве: Романович, Жегин, Бромирский, Флоренская – они объединились в художественную группу «Маковец», вдохновляемые о. Павлом Флоренским, и начертали на своих знаменах девиз: Искусство – Жизнь! «Другая им досталась доля...» Но и позже, наш советский авангард 60-70 годов вдруг из недр вполне сносного, благополучного, как мы сейчас понимаем, бытия, вдруг начинает отвергать достаточность «внешней художественности» и требует концептуального видения предмета, то есть его окружения, его места в современной реальности, то есть его религиозного смысла.

Перформанс – как некий художественный акт первоначально был направлен на создание нового живого пространства, где вещь, предмет должен был заговорить не только своей ху-

дожественной формой, привычным языком искусства – но всем своим бытием. Этим достигалась новая ступень правды, обнаруживалась сущность, религиозное содержание предмета. Да любой авангард, любого времени, видимо, в начальной своей фазе имеет не протест против рутины, не революционную ломку основ, которой всё пытаются объяснить, – а жажду правды, возгоревшееся религиозное чувство единства бытия, которое побуждает искать новых форм для его выражения.

Но судьбы авангарда трагичны. Многих бросок в небо отрывает от земли: и «милый «египет вещей», эта вечная школа искусства, вдруг начинает казаться неинтересной и одних как-то тянет «на выверты», других – «на умное», объяснить, наконец, всем что к чему...

Все прельщения, как и все несчастные браки, имеют свой индивидуальный путь распада, похожи они в одном – в отходе от правды, в потере жажды ее. «Блаженны жаждущие и алчущие правды». Вот эта-то святая алчба и является залогом чистоты помыслов. Пока она есть, есть порыв к правде, горячее вопрошание и пробы, пробы... Отступил голод – где она, сущность? – начинается эксплуатация приема и увлечение игрой формы как самостоятельным актом жизни в искусстве. Последовательный авангард по большей части съедает сам себя, Так, вер-

ный своим принципам концепт превратился в... огромную игрушечную бетономешалку, разъезжающую по стране под флагом «НЕ!!!».

Но, может быть это и есть обновление языка?

У современности два хвоста, говорил Чаадаев: реставрационный и новаторский. Обновление формы не есть задача искусства. Оно происходит само, когда возникает, как мы уже говорили, чувство новой духовной реальности, которую художник ощущает как свое личное бытие. Ощущает и начинает жить в нем, то есть предметно осваивать это врученное ему, рождающее под рукой пространство.

Таковы наши пристрастные наблюдения за развитием – витием – художественного процесса.

В России в конце двадцатого века здесь столкнулись две реальности: художественная реальность искусства и духовная реальность Церкви (мы, собственно, с этого начали). Многие стали проверять, а на своем ли месте я нахожусь, дезертировали с фронта искусства, непонятно было, что защищать и вообще, где мы находимся, где она, правда, истина... Появились, и их было немало, перебежчики в лагерь учителей-идеологов, а то и духовных наставников. Художниками остались только те, кто им был от рождения и не... слишком хотел жить.

Говорят Сергей Параджанов не мог творить художества ни минуты. Даже во время разговоров руки его сами собой связывали детские пинетки с цветами, глаза подыскивали им фон, голова покачивалась, ища нужный ракурс. А то возьмется украшать шляпы пришедших к нему дам: фрукты, цветы, скрепки, рукописи – все вплеталось в этот игровой натюрморт встречи и, по свидетельству очевидцев, так полно выражало хозяйку, что иногда становилось неловко от этой бьющей в глаза правды.

Нашим художникам, Тане и Вите, о которых мы уже столько пишем, после росписи храма попались под руку поленья. Нет, сначала доски, ферапонтовские старые доски запросились жить и были втянуты в новый виток художественных поисков... И вот – родилась Поленица.

Что это? Расписанные деревяшки? Игра, баловство?

