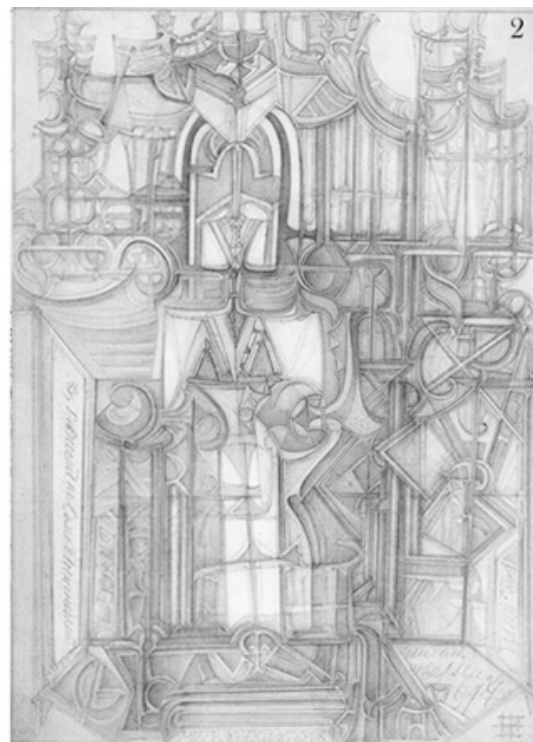


Игорь Шестков "Две структуры"



Русский художник Михаил Шварцман жил в Москве. Немецкий график Томас Ранфт живет в Саксонии, недалеко от Хемница.

В конце семидесятых, начале восьмидесятых годов прошлого века и Шварцман и Ранфт не принадлежали к художественному официозу своих, тогда еще коммунистических стран. И, хотя Шварцман работал один, не выносил никакой, ни хорошей ни плохой, стаи, а социально активный Ранфт был одним из основателей хемницовской художественной группы «Клара Мош» - оба художника стоят особняком, оба исключения из правила. Шварцман, хотя и работал «в абстрактной манере», следовал традиции восточной иконы, а Ранфт использовал и развивал в своей малоформатной графике образные структуры Босха и Брейгеля.

Оба художника - мистики. Шварцман это подчеркивал, пестовал, вел себя и разговаривал как усталый жрец, посвященный высокого ранга. Что не мешало ему быть в высшей степени естественным и остроумным. Воспитанный матерью-антропософкой, Ранфт разыгрывает артиста, озабоченного текущими

делами. А сам мечтает стать архитектором нового Гётеанума...

Обоих художников можно назвать гениями, достигшими в своих сравнительно узких областях максимально возможных результатов.

Оба жили и работали, как бы не замечая тоталитарной власти. Шварцман научился использовать страшное давление советчины для выращивания своих духовных кристаллов. Ранфта тупая гдровская власть сама вытолкнула в эзотерический мир. Преследованиями и травлей. После исчезновения советского и немецкого коммунизма для обоих художников настала пора выставок, признания. И одновременно наступил кризис «возвращения в скучную реальность». Для мистиков эпоха отрезвления - серьезное испытание с непредсказуемым исходом. Старый больной Шварцман умер. Младший его на двадцать лет Ранфт женился на красавице, которая родила ему двух прекрасных дочек.

В семидесятых-восемидесятых годах большинство московских «художников-нонконформистов» (как их тогда называли) пережевывали дошедшее до Москвы с опозданием в двадцать, а то и в пятьдесят лет искусство Запада. Подражали, близоруко полагая, что отказ от официального советского искусства автоматически делает их произведения качественными. Многие слышали по радио о Бойсе. Его выданная на века индульгенция - любая манифестация человека это искусство - очень понравилась корчащим из себя идейных борцов с советским искусством профанаторам и бездарностям.

К православной иконописи обращались в СССР шарлатаны или фанатичные неофиты - новые иконописцы. Религиозная зашоренность не позволяла им выходить за рамки канонических схем, которым они более или менее рабски следовали. Нельзя, однако, используя образцы Андрея Рублева или Феофана Грека, намалевать что-то подобное их творениям, невозможно сегодня построить «псковскую церковь» или «готический собор». Не получится. Не тот образ, не тот ритм имеет мистическая составляющая современной эпохи. Иконы-новоделы, наводнившие в последние годы Россию, несмотря на подчеркнутую верность традиции, не более чем талантливо (или бездарно) выполненные копии. Тоже можно сказать и о новых пестрых храмах, растущих на щедро удобренной человеческой кровью русской земле как грибы. Богоматерь Лубянская в церкви

на Дзержинках не творит чудес.

Невозможно заново написать старую икону, зато можно использовать иконопись как источник мистического знания. Можно рисовать, не подражая иконе, не используя ее приемов, но согласно с ее духом. Это в полной мере удалось в России одному Михаилу Шварцману.

