

# **ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО**

Опыт портрета и материалы к автопортрету художника.

К сожалению, имя этого художника мало о чем говорит зрителю. Ещёка появляющиеся на выставках работы Кондратьева также - ввиду эпизодичности своего появления - мало могут сказать об авторе. О П.М.Кондратьеве нет практически статей, тем более монографий - ни на зарубежных языках, ни на отечественном. Предлагаемый материал, состоящий из трех разведов (из них последний посвящен иному событию, но панский художник в нем непосредственно участвует) является, насколько мне известно, первой попыткой - хотя бы в пределах "узкой" печати - дать самое общее представление об этом художнике. Статья о Кондратьеве и его выставке, предназначенная для газеты, свет не увидела. Эта статья, написанная в духе "широкой" печати и по канонам газетного жанра, была вначале горячо одобрена (тем более, что биография художника чрезвычайно близка к канону "широкой" печати), но затем застряла в редакционных коридорах. Впрочем, сам Кондратьев предупреждал автора статьи о таком исходе: "Поверьте моему опыту - не пройдет! Как не проходило и ранее". Таким образом, предлагаемый материал в расширенном варианте является компенсацией того, что находится в пакете автора предлагаемого очерка, в пакете под вынужденно-претенциозной рубрикой: "Из неопубликованного".

1. П.М.Кондратьев. Выставка художника.

С 25 марта по 13 апреля в Союзе Писателей состоялась выставка одного из старейших ленинградских художников - Павла Михайловича Кондратьева. Экспозиция разместилась в двух залах и включала в себя более 60 работ - преимущественно живопись небольшого формата.

Работы этого художника время от времени появляются на выставках ЛОСХа. Но слишком редко и в малом числе, чтобы

быть замечанными "широким" зрителем. Тем более, что работы Кондратьева плохо вписываются в тематические выставки Сорца художников, поскольку апеллируют к темам вечным, а не узко-хроникальным, которые преобладают, - к тому общечеловеческому, что на господствующем языке именуется "абстрактным гуманизмом". Что же касается меня, то несмотря на определенный интерес к отечественному авангарду, я стал вспоминать работы Кондратьева уже много времени спустя, после выставок, на которых они появлялись. Это произошло после "наводки на резкость", когда я познакомился несколько лет назад с эстонскими художниками. "Есть у вас в Ленинграде, - сказали мне, - такой художник - Кондратьев... В Эстонии, да и вообще в Прибалтике его очень ценят и знают лучше, чем у вас. И учеников немало, если не прямых, то косвенных..."

Ровно таким образом я впервые услышал имя Кондратьева. Впрочем, оказалось, что, если не считать двух-трех десятков наиболее просвещенных художников, имя Кондратьева в Ленинграде, кроме весьма смутных ассоциаций, почти ничего в памяти не вызывает - ни у художников, ни у искусствоведов... Блиницы знают работы Кондратьева хорошо, остальные из этих двух-трех десятков более или менее связывали между собой разрозненные работы художника, появляющиеся время от времени на "серийных" выставках ЛОСХа. Поэтому персональная выставка Павла Михайловича Кондратьева приобретала несомненно характер открытия художника, извлечение его из забытия.

Ввиду того, что каких-либо биографических данных о Кондратьеве нет в "широкой" печати, имеет смысл привести хотя бы некоторые из них в печати "узкой". Сведения мне сообщил сам художник.

Родился в 1902 году в Саратове. /По свидетельству художника В.И.Суворова, хорошо знавшего его по Рыбинску, Кондратьев родился в купеческой семье/. Еще в раннем детстве художника семья Кондратьевых перебралась в Рыбинск, который и формировал детские и юношеские впечатления П.К. По-видимому, художественные склонности Кондратьева были унаследованы от матери. В 1919 г. Кондратьев поступил в местное КЗО пролеткульта. Надо представить себе атмосферу револю-

ционного Поволжья, отшумевшего недавно эсеровского восстания, толпы беженцев и армейские эшелоны под разными стягами, прокатывающиеся через типично русские, очень кустодийские, улицы волжского городка с рядами побирочно-комодистик двухэтажных купеческих особняков. Николай Михайлович вспоминает, что узнав об открытии ВЗО, он явился первым... и оставался единственным учеником длительное время.

