

АНАЛИТИЧЕСКИЕ СТАТЬИ

ВОСПОМИНАНИЯ СОВРЕМЕННОКОВ

ИЕРАТ

Работы свои называю „Иературы“. Дело мое иератизм.
 Я – иерат (термин явился мне в видении). Я – иерат – тот, через кого идет
 вселенский знакопоток. Знаменую молчаливое имя – знак Духа Господня.
 Схождением мириад знаков, жертвенной сменой знаковых метаморфоз
 формирую иературу.
 В иературе архитектурно спрессован мистический опыт человека.
 Иература рождается экстатически. Знамения мистического опыта явлены
 народным сознанием, прапамятью, прасознанием.
 Созидаю новый невербальный язык третьего тысячелетия.
 Пока я, иерат, не родился в смерть, говорю вслух:
 – Язык третьего тысячелетия сформирован и увенчан – актами иератур.
 Михаил ШВАРЦМАН¹

I. ПОДСТУПЫ

Михаил Матвеевич Шварцман – живая легенда московского искусства последних десятилетий. Легенда в двойном значении слова: опозитивированное предание и – в соответствии с первичным смыслом средневековой латыни – неустрашимый императив, вызов: латинское *legenda* буквально означает „то, что должно быть прочитано“.

Истоки легенды Шварцмана – в альтернативной культуре шестидесятых, заряженной энергией неподцензурного художественного новаторства, дерзких экспериментов, радикальной переоценки роли искусства и призвания художника. Уже тогда о живописи и личности московского маэстро говорили со „страхом и трепетом“. Необычным было все: мир его образов, взгляды на дело художника, школа „иератического искусства“, наконец, независимость – та правота одиночества, с которой он отстаивал свои „непомерные“, как казалось иным его современникам, притязания. „Воздействие его „полотен“, его „ликов“, его „архитектурных фантазий“ было буквально цепенящее, гипнотизирующее, – вспоминал художник Илья Кабаков. – Всякий, кто оказывался на его „показах“, – не выставках, которые М. Шварцман избегал, и вполне сознательно, а показах дома, всегда поздно вечером, при искусственном свете, – знает по себе это чувство приобщения к чему-то небывалому, невиданному, неслыханному, нерукотворному, а самое главное, непостижимому для простого человеческого существа. Вот это и было самое главное переживание – несоотнесенность всего, что тебе показывалось, находилось перед тобой, с твоим человеческим пониманием, знанием, вообще с твоей человеческой сущностью... Небольшая комнатка, где он жил, наполненная этими „метаморфозами“, превращалась в храм; выставленные одна рядом с другой картины – в новый иконостас“².

Мемуарная иллюстрация Кабакова, искусно приближенная к гротеску, – наглядная возможность подмены легенды мифом,

басней. Басней о художнике-анакорете, художнике-иконописце“, непризнанном гении, экстатическом шамане, погруженном в архаический синкретизм религиозно-магических воззрений на творчество. Все эти небылицы не раз подхватывались околхудожественной молвой. Однако легенда при этом никуда не исчезала. Напротив: первые прижизненные выставки Шварцмана не только открыли широкой публике одного из самых интересных московских художников, но и пробудили настойчивые попытки прочтения его весте. Попытки то восторженные, то скептические, то открытые всеупрощающей многозначительностью. Легенда вновь столкнулась с молвой, привязанной к местным мифам. Газетные обозреватели и рецензенты наперебой заговорили о «самом загадочном и честном мастере из „шестидесятников“», о „закрытом художнике, чьи работы были известны лишь узкому кругу знатоков и почитателей“, о том, что он „слыл величайшим затворником“, что „он сознательно выбрал для себя путь отшельнического служения своему искусству, не нуждающийся ни в признании, ни в хуле“, что „считал себя то ли единственным, то ли последним гением XX века“.

После смерти Шварцмана прилив местной мифологии в очередной раз, но с еще большей силой попытался перевести художника из мира искусства в мир эзотерики, кликушества и безответственных спекуляций. Одни поспешили возвести его в сан „патриарха катакомбного искусства“, другие – присвоить звание „художника космического“, который будто бы „только использовал земные живописные средства для воспроизведения божественных откровений и воплощенной в цвете и форме молитвы“, третьи утверждали, что картины Шварцмана вовсе не картины, а „вселенская загадка, которая раз или два в столетие снова начинает бесполезно волновать очередных ее современников“. Тут же рассказывали, будто почитатели Шварцмана называли его „верховным жрецом в храме искусства“ и „творцом, вобравшим в себя все созданное мировой культурой“, что будто бы и сейчас „он следит за нами и надеется, что мы не промотаем его богатство, а усвоим и передадим в следующие умные руки“. Квартиру художника миф превратил в „тайное святилище“, картины – в окна невидимого мира, самого же мастера – в загадочного гуру, который якобы десятилетиями

Цикл „Иературы истины“. № 22

Первое пророчество. 1976

Кат. 539

жил в мире собственных видений, выражал невыразимое, мыслил невысказанное и загадывал всем нам неразрешимые загадки. При этом эпические характеристики крепились гиперболами, догадки – намеками на то, что для понимания картин Шварцмана требуется-де особое посвящение, ибо только люди, знакомые с мистическим опытом человечества, могут приблизиться к этой живописи и что никакие, даже самые многословные объяснения не способны пролить свет на истинную духовную сущность иератур...

Биографические коррективы

Разумеется, все эти литературные фантазии имеют мало общего с действительным Шварцманом. Да, он вполне сознательно и ответственно избегал суеты, интриг и компромиссов, сопутствовавших подцензурным выставкам. Однако анахоретом при этом не был: двери его дома всегда были открыты многочисленным друзьям и знакомым и для показа картин, и для неспешных увлекательных бесед, и для веселых, всегда праздничных застолий. Был он жизнелюбив, артистичен, обаятелен, улыбчив, остроумен, свободно владел всеми регистрами беседы, легко переходя от высокопарности к мальчишеским шуткам, однако, как подлинный „олимпиец“, всякий раз оставался неистово требовательным и разборчивым. Слова „качество“, „квалитет“ никогда не исчезали из его лексикона: ни по отношению к искусству, ни по отношению к любым способам выразительности, ни по отношению к человеческим взаимосвязям. Здесь – при всей своей детской ранимости и обидчивой памятности – он оставался максималистом. Именно качество порождало собственные, аутентичные себе формы. Не наоборот; всякий формализм, стилизацию он отвергал.

Отсюда, из той же максималистской требовательности, – его утверждение собственного пути в искусстве как служения и свидетельства. Утверждение, доведенное до предельной черты. Если служение – то, конечно же, жреческое, если свидетельство – то пророческое. При этом – никаких кавычек, подтекстов, двусмысленностей, иронических переименований. Никаких страхов, маскарардов, маскировок. И оттого – никаких снижений. Жрец, пророк, служение, свидетельство – каждое из этих слов священо, интимно, предельно серьезно; каждое подтверждено благоговением, благодарностью, восхищением, трудом, мастерством, верой. Из смиренной и гордой верности им – русло реки времен: постоянство трудов и дней, выверенная точность движений пера по бумаге, медиумические усилия пальцев, либо соскабливающих, либо втирающих краску, дразнящий артистизм, наконец, соблазнительно-рискованная безмерность собственных художественных притязаний: „Я – иерат – тот, через кого идет вселенский знакопото... Схождением мираиад знаков, жертвенной сменой знаковых метаморфоз формирую иературу... Созидаю новый невербальный язык третьего тысячелетия...“

При мышлении такими категориями и масштабами ориентация на „катакомбы“ и „катакомбное искусство“ не имела никакого смысла для Шварцмана. Верность иератическому свидетельству устойчиво ограждала его от всякой социальной ангажированности, будь то вступление в Союз художников, нелегальные выставки или групповые акции московских нонконформистов. Именно это его принципиальное неучастие в местных общественных движениях и породило миф о художнике-анахорете, будто бы защищавшемся отшельничеством от давлений режима. Однако ни на какое давление Шварцман никогда не жаловался: он оставался достаточно свободным и сильным, чтобы держать прочное равновесие собственного мира. Мир же этот включал в себя множество самых разных художественных занятий. После окончания в 1956 году

Московского высшего художественного училища (бывшего Строгановского) с дипломом художника-монументалиста Шварцман, по его собственным словам, „делал все: фреску, плакат, рекламу, фирменный знак“. В 1966 году, после десяти лет работы в Комбинате декоративного искусства, принял приглашение возглавить отдел графики Дизайнерского бюро легкой промышленности, в котором почти двадцать лет вел группу художников, занимавшихся проектированием товарных знаков. Участвовал в отечественных и зарубежных выставках графики. Однако первую свою персональную выставку в Третьяковской галерее (1994), где предствлены были иературы, устроил лишь накануне своего семидесятилетия.

Слово и образ

Литературные превращения дела, слова и личности Шварцмана в гротеск, в масс-медийное баснословие, наконец, в эзотерический китч, конечно же, не объяснимы одной лишь злонамеренностью, апологетическим рвением, восторженностью неофитов или глупостью. Московско-петербургский миф Шварцмана – это прежде всего защитный жест: ответ на вызов, брошенный художником местным традициям понимания искусства.

Заметим: трудности с „тем, что должно быть прочитано“, которые испытывают профессиональные искусствоведы, занятые интерпретацией творчества московского иерата, значительно серьезнее тех, с которыми расправлялись певцы эзотерических откровений. Сегодня становится ясно: для прочтения художественного наследия Шварцмана прежние способы описаний – будь то инструментарий классического искусствоведения, постмодернистские игровые стратегии или религиозно-мистические и метафизические спекуляции – явно не годятся. Ни одна из этих сетей не захватывает ни главного, ни очевидного. И это объяснимо: творчество Шварцмана не сводится ни к „эзотерической практике“, ни к „программной замене картины новой иконой“, ни к „апроприации абстрактного искусства“. С готовыми, выверенными на другом материале подходами, приемами, схемами и методами здесь просто нечего делать. Именно потому (согласимся с автором одной из искусствоведческих статей, посвященных Шварцману) для нового поколения критиков, воспитанных на догматике концептуализма, „проблема выбора языка описания приобрела драматический характер“³.

Действительно, ни концептуалистом, ни его предтечей Шварцман не был. Однако ничего драматического для современной критики здесь нет: интерпретация иератического искусства от опыта московского концептуализма никакого отказа не требует. Напротив. Ведь речь идет о некоем общекультурном истоке: особом внимании московских художников к взаимозависимости изображения и слова в актах коммуникативных, интерпретационных и перформативных речевых практик. Михаил Шварцман эту связь между вербальным и визуальным обнаружил одним из первых. И одним из первых ввел в свое искусство. Именно отсюда его особая иератическая школа, его „ритуалы“ показа своих произведений, его „учительные“ тексты, его ученики, по сей день поглощенные продолжающимся диалогом с мэтром.

Речь шла не о введении текста в мир изображений, как то было в иконе, в народной картинке, плакате, комиксе, но о сопряжении изображения с авторским словом, позволяющим зрителю предельно актуализировать свое воображение и спонтанность в рамках предзаданных условий. Притом мысль о высказывании в форме развернутого трактата („Книга об Иератизме“) была Шварцманом в конце концов решительно оставлена. Его многочисленные заметки, разбросанные по записным книжкам, преобразования в какой-то законченный текст явно не предполагали. И вовсе не

потому, что их автор не успел сделать этого по каким-то техническим причинам. И даже не потому, что шварцмановский поиск лаконичных, эллиптически-точных формул и афористически заостренных характеристик, наделенных „прозрачной краткостью“, слишком уж совпадал с романтической эстетикой фрагмента.

Определяющим началом для Шварцмана был вовсе не текст, тем более не отвлеченная теория, а то, что он называл языком. Языком самого искусства и прежде всего – „новым невербальным языком третьего тысячелетия, сформированного и увенчанного актами иератур“. Именно с этим языком и сопрягалось авторское высказывание – апелляция к особому типу дискурса, заряжавшему картину доминантой авторской интерпретации. Язык искусства об искусстве? Да, ибо содержания толкований и дискурс (система скрытых правил и самоограничений, посредством которых выстраиваются конструкции событий и смыслов, формируются функциональные сегменты, развертываются дискурсивные практики и речевые акты) очевидным образом совпадали. О чем бы ни шла речь – будь то, к примеру, компактность и сакральность языка – всякий раз Шварцман имеет в виду вполне определенные возможности: „Новый невербальный язык, язык иератический расширяет возможности самопознания, знания – как мистической реальности, компактность – один из множества признаков, но он весьма важен для будущего“.

Понятно: и возможности (самопознания, знания), и признаки отсылают не к „языку вообще“, но к его особому устройству – дискурсу. Ведь дискурс – в отличие от языка – условие не всяких, но лишь вполне определенных способов высказывания, их связей и соотношений. Даже если под высказыванием подразумевается не только слово, но и невербальная живописная художественная практика со всеми ее „метаморфозами“, „знакопотоками“ и „актами иератур“. Именно дискурс устанавливает позиционное единство для рассеянного множества высказываний, формирует системный контекст: устанавливает границы, размечает зоны умолчаний, задает вопрошания, повторы, риторические коды, правила интертекстуальных связей, изощренные техники прочтения-и-перевода намерений, – легко обнаруживаемых и одновременно скрываемых. И конечно же, именно дискурс манифестирует в статусе содержаний те особые качества, которые требуют собственной формы. Мышление в искусстве и мышление об искусстве здесь совпадают.

Самоинтерпретация как идентичность

Апелляция к дискурсу – вовсе не поиск ответов за пределами картины. Ни картины, ни живописи, ни взятого самого по себе искусства вне заданного дискурса для Шварцмана просто не существовало. Здесь мы имеем дело с опорными, базисными величинами: ведь речь идет не просто о тех или иных мнениях художника, которые – при всей заманчивой их привлекательности для искусствоведческой интерпретации – на обязательность не претендуют. В легенде Шварцмана речь идет о большем: о самоназвании, самопознании, самоистолковании как программной манифестации аутентичности. И тут художник-иерат был непреклонен.

В эту непреклонность рано или поздно упирался (да и по сей день упирается) всякий иной взгляд, любое иное восприятие. Отсюда – трудности с языками описания, анализа. Произволу, самозаконной логике „чужих“ языков Шварцман неколебимо противостоял собственной „иератической концепцией (иератоникой)“, энергично пресекая любые попытки вывести разговор о своем творчестве за пределы заданного им дискурса.

Прежде всего отвергалось чисто эстетическое толкование. Такой подход художник решительно отметал как профанный и профани-

рующий, как внеположный собственным задачам, опыту и логике их разрешения. Никакой автономной эстетики, никакого культа артистизма, никакой гастрономической вкусовщины. В его глазах все это выглядело снижающей подменой. Ведь эстетизирующее восхищение красотой новых иератических форм ведет, согласно Шварцману, к чисто артистическому использованию „иератических атрибуций“. Тогда как должно быть иначе: „Красота этих форм не есть проектирование или операция атрибутикой, они рождаются знако-изъявлением в цепи иератических метаморфоз. Я особо подчеркиваю, что оперирование иератическими атрибуциями в эстетическом смысле есть незрелость... Иератоника – священнодействие (литургисание) – рождает знак экстатически. Атрибуции возникают и в иератическом знаке, но они не поддаются тематическому определению“.

С меньшей энергией отвергалась и принадлежность к основоположным направлениям искусства XX века. Шварцман никогда не определял свое творчество как беспредметное (даже по аналогии с чистой инструментальной музыкой), не называл себя абстракционистом и не причислял свое искусство к абстрактной живописи. Иначе и быть не могло: он мыслил себя художником нового тысячелетия, а не прошедших, исторически изжитых направлений. Отсюда – идея „последобстрактного процесса синтеза“ как „единства в борьбе супрематического с пластическим“: движение от подсознательного к сознательному в неразлучном взаимодействии с „надсознательным“.

Шварцман настаивал на радикальном *остранении* своего искусства. Остранении как преодолении „странностей“ современной живописи. Подобные странности, будь то деформация, гротеск, острый характеризм, экспрессия, супререалистические эффекты, оставались для него самой низшей формой остранения. Такие формы обречены на бесславное отмирание. Сам же он стремился к высшим степеням – самосвидетельствам реальности „не от мира сего“. Именно таким свидетельством и был для Шварцмана *иератический знак*: „образ сорбно выводимый (даже если его оплотняет одна единичная личность, ибо он иерархичен по оплотнению, иерархичен и на ступенях проявления)... работу воскрешающей памяти – преобразованием вечного, патетической диалектикой движения сквозь слои культур, по знаменаниям, оставленным самим себе в прошлых воплощениях“. Поскольку прошлое указывает на смерть, то, согласно другой формуле, „остранение есть прохождение через смерть ради воскресения в иератическом образе“.

Самоинтерпретации – изъяснению особенностей своего творчества, собственной позиции в искусстве, отношений к современным художественным тенденциям – Шварцман придавал принципиальный характер; любые компромиссы здесь исключались. Точность в истолковании собственного дела была программной манифестацией идентичности. Вне этой точности Шварцман себя и своего творчества не признавал. Стоило, например, чешскому искусствоведу Индржиху Халупецкому посетовать в своих заметках о встречах с московскими художниками на то, что об искусстве Шварцман говорить не хочет, но желает, чтобы его работу рассматривали как религиозный акт, стоило ему назвать московского иерата „традиционалистом“, а лики „головами“ и сравнить их с австралийскими наскальными рисунками или африканскими масками⁴, как он тут же получил нелюбезную отповедь художника: „Я глубоко чужд „традиционализму“, который сегодня есть лишь саморазрушение, и никогда не производил „плоскостных стилизаций“, ибо ход моей судьбы неизбежно отводил меня от них в русло сорбно-иератического дела... Всегда отдавая должное имажинативной силе австралийцев и негров, считая весьма поучительным те отдельные образцы, где им удается возвыситься над подсознательностью и чувственным магизмом. Моя же цель – перво-

образ, т. е. след Духа и медитативный ход отмечает внешние ассоциации. А имажинации присущи также иерографии моего рабочего процесса... Лики, которые Вы называете „головами“, – лишь один из циклов – цикл „Иерархии“... Это и не „Маски“. Маски – по-русски „личины“ – т. е. выражение демонического, бесовского начала. Сие не моя сфера... Мне хотелось, чтобы эти замечания нашли в Вас благожелательное понимание и побудили не дать повода к возникновению превратных суждений о священном для меня деле. Но если, паче чаяния, эти мысли будут противоречить концепциям Вашей статьи, то я предпочел бы тогда отложить публикацию, меня касаемую...”

Возможно, для читателя, поверхностно знакомого с художественным наследием Шварцмана, все эти „отвержения“ и „опровержения“ – позиции, несогласия, размежевания, уточнения – мало что значат: разве картины, названные художником „иературами“ и „ликами“, не могут восприниматься прежде всего как живопись? Неужели этого недостаточно? Разве помимо этикеток художника живопись не живет еще и своей собственной жизнью? Разве не имеет собственного развития, скажем, от фигуративности („лики“) – к абстракции („иературы“)? И наконец, если иметь в виду визуальное изображение, соотношение фона, кулис и центрального изображения, наличие вертикальной оси, цветовые контрасты при тональном равенстве, пластическую организацию конструкции объемов и масс и так далее, – так ли уж нужно эту достаточно традиционную, хотя и весьма своеобразную, легко узнаваемую живопись выводить за пределы чисто живописной проблематики?

Для Шварцмана подобный подход оставался безнадежно „атрибутивным“: ничего сущностного, „субстанциального“ в его искусстве он не захватывал. А если так, что оставалось от аутентичности его художественного языка? Ведь в живописи он претендовал на большее, нежели „живопись“ или „картины“. Антропоморфизму, деформирующему произволу, капризам художнического своеволия он последовательно противопоставлял доверчивое смирение перед безусловной реальностью Присутствия. Знаками ее явленности и служат его иературы. „У меня нет и малейшего побуждения делать геометрические, стереометрические, перспективистские и пространственные фокусы“, – не раз повторял художник.

Его служение и свидетельство опиралось на веру в „субстанциональный смысл вещей, а не впечатления от них“.

Анализ дискурсного поля

И все же было бы неверно думать, что если все творчество Шварцмана охвачено и пронизано мощным гравитационным полем авторского самоистолкования, то зрителю – будь то искусствовед, критик, знаток либо просто любитель – не остается ничего иного, кроме согласия на роль прилежного переписчика-комментатора. Нет, такая роль не фатальна. Во всяком случае, живая легенда Шварцмана – неисчерпанный императив и вызов того, что „должно быть прочитано“, – ее никак не требует.

„Чтение“, о котором идет речь, есть не что иное, нежели имитационное воспроизводство авторского дискурса. Действительное, подлинно серьезное внимание к нему предполагает не апологетику, не эзотерику, не какой-то особый герметизм, но системный анализ, подкрепленный сопоставлением с иными (прежде всего смежными либо типологически сходными) дискурсами. Задача такого анализа – обозначить его границы, установить связи с другими высказываниями, прояснить механизмы исключения подобных форм выражения⁵.

Предваряющую и самую общую характеристику дискурса Шварцмана задают ряды ключевых слов: знак, знаки обетования,

иература, иерат, иератоника, иератический, иерархии. Разумеется, список можно расширить; однако дело сейчас не в исчерпывающей полноте. Важно то, что в лексиконе художника слова эти, с одной стороны, в равной мере отнесены к теории и практике, ремеслу, а с другой – все они в той или иной мере означают священное, духовное, священно-значимое или сокровенно-означенное.

Контекстуальное их употребление недвусмысленно характеризует дискурс Шварцмана как дискурс гностического типа: знак отсылает к знаменю, знамение – к знанию, гносису. Знанию, полученному как некое откровение из иных – духовных, сокрытых от поверхностного взгляда, однако мистериально обнаруживающих себя – источников. При этом знание и знак здесь совпадают, как совпадают дела гностика и художника-иерата: знак Духа и есть иератический знак. И наоборот: иератический знак есть знак Духа. А поскольку иератические знаки строго иерархичны, то иератический строй образов по необходимости иконичен. Иконичен также и в том смысле, что, по словам Шварцмана, „иерат не искушается словесным именованьем, ибо в существе творит молчаливое имя, Иеразнак. В свое время и на своем месте все скажется. Призванные посвященные прочтут весь мистериальный текст данного воплощения иерата“.