Нет, это... новые живые вещи... картинки на поленьях. У Мусоргского уже после «Бориса» родились «Картинки с выставки» – обыкновенное русское художественное чудо. Предметно-художественное! – хочется сказать. Ведь каждая музыкальная картинка, пусть и навеянная другой, живописной, архитектурной* стала здесь первородной. Лаконизм мелодии предельный, все устремлено к обнаружению сущности яв-

ления, никакого тебе «самовыражения», свободы, полета фантазии и прочих украшений, оранжировок, вариаций. Простой звук создал новую вещь! Просто «Прогулка», просто «Избушка Бабы Яги», просто «Римские катакомбы», «Быдло» (бык, тянущий повозку), просто «Богатырские ворота в Киеве». Голая сущность! Никакого, как сейчас говорят, дизайну!

И наша «Поленица» такова! Это тоже вещи, тоже картинки, картинки с выставки жизни.

Все здесь нашло себе место. Вот Ангелы, Херувимы, а вот Комета стоит витым столпом. А вот Пашня. Как пашня? Так, пашня. Голое белое бревно, а на нем резкие мягкие глиняные, черноземные мазки-борозды, а вот грач просеменил, видите. Все понятно, все правда. А вот синий вечер и костер – два полена подпирают небо.

– Да нас разыгрывают! Это игрушки, бирюльки!

Священные игрушки человечества. Возьми любую, ну хотя бы вот этот Ковчег. Он и лежит в общей куче как ладья, а в нем-то, смотри-ка – все мы! Не щелкунчик ли выкатил эту тележку с сотворенной вселенной?

**«Распряженный огромный воз
Посреди вселенной торчит,
Сеновала древний хаос
Защекочет, запорошит...»**

* Напомним, что Мусоргский написал свою сюиту под впечатлением выставки работ художника и архитектора Гартмана. Все его музыкальные картинки, таким образом, имеют как бы свой «художественный прототип».

Все предметно, сущностно в нашей «Поленнице», а не фольклорно, значимо, вещно... Или вечно?

Не вечно. Нет, вечно! Принадлежит сердцем этому миру, расколотому на тысячи поленьев, болея им, вдруг начинаешь понимать, что мы одновременно и больше его – остро, по-новому ощущаешь время с его эсхатологической перспективой.

Выросшее из земли в небо дерево, отстояло, отшумело, отбросило свои летучие семена по округе и теперь, расколотое, готово к огню. И вот как будто золотой дождь выпал на него и расцвело оно жизнью во всех ее священных ипостасях.

Но пластика ли это?

Еще какая! Сопрягающая кривизну поверхности, фактуру дерева и цвет так, что ни разу и не вспомнилось о хронической болезни века – стилизации. Вот красные птицы: сидят ли, идут ли друг за другом. Как им нужна эта кривизна полена! Более того, эта ограниченная, ограненная кривая поверхность оказывается емкой для живописи, так как не терпит украшательства, но зовет к лаконизму в такой степени, в какой он почти забыт сегодня, когда все избыточно и чувство необходимого почти иссякает в сердцах. «Потоп» на двух поленьях; вынырнувший на миг лик, ужас, крик. Мунк обернулся бы на него.

Что происходит с поверхностью, когда она принимает в себя образ? Но здесь не поверхность, а предмет, вдруг отразивший кусок пространства и вре-

мени... нашего времени. Архангел выбрал себе острый скол полена, Ковчег всех вобрал внутрь продолговатой округлости ладьи, Распутица растеклась по бокам двух поленьев свинцово-жемчужно-синими окатами-мазками...

Форма полена оказывается воспримчивой, нянькой и цвета и линии.

– О какой линии здесь можно говорить?!

О точнейшей, простой, которая себя не видит и собой не любит, а только открывает правду. В этом необычно-обычном художественном акте вообще нет никакой рефлексии. Но почему-то вспоминается Шестоднев – Дни Творения. Почему? Да вот они лежат не расписной, а живой, ожившей кучей – кучей малой жизни.

Самое потрясающее, что весь этот мир можно поочередно взять в руки, полено само просится, но при этом не перестает быть предметом искусства, то есть центром особого пространства, духовным центром.

Так вот откуда вышла Поленница! Она – продолжение храмового пространства, предметное, художественное богословие жизни – ее священной печи. Вот откуда эта непостижимая серьезность! Не ярмарочная, не стилизованная игра-раскраска, а рассыпанный у ног человека мир Божий, жизнь в ее существе и истории.

И главное, все это живописными, а не спекулятивными средствами. Бытие. Художество.