Большинство коллег Томаса Ранфта паслись на поле, перепаханным дадаистами, экспрессионистами, американскими абстракционистами, поп-артистами, ташистами... Выбрав или заново открыв какую-либо уже известную стилевую особенность, они пытались развить ее и выработать манеру, внешне хотя бы немного отличающуюся от манеры предшественников, и к тому же приводящую к успеху у публики. Другие, подчиняясь диктату идеологии, рисовали более или менее натуралистично (лейпцигская школа), но параноидально искажали фигуры, превращали реалистическую картину в парад уродов, создавали неплодотворный гротеск, выражая так свой протест...

Ранфт копнул глубже и, оставаясь «абстракционистом», развил свой художественный язык не на засоленном поле современного искусства, и не в недрах анти-социалистического реализма, а на старом мистическом материале. Он выбрал более трудный путь, чем другие. Его работы метафизически старше работ его коллег. И одновременно - легче...

После многолетних поисков в музеях и галереях, я могу с уверенностью утверждать, что никто из послевоенных западных художников не овладел навыками старых художников-мистиков и не развил их так как Томас Ранфт.

Ранфт подвергся влияниям - Пауля Клее, Макса Эрнста, Карлфридриха Клауса и других. Но это были упражнения, разрешенные повторы, пробы пера, композиционной же основой для всех важнейших его гравюр оставалась развитая на индивидуальном графическом материале структура Босха-Брейгеля, в непосредственном, чистом виде представленная в ранних офортах. Не исчезнувшая и в его зрелых произведениях. Когда Ранфт принципиально от нее отказывается, например в полушутливых портретах, коллажах или объектах, его работы теряют качество.

Брейгелевская структура проявляет себя и на офорте "Orbis" (1, 1980). Малые формы существуют тут сами по себе; их совокупности составляют ансамбли, потоки, созвездия, узоры, конструкции. Возникающее многообразие содержит в себе и зародыши форм и формы, доведенные до разных стадий завершенности. Не существует единого плана или задания, окончательная структура складывается как результат долгого независимого развития микрообразов.

Общий предок как картин Босха и Брейгеля так и миров Ранфта - звездное небо с его Луной, спутниками, созвездиями, туманностями, галактиками летающими тарелками. Точки и пятнышки на его офорте, превращаются в нашем сознании, как звезды на небе, в мифологических зверей, героев и богов...

Убогая социальная жизнь в СССР вынуждала неофициальных художников искать для воплощения образы за пределами видимого мира. Если восхищенный новыми эмоциональными возможностями абстракции Кандинский создавал оригинальные красочные миры, то живущие под советчиной художники прятались в абстракциях от невыносимой, преследующей человека реальности. Кандинский приходил в экстаз, мы страдали манией преследования. Абстракции Кандинского - продолжение чудесных игр детей с Отцом, творчество как таковое, а абстракции советских художников-нонконформистов - это, как правило, мрачные (хоть и цветастые) миры-компенсаторы. Не защищающие от абсурдной реальности крепости, не приносящие наслаждения сады, отрывки советских мифов, персональные ады. Советчина породила один из самых отвратительных стилей искусства двадцатого века - соцарт, этот кухонный вариант постмодернизма. Художники не творили, а натужно тусовались. Устраивали черные капустники.

Шварцман не участвовал в капустниках нонконформистов. Не был и членом МОСХа. Деньги зарабатывал честно - промграфикой. Работал в одиночестве над тем, что любил. Посещал православную церковь.

Свою живописную работу он понимал как своеобразное святослужение, литургию. Картину - как зримую, структурированную молитву в красках, образное обращение к сакральному первоисточнику духа... И его утверждение...

Собор-кристалл, изображенный на карандашном рисунке "Третья структура" (2, 1977), создан не из материи, а из сгущений света, из матовых сияний карандашного сфумато (согласно принципу естественной аллегии - из благостных молитвенных просьб - закругляющихся форм). Элементы рисунка напоминают пространственные кресты, башни, своды и другие архитектурные детали готического собора (готические формы – и колонны и арки тоже произошли из утверждения и молитвы).

В центральном образе узнается фигура святого со старой иконы. Светоносная Структура Шварцмана отражает архитектурный аспект божества. Представляет Бога как величественное здание-конструкцию, святого, как его органическую часть. Художник выступает тут как жрец - он молится, жертвует, утверждает... Шварцман горячо верил в то, что видимый и невидимый, материальный и духовный миры составляют единую, иерархически организованную структуру - «иературу». Запечатленную в прошлом в пластике и архитектуре готического храма, в восточных иконостасах, в размерах эпической поэзии итд...

Эту иературу в ее современном, живописном и графическом аспектах он и воплощает подходящими для этого художественными средствами - карандашом, тушью на бумаге и казеиновой темперой на грунтованной доске.

Принципы своей работы Шварцман формулировал так - рабочая кротость, внефеноменологичность и смена метаморфоз....

Рабочей кротостью Шварцман называл умение преодолевать во время творческого труда гордость, самость, зависть, желание показать себя, доказать всем... Он считал, что только в умиленном состоянии рабочей кротости художник может пропускать через себя благотворные божественные эманации и придавать им живописную или графическую форму.

