

УДК 75

ББК 85.103(2)6

Юшкова Ольга Артуровна

Кандидат искусствоведения, зав. отделом художественной критики,
НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской академии
художеств, 119034, Россия, Москва, ул. Пречистенка, 21
ORCID ID: 0009-0006-0245-821X
ResearcherID: LTF-4870-2024
yushkovaoa@yandex.ru

Ключевые слова: Михаил Шварцман, иератизм, метафизика,
нонконформизм, авангард, абстрактная живопись, трансформация
художественной формы

Юшкова Ольга Артуровна

Художественный мир Михаила Шварцмана



This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

DOI: 10.51678/2226-0072-2025-1-78-107

Для цит.: Юшкова О.А. Художественный мир Михаила
Шварцмана // Художественная культура. 2025. № 1. С. 78–107.
<https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-1-78-107>.

For cit.: Yushkova O.A. The Artistic World of Mikhail Shvartsman.
Hudozhestvennaya kul'tura [Art & Culture Studies], 2025, no. 1, pp. 78–107.
<https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-1-78-107>. (In Russian)

Yushkova Olga A.

PhD (in Art History), Head of the Art Criticism Department, Research
Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts,
21 Prechistenka Str., Moscow, 119034, Russia
ORCID ID: 0009-0006-0245-821X
ResearcherID: LTF-4870-2024
yushkovaoa@yandex.ru

Keywords: Mikhail Shvartsman, hieratism, metaphysics, nonconformism,
the avant-garde, abstract painting, transformation of the art form

Yushkova Olga A.

The Artistic World of Mikhail Shvartsman

Аннотация. В статье анализируются особенности творчества Михаила Матвеевича Шварцмана (1926–1997). Его уникальный художественный язык начал формироваться на рубеже 1950–1960-х годов, когда в советском искусстве стали возникать разнообразные тенденции, что привело к формированию нонконформизма. Творчество Шварцмана принято относить к метафизической линии нонконформизма. Но он единственный мастер в этой среде, кто разработал собственную оригинальную художественную концепцию, названную им «иератизмом».

Автор статьи рассматривает все этапы становления творчества мастера, от первого фигуративного цикла «Лики» до иератур конца 1980-х — начала 1990-х годов. В результате выявляются особенности воззрений Шварцмана в духовной области, а также суть его поисков в области выразительных средств. Мастер стремился найти возможность выразить философско-религиозные представления о мире беспредметным языком изобразительного искусства.

Abstract. The article analyzes the features of the work of Mikhail Matveevich Shvartsman (1926–1997). His unique artistic language began to take shape at the turn of the 1950s and 1960s, when various trends started to appear in Soviet art, which led to the emergence of nonconformism. Shvartsman's work usually classifies as metaphysical nonconformism. However, he is the only master in this field who has developed his own original artistic concept, which he called 'hieratism'.

The author of the article examines all stages of the development of the master's work, from the first figurative cycle *The Faces* to the hieratures of the late 1980s and early 1990s. As a result, the peculiarities of Shvartsman's views in the field of spirituality are revealed, as well as the essence of his searches in expressive means. The master tried to find an opportunity to express philosophical and religious ideas about the world with the non-objective language of fine art.

Введение

В настоящее время существует большое количество специальной литературы, посвященной культуре советского нонконформизма. В особой степени это касается концептуализма, который считается наиболее ярким явлением андеграунда, и соц-арта. Так называемая метафизическая линия, представленная именами Михаила Шварцмана, Эдуарда Штейнберга, Владимира Вейсберга, Дмитрия Краснопевцева, Дмитрия Плавинского, пристального внимания до сих пор не получила. Ключевые понятия для творчества перечисленных мастеров были обозначены Евгением Барабановым, назвавшем их художниками метафизической ориентации [Барабанов, 1989, с. 58–83]. И хотя эти мастера никогда не являлись группой, их выделяют в общем потоке нонконформизма термином «метафизики» или даже «метафизическая живопись»; именно так был обозначен раздел коллекции современного искусства Государственного историко-архитектурного, художественного и ландшафтного музея-заповедника «Царицыно» [Художники нон-конформисты, 1995, с. 56–61].

О творчестве Михаила Шварцмана, первая персональная выставка которого прошла в Государственной Третьяковской галерее (Москва) только в 1994 году, существует небольшой круг литературы. Прежде всего это каталоги выставок, последовавших после 1994 года, среди которых можно выделить как фундаментальные каталоги [Михаил Шварцман, 2005], так и издания текстов самого Шварцмана [Шварцман, 2011] и книгу биографического порядка Ираиды Александровны Шварцман [Шварцман, 2010].

Между тем это единственный мастер среди художников метафизической ориентации, создавший свою собственную художественную систему. Можно возразить и вспомнить Владимира Вейсберга и его теорию «белой живописи» или Эдуарда Штейнберга и его «диалоги» с К.С. Малевичем, но названные мастера разрабатывали отдельные положения, касающиеся их персональных эстетических и художественных предпочтений.

Наличие собственной концепции, манифестация ее — опознавательный признак искусства XX века. Случай Шварцмана — один из немногих, когда художник полностью осуществляет свою систему как в художественном, так и в теоретико-философском плане. Искусство

Михаила Шварцмана, мистика и эзотерика, обращено к философским аспектам христианства. «Его уникальное творчество, быть может, ярче всего воплощает духовный радикализм московского предавангарда» [Барабанов, 1989, с. 76], — и заслуживает пристального внимания.

Начало пути

Шварцман — художник-мыслитель, который существует сам по себе, когда среда обитания имеет опосредованное выражение в его творчестве. Представители искусства андеграунда противопоставляли свои поиски господствовавшей догме социалистического реализма, а Михаил Матвеевич попросту не принимал ее во внимание. Он сознательно не вступал в Союз художников и не намеревался бороться с кем бы то ни было, считая, что это отвлекает от главного и мешает сосредоточению на своем деле. Он определил свой путь в его начале, а сложности социальной жизни не могли ему помешать.

Сохранилось небольшое количество ранних произведений 1950-х годов, созданных еще в пору учебы в Московском высшем художественно-промышленном училище (бывшем Строгановском) (1950–1956). Это пейзажи и натюрморты, в которых, казалось бы, ничего не предвещает будущего иерата. Но уже в конце 1950-х годов возникает интерес к упрощению формы, что в результате вылилось в фигуративный цикл «Лики», в котором очевидно стремление выявить сакральную сущность вещей и явлений. В этих работах художник вел своеобразный диалог с иконой. Иконописная традиция привлекала многих мастеров с начала XX века, она вновь стала актуальна в поисках художников 1960–1970-х годов, но, как правило, это было внимание к художественным средствам иконописи или интерес к библейским сюжетам. Шварцман работал над циклом «Лики», размышляя об опыте человека в жизни и перед лицом смерти: «Человек в жизни творит икону себя, и перед лицом смерти он оставляет иконный след себя во гробе. Это как бы духовное рождение в смерть, которое и создает лик себя, икону себя» [Шварцман, 2011, с. 11] («Мета-портрет», 1960, Государственная Третьяковская галерея, Москва (далее — ГТГ); «Михаил. Имя собственное», 1962, Музей искусства авангарда, Москва). Уже в этом цикле очевиден напряженный поиск выражения духовных представлений художника, очевидно и высокое