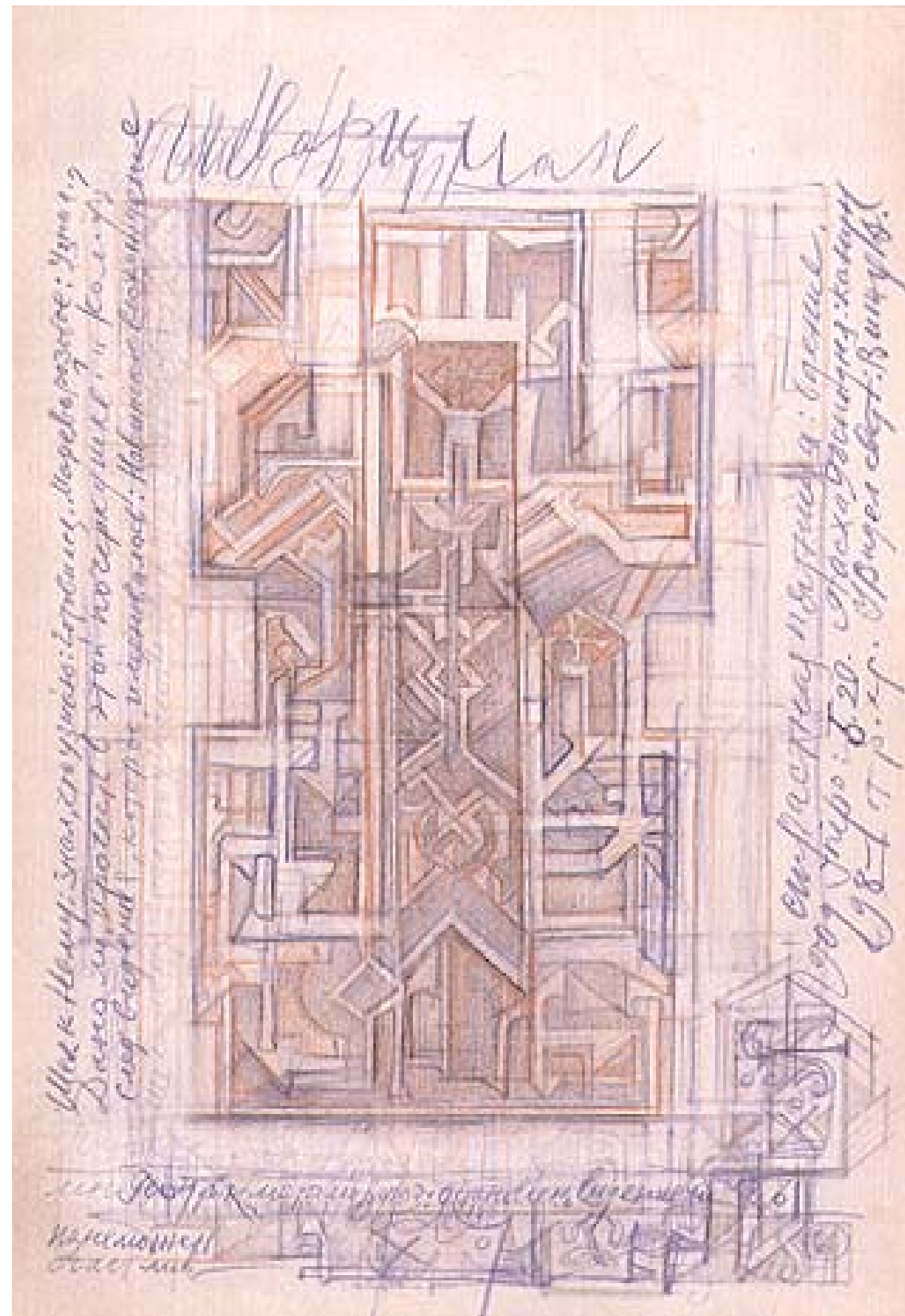
Посвящение указывает на других посвященных; гносис – на новое рождение, новое родство⁶, соборность; соборность – на мистерию пресуществления искусства в иератику. Все вместе это и образует иератический универсум: исполненный особых значений мир художника-иерата, творящего иературы в качестве соборной мистерии восхождения к иерархически организованным знакам Духа. Иерат открывает и завершает: „творит мост, соединяющий нас, нашу жизнь с жизнью засмертной. Чтоб те, кто призван ходить, могли ходить свободно туда и обратно“.

Структура гностического дискурса всегда дуальна, поляризована силовыми полями двух миров: сакрального мира истинной и должной реальности („истинная означенная знаковая реальность“), открытой мистическому знанию и – мира профанного, несовершенного, поработившего искусство ложным знанием и неподлинным порядком вещей. Отсюда, из логики заданной оппозиции – полемический характер самого дискурса: обличение существующих или возможных заблуждений, опасностей, отпадений, ухода в сторону. Отсюда и противостояние гибельности чисто рационального, а потому опустошенного, бесцветного, неказистого, назойливо ничтожного, тупикового и разрушительного мира, в зараженном пространстве которого господствуют бессилие, страх, депрессия, глумливый развлекательный сор, тщеславие, мелкотравчатость, вшивость, деляжество, жажда преимуществ, демоническая радость вырождения... Обличительное обнаружение каждого из таких заблуждений в свою очередь служит дополнительным подтверждением истинности откровений.

Сакральным откровениям иератического искусства соответствует особый иератический язык подобия вербальных и невербальных свидетельств, своего рода иерология (ἱερολογία) – сакральная речь, священный язык). На лексическом уровне тут доминируют неологизмы – решающие, „магические слова“ (Machtwörter), призванные утверждать свою полную независимость, самость, харизматичность: знакопоток, метазадания, иераграфия, иература, иерат, иератоника, иеразнак, иераматериал, иерафонд, историческая метаморфия, метатектуры, духоизъявления, формоизъявления, сублимирование формой, плодопатентность. Некоторые из неологизмов имеют греческое корнесло-

Цикл „Иературы истины“. № 15. 1982

Кат. 604



вие, другие – основу латинскую (иррацио), но чаще всего образованы на немецкий лад („вербалитет – жизнь и позиция вербалитариев”). Неологизмами описывается и профанный мир ложного порядка вещей: тут и кикиморические хари, и курицеланники, и адаптанты, и самовздутыши, и нигиляторы, и наглый выбор самозадантов и так далее.

К той же системе языка подобия вербальных и невербальных свидетельств относятся и авторские значения вполне привычных слов. Прежде всего – истолкование знака как образа. Образа, в котором единство означаемых и означающих не отсылает к какому-либо другим смыслам, но непосредственно эти смыслы являет. Такой знак самореферентен; он вовсе не средство, которое наряду со всеми другими средствами человеческой деятельности произвольно вводится в обращение и произвольно из него выводится. Знак, в понимании Шварцмана, не столько указывает на что-то, сколько содержит в себе то, о чем самосвидетельствует иератическое искусство, и в этом качестве выступает произведением, при-

ращением бытия.

Также артикуляция. Дискурс Шварцмана культивирует поэтику предельной концентрированности, сжатости, плотности, экономии средств как наивысшей степени выразительности. Это в равной мере относится к темперам, графике, записям в блокнотах, беседам с учениками. Существенно, что в каждом роде деятельности Шварцман следует архаизирующей стилистике возвышенного: „Не застеньяйте выпсренность. Этот предмет – иератизм – изложим только выпсренне”.

Поскольку Шварцман отстаивал подобия вербальных и невербальных свидетельств, анализ дискурсивных практик, естественно, включает в себя и само искусство. Единственная граница такой „естественности” – наша критическая рефлексия по поводу собственного местоположения. Не будем забывать: в иератическом искусстве художник и зритель могут встретиться, узнать друг друга лишь в единой, общей для них системе координат. Подобно произведению, зритель также принадлежит „метазаданиям” художника-иерата.

II. ИЕРАТИЧЕСКИЙ УНИВЕРСУМ

Сфера иератического у Шварцмана самодостаточна и всеохватна. Тут и концепция искусства, и доктрина, и поэтика, и художественная практика, и событие знака, не сводимое к языку и речи, и судьба, и способ самоистолкования, и ожидание ответного различающего прочтения всех этих смысловых аспектов зрителем. Системообразующим принципом этой сферы, как уже говорилось, выступает иератический гносис. Его структура значительно богаче той общей формулы, к которой обычно сводится типологическое описание одной из ветвей московского искусства 1960–1970-х годов: „религиозная метафизика” + „экзистенциализм”. У Шварцмана есть и другие истоки: „Иерат... идет ариадниной нитью в лабиринтах культур”. И тут, очевидно, без той же „ариадниной нити” не обойтись и зрителю. Сам же Шварцман был убежден: „чем художник своеобразней и самобытней, тем корни его глубже”.

Что же означают эти „корни”? Исторические прецеденты? Преемство, память, преодоления?

Самый простой ответ – в согласном мнении зрителей: „картины Михаила Шварцмана безумно красивы”, „разглядывание их доставляет наслаждение” и вообще – „они напоминают...”. Однако поиск „напоминаний” – поиск параллелей, аналогий и сходств – вряд ли может стать настоящим ответом. Да, такие напоминания неизбежны и потому заслуживают внимания. Но в качестве универсальной стратегии объяснений они легко превращаются в одну из удобных попыток уклониться от живой легенды Шварцмана: от того, что составляет существо императива и вызова всей его художественной системы, требующей прочтения себя в качестве каких-то особых – собственных – содержаний.

Разумеется, эти собственные содержания вовсе не отменяют преемства. И потому можно понять тех, кто, столкнувшись с ним на что не похожим искусством Шварцмана, стремится разгадать в его живописи связи с художественными мирами прошлого. Одни – толкуя об архаике древних магических знаков, репрезентативности геральдики, графичности иероглифов; другие – вспоминая посткубистическую французскую живопись или Филонова, третьи – отыскивая следы Кранаха, Вермеера, Врубеля, Кандинского, четвертые – указывая на икону, фреску, древнерусскую каменную

резьбу... И так до бесконечности. Несомненно, каждая из аналогий справедлива: в „лицах” и впрямь можно угледеть следы владимиро-суздальской скульптуры, свечение западно-средневековых книжных миниатюр, архитектурную строгость храмовых икон; в графике шестидесятых – и ренессансные мотивы, и филоновскую традицию иллюстрирования, и самые общие места „экспериментальной графики 60-х”; в иературах – наследие фресковой живописи Дионисия, мерцания мозаичной смальты, инкрустации камня по камню.

Однако сам художник, знавший тайну обаяния красоты прошлого, никогда не причислял себя к пассивистам, к людям, замороженным музейной магией. В прошлом он видел прежде всего свидетельства общего иератического опыта, следы иератических посвящений: „Знаменья иератического мы находим у египтян, в старой иконе и даже в неолите... У Бога все было всегда!” И такое виденье сразу исключало всякую стилизацию. Речь шла не об „исторических воспоминаниях”, не о маньеристских реминисценциях, но о живой стихии прапамяти: о творческих, преображающих прошлое свидетельствах, связывающих нас с будущим. Прошлое в таком горизонте становится не столько предпосылкой, сколько залогом и заданием.

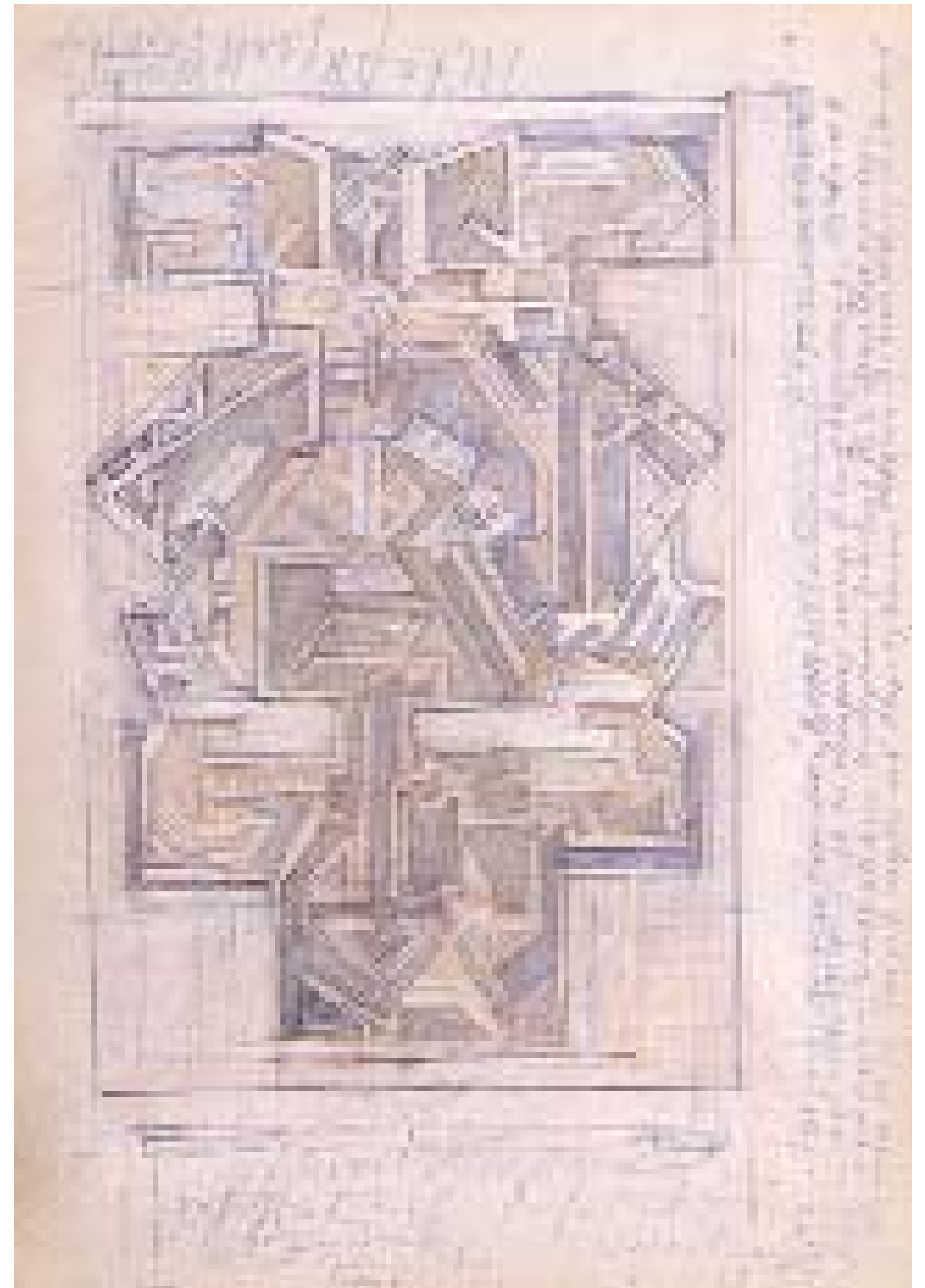
„Только то органично, только то и плодотворно, что воспринимается как всегда бывшее...”

Истоки

Чтобы понять смысл этих залогов и заданий прошлого для иератического искусства Шварцмана, следует первым делом отказаться от двух ложных в своей прямолинейности и схематизме утверждений. (И то и другое давно стали штампами). Первое – толкование

Цикл „Иературы истины”. № 2
Источник живоносный. 1981

Кат. 597



художественного дела Шварцмана как продолжения наследия Малевича или – более широко – как „продолжение“ искусства классического русского авангарда первой трети XX века. Второе утверждение – приписывание Шварцману создание „нового религиозного искусства“, „нового религиозного канона“, „новых икон“, „новых иконостасов“ и тому подобного. Оба утверждения решительно опровергаются художественной позицией московского иерата: с одной стороны, необычайным вниманием к прошлому искусству (чего не было в авангарде), с другой – устремленностью к будущему (чего нет и никогда не было ни в модернистских стилизациях „религиозного искусства“, ни в игровом плагиате постмодерна).

Однако все это не означает, будто икона, модерн и авангард должны быть тут же выведены из зоны внимания. Напротив. Ведь речь идет о преемстве более сложного свойства: „Иерат... идет ариадниной нитью в лабиринтах культуры“.

Зритель может вступить в те же лабиринты.

Икона?

Икона? Иконопись

Шварцман не раз повторял: „я не пишу икон“.

И все же подлинный исток его иератического искусства – безусловно икона. „На первых курсах, – вспоминал художник, – я сильно увлекался византийским и древнерусским искусством, фресками, иконами. С несколькими приятелями-студентами мы тихо, чтобы никто нас не услышал, обсуждали вопросы иконописи и даже предприняли экспедицию на Север (Ферапонтов и Кириллов монастыри)“.

Именно икона открыла Шварцману видение искусства как онтологического единства святого, благодатного и аскетического: святого – не только в образах откровения грядущего преображенного мира, но и в каждодневном пребывании, присутствии этих образов в соборном священнодействии, где все есть знак сакраментального, иератического; *благодатного* – как особого харизматического действия, которое, по выражению Св. Диадоха, „начинает как бы живописать в нас на том, что по образу, то, что по подобию, так что мы образуемся в подобие“⁷; аскетического – как самоиспытания на пути „различения духов“ и мистического знания Иного, открытого опытом умирания для мира.

Иконой задана и жизненная позиция в искусстве. С одной стороны, творческая отрешенность от соблазнов „мира сего“, от страха и нигилистически-глумливого отношения к искусству, с другой – приобщение к новому бытию, таинство „глубочайшего сосредоточения“, наконец, возможность „пролетать над помойкой“ элигонов и стилизаторов. Той же позицией обусловлено и одно из обозначений своего дела („изография“), своего места и роли: „я изограф“.

Иконой подсказаны и важнейшие элементы художественной техники Шварцмана: доски, ковчег, левкас, темпера, плавь. Также и записывание прежних образов новыми. К иконе восходит и живописная поэтика Шварцмана, наилучшим образом выраженная его же словами: „Высокий строй, значимость целого, нерукотворность свидетельства о Боге, цветовой прожилки (перегородки) санкирь, вердачо, ход от темного, система пробелов, оживки, ритм, свидетельство светом“. Сюда же, к тем же свидетельствам иконы, можно отнести и шварцмановское стремление к светоносности изображения как образу нового – грядущего, но уже преображенного – мира. Отсюда и центральное для всего его творческого метода понятие *метаморфозы*, представленное в христианской традиции синонимами: преобразование = метаморфоза (ἰἄϋ· ἰϋἰἔ· ὕἔ) = трансформация (transformatio).

Но самое главное – иконой предопределены концепция иератического искусства и выражающая ее лексика.

Прежде всего, конечно, концепция знака. Здесь Шварцман актуализирует все смыслы древнерусского корнесловия, усвоенного иконописным делом. Вспомним основной пучок словарных значений: *знак* – знак, рисунок, свидетельство, след, образец, служащий доказательством, подтверждением чего-либо, – слово, этимологически восходящее к общеславянскому *знати* („отличить, заметить, увидеть“) – знать, уметь что-либо делать, быть обученным чему-либо, отличить, опознать, ведать, распоряжаться, владеть чем-либо; *знатно* – отчетливо, внятно, заметно, видно, ясно, очевидно, со знанием дела, справедливо; *знаток* (ценитель) или *знатец* – знающий человек, знаток, очевидец, свидетель; *знамя* (опять-таки от *знати*) – рисунок, свидетельство, доказательство, образец (то, что подтверждает описание чего-либо); *знамение* – изображение, необычайное явление, чудо; *знаменщик* – мастер-рисовальщик (иконник); *знаменити* – делать изображения на чем-либо, рисовать, писать („Писали мы, книгу знаменили и красками разцвечивали Василия Нового, жалованные иконописцы“⁸); *знаменовати* – поставить знак, подпись, приложить печать, запечатывать („Иже запретивыи бездну и знаменовавыи страшным и славным именем твои“⁹), расписывать, разрисовывать, рисовать (наносить по рисунку), высказывать, показывать; *знаменоватися* – осенять себя крестом, крестным знамением, молиться, поклоняться, клясться. Сюда же следует отнести и все гносеологические аспекты: знание, познание, узнавание, опознавание, значение, обозначение и так далее.

Икона не знает ничего случайного, никакого произвола. Она – манифестация высшей реальности, живых следов ее откровений в толще традиции. И хотя иератическое искусство не знает строгого канона иконописи, оно следует сходным ориентирам. Именно потому знакомобраз (образ – ἄἔἰððḱ, икона) отождествляется у Шварцмана с самосвидетельством: он предстает разом и как „высшая форма молчаливого общения“, аскетическая исихия („Знак – Благое молчание“, „молчаливое имя – Иеразнак“), и как благодатный поток („знакопоток“) иератических откровений, требующих ответа, узнавания. При этом не надо забывать термин „иератизм“ опять-таки принадлежит миру иконы¹⁰.

Иконой обусловлено и мистериально-литургическое, соборное значение иератических знако-образов. „Иератические знаки строго иерархичны. Иератический строй образов иконичен...“ В православной церковной традиции наглядным выражением иерархического строя образов выступают настенные росписи, чин иконостаса, особые места для местночтимых и праздничных образов.

Термин *иерархия*, пришедший в православие благодаря Псевдо-Дионисию Ареопагиту, сблизившему в нем неоплатонизм и христианство¹¹, принимается Шварцманом прежде всего в мистическом смысле. Читателю его текстов, знакомых с „Согрус areopagiticum“, невозможно не почувствовать здесь поразительной близости с бесконечными мирами неисчислимых небесных чинов, открывающихся под именами Ангелов, Архангелов, Серафимов, Херувимов, Начал, Престолов, Власти, Силы, Умов, либо еще неизвестных, сокрытых от человека в таинственном премирном свете. Вспомним логику Псевдо-Дионисия, без которой трудно понять иератизм Шварцмана: „Все небесные чины суть выявители (Ἄἰἔ· ὀḱḱḱἰðḱ) – вестники высших себя“ (О небесной иерархии, X, 2), так что „через высшее низшему передаются лучи божественного света“ (XIII, 3). И поскольку „Иерархия есть священный строй (ἕἔἰἔ· ἔἄḱ ἔ), знание и деятельность, по возможности уподобляющиеся божественной красоте, и при осияниях, сообщаемых им свыше, направляющиеся к возможному богоподражанию“ (III, 1), то и божественное знание, и божественная красота, как начало всякого совершенства, сообщают свой свет каждому по достоинству, очищая, просвещая и совершая тех, которые делаются их причастниками через божественное тайнодействие.

Разумеется, ни одна из приведенных параллелей из мира иконы и ее богословия не является буквальным истоком шварцмановских „иератур“ и „ликов“. Для московского иерата это был мир предтеч, тысячелетний мир святого, но старого канона. Он же свидетельствовал о новом: новом языке новых откровений.

Иератическое искусство

Религиозно-философский модернизм конца XIX – первой половины XX веков?

Вера в теургическую миссию будущего синтетического искусства, вера в новое религиозное сознание, в новые откровения, в Третий Завет Святого Духа, в близость нового эона, в новый язык и новые слова, способные выразить откровения эсхатологической новизны – великое наследие русской утопической мысли Вл. Соловьева, Вяч. Иванова, Н. Бердяева, П. Флоренского. И этот религиозно-философский модернизм конца XIX – начала XX века – второй исток иератического искусства.

Шварцман достаточно хорошо знал теософские искания символистов и сам пережил увлечение антропософией (с особой значимостью – учение Рудольфа Штейнера о трех этапах эзотерического восхождения: имажинативного познания, инспирации и интуиции). Его лексикон сохранил следы былых пристрастий: *инспирация, имажинация, интуиция, тайноведение, прафеноменальное, метаморфоза, органическое, иерархии, посвящение...* Однако антропософом он не стал. Преемство с духовными исканиями русского модерна пропало у Шварцмана не на уровне отдельных доктрин, но через формирование собственного дискурса. Тем самым вопрос о тех или иных „прямых влияниях“ лишается смысла: ведь ту же лексику, те же постулаты, те же рассуждения мы обнаружим в текстах писателей, которых Шварцман вряд ли читал¹². Известно, сколь иронично он относился к художнику-эзотерику Н. Рериху, „рериховщине“. И тем не менее текстуральные совпадения с ним поразительны¹³.

Или другой пример – параллели с эстетикой поэта-символиста Вяч. Иванова, для которого, напомним, «теургический принцип в искусстве есть принцип наименьшей насильственности и наибольшей восприимчивости. Не налагать свою волю на поверхность вещей есть высший завет художника, но прозревать и благовествовать сокровенную волю сущностей... Только эта открытость духа делает художника носителем божественного откровения... Вл. Соловьев ставит высшею задачей искусства задачу теургическую. Под теургическою задачей художника он понимает преображающее мир выявление сверхприродной реальности и высвобождение истинной красоты из-под грубых покровов вещества. В этом смысле говорил Соловьев в речах о Достоевском: „художники и поэты опять должны стать жрецами и пророками, но уже в другом, но еще более важном и возвышенном смысле“¹⁴. И вновь лексические параллели: „мистерия“, „иерархии“, „художники-иерофанты“, „лицезрение высших реальностей“, „восхождение к высочайшему бытию“, „жертва и дерзновение“, „сокровенный лик“, „в просветных кристаллах излучины сини“ и так далее. Повторюсь: вопрос не в том, читал или не читал именно эти тексты Михаил Шварцман, но в дискурсивных механизмах их порождения. Порождения в совсем иных культурных условиях, в совсем другой художественной ситуации и совсем другом времени.

К той же линии религиозно-философского модернизма следует отнести экзистенциализм, который в начале московских 60-х становится необычайно популярным благодаря возможному сближению западной мысли с традициями русской религиозной философии, прежде всего с наследием Н. Бердяева и Л. Шестова. Шварцман безоговорочно принимает „экзистенциальный принцип ответствен-

ности“. Искусство для него – „язык знаков трансцендентной основы бытия“. Записные книжки Шварцмана полны выписок из Бердяева и Шестова. Ссылается он и на Ясперса, которого знал лишь по критическим пересказам западной философии. Однако читателя, знакомого, скажем, с еще непереуведенной на русский язык трехтомной ясперсовской „Философией“, сходство базисных интуиций немецкого философа и московского иерата не может оставить равнодушным. Вот несколько выбранных наугад примеров: „Искусство говорит помимо рационального языка собственным языком, который уведомляет о первопричинной истине бытия“¹⁵; оно „является промежуточной областью между мистикой и экзистенцией“¹⁶; „Искусство является функцией экзистенции. Оно является фактором безусловности, озаряющей в мире человеческой откровенности“ (I, S. 340); „Человек проникает в искусство в метафизическом мышлении“ (III, S.193); „Метафизика в качестве философии искусства является мышлением в искусстве, а не об искусстве“ (III, S.192); „Мистика существует там, где шифр является началом, где она необходима для уничтожения этого шифра и слияния с трансцендентностью, от которой шифр оторвался“ (III, S.192); „В пластике схватывается конкретность бытия. В шифрах пластики присутствует Бог в сверхчеловеческом образе“ (III, S.198); „Где довольствуются всяким чужим, там нет больше истины“ (I, S. 332).

