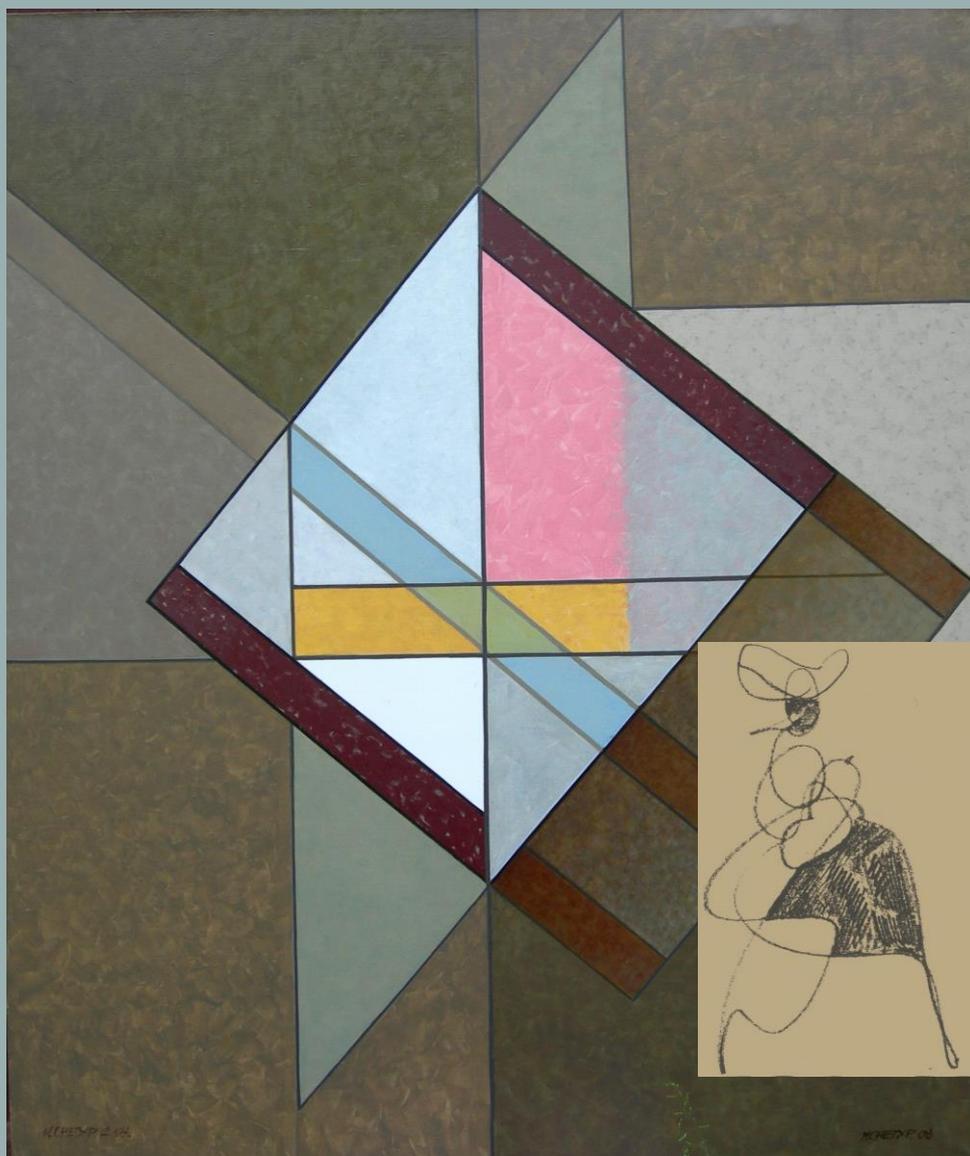


ИГОРЬ
СНЕГУР



ЖИВОПИСЬ

графика . дневник . размышления . беседы . эссе

СНЕГУР ИГОРЬ

ЖИВОПИСЬ

ГРАФИКА

ДНЕВНИКИ

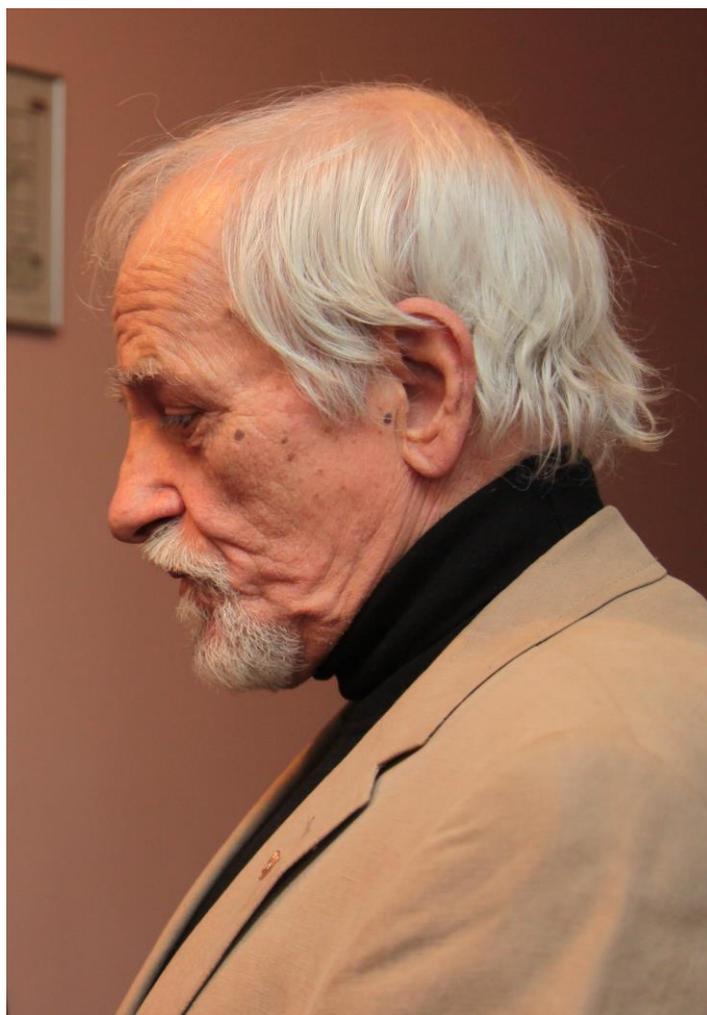
БЕСЕДЫ

ЭССЕ

РАЗМЫШЛЕНИЯ

ДОКУМЕНТЫ

ISBN 978-5-9908-190-0-9
© SNEGUR IGOR. MOSCOW 2016



Снегур Игорь Григорьевич

ФОТО 2009 г.

E-mail: snegurart@mail.ru

Сайт: snegur-art.ru

БЛАГОДАРЮ ЗА ПОДДЕРЖКУ

Василия Церетели

Директора Московского Музея Современного Искусства.

Александра Якимовича

Гл. редактора журнала «Собрание».

Николая Хренова

Зам. Директора Института Искусствознания.

Ольгу Костину

Гл. редактора журнала «Русское Искусство».

Валерия Новикова

Директора галереи «На Чистых Прудах».

Инну Соловьеву

Искусствоведа.

Юрия Кувалдина

Писателя, издателя.

Андрея Толстого

Искусствоведа.

Александра Кацура

Художника, философа, эссеиста.

Татьяну Снегур

Жену

1959-1962

*ДНЕВНИК. ЭССЕ. ТЕОРИЯ ЖИВОПИСИ.
СТУДИЯ Э.БЕЛЮТИНА.*

При профсоюзе художников книги в Козихинском переулке г.Москвы, у метро Маяковского была открыта в 1957 году Э. Белютиным художественная студия: реакция на Фестиваль молодежи и студентов западных стран открывшегося в том же году на различных площадках города, основная из которых представляла живопись в Парке Культуры и отдыха им. Горького.

Жесткая советская цензура ограничивала свободу творчества, что вызвало небывалый интерес к искусству западных стран. С этого момента возникают различные инициативные группы художников, возвращающихся к традициям русского авангарда 1910-х годов. Одной из таких групп была и студия Э.Белютина объединяющая до 200 художников.

Участие художников этой группы в Манежной выставке 1962 года, посвященной 30-летию Московского Союза Художников СССР, привело к грандиозному скандалу и появлению новой, не менее жесткой цензуры на целое десятилетие. Лишь в 1974 году впервые, после так называемой «бульдозерной» выставки в районе Беляево 15 сентября, и 25 сентября в Измайловском парке Москвы с участием более 150 авторов, творческая жизнь в России стала развиваться стремительно.



РЕМОНТ В САДУ карт. м. 31x42 1961.

Этюд «Ремонт в саду» я писал с натуры последним. Конечно, в нем есть элементы сезаннизма, но меня больше интересовала структура пространства, которую я стал воспринимать как самостоятельную константу вне поверхности изобразительной плоскости.

Вернувшись в Москву в августе 1958 г. со службы на флоте, я не менее 100 раз посещал Государственную Третьяковскую Галерею. Там, изучая мастеров живописи, постепенно пришел к выводу, что наиболее совершенной работой отвечающей моим представлением о современной живописи является картина В.Сурикова «Посещение царевны Софьей женского монастыря». Это одна из последних работ художника. Затем я начал штурмовать музей Изобразительных Искусств им.Пушкина на Волхонке, начиная с барбизонцев и далее импрессионистов.

В результате опыта пришел к понятию закартинного пространства, виртуальному пространству мысле-образов, мыслеформ, где все объединено событием существования, всего во всем. Это означало, что это пространство структурируется волей художника, и индивидуально. Вот здесь и получает художник свободу творческого действия, используя все средства живописи доступные ему.

Это «не классическое пространство» не должно иметь предметного изображения, литературных идей и символов, свойственных предметной и реалистической живописи, ибо это «территория» непредметной живописи. Это не помешает художнику использовать пространство над поверхностью и саму поверхность изобразительную для ассамбляжной живописи, включающую и закартинное пространство, в том случае, если экспрессионизм является его необузданной страстью.

Немалую часть в этих поисках подсказал скульптор Генри Мур , сформулировав свое отношение к пространству тезисом: «Материал и пространство одноприродны, форму ваяет пространство».



КОСТРОМА Б. тушь. 54x79 1959.

1960. Январь. Дневник.

Целью живописи должны стать образы чисто живописных событий, но не реального мира. Мир за плоскостью холста есть инореальность, в плоскости - физическая реальность. Отражение цвета, его самости - свет обнимает, изучает, ласкает поверхность предмета.

Плавь. Линеарное. Геометрия. Тон. Аморфное. Символ. Фактура. Пространственная живописная среда - как движение во времени.

Среда - идея жизни, движения становления, проявления. Свет - нравственное и эстетическое. Бывание и явление. Снятая предметность - развеществление. Экстаз самости и движение внутри формы. Дрожащий свет на поверхности предмета. Сущее самости объекта скрыто под контрастным и отраженным цвете. Контраст самостей.

Цвет в первой реальности - предметный. Цвет второй реальности трансцендентен, метафизичен, непредметен.

Инореальность - виртуальное закартинное пространство мыслится как пространство мысле-форм, эйдическое, ноль пространство, сверхдобавленное, совпадающее с мышлением и мысле-формой. Любая высказанная идея вторична к мысле-форме.

Свет есть нравственное и природное. Эстетизация света. Бывание и явление. Снятая предметность есть движение от предмета к понятию, и к истинному, что суть восхождение. Реально видимое есть маска и след истинного.

Предметное подобие - статично. Чем больше дано определений, тем событие более выявлено. Прежде всего по краю картины фиксирован первый план, в центре - пространство вибрирующее.

Около рамы пространство *прилипает* к поверхности холста. По мере приближения к поверхности пространство задевает и формирует цвет предметов, также и форму. Цвет через насыщенность выплывает из этого пространственного колодца. На этом материале идет строительство композиции.

1960. март. 6 граней, качеств вещи.

1. Соразмерность - пропорции соотношений больших и малых форм.
2. Фигуративность – соотносимость форм.
3. Тональность – светлее, темнее.
4. Локальность - цветовая определенность.
5. Вес, плотность - соотношение фактур.
6. Функциональность вещи – социальная функция, или пространственная.

Творческая воля акцентируется там, где достигается наивысшая тождественность с вещью, ее знака Бытия в пространстве, функциональности, например: снятая предметность с акцентом на цвет, или структуру формы, плотность. Значит, вещь можно передать в пространстве не классическом. Не классическое изопространство, своей подвижной эстетической концепцией трактовки вещи придает живописи качества *со-бытийности*, правды сопереживания обращенной к зрителю.

Тождественность бытия субъекта и вещи.

Творческий акт состоит в созерцании «себя в вещи» и «в себе вещи», материализации духовного состояния субъекта, осознавшего себя в бытии. Вещь в пространстве, чувствами определяемая в многообразии и неоднозначности находит выражение в образе.

Этика не классического пространства.

«Окно во внешний мир» это классическая система изобразительного пространства. «Окно в мир человеческий» - не классическое пространство.

Сверхзадача: проявление «человеческого и нечеловеческого» в отношениях к предмету, как нравственного состояния.

Предметность и беспредметность в искусстве.

1. Цвет предметный, визуально воспринимаемый используется в классическом пространстве.
2. Цвет беспредметный (*не связан с реальным цветом предмета*).

Сам по себе цвет существует вне человека, художник одухотворяет его своим отношением. Отношение проявляется в качествах: тепло - холодно, контраст, насыщенность; так возникают живописные конструкции, ключ к восприятию зрителем языка живописи.

Мое экспрессивное пространство.

Пространство метаморфозно - предметный цвет служит для привязок формы к первой физической реальности (*классическое пространство*), беспредметный цвет помогает в разработке второй реальности. Живопись опредмечивает первую и вторую реальности разными качествами цвета.



ПОРТРЕТ МОЛОДОГО ЧЕЛОВЕКА бум. темп. 80x55 1959.



САПАЙ б. темп. 35x58 1960.

О целесообразности в искусстве

Мистическое в искусстве - это узнавание духовных его проявлений. Форма - свойство всеобщего Бытия, Идеи – человеческого существования. Искусство - это единство человеческого существования и всеобщего. Событийная связь формы и идеи, единство «человеческого и нечеловеческого», «идеи и формы».

Природе самоэтика не присуща. Через этическое человек обращается к природе, чтобы найти себе определение, «человеческое» есть постоянная и первая необходимость.

Эмоциональное состояние проявляет символы, при помощи которых память обозначает чувство.

Второй этап - импровизация символами при создании художественного образа. Гармония идеи-формы через качество цвета есть признак не классической живописи.



РОЩА б. темп. 53x37 1960.



ФЕРМА. КРАСНЫЙ СТАН б. темп. 59x79 1959.

20.05. 1962 (пароход, студия Э. Белютина)

Городец. Вдали города в деревьях. Люди уходят туда, как в Вечность. Возвращаются поредевшими и как-то вскользь. Я там не был. Осталось чувство грусти.

Вольск. Горы плавно пошли к небу. Людей нет, и не было. Завод, как восставший думающий предмет.

Плёт. Долина речушки качается, как качели, вправо и влево вместе с домишками на берегу. Березы – хоровод на кладбище. Дань любви и плач человека.

Сталинград. Людей нет, остались только памятники. Город, памятниками в небо.

Ульяновск. Как чувство пропажи. Два города, второй - как мутная стена прибой.

Саратов. Вход в город, как к бутону цветка, а цветка нет. За горой хуже, чем здесь. За горой я не был.

Васильсурск. Дома и люди. Кругом легко видно, он на горе. Легко оттого, что люди нарочно так высоко. Это хорошо. Они знают, что делают, нельзя не увидеть этого. Потому и дома без стен.

Горький. Река моет город. Деревья, но людей поглощает небо. Ни город, ни река не знают, что будет.



КРАСНЫЙ СТАН Б. темп. 59x79 1959.

10.03.1961. Добро и Зло. Дневник.

Добро в Бытии - статичная форма материи, зло есть хаос, антиномия; а их противостояние определяет образование новых качеств в природе. Сдвиг определяет качества прошедшего времени. Качество в измененной вещи. Добро возникло во времени, хаос - прежде существующая сила. Эту связь можно определить аналогией: вещь ограничитель, субъект материального мира. Всякое приобретение есть и отдача.

11.04.1961.

Время - абсолютный фактор, кто-то отсчитывает секунды. Время - фон, в нем сдвиг определяет качество прошедшего времени, но не существо времени. Качество - вещь, в противоположном значении фикция.

02.05.1961.

Первомайский день, полутревожное состояние. Маленькая радость - пролетела птичка. Я сказал ей: «Москва праздничная» - она промолчала. Чуть-чуть успокоился. Шло время. Снова милая птичка. «Здравствуй!» - сказала, пролетая. Я устал, не замечаю, потом говорю: «Здравствуй!» Встревоженная, она кружит вокруг, то приближаясь, то отлетая. Я начинаю волноваться. Вот она тепло садится на мою ладонь.



ДВА ВЗГЛЯДА С ПОДОКОННИКА б. акв. 75x50 1959.

«Здравствуй!» - тихо пропела она. Я молчу. Трепещет в руке тепло, жизнь. Вот она, радость волной заполняет. Я улыбаюсь, и раскрываю ладони, растворяясь в этом тепле. «Здравствуй!» - шепчу. И вот она улетела. Я смотрю на ладони. Только что в них было все. Где ты? Тревога вернулась и сжала сердце. Вернись! Успокой! Ладони ждут, раскрывшись. «Москва праздничная» - пропела птичка улетающая. О время, залечи!

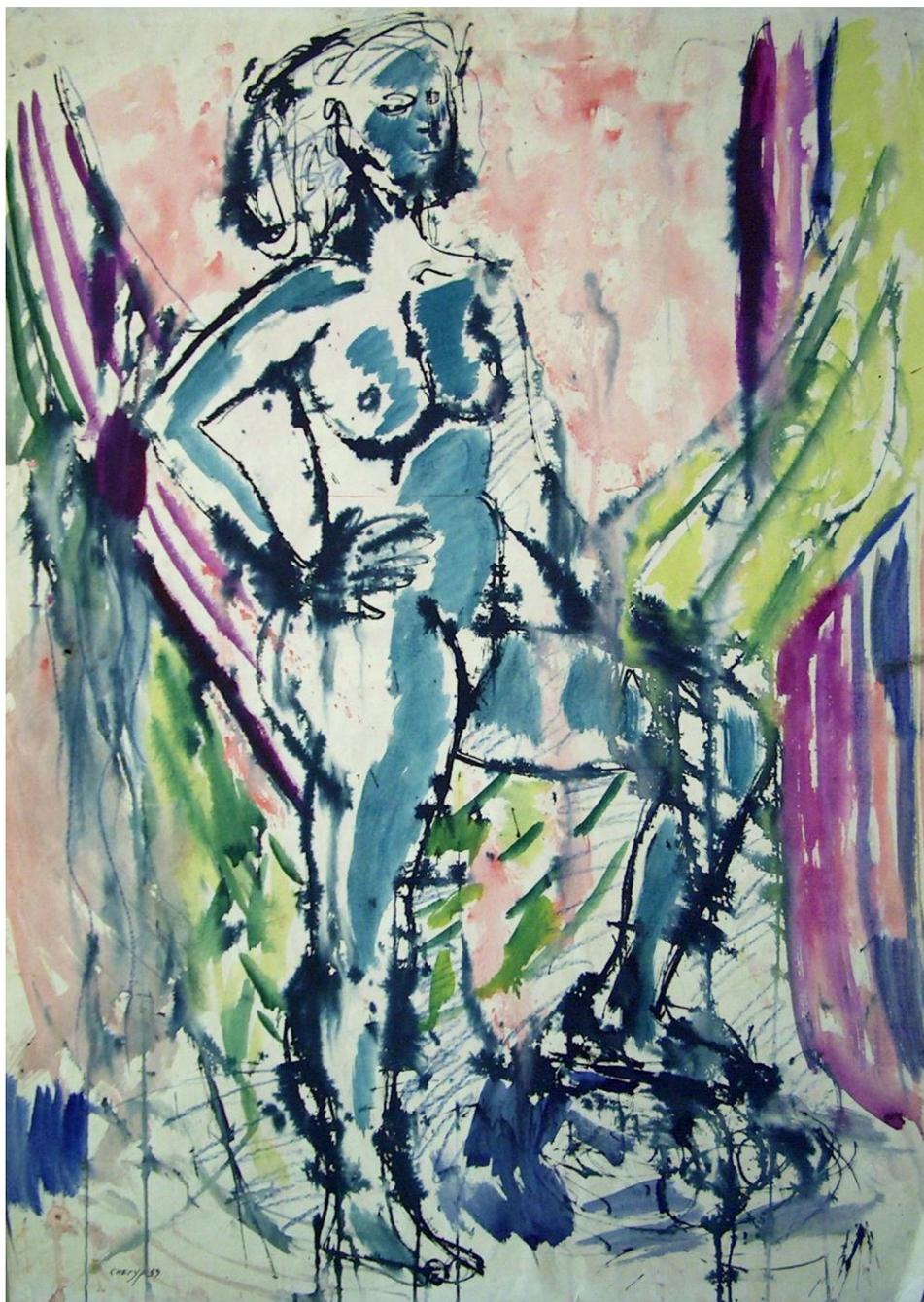
06.11.1961. Сила предмета. Категория вещей. Утилитарность

Сильный предмет, сильная форма. Большая или меньшая степень определяет художественность. Чем более акцентируется предмет, тем сильнее он стал, и тем более он переживает автора, имея элементы формы, противопоставленные хаосу. Человек воспринимает такой предмет, как шедевр; искусство есть выражение качеств отношений «человек – предмет», где проявлен конфликт духовного и материального.

Красота заключает в себе Волнение.



МУЖСКОЙ ТОРС б. сепия уголь. 80x60 1959.



АГРЕССИВНАЯ б. акв. 82x57 1959.

16.09.1962 *Дневник.*

Осень, золото и тоска. Нет, не то слово - жестко. Здесь широко - печаль. Бедные листья, бедные люди - и те, и другие умирают, расписавшись в брачном свидетельстве. Никому не удастся умереть плохо, все умирают красиво. Просто жил, не ждал ни жизни, ни смерти; был человек, и вот его не стало. Хочу умереть только так. Осень ждет меня. Я приду, приду, как к невесте, посмотреть ее наряд. Я прихожу каждый год, венчаюсь запахом леса и кленового листа. А как она уходит! Манит, тянет за собой - иди со мной, будешь в блаженстве. А я боюсь блаженства. После осени я остаюсь одинок, а с ней я - зовущий и страждущий.

1962. *Дневник.*

На дороге жизни человек достигает различных ступеней заветного, но теряет, когда отступает. Как я могу поступиться тем, что в себе несу? Как можно часть себя бросить, чтобы другая топтала ее - тогда буду идти не я, а другой. В поведении человек стремится к достижению равновесия - как в целом. Это целое разделяется на Мирочувствие, Миропонимание и Миродействие. Равновесие – как тождество образа о себе и месте своем.

Любой объект – предмет имеет 9 признаков.

1. масштаб - форма – координата.
2. масса - фактура - материал
3. функция - время – объектность.

Восприятие, как познание пространственно-материально-временной протяженности, и отношение постоянное субъекта и объекта.

Инструменты восстановления равновесия:

Ложь – Правда. Насилие – Мольба. Унижение – Клевета.

Комплексы - это структуры самозащиты в обществе, плацдармы, на которые отступает личность и с которых возвращает себя равновесие, вооружившись этими инструментами, как подсказывает инстинкт самосохранения.

Смысл жизни - в очищении. Все, на что откликнется человек чувством, духом, рассудком, надлежит брать в объятия воли. У друзей сложилось впечатление, что я отношусь ко всему серьезнее, чем необходимо. А как необходимо?

24.02 1979. *Дневник.*

Природа и человек традиционно рассматриваются раздельно: законы природы и законы человеческого обитания, однако ни то, ни другое не является самостоятельным. Форма этого единства, интуитивно и через опыт открывающаяся, есть предмет моего творчества.

Человек несет в себе два мироощущения: одно субъективный мир «Я», второе являет ему «Мы», которое приходит из общения. И тогда являются «ОНИ» и обращаются к нему. «Я» и «Мы» пара неразрывная. Все в нашем мире взаимосвязано, нужно внимательно смотреть вокруг, чтобы не наступить на самого себя. Знание становится узнаванием, в другом случае – темнота в отсутствии света.

Комплексы:

Страх-бесстрашие, вера-безверие, доброта-злость, искренность-ложь, щедрость-скупость, любовь-ненависть, доверие-подозрительность.

Началом живописи считаю:

соотношение аморфной формы и геометрии. От этой пары берет начало все: любая форма, любой знак, и любой символ. Цвет – непостоянное, он третье начало в живописи. Функция цвета - в изменчивости, и в нем отражено время. Природа во всей полноте покоится в нас, в нашем глубинном Бытии; нам остается только показать ее через знаки и символы, воспитываясь и обучаясь у нее.



ЖЕНСКИЙ ТОРС б. акв. сепия 78x54 1959.



ВАСИЛЬСУРСК к. м. 74x105 1962.

24.12.1971. Дневник.

Это я – Господи! Это должно вызвать у тебя улыбку. Разве не является мое обращение к Тебе доказательством сыновнего отношения к Тебе? А как же иначе, ведь то, что я делаю, мне не очевидно. Для чего столько усилий - конечно не для меня, я не осознаю результата, но все же творю. Результат Тебе неценен. Процесс творческий, пока он существует - моя связь с Тобой. От меня Ты требуешь постоянного напряжения, не давая мне удовлетворения, потому что завтра – неведомо, а надежду терять мне дано. Покой, когда нет надежды и удовлетворенности - как это возможно?

После рождения у человека, кроме комплексов, проявлен и психологический тон, который одним дает простор, других затормаживает. Характер, склонности, формируются в зависимости от случая, который предоставляется средой.

1962. май. Дневник.

Небольшой древний городок на Волге. Я ходил по нему и чувствовал необычное волнение: что-то происходило вокруг, этому не было названия, что-то было в воздухе, в домах, в деревьях, в небе – всюду. Выбрав место, я расположился к работе. Часа два я наблюдал за происходящим вокруг. Нет, я не смотрел глазами, я становился то домом с покосившейся крышей, то тучей, медленно плывущей над деревней, то одиноким деревом, то дорогой, и каждый раз я видел себя со стороны одиноко и неподвижно сидящим.

Если я - роща, то смотрю на себя из рощи, если я был кроной дерева и листьями, или отдельно покачивающимся на ветке листом, то я видел птицу, что-то выискивающую в траве под деревом и себя,

сидящим поодаль от этого дерева, смотрящего куда-то вдаль. Постепенно мне показалось, что все стало меняться: туча остановилась в своем движении, дорога изменила изгиб, почва под ногами и вдали стала медленно подниматься и опускаться. Все вокруг пришло в движение. Я обратил внимание, что движение прекращалось, когда я говорил какому-нибудь предмету: «достаточно». Или вдруг он сам начинал двигаться, стоило мне только взглянуть, скажем, на дом, который вдруг начинал разворачиваться, желая показать мне крыльцо, которое я с этой стороны не мог увидеть. Скульптуры, стоящие вдоль тропы, меняли свои позы на пьедесталах, или вставали, делая па де - па, или перемещались вместе с пьедесталом, наверное, в более удобное для себя место.

Мои глаза успевали следить за всеми перемещениями в пейзаже, за всеми сполохами и изменениями цвета и света, это было что-то вроде ускоренного движения кинематографа при съемке – зрелище невероятное. Я задохнулся от восторга. Все элементы пейзажа, словно освободились от пут какой-то неведомой силой, пульсировали, двигались, меняя пейзаж буквально на глазах, перекомпоновывая и переделывая его с какой-то изумительной изобретательностью. Движение ускорялось и вдруг появился звук, который вместе с убыстряющимся перемещением в пейзаже стал повышаться в тоне, пока не перешел в очень высокий и тонкий, превратившись в тонкий белый луч и затем в светящуюся точку. Все вдруг замерло и остановилось.

Боже! Что я вижу? Я сижу совершенно в другом пейзаже. Я не узнаю места - прежде ровная дорога вздыбилась и перевалила через бугор, которого прежде не было, рошица справа от меня рассыпалась на отдельные деревья, застывшие в других местах, где их прежде не было, дома, которые я наблюдал прежде, исчезли, появились другие, их я тоже здесь не видел. Но во всем было какое-то значение особое, и пульсирующее единство всеохватное.

Я лихорадочно бросился работать, стремясь быстро запечатлеть это явление. Я поднимал голову от этюдника и смотрел на пейзаж, чтобы затем перенести на картон. Так я работал, пока не стал замечать, что пейзаж стал как-то тускнеть, краски слабеют и исчезать - до этого только что предметные и реальные фрагменты. Несколько позже я уже с трудом вглядывался, стараясь различить все более истаивающие знаки этого пейзажа. В этом сотканном случае пейзаже было все, и даже смутное оказалось достоверным и имеющим свои символы.

Последние образы пейзажа растворились, и в поисках его я напряг зрение, посмотрел «глубже», дальше, и увидел второй пейзаж, который был заслонен видением, которое я успел зафиксировать. Этот второй пейзаж и был тем прежним, что я рассматривал до наваждения: мертвый, сухой, статичный, обычный, более того - плоский и вялый. Я смотрю на картон и вижу как он жив - в нем реализовано смутное. Написан он в 1962 году, я и сегодня смотрю на этот этюд через 30 лет и вижу, как он хорош!

После серии этюдов медитативных я перестал обращаться к реальному миру за помощью или «консультацией», я не пишу с натуры, я конструирую модель изобразительную, создаю структуру, в которой «купаются» или «блаженствуют» смутное, обнажая невиданное доселе тело свое перед моим внутренним взглядом.

Следующее десятилетие я позволил себе заниматься самыми разными жанрами изобразительного искусства, мне «торопилось» высказаться. Я работал в кино, в театре, в плакате, в книге – иллюстрации. Параллельно исполняя серии живописных структур на бумаге и холсте.

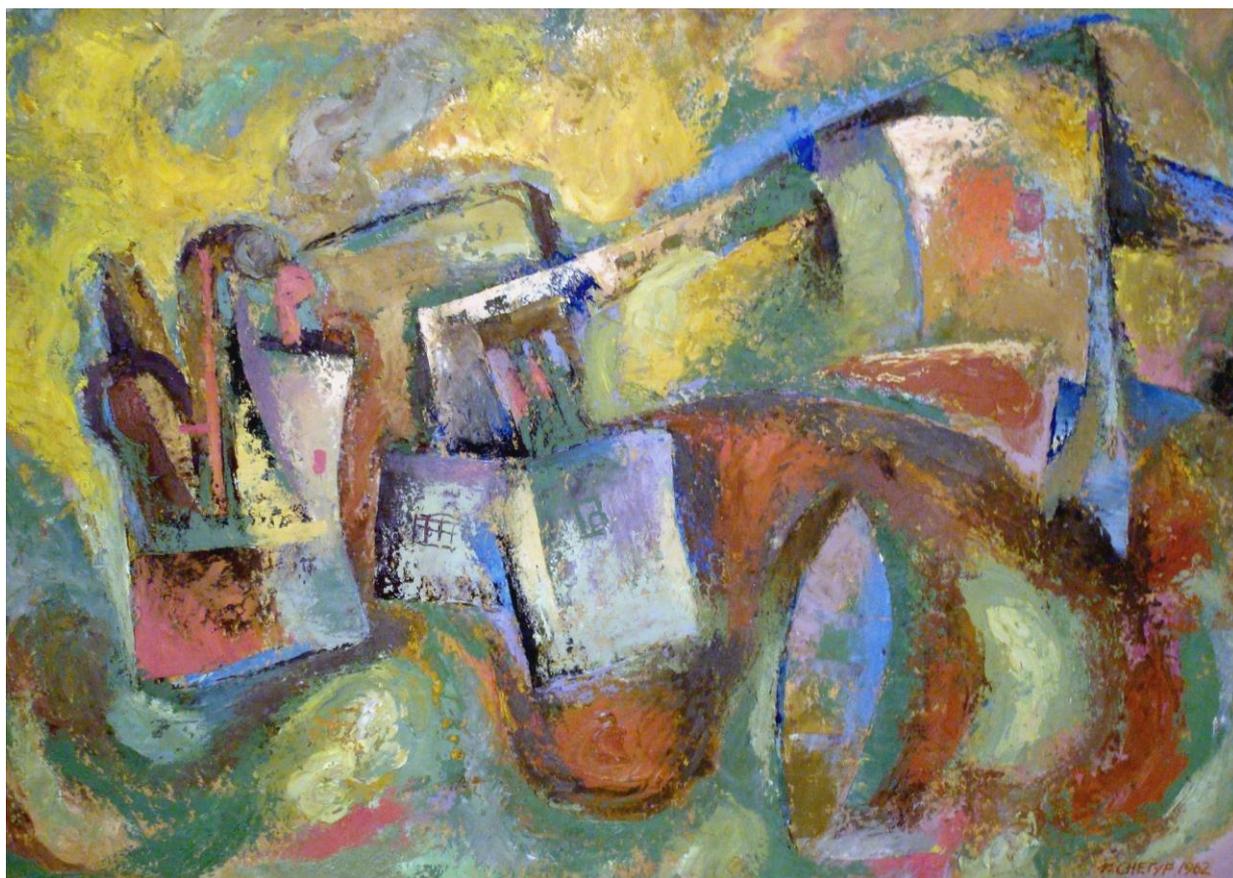
20.06. 1989 (*Перепечатка из каталога выставки в Финляндии*).

Последнее десятилетие отмечено несколькими этапами, которые дополнили мой Со-Бытийный метод новым материалом, где все большее значение приобретает линия.

Если провести параллель между языком изобразительным и литературным, то линия – глагол, геометрия – подлежащее, аморфное или экспрессивное – эпитет. Линия в изобразительном искусстве – движение, скорость, подруга энергии, пульсирующая форма, но в отличие от геометрии она не морализует.



СМОТЯЩАЯ ВДАЛЬ Б. темп. 75x50 1961.



САРАТОВ к. м. 74x104 1962.

Она не претендует на вечную истину, она ее подобие и ее образ, ее отражение, прямая наследница гармонии в названной триаде, она блистательно энергична и бесконечно свободна.

Смутное и есть Художественная Цель творчества, которое может его приблизить дать ему знак-символ, преобразить грядущее в настоящее, соединив времена: гарантируя тем самым реальность существования для человека.

После медитативного этюда я постепенно перешел к аналитическим работам, где мой метод и опыт формировали творческий путь. Думаю, что и Кандинский, и Малевич такие же аналитики, как и Филонов: последний их в себе соединяет.



ВАСИЛЬСУРСК к. м. 104x74 1962.



ВОЛЬСК к. м. 95x68. 1962.



ГОРОДЕЦ орг. к. м. 101x71 1962.



УНИВЕРСИТЕТСКАЯ АЛЛЕЯ орг. к.м. 95x74 1962.



УЛЬЯНОВСК к. м. 71x98 1962.



КАШИРА орг. к. м. 71.5x58 1962.

1962-1988.

СЮЖЕТНАЯ ЖИВОПИСЬ

В 1962 году И.Снегур участвует с группой Э.Белютина в выставке 30-летия Союза Художников в Манеже, которую разгромил Н.Хрущев.

В 1962 году после статьи академика В. Кибрика в газете «Московский художник» И.Снегур за книгу в издательстве «Малыш» - «Маяковский детям» - был обозначен, как формалист: возникли серьезные проблемы в получении заказов.

В «Центрнаучфильме», в объединении «Клуба Кинопутешествий» В.А.Шнейдерова к первым 22-м выпускам делает титры к фильмам.

С 1964 по 1965 работает и живет в Тарусе.

В 1966 году оформляет спектакль «След в след» Э.Вериго в Туле; вводит цветомузыку, пантомиму. Спектакль произвел в Туле ошеломительный успех, как появление нового синтетического театра. Однако после 10 спектаклей был снят Главным управлением Культуры СССР как идеологически невыдержанный. (Смотри прессу за этот период, Тула).

С 1967 по 1972 занимается живописью, разработкой теории «Со-Бытийного Реализма», как творческой живописной концепции, пишет пьесы, рассказы.

С 1976 по 1987 участвует в создании группы « 20 МОСКОВСКИХ ХУДОЖНИКОВ», проводит 10 выставок группы на Малой Грузинской, 28, после чего ее покидает и создает первую частную галерею «МАРС» в 1988 году на Малой Филевской ул. в Москве.



ТАРУСА х.м. 76x45. 1965.



БУМАЖНАЯ МАСКА х.м. 80x60 1965.

13.01.1964. Дневник.

За окном до поздней ночи, выстроившись гусиной цепочкой и фыркая тормозами, спешат в парк троллейбусы. Аккорды поющих проводов, закрепленных у окна, отзываются в комнате эхом, раскачивая тишину, и так из ночи в ночь. Звуки, словно беседы на особом языке, перекличка знакомцев.

Так и с нами, насколько легко в разговоре с живой душой, настолько тяжело с самим собой. Друг, друзья. Я думаю о них. Это и трудно и легко. Легко, потому что можно пробежаться по именам, залетая в комнаты друзей, попорхать и вернуться - зачем живет, счастлив ли, что его держит в жизни? Как увидеть в одно мгновение все про все, чтобы наступило прояснение, чтобы были поняты улыбка одного и горечь другого.

Боже мой! Сколько раз я клятвенно божился, и какой только твердой рукой не записывал планы - сколько в них было призрачности. Хотелось доказать, что все возможно, лишь только захотеть - а как я умел хотеть.. И пусть не угадать - но предчувствовать изменения жизни. Жизнь - действие, где все соответствует мысли: «так нужно жить». Жизнь - действие - следовательно, трагедия. Действую - значит мучаюсь. Мучаюсь - значит, живу, но более всего боюсь изменить совести: она буквально меня ест.

23.02.1964. Дневник.

Прошла Божья седмица - неделя, день встретил весной. В феврале бывают «окна» подобные этому, что позволяет после вчерашней метели предвидеть весну, прожить её раньше - что-то похожее на пробуждение от сна после которого бодрствование с открытыми во всю глазами.

Мне полюбились спокойствие и отделенность ночных бдений, и своеобразное достоинство их, наверно, оттого что явилась созерцательность, обычно отступающая днем.

Сегодня казалось, чувствуешь лето, этому помогает чистота и синева неба, где-то недалеко в будущем будут счастливые хорошие дни, ради которых стоит жить и метаться.

04.11.1971. Дневник.

Мой внутренний строй созвучен Шарлю Бодлеру и Эдгару По. Смутное - что толкало к живописи, теперь полусмутное, обретает конкретные черты. Цвет и цель – это сплав. Отказавшись от творческих излишеств пришел все равно к глубине, которую надо копать, - сокрушаюсь я. Слава Богу, самая прекрасная идея пока сидит в сердце: вот-вот коснусь, уже близко до черной глубины квадрата через искусство.

Мироощущение «Я», «МЫ», «ОНИ».

«ОНИ» обращаются к «Я» антиподами комплексов. Если у одного - щедрость то у них – скупой, своего не тратит, но охотно пользуется чужим. У одного - доброта, у «НИХ» - хам, а на искренность – лицемер. Мироощущение «МЫ» образуется из «Я». «ОНИ» посягают на эти комплексы. Например, любовь – ненависть. Мироощущение Я есть самосознание. В мироощущении «Я» - страхи (бесстрашие), неуверенность. Мироощущение «Я – МЫ» - пара неразрывная сопричастности, взаимопроникающая. Все взаимосвязано. Нужно лишь внимательно осматриваться, чтобы не наступить на себя.

Знание становится узнаванием, когда есть знание. В любом другом случае - темнота и отсутствие света, впотьмах вьет гнездо незнание.

31.03.1972.

Сознание – бессознательное (комплексы, влечения, желания).

Происходит вытеснение комплексов из реальной жизни в творчество. Выход определяется творческим процессом: через реализацию в предмете искусства человек снимает проблему первой реальности, очищается, торжествуя над плотью.

Бессознательное попадает в плен сознания и предмет влечения смещается на искусство. В первой реальности происходит вытеснение проблем плоти в сферы за пределы субъекта - во - вне реальное. Существование стало двумерным - впервые субъект получает право созидать мир своего «Я».

Искусство не классическое есть реализация бессознательного в творчестве. Отсюда новая методика живописи собственного измерения во времени и пространстве, и участие в нем. Искусство освобождает нас, используя бессознательное, и делает свободными за порогом трехмерного предметного мира.

В отличие от одномоментности классического восприятия, должна присутствовать разномгновенность, которая возможна только при наличии пространства виртуального, эйдического, сверхдобавленного.

Экспрессивность виртуального пространства освобождает художника от необходимости следовать критериям классического живописного пространства.

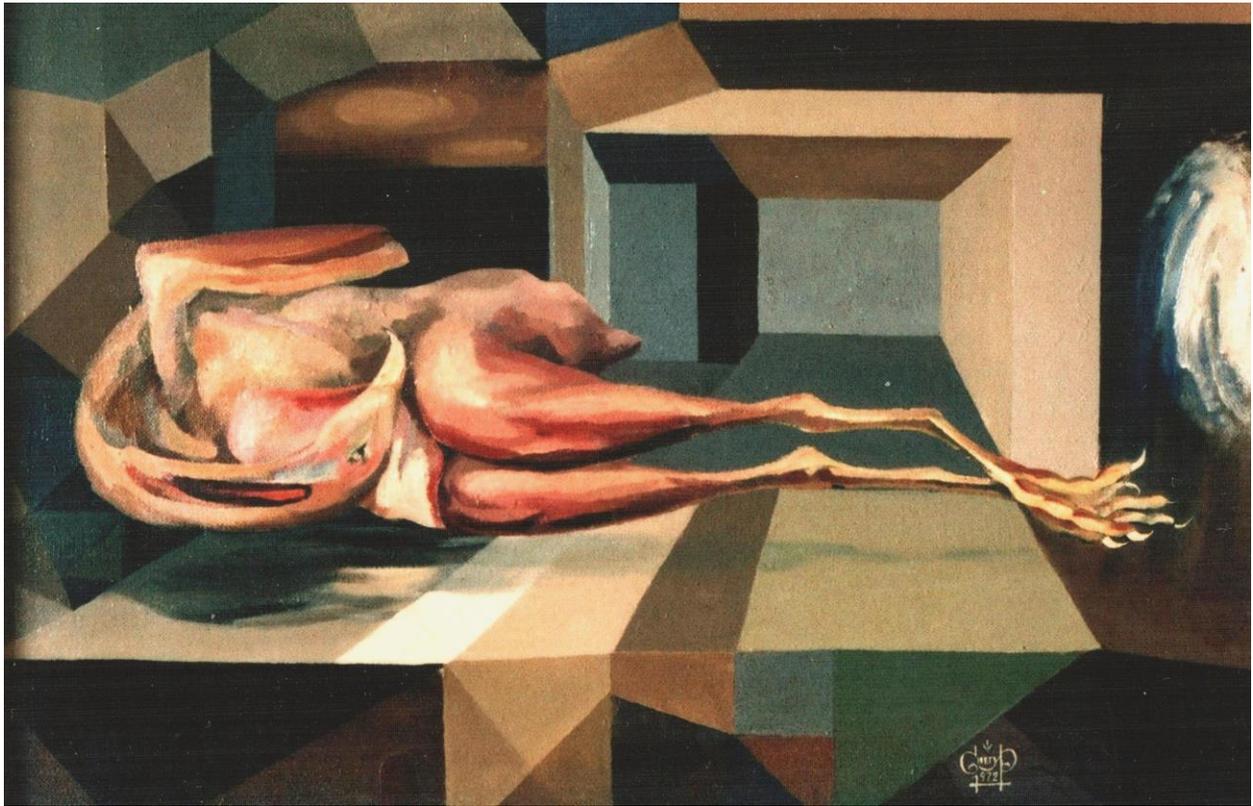
15.05.1972.

Постскриптум. Дневник.

15 картин выставил в мастерской художника В.Щорца. Подытожив, могу сказать, что цикл исследования материала живописи закончен благополучно. Даже сделан ход в экспрессивное пространство картиной «Приготовление» орг.х.м. 60x100 1972г.



г. ВИЛКОВО к. м. 50x45 1968.



ПРИУГОТОВЛЕНИЕ орг.х.м. 60x100 1972.

1973. Дневник.

Образ обозначивается через воспоминание, как нечто знакомое или бывшее, через мысле-форму, тогда как «знак-текст» формирует в реальности и актуализирует смысл или послание. Результат есть диалог: «сам для себя», или «для-вовне-с-целью-к-себе». Эстетическое есть результат диалога формы и идеи, качественания. Это очевидно - теперь я вижу, как играла моя природа. Я играю, хватаю и отпускаю! И я не знаю, кто кого больше схватил: я или она меня.

Текст тонет, растворяется и вдруг всплывает существительным, прихватывая за собой место действия и обстоятельства. Наречие же, остановившись, наблюдает со стороны с недоумением и испугом, выпучившись и изогнувшись. Глагол чуть колышется в движении.

Природа моя устроилась, и пошла, куда не хотела идти, смутное смущало. Глагол мыслей тронулся в путь, дрожа от напряжения, имя существительное встало вторым, а прилагательное – третьим.

Нравственное не директивно - устанавливается в результате опыта, являясь категорическим императивом поведения. Все мотивированные действия окрашены, или, более того, имеют форму, определяемую нравственной категорией - основная сущность человека!



СЕМЬЯ ЗВОНАРЯ х.м. 150x160 1979.



ВИД С ОСТРОВА КУНАШИР НА ОСТРОВ ХОККАЙДО х.м.200x180 1980.



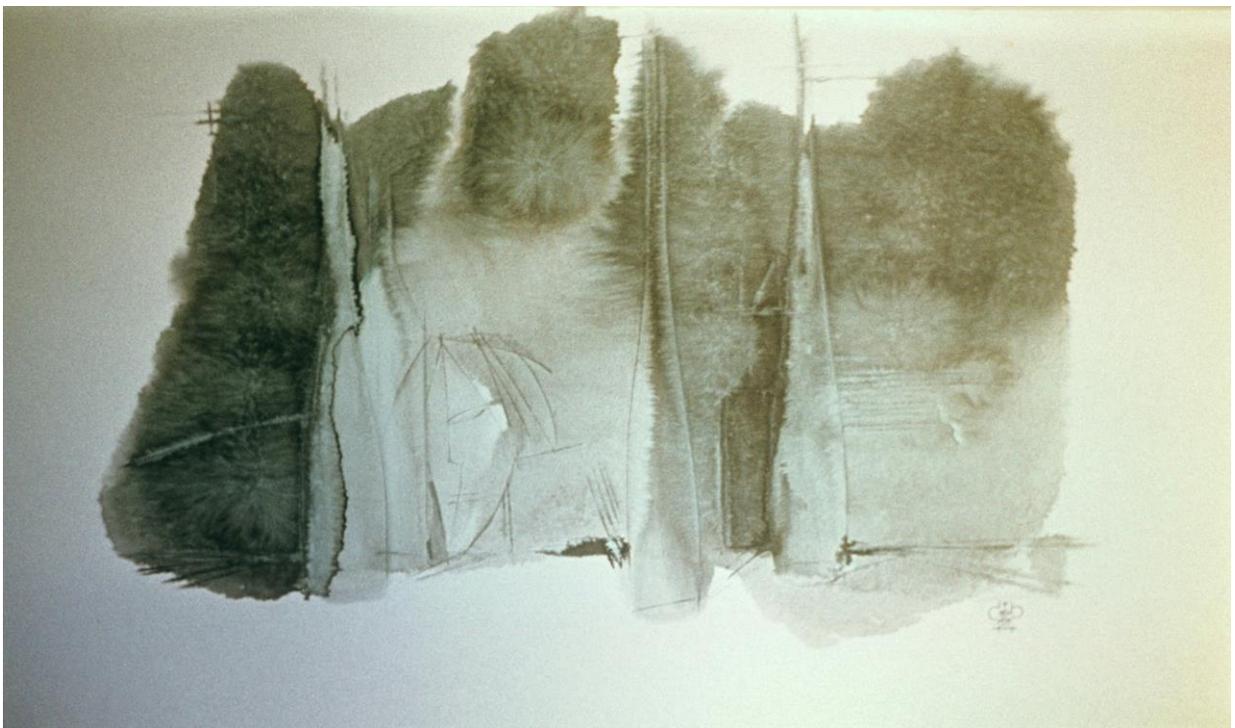
СЕ ЧЕЛОВЕК б. акв. 54x74 1970.

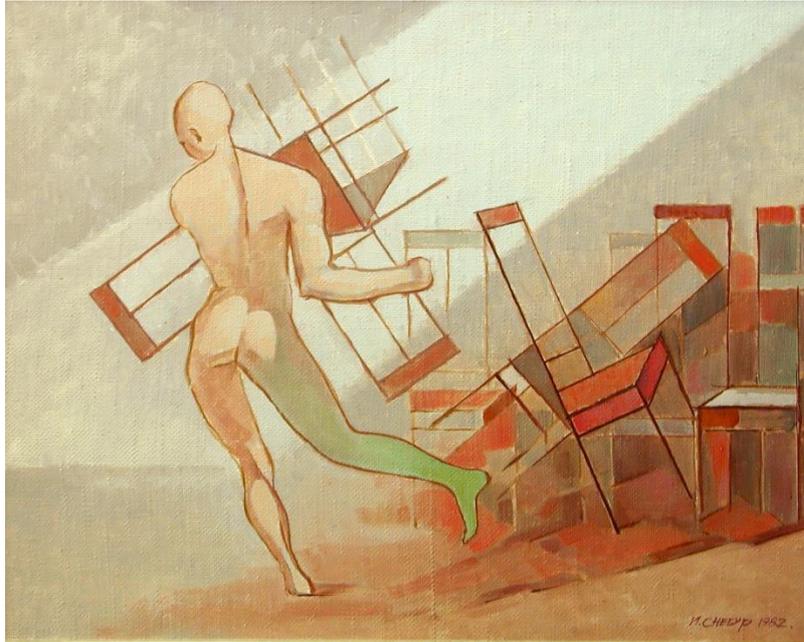


РЕПЛИКА х.м. 115x115 1985 (работа в Государственной Третьяковской Галерее)



СЕРИЯ БУТЫЛКИ
б. акв. тушь. 55x78 1979.





УБРАТЬ СТУЛЬЯ орг.х.м. 30x40 1982.



ПОЛОТЕР УСТАВШИЙ орг.х.м. 40x30 1980.



ОКНО к.х.м. 30x40 1991



ДНЕВНОЙ – НОЧНОЙ к.х.м. 30x40 1977.



ТРИ ГРАЦИИ к.х.м. 30x40 1979.



БЕСЕДА к.м. 20x29 1987.



СКРОМНЫЙ УГОЛОК к.м. 20x29 1995



РЕКА ВРЕМЁН б. акр. коллаж. 54x79 1998.



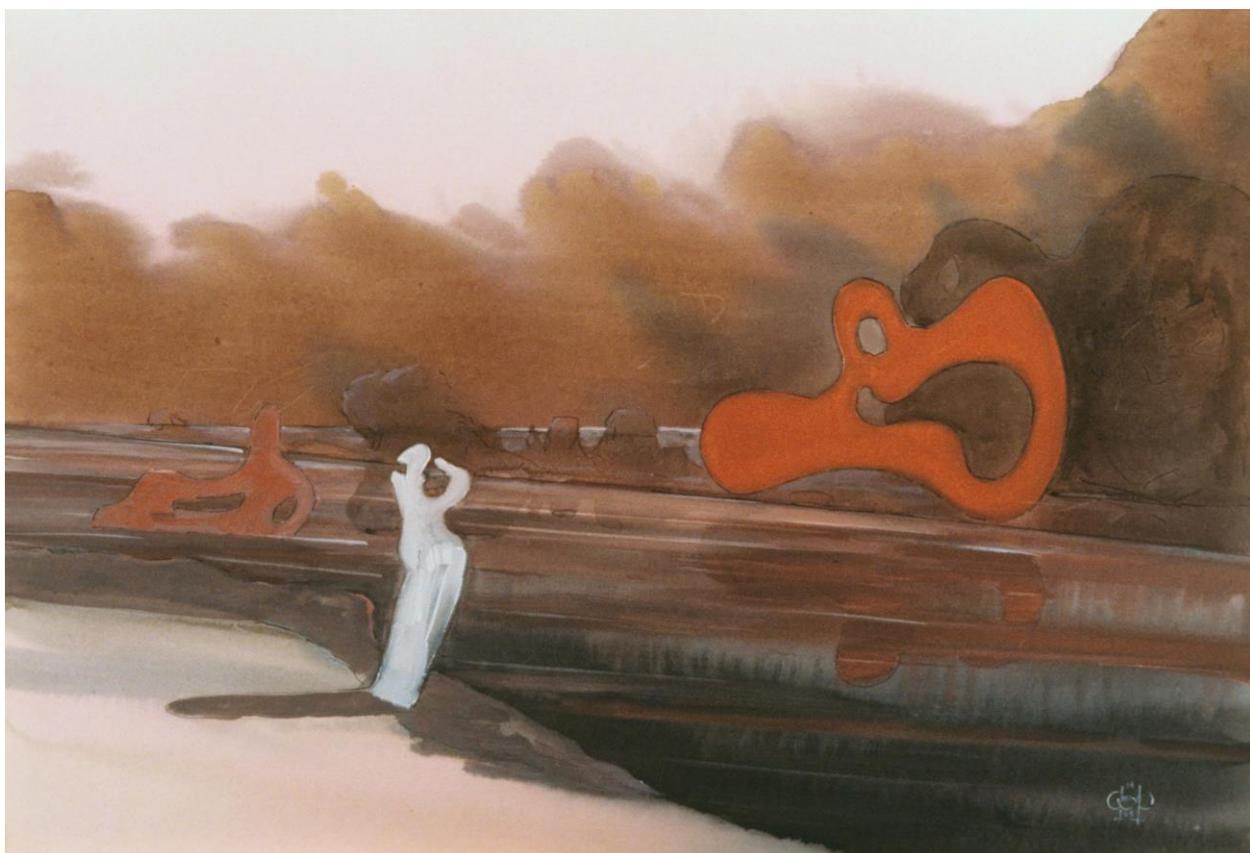
НОСТАЛЬГИЯ б. акр. коллаж. 54x79 1998.



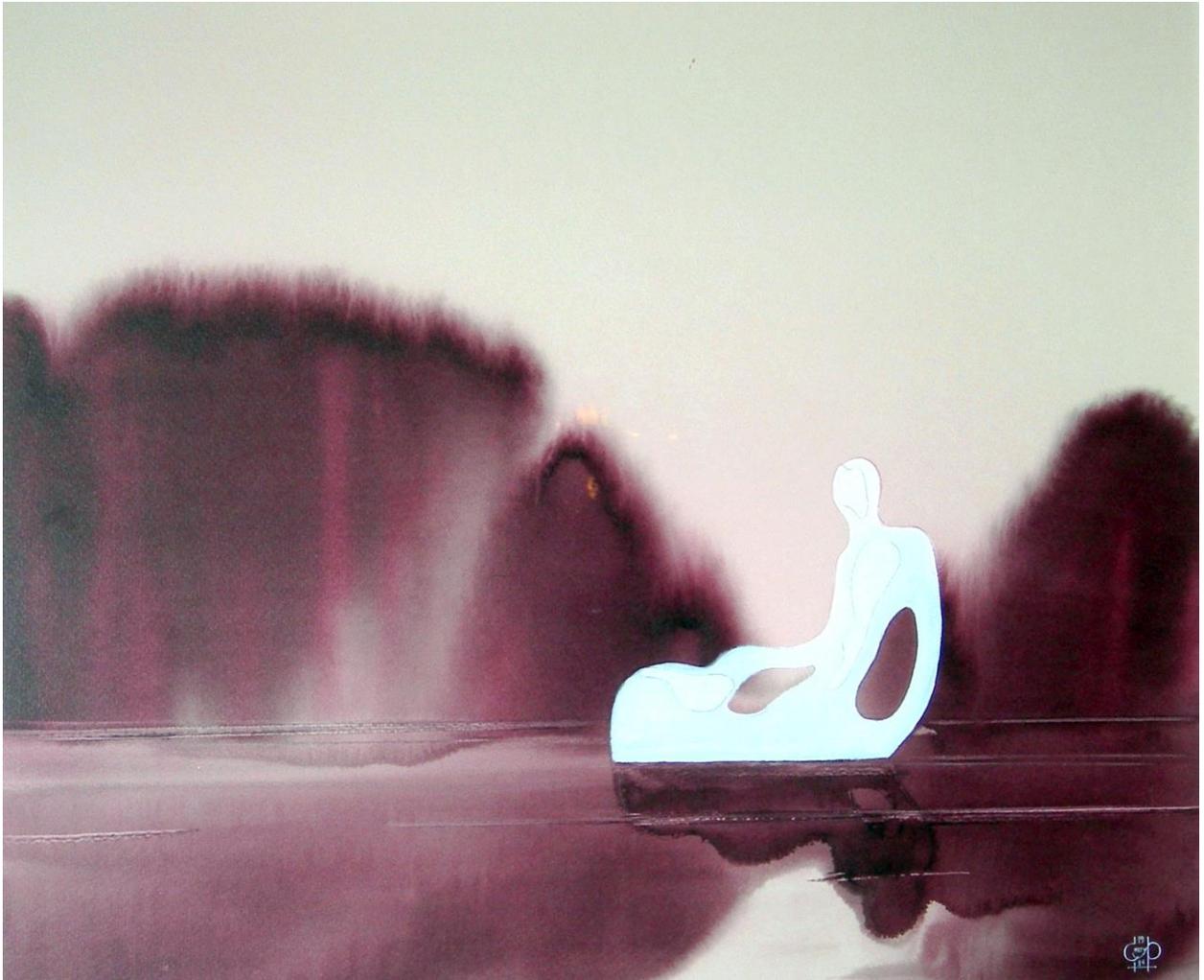
МОСКОВСКИЙ ДВОРИК 6. акр. коллаж. 54x79 1998.



ДЕВУШКИ У МОРЯ б. темп. 55x80 1982.



ОЗЕРО БАЙКАЛ. ВСТРЕЧА б. акв. 54x74 1984.



ОЗЕРО БАЙКАЛ. ХОЗЯИН б. акв. тушь 57x75 1984

1972-1987

ЛИНЕАРНОЕ

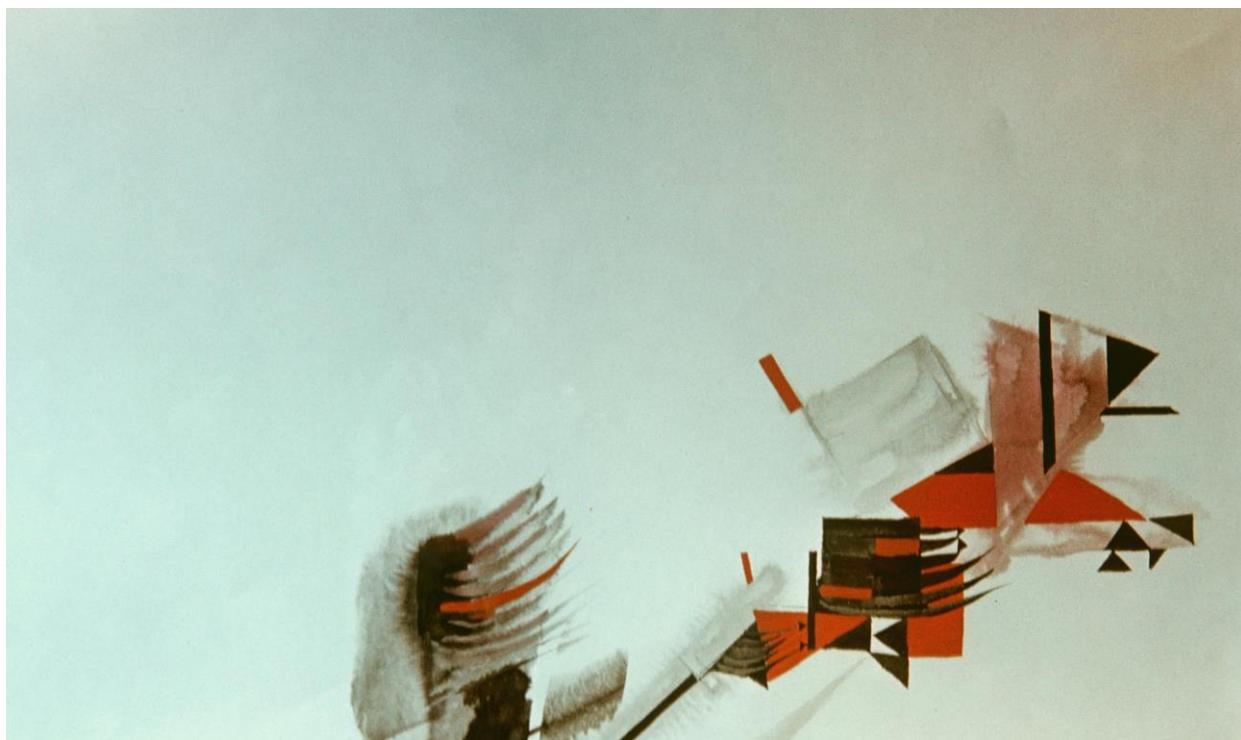
ПЛАВИ

МЕТЫ

ЗНАКИ

СИМВОЛЫ

Этот период был занят разработкой принципа Со-бытийного реализма в живописи, ресурсами линейной и геометрической изобразительности, и частично структурностью изобразительного пространства.



ДИАГОНАЛЬ б.темп. 54x74 1979



КОМПОЗИЦИЯ – 1 орг.х.м. 60x40 1965.

02.04. 1976

Со-бытийный реализм, как метод раскрывающий отношение сознания к объективной реальности.

Художественный образ.

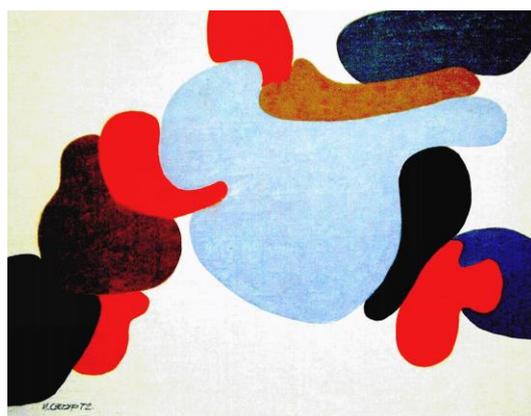
Не классическое пространство есть свойство многомерности восприятия - бытия и созидания. Под термином «Со-бытийный реализм» имеем в виду концепцию творчества, как сосуществования субъекта и вещи.

Созерцание, как *со-бытие*, по одной из субстанций существования субъекта и вещи, снимает ее с предмета, развеществляет, поскольку она становится непосредственным *событием* субъекта в вещи. Субстанция выступает здесь как форма сосуществования. Отражение существования вещи в субъекте, через созерцание есть частичное существование, поскольку одна из субстанций вещи *снята* и стала *событием* вещи и субъекта.

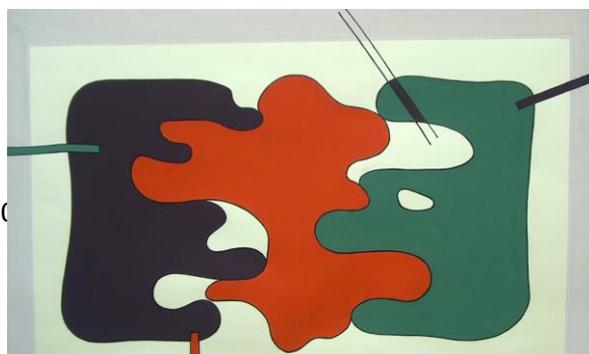
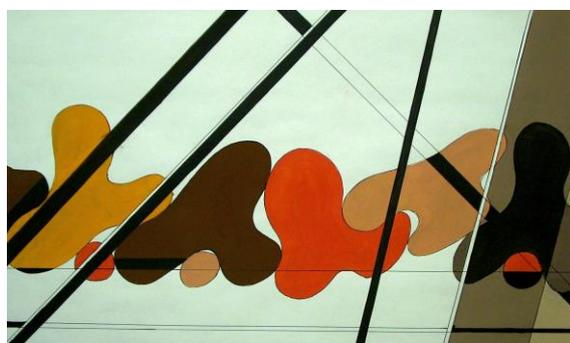
Это событие, лишая вещь одной субстанции, изменяет предмет созерцания, делает его сопричастным личности, сливаясь с ней, что позволяет индивидууму вступить с объектом в отношения и позволяет изменять природу образа вещи в виртуальном пространстве, сохраняя тождество субъекта-объекта фиксируемого *знаком-образом*.



АМОРФНОЕ - С б. темп. 50x80 1972.



АМОРФНОЕ – А б. темп. 55x80 1972.



АМОРФНОЕ - Е б. темп. 54x79 1972.

АМОРФНЫЕ ЗНАКИ б. темп. 50x80 1972.

Основанием для такого отождествления образа и вещи является ощущение сопереживания вещи в новом качестве. Иначе можем сказать так. Вещь в соединении с чувствованием этой субстанции вещи, изъятой для *со-существования*, есть тождество реального и виртуального события. Поскольку существование развеществленной вещи теперь есть снятая вещь, постольку альтернатива её есть идея вещи представленная через образ «иной вещи»; так идея существования вещи в сознании воспринята, как идеал прекрасного - ведь существование есть благо. Художественный образ есть суждение, составленное из альтернатив: развещетвлённой вещи и *со-бытия* субъекта в вещи.

Творческое действие.

Творческое действие есть акт *со-бытия*, как продукт сосуществования субъекта и вещи, и представлено как след опредмеченного бытия *в образе* вещи. Это становится основанием для мотивированного действия в осуществлении события субъекта в вещи.

Прекрасное.

Прекрасное есть отождествление события и мысле-образа, или тождества их. Прекрасное есть мера по которой отождествлены мысле-образ и воплощенный образ, оно воссоздает субъекта в вещи как благо, обретенное через *со-бытие*. Прекрасное есть равенство противоположного: идеи о существовании и формы существования (*как сопереживания*).



ПЯТЬ ФИГУР х.акр. 100x150 1993.

Меру прекрасного определяют стили созерцаний: меланхолии, спонтанного, иррационального. Скажем, чем больше противостояние идеи вещи и «развеществлённой вещи», тем больше напряжение между ними, тем ярче и новость.

Как видим, мера разная, а метод общий. Прекрасное есть соответствие противоположного: сколько по одну сторону *одного*, столько и по другую сторону *иного*. Произведение искусства прекрасно, когда равны моменты: идея формы и сопереживание формы. Благо и прекрасное есть след сопереживания.

Условность пространства и речевого языка в живописи в следующем: видимое есть чистая форма, сопережитая - есть идея-образ пережитого, отношение их – *глагол* творчества.

Искусство есть результат непосредственного события, или события как мысле-образа.

Изопространство рассматривалось с точки зрения концепции со-бытийного реализма, как не классическое.

живописное пространство.

1. соразмерность (ритм соотношений больших и малых объектов)
2. фигуративность (характеристики отдельных объектов к другим)
3. тональность (светлее, темнее)
4. локальность (локальная цветовая характеристика)
5. масса (фактура, вес, рельеф)
6. функция (координата в пространстве)

Функция вещи (ее назначение, название, цель)

Таким образом, нам известно шесть качеств вещи. Творческая воля художника, в силу личного восприятия, ставит акцент там, где достигается наивысшая степень тождественности вещи и ее знака-образа.

Это качества чувственного восприятия вещи (*соразмерность, тональность, фигуративность, локальность, масса, функция*). Раньше мы останавливались на метаморфозе вещи и ее изменении во времени нашего созерцания, когда одно ее качество подменяет другое. Единство вещи при этом не нарушается, но зато проявляется сущность вещи *в со-бытии* ее и субъекта.

Вещь в не классическом пространстве.

Бытие вещи в себе, раскрывается через событие личности в вещи.

Не классическое пространство по причине своей подвижной эстетической концепции трактовки вещи открывает дорогу к новому реализму.

Актом творчества становится созерцание *себя в вещи и в себе вещи*. Очевидно, что в соотношении человека и вещи пассивная сторона на стороне вещей, которые не заключают в себе человеческого, не обладают восприятием. Наполняя собой вещь, поднимая её до тождества с собой, созерцая, автор находит иное состояние бытия им самим переживаемое. Поскольку вещь тождественна субъекту, то автор

принимает новое её бытие как свое, и обнаруживает для себя новую форму существования, как благо для вещи и себя. Сама по себе вещь не может вести себя противоположно необходимому. Здесь мы показали, что предметом искусства является опредмечивание бытия субъекта, материализация через образ переживаемого.

Восприятие субъекта направленное на созерцание вещи (*соразмерности, фигуративности, тональности, локальности, веса, плотности, фактуры, ориентировки в пространстве, и наконец, функции вещи*) дает ему ощущения подобные его собственным - поскольку субъект есть часть всеобщего постольку это его собственное бытие.

Необъяснимым образом, по каким-то неизвестным причинам, движение материи, попеременно, в определенной последовательности пробуждает в нас способность воспринимать то одно, то другое качество вещи. Складываясь в целое, чувственное представление о вещи превращается в ОБРАЗ вещи, а опредмеченный образ в изо-пространстве, в свою очередь - в произведение, картину.

2.12.1972. Дневник.

Искусство целесообразно, оно есть Благо.

Что кроме искусства противостоит миру неживому? В существе материального мира заложены предпосылки его метаморфоз, что и есть цель искусства. Когда говорим об искусстве, мы не ставим под сомнение его *человеческую природу*. В утилитарной деятельности человек теряет часть актуально-необходимого. Антогонизм *человека-вещи*, мистического и иррационального, проявляется в деятельности как случайно- бессознательное.

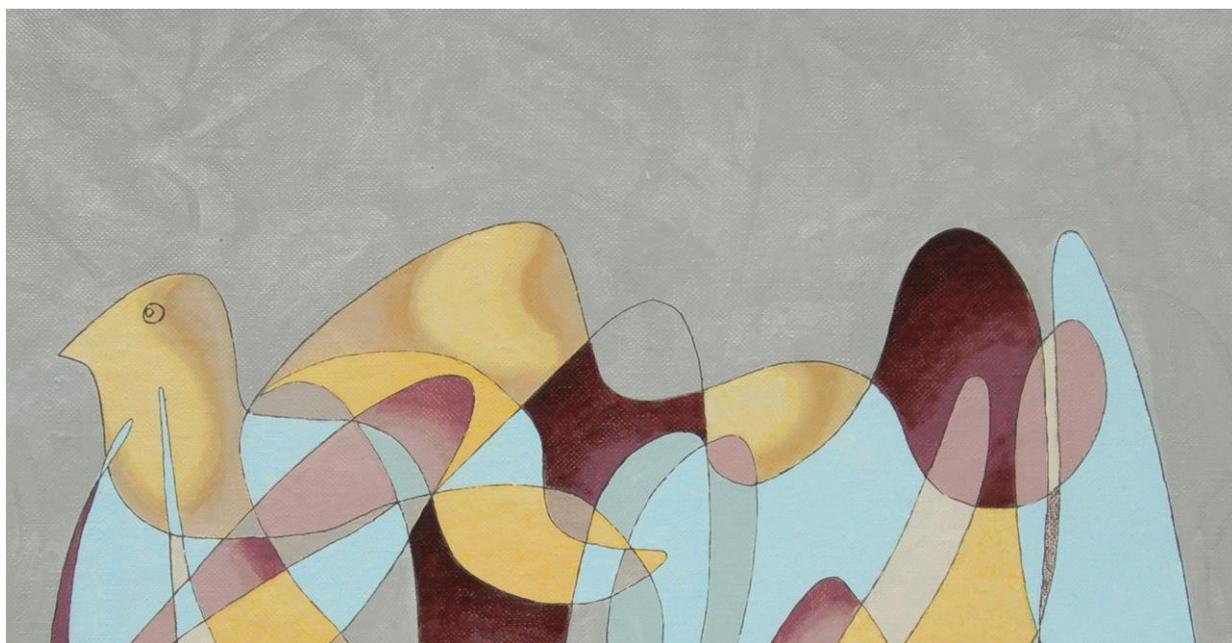
«Для-себя бытие» субъекта осознается лишь после завершения события. Мистическое и иррациональное присутствует в мере, которую позволяет детерминированное бытие для-себя субъекта, пробуждается деятельность, которую мы называем непреднамеренной акцией - импульсом творческого порыва.

Полнота существования обретается через *со-бытие*, и определяется как *объектность субъекта*.

Форма есть ни что иное, как *возможность следования за идеей* - форма безлична к идее.

Форма есть свойство следования самой *в-себе имея пределы*, идея - *свойство человеческого бытия* - следования *в-себе и для во-вне без ограничений*.

Идея - *свойство человеческого*, форма - *свойство бытия нечеловеческое*.



ПОЛЕТ ГОЛУБКИ х.м. 100x120 2006 г



ПРОГУЛКА ПО НАБЕРЕЖНОЙ х.м. 80x100 1989г

07.04. 1976

БЫТИЕ ЧЕЛОВЕЧЕСКОЕ. *Дневник.*

Природа восприятия человека опредмечивает в изобразительном искусстве идею прекрасного, тогда как цель размышлений – определить критерий Действия.