Ил. 1. Шварцман М.М. Мета-портрет. 1960. Доска, холст, темпера. 85 × 62 см. Государственная Третьяковская галерея, Москва. Источник: Михаил Шварцман / Государственный Русский музей; сост. Е. Барабанов и др. СПб.: Palace Editions, 2005. С. 364, кат. № 46. (Русский музей представляет...: Альманах; Вып. 111)
Fig. 1. Shvartsman M.M. Meta-Portrait. 1960. Tempera on board and canvas. 85 × 62 cm. State Tretyakov Gallery, Moscow. Source: *Mikhail Shvartsman. The State Russian Museum, comp. E. Barabanov et al. St. Petersburg, Palace Editions Publ., 2005, p. 364, cat. no. 46. (The Russian Museum Presents...: Almanac; Issue 111)*

профессиональное мастерство, что являлось непреложным критерием в оценке искусства для Шварцмана. Он писал на липовых досках темперой, сам делал и наносил левкас, крайне серьезно подходил к вопросам техники живописи.

Иератизм

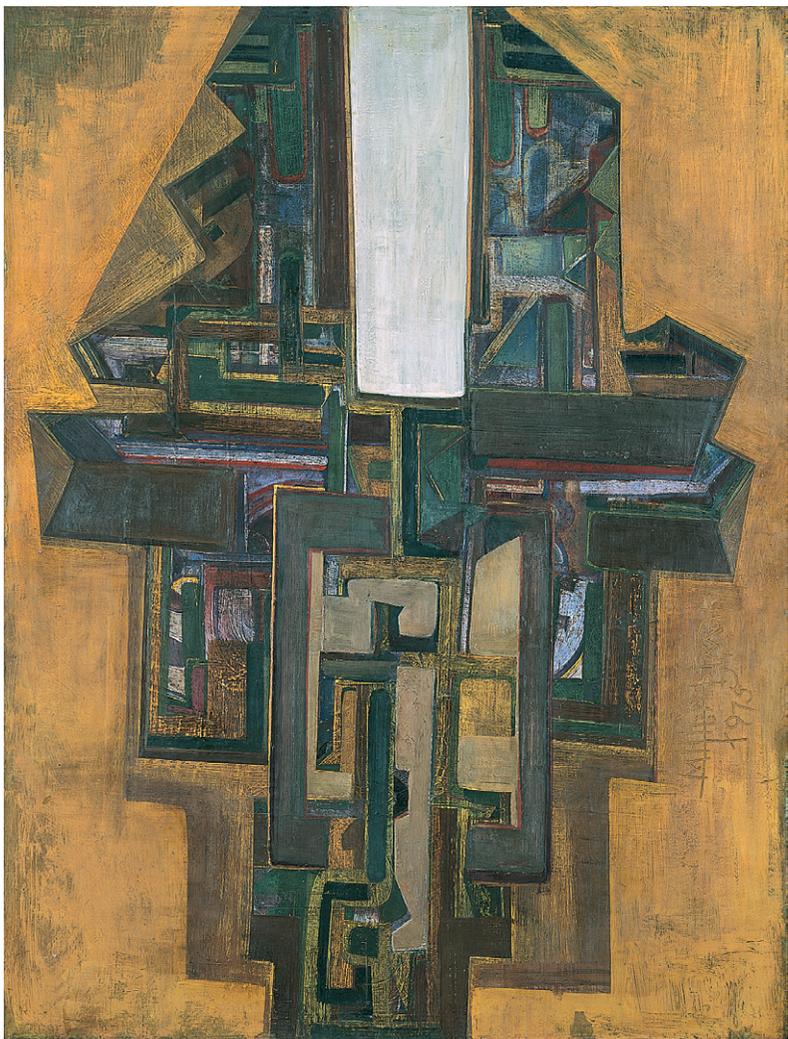
Художественно-философская система Шварцмана оформилась на рубеже 1960–1970-х годов. Мастер назвал ее «иератизм» (от греч. *hieratikos* — жреческий, культовый, священный). Для него творческий процесс был равен священнодействию, направленному на «узнавание» организующих начал мира, раскрытие архетипа в явлении. Свои произведения мастер обозначал словом «иература», производным от «иератизм». Иература отлична как от иконы, являющейся образом

первообраза Иисуса Христа и святых и неотъемлемым атрибутом молитвы, так и от картины, раскрывающей ту или иную картину мира. В иературах Шварцман стремился выразить центральное понятие своей системы — выявление «Структурного закона Универсума». Главной задачей для него становится поиск способа выражения божественного замысла мироздания, выявление невидимого в видимом и попытка выйти в неведомые художественные пространства. Каждая его иература — прорыв в эту бесконечность.

Михаила Матвеевича интересовал не мир жизненных реалий, а мир идей, сокрытых в них. Начертание фигур, выражающих метафизические представления, исчезает из его произведений. Процесс дематериализации вещей, занимавший его в фигуративном цикле, переходит в процесс поиска возможности выражения идей на поверхности холста. Используя язык беспредметного искусства, художник пришел к оригинальной манере: *беспредметные формы он использовал как знаки, указывающие на истинную, духовную сущность различных явлений земного мира*. И если, как отмечает сам автор, в ранних работах были видны стилиевые связи, то постепенно «...знак приобретал независимый духовный и теологический смысл» [Шварцман, 2011, с. 11].

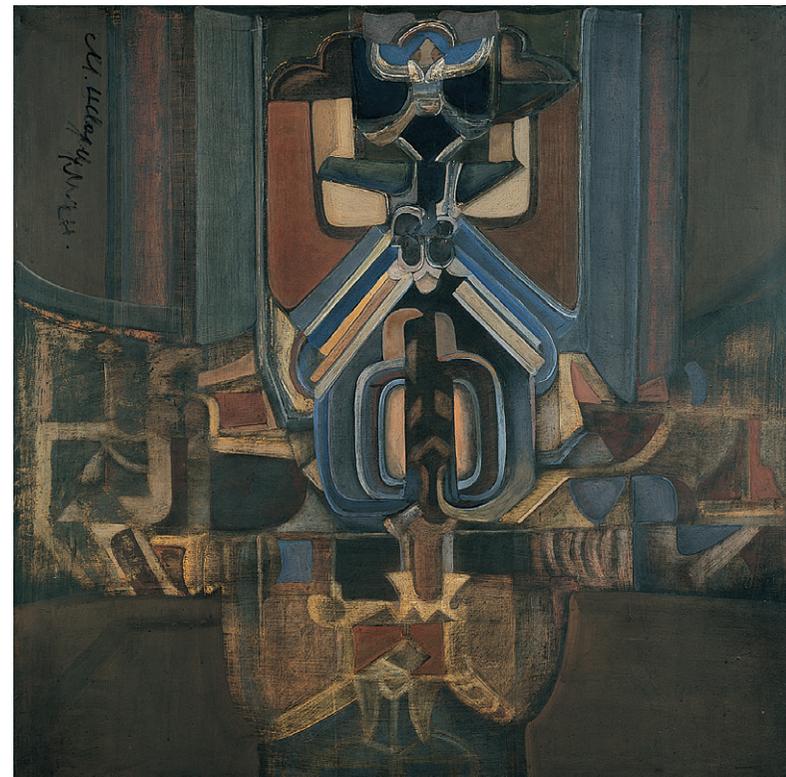
Определяющими для формирования пластического языка Шварцмана стали 1970-е годы, когда создается множество живописных работ и рисунков. Именно в это десятилетие он решает ряд важнейших для себя задач.

