

ЭТА КАРТИНА была хорошо известна советскому зрителю — будь то искусствовед или же человек, далёкий от направлений, форм и жанров. "Дочь советской Киргизии" украшала развороты журналов и страницы учебников. По ней писались школьные сочинения — в них говорилось не только о жарком ветре степей, но и о социокультурном развитии, которое принесла в Киргизию советская власть. На полотне — девочка, символизирующая будущее. В руках её — книги, на голове — красный платочек, как в повести Чингиза Айтматова "Тополёк мой в красной косынке", написанной в соприкосновении с русской литературой и её бесмертной этикой.

Несмотря на то, что дева-Киргизия — собирательный образ, у неё есть имя — Айкамал Огобаева из села Орто-Сай. Поэзия синего неба, сухих трав и фиолетовых гор вдалеке. Метод — соцреализм. Стил — импрессионизм, когда художник

ки, писатели со всего мира. "Собрание в ауле. Турксиб" — перед нами освоенные жители Востока. Председатель комбеда — комитета бедняков — указывает на толстого богача. Тут же стоит ещё один бай в полосатом халате. Они — лишние на этом празднике жизни. Чуйков верен манере авангардистов — искажённые пропорции, динамика и дерзость.

Уже в первой половине 1930-х годов изменилась эстетическая парадигма — все эксперименты окрестили "буржуазным формализмом", и у творцов наметилось два пути: продолжать свои опыты, будучи аутсайдерами, или же вспоминать классические вариации. Футуристы, ментавшие сбросить Венеру с парохода современности, проиграли по всем фронтам, а в искусстве надолго воцарился сталинский "Большой стиль" с его античным ордером и барочными виньетками. Художников призвали стать реалистами, хотя ничуть не возбранялась импрессионистская нотка.

Неслучайно повествование в "Первом учителе" Чингиза Айтматова ведётся от лица художника: "А за аилom терялась в смутном мареве распростёртая целинная степь. Мы всматривались в её сизые дали, насколько хватало глаз, и видели ещё много-много земель, о которых прежде не подозревали, видели реки, о которых прежде не ведали. Реки серебрились на горизонте тоненькими ниточками. Мы думали, притаившись на ветках: это ли край света, или дальше есть такое же небо, такие же тучи, степи и реки?"

В ПОСЛЕВОЕННУЮ эпоху Чуйков замыслил создание цикла "Колхозная сюита", а "Дочь советской Киргизии" стала одной из наиболее знаковых картин — её экспонировали и по всему Союзу, и за рубежом. В 1950–1960-х годах наши прославленные мастера часто выезжали в страны Востока и Запада. Чуйкову предложили посетить Индию в составе деле-

го картинах и рисунках — подметалычки, прачки, возчики-ришки, кули (батраки, использовавшиеся на тяжёлых и грязных работах). В Индии все эти люди именуются "неприкасаемыми" и существуют вне четырёх варн (в нынешней горе-журналистике беспрестанно путают "неприкасаемых" с "неприкосновенными", что вызывает смех у образованных сапиенсов). Индийские впечатления художника — это интерес, смешанный с жалостью. Он фокусировался на глазах своих моделей — в них и боль, и мудрость.

Индия — сплетение контрастов, где страшная нищета соседствует с богатством, блеском и яркостью. "Набережная в Бомбее" — мощный колорит. Обеспеченный мужчина в европейском костюме и галстуке-бабочке идёт рядом с женой в малиновом сари. Толпа — дивно пестра. Тут всё интенсивно и сочно. Чуйков столъ верно уловил все нюансы индийского менталитета, что сама Индира Ганди вручила ему премию имени Джавахарлала Неру.

Как ни волнующи сари, танцы и джунгли, мастера ждала его малая родина. "Манас на охоте" — дань героическому эпосу киргизов. Манас — герой, совершающий подвиги и являющий собой идеал человека. Помимо событий, большинство которых не легендарно-мифические, а исторические, в "Манас" включена дидактика — изречения и поучения мудрецов, правила поведения, заповеди. На картине изображён момент охоты у беркутами. Персонажи — в пышно расшитых одеяниях, на славных конях. Чудесны горы с заснеженными вершинами да изумительного цвета высь, переливающаяся оттенками голубого и зеленоватого.

