

Вера КАЛМЫКОВА

## «И ЖАДНО ВЗОР ГОНЯЛСЯ МОЙ ЗА КАЖДОЙ КРАСКОЙ И ЧЕРТОЙ»

Алле Головановой

Слова из стихотворения Дмитрия Веневитинова «Апофеоза художника», ставшие названием, — о нас и таких, как мы.

Последняя выставка, которую мы с тобой *зевнули*, была — Александр Шевченко, 2010 год, в Третьяковке. Дальше десять лет ходили куда-нибудь еженедельно, бесшумно, по четвергам. Теперь — то вместе (редко), то поврозь, а то попеременно (чаще всего, увы).

«Живопись действует на меня терапевтически, ты прекрасно знаешь, — в твоих словах чувствуется даже некоторая сердинка. — Я в зал вползаю, из зала улетаю и готова к подвигам».

А когда нигде не показывали ничего такого, что требовало срочного внимания, мы отпраплялись в Третьяковку, где выросла ты, или в Пушкинский на Волхонку — это уже моя *Alma mater*. Ничего не выбирали, не намечали, это была *бродилка* в поисках чего-то ранее не замеченного. И сколько *открытий чудных!*

Знаю еще несколько человек, правда, немного, у которых та же реакция. Изобразительное искусство — как еда или даже скорее вода: прожить *без* и *вне* невозможно. Почему так? От чего это зависит? Можно ли это, например, воспитать?..

Последнее проблематично, как показывает семейная практика. Дело все-таки в душевной предрасположенности, природном, должно быть, устройстве. Замечательный поэт Вадим Месяц недавно написал: «У некоторых моих друзей вообще нет книг. И они при этом — нормальные люди». Некоторые наши с тобой знакомые никогда не ходят и не хотят смотреть живопись. И да, душевно общаемся.

Особенное наслаждение — открывать для себя современных художников. Необязательно при этом с ними знакомиться лично: то, что сделано *ими*, становится *нами*.

Мне вдобавок хочется, увидев и ощутив, как *прирастаю* искусством, — ответить, отдать, словно я в долг взяла энергию и нужно ее вернуть. Возвращаю — стихами.

У Новеллы Матвеевой есть стихотворение «Живопись». «Единственная, кто дала / Не знать мне и не делать зла... / И все равно не знали мы / Той бесхудожественной тьмы, / Что многих души тяготит...»

Многие, кстати, и не подозревают, что их души *тяготятся* бесхудожественностью. Попробуй объясни им — засмеют.

Так что же, повспоминаем?

---

Вера Владимировна Калмыкова родилась и живет в Москве, поэт, кандидат филологических наук, редактор, автор научных и научно-популярных книг и статей.

\* \* \*

Мой первый искусствоведческий трофей — «Рыба» Гелы Гояева. После его выставки в Музее кино (здания музея, стоявшего наискосок от метро «Краснопресненская», больше нет) в начале 90-х я написала статейку в «еженедельной газете московской интеллигенции» «Вечерний клуб» (надо же, нет и ее!). Текст сократили до минимума, получилась записка объемом тысячи полторы, не более, знаков, но о «Красном крокодиле» все же осталось. Помню эту картину: на иссеро-синем, в черноту, фоне едва угадывались очертания мебели, карминный огненный крокодил возлежал на коврике рядом с диваном. Почему, зачем, что за глубокая мысль двигала автором? В ответ художник воскликнул со всем пылом осетинского темперамента: «Почему непременно должны быть кошечка или собачка?! Крокодила хочу! Красного!»

После выхода газеты Гела позвонил, суровым тоном потребовал встречи и около «Баррикадной» вручил мне картину в подарок — щедрый знак признательности.

Вскоре следы художника затерялись. Как рассказывала опекавшая его искусствовед и куратор Лариса Кашук, Гела Гояев жил в подмосковном Доме творчества «Сенеж», но тот закрылся, и Гела вынужден был возвратиться на родину, в Цхинвал, где пропал во время войны. Никто ни слова не знает сегодня о нежном осетинском экспрессионисте, а может, фовисте, не суть важно, главное — замечательном мастере цвета.

«Рыба» висит у меня дома рядом с работами Александра Фрейдина, который продавал свои работы по 100–200–300 рублей у метро «Сокол», где его и подцепила другая моя подруга — и поделилась, за что ей спасибо. Тебе Фрейдин не понравился, ты ощутила в нем нечто болезненное, а я до сих пор упиваюсь его цветом, причудливыми копиями с картин Шагала или Сезанна, на которых колорит нарочито усилен, а форма уходит в полуабстракцию.

Гела Гояев мелькнул задолго до нашего с тобой знакомства, а следующим своим открытием — живописью Бориса Бомштейна — мне уже удалось с тобой поделиться.

\* \* \*

С Бомштейном меня познакомили специально, чтобы я о нем написала.

По образованию Борис Бомштейн — театральный художник. Задним числом понятно, почему он в этом направлении оказался не особенно активен: мысли и образы, населявшие его сознание, были гораздо живее и насыщеннее, чем сценические персонажи в самой динамичной постановке. Внутренняя игра пронизывала все его существо, преобладала, придумывала сама себя, и чужому, постороннему замыслу в ней не находилось места.

