

Предисловие

Произведения Михаила Шемякина нельзя однозначно отнести к определенному художественному направлению. Его творчество не принадлежит официальному советскому искусству, но в то же время выходит за временные и географические рамки нонконформистской деятельности. Несмотря на интертекстуальность и инсталляционность работы Шемякина не вписываются в так называемое актуальное современное искусство, которое, разрушая меганарративы прошлого, все чаще сливается в формообразовании и технологиях с массовой культурой. Шемякин гораздо шире и авангардистских веяний ленинградского андеграунда второй половины 1960-х годов, и диссидентского искусства третьей волны эмиграции.

Амплитуда видовых и жанровых устремлений художника значительна: от графики, коллажа — до фактурной живописи и скульптуры, а также перформанса, театра и искусствоведческих исследований. При этом масштабность и динамизм, присущие его произведениям, определены не только неординарной личностной энергией, но и радикально меняющейся геополитической и культурной средой, в которой он живет и работает. На становление и развитие его художественной индивидуальности повлияла и генеалогия: в творчестве — по линии матери, актрисы Юлии Шемякиной (Предтеченской), склонность к аналитическому взгляду на мир досталась по линии отца, полкового командира Михаила Шемякина (Карданова). Свою роль сыграло и окружение — неофициальный круг художников и ученых: Евгений Семеошенков, Яков Друскин и другие. Важным этапом в жиз-

ни Михаила Шемякина стало служение послушником в иконописных мастерских Псково-Печерского монастыря и работа такелажником в хозяйственной части Эрмитажа, в равной мере привнесшие в его мировоззрение глубокое уважение и к православному канону, и к картинам старых мастеров. Наравне с этим Шемякин внимательно анализирует преисторическое искусство и искусство племенных народов. Уже в ранний период в его творчестве появляются основные мотивы и образы, которые получают свое развитие в дальнейшей художественной практике.

Одна из основных тем в творчестве художника — постоянное перетекание жизни в смерть как форму трансформации жизни. Ее мы обнаруживаем во многих жанрах и видах его искусства. Эсхатологическое видение мира, породившее образный дуализм, присущий искусству Шемякина, — соединение Востока и Запада, реального и метафизического, живого и мертвого, мужского и женского, реалистичного и абстрактного нередко раскрывается через карнавальную эстетику, которая охватывает почти все творчество художника, проявляясь не только в перформансах и театральных постановках, но и в иллюстрациях, скульптуре, живописи и графике. Карнавальное мировосприятие художника формировалось и подпитывалось атмосферой эпохи «застоя» — противоречивого времени с его нарастающим инакомыслием в кругах советской интеллигенции в равной степени ярко проявившимся в научной и творческой сфере. В работах многих нонконформистов персонаж утрачивает лицо, происходит его подмена маской, но если на полотнах Олега Целкова аморфные лики-маски изображены под-

черкнуто стереотипно, то у Шемякина, напротив, каждая имеет свою отличную от остальных природу. В этом отражается, с одной стороны, мироощущение художника, с его ироничным отношением к действительности, тягой к перевоплощению и трансформации искусства прошлого, а с другой — попытки встретиться с собственной «Другостью», постичь свою художественную индивидуальность.

Жанр натюрморта можно считать ключевым в творчестве Михаила Шемякина. Он интересен художнику с позиции метафизики, потому как позволяет отринуть все случайное и преходящее, отказаться от сюжетной мотивации, политического подтекста и повествовательности, всецело сосредоточиться на совершенствовании художественной формы. Предмет у Шемякина выступает во всем многообразии, от обыденности до таинственности, становясь и объектом, и субъектом одновременно. На протяжении всего творчества он продолжает работать с когда-то избранным кругом предметов — черепом, керамикой, сырами и засушенными фруктами. Но если графические образы по мере развития художественного языка постепенно теряют объемность, плотность, а их линейный силуэт, контуры, хранящие формы когда-то «живых» предметов, становятся все нагляднее, то в живописи, напротив, художник идет по пути наибольшего овеществления предметов через фактурную энергию и внимание к поверхности материала. Наделяет фактуру физическими свойствами и тем самым через философию распада сообщает ей духовную интенсивность, способную выразить в себе образ самого времени, наследуя опыту Антони Тапиеса, Альберто Бурри.

