

ЕКАТЕРИНА КОРНИЛОВА



ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ДНЕВНИК ЕКАТЕРИНЫ КОРНИЛОВОЙ

[«Новый мир» №6, 2004](#)

Екатерина Корнилова

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ДНЕВНИК ЕКАТЕРИНЫ КОРНИЛОВОЙ ДВЕ ВЫСТАВКИ

1

Андрей Волков. «Фрагменты большого города». Живопись. Галерея WAM. Декабрь 2003.

Холсты на выставке в основном большие, иногда треугольные, один в виде ромба, и одна вещь — на потолке — в форме перевернутой пирамиды. На всех холстах дома и окна — или окна, а в них — стены домов и окна. Живопись Волкова, как у него всегда, совсем не живописна, то есть ничего яркого и сочного, никакого «живого письма», никаких следов кисти. Он — немного денди, «все очень стильно и дорого», гладко, изысканно, слегка консервативно, холодно и безупречно. Похоже на чертеж, только весьма сильнодействующий.

Большой треугольный холст, один из целой серии больших треугольников, тех, что Волков уже показывал на предыдущих выставках, в частности в Манеже. На них всегда фрагменты московских высотных зданий. Здесь — нежно-коралловое граненое тело башни с бесчисленным множеством аккуратно расчерченных абсолютно одинаковых окон, с боковой башенкой, увенчанной пышной лепниной на сухом черном фоне, непроницаемом, как асфальт. Очень красиво и мертво. Дом-мавзолей, совершенно необитаемый. Болезненно-торжественный апофеоз.

Вот еще работа. Прямоугольник среднего размера. Видим лишь стену дома, пожалуй, тоже сталинского, и бесконечные ряды окон. У наших родственников на Ленинском проспекте в одном окне вот так же ничего нельзя увидеть, кроме стены соседнего дома, так что сразу и не угадаешь, куда и на сколько эта стена тянется и где заканчивается. Тоска беспросветная. У Волкова стена темно-розовая и терракотовая, продольные ребристые волны эркеров прокатываются по ней. Тысячеглазый гофрированный моллюск на мелководье. Прекрасная, совершенная вещь. Для меня — одна из лучших на выставке.

Еще раз розовое звучит в маленькой вертикальной работе, тоже с фрагментом высотки и с башенкой сталинского ампира на глухом черном фоне, который у Волкова и фоном-то не назовешь, ровно залитое поле,

ни тебе глубины цвета, ни дуновения ветра, ни колебания воздуха. Воздух весь выкачали, как в стеклянном вакуумном шаре с кристаллическим домиком внутри. Встряхнешь его — и пойдет снег, и все смягчится, станет почти уютно в черно-белом, навсегда запаянном мире. У Волкова никогда ничто не смягчится ни снегом, ни дождем, ни светом.

Перед нами очищенное, идеальное изображение, как портрет тирана на монете, знак, до которого художник дотянулся, формула, которую он добыл, а она существовала всегда в ряду других, как яблоки и конфеты, подвешенные на нитке в ряд, чтобы ребенок с завязанными глазами и вооруженный ножницами мог, зацепив, срезать приз. Но лишь некоторым деткам это удастся.

Два высоких, очень вытянутых холста, что замечательно, совсем одинаковых. Ничего черного. Напротив, белый день на каждом. Развернутое в ракурсе окно, в нем — стена дома. Рама, подоконник, форточка, толщина оконной коробки — все очень точное, серенькое, чуть зеленоватое.

