

Юлия Сопина. *Нарожденные дети: каталог выставки. СПб. Новый музей Аслана Чехоева, 2019*

Источником вдохновения для Юлии Сопиной какое-то время служила обыденная действительность: городской пейзаж, большие и маленькие люди в нем, собаки и птицы. Затем творчески осваивалась составляющая ее жизни – католический храм. Позже стимулами стали поездки в разные страны. Ныне вдохновителем и «натурой» сделалось искусство: опера, скульптура, фотография.

Работы 2016 – 2018 годов включают две темы, первоначально независимые, вдруг оказавшиеся связанными.

В 2016 году Юлии попались фотографии детей начала 1950-х годов, предназначенные для наглядной агитации. Они заморозили своими контрастами белого и черного, своей выразительностью – сшибкой детской непосредственности с пропагандистской задачей. Фотографии, призванные показать: вот как мы заботимся о детях, вот они в яслях играют, вот в детском саду бегают и прыгают: физкультура помогает им стать здоровыми и сильными, но все же недостаточно искусные, чтобы стать образцом советской риторики, вытравить всякий реализм, кроме социалистического. Да и маленьких детей на фотографии трудно обезличить, превратить в наглядное пособие. Можно только одеть ясельных в одинаковые балахоны, детсадовских – в одинаковые черные трусики и белые панамки, девочек на пляже заставить принять одинаковую позу и тем придать зловещность.

По этим фотографиям Юлия создала несколько графических работ. В них появилась несвойственная ей прежде прорисованность лиц и аскетизм цвета. Кроме оттенков черного, белого и их смешений, только светло-коричневый крафт, на котором сделаны рисунки. Возникает противоречие между трогательными детскими позами, движениями и серыми телами, безрадостным цветом. Присущая ее манере сокращенность остается: дети изъяты из окружения. Оно лишь чуть намечено. Позади девочек в панамках вместо пляжа, на котором их фотографировали, крафт с черными сгущениями – намек на пейзаж. Контраст прорисованных лиц с почти абстрактным окружением.

нием лишает происходящее реализма. То есть это никак не фотореализм: графика вообще не способна притвориться фотографией. Но фотография как источник здесь узнается. Например, движение: на фотографии оно выглядит иначе, чем под рукой художника. Застылость в положениях, в которых в реальности нельзя застыть, – такое не срисуешь с натуры и не сочинишь.

Точно скопировано положение тел, рук, ног, но что-то произошло с лицами. Более материальные по сравнению с пленкой и фотобумагой изобразительные средства (гуашь, темпера, белила, уголь) их утяжеляют, делая более взрослыми и отвлеченными. Мальчики играют в кубики словно во сне. Лица девочек в панамках обрели опытность: они похожи на хитрых взрослых, играющих детей. Или на духов, притворившихся детьми. При прорисованности лиц, объемности тел, в них появилось нечто потустороннее. Бегущие детсадовские дети – толпа невесть откуда взявшихся призраков, существа другого мира, что, по сути, и являет нам старая фотография, зловещая своей некрофилческой советскостью.

Одновременно Юлия Сопина создает работы маслом, посвященные опере. В них ее живопись обрела новое качество: при скупости предметного ряда, интенсивна материальная проработка поверхности, то лакированной, то шершавой, усилены контрасты тона и цвета – все это призвано воспроизвести оперный мир с его форсированными эффектами, с его подсветкой, с его исступлением.

Введением к теме служит автопортрет. Юлия изобразила себя, приготовившуюся ехать в оперу, на это прорывающее рутину повседневности празднество. Алость вечернего платья, яркость накрашенного рта, искусственность румянца: опера требует грима, особой экипировки, а также внутреннего напряжения и для зрителя тоже. Максимально усиленный цвет, рискованные сопоставления – алое и розовое, бледно-желтое и черное – настраивают на особую оперную возбужденность.

