

КЛЫКОВ

Вагетель и воин

Мы продолжаем презентацию проекта "Светочи", размещённого на сайте zavtra.ru. Проект посвящён выдающимся деятелям отечественной науки, искусства и культуры, связанным с газетой "Завтра".

ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО народного художника России Вячеслава Михайловича КЛЫКОВА (19 октября 1939 г. — 2 июня 2006 г.) представляются одновременно и полностью завершёнными, и в чём-то недосказанными. Путь скульптора пролёг от родного курского села Мармыжи, дважды пережившего немецкую оккупацию в годы Великой Отечественной войны, через Курск, где он окончил профессионально-техническое училище со специальностью "сварщик", затем — поступил на только что созданный художественно-графический факультет Курского педагогического института, со второго курса которого по рекомендации своего наставника Алексея Григорьевича Шуклина был зачислен в Московский государственный художественный институт имени В.И. Сурикова. Для Клыкова, как отметили все его учителя, действительно искусство и скульптура были главным в жизни, которую он стремился прожить так, "чтобы не стало стыдно перед своим народом".

И это были не пустые слова: свою профессию он осваивал всерьёз, причём даже не с классических канонов, а гораздо глубже и шире, с погружением не только в восточное и первобытное искусство, но и в искусство Великой степи. Клыковские работы 1960-х годов даже сейчас поражают уникальным сочетанием перенесённой в скульптуру скифской "звериной" пластики с весомой статикой половецких каменных баб. Слово про него девятью веками раньше было сказано в "Слове о полку Игореве": "А мои ти Куряни свёдомы кьмети: подь трубами повити, подь шелома възлетьяны, конце копя вьскрьмлене, пути имь вьдоми, яргы имь знаеми...". Вячеслав Клыков с полной самоотдачей стремился стать и стал таким "сведомым кметом": самостоятельно варить стальные каркасы и делать масштабирование своих произведений — редкость для современного скульптора. "...Сами скачють акы серии вльци в поле, ишучи себе чти, а Князю славе", — чтобы ошутить и понять напряжённость и масштаб клыковских поисков, достаточно сравнить его оформление гостиницы "Интурист" в Ялте (1974 г.) с оформлением Детского музыкального театра им. Н.И. Сац в Москве (1979 г., Государственная премия СССР 1982 г.), а скульптуру бога торговли Меркурия у московского же Центра международной торговли (1982 г.) — с памятником преподобному Сергию Радонежскому, установленным в Радонеже (1987 г.).

Этот шедевр, по общему мнению, стал поворотным для скульптора — отрок Варфоломей, словно сошедший с известной картины Михаила Нестерова, как будто парит на фоне старого монаха, "игумена земли Русской", и держит в своих руках икону — а та явно указывает на "Троицу" работы Андрея Рублёва, написанной "в похвалу святому Сергию". Этот высочайший символизм, не только эстетический, но и духовный, переданный художественными средствами скульптуры, — свидетельство уникального уровня мастерства, достигнутого Вячеславом Клыковым. От преподобного Сергия он, словно Пересвет и Ослябя, отправился на своё Куликово поле — его мастерство, его искусство приобрело явное воинский характер. Клыков начал войну за свой идеал Святой Руси и бросил на эту войну целую армию оригинальных образов — больше сотни монументальных работ по всему миру.

Все они, так или иначе, были в его понимании образами воителей за Русь — от святого Николая Мирликийского, равноапостольных Кирилла и Мефодия, княгини Ольги и князя Владимира Великого до Сергея Радонежского, Серафима Саровского и Николая Сербского, от князя Святослава Игоревича и былинного Ильи Муромца — до маршалов Георгия Жукова и Константина Рокоссовского, до храма-звонницы на Прохоровском поле, от Константина Батюшкова и Александра Пушкина до Ивана Бунина, Николая Рубцова, Василия Шукшина, Владимира Высоцкого и Игоря Талькова... Критерии "свой" — "чужой" для Клыкова проходили в его личной, особой, далёкой от общепризнанных идеологических линий мерности — это касается, например, таких его работ, как памятники Николаю II или адмиралу Колчаку.