Что означают все эти параллели, аналогии, совпадения? Очевидно, не только индивидуальную линию судьбы отдельного художника Михаила Матвеевича Шварцмана. Индивидуальное каким-то образом захватило и воспроизвело общее, то, что на языке глубоинной психологии принято называть „архетипическим“. И действительно: внимание к теософским, герметическим, религиозно-философским и метафизическим тенденциям вряд ли можно назвать случайным. В начале XX века они знаменовали прорыв к новому пониманию реальности. С интенсивными размышлениями над возможностями расширения опыта реальности и способами его интерпретации и связано возникновение беспредметного искусства¹⁷. Здесь достаточно припомнить интерес к теософии Кандидского, Малевича, Матюшина. Или – Мондриана, ревностно преданного в начале своего пути антропософии. Стоит ли напоминать: без опыта и проблематики экзистенциализма послевоенное абстрактное искусство просто не мыслимо.

Искусство Шварцмана

Русский авангард?

Еще в студенческие годы Шварцман, по собственным словам, „увлекся французским искусством XIX – XX веков, изучал Сезанна, Матисса, Дерена, Пикассо, фовистов“. Благодаря уникальной коллекции Георгия Дионисовича Костак рано увидел в подлинниках русский авангард. О классиках западного авангарда хорошо знал по книгам.

Что означали все эти узнавания, изучения и увлечения? Внешние линии совпадений очевидны: с авангардом Шварцмана объединяет многое. Прежде всего, императив нового: нового сознания, нового человека и соответствующего этой новизне – нового художественного языка, которому принадлежит будущее („язык третьего тысячелетия“). Именно силой этого императива художник и обрекал себя на трагическое положение между старым и новым. Отсюда его роли пророка („сфера пророчеств, которые будут прочитаны космическим сознанием будущего“) и обличителя. Обличителя всего „ветхого“, изжившего себя, тормозящего движение нового мнимой новизной, засильем моды, делячеством. Отсюда и мессианский пафос: художник не просто пишет картину, но спасет искусство, а вместе с ним – человека, его мир, космос. Отсюда,

вечно – творим вечное воскресение”. Разумеется – *concedente Deo*, соизволением Божиим.

Возможно, иератический универсум Михаила Шварцмана напомнит кому-то герметическую традицию алхимии: ее мистериальный язык, ее вещи пророчества, посвящения, священнодейственные ритуалы, сугубо индивидуальное и в то же время соборно-литургическое истолкование своего дела, ее связь с праисторией, ее веру в творчество нового, ее учение о преобразованиях, трансформа-

III. ИЕРАГРАФИЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ

Михаил Шварцман избегал называть себя „художником”, а свои работы – „картинами” или „живописью”. Такое дистанцирование было программно закреплено собственным лексиконом, подчинившем все „художественное” иератическому, то есть священно-значимому или сокровенно-означенному.

Одно из ключевых слов здесь – *иераграфия* (авторский термин). Лексически ему предшествовало сходное: „изография”, от которого Шварцман отказался из-за возможного отождествления своего дела с иконописью²². Но смысл и функция обоих терминов оставались тождественными: назначение их было – утвердить „огромное различие между артистической деятельностью художника и духовидельством по судьбе”. Одно – художник, другое – изограф, иерограф, иерат (мастер, делом творчества которого стала иераграфия, ее школа, ее концепции): „Изографией может заниматься только призванный, т<ак> к<ак> волевое желание быть в ряду здесь невозможно, как невозможны стигматы по выбору. Изография – это судьба”.

О той же призванности Шварцман говорит и по отношению к собственному термину *иераграфия*: „Призвание к духовной работе, основу которой составляет свидетельство о Духе Святом”. Из того же призвания и свидетельства – *иератика*: „результат иераграфии, материалы иераграфий, концепция иераграфий”.

Призвание, на котором настаивает Шварцман, судьбоносно и для иконописца-изографа, и для художника-иерата. Однако судьба иерата особая. Для Шварцмана она означала преодоление двух главных соблазнов современности: стилизаторского следования готовым канонам и авангардистских прельщений романтической фигурой гения, который видит и познает не то, что создала природа, а то, что она не создала и к чему следует стремиться. Иераграфия предлагала иное: мистериально-литургическое свидетельство о новых, продолжающихся откровениях в парадоксальных самообнаружениях иератических иерархий. Для Михаила Шварцмана, принявшего в 1970 году крещение в русской православной церкви, это означало восстановление утраченных „адамовых привилегий”. Прежде всего – радость утверждать мир как дар и благодать в творческом опыте „иератического духоизъявления”. И главное: различать во всем, будь то творчество, произведение или работа с учениками, бесконечную взаимосвязь иерархических соподчинений.

Иерархия – онтологическое обоснование иераграфии. Иерархично для Шварцмана все. Но прежде – дело художника-иерата, восходящего через преодоление предметно-антропоморфного начала к самосвидетельствам иератического знака. Тематически

циях, метаморфозах, ее мистику жертвы, восстановления целостности, пресуществления, воскресения и вечной жизни, ее аскезу, основанную на таинственных процессах очищения и облагораживания...

Что ж, поиск подобных аналогий не безоснователен. Не забудем: алхимия именовалась не ремеслом, но Искусством. Теперь можно было бы сказать: иератическим искусством. Искусством, в котором современный и старый мастер предстают, говоря словами Шварцмана, „на одной линии”.

это иерархическое восхождение представлено „ликами”, „иературами” и сопутствующей им графикой.

Лики

„Лики” – большой цикл работ Шварцмана, относящихся по преимуществу к 1960-м годам. Это базисный этап иератического искусства, открывший первую иератическую иерархию: Лик как Знак Духа.

Формально шварцмановские „лики” антропоморфны. Однако они вовсе не портреты, не головы, не иконы. Человеческое присутствует в них предельным остранием. Так, как мы видим человека во гробе: не его самого в полноте жизненных возможностей, но – в предельной оторванности от всего преходящего, мимолетного, чувственного. Смерть открывает нам иконическую, знаковую концентрацию личности, ее *лик*: оплотненный и застывший след жизни – таинственное знамение живым. Не знамение прошлого, но знамение нового. Ведь *лик* есть рождение в новую жизнь, ее начало.

Этот „иконный след себя во гробе” – „икона прожитой жизни, ее иконоическая знаковая концентрация”, „духовное рождение в смерть, которое и создает лик себя, икону себя” – главная тема ранних шварцмановских *иератур*. В них он стремился добиться высокой духовной концентрации, способной вывести из области портрета к „мета-портрету”, из области феноменального – к „прото-феноменальному”: к „знаку причины лица”.

Некоторые из этих „ликов” получали имя *вестников* („Вестник”, 1963; „Благой вестник”, 1964; „Вестник в высокой шапке”, 1965; „Вестник синий”, 1968; „Вестник утра”, 1972). Слово многозначительное: вестник не только герольд, посланник, посол, но и ангел (·ǺǺǺǺ). Вот почему шварцмановские „Лики” – вовсе не архаические „голова”, не ритуальные „маски”, даже не „иконы” в традиционном смысле слова. Они – знамения сил, еще не имеющих имени: таинственные иерафании иной жизни, вхождение в которую всегда есть духовное рождение нового через неизбежную смерть прежнего, предшествующего. Отсюда их эсхатологическая андрогинность. Отсюда же – и особое, столь же фронтальное, сколь вывернутое внутрь пространство, магнетически втягивающее в себя зрителя. Отсюда, из парадокса взаимной интерпретации символов и метафор жизни посредством символов и метафор смерти, – исключительное внимание к метаморфозам. Ведь если знак заранее не придумывается (в иератике это невозмож-

но), но рождается как результат трансформаций, модификаций, превращений, то и смерть есть рождение в смертный образ, свидетельствующий о прохождении через роковой предел ради воскресения в образе иератическом.

Иературы

„Иературы” – следующий за „ликами” цикл работ Шварцмана, над которыми он работал, пока рука могла держать кисть. И хотя в них нет ничего антропоморфного, Шварцман избегал противопоставлять их „ликам”. И это понятно: речь идет, в сущности, об одном и том же. Ведь *лик* – структура иератическая, а *иературы* – тот же Знак Духа. Поэтому и визуально они имеют немало сходного: „фасадность”, контурную или контрастную организацию общих масс, последовательно отделенных от фона, каллиграфию точных линий, ритмические повторения в пропорциях отдельных частей и близких к симметрии цветовых или структурно сходных мотивов. Все это – при определенной мере удаленности глаза или умения зрителя смотреть на картины обобщающим взглядом – невольно превращает отделенные от фона цветотональные массы в своего рода „фигуры”, отсылающие к осевой системе кристаллов.

Иературы – беспредметные живописные структуры, основанные на иерархическом „соотношении мер сложности и порядка”. Сам Шварцман характеризовал их отрицательно – „не архитектура”. Но при этом настаивал на архитектоничности: „Термин „Иература” в иератической концепции означает архитектонический, иерархический Знак Духа”; „Иературы противоречивы, тектоничны, архитектурны, архитектоничны”. Более того, художник был убежден, что „именно в Иератике найден ныне новый образный строй современной архитектуры, а еще откровенней: *архитектурный стиль*, означающий конец бездушия техницизма и вставший наравне с Большими стилями Большой архитектуры. Принципы рождения форм этого нового архитектурного стиля означены профетически актами иератур”.

Действительно, все иературы имеют архитектонические характеристики. Они выстроены, конструктивны, точно выверены в соотношениях своих элементов, в многообразных способах их членения, соподчинений, соединений, взаимосвязей. И открываются глазу, словно следуя его „обходу”: то снаружи, то изнутри, то в неожиданном ракурсе... В определенном смысле можно говорить также о зодчестве живописных планов, о линейных каркасах, о фактурной кладке поверхностей... Однако на этом аналогии с архитектурой исчерпываются. Архитектура живет точным чертежом, расчетом, контролируется числом, счетом, вычислением; число же при этом всегда равно себе, самоотжественно. В иературах не так: в них господствует чистая стихия живописно-пластической субстанции – что-то вроде материнской кристаллической жидкости, задающей праформу кристаллу; исходный план открыт профетическим актом; „чертеж” – полностью растворен в свободном, вулканически-спонтанном, тектоническом процессе знакорожения.

Нет, если искать иературам аналогии в архитектуре, то прежде всего, конечно, представленной византийской, а в еще большей мере древнерусской иконописью, где использование архитектурных мотивов решительно выходит за пределы рассудочных категорий, за пределы линейной логики и законов земного бытия. Архитектура здесь, по точному наблюдению теолога-иконоведа, „трактуется с известным живописным „юродством” в полном противоречии с рассудочными категориями. Эта архитектурная фантастика постоянно смущает разум, ставит его на место и подчеркивает над-логичность веры”²³. Той веры, для которой библейская



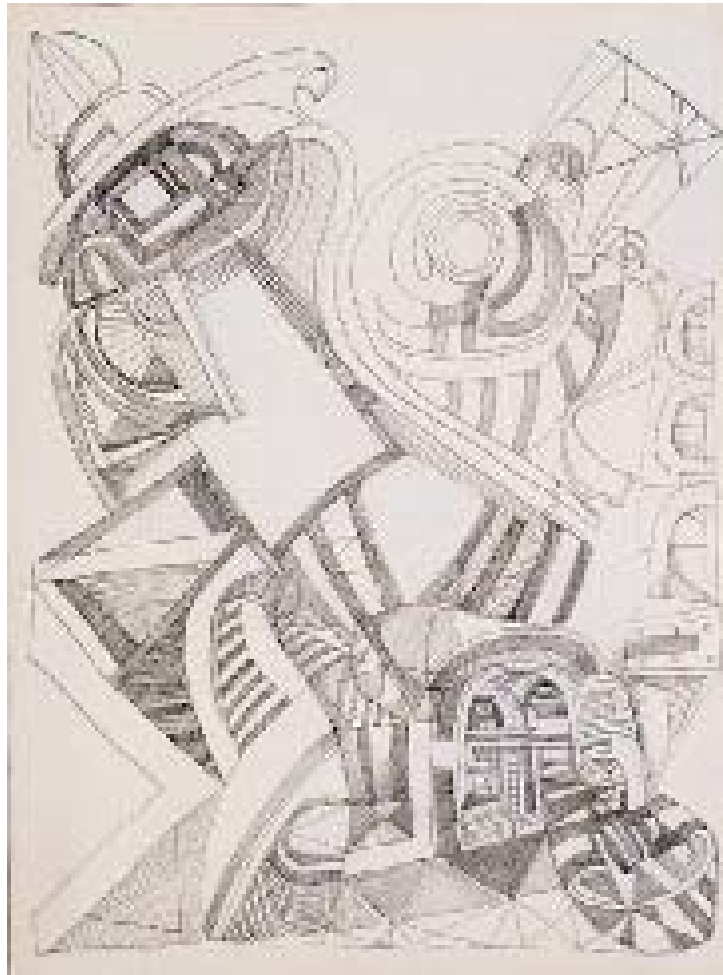
Вестник (Смирение). 1964–1972

Кат. 57

метафора из „Книги притч” – „Премудрость созда себе дом...” – вовсе не иносказание, но повседневный опыт преодоления бездомности.

Еще раз: иературы – не иконы. Шварцман решительно отказался от всякой перспективы – и от обратной, иконописной, и от прямой, ренессансной. От Ренессанса осталось лишь отношение к живописи: страстная требовательность к мастерству, к живописному качеству поверхности. Здесь Шварцман был бескомпромиссен и, подобно художникам Ренессанса, к иным своим работам возвращался много лет спустя, чтоб существенно их переписать. При этом, подобно великим мастерам прошлого, добивался многоцветия немногими красками, пользуясь не только кистью, но руками, пальцами²⁴. В остальном же, бесконечно сложные, контрапунктно организованные, втягивающие в себя и одновременно поступательно разворачивающиеся пространства „иератур” отсылают к совсем иной концепции живописных задач, обращенных сразу к линейной ясности и полифонии колористических трансформаций: ответ, преодолевающий, по мысли художника, „ложное ренессансное противоречие между линией и цветом”. Таким же музыкально-полифоническим становилось и время произведения: Шварцман был убежден, что благодаря спрессованности в едином иератическом разрешении зрение „впитывает все планы”, позволяя присутствовать восприятию на всех уровнях. Акт, невозможный без активизации воображения, памяти, чувства единства целого.

И наконец, еще одна особенность иератур – их стремление преодолеть власть земной гравитации. Иературы – своего рода парящие структуры, поскольку при рассматривании отдельных произведений художник допускал, а порой и поощрял их переворачивание.



ANNO. 1974
Кат. 500

Если не считать декоративно-орнаментальной традиции, подобное могла позволить себе лишь „плафонная“ форма живописи. Вне живописи – ритуалы символической инверсии, согласно которым каждая истинная аналогия может быть употребима в обратном порядке. Как палиндром.

Соотношение графики и живописи

Последовательность работы Шварцмана над иературами являлась неотъемлемой частью его „иератической педагогики“. Сначала, на первом этапе, велась собственная графическая разработка темы; затем – работа учеников по адаптации предложенной мастером графической темы на холсте, потом – работа самого художника над подготовленной заготовкой, или, как говорил сам Шварцман, „замесом“, и, наконец, завершающий этап работы – „узнавание“.

Каждый этап предполагал свои трансформации, метаморфозы, жертвы и откровения. Исходным же был графический опыт знака: работа и размышления о знаке, графические находки, развертывание идеи-темы: „первые прошения“, „первые пророчества“, „залогии знакорождения“. Листы с такого рода идеями Шварцман называл „Инвенции“ (лат. *inventio* буквально означает изобретение, открытие, выдумка; в музыке – небольшая инструментальная пьеса полифонического склада). Однако шварцмановские инвенции – вовсе

не эскизы, но „зарожденные знаки“, „обетования“. Ведь каждый зарожденный знак – знамение: молчаливое имя, высшая форма молчаливого общения. Над инвенциями Шварцман трудился дома, работал долго, часто по ночам, в сосредоточенном одиночестве.

Последующая жизнь инвенции предполагала ее адаптацию: „усыновление“ этой идеи-темы холстом. Исходным этапом здесь было усвоение, разработка темы учениками-подмастерьями. С одной стороны, через „замес“, красочную подготовку поверхности холста, с другой – через „наложение“, т. е. перенесение того или иного узла, фрагмента инвенции на холст. В педагогике от этой работы Шварцман ждал готовности ученика „кристаллизовать умение уловлять сущности, свыше подаваемые“.

Подготовка замеса учеником – пред-иератическая стадия накопления: создание пред-иератических структур остранения и, соответственно, ситуаций для актов остранения, побуждающих к „выходу в иерато“. Отсюда и начиналось прямое вторжение художника-демиурга в картину, его работа над предоставленной ему материей. Мастер не столько исправляет ошибки ученика, сколько демонстрирует альтернативные подходы. Это могло касаться всего: и общих контуров, и цвета, и колорита, и отдельных деталей. Первичная материя живописного остранения тем самым переходила под власть метаморфоз. Что-то должно было умереть, жертвенно предоставив место чему-то другому, что-то должно было трансформироваться, подчинившись воле новых рождений, что-то должно было выйти на передний план, чтобы затем, быть может, обратиться в мерцающий след былого, просвечивающий сквозь новые наложения... Такая работа, требовавшая предельной концентрации и спонтанности, могла продолжаться самое разное время: часы, дни, месяцы, годы. Как уже говорилось, к некоторым из своих работ Шварцман возвращался спустя много лет, чтобы с решительностью хирурга изменить их.

Последний, завершающий этап был самым ответственным. Строннему наблюдателю мнится, что едва ли не каждый художник-абстракционист может сказать о любом моменте своего творческого акта, что его работа закончена, что она завершена и достигла желаемого результата. Ведь результатом может стать любая стадия работы. Для Шварцмана не так. Завершением, венцом всего дела для него являлось узнавание. Если предыдущие процессы, по словам художника, были этапами мучительного „освобождения образа“ („этапы жертвенной метаморфии жестоки, неотвратимы, безапелляционны, как смена поколений“), то узнавание означает радостное, восторженное, праздничное обнаружение „знакового обетования“: „мгновение – озаренно узнал – моление о Преображении дало плод – знак Духа явлен“; „знак узан – процесс завершен“. Такое обнаружение выступало для Шварцмана самообнаружением знака: ведь телос (цель) знака – в самом знаке.

Примечательно: знак, в том значении, которое придавал ему Шварцман, тождественен не только христианско-гностическому знаменю, но и стоическому отождествлению его с аксиомой. Знак аксиоматичен, бесспорен, не требует доказательств. Хотя приходит он из непредвиденного. „Непредвиденного – следовательно высшего“, – убежден Шварцман.

Однако непредвиденным остается и зрительское восприятие.

Архетипические мотивы

Шварцман настойчиво избегал любых намеков на миметическую, иллюзионизирующую изобразительность, предметность либо антропоморфность своих „знако-образов“. Зрительское восприятие прочно удерживает собственную „типологию“ иератических

высказываний. И мысль, и память упрямо хранят сквозные архетипические мотивы: общий абрис, устойчивые доминантные конфигурации и структуры, захватывающие картинную плоскость и в той или иной мере повторяющиеся от произведения к произведению.

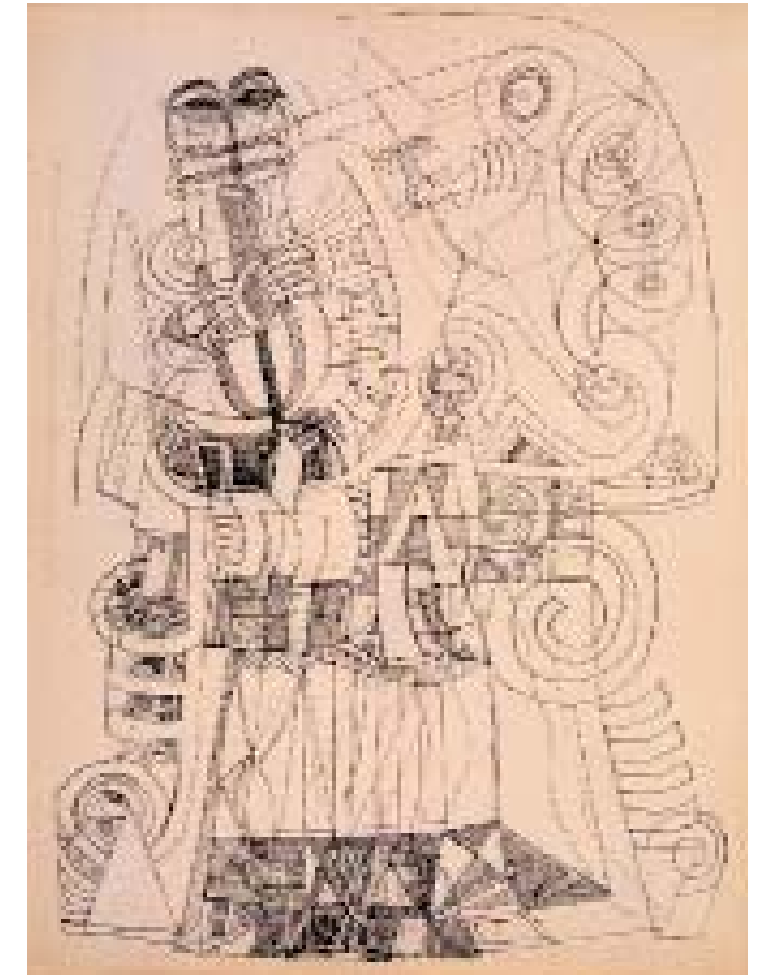
Предметное описание этих мотивов невозможно, поскольку речь идет не о предметах, но о знаках, образах. Однако классифицирующие параллели и систематизирующие аналогии все равно остаются в зоне зрительской встречи с иературами. Конечно, сами по себе шварцмановские иературы, знаки, образы не дешифруемы. Но как данные зрительского опыта они привлекательны для аналитика-феноменолога или последователя глубинной психологии. И в этом – еще один парадокс иератического универсума Михаила Шварцмана. Парадокс, как мы знаем, заданный самим художником.

В самом деле, если иератический опыт не может быть чем-то новым, передаваемым от одного к другому без риска личностной вовлеченности, то „знаковая противоречивость“, „смена знаковых метаморфоз“, „узнавание“ являются такой же судьбой зрителя, что и мастера. Зрительские созерцания и восхищения рожают собственные содержания, причем такие, в которых границы авторского системного контекста могут быть сдвинуты, а то и полностью размыты. Более того, неустойчивость заданных эстетических границ может быть предопределена не столько игрой свободных ассоциаций, сколько именно визуальной конструкцией: скажем, господством в ней вертикали, либо оси симметрии, либо движения вверх, либо контраста, либо еще чего-нибудь в том же роде. Ведь речь идет о своего рода визуальных универсалиях, неизбежных там, где есть поверхность, прямые углы, формат, диагонали, центр, верх-низ, правое-левое. И пока такие универсалии существуют, принцип любой конструкции, основанной, предположим, на симметрии, будет справедлив для целого ряда других систем: и для складня, и для створок окна, и для крыльев бабочки, и для строения кристалла. Пусть ничего подобного Шварцман не изображал; он мыслил абстрагированными знаками. Однако любая пластическая конструкция имеет свои ментальные эквиваленты, выражающие смыслы либо характеристики и свойства каких-то структур. Не случайно на основе свойств симметрии было предсказано строение еще неизвестных молекул.

Иературы неотделимы от натиска ментальных аналогий. Иначе зачем было давать им названия, пусть и произвольные? Знакообразная живопись Шварцмана никогда не предполагала этапа радикальной феноменологической редукции, трансцендентального еросе. Соответственно, никакого интереса к „белому на белом“, к аскетизму минимал-арта. Сам художник говорил, что иературы вбирают в себя природу: и человека, и деревья, и цветы, но в сублимированном знаке. Несомненно. Но таким же образом они аккумулируют и смыслы. Пусть произвольные. Ведь „знако-образ“, по Шварцману, это „логосущество, мысле-существо“.