Внефеноменологичность понималась Шварцманом как свобода от предвзятых концепций, от мертвящих картину умственных построений, от феноменов видимого обманчивого мира. Спонтанность или, как он говорил, светлая спонтанность, детскость, незагруженность духа искусственными конструкциями представлялась ему главным даром художника. Её он всячески рекомендовал своим ученикам и последователям. Подчеркивал то, что больше всего ценит в человеке - искренность...

Смена метаморфоз на жреческом языке Шварцмана означала необходимость рисовать, не поддаваясь шарму возникающих в процессе рисования образов. В рисунке карандашом он предлагал чаще использовать бритву, в темперных работах - работать послойно, покрывая полупрозрачными, а иногда и непрозрачными слоями предыдущие слои, метаморфировать до узнавания, жертвовать красотой и экспрессией ради истины.

Для Шварцмана истина существует и имеет образ - иературу, форму присутствия божества. Смена метаморфоз, повторял Шварцман - процесс неизбежный и безжалостный как смена поколений. Без нее произведение мертво.

Шварцман был помешан на идее иерархии.

Он полагал свои работы и самого себя стоящими на высокой (если не на высочайшей) ступени светлой духовной иерархии. Других художников и их картины он ставил на нижние, темные уровни профанаторов и профанов...

Ранфт не причислял себя к небожителям, а был и остался трезвым художником-европейцем, уважающим и свое и чужое творчество. Ранфт полагает, что любая иерархия - тоталитарна. А картину он понимает как место отсутствия Бога. Ранфт не концентрирует божественное, не утверждает его, а расточает. Его играющие формы не светятся и не мерцают как формы Шварцмана, а поглащают свет и только пустота сияет на его гравюрах странным светом небытия. Он не материализует божество, а дает ему пошалить на своих листах. Его идеал художника - не гигант духа, не святой, не священник, а ребенок, рисующий рожицы и каракульки... Ранфт работает по-детски непосредственно и радостно... Для него божество являет себя не в величественном готическом соборе, а в дуновении ветерка.

Эти дуновения, приходящие как бы изнутри картины, он и ловит кончиком своей царапающей лак иглы или литографическим карандашом и воспроизводит на своих графических листах.

В его мире легко дышится. Он не требует от зрителя сакральной медитации. Его зритель разглядывает офорт и напевает песенку Папагено (Шварцман - Зорастро).

Мир Ранфта - не сакральная структура, а космос. Обитаемый космос, заселенный

графической флорой и фауной.

Мир на поверхности влажного стеклянного шара с маленьким солнцем внутри. Солнцем, дарящим жизнь совокупности линий-волос и линий-змеек, линий-водорослей и бегущих точек, инфузорий, морских коньков, маленьких глазков, квадратиков, треугольничков, рачков, носочков, живых и мертвых узорчатых мешочков, эзотерических рыбок, жучков, паучков, искривленных треугольников, трапеций, дуг, сеток, крестиков...

Эмоциональные потоки пересекают этот мир, сходятся в центре, сталкиваются. Образуют центральный образ, напоминающий морского конька или башню Эйнштейна в Потсдаме. Этот симпатичный конёк с волосами, струящимися влево как-будто от ветра, глазом, циферблатом и странным, из различных фактур и узоров составленным, телом - символический автопортрет художника. У Шварцмана мы сталкиваемся с макромирами. Его иературы это многокилометровые конструкции, что-то вроде облагороженных энтерпрайзов, медленно облетающих в бесконечной вселенной величественный трон Бога, поддерживаемый серафимами и херувимами.

Мир Ранфта невелик. Он соизмерим с эмоциональным миром человека. И в этом его привлекательность. Иературы Шварцмана затягивают наблюдателя в ветхозаветные небеса, заставляют трепетать грешную душонку, мир Ранфта хоть и заполнен тысячами маленьких приманок, но предназначен не для поимки зрителя и его насильственного одухотворения, а всего лишь для развлечения. Мормышки и блесны Ранфта лишены крючков (хотя часто снабжены иголками). От его офортов не пахнет ладаном. Из них невозможно составить иконостас. В его микрофауне нет хищников, нет и хищных линий-эмоций. Зато там есть много диковинных созданий, дающих пищу для игры воображения. Там можно встретить и согнувшегося в подобострастном поклоне муравья и фабричную трубу, из которой вместо дыма валят синусоиды-змейки и маленького графического слона-многоножку. Если Брейгель использовал как прототип своего многообразия - многообразие деталей альпийского ландшафта или поле пословиц и поговорок, а Клаус цитировал тексты Маркса, Ленина и Мао Цзедунa и строил из них звучащую партитуру, то Ранфт, остается резвящимся на маленьком медном плато фавном. Его многообразие порождено его внутренней

свободой, игрой его интеллекта с провидением, а не сакральной практикой.

Ранфт не жрец, а на дуде игрец.

В сдержанности, сочетающейся с замысловатостью, во внутренней свободе и ее разумном ограничении, в доверии к судьбе и собственному эгоизму проявляется глубокое художественное здоровье Томаса Ранфта.

Искушение святого Антония стало хорошо оплачиваемой работой, а демоны-искусители - графическими конструкциями.

Шварцмановские иературы оборачиваются в православном мире властными вертикалями и газпромами...