КЛЫКОВСКИЕ произведения 1987—2006 годов неизменно критиковали, высмеивали, запрещали к установке, переносили, даже взрывали, их автора обвиняли во всех грехах, вплоть до черносотенства и антисемитизма, но художник столь же неизменно следовал своей линии не только в искусстве, но и в жизни: с 1990 года и до кончины возглавлял Международный фонд славянской письменности и культуры, по инициативе которого с 1991 года День славянской письменности и культуры стал отмечаться как государственный праздник, в 1991 году подписал "Слово к народу" и вошёл в состав редколлегий газеты "День", в 1996 году стал одним из учредителей и руководителей Народно-патриотического союза России (НПСР) и, монархист, поддержал президентскую кампанию лидера КПРФ Геннадия Зюганова, в октябре того же года возглавил Всероссийское соборное движение, в 2005 году провёл восстановительный съезд Союза русского народа и был избран его председателем. И такая общественно-политическая активность Клыкова вовсе не шла в ущерб его творческой активности — это были как бы два крыла любви художника к нашей Родине.

"Я люблю нашу историю, люблю Россию, русский народ, я сам русский человек. Всё, что связано с нашей Родиной, для меня близко, дорого, я переживаю её судьбу как свою личную", — признавался скульптор. Вот эта любовь и определяет недосказанность его жизни и творчества, потому что надежда умирает последней, а любовь преодолевает смерть и продолжается в вечности. В русской Вечности, которую создавал Вячеслав Михайлович Клыков.

Владимир ВИННИКОВ

ЭКСПОЗИЦИЯ ПОМОГАЕТ расширить наши представления о Дании, России, о разворах и перипетиях геополитики. Ошибочные мнения бытуют не только о границе, но и о самих себе. Многие вполне образованные люди полагают, что до реформ Петра Великого на Руси была некая потаённая, отдельная цивилизация, куда не долетали звуки парижских контрдансов. Эту сказочку поддерживают как либералы, так и окопатриоты, разве что первые — ужасаются боярской дремучести, а вторые — восхищаются ею. В реальности дремучести не наблюдалось, и Запад не воспринимался как диковина.

Основная тема экспозиции — взаимоотношения двух монархов, Михаи-

ла Фёдоровича Романова и Кристиана Датского. Перед нами посольские дары и драгоценные вещицы, купленные русским государем у Кристиана IV для пополнения казны, разорённой в Смутное время. С подобными сделками, в коих было очень много доверия, обращались не ко всякому союзнику. Да. В политических играх не бывает друзей, главное — интересы, но случаются и проявления доброй воли.

Король Кристиан IV для Дании значит примерно то же, что Людовик "солнце" для французоз или Пётр Великий для России. То был разносторонний и нетривиальный персонаж, отличавшийся храбростью, любовью к искусствам, не-

дужинным умом и — фанфаронством, склонностью к авантюрам, взрывным, необузданным характером. О нём сохранилось множество легенд и байк: народ его любил, хотя налоговый гнёт в годы правления Кристиана IV был велик. Ещё бы! Расширялись границы, строились новые города, затевались экспедиции, в том числе к берегам Гренландии, а ко двору массово привлекались мастера — художники, мебельщики, ювелиры. Помимо этого Кристиан, как и его отец Фредерик II, закупал произведения в других странах — Англии, Нидерландах и германских княжествах. На этих вещах, вещцах и штуковинах сосредоточено внимание устроителей выставки.

седей" человечества. Аромасоставы, как правило, завозились с востока и стоили бешеных денег.

Как уже отмечалось, основная линия повествования — дружба Дании с Москвией. И — матримониальные попытки сблизиться ещё династически. Один из братьев Кристиана, принц Иоганн, удачно сватался к царевне Ксении Годуновой, и всё было уж сговорено. К тому же сей королевич полюбил девушку. Однако Иоганн внезапно умер от неведомой болезни, и до сих пор существует версия, что юношу отравили. Впрочем, царь Борис и до, и после предлагал руку дочери иноземцам — и шведу, и разным Габсбургам, и кузенам почившего Иоган-

этом красноречиво скажет глиняная кружка XVI столетия — безусловно, искусно выделанная. Повседневность раззолоченно-бархатных дворов была скромнее, чем романские описания.

Один из удивительных экспонатов — кубок-наutilus юннбергерской работы — ярчайшее выражение маньеризма и барокко. Наutilus изготовлялись из панцирей голубоногих моллюсков, обитающих в экзотических водах, — голландцы научились этому ремеслу у китайцев и жителей Индии, а немцы — уже у голландцев. Прихотливый завиток, данный моллюску самой природой, окаймлялся драгоценной "рамкой" из серебра и золота. Отсюда — запретельная цена таких наutilusов.