Благо, как высшее проявление существования есть соответствие мотивированного действия Сущему бытию, субъект осуществляет бытие равное всеобщему, поскольку он - часть его. Цель – выделить из этого Блага человеческое, т.е. присущее только ему, и для-себя существование.

При уравнивании в бытии Субъекта и Предмета, осознание качества полного бытия проявляется как осознание необходимого. Необходимое, хочет того субъект или не хочет, осуществляется как часть всеобщего, оно неизменно для Сущего, знание же этого необходимого есть проявление в Бытии *человеческого*. Его цель – подтвердить, осознать свое положение, то есть создать прецедент осознания! Порядок моих чувствований структуриен, по этой структуре я выстраиваю отношения с внешним миром. Через структуры индивидуумов, я узнаю себя как другого.

Мир вне меня лишь отражение моего чувствования. Самоосознание возможно лишь при наличии пары: «Я» – «ИНОЕ».

1971

ТОЧЕЧНОЕ ПРОСТРАНСТВО. *Дневник.*

Сколько бы я ни смотрел в мир, я всюду вижу собственное отражение (зеркало).

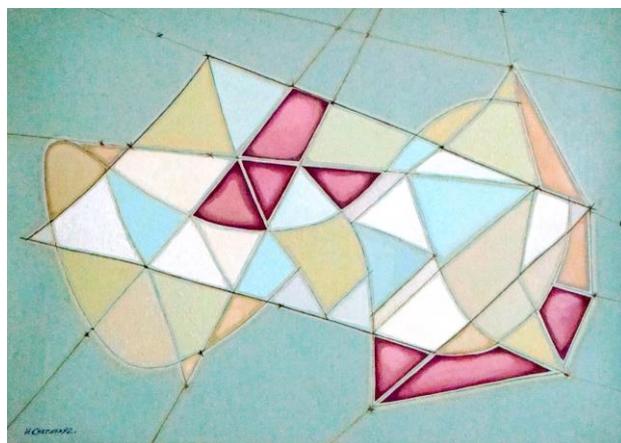
Мой внутренний чувственный мир упорядочен во мне самом. Иначе, я, не упорядочив таким же образом внешний мир меня окружающий, не могу действовать: порядок моих чувств – структура, по этой структуре я выстраиваю отношения с внешним миром. Через другие структуры – индивидуумы, я узнаю себя, как другого.

Отраженный – позитивный. Я себя узнаю в качестве через внешний мир; став негативным, он проявляет себя агрессивно, вызвав эмоцию.

Мир вне меня лишь отражение моего чувствования. Самоосознание возможно лишь при наличии пары: «Я» – «ИНОЕ».



АККОРД х.м. 80x100 1989.



ВОЗДУШНЫЙ ЗМЕЙ х.м. 50x70 1992

20.02. 2011

К выставке в галерее « На Чистых прудах», Москва

Хотим мы или не хотим, *форма* первая встречает зрителя, даже когда зрителю предложили мощный экспрессивный цвет. Начало *восприятия-контакта* проходит через *изобразительную структуру* предлагаемую формой, она включает в себя как трактовку предмета, так и пространства, с которым она *органична*. Знаки, символы, маркеры, пластика, лики предметного относятся к *двумерностям*, или к логике. Логика, как инструмент мышления, представления и осмысления - одномерна, в лучшем случае двумерна, через противопоставление или метафору.

Изобразительное искусство добавляет восприятию вектор визуального пространства, через него мы постигаем мир - отсюда сила *красоты полноты*, которую в себе сосредоточила живопись.

Живопись реализуется материальными средствами – краской на материале изображения, но импульс к творческому действию приходит из виртуального *воображения-представления*. Посредником между ними становится *мысле-форма*, ей то и свойственна структурность «*в себе*», обусловленная переложением мысли в трехмерный *образ*, что позволяет реализовать его через цвето-форму.

Гармония, полнота красоты, явлены нам от *внутреннего* человека, который сам есть часть и фрагмент меняющегося мира. Актуальна форма - *первознак*, цвет отходит на второй план, углубляя и дополняя

сообщение, хотя может ее оттеснить, переиграв форму - происходит это у авторов спонтанной экспрессивной живописи, где доминирует интуитивный импульс в творческом акте.

Цвет тоже структурен, через разную насыщенность краски, при артикуляции пространства. Этот инструментальный *мысле-цвето-формы* достаточен для индивидуального высказывания живописца. Какой творческий метод лучше - выбор индивидуален, у каждого свой.

Передача *мысле-формы*, которая захватила художника, приведение её в трехмерное *материально-физическое* воплощение - есть творческое дерзновение, *храм-образ мысле-формы* - это текст о существовании во времени пространстве, *знаемости откликов природы* через художника.

Меняющийся мир провоцирует искать новые *конфигурации*, не использованные ранее в живописи, расширяя изобразительные средства - такова стратегия живописи. Этот метод дает возможность согласовывать *внешнего и внутреннего* человека, возвращая культуре полноту и силу потерянную ныне.

Цензура советского времени не разрешала творить вне идеологии, а было о чем, и были традиции.

Прошло 100 лет со дня создания первой абстрактной работы В.Кандинского, работ К.Малевича. Западная Европа взяла их в наследие, однако не учла специфику русского религиозного сознания: неприятия власти денег и свободу от нравственного, потому опыт европейской живописи сдвинулся в прикладную сторону – обслуживание образа жизни, что привело к формализации цели живописи, к коммерсоализации её. Этот след определяет различие культур, проясняет не понятую *«русскую идею»*.

6. 10. 1969

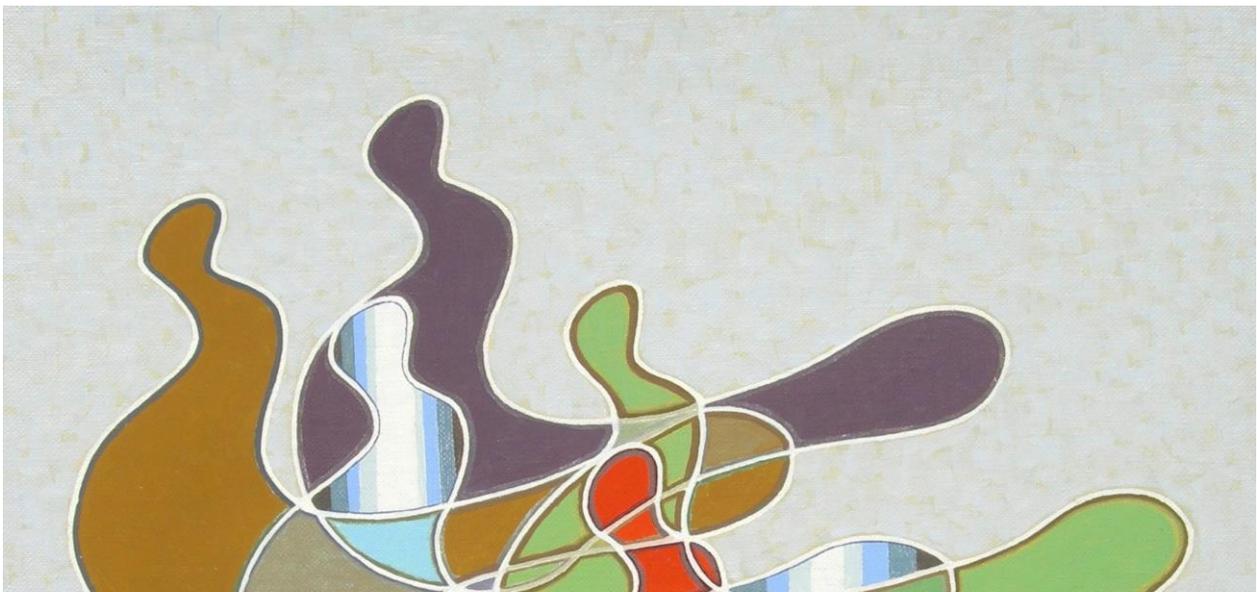
Удовольствие и неудовольствие.

Эти понятия, прежде всего, не являются величинами, ибо величина есть количество и качество. Если удовольствие величина, то у него должна быть мера, независимо от того, чьим удовольствием оно является. Нам эта мера неизвестна. Поскольку «больше или меньше» не есть мера, а лишь направление действия, хуже – лучше, при этом хуже может быть совсем и неплохим удовольствием. Например:

- Что вам лучше подать на стол? Коньяк или вино?
- Коньяк! Но, если не шутите, меня устроит и вино.

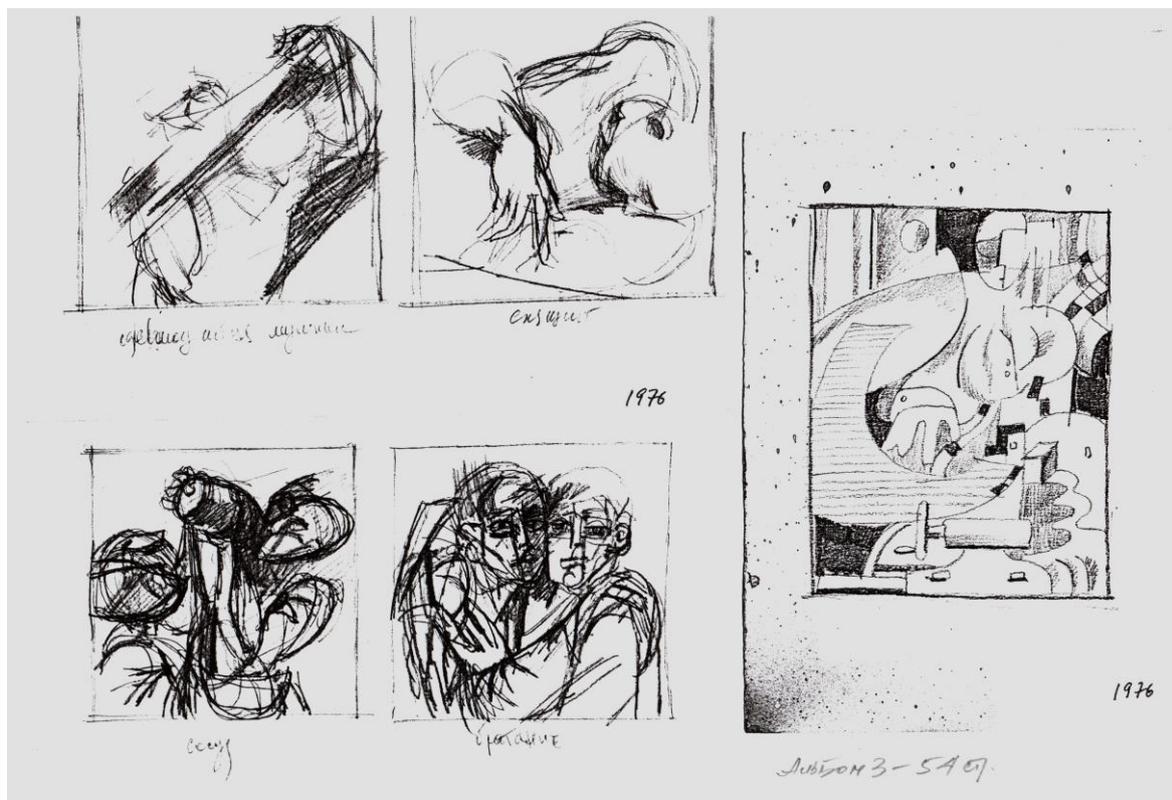
(Значит, вино не так уж и плохо.)

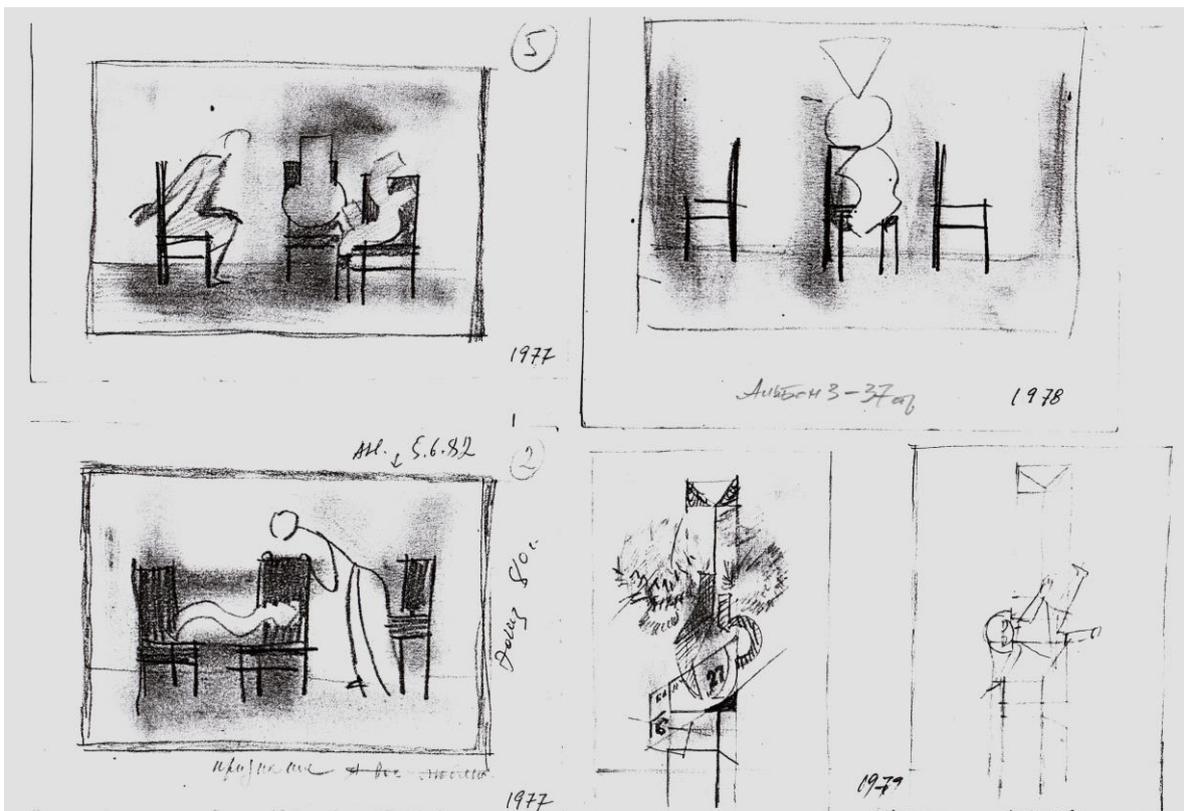
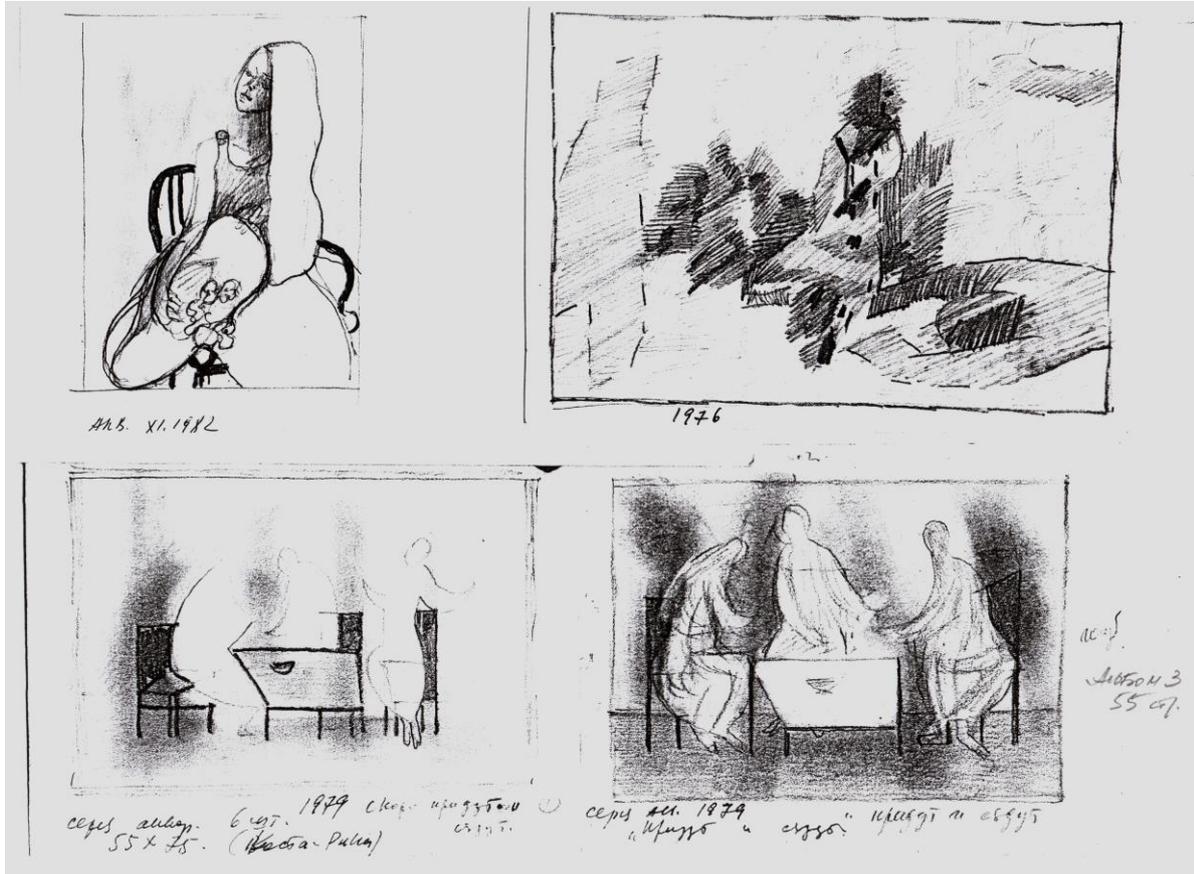
Мы могли бы эти положения рассмотреть и так: удовольствие и неудовольствие есть понятия не количественные, а как направление действия.



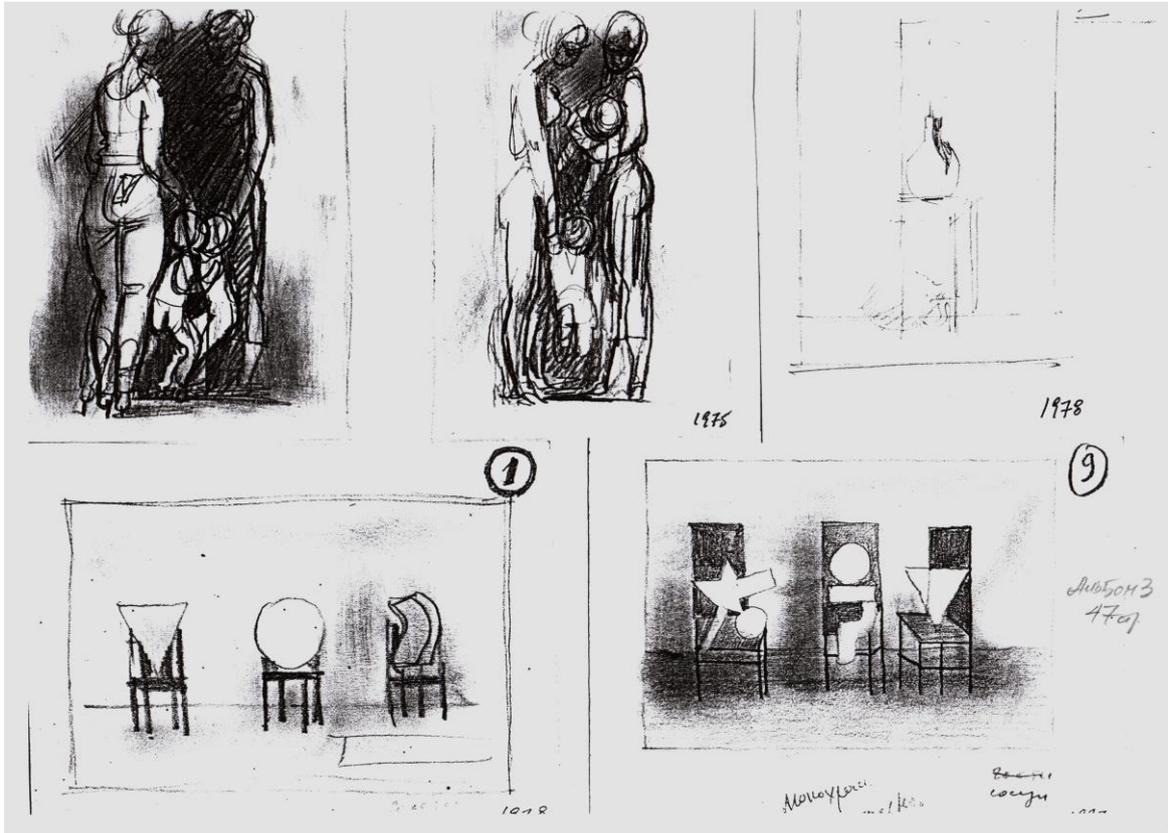
ПЯТЬ ПЛЫВУЩИХ МОНАД х.м. 80x100 2006 .

АЛЬБОМ-3 (1-60) 54 стр.





АЛЬБОМ-3 (1-60) 47-я стр.





НАУТИЛУС х. акр. 60x80 1992.



СИЛЬНЫЙ ВЗГЛЯД х.м. 60x50 1984.



ВЕСЕННИЕ НЕБЕСА х. акр..92x76 1996.



АРХИТЕКТОНЫ В ПЕЙЗАЖЕ орг.х.м. 40x50 1989. (Русский музей, С-Петербург х.м. 100x120)



ЯБЛОКО В ПЕЙЗАЖЕ к.м. 29x29 1992



ТЕНИ к.м. 20x29 1990.



KOKOH x.m. 100x100 2001

4.07. 2001

БЕСЕДА ОБ ОТРАЖЕНИИ.

(с Татьяной Снегур)

Т. - Мы говорили, что Создатель отражён во всем, видимый внешний мир - его отражение. Человек и его поступки, каждое движение отражается в камне, в дереве запечатлевается.

И. – Иначе была бы тьма тьмы, ничто ни в чем не запечатлевается.

Т. - Мы способны воспринять это запечатление...

И. - Да. Если не так, то мы не имели бы никакого отношения вне себя. Значит, нет того, по отношению к чему он мог бы себя определить и сказать: «Я есть!» Тогда по отношению к этому запечатлению субъект опознает: он - не впечатление, он – другое, он говорит: «Я есмь». Если это так то основное качество бытия, непреложное - это способность запечатлевать. Если некто не запечатлевает что вовне, значит он «немствует». Один закрепляет это впечатление, другой - нет. Оптимально - когда каждый субъект, каждая молекула содержат в себе запечатленность того, что вокруг происходило в течение времени. Человек хочет показать не внешний зримый мир, но внутренний.

Мы говорим, что для того, чтобы что-то отразилось, нужно отражаемое и отражающее. Природа отражает Создателя - все обнимает. Все в движении. Так что это за способность - отражать? Теперь можно подойти к одному способу передачи отражения – резонансу. Воспринимающая сторона должна резонировать, чтобы воспринять нечто. То, что воспринимает, должно быть способным стать событием и вступить в со-бытийные отношения. Значит, оно должно стать частично тем объектом, который оно отражает.

Т. - Сотрудничество!



ТРИАДА х.м. 60x80 1990.

И. - При этом, «со» предполагает соединение.

Т. - И сохранение.

И. - Обрати внимание: не слияние, а разделенное соединение. Но если ничего не отражается, значит, нет ничего, с чем бы себя можно было соотнести.

Т. - Наверно, демоны ничего не отражают.

И. – Умница - ни к со-страданию, к со-любви, к со-резонансу, к со-обществу... Отсюда - все наши страхи связаны со смертью, когда мы думаем о смерти, то она нас пугает отсутствием ответа.

Значит, резонанс - это способность вступить в отношения с чем-то вне себя. Это возможно только, когда запечатлевается некое впечатление в субъекте. Способ, каким образом это запечатлелось – резонанс. Представь, ты ходишь в мире зеркал и видишь себя, свои отражения и все они производят одни и те же движения. Зазеркалье. И ты не можешь понять ты ли это, есть ли живое кроме тебя самой, ты сам в-себе - вне внешнего мира.

Т. – Ты сам в себе. Как интересно! Это когда человек видит только свои собственные движения.

И. - Теперь мы должны вернуться к резонансу. Если я попал в резонанс с тобой, я стал тобой. Во мне отражается подобие твое, но не ты сама. В зеркале - подобие, а не ты. Попробуй ответить, почему.

Т. - Это же отражение, бесплотный образ, оно не будет существовать, если я отойду.

И. - Значит, зеркало отразило не Таню, только внешний вид. Так вот, подобие - это отражение, запечатление, но не сама жизнь. Все, что у нас здесь - это подобие, причем такое же далекое, как отличие твоего отражения от тебя самой. А чтобы стать не-отражением надо...

Т. - Как и Солярис - океан, который запечатлел в себе образы и потом воспроизвел некие подобию.

И. - Кстати, да, конечно, Тарковский. Все связано друг с другом, все родственно: и то, что отражается, и то, что запечатлело. Когда нет того кто отражался, тогда ЖИВЕТ то, что отразилось. Подобию собрались в зеркале, и живут друг с другом, если успели запечатлеться. И другого языка они не знают. Мы живем в отраженном мире. Да, в Зазеркалье живем. Есть еще мир, как отражение нашего - это мир привидений, и он зыбок, но там тоже жизнь. Семь отражений. На первом месте - жизнь.

Т. - Наверно, не просто жизнь.

И. - Значит, все вокруг - это Его отражение, и мы с тобой тоже. У того что не существует, есть проблемы? Нет. А теперь, давай отсутствующему дадим право присутствовать. Он тут же попросит ответа: «Кто я?» А мы говорим: «Ты - отражение». Во внутреннем мире Нечто обрело жизнь.

Жизнь - это способность твоя создать, со-творить, ты со-творец, бог своих мыслей. Это не твоя жизнь, а жизнь созданного тобой образа. Не как литературный оборот, но как онтологически сущностно целостное, потому что иначе ничего не произошло бы, не было события внутри зеркала. Можно сказать и по-другому. Если лишить человека способности общаться и транслировать свой духовный мир, сообщаясь с другими, то он начинает жить растительной жизнью - есть, пить, лишенный сознания. Физически растет, существует, живет, но в искривленном подобию. Он не собственник жизни. Нельзя ставить что-то выше жизни, потому что она принадлежит ни тебе, ни родителям - осуществляется Промысел, и ему нужно, чтобы ты была.

Наша духовная жизнь свидетельствует о том, что мы отражены, что мы - подобие. Она свидетельствует о связи. Вот эта тонкая серебряная ниточка связывает нас с плотью, апостол Павел говорит об этом, его письма обращены к нам, и говорят о внутренней жизни, о подобию.

Конечно и мы, занимаясь внешним, и увлекаясь, попадаем в искушения - тратим силы на внешнего человека, плотского. Помнишь, говорил тебе, что я стал вороной и смотрел на себя, пишущего этюд - мы были вместе, внутренне общались.

Если огонь загорелся, то просит пищи, страсть - это огонь, и если подбрасывать ему требуемое, он разгорится: сильный огонь сжигает мысли, душу, дух выжигает. Яков Беме говорит об этом, что это не является жизнью - то «горят страсти».



ВЕСЕННЕЕ ТРИО х. акр. 120x140 1996.



СЕМЕЙНЫЙ ДУЭТ х. акр. 120x140 1996.



ОВАЛЫ – ДИАГОНАЛИ х.м. колл. 71x90.5 1997



ЗАПЕЧАТАННЫЙ ЭТЮД х.м. 100x80 1989.



НАТЮРМОРТ. ВЕРТИКАЛИ б. темп. 60x80 1999.

30.06. 2001. О ЯЗЫКЕ И РЕЧИ.
(с Э.Платоновой, искусствоведом)

Игорь – Да, мы говорим о твоей статье по поводу быта, бытия и языка. Путешествие твое очень интересно и достойно, и не простое. Есть аспект, который может показаться интересным, в который ты вкладывала свои размышления. Что такое речь? Гипотетически можно представить себе следующее - пережитый жизненный опыт описывался человеком в древние времена какими-то памятными звуками.

Эля - И жестами.

И. - Мы сейчас говорим о речи.

Э. - О языке?

И. - В данном случае мы из языка выбираем речь, и говорим о речи, потому что статья у тебя написана о...

Э. - О языке, о жесте, потому что и символы, и знаки - все, что у нас есть в голове - это суть язык.

И. - Конечно, да. Но я говорю о языке в целом. Если говорить о речи, то я хочу сузить немножко, и взять из языка только речь, потому что язык не поймешь, и не узнаешь, пока не исследуешь речь. Гипотетически можно взять опыт, пережитый до сегодняшнего дня, скажем, вчерашний опыт. Например, я встретил мамонта, и могу руками показать, какой он большой У-У-У! Или могу выразить свой страх голосом. Мы не говорим «слово». Мы говорим о речи. Словами мы называем те кирпичики, из которых она состоит. Значит язык развивается, и у него есть ширина, долгота, ритм, сила звука, тон, т.е. большое разнообразие звукорядов. Речь - это способ пересказать событие. Появляются новые слова, новые словосочетания, метафоры и даже меняются значения слов, одни уходят из употребления, другие приходят. Почему мы начали на эту тему говорить? Чтобы, опять-таки, в контексте твоей статьи о языке, поговорить о речи, и о том, как ее назвать. Можно сказать «бытовая функция речи», «коммуникационная функция», но, по-моему, не это самое главное.

Э. А главное – это передача опыта?

И. - Посмотри еще на одно качество. Как подобным образом, или приблизительным подобием - «речью» - создать конкретный...

Э. – Объект?

И. - Мы приступаем к категории подобия. Речь - это подобие опыта жизненного, пережитого. Речь развивается, чтобы это подобие создать, и мы договариваемся в языке, общаясь друг с другом о чем?

Э. - О понятиях!

И. - Вот теперь правильно: об общих понятиях, которые помогают нам договориться о нашем языке, как мы передаем это описание. Речь - это подобие не того, что будет. Оказывается, мы живем, и в эмоциях закрепляются наши воспоминания. Какая-то эмоция может вызвать воспоминание об этом «мамонте», да? Его нет, но я просто увидел его бивень, хочу о нем рассказать, и, конечно, усилия, в конце концов, заставляют нас обращаться к речи! Запись событий, и в речи нашей нет ничего более, как только эта запись. Пока мы называем первую позицию. А функция есть не только у языка, но и у жеста. И голос, и тембр узнаются - они индивидуальны. Что еще есть в языке? Жест, тональность индивидуальная, речевой язык, танец - от жеста, с его помощью обмениваемся информацией, тогда возникают танец, балет...

Э. - Есть еще другой язык - язык образов.

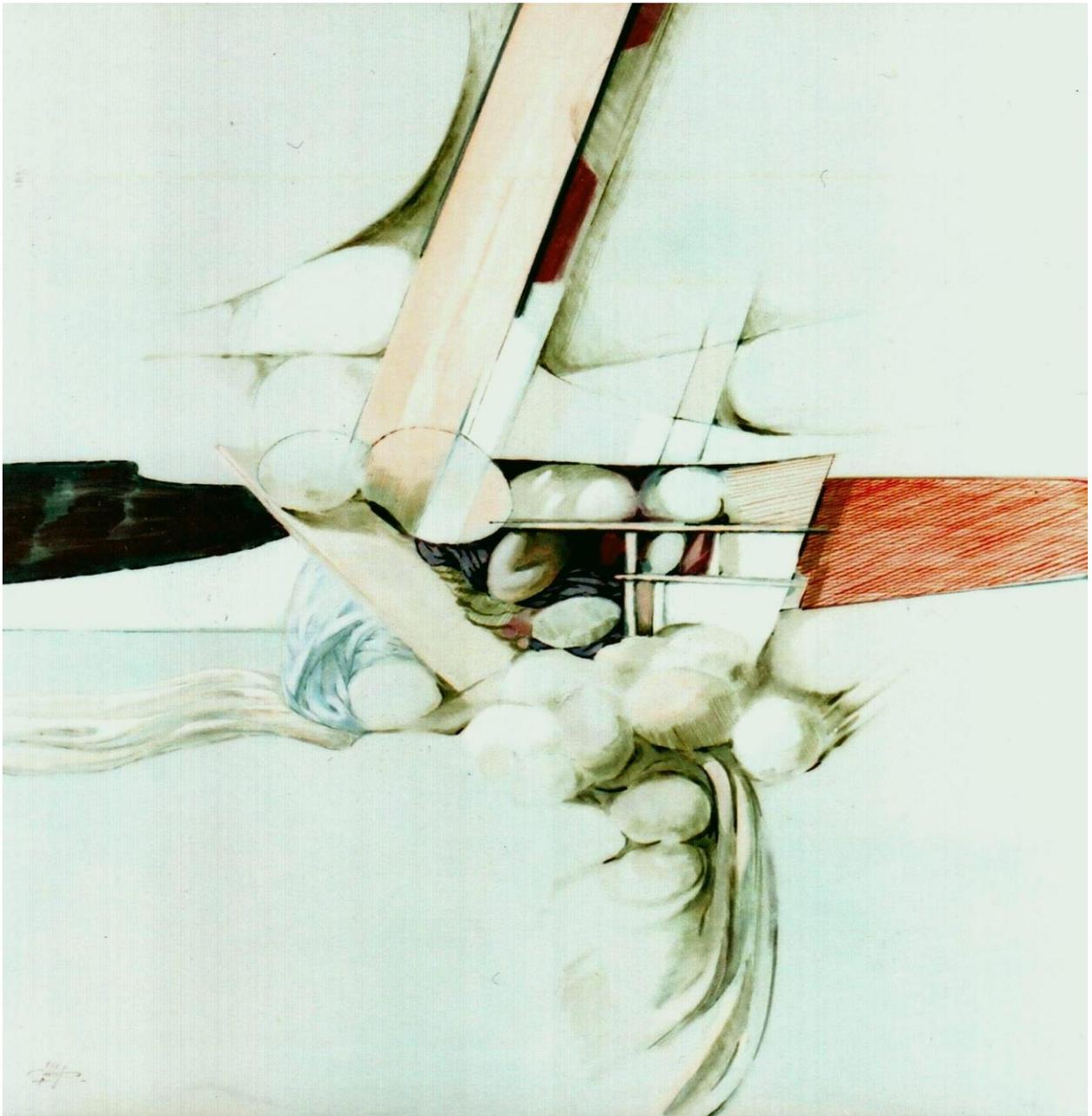
И.. - Мы до этого дойдем!

Э. - Но так это и есть язык, который мы знаем - язык образов, символов.

И. - Это все внутри языка, мы говорим о том, какие категории языка есть. Мы знаем: музыкальный язык, как наиболее древний. Язык жеста - танец и, речь. Вот три языка тотальных. А дальше возникают комбинации.

Э. - Нет!! Первоначально возник язык образов, и только потом я стала из него комбинировать, т.е. язык есть не отражение того что я вижу, а есть отражение отражения. Вот я вижу явление. У меня в сознании

возникает образ. И уже мой образ - это и есть отражение явления. А вот дальше я этот образ пытаюсь выразить в жестах, звуках, и в речи. И все эти языки являются отражением отражения.



НАТЮРМОРТ-1986 х. акр. 100x100 1986.

И. – Ты не туда поселила образ.

Э. - Как это, в мышление я его посадила, в сознание. Ведь сознание же отражает, потому что есть у нас такой механизм!

И. - Мы с чего начали? Есть событие, это не образ, это - реальность.

Э. - Реальность, и вот я его вижу.

И. - А образ - это способом языка создать подобие. Смотри. Подобие! И если это подобие оказалось явственным, достоверным, мы говорим, что этот образ узнаваем.

Э. - Нет!! Нет, ты меня не понял. Я не о том. Вот, ты видишь явление, оно у тебя отражается сразу в сознании, оно у тебя возникает, достоверно или нет - это не важно. Для тебя это будет образ. И когда ты будешь речью или жестом пытаться рассказывать его, твое сознание может отразить и другой образ, значит, ты будешь описывать не внешнюю оболочку, а какой-то смысл или суть события.

И. - Да, ты права, можно, в данном случае употребить слово «образ», тогда слово «образ» не носит никакой расшифровки. Это просто неразложимый кирпичик. Поэтому, когда мы с тобой берем слово «образ», то мы четко знаем, это прообраз образа. Первичное переживание, начало и конец его, запечатывается в системе восприятия через чувства - глаза, запах, треволнение, немота, испуг. Теперь мы между ними ставим дефис: «переживание - образ».

Э. - Теперь я. Аспекты. Почему-то первично человек, когда видел какое-то явление или событие, смотрел на вещь: как для себя это можно употребить. Насколько этот объект человеку полезен.

И. - Мы выяснили, что любое переживание можно обозначить, как *переживание-образ*, и потом этот образ требует описания. То есть, мы переживаем образ, но как нам передать его адекватно, с большим подобием, и быть уверенными, что человек получит импульс, смысловую фигуру. Когда мы описываем переживание, мы передаем «переживание-образ» - не все, из того, что происходило, мы доносим до партнера.

Э. - Не совсем. Просто нет таких механизмов, которые нам позволили бы абсолютно достоверно донести то, что мы думаем. У нас другая практика.

И. - Оказывается, язык не только описывает, он является нашим цензором, контролем, вперёдсмотрящим, и атакующим, и защитником. Он нас несет, и нас защищает, и нас убивает, и нас же вылечивает, и нас же охраняет. Оказывается, язык еще и скрывает! Значит, язык - это инструмент, описывающий событие, и делает купюры - вырезает, склеивает - мы это делаем каждый день на практике. Чистый язык - тот, который не имеет купюр, это язык для себя, когда ты говоришь: «да, я права, я не права, но, что я могла сделать». Теперь мы знаем, что не можем всю полноту образа доносить до партнера.

Э. - Мы пытаемся найти смысл того, что происходит...

И. - Мы описываем не только то, что было, но мы отстраняемся и от самой речи, описываем ее саму. Значит, мы описываем не только наше переживание, но мы описываем движение *мысле-форм*. А это возможно, когда ты владеешь событиями через речь. Речь трогает и совершенно субтильные, тонкие вещи. Например, то, что Володя Климов слышит в языке, я не слышу. Он слышит звук, он следит за звучанием слова, смысл смещен на второе место, отсюда свобода перестройки, когда перестраивается звук и с ним возникает *смысловая новь*. Это язык поэтики. Если я формулирую, моя новь не «что получится, то и хорошо», а что *благо*...

14.08.2001 г. Дневник.

Абстрактное - значит нематериальное. А нематериальным может быть лишь идея. Итак, какова идея абстрактного? В моем случае это соотношение взаимодействия аморфного и геометрии. Геометрия всегда конечна и статична. Аморфное всегда нестатично и неконечно. Иными словами, аморфное есть пульсар, геометрия - границы, в том числе и маргинальные. Например, линия то свободна, то ужесточена признаками геометрии. Начало всякого изображения для меня - во взаимодействиях этих сущностей. Аморфное - скорее женская природа, геометрия - мужская. Геометрия обеспечивает форму, аморфное наполнено склонностью к изменению. Иначе не произойдет желанной встречи, т.е. не проявится ОБРАЗ, а далее все строится на этом внимательном отслеживании в процессе реализации ОБРАЗА. Каждый художник, безусловно, строит свой изобразительный язык на каком-либо им принятом простейшем принципе. Отсюда: искусствоведам трудно ориентироваться - сколько художников, столько и новых языков.



НЕОСТОРОЖНЫЙ СЕРАФИМ (к Ш.Бодлеру) б. акр. 78x57 1987.



ВЕЧЕРИНКА б. акр. 58x80 1982.



КАРНАВАЛ х.м. акр. 100x150 1988

17.01.2002. Дневник.

Малевич первый обратил внимание на дополнительный элемент, отличающий автора от других художников, он устойчив и отражает его приоритеты. Мы его узнаем по категории любовь-нелюбовь, резонанс-диссонанс.

В философии Якова Бёме существуют поля взаимодействий: сладкое – горькое, мягкое – жесткое, терпкое – кислое. Для физика это поля тяготения материальных субъектов атомов и молекул. Тяготение и есть любовь! В философии есть понятие предикатов качеств, которые не противоречат двум субъектам и делают их сопричастными, сотрудничающими, любовь и есть предикат.

Триада всегда имеет сущностное подлежащее.

1. Атом - объектность.
2. Пространство - время.
3. Поля – тяготение.

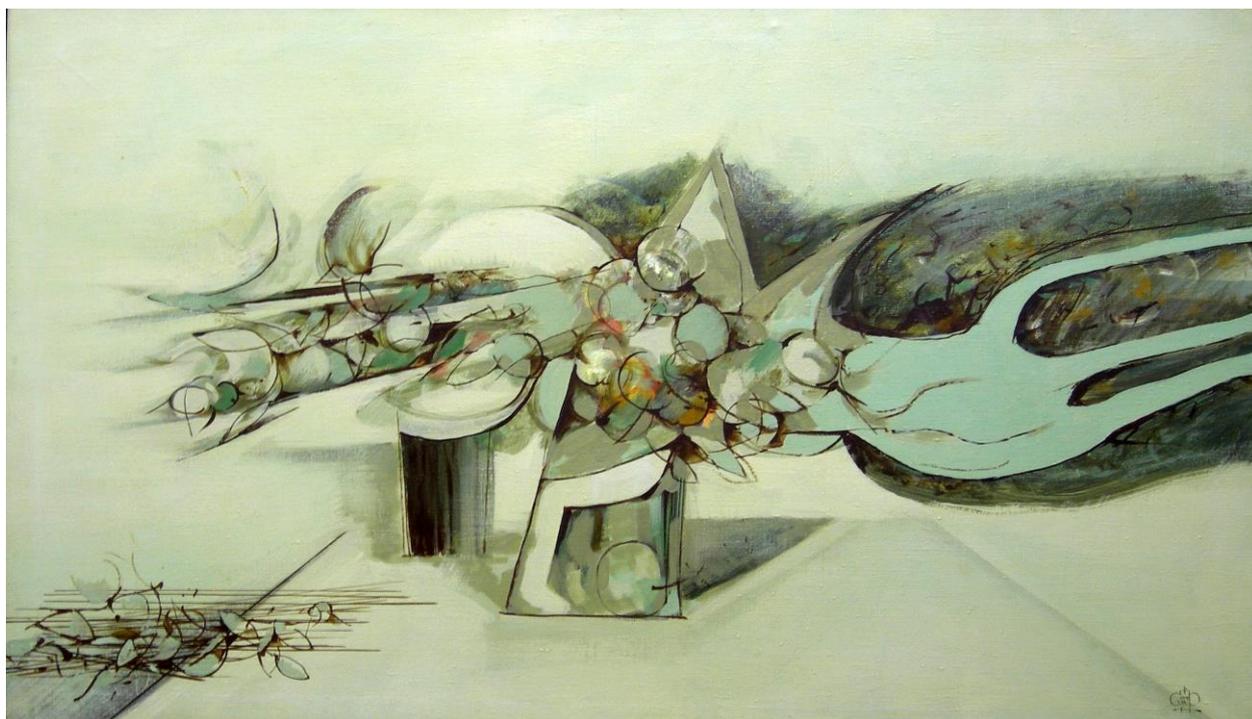
У каждого элемента - дополнение из его же триады. Только через что-то можно приблизиться к объектности. Все вместе, варианты трех принципов одновременно, отвечают что истинно, все три системы связаны через вектора и функции. Только благодаря этой концепции можно приблизиться к осознанию первичных актов бытия.

13.01.2002.

Эволюция искусства есть эволюция структур. Новый рывок, определяется через добавление к уже имеющейся структуре нового ракурса. Супрематизм и геометрия, аморфное и геометрия. В работе Филонова одномоментно присутствует объект в разных состояниях, например рука молодая и старая, протяженность во времени изображается одномоментно. В моей живописи присутствует определенная среда в которую погружены цвет и живописный объект, как рыбка в аквариуме. Аквариумная среда - индивидуальная структура художника.



ПЕЙЗАЖ С ТРЕМЯ ШАРАМИ х.м. 80x100 1987



БУКЕТ х.м. акр. 90x150 1988

14.10. 2002

МЕТАФИЗИКА (с Татьяной Снегур)

Т. - Сегодня Покров Пресвятой Богородицы, солнечный ясный день, вчера выпал снег.

И. - Отрезвление от жары, от пожаров, легкая задымленность. Только что ледник сошел в Осетии, пропали люди, Бодров младший – кинорежиссер...

Как трудно болеть, но после каждой болезни что-то хочется сказать. Беспокойство не прошло. Природа метафизики - жизнь в духе. Предполагается, что жизнь в духе предшествовала плоти, на духе покоится. Метафизика - горизонт недостижимый и непостижимый. Искусство, музыка и творчество, отлучаясь от мира, где-то путешествуют. Метафизика это предощущение, предзнание. Творчество иногда загоняет поэта, музыканта, творца в сторону, где он встречается со странностями - их нельзя локализовать, это что-то сверхчувственное.

Т. - Метафизика и метаморфоза - от одного и того же корня?

И. - Метаморфоза - это мимикрия, изменение формы, мета - это изменение "сверх" или над формой, или способность к изменению.

Т. - Но метаморфоза имеет отношение к метафизике?

И. - Метаморфозы связаны с превращениями, а метафизика со сверхреальным. Метафизика есть третье состояние, всё немствует.

Т. – То есть, нет никакого внешнего выражения...



АГНЕЦ х. акр. м. 120x140 1989

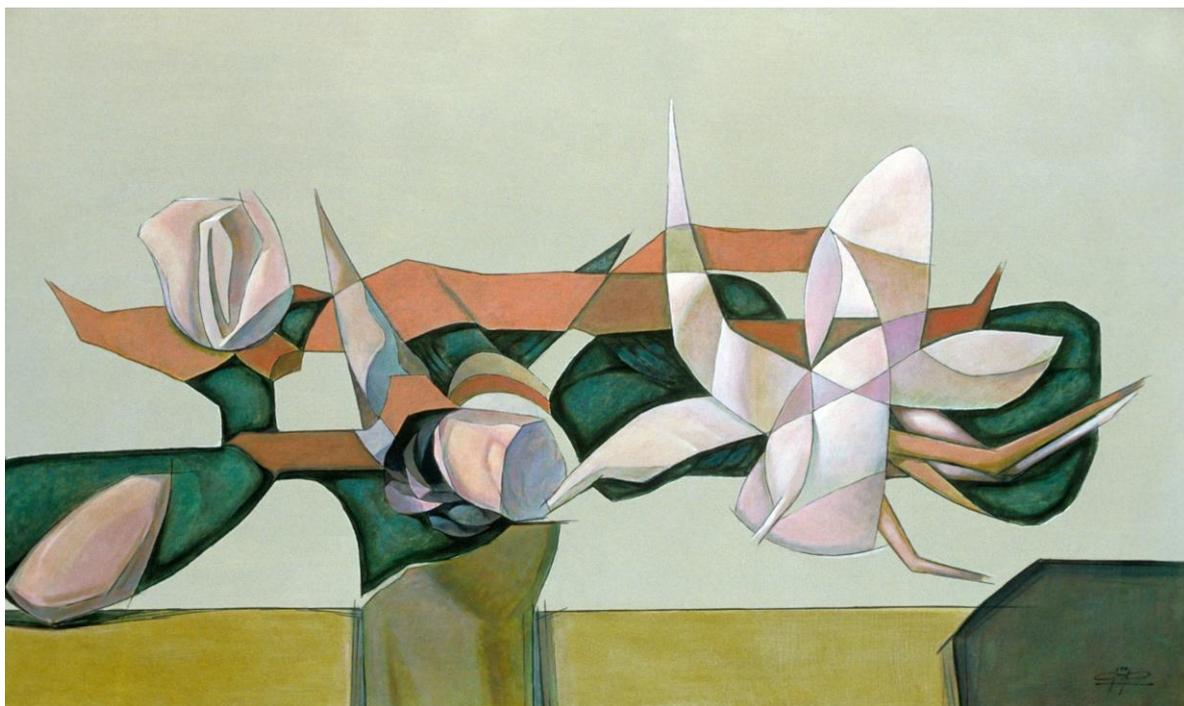
И. – Немтуя, нечто иногда откровенничает, есть какая-то сила. Промысел дает человеку заметить это в себе, когда возникает состояние сверх-чувствования.

Т. - Мы недавно говорили о расширении времени, по поводу телепередачи Гордона, оно и сжимается и расширяется. И мне кажется, что, например, «мета-час» может длиться гораздо дольше, чем обычный. Это как расширение сознания. Также как и метафизическое пространство - это не обычное пространство... Еще мы с тобой говорили, что художник-метафизик как *оглашенный* в храме, не участник, непричастный Таинству, но и не тот, кто стоит за оградой храма. Он присутствует при каком-то действии...

И. - Мне кажется термин «расширенное сознание» не годится, он из другой области. Пример. Если я смотрю на тебя, на твое лицо, оно ко мне приближается и, кроме него я ничего не вижу, оно выходит на первый план и заслоняет весь мир. Причина – моя сосредоточенность, она делает вещь большой или маленькой. Как только я перестал быть собой, я становлюсь сам твоим лицом. Это и есть потеря личности - чистое бытие, или чистое созерцание, где весь мир в тебе. Только если всё одновременно будешь слышать, ухо твое откроется. Сверхчувствие - это твоя расположенность к миру. Метафизика - это состояние, когда ты растворилась во множестве, но это не исчезновение.

Т. - Мemento мори - помни о смерти...

И. - Да, помни о смерти. По этой причине ни одна затрата, связанная с каким-то честолюбивым помыслом не оправдана.



ЦВЕТУЩИЙ КАКТУС х.м. акр. 100x140 1989

20.02. 2002 ОГЛАСОВКА

Твердые согласные в транскрипции древних документов. Через 150 лет культура меняется, люди меняются, эволюция делает свою работу, огласовка меняется, а запись твердых согласных остается. Первая твердь - неподвижность: договорились о твердых согласных, принять их как основу. Здесь первый раз появляется гласная. Огласовка - это обозначение дистанции между одной твердой и другой дыханием: описание разницы между «т» и «д».

Основа: дыхание открывает гласные - речь - через огласовку. Аморфное в живописи - это и есть огласовка! Аморфное - непосредственное переживание сейчас. Каждой эпохе соответствует своя «огласовка».

Огласовка - это наполнение сегодняшним, полнотой, приятием, согласием вокруг твердых согласных. Каждые 25 лет меняется культура огласовки, меняется коммуникация, общение, и то, как мы слышим: “по-ю-нь-и”, или “по-ю-нья” – есть огласовка. Все вместе «поюнью» создают звучание языка, образ языка. Каждое десятилетие меняется наполнение «поюнностью»: как только гласные появляются - язык оживает, впечатляет. Огласовке надо учить сначала, а потом уже музыке, гармонии. Гармония - это результат.

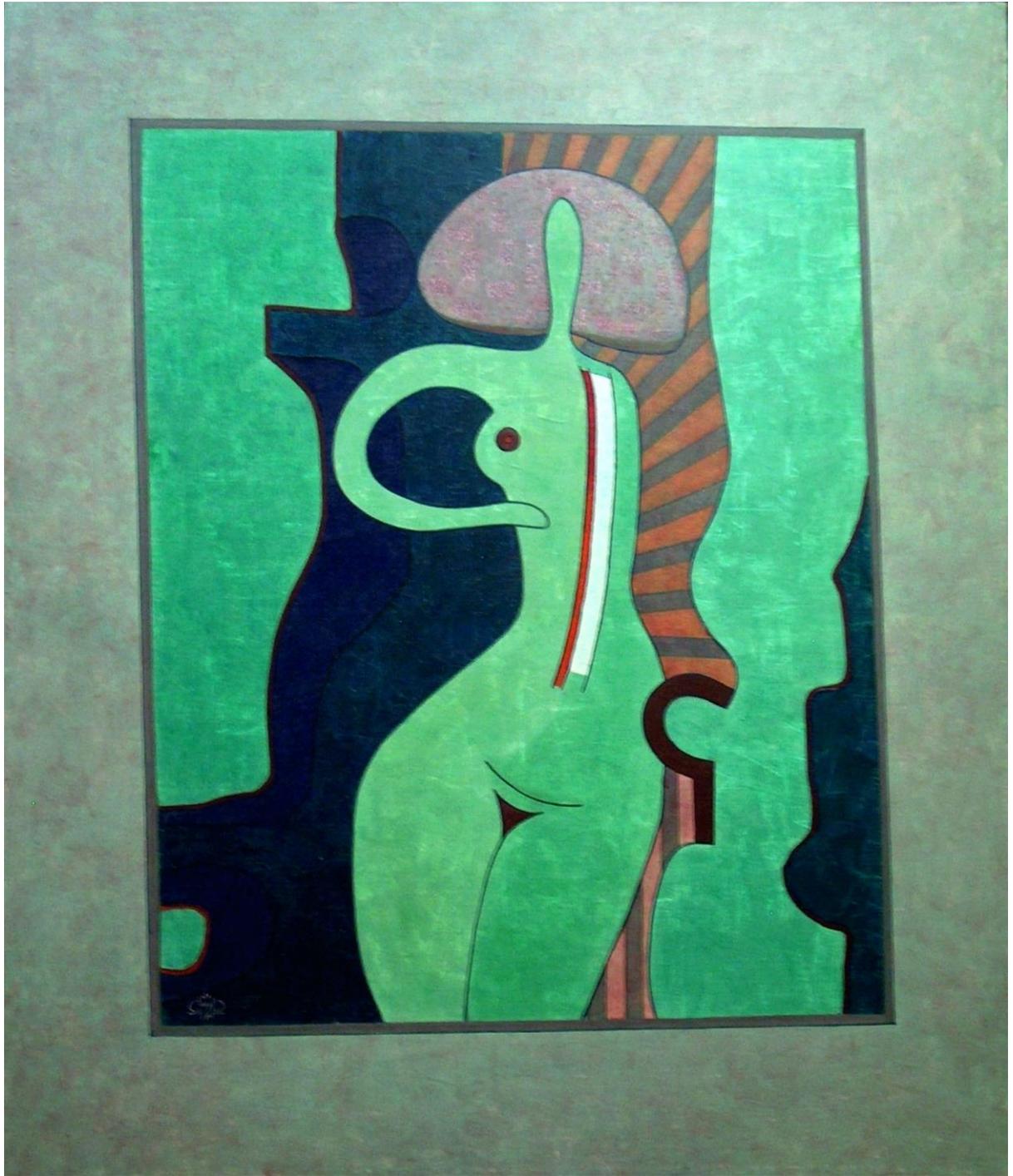
Гласные - это аморфные формы, меняющиеся стихийно. Согласные - это геометрия, закон. И между двумя согласными можно уложить всю цивилизацию - «поюнностью», огласовкой.

23.10 2002 ВРЕМЯ. БЫТИЕ. ПАМЯТЬ.

№ 1. Бытие отдает себя любимому *Небытию*, как иному, через милосердие, жертву, любовь, избыточность себя, свою благодать, ибо Бытие становится во времени, прибавляет в себе множество.

№ 2. Небытие вне времени, вне памяти, в забвении. Оно утверждает *себя - небытие* временем в Бытии. Принимая в себя Бытие, Небытие останавливает время и поглощает всю полноту последнего, также и Благо.

№ 3. Небытие в безвременьи клокочет в немоте, в невозможности. Устав от своей немстующей полноты, отдает Духу память о Благе, ибо все остальное замирает в Небытии. Отражение, или подобие Бытия через идею воспринимает Дух. Дух начинает волевать через Дары Небытия – через память о Благе. Дух волеванием пробуждает Бытие. Бытие получает семена от Духа.



ДЕВУШКА-ЛАНДШАФТ х.м. акр. 140x120 1987

БЫТЬ НЕ БЫТЬ. (Беседа с Татьяной Снегур)

И. - Так что есть истина? Господь сказал: Я есть Путь, Истина и Жизнь. Мы идем от человека. Мы говорим: вот - истина. Она совершенна, и не может быть другой. Человек же удовлетворяется идеей, которую сформулировал - что не есть истина. Что есть истина? Мы пытаемся нащупать от незнающего знания начало.

Т. - Иногда кажется, что она совсем близко.

И. - Истина воспринимается внутренне через уверенность, что она единственна и превосходит все идеи о ней, поэтому у каждого своя идея об истине. Слово «истина» - корневое, доминирует над всем. Попытка приблизиться к истине расширяет наши представления о ней - сказанное есть лишь идея об истине.

Т. - Подобие истины?

И. - Да. Всякая идея об истине - только подобие её.

Осмысливание - придание какому-то явлению формы. Мыслить, обдумывать - это процесс, истина - не процесс, но явление, ноумен. Мы говорим о человеке, «человек идущий», «человек размышляющий». Мы осмысливаем состояния, осмыслили, что он «идущий», а не «спящий» - это процесс осмысливания. Когда мы говорим об абсолютной истине, то подразумеваем, что в ней сходятся все идеи - не частный случай, а всеобщность бытия.

Т. - И маленькие смыслы...

И. - Да, являются приближением, любая жизнь в это понятие вписывается - и идущий человек, и не рожденный - это тоже одна из форм бытия. Реальность - это наше положительное бытие, Бытие со знаком «плюс». Бытию, безусловно, противопоставлено Небытие. Значит, все, что есть в положительном Бытии, в Небытии - со знаком «минус», абсолютное ничто. Теперь давай посмотрим на Небытие. Ты рождаешься в Бытии?

Т. - Я рождаюсь в Бытии. А стремлюсь в Небытие.

И. - Раз ты родилась, ты оказалась в положительной реальности.

Т. - Даже свое, реальное бытие не можем постичь!

И. - У Небытия, нет качеств Бытия. Это - полная противоположность. Бытие не может себя опознать.



АКТ ДВИЖЕНИЯ – БЕГ х. акр. м. 100x200 1988



МИМИКРИЯ ЖЕСТА х.м. акр. 120x200 1990 (Москва. Музей Современного Искусства)

Только по отношению к Небытию Бытие говорит: «Я положительно: все, что есть во мне, нет в Небытии». Мы определяем Бытие еще и как Благо. Благо созидательно. Время - это некоторая протяженность, в свойствах которой видоизменяется одно качество в другое: Небытие же вне времени - статика, глубокий сон или забвение, абсолютная немота, безмолвие. Ничто - это безмолвие, холод, немота, забвение, отсутствие преизбыточествующей жизни и Блага - этим мы можем описать Ничто. Мы договорились, что время - это качество Бытия, отсутствие времени - это качество Небытия. Время явилось, когда Создатель Себя обрел как Подобие. Время раскрылось лишь как Подобно Сущее.

Т. – И вот, блага у Него столько, что Он должен его кому-то отдать...

И. - Правильно. Другими словами, положительное Бытие преизбыточествует благами. И если оно не отдаст, оно не вместит больше. Милосердие, любовь заставляет делиться и отдавать избыток. Теперь смотрим на воспринимающую сторону.

Т. – На воспринимающую?

И. - Правильно. Небытие! Все преизбыточествование сбрасывается через любовь, через жертвенность в Небытие, как полностью противоположное, оно все поглотит не меняясь.

Т. - Я хочу уточнить. Небытие - это наша загробная жизнь?

И. - Танюша, мы сейчас ввели категорию времени только в положительное Бытие, и обрати внимание: если бы у Небытия было время, то все, что сбрасывает Бытие, там имело бы развитие.

Т. - А так как развития нет...

И. - Все сбрасывается в некую «черную дыру», это образ условный - в немоте, в забвение.

Т. - Но может быть, там есть какое-то другое время...

И. - Если здесь есть время, то там его нет. Ведь если время остановилось, то все, что получило Небытие, было остановлено в «забвении». Я не говорю уничтожено, но остановлено!



ЦВЕТОК И СЕМЯ х. акр. 100x120 1993

Т. - Часы остановились!

И. - Но это не значит, что они не пойдут дальше!

Т. - Как игра - «замри, умри, воскресни!»

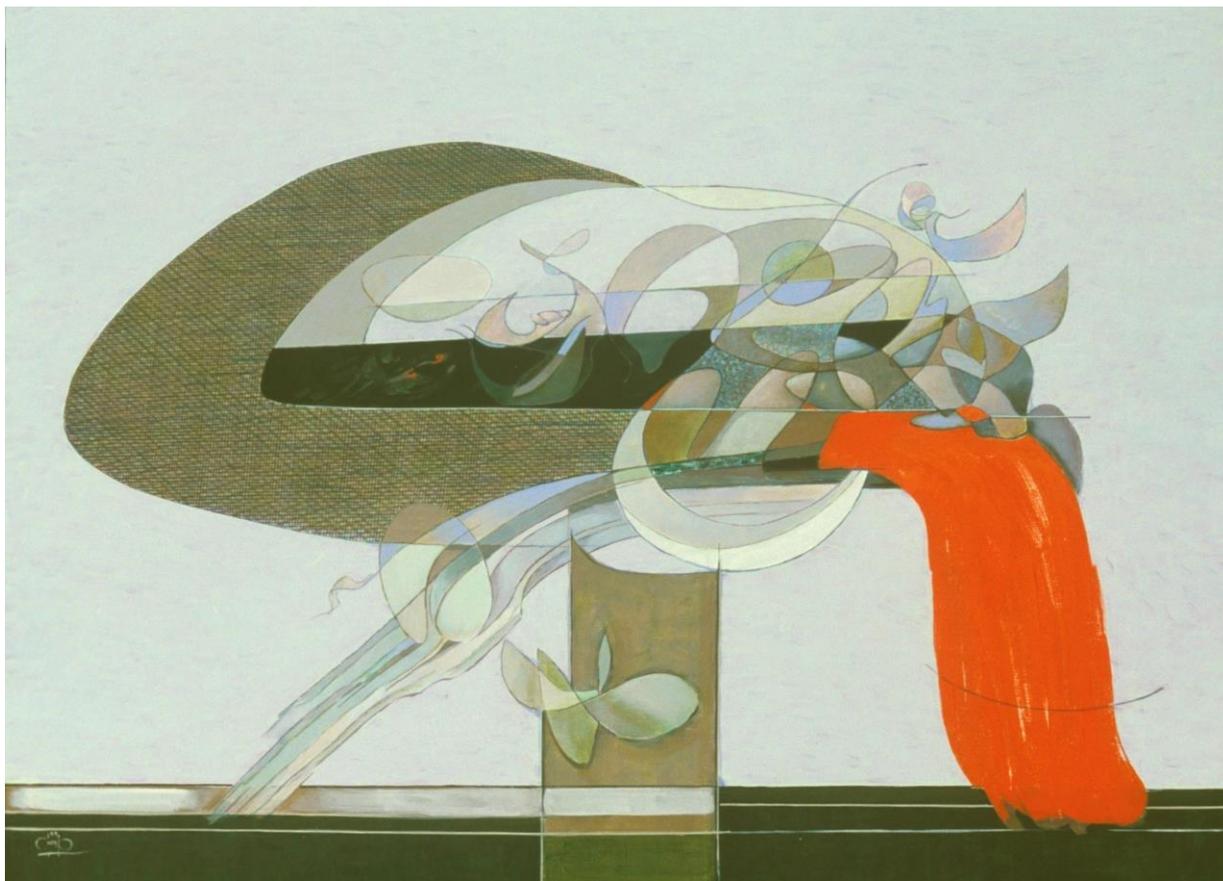
И. - И воскресни! В Небытии ничего не происходит.

Т. - Холодно!

И. - Правильно. Есть линейная связь между антиномиями, между положительным бытием и отрицательным – они, со-бытийствуя, рожают ребенка, и он похож на родителей: на мать - бытие, и на отца – небытие...

Т. - Но все равно это не они...

И. - В недрах небытия рождается Дух. Дух мы условно назовём «памятью». Представь: реальная жизнь - это положительное бытие, забвение - это небытие, а память не имеет ко времени никакого отношения. Память ничего не созидает, значит можно сказать так: в бытии есть опыт, а в небытии есть память. Воспоминание ничего не создает. Теперь смотрим подобие. Память противоположна опыту. В этом забвении, в небытии, по Якову Бёме - *колючий огонь возникает*. Колючий огонь в немоте небытия исходит огненным волением. Из небытия исходит воля - Дух и есть Воля. Дух не подлежит уничтожению, как и память. Но это не положительное бытие - это семя. Для памяти время не нужно. Небытие имеет память обо всем. Представь, часы остановились и показывают двенадцать минут пятого. Но они обязательно пойдут!



БУТОН ЦВЕТКА х.м. 100x140 1988

Если они не пойдут, не будет положительного бытия. Вот это третье, связывающее на одной оси бытие и небытие - есть Воля. Она наличествует памятью того, что «поглотило» небытие. Без движения, в забвении, в покое, где никакой реальности нет, никакого положительного Бытия нет. Память - это остановившееся время. Мы можем что-то вспомнить, но все что мы с этим событием имели, не развивается, т.е. не имеет жизни. И мы делаем предположение, что в небытии, поглощающем положительное бытие, есть память.

К этим признакам относятся: вожеление - это вход, и выход - это память. Это Дух, который все связывает - он принадлежит положительному бытию и небытию в равной степени. А как себя Дух проявляет? Кто запускает часы? Нужно семя, кто-то должен завести часы.

Т. - Само небытие?

И. - Дух как это делает? Когда мы говорим, что время остановилось, это значит - оно исчезло, и перешло в категорию памяти. Память - это не положительная величина, и не физическая величина, и не полное отсутствие. Мы осторожно называем Небытие и не говорим, что это полное отсутствие всего - мы чувствуем, что это именно так. Мы не можем материализовать из памяти реальное существо - только виртуально, а это не реальность. Как в детской игре...

Т. - “Замри, умри, воскресни!”

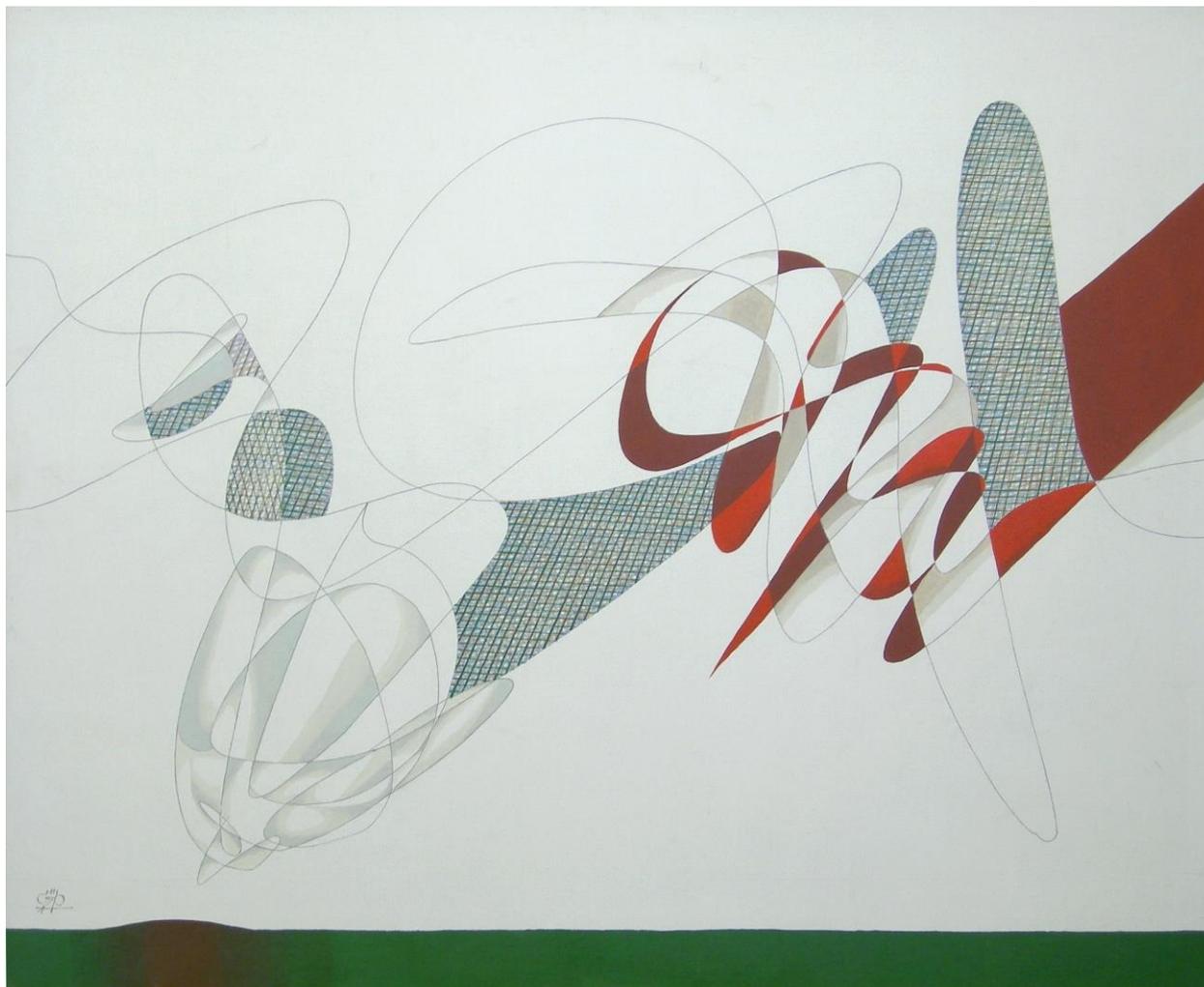
И. - Кто-то включает часы - кто-то заводит снова.

Я должен вернуться к метафизику Якову Бёме, я согласен с ним в одной части - что бешено Бытие, также бешено и Небытие. А чем бешено положительное бытие - экспансией. Но бесконечное умножение одного качества порождает *страсть*. Поэтому равно такой же силы должно возникнуть качество, усмиряющее эту страсть, ограничитель. На самом деле ничего нет... Бытие - это подобие Небытия.

Это отражение - когда мы залезаем туда, где нас нет, говорим о нематериальном, строя аналогии, мы чувствуем, что-то не совсем так. Страх смерти - от культуры. Если мы узнаем, что смерть - состояние жизни, тогда нас не испугать смертью, мы не будем жертвовать жизнью ради *идеи*. Я думаю, наша память - результат небытия, промежуточная грань: вот память - след небытия. Вот и путаются категории положительного бытия и отрицательного. А где доказательства, что в небытии памяти нет? Подобие - не оригинал. Отражение в Зеркале - где там изображение? Птичка пролетела, еще что? Память фиксирует: пролетела птичка, но зеркало чисто, и Я не могу вызвать из зеркала воспоминание, но с другой стороны, зеркало их получило - в себе содержит. Значит, в Зазеркалье нет времени и признаков реального бытия. Небытие - это еще и Зазеркалье.

Но давайте найдем другую противоположность Бытию, кроме Небытия - не найдем! Это значит, они чем-то связаны. Через уподобление Небытие отражает Бытие реальное. В недрах Небытия острота гнева, слепоты и немоты, и утверждение своей противоположности реальному Бытию: горит огонь, в недрах которого рождается *феникс - желание*.

Страсть, которая буквально «возжигает немоту» (Яков Бёме) - на границе Небытия и внутри. Память возжигает мертвые тела, воскрешает их, и в своей противоположности Небытие Бытию стремится отдать свою немоту: отдать обратно благо, спящие силы, могущество, свое преизбыточествование немоты. Есть граница небытийности: это ограниченная «маленькая» субстанция, так же, как и «маленькое» положительное бытие, которому оно отдает свою жгучую *пограничную* страсть. Желание, возгораясь на границе *ничто*, забирает только память (*частичное ничто*). Противоположность уже в себе содержит качества.



ИМПУЛЬС х. акр. 100x120 1988.



ПЛАВЬ – 5 х. акр. 100x150 1988

И вот тогда Дух, взлетая с границы Ничто, захватывает память и забвение - это и есть *монады*. Теперь о Духе. Дух содержит в себе волю. Дух наполнен горечью или остротой гнева тьмы. Это гнев чудовищной глубины - тьма тьмы - вот там зарождается Дух. Потому что если на границе небытие не отдаст себя, оно перестанет быть вечным по причине наличия положительного бытия. Но забвению нужна воля. Значит, небытие только тогда может быть небытием, когда очерчено, и в себе содержит *не немствование*, а Глас - как оппозицию Бытию. Как Господь, спустившись в ад, забрал из этого немствования души, Дух вместе с душами на границе - между бытием положительным и немствованием - «оглашен» одним: он несет семена. Кто эти семена принимает? Дух озабочен, чтобы от небытия семена забвения упали в бытие - чтобы взрастить *время произрастания*. Из черного квадрата Малевича накатывается волна, как будто бы он стал превращаться в кусочек Света - эта картина могла быть названа «Медитация». Дух Святой исходит из квадрата светлым потоком.

Т. – А как, как это будет?

И. - Это должно быть просто; инобытие - это не небытие, это точка воображения, как бы зеркала памяти...