У Волкова и всегда было такое гладкое, довольно монохромное письмо. Сначала городские пейзажи, набережные, крыши домов, попадались прохожие, свет на полу в мастерской, там же ничком лежащий человек, потом он все чаще стал смотреть на город из окна, но люди на соседней крыше еще копошились (триптих “Никаких новостей” 1979 года в экспозиции Государственной Третьяковской галереи), потом люди совсем пропали, но на подоконнике еще стояли блеклые растения в горшках и треугольные пакеты с молоком. Вот уже не стало и крыш, последнего отзвука хоть какого-то романтизма, пусть и весьма унылого. А потом и скучные, но такие родные предметы исчезли с подоконника. Он совсем пуст, стерилен. Вот что вы имеете в сухом остатке, говорит нам Волков, и холст-двойник эхом вторит ему. Хочется стряхнуть оцепенение, резко возразить автору: в конце концов, что за дела такие, ведь я-то точно знаю, что это не есть правда... Но, как на холоде, стынут члены, и лень сделать лишнее движение. И поддаешься холоду, и смиряешься с этой правдой.

Две квадратные работы как будто забраны решеткой, она написана на первом плане. Но никакого пафоса, очень будничный мотив. Решетка-то самая своя, самая наша. Нижний угол обведен дугой, а от нее уже расходятся лучи — типа солнце всходит (или заходит). Может, кто-то и впитал с детства красоту питерских решеток (был дома где-то набор открыток “Решетки Ленинграда”), а мы с Волковым любим эту — “Восход солнца”.

Мерзнешь, бывало, у запертых дверей жэка, где надо справку получить, а секретарь “отошла”, и, глядя в пустое казенное окно, все капли засохшей краски на прутьях-лучах запомнишь, пока дождешься. И в окна любимых “промтоваров”, автобусных станций, всех прачечных, складских помещений и химчисток по-прежнему “восходит солнце” (или заходит).

Неожиданно Волков как будто спохватывается, может быть, боится, что сильно нас нагрузил, пытается развлечь, разбавить сосредоточенную серьезность. Из четырех треугольных холстов собирает пирамиду, помещает ее на потолке вершиной вниз. На всех гранях, опять же, — дома и окна. Трогательная попытка иронии, шутки, игры с темой, освобождения от тирании “большого города”. Ведь только свободный способен иронизировать и играть. А не надо. Нам так дорога его несвобода, когда вокруг почти все свободны и способны свободно высказываться на любую свободно выбранную тему.

А Волков — нет. Он поработан большим холодным городом. Душа его привинчена к этой тоске, как мебель на корабле намертво привинчена к полу, ни сдвинуть, ни переставить в другое пространство.

Много лет назад в одной из телевизионных передач Олег Павлович Табаков рассуждал о природе русского артиста, о том, что западному актеру легче дается “отчуждение” по Брехту, а между актером нашей школы и его образом, темой (тут он цитировал кого-то из совсем великих, прошу прощения, не помню) иголку просунешь, так сливаются воедино.

Знаменитый “Тотальный лексикон” Гриши Брусина радовал нас потому, что и правда очень хорош, и тем, что сам художник от этого Тотального решительно свободен, и вот уже и нам вместе с ним почти весело.

Максим Кантор страстно убеждает нас в трагической изувеченности мира (историей), и мы верим, но как-то очевидно, что сам автор не изувечен, и это успокаивает.

А Андрей Волков — он на крючке. И ему, боюсь (и надеюсь), уже не соскочить. Действительно трагическому художнику не освободиться от того, что сосет его и гложет. И пусть вопрос “понимаете ли вы, милостивый государь, что значит, когда уже некуда больше идти?” никогда не будет им озвучен, а гладкость его письма по-прежнему не нарушится лихорадочным движением кисти. Лицо раненого японского воина не исказит гримаса боли, только чрезмерная неподвижность позволит догадаться о чрезмерном напряжении.

И вновь без возраста природа.
И дни, и вещи обихода,
И даль пространств, — как стих псалма.

Райнер Мария Рильке, "Созерцание".