Помимо кубков здесь имеется блюдо с монограммой его величества, изумительный сосуд "Орёл" — в виде хищной птицы, расправившей крылья, и — кувшин для омовения перстов. В те века руки мыли не до, а после еды. Это была привычка богатых, знатных людей. Народ попроще, увы, не заморачивался политесом и гигиеной.

Но отойдём от монаршего стола. Не хлебом единым! Эра бесконечных войн порождала ускоренное развитие оружейной техники, поэтому одним из значительных экспонатов можно смело назвать аркебузу, щедро декорированную барочным орнаментом. Между прочим, оружие ценилось куда как больше, чем самые благородные произведения искусства, и оружейник стоял выше художника в ремесленной иерархии. В XVII столетии шла болезненная перекройка европейских границ — о них расскажет карта, ещё одно достояние родолюбивости. Картограф, особенно придворный, получал солидные гонорары за своё творчество, и когда уже на излёте века Просвещения фонвизинский Митрофан кидал реплику, что география — не дворянская наука, это была шутка, вызвавшая гогот. География, как и философия или богословие, долго считалась элитарной отраслью знаний.

КАК ВСЁ ИЗМЕНИЛОСЬ! Также сейчас покажется странным, что в XVI—XVIII веках пуговицы воспринимались как признак богатого плетя, а нувориши (вроде мольеровского Журдена) старались передежить аристократию по количеству пуговиц на камзолах. Беднота в своей массе довольствовалась завязками. Пуговицы заказывались дюжинами, и каждый раз выходяли уникальные варианты. Никакого поточного производства фурнитуры попросту не было, как не существовало индустрии готовой одежды. На выставке представлены роскошные пуговицы XVII столетия. Золото, рубины, изумруды, лиль, эмаль, чеканка — банальная деталь одежды превращалась в изящное творение ювелира.

Эта выставка хорошо иллюстрирует поговорку "Sic transit gloria mundi". Когда-то скандинавские державы были опасными — и хитрыми игроками в дипломатическом "преферансе", тогда как уже в начале XVIII столетия сыны Одина стали выдыхаться, уступая место другим колоссам, и одним из таковых стала Россия. Впрочем, златые штучки датского короля хороши даже без параллельных рассуждений о гегемонии на континенте.

Галина ИВАНКИНА

КОРОЛЬ ДАТСКИЙ И РОССИЯ

Выставка в Оружейной палате



Парадный портрет Кристиана IV, короля Дании и Норвегии (годы жизни 1577—1648, из которых 59 лет провёл на монаршем престоле). Художник Ян Мюллер (гравюра по живописному оригиналу Питера Исаака). 1625 г.

Но сначала мы "знакомимся" с самим королём — его гравированный портрет весьма выразителен. Датированный 1625 годом — по времени гравировки, он был написан раньше, в начале 1610-х годов, художником Питером Исааком. Его величество изображён в эффектном наряде с испанским воротником-фрезой и в шляхах-буфах, каковые уже вышли из моды в "эру трёх мушкетёров", когда Ян Мюллер создал гравюру по картине Исаака. В композиции включена корона — один из красивейших венцов Северной Европы, ныне хранящийся в замке Розенборг. Подпись гласит, что Кристиан — государь лишь Дании, но и Норвегии. К слову, датчане вкладывали колоссальные средства в обустройство Осло. Любопытно, они там предьявляют друг другу претензии об "окупации"?

Ещё один примечательный нюанс — это были король из немецкой династии Ольденбурггов, не имевшие ни капеллы датской и норвежской крови, а при дворе все щебетали на французском. Это к вопросу, бесконечно поднимаемому либералами, насчёт того, что русскими правили тевтоны, да ещё и говорившие на языке Фенелона. Это — особенность бытия элит XVI—XX веков. Сам же Кристиан в совершенстве владел итальянским, древнегреческим и латинью — стандартный набор образованного аристократа. На выставочных витринах мы видим книги на латыни, отпечатанные в годы правления Кристиана и его отца Фредерика.