Помню, однажды у него в мастерской мы с тобой увидели раннюю работу, которую он показал без всякой охоты, и поразились вытянутой модильяниевской форме и нарочитой гладкописи. Никаких сомнений, что учился он хорошо, и полное понимание: чтобы найти себя, ему пришлось переучиваться.

Это общая ситуация, не только Бомштейна: сначала следует выучиться, а потом переучиться, все отбросив и ничего не забыв. Парадокс? Но бытие вообще парадоксально, смиритесь, люди гордые. А творчество уж тем более неоднолинейно: путь в оба конца сразу, причем без билета.

...Все-таки оформив на пробу пару-тройку спектаклей в театре, кажется, Моссовета, Бомштейн стал чистым живописцем-станковистом. Как и многие, зарабатывал, выполняя заказы Комбината декоративно-оформительского искусства. Борис служил

живописи истово и безоглядно, вкладывая в каждый мазок всю силу эмоций, полноту душевных состояний, страсть, весь могучий темперамент. Обретал он *свой* язык в 70-е годы прошлого века, в то время, когда изобразительное искусство для многих еще оставалось культом. «Московская школа» пришлась ему по мерке, и он пришелся ей. Русский сезаннизм, странное, причудливое, многообразное явление, прошедшее через столько горнил и вобравшее в себя такой комплекс приемов и смыслов, пусть и далеко не сразу, но все же пророс в нем.

У Бомштейна плотный мазок, знающий все о тонах и оттенках.

Если он решал картину, допустим, в синем цвете, то будьте благонадежны: он отработывал этот цвет во всех его тональных возможностях.

При этом форма у него далека от реальной. Искаженной ее тоже не назовешь — разве что в гоголевской графике.

А ведь я с наслаждением вспоминаю выставку, которую мы сделали в 2012 году в московском доме Гоголя (тогда библиотека № 2 имени классика, если не ошибаюсь) к 200-летию писателя. Стены читального зала были как-то отражающе белы, финансирование, как водится, отсутствовало, и я придумала протянуть то ли отделочную бумагу, то ли просто обои голубовато-серого цвета, на котором картины Бориса заиграли. Мы с ним столько спорили об экспозиции, что насмерть, казалось, разругались, не желая впредь видеть и слышать друг друга. Тебе пришлось стать буфером, и только благодаря тебе мы не подрались. Что Борис и припомнил мне спустя пять лет, когда мы открывали его выставку в Павловском Посаде и на вернисаж местные живописцы — совсем иные, чем Бомштейн, — привели своих учеников из художественной школы и объясняли им, что, как, зачем сделано на полотнах.

А предварительный этап прошел смешно. Мы приехали в посадский выставочный зал вместе и с работами. Борис жаждал принимать участие в раскладке экспозиции, я же, как обычно, ожидала момента творчества для себя любимой: художник — пишет картины, я — придумываю, как, что и с чем будет соседствовать на стенах, все ведь честно? Выставка — уже мое произведение-высказывание. Но он требовал. Я попросила выставочных дам во главе с ныне покойной Маргаритой Ивановной Марковой, тогдашним директором, напоить его чаем минут на сорок: мне больше не надо. И начала носиться по залу с работами, komponуя, выкладывая на полу, переставляя.

Через 35 минут Бомштейн, выкатив в гневе рачьи глаза, ворвался в зал. В дверном проеме маячили расстроенные лица дам. На крейсерской скорости он рванул к центральной стене. Схватил картину. Переставил. Опять схватил. Поставил на прежнее место. Схватил вторую. Те же действия. Посмотрел на меня — ярости во взгляде не уменьшилось. Крякнул. Хватил суковатой палкой по полу и вышел из зала.

Я перевела дух. Уфф. Можно вешать.

В наших с тобой сердцах живут две серии Бомштейна: московская и гоголевская. Хотя был и «Цирк», во многом восходящий к живописи Альбера Марке, и «Израиль», и «Путешествие Вениамина Третьего».

Графические персонажи «Мертвых душ» — десятки вариантов личин и положений. Широкая кисть, грубые, мощные, экономные броски туши на бумагу. Так возникал единственно возможный злоеющий Плюшкин или лебезящий Чичиков. Легло не так — на пол, в сброс, и мы с тобой однажды успели порыться в этой куче до ее уничтожения.

А Москва... ах, если бы кто-нибудь когда-нибудь решился сделать выставку двух художников — Бориса Бомштейна и Михаила Иванова, да-да, того самого, сына Бабеля, выросшего в семье писателя Всеволода Иванова. Как это было бы прекрасно и как много сказало бы о разнообразии «московской школы живописи», чудесном

оазисе русского сезаннизма, где торжествовал мазок, вела главную партию живописная фактура, а вещество краски первенствовало над реальностью, над контурами, надо всем, что мы видим — точнее, чего не видим — в обыденности...

Ты говоришь, что я хожу вокруг да около и пора бы приступить наконец к главному, ради чего и затеян разговор, — к передаче существа работ. А я трушу, но ты права: пора.