Одна из них — плоскость, на которой находится изображение. Живописец выстраивает явившуюся ему сложно-пространственную структуру на плоскости, не нарушая ее двухмерности. В результате возникают две точки зрения: внутренняя, которая словно таится за холстом и выходит на его поверхность, и внешняя, направленная на него; их пересечения и взаимопроникновения дают возможность организовать абстрактные формы в их свободном дыхании. Фон обычно трактуется как нейтральная поверхность, имеющая значение метафизического пространства, где возникает изображение некоей структуры, выделенной общим абрисом и наполненной разнообразными формами, обладающими своей контурной линией. Задачи внутренних контуров различны: их линии либо выделяют форму среди других, либо размывают ее границы, обозначая ее готовность



Ил. 2. Шварцман М.М. Иература прорыва. 1973–1975. Доска, холст, левкас, темпера. 130 × 100 см. Государственная Третьяковская галерея, Москва. Источник: Михаил Шварцман / Государственный Русский музей; сост. Е. Барабанов и др. СПб.: Palace Editions, 2005. С. 370, кат. № 102. (Русский музей представляет...: Альманах; Вып. 111)

Fig. 2. Mikhail Shvartsman. Hierarchy of Breakthrough. 1973–1975. Levkas and tempera on board and canvas. 130 × 100 cm. State Tretyakov Gallery, Moscow. Source: *Mikhail Shvartsman*. The State Russian Museum, comp. E. Barabanov et al. St. Petersburg, Palace Editions Publ., 2005, p. 370, cat. no. 102. (The Russian Museum Presents...: Almanac; Issue 111)



Ил. 3. Шварцман М.М. Зачатие. 1977. Доска, холст, левкас, темпера. 100 × 100 см. Собрание Shvartsman Heritage Art Foundation. Источник: Михаил Шварцман / Государственный Русский музей; сост. Е. Барабанов и др. СПб.: Palace Editions, 2005. С. 371, кат. № 112. (Русский музей представляет...: Альманах; Вып. 111)

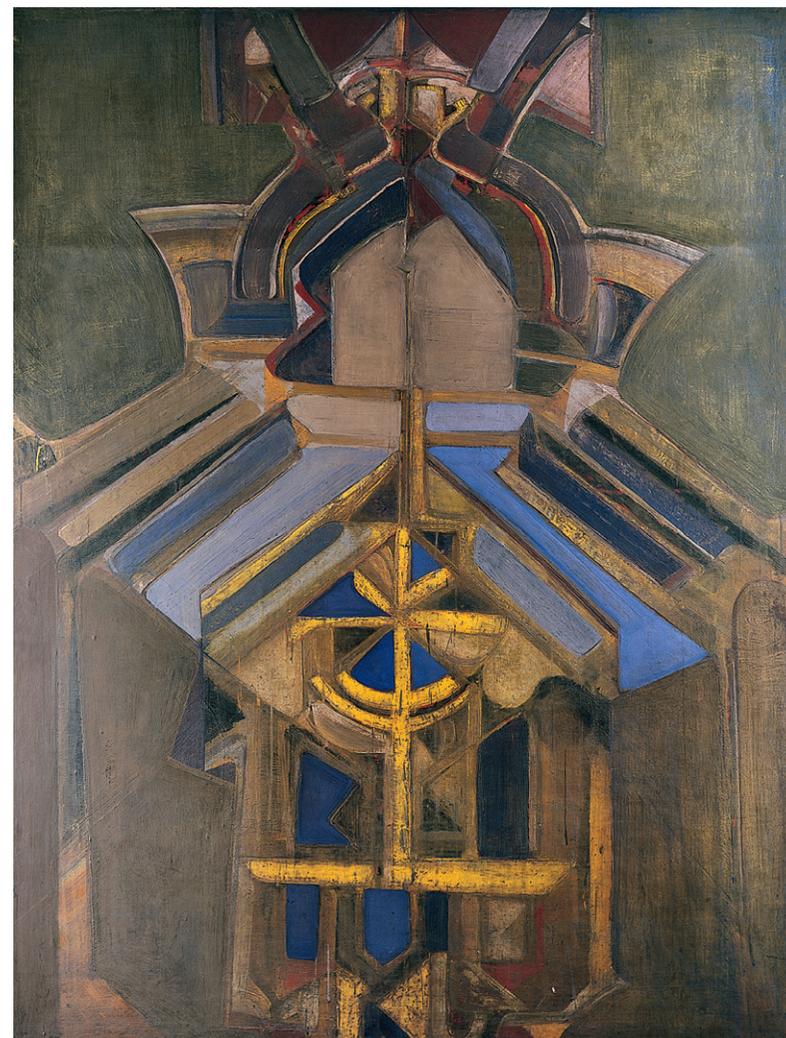
Fig. 3. Shvartsman M.M. Conceiving. 1977. Levkas and tempera on board and canvas. 100 × 100 cm. Shvartsman Heritage Art Foundation collection. Source: *Mikhail Shvartsman*. The State Russian Museum, comp. E. Barabanov et al. St. Petersburg, Palace Editions Publ., 2005. P. 371, cat. no. 112. (The Russian Museum Presents...: Almanac; Issue 111)

к трансформации; в целом на них лежит ответственность за общий рисунок композиции. Благодаря соответствующим цветовым и световым эффектам, художник поворачивает формы в нужном ракурсе и добивается совмещения разнопространственных зон внутри одной структуры, расположенной на плоскости. Художник полагал, что характер и движение форм, являющихся знаком метаморфоз форм жизни, выражает смысл того или иного процесса бытия мира. Этот процесс, структурно опознанный, находит свое обозначение в иературе.

Иературы Шварцмана — это четко очерченные структуры, внутри которых происходит своя, потаенная жизнь форм, находящихся в сложном движении — этапе трансформации. Изображенные структуры будто зафиксированы в состоянии раскрытия и готовности к новым метаморфозам. Структурный каркас, на котором они сформированы, позволяет в любой момент «сложить» их: мысленно можно представить себе, как они складываются, превращаясь в точку, из которой и были извлечены («Облачное начало», 1970, собрание семьи художника; «Иература прорыва», 1973–1975, ГТГ; «Иература развоплощения», 1975, Музей искусства авангарда, Москва; «Зачатие», 1977, собрание Shvartsman Heritage Art Foundation; «Троичное пространство», 1981–1986, ГТГ).