ВОТ ИЗОБРАЖЕНИЕ главного замка Дании Кронборга, резиденции Кристиана. При его отце Фредерике это неутоное обиталище превратилось в настоящую жемчужину. Шикарна ароматизированная из позолоченного серебра, сделанная в виде дворца на возвышенности. Явственно угадывается тот самый Кронборг с характерными башенками. Курительница — важнейшая деталь светского обихода. Врачи убеждали, что благоволия предотвращают развитие эпидемий, способствуют здоровому дыханию и спасают от клопов — давних "со-

на. В экспозиции представлен перстень, скорее всего, принадлежавший Ксении. Точная атрибуция отсутствует, но большинство историков сходятся во мнении, что украшение действительно хранилось в шкафу Ксении.

Следующим заходом было сватовство принца Вальдемара, одного из многочисленных сыновей Кристиана IV, к дочери Михаила Романова — царевне Ирине. В ряде статей упоминается уничижительный факт, дескать, Вальдемар родился от мorganaticского брака, и мать его Кирстен Мунк — не королева и даже не представительница высшей аристократии, но обычная дворянка. На деле подобные тонкости не учитывались: тот союз был освящён церковью, и отпрыски Мунк признавались такими же чадами короля. Это не бабстарды. В любом случае Вальдемару не предназначалась корона, так как на момент рождения он стоял четвёртым в списке наследования. Зато появилась блестящая возможность стать мужем загадочной московской красавицы — Ирина Романова слыла дивой и плыла павою.

Почти договорились, но тут принц-литературин отказался от перемены конфессии, а это являлось обязательным пунктом. Вальдемара держали в Москве и угоняли, но ничего не вышло — пришлось отпустить. Это было актом подлинной веры и, в отличие от Генриха де Бурбона, сказавшего: "Париж стоит мессы!", молоденький принц отказался от мощных перспектив и очаровательной невесты. (Имеется в виду переход Генриха Наваррского из гугенотской партии в католичество, что сулило ему корону Франции.) Датский принц, вернувшись на родину, посвятил себя войне, занимаясь на службу то к одному государю, то к другому. Типичная судьба ландскнехта. Погиб несостоявшийся царский зять где-то под Люблином — тогда вся Европа горела и плавила войнами.

Но вернёмся к дарам, привезённым ко двору Михаила Фёдоровича. Значительную часть экспозиции составляют кубки — предметы парадной сервировки. Каждый день из них не пили даже монархи. Чем же пользовались в своей обыденности? Об-

Перформанс: автор выставки на её открытии ищет причину "повреждения" мира. Посреди зала макет дымящей заводской трубы. Она всему виновна! Она — вавилонская башня, сбившая человечество с духовного пути, натолкнувшая его на путь потребления. Она разобщила язык Бога и язык человека. Автор переодевается в робу, надевает строительную каску и на глазах у зрителей тяжёлой кувалдой разбивает её, что видится ему причиной всех бед.

Но автор явно тесно в подобном мировоззрении, тесно в собственном манифесте, тесно в такой интерпретации самого себя. Этот суровый счёт уже не раз передеживали цивилизации и русские отшельники, уходящие в глухие леса, и французские просветители, борющиеся за "естественного человека", и представители нашей деревенской прозы, оплакивавшие затопленные ради электростанций деревни. Этот реликтовый страх перед машиной и производством жил в Бунине с его "Господином из Сан-Франциско", в Куприне с его "Молохом", в Блоке с его "Фабрикой".

В работах Ивана Флоренского всё иначе. В них от творений рук человеческих исходит вечный по-

труд: "В поте лица своего будешь есть хлеб". "Повреждение" не в заводском и фабричном труде, а в грехопадении, труд же — единственная возможная "преодоления повреждения", единственная возможность исцеления, искупления. Бог воззрел на труды человеческие и "увидел, что это хорошо". В Иване Флоренском идёт борение: как художник интуитивно он выразил эту благую идею труда и производства, но как философ он её пока отторгает. В нём борются производственник и мистик, урбанист и антиурбанист, структурлист и антиструктурлист, борются "система вещей" и система идей.

Творческий мир Ивана Флоренского сейчас подобен кокону, из которого вот-вот явится многоцветная, небывалая бабочка; молодому вину, которое готово прорвать ветхие мехи постмодернизма.

Постмодернизм никогда не воспевал труд, а напротив, уничижал его. Человек-творец был подменён в постмодернизме человеком-гедонистом. Общество создания мутировало в общество потребления. С духовного пути человека сбил не завод, а условный айфон, не труд, а праздность, лишь усилившая "повреждение".