В 1962 году я говорил с Леонардо да Винчи - это не прямой голос, но внутренний. Я говорил с Сезанном, с Пикассо, с некоторыми барбизонцами, с Ван-Гогом, с Гогеном. С ними у меня были *контакты – сообщения*, когда я работал с их картинами, стоял и общался по несколько часов перед картиной. Вот из *небытия* приходит сообщение - сны, образы. Когда я рисую птичку, я этой птичке даю вторую жизнь, вырываю ее из памяти, из небытия и вставляю ее, как отраженную.

Живопись - мир взаимодействий, и через это открывается пейзаж, который я пишу, в следующем году он другой уже - деревья выросли, что-то изменилось, но тот, который был в памяти, не меняется. Танечка, он помогает нам нашу память развивать и с ней уходить в небытие. Понимаешь, творчество - это удивительная штука - это не философия, мы боимся смерти, но на самом деле, мы боимся не смерти, а страшного НИЧТО, и забвения связанного с ним...

Ученым физикам еще предстоит открывать субстанции, в которых сказанное выше сокрыто донныне.



ГНЕЗДО ДЯТЛА х.м. акр. 100x100 1995

12.05.1999 ГНЕЗДО ДЯТЛА

(письмо Александру Мочалову, художнику в Нью-Йорк)

Другим названием работы 1995 года “Гнездо дятла” может быть и “Послание дятла”. В этой картине зрительный ряд не совпадает с информационно виртуальным рядом - но метафора. Сообщение, посылаемое дятлом, меняет наш зрительный ряд или, что тоже - зрительный знак. Это основная тема картины.

Мы живем в море информационных потоков. Иногда нам удается попасть в чуждый нашей природе сигнал и декодировать его, воспользовавшись нашей языковой культурой, в данном случае - изобразительной. В этом случае мы получаем совершенно иной образ - облик объекта, не совпадающий с реальным.



ТРИ ИНВЕРСИИ х.м. 100x120 1999

Естественный для нас вид жития дятла не является для самого дятла таковым. Также и образ - облик человека в восприятии дятла не может быть человеческим, а только своим - дятловским, то есть птичьим человеком: нам он не известен, но зато известен дятлу.

Подытожив, можно сказать, что на картине изображен дятел, исполненный художником дятлом.

К сожалению, литературный язык неможен в переводе сообщения дятла в названной картине. Переключка "человеко-дятел" и "дятло-человек" более смахивает на метафору. Но, как посмотреть! Вне птичьего языка состояние образа выходит за рамки физического восприятия, оно метафизично: именно так мы выходим за предел псевдо реалистического повествования и обретаем новые восхитительные переживания.

Что касается цвета, формы, техники - они достаточно сплавлены в целое для утверждения дятла в его
сущей нише.

МАРИНА БЕССОНОВА
Искусствовед, куратор музея ГМИИ

1999. К выставке в Нью-Йорке, галерея «Залман» (фрагмент)

Художник Игорь Снегур

«ТЯГОТЕНИЕ К БЕСПРЕДМЕТНОСТИ»

Компактная по составу ретроспективная выставка Игоря Снегура (род. в 1935) дает возможность проследить эволюцию творчества одного из известных русских художников-неформалов, принадлежащих к поколению шестидесятников. Годы формирования будущих независимых художников пришлось на вторую половину 1950-х годов – время хрущевской «оттепели», когда были вынуты из запасников картины французских импрессионистов, Ван Гога, Сезанна, Матисса и Пикассо. Открылась первая выставка американских абстракционистов в Москве, пробудившей интерес к отечественным основоположникам этих направлений – мастерам первого русского авангарда, Кандинскому и Малевичу, изучавшимся по репродукциям в западных журналах и книгах. Не меньшую роль играли встречи с вернувшимися из сталинских лагерей представителями довоенной интеллигенции – философами, писателями и поэтами.

Для Снегура такой, во многом предопределившей его неофициальное художественное мировоззрение встречей стало знакомство с Аркадием Штейнбергом – поэтом и художником, отсидевшим свой срок и реабилитированным в 1957 году с условием поселиться «на 101-м километре от Москвы». А.Штейнберг осел в Тарусе, где тут же образовался неформальный культурный центр. К Штейнбергу приехал художник Борис Свешников, также отбывший десятилетний срок в лагерях. К ним вскоре присоединились художники молодого поколения – сын Штейнберга, Эдуард, Дмитрий Плавинский, Валентин Воробьев, Игорь Снегур и другие.

Профессиональное образование Снегур завершал в московском Полиграфическом институте, где некоторое время преподавал Элий Белютин, организовавший свою творческую студию «Новая реальность», которую начал посещать Снегур. Белютин создал свою педагогическую систему – «теорию контактности», где все первоэлементы – цвет, форма, пространство, свет, тон, точка, линия, глубина, плоскость, изучались досконально как по отдельности, так и во взаимодействии между собой. Владение этим словарем позволяло художнику, отталкиваясь от природы, приближаться, в конечном счете, к беспредметному. Немалую роль сыграла и ориентация на изучение современного европейского искусства, от экспрессионистов до Пикассо. В 1962 году, незадолго до демонстрации работ студии на выставке в Манеже и их знаменитого партийного разноса, Игорь Снегур покинул Белютина.

Разрыв со студией совпал по времени с созданием Снегуром первых самостоятельных работ с индивидуальной способностью видения мира. Это произошло в небольшом старинном городке на Волге Васильсурск, где работая на этюде, художник впал в состояние медитации и увидел окружающий пейзаж в динамическом становлении, как бы ротационным зрением, ничего общего не имеющим с мертвой натурой.

Эту, вторую сущность пейзажа, которая в обычном состоянии невидима и не может открыться художнику, Снегур запечатлел в своей работе (*Васильсурск, 1962*). В том же году, и в последующие им было написано большое количество пейзажей, городских видов и сцен в постэкспрессионистской манере, в которых главным выразительным средством является форма-цвет.

Вздыбленные холмы с громоздящимися над ними постройками, горбатые арочные мосты и башни вызывают ассоциации с живописью Сезанна и Брака в период становления кубизма. Однако, в отличие от художников первого русского авангарда, это обращение к пластическим первоосновам новой европейской живописи уже на совсем ином историческом витке.

Соприкосновение и взаимопроникновение различных геометрических объемов осуществляется в картинах Снегура не только посредством их границ и пятен цвета, но и помощью промежуточных полупрозрачных зон (*Саратов, 1962*) или извивающихся цветных полос, как бы протекающих сквозь пейзаж и делящих его на самостоятельные участки, позволяющие воспринять топографию города одновременно с разных точек обзора (*Нижний Новгород, 1962*). В отдельных случаях, цвет и фактура взмывающей в гору дороги образуют самостоятельное органическое тело (Кашира, 1962) – элемент, как в импровизациях В.Кандинского. Элементы цвето-формы, из которых состоит последний пейзаж, уже по существу приближают его к беспредметной картине.

На протяжении последующих десятилетий художник вынужден был комбинировать различные виды деятельности, включая работу в книжной графике, кино и театре, ибо даже путь к книжной иллюстрации стал для него закрыт после обвинений с 1963 года в «формализме». Во всех этих

прикладных сферах Снегур был экспериментатором, изобретая светомузыку в театральной сценографии, работая над монтажом в плакате и коллажной средой в кино. Но главным все же оставались живопись и графика, о которой знал лишь очень близкий круг друзей.

С 1978 года Снегур стал организатором выставок группы «20 московских художников», которые проходили в подвальных залах на Малой Грузинской улице в Москве. Это был первый прорыв неофициального искусства к широкому зрителю.

К этому времени качественно изменилась манера художника. Он неуклонно шел к поиску своего органического стиля, радикально отказываясь от традиционной изобразительности. Примерами этих изменений являются два рисунка акварелью и тушью, которые автор назвал *Геометрическими пейзажами (1979)*. В его композициях 1983 года создают образ движения, воплощают энергию, продолжая традиции мастеров русского авангарда – симультанные диски Сони Делоне-Терк и динамический супрематизм Любови Поповой (*Геометрия-1 и 2.1983*). Однако пластические разработки в духе уже общепринятых абстрактных приемов не удовлетворяли Снегура.

Вскоре он перешел к разработкам пространственных композиций, в которых основная роль отводилась созданию сложных, многосоставных тел, возникающих из метафизической пустоты. Интересным примером этих поисков на данной выставке служит два карандашных рисунка 1988 года (*Сирена и Портрет молодого человека*). В *Сирене* сохраняется ощущение пейзажа: всплесков морской волны, выбрасывающей на поверхность органическое существо, вроде медузы или спрута. Напоминание реальности, без каких либо поползновения ее имитации, уподобляет рисунок музыкальной пьесе на заданную тему. Угадывание реальных мотивов превращает их в метафору.

Метафорический характер образов сохраняется в живописных полотнах 1989-1990-х годов, составляющих основную часть экспозиции (*Водяная лилия, Улитка, Мотылек, Пять фигур, Гнездо дятла*).

Наиболее интересный результат возникает в картине *Конфликт-2 (1996)*, в которой нейтрально окрашенном бледно-голубом фоне происходит встреча-столкновение двух живых форм, прождающих между собой третье тело, как бы сгусток энергии напряжения, с более насыщенной по цвету, не позволяющий конфликтным формам сомкнуться. Главным выразительным средством является гибкая живая линия, создающая пульсирующие элементы. По определению Анри Бергсона, это *elan vitale* – линия и источник жизни.

Той же цели может служить и имитация коллажа из деревянных планок и багетов, как в *Пейзаже с тремя шарами (1989)*. Эффект псевдоколлажа выполняет в данном случае роль линии, усложняя ощущение пространства, вводя сдвиги планов. Этот эффект усиливается в *Композиции-1989*. Большая часть холстов и рисунков посвящена полету форм – символу вечного движения природы и жизни (*Акт-движения, 1988; Композиция-плыв 4, 1989; Аккоды гармонии, 1995 и др.*) В процессе движения формы подвергаются бесчисленным взаимопревращениям, выражая, как в сюрреализме, метафизическую сущность вечного становления бытия. Строго геометрические формы если и вторгаются в эти органические структуры (*Композиция-плавь*), то лишь для того чтобы так же подвергнуться изменению, изогнуться, лишившись рационализма и статичности. Истина авторского высказывания заключена в озарениях постоянной мутации телесного, возникающего из метафизического «ничто», чтобы в следующий миг обратиться в «ничто».

Поздняя живопись Игоря Снегура демонстрирует неисчерпаемые и в конце XX столетия возможности, заложенные в русском беспредметном искусстве начала века.

МАРИНА БЕССОНОВА

«Избранные труды»

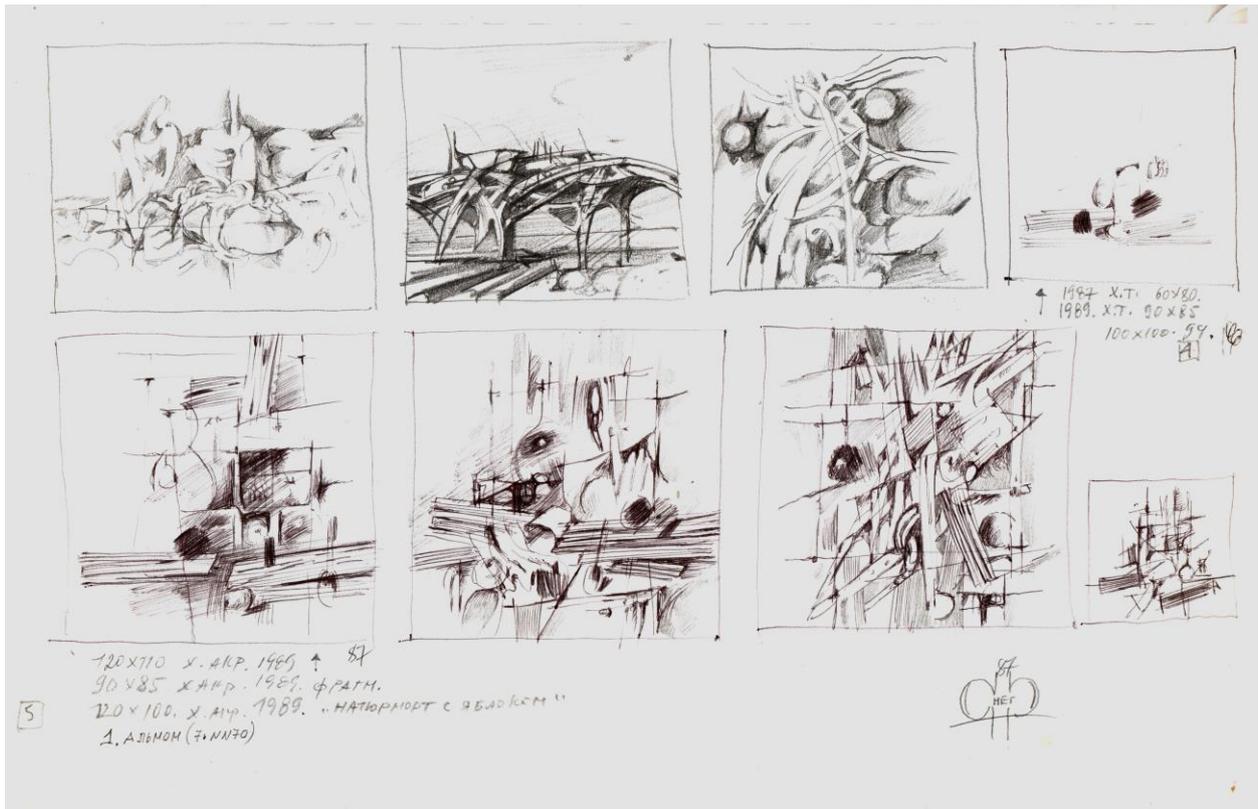
Издательство «BALTRUS» Москва 2004

ISBN5-901439-17-1

Стр.239

**ЛИСТЫ ИЗ
АЛЬБОМОВ**

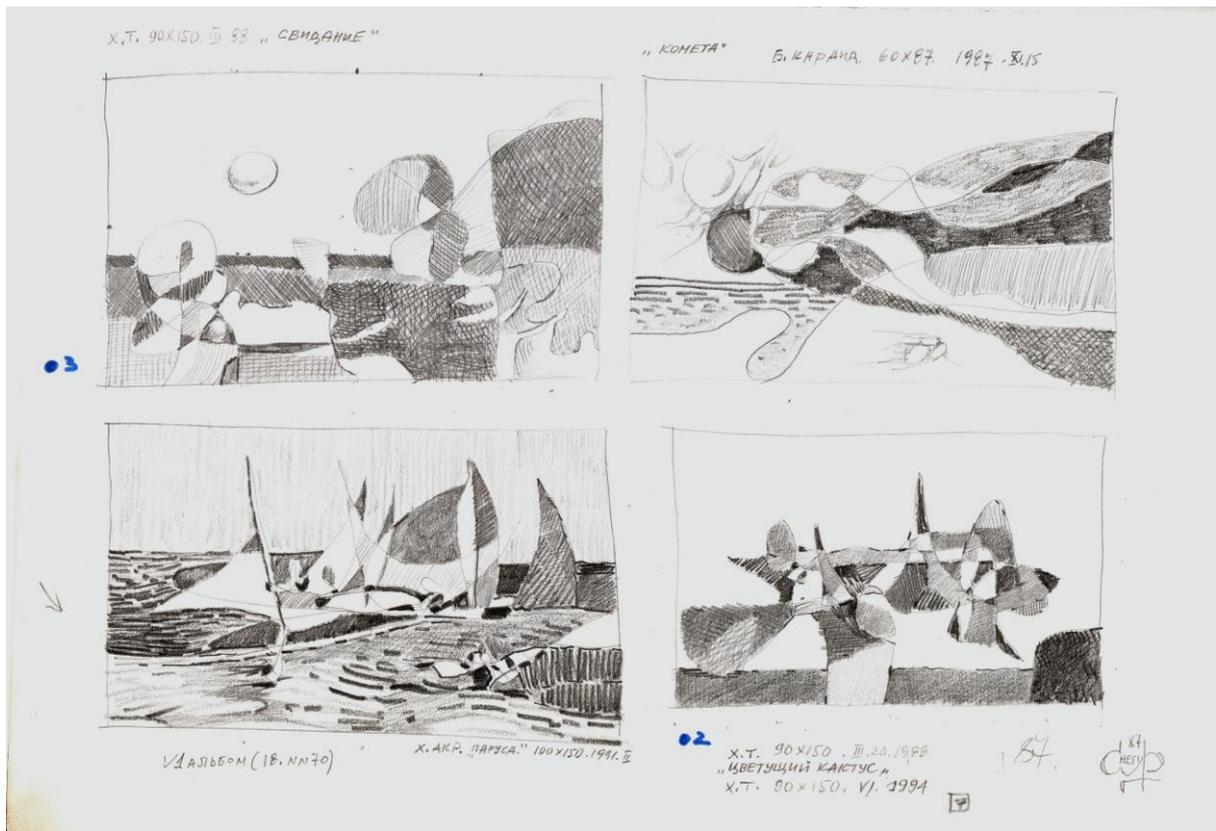




АЛЬБОМ-1 (1-70) 7-я стр.



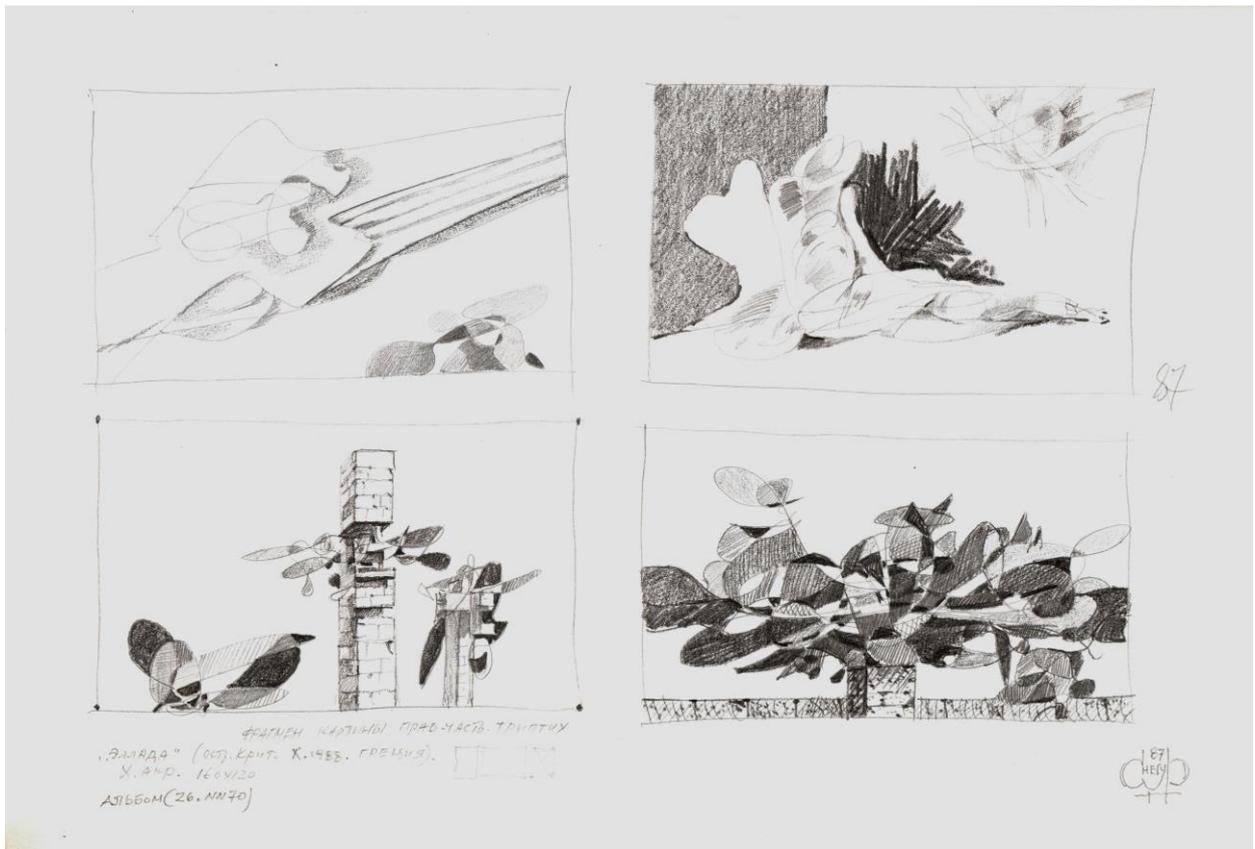
АЛЬБОМ-1 (1-70) 11-я стр.



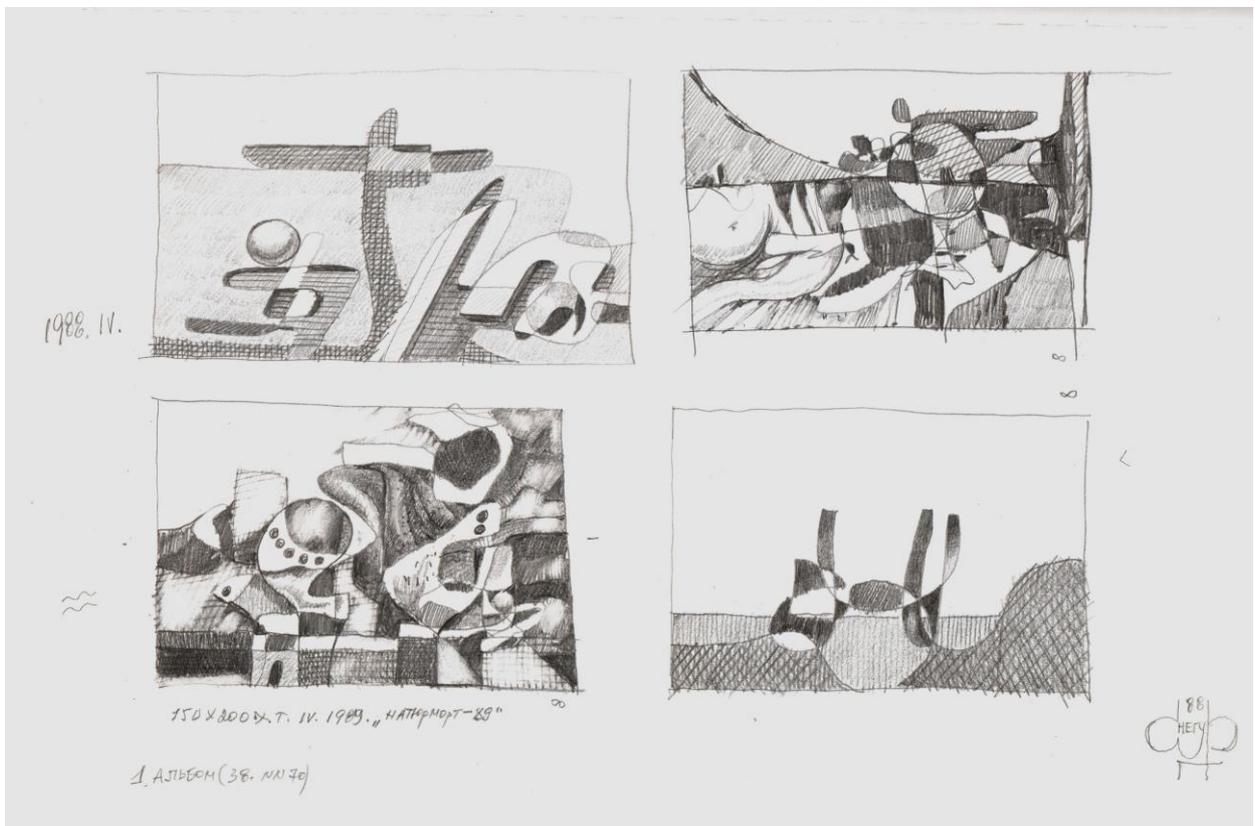
АЛЬБОМ-1 (1-70) 18-я стр.



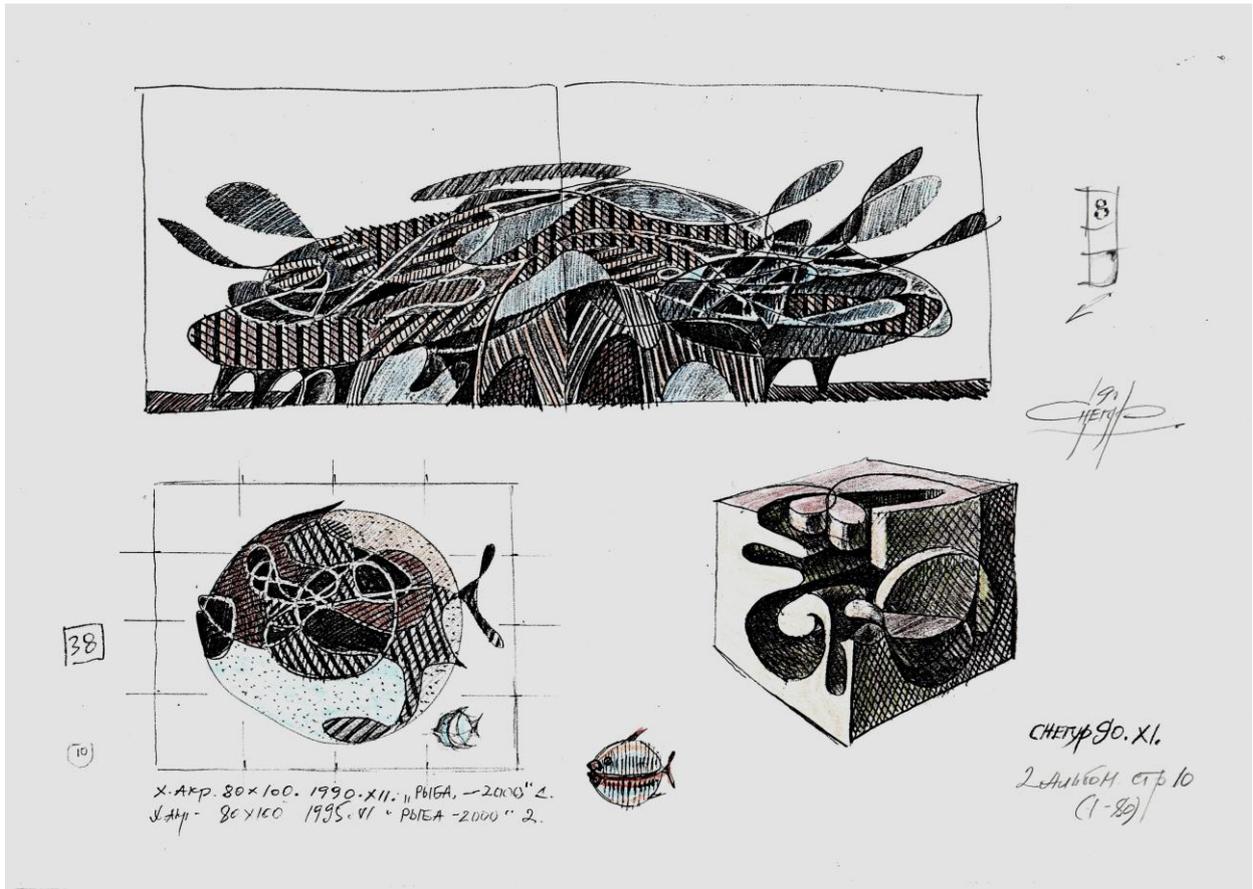
АЛЬБОМ-1 (1-70) 57-я стр.



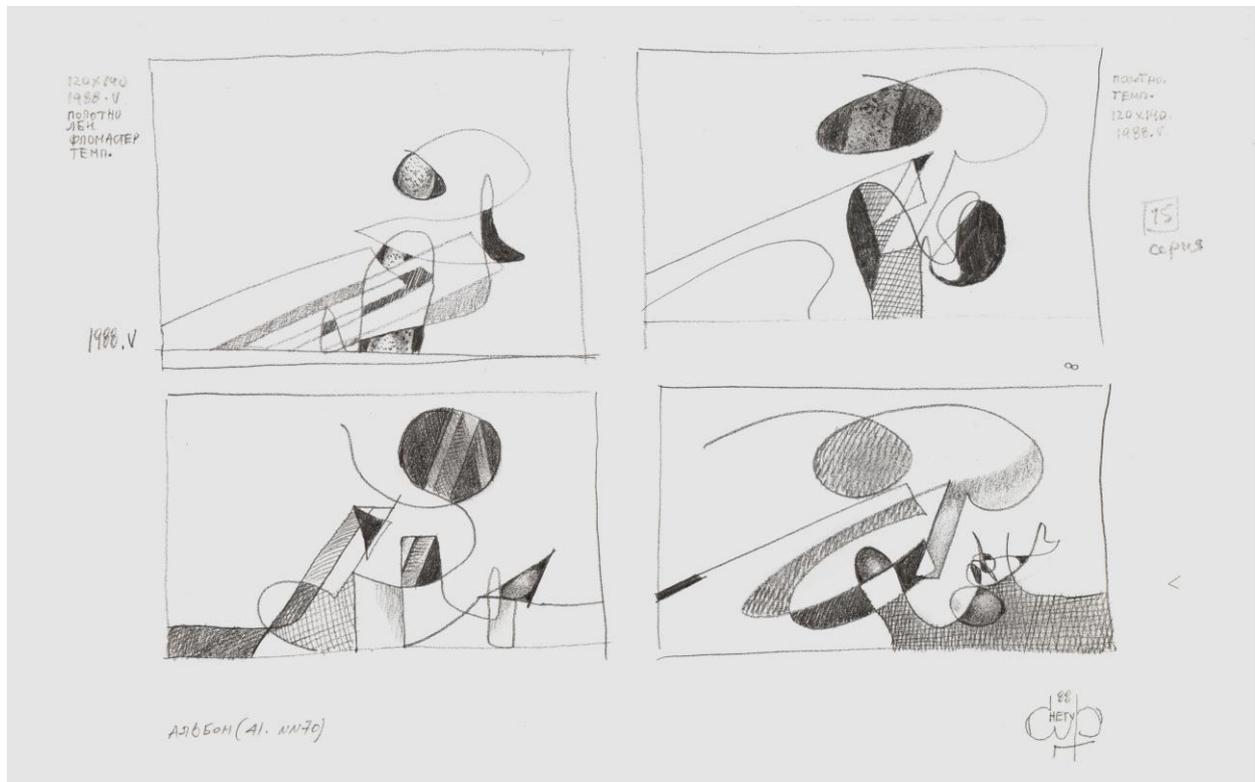
Альбом-1 (1-70) 26-я стр.



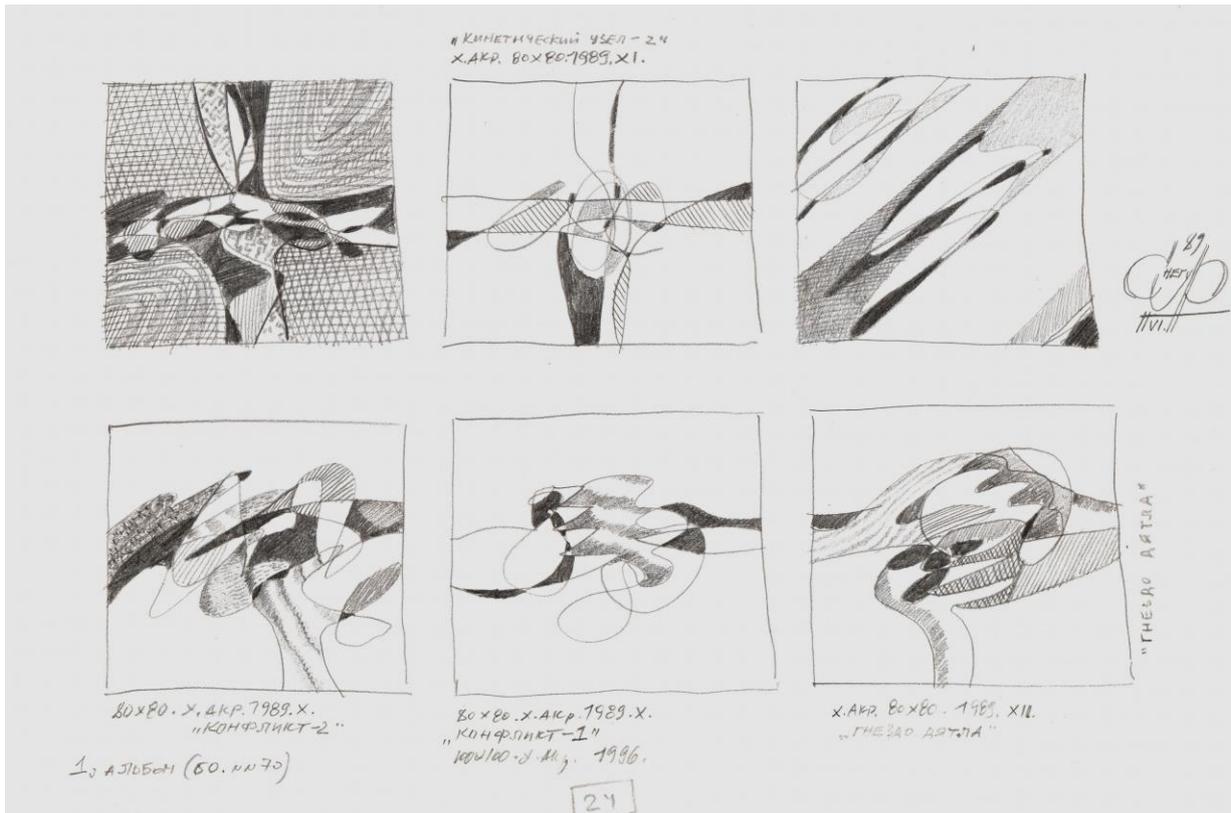
Альбом-1 (1-760) 38-я стр.



АЛЬБОМ-2 (1-80) 10-я стр.



АЛЬБОМ-1 (1-70) 41-я стр.



АЛЬБОМ-1 (1-70) 60-я стр.



АЛЬБОМ-1 (1-70) 69-я стр.



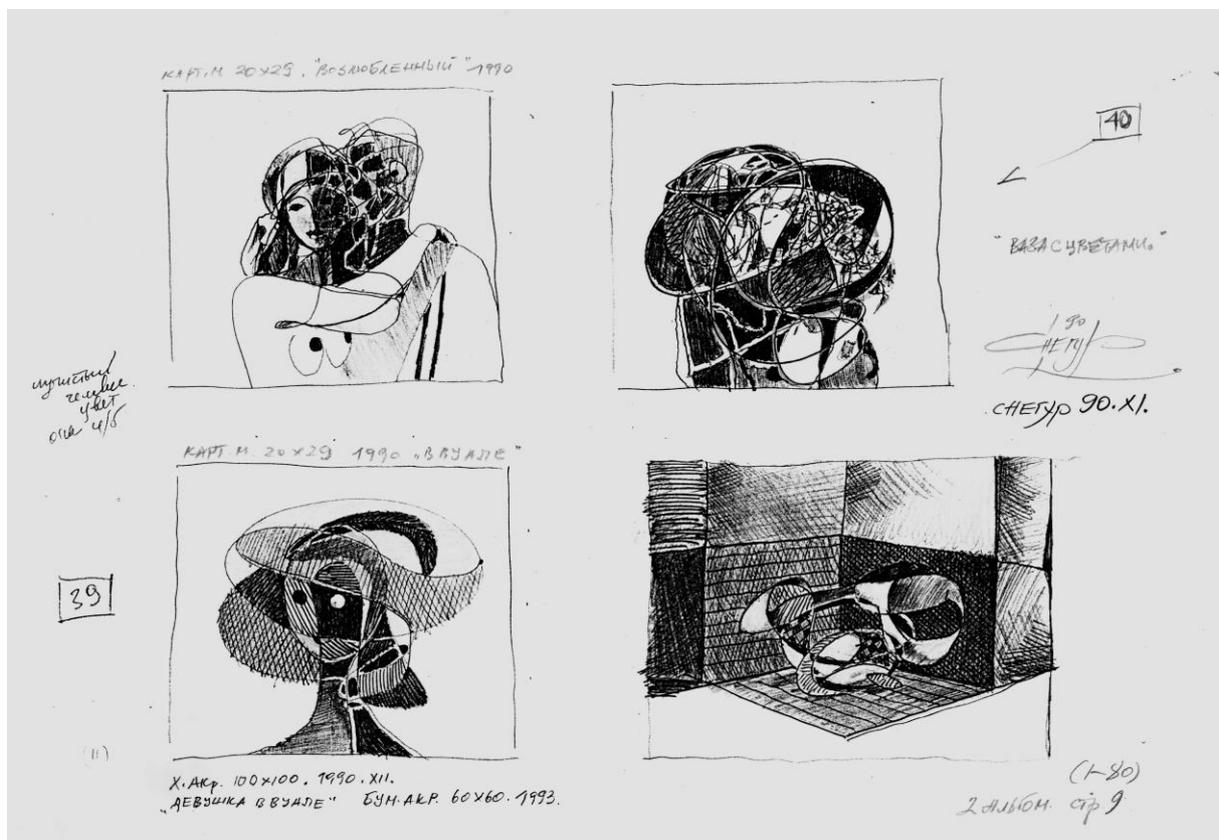
Альбом-2 (1-80) 60-я стр.



Альбом-2 (1-80) 15-я стр.



АЛЬБОМ-2 (1-80) 10-я стр.



АЛЬБОМ-2 (1-80) 9-я стр.



АЛЬБОМ-1 (1-70) 5-я стр.



АЛЬБОМ-1 (1-70) 6-я стр.

СЮЖЕТ. ЛИНИЯ. ПРОСТРАНСТВО



АРХЕТИПЫ х.м. 80x100 1989



ПРОГУЛКА ПО НАБЕРЕЖНОЙ х. акр. 65x99 1989.

14.08.2001. *Дневник*

Абстрактное – значит нематериальное. Но нематериальным может быть лишь идея. И так, какова идея абстрактного? В моем понимании это соотношение и взаимодействие аморфного и геометрии. Геометрия всегда конечна и статична. Аморфное всегда нестатично и неконечно. Иными словами аморфное – пульсар, геометрия – ограничитель. Например, линия – то свободная, то ужесточена признаками геометрии. И так, начало всякого изображения – во взаимодействиях статики и свободы.

Аморфное представляет женскую природу, геометрия – мужскую. Геометрия как ограничитель организует форму, аморфное склоняет форму к изменению. Иначе не проявится образ как знак изменений. Здесь уместно напомнить древнегреческих философов Анаксимандра с его бесконечным «Айпероном», и Пифагора с ограничителем бесконечного «Перасом».

Художник, безусловно, строит изобразительный язык на интуитивном ощущении этих принципов.

Отсюда: искусствоведам трудно ориентироваться – сколько художников, столько и новых стилей.

07.08.1991 **ВИЗИОН-ЭТЮД**

Природа проявляет себя в трех видах энергии: движении поступательном, вращательном и колебательном. Человеческое сообщество погружено в эту энергию и провоцируется ею на активное существование. Наиболее ярким проявлением взаимодействия этой энергии и человека является творчество, выраженное в знаках, формах, цвете, звуках.

Если изобразительное искусство исторического периода служило частным практическим задачам: культовым, социально-бытовым, прикладным в консолидации этносов,



СРАЖЕНИЕ С СОБОЙ х.м. 100x120 1995.

то с начала XX века оно обратилось к себе, стало исследовать себя, как «речевую» коммуникацию, и наметило иной горизонт для развития, очищаясь от материальных связей, жестких границ.

Отсутствие полноты и совершенства, дискомфорт духа привели художника к необходимости изменить Цель искусства: стрелка была переведена с прагматических - на духовные аспекты существования. Этот перескок курса мы замечаем уже в начале 20-х годов нашего века. Переход с чувственно-образного изобразительного мышления на структуральный уровень изобразительного мышления отмечено появлением разнообразных изобразительных стилей, таких как кубо-футуризм, экспрессионизм, ташизм, конструктивизм, абстракционизм, сюрреализм и десятки других, которых нет нужды перечислять из-за их множества.

Структуральное мышление и методология, которой пользуются современные художники, раскрывается через сравнение конструкции речи изобразительной и конструкции речи литературной:

Речь изобразительная:

1. Символ-объект
2. Композиция-субъект
3. Фактура-предикат
4. Образ-дискретность

Речь литературная:

1. Подлежащее - объект
2. Сказуемое-субъект
3. Прилагательное-предикат
4. Местоимение-предложение



БЕЛЫЙ ДЕНЬ х. м. 50x60 1990

С начала XX века разработаны части изобразительной речи: подлежащее - Малевич, определение - Кандинский, местоимение - Арп, и сказуемое - Филонов. По аналогии: символ - Малевич, фактура - Кандинский, дискретность - Арп, композиция - Филонов.

Пользуясь возможностями структурного подхода можно обнаружить, что все «измы» XX века - это разработки частей речи изобразительного мышления. Изобразительное поле - Великий немой. Оно вот-вот заговорит метаязыком резонансных вибраций, и через резонансное созвучие с монадой *человека-индивидуума* сообщит о начале новой цивилизации третьего тысячелетия. Но это также значит, что изобразительное поле - одухотворенный объект, и что человек-творец порождает мысле-формы - проводника во все времена. Как Хирон перевозчик и посредник двух миров - физического и духовного.

ЛИНИЯ-ГЛАГОЛ. Дневник.

Глагол, Слово, единство Слова и Дела, актуальное действие, Со-бытие, экспансия Духа, освобождение от физического плена - цель современного творчества.

Структуральное мышление «проявляет» Метаречь. Метаречь проявит «речь» физических объектов, что в свою очередь, соединит человека-индивидуума с Природой. В результате картина художника - уже не «окно в мир», она становится «объектом-посредником», самостоятельно существующим. Это род Существ, порожденный творческим актом, становится посредником мира физического и духовного, и делает жизнь творца-художника более совершенной.

15.02. 2004 *Дневник.*

Сначала создается иероглиф в карандаше на бумаге, на холсте, в пространстве холста. Ты ищешь точку напряжения - место самого наибольшего напряжения, и там рождается через усилие столкновения энергий субъект – геометрическая форма, где через энергию цвета форма воздействует, оживает и пульсирует. Но мы не можем ее перевернуть и посмотреть какая она с обратной стороны. Там она - другая, следовательно, изобразительное пространство там другое - закартинное, эйдическое, виртуальное.

Сначала – серия «Маркер», потом – «Элементалы». Через жизнь элементалов хочу проникнуть дальше, в жизнь фракталов. Художник, как геолог, идет вглубь – а что там? Объект помещается в изо-пространство. Значит, пространство первичнее объекта? Пространство по Генри Муру - по плотности равно материалу, из которого ваяется скульптура, не менее. Так, если мышление структурно, то виртуальное пространство структурно и цвето-форма структурна в этой закартинной среде.

7.08. 2004 *Дневник.*

«Элегантное пересечение» и «Геометрический ноумен», серия «Элементалы». Эти работы запирают хаос. Они сдерживают хаос, отчаянно рвущийся наружу. Кристалл, структура удерживает хаос. Задача – упорядочить хаос.

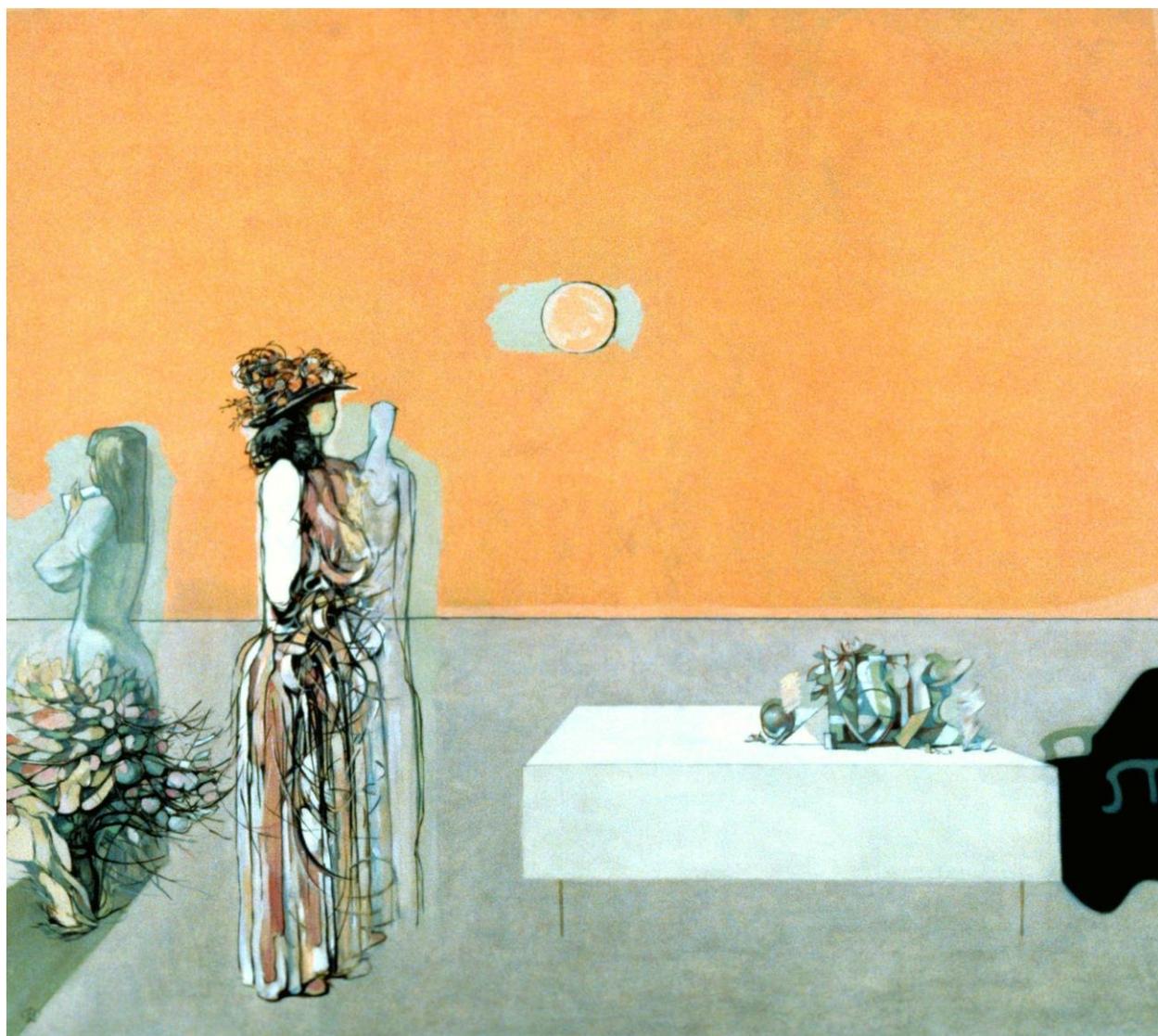
«Бутон цветка» – в работе показано, как зарождается жизнь. Появляются первые «экзистенции», одушевленные сущности. Здесь – акт зарождения.



ПИКНИК х.м. 100x120 1979



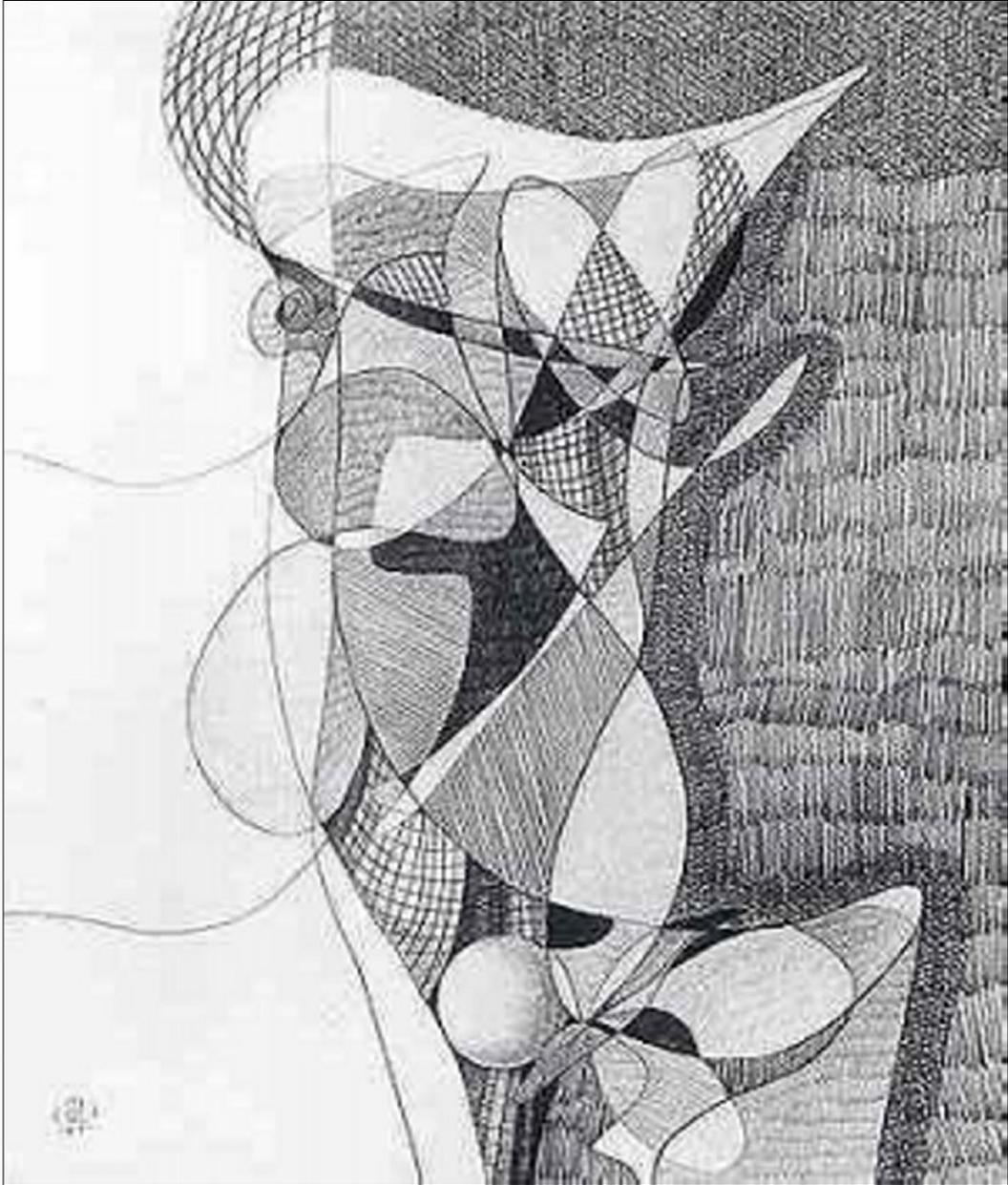
В ТЕПЛЫХ ЛУЧАХ х. акр. 155.5x175 1998



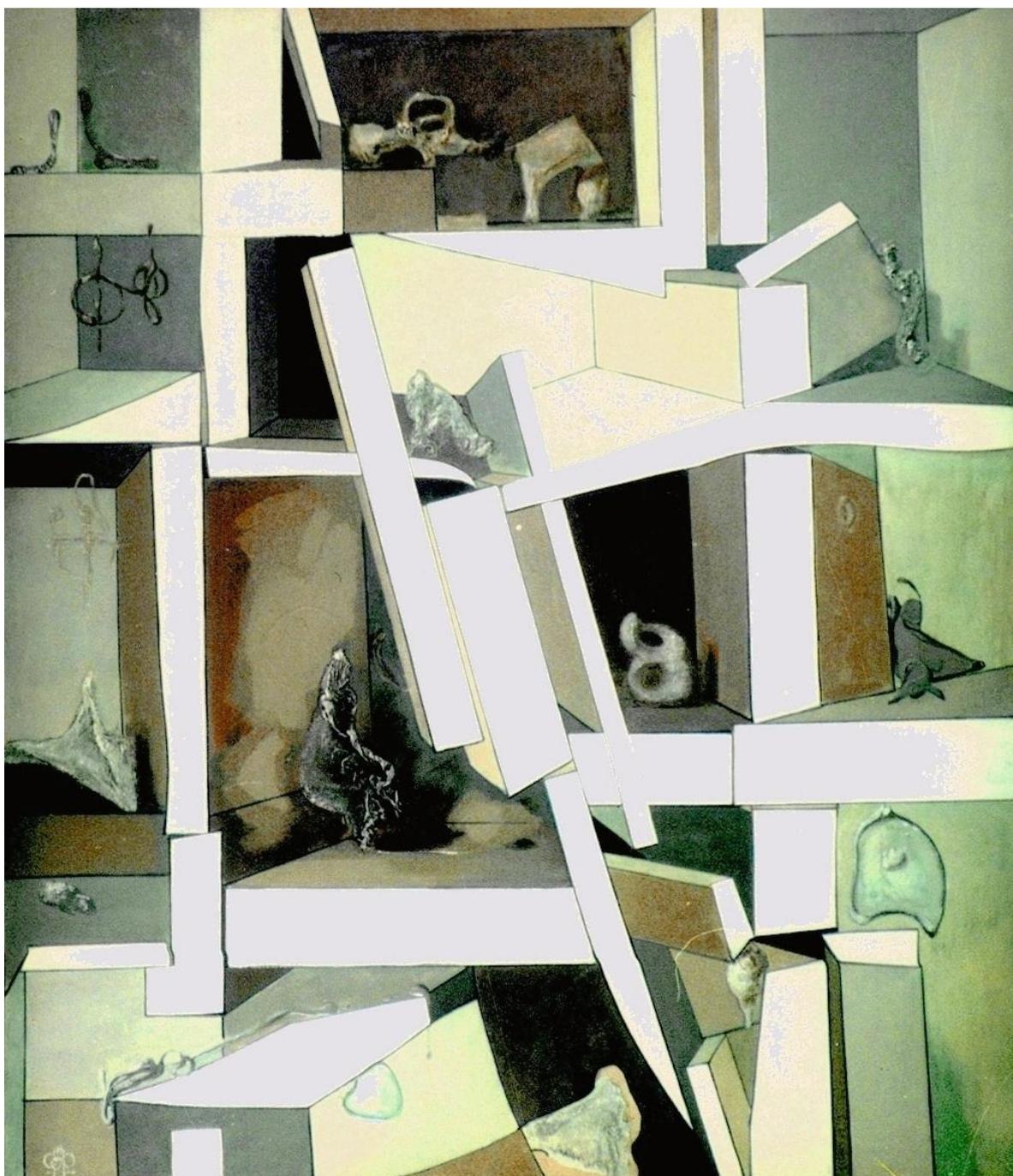
ПОЛЕ х.м 180x2000 1987 (Москва Государственная Третьяковская Галерея)



СИРЕНА х. акр. м. 100x100 1987



ПОРТРЕТ МОЛОДОГО ЧЕЛОВЕКА б.кар. 74x54 1989



УГЛОВАЯ КОМНАТА х. акр. колл. 140x120 1995



ОСТРОВ КРИТ - 1 х. акр. 150x180 1988



ТЕЛЕТАЙП - ПЕЙЗАЖ х. акр. 90x150 1994



ТАЙФУН х.м. 80x100 1990



ПЛАВЬ - 4 х. акр. 90x150 1988

Если картина без названия.

Живопись обращается к зрителю, и описать ее текстом невозможно. Как записать энергию композиции, цвета, формы, или как можно адекватно передать образ - содержание произведения?

Для зрителя, обращенного к картине или к другому предмету творчества, важно как захватывается его чувство, результатом чего становится глубина и сила волнения; с этого момента он ищет поддержки в осознании. Существует две памяти: память чувств и память осознания, взаимодействуя, они закрепляют образ события.

Названия своих работ художник проставляет из практических соображений: в нашем обществе закреплено маркирование событий логизмами-текстами, к ним и относятся и названия произведений.

Отсутствие названия работ освобождает зрителя от диктата автора, приближает к состоянию непосредственного переживания, он получает то, что «слышит» сам, становясь автором «другого прочтения»: здесь и спрятано спонтанное сотворчество зрителя и автора - ни дня друг без друга!

Однако надо простить художника: название помогает ему вспомнить свои работы, когда клиент-зритель спрашивает о названии.

БЕСПРЕДМЕТНАЯ ЖИВОПИСЬ



ГЕОМЕТРИЯ - 2 б. темп. 54x79 1983



ГЕОМЕТРИЯ - 1 б. см.тех. 53x77 1982



ПЛАВИ-ФАКТУРА - 2 б. темп. 59x80 1966



ПЛАВИ - ФАКТУРА - 1 б. темп. 55x80 1966

ЭССЕ

За 100 лет общество изменилось и продолжает меняться. Новейшее сознание более обращено к *внутреннему* человеку, чем ранее, к его непреложной связи и зависимости от внешнего мира, к тонкой связи с вселенским разумом. Результатом становится отход от предметного восприятия: акцентируется подсознание и целью становится *мысле-форма*, а не социальная идея. Знакомясь с работами живописцев «русского золотого века» мы получаем сильнейший творческий импульс, который затмевает *агитки* современной западной живописи и анархистскую терминологию *симулякров*, защищающую несовершенный глаз и разум. А ведь сила работ русской живописи начала 20 века - в *артикуляции формы* в изобразительном пространстве.

В России много новых явлений, часть из них можно поставить в кавычки, как западное влияние или увлечение - суть коммерческое искусство, бизнес, и к авангарду имеет мало отношения: *бытоустройство* оставим Западу. В эссе о творчестве художников эти ориентиры необходимо отмечать искусствоведам при разборе произведений.

Каждый автор - неповторимое явление и *ярлыки - аналогии* не корректны, принижают и *снимают* авторскую индивидуальность: упрощенные оценки - «это под такого-то, или под сякого-то мастера» говорят о пренебрежении, и иначе чем телеграммами искусствоведов друг другу не назовёшь - здесь сквозит снобизм.



КОМПОЗИЦИЯ -2 Б., темп. 70x50 1982. (Московский Музей Современного Искусства ММСИ)

В русском языке достаточно средств рассмотреть творческий акт, раскрывая и подчеркивая индивидуальный код личности художника. Более достоин внимания художник, а не продукт деятельности - картина, ибо художник - источник, начало и конец творения.

Есть предощущение *идеи нового искусства*. Более совершенный разум осветит творческое пространство, отдавая каждому явлению свою территорию, чего мы так заждались.

03.07. 1972 ВОСПРИЯТИЕ

Восприятием можно назвать только определенность - это значит, что ее надо прежде чем назвать – воспринять. Как по отношению самого Восприятия, так по отношению и к любой другой определенности, восприятие должно совершить действие. Относятся ли чувства субъекта к восприятию субъекта?

Чувства могут быть только при наличии предмета чувствования. Нельзя чувствовать боль, если нет действия, которое воспринимается чувством, как боль.

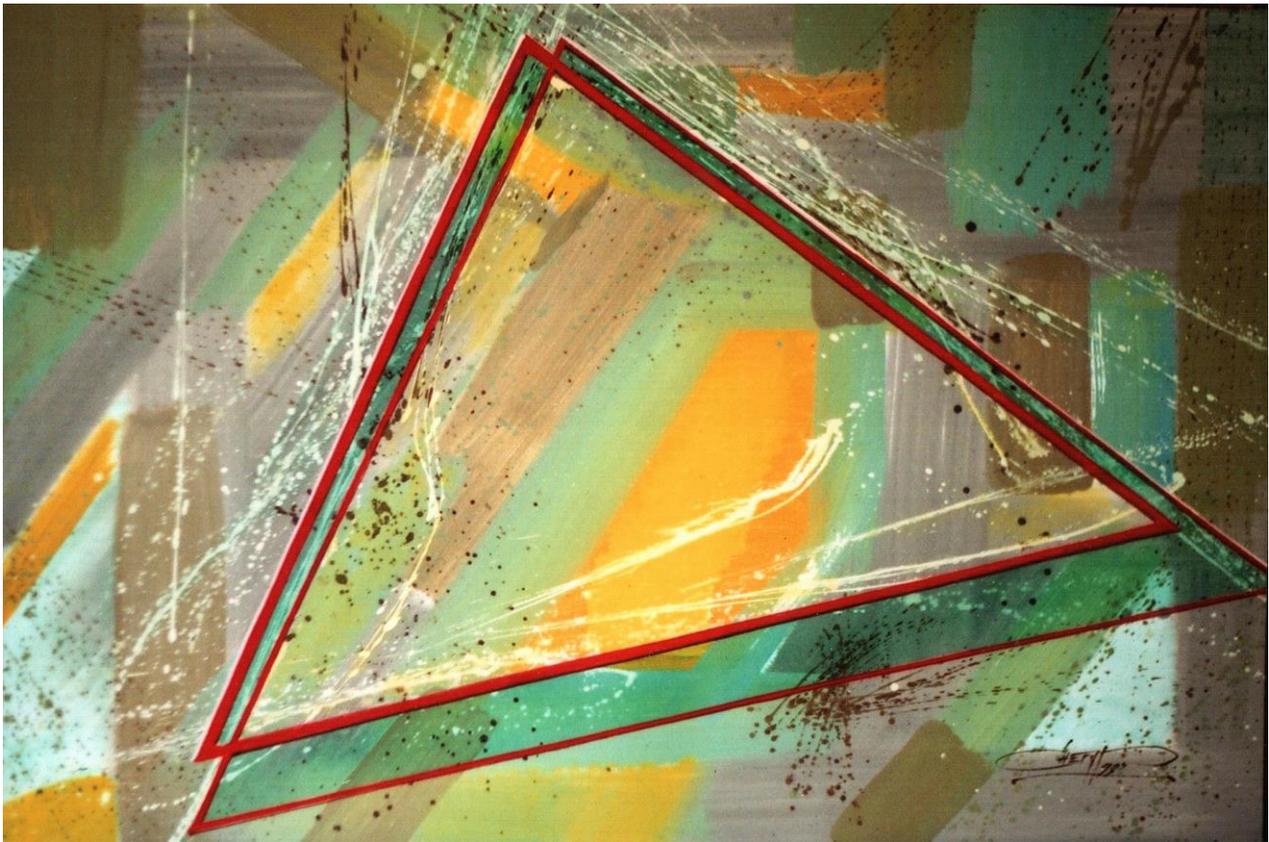


КОМПОЗИЦИЯ - 3 бум.темп. 74x60 1982 (музей Современного Искусства ММСИ)

Только реальное действие реально для чувства. Чувство не может воспринять действие нереальное для него. Кроме того, чувство есть некое свойство субъекта, реальное для него, а поскольку он сам есть часть объективной реальности, то чувства - тоже реальность. Следовательно, чувства есть такое свойство субъекта, которое воспринимает действие реальности.

Если чувства воспринимают действия реальности, а действия конкретно связаны с предметным миром, то чувства можно назвать предметным восприятием. Кроме названной части восприятия, направленной на чувствование мира, есть часть, которая относится к чувствованию самого себя - это Радость и Удовольствие.

Первое приходит к нам как совершеннейшая полнота существования через самопознание, второе - как комфорт и дискомфорт плоти: чувство сытости-голода, сна-бодрствования, усталости-активности, что не является совершенным.



СКОРОСТЬ И ЭНЕРГИЯ б. акр. 78x56 1998

РАДОСТЬ И УДОВОЛЬСТВИЕ

Радость редко посещает нас – удовольствие, сопровождающее жизнь замещает её, и мы теряем благодать. Они противостоят друг другу: если радость - от откровения, то удовольствие - от прибытка.

Радость приходит нечаянно, удовольствие можно заказать или планировать. Радость присуща осознанию, самопознанию, не имеет формы; удовольствие приходит через вещь и всегда поддается описанию. Радость есть дар: источник её и причина сокрыты для сознания. И она приходит неразложимым на части единством. Радость погружает и растворяет Эго в щедрости, преизбыточности, где личное удовольствие воспринимается как суррогат, она не связана материальным, свободна от мирского - не желает ничего.

Жизнь дается нам для обретения радости, но мы получаем лишь удовольствие, не малое ли ищем? О комфорте и потреблении в социальной жизни не стоит много говорить - это всем хорошо известно, ибо стало единственным оправданием жизни для современного человека.

Творчество - это путь к личной свободе, но редко художника навещает радость; но она же оправдывает неудачи, оставляя надежду. Быть в радости - это быть в чистом Бытии, что невозможно человеку, но возможно Дарителю.

Разница между классическим изобразительным пространством и не классическим определена тезисом - визуально-материальный мир и мир закартинный, виртуальный. Первое с эпохи Возрождения опиралось на реальный физический мир, второе после квадрата Малевича - на эйдическое, сверх добавленное, закартинное пространство мысле-форм, которые постижимы через самопознание. Это последнее и определяет чистоту изобразительного стиля непредметного искусства, где за картинную плоскость не проходит предмет, символ, перспектива.



СМЕШАННОЕ ПРОСТРАНСТВО б. темп. 79x53 1981



КУБ В ПРОСТРАНСТВЕ б., темп. 77x55 1982

Очевидно, что удовольствию и радости соответствуют свои пространства. Не классическое пространство индивидуально, классическое социально и минимизирует, растворяет личность в социуме.

Со-Бытийный реализм утверждает две ветви живописи классической и не классической как антиномии творческие.

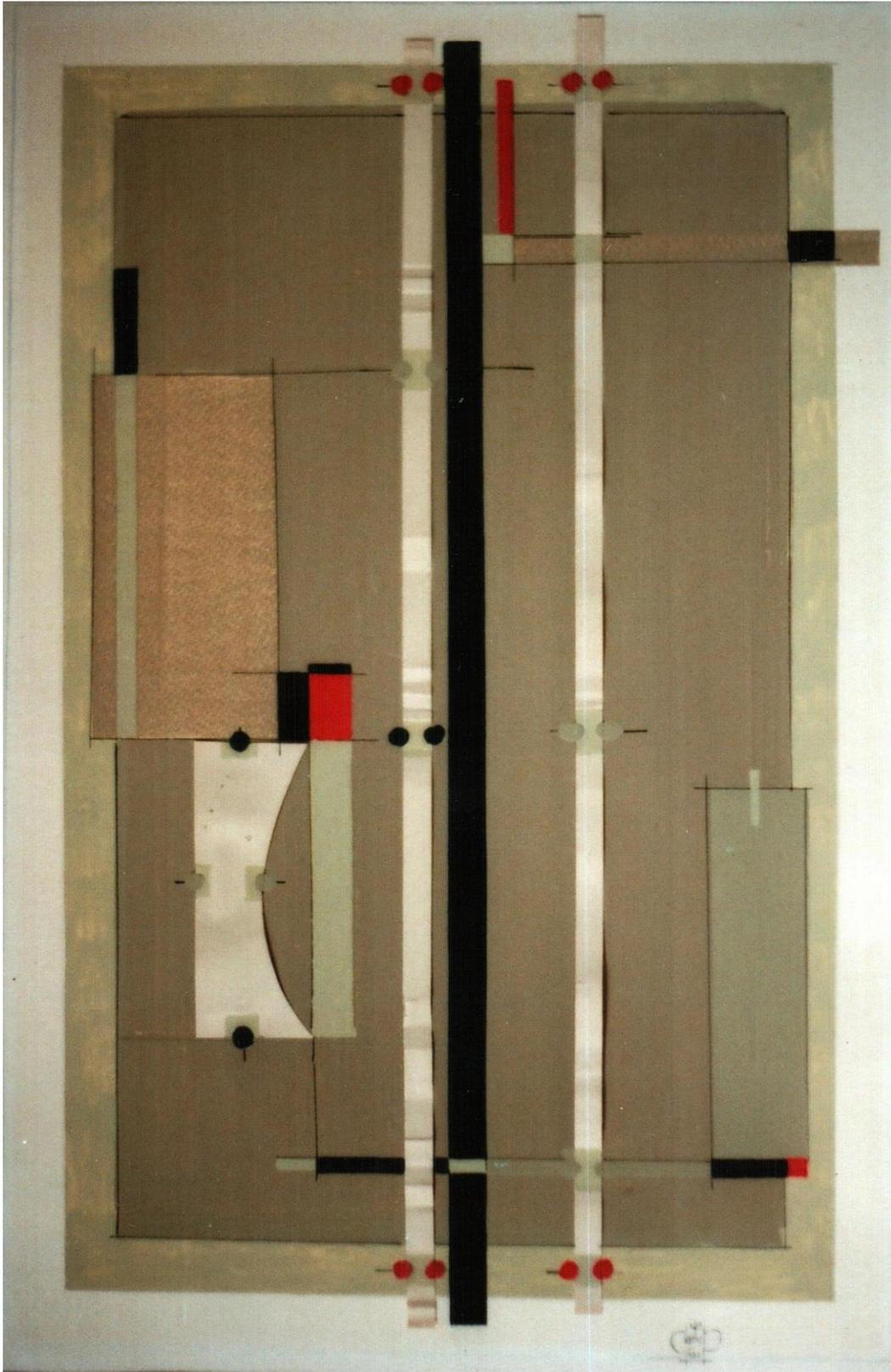
С этой позиции можно дать оценку любому произведению, насколько оно в изобразительных средствах является современным и актуальным.

Наш труд есть труд покаяния на земле, без него не получить дара радости от Дарителя, - оправдания жизни.

1972 СО-БЫТИЙНЫЙ РЕАЛИЗМ

Художники авангарда исчерпали возможности и покинули позиции, теряя надежду на эффективное самовыражение. Формотворчество своей новизной, неожиданностью эффекта нового, взрывало внутренние резервы личности, но затем эффект новизны пропал по той причине, что начинания носили скорее чувственный, эмоциональный характер.

Понимание современного искусства, как речевого инструмента, «предметного языка» помогает понять значимость той или иной художественной школы. Чистота языка, границы его стиля, содержательность и полнота картины, доступная языку конкретной школы, определяют ее значение.



ЭКСПРЕСС б.см.техн. 74x50 1982



ЛАНДШАФТ - 2 б., темп. 76x55 1982



СУПРЕМАТИЧЕСКИЙ КОЛЛАЖ б. акр. см.техн. 70x50 1983.

Сегодня появилась почва для становления языков-приемов, способных очертить иные формы работы в изобразительном пространстве. Интуитивное и подсознательное начинает проявляться в предмете искусства как осознанное, осмысливаемое *языком* искусства.

Чуткость системы восприятия человека, фиксирующая существование как прехождение одних качеств в другие, стремление опознать и зафиксировать меняющиеся условия, находят свое выражение в развитии структурного пространственного языка инструмента общения и познания.

Ценность этого метода в том, что он освещает буквально все стороны духовной жизни человека, дает полную картину для поиска и реализации.

Предлагаемый метод вскрывает внутренние мотивы творчества, дифференцируя систему восприятия, показывает истоки тех или иных эстетических позиций, тенденций, принципов художественных форм.



НАТИЙМУРТ. МАРКЕРЫ х. м. акр. 120x100 1995



ДВЕ МОНАДЫ х. акр. 80x100 1990

СЕРИЯ «МАРКЕРЫ»

1998 - 2006

Шотландия, Эдинбург,
Ноябрь 2015.
Dundas Street Gallery
Scotland, Edinburg
November 2015

ПРИЗ ЗА СТИЛИСТИЧЕСКИЙ ВКЛАД

*Международный эксперт современной живописи
Салваторе Руссо, Италия*

Характерной чертой работ Игоря Снегура является новая геометрия знака. Новые архитектуры сознания появляются на холсту. Архитектуры, которых не найти ни в одном другом изобразительном пространстве.

Здесь становится очевидным гений ума художника, когда он разрабатывает новые очертания знака, в котором полностью отсутствует какое-либо влияние из прошлого.

И.Снегуру удается графически наметить процесс становления и развития прямой линии, затем он двигается дальше в поисках визуальной бесконечности, и - находит её за пределом реальности, она скрыта в душе. За пределом обыденного, известного, она рождается на холсте И.Снегура. Это мастер, чьё глубинное умозрение ведёт его и заставляет обращать всё внимание на абсолютные истины, чтобы потом представить их глазам зрителя, посредством своего нового визуального поиска.

Этот тип живописи характеризуется новой геометрией формы в комбинации с цветовой гаммой, которая сдерживает теневые области. Внутри его картин сражаются множественные конфликтующие силы. Мрак теневых областей ведёт нескончаемую битву со стражами света.

Посредством мощного синтеза знака И.Снегур соединяет свои разработки с цветовой гаммой.

(Тогда же, в каталоге **“THE BEST”**, изданном в Палермо, **Салваторе Руссо** добавляет: «... Мастер создает свой собственный алфавит, с помощью которого сообщает свои идеи.»)

Каталоги:

1. **“THE BEST Modern and Contemporary ARTISTS 2015” Palermo \ каталог**
2. **“SEGNALATI 2015” Edinburg Scotland – Palermo Italy \участие в выставке в Англии, статья Салваторе Руссо\ каталог**
3. **“EFFETTO ARTE” 2015 Palermo\ публикация в журнале**

Галерея «На Чистых Прудах» 29.01.2011.
Персональная выставка



А.Якимович, глав. редактор журнала «Собрание».

С.Филатов, И. Снегур, директор галереи В.Новиков.