Первыми учителями его были И.И.Щеглов (строгановец, работавший преимущественно в книжной иллюстрации) и пейзажист И.Т.Горбунов ( выпускник Училища барона Штиглица). Параллельно с обучением в ВЗО-студии (1919-20 гг.) Кондратьев, несмотря на свою молодость, работает хранителем только что образованного Рыбинского художественно-исторического музея. /Надо уточнить: "Главным (хранителем)?" - "Да, можно сказать и так, - отвечает Н.И., - тем более, что весь музей долгое время состоял из одного меня, и лишь позже я помог мне были приданы две недавние гимназистки"./. Кондратьев собирая для музея вещи из купеческих особняков - частью брошенных своими владельцами, частью экспроприированных. Собирались антикварная мебель, старинные семейные портреты, скульптура и утварь. /Иконопись еще не собиралась, она была пока олицетворением "старого" мира, который было необходимо разрушить/. На проходившей зимой 1920-81 гг. в Ленинграде выставке "Ярославского портрета" Н.И. узнал многие работы, некогда прошедшие через его руки в Рыбинске.

В 1921 году Кондратьев перебирается в Петроград и поступает во ВХУТЕИН в мастерскую А.Карева (тоже волжанина, саратовца, художника неваждунено забытого, надо надеяться, - лишь на время). С 1923 года побаивается занятий у Савинова и М.В.Матюшина. В 1927 году - заканчивает Академию художеств, впервые выставляется на выставке "10 лет РСФСР" и с этого времени по самой войне - почти ежегодно на всех ленинградских выставках. Однако, это обстоятельство не отвлекает Кондратьева от дальнейшего обучения, тем более, что учиться было у кого. Еще в бытность своего пребывания во ВХУТЕИНе Кондратьев начал посещать занятия у К.С.Малевича (правда, большую часть занятий проводили его консультанты Рожественский и Ичин). В 1925 году прибавились еще эпизодические посещения студии И.Н.Членова, ставшие постоянными с 1932-го года.

Со времени окончания Академии Кондратьев стал работать в книжной иллюстрации. Оформил первую книгу Ольги Вербельц, целый ряд детских изданий, постоянно сотрудничал в журналах "Чик" и "Би", иллюстрировал книжечку Н. Заболоцкого "О криком человечке". Вообще, связь художника с обиходским кругом была достаточно тесной, и в какой-то степени явилась необходимой составной частью - наряду с вышеотмеченными - художественного и мировоззренческого становления Кондратьева.

В эти годы художник довольно много ездит по стране. В 1933-34 гг. по заданию издательства, поручившего ему оформить первые учебники для чукчей и эскимосов, Кондратьев впервые побывал на Дальнем Востоке. Край этот поразил Кондратьева прежде всего как ученика Малевича и Сытикова. Сюда он возвращается в 60-е гг. уже не как иллюстратор, но как самостоятельный художник.

В начале войны Ц.И. Кондратьев участвует в эвакуации Сыктывкара, затем идет добровольцем в действующую армию и 1941-44 годы находится в блокированном Ленинграде. Военная служба Кондратьева заключалась в маскировке фронтовых аэро-промов для морской авиации в частях 7-й авиабазы Ленинградского фронта. И художник, и военные летчики ведомили о том, насколько трудно было уберечь взлетно-посадочные пло-щадки в условиях блокированного Ленинграда, просматривае-мого и пристреливаемого не только с воздуха, но и с земли. Вспоминая эти годы, художник с удовлетворением отмечал пло-лотворность тех уроков, которые ему были преподаны Малеви-чем, Матюшиным и Сытиковым. Их школа, несмотря на все каза-лось бы отвлеченность от "конкретных задач", прошла провер-ку по самому жесткому счету. Как ни странно, художники го-сподствующего направления в большинстве неудовлетворитель-но справлялись с подобной конкретной задачей - цепь установка на "ближнее виденье". Кондратьев с благодарностью вспоминал не только общие указания, но и практические уро-ки своих учителей по архитектонике и учение видеть "косми-чески" с высоты, уроки Малевича и Сытикова; "круговое ви-денье" и учение о цвете - Матюшина. Уроки "Tres Grandes" оказались чрезвычайно эффективными и, очевидно, помогли спасти немало человеческих жизней и техники. Кондратьев на-

основе опыта создал эффективные методические разработки по маскировке для армии, которые с успехом были использованы. После прорыва блокады Кондратьев обслуживал боевые аэродромы в Прибалтике, Восточной Пруссии, войну закончил в Свенемюнде. Кондратьев демобилизовался из армии (несмотря на успешную карьеру) и вернулся к своему творчеству, которым и были заняты его послевоенные годы. Но официального признания его труда не получили.