Москва Бомштейна — город плывущих форм, склеенных красками. Знаменитый ландшафт, домики и церкви возникают на полотнах, как миражи в подводном пространстве. Он лепил их почти друг на друге так, чтобы не оставалось свободного, не осмысленного мазком места, и живописность заслоняла, если не вытесняла натуру. Чаще всего он избегал перспективы, обычно обрывал взгляд зрителя, не пускал в глубину: смотри только сюда. Изображение выходило из холста, цепляя, втягивая в «многослойную толщу» — так написал Алексей Клименко.

Иногда на полотнах Бомштейна мелькают человеческие фигурки, и ты заметила, что это призраки из прошлого, а не сегодня живущие люди. Да и Москва у него, конечно, не сегодняшняя и не полуразрушенная советская вчерашняя. Это чужое-свое воспоминание, попытка сиюминутной колористической гармонией оживить реальность аристократического века, давно ушедшую в память.

На полотнах Бомштейна почти всегда присутствует момент трансформации объектов. Дом превращается в воспоминание о доме, в собственный мираж. И это потому лишь, что в творческом организме художника в какой-то момент произошла трансформация — слияние театральности с сезаннизмом. Каждая композиция, особенно московская, сценична: кубы домов, конусы высоток (да, и высотки!), — и тут же интерьер синагоги и ощущение, что ты помещен внутрь шара. При этом каждая сцена конструктивна, жестко построена, хотя заметить это с первого раза невозможно. А мазок, то тяжело, то легко летящий, своевольный, неоднозначный, как бы специально запутывает зрителя, замутняя конструкционный мотив.

Так капли дождя на стекле способны смыть самую четкую из фантазий московского зодчества.

Разворачивать вещи изнанки пугливым лицом,  
сопрягая пространство и время прошедшим движенья.  
Будут взгляды домов замыкаться Садовым кольцом,  
измерять человеческий след глубиной отраженья.

Перелетная лень их, пугливых, застанет врасплох.  
И прозрачно стекло измененного времени суток.  
Как цветная молитва, опустится полог: пролог.  
И слетает с холста горизонтом — рисованный сумрак.

Сны копить и умалчивать. Зеленоглазый туман  
городскою усталостью стлать. Пребывание тайны  
обрекая на плоскость зеркальным обманом ума,  
пережить времена, перечувствовать их очертанья.

Простирается грань меж обманчивой явью и сном  
постоянным. Покров для себя серебристая прана  
сохранит, — развернув времена серебристым сукном,  
где клубится рисунок, где линии время пространно.

\* \* \*

То, чем я сейчас пытаюсь заниматься, в науке называется *экфрасис*. Это когда мы пытаемся в слова перевести то, что выражено визуальным искусством. *Перевод* — ключевое слово: с языка на язык. Не вижу принципиальных различий, английский или живописный. Примерно об этом, как я понимаю, у Николай Михайловича Карамзина:

Картина мне мила в поэте,  
Когда он кистию своей  
Цветы наводит на предмете  
И пишет словом, как рукой.

Замечательный поэт Максим Калинин, наш, к счастью, современник, придумал небывалое: он в стихах воссоздал творческую биографию русского изографа, богомаза Гурия Никитина, жившего в XVII веке. Последний великий иконописец Древней Руси, Гурий (со артелью, разумеется) расписал соборы в Ярославле, Переславле-Залесском, Костроме, Ростове-Великом, Суздале — а биографию свою почти полностью утратил. Максим ее... сочинил? Увидел? Узнал? Придумал? Но придумал ли?

Ведь это чудо, правда же? Нельзя такое придумать, не способен на это обычный человек, не поверю.

«Но лишь божественный глагол...»

О Гурии Никитине вышло две книги Максима Калинина. Кто захочет, прочтает.

Мне никогда не хватает реальности и всегда хочется стать причастной к тайне. Калинин подарил мне эту возможность.

\* \* \*

Никогда не видела подлинников иллюстраций Боттичелли к «Божественной комедии», но всякий раз, когда попадают в Интернете, замираю. Идеальный круг, ритмично заполненный крошечными всполохами, и в нем Лаура и Данте. Тусклые серо-бежевые земли ада и грешники, и рядом Данте и Вергилий в ренессансных голубом и розовом. Они же, в лиловом и синем, движутся по краю воронки...

По-моему, нечестно,  
что Паоло и Франческу  
Дант поселил в аду.

О да, стоит бояться ада.  
Но больше надо  
бояться лишиться любви.  
Перерви

старую схему: два человека  
есть сумма мира,  
теология  
мгновений.

Слагаемые  
слагают совместности гимн:

двое. Не один.

Что там бормочет Лаура?  
Бестелесна, бесплотна —  
что она значит одна?  
Каподастр для лиры?

Бог с Вами, прекрасная донна.

Круги Ада — большая посуда,  
горящие донья,  
разве можно бросать на них чудо —  
в одной судьбе двое,  
по собственной воле?

Ты мой ключ  
от мироздания.  
Если ты отключаешься,  
наступает мой личный ад.  
Стоит прищуриться —  
на небосклоне,  
склонном  
склоняться к земле,  
если просить хорошенько,  
увиджу: они летят.

\* \* \*

А помнишь, как я подарила тебе картину Василия Перова «Отпетый»?