ОБЪЕКТЫ. СТУЛЬЯ. КОЛОННЫ



ТАТЬЯНА СНЕГУР

Открытие выставки Игоря Снегура в галерее «На Чистых прудах»

29 января 2011 года

Торжественная часть

Новиков Валерий Павлович *(директор галереи «На Чистых прудах»)*

Дорогие друзья! Уважаемые гости! Сегодня вы приглашены на совершенно необычную выставку. Сегодня Союз художников России, галерея «На Чистых прудах», деловой центр Торгово-промышленной палаты и несколько журналов – «Собрание», «Русское искусство», журнал «Третьяковская галерея» - присутствуют здесь все главные редакторы этих журналов – вашему вниманию предлагают выставку, я не побоюсь сказать, не побоюсь этого слова - звезды русского авангарда Игоря Снегура. Здесь рядом со мной стоит человек, который в свое время писал статью об Игоре Григорьевиче. Так вот, Юрий Александрович написал в своей статье такие слова: «имя Игоря Снегура надо запечатлеть в умах всех россиян. И это необходимо, это явление знаковое в российской культуре, может быть, и во всем мире». Здесь вы увидите несколько работ ранних лет, но большинство – это работы человека, ушедшего далеко вперед от остальных художников авангардистов. Во всяком случае, в этих работах, которые вы здесь видите, есть божественная Вселенная - чем больше вы будете вглядываться в эти работы, тем больше будет расширяться сознание каждого из вас.

Костина Ольга Владимировна *(главный редактор журнала «Русское искусство»)*

Дорогие коллеги! Подчеркиваю это слово, потому что сегодня пришли сюда и коллеги, и единомышленники, в общем, все, кто чувствует, знает, понимает, и кто с Игорем находится в таких «диалогических» отношениях. Это действительно классик, основоположник, это человек, о котором в истории искусства 20-го века будет написана очень и очень серьезная глава, хотя бы одна большая толстая монография... Я хочу сказать о замечательном качестве беспредметного искусства в исполнении Игоря Снегура, где проявлена удивительная тонкость взаимоотношений и диалогов с окружающим миром. Игорь – уникален, он с каждым зрителем находится в состоянии собеседования. Так случилось, что это уже третья выставка Снегура, которую я открываю в своей профессиональной жизни. Мы открывали очень изысканную выставку, в прошлом году - вот тут плакат, в Институте Искусствознания. Она вместо одного месяца провисела три, потому что мои коллеги просили настоятельно ее не снимать, поскольку с ней очень хорошо было сосуществовать. Вот эта комфортность сосуществования обусловлена тем, что это художник, стремящийся к диалогу, к тому, чтобы быть понятным. На это направлено не только его искусство, но и вербальное самовыражение, которое он любит. Недавно выпущено второе издание книги «Транзиты. Диагонали» записей бесед о творчестве. Так вот, я подчеркиваю: быть не понятным, а быть понятным. Я, встречаясь с людьми в холле Института Искусствознания, в ожидании встреч, начинала беседовать с его работами, и испытывала удивительное ощущение тонкой теплоты, которая исходит от его работ. Вы знаете, Игорь вообще, к каждому своему событию тщательно готовится. У одного из его текстов было название «Искусство с закрытыми глазами». Закрываешь глаза, и смотришь вглубь себя... Тогда душа, очищаясь этим, интересна и другим. Нужно, чтобы больше людей увидели и почувствовали это удивительное искусство Игоря Снегура.

Якимович Александр Клавдианович *(главный редактор журнала «Собрание»)*

Спасибо! Приходя на эту выставку, ощущаешь, что ты присутствуешь при историческом событии. Я прошу вас не скучнеть, и не думать, что историческое событие - это нечто скучное. Это изумительное, веселое, занятное, увлекательное историческое событие. Человек работал 50 лет, и, казалось бы, шел по одной дорожке все время вглубь, вглубь одной темы, одной проблемы, но самой главной проблемы. Может быть, если я не испугаюсь, я даже попытаюсь сформулировать, какая это проблема. Шел, шел, и – 50 лет - это же история! Вы представляете, что произошло со всеми нами за 50 лет, как мы менялись, что с нами было. Жили в одной стране, стали жить в другой. И, наверно, даже уже в третьей, а завтра, может быть, будем жить в четвертой.

Во всяком случае, начинается это у Игоря Григорьевича с таких замечательных, очаровательных, немножко робких сезаннистско-кубистических опытов – немножечко поработать с формой, немножко сбросить изобразительность, извлечь костяк структуры, формы. Он делает это осторожно, как пловец, который трогает ногой воду, и думает: «Ах, как бы мне туда нырнуть!» Потом ныряет, плавает, и делает новые, и новые вещи, новые повороты, делает вещи кристаллические, делает вещи монументальные, делает интимные. И мы замечаем, что он все тот же любопытный пловец, который подплывает к какому-то новому объекту, и начинает думать: «А вот что бы с ним предпринять? А не пройти ли до самой грани изобразительности и не изобразительности, и не споткнуться, не поцарапаться об изобразительность, о предмет – остаться в структурах». А в структурах надо оставаться, потому что - *если бы я был Снегур* - я бы сказал так: «Заниматься надо тем, что первично», то есть самым главным. Первично, элементарно - казалось бы, просто. Открыв глаза утром, мы сталкиваемся с пространством, цветом, формой, расстоянием, верхом-низом, координатой. Это всё – элементарные свойства бытия. Но ведь это же и есть – самое сложное, самое необъяснимое, самое божественное, для объяснения чего не хватило сил ни Эйнштейну, ни Пуанкаре, ни даже Григорию Перельману. Я всех поздравляю и надеюсь, что вы испытаете здесь ту же радость, то же робкое изумление и восхищение, которое испытал я, когда столкнулся работами Игоря Григорьевича Снегура.

Кувалдин Юрий Александрович (издатель, писатель)

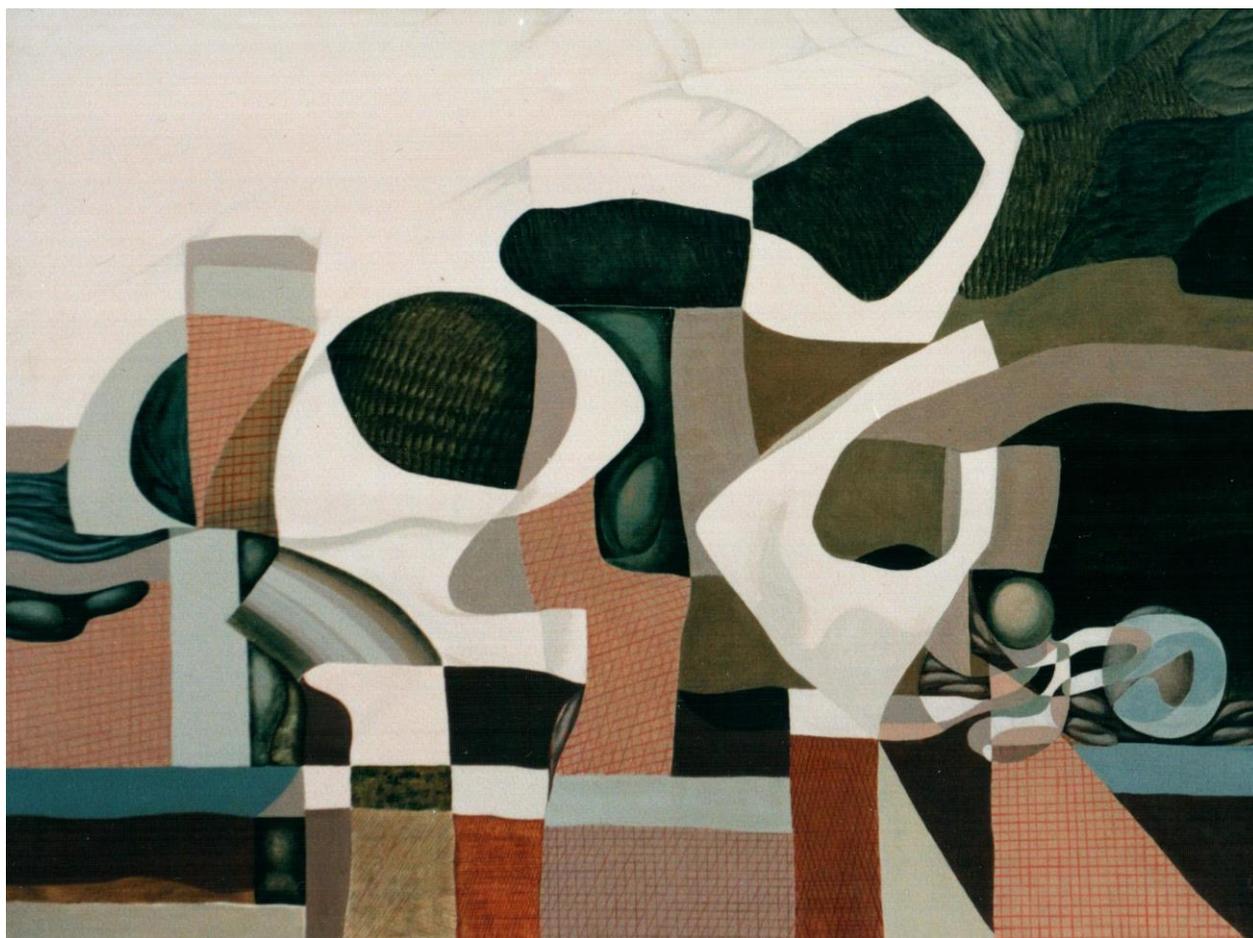
Я назвал эссе о творчестве Игоря Григорьевича Снегура «Звезда русского авангарда». Выставка проходит в знаменательное время. Настоящий художник создает свой мир, непохожий ни на кого, даже на Малевича, даже на Кандинского. И эту задачу с успехом решает Игорь Снегур. На мой взгляд, Игорь Снегур – это крупная фигура ренессансного толка. Он мне близок тем, что он очень любит литературу, что он – блестящий прозаик, и не только эссеист и философ. Он пишет великолепную прозу. Я сегодня с утра перечитал его «Прощай, Таруса!». Мало того. В 60-е годы, он, как художник, имел счастье оформить книгу, на мой взгляд, лучшего писателя советского периода, которого я ставлю в один ряд с Буниным – это Юрий Казаков. Игорь Григорьевич оформлял его книгу. И вот эта бунинская поэтичность, художественный такт, метафора – сказывается и в его прозе, через слово он выходит на свои новые произведения, глубоко философские. Каждая работа им как бы объясняется в той книге, которую я имел счастье и честь издать - «Транзиты и диагонали» - дай Бог каждому художнику за свою жизнь такой кирпич написать. Мы все говорим друг другу, и ничего не записываем, чтобы зацепиться в вечности, я всем художникам говорю: «Пишите словами!» Потому что, иногда бываешь на выставках, висят картины – ни автор не указан, ни название. Говорят: «Ну, это же видно». Простите – что видно?! Мы говорим «Саврасов» - у нас встают образы, мы говорим «Босх» - и сразу понимаем, что это. Игорь Григорьевич это блестяще понимает, он понимает, что в картине цвет передается знаком, о чем говорят наши современные технологии основанные на знаке. Я поздравляю Игоря Григорьевича с этой блестящей выставкой, она проходит в 20-й год новой России. И он своим творчеством, конечно, как и все мы, способствовали этому огромному историческому событию. Спасибо!

Кацура Александр Васильевич (писатель, философ, эссеист)

Спасибо! Дорогие друзья! Абстрактное искусство – это ключ к пониманию живописи, как пластического искусства вообще. Если человек стоит перед абстрактным полотном и не чувствует отклика душевного, если он в недоумении, он должен задуматься. Значит, он не совсем то видит на картинах даже Репина и Сурикова, скажем, Рембранда и Тинторетто. Абстрактная живопись возвращает нас к исходному чувству линии и цвето-пятна, которые создают образ. В этом смысле работы Игоря Снегура – это прекрасный ключ к пониманию живописи и прекрасный ключ к пониманию той душевной музыки, которая озвучила 20-й век самыми разными способами. Картины художника часто созвучны музыкантам. И вот, вы смотрите на ту или иную работу Игоря, и можете задать вопрос, в зависимости от вашего знания музыки 20-го века, любви к ней – кто здесь звучит? Кому-то где-то покажется Прокофьев, где-то Стравинский, где-то Шонберг, где-то Шнитке, где-то даже Арве Пярт. Но это прием необязательный, картины звучат сами по себе. Они своей живописной музыкой нам что-то сообщают. А ведь посмотрите! Работы Игоря очень сдержанны. Вы общаетесь с художником, с его работами, и вы чувствуете, какой он строгий. Иногда - аскетичный.

Несколько линий, очень нежно положен цвет – и все! Вот это самоограничение – великое качество, тем более, что из нескольких линий и пятен создать образ – это настоящее искусство и Игорь этим владеет блестяще.

Вы знаете, абстракционисты 20-го века, настоящие, состоявшиеся - это обычно умные люди. Они философствуют и пишут часто очень интересно. Не случайно, Кандинский и Малевич оставили нам книги размышлений, философствования. И вот, Игорь из этого же числа. Я недавно прочитал его объемистую книгу, и понял, что это – художник-мудрец. И не удивился. Дело в том, что работы Игоря Снегура я знаю давно, а читать его начал недавно. И все сошлось. Такие тонкие размышления о живописи, такие тонкие размышления о существовании художника в этом мире, о его самоощущении, о его попытке скрыться в какие-то рамки, а потом вдруг наоборот, засветиться в этом мире. Но оказалось, что Игорь еще и замечательный драматург, эссеист. Вот эта полифония, характерная для мастеров прошлого, она, оказывается, встречается уже и в 21-м веке. Я поздравляю всех с этой выставкой замечательной Игоря Снегура. Работайте дальше, маэстро!



КОМПОЗИЦИЯ - 89. х. акр. 150x200 1989

Правительство Москвы
Департамент культуры города Москвы
Российская академия художеств
Московский музей современного искусства
представляют

ИГОРЬ СНЕГУР

От экспрессионизма к абстракции. Работы 1959-2009 гг.

Выставка открыта: 21 марта – 12 апреля 2009

Адрес: Московский музей современного искусства, Тверской бульвар, 9

Открытие: 20 марта в 18:00

Московский музей современного искусства открывает персональную выставку Игоря Снегура (р. 1935), одного из современных мастеров русского авангарда. На выставке будут представлены работы, созданные за полувековую творческую жизнь художника: от ранних картин, испытавших влияние идей экспрессионизма, до произведений текущего года, отражающих новейшие идеи автора.

В разные годы критики относили Снегура и ко второй волне русского авангарда, и к московскому рецептуализму, но творчество художника не укладывается в рамки одного направления или стиля. Выставка «От экспрессионизма к абстракционизму» продемонстрирует эволюцию творческих идей и становление собственного стиля художника.

Вне зависимости от времени создания и формальных рамок, картины Игоря Снегура в любой период творчества сохраняют удивительную точность линий, мягкость цвета, глубину идеи. Во всех его картинах отражается особая философская концепция: тщательно продуманное сочетание простейших геометрических форм символически воплощает взгляды художника на отражение времени и пространства в искусстве.

Сам Игорь Снегур так характеризует свое творчество: «Я работаю в трехмерном изобразительном пространстве: оно не глубокое – где-то, может быть, пять-десять сантиметров. Можно уходить и в более глубокое – это как бы путешествие художника в живописном пространстве, которое он совершает. Вид путешествия во “времени-пространстве” – вот что такое живопись и ее меняющиеся формы».

Игорь Снегур включился в художественный процесс в конце 50-х, когда он принимал активное участие в первых выставках абстракционистов в московской студии Элия Белютина. Художник много работал и пробовал себя в самых разных направлениях, параллельно обучаясь на факультете графики Московского полиграфического института.

В 1975 году работы Снегура были представлены на знаменитом вернисаже авангардистов в павильоне «Пчеловодство» на ВДНХ, а в конце 70-х Игорь Снегур организовал известную художественную группу «20 московских художников», ежегодные выставки которой проходили на Малой Грузинской в 1978-1988 годах. Творческая деятельность Снегура с самого начала была многогранной: художник работал в кино и в театре, занимался книгой и плакатом (*творил самостоятельно и в художественной группе.*)

В 1988 году Игорь Снегур открыл первую в Москве частную галерею «Марс», в 1993 года издал журнал-каталог «Арт-Панорама», участниками которого стали 120 авторов.

ВЕРНИСАЖ.

Персональная выставка И. Снегура, галерея «Зураб» Москва 20.03.2009



А.Толстой, дир. музея ММСИ В. Церетели, И. Снегур, В.Лён.



М.Дмитриев с супругой в галерее «Зураб».



В. Лён, презентация книги И.Снегура «Транзиты. Диагонали».



И.Снегур, Д.Бабаян, И.Бабаян, Г.Вирен.



Зрители.



Дочь Варвара.



Открытие выставки в галерее «Зураб». Москва. 21.03.2009

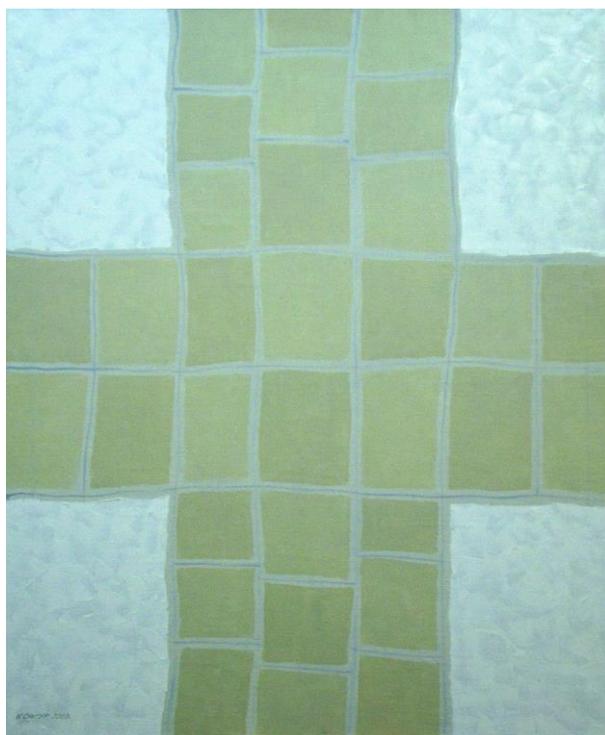


ЧЕТЫРЕ РИТМА х. акр 120x140 1998

**БЕСПРЕДМЕТНАЯ ЖИВОПИСЬ
«МАРКЕРЫ»**



ОБРАТНАЯ ПИРАМИДА х.м. 120x100 2003



ВИБРИРУЮЩИЙ КРЕСТ х.м. 120x100 2003

«КАНДИНСКИЙ И МАЛЕВИЧЮ ПРОСТРАНСТВО В ЖИВОПИСИ»

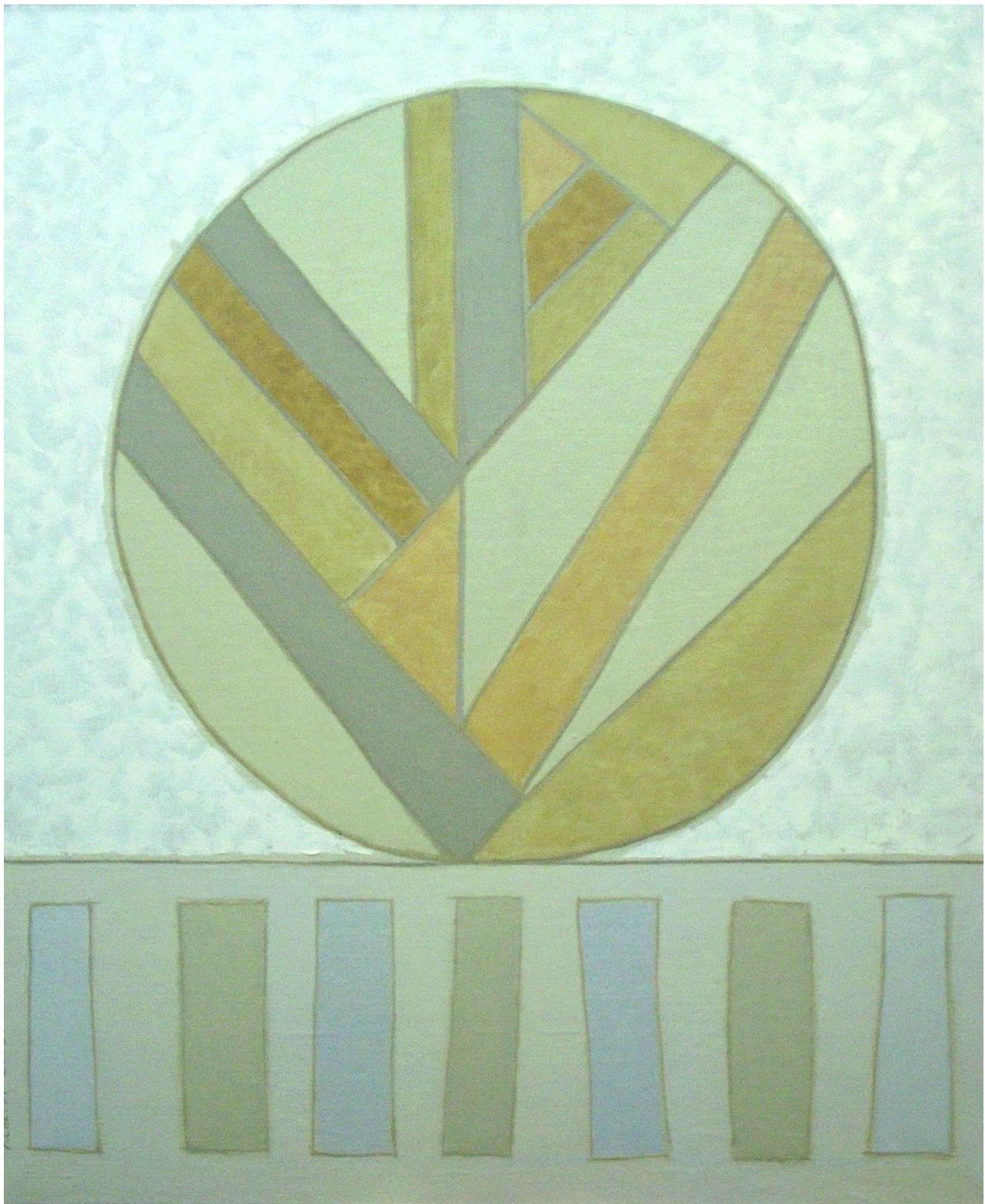
06.08.2009. *(Слава Лён, искусствовед, поэт, эссеист)*

И. – Надо говорить: художник и социально-культурное пространство, вводить социально-культурную доминанту, личность художника, и всю сумму класть в мировой музейный фонд. Но что музеям с этим делать...

Лен. - Из чисто культурного пространства мастерской ты переносишь картину в галерею, в социум. Из галереи у картины два пути. Главный путь – музей, значит, из галереи ты должен попасть в музей культуры. Но из галереи есть другой путь через арт-дилера и покупателя - в частную коллекцию. Значит, три позиции. Я в статье о тебе написал, что Снегур художественный процесс ставит в качестве цели и смысла своего творчества. Но художественный процесс – это иерархия, сложное понятие, структурно-иерархическое. Процесс состоит из многих подпроцессов. Первый – в мастерской, от замысла до воплощения работы. Дальше – в мастерской - от первой до тридцать первой работы. Дальше процесс – из мастерской в галерею и в музей.

И. – На самом деле, художник всегда бьется с чем то. Сезанн создал свое пространство, Матисс – свое создал. Кубисты – свое. Трехмерное пространство разрушается авангардом 20-х годов, но, чтобы раскрыться, надо найти свое пространство, в котором художнику комфортно.

Л. – А с другой стороны, цвет создает сразу несколько параллельных пространств. Добавление цвета ты можешь рассматривать, как несколько одноцветных моно-цветных пространств. Знаешь, Булатов опубликовал книжку о пространстве. И там, от Фаворского отталкиваясь, теорию картины излагает. Он говорит, что в 63-м году понял, наконец, что такое картина, и что может быть картина с живописью, и картина без живописи... Я бы очень советовал тебе эту книжку купить. Он говорит - что такое «Мона Лиза»... Цвета там нет, но завораживает тем, что она вот-вот улыбнется...



КРУГ И РИТМЫ х.м. 120x100 2003

Он говорит, его лучшая картина – это «Слава КПСС», которую как раз и купили за два миллиона. Если ты зрение сфокусируешь на облаках, которые в дырах между буквами, то ты видишь, что облака плывут, движутся.

И. – Как контррельеф. Это часть машины, которая называется пространством. Если ты занимаешься живописью, то должен себя реализовать - не живопись, но себя. Нет, не актуальное искусство – это вообще однодневка. Вот вся энергия Кандинского - в его пространстве индивидуальном.

Л. – Интеллект Кандинского повыше, чем у Малевича – он поддержан его богатым образованием, которого не было у Малевича. Я поражаюсь, как Малевич сумел написать такие словесные тексты. Кстати, тебя сразу зауважал Немухин. Он сказал: «Ну, от Снегура я этого не ожидал...» Знаешь, когда вербальные, словесные тексты твои появились. Все великие – Кандинский, Малевич – написали по нескольку книг, где они обсуждают не что-то как искусствоведы, а обсуждают реальное существо живописи, как таковой, живописного языка и живописного пространства. Это Пунин в конце...

И. – А я не литератор, не поэт, не историк, не - как написал этот сетевой культуролог Великанов: «Я - симулякр дрожащий!» Он хоть честно говорит.

Л. – Он иронизирует над постмодернизмом, который является французским изобретением философии: французы не жалеют денег для перевода на русский язык этих текстов, начиная с Ролана Барта, вот там и появились эти симулякры. Но мы знаем и говорим, что это не главное.

И. – Меня Степан Гордеев попросил: «Ты должен помочь. Напиши для моей заявки, что предметное искусство и абстрактное равнозначны в культуре - для моей аргументации.»



МАРКЕР - МОДУЛЬ 1-2 х.м. 60x100 2003



МОДУЛЬ - МАРКЕР 3-4 х.м. 60x100 2003

Л. – Запиши: Александр Кожев, «Атеизм». Это двоюродный брат Кандинского, который в 30-м году написал статью об абстракционизме, великий философ у которого учились все пост - модернисты. Он сказал, что это не абстрактное искусство, а конкретное, не субъективное, а объективное, не физическое, а метафизическое. Пошли его в магазин «Фаланстер», Малый Гнездиновский переулок. Сначала пишется высоко философский текст. Ведь Кожев написал философию беспредметного искусства именно для Кандинского. Кандинский - юрист, интеллектуал, а этот – чистый философ, знаток Гегеля. Он на философском языке написал, что такое беспредметное искусство, и прежде всего на примере Кандинского, другими словами, чем Кандинский. Вот, искусствовед Пунин сказал: «Все будущее изобразительного искусства есть решение проблемы пространства». Это то, о чем ты говоришь.

И. – Пространство, в котором я работаю, позволяет мне совместить две сущности – материальный предмет и уходящий в перспективу, тающий. Но как я говорю здесь с пространством? В моем пространстве я должен быть свободным экспрессионистом и жестким одновременно.

Л. – Вот, Пригов откричал кикиморой, уж как он кричал 20 лет, понимаешь, забивал всех. Телевидение захватили они с Ерофеевым – отцы актуального искусства. Это актуальное искусство, которое породило художников – однодневков. Что такое Виноградов и Дубосарский? Коллажи в 20-х годах дадаисты делали с умом! Не надо бороться, не надо запрещать актуалистам производить актуальное искусство – им уже никак не перекроешь кислород. Они с одной бьеннале ездят на другую, воруя друг у друга.

И. – С другой стороны, когда появляется новое искусство России на фоне буржуазного общества – 20-х годов – это явление по масштабу, как язык Пушкина...

Л. – Язык Пушкина и язык Хлебникова. О.Победова подошла к Зурабу поздравить – ему 75 лет исполнилось, и говорит: «Желаю вам еще 75 лет так же!» А он ей: «Ну, у меня планы побольше!» Так что в России надо жить долго!



КРАСНЫЙ ТРЕУГОЛЬНИК. ХОРДА орг.х.м. 70x60 2006

После смерти Севы Некрасова я – последний держатель великих традиций Хлебникова, Крученых, Обериутов. Что такое « дыр бул щил» Крученых? Это «черный квадрат» в стихах... Они сидели на даче где-то в 13-м году, последний съезд футуристов – их было всего трое – Крученых, Малевич и Матюшин. Они писали оперу «Победа над солнцем».

И. – Степан Гордеев заявил, что Кандинский – это абстрактный художник, а Малевич – конкретный...

Л. – Ты не придирайся к его словам, у него нет языка. Я понимаю, что он хочет сказать. Смотри, Фантик (Франциско Инфанте) разбросал на снегу предметы Малевича супрематические – полоски пластмассовые красные, желтые. Степан видит эти Фантиковы предметы – как предметы. Вот о чем он хочет сказать. Степан хочет сказать, что у Кандинского – стихия, а у этого – определенный предмет. Каждый из художников осваивает мировой опыт и опыт русского авангарда – поздно, или в свое время. До него сейчас дошла разница между Кандинским и Малевичем.

И. – Малевич – начало виртуального творчества, которое не связано прежней культурой. Кандинский – здесь и сейчас, а Малевич уже завтра. Кандинский прошел дальше экспрессионистов в свободе трансляции ассоциаций.

Л. – Это ты только в одном аспекте рассматриваешь. Кандинский сначала в предметном искусстве работал, а потом начинает распредмечивать, распредмечивать, и понимает, что может совершенно исчезнуть! Смотри, французы-кубисты были на грани беспредметного, но не решились перейти эту границу, Кандинский первым перешел. За ним Ларионов перешел – лучизм, за ним – Филонов.

Выставка 1915-го года – последняя выставка футуристов «Ноль-Десять». Что такое «Ноль-Десять»? Они считали, что предметное искусство это цифры, а потом кончается предметное, начинается беспредметное. Вот эта граница между предметным и беспредметным искусством - и Кандинский тоже беспредметный художник...

И. – Кандинский ушел от импрессионистов, цвет не отделил от формы, но сделал его свободным. Малевич форму отделил от литературной ткани, и обозначил ее, как энергию, скорость, тяжесть – как абстрактные величины. Кандинский сделал цвет абсолютно свободным – он освободил его от предмета.

Я был на его выставке, где были последние работы, я был удивлен, когда он стал делать свои маркеры-монады, внутри структурчики - штук шесть-десять, замкнутые на себя и в себе. Плавил, свобода от геометрии. Малевич ранее показал эти системы. Он показал пространство, свободное от социального.

Л. – Ну, это уже твоя интерпретация. А я что говорю? Разница между Малевичем и Кандинским - они на этой царской дороге развития мирового искусства, еще с 1874 года, с первого Салона. Когда пост-импрессионисты, Сезанн... Непреодолимая для них граница беспредметничества «Ноль - пространство», это супрематическое «Зеркало – ноль», этот «Гимн нулю» - и перевалиться за эту границу французы не осмелились! Только русские перевалились. Десять команд в 1915 году. «0-10» - это что значит? Через «ноль» перешли десять команд. Важно, что здесь они вместе – Кандинский и Малевич в беспредметничестве!

И. – Малевич размывает форму окончательно после кубизма. Там, за черным квадратом - пространство для форм без кубизма. А это значит, что геометрия и аморфная форма совершили свадьбу.

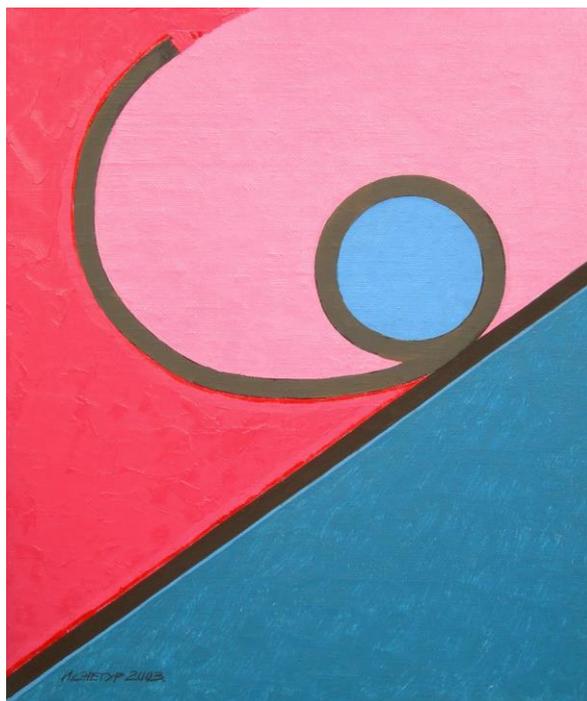
Л. – Выстроить Кандинского с 1909 года до его смерти – выстроить слайд-фильм этот... Они в 1915 году с Малевичем дрались на смерть – что дальше делается? Смотри, когда уехал Баухауз и вовремя сбежал от большевиков Кандинский, и когда в 1935-м году умер Малевич, он начал осваивать язык Малевича, вводить в свои работы геометрические формы.

И. – Цвет и форма антагонисты. Форма – это Малевич. А цвет – это энергия, он ее разрушает. Форма без цвета суха и мертва. Старина, я волнуюсь пространством!

Наши чувства открывают мир данный природой: человек погружен в бытие, или в со-бытие динамическое, меняющееся: «никто дважды не войдет в одну воду». Но человек стремится к оптимальному – меньше затрат. Проще обсуждать знаки-символы, внешний вид: болезнь эта присуща не только искусствоведам, но и художникам. Художник связан с материальной культурой потребления, но это узы. Если социальное бытие так обуславливает творчество, кому как не искусствоведам взять на себя исследование изобразительного языка - живопись, изобразительная речь. Художник-автор познает правду через работу с материалом - опыт прямой и непосредственный, поэтому и результат глубок.



ТРИ - АМОРФ орг. х.м. 60x50 2003.



ЛИКУЮЩАЯ ЗАПЯТАЯ орг.х.м. 60x50 2003

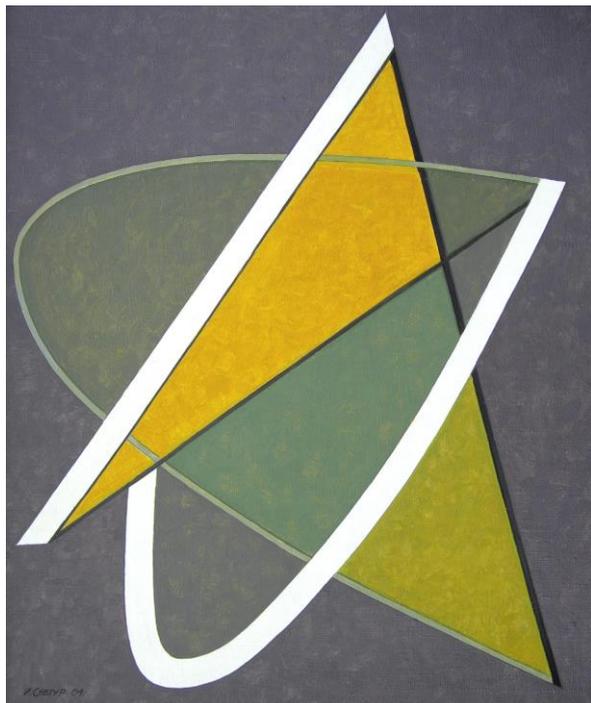
Ре-цептуализм предлагает оценивать произведения не по конечному продукту, как материальную вещь вне автора, но по творческому процессу. Виртуальное пространство представлено интернетом, где нет физического контакта – это еще одна территория, где можно формализовать и перекинуть в новые времена старые схемы. Статика – всегда прошлое!

Сегодня обнаружены три структуры изобразительного пространства: первая – социальная или физическая, над плоскостью картины, вторая – собственно физическая плоскость, и третья – виртуальная, за поверхностью холста. Три пространства трактуют событие через оппозиции трех качеств. Стратегия рецептуализма предлагает ввести акценты трех пространств: физическое - вещественное, второе – проекция поверхность-плоскость, третье – за-картинное пространство или сверхдобавленное, или эйдическое, или виртуальное.

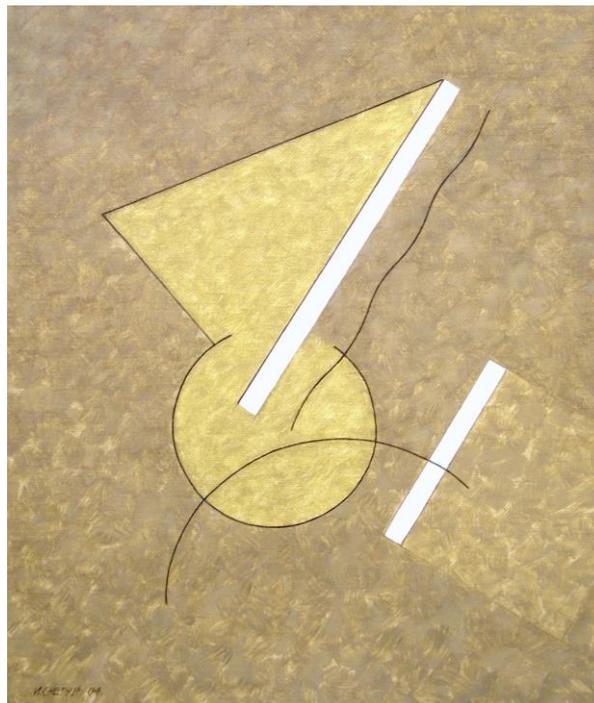
Три вышеназванные пространства в реальном времени одномоментны - это позволяет включиться в творческий процесс со-переживания, со-чувствия, со - всевозможное - процесс в живом действии.

Виртуальный образ материален, как мысли, помыслы о чем-либо. Намерение больше результата. Не конечный продукт, а намерение имеет **большую** цену.

До начала 20 века всякая поверхность воспринималась как территория, воспринимающая жест художника, где условное пространственно-визуальное знаковое изображение было достаточным. После Малевича прошло 100 лет, пока не стало ясно, что тактических ресурсов у художника больше. Итак, есть два виртуальных пространства. Одно визуализирует мир, перенося его на плоскость аналогиями – визуально-реальное, другое закартинное - метафизическое, ведь всякое изображение не реальность, но подобие.



ЭЛЕГАНТНОЕ ПЕРЕСЕЧЕНИЕ орг.х. м 60X50 2004



УСКОЛЬЗАЮЩИЙ КВАДРАТ орг.х. м. 60x50 2004.

Итак, Малевич заложил основу двух виртуальных пространств. Одно – визуально-видимое, другое, как антитеза – пространство за поверхностью. Если первое пользуется зрительным опытом, опирается на него, то второе – опытом, который приходит от со-переживания цвето - формы, или мыслеформы.

Незачем визуально видимое, физическое отправлять в за-картинное пространство, за пределы физической плоскости, за поверхность!

Есть интересные размышления, например, в книге «Живу дальше», 2009, художника Э.Булатова. С одной стороны, он говорит, что всё над поверхностью холста принадлежит социальному миру. Однако, вопреки, уводит в глубину пространства, за поверхность холста, природный мир и вещи. У Булатова внутренний и внешний мир не разделены, что мешает высказаться совершеннее - конечно, это его право. Вот признаки за-картинного пространства: нет идеологии и метафор, зато проявлены энергии сил, есть также определения масс, скоростей, ритмов, вибраций и цвета-тона.

Современному художнику очевидно, что плоскость двумерна, как проводник между двумя пространствами. Плоскость может содержать элементы стилизации, провоцировать декор, орнамент, стилизацию, где есть элементы одного и другого пространства. Художник может реализовываться в одном, или во всех трех пространствах, что непременно определит и стиль его работы. Искусствоведы, не имея четкого представления о пространствах, могут неверно оценивать труд художника. Спросим, какая разница между художником авангардистом и традиционалистом: последний эстетизирует мир внешний, при этом большинство тиражируют, перефразируя, уже известные события культуры. Ни философия души, ни философы экзистенциалисты, ни теософы, ни практики восточные поиска истины не совершенны – они вместе не смогли договориться и прояснить свойства живописного пространства. Кому как не художнику первому, работающему с физическим материалом: цветом, формой, тоном, исследуя их изучать. 100 лет опыта тысяч художников разных стран подошло к точке, когда формальное отношение к откровению супрематизма, абстрактного экспрессионизма принесло мало результатов, за исключением частных случаев.

Михаил Шварцман, не берем духовную предрасположенность его, раскрывшую ему существо виртуального пространства, говорил: «Не буду показывать, не буду выставляться – вы меня не услышите», - имея в виду, как далек от него современный арт-рынок. Факт известный, искусствоведы не могут найти ключ к творческому жесту М.Шварцмана - глаз не настроен видеть это пространство, но оно оказалось для М.Шварцмана достаточным, чтобы всю творческую жизнь быть в нем. Я бы назвал его первым художником ре-цептуализма.

Нет ничего более жесткого, материального и действующего в веках надежно, чем культура, а не капитал мерцающий! Капитал – дочь культуры, не первое место в цивилизации. Поэтому, используя новые пространства, не ангажированные социальными идеями, мы очищаем будущее искусство от застывших схем.

Реконструкция духовного человека – срочно! Этим должна заниматься культура, иначе нано-технологии, развивающиеся параллельно, уничтожат будущее человечества. Есть дорога – реконструкция Духа человека, но не плоти. Культура обязана опередить нано-технологии, иначе они уничтожат нас.

Преодоление вещи, или пространство закрытых глаз.

К выставке в галерее "Чистые пруды". 10.02.2011

Эстетическое сакрально - оно не творчески приобретенное, оно нам дано и является условием, в котором мы развиваемся. И мы говорим: "Вот это Господь!". Мы слышим Законы, они становятся частью нашей природы. Природа для нас старшая, она всех обняла - куда от нее денешься?

Надо вспомнить духовного человека. Ты закрыл глаза, но продолжаешь жить. Ты не видишь ни красоты внешнего мира, ни его достоинств. Что мы видим? Черный квадрат. Bravo, Малевич! Почему нам не поискать там духовного человека? Сначала себя, потом других. И в древние времена были провидцы, которые обращались к скрытому человеку, духовному. Когда мы слушаем музыку, очень неплохо закрыть глаза, чтобы ничто не отвлекало. Ответ на любой звук, аккорд отзывается внутри человека! В теле ли, в душе ли, в Духе - глаза закрыты, но вы присутствуете в реальном мире! Малевич предлагал закрыть глаза и слушать внутреннего человека, который ныне умален!

Абстракция не имеет аналога в визуальном мире. И, конечно, Малевич показал для творчества живописную нишу для не конкретных событий - через цвет, форму, пространство - для поиска мыслеформ. Я не конкретен, когда рисую абстракции, беспредметное.

В отличие от искусства прошлого, сегодня обнаружено, что любая поверхность может быть трепетной - она может ожить, сдернуть свою мертвенную завесу. В конце концов, фактуры и контр-рельеф убедили, что можно заставить поверхность вибрировать. Это значит, что поверхность превращается в со-трудника. Художник сегодня подходит к поверхности, как к некому существу. Он подходит к плоскости, как к живому субъекту.

Искусство живописи позволяет пробить брешь в плоскости всякого "занавеса", и заставляет трепетать и волноваться *сам* холст, который превращается в живое существо. Абстрактная живопись через энергии цвета и формы оживляет холст. Творчество - это копирование автора-творца в вещь.

Духовный человек способен преодолеть вещь, сделать ее живой. Не буквально, конечно, но хотя бы сделать ее коммуникационно сообщительной. Известно, что художник иногда говорит: "Не я эту работу сделал. Она выходит за все рамки". Он получает больше, чем ей дал - он оживил природу, которая была в покое. А это значит, что создана вещь в себе: она есть отражение внутреннего человека. Она независимо от автора передает другим и рассказывает другим о своих родственных отношениях с автором. Внешний человек документирован: одеждой, историей - он субъект истории. Но как опознать себя, как другого, есть ли у Духа имя? Должно быть. Основоположник нового изобразительного искусства – конечно, Малевич.

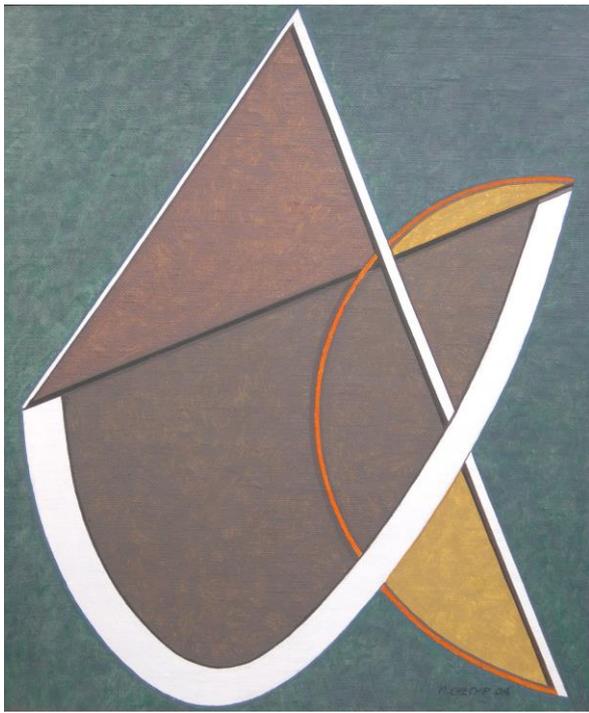
А что, собственно, он сотворил? Впервые опредметил, я условно назову, "пространство закрытых глаз", назвав его «0 - пространством». Вот! Пространство закрытых глаз, а вовсе не абстракция. Это - другой мир, связанный с Бытием. Или Со-бытием. Все, что я делаю в живописи - это движение не по наитию, но по сердцу и волнению. Стучусь в дверь с надеждой, что она откроется.



ТРИЛИСТНИК. ТРИКОЛОР орг. х.м. 60x50 2003

К пространству, обозначенному Малевичем как «0 – пространство», можно добавить и другие его имена - виртуальное пространство, эйдическое пространство, сверхдобавленное и за-картинное пространство. Все имена обозначают одно – пространство мыслеформ или, что более правильно, не классическое пространство, субъектом последнего является подобие визуального мира. Мышление как раз и занимается опознованием импульсов этого мира.

Как воспринимать тезис "Красота спасет мир", который покорило поколения, и меня покоряет – это загадка, но внешняя физическая красота не спасает мир. Напротив, она его уничтожает. Золотая формула - *красота спасет мир* - а что может спасти мир, кроме красоты? Хорошо бы спасла, или мир спасет капитал - безнравственность, бессердечие, жестокосердие, ненависть? Культурный мир уперся, принял метафору: "Красота спасет мир". Что имел в виду Достоевский?



ГЕОМЕТРИЧЕСКИЙ НОУМЕН орг.х.м. 60x50 2004

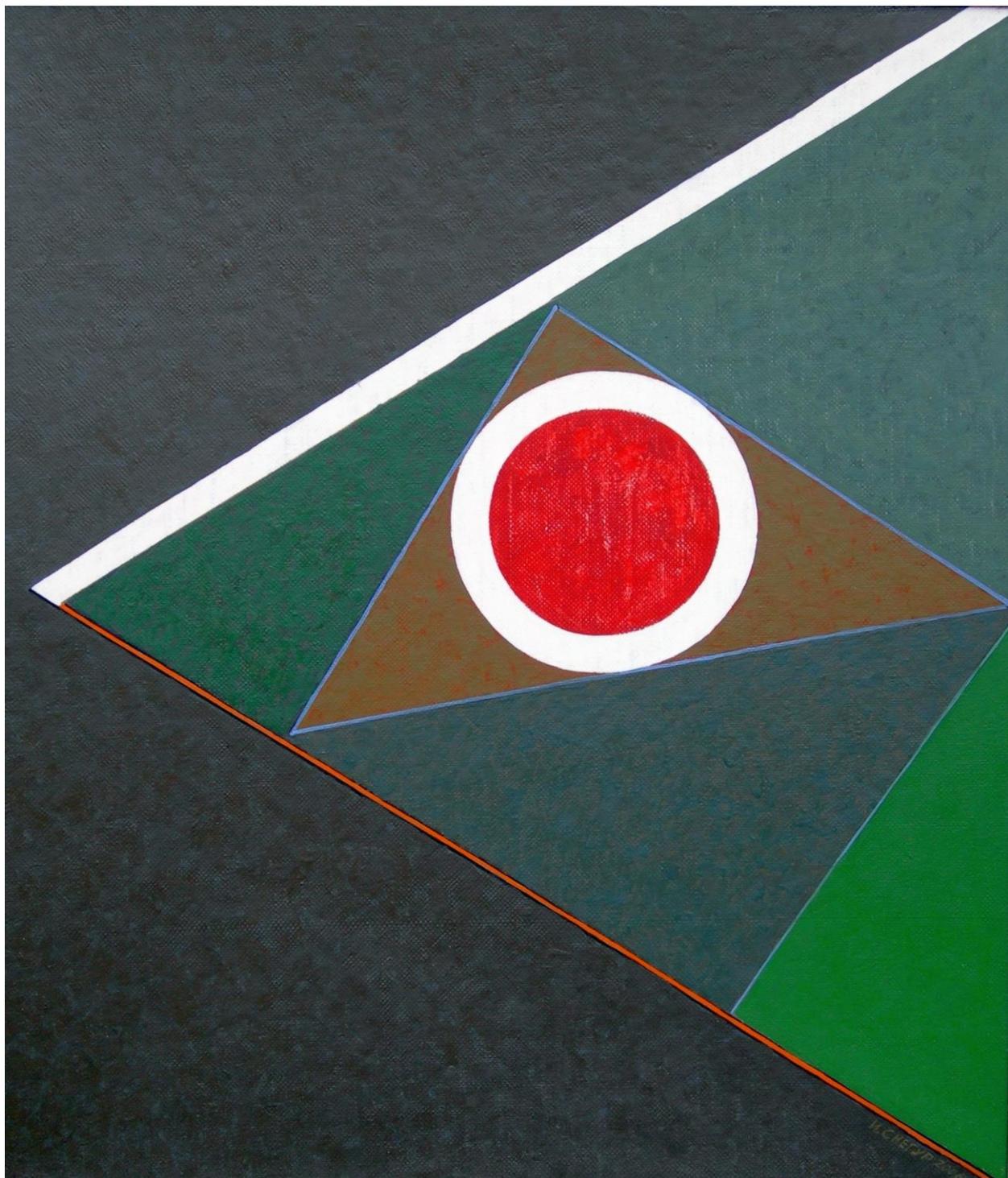


АРТ - ПУЛЬСАР орг. х.м. 60x50 2003

Человечество, упрощая, выхолащивает идею, подвергает ее разного рода манипуляциям, удобным для каждой эпохи. Достоевский - личность ответственная, и сегодня, и завтра, и через сто лет. Он поставил перед человечеством вопрос ответственности. Главное, стремиться к красоте - и все будет прощено? О какой красоте можно было говорить в 19-м веке? Он имел ввиду не культуру, как таковую, не то, что эстетизируется как временно проходящее. Скорее, Достоевский имел ввиду не очевидное, не природный внешний мир, но внутреннюю красоту души человека. Но как было возможно выразить это в его время? Откуда он взял эту красоту? Это видимое зрением внешнее или внутреннее духовное? Глаза видят, запечатлевают, но есть дерзостный инструмент - интуиция, размышление, мудрость. Ничто не может соревноваться с тем, что показывает человеку его внутреннее зрение. Господь разрешил видеть внешний порядок, *красоту* этих порядков, эстетически безукоризненных - это и есть *внешняя красота*. Достоевский же подразумевал красоту сердца.

Живопись не занимается идеями! Она показывает. Но сегодня, здесь и сейчас писать работы жанровые - значит, поставить живопись на службу идее. Идея - это всего лишь представление об истине. Но сильнее всякой идеи - живопись. Её плоть - это чистая энергия. Живопись должна подойти к состоянию, в котором, очищенная от шумов идей, станет величественной. Но всякое предметное изображение «зашумляет» живопись. Живопись - это энергия. Если мы уберем всякое изображение, которое я называю социальным шумом, мы увидим живопись другой. Музыка целиком построена на энергиях. На энергии вибрации звука.

Язык пространства. Если его видит художник и в нем работает, он, по крайней мере, чувствует, что время - это пространство. Можно так сказать. Если в музыке время - это протяженность музыкальной фразы, то в живописи это - *пространство-форма*, чего в музыке нет. Когда идешь за Малевичем - «0-пространство» - то невольно выхватывается из первичного уровня геометрия; геометрия - это число, это законы реальности, в которой мы живем, трехмерное пространство в том числе. Начнем с того, что нет определения красоте, и все разговоры о красоте ускользают. Понятие «красота» - обозначение некоего качества. Нет какой-то «красоты красивой». Нет ничего, что можно было бы с уверенностью обозначить как красота или красивое.



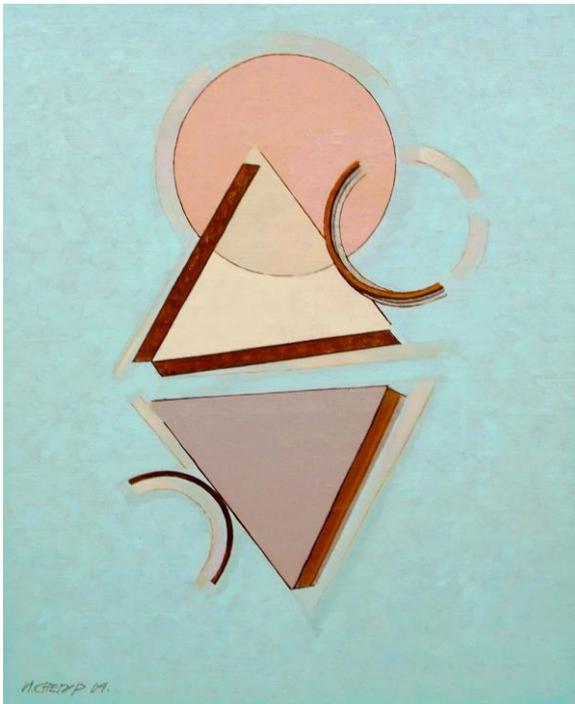
ДИАГОНАЛЬ. КРУГ. ТРЕУГОЛЬНИК орг.х.м. 60x50 2004



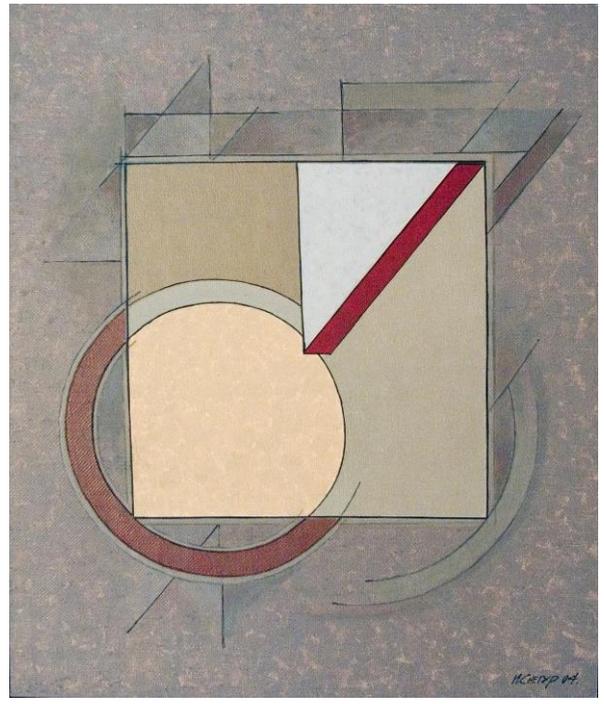
КОМПОЗИЦИЯ -3 х.м 50x40 2001



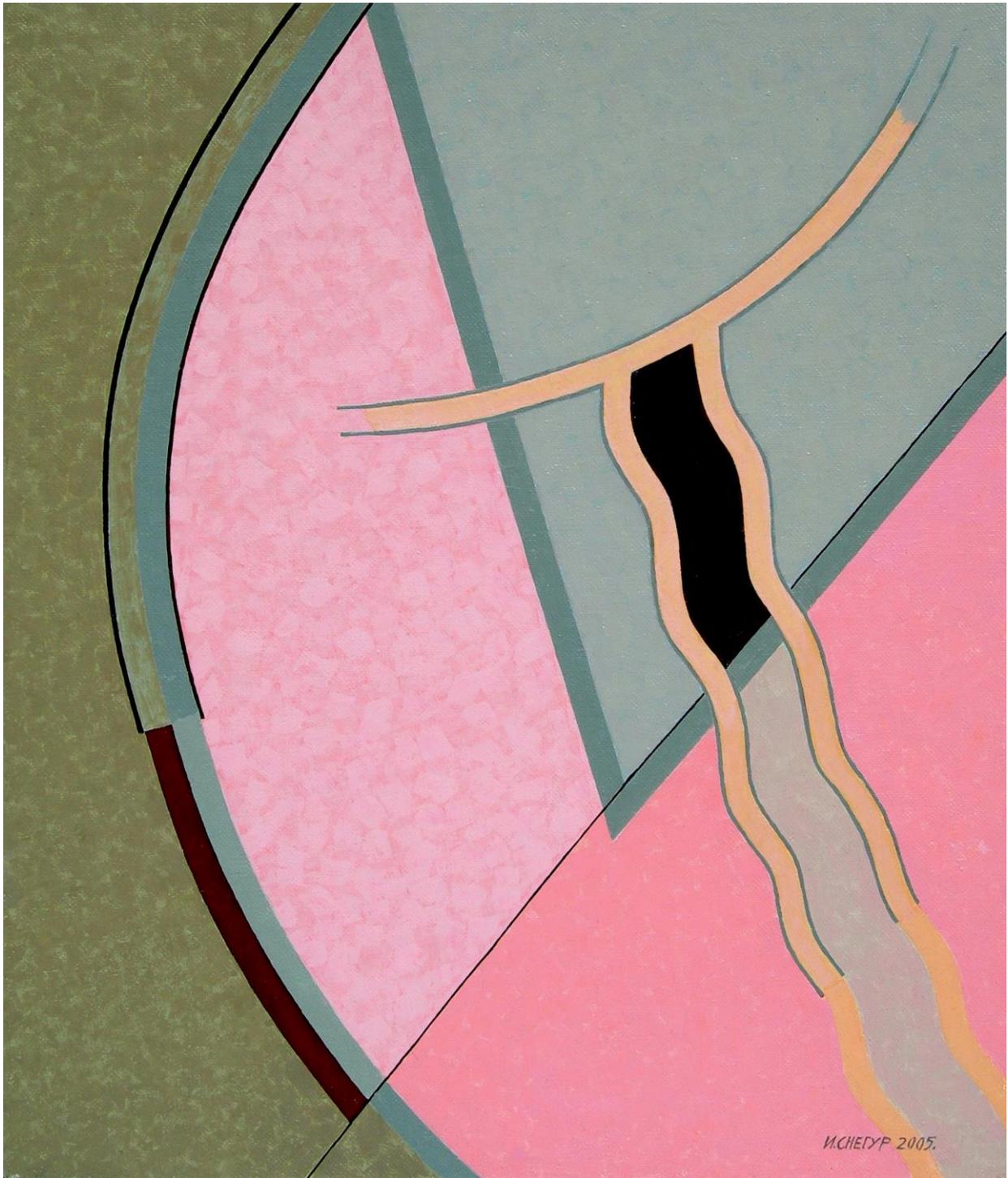
ДВА ТРЕУГОЛЬНИКА. ХОРДА. орг. х. м. 60x50. 2004



КРУГ. ДВА ТРЕУГОЛЬНИКА и ХОРДЫ орг. х. м 60x50 2004



ДИАГОНАЛЬ. КРУГ. ТРЕУГОЛЬНИК орг.х.м. 60x50 2004



ТАУ - РЕФЛЕКСИЯ орг.х.м. 60x50 2005 Серия «МАРКЕРЫ»

Представим себе объект, например, «Джоконду». Если объект большинством определяется, как *красота*, сколько процентов красоты, а сколько *не-красоты* в этом произведении? Логика здесь буксует: процесс оценки относителен, не совершенен.

Все, что «противоречило», человек не употреблял, отвергал противоречивое и негативное. Значит, в красоте есть некая польза. Человечество подсознательно выбирает для себя пользу, и тут же ее узнает - это и есть красота. Эстетика - это то, что культивируется. Благо для большинства становится красивым. Благо и красота имеют прямое отношение к инстинкту самосохранения, ибо это "благоприятное".

Лессинг в "Лаокооне" - копия скульптуры находится в Пушкинском музее - анализирует, почему эта скульптурная композиция так действует на всех, рассматривает красоту этой вещи, ее эстетическую ценность. Но она онтологически благоприятна для большинства, и ее анализ неудовлетворителен. Но сколько угодно можно говорить о вещи бесполезной - никто ею восхищаться не будет. Культура и красота, ее первичные состояния, определяются одним признаком - благоприятное, благое.

Живопись - это цвет. Цвет - цветы. В русском языке - удивительная точность. Никто не мешая вылить краску и показать: ребята, вот это краска! Краска сама по себе не связана ни с жанром, ни с идеологией, она сама по себе - хороша, она *благостна*. Буйство блистательного спектра радуги. Главным законом для художника должна быть та сила, которая работает внутри него и которая заставляет его творчество дышать, художник должен подчиниться этой силе, чтобы его творчество дышало. Главный закон для художника находится внутри него.

Эстетика, эстетическое - это термины подменяющие сакральное, потому они профанны. Употребляя их, мы ссылаемся на нечто непостижимое нашему сознанию: Благо, Красота, Совершенство. Мы употребляем их только в случаях, когда необходимо отдать приоритет чему-либо перед чем-либо, то есть дать оценку. Всякое индивидуальное есть частное, поэтому оно профанно перед сакральным. Давая определение чему-либо, как более совершенному, мы, тем самым, эстетизируем - возводим в ранг приоритета что-либо. Это свойство человеческого волевого установления всегда относительно, потому и профанно. Эстетизация - один из проектов вводящих общественное сознание в рамки идеологических схем, что снимает сакральное.

ДУША И ПЛОТЬ

06.02. 2011

Душа ищет для себя мысле-форму - она даёт ей энергию к существованию. Не случайно она ликует, обретая её, выходит из состояния покоя, себя идентифицируя с ней. Отсюда воля обретает своё начало.

Душа экстравертивна, направлена от себя вовне, и как минимум, мысле-форму актуализирует. Чем большее поле идей мысле-форма покрывает, тем совершеннее она, поскольку сообщает о единстве множества. Итак, душа ликует в стремлении к целому, когда её путь идет от множества к единому и от распавшегося к воссоединению. Кто она, - надзиратель, приспешник единого, - кто даёт ей энергию ликования? Наверно здесь не обходится без жертвы любовной от любимого, источника мистического опыта. Плоть потребляет материальное и, подчиняясь закону равновесия, возвращает его уже как энергию преобразования, что расчленяет целое. Чувства человека направлены к насыщению. Мысль, осознание, мышление, разумение направлены к постижению существования, оставляя меты качеств во времени, что мы определяем как память.

Зрением человек постигает трехмерность природного. Тактильное - постигает качества близ лежащих предметов. Слух - все звучащее. Вкус - свойства, потребляемого в пищу. Резонанс плоти - вибрации материального свойства «внешнего человека». Разум и размышление, сознание и осознание, память и воспоминание, образ и воображение - это свойства «внутреннего человека». Зрение предлагает художнику бесчисленные природные объекты для изображения. Мысле-образы, мысле-формы, мысле-цвето-формы, цвето - формы приходят из самопознания человека.

О художнике Михаиле Шварцмане. (Беседа со Славой Лёном)

И. – Время пришло артикулировать беседы о творчестве, о живописи, о программах современных в живописи - не Малевичем, а Михаилом Шварцманом. На мой взгляд, по многим параметрам, он ближе к сегодняшнему дню: во-первых, в его творчестве проработаны некоторые вещи, которых у Малевича не было. С другой стороны, еще одна эстетика появилась – эстетика изобразительного пространства в системе рецептуализма: трехмерность ресурсов пространства. У Шварцмана об этом не говорится, но есть другая часть Шварцмана, как опыт созерцания, по ту сторону, за пределом видимого - за поверхностью холста.

Л. – Что и называется на самом деле метафизика.

И. – Исток, конечно, метафизика, это – сверхчувственное, не постигаемое умом. Я считаю, что Малевич присутствует всегда, но акцентировку надо делать уже со Шварцмана, тем более что вышли его серьезные издания и есть материал, с которым могут познакомиться даже “неряшливые”, могут полюбопытствовать... Искусствоведы выставили свой язык - язык схем формализованный.



ЧЕТЫРЕ МАРКЕРА В ДВУХ ПРОСТРАНСТВАХ х.м. 70.5x70.5. 2005 серия «МАРКЕРЫ»

И теперь ясно, что дальше можно двигаться, будет новая эстетика, осмыслена, высказана в системе трех пространств – до поверхности холста, сама поверхность, и – за холстом. Значит, три пространства.

Л. – И плюс еще пространство – контекст. Четвертое пространство - контекст.

И. – Так вот, произведение конкретное - уже попадает в контекст, взаимодействует. Я листаю картинку Шварцмана до 75-го года, у меня есть возражения. Что он делает? Он проецирует на плоскость иературы, сделал проекцию – документ...

Л. - Самое главное твое идеологическое возражение состоит в том, что кроме единственной нацеленности на сакральность, есть еще собственный язык изобразительного искусства, где - пространство, форма, цвет, фактура, конструкция, композиция. Шварцман специально этого не касается. Он выносит это за скобки, и говорит, что это всем известно. А вот то, говорит он, что я делаю в качестве инновации – это я делаю иературы. А Киблицкий уже знал с 60-х годов, что Шварцман - великий художник. Каждая доска – темпера Шварцмана стоит с каждым годом все больше и больше. И будет расти. Шварцман остался в великом музее. Россия не могла ему построить музей М. Шварцману, Германия построила, и Шварцман вдруг, к 2009-му году получил роскошный музей. Когда была презентация в Лаврушенском переулке, я стоял на трибуне, меня сменил итальянский профессор и сказал, что это – самый великий художник 20-го века, если Россия не может построить музей, то мы построим ему в Италии. Пока они собирались, немцы уже построили. Мой учитель Харджиев, друг Малевича и Крученых, в 1991-м году выехал за границу и вывез четыре огромных холста Малевича. Они стоят сейчас по сто миллионов долларов. У нас же, все потом рвали волосы – как это могли выпустить Харджиева с этими холстами?! А тут в прошлом году всего Шварцмана Киблицкий вывез в Германию, 120 холстов, до сих пор никто здесь не двинулся...

И. – На Малой Грузинской он выставился один раз в 1962 году.

Л. – А ты можешь изнутри практики Эрику Булатову возразить по его книге? Или дополнить?

И. – Я тебе написал и отправил...

Л. – Этот манифест?

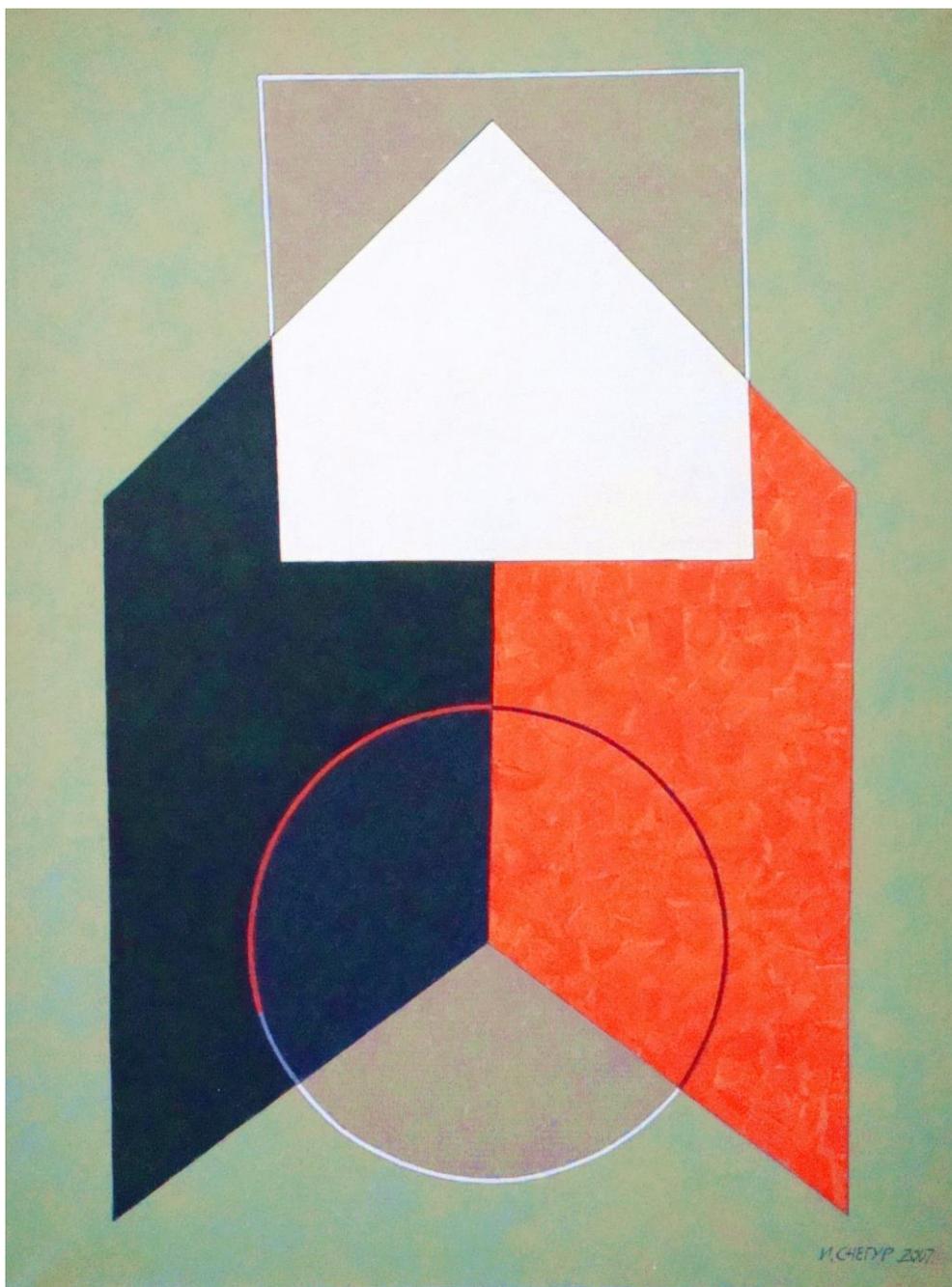
И. – Художник имеет выбор, а он тащит в свое пространство, по старинке, через рамочку в перспективу физический мир, что не делает Шварцман. М.Шварцман, как и К.Малевич, работает, делая проекцию на плоскость - получает знак. Это не социальный знак, но – знак иературы. Кстати, у него есть интересное замечание, - обратная перспектива и пульсар, смещение времени – одновременно. Это плоскость, которая позволяет спроектировать физический мир, и иной мир на плоскость, остается то, что приводит к появлению знака. Знак след того, что проявлено, след помыслов, или - оттуда, с помощью остановленных в движении структур разнообразных форм. Плоскость является дверью для глаза, *но не для души!* Я готов комментировать Малевича, Шварцмана, 1920-е годы, чем они едины, или близки. Шварцман отбросил этот мир.

Л. – Главное преступление Антоновой после смерти Шварцмана – это то, что она скинула Шварцмана. Русский музей благодаря Киблицкому его взял, и Русский музей продвинул его в Германию под наблюдением И.Киблицкого. Сейчас это роскошный музей в роскошном дворце. Когда вышел первый том, И.Киблицкий, подняв его над головой, сказал, что все, что в этом томе, – подлинники Шварцмана, а все что сюда не вошло – это фальшивки. Тогда выступил итальянский профессор и сказал: «Величайший художник 20-го века, включая Сезанна, Матисса и Пикассо – это Шварцман. И если Россия не может ему построить музей, мы в Италии ему построим!» Но немцы перехватили с помощью Киблицкого. Но ты просто гениальную идею сказал – давай не от Малевича, а от Шварцмана отталкиваться. Я поэт – ученик Шварцмана. В 1972-м году он бросил писать «Лики», и начал писать свои иературы. Тогда же он крестился, это ему 44 года, он гордо входит в купель. До этого он ходил к своему священнику отцу Георгию, любителю живописи... Четыре раза в год он меня пускал в мастерскую, меня очень любил. Я к нему привел шестнадцать лучших поэтов. Неважно, эта Ираида, с одной стороны великая вдова, она организовала эти три тома, Киблицкий нашел деньги в Дойче – Банке, и заплатили за них. Но Шварцман себя безобразно вел в отношении своих музеев, своих выставок. Я лично привел к нему Костаки и тот ему предложил выставку в Лондоне, в галерее Тейт, предложил в Париже у Клода Бернара. Ассистент от Клода Бернара три года ездил к Шварцману и, в конце концов, он Иовлевой, из Третьяковки, сказал: «Я отказывался от выставок!» А она ему: «Зря...» Короче, в 1994-м году он первую выставку сделал в Третьяковской галерее, а в 1997-м уже умер.

И вот, когда Антонова Ираиде отказала, Киблицкий подхватил ее, и в Русском музее выставил полного Шварцмана - раз, полную графику - два, вот эти два тома издал.