Несмотря на то, что Кондратьев - член ЛОСХа со дни основания союза, состоявшаяся недавно выставка художника была для него первой персональной.

Надо отметить, что хотя эта выставка состоялась, но состоялась не в "родных" для старейшего члена Союза художников стенах какого-нибудь "хосховского" помещения, а на территории "чужой", в залах Союза писателей. Для ЛОСХа Кондратьев все еще по старым шаблонам - формалист, и это несмотря на уход из жизни нескольких поколений художников, изменения эстетических установок, провозглашение разного рода "либеральных" программ, несмотря на действительные новые тенденции в области художественной формы, которые явочным порядком утверждены на практике художниками самого ЛОСХа.

На "чужом" ведомственном поле легче выступить, - таково сегодняшнее положение. Пoэты - "формалисты" время от времени выступают в залах ЛОСХа - художники - "формалисты" выступают в залах ЛОСПа. Одно ведомство несет ответственность за творчество членов другого ведомства. Когда при обсуждении выставки Кондратьева я обратил внимание на это, один из членов СП ответил, что в этом факте есть и положительная, мол, сторона: благодаря этому может происходить взаимодействие между искусствами, перенос идей.

С этой точки зрения перспективы складываются, пожалуй, даже апокалиптические. При Союзе писателей, возможно скоро, возникнет интереснейшее живописное течение, при Союзе художников вдруг расцветет не только формально, но и страшно подумать, - идейно новая поэтическая школа. Музыканты, вызывающие сравнение Тихона Хренникова, образуют новую "Могучую кучку" при Союзе архитекторов и т.д., и в ближайшем будущем мы можем претендовать на звание Новых Афин!

Впечатление от работ Кондратьева у меня сложилось двойственное. Вначале — некоторое разочарование. Во-первых, некоторое режущее глаз несоответствие масштабов. В своих полотнах художник ставит вопросы, поистине глобальные — а их размеры не превышают формат галантных сцен Батто. Второе ощущение — я уже знал эти вещи, точнее, уже знаком с таким построением пространственных отношений по другим авторам — сам Малевич, сам Чилинов, двадцатые годы вообще. Это усложненное пространство, созданное сечениями плоскостей, сфер, криволинейных образующих — оно не могло быть откровением для нас, видевших подобное в творчестве многих последователей и эпигонов "двадцатых". Я почувствовал себя более искушенным в перекрестье пространственных прельщений, чем автор. На выставке, в основном, были представлены работы 50-70-х гг., очень немного — 30-40-х. По своей стилистике, вернее, по мышлению, творчество Кондратьева не выходит из "двадцатых". И это тоже вызвало странное ощущение. Ведь за это время столько изменилось в самой жизни, не менее того в искусстве, а художник словно и не пытается выглянуть в окно, чтобы задать пастернаковский вопрос. Художник, неподобно доследнему мамонту, продолжает бродить по изменившемуся ландшафту. В этой верности традиции есть и что-то трогательно-наивное, но — и нечто раздражительное, как воспоминания стариков о более горячем солнечке во дни их молодости. Короче говоря, модернизм Кондратьева мне показался несколько старомодным.

Таково было первое впечатление. Но при более пристальном внимании, эти небольшие полотна открывались в глубине нового содержания. Композиция работ перестала казаться склонной, издаваясь проявилась их яность, — в деталях и в целом. Рядом с работами, в которых предметы изображены в предельно обобщенных формах, находились другие — конкретно-фигуративного плана: очень точные вещи и их доследующее развитие в сторону обобщений. Художник достаточно откровенно обнажил свой метод перед зрителем, и это был полезный дидактический урок, позволявший зрителю войти в систему художественного мышления автора.

С пристрастием я смотрел на картины чукотского цикла.