Началось как раз с экфрасиса, но чья это была статья? Где я об «Отпетом» прочитала? В памяти маячит некий сборник большого формата, в мягкой обложке... Ничего больше.

Об этой картине такая ерунда в Интернете написана, читаешь — передергивает. На самом деле сюжет там простой, но даже для XIX века нетривиальный: к приговоренному преступнику пришли прощаться то ли родственники, то ли односельчане, словом, мужики какие-то в армяках, онучах и лаптях. А у него только что священник был, исповедовал его перед смертью и причастил, грехи, стало быть, отпустил. И сидит этот самый *отпетый*, легкий и свободный. Чистый, как младенец. Завтра его повесят, но сейчас он — как не убивал.

В той статье не было сказано, где хранится картина. Я потом, много позже, узнала — в Историческом музее. И да, потащила тебя смотреть.

Оказалось, полотно совсем небольшое.

Тот человек, который больше не грешник, но почти уже и не жилец, — лучезарен.

...Сегодня приговор, а завтра казнь.  
Есть только ночь, чтобы смирить себя.

Торжественный приходит исповедник,  
предвестник благодати и любви.  
Ушел. Молчанье. Полночь бьет. Рассвет  
еще случится — дня уже не будет.

Для новой жизни несколько часов:  
без прошлого, но с будущим —  
исчезнуть.  
Наедине с небытием грядущим  
сидит, очищенный.  
Прими его, Создатель.  
Он не успеет много нагрешить.

\* \* \*

Искусство Анны Бирштейн мы с тобой полюбили — приняли в сердце — сразу, безоговорочно, навсегда. Оно для тех, кто умеет радоваться.

Чистый цвет. Открытая эмоция.

Есть различие между радостью и наслаждением, которого не бывает без присвоения. Анна ничего не хочет насильно делать своим, ей достаточно видеть, а увиденное начинает принадлежать ей по доброй воле, само, легко и непринужденно.

Дочь двух великих, составивших славу отечественного искусства советской поры живописцев — Макса Бирштейна (1914—2000) и Нины Ватолиной (1915—2002) — Анна не похожа ни на кого из них, да и с кем ее сравнить? Разве что с *прозой* матери, которая была и прекрасной писательницей. Именно с прозой, не с живописью. У Ватолиной есть слова: «И через все — радость».

Анна — в формах и красках мира, в торжестве внешнего, видимого глазом, в преобразении реального, в победе материи, которая есть и энергия, и движение. Представьте себе, что вы мчитесь по дороге с такой скоростью, что краски покидают контуры видимого и сливаются в единый поток. Вы увидите картины Ани.

Кто бы в слово, в образ чистый  
Смело мог сей блеск струистый,  
Жизнь и свежесть зачерпнуть? —

это Петр Андреевич Вяземский. Как близко.

Ранним работам Анны Бирштейн присущ сдержанный колорит, и задумчивость, и некая — в духе 70—80-х годов — отстраненность. Но она все это отбросила как чуждое. Бирштейн вовлечена в круговорот цветов и форм и никогда не оставляет их в покое. Она не литератор, не философ, не театральный деятель. Только художник, но это так много!

На маленьких холстах она пишет старинную утварь: весы, флаконы. Или блюдо устриц. Или рыбины. Убирая ненужную вещь, оставляет лишь то, что подлежит живописи.

Особенно Анна Бирштейн любит гигантские холсты. На них расцветают букеты, собранные в Тарусе, в тамошнем семейном саду, или купленные и подаренные друзьями. Прийти к ней в мастерскую без букета — почти кощунство. Громадные соцветия затмевают мир за границами холста.

Или — знаменитая «белая» серия. Московские здания, а как без них, построенные белилами с легчайшими яркими мазками. Натюрморт с веером, маской и стеклянным флаконом висит в комнате моего сына с младенчества: оказалось невозможно снять, расстаться с ним хоть на время — разве что перевесить. Мистерия без мистики.

Или — готическая черная серия. Силуэты французских соборов, незаполненная белизна холста дает зрителю дышать, иначе грандиозная масса камня и металла —

пусть и маслом на холсте — сшибала бы с ног. Никакого натурализма, но — камень, но — металл...

Выход силы. Изобилие. Множественность. Насыщенность, порой даже перенасыщенность. У любого другого художника выглядело бы чрезмерно, а здесь в самый раз.

Портреты. Нет попытки залезть в голову тому, кого она пишет, никакого психологизма. Образ человека как повод увидеть многокрасочность бытия.

Все, что стоит внимания, происходит сейчас, немедленно, стремительно. Анна Бирштейн раскрывает — или реабилитирует — красоту момента, воспекает настоящее.

Ее палитра — как муранское стекло *миллефиори*.

Сколько ты приносишь в мир? Каков твой вклад? Редко-редко объем личного вложения бывает адекватно оценен. В случае Анны это так: она член-корреспондент и лауреат золотой медали Российской академии художеств.

А так-то она живет в жизни. Как все. Ничего особенного — ни специального меду, ни даже патоки. Очень требовательна к себе.

Создавая миры, приготовься: не та,  
не без правил игра, слишком много условий.  
Что бы ты ни придумывал — плоскость холста,  
затвердевшая ткань на сосновой основе.