Эти произведения, выполненные с неподражаемым артистизмом, рождают мысли о земном и небесном, о временном и вечном, вызывают глубокие эмоциональные и интеллектуальные переживания. Сложнейшая пластическая драматургия раскрывает одну из центральных тем автора — пространство и время. Время он трактует как вечность, несущую в себе разнопространственные миры.

«После тысяч исчезновений и приходов, трансформируясь гибелью и возрождением, форма реализуется, убеждает узнаванием — самокристаллизуясь» [Михаил Шварцман, 1994, с. 3], — пишет Шварцман. Трансформация и метаморфоза — основные понятия системы Михаила Матвеевича. Он считал, что начиная с модернизма искусство XX века было занято процессом деформации формы, что, по мнению мастера, равно смерти. В основе должна быть не деформация, а трансформация, которая выражает процесс метаморфоз, являющийся основой всего живого. Даже сама система работы над произведением являлась выражением этих центральных понятий иератизма. Работа длилась годами, она никогда не заканчивалась даже в несколько



Ил. 4. Шварцман М.М. Иература первая. 1972. Доска, холст, левкас, темпера. 130 × 100 см. Частное собрание. Источник: Михаил Шварцман / Государственный Русский музей; сост. Е. Барабанов и др. СПб.: Palace Editions, 2005. С. 368, кат. № 81. (Русский музей представляет...: Альманах; Вып. 111)

Fig. 4. Shvartsman M.M. First Hierature. 1972. Levkas and tempera on board and canvas. 130 × 100 cm. Private collection. Source: *Mikhail Shvartsman*. The State Russian Museum, comp. E. Barabanov et al. St. Petersburg, Palace Editions Publ., 2005, p. 368, cat. no. 81. (The Russian Museum Presents...: Almanac; Issue 111)

сеансов, более того, уже, казалось бы, законченная вещь смывалась, и все начиналось сначала. На холсте действительно происходила гибель и возрождение форм до тех пор, пока мастер, по его выражению, не узнает их. Он настаивал на том, что в иератизме ничего нельзя внести в холст, все нужно только «добыть» из него, ибо подлинное знание не набор информации, а «мистическая реальность».

Для творчества Шварцмана характерно развитие одной и той же пластической темы, получающей различные интерпретации, вызванные не столько формальным заданием, сколько внутренним импульсом.

Например, в «Иературе первой» (1972, частное собрание) формы группируются по принципу симметричного распределения основных масс, внутри которых происходят свои потаенные события. Симметрия словно выражает общее структурное начало Вселенной; а пластическая и колористическая интерпретационность форм — движение жизни, наполняющее Вселенную.

Но уже в «Ковчеге» (1972–1973, частное собрание) тема выявления структурного начала Космоса получает новые акценты. Симметрия оказывается внешним и необязательным условием, а разнообразная пульсация форм взаимосвязывается и обуславливается ритмом их движения, то есть общим ритмом жизни Космоса. Наконец, иература «Примула» (1974, частное собрание) — итог опыта прежних центричных композиций и появление нового пластического мотива, которым художник часто пользуется впоследствии. Это словно отогнутые края отдельных плоскостей, что создает эффект приоткрытого, но не выходящего вовне пространства иературы. В «Примуле» так обозначена сердцевина праосновы, словно хранящей в себе тайну рождения. Сама структура как бы вынута из этой сердцевины, где она покоилась в зачаточном состоянии, и развернута на плоскости в сложно-упорядоченном ритме плоскостных и пространственных связей. Из центральной части «Примулы» «выращена» композиция «Утренней сферы» (1975, ГТГ), создающая ощущение света, идущего из глубины неведомых миров, озаряющего и упорядочивающего все формы жизни, осеняющего их крестным знаменем.

Глубинная взаимосвязь произведений Шварцмана — результат целостности его художественно-философской системы, что не имеет никакого отношения к выводу о единообразии его работ. Несмотря



Ил. 5. Шварцман. Примула. 1974. Доска, холст, левкас, темпера. 100 × 75 см. Частное собрание. Источник: Михаил Шварцман / Государственный Русский музей; сост. Е. Барабанов и др. СПб.: Palace Editions, 2005. С. 369, кат. № 94. (Русский музей представляет...: Альманах; Вып. 111)

Fig. 5. Shvartsman M.M. Primrose. 1974. Levkas and tempera on board and canvas. 100 × 75 cm. Private collection. Source: *Mikhail Shvartsman*. The State Russian Museum, comp. E. Barabanov et al. St. Petersburg, Palace Editions Publ., 2005. P. 369, cat. no. 94. (The Russian Museum Presents...: Almanac; Issue 111)



Ил. 6. Шварцман М.М. Утренняя сфера. 1975. Доска, холст, левкас, темпера. 100 x 75 см. Государственная Третьяковская галерея, Москва. Источник: Михаил Шварцман / Государственный Русский музей; сост. Е. Барабанов и др. СПб.: Palace Editions, 2005. С. 370, кат. № 97. (Русский музей представляет...: Альманах; Вып. 111)

Fig. 6. Shvartsman M.M. Morning Sphere. 1975. Levkas and tempera on board and canvas. 100 x 75 cm. State Tretyakov Gallery, Moscow. Source: *Mikhail Shvartsman*. The State Russian Museum, comp. E. Barabanov et al. St. Petersburg, Palace Editions Publ., 2005, p. 370, cat. no. 97. (The Russian Museum Presents...: Almanac; Issue 111)



Ил. 7. Шварцман М.М. Структура шестая. 1976. Бумага, графитный карандаш. 38,5 x 29 см. Собрание Shvartsman Heritage Art Foundation. Источник: Михаил Шварцман / Государственный Русский музей; сост. Е. Барабанов и др. СПб.: Palace Editions, 2005. С. 421, кат. № 557. (Русский музей представляет...: Альманах; Вып. 111)

Fig. 7. Shvartsman M.M. Sixth Structure. 1976. Graphite pencil on paper. 38.5 x 29 cm. Shvartsman Heritage Art Foundation collection. Source: *Mikhail Shvartsman*. The State Russian Museum, comp. E. Barabanov et al. St. Petersburg, Palace Editions Publ., 2005, p. 421, cat. no. 557. (The Russian Museum Presents...: Almanac; Issue 111)

на постоянное пересечение тем, мотивов и пластических сюжетов, в творчестве художника нет ни одной работы, повторяющей другую. Всякий раз на холсте возникает новая интерпретация той или иной инвенции.

Сам художник часто повторял, что его произведения несут еще и функцию проектов новой архитектуры. Действительно, создание некоего организма, обладающего своими внутренними пространственными зонами, находящимися в разных измерениях и проекциях, — непривычный для живописи ход. Но особенно отчетливо специфика архитектурного мышления проявляется в графических работах.

Не так часто можно наблюдать принципиально различный подход к графике и живописи в творчестве одного художника. Для Шварцмана графика — самостоятельное пространство, в котором он нарабатывает и оттачивает свои идеи. Это скелет иератической системы.