"Прикосновение к вечности" — своеобразный итог деятельности и раздумий. Абсолютно рериховская вещь — и по манере, и по духу. Юрта посреди Вселенной, уполomoрачительный цвет небес, горы, люди и стада. Бесконечность — категория

АКСАКАЛ СОВЕТСКОЙ ШКОЛЫ

О выставке Семёна Чуйкова в Третьяковской галерее

ловит мгновение и старается его запечатлеть. Что-то и от Рериха — посмотрите на горы, и от Моне — приглядитесь к степи. Всё это — Семён Чуйков, которого ныне чувствует Третьяковская галерея. Крупная выставка "Семён Чуйков. Наследие времён" посвящена жизни, творчеству и мировоззрению мастера.

Семёна Чуйкова называют основоположником киргизской художественной школы, да и вообще значительная часть его работ была обращена именно к Киргизии. Русский человек, он созерцал потрясающую красоту этого края, а местные таланты учились этому видению у него. Чуйков родился в 1902 году в Пишпекке (ныне — Бишкек). Отец там отбывал солдатчину, а по окончании службы остался писарем в военном лазарете. Мать трудилась прачкой. Никто в этом семействе не говорил ни о Ренессансе, ни о барокко, ни о современных течениях, потрясавших публику в далёком Петербурге. Однако музы гуляют где хотят, и мальчик рано проявил способности к рисованию.

Когда Семёну исполнилось десять лет, семья переехала в город Верный (теперь — Алматы). Родители вскоре разошлись, и будущий художник стал жить один, у посторонних людей, — его кормили за то, что он помогал по хозяйству. Позднее ему удалось пристроиться примёром в местный театр. Лишь перед революцией Чуйков постиг азы настоящей живописи — ему преподавал Николай Хлудов, корифей ориентализма и основатель художественных заведений Казахстана.

Потом был Ташкент с его сильной школой, также возглавляемой русскими профессорами. Далее — московский ВХУТЕМАС и мастерская самого Роберта Фалька. В 1920-х годах страна бурлила — формировались взгляды и направления, а мятежные авангардисты стали опорой советской власти. "А моя страна — подросток, — твори, выдумывай, пробуй!" — призывал Владимир Маяковский, и молодой Чуйков и творил, и пробовал, но пока не выдумывал — он искал себя, подражая Фальку и прочим мэтрам. В экспозиции — ряд картин вхутемасовского периода — нарочитая игра в "измы" и попытка забыть, чему учили в Ташкенте. Академическое рисование — скучно и тускло, есть новое, жадное и смелое. Дипломная работа Чуйкова "Мальчик с рыбой" — актуальное следование авангарду. Здесь даже не Роберт Фальк, а смесь Поля Сезанна с Михаилом Ларионовым.

ИМЕЯ ВОЗМОЖНОСТЬ жить в Москве и Ленинграде, художник выбрал Киргизию и в целом понятный ему азиатский регион. Зарисовки Турксиба — тому пример. Туркестано-Сибирская железная дорога — это грандиозная вежа первых пятилеток, и освещать её строительство приезжали репортёры, художни-