Помню, как, уже довольно давно, на выставке Ирины Старженецкой в Центральном Доме художника стояла перед большой синей работой и тихо "тащилась" от ее звучного, глубокого синего и от темно-голубого, положенного рядом, какие-то жесткие стебли пересекали синее и голубое, и я понимала, какой это классный, энергичный холст, пока вдруг синий прямоугольник не стал сам собой укладываться в пространстве и я не увидела ясно, как широка здесь река, а яркое небо такое узнаваемо летнее, горячее, а тонкий рыжий стык между синим и зеленым, который только что читался как хитрое живописное касание, — это же жаркий пляж на том берегу, а я — на этом и смотрю на этот простор, и вода в реке наверняка холодная... а до лета на самом деле еще так далеко...

Так бывает с ее пейзажами. Сначала, как гурман, ловишь кайф от прекрасной лихой живописи — и вот уже забываешь об искусстве и, как мальчик Яльмар в "Оле-Лукойе" Андерсена, шагаешь в полную жизни и запахов манищее пространство картины.

Пейзаж "Белая река" на выставке в М'АРСе. Тусклый, будто пропыленный светло-зеленый склон, дымчатое вертикальное облако одинокого дерева (в скудном сером пятне сразу угадываешь тонкие голые переплетенные ветки, образующие этот пушистый овал), плоское зеркало реки, сильные белые полосы на небе и их отражение в воде. Замечательно. И так хочется в этот неяркий, несолнечный молочный день на прохладный влажный склон... Вот уж где действительно "кончается искусство и дышит почва..."

Удивительно, что Старженецкая пишет лишь прекрасное, не вступая в диалог с некрасивым, временным, дешевым, промышленным, на что постоянно натываешься в любом пейзаже, на любом удалении от города, что норовит влезть в любую панораму родных просторов то бензоколонкой и водонапорной башней, ржавым, навсегда брошенным трактором или милым сердцу, но вечно в стельку пьяным дядей Мишей. (Когда чудом не только сохранившиеся, но продолжающие появляться на свет и крепнуть апологеты национально-идиллического глянца от Шилова до Нестеренко "делают нам красиво", с ними все ясно. Их "видеоискателю" также нелегко найти "кадр", свободный от примет "века железного", но усилием добровольной слепоты им удастся изгнать из пейзажа все "низкое", и тогда мы наконец имеем счастливый результат: русское поле, гладь реки, чистую церквушку с сияющим на солнце куполом. Как в старом анекдоте о художественных стилях: одноглазого и одноногого тирана классицизм изображал без изъянов — двуглазым и двуногим, критический реализм резал правду-матку, а социалистический — на коне и в профиле.)

Пейзажи Старженецкой правдивы и при этом "идеальны". Их мощная гармония убедительна и желанна. И все-таки она почти перестает их писать. Последние годы она пишет цветы. Предельно укрупняет план, окрестности и дали в "кадре" не попадают, в фокусе — цветы, стебли, иногда ветка яблони, маленький фрагмент сада. Но признается: "Я обуреваема цветом, а цветы — это повод". Конечно, это так и есть. У Рильке о том, кто, подобно Иакову, боролся с Ангелом:

Не станет он искать побед.
Он ждет, чтоб высшее начало
его все чаще побеждало,
чтобы расти ему в ответ.

У Старженецкой, не в жизни, конечно, но в искусстве, цвет и есть высшее начало. Он ведет ее, определяет всю траекторию развития этого художника. "Живое чудо" ее пейзажей создано прежде всего энергией и точностью цвета. Никто так не "въехал" в цвет, не ушел так далеко по этому пути. Кто еще так небрежно положит рядом теплый белый, наивный перламутрово-розовый и яркий, жидкий, вполне "дешевый" голубой,

а больше почти ничего, и у нас аж дух захватывает от бесшабашного морского ветреного простора (“Бухта Афродиты”, 2001, серия кипрских пейзажей, не представленных на последней выставке).