ПРЕДСТАВЛЕННАЯ выставка убеждает, что Иван Флоренский — сакральный реалист. Тот, кто умеет смотреть на жизнь и прозревать в ней высокий смысл, а не бежит от неё, не разрушает в ней всё ядовитой иронией. Сакральный реализм воспевает труд, делает его священным. Только труд способен примирить природу и производство.

Иван Флоренский разрушает не трубу завода, а муляж трубы. Разрушает симулякр, высвобожда место для всего подлинного. Через перформанс

ФИЛОСОФ Павел Флоренский в 1924 году в работе "Анализ пространственности и времени в художественных произведениях" обозначил две составляющие изобразительного искусства: конструкция и композиция. Первая — "то, что говорит о себе через произведение самая действительность"; вторая — "то, что говорит об этой действительности художник", то есть какие средства использует он для высказывания: цвета, линии, точки, геометрические формы.

Вопрос здесь несколько сложнее, чем соотношение содержания и выражения. Ведь композиция, по Флоренскому, это тоже содержание: содержание самого себя, которое сопрягается в произведении с содержанием действительности. Краски, линии, формы не случайны, они подчинены этой совокупности объективного и субъективного. Главнейший эстетический вопрос в том, что для того или иного художника первостепенно — субъективное или объективное. Чем сильнее упор на субъективное, тем больше в произведении композиционных элементов, а не конструктивных содержания.

Эта мысль, предельно ясная в пору, когда развилось авангардистские течения, когда искусство

не могут быть объективированы, ведь они изначально глубоко субъективны, не поддаются рациональному анализу, но могут быть синтетично и субъективно восприняты. Путём метафизического созерцания они могут быть явлены субъекту в той мере и в том характере, в которых позволяет оптика зрителя.

В рамках "преодоления" можно выделить два уровня: созерцательный и действенный. Под первым подразумевается умозрение мира и бытия в том виде, в котором оно было до повреждения. То есть это умение видеть даже в искажённом мире, в том, что нас окружает, потенцию к преобразованию, явленную гармонии и красоте. Действенный уровень подразумевает непосредственное активное духовное делание человека. Это есть путь к изменению своего повреждённого состояния, это проявление своей свободы по сторону Бога, а не от Него.

Совершив прыжок веры, выйдя за рамки своей замкнутости, направив свою волю и свободу к внутренней духовной метаморфозе, человек, если даст Бог по своей милости и человеколюбию, перейдёт в своё истинное состояние, обретёт духовную отчизну, преодолеет своё глубокое повреждение

САКРАЛЬНЫЙ РЕАЛИЗМ

О творчестве художника Ивана Флоренского

тесно переплелось с производством, когда недавно образованный ВХУТЕМАС открыл двери для молодых художников с самым разным мироощущением, оказалась не только продуктом своего времени, но по большому счёту указала на перепутье, на котором художник находился и будет находиться во все времена.

Перед этим же выбором, на этом же перепутье оказался сегодня и потомок Павла Флоренского, его праправнук, — молодой художник и философ Иван Флоренский. Его выставка "Преодоление повреждения", прошедшая минувшей зимой в Центре творческих индустрий "Фабрика", дала немало поводов для размышления о перспективах изобразительного искусства.

Тому, в ком пытаются ужиться академический, с аспирантурой за плечами, философ и вольный художник, всегда не просто. С одной стороны, философская рефлексия довлеет над творчеством: хочется всем объяснить "что хотел сказать автор", написать манифест выставки, почти не оставив зрителю простора для интерпретации; искусство при этом рискует оказаться всего лишь иллюстрацией философских идей, утратить самоценность. С другой стороны, конкретный изобразительный образ отвергает онтологические обобщения, категории и термины. Иван Флоренский, к счастью, сумел удержаться на тонкой грани: философ не убил художника, художник не убил философа.

ДАЖЕ СТЕНД с пространным авторским текстом на входе, который по замыслу зрителю должны были прочесть исключительно после просмотра выставки, не столько прибавил мудрования, сколько создал интригу. Зрители, как дети, и потому любой запрет обязательно нарушат. Сказали "не читайте до поры" — прочтут в первую очередь!

"Момент грехопадения становится ключевым в нашей духовной истории, вследствие которого меняется суть человеческой природы и окружающий нас мир. Замысел Творца о человеке подразумевает его преобразование для возвращения в догреховное состояние. Повреждённая природа человека может и должна быть преодолена при содействии нашей свободной воли и Божественной благодати.