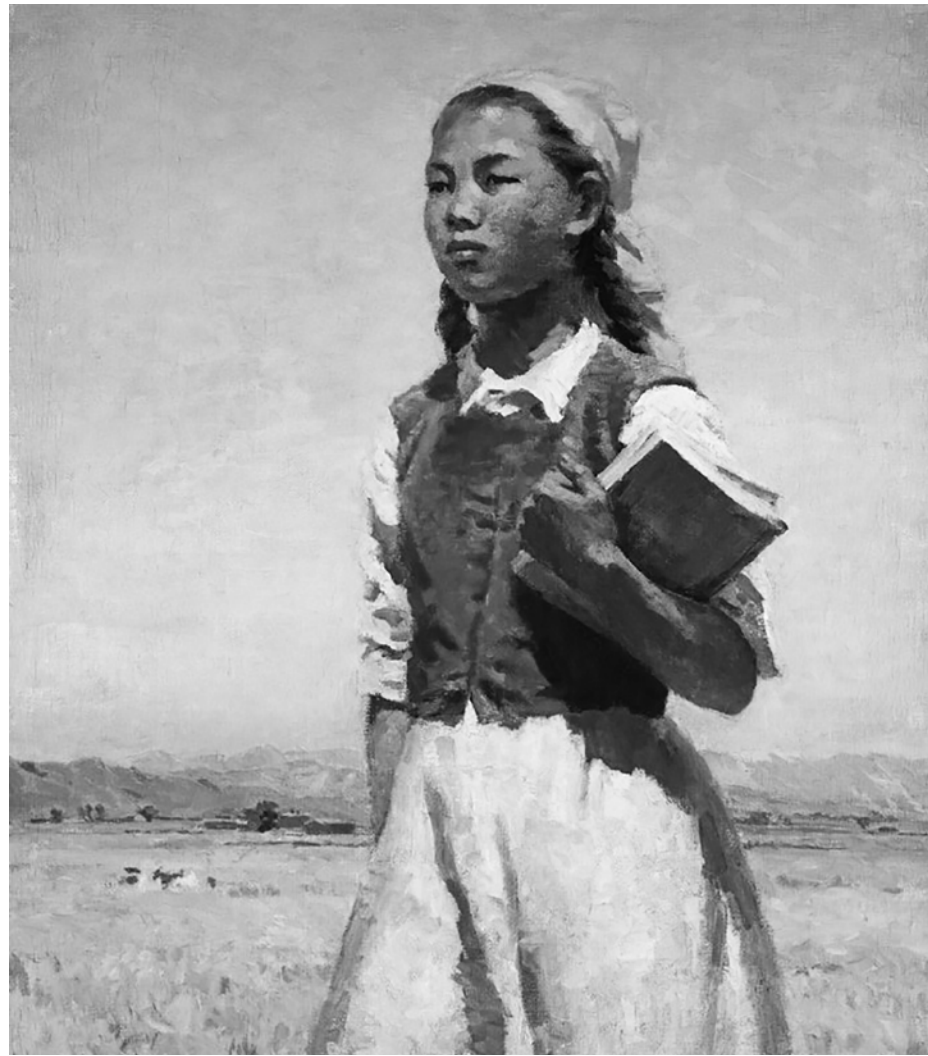
Семён Чуйков смог перестроиться и быстро вошёл в число уважаемых мэтров. Впрочем, он оставался прост в общении и по-прежнему охотно беседовал с жителями аулов, айлов и кишлаков.

Примечательна картина "Токтогул среди народа", где изображён знаменитый акын Токтогул Сатылганов, человек дикийиной судьбы. Выходец из бедной семьи, он уже в детском возрасте проявил поэтический и музыкальный таланты. Песня акына — это импровизация, и Токтогул обладал этим умением как никто. Принятый в среде богачей, любивших его пение, Сатылганов тем не менее примкнул к участникам Андижанского восстания и был сослан в Сибирь, откуда сбежал, а затем нелегально жил в разных областях Туркестана.

После революции акын-мятежник превратился в певца социальных перемен и уважаемого гражданина Страны Советов. Семён Чуйков написал картину уже после смерти Токтогула, когда началось активное — на государственном уровне — изучение его творчества. На полотне Чуйкова герой-акын явлен пожилым, уболённым сединами — вокруг него расположились благодарные слушатели. Горит костёр. Отблески и блики. Вдали — горы и предвечерний свет заходящего солнца. Розовые тона и серо-голубое небо, которое вот-вот станет сине-чёрным. Здесь уже реалистический почерк и умелая прорисовка лиц. В той же манере написан "Охотник с беркутом" — киргиз в светлых одеждах, горы, хищная птица. Салбуурун — древняя традиция, сохраняющаяся и ныне как региональный вид спорта. Это и ритуал, и своеобразное искусство — оно сочетает мастерство охотника, вычку ловчей птицы и философский подход к взаимодействию с природой.