И напротив — ее портреты, композиции с фигурами, в том числе на евангельские сюжеты, где цвет не может быть полновластным хозяином, а работает в паре с пластикой образа, остаются, на мой взгляд, лишь красивой, качественной живописью, но “второй реальности”, как в ее пейзажах, в них не рождается. Несмотря на часто острое сходство, выразительность рисунка, цельность формы, два языка — цвета и пластики — не смешиваются здесь в единый, как не смешиваются вода и масло. Цвет Старженецкой не терпит паритета, это слишком властная сила, и, предаваясь ей до конца, Старженецкая, кажется, “исполняет” свою правду.

Ирина Старженецкая — очень известный, весьма титулованный художник, член-корреспондент Российской академии художеств, огромное количество выставок в разных странах, работы в музеях, Государственная премия России: от “живых классиков” прорыва обычно не ждут. Но именно в “цветочной”, казалось бы, камерной теме она прорывается к новым для себя и нас напряжениям и драматизму. Цвет в этих вещах высвобождается, как джинн из бутылки, и в самом художнике распаиваются еще какие-то шлюзы, и вот уже оба они, художник и цвет, как-то неслыханно свободны.

В работе “Желтые лилии” толстые зеленые стебли с громким открытым желтым и сиреневым похожи на разрыв снаряда. Никакой экзальтации — но выплеск сочной, живой, взрывной силы, той самой, что весной сокрушает асфальт.

Три очень большие горизонтальные вещи занимают на выставке отдельный зал. Каждая называется “Запад солнца”, все “навеяны чтением Псалтыри” (Михаил Лазарев пишет об этом в каталоге Ирины Старженецкой). Хотя на всех трех — цветы, это настоящие батальные, эпические полотна. Кирпично-красные закатные небеса, отчаянно светлая зелень и, как удар с небес, малиновый сноп неведомого растения в компании с горчичным раструбом лопуха, а под ним — россыпь тихих белых “малюток” на черноземе.

А на соседнем полиптихе сложная драматургия выстраивается от левой группки робких сиреневых через центр, где зримо растет напряжение, пока все движение не замирает на правом фланге у куста дивных бледно-розовых “ребят” (не розы ли это?). Да и о цветах ли это вообще? По меньшей мере это битва Александра Македонского с Дарием, как у Альбрехта Альтдорфера. Там небеса дико закручиваются, отражая бурное движение вооруженных человеческих масс на земле. И у Старженецкой упоение живописью соединяется с “упоением в бою”. Она как полководец строит и направляет силы в сражении.

Пьянеют лозы в сладостном веселье.

Садовник их срезает, чтоб висели,

Как головы казненных удалцов

На частоколе башенных зубцов.

И яблоко, вниз головой вися,

Кричит гранату: “Что не сорвался?”

Гранат, как печень треснувшая, страшен.

Он источает сок кровавых башен.

Так осенью израненный цветник

На бранном поле замертво поник.

У Старженецкой нет мрачноватой меланхолии Низами, она слагает гимны тварному миру и, конечно, нетварному. Борения, “буря и натиск”, и в финале та же мощная, нелегко давшаяся гармония.

...А в череде кипрских пейзажей есть один, с горами. Так и называется — “Кипр”. Горы, рыжеватые, земляные, серые, одна с зеленой копной на макушке, одна черная, тесно притулились друг к другу и все вместе втиснулись в не очень большой холст. Небо плотное, светлое, непрозрачное. И я была в тех краях и помню их, но эта вещь не просто воскрешает счастливое время и место. Сама скупость, очищенность изображения приближается к знаку, и горный воздух кажется разряженным и уже не совсем здешним, горнее ошутимо проступает в этом шедевре Старженецкой.

Анатолий Комелин. Конечно, не мне писать о нем. Моя всегдашняя реакция на его творения самая простодушно-восторженная, как у туповатого тинейджера перед витриной мобильных телефонов: “класс!

круто!”

Его вещи как будто не совсем рукотворные, как будто отъятые, отсеченные у природы. Все материалы всегда природные, благородные, живые: камень, дерево, если железо, то уже облагороженное временем, ржавчиной.