Потом она в Русский музей обратилась, когда у нее квартиру затопило, и она поняла, что она не спасет эти работы, поняв, что с Антоновой делать нечего. Она подарила пять холстов и двадцать графики в Русский музей, и обратилась с просьбой взять всю коллекцию Шварцмана на хранение в Русский музей. У него теперь роскошный музей, в Германии, а в Русском музее всего пять плюс двадцать работ. Весь Шварцман находится в Германии!

И. – Это их собственность?



КРУГ. КВАДРАТ. ГЕОМЕТРИЯ орг.х.м. 60x50 2007



КОНСТРУКТ орг. х. м. 60x50 2004 Серия «МАРКЕРЫ»

Л. – Это как бы на отвеску. Они принадлежат Ираиде, детям. Они принадлежат пока Ираиде, но ей сейчас 84 года, и после ее смерти все это останется - кому? И все это, как всегда в России...

И. – Жаль! Знаешь, в 1962-м году Шварцмана посетила студия Белютина, после этого несколько человек, в том числе Галацкий Володя, стали ему подражать, и он уже никого не пускал.

Л. – У меня есть полный текст: Малевич в 1915 году в июне месяце пишет Ивану Клыну – он тогда вдруг осознал, что сделал в «Победе над солнцем» - половину Черного квадрата – он вдруг осознал, что из этого можно сделать. И к 10 декабря 1915 он сделал сорок работ супрематических, гнал их со страшной силой. Он пишет Клыну: « Я сижу в мастерской, пишу к выставке эти сорок работ. Ко мне пришел Ваня Пунин – он же все украдет! Давай быстро печатай к выставке брошюру о супрематизме!» А тогда еще был приоритет – по времени... Я это все точно знаю до каждой даты, до каждого имени. А почему этот Степан Гордеев сказал, что это его идея – столетие русского абстракционизма?

И. – Это сто лет со дня выхода первой абстрактной работы Кандинского.



СТАНОВЛЕНИЕ СИЛЫ орг.х.м. 60x50 2003 Серия «МАРКЕРЫ»

Л. – На самом деле, в 1909-м, в 1902-м уже был намек у Кандинского сделать абстракцию, но он ничего не понимал, пока...

И. – Пока Малевич не сделал свой квадрат.

Л. – Нет, нет! Нет! Он уже в 1909-м году сделал абсолютно абстрактную работу. А в 1910-м он сделал абсолютно-абсолютно абстрактную работу и написал монографию “О духовном в искусстве”, где есть целая глава, которую никто не замечает - «О форме и цвете».

И. – Духовным искусством занимался Малевич и Шварцман. Духовное! Вот сквозная линия для искусства, а не рыночная европейская.

Л. – Да, Игорь, и это особенно тебе, занимающемуся супрематизмом...

И. – Пост-супрематизмом!.

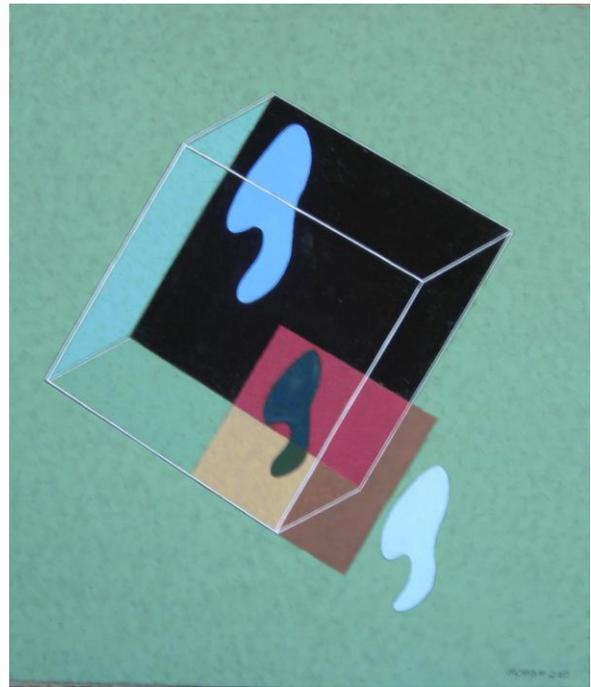
Л. – Понимаешь, когда была линейная история искусства, грубо говоря, эпохи стилей – романский стиль, потом его сменил готический, потом ренессанс, потом барокко, потом классицизм – так вот, это была линейная история искусства. Сейчас, во-первых, это не линейная история искусств, и, во-вторых, не одномерная, а многомерная. У каждого художника я выделяю язык, в котором он работает, метод в котором он работает, стилистику в которой он работает, моду которую он знает и ценит, и что он считает сейчас самым ценным.



ЭЛЕМЕНТАЛЫ. МАРКЕРЫ. СУБЪЕКТЫ х.м. 140x120 2003



ТРЕУГОЛЬНИК И ДВЕ ПОДДЕРЖКИ орг.х.м. 70x60 2006



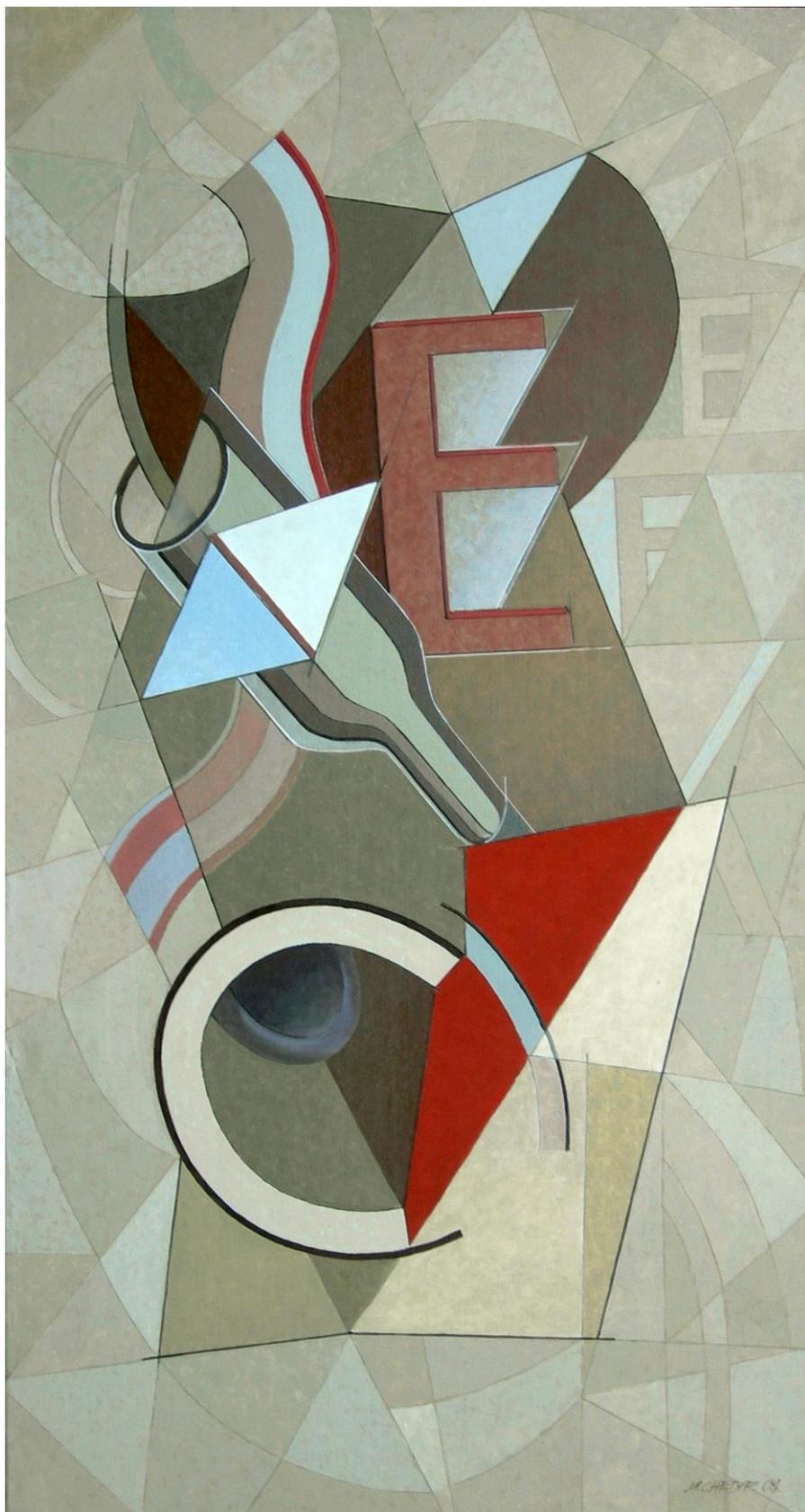
ЧЕРНЫЙ КУБ И АМОРФНОЕ орг.х.м. 70x60 2007



КВАДРАТ С РЕПЛИКОЙ орг.х.м. 60x50. 2004



ЛУЧЕВАЯ АТАКА орг.х.м. 60x50 2003



МАРКЕРЫ РЕЦЕПТУАЛИЗМА х.м. 150x80 2008



УДВОЕНИЕ ТАУ орг.х.м. 60x70 2006

И. – Что он эстетизирует...

Л. – То есть - это многомерное *тело*, которое художник выставляет на выставке. И очень важно сейчас понять, что нет никакой эстетики. Существует, как минимум, три главных эстетики: эстетика красоты, эстетика истины и правды, и эстетика блага добра. Все мировые культуры, в качестве аксеологического ядра...Аксеология – это наука о ценностях. Так вот, все культуры всех времен и народов, и цивилизаций, имеют в качестве аксеологического ядра добро, истину и красоту.

И. – Это архетип путешествия всех литературных и художественных структур.

Л. – Смотри! Они *неслиянны*, они ортогональны. Потолок – это добро, вот эта стена – истина, эта стена – красота. Они друг с другом не слепливаются. Они – разные сущности. И я, чтобы было понятно, что они разные, говорю, что они – ортогональные сущности.



ТРАНЗИТЫ. ДИАГОНАЛИ х.м. 100x80 2002

И. – Каждая из этих проекций, сама, по материалу, который туда поступает...

Л. – А материал может быть любой...

И. - Она саморазвивается, независимо от других проекций, когда встречаются все три вместе – что это? Новость какая-то. Но что-то не стыкуется. Но когда в каком-то конкретном времени все они соединяются, надо все делать по-другому, потому что уже совсем другой материал.

Л. – Наоборот. Утверждается, что во все времена были три пространства: пространство добра, пространство истины и пространство красоты. Эти три пространства были всегда, и в такой именно конструкции ортогональной – как потолок и две стены. И, соответственно, только в 1935 году Хайдеггер решил описать Черный квадрат в новой эстетике, потому что в старой эстетике красоты он не описывается. Он и не красив, и не некрасив. Нельзя про него сказать, красив он или некрасив. А в эстетике истины Алетейи (древнегреческое слово «несокрываемость») не было Черного квадрата, и вдруг он явился! И вот, твои работы. Их в эстетике красоты можно рассматривать, но это не самая главная сущность твоих картин.

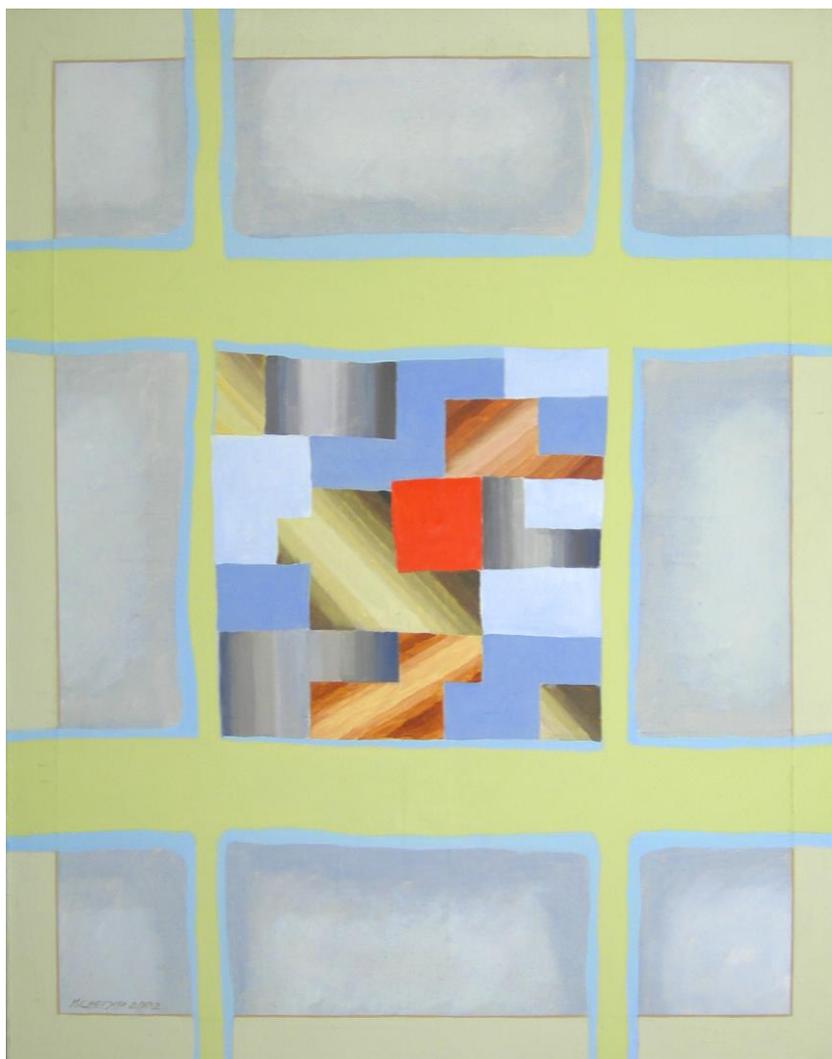


МЕРЦАЮЩЕЕ СИНЕЕ х.м. 100x80 2002

Они метафизичны. Они схватили из незримого мира нечто зримое. То есть, они перевели некие незримые сущности в зримую сущность.

И. – Или нечто переживаемое.

Л. – Естественно! Раз зримая сущность, то сразу эмоции появляются, сразу разговор о структурах, о сочетании цветов, о сочетании форм. И тут уже можно другую стену подтащить – эстетику красоты. Красивая абстракция и некрасивая абстракция. А третья эстетика у нас еще существует – эстетика добра, или эстетика блага. Эти три эстетики могут описывать любые структуры искусства китайского, буддийского, арабского, три эстетики вместо одной - эстетики красоты... Вот я бы резко отличался от любых твоих искусствоведов, которые о тебе писали, я в три эстетики положил бы твою картину. Сначала в эстетику истины, алетейю, потом в эстетику красоты, потом – в эстетику блага. Твои картины хорошие, в отличие от Репина, который убил Иваном Грозным жестоко... Художник, который не понимает, что его картину или его скульптуру нужно положить в три пространства...



ВИБРАЦИИ КРАСНОГО КВАДРАТА х.м. 100x80 2002.

И. – Слава, между прочим, когда мы говорим о начале двадцатого века и о начале двадцать первого века – сто лет. Оглядываясь, можно сказать, художники, делали как бы по наитию, работали и отдали жизнь, чтобы докопаться до материала. Но мы - другие, другой уровень коммуникаций, и могли бы протянуть ниточку неотпадения от традиции и сформулировать...Я – картинками, ты...

Л. – Стишками, стишками! И нельзя говорить слово «эстетично». У нас есть, как минимум, три эстетики.

И. – Но эстетика не конкретна. Она все вместе обнимает, и, вообще, она формальна. Это как бы глагол - я эстетизирую...

Л. – Нет! Нет! Эстетика – это научный предмет, который пытается описать картину.

И. – Ничего не получится у него.

Л. – Минуточку! Слава Богу, 250 лет уже работает она, все музеи построены по этому принципу...

И. – Совсем другое время - я стал определять структурализм, супрематизм, и – метафоризм.



ГЕОМЕТРИЧЕСКАЯ ФРАЗА орг. б. м. 140x120 2010



КВАДРАТ. КРУГ. ТРЕУГОЛЬНИК орг.х.м. 60x50 2004 Серия «МАРКЕРЫ»



КОМПОЗИЦИЯ С ПРИЗМОЙ х.м. 70x50 2012



БАШНЯ орг.х.м. 50x40 1987

Мышление наше ассоциативно, мы ищем истину и ее находим через ассоциации, через культурную природу. А смысл вот в чем. У Малевича - чистая идея. Супрематизм это энергия, не имеющая социального применения. Художественная цель всегда возвращается к человеку. Художественная цель – это он сам. Метафора в творчестве это «я и мир». Я метафизику очеловечиваю метафорой. Марина Бессонова спросила: «Зачем вы называете работы?» Но ведь название работы – это и есть метафора работы. И надо добавить к структурализму и супрематизму метафору. Метафора приближает человека к абстракции, и к метафизическому. Вот, например, название работы «Арт-пульсар». «Арт» – это *монада* искусства, она пульсирует...живая

Л. – А ты знаешь, что такое «пульсар» в астрофизике?

И. – Подожди, Слава. Вот «Арт-пульсар». И назову я ее «Номер 325». Но метафора точнее покажет путь. Метафора – это один из языковых принципов, которые делают великой поэзию, литературу. Поэтому слово «метафора» я предлагаю ввести, как рабочий инструмент, во все структурные построения. Вот Оля Победова, твоя жена, делает стекло, это метафора. Чего? В метафоре заложено два материала, которые корреспондируются друг с другом, например: *“холодный огонь”, “горячий лед”*.

Л. – К метафоре управляющее слово «чего» или «кого» не подходит. Метафора сама по себе – монада. Она самодостаточна. Она ничем не управляет, и ею ничто не управляет. Метафора в метафизическом смысле – это иносказание. И ничего другого.

И. – А супрематизм - иносказание словом о *запредельном*.

Л. – Зримое изображение незримого, как я говорю.

И. – Но слово абстракция – метафора бесконечного!

Л. – Сказать - «зримое изображение незримого» - недостаточно о супрематизме, он структурирован, геометризован и ритмизован.

И. – Но это не конечная его полнота.

Л. - Не конечная. Но его сущностные, важные характеристики – это зримое изображение незримого ритмизованого на фоне всех предыдущих культур. И это - его особенность, индивидуальность, своеобразие, непохожесть ни на что.

И. – И на современность. Мы постигаем его сегодня, а раньше он непостижим был.

Л. – Совершенно верно. Но Игорь! Я тебя только об одном молю. Существуют три эстетики. Эстетика красоты, эстетика истины и правды и эстетика добра и блага. Эти три эстетики – это исследовательский аппарат и ничего больше. И нельзя сейчас употреблять слово «эстетизировать», потому что я сразу спрашиваю: «Ты в каком *пространстве* эстетизируешь? В *пространстве* добра или в *пространстве* красоты?»

И. – Но нельзя о том, что я делаю не сказать: “я эстетизирую - и только в этой нише...”

Л. – Нельзя так говорить!! Надо говорить так: «Я красоту эстетизирую, или добро эстетизирую, или...»

И. – А красота... Я не знаю, что это такое...

Л.- С точки зрения красоты, с точки зрения правды и истины, и с точки зрения блага. Правды Божией, да? Вот эту картину твою я беру, или нет, я любую из твоих картин беру и говорю – это картина добрая. А если я беру картину Репина «Иван Грозный убивает сына», то говорю – это картина злая, недобрая, сумасшедшая, и поэтому сумасшедший человек ее разрезает ножом в 1913-м году.

И. – Как и «Данаю», да?

Л. – А, правда, не знаем что такое, и не знаем, что такое благо. Но мы очень хорошо различаем, когда мы говорим о красоте, когда мы говорим о добре, и когда мы говорим об истине. Мы эти вещи, непонятно каким образом, но мы их очень четко...

И. – Распознаем.

Л. – Мы их распознаем очень четко. Я в ортогоналии говорю, что вот на эту стену красоту, вот на эту - добро, вот на эту - правду мы положим. И каждую картину я теперь...

И. – А ты истину и правду объединяешь?

Л. – Это одно и то же. Благо и добро – это одно и то же. Красота и прекрасное – это одно и то же. Смотри. Настоящий искусствовед или художник продвинутой, который говорит о твоей работе, должен снять твою работу, поставить на этот стол в трехмерное, *трех-эстетичное* пространство и рассмотреть. Ну, с «Данаей» - там другой случай, но все-таки, очень осторожно говори это слово.

И. – Но что конкретно я должен говорить? Хорошо. Как мне свою волю творческую обозначить? Я говорю, что эстетизирую то и то, и мои картины – есть результат этого труда, эстетизации. И ничего другого, кроме этого. Мы должны говорить проще. Ведь я даже через твой жест слышу тему, я бы хотел, чтобы наше с тобой путешествие было таким же наивным...

Л. – Против “наивного” я возражаю.

И. - Поэтому маленькое отступление позвольте? Это из области метафоры. Я все прихожу к выводу, что наше путешествие – это Гулаг. И, как ни рыпается человек – поставлены границы, которые называются очень просто: Промысел. Мне представляется, что ты *рыпашься*, и я *рыпаюсь*. Другие даже не тянут на это...

Л. – Они даже не знают, что можно рыпаться.

И. – Вошел в дверь, из нее надо будет выйти. Но мне важно *мерцание идеи* и *твое мерцание*, активность. Иначе жизнь – один большой обед...

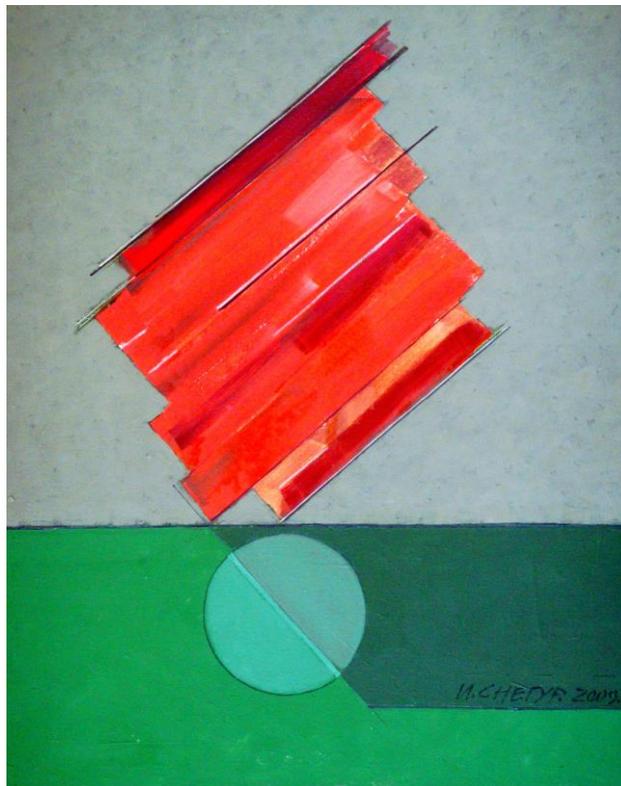
Л. – Отлично! Вот это - отличная метафора жизни. Да. Жизнь – один большой обед. И вторая метафора. Жизнь – это один большой *обет*. Это мы уже рецептуально противопоставляем. Смысл жизни по преподобному Серафиму Саровскому – это стяжание Святого Духа. И когда тебя спрашивают, что есть смысл жизни, ты отвечаешь просто: стяжание Святого Духа.

И. – А это значит, что ты выйдешь отсюда с Духом. А если не будет у тебя Духа, тебе скажут: «Что-то мы тебя не узнаем.

Л. – Да... Вот знаешь, чем меня Костаки потряс. Не своей коллекцией супрематистов, не широтой греческой души...



ХРОМОСОМА. ВИЗУАЛИЗАЦИЯ орг.х.м. 60x50 2004



КОМПОЗИЦИЯ-2 х.м. 50x40 2009



ДАЛЁКОГО СВЕТА х.м. 100x80 2002

И. – Слава, я хочу вернуться к метафоре. О-бед. «Бед» - корень. Беда...

Л. – Слово обед, слово беда, слово еда, слово да, слово а!!

И. – Да, мы с тобой заглянули в третье тысячелетие, и оно требует оформления. Поэтому, ты смело структурируй виртуальную территорию, связывай прошлое с настоящим: учиться будут на этом. Твой эмоциональный язык, твою хорошую память твою страсть.

Л. – Так вот, чем меня поразил Костаки. Он нас угощал вот такими маслинами! Я никогда такой величины маслин не видел. Это было двадцать пять лет назад. И я понял, что я живу не в той стране. Мне нужно жить в Древней Греции, читать Платона и Плотина. Платон и Плотин – это два величайших греческих...

И. – Но Плотин – это друг Нерона, учитель его?

Л. – Нет! Плотин - это уже третий век.

И. - Слава, но я все-таки хочу вернуться к проекту февраля. Выставка очень важная. Так вот, Маркус Брюдерлинг и его концепция распознавания искусств, всех систем. Он предлагает несколько философских категорий, и, опираясь на них, он выводит пять систем, по которым можно все искусство...

Л. – Структурировать.



ПЕРЕСЕЧЕНИЯ КОНТРАСТОВ, ФРАКТАЛЫ х.м. 100x80 2002

И. - Я написал комментарий к этому материалу. Мои *маркеры* и *элементалы* – там работают. Это изобразительный язык, которым я занимаюсь.

Л. – Это и есть структурирование.

И. – Я настраиваю *гитару* абстрактного искусства.

ЖИВОПИСЬ - ЭТО

Архитектура - архитектурное пространство,

Поэзия - поэтика знаков, символов, архетипов,

Музыка - ритмы, пластика, аккорды,

Энергия - как тон и цвет.

Все эти элементы живописи, сплавленные в единое художественное единство, определяемое творческой личностью, и составляют единое целое, через множество – чем *увлекается* душа, она *наслаждается*, себя в этом узнавая. И *ликует*, узнавая!

Творчество оживляет душу. А душа восхищает творчество и аплодирует ему.



КИНЕТИЧЕСКАЯ КОМПОЗИЦИЯ - 2 орг. х.м. 2007

ТЕРРИТОРИЯ ПРОСТРАНСТВА

БЕСПРЕДМЕТНАЯ ЖИВОПИСЬ, ГРАФИКА

1994-2011.

10.03. 2011

ТРИ ПРОСТРАНСТВА ЖИВОПИСИ.

Изобразительная поверхность для живописца представляет собой физическую поверхность, однако в ее восприятии обнаруживаются свойства, которые не всегда художником прослежены.

Во-первых,

предметное искусство,

использует пространство *над реальной физической* плоскостью, оно включает предметный мир и реального художника. Свойства физической поверхности такие же, как и реалии физического мира, поэтому фактура, рельеф, коллаж, композиты, приложенные к ней - не противоречат её природе; к этому типу искусства можно отнести также: перформенсы, инсталляции и коллективные действия.

Во-вторых,

реалистическое искусство,

использует двухмерность поверхности, и проецирует на плоскость реальные трехмерные объекты цвето-тоном, лишая их вещественности, используя так называемую «снятую предметность», то есть развеществлённость.

В эпоху Ренессанса, после использования перспективы, видимый мир открывался в живописи как подобие реальности, разрушая физическую поверхность картины, создавая визуальную реальность через уподобление; стало доступно полнее показать видимый мир.

Живопись есть проекция *восприятия* на плоскость, и картина своей структурой подтверждает познанное.

В-третьих,

конкретное искусство, беспредметное,

через *осознание*, которое надзирает за нашим восприятием, вторгаясь в мышление потоком мысле-форм, заставляет нас давать имена явлениям, находящимся в метафизическом пространстве. Это стало для Казимира Малевича дерзким обращением к сознанию – кто ты, где ты? «Черный квадрат» Малевича – знак этого обращения, маркер: ничего видимого, и ничего физического и социального, к чему причастен человек от рождения. Супрематизм переводится как сверхматериальное, где открывается свобода внутреннего духовного человека, которая прежде была ограничена физическими реалиями.

Закартинное пространство, эйдическое, виртуальное, сверхдобавленное, ноль пространство, вот определения пространств, где проявляют себя мысле-формы. Не через чувства плоти, но через зрение душевного тела, *сознания*, открывается мир метафизический. Культура живописи стала иной.

Цвето-тон и цвето-форма. Беспредметная живопись игнорирует социальные смыслы, в отличие от классической, с её единством события, времени и места...

Каждая территория со своими свойствами. Художник может пользоваться всеми одновременно, если их знает, или работать спонтанно, что несовершенно.



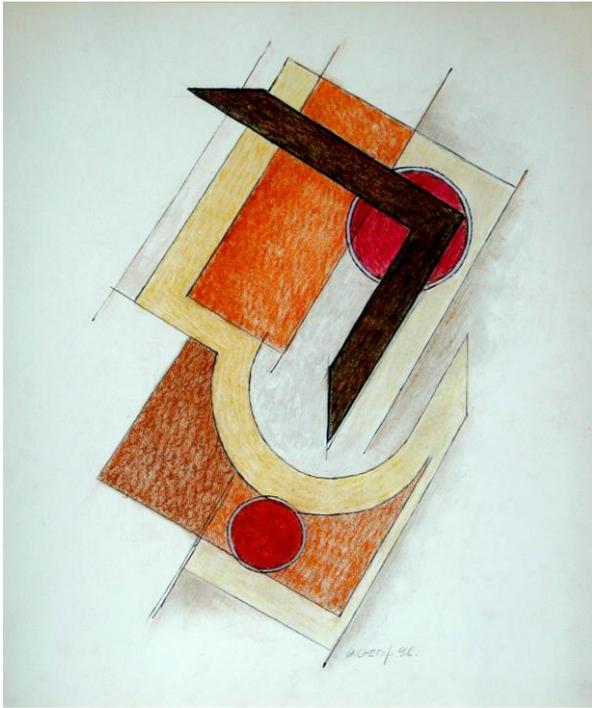
ИЕРОГЛИФ В ПРОСТРАНСТВЕ б., см.тех. 73x53 2004

РАЗМЫШЛЕНИЕ ОБ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

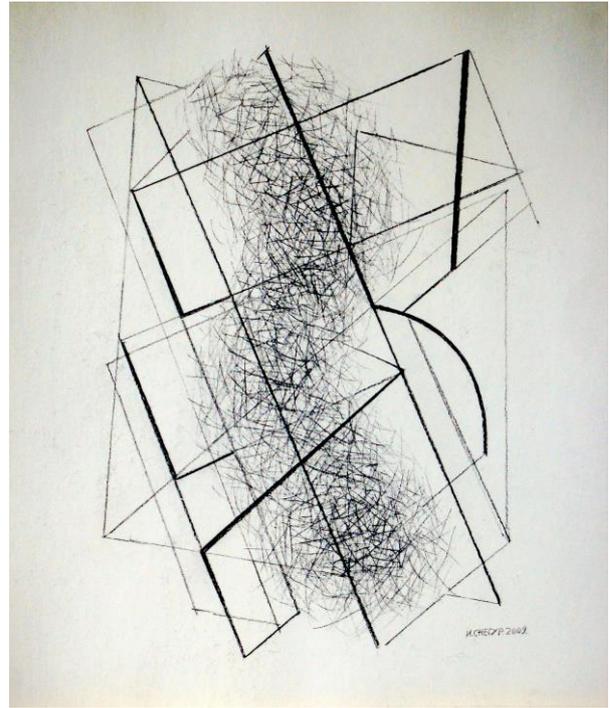
13.08.2009

Возникла тема, которую хотелось бы проговорить. Условно можно двигаться от Генри Мура, скульптора. Тема – пространство как живая сущность. Г. Мур произвел сильное впечатление, когда я познакомился с его работами, год 1961 наверно. Позже, года через три, я познакомился с тезисами его: скульптор недооценивает пространство, которое сотрудничает с материалом – как сделать скульптуру, не учитывая эту силу – пространство? Материал и пространство в скульптуре стали равными по плотности.

У пространства есть сила. Пространство активно воздействует энергией на материал, его деформирует, атакует, разрушает. Пространство является активным создателем формы. Как без пространства построить форму? Никак! Скульптура – не изъятие из куска мрамора лишних фрагментов. Это вхождение пространства в контакт с материалом - создается форма, как результат совместного творения: соавтором становится пространство. Отсюда скульптуры Г. Мура - овалы, аморфные формы, переходящие одна в другую.



ГЕОМЕТРИЯ С УГОЛЬНИКОМ б. паст. 50x42 1996



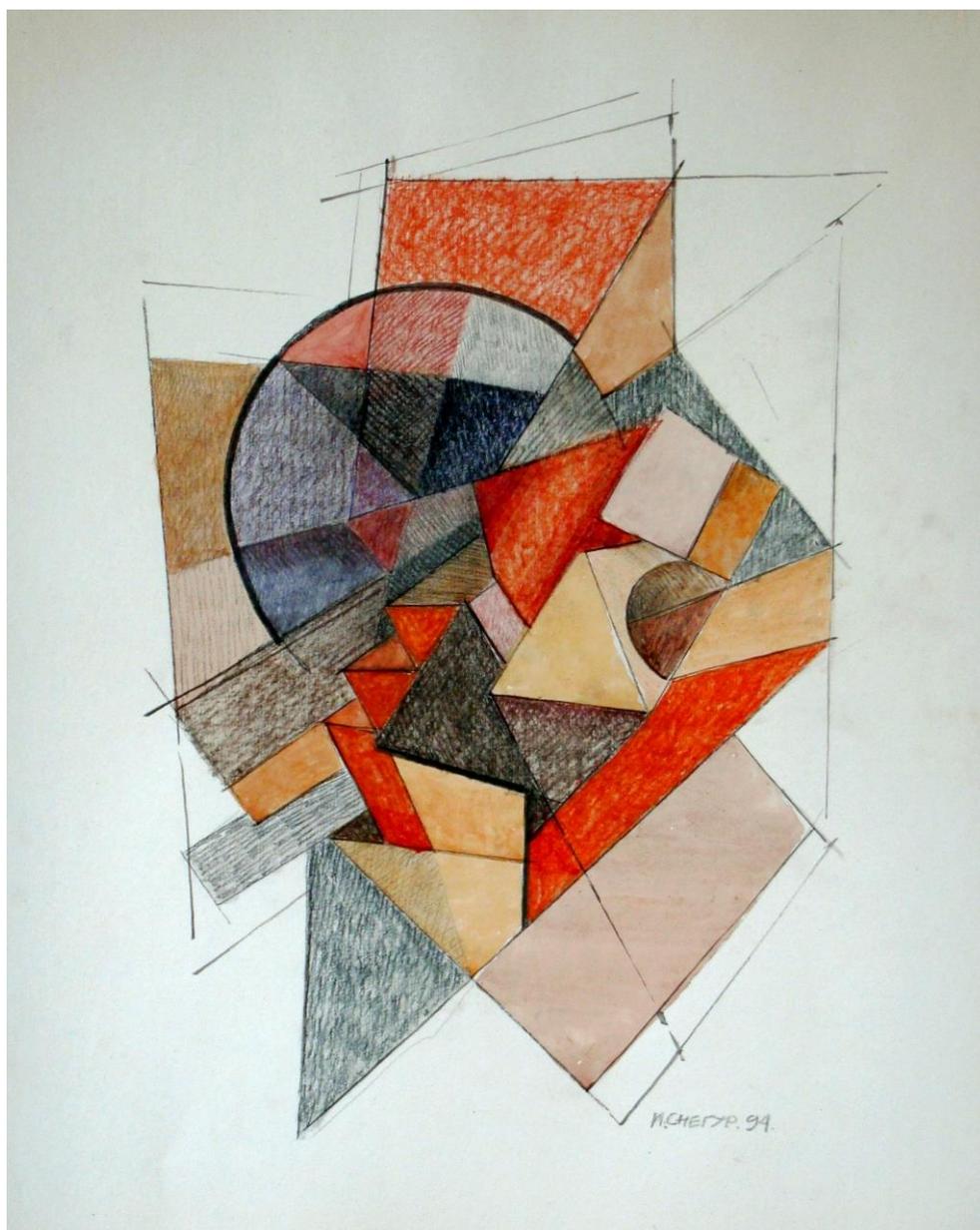
ФАКТУРА И ГЕОМЕТРИЯ б. пастель 50x42 2009.



ПРЕДМЕТНОЕ ПРОСТРАНСТВО б. см. техн. 50x42 1996.



ПРОСТРАНСТВО ИМПУЛЬСОВ б. паст. 50x42 1994



КОМПОЗИЦИЯ С ПОЛУКРУГОМ б. паст 50x42 1994

В некоторых случаях мы знаем это у кубо-футуристов, у Матисса. Мы знаем такие рисунки на объемах древних сосудов, там орнамент обозначает знак или символ. Эта часть присутствия пространства не фиксировалась, как субъект.

Ещё в 1964 году, желая помочь Э. Штейнбергу проскочить начальные «штудии» - посоветовал сразу заняться Генри Муром, поставив ему натюрморт из камней поразительно схожих с его скульптурой, камни я подобрал в Тарусе на пляже реки Ока. Работая в живописи или в графике, я постоянно сталкиваюсь с одной проблемой – проблемой изобразительного пространства. Мы работаем не с материалом в объеме как скульптор, мы работаем в плоскости, где используя пространственно условную систему, мы создаем объекты - жанровые, абстрактные, экспрессионистические.

В любой деятельности без пространства ничего нельзя создать. В классическом пространстве предметный мир обозначен как статичный – уход в перспективу, уменьшение предметов, изменение цвета. На пленере глаза автоматически отмечают, и реагируют на увиденное - протяженности, соразмерности, перспективу.



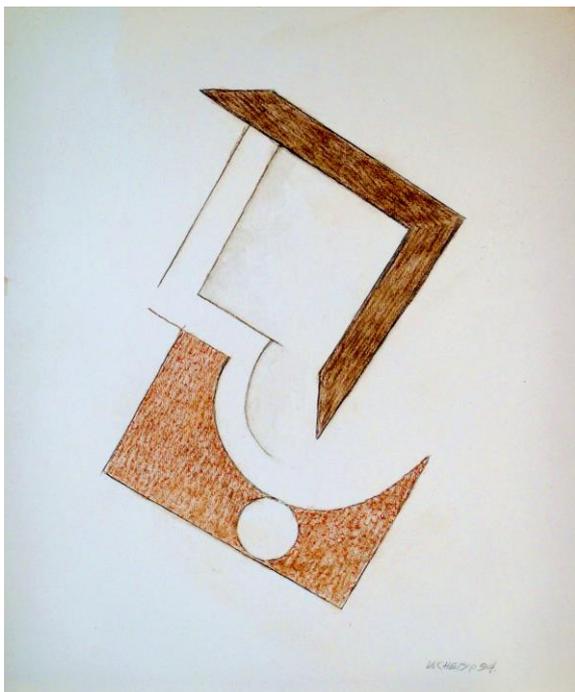
КУБИСТИЧЕСКОЕ ПОСТРОЕНИЕ б., паст. 50x42 1996

Определенные условия преломления поставляют картинку - общую картину, но не то, что за пределом нашего зрения: энергии, которые заставляют нас нервничать, переживать, огорчаться, радоваться, ликовать.

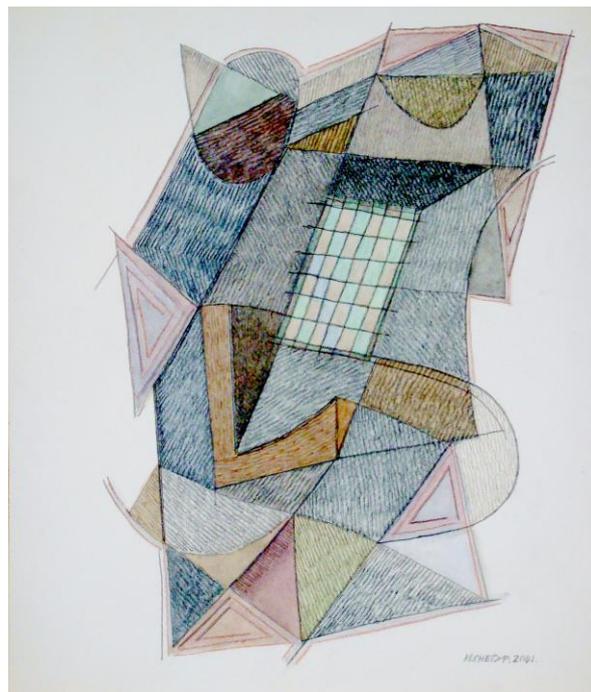
Так вот, надо закрыть глаза. Нужно закрыть глаза на визуальное пространство. Это ограниченное видение - не надо смотреть на предметный мир, но на мир внутренний.

Поверхность холста, плоскость, краска, фактура, рельеф – всё это в физическом пространстве, на этом материале создается картина, основа классического искусства.

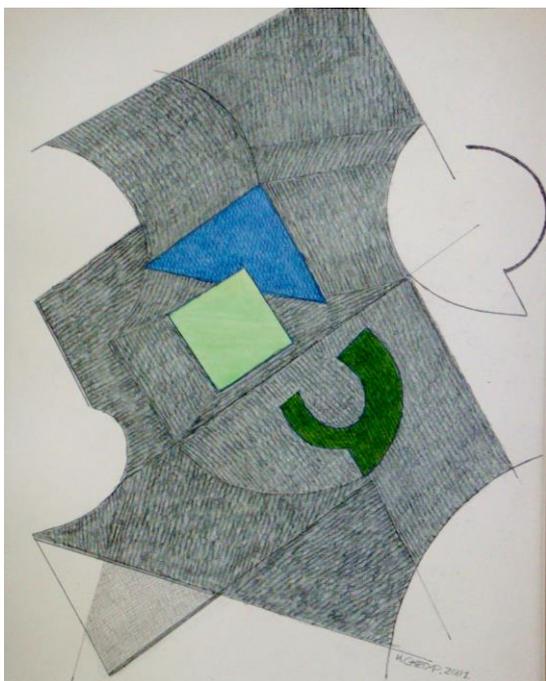
Закартинное, виртуальное, сверхдобавленное, или эйдическое пространство есть пространство мыслеформ - оно совпадает с деятельностью сознания и воображения, оно есть область возникновения импульсов смутного и мнимостей. *Не классическое* пространство метафизично, в нем нет предметного мира, оно абстрагировано от реалий внешнего мира, но принимает мир сознания, как нефизическую сущность. Поверхность холста, плоскость, краска, фактура, рельеф – всё это в физическом пространстве – на этом материале создается картина, основа классического искусства. Поэтому *не классическое пространство* - пространство энергий, движения, формопревращений так близко к непредметной живописи.



КОМПОЗИЦИЯ С УГОЛЬНИКОМ б.,паст. 50x42 1994



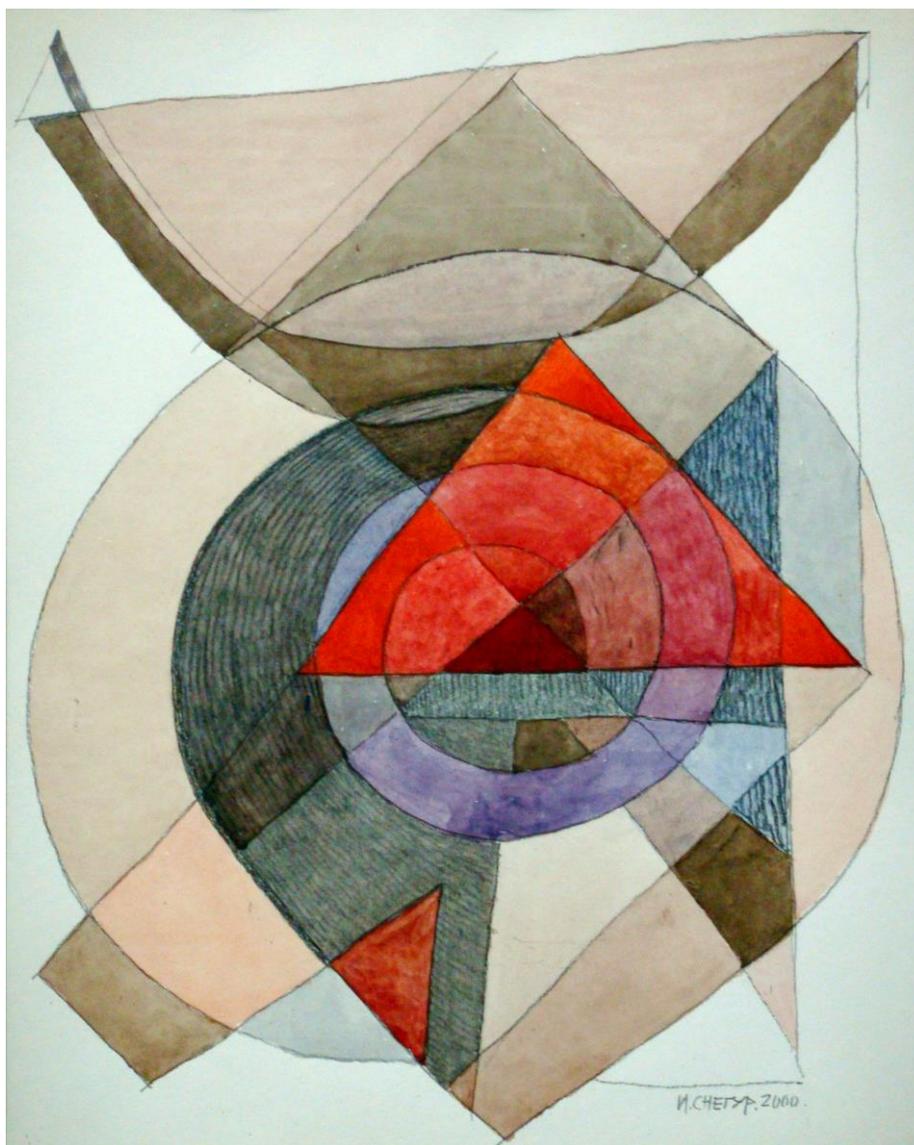
ПРОСТРАНСТВО КОНСТРУКТИВНОЕ б.,паст. 50x42 2001



ПРОСТРАНСТВО УРБАНИСТИЧЕСКОЕ 50x42 2001



ГОЛУБОЙ ПОТОК б., пастель. 50x42 1994



СПИРАЛЬ. КРАСНЫЙ ТРЕУГОЛЬНИК б., пастель. 50x42 2000

ПРОСТРАНСТВО ЖИВОПИСИ.

24.11. 2006

Малевич показал систему маркеров, по которым можно путешествовать в живописную *территорию*, где нет социального сигнала, тогда как в традиционной живописи есть «шторка», которая является социальным маркером. Всякий реальный предмет, изображенный в речи изобразительной, выводит художника на социальную фразу. Внешними знаками маркируются социальные ценности. Малевич в искусстве убрал маркеры социальные: они не нужны. Богатство – нищета. Он миновал эти проблемы, сняв их совсем, предугадал курсор сквозного действия, упразднив мифы цивилизации. Все – с нуля. Он выдвинул тезис: «черный квадрат». Антитеза - белый или черный. В белом есть черный, в черном – белый. Занимаясь живописью, он свел их в простую единицу, выставил онтологическую единицу: черное и белое. Квадрат и круг. Это первая в истории культуры новость; человек должен себя заново открыть, через новоречие. Кесарю – Кесарево, Богу – Богово. Но есть третье. На торце ветхозаветной монеты должно быть *начертано новоречье*. Читай торец монеты, там объединены знаки духовные и социальные.



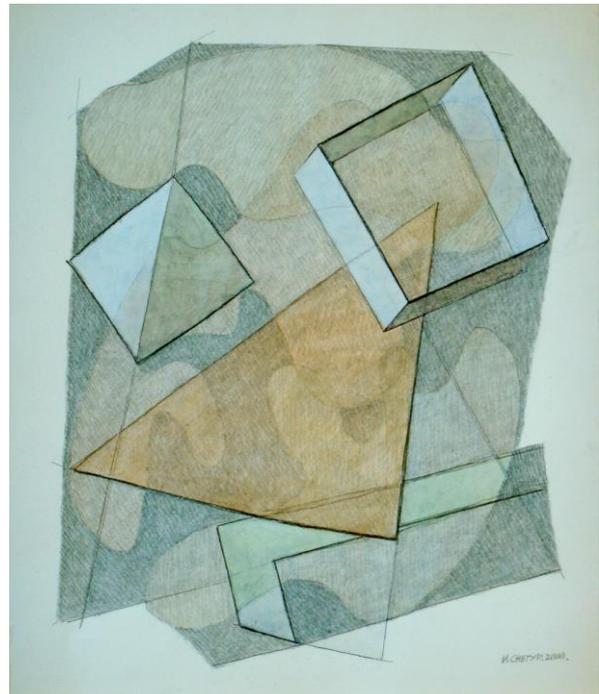
ПРОСТРАНСТВО ПЕРЕКЛИЧЕК 50x42 2000



ВОСТОЧНЫЙ МОТИВ б., пастель 50x42 1994



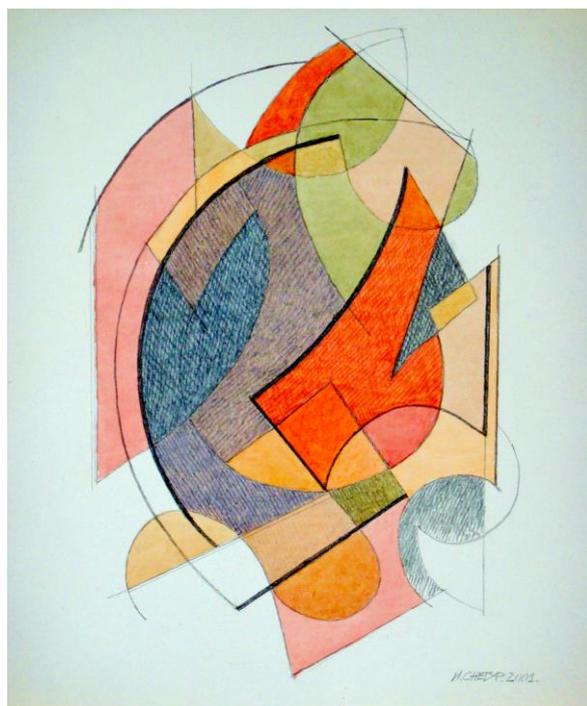
КОМПОЗИЦИЯ С ПИРАМИДОЙ 50x42 1994



ТРЕУГОЛЬНИК. КУБ. АМОРФНОЕ б., пастель 50x42 2000



ГЕОМЕТРИЧЕСКАЯ ДИАГОНАЛЬ б., пастель. 50x42 1993



ПРОСТРАНСТВО КОЛБЫ б., пастель 50x42 2001



РАСШИРЕНИЕ б., пастель. 50x42 2001



ПОЛУ-РЕЛЬЕФ б., пастель. см.тех. 50x42 1993



ОРАНЖЕВЫЙ РОМБ - МАРКОВ б., пастель 50x42 2001

Любая работа должна иметь фразу. Если нет фразы - не проявлена художественная цель. Фраза имеет протяженность и драматургию. Если нет фразы - театр, музыка, живопись теряют богатство. Если нет фразы, – ни танец, ни поэзия, ни живопись не имеют жизни: игра для игры, карты, рулетка. Проиграл – выиграл. Скажут: «красиво, занимательно», но это – игра. Массаж чувств. Жизнь – не массаж. Жизнь – это дерзкая жажда. Зачем? Почему? Конечно, искусство востребовано, чтобы компенсировать рабский труд. Это – одна из внутренних «подсистем» потребления искусства.

Что такое фраза? Прежде всего, фраза – речь. И если в ней нет сквозного действия, это – формальная демонстрация культуры. Всякое произведение должно иметь цель, а цель достигается от первого до последнего слова некоторым намерением. Сквозное действие – это то, что ты хочешь сообщить. За один час можно прочесть роман, и роман интересен не текстом, а одной фразой – той, что все объединяет в одно целое. Ради чего столько слов? Слова – ради того, чтобы сообщить СМЫСЛ. И, может быть, для романа будет достаточно трех фраз, чтобы этот роман был услышан, чтобы почувствовали не силу слов, а силу намерений. Намерение – это подтекст. Значит, любой текст живописный, литературный, музыкальный, поэтический имеет сквозное действие. Сквозное действие - это время, которое было заполнено словами, событиями, действиями, и это укладывается в короткую фразу, что хотел сказать автор. А если нечего сказать - потребляй культуру, не будь *любителем, графоманом...*



МАРКЕРЫ И СПИРАЛЬ б., пастель 50x42 2002



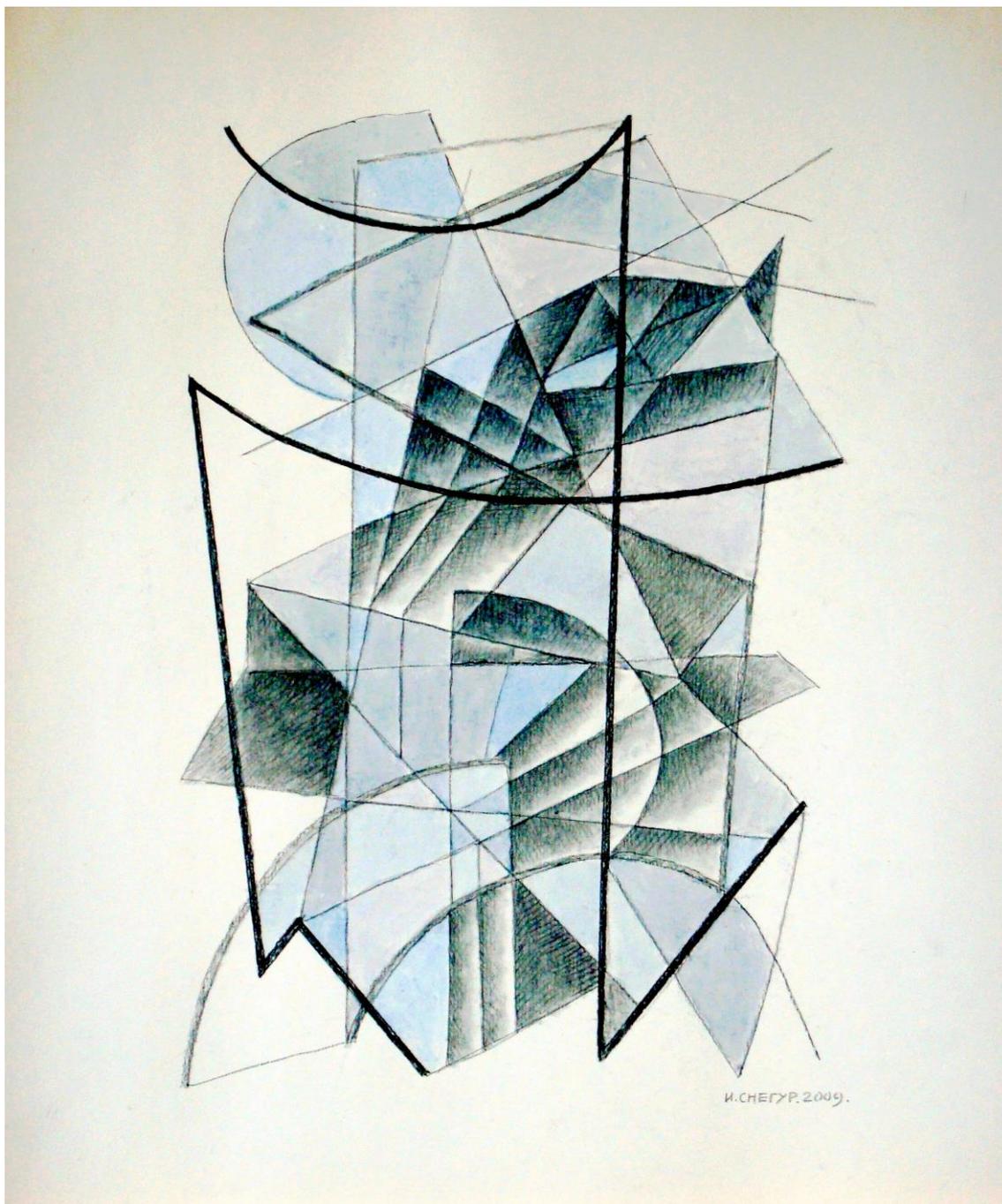
ИЕРОГЛИФ И ФАКТУРА б., пастель 50x42 2008



КИНЕТИЧЕСКАЯ КОМПОЗИЦИЯ б., паст. 50x42 1994



КОМПОЗИЦИЯ С СИНИМ КВАДРАТОМ 50x42 2001

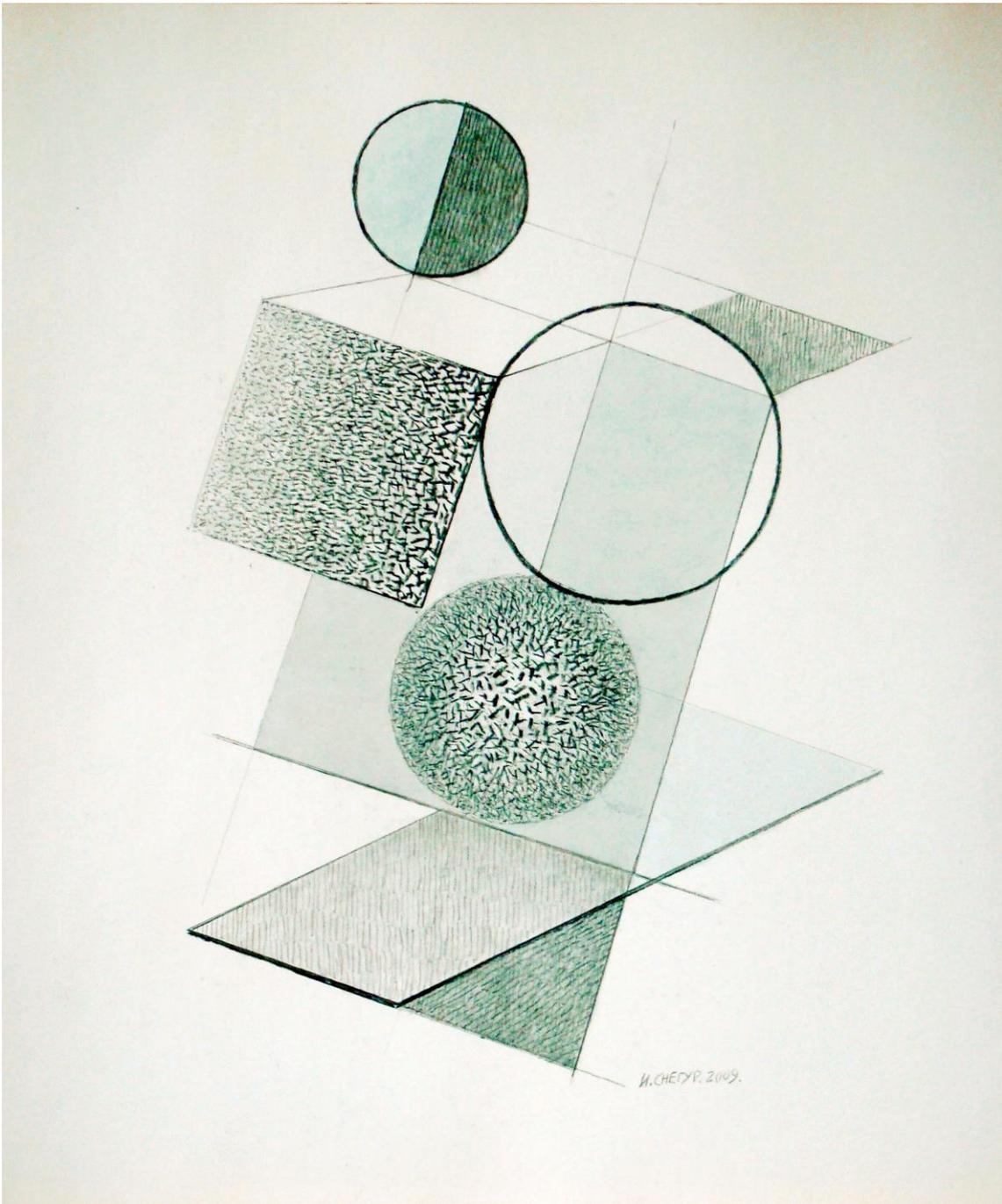


ИЕРОГЛИФ И РЕЛЬЕФ б., пастель 50x42 2009

СУПРЕМАТИЗМ. 12.11.2011.

Одушевлять всё окружающее - уникальная способность человека. Опыт общения между собой мы переносим на предметы окружающего мира, природу. Тем самым человек включает внешний мир в круг личных интересов, *со-существует и, со-переживает*, присваивая его себе.

Перенося *личное* на материальный мир, мы вступаем в особые отношения с природой, вызывая подобное к себе. Эти отношения не визуальны, но резонансны, - одушевив предмет, мы вступаем с ним в общение.

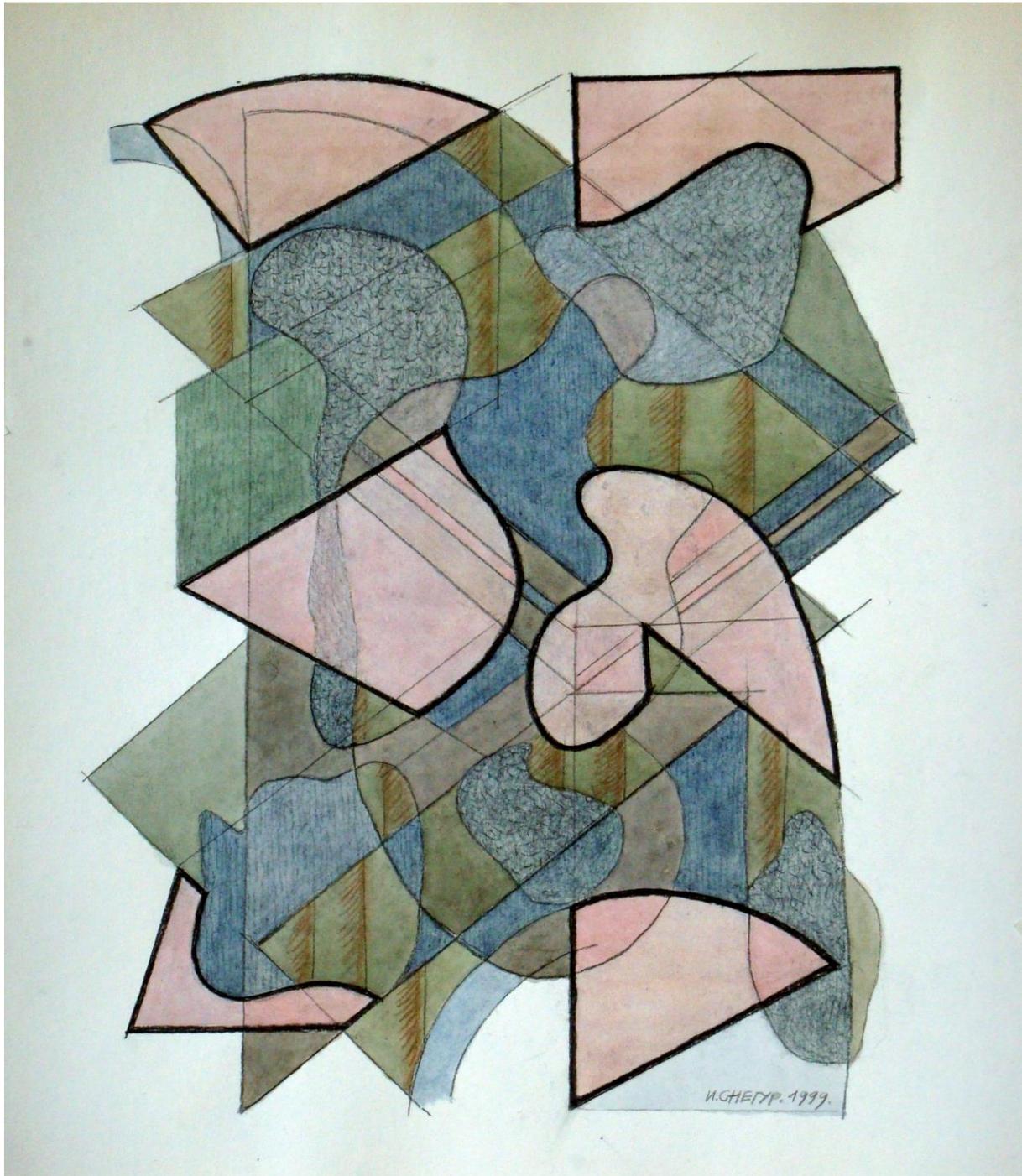


КВАДРАТ. ФАКТУРА. ШАР. бум., см.тех. 50x42 2009

Сознание улавливает и отмечает отзвук - мы называем его интуицией, или информационным потоком. Подобное познается подобным.

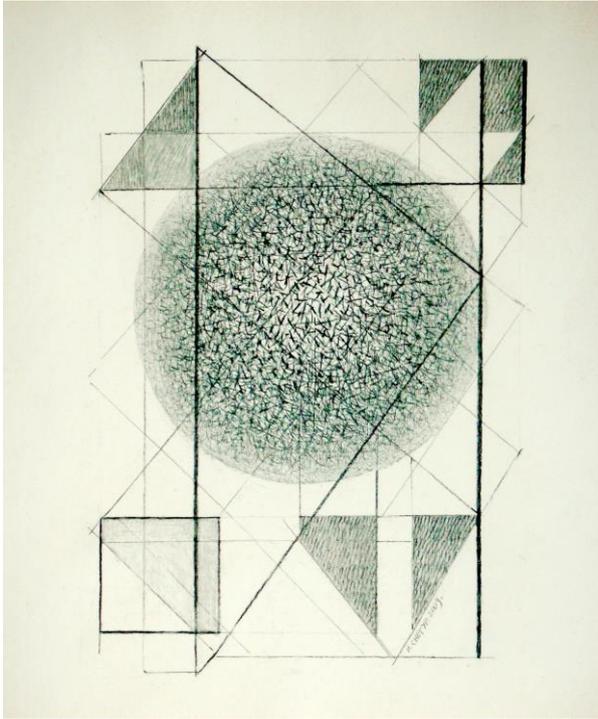
Природа и человек связаны общими резонансными полями. Это качество и даёт творческой индивидуальности материал для сообщения о событии.

Картина «Чёрный квадрат» К.Малевича - прежде всего знак, содержащий указание на новое пространство «не классическое», как аксиоматика: *пространство - освещаемое не видимым светом, светом сознания.*

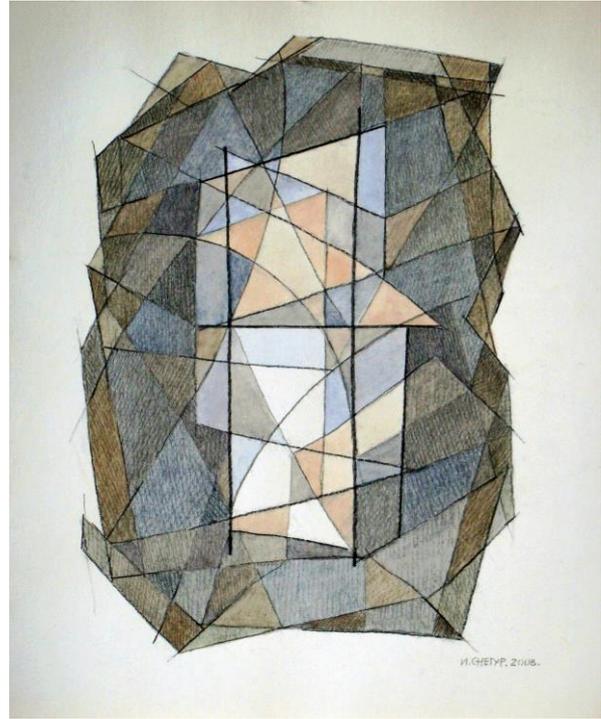


ПОЛУ-АМОΡФНЫЕ ФОРМЫ б., пастель 50x42 1999

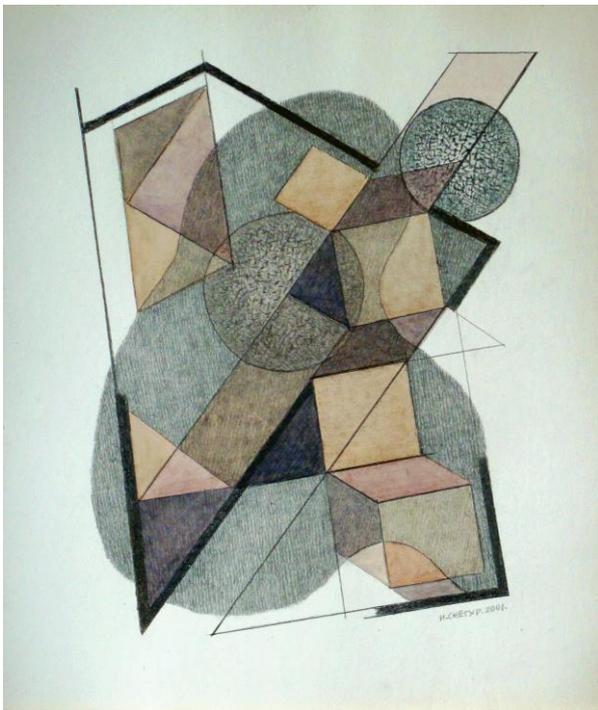
Это прорыв в иную живописную территорию, где нет видимого материального мира - это знак иного искусства, прежде неизвестного. Для иного искусства требуется и новое живописное пространство, сверх-добавленное или эйдическое. Где же оно? За-картинное виртуальное пространство – вот его территория!



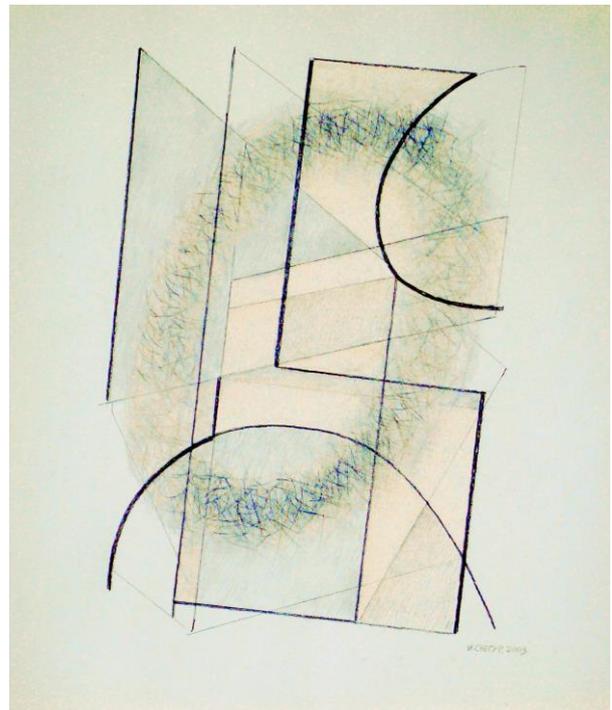
ФУНКЦИЯ ОБЪЕМА б., паст. 50x42 2009



СУБЪЕКТ ПРОСТРАНСТВА б., паст. 50x42 2008



ВТОРАЯ АКТУАЛИЗАЦИЯ б., паст. 50x42 2001



ФАКТУРА. ГЕОМЕТРИЯ б. паст. 50x42 2009



ПЛАВИ. ГЕОМЕТРИЯ СИЛ б.паст. 50x42 1999



АМОРФНОЕ И ГЕОМЕТРИЯ б.паст. 50x42 1994

Оно совпадает с *пространством* игры ума и воображения – места, где встречаются мыслеформа и эмоция, и обретается образ-знак.