Не все обычаи годились для социалистической реальности — иные жители бывших национальных окраин не подчинялись государственным требованиям. По-прежнему бытовало деление на богатых и бедных, а байство, утратив политическую власть, не переставало подавлять ростки прогрессивных начинаний. На картине "Бедняцкий аил" мы наблюдаем ту же беспросветность, что и до революции. Девочку из такого аила могли "продать" в жёны какому-нибудь влиятельному господину, для коего большевики не указ. Где-то там, в шумном городе, названном именем Фрунзе, строят вузы и читают "Воину и мир", а на местах всё гораздо сложнее. Семён Чуйков забирался в самую глушь — писал портреты, пейзажи и натюрморты. Сиреневые вершины, необозримые пространства, тополь, далёкий всадник, старуха, девушка — всё это сливалось в единый творческий поток. Чуйкова принимали как родного, но порою и зло тайлось за пологами юрт. В 1930-х годах живописец преподавал в созданной им республиканской студии. Он учил и техническим навыкам, и постижению гармонии.

гации. Художник с энтузиазмом отнёсся к возможности узреть иные горизонты, но поначалу думал, что путешествие ничего ему не даст в плане творчества. Чуйков был уверен: писать надо лишь досконально знакомое. Всё оказалось иначе. "Попав в Индию, только что освободившуюся из-под двухсотлетнего колониального гнёта, увидев этих красивых людей с детски чистыми глазами, я не мог не восхититься ими. Меня удивляет, как это другие художники (а



ведь их немало приезжает в Индию из разных стран) изображают или экзотическую природу Индии, или памятники её культуры и не замечают самого главного и самого прекрасного: людей, народа этой великой страны!", — признавался Чуйков в своей книге "Образы Индии".

Он сосредоточился на типажах бедноты, подчёркивая, что у простонародья "ласковая и поэтическая душа". Чуйков шагнул в те кварталы, куда обычно не суются и дотошные путешественники. На

непознаваемая, но манящая. Круговорот бытия, полёт души. Семён Чуйков скончался в 1980 году, прожив долгую жизнь и прочувствовав то, что дано избранным — философам-аксакалам, у которых что ни слово, то превеликий смысл.

Галина ИВАНКИНА

Иллюстрация: «Дочь советской Киргизии». Художник Семён Чуйков. 1948 г.

ИКОНОПИСНЫЙ ЖИВОЙ КАНОН

Московская икона XXI века в Феодоровском соборе Санкт-Петербурга

вится предметом осознанного обращения. Построенный в начале XX века в неорусском стиле по проекту Степана Кричинского, собор обращается к древнерусской архитектуре как к образу, который необходимо не столько продолжить, сколько заново собрать и переосмыслить. Как подчёркивает Дмитрий Трофимов, член-корреспондент Российской академии художеств, генеральный директор фестиваля "Видеть и слышать": "Этот храм ассоциируется с возрождением русских культурных традиций конца XIX — начала XX века. С одной стороны, это эпоха неисторического стиля, с другой — время пробуждения интереса к подлин-

ной православной культуре, которая в синодальный период была, скажем так, не слишком популярна среди русской элиты".

В этом контексте обилие художественных решений, представленных на выставке, перестаёт восприниматься как эклектика и обнаруживает внутреннюю логику: традиция здесь предстаёт не как застывшая форма, а как результат исторического усилия по её восстановлению. Выставочное пространство "Арт-Фео" продолжает эту линию: здесь икона становится предметом художественного анализа. Неслучайно в материалах выставки художник определяется как "исследователь", работающий с ка-

ноном как с живой системой. Выставка производит впечатление "визуальной вязи" из разнородных медиумов и художественных стратегий. С одной стороны, мозаика Нины Кибрик подчёркнуто материальная: крупный модуль, видимый шов, плотный набор камня и смальты, жестко собранная композиция, хранящая память о ручной сборке, а с другой — мелкомодульный "Ангел" Ф. Буха, цельный, почти бесшовный. В этом же ряду оказываются "Ихтис" Родзина, где иконографический образ сужается до знака, переходя от повествования к символу, совмещающая религиозный дискурс с интеллектуальным.