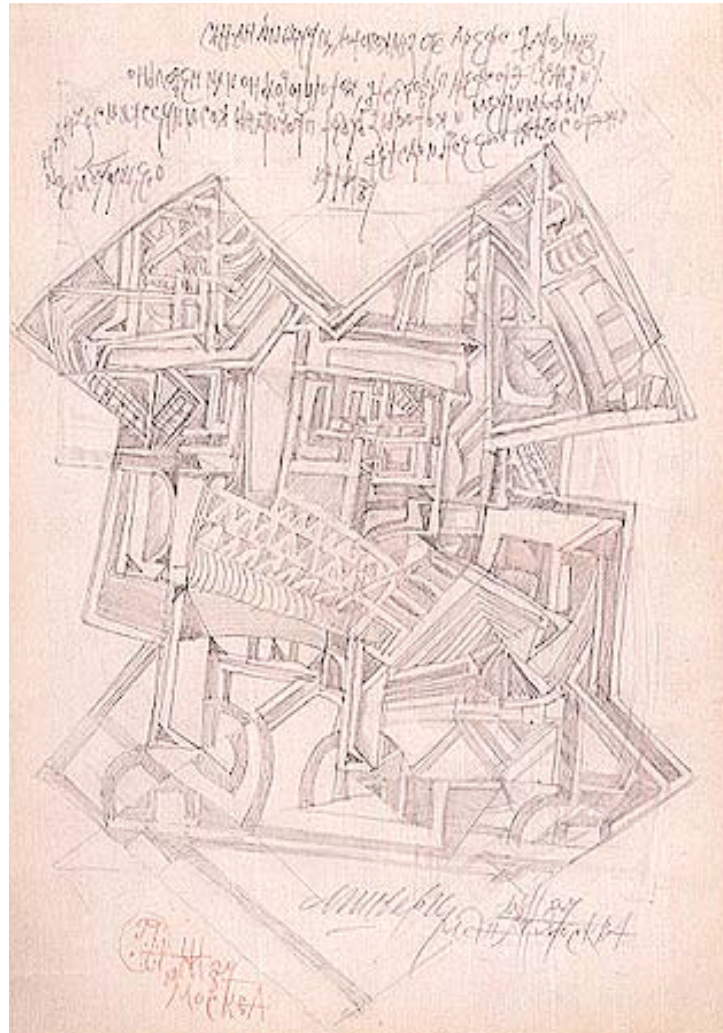
Самые емкие носители ментальных смыслов – общие структуры, заключенные в отделенную от фона конфигурацию, абрис, „силуэт“. Эта „внешняя форма“, нередко отграниченная от фона тонально-цветовым контрастом либо „бритвенной ясностью“ упругих контуров, представлена в иературах четырьмя основными типами, внутри которых возникают порой весьма неожиданные модификации, взаимодополнения, трансформационные переходы к иным построениям, иным структурам.

Первый тип конфигураций следует пластической доминанте антропоморфной фигуративности вестников. От них – уже при полном исчезновении всякого намека на фигуративность – остаются полукружия, сдвинутая под углом (с разной степенью отклонения) вертикальная ось всей композиции („Гороскоп“, 1972; „Тайный смысл“, 1972; „Свержение“, 1973), центральные места в которой теперь занимают мощные ромбы либо треугольники („Хранитель



Пред-иератическое накопление. № 4. 1982
Кат. 601

безмолвия“, 1973; „Иература развоплощения“, 1975); иногда силуэтные массы обретают парность („Былые воплощения“, 1970; „Возрастание“, 1970) или своего рода „удвоения“ („Галочий крик на рассвете“, 1975). Но самое большое напряжение вносят энергичные стрелообразные и X-образные прямые („Ковчег“, 1972–1973; „Иература первая“, 1972; „Серафим“, 1972; „Начало мудрости“, 1977). Именно они и заряжают всю структуру динамикой самооткрывающихся схождения и восхождения. Схождения „мираид знаков“, „знаковых связей“; восхождений – к пределам, к разновременным касаниям разных миров, слитых в едином миге. Путь откровений и совершенства. (В иконописной традиции подобная динамика гениально представлена иконой „Преображение“ Феофана Грека.) Разумеется, Шварцман не иллюстрировал евангельское повествование. Но след „прежних воплощений“ все-таки различим. За пределами иератур, если не противиться мифологии, восхождение семантически объединяет гору и дворец: гора – место божественных эпифаний (святая гора Сион или гора Фавор, либо символические „Вершины Света“ мистиков) – соединяется с Дворцом верховного Бога и мессианским откровением Царя Славы на Троне (Сион описывается псалмопевцем как „град Господа сил“ или „великий град Бога нашего“ (Пс. 48); в иудаистической традиции Мессия является на вершине горы). Мистики вспоминают при этом устойчивые образы духовного мира человека, ставшего храмом Света: пир Софии Премудрости Божией, „град тела“, „телесную храмину“ (православная традиция) либо „тело – дом души“ (каббала). И конечно же, врата: „врата души“, „узкие врата“,



Цикл „Прозрения“. № 7. Сознание. 1987
Кат. 697

„царские врата“ – триумфально распахнутые, словно шварцмановские врата-воротники, либо – влекущие разверстыми проемами, зияниями, арками...

Второй тип конфигураций напоминает древо: строгая ось по центру формирует соотношение масс наподобие ствола и кроны с подчеркнутыми горизонтальными делениями („Примула“, 1974; „Лотос“, 1977; „Формула дельфина“, 1978; „Створы дня“, 1980). Устойчивость такой структуры понятна: дерево – носитель органических трансформаций, метаморфоз. С другой стороны – древо отсылает к концепту материи. Не забудем, древнегреческое $\tau\acute{\iota}\tau\eta$ первым значением имеет „лес“, затем „срубленное дерево, древесина“ и, наконец, „материал“. Также и латинское *mater*: первоначальное значение – „сердцевина дерева“, затем – „дерево как строительный материал“, позже – „материал вообще“ и в конце – „основа, первопричина, материя в философском смысле“. В истории символизма и мифологии древо есть образ мира в его осевом измерении. Таковы Мировое Древо, Древо жизни (еврейская традиция сравнивает с ним Тору), Древо познания добра и зла, Древо философское, каббалистическое Древо Сфирот, наконец, Древо Крестное и сам Крест (по слову Иоанна Дамаскина, „Древо жизни, насажденное Богом в раю, прообразно есть честной Крест“). В христианской традиции древо выступает также эсхатологическим символом: образом небесного райского сада, где, согласно Св. Макарию Великому, „все деревья и листья изменились и обратились в иное естество, и все прежнее соделалось световидным“²⁵.

С точки зрения глубинной психологии, древо представляет образ самости, „Я“, противопоставленного неустроенному хаосу бесформенного множества и символизирующего психическую целостность человека, а в области психических процессов – выполняющего функцию упорядочивающего средоточия²⁶.

Третий тип конфигураций условно можно назвать мандалой. Обычно этим санскритским словом обозначается магическая диаграмма, используемая в практике медитативных созерцаний. Мандала представляет собой как бы видимый сверху геометрический план, содержащий религиозно-философскую концепцию Вселенной: ее сакральный образ, иерархическую лестницу духовных сил, священную полноту. Шварцман, разумеется, никаких „диаграмм“, „мандал“ и прочих пособий для уроков восточной медитации не изображал. Однако это слово, взятое в воображаемые кавычки, наикратчайшим образом поясняет характер живописных структур, организованных охватом эпических прямоугольных контуров и цветовых масс. (Таковы, прежде всего, „Источник“, 1971; „Венчание лета“, 1976–1986; „Память путей“, 1983; „Обретенное пространство“, 1983–1985; „Иргартен“, 1979–1987; „Обитания синь“, 1982–1987.) Соотношение тяготеющих к замкнутости прямых углов и контрастирующих с ними свободных прорывов, зияний, ритмических сдвигов превращает каждую из работ в захватывающий парадокс единства динамики и предельного статического равновесия, распластанности и глубины. В поступательном шаге этой то расширяющейся, то убывающей вселенной иератических знаков снова сходятся – хотя и в иной взаимосвязанности – прежние лейтмотивы: прорывы, свечения, наслаения, лабиринтные переходы... Отсюда, из ритуала прежде скрытого, но теперь явленного и манифестирующего в знаке мира, – искус возможных ментальных параллелей: небесные врата, обители, дом (Дом Божий, Дом Израилев, Дом Исаковлев, Премудрость созда себе дом...), Небесный град святых Иерусалим (эсхатологический образ нового мира) и – классический символизм самости: образы середины и четырехчастной целостности.

Четвертый тип конфигураций варьирует мотивы прорыва. Содержащие их работы появились еще в начале семидесятых („Иература прорыва“, 1973–1975), однако развитие этой темы приходится на восьмидесятые („Левиафан“, 1978–1987, „Крылатое сердце“, 1977–1989, „Троичное пространство“, 1981–1986, „Рубикон“, 1987–1989). Для этих работ характерно вторжение широких светлых (кажется, святящихся) вертикалей, активная асимметрия, следы жертвенных отказов и бурных метаморфоз, высвеченных узнаванием. Над всем господствует ритуал перехода: ничем не ограждаемый путь внутрь и наружу – переход из одного плана бытия к другому, вторжение, прорыв другого онтологического уровня: триумфалистский знак самодостовой самоотдачи еще сокрытой реальности. И в горизонте этой открытости – „кардиографическая знаковая воля“: свобода ошеломляющей спонтанности, где личностное уже не требует себе центрального места, централизованных образов („Лоция“, 1990). Торжество непредвиденной разомкнутости, открытости, усиленных полифонией „знаковых связей“. И как венец всего – царственная отмена земных законов верха и низа, правого и левого: визуальная параллель к одному из неканонических речений Христа (в „Деяниях Петра“): „Если не сделаете правое подобным левому, а левое подобным правому, и верхнее подобным нижнему, и заднее подобным переднему, то не познаете Царства...“²⁷

Разумеется, предложенной типологией многообразные ряды иератур не исчерпываются. Знакообразный мир Михаила Шварцмана выпадает из любой схемы. Он живет собственной жизнью по собственным законам. И после первых, неизбежно упрощенных классифицирующих обобщений внимательный зритель, несомненно,

но, обнаружит более сложные взаимосвязи, большую многозначность. Внутри больших форм он отметит чеканные рельефы, регистры скрещений, преград, напластований; в средокрестиях – грани, сочленения, ступени, рубежи других пространств, других энергетических полей, других смыслов. Да и речь самих очертаний он, скорее всего, услышит иначе. Так и должно быть: иература не только многоуровневое, но и многоречивое послание.

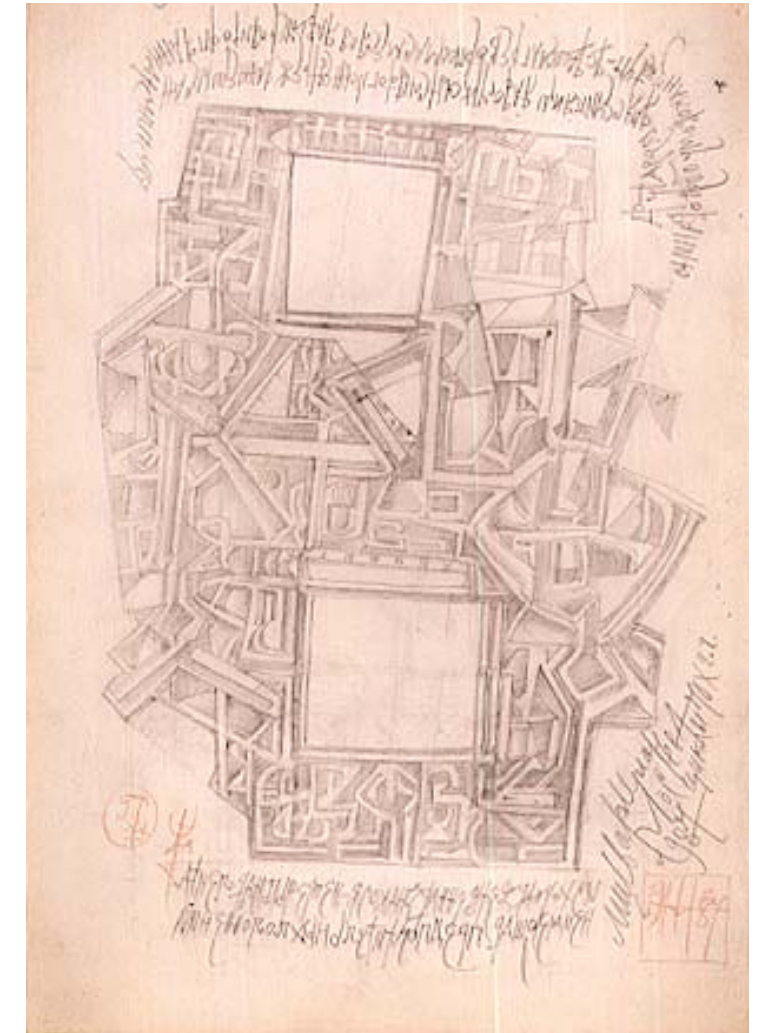
Мистика Меркабы: Алеф и Хехалот

Одна из иератур, над которой Шварцман работал с 1978 по 1986 год, получила название „Алеф“. Импульсом для ее именованья послужил известный рассказ Хорхе Луиса Борхеса под тем же заглавием. Алеф борхесовского повествования – одна из таинственных точек пространства, в которой собраны все прочие точки. Алеф неопишимо в силу непостижимости беспредельного. Литературный герой передает лишь свои впечатления: „В грандиозный миг я увидел миллионы явлений, – радующих глаз и ужасающих, – ни одно из них не удивило меня так, как тот факт, что все они происходили в одном месте, не накладываясь одно на другое и не будучи прозрачными“²⁸.

Напомню: *алеф* – название первой буквы в алфавите священного языка евреев. В каббале эта буква обозначает Эн-соф – безграничную чистую божественность. Или иначе: Начало, которое знаменует начало начал. Борхес, который хорошо знал мистическую литературу каббалы, искусно перекинул мост и к ее содержаниям. Шварцман каббалой специально не занимался. Но он хорошо знал Библию, эзотерический гносис. И его восхождение к праистокам с „ариадниной нитью“ в руке было также, возможно, и восхождением к мистике иудаизма, мистике Меркабы.

Мистика Меркабы – это мистика Предсущего Престола Божия, воплощающего в себе все формы творения, мистика познания божественных тайн сокровенного мира Небесных чертогов Дома Высшей Жизни. Истоки ее – в величественной теофании, с описания которой начинается библейская книга пророка Иезекииля. Однако в истолкованиях более поздних мудрецов каббалы внимание концентрировалось уже не столько на созерцании Бога, сколько на познании тайн мира Божественного Престола²⁹. Тронный мир Меркабы – мир славы Божией – бесконечная в своих иерархиях сфера Божественного света, мир, исполненный такого неисчерпаемого богатства значений, которого не в силах охватить никакая конечная человеческая речь.

Образным знаком иерархического многообразия мира Меркабы выступали хехалот: небесные „дворцы“ или „чертоги“ – сферы света Меркабы, знаменующие собой определенные вехи в духовном странствии мистика к Престолу Славы. Устройство небесных обителей совсем иное, нежели земных дворцов. Одно из описаний парадоксального пространства небесного чертога, таинственной его геометрии, заключенной в слове и сжимающейся до точки Вселенной, можно найти в книге „Зогар“ („Сияния“): „Начертания начертал тот самый Святой Сокрытый во внутренностях некоей Сбереженности. Сводя в точку, вонзая, Он начертал начертания и спрятал в ней. Как тот, кто закрывает все одним ключом, ключ этот запирает в одном чертоге. И хотя все заперто в этом чертоге, сущность всего в том самом ключе. Этот ключ закрывает и открывает. В том чертоге имеются великие сокровенные тайны, одни над другими, и ворота, искусно сокрытые, и их пятьдесят. Начертания на четырех сторонах их, и всего их сорок девять. Одни же ворота не имеют сторон; неизвестно – сверху они или снизу. И поэтому – это сокрытые ворота...“³⁰.



Непрерывная лента. 1987
Кат. 707

Знаю, ни этого текста, ни подобных ему Шварцман не читал. Однако поразительным образом он воспроизвел всю конфигурацию, весь ход древней мистической мысли каббалы: „Как вождь-ленны жилища Твои, Господи Сил!... Мои иературы – иератические ситуации иррациональных миров, выражают ноуменальную сущность архитектуры, возникают как лики духовных иерархий, спонтанно, непредвиденно и представляют собой духовное убежище, светоносный Дом Высшей Жизни – тектонический знак. Эти знаки – молчаливый псалом, как и все иераструктуры, иерархичны, где низшая иерархия сродни инвенциям, высшая – в полноте изъясленной метаморфозы неизъяснима...“

Дело здесь, конечно, не в текстуальных параллелях (их нет), но в воспроизводстве моделей пространственных структур: их парадоксальной кристаллической „лабиринтности“, их „многомирности и многомерности“, их подчеркнутой иерархической взаимозависимости и взаимозависимости. Не случайно доктринальный отказ от антропоморфизма вел Шварцмана к обнаружению прафеноменальных „Ликов“ в иературах, где вся архитектурная система неизменно повторяет кристаллическое „древо сфирот“³¹ – динамическое единство иерархий божественных сил (Мудрости, Величия, Милости, Праведности, Царства и т. д.) посредством эманации, раскрывающих на разных уровнях бытия продолжающееся таинство миротворения. В каждой сфере, по учению каббалы, заключены отражения всех других; поверхность одной обращена к

другим; потоки же света не только нисходят от верхней сферы к нижней, но и отражаются от нижней на верхнюю. Продолжающееся же миротворение, подобно контрапункту органной фуги, развивается через иерархически организованное множество миров: мир творения, мир эманации, мир становления, мир формообразования, мир равновесия, мир разделения, мир хаоса... При этом визионеры каббалы четко различают „внутренние лики Бога“, „лики“ как новые и устойчивые структуры в новых формах творения и „образы“ – особую область бестелесного полубожественного существования, содержащую судьбы всех существ и открывающуюся не только ангелам, но также пророкам.

Конечно, пророчества Шварцмана о новом языке живописи, явленном его светонасыщенными и светозвучными иературами, не замыкаются горизонтом каббалистической мистики. „Иература – лик Духовной иерархии – знак врат, прохода в нумен, знамение

нумена и знак его прохода“. Иератический опыт межконфессионален. „В доме Отца Моего обителей много“, – говорит Иисус в Евангелии от Иоанна (14, 2). Иератоника – „процесс рождения иератического знака, литургисание в Алеф-сфере“ – Михаила Шварцмана объединяет мистику Меркабы с мистикой христианства: мистикой света и благодати, ведущей в Дом Высшей Жизни. И здесь, по слову Макария Великого, чудо благодати делает человека жителем совсем иного, нового мира, в котором сходятся все миры: „Отверзаются пред ним двери, и входит он внутрь многих обителей; и по мере того, как входит, снова отверзаются перед ним двери в соразмерном числе, например из ста обителей – в другие сто обителей, и обогащается он; и в какой мере обогащается, в такой же показываются ему новые чудеса. Ему, как сыну и наследнику, вверяется то, что не может быть изречено естеством человеческим или выговорено устами и языком“³².

IV. MUNDUS INVERSUS

Со времен античности – через европейское средневековье, через барокко и маньеризм вплоть до сегодняшнего дня – топоним *mundus inversus* (перевернутый мир) остается одним из важнейших сюжетов эстетических размышлений о новом. „Переворачивание“ понимается в двойном смысле: с одной стороны, новое переворачивает привычное (наши представления, ожидания, порядок ценностей, критериев, оценок), с другой – новое является новым всегда по отношению к чему-то уже существующему и тем самым включает в себя это существующее, но опять-таки в статусе инверсии, неизбежной перестановки, перевернутости.

Наиболее эффективными и радикальными инструментами построения перевернутого мира, альтернативного существующему, выступают *адинатон* и *парадокс*. Греческое слово *адинатон* (ἄδιτον – невозможный) в данном случае означает фигуру творческой деятельности, которая позволяет создавать миры, существующие по каким-то иным, неизвестным законам. В древних религиях творение невозможного принадлежало исключительно Богу. Однако Иисус переворачивает это устойчивое представление, связывая дело человека с делом Бога: „И сказали услышавшие: кто же может (ἄδιτον) спастись? Он же сказал: невозможное (ἄδιτον) людям возможно (ἄδιτον) Богу“ (Лк. 18, 26–27). Вместе с христианством онтология невозможного как возможность невозможного стала частью религиозного искусства, прежде всего иконописи. Затем – перешла к символизму с его мечтой о теургии, а позже – растворилась в утопизме авангарда. Иератика Шварцмана, как мы видели, решительно возвращает художника в исходное русло религиозной онтологии – „невозможное (ἄδιτον) людям возможно (ἄδιτον) Богу“: „Красота подвластна Духу Святому. Красота и результат, и русло Духоизъявления“.

В силу того, что невозможное есть нарушение сложившихся представлений, общих мнений, молвы, ожиданий, т. е. всего того, что греки именовали словом „докса“ (δόξα), оно с необходимостью выступает как *парадокс*. Парадокс (ἄλογον) – высказывание, противоречащее „доксе“. А поскольку такое противоречие озадачивает, античные писатели отождествляли парадокс с неожиданным, невероятным, чудесным, странным. В греческом переводе Ветхого Завета парадокс означает „чуждое“, „неожиданное“, „необычайное“. В Евангелии от Луки (5, 26), в конце

повествования об излечении больного, страдавшего параличом, читаем: „И изумление (ἄδιτον) охватило всех, и славили Бога и, быв исполнены страха, говорили: чудные дела (ἄδιτον) видели мы ныне“. Увиденные „парадоксы“ приводят свидетелей в „экстаз“, в „изумление“, побуждают их к прославлению Господа и наполняют страхом.

В позднее время парадокс стал не только эстетической категорией, но также художественной стратегией обнажения скрытой истины, конструкции невозможного, радикально нового. Новый, перевернутый мир создавался через резкую смену точек зрения, через разоблачение „доксы“ как заблуждения, через поэтику остранения, фантастики, вымысла, деформации, через агрессивное отрицание предшествующего. Именно таким образом реализовывались как утопические, так и критические импульсы авангарда.

Шварцман последовательно настаивал на парадоксальности своего искусства. Однако, переворачивая власть господствовавшей в московской культуре 1960–1990-х годов „доксы“, с одной стороны, общеобязательных ценностей официоза, а с другой – моды на новейшие тенденции западного искусства, – он и здесь в первую голову следовал религиозной онтологии. Разумеется, в единстве с эстетической проблематикой и переосмыслением критической функции искусства. Именно к этому и подводит общий анализ его живописи в контексте иератического дискурса.

Во всяком случае, все темы и сюжеты иератического универсума Шварцмана, о которых шла речь, следует мыслить в соотношении с его системой не догматически, а парадоксально.

Шварцман был убежден: поскольку подлинно новым является свидетельство о Духе, то и „явление живописи имеет свои собственные пути и сущности, свои задачи, свою парадоксальную метаморфию“. Этот путь – путь мистерии, новых инспираций образотворения, сакральной связи знания и мастерства, которые означают не модернистскую обязанность придумывания, „чего-нибудь обязательно никогда не бывшего, чего-нибудь не поставленного с ног на голову, неизощренного“, но требовательное доверие к процессам „органической трансформации“. А здесь все парадоксально. Прежде всего – для диктатуры разума. („О! Красота разуму не подвластна и даже, о! парадокс! не соотнобразуется с разумом, ибо разум не спасает“.)

Парадоксален, а вовсе не догматичен и мир его иерархий.

Они далеко не статичны. Хотя каждая из них имеет свое идеальное место, они, подобно сфирот еврейских теософов, живут своей собственной жизнью: образуют комбинации, освещают друг друга, восходят и нисходят, так что в определенном аспекте низшая может принять вид высшей.

Парадоксом, конечно же, остается и легенда Шварцмана, императив и вызов нуждающегося в прочтении творческого наследия. И здесь, как обнаруживается, парадокс стоит на страже любой попытки однозначного истолкования. Все усилия развести „да“ и „нет“ неминуемо упираются в нейтрализующее „но“, которому и подчинены все регистры иератического. Да, иературы – не архитектура, но при этом – „концентрированная идея иератической архитектуры, ее образ“; да, здесь доминирует принцип симметрии, но он же и опровергается асимметрией; да, живописное следует за линейностью, но точно так же справедливо и противоположное; да, иератическое искусство подчинено системе, но что это за система, если она, в свою очередь, подчинена спонтанности? И так во всем.