Попадая в край экзотики, художник, — если он не имеет глубинных связей с этим краем — выхватывает непременно непривычное, будь это Рокуал Кент или ленинградский художник Андрей Бковлев. У Кондратьева Чукотка тоже преображена личным восприятием художника, но по тем же законам преобразована и Исковщина. Исковщина и Чукотка у Кондратьева уравнены в правах экзотичности по законам единого мировоззренческого и художественного видения. Есть в чукотском цикле одна непривычная для иконографии этого края особенность — удивительная насыщенность светом. Здесь свет всепроникающ, налучение света более мягко, но и более пронизывающее, чем у Сарьянна. Этот свет — яркий, но заливающий все уголки земли, не оставляя не высветленным ни одной владины, свет дематерилизует видимый мир и, вместе с тем, подобно рентгеновским лучам, позволяет увидеть и хребты горных цепей и глубинную конструкцию земной тверди. Отот свет, подобно отблеску фаворского, преобразил простые действия и состояния (сияющие у костра, танец, приготовление обеда) в ранг космического и надземного действия и состояния.

Цикл "Исковская земля". Провинциальные уголки: избы, улицы, деревья, церквишки, люди и животные. Но это не пейзажи в реалистическом смысле. Все перечисленное есть на холстах, но не в деталях, а в обобщенных по прелома формах, которые восприняты не в отдельности, но лишь *à capella*, *à tutti*. Мир пронизан сечениями в разных направлениях, одно сечение разъединяет в разные миры-пространства находящиеся рядом предметы, и соединяет разъединенные временем и расстоянием. Мир просвечивается сквозь свой внешний покров — и под ним обнажается следующий, а за ним еще. Обыденные предметы находятся друг с другом в необыденных отношениях — не только в пространственных и временных, но и в сложнейших причинно-следственных. микрокосм обыденного и бунничного является каплей, в которой отражается макрокосм, событийное пространство разворачивается в мозаичную спираль и является реверсом инобытия вне времени и пространства.

целый ряд картин на темы происхождения — Формы из хаоса, Ритма из шума, музыки из ритма. На первый взгляд сочетания беспредметных пятен, линий — иногда хаотических, иного-

да как-то организованных. Если бы мне пришлось встретить одну из этих работ, она, повидимому, недолго привлекала бы мое внимание. Но когда я встречаю их в разных частях зала, они становятся навязчивыми, как иногда мысли или вспоминания.

В цветовом хаосе возникает устойчивое пятно. Выталкивается ли оно "несовместимость" соседних пятен, или выражается в самом месиве красок? Каким образом хаос линий превращается в нечто ритмически организованное? Эти полотна, на мой взгляд, наиболее непосредственно выражают мировоззрение автора. И автор, как мне кажется, дает своим ответы, что кажется зрителям на первый взгляд не проясненным по авторской задаче. Хаос бесформенности преодолевается рождением крестообразной формы, антропия хаоса побеждается формой-идеей, организующей хаос и придающей ей первоначальный смысл.

Небольшое полотно "Нашествие". Бесткий ритм угловатых прямых, сминающих предметное и самих себя подобно волне при бол. Нац всем этим возносится спаленный силует псковской церкви. Полотно кажется по образу тривиальным и в отрыве от контекста выставки - плакатно-упрощенным. Но в контексте же оно представляется глубже сходного решения темы разрушения и хаоса - Шостаковичем в 7-й симфонии или, например, в опере Прокофьева "Александр Невский", - глубже в смысле философии истории. Очевидно, что картина создана по конкретной фактической основе, но смысл ее шире.

Как в этой работе, так и в других, огромное значение имеет конструкция. Конструкция в узком смысле слова. Композиционная "арматура" Кондратьева действительно имеет часто вид технической конструкции и вызывает в памяти архитекторы Малевича, Башню И.Интернационала Татлина, весь тот технический энтузиазм "двадцатых". Этот энтузиазм давно изжит и обратился в свою противоположность - в ненависть к технологическому искусству. Конструктивизм присутствует в кондратьевских полотнах, но направленность его иная. Кондратьев заставляет понять очарование того конструктивизма, который увел Малевича за пределы "техноча" к духовности. "Конструкция" Малевича счищала форму от бытовых примет и помогала выявить ее идеи в иерархии идей. Утилитарный конструктивизм столь же далек от конструктивизма его родонач-

чальников, как "спортивная" йога от учения о йоге.

Теперь как-то по-иному воспринимаем и размеры картин. Это вынужденность. Увы, наша Революция не имела мексиканского варианта, не породила своих великих *muralistas*. Русскую послереволюционную фреску мы фактически можем видеть лишь в станковом варианте - в творчестве Гатлина, Малевича, Синякова, "витебского" Шагала, Петрова-Водкина, Чекрыгина. Но неосуществленная русская фреска сконцентрировала в себе огромный заряд воздействия, который присущ станковым работам художников "двадцатых", как если бы они по масштабу были монументальными.