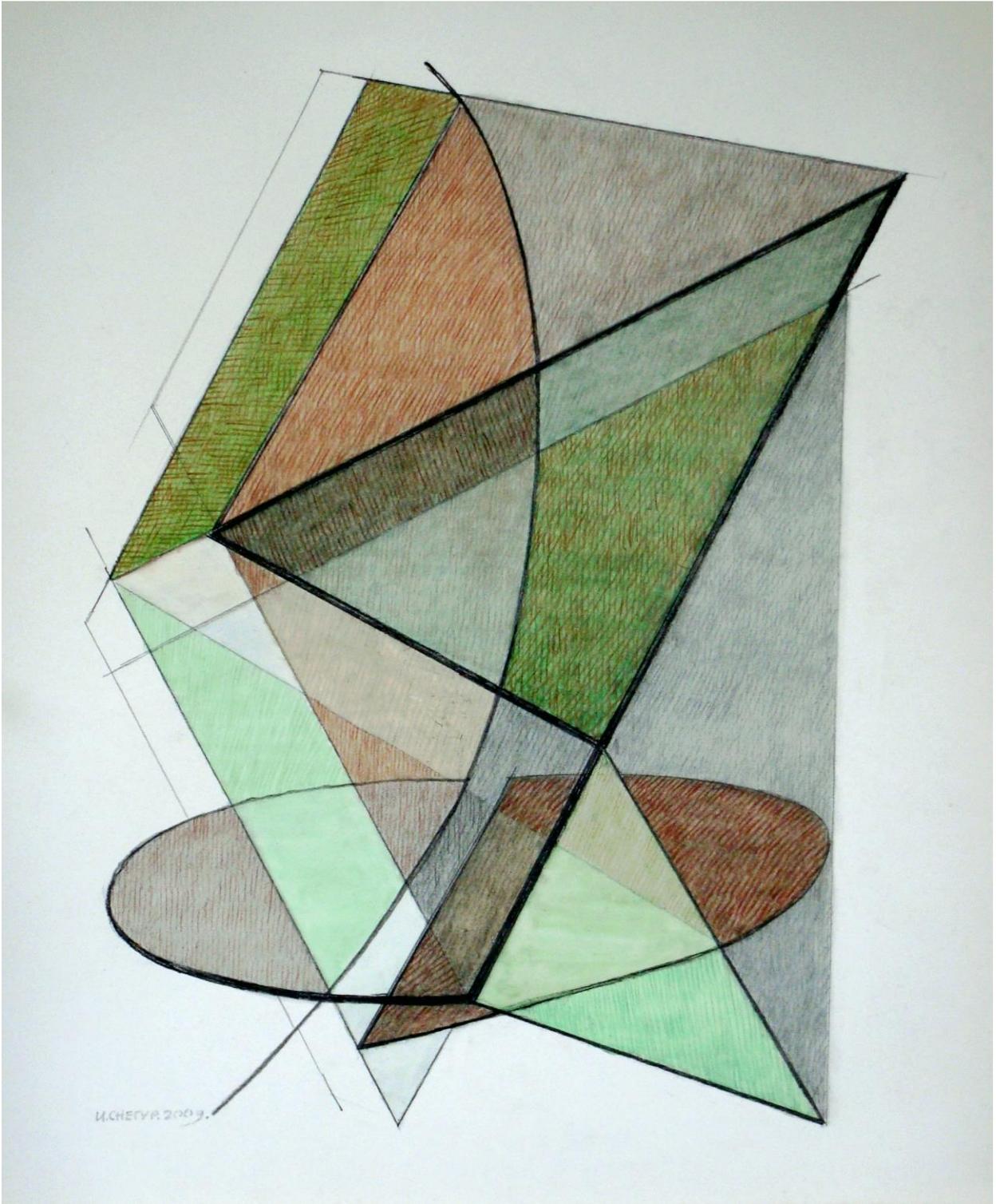
В живописи используется физическая плоскость поверхности и рельеф на ней. В традиции иллюзорное реальное пространство создаётся за счёт перспективы изображённых предметов, а плоскость картины утверждается фактурой, краской или рельефом на плоскости, физически копируя реальные предметы – это ресурсы живописи до 1910 - признаки традиционной картины.

Новое направление Малевич назвал *супрематизмом*, то есть *сверхматериальным*. Сверхматериальное невидимо. Вот почему «Чёрный квадрат» обозначает территорию для *иной* живописи и реальный мир не должен в ней отображаться. Качество чёрной поверхности нами воспринимается, как некая бесконечная глубина, *поглощающая* наше внимание, тогда как белая воспринимается *стеной*, на которой мы изображаем видимое.

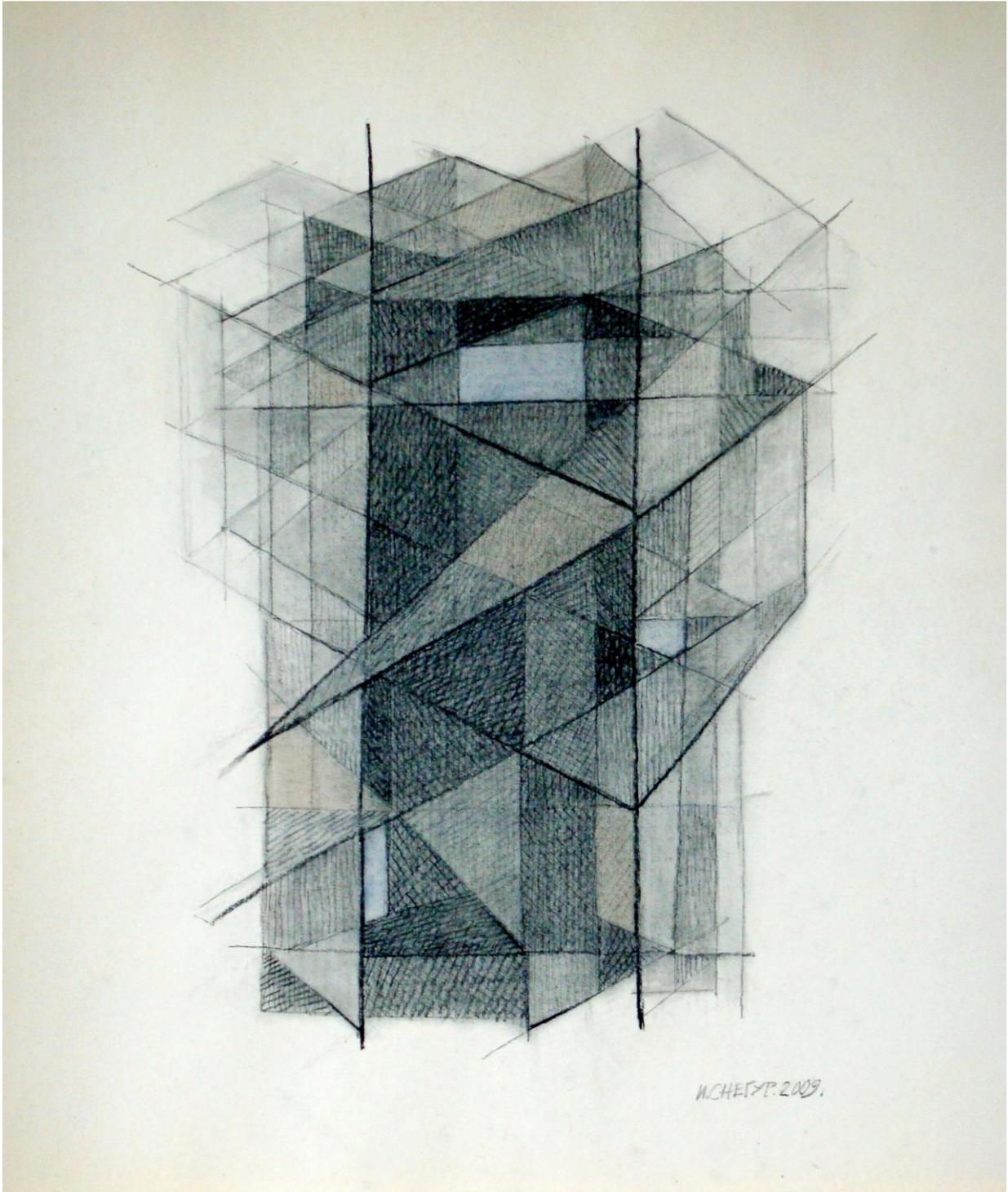
Сверхдобавленное пространство, не связано с реальным видимым миром, однако плоскость картины вполне допускает **его** проекцию на себя, выступая как *мембрана*, разделяющая виртуальный и реальный мир: здесь то и возможна проекция *мысле-форм* на плоскость картины средствами живописи. Это стало величайшим прорывом русского искусства, отвечающего запросам новой эпохи.

Западное искусство обратилось к декоративной составляющей нового искусства, формализовав идеи супрематизма и абстракционизма 1910-х годов, склонив его в прикладную область дизайна интерьера, игнорируя духовную, *со-бытийную* связь его с миром.

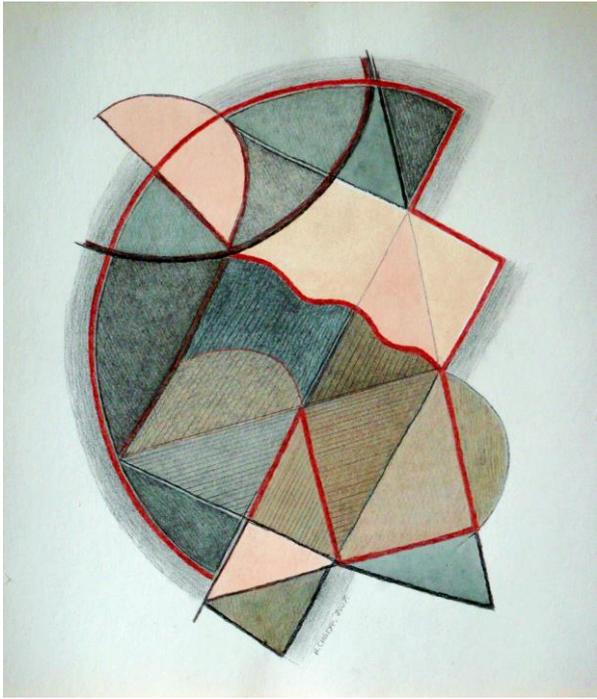
Абстрактная живопись Кандинского и супрематизм Малевича расширили язык живописи, что позволило заглянуть во внутренний сакральный мир человека - в духовную жизнь. Было положено начало *новому вектору этики* в искусстве живописи: этике *внутреннего* человека, а не внешнего - человека потребления.



ЭЛЛИПС. ХОРДА. ТРЕУГОЛЬНИК б., пастель. 50x42 2009



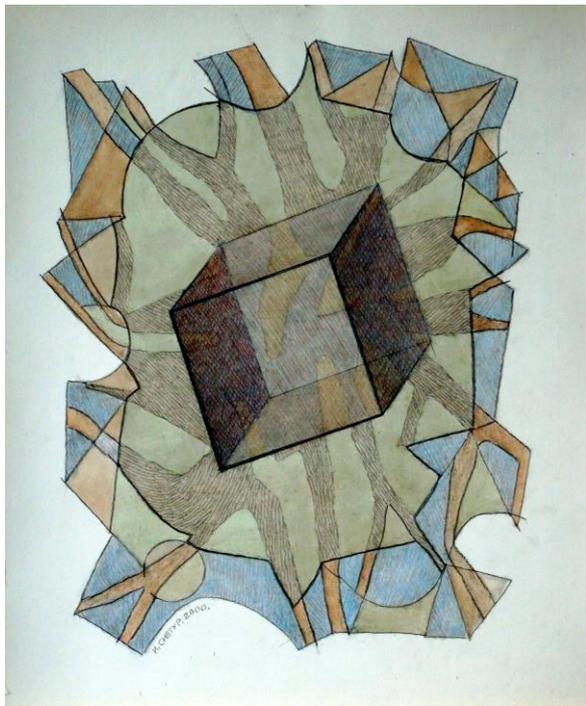
ПРОСТРАНСТВО ГЕОМЕТРИИ б., уголь. 50x42 2009



САМООРГАНИЗАЦИЯ ОБЪЕКТА б., паст. 50x42 2007



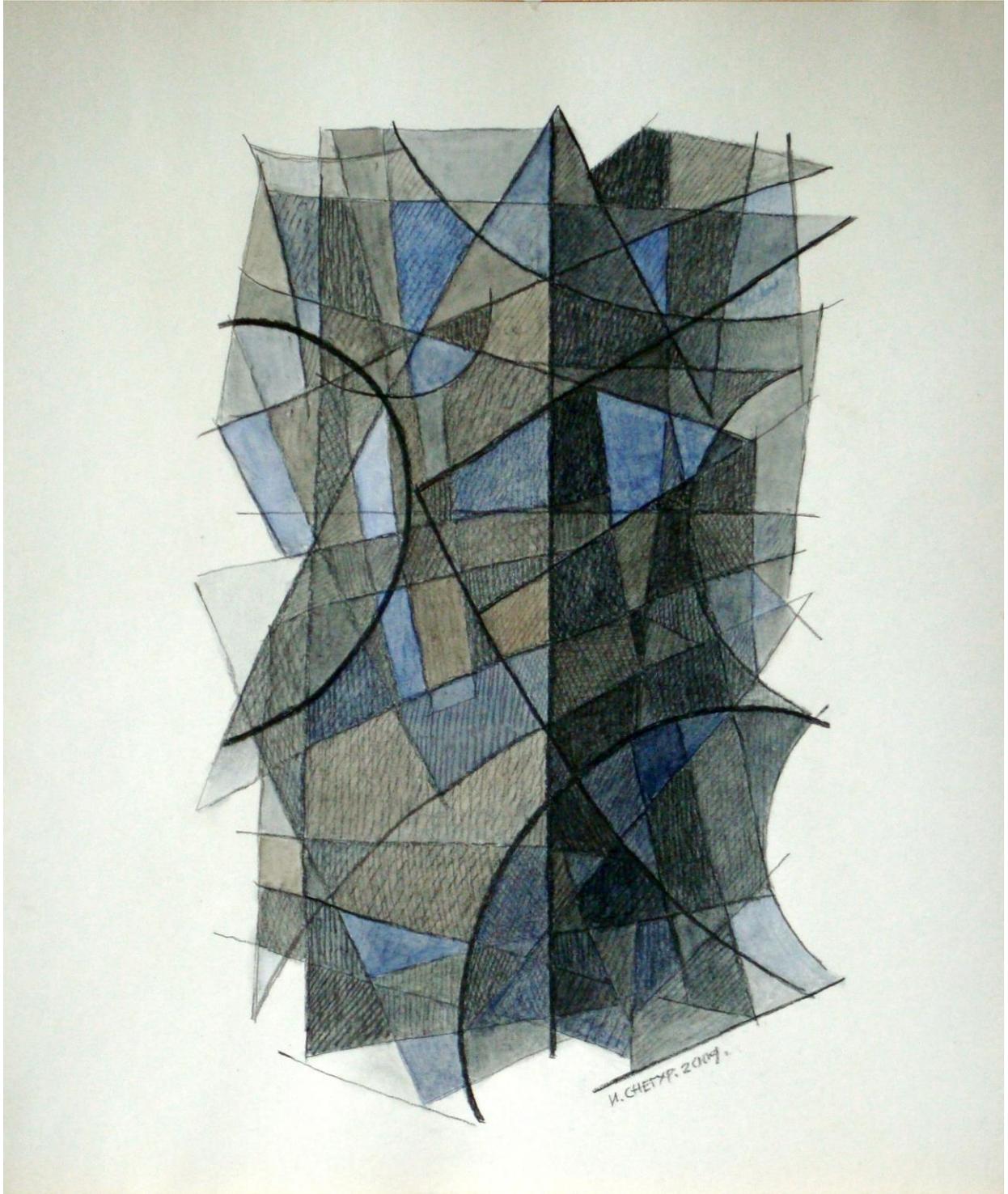
ЭНЕРГИИ РИТМОВ б., паст. 50x42 2002



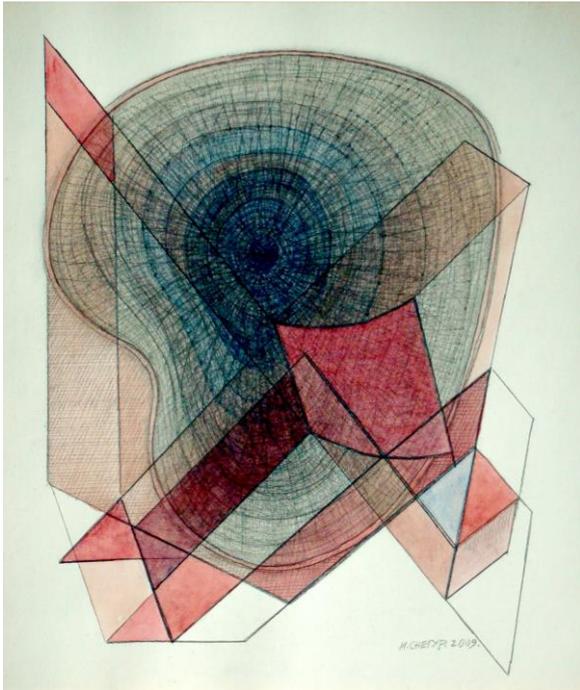
ЭНЕРГИИ КУБА б., паст. 50x42 2000



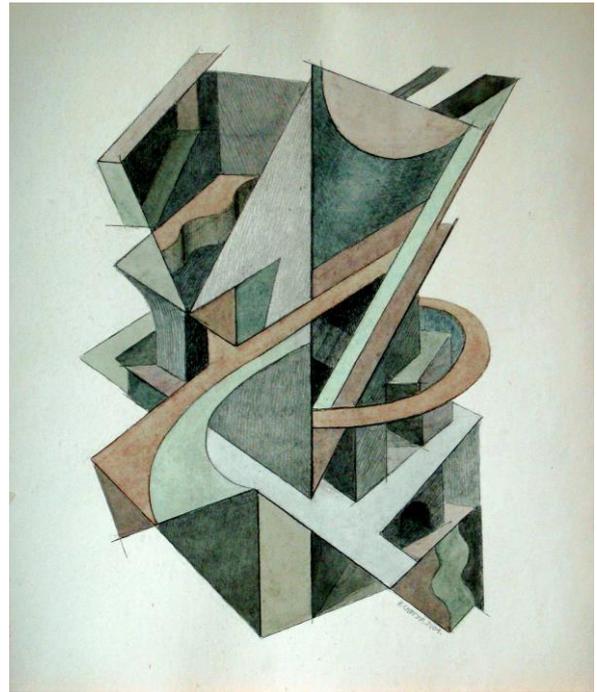
СУБЪЕКТ ПРОСТРАНСТВА б., паст. 50x42 2001



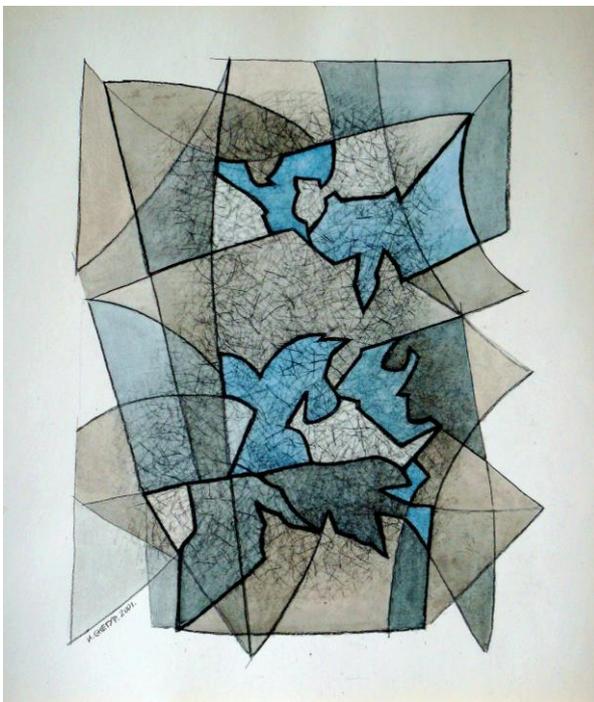
ДВА ПОЛУОВАЛА. ВЕРТИКАЛЬ б., пастель 50x42 2009



АМОРФНОЕ И ГЕОМЕТРИЯ б., паст. 50x42 2009



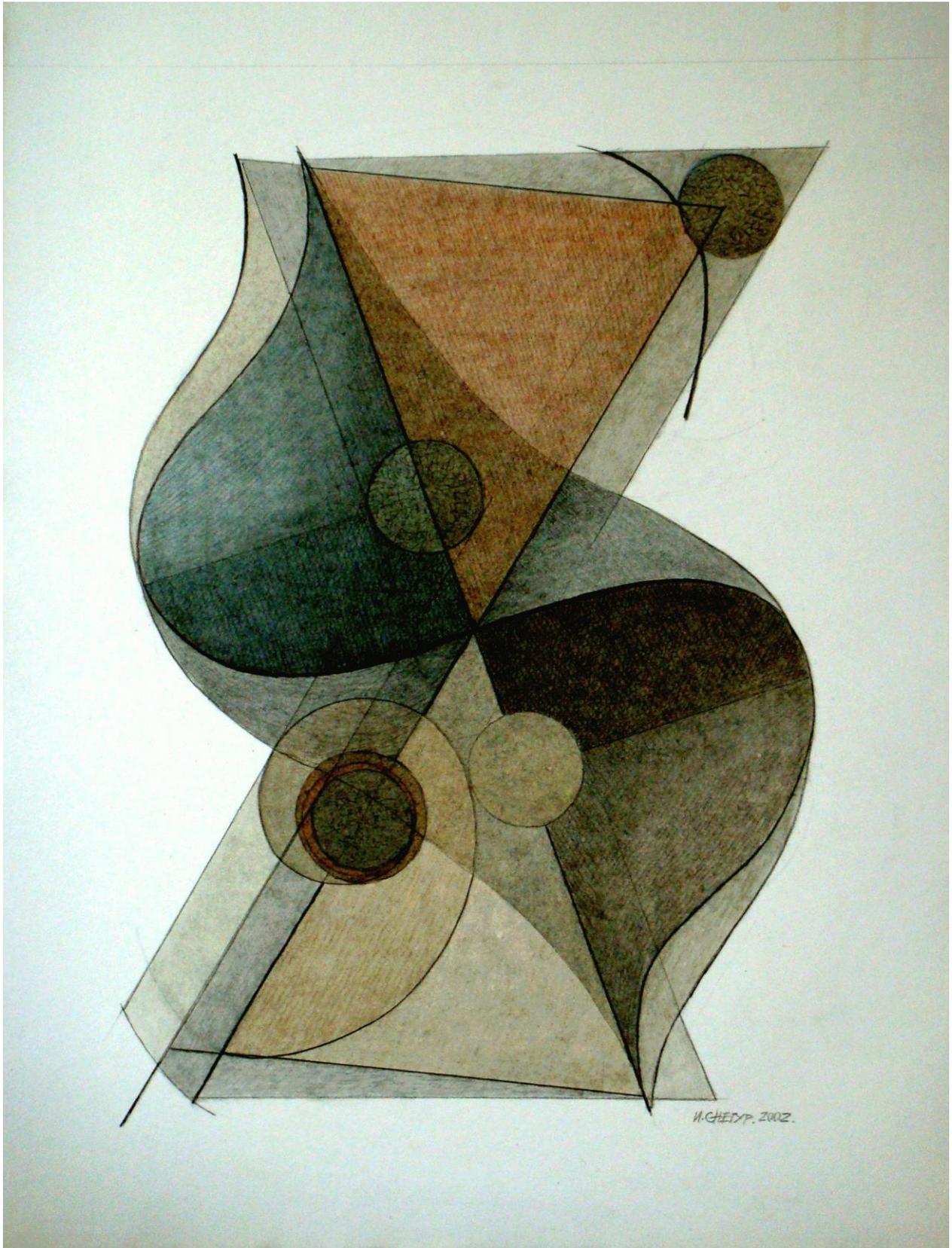
ВИРТУАЛЬНАЯ КОНСТРУКЦИЯ б., паст. 50x42 2004



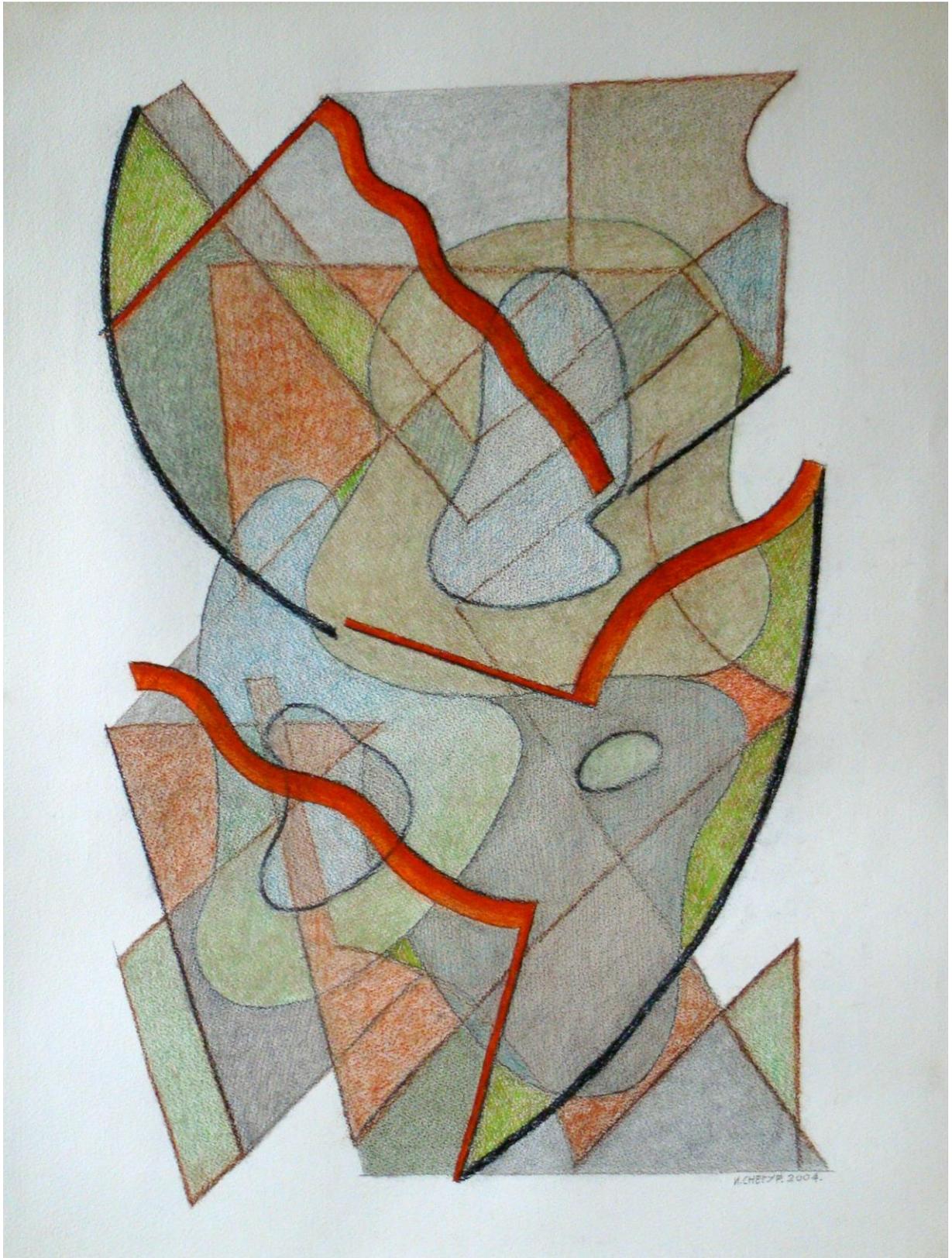
ПРОЯВЛЕНИЕ. ЭЛЕМЕНТАЛЫ б., см.тех. 50x42 2001



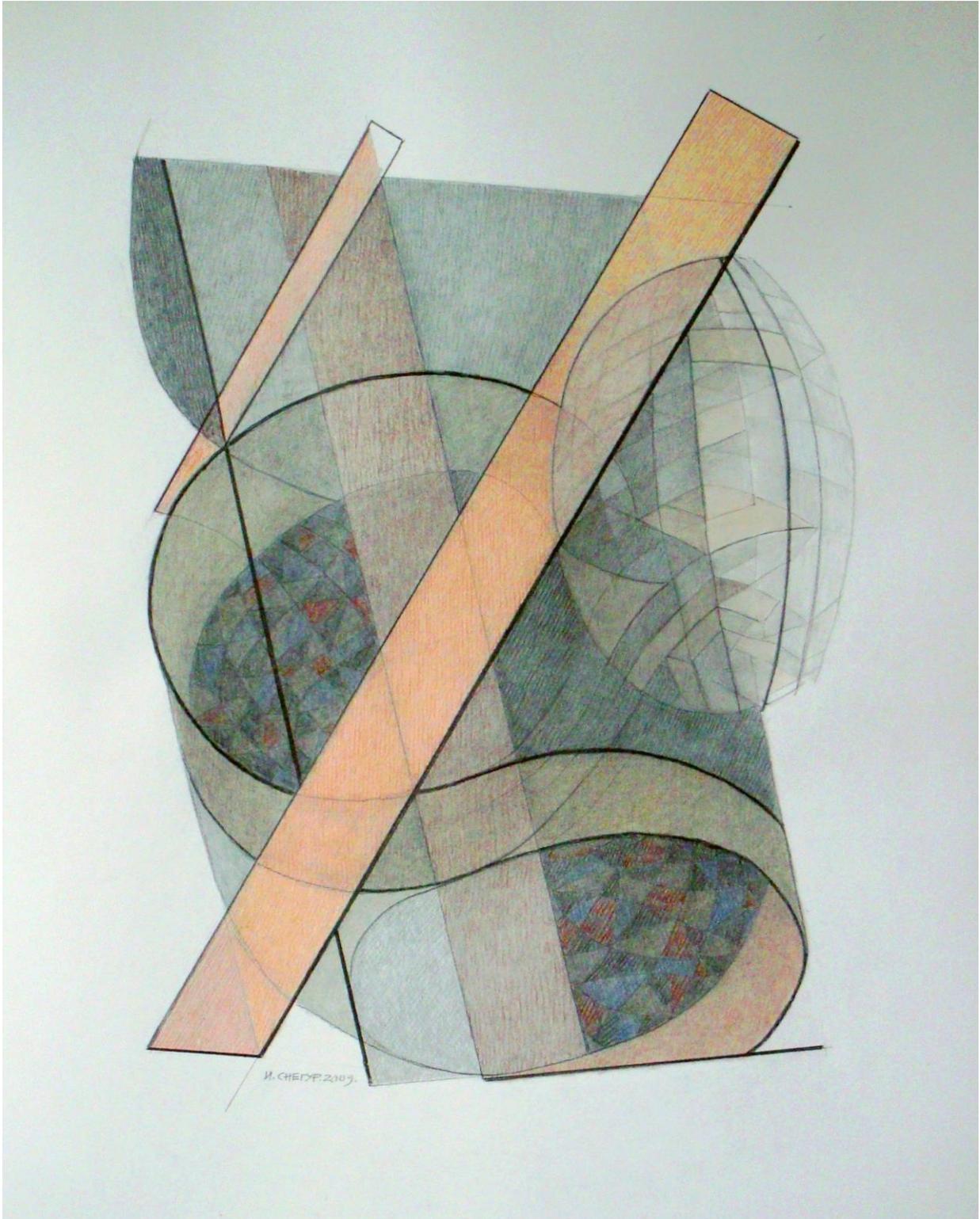
РЕДУКЦИЯ ПРОЯВЛЕННОГО б., см.тех. 50x42 2006



СИНУСОИДА - СУБЪЕКТ ПРОСТРАНСТВА б., см.тех. 73x53 2002



МАРКЕРЫ. ДИАЛОГИ. б., см.тех. 73x52 2004



СФЕРА И ДИАГОНАЛЬ б., пастель 67x51 2009



TOTEM б., пастель 65x55 2002

БЕСПРЕДМЕТНАЯ ЖИВОПИСЬ

ПРОСТРАНСТВО СИЛ

14.02.2009.

Беседа с Т.Снегур.

Т. – У литератора тоже есть свое пространство?

И. – Конечно! И у музыканта, и поэта. У Юрия Казакова было качество, он слышал литературу как музыку. Любое слово, фраза, имеют свою интонацию, и Юрий Казаков, гениальный прозаик, за этим следил – она слышна как второй план. Это дополнительное пространство для писателя - интонация фразы, для меня же - через колорит и цвето - форму.

Т. – Но твой шар настолько многодельнее, сложнее, чем работы...

И. – Там нет теней, но напряжение фактур. Это пространство создается за счет контрастов, сильный – слабый. Самый сильный движок – на первом плане, на энергии отношений. Крик – это черное на белой бумаге, драматургия контрастов. Сейчас я занимаюсь пространством, и эта серия тянется почти 15 лет, я периодически к ней возвращаюсь.

Т. – А пространство в метафизическом искусстве?

И. – Это реакция на сильное переживание начала 20-го века, предощущение конца века и страх, что мир опустошился. У каждого должно быть индивидуальное пространство, пространство определяется по косвенным признакам. Например, деформация предмета у кубистов – это шутка или свойство виртуального пространства, его игра?

Вот моя работа «Согнувшийся стул». Но если деформация обусловлена неизвестной причиной, то оно имеет плотность и силу, сильнее реальной вещи. Значит, силу пространства можно обнаружить по косвенным признакам в работах художников.

Деформация предмета у сюрреалистов – несоответствие места, времени, и предмет обретает дополнительные функции: несколько времен соединяются, предмет преобразуется. Но деформация возможна, если пространство стало сотрудником творческого действия. Вот я вижу пейзаж - улица, дома; я рисую и слышу - что-то их смещает, двигает. Эти подвижки – не нарочитая деформация, но внутренняя! Это чувствовал Гоген, Ван Гог, ибо работали не от глаза, а от внутреннего погружения. Творчество связано с внутренней правдой!

Т. - Как она обнаруживается?

И. - Я начал работать с пространством с 1994 года. И если эта дверь откроется – тогда геометрия соединится с аморфной формой. Я алхимик - ищу встречу всех трёх, где пространство, цвет и форму начнёт прокачивать творческое действие, чтобы форма не стала такой ограничительной. Аморфные формы - это линия, плав, цвет – стремятся к свободе, геометрия выступает как ограничитель свободы. Или иначе, стремление к бесконечной свободе эйдоса ограничивается перасом Плутарха.

Т. – «Ускользящий квадрат».

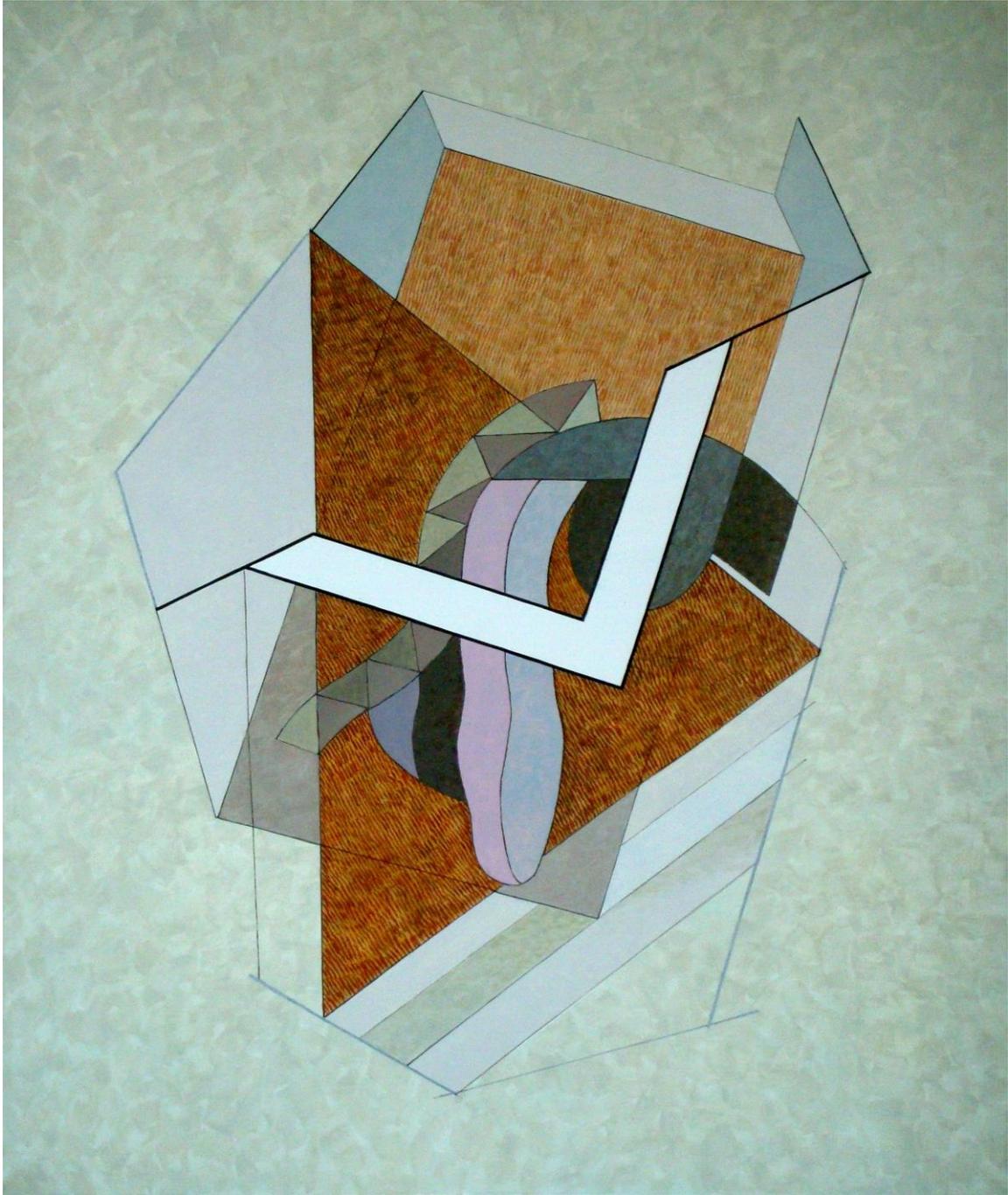
И. – Названия – дрожащий и вибрирующий, ускользящий - соответствуют. Нет пространства – нет цвета и формы. Значит, как только появится деформация в предмете – пошел первый ветерок. Это указывает на четвертое измерение. Это четвертое измерение – измерение души и всего связанного с ней.

Т. – Духовное?

И. – А как может быть четвертое измерение не духовным? Это сила, энергия, скорость, масса, фактура, функция, взаимоотношения. Без пространства не может быть ни формы, ни цвета, ни жизни. И конечно, пространство физическая величина. Нет пространства – что остается? Как вне пространства изобразить что-то на плоскости? Это некоторая материальная протяженность, в которой материальное реализуется.

Генри Мур, скульптор, гениален - он утверждал, что пространство имеет такую же силу и плотность, как камень - оно позволяет камню быть. Пространство – как ртуть, и еще в сто раз плотнее! Поэтому в его скульптурах это отражено со всей очевидностью. Пространство живописца такое же, форма и цвет подчиняются внутреннему напряжению и сигналам, идущим от холста. Деформация цвета и формы происходит за счет третьей величины – переживания пространства.

Если же художник рисует спонтанно – недостаточно спонтанного жеста в беспредметной живописи... И я хочу сделать выставку с названием «Абстрактное Пространство».



КОНСТРУКЦИЯ В ПРОСТРАНСТВЕ х.м. 120x100 2009



ДИАГОНАЛЬ И ГЕОМЕТРИЯ х.м. 120x100 2009



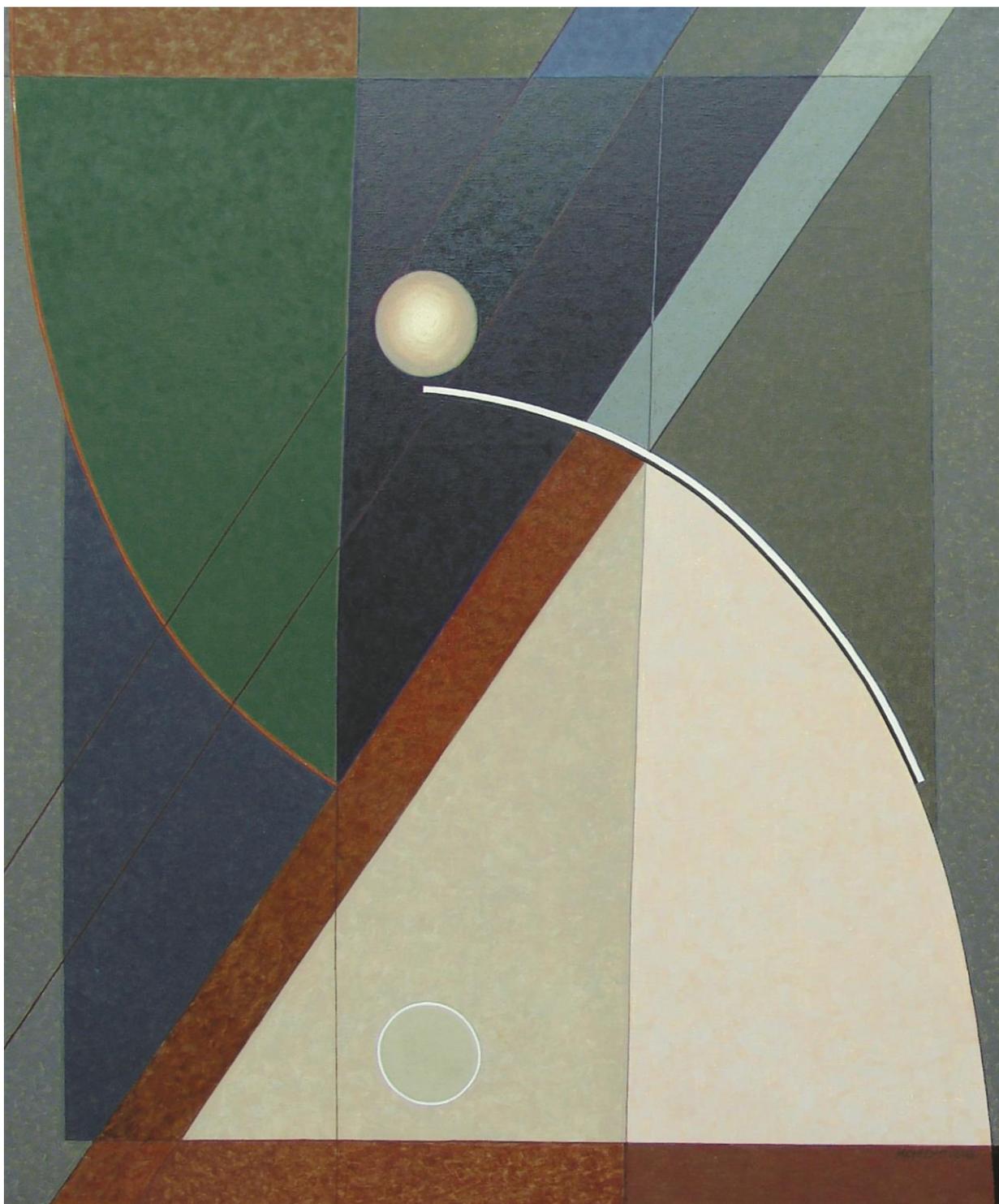
АМОРФНОЕ И ГЕОМЕТРИЯ В ПРОСТРАНСТВЕ х.м. 140x120 2006



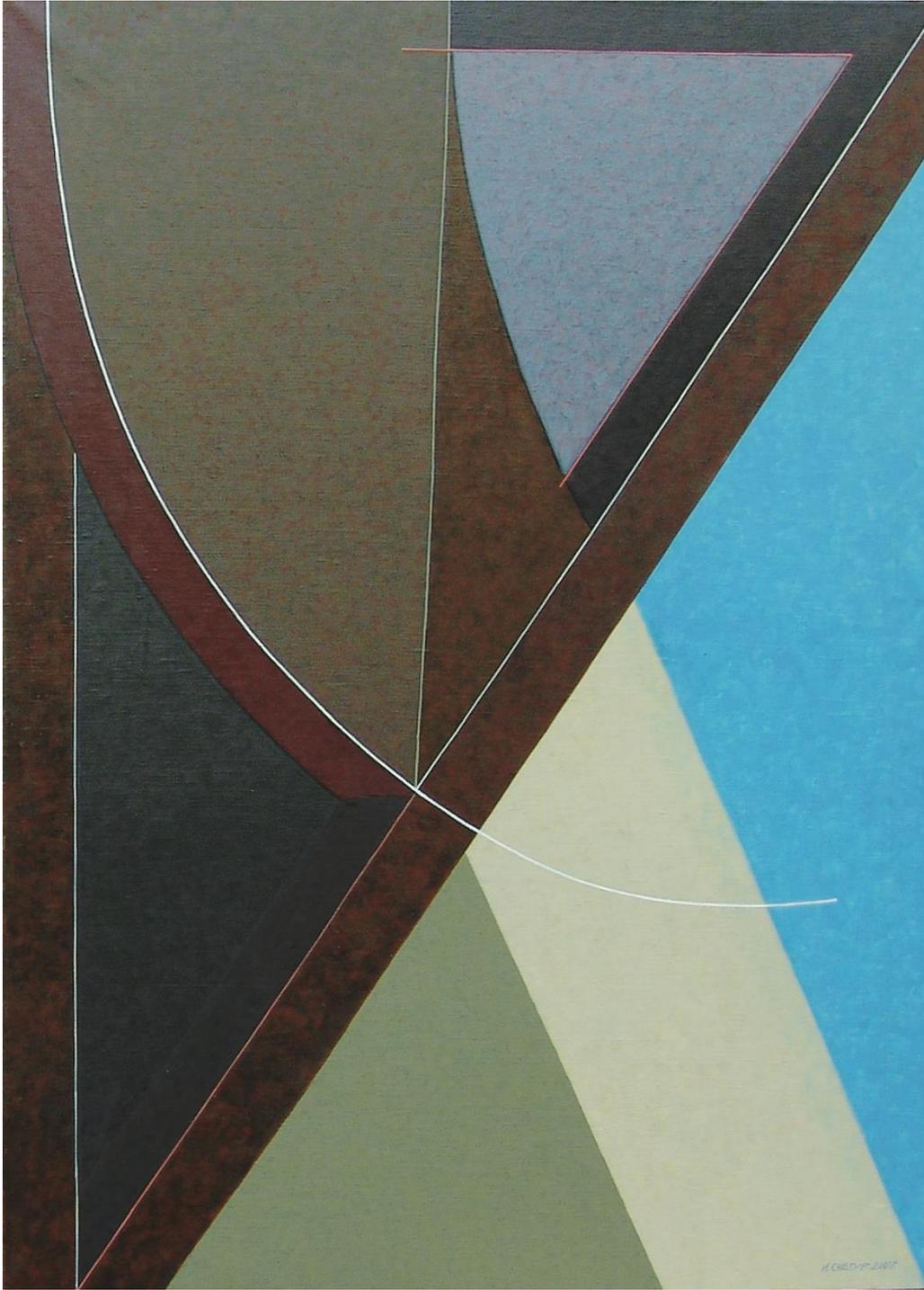
КОМПОЗИЦИЯ - 2010 х.м. 140x120 2010



ОСВОБОЖДЕНИЕ ОТ ПУТ х.м. 70x50 2015



КИНЕТИЧЕСКАЯ КОМПОЗИЦИЯ х.м. 140x220 2007 (Москва. Музей Современного Искусства)

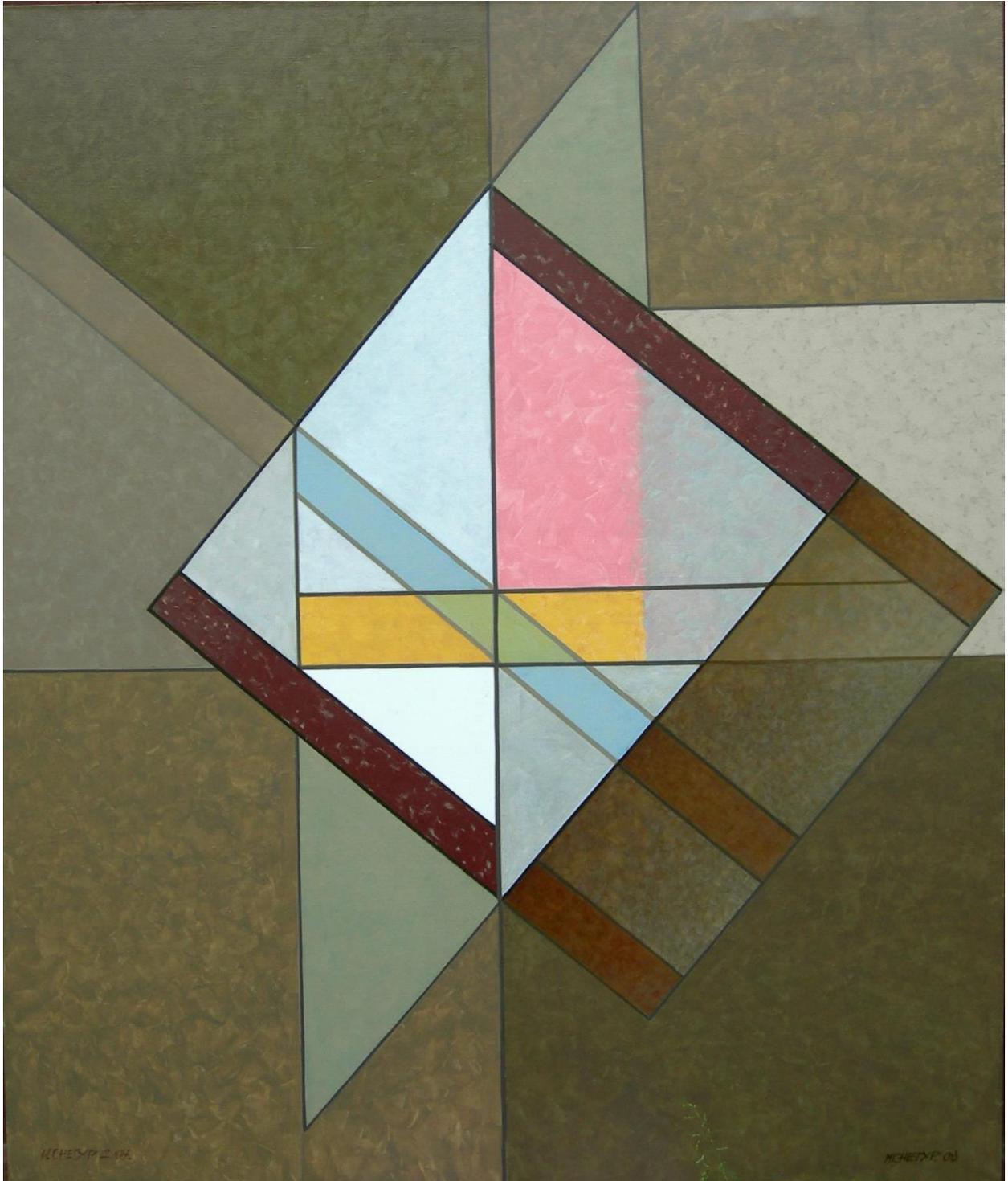




КИНЕТИЧЕСКИЙ АРХИТЕКТОН х.м. 120x100 2007



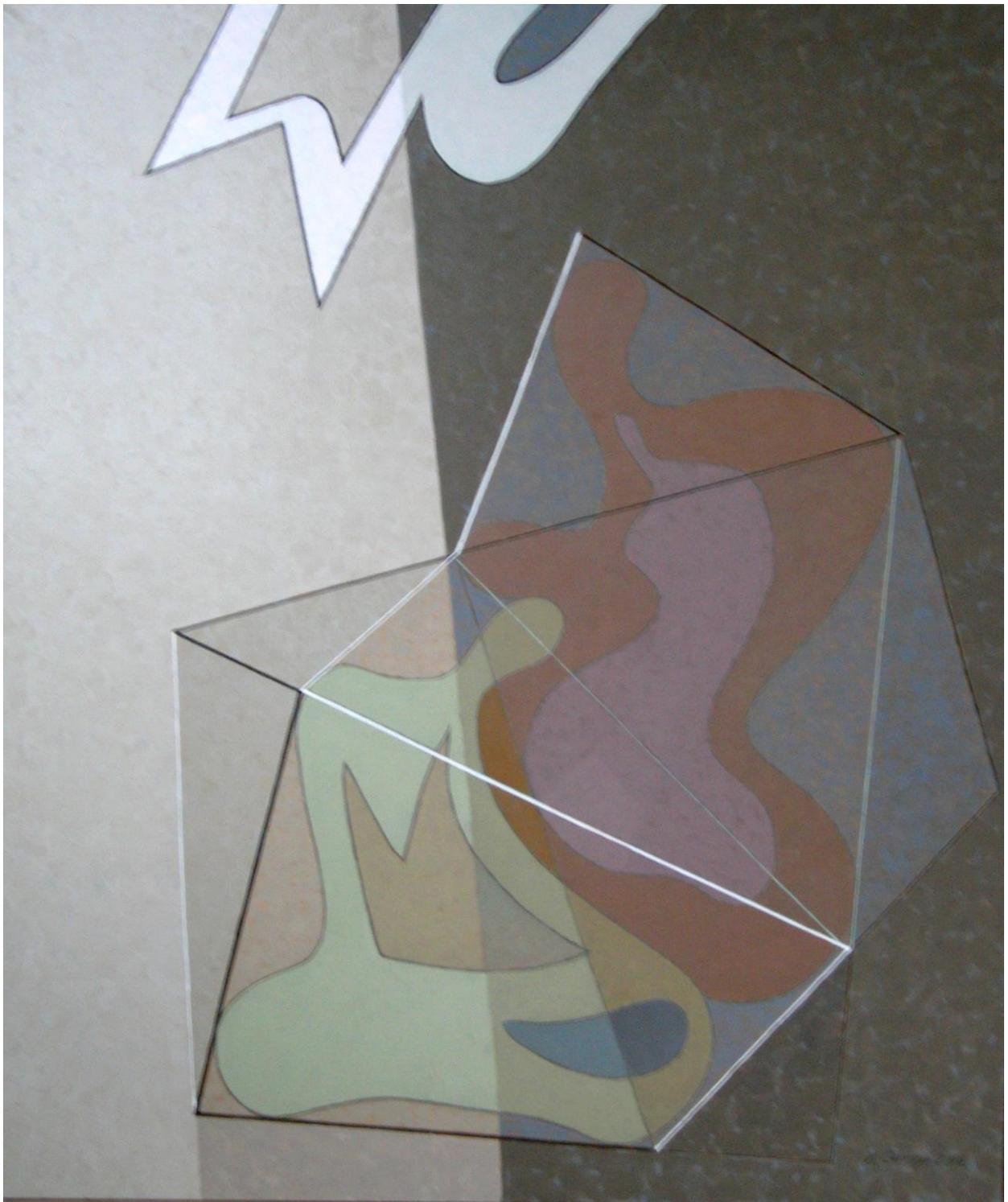
КОНСТРУКЦИЯ С ШАРОМ х.м. 120x100 2009



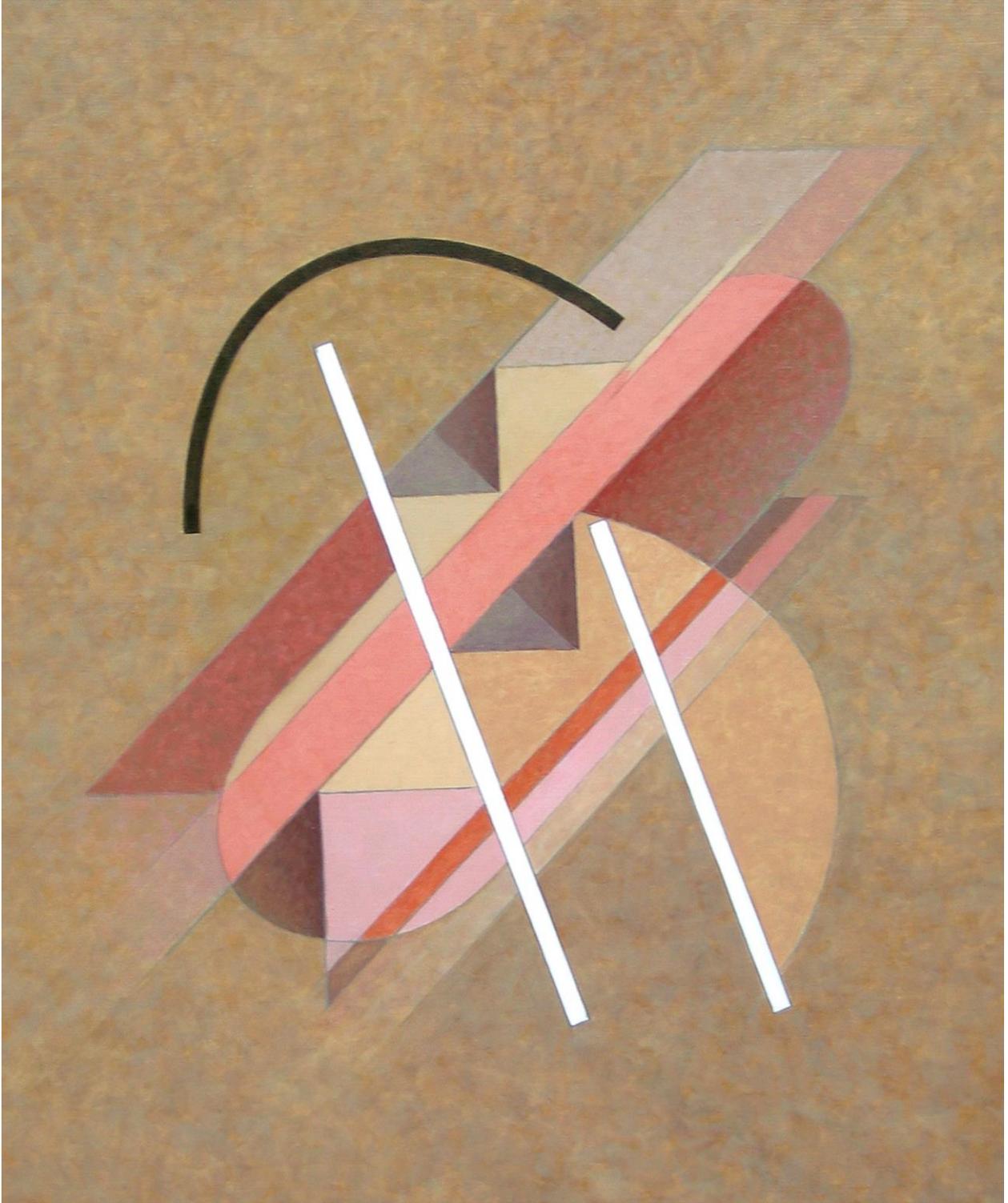
КРАЕУГОЛЬНЫЙ КУБ хм. 120x100 2008



ОБЪЕКТ ПРОСТРАНСТВА х.м. 140x120 2009



КОМПОЗИЦИЯ – 2008 х.м. 140x120 2008



АВТОГРАФ ГЕОМЕТРА x.m. 100x80 2008



МАРКЕРЫ. ЭЛЕМЕНТАЛЫ. х.м. 140x120 2005



ПРИЗМА. ШАР. ИЕРОГЛИФ. х.м. 140x120 2009



КОМПОЗИЦИЯ С ФИГУРОЙ х.м. 100x70 2016



ДЕВУШКА В ВУАЛЕ х.м. 100x80 2013



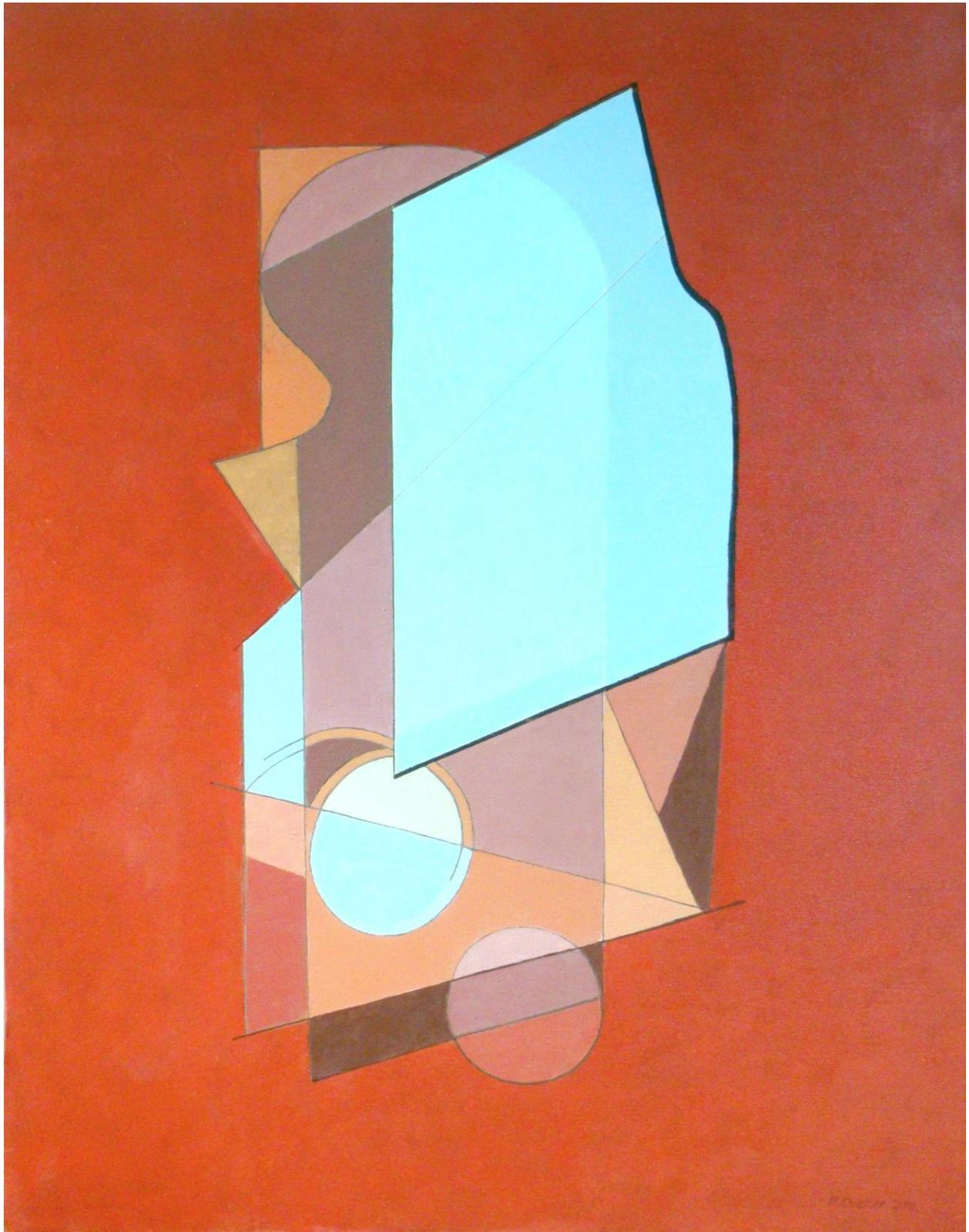
ПОРТРЕТ МОЛОДОГО ЧЕЛОВЕКА х.м. 100x80 2015



АРБАТСКИЙ ПЕРЕУЛОК х.м. 90x70 2016



КОМПОЗИЦИЯ -2015 х.м. 90x70 2015



КОМПОЗИЦИЯ -2016 х.м. 90x70 2016



ВИТРАЖ орг.м. диаметр 96 2012



БЕСКОНЕЧНОЕ ПУТЕШЕСТВИЕ x.m. 120x100 2016

Игорь Снегур **СО-БЫТИЙНЫЙ РЕАЛИЗМ**

(как поделиться существованием с объектом, одухотворяя его)

Фрагменты

03.07. 1972

ВОСПРИЯТИЕ.

Восприятием мы называем определенность, которая в отношении к любой другой определенности совершает действие.

Чувства называем предметным восприятием, внешним действием. Мысль, созерцание называем виртуальным внутренним действием.

После «взгляда внутрь» человека, *тварная природа* и *природная природа* стали лишь формой - человек содержанием ее, определив себя мерою, придал существованию этическое содержание, себя-мерностью одухотворил внешнее, отождествив с собой существование, как Благо. Конечно, художники осмысливали трехмерность не как визуальную территорию, но как некую вместимость *психизмов* вещей-предметов, существующую самостоятельно - вне автора. После К.Малевича пространство стало *сущностью*, с которой художники вступили в *со-бытийные* отношения - живопись получила дополнительный импульс к развитию.

10.03. 1976

ЭТИКА.

«Окно в мир» - традиционное изобразительное пространство. «Окно во внутренний мир человека» - не классическое пространство, где через отождествление субъекта и объекта открывается мерность отношений и качественное во времени. Сознание же проявляет себя как некое сверхреальное Бытие.

Предлагаемый метод вскрывает структуру творчества. На зримом участке времени современное искусство будет развиваться на принципах, которые этот метод предлагает.

Увлекаясь, художники авангарда исчерпали формальные возможности изобразительных структур и покинули позиции, теряя надежду на сильное самовыражение. И это не случайно. Изменение отношения к изобразительной плоскости заставляло художников искать новые формы. Понимание современного изобразительного искусства, как «предметного языка» общества, полноты картины мира, определяют значимость произведения. Со-Бытийный Реализм есть философская концепция, содержанием которой является положение о «Со-бытии», или сосуществовании субъекта и объекта как виртуальной реальности - ставшее новой дисциплиной Восприятия.

22.06. 1972

Мир, данный субъекту в ощущении, есть часть объективной реальности - восприятие субъекта не может воспринять то, что находится за ее возможностями. Мир, находящийся за границей чувств - предмет внимания науки. Восприятие от мышления к чувствам и от чувств - к событию - динамика осознания; понятие есть подобие события. Представление об объекте - это сумма его качеств.

Понятийное.

Понятийное и чувственное отмечают автономность события, *именуя его*, осознают событие через мысль-форму, образ, знак, символ. Художественная цель и культура речи связаны друг с другом, внутренняя структура открывает силу каждого языка: живописи, музыки, архитектуры, литературы. Эксперименты и работа с формой расширяют свободу - это значительная часть программы художника.

27.05. 1972

Основы восприятия.

Со-Бытийный Реализм есть концепция, отражающая отношение сознания к реальности. Троиединство есть форма существования реальности. Сущее показывает, что возможно три снятия: признака материальности, признака пространства, признака времени. Следовательно, есть попеременно заменяющие друг друга формы существования.

Бытие в-себе есть триединство.

Бытие для-себя есть существование.

Бытие для во-вне с целью к-себе есть жизнь.

Для во-вне существование Сущего закрывается целью в-себе, отсюда множественное и единичное. Существование для во-вне иное, нежели в-себе, оно есть форма. Отсюда выводится количественное и качественное. Прехождение существования Сущего определяет принцип причинности как необходимости.

Предметом прехождения существования формы в-себе является со-бытие множества и единичного, количества и качества, субъекта и объекта. Отсюда бытие из себя, через для-себя и для-во-вне-к-себе должно воссоздаться качественно иным.

Субъект содержит в себе противоположные существования «для-себя и для-во-вне», нежели объект. Мысль есть мерность, выведенная через для-себя существования, акта восприятия. Через восприятие проявляется сущее *субъекта-объекта*, именуемое затем как понятийное; рецепторы раздражители как резонаторы включают сопереживание.

Осязание – материальность, зрение – пространство, осознание – время.

Восприятие есть форма, поскольку *в-себе* объекта и *в-себе* субъекта общеактуально, оно и снимает существование частного.

Восприятие последовательно через созерцание, проходит три ступени признаков - материальности, пространства, времени.

«Для-себя» существование раскрывает пространство. Для «во-вне с целью к-себе» - акт жизни, на этом этапе Сущее возвращаясь к себе и раскрывает время - суть динамика становления. Материальность - для пространства, пространство - для времени, время - для материальности есть становление качеств триединства.

На этом уровне нет человека, но лишь *субъект-предмет*, что приводит к незакрытию цели «для-во-вне к-себе», через необходимое. Субъект, в существования «для-себя» теперь выступает как производная, содержащая сущее и объекта и свое сущее.

«В-себе» существование. «Для-себя» существование. «Для-во-вне-к-себе» существование.

Субъект содержит «в-себе бытие сущее» как свойство всеобщего. Это соотношение (*мера*) выводится из всеобщего и частного. Субъект обретает качественность, то есть мерность. Сущее субъекта в трех протяженностях есть величина. Пограничная зона, равно принадлежащая *субъект-объекту* есть форма, она и есть мерность и величина *субъекта-объекта*.

Восприятия есть «условное существование», *форма или след бытия со снятым существованием*, что определяется понятийным. Созерцанием - через снятие одного из признаков объекта, устанавливается связь объекта с субъектом.

Пример:

Если созерцание устанавливается на материальности предмета, то последняя снимается как ставшая существованием, а наличие ФОРМ - пространство и время - переводится на сущее объекта, что становится формой существования объекта. Таким образом, объект в системе восприятия воспринимается как «со-существующий и содержащий сущее» - имеет сущее: пространство и время. Так субъект накапливает «условные существования» через «со-бытие» познавая сущее объекта, тем самым и Сущее Бытия.

По материальному признаку - объект содержит пространственно-временные свойства.

По пространственному признаку - объект содержит материально-временные свойства.

По временному признаку - объект содержит материально-пространственные свойства.

Осознание Сущего осуществляется в форме двоичности от сущих признаков всеобщего.

Эти формы событий определяют и три философские антиномии: материализм-идеализм, позитивизм-объективизм, экзистенциализм-трансцендентальное.

02.12. 1972

Искусство целесообразно, оно есть благо.

Что кроме искусства противостоит миру неживому? В существе материального мира заложены предпосылки его метаморфоз, что и есть - цель искусства. Искусство представляет *человеческую природу* в отличие от *природы природной*, которая дана нам в ощущение. В *утилитарной* деятельности человек теряет часть необходимой связи с вещью. Антогонизм *человека и вещи*, мистического и иррационального, непроявленность, проявляется как бессознательное.

Для-себя-бытие субъекта осознается после завершения события. Полнота существования обретается через *со-бытие с внешним миром* и определяется как *объектность субъекта*.

Форма есть путь следования за идеей - форма безлична к идее. Форма есть свойство бытия и следования в самой себе, свойство *человеческого бытия* - следование *в-себе-для-во-вне*.

Художественная цель.

Художественная Цель проявляет тезу «*внутреннего*» и «*внешнего*» человека через художественный образ. Визуальное в живописи потеснилось, уступая место конкретной живописи, более отвечающей современному человеку. Идеи, мысле-формы, структурность мира, функциональные связи, скрытые от внешнего наблюдателя стали содержанием современной живописи.

«Снятие предметности» есть действие, которое является «инструментом», с помощью которого художник достигает *тождественности* между виртуальным образом и его воплощением на холсте в реальном физическом мире. Художественная цель выступает двойной: одна для «внутреннего человека», другая - для «внешнего». На этих противоположностях строится образная система художника, а чувственно-спонтанное творчество стало «ахиллесовой пятой» творчества.

23.09. 1976

Человеческое – нечеловеческое.

Вещь и опосредованное в ней «Я-есть» - признак субъекта, причастность к вещи через созерцание, как актуальное событие.

Человеческое и нечеловеческое в субъекте-объекте есть единение *Я и Не-Я*. В этой части субъект, как частное всеобщего закрывает свое существование целью «*к-себе*», но предмет закрывает свое существование, как цель «*для всеобщего существования*». И человеку и Всеобщему присуща мера Себя к Себе: Я и Мы, Мы и Я. Являясь частностью всеобщего, субъект содержит в себе меру этого всеобщего.

Об этой мере можно сказать, что это начало конечного и конец бесконечного. Нет бесконечного, если нет начала и наоборот! Субъект содержит в себе меру, поскольку Абсолютная Идея в его сущем та же, что и в Сущем Всеобщего. Отождествление предполагает полагание частного во всеобщем - отсюда мерность, путь следования Абсолютной Идее, или, что тоже самое – становление Логоса.

Сознание представляет проекцию *функциональности* и *структурности* всеобщего в человеке, или подобие, потому и поражает нас всеохватностью, тогда как чувственное лишь *индивидуально-частно*. Все что человек мотивировано или немотивировано совершает, инициировано сознанием и чувством, или бессознательным и инстинктом. Умопостижение и чувственный опыт это координаты, в которых человек осуществляет свое существование. После «*взгляда внутрь себя*», *тварная природа (по Бердяеву)* и *природная природа* стали формой - человек стал содержанием ее, определив себя мерою, придал существованию этическое содержание, себя-мерностью одухотворил внешнее, и отождествил существование *Благом*.

Гераклит, утверждая хаос и переменчивость Вселенной, произнес: *нельзя дважды войти в одну и ту же реку*. Но есть мыслимые константы, отражающие структурность отношений разных частных, о них Пифагор говорит, как о постоянных. *Перас* у Пифагора выступает, как ограничитель и структуратор *Апейрона* - *бесконечного*.

Логосы-отношения структурируют любую величину. Число - это принцип, но не порождаемый объект, потому число не подлежит произвольному изменению, ему не свойственно становление - оно вневременное. В некоторых частных случаях художники осмысливали видимость, не как визуальную территорию, но как некую вместимость психизмов вещей-предметов, существующую самостоятельно - вне автора.

После К.Малевича пространство стало *сущностью*, с которой художники вступили в *со-бытийные* отношения - живопись получила дополнительный импульс к развитию. Вещь, предмет, объект, приобретает качество субъектности, вступили в *событийные* отношения с человеком.

Рассказанное пространство, визуальное пространство, выстраивается художником с помощью цвета, тона, как плоское или трехмерное.

10.11.1987 Методика. Основу представляют пространства:

1. Поверхность картины – физическая поверхность, на которой художник с помощью инструментария готовит произведение - фактура, рельеф, коллаж, знак (**предметное искусство**).

2. Плоскость двумерная, виртуальная - рассказанное пространство - трёхмерное визуальное пространство, построенное художником с помощью цвета, тона, как плоское или трехмерное (**реалистическое искусство**).

3. Закартинное пространство – сверхдобавленное, виртуальное, или воображаемое – синоним *внутреннего* пространства человека, его *в-себе* созерцание. Виртуальное пространство, не физическое - пространство *отражения* психизмов, мысле-форм, образов - место сборки и преобразования рефлексов и импульсов.