Сюжетные композиции Шемякина по своему принципу построения также нередко напоминают натюрморты; и наоборот — на предметы он смотрит как на объекты деятельности. Его расстановку

предметов натюрморта можно сравнить с созданием мира или построением мизансцены в театре, в котором предметы — это персонажи на сцене. В этой концепции выражается визионерская природа, проявляется артистическая натура. Михаил Шемякин, конечно, театральный художник. И речь не о его сценографической работе, а об особом мышлении в целом: будь то спектакль или картина, в них сквозит ощущение марионеточности и маскарадности человеческой жизни. Так крамольная мысль XVIII века, подхваченная романтиками XIX века, не без влияния современных социальных парадигм обретает новые формы в его искусстве. То же можно сказать и о натюрмортах ванитас, популярных в эпоху барокко, когда наравне с пышностью и чрезмерностью форм острее ощущалась трагичность бытия.

Иллюстративная графика Шемякина объединяет произведения очень разных авторов, начиная от первых листов, сделанных к произведениям Ханса Кристиана Андерсена (1961), Чарльза Диккенса (1961), Эрнста Теодора Амадея Гофмана (1961-1967), продолжая работами к сборнику «Испанская классическая эпиграмма» (1970) и заканчивая зрелыми иллюстрациями к «Возвращению пушкинской русалки» Владимира Рецептера (1998), стихам и песням Владимира Высоцкого (2012), «Ступеням» Валентина Гафта (2015) и рисунками к автобиографии «Моя жизнь: до изгнания» (2023). Большинство иллюстраций уже в 1960-е годы объединяет мотив двойственности, он становится определяющим в рисунках к произведениям Николая Гоголя и Федора Достоевского и связан с отторжением художником другой, реалистической формы, преобладающей в то время в советском искусстве. Работы Михаила Шемякина в этом жанре далеко не буквальны, они скорее дополняют авторов, нежели напрямую следуют написанному. Их свя-

зывает переживание предельной хрупкости человека и человечности, а также чувство эмпатии, которое художник сообщает, нередко посредством гротеска и аллегии, что позволяет говорить о следовании Шемякиным экспрессионистической художественной традиции.

Скульптурное творчество художника развивается параллельно живописному и графическому и начинается еще во второй половине 1960-х годов, когда Шемякин создает первые бронзовые барельефы. Они логически продолжили живописную пластику, что в целом свойственно для культуры постмодерна, когда грань между видами искусства постепенно стирается.

Скульптура Шемякина, создаваемая в бронзе, дереве, фиброгласе и алебастре, при всем пластическом и композиционном разнообразии произведений имеет схожие черты: графическое, силуэтное начало, кропотливая проработка поверхности и деталей, поиски нового формообразования и внутренней экспрессии. Художник использует широкий инструментарий, направленный на передачу выразительных средств воплощения образа: ювелирная детализация на фоне деформации и масштабирования; гротеск, согласованный с ясностью силуэта; сращивание образов с маской и тяготение к знаку, символу и — вместе с тем — акцент на форме, духовно и эстетически наполненной.

Изучение природных форм, их трансформация в искусстве, а также выявление формообразующего начала в объектах окружающего мира составляет важную часть творческого метода Михаила Шемякина еще с 1960-х годов. Позднее эти поиски оформились в самостоятельные серии — «Тротуары Парижа» (с 2002), «Капли» (с 2003), «Гербарий» (с 2009), «Свечные оплывы» (с 2015), в которых капли воды, восковые огарки, засушенные листья или случайные пятна на асфальте подсказывают художнику сюжеты и становятся проводником в мир ирреального.

Авторский стиль Шемякина оригинален и узнаваем, и главная его черта — формообразующая, непрерывная, упругая линия, которая придает всем произведениям ритмическую структуру и строит композицию. Отсюда и определяющая роль графики в творчестве, главенство линии и ритма. Тяготение метода художника к научному началу выражается в аналитическом подходе к созданию работ. Как исследователь и эстетик, он, выискивая в истории искусства определенные визуальные закономерности, находит то, что объединяет человечество, — универсальный язык изобразительного искусства, и предлагает свою оригинальную интерпретацию культурного Абсолюта и систему философско-эстетического восприятия мира.