Кондратьев, несомненно, продолжает традиции "двадцатых". В этом плане он является соотечественником-современником таких ленинградских художников как В.В.Стерлигов, Т.Н. Глебова, С.М.Гершов, Г.М.Неменова и еще нескольких "мамонтов" умельей эпохи. При поверхностном взгляде на их творчество можно повторить слова, сказанные в античную эпоху в первую половину этого высказывания: "Время идет? Нет, время стоит". Более внимательный - увидит несомненное раздение движения художников "двадцатых", неопровергнув слегка учета трагического и лирического урока прошедшего полувека. Иллюзии восторженного породка отошли, и неиз этих иллюзий лег в замес нового опыта, усложнившего старое знание или, точнее - откровения. В итоге древний афоризм в применении к их творчеству все-таки обрел свою полную форму: "Время идет? Нет, время стоит. Нет, это мы идем через Время!"

Очень хорошо, что выставка П.И.Кондратьева состоялась, хотя его выставочный экипаж смог сегодня приземлиться только на чужой посадочной площадке. Важно то, что работы художника увидели. Пусть этих увидевших не очень много. Может быть, еще меньше тех, кто смог пережить увиденное как личное событие. Именно как личное, потому что наше поколение - родившееся между 1937 и 1953 годами, практически не знает своих отцов. Бернее, "отцы" есть, но мы-то не можем считать их отцами. Но каждому необходимы корни, чтобы не стать разночинцем, "перекати-поле". Для этого необходимо иметь, если уж не отца, то хотя бы дела. Чтобы не прервалась нить живой, изустной, а не смертвившей в этнографических записях традиции.

**II. Приложение:** "Конспективные записи выступления И.И. Кондратьева на открытии персональной выставки в СИ 23 марта 1981 года".

Содержание - это не сюжет и не тема. То, что есть в музыке - чаще всего нечто невыразимое. Пример: эрмитажные работы - кто сейчас хорошо знает физиологию? Можно говорить лишь о ком и где чувств и ощущений, ком - где знания и чувствования, где чувствование есть процесс знания, а знание немыслимо без сопровождающего его чувствования.

/И.И.К. против академической, "итальянской" перспективы/: "Пространство Эвклида - искусственно. Сама физиология глаза (особенно в раннем детстве) тяготеет как к нормальной и естественной - к обратной перспективе".

"Основная проблема живописи - это проблема пространства. Суть современного понимания пространства, по моему убеждению, заключается в следующих его категориях:

- 1). многозначность (неоднозначность и неоднородность),
- 2). признание кривизны реального пространства,
- 3). зеркальность,
- 4). наличие в нем признака астральности, "инопланетности", отсутствие тяготения в традиционном понимании,
- 5). кривизна, в конечном итоге, стремится к линии Мебиуса,
- 6). затаскенность."

"Любое ощущение жизни извлекается из жизни, уходит во внутренний мир воспринимающего и возвращается в мир измененным и преображенным".

"Предпочитаю работать сериями. Первая большая - "Чукотка". Вначале была работа по изданию учебников для чукчей и эскимосов. Потом этот край захватил меня всецело. Он обладает особенностями, которые, с одной стороны, чрезвычайно соответствовали моему художественному воззрению на мир, с другой стороны - этот край в значительной мере его формировал. Откровением для меня была природа света, какого ни в средних широтах, ни на юге не увидишь: чрезвычайно сильная светонесущесть, отсутствие теней, полная пронизан-

ность светом всего сущего. Сама природа Чукотки: какой-то иной мир, я бы сказал - "инопланетный", этому миру чрезвычайно присуще ощущение трагизма бытия, борения сил Света и Тьмы, стремления выхода из трагизма, отсутствие обитаемого.

Моя первые зрители и строгие критики - чукчи и эскимосы. Делал разные вещи, в том числе бытовые зарисовки и даже предельно "зареваленные" в смысле детализации. Но они были для меня лишь промежуточным материалом. Как, казалось бы, ни странно, но эскимосы и чукчи ценили не эти работы, а другие, которые получались методом "из 3-х форм - одну, из 5-ти - две", путем постепенного умаления несущественных деталей в стремлении пробиться ближе к самой сути изображаемого. Для меня было почтительной оценкой постигнутого, когда мои первые зрители обнаруживали в работах "ахну", т.е. пушу, или как они говорили - "то, что за горизонтом" или "ощущение"того, кто встал и ушел, но что еще существует". Это и есть то, что я именую затаскостью в живописи".