“Плоская скульптура”. Три неровные длинные доски встали вертикально, соединились кованой скобой, уперлись в белый камень подножия. Чувствуешь, что все сцепилось, соединилось, как и должно было, и создало вокруг себя кусок природы и кубометры свежего воздуха. Рядом с большими деревянными вещами Комелина явственно ощущаешь себя на природе, а не в помещении выставочного зала. Они рожают пейзаж. Так новогоднюю елку вносишь с мороза в дом, а вместе с ней и кусок зимнего леса.

Но позднее понимаешь и другое. Название “плоская скульптура” не раскрывает, а, наоборот, скрывает содержание этой вещи и целой серии подобных. А ведь светлое дерево доски пронзено металлическими штырями, испачкано красновато-бурой краской, это же не что иное, как отдаленное, отстраненное, будто необязательное и совсем ненавязчивое напоминание о Жертве. При этом Жертвоприношение таинственным образом совершается вот здесь и сейчас. И неровное подножие из белого камня — знак почитания этого дерева и Того Древа.

T-образный крест, к каменному подножию от концов перекладины протянуты и туго натянуты шнуры (у меня такой шнур-привод на колесе швейной машинки; с удивлением сказала об этом Комелину, а он радостно закивал: “Да, да, такой”). Похоже на огромный арбалет, нацеленный вверх, но еще больше — на тот знак-схему Голгофы, что рисуют на каждой стене при освящении дома. И свежий воздух, а кажется, что и свежий ветер, движется, гуляет сквозь вещь. Называется это “Начало”.

“Трубящий ангел” — стопка тяжелых белых камней. В ней есть проемы и дыры, но сбоку по небрежной кладке проведена дивная певучая двойная дуга. Что это? Очертания крыла ли? Но дуга сцепляет, как скобой, всю боковую стену этого то ли жертвенника, то ли алтаря. И видишь его непременно где-нибудь на траве, на холме или на склоне, а что это обращено к небу, так в этом не сомневаешься, так же как мы убеждены, что руины Стоунхеджа — развалины культового сооружения.

В том, что делает Комелин, есть и первобытность, и архаичность, но также и свежесть только что сработавшей вещи. Не античный скульптор, но воин-ахеец в долгом походе по ходу дела ставит на своем пути сакральные знаки, жертвенники и алтари своему богу и делает их из всего, что найдет на месте привала. Крупный ахейский муж с широкой грудной клеткой, вольным дыханием, тяжелыми руками. И в то же время это — осуществление намерения: “Господи! хорошо нам здесь быть; сделаем три кущи...”

“Две” (1993) — это две головы из дерева, и каждая в самом прямом смысле есть “чурбан неотесанный”. Плотность же вещества, сжатость, сверхсжатость его сообщают этим персонажам большую внутреннюю энергию, а прорезям близко посаженных глаз — напряженный взгляд. В каталоге Комелина есть еще работа из этого ряда — “Вестник” (1990), — голова Архангела Гавриила, всполохи алой краски на лице (“Знаменася на нас свет лица Твоего”, — ведь Архангел даже с булыжным основанием мог бы это произнести), концентрация взгляда, небольшой нос со “случайной” горбинкой, маленькая щель рта приоткрывается, сейчас прозвучит Благая весть. Ясная красота, пассионарность. Скульптор не изобразил нам Архангела, тот был в этом куске дерева, Комелин его увидел и дал увидеть нам, полено заговорило, еще не будучи выструганным до конца.

Особенно меня “зацепил” на выставке маленький рельеф “Цветы в горшках”: и тем, в том числе, что в нем использованы “неблагородные”, “дешевые” материалы — шифер, кирпич. На осколке асбестовой доски — два огрызка шиферной “волны”, и в них, как в горшках, растут красные кирпичные, может быть, даже и розы. Так и вижу: серенький быт, будни, на подоконнике — горшки с цветами и серый денек за окном.