Ольга Сазонова
*Генеральный директор
Центра Михаила Шемякина*

МЕТАФИЗИЧЕСКАЯ
ГОЛОВА

МЕТАФИЗИЧЕСКАЯ ГОЛОВА

«Открой эту дверь» — фраза достаточно ясная. Но если к нам обращаются с ней в открытом поле, мы ее больше не понимаем.

Если же она употребляется в переносном смысле, ее можно понять.

Все зависит от мысли слушателя: привносит или не привносит она эти изменчивые обусловленности, способна она или нет отыскать их.

ПОЛЬ ВАЛЕРИ

Сложны и извилисты психологические пути полубессознательного творчества человека.

КОНСТАНТИН СЮННЕРБЕРГ

С незапамятных времен своего существования человек стремился преодолеть барьер обыденности и привычности в восприятии и изображении себя и себе подобных. И уже с тех далеких времен образ человека стал претерпевать метаморфозы. Прежде всего это было связано с попытками изображения Божественного и Неведомого. Наблюдая старение и смерть, человек в те преисторические времена, вероятно, не хотел поклоняться себе подобному. Но до того времени, когда человек узрел в человеке Бога (христианство), было еще далеко. Может быть, поэтому в пещерных росписях Ласко наряду с реалистическими фигурами людей мы находим изображения каких-то огромных неведомых существ, на плечах у которых вместо голов невиданные шары, напоминающие скафандры астронавтов XXII века из фантастических романов Р. Брэдбери или А. Азимова. Это даже послужило поводом для теории о посещении нашей Земли космическими пришельцами. Но предположения остаются предположениями, а мы стоим перед фактом того, что художественные мастера пещер Ласко оставили нам свидетельство своего феноменального чувства деформации в сочетании с особым чувством гармонии и пропорций.

Множились культы, религии, а с ними разнообразились и множились метаморфозы фигуры и прежде всего Головы. Абстрагированное изображение Головы Божества сменяется различными фантастическими образами, выполняемыми уже в более узнаваемой реалистической манере. На человеческих плечах вырастали головы зверей, змей и различных пресмыкающихся, которые фантазией художника и указаниями служителей культов иногда трансформировались в головы драконов и прочих химерических существ (Ассирия, Египет, Азия, Западная Европа, Африка).

Голова двоилась, троилась, множилась. В буддистском искусстве Тибета мы видим «многоярусное многоголовье». В искусстве Цейлона человеческая голова делится пополам со змеиной. В Западной Европе — наполовину голова, наполовину смерть. Идея гермафродита в метаморфозах головы воплощается в виде соединенных воедино голов мужчины и женщины. Планеты опускаются на плечи человеческой фигуры, дабы принять участие в нескончаемой игре превращений. Голова-Солнце, Голова-Луна, Голова-Марс. Волосы-лучи. Волосы — огненные языки. Волосы-змеи (Медуза-Горгона). Глаза тоже претерпевают метаморфозу: един-

ственный глаз Циклопа, многоглазый Аргус Немыслимо деформируется форма черепа (головы китайских святых, XII век). Природа сплющивала и уменьшала черепа микроцефалов, раздувала до чудовищных размеров головы гидроцефалов.

Были и со стороны Человека попытки переделывать строение и форму человеческой головы в натуре. Черепа с младенческих лет пеленали, добиваясь их вытянутости вверх (башенный череп), в длину (Древний Египет, Средняя Азия, доколумбовская Америка). Китайцы выращивали в стеклянных сосудах уродцев для продажи их императорским дворам. Черепа этих несчастных были самой причудливой формы. И даже после смерти голова Человека продолжала быть предметом метаморфоз.