Илья Кабаков попытался свести парадокс шварцмановских иератур к однозначности – „ловушке“: „Везде зрению, сознанию были поставлены ловушки, вся „картина“ (или „неизвестно что“) была одна сплошная ловушка. Глядя на изображенный „предмет“, зритель с трепетом обнаруживал, что уже „пространство“, выпуклость в следующую секунду рассмотрения оказывалась провалом, лестница уходила в „никуда“, арка открывала арку, из ниши высовывалась ниша, вход открывался в новый вход, выпуклость становилась щелью (нос в ликах всегда был „щелью“), в любой щели была новая щель, контуры увеличивались в числе, двоились, троились, четверились, но что обводил этот контур – пространство или предмет – определить было невозможно. Художник тщательно следил, чтобы никакой твердой уверенности у зрителя не могло возникнуть. Все было зыбко, менялось местами, притворившись одним, в ту же секунду оборачивалось противоположным. Все имело зыбкий, сгущенный, неопределенный цвет. Цвет не лежал на поверхности, а выказывался как бы из глубины, скрывая себя как бы в глубине картины, под ее поверхностью, как под толщею пыли драгоценный камень...“³³

Конечно, ловушкой оказалась не иература, но однозначность, силою парадокса поставившая интерпретатора в положение карикатуриста. Сам Шварцман описывал пространство иератур через труд узнавания. Ведь именно так, в постоянстве терпеливого доверия, узнаем мы любой самозаконный мир смыслов. И открываем его – если и впрямь верим в возможность невозможного – так же, как проходим через „самораспластывающуюся“, „самоопровергающуюся“ пространство иератур, где „всякое побуждение глаза ощупать объект в целом или его деталь мгновенно опровергается сущностями построения целого. Все, все в иературе находится в гармоническом, даже конструктивном целом, но все противоречиво, все ускользает, все неопределимо, все метаморфирует...“

Шварцман не предполагает никаких ответов, предшествующих принятию парадокса. И это понятно, вне парадокса все остается однозначно-двусмысленным, однозначно-противоречивым. Об этих ловушках однозначности он и предупреждал: „Пространство прямоперспективно, пространство каллиграфично, сферично, обратноперспективно, оно в иературе контрастно. Иератическое как бы хочет себя опредметить. Это один из иератических парадоксов – (иллюзионирует предметом). Это парадоксальная сторона иератики, т. е. иератическая парадоксальность – ее сущностное свойство – воспринимается извне как противоречие...“

Конечно, всякий подлинный парадокс, не останавливается на одном лишь противоборстве с общепринятым, с „доксой“; он обещает нечто неожиданное, невероятное, чудесное, странное, способное изумлять и восхищать нас. Правда, лишь при нашей готов-



Алеф. 1978–1986

Кар. 150

ности внимать таинству метаморфоз. Ведь царство нового мира приходит вместе с готовностью принять его загадочную логику. Это хорошо знали древние. В апокрифическом Евангелии Фомы (27) Иисус говорит своим ученикам: „Когда вы сделаете двоих одним, и когда вы сделаете внутреннюю сторону как внешнюю, и верхнюю сторону как нижнюю, и когда вы сделаете мужчину и женщину одним, чтобы мужчина не был мужчиной и женщиной не была женщиной, когда вы сделаете глаза вместо глаза, и руку вместо руки, и ногу вместо ноги, образ вместо образа, – тогда вы войдете в царствие“.

Обетования царства никогда не были для Шварцмана пустой метафорой. Однажды они перевернули его мир. И вместе с ним – изменили масштабы: жизни, мысли, творчества. Вместо смены стилей, сезонов, кураторов, мод – третье тысячелетие. Вместо картин – иературы. Вместо живописи – иератоника, „литургисание в Алеф-сфере“. Вместо придумывания чего-нибудь „нового“ – за-

Барбара Тиманн — 407

Барбара Тиманн — 407

Барбара Тиманн — 407

Барбара Тиманн — 407

Барбара Тиманн — 407

Барбара Тиманн — 407

Барбара Тиманн — 407

Барбара Тиманн — 407

Барбара Тиманн — 407

Барбара Тиманн — 407

Барбара Тиманн — 407

Барбара Тиманн — 407

Барбара Тиманн — 407

Барбара Тиманн — 407

Барбара Тиманн — 407

Барбара Тиманн — 407

Барбара Тиманн — 407

Барбара Тиманн — 407

Барбара Тиманн — 407

Барбара Тиманн — 407

Барбара Тиманн — 407

Барбара Тиманн — 407

Барбара Тиманн — 407

Барбара Тиманн — 407

Барбара Тиманн — 407

Барбара Тиманн — 407

Барбара Тиманн — 407

Барбара Тиманн — 407

Барбара Тиманн — 407

Барбара Тиманн — 407

Барбара Тиманн — 407

Барбара Тиманн — 407

Барбара Тиманн — 407

Барбара Тиманн — 407

Барбара Тиманн — 407

Барбара Тиманн — 407

Барбара Тиманн — 407

Барбара Тиманн — 407

Барбара Тиманн — 407

Барбара Тиманн — 407

Барбара Тиманн — 407

Барбара Тиманн — 407

Барбара Тиманн — 407

Барбара Тиманн — 407

Барбара Тиманн — 407

Барбара Тиманн — 407

Барбара Тиманн — 407

Барбара Тиманн — 407

Барбара Тиманн — 407

Барбара Тиманн — 407

Барбара Тиманн — 407

МИХАИЛ ШВАРЦМАН. ЧЕРЕЗ ГРАНИЦЫ

Барбара Тиманн — 407

Барбара Тиманн — 407

До сих пор Михаил Шварцман остается одним из тех художников-нонконформистов бывшего Советского Союза, которые сравнительно мало известны, по крайней мере за пределами своего Отечества. Это, однако, ни в коей мере не связано с отсутствием интереса к его творчеству, скорее наоборот. В конце семидесятых годов французский журналист Поль Торез положил начало знакомству Запада, – представленного, правда, вначале только Парижем, – с Михаилом Шварцманом, а Жан-Клод Маркадэ первым из западноевропейских искусствоведов посетил художника в Москве. Шварцману было тогда слегка за сорок, то есть он принадлежал к „первому поколению“ художников-нонконформистов и был уже не совсем юным, а скорее, зрелым художником, достаточно хорошо известным в Москве и Ленинграде, его творчество к тому времени уже вполне сложилось.

Однако чем активнее возрастал интерес к художнику за пределами России, точнее бывшего Советского Союза, тем жестче становилась выставочная политика Шварцмана, его существование все более и более походило на жизнь отшельника. Правда, насколько его работ можно было видеть на достаточно важной для Запада (хотя и несколько запоздавшей) выставке „Я живу я вижу“ (1988). До этого, однако, в целом ряде выставок, несмотря на приглашения, художник не участвовал, как из-за препятствий, чинимых властями, так и по собственному нежеланию.

Петер Людвиг, с его безошибочным чутьем на еще не известные художественные течения и их важнейших представителей, был и здесь одним из первых западных экспертов, кто заинтересовался Шварцманом. Результат, правда, получился с обратным знаком: в 1980 году сам художник отказался от участия в одной из последних выставок, организованных Людвигом. С конца 70-х – начала 80-х годов Ирэне и Петер Людвиг собирали постсталинское русское искусство, и к 1995 году сложилась коллекция почти энциклопедического охвата. То, что Михаил Шварцман был одним из самых ранних открытий Людвига, равно как и то обстоятельство, что в собрании Людвига нет ни одного произведения этого художника, в каком-то смысле факты весьма показательные. О причинах остается только гадать, но можно предположить, что опосредованно эта лакуна в коллекции была связана с тем, что Шварцман никогда не был членом МОСХ’а. Именно то общественное воздействие, которого ожидали от выставок, связанных с именем Людвига, могло отпугивать художника.

В 1982 году Шварцману запретили ответный визит итальянскому поэту и писателю Антонио Гуэрре, в 1984 советские власти не позволили экспонировать его работы в Союзе художников Дюссельдорфа, в 1987 сам Шварцман отказывается аукциону Christie’s, а также Дэвиду Мак Келвину, пригласившему его выставиться в Лондоне („Неофициальное русское искусство из Советского Союза“, Институт Современного искусства, Лондон). Хотя, например, Мэтью Коллен-Боун („Современное русское искусство“, 1989), Борис Гройс („Современное искусство из Москвы“, 1991) или Томас Штраус („Между восточным и западным искусством“, 1994) упоминали Шварцмана в своих публикациях, тем не менее, художник не был представлен на важнейших для Запада выставках – в Италии („Актуальные альтернативы II“, Кастелло Спаныоло, Аквила, 1965), в Бохуме („Прогрессивные течения в Москве, 1957–1970“, 1974 и „Двадцать лет независимого искусства из Советского Сою-

САКРАЛЬНО-АБСТРАКТНЫЙ СИМВОЛИЗМ ТВОРЧЕСТВА М. М. ШВАРЦМАНА

„Всякая человеческая душа по своей природе бывала созерцательницей подлинного сущего, иначе она не вселилась бы в его живое существо. Но припоминать то, что там, на основе того, что здесь, нелегко любой душе“.
Платон, *Федр*, 249 е–250 а (перевод А. Н. Егунова)

гу”, ни к поколенческому, ни к социальному, – только через совокупность разных граней выражения его личности, через этот богатый космос, образуемый картинами, авторефлексивными высказываниями, письмами, стихотворениями и записками. Любое сосредоточение только на одной из граней, в том числе и на самой яркой и сильной, то есть на его изобразительном творчестве, никогда не раскроет сущности этого великого индивидуалиста. Всякие границы, задаваемые тем или иным жанром, оказываются слишком узкими.

Если уже говорить о границах, то их он определяет сам. И очень упрямо. Самая отчетливая граница проявляется в стремлении дистанцироваться *expressis verbis* от художников-современников: „Моя позиция по отношению к таким художникам была, скорее, на линии почтения, а не любви“. Хотя его и считают одним из метафизиков, таких, как Владимир Янкилевский или Эдуард Штейнберг, хотя и причисляют вместе с Краснопевцевым и Немухиным к „первому поколению“ художников-нонконформистов, хотя и упоминают в одном ряду с Владимиром Вайсбергом, но в конечном итоге он всегда остается где-то с краю, с краю от вышеупомянутых коллег. Будучи сам человеком пишущим (см. в настоящем издании раздел „Литературное наследие“), он общается, особенно в 60–70-е годы, гораздо активнее с писателями и поэтами, чем с художниками-нонконформистами, с искусством которых его крайне своеобразное творчество имеет мало общего.

Поскольку Шварцман был несомненно художником и войдет в историю искусства именно как таковой, то всякий, кто исследует феномен этой личности, сталкивается, прежде всего, с его изобразительным творчеством, которое можно формально позиционировать в пространстве между конструктивизмом и мистицизмом. Для него было важно не столько создать что-либо непременно новое, сколько синтезировать разные культурные достижения, что нашло свое выражение, среди прочего, в параллельном использовании религиозно окрашенных образов прошлого, мистических знаков, тотемов, фигур идолов и сакральной архитектуры. Он презирал все мимолетное и быстро преходящее, избегал модного, искал вечного и непреходящего – и обрел (или изобрел) богатый тезаурус универсальных знаков. Его творчество символично и ретроспективно, оно имплицитно обращено против любого визионерства, проецируемого в будущее, против утопий, характерных для советской интеллигенции постсталинского периода. Таков его способ дистанцирования. Дистанцирования, кстати говоря, и от авангардистов 20-х годов, даже от Малевича, с которым его часто – и в другом аспекте совершенно справедливо – сопоставляют. В сфере формального эта позиция выражается в таком художественном языке, который исходит из опыта переживания мифического и воплощается в патетических, серьезных и возвышенных образах. Одной из важнейших предпосылок сложения его индивидуальной знаковой системы стало непоколебимое убеждение в том, что видимое и невидимое, материальное и нематериальное имеют общие, иерархически организованные структуры. Эти всепроникающие, сакральные структуры, которые нашли свое воплощение на Западе в духовных принципах готики, а на Востоке в иконах, он называл „иературами“. Вполне сознательно Шварцман выбирает для обозначения самого себя и своих картин такие термины, которых нет ни в одном словаре (этимологическая близость к понятиям „иерофания“ или „иератическое письмо“, характерным для религиозных текстов, оказывается случайной).

Метафизик, эзотерик, мистик – вот три наиболее часто встречающиеся определения, которые история искусства и художественная критика нашли для этого мастера, чья духовность основа

на наивысших достижениях сакрального искусства. Задачу своей жизни Шварцман видел в том, чтобы восстановить разорванную связь русской духовной традиции, навести мосты через пропасть, образовавшуюся в пространстве духовности за время господства советской системы.

Отказы Шварцмана участвовать в тех или иных выставках представляют собой еще одну форму его потребности в дистанцировании, а кроме того, и логическое следствие дифференцированного мышления, определяемого иными ценностями, чем ценность актуальности, гоняться за которой он не был готов, так же, как не был готов платить за известность „предательством своих детей“ („Я предал своих детей“, – полагал художник, когда в 1977 году шесть его произведений стали собственностью Костаки).

Томас Штраус считает, что Шварцман энергично сопротивлялся любому коммерческому экспонированию своих произведений, однако в действительности художник сопротивлялся в значительной степени и некоммерческому, – по крайней мере, кажущемуся таковым, – музейному экспонированию (не будем здесь учитывать влияние выставки в музее на повышение стоимости произведений на художественном рынке). Последствия этого легко предствимы: с такой установкой художник не может обрести международную известность. *Не иметь возможности выставляться* – к этому художники-нонконформисты вынужденно привыкли, и тем более странным кажется, когда художник не хочет выставляться (в определенном месте, или в определенное время, или в определенном контексте). Однако при более внимательном взгляде становится понятно, что это вполне соответствует характерной для Шварцмана позиции неторопливости и пассивности: „Я не могу велеть самому себе выбрать зеленый, синий, белый холст или зеленую, синюю, белую доску. Какими они мне открываются, так и должно быть“.

Выставлять свои произведения – значит, действовать наступательно, предлагать что-то или, в заостренной формулировке, навязывать что-то другим. Такое поведение противоречит сущности этого интроверта, который мог зачастую годами работать над одной картиной. Здесь, несомненно, присутствует момент медитации: часто требовалось очень много времени, прежде чем „она“ (картина) открывалась ему.

Можно, конечно, только гадать, не боялся ли Шварцман быть непонятым и, имея в виду этот риск, предпочитал оставаться тайной для большей части художественного мира. Его позиция заставляет предположить, что он, сознательно или бессознательно, требовал от зрителя готовности к медитативному погружению и при этом догадывался, что зрителю все-таки не удастся вникнуть в композиции, которые показались бы знакомыми публике, всегда ожидающей от искусства только нового. Однако, если воспринимать его иературы как документ, как одно из многих других нонконформистских явлений, если предпринять попытку прочесть их как текст, сразу же возникает разочарование из-за отсутствия волнующе нового: вместо нового мы встречаемся с формами, ставшими вполне привычными после авангарда и классического западного модернизма. Михаил Шварцман и его творчество требуют медитативного погружения, причем такого, которое было бы аналогично процессу создания произведения. Художник с недоверием относился ко всякой публике, кроме избранной им самим, и полагал, что в мире, ориентированном исключительно на земное и современное, она обречена не иметь ни покоя, ни терпения, ни тем более готовности к духовному постижению, которые необходимы для того, чтобы дать произведению искусства шанс донести до нас свое откровение, стирающее все границы.

Михаил Матвеевич Шварцман – уникальное явление в русской школе живописи XX века и вообще в истории европейского искусства. Он в подлинном смысле слова изобретатель, а не приобретатель. Ничто его творчеству не предшествовало, хотя оно черпало соки свои и в религиозно-мистическом опыте человечества (прежде всего в Библии, но не только), и в художественных достижениях, порождаемых этим мировым опытом (особенно в православной иконописи, но Шварцман увлекался и треченто, и вообще всеми мистически-живописными выражениями), и в радикальной беспредметности Малевича, да и в не менее радикальном аналитизме Филонова. У некоторых исследователей были попытки сравнить творчество Шварцмана с тотемами или с Паулем Клее. Но все эти аналоги не позволяют постичь совершенно индивидуальный характер живописи и графики мастера иератур.

Одно это слово – „иература“ – вызывает ряд ассоциаций. Недаром сам художник его создал не ради красного словца (это исключено, когда знаешь отношение Шварцмана к искусству как к пророческой миссии, а не как к гедонистической инструментовке красок и линий – и в этом он всецело русский художник лучшей традиции), а если он изобрел словоновшество „иература“, то только потому, что нуждался в нем, чтобы приблизить созерцателей своих произведений к лучшему пониманию их. Потому также, что он любил поэзию (еще его питала также и музыка), дружил с поэтами и не пренебрегал прибегать к смысловым неологизмам наподобие хлебниковских.

„Иература“ – это выявление сверхчувственных структур мира в его целом, тела мира. Это не иконное развертывание сверхчувственного прообраза в образе, а священно-знаковое откровение потаенных граней лица человека и всего того, что составляет мир. Шварцман настаивал на этом и всячески противился сопоставлению своих иератических структур с православными образцами.

Как православный верующий, он знал, что иконы принадлежат кругу церкви. Их священность происходит от воплощения Христа, Богочеловека, истинного Бога и истинного человека. А иерат-Шварцман, который резко отказывался „антропоморфировать“ мир, должен был считать кощунством навязывать своим картинам ярлык икон.

Родившись в нерелигиозной еврейской семье, он мог, однако, уже во взрослом возрасте найти союзника в иудейской традиции (хотя бы в тайных знаках и числах каббалы) и у таких мыслителей, как Л. И. Шестов (настоящая фамилия Шварцман – его однофамилец, а может быть, и родственник) или С. Кьеркегор (Шестов был, между прочим, одним из „открывателей“ датского парадоксалиста в европейской мысли первой половины XX века).

Поставив ясную границу между иконой и иературой, мы можем, однако, узреть некоторые аспекты живописи Шварцмана, связанные с иконописной традицией.

Во-первых – концептуальный аспект. Как в философски-богословском учении об образе (у Дамаскина, Федора Студита или у константинопольского патриарха Никифора) – из невидимого возникает видимое. Но если принцип тождественный, осуществление неподобное: ведь в иконе все идет, как мы выше отметили, от воплощения Сына Божия, и ей приличествует „реализм“, хотя в высшей степени символический. Тогда как в иературе невидимое не передается „реалистически“, то есть в антропоморфических категориях. Символизм Шварцмана абстрактный, что может показаться оксюмороном. Но если вспомнить, что „знамения мистического опыта явлены народным сознанием прапамятью, прасознанием“ (Шварцман), то очевидна символическая сила этого анамнесиса, благодаря которому у художника-иерата „по мере его сил память обращена на то, в чем Бог проявляет свою божественность“, как говорит Платон в „Федре“ (249 с). И Платон продолжает словами, которые можно было бы целиком отнести к экстатическому эстетству иерата: „Человек, правильно применяющий подобные воспоминания, всегда посвящаемый в совершения таинства, – только он один становится подлинно совершенным. Так как он стоит вне человеческой суеты и обратился к божественному, толпа, конечно, станет увещевать его, как человека, у которого не все в порядке, – но его восторженная одержимость толпе незаметна“ (Федр, 249 с – 249 д).

Второй аспект некоторой связи творчества Шварцмана с иконописью – аспект технический. Для своих картин художник употребляет исключительно доски, левкас и темпера. Он считал масло резким и своим ученикам советовал, если они пользовались им, его „обезжиривать“. Известны размышления отца Павла Флоренского (в работе „Иконостас“) о масляном веществе как проводнике чувственного-материального, передающем цвета „земные, плотяные“, и о темпере, как выявлении онтологической стихии. Несмотря на то, что Флоренский не входил, кажется, в первый круг его чтения, идея о „консистенции краски“, различная в темпере и в масле, совсем подходит к живописной технике Шварцмана.

Но и здесь художник не оперировал как иконописец, так как, когда надо было, в особенности когда были большие размеры, он добавлял в краски песок, опилки, то есть был наследником экспериментов с фактурой в классическом русском авангарде. Кроме того, он предпочитает доску холсту (Флоренский развивает по этому поводу в „Иконостасе“ интересные доводы), по чисто живописно-техническим соображениям, так как в доске больше тугости, нет „колебания“, что лучше подходит к иератической поступи.

В третьих – иконологический аспект. Такие шедевры как „Вестник“ или „Структура отеческая“ не могли возникнуть без знаковой системы иконы. Миндалеобразные глаза, мистическое „косоглазие“, нос и губы сведены к черточке, стилизованность бороды, как в „Нерукотворных Спасах“ или у подлинника „Ветхого деньми“,

от всех этих элементов, от аскетического вида целого веет иконописью. Но если эти внешние ассоциации очевидны, сам художник мыслил эти образы как „метапортреты“, то есть как тайная, невидимая структура человеческого лица, как „причина лица“, а не как сам лик. Эта черта проявляется особенно ярко в картине „Михаил (Имя собственное)“. И здесь обнаруживается полное различие с Паулем Клеем, с которым его сравнивали. „Angelus Novus“ Клее – это и манифестация невидимого, и прорыв в будущее в антропоморфически-экзистенциальных категориях, где страх играет большую роль. Что касается тотема, то тотемическая маска закрывает, тогда как „метапортрет“ открывает, раскрывает.

До создания метапортретов Михаил Шварцман прошел через стадию фигуративности. Известно, что он рисовал с детства, но до 1950-х годов, то есть когда ему уже шел 25-й год, он не получил образования в изобразительных искусствах, только в музыке. Во время военной службы возникла замечательная серия фигуративных рисунков, таких, как его „Автопортрет“ или „Армейский альбом“ (1949) с точными портретами солдат и офицеров. Это своего рода „экзерсисы“, в которых самородок Шварцман показывает удивительное мастерство и верность в реалистической передаче сюжетов.

Демобилизовавшись в 1950 году, он окончил экстерном Строгановское училище, где и учился до 1956 года. После двух лет „скучной работы“ в Павильоне просвещения на ВДНХ (1957–1959) он – на „вольных хлебах“ в издательствах, оформляет книги, плакаты и рекламу. В этих произведениях он демонстрирует чувство конструктивности, отталкивается от русской традиции лубка и книжной графики XVIII века (его шедевр – оформление книги Эммы Мошковой „Подарки в парке“). Во многих работах – аромат орнаментальности еврейских иллюстраций к народным повествованиям (Агада или Шолом Алейхем): это явствует в рекламах для журнала „Советский экспорт“ (1970), также в обложке к „Подаркам в парке“. Здесь наблюдаются и зародыши – еще в фигуративном виде – будущей знаковой системы, особенно в плакате „Конный цирк“ (1967).

Знаковость восторжествует, когда в течение 19 лет (1966–1985) Шварцман станет главным художником Московского художественно-конструкторского бюро легкой промышленности. Созданные им „товарные знаки“ впечатляют своей архаичной и современной структурностью, благодаря которой возможны самые разные вариации. Именно этот музыкальный термин можно применить к живописным иературам, возникшим в этот период графической деятельности в художественно-конструкторском бюро.

Иературы построены как фуги Баха. Шварцман – живописец-музыкант. Иературы архитектурны, строгие, сложные, многоплановые. Искать смысл их в заглавиях бесполезно. Как это бывает очень часто, заглавия произведений искусства произвольные, приблизительные, в большинстве случаев мнемотехнические.

Расшифровать эти монументальные конструкции невозможно, так как каждая иература является структурой неисчислимых внутренних пробуждений, диктующих руке прориси, пространства, ячейки. В этом есть сродство с „внутренней необходимостью“ Кандинского или с „диктовкой мысли“ Бретона, хотя пиктурология, то есть трактовка самой поверхности при помощи живописных средств, Михаила Шварцмана находится у антиподов поэтики Кандинского, которая отличается „иероглифизацией“ предметного мира, как и поэтики раскрытия непознанных областей подсознания сюрреалистов. Еще одно внешнее средство – спонтанность живо-

писного жеста, ум – дух – душа в состоянии сна – не реализуется идентично. У Кандинского, как и у сюрреалистов, есть воля передать иероглифами – стилизованными знаками любой реальности или повествовательными элементами их видения. У Шварцмана же мы присутствуем при рождении новых земель, до сих пор несуществовавших, новых пространств, не входящих в какую-нибудь связь или отношение с какими бы то ни было представлениями.