Дождь лучей, лепестки, апельсин, виноград —  
льется радость в глаза многокрасочным ливнем.  
Сделай счастье из краски. Летучий отряд  
заполняет объемы видением дивным.

Делать радость из ада тревог и потерь,  
обыденщины сирой, унынья знакомых.  
Приглашение в юность — откроется дверь  
в недра белоколонного снежного дома.

\* \* \*

Мы с тобой неоднократно говорили, что всеядны. Но все же предпочтения есть и у нас. Во-первых, художественный образ — мы к нему особенно чувствительны — должен присутствовать и преобладать. Экфрасис экфрасисом, но перевод — не пересказ: то, что исчерпывается при изложении словами, нам неинтересно. Отсюда — во-вторых: живописность, вещественность, взаимоотношения с материалом.

Имя нидерландца Гейсбрехта Лейтенса, работавшего в XVII веке — его называют Мастером зимних пейзажей, долгое время он существовал анонимно, — не на слуху. Я узнала его работы по репродукциям. Какова же была радость воочию увидеть картину «Зимний пейзаж с дровосеками» в петербургском Эрмитаже!

Ведь он волшебник, правда?

Учти, тогда еще писали маслом на коричневых грунтах. Эта картина на деревянной основе, не на холсте.

Корявые деревья, скованные морозом причудливые ветви. Слева дерево в тени, в середине — другое, освещенное солнцем, сзади роща, чуть правее в глубине хижина, тоже почти выбеленная светом. Снега нет, лишь иней на ветвях и траве. Воздух, кажется, тоже заморожен и от этого особенно прозрачен и чист.

Люди вовсе не составляют основу сюжета, фигурки даны, чтобы привнести в замороженный ландшафт мотив движения. Основной образ, как мне кажется, — застывший



воздух, одновременно и холодный, и влажный, — именно так бывает, когда все покрывается инеем.

Лейтенса знают мало. Не каждый художник известен, и дело здесь не в таланте и не в пробивных способностях, а в порядке мира. Судьба любого из нас входит в общее переплетение ветвей, а смысл узора ведом только Богу.

\* \* \*

В 2005 году мы познакомились с Андреем Бозиным. Он построил себе в Павловском Посаде фахверковый дом. Долгое время жил в Молдавии, в Эстонии, образование получил в Таллине, причем рассказывал, что среди его преподавателей были непосредственные выученики французских символистов — они даже по-русски плохо говорили, если вообще знали язык.

Бозин много что умеет: он также и керамист, и реставратор. В свое время поездил по Европе, пожил и поработал в Чехии. Несколько лет назад, кстати говоря, восстановил руинированный памятник Маяковскому в Орехово-Зуеве. Памятник замечательный, интересно, что автор его — дулевский скульптор малых форм Н. П. Пустыгин, работавший на знаменитой фабрике фарфора. Не единичный случай, между прочим: Юрий Долгорукий в Москве — тоже создание фарфориста, Сергея Михайловича Орлова, подвизавшегося на Дмитровском заводе.

До чего же я люблю давать побочную информацию...

Бозин никогда не останавливается на прямой передаче природы. Он скорее символист, импрессионистический подход ему так и остался близок, а иногда на его картинах я вижу прием Александра Головина: краска фона как бы наплывает, наползает на прихотливый контур основного изображения, отчего возникает впечатление кружева. Любит Бозин сложные цвета, неоднозначные сочетания, которые приглушает, уводит в глубину. Он избегает однозначности, стремится передать скорее трепет жизни, чем явление в его полноте и законченности. Кажется, все завершенное ему вообще чуждо.

За ним глаз да глаз: спросишь о какой-то старой работе — хоп, а он ее уже переписал или записал чем-то другим. Поэтому я доверяю его графике: пастельную работу не запишешь, это тебе не холст-масло.

В 2019 году Андрей гостил у друзей во французском городе Люнеле. Цепкая зрительная память живописца помогла впоследствии создать серию работ «Французский дневник». Он писал древние улочки, фасады зданий с воротами конюшен или увитыми плющом стенами. Обилие зелени и цветов, прозрачный горно-морской воздух, делающий особенно яркими черепичные крыши и окраску зданий, — все это отражено в живописном «Французском дневнике».

Для русского человека ни французская, ни немецкая, ни английская, ни какая-либо другая иноземная культура не чужая: все, что мы благодаря семейной традиции или образованию знаем с детства и юности, потом, в период взросления и зрелости, углубляется и расширяется в нашей личной культурной памяти. Бозину одинаково близки все персонажи истории Люнеля: и Нострадамус, и несчастный король Луи, вынужденный откупаться из мусульманского плена бог знает сколько времени назад, и безымянные рыбаки, из поколения в поколение живущие дарами моря. Современный художник пишет пейзажи, связанные с местопребыванием знаменитой личности, или обычные городские, сельские виды, и это его индивидуальный вклад в развитие мировой культуры. Потому что для русского человека родной, своей является *вся* мировая культура во *всем* ее многообразии.

Цветовые нюансы — вот основа подмосковных работ Андрея Бозина. В них легкость, нежность, неочевидность видимого.