Аборигены Океании обмазывали голову умершего глиной и лепили из нее образ покойного, украшая глину ракушками. Племена «охотников за черепами» уменьшали отрубленную голову врага до крохотного размера, умудряясь при этом сохранить индивидуальные черты убитого. Череп украшали золотом и драгоценными камнями, расписывали красками, вставляли в глазницы искусственные глаза. И безусловно, очень большое место в изобразительном искусстве всех времен и народов занимает изображение «Головы Адама», «Череп», «Госпожи Смерти». Этой вечной философской теме должны быть по праву посвящены тома серьезных исследований.

В более поздние эпохи возникает одна из очередных метаморфоз Головы — Маска. Маска — ритуальная. Маска — театральная, гротескная (античный, греческий театр, комедия дель арте). Маска — карнавальная (Венеция). Эстетические взгляды отличались у разных народов. В Африке вытягивали шею, растягивали губы, увеличивали мочки ушей, спиливали зубы. В своем роде это тоже был момент карнавальности. Были и про-



Дух рыцаря. 1968. Гравюра, акварель. 30х30 см



Император Павел I. 1967. Гравюра, акварель. 37х22 см

явления великолепной метафизической эстетичности в удивительных цветных татуировках лиц (Таити, Полинезия), в выпуклых татуировках (Африка).