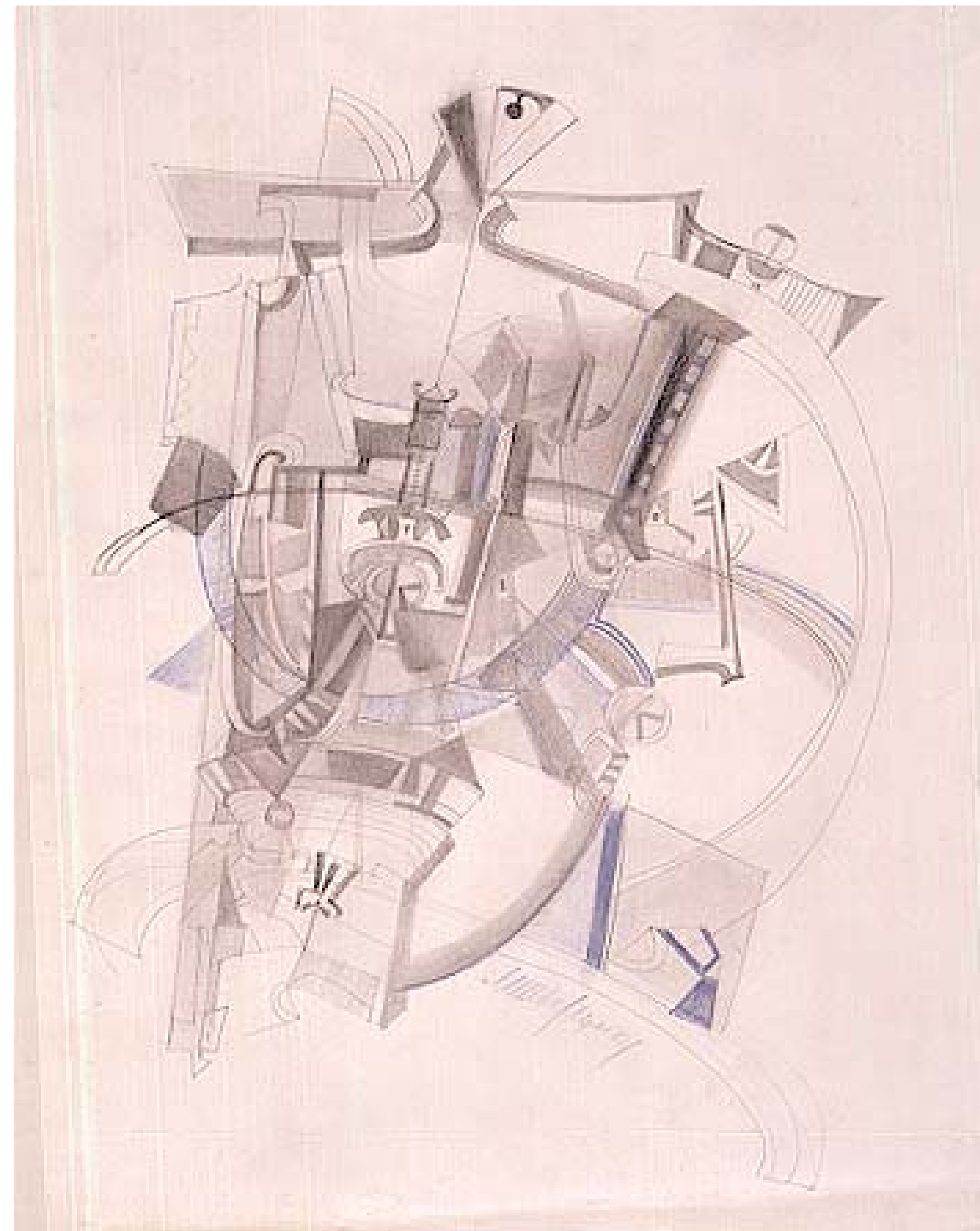
Искусство Михаила Шварцмана герметичное. Оно как будто география его живописной мысли и как всякий географический пейзаж не поддается „объяснению“, поскольку он сотворен из самодовлеющих ритмов, линий, цветов. Взгляд блуждает по этим таинственным дорогам, закоулкам, теряется в лабиринтах, не ища ничего другого, кроме медитативного проникновения в мир духовных сочетаний, гармоничных ассоциаций.

Михаил Шварцман пишет – медитирует – молится. Как в самом архаическом каллиграфическом жесте у дальневосточной традиции. Что, однако, опять-таки отличает духовно-живописный акт его от последней – например, в зен-буддизме – это осложнение построения картин (писатели-конструктивисты сказали бы „грузификация“), и в этом он в некотором смысле концептуальный наследник Филонова. Я вижу в этом осложнении влияние иудео-христианских мировоззрений (будь то талмудических, будь то кабалистических, будь то религиозно-философских). Он сам работал над картиной, не зная, когда она закончится. Иература была нескончаемой мелодией, таковой она и является нашему сегодняшнему созерцанию. Шварцман сравнивал себя-художника с Авраамом, вышедшим из Ханаана к обетованной земле-картине: когда он увидит ее, он узнает, что конец пришел его скитаниям...

Если, с одной стороны, строй его произведений (картин-иератур или рисунков-структур) невероятно сложен, художник стремился, с другой стороны, к минимальной цветовой гамме. В большинстве случаев у него присутствует красочная доминанта, например, красное в „Всевидении“ или синее в „Вратах правды“, лиловое в „Примуле“ и т. д. Он обычно оперировал четырьмя красками и любил говорить, что пять цветов в произведении – это разврат, а больше – оргия! Он любил ультрамарин, не любил кобальта... Он восхищался „каленностью цвета“ у Рембрандта, и, действительно, в его искусстве что-то проступает от густой, светло-темной, насыщенной рембрандтовской гаммы. Годами он писал „Обитания синь“ (1982–1987): сила одной краски рождает, населяет, застраивает пространство.

В этом экономном использовании красок выявляется его отвращение к тому, что он называл „пеструхой“. У него были тоже загадочные выражения, определявшие манеру его письма: „Нужно держать кольцо“ или: „Когда нет кольца – пеструха“. Как понять такую формулировку „держать кольцо“? Мне кажется, что он хотел этим выразить, что вещь концептуально составляет в своем завершенном виде замкнутый круг (кольцо), некую форму завязанности, тугости, законченности. „Кольцо“ – своего рода микрокосм, монада, живущая своей собственной жизнью, где все части слиты, соединены, не рассеяны. Иература – это духовное тело человека и мира, храм.

Если Пунин писал (вслед за Бердяевым), типично по-русски „рубя правду“, что Пикассо – это конец старого искусства, а не начало нового, то можно сказать про Шварцмана: он начало новой поэтики в том смысле, что он дал импульс целой линии русского искусства, которую можно было бы условно назвать „иератическим символизмом“.



Цикл „Иературы истины“. № 45. 1989

Кат. 719

БИБЛЕЙСКИЕ КОРНИ ИЕРАТИЗМА

Михаил Шварцман – художник с конкретным духовным опытом, вполне сопоставимым по своей значимости с переживаниями самых известных мистиков прошлых эпох. Чувство обладания реальным знанием о метафизических планах бытия побудило его обозначить свои картины как иературы. Этот термин получает постепенное признание, хотя нередко истолковывается в каком-то неопределенном и расплывчатом смысле. Возникает соблазн подогнать его под распространившееся с начала 70-х годов XX века понятие „индивидуальной мифологии“, допускающее полный субъективный произвол в использовании знаковых шифров и символов. Однако такая интерпретация, хотя и помогает вписать иератизм М. Шварцмана в четко разработанный и строго соблюдаемый сценарий постмодерна, уводит далеко от существа дела. Менее всего мастер чувствовал себя мистическим индивидуалистом и „игроком в бисер“. Более всего он, напротив, ощущал себя укорененным в библейской традиции, на что и пытается указать эта небольшая статья, основанная прежде всего на воспоминаниях о многолетнем общении и беседах с Михаилом Шварцманом и подкрепляемая богословско-эстетическим анализом его творчества.

Вся внутренняя жизнь художника была насыщена библейскими образами и темами. Если искать аналогии в истории искусства, то нечто подобное можно найти у Рембрандта. Существенное отличие заключается, однако, в том, что голландский мастер проецировал свой опыт чтения Библии на плоскость реалистической картины, тогда как Шварцман уходил к истокам библейских инспираций, формировавшим для него сакральные связи. Отсюда происходит вся стилистика его иератических форм, чуждая малейшего намека на иллюстративность и сюжетность. Поэтому в их восприятии надо отрешиться от двух привычных стереотипов. Иература, во-первых, не является картиной „на религиозную тему“ и не желает быть, пользуясь выражением Григория Великого, „Библией для неграмотных“, благочестивым образом, написанным на доступном изобразительном языке с назидательно-катехизическими целями. Во-вторых, и этот момент особенно важен для правильной рецепции творчества М. Шварцмана, она не должна быть смешиваемой с иконой, имеющей прежде всего литургическую функцию. Иература – это новый тип сакрального знака, питаемого библейскими инспирациями.

Она – закреплённый „знак Духа Господня“ и в этом отношении может выражать духовные ситуации, не стоящие в прямой зависимости от библейских текстов. Однако в творчестве М. Шварцмана есть ряд работ, которые воплощают его опыт прочтения Библии в качестве своего инспиративного источника. Это тем более интересно, что, как правило, художник не испытывал ни малейшей потребности снабжать свои работы вербальными пояснениями и этикетками. «Всякое именование (вербальное) иературы, – говорил Шварцман, – только дань привычному эмоциональному „упорядочению“, так сказать, привычное „складирование“ и увенчание „биркой“». Визуально воплощенная иература была для него самодостаточным эквивалентом „Имени“ и не нуждалась в переложении на словесный язык. Характерно примечание к альбому его работ, выпущенному Русским музеем, где говорится, что „наименования работам были даны художником условно, по просьбе организаторов выставки, проходившей в Третьяковской галерее в 1994 году“.

Однако каждое правило имеет свои исключения, и в данном случае они позволяют яснее и четче представить себе характер иератического опыта Михаила Шварцмана. Одним из таких выразительно-симптоматических „исключений“ является обращение мастера к образу царя-псалмопевца Давида.

Псалтырь занимала совершенно исключительное место в жизни художника. В известном смысле именно она была для него парадигмой иератического творчества как такового. Многие псалмы он знал наизусть и охотно и часто их цитировал. У него были особо любимые псаломские места, которые в его устах приобретали какую-то необыкновенную жизненность и реальную соотнесенность с его существованием. С умилением (состоянием для него очень характерным наряду, говоря средневековым языком, с „даром слезным“) он произносил заключительные строки 89 псалма: „И в деле рук наших споспешеству нам, и в деле рук наших споспешествуи“. Это было и выражением его собственного опыта. Без такого „споспешествования“ Господня он не мыслил и своего собственного творчества.

Любил Шварцман также „защитный“ 90 псалом. Трудности жизни он переносил с „кротостью“, заповеданной Давидом, и часто повторял: „Да услышит тебя Господь в день печали, да защитит тебя имя Бога Иаковлева“ (Пс. 19,2).

Один из лучших рисунков начала 1970-х годов является свидетельством особого отношения к образу царя-псалмопевца. В нем можно усмотреть самые существенные элементы сакральной знаковой в понимании Шварцмана. От него ведет прямой путь к иературам. Само построение образа еще по видимости сохраняет связь с предметной изобразительностью в отличие от абстрактного языка позднейших „иератических структур“, освобожденного от последних элементов антропоморфизма, и полностью предвосхищает их композиционные закономерности („знакосвязи“). Рисунок изображает царя Давида, фигура которого органически вписана в своего рода храмовый портал и образует с ним знаковое единство. Основания колонн храма, имеющие в себе нечто от растительных форм, каллиграфически заполнены текстом Первого псалма. Он ставит перед сознанием образ человека, воля которого пребывает в законе Господа, „и о законе Его размышляет он день и ночь“ (Пс. 1,2). Такое перманентное „размышление“, именуемое в православной традиции „богомыслием“, а в западной – „медитацией“, было в высшей степени характерным для внутренней жизни М. Шварцмана. Сам акт творчества являлся для него „размышлением“ о Законе Господнем, в котором он пребывал „день и ночь“. В особенности „ночь“ имела для него значение времени, когда он в уединении и тишине мог погружаться в свои созерцания, открывавшие ему „уста и входы в тайну“ („Отрешись от себя и увидишь“).

Такие размышления в духе Первого псалма делают человека подобным „дереву, посаженному при потоках вод, которое приносит плод свой во время свое, и лист которого не вянет, и во всем, что он ни делает, успеет“ (Пс. 1,3). В сфере эстетического сознания такая установка порождает стиль, сочетающий в единство эйдетическое и органическое формообразующие начала. Иератические структуры Шварцмана обладают поэтому, с одной стороны, идеальной конструктивностью, „словесной“ (в византийском смысле) четкостью, но в отличие от многих мастеров XX века, безжиз-

ненно трактованных геометризованные формы, он придает им растениеподобный характер. Тогда „идея“ (эйдос) вещи предстает как исполненное жизни откровение высшего мира. Очевидно, не случайно царь Давид на рисунке держит в руках цветов, который хочется назвать „перворастением“ в духе Гете, сказавшего в ответ на упрек Шиллера, что начерченный им набросок перворастения не эмпирический факт, а „идея“: „Ну, тогда я вижу идеи своими глазами“. Поэтому цветок на рисунке Шварцмана не аллегория, а нечто открытое в „умном видении“. Ничто не было ему более далеким, чем механистически-аналитический подход к природе, умерщвляющий ее. Только в творческом созерцании, а не в разлагающем интеллектуальном вопрошании, открываются ее тайны.

У М. Шварцмана есть еще один образ царя Давида, исполненный им в темпере, стоящий в завершении его периода „ликов“ и перехода к чистым, беспредметным иературам. В отличие от большинства „Ликов“ картина на первый взгляд производит впечатление незавершенной работы. На самом деле мастер признавал необходимость оставлять некоторые свои произведения в таком состоянии, непосредственно отражающем спонтанно-визионерский характер его творчества. Образ царя Давида дан не в привычной для Шварцмана отчеканенной форме, но фиксирует „знак Духа“, ему открывшийся и не требующий дальнейшего следования „жертвенному потоку метаморфоз“. Можно предположить, что явленный „Лик“ оказался мастеру самодостаточным и не нуждающимся в дальнейшей проработке.

В высшей степени характерен колористический строй картин Шварцмана. Но вряд ли сам художник сознательно „конструировал“ логику цветовых сочетаний. Они являлись ему в иератическом созерцании без каких бы то ни было отвлеченно-рассудочных соображений о цветовой символике. Однако вполне правомерно для созерцателей его работ отдать впоследствии отчет о скрывающихся в его работах духовных закономерностях.

Истолкование цветового знака тем более важно, чем настоятельная осознается значимость образа царя Давида для понимания самой сути иератической концепции Михаила Шварцмана. Давид был для него парадигматическим воплощением идеала мессиански-пророческого служения.

На него он ориентировался в своем творчестве. Воспринять и правильно истолковать смысл такой установки весьма трудно для

современного сознания, воспитанного в атмосфере постмодерна и поставангарда. Эстетический релятивизм и игровой скептицизм, возводимые в своего рода обязательную норму, мешают серьезно относиться к пророческому измерению иератизма Шварцмана. Избалованное эрудицией сознание легко подводит творчество такого типа под категорию эстетической утопии в стиле начала XX века или вообще не склонно принимать ответственно свидетельства мастера о возможности конкретного духовного опыта в современном искусстве.

Однако иератизм Шварцмана не имеет ничего общего с утопизмом. Он основывается на строго реалистическом отношении к проблеме богопознания. Для него возможность восхождения к созерцанию „мысле-существ духовной сферы“ или, иными словами, „мира духовной иерархии“ была условием не только творчества, но и самого существования.

Понятие „иерархизма“, связанное с библейски обоснованным учением о духовном мире, имело для Шварцмана определяющее значение в его понимании ценности художественной формы. Он строго различал между „отеческими“ или „сыновними“ структурами Библейские. Понятия „Отца“ и „Сына“ находили в его творчестве канонические визуальные эквиваленты. Форма могла быть абстрактной, не антропоморфной, но для Шварцмана воспринятой отчетливым и прочитываемым знаком, запечатленным, например теофаническим знаком Бога Отца. Одна из его самых выдающихся работ начала 1960-х годов именовалась мастером как „Иерархия сыновняя“, что на его языке означало структурированность формообраза по законам Бога Сына.

Большое место в творчестве иерата занимали и знаки ангельского мира. Многие „лики“ 60-х годов назывались им „Вестниками“, что и является русским переводом греческого слова „Ангел“. „Благодный вестник“, „Вестник утра“, „Ангел Праздничного утра“ и ряд других работ свидетельствуют о конкретном опыте переживания ангельских иерархий.

Исследователям предстоит еще большая работа по расшифровке этих знаков иного мира, в том числе и на уровне стилистического анализа, который покажет, с одной стороны, генетическое сродство со средневековой иератикой и, с другой – позволит обнаружить элементы, соответствующие новой эпохе в развитии библейски ориентированного религиозно-эстетического сознания.



М. Шварцман на фоне товарных знаков, разработанных его группой

„Мы порываем с сухим заученным дизайном – геометрическими комбинациями, нивелирующими своеобычное, неповторимо индивидуальное. Порываем с иллюстративной ложно-значительной позой, с назойливой тематичностью, не свойственной структуре знака.

Мы новыми трансформациями спонтанно воплощаем извечную мечту о магическом знаке, напряженно ищем полноты означенности, высокой знаковой независимости, благого молчания иератического тавра.

Главный художник
графического сектора
СХКБ Легпром
[Для выставки СХКБ Легпром в Варшаве]

Михаил Шварцман”

ВОСПОМИНАНИЯ О М. М. ШВАРЦМАНЕ

После работы Михаил Матвеевич со своими учениками шел пешком, они продолжали беседовать, и не только об искусстве. Заходили в букинистические магазины, покупали там недорогие, нужные книги, гравюры. Или шли в музей, где Михаил Матвеевич показывал им, на что нужно обратить внимание в своей работе, или выражал свой восторг перед каким-либо произведением искусства.

Когда он бывал со мной в музее, то говорил: „Не надо бессмысленно упираться в каждую вещь, тогда придет только усталость и утомление. Нужно, окинув взглядом зал, посмотреть, что стоящее, и тогда подойти, посмотреть и проникнуться”.

Так вот, они шли медленно, наслаждаясь общением и беседой.

Михаил Матвеевич любил их всех, и они любили его. Однажды кто-то мне сказал, что видел эту картину шестива. В середине Шварцман, как большая рыба, плыл, медленно шевеля плавниками, а вокруг радостно сновали мальки.

Потом приходили к нам домой, и Михаил Матвеевич с порога говорил: „Ирочка, дай нам поесть и чаю!” Я была счастлива потому что чувствовала вокруг ауру любви.

Май. 2002 год

Ираида Шварцман

Михаил Матвеевич был эпицентром всего происходящего, его дрожжами, арбитром; личность его завораживала. Категорически и страстно многие из нас вдруг отринули то, что нравилось прежде, и с поразительной готовностью восприняли новое, предложенное взамен прежнего. Плохого не предлагалось, напротив, перед нами открылось множество новых миров. Но одновременно на годы закрылись прежние. Вкусы и пристрастия Шварцмана надолго стали нашими вкусами. Михаил Матвеевич на разные сроки завладел сознанием многих из нас. Даже лексикон наш изменился и пополнился множеством шварцмановских выражений, по которым и сейчас еще мгновенно определяется „наш человек”.

Шварцман умел восхититься, поощрить, взглянуть особенным взглядом, в результате чего женщины ощущали себя привлекательными, а мужчины талантливыми.

Мы сами, наши семьи, родители, взаимоотношения разного рода – в те годы все это живо интересовало Михаила Матвеевича. При глубочайшей погруженности в себя и абсолютной самостоятельности, он обладал еще и ресурсом, позволявшим заинтересованно вглядываться в жизни окружающих его людей, а иногда и внедряться в сердцевину чужой ситуации.

Всем нам Михаил Матвеевич дал бесконечно много, вот только каждый воспринял ровно столько, сколько было ему по силам и по способностям. Говорить о себе, что мы ученики Шварцмана, было бы самонадеянно и даже нахально. Думаю, что учеников среди нас немного, если они вообще существуют. Да и могли ли они быть, нужны ли были – вот вопрос. Многим очень хотелось стать учениками, некоторым что-то мерещилось, но удалось ли кому-нибудь?

Михаил Матвеевич – тема неисчерпаемая. К счастью, хотя бы в этом редком случае нет оснований казнить тем, что в очередной раз произошел казус под названием „нет пророка в своем отечестве”. Все мы прекрасно понимали, с кем свела нас жизнь. Да и сам Михаил Матвеевич немало этому пониманию способствовал. Даже если и было в его самоощущении нечто гипнотическое, жалеть об этом не приходится. Просто с самого начала он помог нам с большой точностью определить свое, шварцмановское, место в соответствующей системе координат. И разного рода обиды, ссоры, страсти не уничтожили этого понимания. И не так уж плохо, что мы не канонизировали Шварцмана, не расправи-

лись безжалостно с помощью патоки и сахарного сиропа с образом этого удивительного человека. Сентиментальные апокрифы только выхолостили бы память о нем.

Еще одна <встреча>, предпоследняя, произошедшая полутора годами раньше, в Третьяковке, на огромной выставке Шварцмана. Значительное событие обставлено было не без помпезности, как оно того и заслуживало. Поразило, что в шестьдесят девять лет (не так уж много по нынешним временам) Михаил Матвеевич выглядел мудрым старцем, разве что не праотцем. Приглашая необъятную толпу в залы, Михаил Матвеевич произнес: „Приглашаю вас в Третье тысячелетие!”

Март 2002

Ольга Вельчинская

Я помню, ранним вечером в середине мая мы сидели в сквере у ворот Андронникова монастыря в каком-то блаженном расслаблении. Михаил Матвеевич умел многократно усиливать в собеседнике способность восприятия, сообщая ему часть силы своего видения. Обводя радостным взглядом вокруг, он сказал как-то особенно проникновенно: „Запомни все это – когда жизнь повернется к тебе другой стороной, суди ее только по таким мгновениям...”

Полагаю, многие могут с полным правом сказать, что близко общались с Михаилом Матвеевичем – таково было одно из свойств его дара – способность к диалогу душ, мгновенно размыкающая все преграды между собеседниками. Но я помню его слова: „Ты даже не можешь себе представить, как одинок старый Шварцман”.

Михаил Матвеевич говорил: „Самое дорогое, что может вынести ученик из школы Шварцмана – это ясное осознание своей иерархии”.

Его вера делала его истинно властным и детски радостным в часы работы, он был фантастически щедрым и беспощадным в одно время. Это был удивительный урок смирения – наблюдать, как он недрогнувшей рукой жертвовал драгоценным, живым куском живописной ткани ради кристальной ясности знака.

Собственно говоря, любая доска Шварцмана является наслоением иногда многих десятков картин, каждая из которых в свой срок послужила покровом сущности, проецирующей себя из не-



Выставка в Горькоме графиков (первая для М. Шварцмана)
Слева направо: В. Янкилевский, В. Калинин, М. Шварцман, Д. Комиссаров
Май 1983

представимых пространств. Живой иератический знак выростал как тысячелетняя столица, хранящая в своем облике замысел первой победы, память осад, строек, наводнений, переселений народов, революций, процветания... Высшая концентрация (Михаил Матвеевич называл свой труд „молитва делом“) делала час равным годам.

Как-то раз Михаил Матвеевич прокомментировал это ощущение оплотненной бытийственной мощи, сидя перед завершенной работой: „Если она упадет, то пробьет землю“.

За те годы, что я знал Михаила Матвеевича, облик его менялся – от почти физически ощутимой плотности огненной энергии до необычайной прозрачности последних лет. Помню, как я пришел прощаться с ним и с Ираидой Александровной перед отъездом в Святую землю в 91-м. Я тогда впервые увидел его работы последнего, самого высокого периода. Он сказал, благословив меня в дверях: „Вот, ты уже побывал в Святой земле...“ Михаил Матвеевич весь был словно в дымке белого света.