Своеобразный симбиоз текстов и пластических решений являют собой многие графические листы. Наиболее выразительный пример — цикл «Ключевая идеография» (1960–1964), где тексты, имеющие принципиальное значение для формирования концепции мастера, испещряют композицию, напоминающую план загадочного лабиринта путей мысли и блужданий духа.

Чувство архитектоники, не подавляемое цветом в графике, как бы вырывается в свободный полет, заслоняя другие особенности почерка Шварцмана. Часто его рисунки предстают как плод поэтической инженерии. Речь идет о познании «инженерной» функции форм мира. Именно поэтому в названии некоторых из них появляются такие обозначения, как «Структура первая» (1977, частное собрание), «Структура вторая» (1967–1972–1976, частное собрание) и т.д.

И если в живописных произведениях 1970-х годов стихия цвета едва сдерживалась конструктивным началом, что придавало дополнительную силу их энергетическому заряду, то в 1980-е годы это напряжение снимается. В творчестве художника исчезают даже слабые ассоциативные связи с внешним предметным миром и происходит сближение с идеями его графических откровений.

Пример тому — иература «Возвращение» (1981–1984, собрание семьи художника). Изображенная структура здесь очерчена идеально правильной линией контура, в то время как ее насыщение происходит

Ил. 8. Шварцман М.М. Возвращение. 1981–1984. Доска, холст, левкас, темпера. 100 × 100 см. Собрание семьи художника. Источник: Михаил Шварцман / Государственный Русский музей; сост. Е. Барабанов и др. СПб.: Palace Editions, 2005. С. 374, кат. № 136. (Русский музей представляет...: Альманах; Вып. 111)
Fig. 8. Shvartsman M.M. Return. 1981–1984. Levkas and tempera on board and canvas. 100 × 100 cm. Shvartsman collection. Source: *Mikhail Shvartsman*. The State Russian Museum, comp. E. Barabanov et al. St. Petersburg, Palace Editions Publ., 2005, p. 374, cat. no. 136. (The Russian Museum Presents...: Almanac; Issue 111)



Ил. 9. Шварцман М.М. Форма времени. 1989. Оргалит, темпера. 165 × 140 см. Частное собрание. Источник: Михаил Шварцман / Государственный Русский музей; сост. Е. Барабанов и др. СПб.: Palace Editions, 2005. С. 383, кат. № 220. (Русский музей представляет...: Альманах; Вып. 111)
Fig. 9. Shvartsman M.M. The Form of Time. 1989. Tempera on fiberboard. 165 × 140 cm. Private collection. Source: *Mikhail Shvartsman*. The State Russian Museum, comp. E. Barabanov et al. St. Petersburg, Palace Editions Publ., 2005, p. 383, cat. no. 220. (The Russian Museum Presents...: Almanac; Issue 111)

по принципу стыковки разнохарактерных линий и форм, соединенных на основе сдвигов и неустойчивого равновесия. Даже не сразу понимаешь, что контур самой структуры симметричен, ибо он готов к изменению под напором форм, его заполняющих и удерживающихся в этих комбинациях лишь на миг в готовности ко взрыву и новому движению. Прежняя идея центричности полностью изживается автором, а структура мироздания трактуется как одномоментное равновесие — предвестие новой трансформации. В целом ряде произведений конструктивное начало как бы обнажается и наступает на цвет, но ненадолго.

Уже в конце 1980-х годов в творчестве художника происходит новый и удивительный всплеск. Он переходит на большие форматы, которые заполняет как бы на одном дыхании, и кажется, что нет предела возможностям Маэстро.

Почти все иературы этого времени могут восприниматься с двух или всех четырех сторон формата. Это не случайно возникающий эффект, а особенность пространственно-композиционного мышления автора. Принцип гармонии целого, построенной на сложном взаимодействии форм, словно находящихся в процессе трансформации, становится основным приемом. Например, «Форма времени» (1989, частное собрание) — устойчивая в своем внутреннем «покачивании» форм структура, где живописная лепка соперничает с линейным абрисом, где эффект просвечивания цвета из-под цвета переходит в способность одного цвета как бы содержать в себе все возможные другие, где из первозданного хаоса возникают первородные элементы Вселенной, а целое прочитывается как вечно длящееся.

Все, что было наработано до сих пор, приходит в удивительное равновесие. Возможно, поэтому поздние иературы Шварцмана погружают в переживание гармонии как откровения, как чувства огромной силы. Религиозное мироощущение, выраженное с особым напряжением в иературах первой половины 1980-х годов, здесь изливается как духовная энергия убеждающей силы, или, по выражению Шварцмана — Духосвидетельство. Почти каждая из поздних работ автора — своеобразная формула мироздания, архитектура Вселенной.

Духосвидетельство, Духоизъявление — базовые понятия в восприятии искусства и собственном творчестве Михаила Матвеевича. Он

был крещен в православии и в тоже время был убежден, что чувство Бога в человеке извечно, значит, и «...свидетельство о Боге благодатное дано извечно» [Шварцман, 2011, с. 114]. Духосвидетельство — это, по сути, свидетельство о Боге. Он четко разделял искусство на обращенное к телесному и обращенное к духовному, считая, например, что эллинизм «...уверовал в Био. В нервную и телесную ткань, а через нее и в „необходимость“» [Шварцман, 2011, с. 117]. Шварцман писал: «Не люблю эллинизм, но в греческой архаике вижу благодать, есть это и в Египте, у шумеров, в неолите, в негритянских абстрактных знаковых скульптурах, преодолевших элемент повышенной экспрессивной характеристичности и звериной чувственности» [Шварцман, 2011, с. 114].

Со временем удивительное сочетание творческой интуиции и продуманной архитектоники стало определяющим качеством живописи мастера. «В иератике ничего умозрительно решить нельзя. Сказать, например, сделаю вот так — и будет лучше. Даже если на других досках данный ход выручал, это не значит, что на все случаи жизни выработан рецепт. Никогда с уверенностью не могу сказать, как будет двигаться метаморфоза. Рука в иератике умнее головы» [Михаил Шварцман, 2005, с. 62], — говорит Шварцман, но «присутствие головы» очевидно.

Шварцман нашел способ для выражения своего духовного и экзистенциального опыта и сущностной, философской основы религии: мир как отражение и выражение Абсолюта.

Иератизм как знаковая система

Я — иерат — тот, чрез кого идет вселенский знакопоток. Знаменую молчаливое имя, — знак Духа Господня.

Схождением мириад знаков, жертвенной сменой знаковых метаморфоз формирую иературу.

Созидаю новый невербальный язык третьего тысячелетия [Михаил Шварцман, 1994, с. 3].

Это цитата из текста Шварцмана, открывавшего каталог его первой персональной выставки, состоявшейся в 1994 году в Государственной Третьяковской галерее. Некоторые рецензенты выставки решили, что в своих высказываниях художник гениально подражает Малевичу [Лунина, Ковалев, 1994, с. 12]. Шварцмана, действительно,

многое роднит с ранним русским авангардом: наличие собственной художественно-философской системы, пафос открытия нового художественного языка, способного создать универсальную систему, миссионерство, обращенность в будущее, убежденность в своем пути как единственно верном, структурное мышление. Однако он ничему не подражает.