НЕ МЕНЕЕ показателен поворот выставки в сторону текстиля и предметного церковного дизайна. Работы студии Ярославла Стародубцева выводят разговор о традиции за пределы иконы в узком смысле слова: церковное искусство здесь оказывается тканью, орнаментом, облачением, то есть средой, в которой сакральное существует телесно и зримо. Особенно выразителен блок с текстильными хоруговьями (И. Иванов, А. Мишина), которые в данном случае важны не столько как индивидуальные художественные высказывания, сколько как симптом общего смыслового сдвига. В традиционной церковной практике хоруговье не является изображением в музейном смысле, но включена в движение крестного хода, в коллективный и телесный опыт веры. В экспозиции же эти хоруговья оказываются лишены своей процессуальной функции и превращены в статичную форму: многослойная ткань, орнамент, ритм швов начинают восприниматься как автономная эстетическая система, удерживающая память о своей перформативной природе.

В ЦЕЛОМ выставка фиксирует несколько взаимосвязанных тенденций: движение от образа к знаку, от изображении к материалу, от отдельного произведения — к среде, а также постепенное сближение интеллектуального и религиозного

опыта, при котором икона перестаёт быть исключительно объектом почитания или историческим артефактом и вновь становится формой мышления, способом осмысления мира.

"Мы живём в эпоху антропологического кризиса, — говорит Дмитрий Трофимов. — Происходит расчеловечивание культуры, размываются границы между земным и сакральным. И потому особенно важно, чтобы подобные пространства работали постоянно — как инструмент сопротивления этому процессу". В данном смысле выставка "Московская икона XXI века" демонстрирует, что фреска, иконопись, мозаика — медиумы, традиционно закреплённые за прошлым, — сегодня пересобираются и переосмысливаются внутри канона, не разрушая его, а расширяя его выразительные возможности.

Логическим продолжением этой стратегии становится обращение к слову — тому измерению, которое долгое время оставалось за пределами фестивалей. "Нам всегда не хватало литературного направления, — отмечает Трофимов. — За каждым образом стоит текст, протограф, но важно, чтобы и современные авторы вошли в это пространство. Поэтому мы запускаем общероссийскую литературную и журналистскую премию, посвящённую церковной культуре".

Этот интерес к материальности неожиданно сближает современную иконопись с более широкими тенденциями актуального искусства — от возрождения ремесленных практик до критики визуальной плоскостности цифровой культуры. В этом контексте "московская икона XXI века" перестаёт быть исключительно церковным феноменом и начинает говорить с окружающим миром. И, возможно, именно поэтому в визуальном ряду неизбежно добавляется слово. Запуск литературной и журналистской премии, о которой говорит Трофимов, выглядит логическим продолжением желания соотнести новые формы с новыми смыслами.

Маргарита ПРОХАНОВА

НЕСТЕРОВ

Связник времён

Мы продолжаем презентацию проекта "Светочи", размещённого на сайте [Завтра.ру](#). Проект посвящён выдающимся деятелям отечественной науки, искусства и культуры, связанным с газетой "Завтра".