Опера – искусство громоздкое, многоречивое, многосоставное, обращенное к слуху, глазу, воображению, соединяющее музыку, словесность, пластический образ, движение. Картина же нема и неподвижна, а у Сопиной – предельно лаконична. Так что она может служить эмблемой спектакля. Обычно это сцена, наиболее поразившая своим цветом и одновременно концентрирующая суть постановки. Иногда она скупа в самом спектакле – леди Макбет среди мрака на черной сцене в очерченном мелом круге, в черном платье с белым стоячим воротником и блестящим украшением на шее.

В других случаях из сцены убирается ненужное: Елена из «Сицилийской вечери» в напрасно надетом подвенечном платье – одна, без окружающего ее многолюдства, вместо него фон цвета крови, которая вот-вот прольется.

В «Самсоне и Далиле» выбран хор евреев, их тела погружены во мрак, видны только головы и воздетые руки, за ними высится черный провал, окруженный фиолетовым. «Цвет газовых печей», – поясняет Юлия. Постановка Янниса Коккоса содержит отсылку к современности.

В сцене из «Так поступают все женщины» темно-синее в декорациях море на картине лакированно-черное, так что контраст между ним и бледно-бледно-желтым берегом, на фоне которого изображены бледно-желто-розовые девушки с напудренными головками, доведен до предела, усиливая ощущение их нежной хрупкости, – неумно, нехорошо испытывать их на прочность.

Поставившая в Риме «Травиату» София Коппала, чтобы одеть свою Виолетту, пригласила самого Валентино. Выход Виолетты в алом платье, пишут, вызвал бешеный шквал аплодисментов. Вероятно, это действительно было эффектно, ибо Юлия изобразила даму в красном, усилив красный серым фоном, столкнув его победоносность с покорно склоненной головой и умоляющим жестом ватных рук.

Часто работа Юлии Сопиной – реакция на сценографию. Заезжие режиссеры, к ее удовольствию, прорывают консерватизм Мариинского театра. В «Дон Жуане» Йоханнеса Шаафа распутник лишен привычного нам изящества и обаяния, действующего не только на его жертв, но и на зрителей, в этом спектакле ему на ужин подают юную девушку – квинтэссенция смысла: распутство равно людоедству.

Почти для каждой работы избрана женская фигура. Исключение – черноголовый черт из постановки «Летучего голландца» в Венской опере, по прихоти режиссера безмолвно там присутствующий. Женщина – жертва его козней – есть и тут, но на заднем плане, вдали.

«Женщине без тени» посвящены две работы, соответственно двум ипостасям героини. В одной она, принадлежащая миру духов, лежит, невесомая, чуть приподнятая над землей, под фантазмагорическим деревом – в опере оно без листьев, но с гигантскими цветами, на картине – с розовыми и фиолетовыми всполохами позади черных ветвей; в другой – она Императрица, стоит, твердая, в сверкающем золотом наряде, а в небе завис, напоминая о те-

атральной бутафории, вылепленный из золота сокол, в опере ей возвестивший: «Срок скоро истекает, а женщина так и не отбрасывает тени – поэтому Император станет камнем». Причудливый создатель этой философской сказки Гуно фон Гофмансталь, кроме непостижимой связи между наличием тени и способностью рожать, ввел образ неродившихся, но существующих, ибо звучат их голоса, детей.

Не знаю, сам ли Гофмансталь создал этот мучительный образ. Вселяющий ужас, усиленный чувством вины. Что-то подобное есть у Андрея Платонова в рассказе «Семен». Отец героя, узнав, что жена опять понесла, говорит: «Пускай живут, чего им там томиться?» – «Папа, а где они там? – спрашивает Семен, – они там мучаются?» – «Ты видишь, все сюда лезут. Значит, мучаются, – сообщил отец. – С нами им плохо: сам знаешь, а там еще хуже».

Юлия Сопина – художник дерзкий – отважилась изобразить невидимых в опере неродившихся детей. Детей, которых нет ни среди живых, ни среди мертвых. Детей, лишенных даже возможности умереть. Тут и христианство ничем не может помочь, успокоив уготовленным невинным раем.