С приходом в XX веке представителей многочисленных течений экспрессионистов, кубистов, сюрреалистов и пр. Голова становится предметом бесчисленных метаморфоз и трансформаций. И зачастую являет собой разнообразные чисто абстрагированные формы или схемы. (Что являет собой некий эстетический духовный мост между художниками XX века и мастерами глубокой древности.) Или же с легкой руки погрузившихся в глубины подсознания сюрреалистов Голова трансформируется в новые химеры, зачастую превосходящие фантазмы старых мастеров.

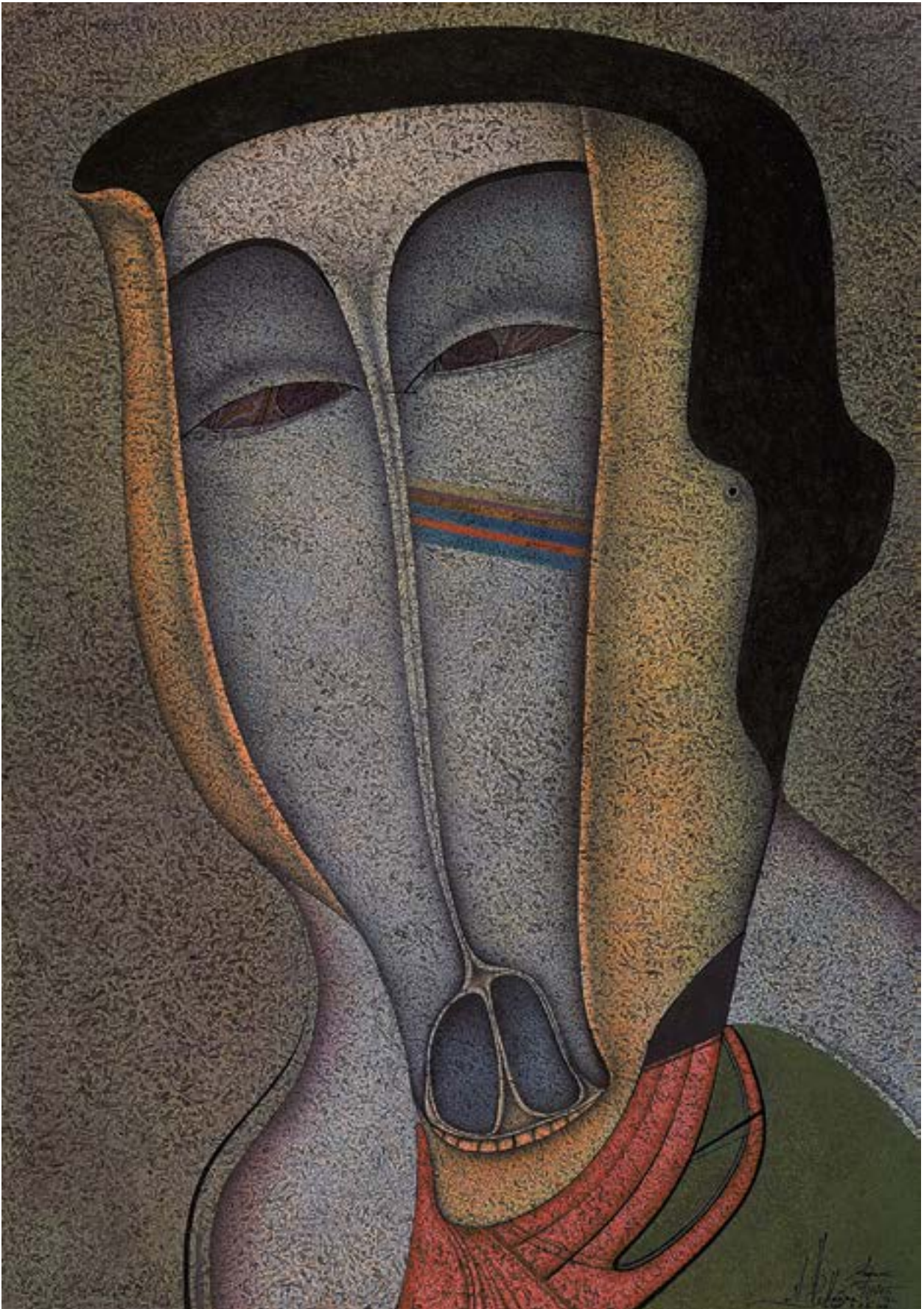
Происходит то, о чем пророчески сказал когда-то Ф. М. Достоевский: «Самое страшное испытание — свободой». Ибо, как сказал еще в 1772 году Джошуа Рейнолдс, «хотя воображение и безгранично, искусство имеет свои границы». Механизм воображения должен быть совершенен. Он требует вкуса и технической безупречности. Чтобы создавать искусство, я должен отобрать для себя все то, что мне близко в бесчисленных произведениях старых мастеров, в природе, в географических картах, архитектурных чертежах, зачастую в медицинских схемах и рисунках. И на этой необходимой базе строить свою собственную концепцию. Таким образом, я сопоставляю то, что вижу, со своими знаниями. Эти знания помогают моему внутреннему «я» господствовать над зрением. Я всегда помню, что «сходство достигается за пределами прямого сходства» (Ши Байши, 1926). И поэтому, будучи убежден, что «произведение тем лучше, чем оно несоизмеримее и недоступнее для рассудка» (Гете), я пытаюсь дойти в своих работах «до таинственного и глубокого ощущения формы, которая является в известном смысле иероглифом» (Делакруа).