Любой объект, наблюдаемый художником, предстает перед ним как некая сущность, обладающая тремя качествами, представляющими одно целое – акт бытия (**конкретное искусство**).

22.06. 1972

Часть мира, находящегося за порогом чувств является предметом внимания науки, на основе которого создаются понятия, отражающие свойства реальности за порогом чувственного.

Представление об объекте складывается как сумма его качеств. Анализ и синтез: первый расчленяет объект, второй - воссоединяет.

Понятийное:

Объект - представляет собой автономность.

Существование объекта - дискретность времени и пространства.

Актуальное для субъекта, - сосуществование с объектом.

Чувственное познание свойственно лишь субъекту. Познание, не имеющее предиката познания иной данности невозможно, поэтому чувственно-сенсорное обращено только на объекты физического мира и осуществляется в качествах, присущих только субъекту: зрение, слух, осязание, вкус, обоняние, что есть предметное восприятие.

Понятийное и чувственное отмечают автономность события, *именуя* его через мысле-форму, образ, знак, символ - тем побуждается творческий порыв художника для действия.

29.02. 1976

Не классическое изобразительное пространство.

К двадцатым годам прошлого века были разработаны стили: кубизм, экспрессионизм, сюрреализм, абстракционизм и другие. Системы критериев в каждом случае определяют характер развития *образа* в условно рассказанном изобразительном пространстве.

В неклассическом пространстве, в отличие от классического: «окно в мир», добавляет – «в мой *внутренний мир*». Не классическое пространство включает в себя различные *рассказанные* пространства, дает возможность трактовать форму, развивающуюся из трехмерной в плоскую, и из последней - в *рассказанную*.

Например, импрессионисты: созерцание пульсации света и цвета. Сезанн, геометрически организовывая формы - куб, шар, конус - свободнее располагает предмет в пространстве, сопровождая формы цветовой трактовкой, меняет качества с тем, чтобы показать связи определяющие единство всего.

Кубизм идет дальше в «жестве» реалистическим, до полного исчезновения предмета. Эстетика кубизма - в опредмечивании *функций* частей предмета в его общности.

Не классическое пространство позволяет через *метаморфозу* предмета проследить его превращение, изменение и перевоплощение.

Пример:

Рассматривая бутылку, отмечаем, что перед нашим взором и сознанием, попеременно возникает то стекло, то форма, или сосуд, как вместилище - локальность предмета, функция его. Цель изображения не в том, чтобы показать предмет, как он выглядит; нужно сказать через вещь, которая одухотворена сопереживанием - через изменившуюся структуру, о существовании с ней.

Восприятие осуществляется через последовательное составление представлений об объекте, следующих одно за другим качеств.

17.04. 1976

Акт Бытия Субъекта - Объекта.

Мир, данный нам в ощущении, воспринимается как некая совокупная протяженность. Когда мы пытаемся установить объективность протяженности, мы сталкиваемся с ограничениями - это продиктовано природой восприятия. Когда же мы пытаемся познать истинную природу мира, его существо - система восприятия не даёт прямой ответ: мир, данный субъекту в ощущении – только часть объективной реальности.

Система восприятия переходит с одного уровня на другой; то на одну, то на другую качественную форму существования. Любая вещь - это набор качеств, свойственных всему предметному миру.

Если плоскость изображения - «окно в мир», то теперь иначе: «окно во внутренний мир». Первое показывало внешнюю картину мира, как он выглядит, второе – как он существует.

Если раньше, подбирая предметы для сюжета, художник фиксировал внешнее предмета, то теперь он его трансформирует, давая возможность проследить качество существования. В этой разнице, через трактовку частей “разъятого” предмета, выстраивается *логос* речи изобразительного языка, что позволяет сделать зримым - духовное.

СУЩЕСТВОВАНИЕ и СО-БЫТИЕ

Подвижная система восприятия человека направляет его - то на одно качество вещи, то на другое. То есть, предмет в изображении художника есть след его сопереживания. Способы и приемы живописи есть речь - текст, который и вскрывает зрителю мир внутреннего духовного человека.

Позицию современного художника отличает принципиально другое отношение к пространству: пространство есть «тело», в котором все пульсирует согласно чувственно постигнутому, имеет плоть и дух - и след существования.

Созерцание должно обладать сущностными признаками. Созерцание складывается из снятия сущего и установления *условно-сущего*, подмена множественности единичностью, в этом заключен принцип тождества *существования*, - иного человеку *не дано!*

Неподвижность вещи, казалось бы, не дает основания для существования искусства. Созерцая вещь по одному из качеств ее (*условная сущность*) и утверждая это *со-бытием*, творец оставляет след в форме художественного образа, очерченный языком живописного материала: так событие (*созерцание*) осуществляется по одному из качеств вещи.

Творческое действие само есть существование, это значит что вещь (*поскольку одно качество ушло на существование*), уже не содержит этого качества предмета, но восстанавливается созерцанием зрителя.

30.06. 1972

Субъект и Объект как часть одной реальности.

Если субъект не часть этой реальности - то он часть некоторой иной реальности; но будучи частью иной реальности не сможет воспринять эту, как реальность: все равно что соотнести собственную реальность с Ничто - и тогда собственной мерой Ничто измерить невозможно, как невозможно измерить любой другой мерой.

Существо системы восприятия в том, что оно есть форма условного существования. Восприятие не содержит в себе чистого бытия, поскольку есть продукт существования (*условное существование*). Система восприятия субъекта есть бытие со снятым существованием, мысль о бытии всего лишь мысле-форма.

Пример.

Если через созерцание объекта устанавливается сосуществование, то оно снимается с объекта, как его отдельный признак - теперь это единое *существование субъекта-объекта*, отождествленного с объектом единой формой существования. Таким образом, объект воспринимается как «существующий и содержащий сущее», то есть существует, как и субъект. Субъект принимает существования объекта через событие, воспринимая сущее объекта.

СУБЪЕКТ.

Субъект – человек, познающий объективную реальность, ее составная часть. Объект – воспринимаемая и познаваемая часть реальности. Существование субъекта «*для-себя и для во-вне*», осуществляемое через объект, противопоставляет его качественно *иному* существованию *объекта*. В основе восприятия лежит система *субъект-предмет*: материальность, пространство, время, что сформировало рецепторы восприятия. Восприятие осязания, восприятие зрения, восприятие сознания и т.д.

Автономность субъекта подтверждает различие целей и проводит черту между активной волей субъекта, и объекта как *необходимое – случайное*. Восприятие человека оформилось не как сущее, но как *форма*.

Восприятие, последовательно через созерцание, проходит три ступени активации: в-себе, для-себя, для во-вне с целью к-себе (*как закрытие цели цикла*).

«**в – себе**» - становление и закрытие цели этого становления (*апейрон, перас*).

«**для – себя**» - существование раскрывает пространство.

«**для во-вне с целью к-себе**» - протяженность времени, жизни.

Необходимость, являясь самостью субъекта «Я Есть» - как часть единого Бытия конкретизирует себя, как Мера - соотношение себя к множеству, то есть величина, содержащая ограничение, что определяет автономность Субъекта к Объекту.

Через созерцание устанавливается *со-бытие* субъекта и объекта по одному из свойств реального предмета, таких как материал, вес, форма, пропорция, функция, фактура, ускорение, локальность, координата.

Созерцанием через снятие одного из признаков устанавливается *со-существование*. Сознание оперирует здесь *мысле-формой, эйдосами*.

ОБЪЕКТ.

Как объект медитации, изобразительная плоскость не открывается сразу во всех качествах, но поэтапно, часть за частью, как некая форма, имеющая протяженность. Это или иллюзорное трехмерное *видимое* пространство, или *плоское*, или имеющее *глубину*, рассказанную средствами живописи. Здесь мы подходим к «изобразительной речи».

ФОРМА.

Таким образом, субъект устанавливает наличие первого тождества частей мира - оно воспринимается им как единое для всех частей свойство: *конечность и определенность*. Соотношение устанавливается им через чувственный опыт и становится свойством общим для всех частей, которое он определяет как ФОРМА. Будучи сам формой, наблюдая иные конечные формы, субъект определяет меру отношения себя к ним - как форма к форме, что осознается им как *протяженность*.

МАТЕРИЯ.

Отменяя разнородность объектов, несхожесть их свойств, субъект различает свойство, которое не является свойством формы и пространства, и осознается им как общая определенность - *материальность*.

Если форма есть нечто обладающее свойством вместимости, то материя есть нечто, наполняющее эту форму иным качеством, нежели форма, как таковая. Если форма предстает перед субъектом, как некое свойство объектов, общее для всех частей мира, то этот же объект имеет некоторое иное свойство - материальность, как иное существо объекта. Субъект, отмечая разнородность объектов, определяет это свойство, как тождество, которое принадлежит ему - как и объекту.

Соотнося себя с объектом, субъект, имея себя мерой, обнаруживает не тождественность материальности объекта своей - это дает ему представление о наличии трех качеств материальности: неорганической, органической и биологической неорганической. Эти свойства обозначим как три протяженности материальности: *линейная* - неорганическая, *двухмерная* - органическая, *трехмерная* - биологическая.

ВРЕМЯ.

Бытие есть становление, рождение, распадение и деление, возрождение и исчезновение, превращение и изменение объектов. Это пребывание объектов определяется как *бытие во времени* - общее для всех объектов свойство.

Любой наблюдаемый объект предстает, как некая сущность, обладающая тремя качествами, представляющими одно целое (акт бытия).

Время сущего *для-себя* противоположно абсолютному времени, мы называем его фактическим временем. Время *бытия* Абсолютное - бесконечно конечное, время *для-себя* сущего - Фактическое дискретное.

СОЗНАНИЕ.

Сознание есть бытие снятое, *бытие в себе*. В отношении к этому *иному бытию в-себе*, конкретному *для-себя*, сознание и частное его, проявляют себя, как реальности собственного бытия. Сознание определяется как *неслучайное*, поскольку оно - непосредственное бытие, обусловленное внешним. Поэтому *бытие для-себя* сознание определяет, как противоположное субъекту - то есть *внешнее к нему*.

Само себя сознание определяет как *логос*, необходимое в себе свойство. Свойство, распадаясь на антиномии - логичное и нелогичное, случайное и неслучайное - определяет форму логоса.

Сознание есть продукт самосозерцания сущего *в-себе*. Будучи положенным в бытие *для-себя*, сознание абстрагируется от этого сущего и переходит в *иное для-себя* бытие - в акт созерцания созерцания.

Субъект, воспринимая мир, не может воспринять все его многообразие сразу. Наблюдая некий объект, затем другой, он отмечает, что есть некое общее свойство, «*независимость*» бытия объектов. Это пребывание объектов определяется им, как *бытие во времени*, общем для всех объектов свойстве. Сознание проявляет себя как сверхреальное бытие, надприродное.

Содержанием своим существование субъекта и объекта имеют равнопричинно противостоящее. Итак, субъект формой своего Сущего определяет Троиединство.

Сущее бытие не имеют мысли о себе: «Я есть, я существую!». Будучи само собой – в-себе, для-себя, для во-вне к-себе - бытию материи нет необходимости в осознании этого наличия.

Мысль, таким образом, есть полагание, ограничитель, и указывает на определенность качественания, конкретность частного в таких же отношениях как Перас Пифагора к Апейрону, как единица к бесконечному и неопределимому: мысль противостоит неопределенности и ее прекращает, что позволяет выделить частное из множества.

Необходимо-случайное, проявляется незакрытием цели *в для-себя-во-вне-к-себе существованием*, как *определенности* - что есть Мысль о цели, как о бесконечной, и о себе, как единичной мерности. Следовательно – мысль есть свойство всеобщего существования, Причинности и Воли, ибо через нее устанавливается ограничение бесконечному.

Сознанию - то самое недостающее звено для физиков, которое они назвали «темной материей». Будучи носителем Воли и Энергии, сознание есть охранитель симметрии во Всеобщем. Сознание противостоит силе Тяготения - главному Закону нашего мира - себя ему противопоставляя, и стремится уравновесить его силу. Поэтому 75 процентов массы Вселенной за пределом известной - сокрыты от материалистов.

05.11. 1972 Акт бытия «субъектность предмета» (вещи)

«Субъект-предмет» есть актуальное целое, где субъект и объект сосуществуют, что возможно при единстве времени созерцания. Всеобщему не важно, какое бытие «в-себе» *субъекта-предмета*, ибо его достаточно для каждой части целого. Акт созерцания не есть физическое действие, в тоже время оно конкретно *в для-себя* существовании субъекта и проявлено дискретным отрезком времени.

Имена-маркеры,

выводят существование объекта из реального физического мира - в мир понятийно виртуальный - после чего они мыслятся. Субъект *подтверждает реальность* предмета, вещи, имени мерностью собственных качеств – прочее не существует.

Аналоговое, понятийное и событийное определение реальности.

Аналоговое определение - восприятие вещи, как «*чтойности*». Понятийное определение - имя вещи, где предикаты вещи обозначены через функции качеств.

Три свойства субъекта – тело, чувства, сознание - где каждая часть есть *мера*, которой он воспринимает реальность. Вне этих свойств постижение невозможно. Физический мир включает в себя, как часть, мир данный субъекту в ощущение.

Система *субъект-предмет* равновесная. Созерцание есть действие, под которым понимается актуализация «субъекта-объекта», как виртуального подобия через образ.

Мысль о себе «я есть» указывает на само-созерцание "Я есть действие". Я есть мера себя! Я существую - заключает понятие «Я другой!». Созерцание другого *во-вне* проявляется как мысль: «Я не есть другой». Отталкиваясь от этого отрицания себя *во-вне* бытия, созерцание проявляет себя как действие – мысль.

Чистое созерцание есть пассивное состояние, которое не может проявить мысль о себе: «Я существую, я есть!», пока не возникла пара отношений: созерцание созерцания. Это созерцание, обращаясь на само себя, определяет себя, как активную силу бытия «*для-себя*». Это сущее - есть сознание себя, как «чтойность» в себе: «Я мыслю, я существую». Следовательно, сознание проявляется через созерцание «*для-себя*» бытия, и созерцания для *во-вне* событийного акта. «Я есть!» - для себя существование.

21.03. 1977 СУЩЕЕ.

Триединство форм существования Сущего - единственная реальность в мире. *Бытие* есть существование *в-себе*.

Сущее содержит три признака: идею, форму и третье – реальность *отождествления*. *Идея* есть единение единичного и множественного (Я и Мы).

Восприятие вещи – закон, восприятие субъекта – реальность отождествления. И человеку и Всеобщему присуща мера Себя к Себе: Я и Мы, Мы и Я. Являясь частностью всеобщего, субъект содержит в себе меру этого всеобщего. Об этой мерности можно сказать, она указывает на единство конечного и бесконечного. Нет бесконечного если, нет начала и наоборот!

08.03. 1977

Человек – Среда и обратная связь.

Прежде предмет не существовал - теперь он актуализирован, к нему адресовано «Я - есть» наблюдателя. В силу этого, через действие *сопереживания* осознание образа наблюдателем проходит *как акт во времени* от чувственного - к априорно понятийному: обозначает имя события.

Другими словами, целью искусства является свобода, выраженная в творческом акте, определяемая как личное имярек существование.

Мир воспринимается как Триединство Сущностей. Мы сталкиваемся с ограничением, которое продиктовано природой восприятия; мир в ощущении – только часть объективной реальности.

1. Сознание мыслит о бытии, как об ином.
2. Сознание мыслит о себе, как о не сущем.
3. Сознание мыслит о себе, как о подобно-сущем.

17.04. 1976 Свойства вещи-предмета.

Каждое из свойств предмета художник может произвольно менять - через это достигается творческая свобода.

Первая ступень

1. соразмерность
2. фигуративность
3. масса

Вторая ступень

1. тональность
2. локальность
3. фактура (*функция от массы*)

Третья ступень

1. координата
2. функция вещи
3. со-бытие (*сосуществование*)

05.11. 1972

Творческое действие.

Рассматриваемый нами *«со-бытийный акт»* мы называем «субъект-предмет»: единство существования в-себе, *для-себя и для-во-вне*, субъекта и объекта. Творческое действие - акт сопереживания *со-бытия*, когда остаточный продукт субъекта и предмета есть опредмеченный след бытия в сотворенном образе вещи.

Художественная цель.

Художественная Цель проявляет тезу *«внутреннего»* и *«внешнего»* человека через художественный образ. Визуальное в живописи потеснилось, уступая место конкретной живописи, более отвечающей реалиям современного человека. Идеи, мысле-формы обозначают структурность мира, функциональные связи, скрытые от внешнего наблюдателя; современная живопись находит свои средства для этой демонстрации.

«Снятие предметности» есть действие, которое является «инструментом», с помощью которого художник достигает *тождественности* виртуального образа и с его развоплощенным оригиналом в реальном физическом мире творчества.

Прекрасное.

Прекрасное в живописи, есть тождество события и *образа* сосуществования, как Благо обретенное через их *со-бытие*. Прекрасное есть равенство противоположного: идеи существования и формы существования (как *сопереживания*), что в не классическом пространстве, определимо как равные количества противоположных качеств.

Условность пространства и «речевого языка» в живописи в следующем: видимое есть *чистая форма*, сопережитая, есть *идея-образ* пережитого, соотношение их – творческий акт.

10.03.2011г. К. Малевич. Сознание. Черный квадрат и «0» пространство.

Изобразительная поверхность для живописца представляет собой физическую поверхность. Однако, в ее восприятии обнаруживаются свойства, которые не всегда художником прослежены.

Во-первых,

это пространство *над реальной физической* плоскостью, оно включает весь предметный мир и реального художника. Свойства физической поверхности такие же, как и реалии физического мира, поэтому фактура, рельеф, коллаж, композиты, приложенные к ней - не противоречат ее природе.

Примеры:

Работа О. Поповой «Кувшин на шахматной доске», где на изображение поля шахмат водружен кубистический кувшин из картона. Любые инсталляции, перформансы, акции на пленере и в помещениях те же события.

Во-вторых,

двухмерность поверхности позволяет проецировать на плоскость реальные трехмерные объекты цветом, лишая их вещественности, так называемая «снятая предметность», развещественность.

Например: *Декоративность Анри Матисса, или Поля Клее.*

в эпоху Ренессанса, после использования перспективы, полнота видимого реализовывалась, как подобие реальности, разрушив тем преграду физической поверхности, тем самым создав визуальную реальность, как подобие физической, то есть виртуальную.

Теперь полнота окружающего видимого мира стала доступна для реалистической живописи. Материальная культура есть вторая реальность - *тварная природа*, в отличие от *природы природной*.

Живопись есть проекция *восприятия* на плоскость, и картина своей структурой подтверждает познанное.

В-третьих,

сознание как надприродная сущность, надзирающая за нашим восприятием, вторгается в мышление потоком мысле-форм, заставляя нас давать имена явлениям, находящимся за порогом физических чувств, оно действует в метафизическом пространстве, недоступное физическим чувствам.

Это стало для Казимира Малевича дерзким обращением к сознанию – кто ты, где ты?

«Черный квадрат» Малевича стал знаком этого обращения, его маркером. Ничего видимого, и ничего физического и социального, он погрузился в себя в поиске нетленного, к чему причастен человек от рождения. Супрематизм К.Малевича переводится как сверхматериальное, за порогом которого открывается свобода внутреннего духовного человека, которая прежде была ограничена физическими реалиями.

Закартинное пространство, эйдическое, виртуальное, сверхдобавленное, ноль пространство, вот определения пространств, где проявляют себя мысле-формы. Не через чувства плоти, но через зрение душевного тела, *сознания*, открывается мир внутреннего человека, метафизический.

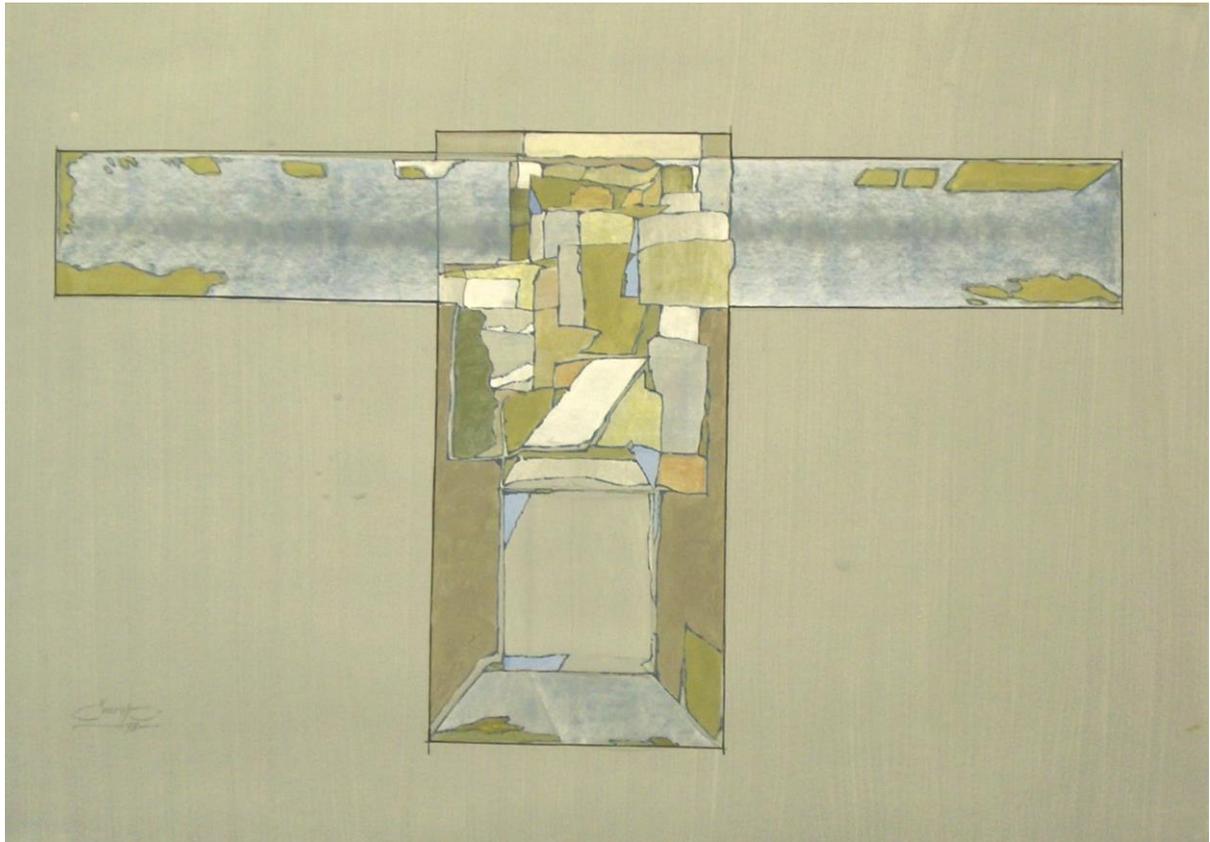
Культура живописи, после «Черного квадрата» К.Малевича обрела территорию пространства живописи, которую прежде не имела. Цвет - тон и цвет - форма есть территория *конкретной живописи* - в отличие от классического пространства с ее единством: события, времени и места.

От восприятия трех пространств через чувства и осознание приходит понятие о структуре живописи, что организует индивидуальный стиль художника, его образный и живописный язык. Каждая территория со своими свойствами.

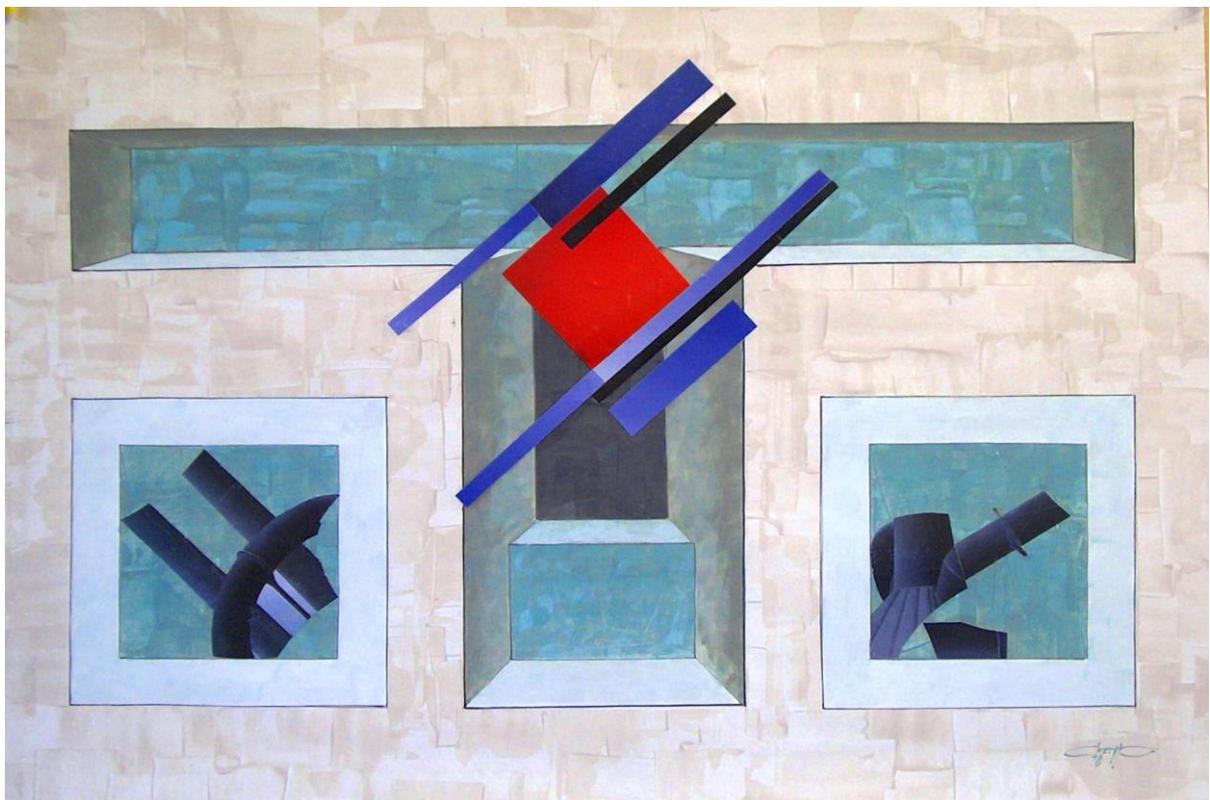
Художник может пользоваться всеми пространствами одновременно, если их знает, или работать спонтанно, что несовершенно.

ГРАФИКА «ТАУ»

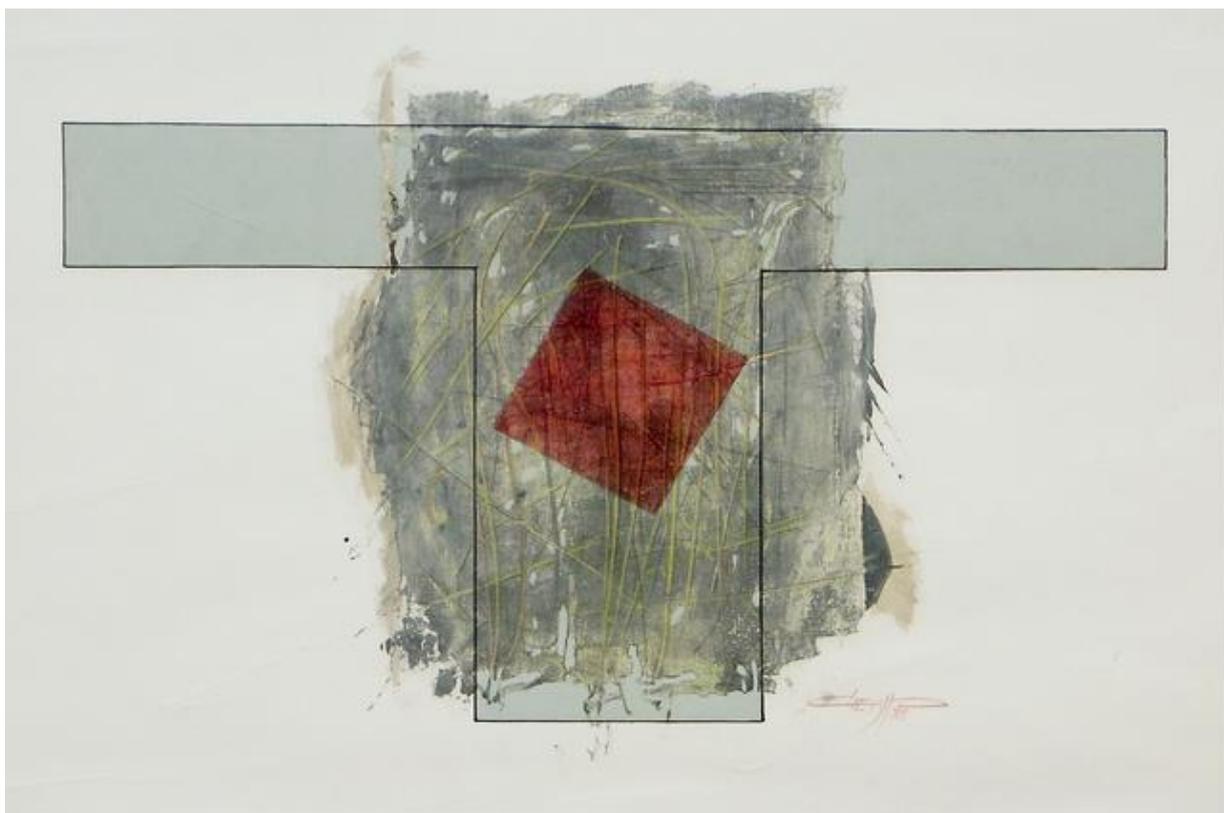
ИЗ СЕРИИ 1998



ТАУ - ЗНАК С ФРАГМЕНТАМИ б. акр. 54x79. 1998.



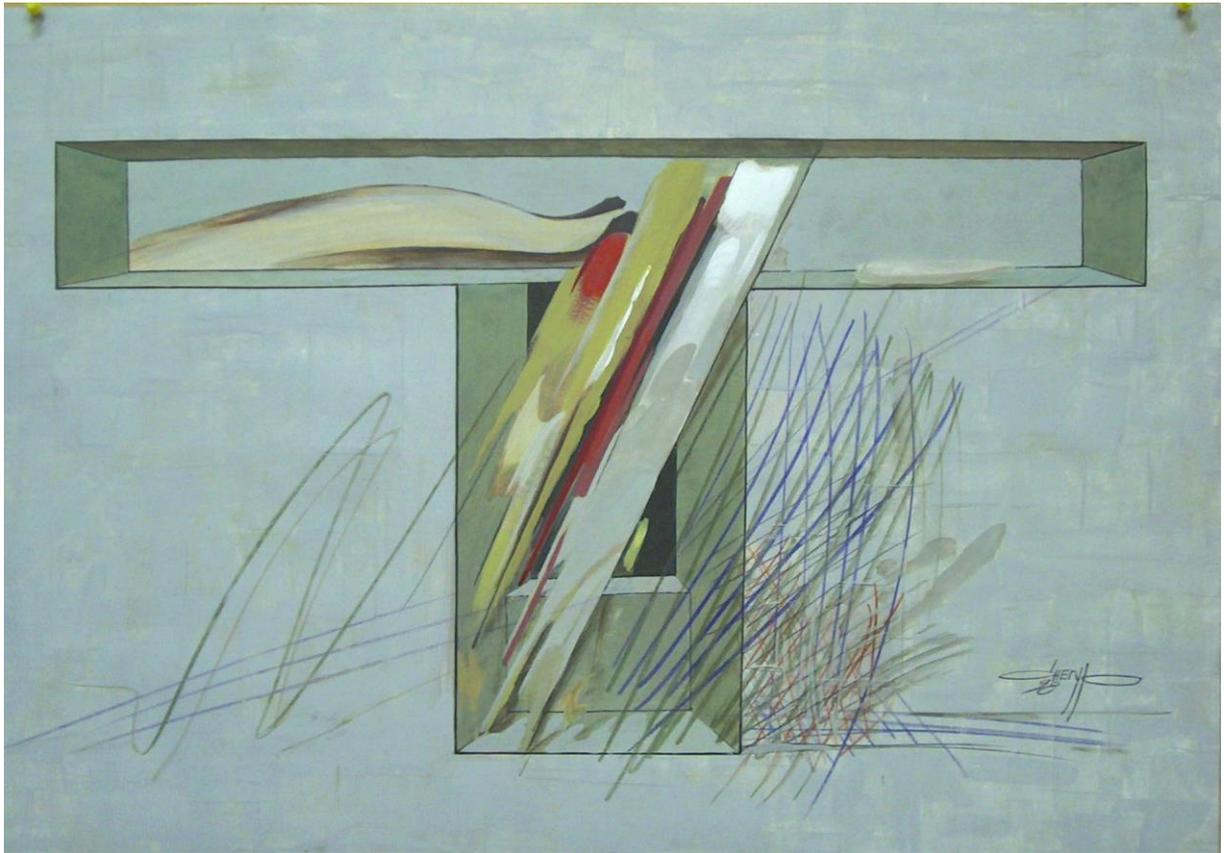
СУПРЕМАТ. БРУТАЛЬНОСТЬ б .колл. 53x79 1998.



КРАСНЫЙ КВАДРАТ бум.акр. 54x79 сер-Тау. 1998.



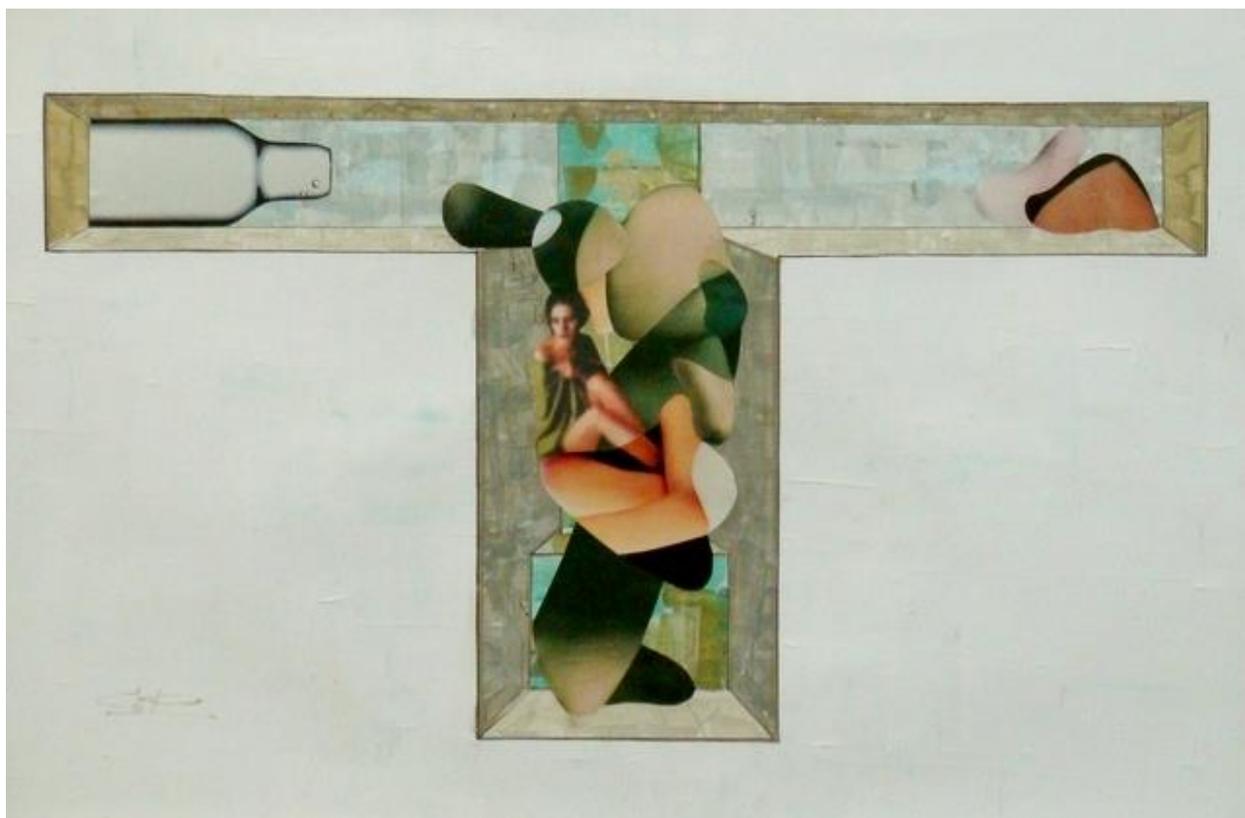
. СУПРЕМАТИЧЕСКИЙ ЭТЮД. бум.акр.колл. 60x80. 1998



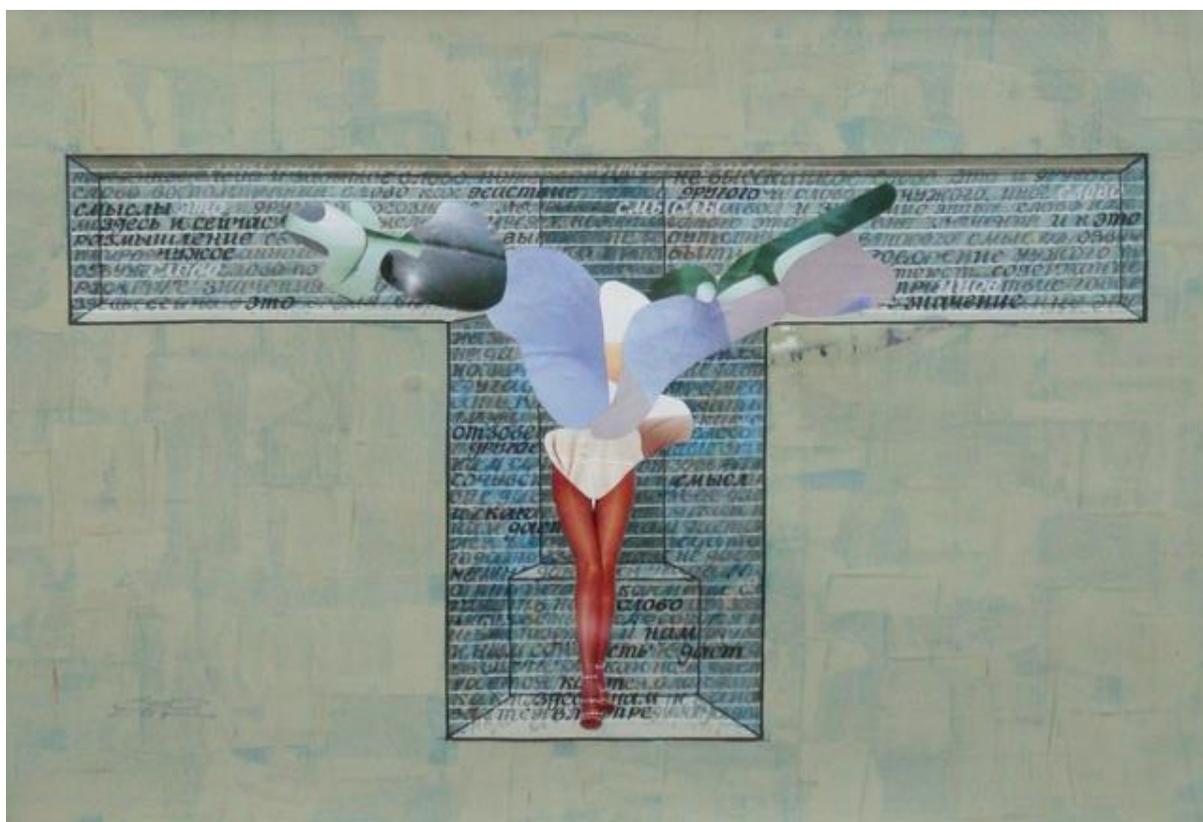
ЭКСПРЕССИВНОЕ бум.акр. 54x79 1998.



СУПРЕАМОРФ - 1. бум.акр. колл . 54x78 1998. (музей ММСИ. Москва)



ПЕРЕБЕЖАЮЩИЕ РИТМЫ б.см.техн. 100x80 1999.



СЛОВО КАК ПРИКРЫТИЕ б.см.техн 100x80 1999.



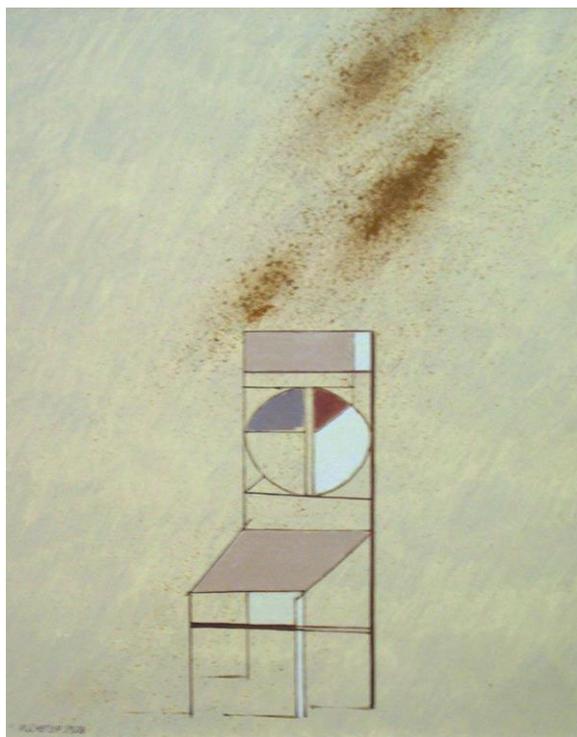
ПЕРЕНЕСЕНИЕ КРЕСТА бум. акр. 53x79 1998 (Музей ММСИ. Москва)



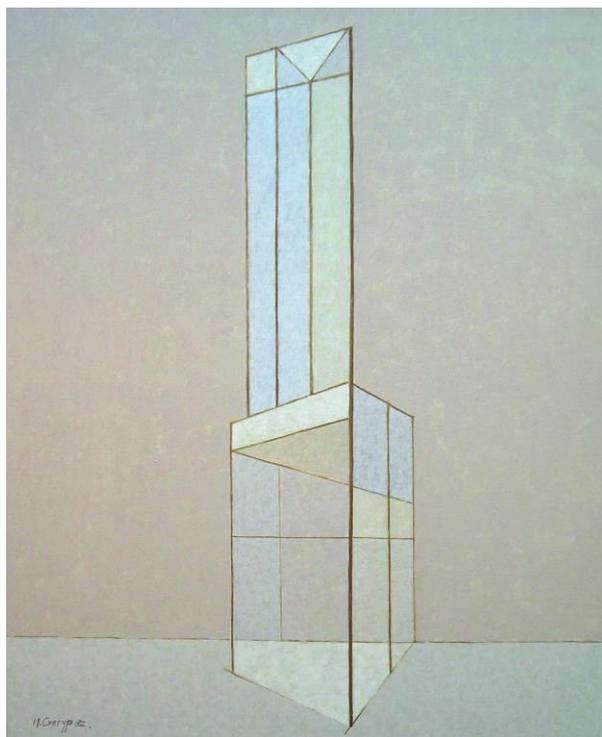
ЭТОТ СИНИЙ ПЛАТОЧЕК б. см. техн. 54x79 1999.

ИЗ СЕРИИ «СТУЛЬЯ»

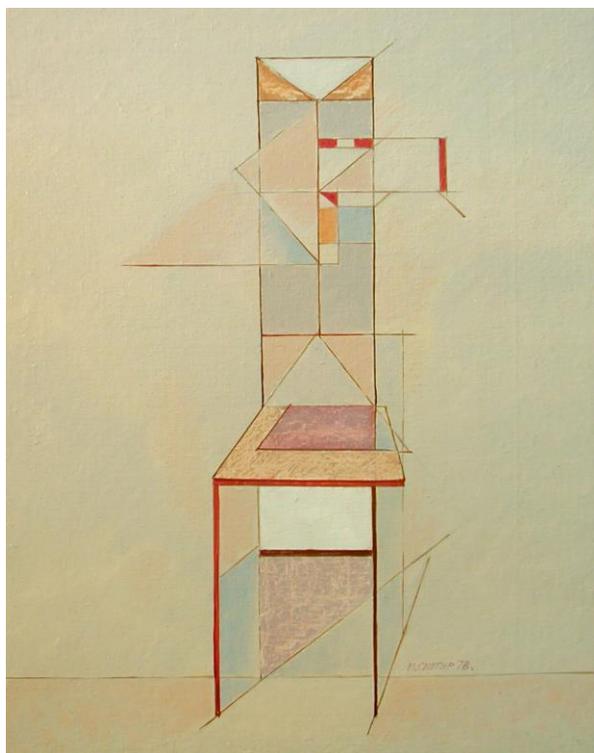
1979 – 1984.



СТУЛ С ОВАЛОМ орг.х.м. 60x50 1982.



СТУЛ КАК КРИСТАЛЛ х.м. 100x80 1982.



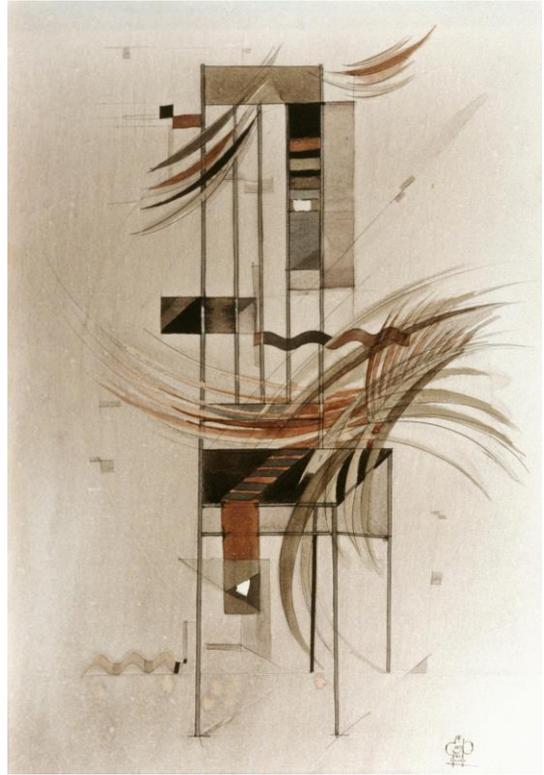
СУПРЕМАТИЧЕСКИЙ СТУЛ х.м. 100x80 1978.



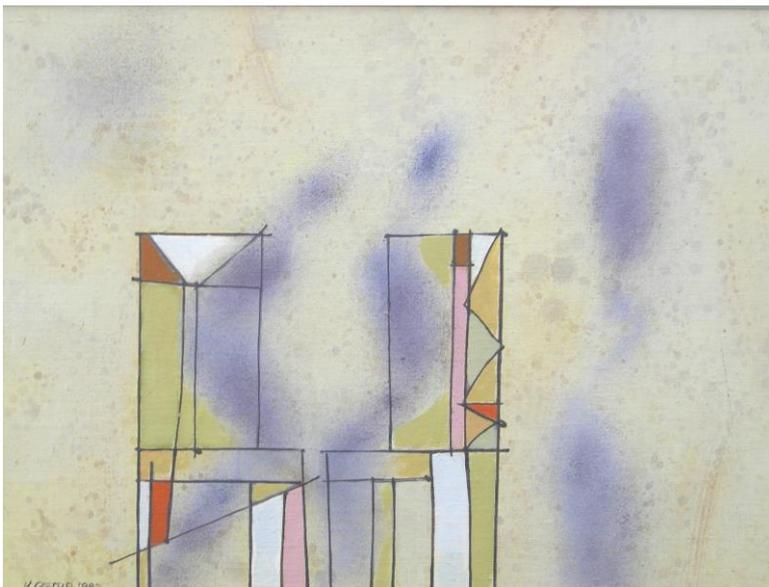
ДВА СТУЛА СОГНУВШИСЬ карт. х. м. 50x40 1978.



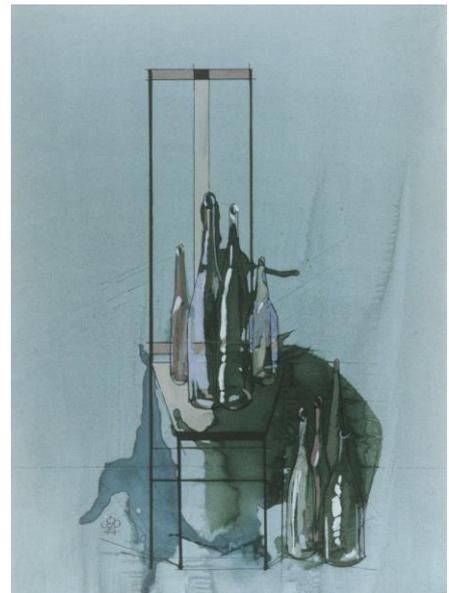
ПЛАМЕНЕЮЩИЙ СТУЛ х.м. 100x80 1981.



СТУЛ ЭКСПРЕССИВНЫЙ б.акв. 74x54 1980



ГОСТИ УШЛИ бум.темп. 54x74 1982.



СТУЛ, БУТЫЛКИ бум. акв. 74x54 1984.



КРАСНЫЙ СТУЛ орг.х.м. 60x50. 1982



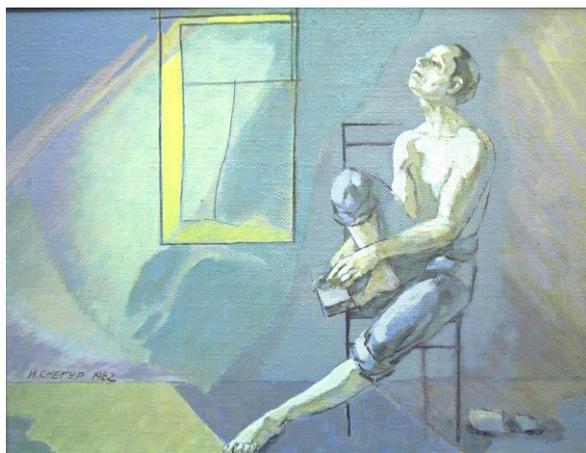
ЗАБЫТЫЙ СТУЛ х.м. 100x80 1979.



ОРАНЖЕВЫЙ ВЕТЕР орг.х.м. 50x40 1982.



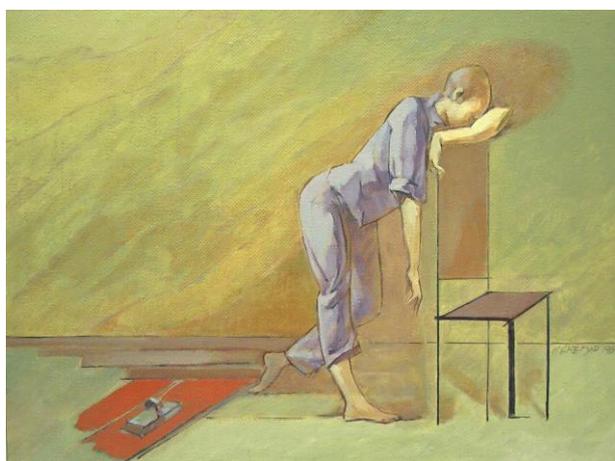
ВСТРЕЧИ орг.х.м. 50x60 1978.



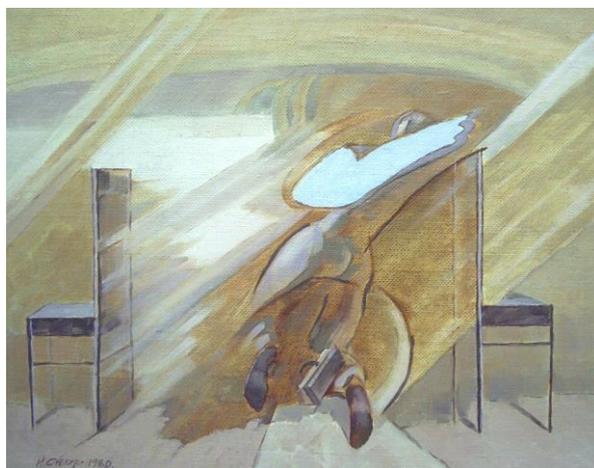
ПОЛОТЕР – НАЧАЛО орг.х.м. 1982.



В КРАСНОМ ИНТЕРЬЕРЕ орг.х.м. 40x50 1980



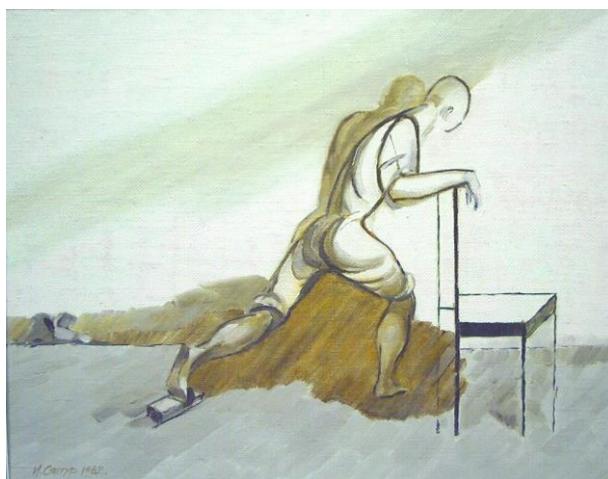
ОБЛОКОТИВШИЙСЯ ПОЛОТЕР орг.х.м. 1980.



ПОЛОТЕР БУЙНЫЙ орг.х.м. 40x50 1980.



ВЕЧЕР орг.х.м. 40x50 1980.

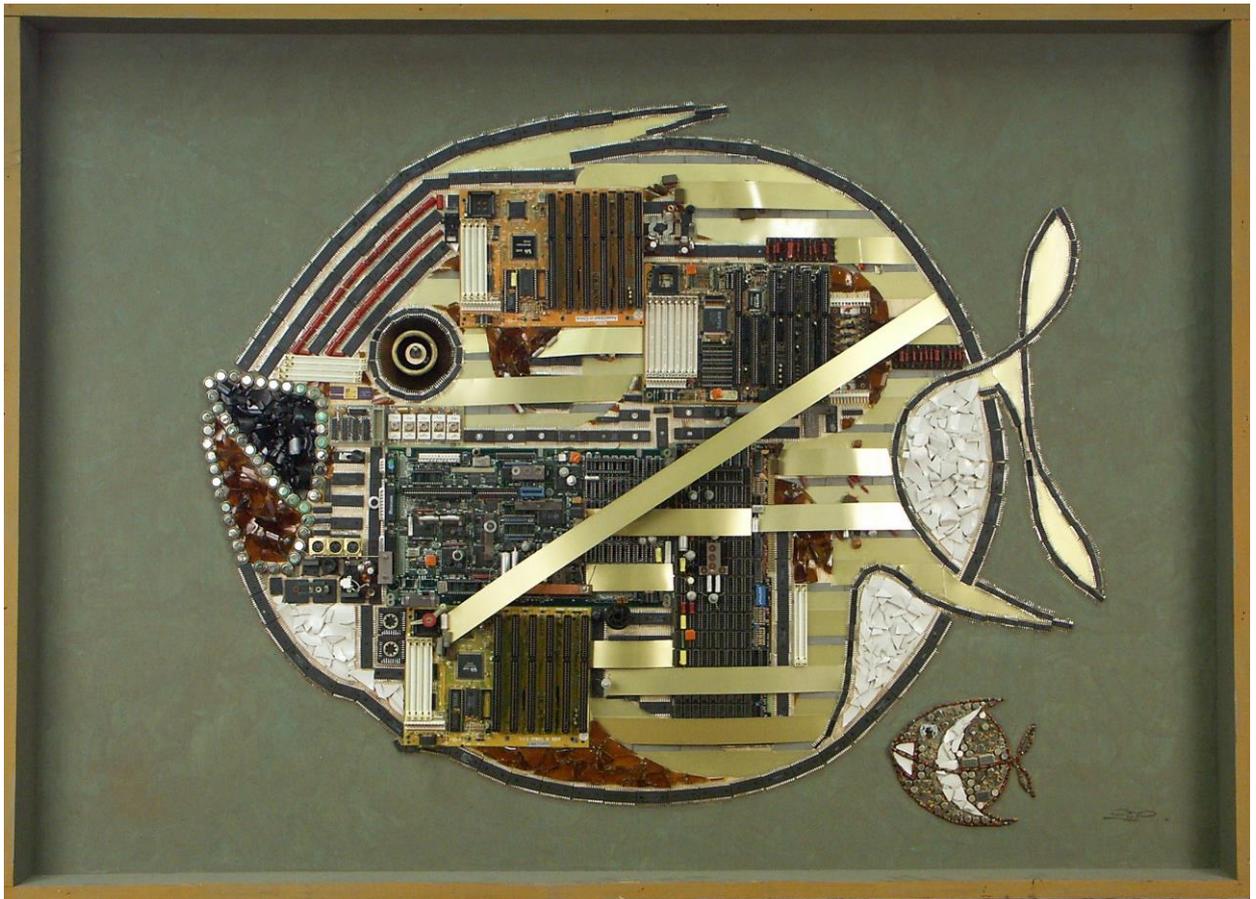


ПОЛОТЕР МЕТОДИСТ 40x50 орг.х.м. 1982.

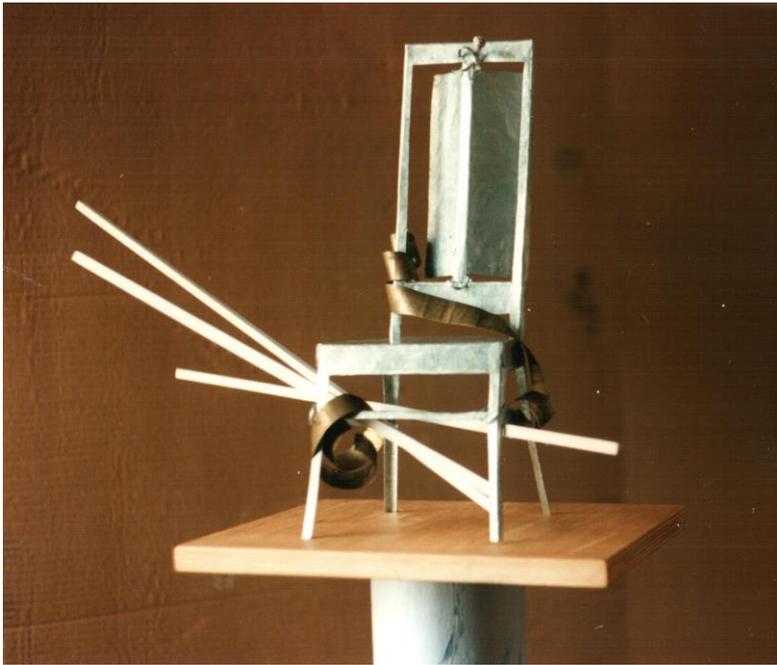
ОБЪЕКТЫ
1988



ДЮРАЛЕВЫЙ СТУЛ. ВОСПРОИЗВОДСТВО лер. металл 90x30x20 1997.



ЭПОХА РЫБЫ. см. техн. 105x145x7. 1998



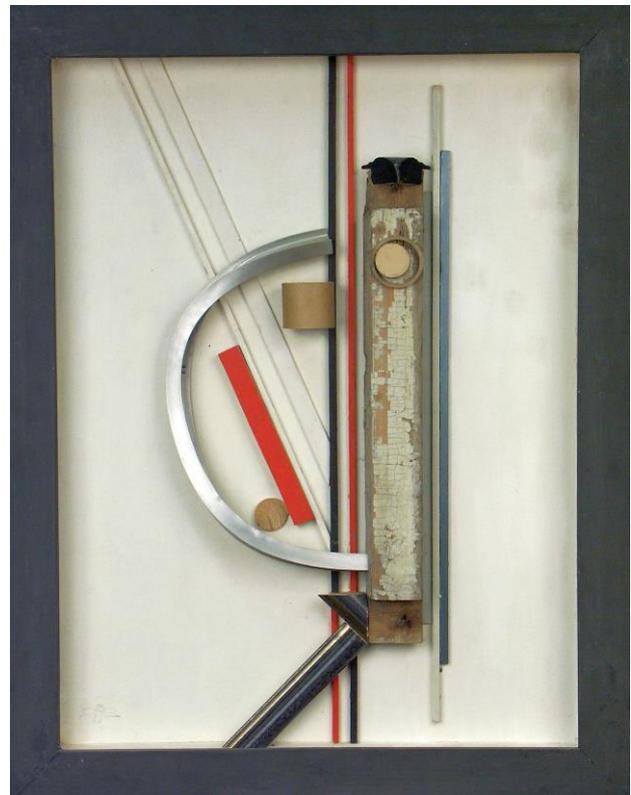
СТУЛ В ПРОСТРАНСТВЕ см.техн.алюминий 30x40 1996.



ГОРБАЧЁВКА. (водка) см.техн. 74x44 1997.



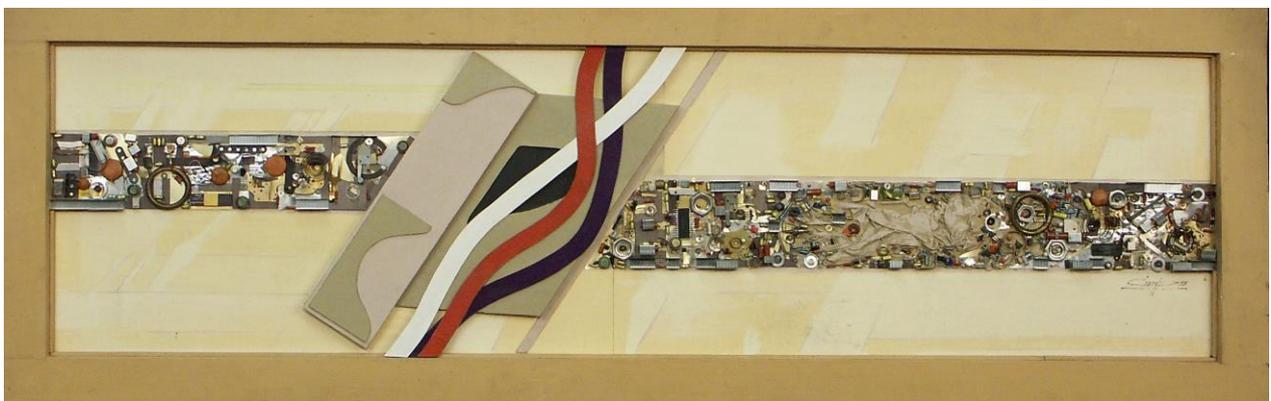
123 ЭЛЕМЕНТА. смеш.техн. 83x69x6. 1996.



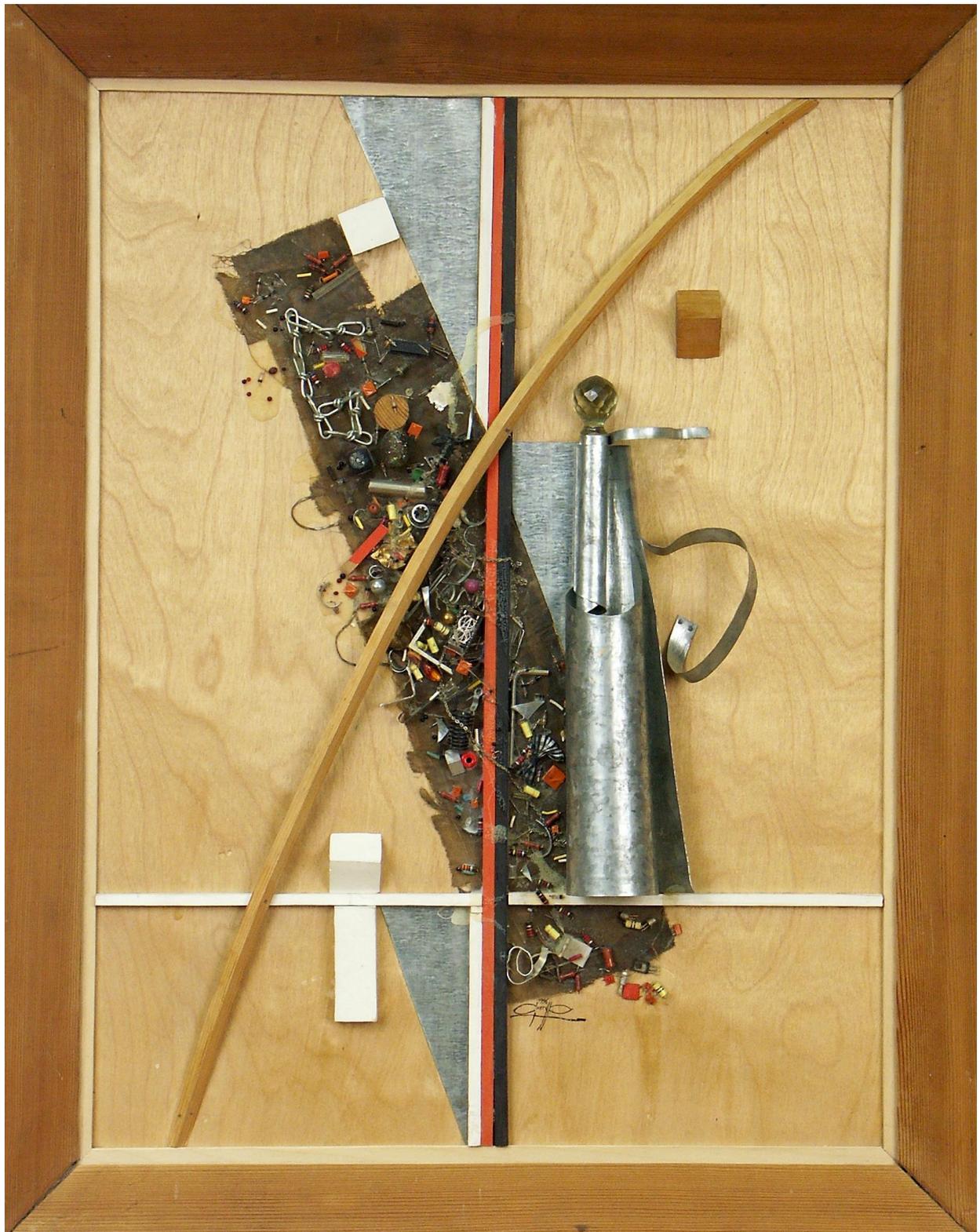
ДЮРАЛЕВЫЙ ПОЛУОВАЛ орг.см.техн. 89x70x6 1996.



ИНТЕРВЬЮ СО СТУЛОМ см.техн. 82x130x4. 1996



СИНЕЕ. БЕЛОЕ. КРАСНОЕ см.техн. 50x150x2 1996.



СОСУД С ЖИВОЙ ВОДОЙ см. техн. 80x62x5 1996.



ХОЛОДНЫЙ ОГОНЬ см.техн. диам - 66. Выс - 7. 1996.



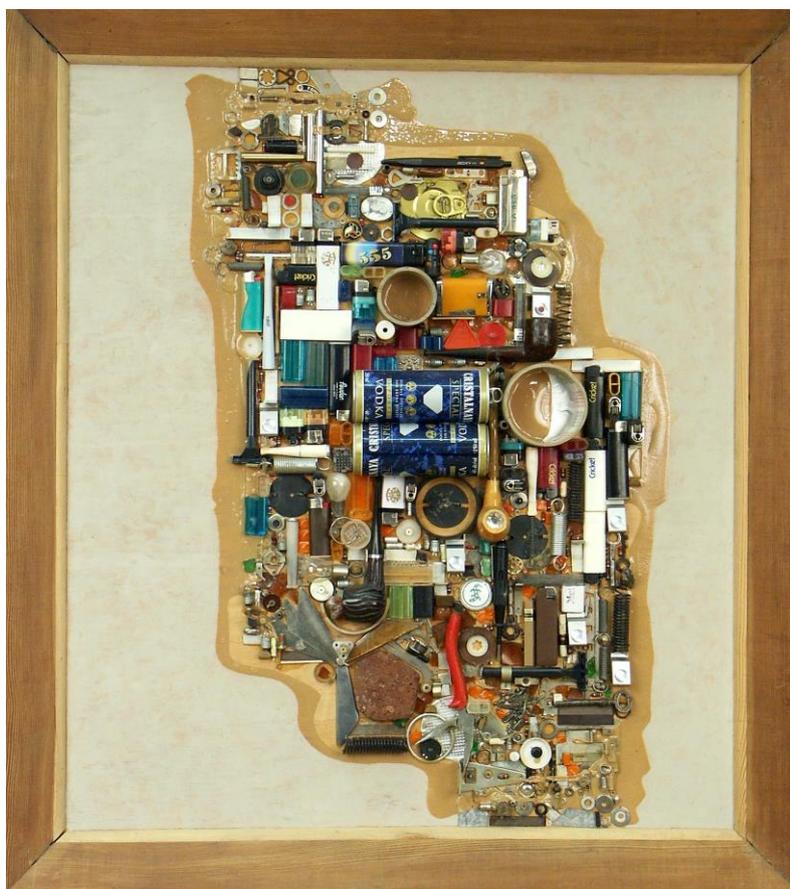
ГОРЯЧИЙ ЛЕД. см. тех. диам. - 66. Вы с- 15. 1996.



ТРИ ИНВЕРСИИ орг. см. техн. 60x98x3 1997.

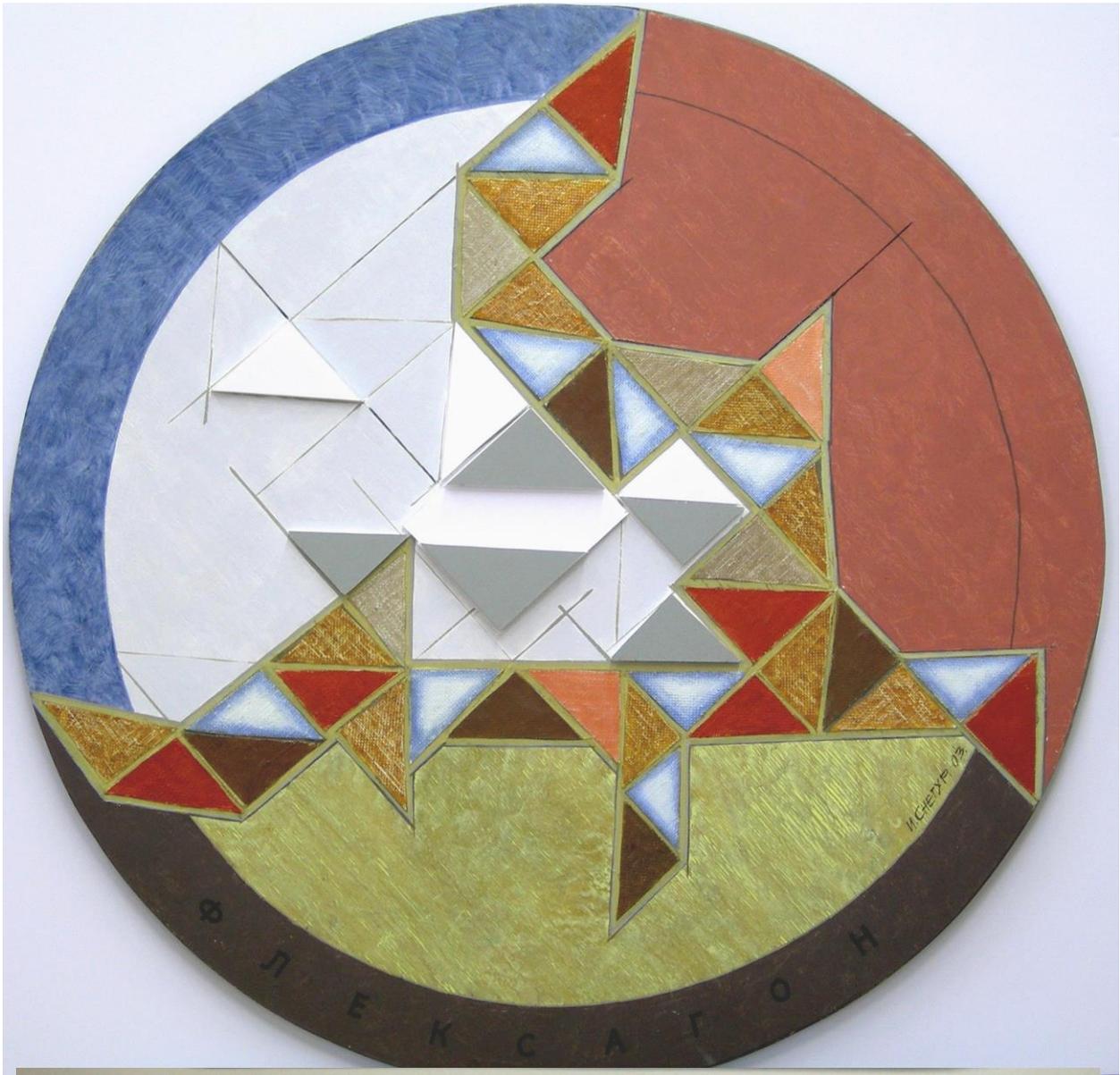


КРЕСТ С ДРЕВЕСНЫМ РЕЛИКТОМ. см.т.. 89x89x6. 1996



ИЩИТЕ ЮНОШУ см. техн. 88x78x6. 1996





ЛУЧИСТЫЙ СТУЛ металл 40x100 1996.