"Затем последовала серия о Пскове - после войны. Тема разоренной Русской земли. За основу колорита взял гамму расписной народной игрушки. В соответствии с идеей Малевича: каждый художник должен работать в своей национальной гамме. В сущности, каждый художник на уровне бессознательного выражает собственный национальный дух в самом факте подсознательного выбора определенной гаммы. Малевичем в подобный процесс было привнесено осознание этого факта. Для русского художника сознательно выбранной основой национального колорита является икона, игрушка, орнамент."

"Из псковской темы вышла и тема катастрофы. Непривольно, в качестве боковой - вначале, но для меня естественным продолжением явилась тема Луны. Методом усекновения "из 10 форм - три, из трех - одна". Пока не получилась завершающая серия "Ржаная Луна".

"В мастерских Силенова и Малевича мы, ученики, работали много с натурой, на пленэре. При этом использовался метод импрессионизма - зачастую как исходный, затем уже шаг обобщения, точнее - к выяснению сути явления, когда оно могло быть выражено предельно полно и предельно лаконично".

"По заданию Малевича на занятиях искали русскую гамму.

Кроме вышеупомянутых источников, для Казимира Севериновича огромное значение имели, в этом плане, колористические находки Перова и Саврасова".

"Из постоянных идей Малевича:

- Каждый этаж должен иметь свое пластическое зерно.
- Убирать лишнее".

"Серия "Птицы". У исторических народов в целом склонялся относительно ограниченный набор форм, также как и набор символов - крест, якорь, звезда и т.д. Как поведут себя эти формы в пространстве? - этому и посвящены многие из моих работ".

"Форма должна иметь внутренний силуэт".

"К конкретным явлениям я стремлюсь выйти через ту пластику, которая была завоевана русским авангардом 20-х годов. По моему глубокому убеждению, вопреки многочисленным "похоронкам" критиков, эта пластика (как и идеи, вскормившие ее) далеко не исчерпала себя. Речь может идти лишь об осложнении, об удалении от глубинной сути этого уникального явления - к его поверхности".

"Важной задачей художника является построение гаммы современного. В этом плане чрезвычайно важным источником являются идеи Михаила Васильевича Натышина о цвете. К сожалению, эти идеи даже в чисто утилитарном, "конструктивистском" подходе, у нас очень прочно забыты. А вот японцы, к примеру, весьма плодотворно их использовали и что особенно ценно - в условиях криволинейного пространства. (Которое - подчеркиваю - является пространством современности)."

"Цвет должен быть, по-моему, светоносным".

"Очень чту Феофана Грека, Андрея Рублева и Дионисия. Отсюда и серия работ, им посвященных".

"У Феофана Грека есть тема: маленькая Душа, которую бережно держит в своих руках Бог. И даже под защитой Всемогущего эта Душа вызывает ощущение глубокого трагизма - настолько она чопорчива и беззащитна. Творчество художника и должно быть посвящено поискам этой Души".

На вопрос: Какую роль в творчестве играет инстинкт? - В.Н./. "Художник обязан знать все в своем ремесле. Но можно знать и не уметь сделать. Чтобы сделать, надо чувство-

вать. Чувствовать - не иные знания, хотя это и иные, чем знание, а точнее - знание иного рода. При блуждании в пургу надо доверять инстинкту. Далеко не все можно сделать только инстинктом, и даже если можно только инстинктом, то это быть менее экономный."

"В разработке представления о современном пространстве все большее значение приобретает теория расширенного смотрения Математика. Вообще же супрематизм подразумевает понимание пространства прежде всего как космического".

"Искусство является разновидностью знания, и в этом плане его методы приобретают характер исследования, в котором новое знание получается из уровня интуиции. Так, телодиагностика чрезвычайно близка методам живописи, особенно же - супрематистской. Но художники нашли принципы пластической топологии задолго до того, как на них вышла наука. В целом живопись, как правило, искусство в целом, идет впереди науки в своих продуктивных предположениях. В этом плане справедливо мнение: что естетично-то, истинно."

/на вопрос: в своих художественных моделях пространства и мира Вы исходите из представлений или из наблюдений?/. "Модель нельзя навязывать волевым методом. Художник должен увидеть ее в самой природе, в самом реальном мире. Найденное надо пережить в себе. На полотно найденное возвращается очищенным от наносных несущественных деталей, т.е. преображенным."