2002

Дмитрий Комиссаров

Москва – 1966. Нас, человек пятнадцать пришли устраиваться на работу в СХКБ Леппром. Нас выбирал Михаил Матвеевич Шварцман – главный художник графического отдела.

Навстречу каждому из нас „шеф“ вставал, кланялся, приветствовал как-то не по-советски (но по-светски галантно), иногда целовал ручки, говорил, что мы прекрасны.

Про наши смешные поначалу эскизы – „ты – гениальна“ и т. д. И мы верили, и нам было приятно. Шла милая иронично-доброжелательная игра. Но шла и работа. И все было на самом деле очень серьезно.

Объяснялось (во время и после консультаций) абсолютно все – от доисторических иероглифов, знаков и клейм до современного (начала века) западного и русского авангарда и андеграунда московского, подробно, с завораживающим интеллектуальным блеском, причем особенным, неведомым нам тогда языком (например, про Дж. Поллока – „право случайности на образ“).

И вот, делая свою работу под руководством Михаила Матвеевича, мы приобщались год за годом к мышлению, которое в значительной степени формировало нас (меня).

Мы не просто работали, мы, сами того не ведая, учились мыслить в системе новых для нас, шварцмановских координат, где вместо фигуративного предмета – знаковый образ, возрожденческого лица – лик, вместо натуралистического дерева, птицы, облака – их знак, вместо света и тени пространства – магия поверхности белого листа или живописной поверхности, магия кривых, напряженность пластических отношений, напряжение, доведенное до уровня трансцендентного, завораживающей вне- и надфигуративности.

Нас же Михаил Матвеевич учил трансформировать форму. Это было главным в его школе. Трансформация как метод работы.

2002

И. В. Мудрова

Портрет художника – его работа.

Но я увидел мастера раньше, чем узнал его живопись.

К нам пришел медведь – впечатление от первой встречи со Шварцманом. Это было в 1966 году, когда Михаил Шварцман был приглашен Главным художником в создававшийся тогда отдел промышленной графики художественно-конструкторского бюро.

Главный художник консультировал молодежь два раза в неделю и постоянно рисовал, как рисовали дети на промокашках и сейчас в дневниках, тетрадях. Поразила свобода рисования. И это ощущение свободы остается одним из главных впечатлений творчества мастера. Свобода в любое из несвободных времен.

Благодаря Шварцману многие из нас собрали библиотеки. Он любил ходить по книжным магазинам с учениками. Говорил: „Посмотри вот это“. И мы становились обладателями старинных карт, кораблей, порталов, миниатюр, живописи... Позже он выбирал книги для внука, для Митюшки.

«„Кончай ночевать, говна такая!“ – кричал дневальный». Шварцман смешно рассказывал солдатские истории и пел песни того времени: „Не для меня цветы цветут...“

Он служил пять лет. Это время могло бы быть потеряно...

„У меня гон – говорил Шварцман, – представляешь, Сезанн не пошел на похороны матери, не мог оторваться от холста“.

Красота – персона „нон грата“ сегодня. Для Шварцмана она была очень нужна.

У него был дар увидеть. В музее он мог показывать малоизвестный холст, на улице – облупленную, многократно политую мочой стенку и восхититься. Мы с сыном путешествовали по Италии, Митя



Группа художников-графиков СХКБ Леппром, которой руководил М. Шварцман. 1967

мне сказал: „Я это видел у дедушки“. У Шварцмана нет изображений Рима, Флоренции, Ассизи, но удивительным образом его холсты пронизаны энергиями мировой культуры.

4 июня – день рождения Михаила Шварцмана. В ведрах стояла сирень, и всегда была гроза. Самый длинный тост сказал Илья Кабаков, самый короткий – Сережа Бархин.

Утром мы выходили в рассвет, начинали петь птицы.

Шварцман не был обделен вниманием современников, одни восхищались (его называли патриархом катакомбного искусства), другие недоумевали, некоторые агрессивно отрицали. Много людей бывало у него, но одиночество он чувствовал очень остро, страдая от непонимания и предательства. Однако говорил: „Яко с нами Бог, кого убоюсь...“

„Держись за детство“ – надпись на подаренной мне книге, иллюстрированной мастером. Почти евангельский текст. Но это не легко. Я разговариваю со Шварцманом и надеюсь продлить эту беседу как можно дольше.

Май. 2002 год

М. Федоров

Эти мои записи „Что сказал мне Шварцман!“ может быть, будут чем-то новым для тех, кто встречался с Михаилом Матвеевичем, работал вместе с ним или видел его работы, для тех, кто любит его как художника и как человека.

М. М. говорил, что из всех видов искусства самым сложным для понимания является именно живопись и что даже очень хороший музыкант не поймет живопись, но хороший художник всегда поймет музыку и не только ее, но и все виды искусств.

Он мне говорил, что живопись должна быть странной, прежде всего и – сновидческой.

Приезжая к нему вечером, я засиживался до двенадцати ночи обычно. Перед уходом от него Михаил Матвеевич обязательно мне что-нибудь дарил – книгу или фотографию с дарственной надписью, репродукцию или какую-нибудь красивую вещицу. Медный крестик на атласном шнурке. Как-то он подарил мне медное распятие XVIII–XIX века!



Вход в СХКБ Леппром (Москва, ул. 25 Декабря), где М. Шварцман проработал 19 лет. Фото 2003 года

На улице, во дворе, бегал маленький мальчик, у которого на голове была шапочка очень красивого золотисто-желтого цвета. Михаил Матвеевич заметил мне тут же: „Смотри, какая плавь! Прямо как у Ренуара!“

О живописи Петрова-Водкина М. М. говорил: «У него видно „дно“!»

На мой вопрос, нравится ли ему древнеиндийская скульптура, М. М. ответил: „Старик, слишком много спермы“.

Шварцман говорил: «„Аллегория Справедливости“ Мельхиора Фезелена – жемчужина Пушкинского музея».

Нашим общим любимцем был примитивист Николо Пиросманишвили. Особенно нравилась „Актриса Маргарита“.

На вопрос: „М. М., скажите, кого из художников вы бы выделили из всей истории живописи? Назовите три имени“ – Шварцман назвал: „Учелло, Андрей Рублев и Вермеер“.

Он любил русскую икону XII–XVI веков и отмечал красоту, плотность цвета и лиризм русской иконы, делая ей предпочтение в сравнении с древнейшими мозаиками Равенны.

М. М. говорил о „сновидческой живописи“, о „сумасшедшинке“ Гоголя, о сказках Э. Т. А. Гофмана. Особенно он любил датчанина Ханса Христиана Андерсена, его сказки, Шарля Перро, делей. Он говорил, что все творится любовью! Все! И – живопись!

2002 Марк Абрамович

Милому Валерию Башенину
Михаил Шварцман –
Милостью Господней Иерат

Не вынесете синевы
Распластаны цветы
Приникли роскошью
Распластанная влага
Распластано перо
Распластаны сады
Платановою празеленью листьев

Не вынесете синевы
Пражелтого Вермеерова сна
Прасеребристого в сенях медового покоя
Прашелеста стрекоз
Прамотылиных крыл

Не вынесете синевы
За всем лежит иное:
иное светится
иное серебрит
иное во цветах
иное во покое
не вынесете синевы
1974–75. Москва

В этом стихотворении – все, что связало нас со Шварцманом: тайна живописи, любовь к ней, любовь к Божьему творению. Как не бывает ничего случайного, так не случайно и мы со Шварцманом встретились.

Встреча состоялась в московской квартире поэта Тимура Зульфкарова в 1968 году. Мы с другом принесли большой рулон своих работ, застелили ими весь пол в квартире. Волновался я ужасно. О Шварцмане уже много был слышан, Тимур называл его „страш-

ным человеком“. Шварцман внимательно разглядывал наши работы, по ходу делая комментарии, очень остроумные. И оказался общительным, „нестрашным“, о работах отзывался неплохо.

Наша дружба началась с прогулок по Москве. Мы бродили по местам, которые он любил, о которых много рассказывал, – это были познавательные променады. В это время я поступил в Строгановку, и прогулки наши стали реже, чем мне хотелось бы. Мы часто бывали с ним в музеях. И там, в тиши, он открывал до сих пор неведомое мне. Все происходило как бы само собой, без дидактики, без всякого напряжения. В Пушкинском музее он показывал мне работы, на которые сам часто приходил смотреть (Сасетта, Фунгаи, монограммист АВ и другие). Часто ходили мы и в Третьяковскую галерею. Заглядывали и на выставки в частных квартирах, полуподпольные и закрытые. Жизнь кипела. Начали появляться интересные новые имена. Было много интересных выставок и официальных. Однажды мы со Шварцманом попали на выставку крестьянского портрета на Кузнецком мосту. Выставка была замечательная. Портреты один лучше другого! Один портрет был так хорош, что Михаил Матвеевич попросил меня встать так, чтобы прикрыть его, положил на портрет руку и стал его осязать, потом и мне предложил сделать то же самое, сказав, что это очень полезно для художника...

Иногда мы заглядывали на рынки, где продавались расписные деревянные игрушки из Горьковской области. Это были яйца, стаканы, рюмки, матрешки и вазы – подлинное народное искусство. Стоили они недорого, и мы их часто покупали. Михаилу Матвеевичу очень хотелось купить таблички: на рынках продавались семена цветов и овощей. Мешочки с семенами продавцы украшали табличками из фанеры, на которых изображались будущие плоды и цветы, мастерски написанные. Шварцман восторгался ими! Эти „шедевры“ напоминали ранних итальянцев. Но уговоры продать их были бесполезны. Их не продавал ни один торговец семенами.

Когда я впервые перешагнул порог квартиры Шварцмана и увидел его холсты, для меня все перевернулось: они вызывали ассоциации с какими-то магическими звуками и в то же время с небесной тишиной. Объяснению это не поддавалось. Еще Михаил Матвеевич показал несколько папок с рисунками. Рисунки были мне ближе и понятнее. От всего увиденного я оказался как бы во сне. Это состояние мне трудно объяснить и по сей день – прошло много лет, но оно до сих пор живо в моей памяти.

Я бесконечно обязан Шварцману за эти первые встречи. Михаил Матвеевич стал первым и единственным духовным наставником в моей жизни. Позднее он убедил меня креститься, был воспреемником при крещении и с тех пор называл меня „крестником“.

Идея создания Иератической школы явилась Шварцману во сне. Он пришел однажды летом 1975 года ко мне, очень серьезный и взволнованный. Мы вышли на улицу, и он стал, шагая, размышлять вслух об устройстве этой школы. В ученики он решил взять пятерых: Анатолия Чащинского, Никиту Медведева, Геннадия Спирина, Михаила Федорова и меня.

Мастерская, где мы собирались, была в Сокольниках. На первом сборе Шварцман прочел молитву, и мы приступили к работе. К этому времени Михаил Матвеевич уже многое обдумал. Все началось с натюрморта, если так можно назвать конструкцию из двух табуреток и еще чего-то, положенного в них. Через час он их убрал и предложил дальше фантазировать нам самим, искать знак. Так мы стали знакомиться с метатектурой. Занятия эти проходили четыре или даже пять дней в неделю и продолжались с 1975 по 1978 год, почти четыре года. Михаил Матвеевич купил большое количество чертежных досок, холста и все, что нужно для грунта левкасом. На доски клеили холст, готовили левкас и грунтовали холсты. Писали по левкасу казеиново-масляной темперой. Это

была уникальная темпера, единственная в своем роде, к сожалению ныне исчезнувшая.

Не буду касаться концептуальных вопросов, Михаил Матвеевич сам изложил их в своем труде. Могу только сказать, что хотя круг знакомств у Шварцмана и был огромен (к нему приезжали из Питера, из-за границы), но ко многим вещам он относился столь принципиально, в духе своей творческой и жизненной концепции, что очень немногие хорошо его понимали. Самым же близким и дорогим его другом была Ирина Александровна. Она, деля с ним радости и печали, глубоко понимала его творчество.

Я мог бы сравнить Шварцмана с мастером эпохи Ренессанса и, думаю, многие с этим согласятся.

Однажды он сказал: „Малевич подозревал Бога. Я Его утверждаю!“

28.01.03 Валерий Башенин

В 1975 году Михаил Матвеевич решил создать Иератическую школу и в числе его немногочисленных учеников оказался и я. Занятия должны были проходить в Сокольниках, на улице Короленко, в полуподвале старого дома начала века, в мастерской Анатолия Чащинского.

Подвал на Короленко фактически не имел естественного освещения, и те щели в окнах, из которых бил тусклый весенний луч, пришлось плотно закрывать и работать при искусственном свете.

И начались наши постоянные, почти ежедневные встречи с Михаилом Матвеевичем. После классической школы, которую я прошел (МСХШ, Строгановку), первое задание поразило меня, казалось бы, простой задачей. Михаил Матвеевич, собрав весь хлам, табуретки, сломянные стулья, тряпки, навалил их одна на другую, соорудив подобие некой бесформенной башни. И вот мы, окончившие художественные вузы, уселись вокруг этого чуда с листочками бумаги. Слова учителя были просты: „Ребята, вы видите перед собой город, вот и изобразите его“. Как-то неохотно, с миной на лицах, мы начали эту попытку так называемого рисования. Прошло некоторое время. Михаил Матвеевич сидел в уголке, и что-то черкал на бумаге. Мы переглядывались, Шварцман молчал. Удивительно, еще через какое-то время я обратил внимание, что все мы увлечены. Михаил Матвеевич исподтишка подглядывал на нас своими выразительными глазами. Я увлекся, я вдруг увидел в этом хламе пространство, фантастическую архитектуру, воздух, рассвет, я начинал мыслить, фантазия выплескивалась на бумагу, сохраняя первоформу. Стало интересно, и тут я понял всю гениальность задания. Учитель нам дал возможность, открыл сразу в первый же день то, чего никто никогда из нас не испытывал в процессе классического обучения: мыслить в пространстве формой, объемом, образом, быть свободным и раскрепощенным в листе. С этого первого дня началась та кропотливая работа, которая дала мне все: понимание формы, цвета, линии, колорита, мастерства.

Мы учились готовить доски и левкас, грунтовали и писали, шпаклевали и полировали, затирали и замывали, прибывали рамы и реставрировали – делали все. Занятия чередовались с беседами о живописи, искусстве в целом, о православии.

Мы часто посещали Третьяковку и Пушкинский, он открывал нам мир живописи, показывал на примерах что и как, был влюблен в портреты Л. Каравака, А. Иванова, особенно в женский портрет последнего, у которого мы просиживали часами, наслаждаясь перламутровым колоритом холста.

Михаил Матвеевич был удивительно тактичен, давал нам домашние задания по рисунку, при просмотре работ он всегда нахо-

дил в них положительные результаты, в крайнем случае обращал внимание на какую-нибудь незначительную деталь и просил перенести ее на холст, и потом, как бы отталкиваясь от нее, показывал делом, как происходит в процессе работы трансформация рисунка, и если в конце от этой детальки оставался хоть один квадратный сантиметр, то каждый из нас был счастлив.

5 апреля 2002 г. от Р. Хр. Никита Медведев

Весь накопленный человечеством опыт работы в живописи, весь искус манер и приемов: спонтанность лессировки, инвенции и медитации, фантазмагория и трансформация и, в конце концов, „смерть и рождение“ – все имеет место в работе над иератической картиной.

Учитель говорил: „Знак – форма духа, а дух – содержание знака“, и пояснял свои слова на примере существовавших культур, ибо культура и есть тот самый уплотневший дух народа в предметах быта, науки, религии, искусства и т. д.

М. М. Шварцман говорил, что существуют четыре основные формы этого духовного уплотнения (другие формы, производные от этих), характеризующие уровень отношений человека с Богом: биологическая, демоническая, техницистическая и духовная.

Примеры этих форм: биологическая – это Индия, демоническая – это Древний Китай, Япония, Африка, Америка (ацтеки, майя), техницистическая – это современная Европа и Америка, духовная – это христианский мир, православие.

Так что форма показывает, что физический мир сам свидетельствует о своем духовном здоровье своим самопроизволением, как отпечатки пальцев свидетельствуют об их владельце.

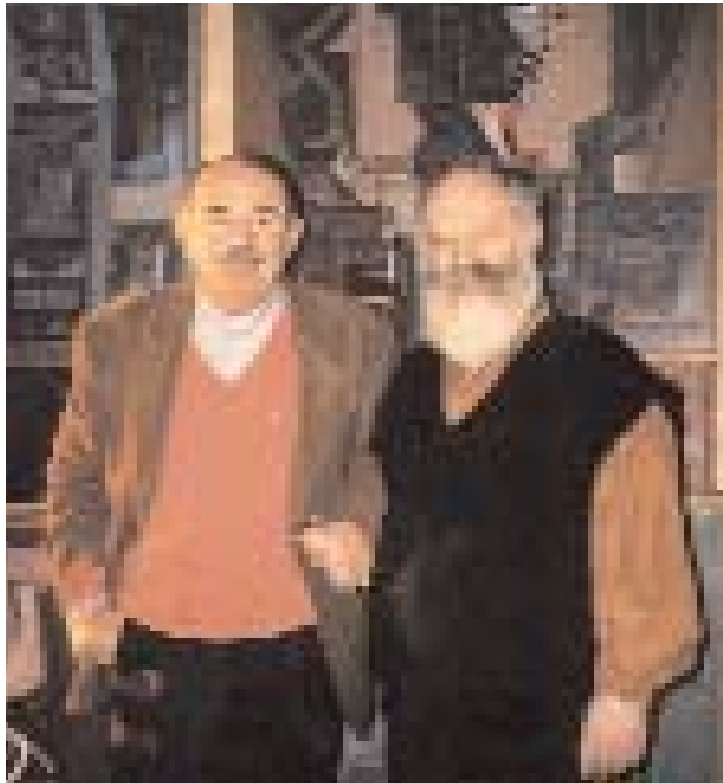
„О духовном и рассуждать следует духовно“. Эти слова апостола Павла я вспомнил много лет спустя, когда познакомился с Михаилом Матвеевичем, который рассказывал мне, что самое близкое и точное объяснение красоты нашел у Платона, который сказал: „Красота есть метафизическая тоска по прошлым воплощениям“. Сам же Михаил Матвеевич говорил, что красота есть категория Духа Святого и что она иерархична. И самое сильное ее ощущение мы испытываем тогда, когда попадаем во сне или наяву в Божественный луч света, тогда мы затрепещем с головы до пят от сладостного его ощущения. И часто мне говорил: «Учись цвету и живописи у „ангельского крыла“».

Я познакомился с М. М. Шварцманом в 1967 году. До этого я был слышан о нем, как о человеке и художнике тяжелом, нелюдимом, сурового образа жизни. Но я увидел плотного невысокого человека со сверкающими глазами, благожелательным, непосредственным, улыбчивым, внимательным, умным и бесхитростным лицом с веселыми искорками в уголках глаз. Таким он и остался на всю жизнь. Я не помню его мрачным и не помню его унылым. Он был ярым, но ярости злобной я никогда от него не слышал. Самая характерная черта его – это серьезная вдумчивость. Он был великодушным и очень остроумным рассказчиком. Слово он любил, как он сам говорил, „с пулевой точностью“, яркое, точное и емкое. А еще он любил высокий выпренный слог. Говорил – за ним будущее. Одевался со вкусом, держался везде непринужденно.

Я видел страшную его нищету в Люберцах, да и на Кабельной, но, как у настоящих христиан, уныния никогда не было.

Минуты общения и совместной работы с ним были самыми прекрасными минутами моей жизни.

14 мая 2002 года Анатолий Чащинский



Тонино Гуэрра и Михаил Шварцман. 5 апреля 1990

Шварцман восхищался лучшими качествами своего собеседника, гостя, приятеля или просто знакомого. Он замечал и выражал это тут же без всякого стеснения. Не раздумывая и не тая этого чувства, поэтому его комплимент всегда выглядел живым, искренним и выраженным от чистого сердца. Я мог бы даже сказать, что, образно выражаясь, его сердце бежало впереди рассудка, а иной раз – рассудку вопреки. Последствием чего были его неподражаемые и спонтанные каламбуры с именами и фамилиями знакомых и незнакомых людей, от чего происходили и обиды. Чего он, правда, никогда не желал, и в чем он частенько раскаивался впоследствии.

Разница в возрасте между нами была лет в тридцать, для юноши – это вечность! Но для него это не было преградой. И если бы мне тогда сказали, что мы подружимся, душевно сблизимся и я буду у него учиться всему, что он захочет и сможет передать, – я бы очень удивился. А между тем через несколько лет это станет для меня чудесной реальностью.

Никогда не имевший своей мастерской, он снимал угол у своего приятеля. Затем, много позже, он получил возможность использовать классную комнату, которую администрация школы определила его ученику под мастерскую.

В живописи состоял весь смысл его жизни. Все остальное было вторично. „Мазать холсты“, как он сам выражался, он мог только там, в домашних условиях это было невозможно. И он мистически боялся потерять эту возможность. „Ради иератической школы“ он готов был оставаться в безвестности, в тишине и в уединении.

5 апреля 2002 года

Олег Саложков

Говорили, что попасть к Шварцману сложно, что он неохотно показывает работы, ведет себя достаточно жестко и высокомерно.

Я пришла в дом к Михаилу Матвеевичу так же, как и другие, с группой художников и искусствоведов. Встретили нас просто и

радушно. Никто не изображал из себя гения. Шварцман не старался понравиться или произвести нужное ему впечатление, но впечатлял он с первого взгляда. Его внушительный облик вызывал необъяснимую словами симпатию.

Первое впечатление от работ Шварцмана было ошеломляющим. Очевидно, что это выдающееся явление, не имеющее прямых аналогий. Понятно, что здесь сокрыт особый и мало известный тебе мир. Очень хотелось войти в этот мир, и было страшно совсем не понять его. Возникло странное ощущение, что ты видишь классический пласт искусства XX века, а его создатель стоит здесь, и он твой современник.

За время подготовки выставки настроение было разное. Михаил Матвеевич часто задавал вопрос: „Неужели вы думаете, что это поймут?“ Вопрос, рожденный отнюдь не снобизмом и не пренебрежительным отношением к простым смертным. В художественном мире, как и в любом другом, мода – властительница дум и вкусов. Шварцман прекрасно знал тот пласт художественной культуры, который называется актуальным искусством. В конце 1980-х – начале 1990-х годов оно потоком хлынуло на общественную арену. Михаил Матвеевич не претендовал на звание актуального художника в данном контексте и, наверное, испытал бы ужас, если бы над его иературами нависла такая угроза. Но он прекрасно понимал, что на резвом фоне художественных акций воспринять его творчество во всей сложности и глубине не очень просто.

Наконец, надо было решиться и на то, чтобы впервые увидеть труд всей своей жизни не в маленькой комнатке домашнего интерьера, а в музейных залах. Не могу представить себе, что чувствовал Михаил Матвеевич, когда пришел посмотреть на проект экспозиции. Все работы стояли уже на своих местах. Хотелось, чтобы он сам внес необходимые коррективы перед развеской произведений. Он смотрел долго и молча. Корректив не оказалось.

Трудно описать то состояние, в котором был на вернисаже его герой. Возникло ощущение, что Михаил Матвеевич и здесь, и одновременно где-то еще. Его прекрасно вылепленная седая голова появлялась и исчезала в толпе, окружавшей его и все время куда-то его уносившей, но казалось, что он не фиксировал эти перемещения, а стоял как вкопанный, на одном месте.

Шварцман неоднократно приходил потом в залы и, пользуясь его выражением, подолгу „сживал“ там. Конечно, его интересовала реакция зрителей. Но чувствовалось, что не это главное. Он впервые оказался лицом к лицу с самим собой. И радостно, и грустно.

2002

Ольга Юшкова

Я думаю, искусство Шварцмана является каким-то откровением мистическим и метафизическим. Для меня его картины – нечто необычайное в области всего живописного искусства. Это знаки Бога, которые актуальны и сегодня. И мне кажется, что в следующем тысячелетии он будет также актуален, как и в шестидесятые нынешнего. Я думаю, что он по-прежнему будет актуален, когда нас уже не будет, – если человечество себя не угробит, – он также будет светить и доставлять высочайшее духовное наслаждение. И еще я думаю, что с его картинами плохой человек – из-за определенных мистических проявлений Духа – не сможет ужиться.