Солнце светит по привычке.  
Дождь пошел слегка размяться.  
На лету решила птичка,  
что пора бы возвращаться,

в поднебесье развернулась —  
лет на месте что есть мочи, —  
над потоком сельских улиц,  
вдруг зарозовевших к ночи.

Бело-голубая сфера,  
перевернутая чаша,  
пролилась на дно карьера  
влажным облаком легчайшим.

Шорох листьев заглушает  
ангелов крылатых поступь.  
Меркнет рама золотая.  
Ярче тяжких капель россыпь.

\* \* \*

С Еленой Гориной я познакомилась при обстоятельствах скорее неприятных: бравые жители дома, где находилась ее мастерская, решили помещение освободить, ибо художник в подвале им мешал. В конце 2010-х какая-то потрава началась, живописцев гнали отовсюду, не помогало ничего, у некоторых работы просто вышвыривали на улицу.

Начались судебные процессы — имелся ведь законно составленный договор аренды. Почему-то поначалу Лена и ее товарка по несчастью проигрывали. Услышав на каком-то вернисаже разговор об этом, несколько человек, стоявших рядом, вскинулись и заявили, что следующие судебные заседания будут проходить в их присутствии. В стихийной группе поддержки оказалась и я.

Археолог-востоковед Тамерлан Габуев являлся на заседания в своей знаменитой шляпе канотье и с тростью. Художник Нина Кибрик делала мгновенные карандашные портреты участников процесса. Взял себя в руки и адвокат из МОСХа. Елена Горина выиграла суд, но, кажется, ситуация стоила ей жизни. Мастерская вскоре стала не нужна.

Лена — дочь знаменитого Ивана Горина (1925—2003), создателя отечественной школы реставрации. Папа Ваня с 1956 года работал художником-реставратором живописи, затем возглавлял Всесоюзную центральную научно-исследовательскую лабораторию консервации и реставрации музейных ценностей, после — Научно-исследовательский институт реставрации Министерства культуры СССР, созданный на базе лаборатории.

В ранние годы и в лабораторию, и в НИИ поступало много икон, некоторые с такими утратами, что восстановлению не подлежали. Горин брал полустершиеся доски домой, показывал дочери, учил ее, как класть левкас, как восстанавливать личное письмо, как прорабатывать фоны. Позже Лена говорила мне: «Возьмите тампон

и спирт, попробуйте на краешке, подержите три минуты... Возьмите яичный желток, разболтайте до однородной массы, капните туда...» — и я как-то справлялась с проблемами с домашней иконописью.

Она открыла для себя — кстати, к такому же выводу пришла и Елена Колат, тоже уже, увы, ныне покойная, — что разговоры о сковывающей силе иконописного канона не более чем блеф. Цвет у старых русских богомазов богат, глубок и разнообразен настолько, что его светящаяся сила перебивает любое ограничение. Не то ли у Боттичелли, не те же ли яичные желтки, основа пигментного замеса, тому причиной?

С конца 90-х годов Горина вышла на новый уровень живописи, почти расставшись с динамичными композициями, с яркими социальными и психологическими характеристиками. Ее темой стала тишина прорастания, цветения, покоя. Вечная благодать природы, подчеркнутая цветом и светом, — но ведь в живописи свет и передается цветом. Ее волшебный, пленительный «Гамак», слава богу, остается в домашнем собрании, хотя кто только из коллекционеров не облизывался на него.

Поверхность ее работ — как старинный бархат на шелковой основе. Полтора-два столетия назад живописцы стремились красками передать фактуру изображаемого материала, и теперь мы видим на старых полотнах и глину, и ткань, и жемчуг, и мех. А их наследники стремятся передать свойства земной материи живописным массам.

Елена Горина оставляла на холстах след отдельного мазка, но сглаживала каждый, добиваясь мерцания однотонной поверхности. А фактура царствовала на «Дощечках», небольших кусках дерева, оставшихся от какой-то чьей-то давней работы. На них Лена переносила остатки дневной палитры, заботясь лишь об образе, позволяя себе матиссовские вольности.

А мне показывали фильм  
из жизни разноцветных пятен,  
и был сюжет невероятен:  
их поднебесная кадрили

то лиловое, то синей,  
то вброшен золотистый глянец —  
короткий предзакатный танец  
в цвета наряженных огней.

Несмело тусклая луна  
пока горела вполнакала.  
Еще рывок — и засияла.  
Мгновенье. Занавес. Одна.

\* \* \*

Выставка Николая Ге для нас — помнишь? — стала тренингом антиреализма. Когда отвлекаешься от сюжета и видишь только краски. Сюжет очень отвлекает, кстати говоря. Все-таки в искусстве он не может быть единственным основным мерилом, согласна? Потому что если главное — повествование, то можно писать и рисовать плохо, главное, чтобы на правильную тему.

Собственно, при советской власти частенько так и бывало.

У живописцев русской классической школы любое психологическое состояние передается немногими мазками. Николай Ге на картине «Екатерина у гроба Елизаветы» развернул к нам будущую императрицу и, дав поток света слева, показал ее испод-

воль торжествующей на фоне придворного шелково-бархатного траура. Но главное, конечно, — ее взгляд из-под полуприкрытых век: наконец-то...