/Запись В.Новикова/

## II. Конспект обсуждения выставки М.Церуша.

16-31 марта в Доме ученых состоялась выставка Михаила Церуша. В двух небольших комнатах экспонировалось 50 работ (35 - живопись, 10 графических листов, 5 коллажей).

В день закрытия выставки состоялось обсуждение, на котором присутствовало около 150 человек.

М.Церуш (на предложение рассказать о себе и своем методе): Родился в 1948 году в Молдавии. Свой художественный биографию начинает с момента встречи с Владимиром Василье-

вицем Стерлиговым. По мнению последнего, условие развития художника может основываться только на полной внутренней свободе. Система чашекульного пространства, разработанная Стерлиговым, по-новому мне открыла и импрессионизм и другие художественные мировоззрения.

В 1975-77 гг. создавал стерлиговскую систему, в 77-78 г. — почувствовал тягу к расширение цветовой гаммы, не без влияния матюшинской теории расширенного смотрения ("Цвет, организующий пространство").

Вопрос: Какова соотнесенность между натурой и холстом в Ваших работах?

М. Церун: Вещи не делаются для самоцельного наложения одного тона рядом с другим. Так называемые деформации имеют право, если они производятся в соответствии с художественной, пластической моделью, системой, т.е. жизнь отражается на уровне эстетического.

Ю. Новиков: Все время приходится слышать — "чаше-куполная система". Но к сожалению, от авторов, ее придерживающихся, внятного слова о существе системы не услышать, что же это такое?

М. Церун: Чаше-купольная система построена на основе известного "прибавочного элемента" Малевича. Так, по отношению к предыдущему искусству в импрессионизме "прибавочным элементом" стал цвет. Стерлигов утвердил в качестве "прибавочного элемента" современности кривую линию, из проекций которой родилась — чаше-купольная система.

Вопрос из зала: Вами планы?

М. Церун: Меня чрезвычайно интересуют вопросы разработки пространства и поверхности, столкновения фактур на поверхностях.

Вопрос: Сколько человек входят в так называемую "школоу Стерлигова"?

М. Церун: Человек 13-15.

П. Кондратьев: Каково, Михаил, у Вас отношение к предметности?

М. Церун: Я считаю, что самого предмета на полотне не должно быть, но должно возникнуть ощущение его присутствия.

М. Иванов: Меня не совсем удовлетворил ответ на вопрос о сущности "чаше-купольного" пространства. Мне лично очень

иравятся твои работы, Миша, но я не понимаю, причем здесь теория. На фоне нашего одиозного в ремесле и теории "стерлинговцы" в целом и каждый в отдельности являются приятным исключением, у них, как мы в одной группе, чрезвычайно развита культура живописного ремесла. Но это, на мой взгляд, не спасает их от претенциозности и излишней научообразности, которая не опирается достаточно на конкретный материал. Стерлингов, по-моему, трансформировал конструктивизм, слухотворных его, либо после "Черного квадрата" Малевича, конструктивизм на длительное время оказался в тупике и остановился с пластической точки зрения. В работах Стерлингова конструктивизм обрел лиризм, были открыты его новые возможности, когдаказалось, что конструктивизм уже исчерпал себя. Но эти тонн Стерлингова, по-моему, лишь тяжкиают циркмы его приемы. Здесь я вижу опасность преувеличенного интереса к формальным элементам. И тогда, на фоне культурного безрыбья, культурный минимум может быть принят за абсолютный максимум. Вернемся к "чаше-купольному пространству". Как, например, соотносится криволинейное пространство модели с плоской поверхностью холста?

И. Царуш: Признаться, я не готов к ответам детального портала, да это, может быть, и не столь интересно для широкой аудитории?

Голоса: Ну почему же? Интересно!

И. Иванов: Хорошо, я подробно уточню свой вопрос: как работает цвет в условиях криволинейного пространства? Как он работает на стыке криволинейного и плоскости?

И. Царуш: К сожалению, сейчас на обсуждении нет искусствоведа Евгения Федоровича Ковтуна, который занимается наими и, может быть, кое-что смог бы объяснить лучше, чем мы, сами, художники. /Смех в зале/. Лишь мне это затруднительно. Красками легче, чем словами...