Шварцман предлагает свой проект знаковой системы искусства. В.В. Кандинский грезил о создании нового монументального искусства; Малевич обустроивал свою супрематическую державу не только как факт искусства, но и как философию жизни и существования; Шварцман создавал свое, глубоко индивидуальное пространство знаковой системы иератизма. Но если в начале XX века титаны русского авангарда воспринимались как абсолютные новаторы, отказавшиеся от передачи визуальных форм реалий мира, то чем можно удивить во второй половине XX века?

Наличие собственной концепции, манифестация ее — опознавательный знак искусства с рубежа XIX–XX веков и по сей день. Концепцией объявляется все, даже мозаика из разрозненных взглядов, и, наконец, концепция упирается в концептуализм, который исследует границы между искусством и жизнью, выдвигая нового «героя» — полосу между искусством и жизнью (по выражению А.В. Монастырского).

Опыт творчества и теоретических исследований творцов русского авангарда имеет беспрецедентное значение для художественной культуры XX века. Именно их поиски оказались тем сгустком идей, той программой, которая осуществлялась на протяжении всего столетия и имела самые различные выражения не только в русском, но и в мировом искусстве.

Известно, какое влияние идеи раннего авангарда оказали на развитие архитектуры, дизайна, промграфики и т.д. Кроме того, в беспредметном творчестве наметились некоторые магистральные линии, определившие ряд направлений в движении художественной мысли XX века.

Тезис об изменении точки зрения с *внешней на внутреннюю*, обоснованный Кандинским, определяет начало нового этапа в развитии искусства.

Именно в творчестве первого поколения авангардистов *новизна художественной идеи как таковой* приобрела значение одного из важнейших критериев художественной практики, который стал основным в новейших течениях второй половины века; он потеснил критерий художественного качества.

Проблема соотношения искусства и жизни, разрешающаяся не на противопоставлении, а на максимальном сближении, также была поставлена в пору раннего авангарда и до сих пор остается одной из основных, определяя многие эксперименты в современном творчестве вне зависимости от их конечных результатов.

Идеи синтеза искусств, возникающего не на основе ансамбля различных его видов, а на основе взаимодействия элементов различных видов искусства в одном произведении, так занимавшие Кандинского, нашли выражение в художественной практике второй половины XX века. Преломленное, а подчас и парадоксальное их отражение очевидно в таких новых формах творчества, как перформанс, хеппинг, отчасти объект и инсталляция, не говоря о видеоарте.

Практически все авангардные движения начала века *выдвигали свои проекты*, в которых пересмотр художественного языка являлся необходимым следствием переустройства мира и сознания человека. Эти проекты отвечали буквально всем условиям, предъявляемым ныне к данной форме, во многом определяющей способ работы в самых разных областях человеческой деятельности. Возникает некоторая идея; для ее осуществления составляется проект, в котором раскрывается сама идея и четко указывается цель, задачи и конкретные способы ее воплощения в жизнь. Авангардистские проекты — предвосхищение проектного мышления, вытесняющего плановый характер деятельности.

Все эти позиции веером раскрывались в художественной практике, дополняясь и украшаясь новыми поворотами и идеями. В результате во второй половине прошлого столетия *был утрачен главный нерв раннего авангарда — пафосное отношение к искусству и своей миссии*. Никто из представителей раннего русского авангарда не собирался отказываться от искусства с большой буквы, они были заняты реформированием языка, но не отказом от искусства и его функций, определенных еще античной эстетикой: воспитательная, познавательная, эстетическая и т.д. Стремление опрокинуть искусство в пространство

неискусства впервые было позиционировано Марселем Дюшаном, что также глубоко повлияло на дальнейший ход событий в творческой практике.

Феномен искусства Шварцмана прежде всего в том, что художник, работавший во второй половине XX века, *создал мощную, оригинальную художественно-философскую систему, оставаясь на позициях искусства с большой буквы*. Он предлагает новый художественный язык, базирующийся на основе знака.

О знаковой природе искусства активно размышляли в это время. Принципы введения знака в изобразительное искусство были многочисленны и разнообразны: от использования его как элемента композиции до стремления создать знаковую систему.

Знак для Шварцмана — способ обозначения скрытых смыслов, выявления невидимого как первоосновы мироздания и как первоосновы видимого. Он считал, что чисто телесное, экспрессивное проявление не может даже называться знаком. «Придуманная форма деформативна — не акт метаморфозы... Не придуманная, даже не размыслительная форма, но имажинативная и непредвиденная есть Духоизъявление, такая форма может быть названа знаковой» [Шварцман, 2011, с. 115]. Поэтому знак в творчестве художника лишен конкретной схемы, выражающей то или иное конкретное понятие. Шварцман приходит к тому, что знаком является сама иература, где при помощи абстрактных форм, создающих в своем композиционном сочетании своеобразные структуры, мастер обозначает план сокровитного в реалиях мира невидимого смысла и выражает мистическое его переживание. В произведениях художника сюжетная конструкция полностью отсутствует. Формы, при помощи которых komponуется само изображение, лишены конкретного значения; смысл возникает в результате их сочетания на основе определенного соотношения формы — света — цвета — пространства — поверхности — фактуры.

На фоне волны абстрактного искусства второй половины XX века иератизм — одна из самых состоявшихся, емких систем, имеющих огромный потенциал для будущих поисков в изобразительном искусстве.

Поиск нового языка всегда сопряжен с активной теоретической работой. Шварцман оставил множество записей, которые лишены

строгой упорядоченности теоретического трактата; они выражают спонтанные прозрения автора. Он в принципе был далек от мысли предложить теорию, согласно которой он создает свои иературы. Его высказывания — это необходимость выразить на понятийном языке свой внутренний опыт, свидетельствовать о сверхчувственных истоках творчества. В них иногда можно уловить интонационную близость с высказываниями Малевича, но на этом сходство и заканчивается. Теоретические и философские воззрения Шварцмана — это поэтическое, ясное высказывание той или иной инвенции. В этом отношении он стоит ближе к европейской традиции.

Авангардисты стремились создать теорию нового языка искусства и, вычленив его первоэлементы, найти другой относительно реалий предметного мира «строительный материал» для художественной формы. Шварцман пытался философски осмыслить возможности художественного языка. Если Малевич вычленил «прибавочный элемент» художественной формы, делал ставку на «экономия энергии», то Шварцман ясно осознавал, что «„экономию энергии“ (для меня) — момент не актуальный, даже напротив. Это было хорошо для эпохи вычленений (Малевич и др.)». В качестве современной задачи художник выделял трансформацию, «...найденную в спонтанном поиске связей внутри картины (подсознательно) и попеременно осознаваемую и осознанную, возникающую органически» [Михаил Шварцман, 2005, с. 29].