И радость во взгляде — глаза хоть прикрой,  
и черного платья изыскан покрой,  
и гордо стоишь в световой полосе,  
и знаешь, что скоро изменятся все,  
и красная лента лежит через грудь,  
и красный огонь тебе путь.

\* \* \*

Не все художники стали, конечно, нашими общими, вкусы не могут же совпадать на все проценты. Марьяна Медник показала тебе слишком легковесной, правда? Я и сама не сразу ее раскусила: сначала ее неуверенный, не всегда точный «детский» рисунок казался мне недостаточно выразительным.

Иногда следует отказаться от пресловутого собственного взгляда и просто довериться другому человеку, допустив, что он делает нечто осмысленно и не без цели. Ведь не могла же Марьяна, столько лет оформлявшая парфюмерию на фабрике «Новая заря», быть неумелым рисовальщиком.

Докомпьютерная эра, все вручную: калечки, клеточки, придумать мотив — утвердить на худсовете, затем многократно расчерчивать, заполнять цветом, учитывая возможности полиграфической базы. Почти все, что относилось к «Новой заре», я отдала в Старооскольский художественный музей: это история, домашнее хранение таким вещам тесно.

Марьяна Медник училась у Якова Когана и Иосифа Гурвича, окончила Текстильный институт. Позже училась, как ни странно, у Василия Ситникова — точность попадания штриха или краски взяла у него. На фабрике пригодились. Коллеги удивлялись ее фантазии: прихотливые композиции рождались в ее воображении.

Из композиций для оформления духов родились миниатюры и крошечные силуэты, которые Медник делала едва ли не единственная в России (силуэты, правда, крупные, резал еще Александр Гусев, других не знаю). Миниатюра, равно как и силуэт, стала показателем высоты художественного мастерства еще в эпоху Золотого и Серебряного веков русской культуры, когда в этих жанрах работали блистательные художники — от Федора Толстого до Елизаветы Бём. Миниатюры Марьяны Медник, исполненные на камнях-окатышах, отшлифованных деревянных пластинках, картоне и бумаге, хранятся во многих российских и зарубежных музейных и частных собраниях. Virtuозное владение кистью, исключительное чутье декоративной композиции.

Конечно, переход на плоскость станковой графики, заведомо бóльшую по размерам, миниатюристу легко не даётся. Марьяна на первых порах позволяла себе некоторую аморфность, необязательность формы, сосредоточившись на цветовой гармонии. Потом ей удалось соединить декоративное начало с чисто живописным, с принципами натурального натюрморта и пейзажа. Еще одной ее профессиональной страстью стало портретное искусство. Рассчитывая свои физические силы, она не бралась за монументальные парадные полотна. Каждый сеанс длился у нее от 15 минут до часа. За это время она успевала передать и черты облика модели, и ее психологическое состояние. Среди тех, кого Марьяна Медник рисовала и писала, — коллекционеры Владимир Беликов, Эммиль Казанджан, Абель Старцев, художники Вера Казакова, Альфия Кирчева, Елена Прейс, искусствоведы Алексей Савинов, Зара Шахбазян — и все это

лишь несколько имен из обширной галереи. Дружба с Абелем Старцевым, фондообразователем и дарителем ГМИИ им. А. С. Пушкина, привела к тому, что более десяти портретных листов работы Медник вошли в собрание музея.

Буквально до конца жизни она неукооснительно следовала раз и навсегда принятому правилу — работать ежедневно. Так, последняя зарисовка в альбоме датирована 26 августа 2016 года, а через четыре дня Марьяны не стало.

Одна из ее работ по первому зову оживает перед моими глазами. Грунтованный холст на картоне, масляная пастель, которой Марьяна и не думала заполнить всю плоскость. Легкие штрихи, без нажима — маки и бабочки. Волшебное свечение грунтовки.

А за окном  
унылый март,  
и шумно чистят снег,  
спрессованы ненужные снежинки.

А на листе  
летает бабочка,  
и сквозь штрихи —  
вся белизна холста, весь воздух жизни.

\* \* \*

И белый, и черный — ахроматические цвета, как бы и не цвета вовсе, цветных частиц в них нет, зато скрыт весь цветовой спектр. Но краски-то такие есть, и живописец может заставить их работать по хроматическим законам.

Николай Наседкин так и делает. У него основной — черный.

В Литературном музее (ГМИРЛИ им. В. И. Даля) в состав экспозиции, посвященной Андрею Платонову, входит палитра Николая Наседкина — слой черной краски толщиной сантиметров пятнадцать, с вкраплениями цвета. Это, собственно, земля, обычная земля, как в Воронежской области, где художник родился. Чернозем. А может, это метафора. Или символ. Как угодно. По мне так земля.

Уже больше десяти лет Николай Наседкин использует нефть как краску — или как карандаш. Ничего неожиданного, рисуют же углем. На самой первой были показаны огромные картоны (или листы?) с чуть ли не декоративными сюжетами.

Будто стихия пришла полюбоваться на себя в какое-нибудь культурное место. Получить решила, так сказать, обратную связь.

Спасибо, не вулкан. Наседкин способен и горный хребет привести в гости.