А. Иванов: Но все-таки, Миша, как практик, ты можешь, например, объяснить, почему в своей последней работе ты применил на стыке плоскостей те, а не иные краски?

И. Царуш: Еще раз прошу извинить, но я предпочел бы ответить на эти вопросы позже...

/Затем следуют несколько выступлений апологетического плана. В числе выступавших 2-3 старых художника, называемых-

ся современниками и сподвижниками Матюшина и Малевича. Выступления обные, в тоне лирических признаний.

П. Кондратьев: Я с интересом слежу за работой учеников письменного Владимира Васильевича, и они сами достаточно часто встречаются со мной. Что мне хочется сказать о работах Юши. Художник еще очень молод. Молод и талантлив, обладает чрезвычайной способностью к восприятию цвета. Это качество весьма присуще художникам-молдаванам. Цветовая гамма у Церуза очень характерная, национальная, терпкая, как привкус молдавских плодов. Но в его работах много вкусовщины, много ремесленного повтора. Художник молод – в смысле смелости обращения к задачам, трудности которых он, как мне кажется, зачастую не представляет. То, что он берется за них со всей отвагой молодости – это хорошо. Плохо, что во многих работах, несмотря на отличную временами их цветовую разработку, нет пластического единства.

Теперь несколько слов о "чаше-купольной" системе. Я не могу ее признать системой универсальной, ни тем более мета-системой, являющейся, по утверждениям Стерлигова и его последователей, венцом творения в области живописной пластики. Значение ее, несомненно, преувеличено. Особенно, если вспомнить русскую школу Тернера, Матюшина и Малевича, мако-дац. Из достижений и выводов последних "чаше-купольная" родилась как логическое следствие, точнее, как одно из следствий. Так называемый "приавочный элемент" не изобретается художником, его создает историческая эпоха. В создание "чашекупольной" системы свой вклад внесли: мария Казанская, Клее, Модлене, Габо и Пензнер. В живой, "практической" практике, с достаточно убедительным обоснованием "чаше-купольная" система нашла свое применение в архитектуре. С осмыслением этой системы, и при этом на несколько сниженном уровне, художники опоздали лет на 15 (хотя на уровне доктрины основатели опередили архитектуру). Стерлигов опоздал также. Но то ценное, что было у Стерлигова, у большинства его учеников стало схемой, слишком уж непреложной и мертвящей формой. Слишком много автогурческого отношения к другим школам, много болезненной реакции на поточные вопросы.

Церуз мне особенно близок. В его работах я вижу стремление выйти за пределы норм – какими бы престижными и при-

влекательными они не были. У него есть чувство фактуры и цвета. "Он" очень красив. Но в этой "красивости" я вижу тенденцию к салону. Хотя у Церула это, может быть, в меньшей степени, чем у остальных "стерлиговцев". Да, несомненно, у "стерлиговцев" в целом достаточно высокая живописная культура, в том числе и культура цвета. Но в своей изысканности цветовая культура большинства "стерлиговцев" все более отходит от понимания трагизма и трагедийного, что составляет корень супрематизма. Это, несомненно, не могло не привести "стерлиговцев" к самоцельной изысканности, т.е. к салону.

Критика моя, в какой-то степени, является пристрастной, да и надеюсь, что природа этой пристрастности понятна. Сам я достаточно высоко ценю достижения Владимира Васильевича и его учеников, особенно наименее покорных, в которых я отношу и Мишу Церула. Очень многое самим Стерлиговым было разработано самостоятельно. Так, в частности, хочу отметить, что сам Стерлигов не знал теории Маттинина о цвете или, если знал, то понаслышке. Но это не помешало ему прийти к маттинским выводам, хотя и несколько с другой стороны. К сожалению, разработка Маттинина и его последователей у нас мало известна. То, что сделали японцы на основе Маттинина, могло бы значительно подтолкнуть цветовое и пространственное развитие многих. В том числе и Церула. В коллажах Церула многоуважаю механическости в развитии формы, которая должна, подобно любому живому организму, расти естественно. Можно сравнить, например, с выставленным только что Матиссом, где есть естественные перерывы в движении-дыхании.

Ниже наши, художниками, должно быть также больше естественности в отношениях. При разговоре друг с другом нам не нужны торжественные президиумы. Особенно в условиях, когда многое, уже добывшее другими ранее, не доступно большинству. С этих позиций и направлены мои критические замечания.

/Записал В.Новиков/.