У Комелина есть, кстати сказать, классная серия совсем бытовых штук, замков. Чаще деревянные, но иногда каменные, с тяжелыми железными или латунными дужками и механизмами. По форме они похожи на навесные амбарные замки, но исполинских размеров, этак до полуметра, очень прикольные. Только Комелин знает, как они открываются. В одном деревянном, например, просверлено “беспорядочно” десять дырок, и лишь в одну из них (мастер знает, в какую) надо вставить прилегающую чурочку, чтобы механизм сработал и замок сей открылся. Хитрый ахейский муж усмехается в бороду.

Конечно, Комелин очень “культурный”, эстетически искушенный скульптор, скульптор, так сказать, “позднего времени”, по выражению Томаса Манна, его связь с русской деревянной скульптурой, и не с русской, и не с деревянной, можно отслеживать. Что касается современных художников, очевидна связь Комелина прежде всего с таким особенным мастером, как Андрей Красулин. И все-таки его эстетические связи мне интересны меньше, чем то, что способно и готово их надорвать (как тяжелый негабаритный груз вспарывает целлофановую упаковку).

Стоит сказать хотя бы два слова о церковном искусстве Комелина. Его каменные рельефы украшают стены и ограду храма Малого Вознесения в Москве на Большой Никитской. А есть еще большие поклонные кресты в Тарусе, страстной ряд иконостаса церкви Воскресения Христова (тоже в Тарусе). Он замечательно рисует в своих рельефах: как вырезаны ноги Спасителя в композиции “Биение у столпа”, Его запавшие от мук глаза, тяжелые бичи Его мучителей!

“Плоский рельеф”. Так называет Комелин две совсем новые вещи, сделанные специально для этого небольшого, но высокого, в два этажа, зала в М’АРСе. “Снятие с креста”. Прямоугольники, сбитые из досок, обтянутые красноватой холстиной, мешковиной, громоздятся один на другой, выстраиваются в высоту на несколько метров, и справа к этой “башне” мостится еще один. Огромный геометрический знак классической композиции. Что называется, “формально” очень сильно и красиво — пыльные тканые квадраты цвета запекшейся крови, где-то видны плохо струганные доски.

Рядом “Положение во гроб” — гигантская горизонтальная плоскость, серая дерюга со вставками из какого-то узорчатого покрывала (“У Тани Ян на даче было”, — простодушно объясняет Комелин). Справа пред этим холщовым “полем” — столб из бруса, как выход из плоскости таинственного События — или как вход в нее.

Впадаешь в некоторый ступор, угадывая размеры того Тела, которое вот сейчас снимают с этого чуть ли не восьмиметрового Креста и вот тут сейчас полагают. Чувствуешь себя свидетелем происходящего, и в то же время ты вне этой исполниской системы координат, не на тебя она рассчитана. Ты, увы, — недомерок, а мерато, она — вот. Благоговение рождается, но какое-то изумленное. (“Он несколько занес нам песен райских...”) Может быть, в раю такой масштаб?

16410

Индекс для предприятий и библиотек

70636

Индекс для индивидуальных подписчиков

ЖУРНАЛ

История
Редакция
Проекты
События
Фотогалерея
Об оформлении сайта
Политика конфиденциальности
Политика обработки персональных данных

ПОДПИСКА

Подписка на журнал
Договор оферты

СОЦСЕТИ

Telegram
VK
Youtube
Яндекс. Дзен

ФОНД «НОВЫЙ МИР»

О журнале
О центре
Контакты

ISSN 0130-7673

© АО «Редакция журнала «Новый мир», 1991–2020

Свидетельство Федеральной службы по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций средства массовой информации (Роскомнадзор)
ПИ № Фс 77-75754 от 13 июня 2019 г.

Дизайн — Рустам Габбасов.
Шрифты — Zhivago Display и IBM Plex Sans.
Разработка сайта — ООО «Инфодизайн», 2020.