Аналитический подход к обоснованию языка беспредметного искусства остался в прошлом; эта работа была сделана в первые десятилетия XX века. Шварцман ничего не расщепляет и не распыляет, напротив, он собирает; строит на базе старых, закаленных временем фундаментов новые постройки и при этом благополучно обходится без цитат и стилизации. Художник ведет напряженную работу по осмыслению и глубинной трансформации знаний, представлений и приемов разных культур: Египет, Майя, Индия, Древняя Русь, эксперименты XX века — все это поверяется личностным ощущением, а главное, личным духовным опытом мастера. Шварцман словно спрессовывает в своей творческой практике опыт сакрального искусства многих культур и русского авангарда 1910–1920-х годов. Эту задачу он определил еще в середине 1960-х: «Синтез на основе учета достижений супрематизма и абстракционизма...

к новой синтетической значимости: религиозной. Синтез: единство в борьбе супрематического с пластическим, найденное как подсознательное → сознательное ↔ надсознательное» [Михаил Шварцман, 2005, с. 42]. Малевич — исследователь поведения первоэлементов формы в пространстве; Шварцман — философ формы как знака. Он идет дальше.

И если первые беспредметники воспринимали историю искусства как своеобразный трамплин для прыжка в принципиально новое художественное пространство, то для Шварцмана дорог весь исторический путь сакрального искусства.

Задача освоения нового языка в начале века была самым тесным образом сопряжена с ожиданием наступления новой эры, которую многие видели как эру Духовности. По мысли как представителей авангарда, так и русских религиозных философов, на основе новой Духовности должен произойти синтез искусств, о чем тогда грезили все; Кандинский пытался воплотить свои представления о наступающей эре Духовности в идее нового монументального искусства, Малевич мечтал обустроить свою супрематическую державу, а религиозные философы странствовали в области метафизики Всеединства.

При этом под Духовным понималось совсем не одно и то же. Если для религиозных мыслителей Духовное означало Божественное (не смотря на различия во взглядах на Церковь и ее миссию), то для авангардистов область Духовного была антитезой всему материальному. Показательно, например, письмо Кандинского к Францу Марку, где он писал о необходимости упомянуть на страницах альманаха «Синий всадник» теософию и религиозную философию, что воспринималось в одном ряду и расценивалось как варианты выхода к проблемам Духовного [см.: The Life of Vasilii Kandinsky, 1980].

Эти проблемы вновь обрели остроту и актуальность в метафизической линии московского андеграунда в самых разных вариантах. Эдуард Штейнберг пытался переосмыслить язык супрематизма Малевича в духе русской религиозно-философской традиции. Дмитрий Плавинский воспринимал религию как одну из важнейших духовных традиций, идущую из глубины веков. Для него было важно выстроить свою систему связей между прошлым и настоящим.

Михаил Шварцман прекрасно знал религиозную философию Серебряного века, и его искусство явилось своеобразным ответом на

чаяния Сергея Булгакова. Булгаков считал, что разложение предметной формы — необходимый, первый этап на пути к созданию нового монументального искусства, которое явится истинно соборным, не иллюстрирующим мир религиозных представлений, а пронизанным религиозным духом.

В отличие от установки раннего авангарда на формирование новой духовности, Шварцман находился в средоточии ценностей, складывавшихся веками, и в то же время был далек от постмодернистского взгляда, исполненного иронии по отношению к прошлому, настоящему и будущему. Он ощущал себя носителем христианской культуры.

Шварцман обладал глубоким умом, был наблюдателен и остер на язык, и в то же время обладал удивительно чутким для современного человека космологическим пониманием мира и религиозно-мистическим чувством Творца как живого дыхания Вселенной. Сложное взаимодействие мистического и рационального, духовного и чувственного находит в творчестве художника оригинальное выражение. В его иературах пространство мысли имеет мистические координаты, которые, пересекаясь с рационализмом координат пространства формы, рожают удивительный эффект: мысль, которую, как кажется, можно осязать.

Шварцман пророчествовал о наступлении новой знаковой эры. Если, например, Малевич считал, что эра супрематизма неизбежна, ибо это не просто художественная система, а философия жизни и существования, то Шварцман полагал, что иератизм есть знаковая система, содержащая в себе основные смыслы потаенной жизни Вселенной и открывающая знаковую эру. «Создаю новый невербальный язык третьего тысячелетия... Язык третьего тысячелетия сформирован и увенчан — актами иератур» [Михаил Шварцман, 1994, с. 3]. Шварцман не разделял характерный для русского искусства обостренный интерес к социальной проблематике, но разделял не менее характерный интерес русской культуры к вопросам религиозного и философского порядка. Как и многие авангардисты, мастер пытался создать художественную систему, содержащую в себе элементы языков различных видов искусства. Он часто повторял, что его произведения несут еще и функцию проектов новой архитектуры.

Особым полем творческой деятельности Шварцмана была работа главным художником Специального художественно-конструкторского бюро при Министерстве легкой промышленности РСФСР (1966–1985), где он с группой молодых художников занимался разработкой товарных знаков на основе системы иератизма [Шварцман, 2005]. Это была группа Шварцмана, или, как ее еще называли, школа [Михаил Шварцман, 2014]. В данном случае понятие «школа» имеет значение определенной художественной школы, где наличествует лидер, направляющий поиски своих последователей, что близко и школе П.Н. Филонова, и школе Малевича.

Заключение

В поисках Шварцмана очевидно стремление к созданию новой художественной системы, которая, как и любой большой стиль, способна проявить себя в разных областях искусства. На самом деле, это третья попытка в русском искусстве XX столетия создать новый стиль, обладающий не только определенным художественным языком, но и идеологией, которую этот язык выражает. Но, как и в случае с Малевичем и Кандинским, художественные и философские идеи которых дали многочисленные импульсы искусству XX столетия, но не стали стилем эпохи, определяющим центральные линии в художественном процессе, система Шварцмана пока ждет нового витка своей жизни.

Думается, что иератизм — одна из самых плодотворных систем в искусстве второй половины XX века. Далеко не все с этим согласятся, поскольку авангардный пласт этого периода занят проблемами «быстрого реагирования» на смену идей и приоритетов сегодняшнего дня. Новизна идеи как неременное условие приводит к тому, что любая, едва промелькнувшая мысль, срочно упаковывается в материал, что попался под руку, и уж совсем большая удача, если об упаковке размышляли.

В этом контексте иературы Шварцмана, над которыми автор трудился иногда годами, выполненные в технике живописи темперой, на доске, с истинным художественным мастерством, могут показаться слишком классическими. Это так относительно опытов

искусства «быстрого реагирования», в то время как иератизм — еще одна попытка века заговорить на языке будущего.

«Иератизм — это извечное трансцендентное задание, которое мы исполняем, продолжая в каждом новом воплощении. <...> Он воскресит чудеса мастерства, веру в призвание, полноту выражения. Иератизм восстановит иерархии посвященных, наше дело вновь станет судьбой, а не выбором» [Михаил Шварцман, 2005, с. 42].