В этой книге я хотел показать небольшую часть моих исследований, посвященных метаморфозам Головы, и некоторые образцы своих произведений. Я твердо убежден, что в ближайшем будущем будет создан Институт исследований истории развития и связей культур всего человечества, где успешно станут сотрудничать, взаимно обогащая друг друга своими открытиями и исследованиями, мастера и историки изобразительного искусства вместе с медиками и учеными в области психологии, психики, нейрохирургии, генетики. Тщательно занимаясь изучением и анализом истоков древних культур и синтезом их достижений в области гармонизации форм, можно раскрыть таинственную взаимосвязь метафизических форм, которая существовала во все века и эпохи. И, как писал швейцарский ученый Иоганн Фридрих Мишер (открывший молекулу наследственности) о стереоизомерах, «с их помощью мы можем выразить все бесконечное многообразие наследственных признаков, подобно тому как при помощи двадцати четырех или тридцати букв алфавита мы можем составлять слова и выражать мысли на любом языке» (1897).

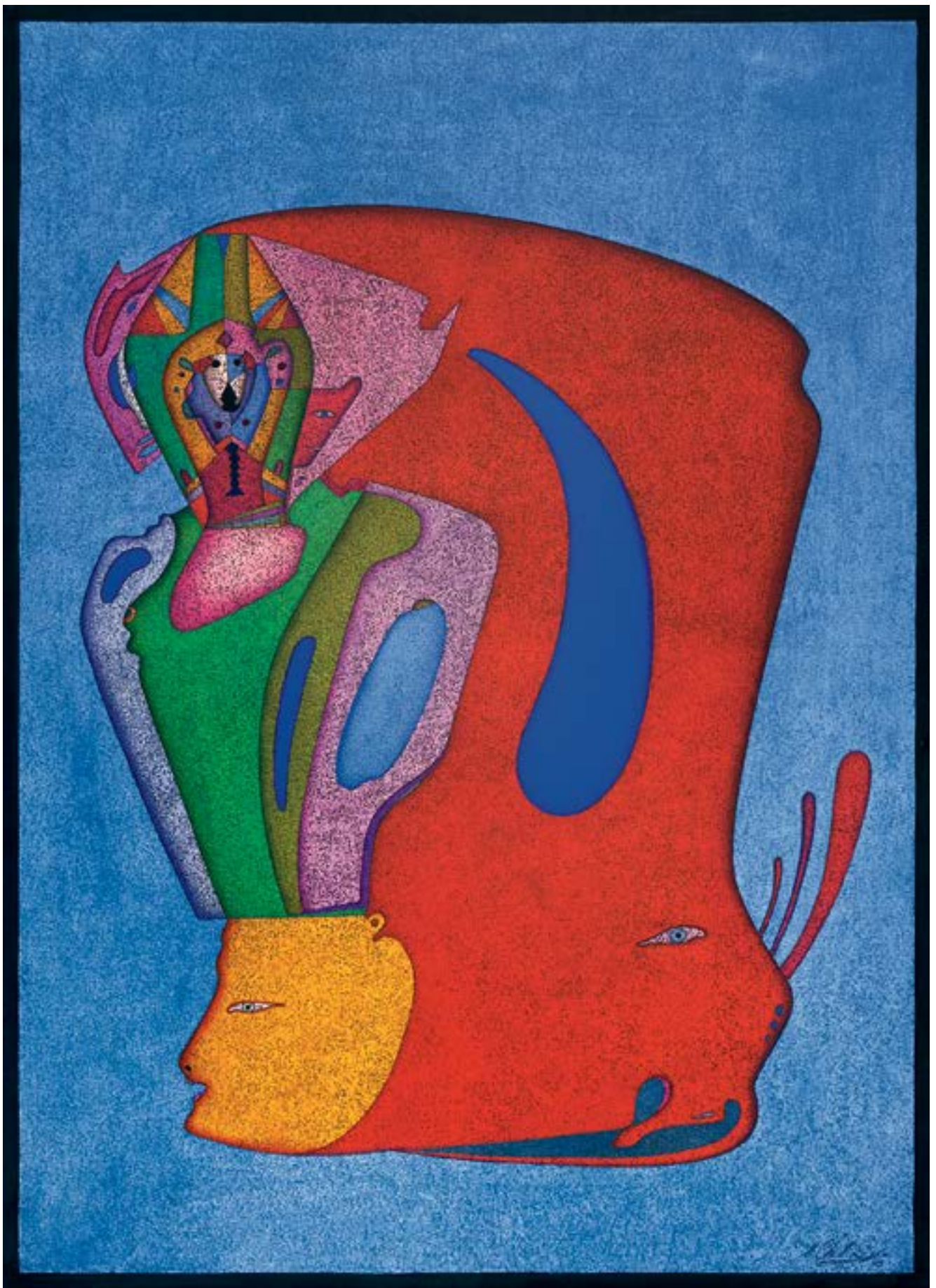
Завершить эту небольшую статью мне хотелось бы известной фразой А. Пуанкаре:

«Красота интеллектуальная дает удовлетворение сама по себе, и, быть может, больше ради нее, чем ради будущего блага человеческого, ученый обрекает себя на долгие и тяжкие труды... Наш ум так же немощен, как и наши чувства, он растерялся бы среди сложностей мира, если бы эта сложность не имела своей гармонии».