СКЛАДЫВАЕТСЯ впечатление, что в начале 1980-х годов, накануне горбачёвской перестройки, его книгу "Связь времён. Опыт исторической публицистики", выпущенную в 1980-м издательством "Молодая гвардия" стандартным тогда 100-тысячным тиражом и в следующем году удостоенную первой премии и диплома первой степени Всесоюзного конкурса общества "Знание" на лучшее произведение научно-популярной литературы, прочли все, и очень многим читателям она не просто запомнилась, но и стала чрезвычайно мощным смысло- и формообразующим фактором их мировоззрения. Не буду скрывать, что тоже отношу себя к числу таковых, можно сказать, "нестеровцев", исповедующих принцип единства и цельности отечественной истории — при всех её трагических конфликтах: от Рюрика до наших дней. Даже сегодня, почти через полвека после выхода в свет "Связи времён", не утратил своей актуальности — полагаю, даже усилил её — поставленный автором этой книги вопрос: "Но если Россия в самом деле такова, какой её подчас изображают в западной ...историографии, то есть отсталая, косная, якобы неспособная к творческой инициативе и самостоятельному развитию, тираничная и анархичная одновременно и т. д. и т. п., то ...как объяснить, что эта страна вышла победительницей из борьбы за существование, выжила, выросла и даже превратилась в великую державу?" Не утратил значимости и данный на него ответ: "Россия в течение всей своей многовековой истории жила в режиме сверхвысокого давления извне", а потому наше "государство, чтобы отбиться от наседавших врагов, должно было властно требовать от своего народа столько богатств, труда и жизни, сколько это нужно было для победы, а последний, коль скоро хотел отстоять свою политическую независимость, должен был отдавать всё это не считая". Известный сталинский лозунг "Всё для фронта, всё для Победы!", за которым стояли неимоверные испытания Великой Отечественной войны и Победа 1945 года, был предельным конкретно-историческим воплощением подобного "властного требования". Ныне данный тезис относится к азам российской патриотики, но тогда он был сформулирован чуть ли не впервые и получил популярность благодаря этой книге Ф.Ф. Нестерова, которую высоко ценил В.В. Кожин, и которая, как можно было понять, во многом подвигла его самого на изучение проблем нашей истории.

Показательно, что в 2018 году "Связь времён" была переиздана — в дополненном виде, с включением ряда авторских работ, публиковавшихся в журнале "Наш современник", среди которых особое значение имела, как представляется, статья "Цивилизационный треугольник. Запад, Исламский мир, Россия: возможен ли союз цивилизаций?" (2007, № 2), где Ф.Ф. Нестеров применил, по сути, новаторский, эпистемный подход к исследованию геополитических процессов, который попытался использовать и мы с Александром Алексеевичем Нагорным в книге "Глобальный треугольник. Россия — США — Китай. Хроники будущего". В опубликованной в газете "Завтра" беседе "За Россию надо бороться!" Нестеров как раз подчёркивал эпистемный, экзистенциальный характер цивилизационных различий между Россией и странами Запада, специально отмечая: "Западные современники всегда называли князей киевских "принцессами", "принцами", "принцине" — государями, а московских князей, чья власть была неизмеримо более обширной во всех отношениях, чем у киевских, — только "диоками", то есть герцогами. Именно между эпохами Киевской и Московской Руси лежит нечто, породившее на Западе русофобию". Это "нечто", по мнению Фёдора Фёдоровича, — разный, вплоть до антагонизма, взгляд на бытие человека, на его отношения с обществом и миром.

ДОСТУПНЫЕ биографические данные о Ф.Ф. Нестерове удивление скудны, порою даже противоречат друг другу и принципиально несопоставимы с объёмом его фактического вклада в нашу национальную идеологию. Он родился в 1935 году в Москве, окончил МГИМО, там же в 1965 году защитил диссертацию на соискание учёной степени кандидата филологических наук на тему "Салама Муса (египетский (коптский) журналист и политик левосоциалистических взглядов. — Ред.) как публицист и общественный деятель" (в выходных данных автореферата его отчество указано как "Федотович"). На протяжении долгих лет преподавал в Университете дружбы народов имени П. Лумумбы исторические дисциплины: историю России — арабским студентам и историю Арабского Востока — студентам советским и российским. Затем работал старшим научным сотрудником в Центре цивилизационных и региональных исследований при Институте Африки РАН. Возможно, эти факты кое-что объясняют. Ведь, как говорится, "востоковед — всегда разведчик", и можно лишь догадываться, сколько учеников Ф.Ф. Нестерова и их последователей работали и продолжают сейчас работать, например, в дружественных России странах Ближнего Востока и Африки. А убеждать людей — самых разных — в своей правоте он, безусловно, умел, и судьба его книги "Связь времён", ставшей признанной классикой отечественной патриотики, неосомненное тому свидетельство.

Владимир ВИННИКОВ



«Святая Троица» в современном исполнении. Мозаичная версия из фондов музея Феодоровского собора.