Творчество этого художника — один из ликов русского экспрессионизма, судьба которого ох как непроста. По логике развития он должен был бы расцвести в конце 20-х — 30-е годы, но какой мог быть экспрессионизм после навязанной советской властью «перестройки литературно-художественных организаций» с определением единственно правильного метода — социалистического реализма! Тогда многие художники ушли в подполье, а если точнее — в свои диваны они ушли: в ящиках для постельного белья хранили произведения, по большей части графику (с бумагой проще, чем с холстом), продолжали неподцензурный поиск. Совершенно невинный, надо сказать, на сегодняшний взгляд. А тогда запросто можно было получить обвинение в «формализме» и — как следствие — волчий билет во все стороны света. А кушать на что?..

Среди этих *тишайших* мастеров были Лев Жегин и Вера Пестель, а среди их учеников — Георгий Александрович Щетинин, впоследствии учивший в свою очередь Елену Горину.

Может быть, Наседкин сумел с ним как-то пообщаться, не знаю. А может быть, это та самая имманентная логика развития явления, которое будет раскрываться по внутренним законам, в нем заложенным независимо от нашего желания. И тогда близость образов Щетинина и Наседкина обусловлена законами искусства, а не чем-либо иным.

...два черных прямоугольника и два черных квадрата над ними  
за рамой  
уплотняются падает вечер  
в деревне вечер — трагедия темноты

пространство свернуто  
и отставлено прочь

когда-нибудь  
и меня  
не будет

\* \* \*

Что сказать о Льве Саксонове?..

Помнишь, как мы впервые увидели его работы? Это было на выставке группы «Куст» в музее Востока. Название «Куст», кстати говоря, придумал Борис Бомштейн.

Мерцающие, вибрирующие поверхности, завораживающая космическая глубина.

Раз в неделю сначала мы обе, а потом и я одна отправлялись к Саксонову и отбирали его работы для выставки к 85-летию. На открытие пришло человек двести. И все были потрясены масштабом этого художника. А потом состоялось еще больше десяти выставок...

Саксонов работал сериями: «Россия», «Русский Север», «Холокост», «Окраина», «Падение Икара в Старой Ладогге», «Царица ночи», «Данте», «The Pity», «Красные дома», «Звери», «Люди-птицы», «Средняя Азия», «Железнодорожный ноктюрн», «Алкоголики»... Устала перечислять. Единственной работой он ограничиться чаще всего не мог, тема не вмещалась. Образы из одной серии переходили в другую, связывая все творчество воедино.

Делал так. Брал лист (или холст, словом, плоскость) и создавал хаос. А потом из этого хаоса выстраивал космос. Композиции у него, как бы они ни были насыщены неожиданными деталями, всегда выстроены так, что ни на миллиметр никуда ничего не сдвинуть.

Есть абстракции. И иллюстрации, но какие? К пушкинскому «Скупому рыцарю», например: шесть или семь вариантов листа с изображением вдовы, пришедшей к Скупому просить отсрочки долга. У Пушкина полторы строки об этом.

Скорее дух иллюстрируется, а не буква.

Офорты Саксонова: тончайшие линии, сложнейшие переплетения. У Рембрандта он любил «Три дерева», все остальное, говорил, слабее.

Ноу-хау Саксонова — это совмещение на одном листе приемов печатной и уникальной графики. Не «раскрашиваем офорт», а именно что совмещаем два неслагаемых. Так не делают. За счет этого и возникало ощущение чего-то невозможного, но реального — раз сделано.

Ангелы Саксонова — приходят или уходят? Дружелюбные кентавры гуляют по провинциальному городку. Кстати говоря, анатомию кентавра он продумывал очень вни-

мательно, у меня хранится несколько его зарисовок, чуть не написала натуральных. *Невавилонские* башни состоят из русских бревенчатых изб и то ли падают, то ли взлетают.

На каждой работе бьется мысль, и нигде она не пересиливает само изображение. Брожение, драма, надрыв — и всегда гармония. За любым острым переживанием — обязательно тишина душевного строя.

Саксонов говорил, что бывает счастлив, хотя и очень редко. Когда глядит на только что законченную работу и думает: *неужели это я написал?*

В серии «Холокост» у него есть такая вещь: на фоне ослепительного голубого неба стоит девочка, в руках у нее кусочек облачка — все, что ей досталось от жизни. День похорон Саксонова начинался дождем, а на кладбище внезапно засияло солнце, и небо стало как раз такого цвета.

Где ты?  
Там, где ни пространства, ни времени,  
в величайшем всегда-нигде никогда-езде,  
в плотном воздухе,  
в тонком эфире,  
в тяжелой земле,  
в деревянном плену,  
в темноте,  
лицом к лицу  
с полым и полным  
светом.

Где я?  
Там, где на полотнах  
написаны воздух и ветер,  
дети,  
львы и кентавры,  
рельсы, водонапорные башни,  
распятый Икар и Христос над мостом.

Абсурду мира противопоставь  
кентавра, жилистого, как чернорабочий.

Где мы?  
Там,  
где круговорот вселенной  
проступает сквозь  
толщи масляной краски  
и вертит нас без пощады,  
заставляя  
помнить, что на самом деле мы все существуем  
не здесь и не сейчас,

и я  
стану настоящей,  
только когда уйду.