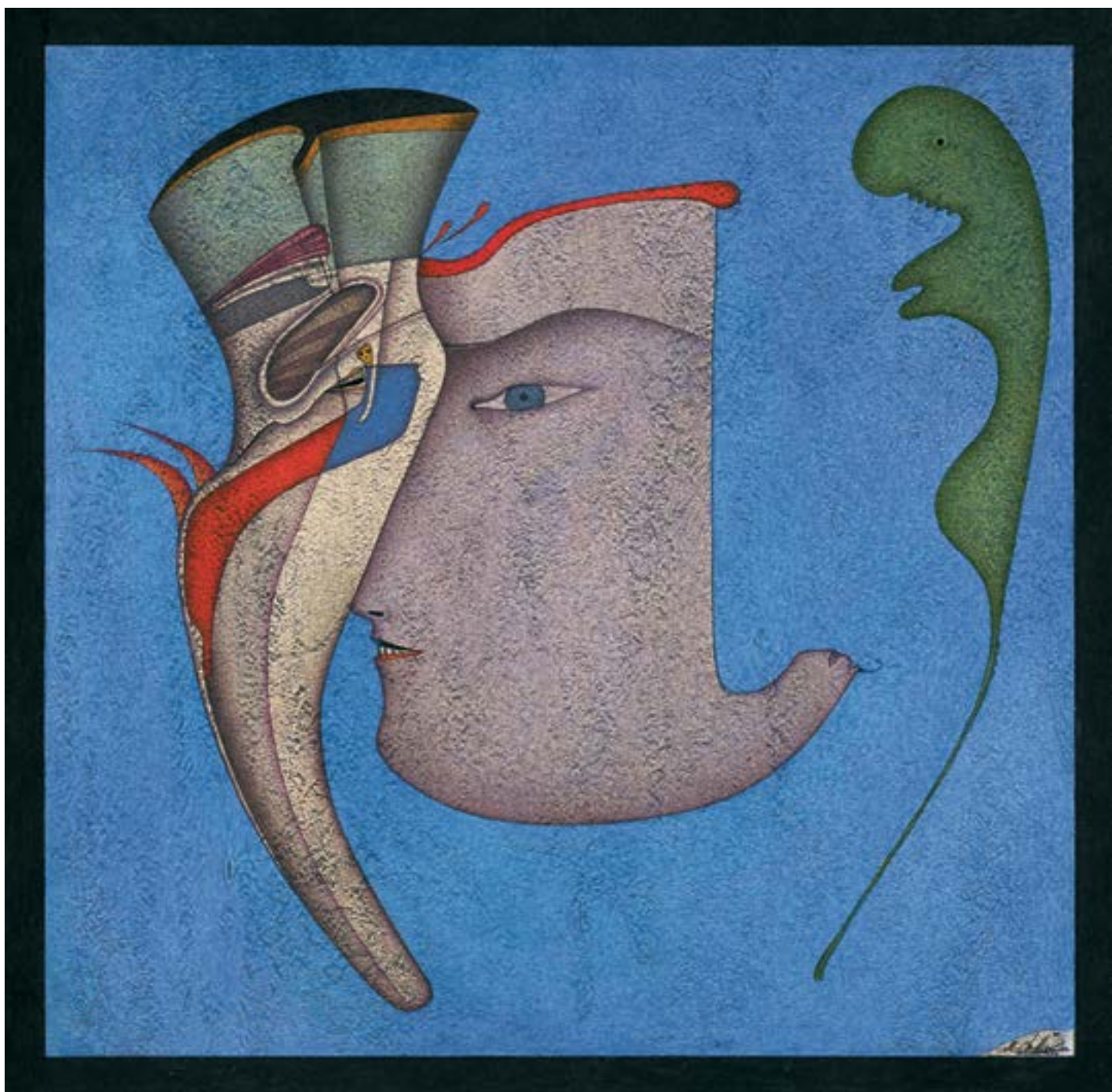
Михаил Шемякин
Клаверак, штат Нью-Йорк,
май 1994 г.



Святой Христофор. 1975. Бумага, смешанная техника. 58x41 см



Кошачье божество. 1979. Бумага, смешанная техника. 77x55 см



Метафизическая голова. 1978. Бумага, смешанная техника. 31×31 см



Романтический бюст. 1980. Бумага, смешанная техника. 31×31 см



Римский бюст. 1978. Бумага, смешанная техника. 31×31 см



*Метабюст. 1999–2003.
Бумага, тушь, цветной карандаш. 32,8×25,6 см*