В рамках созданного мной универсума индустриальные сооружения — трубы производств, ТЭЦ и АЭС — становятся символом человеческой греховности. Рассматривающий окружающий как средство, а не как цель, человек замыкается на себе, остаётся в своём гордом эгоцентричном бытии. Индустриальные пейзажи, покинутые, будто и никогда не существовавшие, но в то же время такие реальные, являют глубокую тоску по бесконечному несовершенству нашего мира. Символические и семантические структуры данного универсума не доказываются и не опровергаются рационально,

и исполнит великий и непостижимый нам в своей полноте замысел небесного Отца".

Постмодернизм, структурализм, постструктурализм живучи, способны пробраться даже в такое суровое, конкретное пространство, как ЦТИ "Фабрика", пространство заводское, цеховое. Хотя в нём уже и нет станков, но производственный гул, кажется, не выветрился. Высокие потолки, могучие серые стены, грубые полы, сосредоточенный полумрак. Выставлять сугубо картины здесь бессмысленно. Здесь нужно что-то могучее, приходящее в движение, сподвигающее к действию. Перформанс, который где-нибудь в галерее часто видится нелепостью, абсурдом, демонстрацией творческого бессилия в традиционных формах искусства, здесь, в цеху, не просто уместен, но необходим. И перформанс случился, собрал в единое целое живопись, звук и видео.

На картинах — заводы, фабрики, электростанции. Их трубы дымят, но среди ночи или посреди снегов эти гиганты кажутся притаившимися, они словно специально стараются скрыться от человеческих глаз. Будто реликты когда-то могучей цивилизации, они похожи то ли на египетские пирамиды, то ли на древних ящеров, то ли на мифических титанов. Удивительно, что молодой художник из поколения "адептов айфона", которое не в состоянии разглядеть рядом с собой даже огромную промзону, увидел это и сумел изобразить так, словно вдохнул новую жизнь в производственную живопись.

ВИДЕОРОЛИКАХ, что демонстрируются на большом экране, урбанистический морок: поток людей, машин, тел, фигур, предметов. Всех и всё засасывает в огромную трубу: может быть, тоннель метро, может быть, зев языческого молоха. Эти кадры сменяются размеренными кадрами природы: среди берегов, заросших камышом, плавно течёт река, над старым дачным домом сплошным водопадом идёт дождь, замер в тысячелетнем сне непроглядный и непроходимый лес. Но смонтированные вместе эти кадры первой и второй природы рождают таинственную тревогу. Кажется, что идиллическая природа не избегла цивилизации, а освободилась от неё, явила посткастрофический мир, вытеснивший человека.

Звук — непрерывная аудиозапись, какофония, подобную которой слышали Николай Гумилёв, когда мчался на заблудившемся трамвае, или герои Андрея Тарковского, прорывавшиеся вместе со Сталкером в зону. Ухо выхватывает из этого несляпного хаоса стук колёс, скрежет металла, перебранку прохожих, искусственный голос, объявляющий остановки, завораживающие интонации неведомой женщины. Всё звучит так, словно у мира остался последний слушатель и каждый шорох старается привлечь к себе внимание этого надмирного слуха.



ТЭЦ ТС 2. Художник Иван Флоренский. 2020 г.

кой. Вечный покой нашего времени — это производственный пейзаж, от которого веет не скукой, а трудом. Иван Флоренский изображает мир деяний человека без самого человека, мир, в котором раздаются звуки, порождённые человеческим языком, но теперь их немолко распознавать, некому вкладывать в них смысл — они уподобились звукам природы, стали просто музыкой.

Это мир, который Бог вернул к шестому дню творения, изъязь из мира человека, но оставив в нём его труды, чтобы внимательно взглянуть в них. Это пристальное созерцание чувствуется в работах Ивана Флоренского. Человек, изгнанный после грехопадения из райского сада, был обречён на

автор врывается в своё творение, говорит, что он здесь, он жив. Он противоостоит "смерти автора", которую пытались провозгласить постмодернисты. Они посрамлены.

В названиях работ много аббревиатур: ТЭЦ, ЛЭП, МЦК, ДПА, НВП. Среди них могла бы оказаться ещё одна: БСЗВ. В контексте выставки её следовало бы расшифровать как "Система борьбы с загрязняющими веществами". Но Иван Флоренский распрощался с "Слава Богу за всё", разместив крупную надпись посреди цеха. С этими словами любые загрязнения одолимы.

Михаил КИЛЬДЯШОВ