КОЛОННЫ смеш. техн. 140x30 1997.

ДРУГИЕ ДОКУМЕНТЫ

ПЕРВАЯ ШКОЛА
СЕВЕРОМОРСК. СЛУЖБА.
СТУДИЯ Э.БЕЛЮТИНА
КИНОСТУДИЯ
ТЕАТР. ТЮЗ ТУЛЫ
ВЫСТАВКА Г.ДУБНА
ИЗДАТЕЛЬСТВА
ПЛАКАТЫ
ПАВИЛЬОН «ПЧЕЛВОДСТВА» ВДНХ.МОСКВА 1962 год.
ГРУППА «20 МОСКОВСКИХ ХУДОЖНИКОВ»
ГРУППА «АРС»
ГАЛЕРЕЯ «МАРС»
ЖУРНАЛ «АРТ- ПАНОРАМА»
КНИГА «ТРАНЗИТЫ. ДИАГОНАЛИ»
ВЫСТАВКА В ИНСТИТУТЕ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ МОСКВА
БИБЛИОГРАФИЯ



Пос. ПЕТРОВО-ДАЛЬНЕЕ карт.м. 18x25 1953.

28.07.1962 . ДНЕВНИК.

Вчера, позавчера было несколько чудных мгновений когда после длинного дня уставший садишься за стол с сознанием что должен работать.

Тишина, все под рукой и на листе, облакачиваешься на стол. В этот момент прилив сил подхватывает воображение, которым забавляешься, чтобы потом усилием заставить его остановиться. Какая радость в таком труде!

Бежит время. Только что вернулся от приятеля, с ним учился в техникуме. Родился сын, назвали Игорем. Ребенок сразу же внес в семью заботы. По-видимому, в факте рождения есть какое-то противоречие здравому смыслу, это потеря и приобретение, а что более, пока трудно сказать. Живет человек. Жизнь проходит рядом и в нем. Сам факт рождения есть расписка времени и необходимости; это отсутствие мотивов для другой жизни, либо сама естественность. Как по старинке, так и теперь человек чтобы оценить прожитые годы, создает как Бог из Адамова ребра Еву, маленького человека, меряя по которому годы, он сможет как путник, сказать о жизни, это знание не дается свыше но приобретается в раздумье. Пусть живет и маленький человечек, и его взрослые наставники.

Я пытался написать об этом просто, без натяжки, кажется не получилось, съехал в патетику.



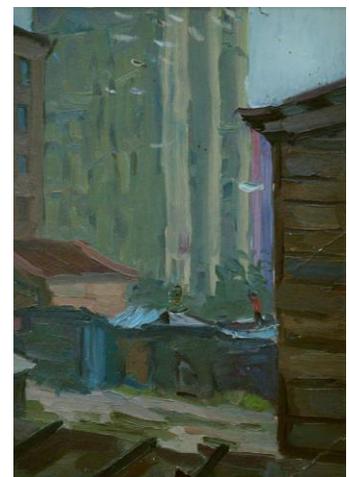
ЛИМОННЫЙ РОСТОК х.м. 18x25 1954 .



Речушка СЕТУНЬКА. МОСКВА. ОСЕНЬ карт. м. 25x30 1953.



ФИЛИ ПАРК карт. м. 25x35 1952.



1-я ИЗВОЗНАЯ ул. Москва х.м. 39x29 1958 АВТОПОРТРЕТ карт.м. 23.5x17.5 1954 ВИД ИЗ ОКНА х.м. 25x18 1959.



РАБОЧЕЕ КАФЕ карт.м. 36x56 1956.

27.10.1963.

Странное совпадение. Сегодня вечером умер человек в нашем доме. Умер в воскресенье, в день воскресения Христа. Жил человек 87 лет, р. 1874 года. Накануне, 1860 г. - отмена крепостного права. Народники. На западе во Франции в 1874 г. выставлена картина Моне «Импрессион». В эти дни тогда родился человек, чтобы придти в сегодняшний день и здесь, эхом далеких времен напомнить о жизни и времени о цене человеческих усилий. Для окружающих это замешательство на 2-3 дня, потом все несется бурным потоком по древнему старому вечному руслу.

Как правило, люди в больших годах отходят незаметно для окружающих. Старые люди редко попадают на глаза, и, естественно, с их смертью мирятся легко. Чувство потери с чувством радости – «наконец-то» - естественный эгоизм людей. Пусть мир ей будет там, где ее ждут.



ДЕРЕВУШКА. ОГОРОДЫ б.темп. 58x83 1961.

1968. Дневник.

Удовлетворение потребностей - удовольствие на каждый день. В конце - сожаление. Когда думаешь о живописи, думаешь ведь не о ней, о людях. Кто взял кисть в руки, взял на себя ответственность. Никто не позволяет себе быть открытым, это придумали не сильные люди, мне это обременительно. Часто чувствуешь себя одиноким с ними, или не понимают, или хитрят. Человек, переставая быть младенцем теряет любопытство, пылкость ума; утилитарная же деятельность и псевдоценности приняты многими, потому и жизнь в одиночестве, без улыбки.

Северный флот. 09.04.1996.

(Т. Сачинская, Т. Дюве)

На Северном флоте, в Североморске был эпизод, когда мне пришлось пройти двадцать километров пешком, на плече тридцать килограмм труб. Трубы специальные для эсминца «И.Сталин» были забыты в машине, которая отправилась на «Щук-озеро», в двадцати пяти километрах от Североморска; машина ушла на свою автобазу. Это произошло по недосмотру командира. Разгневанный, без увольнительной, я в тот же вечер отправился в «Щук-озеро», не зная где оно. По ходу узнал, можно добраться на попутках.



МАЛЬЧИК. ЗИМА карт.м. .25x17 1955 г. ВЫБОРГ. КУРСАНТ карт.м. 17x12.5 1955 КУРСАНТ г. ВЫБОРГ карт.м. 20x14 1955



г.СЕВЕРОМОРСК. ВОЕННОЕ УЧЕНИЕ. карт.м 13x18 1957.



г. СЕВЕРОМОРСК, речка ВАЕНГА в парке. карт. м. 15x25 1956.



г. СЕВЕРОМОРСК. ЭТЮД. карт. м. 20x15 1957 .



г. СЕВЕРОМОРСК. СТАРШИНА. карт.м. 20x15 1955.



Автопортрет г. СЕВЕРОМОРСК карт. м. 21x18 1955 .

Так или иначе, невзирая на ночь, добрался до автобазы и разыскал шофера увезшего те самые злополучные трубки, попытался устроиться на ночлег, но всюду отказали – вокруг воинские части.

Первый автобус идет в пять утра, заполярный круг, северная ночь, январь, - я взял трубки и пошел! «Ну, за пять часов», - думаю, - «пройду!». Мороз градусов пятнадцать не больше. Легкий ветерок справа, дорога в одну сторону – двадцать пять километров, я не учел дорогу - ледяная поземка, иду и падаю. Несу, и падаю - неровная дорога, поземка - ветер не может ее поднять стелется туда-сюда низом. Северное сияние, звезды, любуйся! Прошел не менее 15 километров и устал падать, стал присаживаться на обочину. Вдали от дороги сарай дощатый, скрипучий фонарь «вжжи-вжжи», сам себе светит, я свернул к нему, прошел километр до него в сторону от дороги, думая жильё, но нет пусто в сарае: дверей нет и лампочка светит никому. Но я отчаянно замерзал, и это место казалось раем! Вижу, вдалеке такой же сарай, он уведет меня в сторону от дороги в какую-то снежную даль, решил не рисковать, вернулся на дорогу.

Иду. Иду, засыпаю, иду засыпая, уж и спиной иду замерзла правая сторона, перемерзла. Я себя уговаривал, сидел на две минутки, на обочине засыпал, и все тяжелее и тяжелее было встать, сонный падаю. Решил хорошо, упаду - сразу проснусь - такая родная земля, тепло и уютно, не хочется встать, и нет, большего удовольствия как заснуть - теплей не бывает! И вот земля обнимает, я стал холодным, как снег, земля притягивает ласковая, просто магнит любви...

Таня Д. - Как это?

И. - Трубки кладу поперек шоссе. Отошел пять шагов от трубок, лег - и все. Мгновенно провалился в забытье! Поплыли цветочки, теплота сладкая, чудесное состояние, которое только возможно, я туда ухожу - все, засыпаю.



БРЯНСКАЯ ул. МОСКВА бум.гуашь 17x27 1959.

Сколько времени пролежал не знаю. Но, что-то неприятное издалика...

Таня С. - Тревога, да?

И. - Сначала глаза отметили, не сознание, не душа. Оказывается надо мной, пять минут трудились, чтобы разбудить. Автобус все-таки пришел, за десять километров до Североморска и нашли меня. Шофер думал, что я замерз, свет фар первый проник в меня. Первый автобус в 5 утра меня догнал. На причале у эсминца меня встретило отделение моряков идущее на мои поиски.

Любой свет - надежда! Вера, Надежда, Любовь. Поэтому я прав, когда говорю что жил бы, или в этой жизни, или в иной. Свет который встречают умершие, - как бы, утро следующего дня. Пора просыпаться, начинается новая жизнь. Поэтому, всякое озарение в творчестве это новая жизнь, в сущности, живем и одновременно умираем, самое чудное состояние которое только возможно.

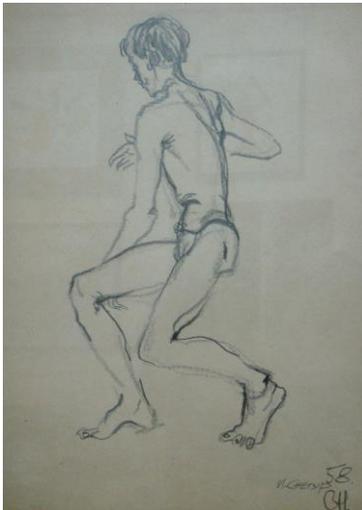
О себе. 5 января 1989 г.

Родился в Москве в 1935 году, отец – инженер, мать – служащая. Учился четыре года в Московском Полиграфическом институте. Свой первый серьезный опыт в живописи отношу к 1951 году. С этого момента, и всю последующую творческую жизнь, я придерживался метода, назвав его Со-Бытийным реализмом.

До 1951 г. я рисовал не регулярно, от случая к случаю. В своем опыте редко обращался к различным живописным школам, скорее я стремился от них убежать. Однако чтобы стало ясно, с чего я начал в 16 лет, опишу свой первый этюд маслом, сделанный на картоне размером 20 x 30 см. Передо мной фрагмент березовой рощи, освещенной солнцем, который я выбрал для этюда. Я начал заполнять картон красками с верхнего левого угла, перемещаясь постепенно к правому нижнему углу.



СТАРШИНА б.кар. 20x15 1956.



НАБРОСКИ бум. кар. Сепия 1958 г.

Так я работал шесть дней, приходя в одно и то же время между 11.00 и 15.00 , чтобы солнце не изменило освещение. Мне удалось передать на картоне трепет березовой листвы, солнечные блики на коре стволов деревьев и траву, лежащую в тени под березами. Также контражур листьев и их орнамент на фоне, а несколько поодаль – стену деревянного сарая и лежащие бревна под ней, которые вспыхивали огнем от падающих сквозь листву бликов солнечного света. На шестой день, разогнув спину от труда и, посмотрев на этюд, я увидел что он хорош. Я смотрю и сейчас, почти через 40 лет на этот этюд, и нахожу, что он также хорош. Это убедило меня, что цвет и тон – вполне пластичный материал, чтобы ему доверить свою судьбу.

С этого момента, и всю последующую творческую жизнь, я придерживался метода, который впоследствии, в 1972г. я назвал Со-Бытийным реализмом.

За это время я переработал и «пережевал» практически все от импрессионизма до постэкспрессионизма, кубизма: Моне, Ренуар, Сезанн, Дерен, Вламинк, Матисс, Брак, Пикассо и параллельно,



г. СЕВЕРОМОРСК бум.карандаш. 1957.

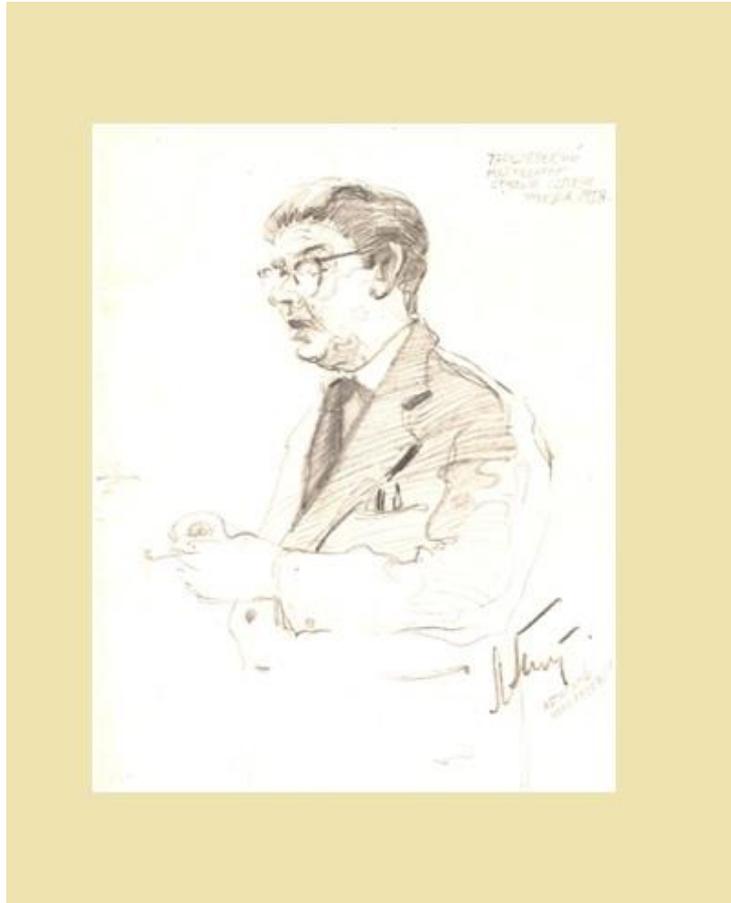
метафизические структуры Кис Ван Донгена, Борисова-Мусатова, Кирико, Моранди. Однако, это метание по направлениям не было подражанием, я каждый раз отказывался от той или иной изобразительной структуры, не находя в ней возможностей для реализации своего «смутного», они не несли удовлетворения.

Этому положил конец мой следующий и последний этюд с натуры, который был сделан в городе Васильсурске на Волге уже в 1961 году, через медитацию.

ПЕРВАЯ ШКОЛА 1958-1961

Студия клуба «имени Горбунова» на Филях, Москва. 1957-58. Педагог А.Шамагин (*доцент*)

Студия клуба «ЦДКЖ». Москва. 1958-1961. Педагог Л.Танклевский.

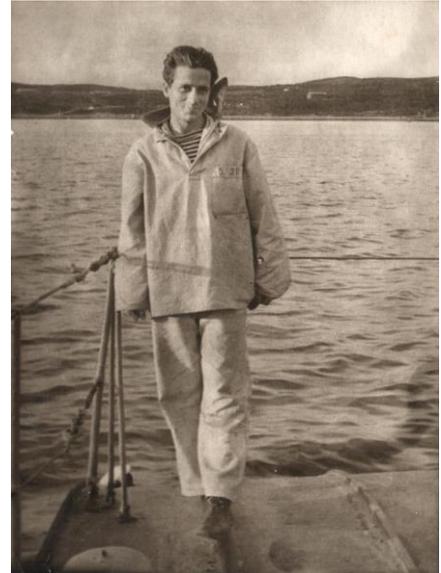


Портрет педагога Леонида Танклевского, студия в клубе ЦДКЖ,
Занимался с 1958 – 1961 гг. (рисунок автора)

СЛУЖБА НА СЕВЕРЕ.

После учебного отряда в г. Выборге меня отправили служить в г. Североморск на эсминец «И.Сталин». Художественной студии не было, но после моего визита к адмиралу Северного флота было выделено помещение в Морском клубе города. Обойдя воинские части с этой новостью, организовав необходимое для студии и собрав около 15 человек мы начали работу. Первые полгода я вел занятия, пока не прислали нового педагога.

СЛУЖБА. г.СЕВЕРОМОРСК. 1955-1958.



Ю.КУШАК (ныне поэт) и И.СНЕГУР на палубе эсминца «.И.Сталин» 1956 г.



С учеником, парк Ваенга, г. Североморск 1957. Фото из газеты «На страже Заполярья» г. Североморск



СТУДИЯ ЭЛИЯ БЕЛЮТИНА.
1958-1962. Москва.



Студия Элия Белютина 1961г. На пленере в Красном Стане.

Студия Э.Белютина была открыта в 1957 г. при профсоюзе Книги г. Москвы, в Козихинском пер. (*метро Маяковская*). В ее состав входили художники имеющие художественное образование; называлась она студией повышения квалификации, в ней состояло около 200 студийцев, работа проходила на пленере и в поездках по стране.

В дальнейшем студия переехала в выставочный зал Дома учителя Ждановского района Москвы откуда, экспозиция после выставки в июне 1962 г. была перенесена в Манеж, в экспозицию МАНЕЖА «30 лет МОСХа».

Эта выставка в Манеже, посещенная Хрущевым, и стала началом жесткой цензуры всех последующих выступлений художников, вплоть до 15 сентября 1974 года, когда со скандалом прошла так называемая «бульдозерная выставка» на пустыре в районе Беляево.

Кроме студии Э.Белютина я посещал и студию Л.Танклевского Клуба железнодорожников ЦДКЖ у Курского вокзала, и в 1962 году прекратил занятия в обеих школах.

КИНО. Клуб «Кинопутешествий»

В 1962 году я начал работать в киностудии «Центр-Научфильм» в Клубе «Кинопутешествий» Владимира Адольфовича Шнейдерова. Родоначальник научно-популярного жанра в СССР, В.Шнейдеров создал творческое объединение короткометражных фильмов о природе и городах России.

Начиная с 1-го номера до 22-го я рисовал цветные титры к фильмам, до 1965 г.

г. ТУЛА Театр Юного зрителя. 1966 г.



Слева, автор пьесы «След в след» Э. Вериги, И.Снегур, справа глав. реж. театра Р. Соколов, на премьере 10.09. 1966г.





Эпиграф.
 «Там, где небо встретилось с землей,
 Горизонт родился молодой.
 Я бегу, желанием гоним.
 Горизонт отходит. Я за ним.»
 Михаил Светлов

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА И ИСПОЛНИТЕЛИ:

Владимир Швайковский — Путник
 Людмила Вериго — Она
 Альберт Рогоцкий — Пестрый
 Валерий Жуков — Серый
 Александр Карасев — Поэт
 Сергей Нашеваров — Поэт
 Михаил Брискин — Люди с гитарами
 Михаил Николаев — Люди с гитарами
 Юрий Шестерень — Декабрист

Идут,
 остаются,
 молчат,
 казнят,
 борются,
 ждут,
 возвращаются;

Наталья Бродская, Владимир Сергеев, Нина
 Полицан, Александр Замаев, Маргарита
 Палий, Светлана Киреева, Сергей Демидов,
 Раиса Гнесина, Александр Лашин, Татьяна
 Зубарева, Валентина Силко, Лидия Вояринова.

Пролог. Ладонь третьего

Часть первая:

Глава первая. «Шаг».
 Глава вторая. «Колдуница».
 Глава третья. «Дом».
 Глава четвертая. «Тишина».
 Глава пятая. «Человек уходит от жилья».
 Глава шестая. «Горизонт».
 Глава седьмая. «Солдаты».
 Глава восьмая. «Возвращение».

Часть вторая:

Пролог.
 Глава девятая. «Две дороги».
 Глава десятая. «Шагай, слышишь?! — Шагай!».
 Анкета.

ЦЕНА 3 копейки

г. Тула. Полиграф. ф-ка, т. 3000 экз. 6625—66

**ТУЛЬСКИЙ
 театр юных зрителей**

**СЛЕД
 В
 СЛЕД**

**драматическая поэма
 в двух частях с анкетой**

**Писал Эммануил Вериго
 Ставил Роман Соколов
 Оформлял Игорь Снегур**

Мне предложил оформить спектакль автор Э.Вериго, зимой 1965 года.

К моменту, когда я закончил декорации Управление Культуры г.Тулы решило что автор недостаточно ясно изложил идею спектакля и решило её снять с репетиций. Пока автор был в отъезде мне пришлось заняться новой редакцией пьесы, я серьезно её сократил, и предложил вариант главрежу Роману Соколову который ее принял.

По приезде автора ее нужно было прочесть комиссии из Главного Управления Культуры Москвы, которая вместе с активом г.Тулы и актерами театра намеревалась жестко оградить репертуар от подобных пьес. Однако новый вариант прошел удивительно хорошо и автора, который прочел мой вариант, поздравили с замечательной пьесой и разрешили к постановке.

На этом препятствия не закончились, Р.Соколов заявил мне что не может справиться с постановкой поэтических текстов которых было множество. За неделю до премьеры было готово только 3 сцены 1-го действия. Мне пришлось, с разрешения режиссера, поработать самостоятельно с актерами и вовремя подготовить постановку к премьере.

Несмотря на то, что это был мой первый опыт работы в театре, я серьезно поработал со сценографией. В спектакле было 170 светустановок, это партитура для двух электриков расписанная по репликам актеров. Теневой театр и фотомонтаж на заднике занавеса, движение цветных пятен по экрану, множество сценических эффектов в мизансценах все это сделало зрелищный ряд спектакля невероятно сильным. В фойе театра была развернута фотоэкспозиция военных лет, ведь поэтический герой пьесы проходит любовь, войну и возвращение. На улицах г.Тулы были размещены большие афишы.

На премьеру спектакля в г.Тулу из Москвы приехало до ста человек, физики Курчатовского института, поэты, художники, коллеги.

Такие были времена.

Зал театра был полон. Премьера прошла с неожиданно громким успехом, аплодисменты не затихали. После премьеры сплошные аншлаги, взрослая Тула хлынула в детский театр и по несколько раз смотрела спектакль. Тульская пресса включилась в обсуждение спектакля, студенческая молодежь зашевелилась, г.Тула это и студенческий город, появились творческие объединения студентов.

Пьеса просуществовала не долго, после 11-той постановки, та же комиссия из Москвы сняла ее с репертуара.



ПЕРСОНАЛЬНАЯ ВЫСТАВКА г. ДУБНА,
ДК Культуры, май 1974 г.



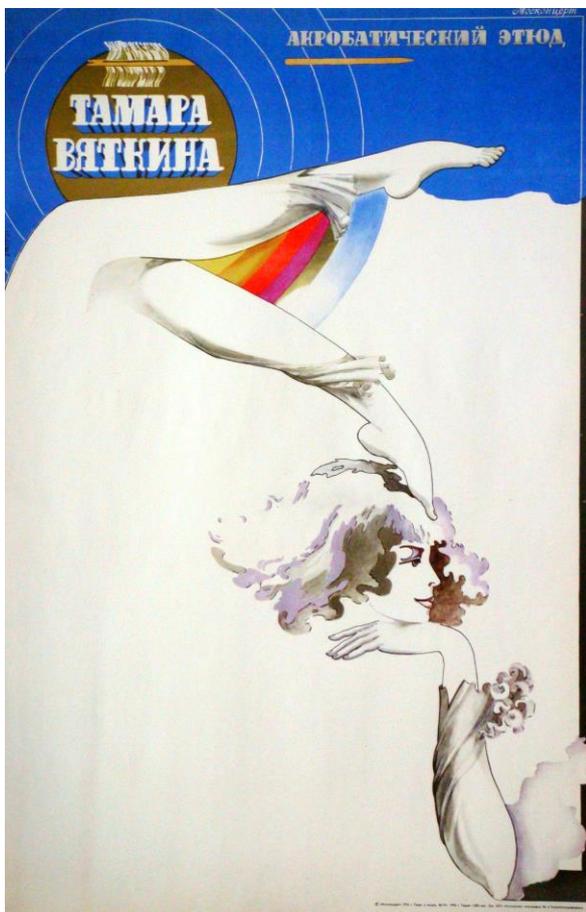
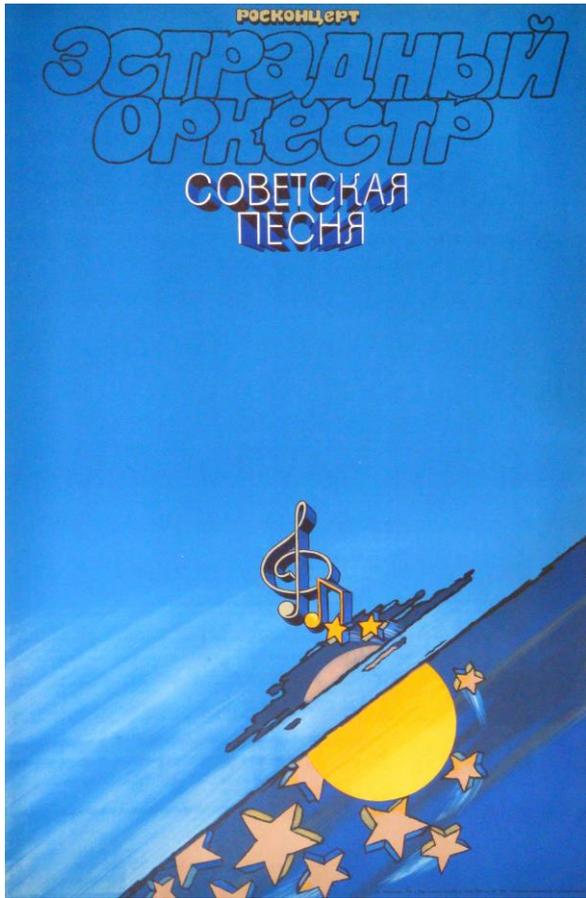
В мае 1974 года, по приглашению директора Дома Культуры г. Дубна (*городок физиков*), провожу совместно с Э. Дробицким выставку, с моей стороны 25 картин живопись, со стороны Дробицкого столько же плакатов.

Город Дубна физиков был единственным местом где можно было выставляться не членам Союза художников СССР, приняли нашу выставку в ДК города, которая была открыта за 4 месяца до скандальной «бульдозерной» выставки на пустыре района Беляево Москвы 15.09.1974.

Нужно отметить что выставка была возможна лишь потому, что цензура в научном городке была не такая жесткая как в Москве.

В этот период мною было сделано несколько плакатов для «Росконцерта» и «Москонцерта».





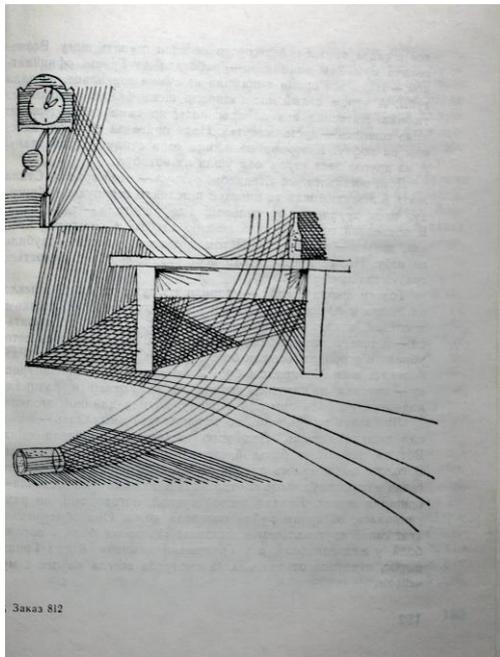


Все плакаты 1975 года. «МОСКОНЦЕРТ». Москва.

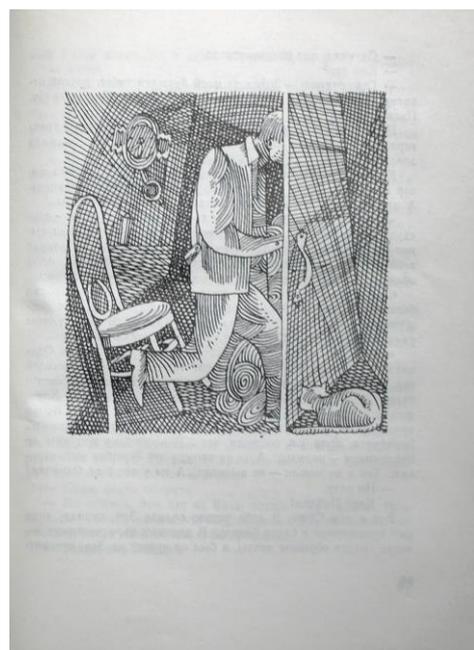
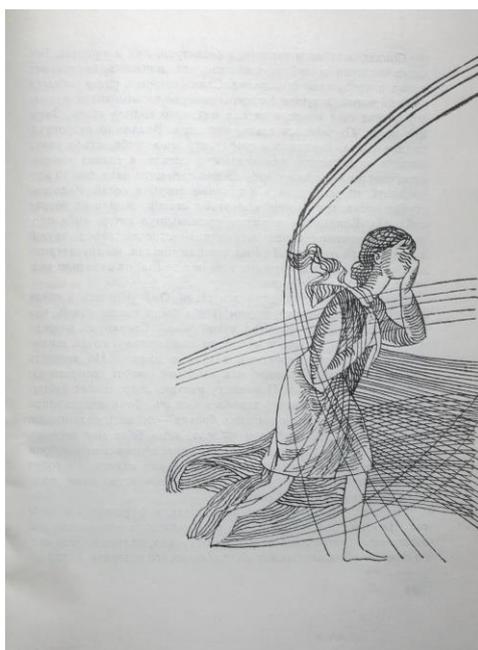
РАБОТА В ИЗДАТЕЛЬСТВАХ

КНИЖНАЯ ИЛЛЮСТРАЦИЯ

Работа в издательствах г. Москвы за период с 1960 до 1980, было оформлено до 100 книг, в издательствах «Детгиз». «Молодая Гвардия». «Советская литература», «Современник», и другие. Основной заработок в этот период.



Заказ 812



Жинс Мегаџинџ

СУДБА
ПРОКЎРОРА
Али Шахова



После разгромленной Н.Хрущевым выставки в Манеже «30-летия МОСХа» в сентябре 1962 г., на Воробьевых горах, в резиденции Правительства, было проведено собрание московской интеллигенции по итогам выставки в Манеже.

В то же время, в газете «Московский художник», появляется статья академика А.Кибрика о формализме в оформлении художественной литературы, что привело к созданию списка художников распространенного по издательствам Москвы, с которыми не рекомендовано сотрудничать. Попала и моя книга в издательстве «Малыш», «Маяковский детям» 1963 г., это на длительное время лишило меня работы в издательствах.

Я пишу об этом чтобы показать атмосферу художественной жизни по всем фронтам, в том числе и в литературе, театре, музыке, кино - в советский период культурной жизни России. Лишь через 12 лет в 1974 году открылись широкие горизонты для свободного, без жесткой цензуры, развития культуры.

ВЫСТАВКИ НОНКОФОРМИСТОВ

МОСКВА 1974

События, после «бульдозерной» выставки 15 сентября на пустыре в районе Беляево и 25 сентября 1974г. в «Измайловском парке» Москвы, стали развиваться стремительно.

Первая выставка группы художников нонконформистов в официальном помещении прошла в ноябре 1974 г. в ЦДРИ на Пушечной ул. В ней участвовали: О.Рабин, Д. Плавинский, В.Немухин, Н. Вечтомов, И.Снегур, Д. Краснопевцев, О.Кандауров, Э.Штейнберг и другие, всего 10 художников.

В 1975 году, в феврале открывается выставка на ВДНХ в павильоне «Пчеловодства» 20 художников и, в сентябре 1975, в ДК парка ВДНХ, осенняя выставка с составом до 150 художников.

В профсоюзе Книги (*Горком*) на Мал. Грузинской 28 была создана секция живописи в которую в течении года вошло до 200 художников.

Последующие 10 лет выставочный зал на Малой Грузинской 28 был самым популярным в Москве, ежегодно представляя до 10 выставок. Это было единственное место где можно было увидеть неофициальную живопись. Председателем секции живописи был Э. Дробицкий, его заместителями В.Немухин и И.Снегур.

ПЕРВАЯ ВЫСТАВКА НОНКОНФОРМИСТОВ

ПАВИЛЬОН «ПЧЕЛОВОДСТВО» НА «ВДНХ» МОСКВА. 1975.

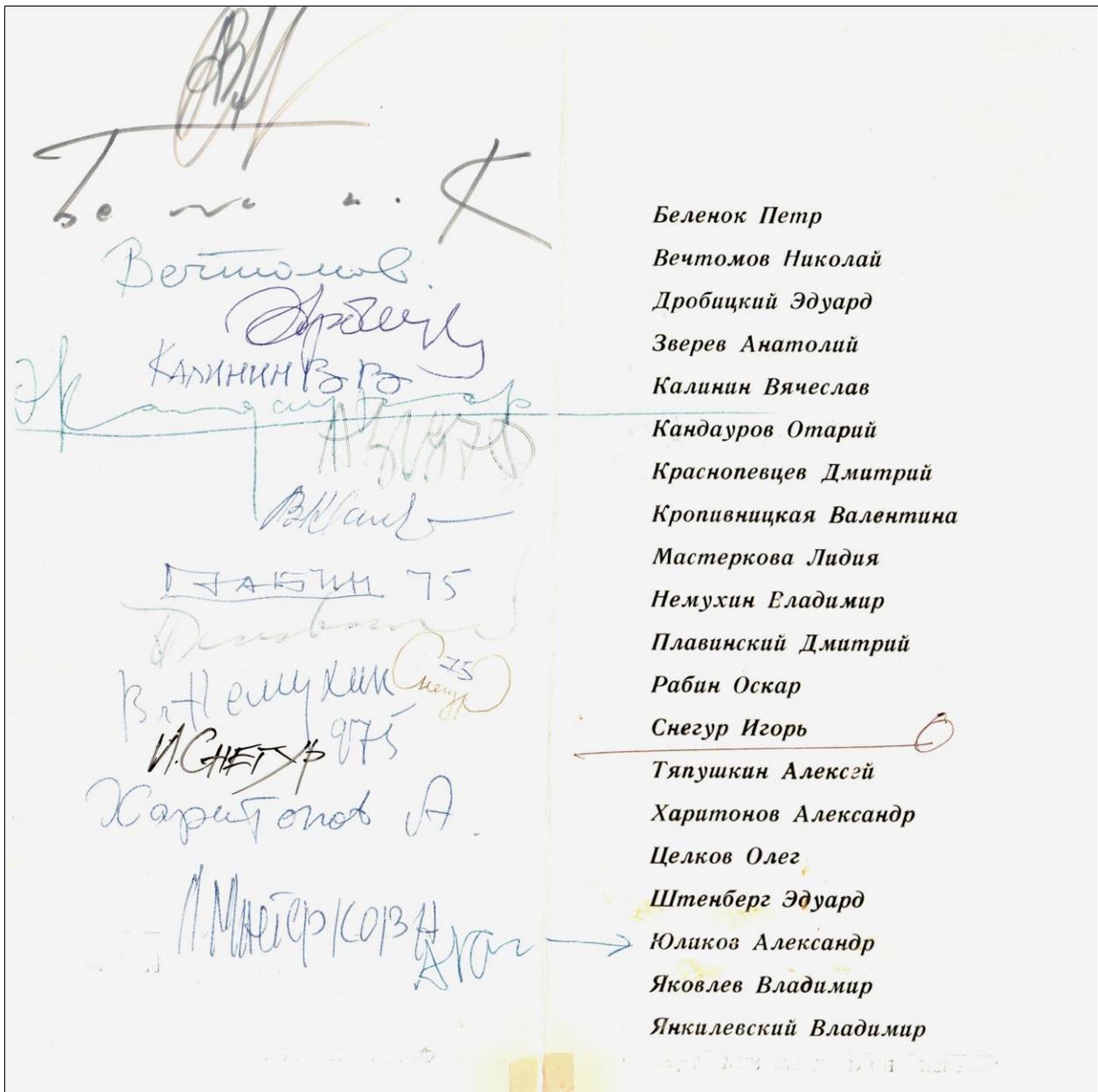


Подготовка экспозиции павильон «Пчеловодства» ВДНХ. Москва, февраль 1975
г. В.Немухин, И.Снегур, О.Кандауров.



Слева на право стоят: В.Ащеулов руководитель профсоюза книги, А. Юликов, Э.Дробицкий, Н.Вечтомов, В.Яковлев, Л.Талочкин (архивариус авангарда), И.Снегур, П.Беленок, О.Рабин, В.Кропивницкая, О.Кандауров, В.Калинин, А.Куркин (не участвовал), В.Немухин.
Сидят слева на право: А.Тяпушкин, А.Харитонов, Э.Штенберг, Л.Мастеркова.

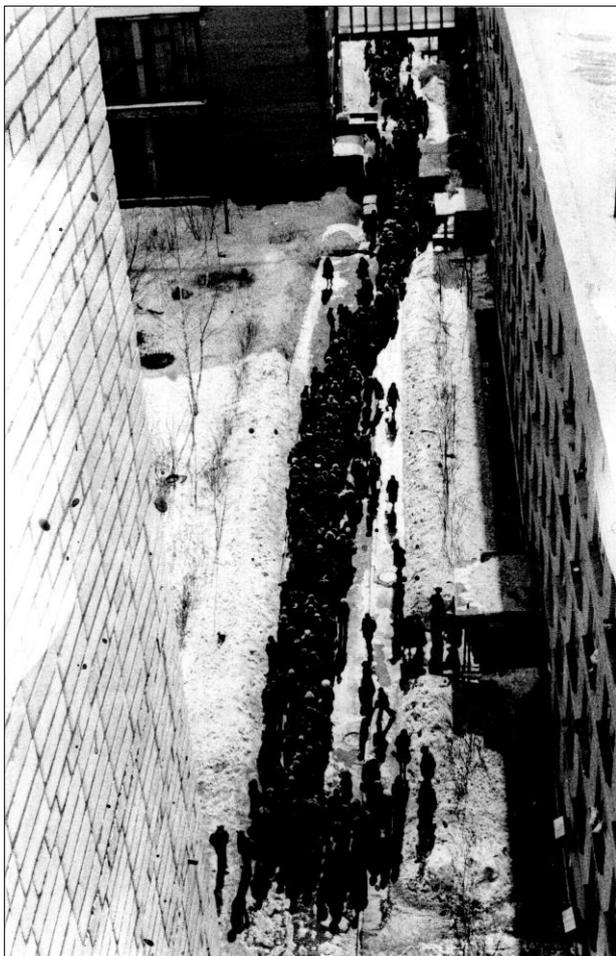
**БУКЛЕТ ВЫСТАВКИ 1975 ГОДА НА «ВДНХ» МОСКВА
С АВТОГРАФАМИ УЧАСТНИКОВ.**



ГРУППА «20 МОСКОВСКИХ ХУДОЖНИКОВ»

Малая Грузинская 28. Москва.

1976-1987 гг.



*Очередь на первую выставку группы
«20 московских художников»
март 1978г. Малая Грузинская ул.28.*

Первая выставка группы «20 московских художников» состоялась в марте 1978 г., хотя группа была создана в 1975г. Прошедшие три года были обозначены борьбой с администрацией профсоюза препятствующей выставкам группы.

Начало было положено в 1975г, при подготовке выставочного плана залов профсоюза на Мал. Грузинской ул. 28. Председателя Горкома графиков В.Ащеулова, в присутствии И.Снегура и В.Немухина, с большим трудом удалось убедить в необходимости создания еще одной группы, кроме группы В.Немухина, в нее входило 9 художников.

Руководство городского отдела Культуры разрешало проводить только общие выставки, в небольших двух залах которыми располагал Горком графиков. Однако согласие В.Ащеулова было получено, и к утру следующего дня нужно было представить список группы в Главное управление Культуры г. Москвы на утверждение.

Я пригласил художника К.Нагапетяна к составлению группы, в основу которой принято мое предложение представить различные жанры московской художественной живописной школы, не более 20 художников.

К 10 утра список был готов и К.Нагапетян представил состав группы 20-ти художников В.Ащеулову, я не мог представлять группу по ряду причин, в том числе - я был загружен работой в выставкоме. С той поры группа 20 художников собиралась поочередно или в моей мастерской на старом Арбате или в квартире К.Нагапетяна. Лишь после пресс-конференции с зарубежной прессой в 1978 г. удалось открыть 1-ю выставку в залах на Малой Грузинской 28.

Первая выставка и последующие, вплоть до 10-ой в 1987г., имели огромный успех зрителей, очереди сопровождали ее открытие. По приблизительным подсчетам за 10 лет выставку посетили более миллиона зрителей. Успех ее был обусловлен разнообразным стилем предметной и жанровой живописи, которая вофициальных залах Союза художников СССР была ограничена социалистическим реализмом, как единственной формой разрешенной идеологией.



И. Снегур, В.Немухин. Н.Смирнов, А.Туманов. справа - И.Снегур,В.Петров-Гладкий,старший, Т.Глытнева, К.Худяков, В.Провоторов, внизу В.Савельев, А.Чернов.



Д.Плавинский, В.Савельев, И.Снегур, В.Провоторов, В.Немухин, В.Калинин, Н.Смирнов на открытии 1-ой выставки «20 московских художников». Малая Грузинская ул. 28.

ДАЛЕЕ ЧАСТЬ РАБОТ И. СНЕГУРА

ПРЕДСТАВЛЕННЫХ НА ВЫСТАВКАХ ГРУППЫ «20 МОСКОВСКИХ ХУДОЖНИКОВ»
В РАЗНОЕ ВРЕМЯ.



СКУЛЬПТУРЫ В ПАРКЕ х.м. 100x90 1982.



ФЛОРА х.м. 60x50 1982.



ИСХОД ИЗ ЕГИПТА х.м. 100x80 1979.



ПЕРЕД СУМЕРКАМИ х.м. 80x100 1986. (в Г. Третьяковской Г)



ПРИДУТ И СЯДУТ х.м. 68x90 1979.



ЗАВТРАК х.м. 60x80 1980.



ГОЛУБОЙ ГОСТЬ х. м 68x90 1979.



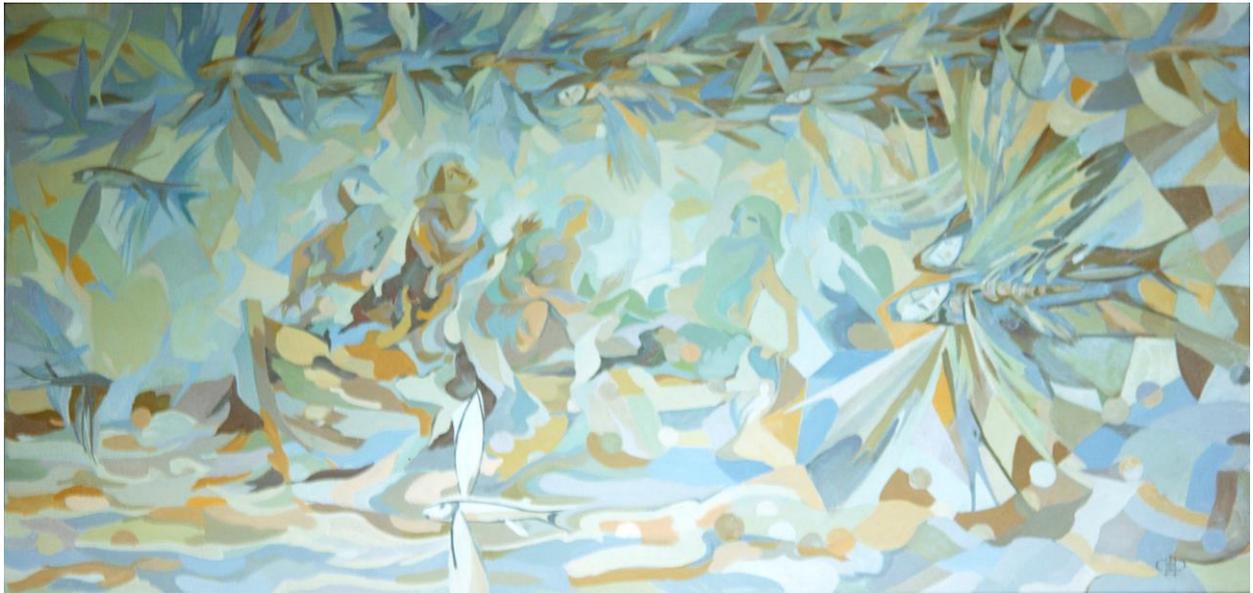
АРТ - ФЛОРАЛЬ х.м. 80x100. 1981.



ТАНЕЦ С ТЕНЬЮ х. м 80x100 1983.



ДВЕ ПРИРОДЫ х. м 100x80 1984.



ИИСУС И РЫБАКИ х.м. 100x200 1981. (Панно).



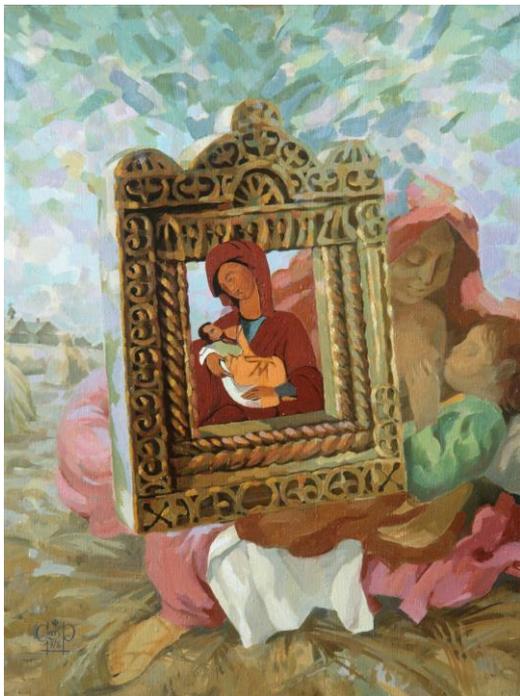
ПАСТОРАЛЬ х.м. 110x160. 1982. (Панно.)



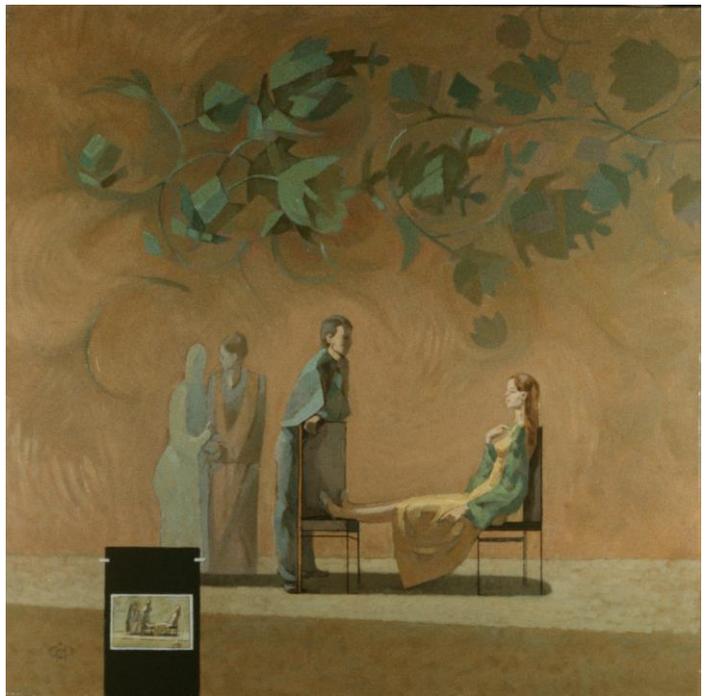
ИЗВЕСТИЕ х. м 90x68 1983



ДЕВУШКА С ГОЛУБЕМ х.м. 100x100 1983.



МЛЕКОПИТАТЕЛЬНИЦА х.м. 90x60 1978



ВЛЕЧЕНИЕ х.м. 100x100 1981.



ПТИЧИЙ БАЗАР х.темп. 50x100 1987.



СТОЛИК В КАФЕ х.м.80x100 1982.



КРАСНАЯ ГИТАРА х.м . 70x72 1982.



ДВЕ ДЕВУШКИ НА ПЛЕНЕРЕ х.м. 110x150 1980.



СОБИРАЮТСЯ ГОСТИ х.м. 80x80. 1985. (работа в Третьяковской Галерее)

ВЫСТАВКА ГРУППЫ «АРС»
НА КРЕМЕНЧУГСКОЙ УЛ. 22. МОСКВА.
1988 г. МАЙ. МОСКВА.



1988, Май

Слева направо: Василий Пушкарев (*бывший директор Русского музея в С-Петербурге*), Константин Худяков, Владислав Провоторов, Игорь Снегур, Евгений Петренко.

ГРУППА «АРС»

В феврале 1988 г. организовываю группу «АРС», которая проводит первую выставку 27 апреля в выставочном зале Кунцевского района г.Москвы, на Кременчугской улице 22.

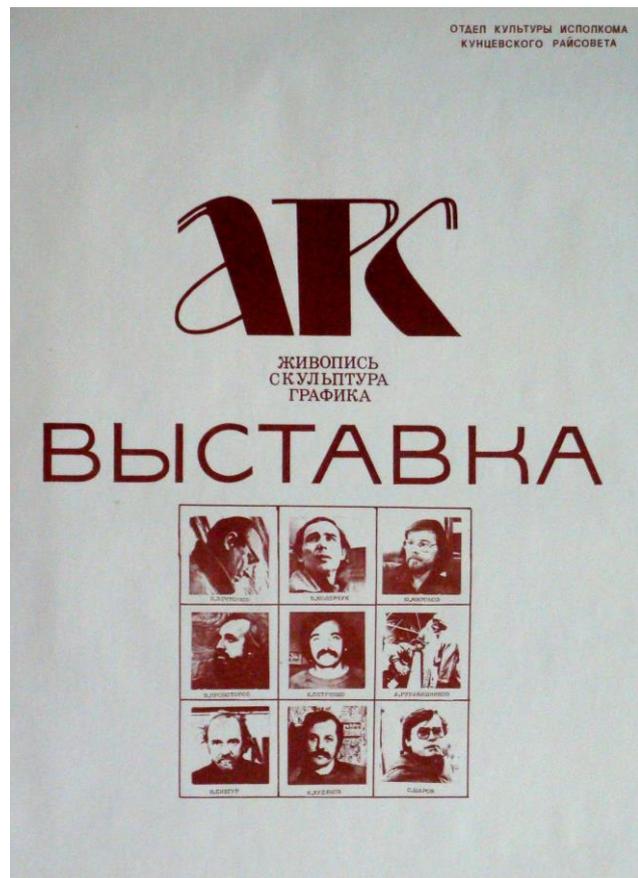
Участники группы: Николай Вечтомов, Вячеслав Колейчук, Юрий Миронов, Владислав Провоторов, Евгений Петренко, Александр Руковишников, Игорь Снегур, Константин Худяков, Сергей Шаров.

Открывает выставку Василий Пушкарев, директор музея Современного искусства (*прежде, в течении 20 лет, директор Русского Музея в С-Петербурге*).

В марте, по окончании выставки, был проведен первый Аукцион современного искусства в России, на котором были представители музеев России и зарубежные коллекционеры, на торгах было приобретено музеями до 15 работ художников.

ГАЛЕРЕЯ «МАРС».

11.09.1988. Малая Филевская ул. 32. Москва



Московский «АРС» или «МАРС» как продолжение традиции. В мае 1988г. Игорь Снегур, совместно с Борисом Казиным, ранее редактор телепрограммы «Ард-1» телевизионного канала Германии, регистрируют кооператив «МАРС» с функциями выставочной деятельности, под юрисдикцией издательства «Внешторгиздат»; руководителем крупнейшего издательства России был В.Прокопов.

В Кунцевском районе арендуем помещение библиотеки на Малой Филевской улице, и в течение 3 месяцев перестраиваем его под выставочный зал, площадью до 400 м.кв.

11 сентября 1988 г. прошла презентация 1-ой выставки в кооперативе «Марс».

В Правление кооператива приглашены: К.Худяков, Ю.Миронов, С.Шаров, В.Колейчук, академик И.Рукавишников, сын скульптор А.Рукавишников, Е.Петренко.

Первым Председателем кооператива стал Б.Казин, затем И.Снегур.

После презентации выставки группа художников в составе: И.Снегур, К.Худяков, С.Шаров, Ю.Миронов, А.Петренко выехала в Грецию, творческая поездка проходила на острове Крит, в г. Лимин-Херсонес, где была проведена большая выставка работ.

По возвращении из Греции И.Снегур оставляет галерею «МАРС» активу кооператива, и более не сотрудничает, оберегая свое творческое время.

ЖУРНАЛ «АРТ-ПАНОРАМА» 1993.



История создания.

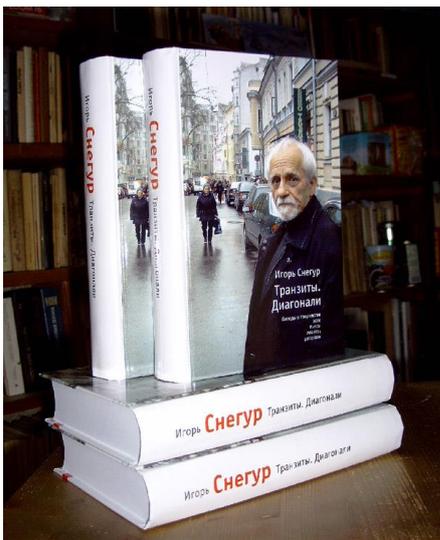
19 августа 1991 года Москва взорвалась путчем и хаосом. Я оказался свидетелем ночного сражения жителей Смоленского бульвара на пересечении Нового Арбата и Садового кольца с бронетехникой, которую бросили путчисты в свою поддержку. Детали этого события хорошо известны ныне, не касаюсь их, однако вернувшись ночью к себе в мастерскую на Старом Арбате, был сильно напуган вариантом возвращения старой советской партийной гвардии к власти.

В это смутное время, боясь отката к советской цензуре в искусстве, я решил срочно издать монографию-каталог о живописи периода 1974-1991 гг., включая доступных мне в городах России художников. Ведь в предыдущих временах невозможно было издавать что либо вне Союза художников СССР, вне запретительной цензуры.

Уже через два месяца я зарегистрировал малое предприятие с издательскими функциями «Бюро АРС». Через год, подготовив макет журнала «Арт-Панорама», и собрав материал из 40 городов России у художников, заключил договор с типографией г.Костромы на издание тиражом 25000 экз. журнала, вложив свои и взятые в кредит у банка деньги.

Лишь в январе 1993 г. я получил тираж, который в этой разрухе не был реализован, но выкуплен мною и сохранен. Все последующие годы он бесплатно распространялся по выставкам и среди художников. Мне же в течении 3 лет приходилось выплачивать кредит взятый на издание.

Это первый цветной журнал-каталог вышедший в январе 1993 г. на территории новой России о художниках бывшего СССР.



КНИГА «ТРАНЗИТЫ. ДИАГОНАЛИ» 2009.



Презентация книги «Транзиты.Диагонали» в галерее «Зураб» в 2009 г., искусствовед С.лава Лён и автор книги Игорь. Снегур, на презентации в галерее «ЗУРАБ» в Москве.

В течении длительного времени, в моей мастерской на Старом Арбате проходили встречи с художниками и искусствоведами, которые сопровождалась беседами о живописи. Это стало традицией. Много раз гости просили записывать беседы, и лишь в 1988 г. я стал их иногда фиксировать на диктофон. Это беседы импровизации без заданной темы, они возникали спонтанно, не всегда стоило записывать, но некоторые, особенно яркие впечатляли.

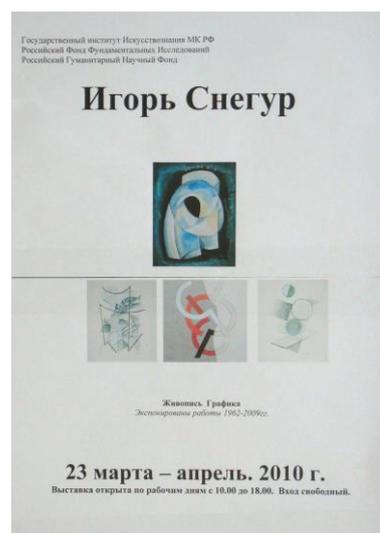
В книгу также вошли философские эссе по теории живописи Со-Бытийного реализма. Так сложилась книга «Транзиты.Диагонали»

Институт Искусствознания. Москва.

Козицкий пер. дом 5.

24.02-26.05.2010.

персональная выставка.



Слева, И.Соловьева, искусствовед. Зам. Директора института А.Хренов, гл. ред. журнала «Русское искусство» О.Костина, Игорь Снегур, искусствовед Слава Лён.



Справа стоят: директор галереи «На Чистых прудах» В. Новиков, и телеведущая, искусствовед И.Соловьева.

БИБЛИОГРАФИЯ

Снегур Игорь Григорьевич

Родился в Москве в **1935** году 27 марта. Отец, Снегур Григорий Николаевич, уроженец Украины, дворянского сословия (Снегур-Сугак-Волковинский). Работал главным технологом московского завода. Мама, Снегур Александра Дмитриевна, урожденная Байкова, из подмосковья, экономист, работала на заводе им. Хруничева в Москве.

В **1941** году, в сентябре, с мамой и сестрой был эвакуирован в г. Саратов на р. Волга - жили на Советской улице. В том же году был помещен, как и многие другие дети эвакуированных в интернат «Антон», бывший ранее местом проживания немецких колонистов, - вспоминаю это в рассказе «Родственное» в моей книге «Транзиты. Диагонали», изданной в 2009 году издательством «Книжный сад».

Отец был призван на фронт в 1941 и демобилизован в 1945 году.

В **1945** году семья вернулась в Москву.

В **1949** году я, по настоянию родителей, поступил в «Станко-Инструментальный» техникум на Мосфильмовской ул. в Москве и, по окончании в 1953 году, был направлен в г. Серпухов на завод.

1951г. Первые серьезные занятия живописью: к этому времени я определился с будущей профессией художника.

1952-53гг. посещаю художественную студию клуба им. Горбунова на Филях, педагог - доцент Шамагин. В то время, студенты дипломники Строгановского института готовили мозаики для Метрополитена, помню студента Ушакова, который в последствие, преподавал рисунок в том же институте.

1954-1958гг. Служу в ВМФ. По моей инициативе, открывается Художественная Студия в Североморске в 1957г. (после моего визита к Главнокомандующему Флота), преподавал рисунок в этой студии один год, оформлял Дом Офицеров города, и «Дом Рыбака» в г. Мурманск, - к праздникам.

1958г. После демобилизации поступаю в художественную студию Элия Белютина, при Профкоме Графиков г. Москвы. (Студия размещалась в Козихинском переулке, рядом с метро Маяковская). Участвовал со студией в первых выставках абстракционистов 1958-60гг, и в творческих поездках. Вышел из студии в 1962 году.

Хочу отметить свое рвение к посещению Третьяковской галереи, около 100 раз в течение 1958-59гг, и «Музея изобразительных искусств им. Пушкина» в 1959-60гг, – не менее. За это время, я от предметной живописи перешел, через импрессионизм, к экспрессионизму, который меня сильно увлекал. Поступая в студию Элия Белютина, я был достаточно «продвинут» в экспериментах, по постановке собственных творческих задач.

Работа в издательствах г. Москвы, Работу над иллюстрацией в книжной графике закончил в 1979 году.

В Москве застал часть экспозиций живописи «Международного фестиваля молодежи и студентов. 1957г.», в «Парке Культуры» и «Измайловском Парке». Произвело сильное впечатление. Одновременно я работаю в издательствах г. Москвы художником книги, посещаю различные студии: «ЦДКЖ», педагог Танклевский, Клуба им. Горбунова, Клуба им. Зуева, вечерние рисовальные классы - в МСХШ два года.

1959-74гг. Как член выставкома «Московского Городского Профсоюза» художников книги, за период 1959-74гг. принимал участие в организации 12-ти отчетных выставок художников профсоюза в ЦДРИ. Члены выставкома: Ефим Скакальский, Юрий Бажанов, Игорь Снегур, Председатель – Яков Днепров.

1960 году поступаю в Московский Полиграфический институт, ухожу после четвертого курса: поступая в институт, работал в издательствах г. Москвы, и решил прекратить дальнейшую учебу.

ВЫСТАВКИ (80 выставок за 1954 - 2017)

1954 – студия клуба им. Горбунова. Москва, Фили.

1954 – Всесоюзная выставка народного творчества. Центральный Манеж. Москва.

1959-62– Выставки студии Э.М.Белютина. Москва. Дом учителя Ждановского района г.Москвы.

1962г. – Участие в скандальной выставке «30 лет Союза Художников Москвы» в Манеже. К участию была приглашена Экспериментальная студия Э.Белютина. Основной гнев Н. Хрущева обрушился на художников студии, которые были представлены на втором этаже Манежа. Художники были шокированы настолько, что собравшись в мастерской В.Галацкого, тревожно обсуждали свою дальнейшую судьбу.

1963-65гг. - «Квартирная выставка». В мастерской художника Владимира Шорца

1974г.- май. Выставка в ДК г. Дубна, «Московские художники Игорь Снегур и Эдуард Дробицкий», - я представляю живопись. (через четыре месяца, 15 сентября, проходит скандальная «бульдозерная выставка» на пустыре в районе Беляево. 25 сентября, открывается выставка «Нонконформизма» в Измайловском парке, под открытым небом, солнце, и тысячи зрителей).

1974г. декабрь, ЦДРИ, Групповая выставка живописи О.Рабин, Д.Плавинский, Н.Вечтомов, В.Немухин, О.Кондауров, Д.Краснопевцев, Э.Штейнберг, Э.Дробицкий, И.Снегур.

1975г. Февраль, знаменитая выставка в Павильоне «Пчеловодство» ВДНХ. (Многочасовые очереди).

1975г. - Сентябрь. Выставка – отчет по командировкам в выставочном зале С.Х. СССР, ул.Вавилова. (Закуплены Союзом Художников Москвы три листа моей графики, из семи).

1975г. - Октябрь – первая общая выставка секции живописи, Мал. Грузинская 28.

1976 – 1987 гг. 10 выставок группы «20 московских художников». (Четыре первых выставки группы - очереди на улице, и духота от переполненных людьми залов).

1983.17.05-04.06 «Акварель. Рисунок. Эстамп». Мал.Грузинская 28. (Выставлялись: И.Кабаков, М,Шварцман, Э.Булатов, О.Васильев, Д.Краснопевцев, Д.Лион, В.Немухин, Э.Штейнберг, И.Чуйков, В.Янкилевский, И.Снегур, Н.Вечтомов, В.Сидур, А.Зверев, А.Харитонов, Э.Гороховский, Б.Жутовский, Э.Дробицкий, Л.Кропивницкий, В.Калинин, В.Яковлев.)

1987г. июнь. Персональная выставка «ИГОРЬ СНЕГУР», на Малой Грузинской 28. Показываю 80 работ. В этом же году выхожу из группы «20 московских художников».

1988. февраль. Групповая выставка “ARS SOVIETICA”, Хельсинки.

1988г. Апрель-май. Выставка группы «АРС», в составе: И.Снегур, К.Худяков, С.Шаров, Ю.Миронов, А.Рукавишников, В.Провоторов, Е.Петренко, Н.Вечтомов, В.Колейчук. Проводим выставку (На Кременчугской улице 22). Открывает выставку В. Пушкарев (бывший директор Русского музея в Санкт-П.).

1988.14.05. Провожу 1-ый Аукцион в новой России. Группа «АРС». (Кременчугская ул.22, прошел успешно: 15 работ проданы: музеи России, зарубежные коллекционеры).

1988 г. июль. «2-я выставка группы «АРС»», в галерее «МАРС», в расширенном составе: И.Снегур, К.Худяков, С.Шаров, Ю.Миронов, В.Провоторов, Е.Петренко, А.Рукавишников, И.Рукавишников, А.Семенов, А.Слепышев, Н.Логинова, В.Колейчук, Н.Вечтомов.

1988г. - Сентябрь. Групповая выставка, о.Крит, Греция, Лимин-Херсонесос. (отель «Бельведер» в составе И.Снегур, Е.Петренко, Ю.Миронов, С.Шаров, К.Худяков).

1988г. - Выставка «Московские художники». Хельсинки, Финляндия.

1991.24.01-24.02. Персональная выставка в галерее «RUSS», Хельсинки. (совпала с началом войны «Буря в пустыне» в Кувейте. 1991.17.01-28.02. (Война, США, Объединенная Европа против Ирака).

1991.01.07-13.07. Персональная выставка. Афины. В галерее «COSTAS PALAMAS HALL». 85 работ..

1992.21.01-20.02. Групповая выставка «Другое искусство» в Государственной.Третьяковской Галерее, «Художники шестидесятники».

1993.08.10-09.11. Групповая выставка художники России в "Russisches Haus" Берлин.

1993г. Групповая выставка в галерее «Русшип», Оснабрюк, Германия.

1995г. 05.08-03.09. Групповая выставка «Живопись после концепции», ЦДХ. (залы №17-22. 16 участников.).

1995г. - Персональная выставка в «Диалог-Банк». Москва.

1995г. - Выставка коллекции А.Глезера в ГМИИ им. Пушкина. г. Москва.

1996г. 05.03-15.04. Персональная выставка. Галерея "Moscow Fine Art", «Стулья Игоря Снегура».

1996г. - Персональная выставка в Центре «Американский Фонд Карнеги». Москва.

1998,2000,2001гг. - Персональные выставки в галерее "Moscow Fine Art".

1999.17.03-13.04. «Ретроспектива 1962-1998», персональная выставка в галерее "ZALMAN GALLERY": "Second Russian Avant-garde". (The New York Gallery Building, 24 West 57 Street, Suite 303, Now York 10019.США. Манхеттен).

2000.08.08-08.09. Персональная выставка. «Российский Фонд Культуры», Москва. (Старая Басманная д.15, - 100 работ, ретроспективная выставка 1978-2000гг.)

2001г. - Выставка в Русском Музее С-Петербурга: «Абстрактное искусство XX века в России».

2003г. 10.12.Выставка «Обретая Свободу» (в рамках кинофестиваля «Сталкер». Коллекция Татьяны и Натальи Колодзей) Москва, Дом Кино.

2004г. Сентябрь-октябрь. Второй Салон «Лучшие художественные галереи». (Экспозиция в галерее «У Яра». МИВЦ Инфо-пространство.). Москва.

2004. 15.10. Галерея «Вернисаж», «20+1». (к 30-летию «бульдозерной выставки»).

2004. 28.09-24.10. Персональная выставка в «Доме Кино». Москва.

2005. 10.04.-24.04. Участие в выставке «Малевич и его наследники», (из коллекции А.Глезера. Джерси Сити. США).

2005.13.07-25.08. Выставка - «Живопись И.Снегура и стекло О.Победовой». Культурный Центр «Рослин», Селезневская ул.54. Москва.

2005г. 06.11-06.12. Персональная выставка арт-клуб «Вернисаж». Москва.

2006г. 10.05.-05.06. Выставка "SUPREMACISM", Россия-Венгрия, ММСИ, Москва, Петровка 25.

2006. 16.11-17.11. 6-я выставка конкурса, «им. Виктора Попкова». (Московского Художественного Фонда, Москва. Вручена 2-я премия конкурса, грамота,и памятная медаль).

2006.20.12. Аукцион дома «КРИСТИ», «Искусство импрессионизма и модерна».

2007.15.06. Аукционный дом «МАК ДУГАЛС». Лондон. «Русское искусство».

2007.29.11. Аукционный дом «Кристи». «Русские иконы и картины, нон-конформисты». Лондон.

2009.20.03-12.04. Персональная выставка, 72 работы «От экспрессионизма к абстракции 1959-2009». (галерея «Зураб». Москва, Тверской бульвар 9.).

2010.23.03-23.05. Персональная выставка в Институте искусствознания. Москва. Козицкий пер. д.9. 35 работ.

2011.29.01 - 26.02. «50 лет творчества 1960-2010гг.» Персональная выставка в галерее «На Чистых Прудах». 80 работ.

2015. 15-11 - 28.12. Компания «РОНИН» Москва. Персональная выставка.\ 35 работ\

2016. – январь-февраль, Галерея «Открытый Клуб».\40 работ – графика \

2017. март-апрель. Персональная выставка « БЕСКОНЕЧНОЕ ПУТЕШЕСТВИЕ», галерея Церетели, Пречистенка 19. Представлено 120 работ. В здании Академии Художеств России.

- 2012г.** «Энциклопедия Русской живописи. 20 век. 500 художников». Галерея «Сезоны», издательство «Книги WAM». Москва.
- 2015.** “THE BEST Modern and Contemporary ARTISTS 2015” Palermo. \ каталог\
- 1981г.** «Третья и четвертая выставки группы 20 московских художников». (28.02.-16.03, и с 10.03-28.03. типография Министерства Культуры СССР.).
- 1985г.** «5-я, 6-я, 7-я, выставки группы 20 Московских художников». (5-я- 19.08-30.08.1982г., 6-я- 10.03-03.04. 1983г., 7-я – 05.03-05.04. 1984г.Московская типография №5.).
- 1988г.** «8-я,9-я,10-я ,выставки группы 20 московских художников». (8-я, 05.03-07.04.1985, 9-я, 12.03-20.04.1986, 10-я, 27.03-30.04.1987г. Типография Министерства Культуры СССР.).
- 1988.** Февраль.“ARS SOVIETICA”. Финляндия. (Типография А/О Френкель.).
- 1988.** Апрель-май. Каталог группы «АРС». (частное издание).
- 1988г.** Каталог группы «МАРС», (12 авторов)
- 1991г.** «ДРУГОЕ ИСКУССТВО 1956-1976” “Московская Коллекция”, «Интербук» Москва, том 2, стр.36
- 1991.** 24.01-24.02. “IGOR SNEGUR. PAINTING” (Copyright: Marttinen Oy Finland, Erweko Oy № 0001819).
- 1993.** «АРТ-ПАНОРАМА» журнал (Издательство «Бюро Арт». Москва).
- 1999.**15.05-12.06. “Inter Art Gallery”. (389-а. New York, Hansington avenue 11743)
- 1995.** 22.09-22.10. «22 американских и российских художников». Вашингтон-Москва
- 2000г.** “CONTEMPORARY RUSSIAN ARTISTS”. (ScanRuss. Russia. стр.196,197).
- 2001г.** «Абстракция в России XX век». (издание Русского Музея С-Петербурга, 1-том, стр. 258,259).
- 2001.** февраль. Галерея «АРТЕ ВИТА СТИЛЬ». <http://www.vitastyle.ru>.
- 2003.** «ИГОРЬ СНЕГУР. Живопись 1959 – 2003гг.». (ПО «Вымпел» УИМ. зак.№1251).
- 2005.**«АВАНГРАД». Магнитогорск. К международному фестивалю современного искусства. (ISBN 5-7114-0285-4).
- 2005г.** «Другое Искусство» Москва 1956-1988гг. (ГЦСИ, типография «Новости», издательство «ГАЛАРТ»).
- 2005.** 10.04.-24.04. “Malevich and his successors” (галерея Александра Глезера).
- 2006.** «Невозможные соединения». Галерея «А-3». (Комитет по культуре г.Москва).
- 2007г.** 15.06. London” Аукцион “MacDougalls”. (том 2, стр.163.)
- 2015,** «SEGNALATI» (Edinburg Scotland –Palermo Italy.) участие в выставке в Англии, статья Салваторе Руссо\ каталог.
- 2015,** “EFETTO ARTE” Palermo, \ публикация в журнале\
- 2016.** “International Prize Leonardo DA VINCI. The Universal Artist” General artworks catalog 2016, EA Editore, Palermo
- 2015.** “International Contemporary Artists” Vol.10, ICA Publishing 2015 New York USA \ публикация \
- 2016.** “International Contemporary Artists” Vol.11, ICA Publishing 2016 New York USA
- 2016.** «The First Berliner Art Book” 2016, \ Берлин, публикация\
- 2015.** “Artists of the Castle”, 2015, \ Италия, публикация \

КОЛЛЕКЦИИ

1. Государственная Третьяковская Галерея. Москва.
2. Государственный Русский Музей. С-Петербург.
3. Московский Музей Современного Искусства.
4. «Инкомбанк». Москва.
5. Ассоциации «АСТЕР». Москва.
6. Банка «Капитал-Москва».
7. Александра Глезера. (Центр Современной Русской Культуры. Манжерон).
8. Ярославский Художественный Музей.
9. Орловский Музей Изобразительных Искусств.
10. Музей Современного Искусства. г. Владивосток.
11. Дальневосточный Художественный Музей. г. Хабаровск.
12. «Kolodzei Art Foundation». В коллекции Татьяны и Наташи Колодзей.
13. Музей Университета. Коста-Рика.
14. Жак Амьель. Ница.Франция.
15. Метакса. Греция.(бывший Посол в России).
16. Майкла Кеннеди. Бостон.США.
17. Душко Лазич. (Посол Югославии в Москве. 1985г.).
18. «Первый Республиканский Банк». (Москва).
19. Компания «РОНИН» Москва.