Я считаю его своим учителем. Но это не учительство в прямом смысле, когда ты работаешь у учителя в мастерской под его руководством. Михаил Шварцман – идейный вдохновитель.

В Питере Шварцман не был известен. Позже выяснилось, что это был Принцип Шварцмана, – он совершенно не допускал случайных, недостаточно знакомых ему людей в мастерскую к просмотру работ, в отличие от многих художников – нонконформис-

тов, которые охотно демонстрировали и продавали свои работы. Шварцман принципиально не принимал участия в выставках. Может быть, он считал, что люди еще не подготовлены к восприятию такого искусства, а может быть, просто не хотел показывать, обнажать свою душу не готовому, особенно в те годы, обществу.

Влияние на мои работы, естественно, он оказал большое. Но мне повезло в том, что, глубоко уважая Михаила Матвеевича и его творчество, я провел какие-то параллели с древним искусством... Поэтому мне удалось избежать в последующие годы прямого подражания. Тем не менее я считаю его своим вдохновителем и учителем – из-за его принципа подхода к работе, этого совершенно исчезающего, кристально честного отношения к искусству как к святому делу; для меня он стал одним из верховных жрецов в этом храме искусства...

1997

Михаил Шемякин

Шварцман – это течение

Патриарх современной живописи, ее классик не мог быть частью какого-либо направления или течения в искусстве. Он был сам течением!

Мощным, не приручаемым. Его невозможно было приспособить к полезному делу – скажем, крутить жернова или вращать турбины, чтобы они освещали (просвещали) темные умы.

Он волен, полноволен и неуправляем мирской суетой. У него был один Водитель по жизни, и, судя по тому, что тихо и мощно делал Михаил Матвеевич, у них складывались доверительные отношения. Там, на Верху должны быть довольны сотрудничеством.

Спокойная страсть – удел мастера. Он не струится меж камней, он течет...

Десятки лучших музеев мира почли бы за честь иметь в своей коллекции Шварцмана, но он не торопился отдавать свой мир частями.

А целиком... Может быть, Шварцман считал, что он еще не завершен?.. Или просто нам его не понять?

Дай, Господь, нам разума понять и оценить его.

2000 год

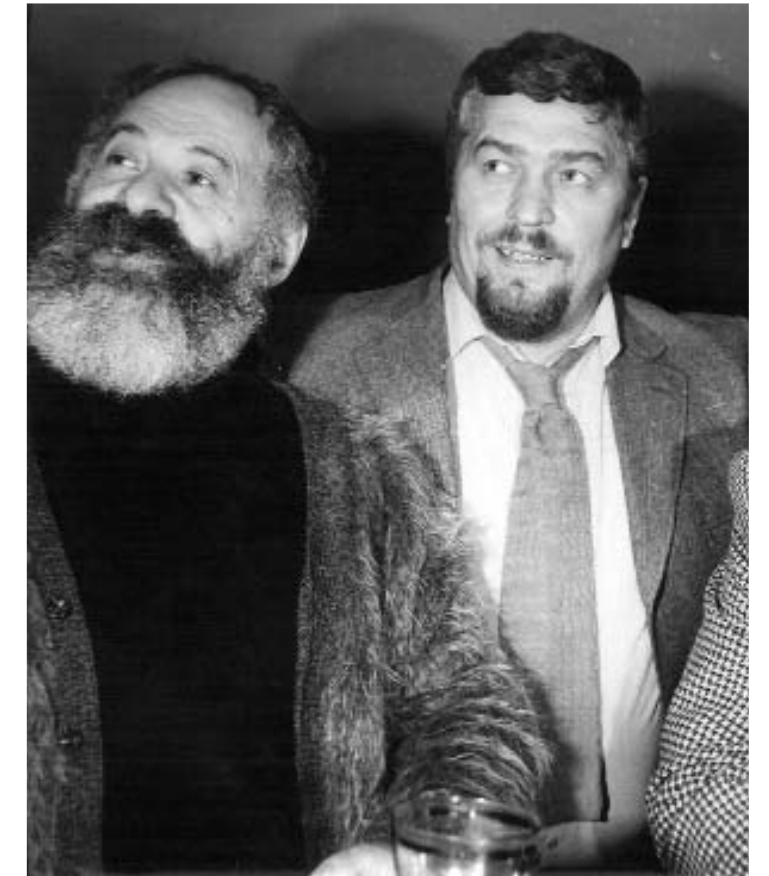
Юрий Рост

Время с математической точностью расставляет на подобающие места не только исторические события и факты, но и творческие проявления человека.

Недавно в разговоре с крупным коллекционером отечественного изобразительного искусства мы задались вопросом, кого же из некогда гонимых, а теперь повсеместно прославляемых „подпольщиков“ можно считать состоявшимися мастерами. Д. Краснопевцев, В. Яковлев, А. Зверев, А. Харитонов, В. Немухин... казалось бы, список этот можно продолжать, добавляя к нему другие имена. Но субъективный подход наш к художественному наследию и объективные требования „гамбургского счета“ заставили поставить точку в этом кратком реестре, поместив в заголовок списка имени Михаила Шварцмана, безусловного лидера художественной жизни России второй половины прошлого века.

Бог подарил мне счастье общения, а иногда настоящей дружбы с замечательными людьми. Нет выше дара, чем возможность узнавания внутреннего мира творца, полученная из первых рук.

Беседы с Мишей Шварцманом, касались ли они прозаических моментов повседневного бытия или затрагивали сокровенные тайники его самобытного творчества, навсегда остались в моей памяти, обогатив ее неведомыми доселе глубинами талантливого соиздателя.



М. Шварцман и С. Ямщиков. 1980-е

Михаил Шварцман не был одним из представителей какого-либо художественного направления. Он одинок и неповторим в своих поисках, но Божественным провидением поддержан опытом и знанием мастеров всех предшествующих поколений.

Никогда не опускаясь до уровня внутрицеховых разборок и дележа места под солнцем, он в то же время был открыт для всех.

Я всегда восхищался истинной верой Михаила Шварцмана в Господа Бога нашего Иисуса Христа.

Будучи сам светливым и разбросанным, я преклонялся перед истинным его православием.

Зная щепетильность и строгий подход к разнообразным жизненным проявлениям со стороны Шварцмана, я рад был прочесть в скупых строках его автобиографии упоминание о том, что он считал меня своим другом.

10 апреля 2002

Савелий Ямщиков

... Рассказывая что-нибудь, увлекаясь, Михаил Матвеевич закидывал руку на спинку высокого резного стула. В этом одновременно было нечто повелительное и как бы просящее помощи свыше – таким взмахом можно нечаянно толкнуть ангела-хранителя, а можно взять его за руку.

... Все это вместе поразило меня тогда. Втайне всегда мечталось об учителе, о гуру. Я его так и не встретила – может быть, не узнала. Шварцман стал для меня, скорее, Вожаком, идущим по тем путям, по которым идти казалось невозможным.

1998 год

Елена Шварц

Я пришел в гости к Шварцману. Я полагаю, что это крупнейший из европейских художников второй половины нашего века. Художник медленно движется по тропинкам старой двухкомнатной квартиры, где почти все его картины стоят прислоненные к стенам. На нем светлая рубашка в тон его бороды, словно сопровождающей движения спрятанных губ. Глаза его сразу начинают светиться, так он принимает это утешение дружбы и понимания. Он часто просит у жены: „Дай мне руку“ – это его радость и поддержка в этом мире. Его картины составляют единый великий собор души. Его художественная система сочетает в себе итальянскую гамму Паоло Уччелло и Пьеро делла Франческа и вертикальную перспективу. Так, вместе с ним поднимаются вверх „ступени поэзии“.

19 июля 1995 года

Тонино Гуэрра

Мы впервые встретились с Михаилом Матвеевичем, когда его имя было уже легендой Москвы. В эту легенду входила недостижимость: мало кто мог похвалиться, что своими глазами видел работы Шварцмана, что его допустили! Среди моих знакомых таких счастливых не было. Вероятно, это был 1974 или 1975 год.

Встретились мы в доме Татьяны Бек, на чтении Александра Величанского. После Саши предложили почитать мне. Михаил Матвеевич был внимательнейшим слушателем: поэзия – и вообще стихия словесного и стихия музыкального – как я узнала впоследствии, была ему необыкновенно внятна и хорошо знакома именно в том, что я бы назвала ее существом, ее вестью, о которой говорил Мандельштам:

Не бумажные дести *, а вести спасают людей.

То есть тем, от чего бесконечно далеко „афористическое говорение“, как Шварцман отозвался тогда о стихах очень известного поэта (не могу удержаться, чтобы не привести еще одного отзыва М. М. – о Набокове: „каллиграфическая кардиограмма“; вообще мало кто умел сказать, как он, упиваясь словами, как будто ныряя в них до самого их дна, в просторечные и ученые). Я говорю: необыкновенно внятна – потому что обыкновенно художник в словесности и в музыке увлекается их периферийными зонами, так же, впрочем, как поэт редко видит в пластическом искусстве его сердцевинную часть, его магму, то, что и составляет главное дело художника. Удивляясь тогда точности его слов и слуха, я еще не знала, что Шварцман – художник совсем иного рода (так что и само это слово, „художник“, он не любил относить к себе), и его творческий и созерцательный опыт принадлежит той области, где рождение всякой живой – и значащей, поскольку она живая – формы, формы-энергии равно внятно: звуковая это форма или словесная, умственная, событийная... В тот вечер я и получила пригла-

шение: „Приходите, увидите то, чего вы ждете“, – сказал Михаил Матвеевич.

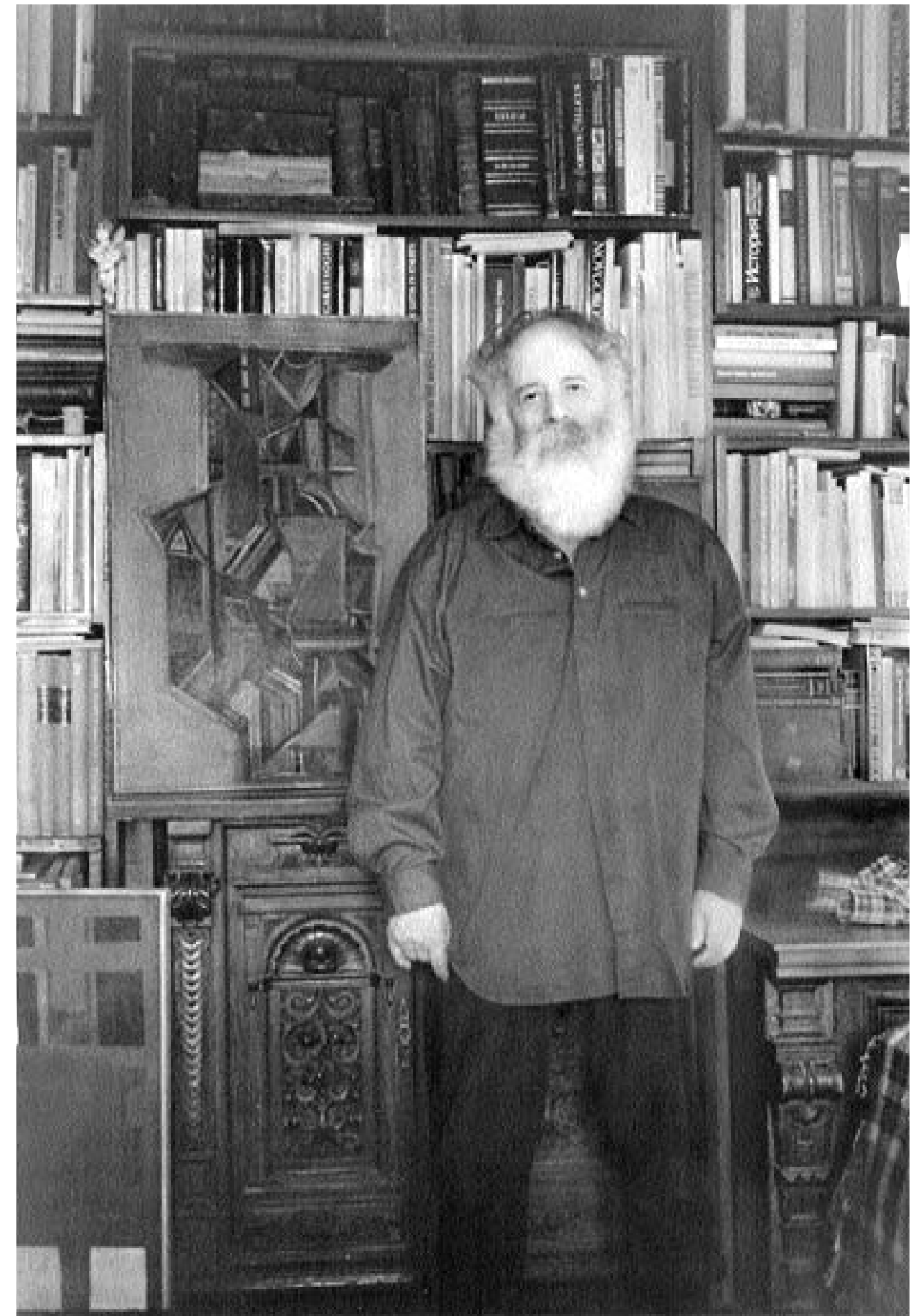
Он оказался совершенно прав: я не смела бы подумать, что жду такого, но с первого же взгляда узнала, что именно этого ждала. Я сказала бы, этого ждало (и не отдавая себе в этом отчета) все вокруг. Множество причин, множество путей вело к тому, что воплотилось в работах Шварцмана: и в судьбе искусства, и в судьбе нашей страны и мало ли еще где – в расположении светил, скажем. Это было необходимо. Многие другие вещи (а те годы были очень творческими для московских андеграундных художников) могли быть, могли и не быть; они хотели вырваться из своего времени или хотели выразить его, отвечать ему – но вещи Шварцмана спасали время. Поражающий своей новизной, противоречащий всему вокруг мир, открытый его работами, был ответом на некое огромное ожидание, был исполнением надежды. Ничего дальше от произвола, волевого решения, выдумки, предприимчивости, изобретенного „метода“ или благоприобретенной „манеры“ нельзя представить. Велимир Хлебников, которого Михаил Матвеевич нежно любил, разделял мир на „приобретателей“ и „изобретателей“: я думаю, „изобретатель“ не многим ближе Шварцману, чем „приобретатель“ – оба хороши. Здесь тот огромный – совсем не эстетический – сдвиг, который Шварцман произвел с языком авангарда: из пространства активизма и завоевательной агрессии он перенес его в область благодарения, хвалы, жертвы. Мне хорошо известно, что скептический язык нашего времени не выносит таких слов, но в его аллергии на все „высокое“ и „сильное“ легко различить вовсе не тягу к трезвости, а мелкую запуганность и болезненное самолюбие (как бы не выглядеть восторженным дураком). О некоторых вещах иначе чем высокими – то есть правдивыми – словами не скажешь. Один современный французский философ заметил, что в новейшей поэзии мы не встретим классического „О!“ – и вовсе не потому, что поэтическое „О!“ якобы устарело, а просто потому, что автор не может осмелиться на высоту этого восклицания, этого поворота мира: он не в силах взять эту высоту и уж тем более удержаться на ней. В каком-то смысле такое „О!“ и было бы адекватным переводом того, что говорит цвет Шварцмана, размах, распаханность, выходящая навстречу зрению сила его форм, великая и бережная сила. Гимн, псалом – древнейшая, первая и как никакая другая забытая в позднейшие времена форма человеческого высказывания.

Такое „О!“ и было единственным, что я могла сказать, впервые увидев вещи Шварцмана.

21 января 2003

Ольга Седакова

* Десть – мера или счет писчей бумаги (24 листа).



М. М. Шварцман дома. 1994

ГРУППОВЫЕ ВЫСТАВКИ

- 1967 „Советский цирковой плакат“. – Россия, Москва (каталог)
1969 Exhibition of Graphics. – Бельгия, Брюссель
1971 Exhibition of Graphics. – США, Нью-Йорк
„Advertising and Politics“. – Англия, Лондон
1972 La Biennale di Venezia, Exhibition of Graphics. – Италия, Венеция
1970–1974 Union des artistes-plasticiens de l'URSS. – Франция
1974 Exposition de L’Affiche Sovietique. – Франция, Париж
„Progressive Strömungen in Moskau“. – ФРГ, Бохум
Выставка киноплаката. – СССР, Москва, Центральный дом литераторов
1977 La Biennale di Venezia. – ФРГ, Дюссельдорф, Италия, Венеция
1978 „Rasseqa Sul dissen o culturale nell’ Est europeo“. – Швейцария, Беллинцона
„La nuova arte Sovietica Una“. – Италия, Турин
1979 „20 Jahre unabhängige Kunst aus der Sowjetunion“. – ФРГ, Бохум
1982 Exhibition of Soviet Posters. – Франция, Париж, Лувр (каталог)
1983 Акварель, рисунок, эстамп. – СССР, Москва, М. Грузинская ул., 28 (каталог)
1988 „Ich lebe – Ich sehe“. – Швейцария, Берн (каталог)
„Собрание Басмаджана“. – СССР, Москва, ГТГ
„Собрание Басмаджана“. – СССР, Ленинград, ГРМ
1989 Коллекция Тани и Наташи Колодзей. – УзССР, Ташкент, ГМИИ
„100 Years of Russian Art (1889–1989)“. – Англия, Лондон, Оксфорд–Саутхемптон (каталог)
1995 „Der Aufstand der Bilder – Moskauer Maler 1974–1994“. – Германия, Гамбург
1995–1996 „Die Farbe der Zeit“, „Zwölf zeitgenössische russische Künstler“. – Германия, Кверфурт, Зальцгиттер, Люнебург (каталог)
1996 Нон-конформисты. Второй русский авангард. 1953–1958 – Германия
1996–1997 „Между верой и эстетикой“, 15 современных русских художников. – Германия, Гамбург
2002 „Манеж: 40 лет нонконформистского искусства“. – Россия, Москва
2003–2004 „Портрет художника в интерьере“. – Россия, Москва (каталог)
2004 „Пантеон андеграунда“. – Россия, Москва
Art Cologne, New Art. – Германия, Кельн

ПЕРСОНАЛЬНЫЕ ВЫСТАВКИ

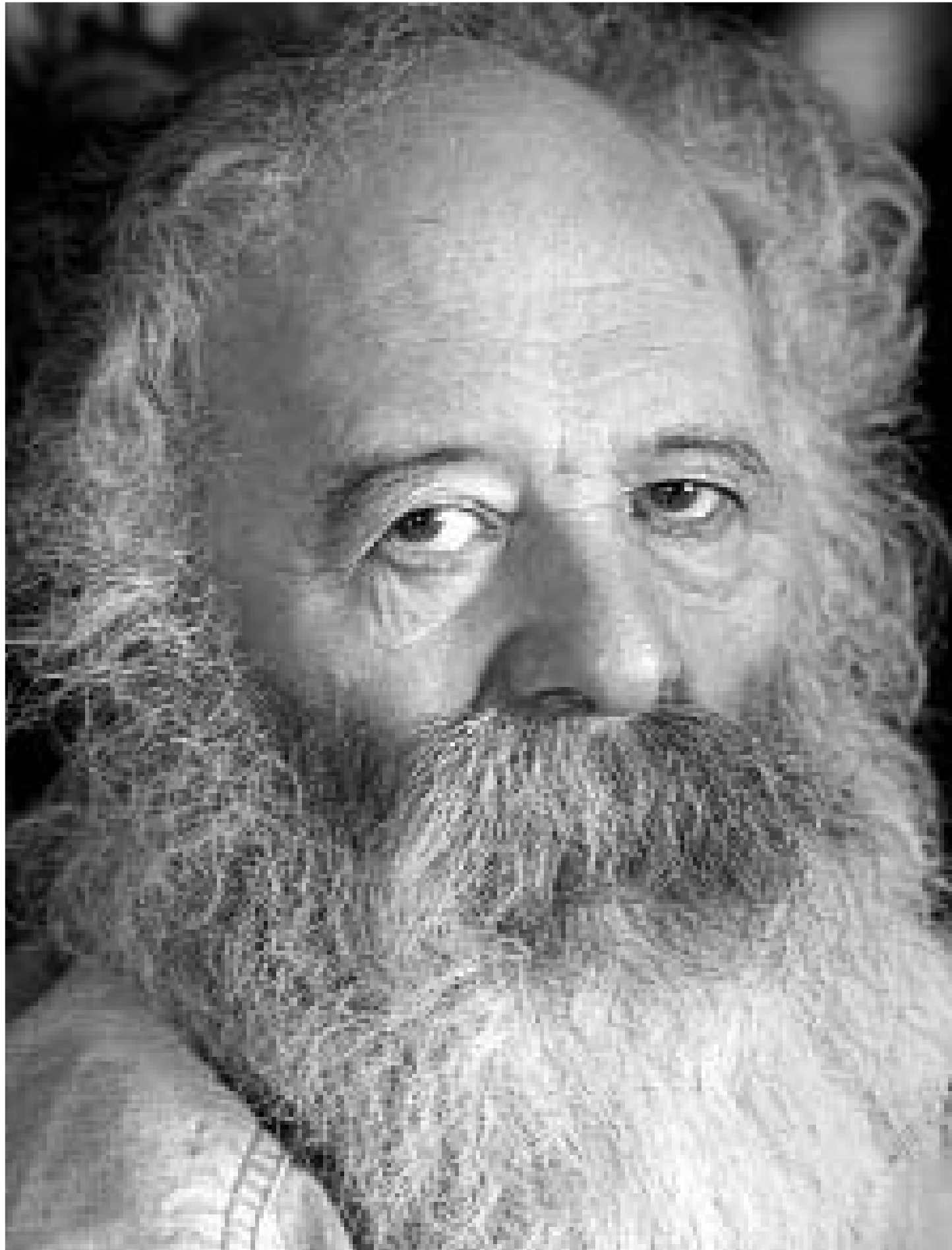
- 1994 Россия, Москва, ГТГ (каталог)
1997 Россия, Москва, галерея „Дом Нащокина“ (каталог)
2001 Россия Санкт-Петербург, ГРМ (каталог)

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Гройс Б. М. Шварцман // журнал „А-Я“, № 7, 1986, с. 25–28.
2. Барабанов Е. Ich lebe – Ich sehe. Künstler der achtziger Jahre in Moskau. Ausstellung in Kunstmuseum Bern: Каталог. – Берн, 1988. С. 186, 191, 135–140.
3. Кусков С. „Иератизм“ М. Шварцмана // Искусство, 1992, № 1, с. 2–4.
4. Хомайер. Wachsen im Keller // Der Spiegel, 1975, с. 129–131.
5. 1977 год – Аполлон – 77. Издание М. Шемякина. С. 292–294.
6. Шемякин М. Michail Shvartsman // Art of Russia and the West, № 1, март, 1989. Apollon Foundation. С. 102–105.
7. Cullerne Bown Matthew. Zeitgenössische Russische Kunst. – Oxford: Phaidon Press, 1989. С. 9–10, 66–67, 72–73.
8. Барабанов Е. Собрание Ленца Шёнберга. Каталог. 1989. С. 75–77.
9. 100 лет русского искусства. 1889–1989, Оксфорд: Музей современного искусства, с. 70, кат. № 197.
10. Другое искусство. Москва 1956–1976 г. Художественная галерея „Московская коллекция“. – СП „Интербук“. М.: 1991. С. 19, 43, 59, 84, 147, 148, 186, 205, 229 (1 том). С. 6, 7, 9, 12, 189 (2 том).
11. Шварц Е. Воплощение иературы // СПб: НоМи, № 1, 1998, с. 62–64.
12. Боровский А. Феномен Михаила Шварцмана: язык и реальность // СПб: НоМи, 5/22 2001, с. 24–27.
13. Русское искусство. Иллюстрированная энциклопедия. – М.: Трилистник, 2001.
14. Деготь Екатерина. История русского искусства. Кн. 3-я. Русское искусство XX века. – М.: Трилистник, 2001.

ПРИНЯТЫЕ СОКРАЩЕНИЯ

ВДНХ – Выставка достижений народного хозяйства
ГРМ – Государственный Русский музей
ГТГ – Государственная Третьяковская галерея
МИФИ – Московский инженерно-физический институт
МОСХ – Московское отделение Союза художников
МСХШ – Московская средняя художественная школа
СКХБ Легпром – Специальное художественно-конструкторское бюро легкой промышленности



М. М. Шварцман. 1997