Доктор богословия и по светскому образованию искусствовед протоиерей Владимир Иванов убежден, что в данном случае «возник эстетический феномен, не подгоняемый под ту или иную уже известную школу современного искусства и — представляющий своего рода мистический факт, внятно свидетельствующий о возможности создания сакрально-иератической системы образов» [Иванов, 1994, с. 7].

Список литературы:

- 1 Барabanov E. Зеркальные мистерии нуля // Собрание Ленца Шёнберга: Европейское движение в изобразительном искусстве с 1958 года по настоящее время / Под редакцией Ханны Вайтемайер. Мюнхен: Эдицион Канц, 1989. С. 58–83.
- 2 Иванов В. Иературы Михаила Шварцмана в контексте постмодерна // Михаил Шварцман: Живопись; Рисунок / Сост. М. Шварцман. М.; New York: Государственная Третьяковская галерея, Apollon Foundation, 1994. С. 4–11.
- 3 Лунина Л., Ковалев А. Дембель неизбежен, как конец света // Сегодня. 1994. 19 марта. С. 12.
- 4 Михаил Шварцман: Живопись; Рисунок / Сост. М. Шварцман. М.; New York: Государственная Третьяковская галерея, Apollon Foundation, 1994. 64 с.
- 5 Михаил Шварцман / Государственный Русский музей; сост. Е. Барабанов и др. СПб.: Palace Editions, 2005. 488 с. (Русский музей представляет...: Альманах; Вып. 111).
- 6 Михаил Шварцман: Обретенное пространство: Живопись и графика: Каталог выставки / Авторы статей: Е. Барабанов, А. Боровский, О. Юшкова. СПб.: Palace Editions, 2011. 120 с.
- 7 Михаил Шварцман и его школа: По материалам круглых столов Москвы и Санкт-Петербурга / Сост. Д. Горохов. СПб.: Palace Editions, 2014. 88 с.
- 8 Художники нон-конформисты в России, 1957–1995 / Рук. проекта Д. Бёкман, концепция А. Ерофеев, пер. Э. Шваб, и др. Мюнхен; Нью-Йорк: Престель, 1995. 276 с.
- 9 Шварцман И.А. Кто здесь Шварцман? СПб.: Palace Editions, 2010. 256 с.
- 10 Шварцман М.М. Товарные знаки СХКБ-Легпром. Школа. Метод. Характеристики. М.: Триада ЛТД, 2005. 183 с.
- 11 Шварцман М.М. Смородинные сумерки: Стихи и письма / Сост. И. Шварцман, Д. Горохов. СПб.: Palace Editions, 2011. 175 с.
- 12 The Life of Vasilii Kandinsky in Russian Art: A Study of *On the Spiritual in Art* / Ed. by J.E. Bowlit, R.-C. Washington Long, transl. J. Bowlit. Newtonville: Oriental Research Partners, 1980. 158 p.
- 13 Mikhail Shvartsman: Painting and Graphic Art / Authors E. Petrova, O. Yushkova, E. Barabanov et al. Palace Editions Europe, 2009. 288 p.

References:

- 1 Barabanov E. Zerkal'nye misterii nulya [Mirror Mysteries of Zero]. *Sobranie Lentsa Shenberga: Evropeiskoe dvizhenie v izobrazitel'nom iskusstve s 1958 goda po nastoyashchee vremya* [The Lenz Schoenberg Collection: The European Movement in the Visual Arts from 1958 to the Present], ed. Hannah Whitemeyer. Munich, Edicion Kantz, 1989, pp. 58–83. (In Russian)
- 2 Ivanov V. Ieratury Mikhaila Shvartsmana v kontekste postmoderna [Mikhail Shvartsman's Hieratures in the Context of Postmodernity]. *Mikhail Shvartsman: Zhivopis'; Risunok* [Mikhail Shvartsman: Painting; Drawing], comp. M. Shvartsman. Moscow, New York, Gosudarstvennaya Tretyakovskaya galereya Publ., Apollon Foundation Publ., 1994, pp. 4–11. (In Russian)
- 3 Lunina L., Kovalev A. Dembel' neizbezhen, kak konets sveta [Demob Is Inevitable, Like the End of the World]. *Segodnya*, 1994, March 19, p. 12 (In Russian)
- 4 *Mikhail Shvartsman: Zhivopis'; Risunok* [Mikhail Shvartsman: Painting; Drawing], comp. M. Shvartsman. Moscow, New York, Gosudarstvennaya Tretyakovskaya galereya Publ., Apollon Foundation Publ., 1994. 64 p. (In Russian)
- 5 *Mikhail Shvartsman* [Mikhail Shvartsman], The State Russian Museum, comp. E. Barabanov et al. St. Petersburg, Palace Editions Publ., 2005. 488 p. (Russkii muzei predstavlyaet...: Al'namakh; Vyp. 111 [The Russian Museum Presents...: Almanac; Issue 111]). (In Russian and English)
- 6 *Mikhail Shvartsman: Obretennoe prostranstvo: Zhivopis' i grafika: Katalog vystavki* [Newfound Space: Painting and Graphics: Exhibition Catalog], authors of articles E. Barabanov, A. Borovsky, O. Yushkova. St. Petersburg, Palace Editions Publ., 2011. 120 p. (In Russian)
- 7 *Mikhail Shvartsman i ego shkola: Po materialam kruglykh stolov Moskvy i Sankt-Peterburga* [Mikhail Shvartsman and His School: Based on the Materials of the Round Tables in Moscow and St. Petersburg], comp. D. Gorokhov. St. Petersburg, Palace Editions Publ., 2014. 88 p. (In Russian)
- 8 *Khudozhniki non-konformisty v Rossii, 1957–1995* [Non-conformist Artists in Russia, 1957–1995], project's head D. Beckman, concept A. Erofeev, transl. E. Schwab, et al. Munich, New York, Prestel, 1995. 276 p. (In Russian and German)
- 9 Schwartzman I.I. *Kto zdes' Shvartsman?* [Who Is Schwartzman Here?]. St. Petersburg, Palace Editions Publ., 2010. 256 p. (In Russian)
- 10 Shvartsman M.M. *Tovarnye znaki SKHKB-Legprom. Shkola. Metod. Kharaktery* [Trademarks of SKHKB-Legprom. School. Method. Characters]. Moscow, Triada LTD Publ., 2005. 183 p. (In Russian)
- 11 Shvartsman M.M. *Smorodinnye sumerki: Stikhi i pis'ma* [Currant Twilight: Poems and Letters], comp. I. Shvartsman, D. Gorokhov. St. Petersburg, Palace Editions Publ., 2011. 175 p. (In Russian)
- 12 *The Life of Vasilii Kandinsky in Russian Art: A Study of On the Spiritual in Art*, eds. J.E. Bowlit, R.-C. Washington Long, transl. J. Bowlit. Newtonville, Oriental Research Partners, 1980. 158 p.
- 13 *Mikhail Shvartsman: Painting and Graphic Art*, authors E. Petrova, O. Yushkova, E. Barabanov et al. Palace Editions Europe, 2009. 288 p.