На гиблом, болотном фоне дети в белых балахонах. В них ничего от херувимов – это действовало бы на зрителя успокаивающе. Ибо херувимы безличны. Эти дети конкретны. Именно индивидуальность утверждает их право на существование.

Чтобы придать им достоверность, Юлия воспользовалась теми же фотографиями 1950-х годов. Там тоже дети, отсутствующие в действительности, пребывающие лишь в запредельности – в старой черно-белой фотографии. Детские позы и жесты. Но попытка изобразить младенческое всезнание сделала их лица старчески разумными.

Опера – искусство драматическое и патетическое – придала свой настрой не новой для Юлии детской теме. Она обрела предельно трагическое звучание.

Потом случилась поездка во Флоренцию, знакомство с ее достопримечательностью – воспитательным домом Оспедале дельи Инноченти. «Приют невинных», предназначенный для детей-сирот и подкидышей, был построен в первой половине XV века. В тимпанах между арками помещены барельефы – бело-голубые майоликовые медальоны с запеленутыми по пояс младенцами. Они получили название «флорентийский младенец». Запеленутых младенцев можно видеть на картинах и фресках времен Ренессанса. На панно приюта и на картине Ди Микелино, что находится в части здания, ставшей музеем, младен-

цы показаны в разной степени запеленутости. Детская тема получила историческое измерение. Соединились впечатления от майолики XV века и фотографии 1950-годов, к нерожденным детям прибавились дети, лишенные родителей. Под впечатлением от «Приюта невинных» созданы «Младенец в пелене», «Младенцы в пелене», «Апофеоз младенцев». В последних двух работах дети согнаны вместе, как стадо. Их окружает холодный синий фон. Они производят не менее пугающее, не менее потустороннее впечатление, чем дети нерожденные. Тут тоже соединены детские тела и жесты со старчески трезвыми, мертвенно-белыми лицами. И тут тоже подчеркнуто их разнообразие, индивидуальность каждого. Сильный эффект производит сшибка объемных индивидуализированных лиц и ощущения потусторонности.

Младенца пугающего, младенца как маленького взрослого можно видеть на многих изображениях Средневековья и Ренессанса. Нынешнему зрителю кажется, что маленьких детей скорее ненавидели, по крайней мере, не думали, что они цветы жизни. В тоже время, кроме в большинстве неприятных младенцев на руках мадонн, в эпоху Ренессанса и барокко во множестве производилась вкусные путти – как услаждение, как украшение, как элемент декора. Но для Юлии и тут нашелся драматизм: в Португалии, в Кумбра, в Старом Кафедральном соборе Се Велья, на выпуклом рельефе у раскрашенного младенца выпал инкрустированный глаз – случайность придала легкомысленному барочному украшению непреднамеренную выразительность, под впечатлением которой Юлия создает свои «Три головки».

В Музее скульптуры Барджелло во Флоренции среди привычных изображений Богоматери Юлию притягивают работы, где младенец, словно для того, чтобы в него легче взглядеться, отторгнут от тела Марии. Голубые младенцы – синяя глазурь майолики как фон – изъяты из композиций «Мадонна с младенцем» Лука делла Роббиа. А Богоматерь Юлия изобразила одну – статую, плачущую кровавыми слезами. В контексте темы ее плачь не о распятом сыне, а обо всех обездоленных детях, которым она не в силах помочь. Трагическое звучание темы усиливается присутствием в серии ангела смерти с черным крылом, увиденного в одном из храмов Флоренции. И ангелов смерти, появляющихся в театрализованном исполнении «Реквиема» Верди.

Юлия Сопина предпочитает искусству усладительному искусство ранящее. Она не боится иметь дело с некрасивым и страшным. Причем это не страшилки, искусственно создающиеся ради переживания страшного, но исповедание о том, что благополучие не спасает и «негде укрыться от боли».

