

## МИНИМАЛИСТСКИЕ РЕБУСЫ ВЛАДИМИРА НАСЕДКИНА

Работы Владимира Наседкина в дизайне известны. В их числе – занавес для концерта в Кремлевском Дворце, разработка дизайна российских павильонов на международных авиа шоу в Берлине, Киеве и Гонконге, оформление спорткомплекса в Подмосковье и офиса в Киеве по заказу авиастроительной фирмы «Сухой». Все они по-своему интересны, но как считает сам художник, зависимы от воли архитектора. Представляется важным раскрыть важнейшие черты творческого метода Наседкина, его авторской манеры, предопределяющие успешное решение конкретных дизайнерских задач.

Тем более интересно для нас творчество художника, мастерство которого далеко выходит за рамки обозначенного им как основного – станкового искусства.

Свое творчество Наседкин позиционирует, отводя станковому искусству роль «подпитки дизайну и архитектуре». «Надо сказать, в архитектуре и дизайне мы графоманы. Но мы профессиональные художники и за нашими плечами огромный опыт станкового искусства. Именно его ритм позволяет нам находить неординарные решения в дизайнерских работах»<sup>1</sup>. Но в то же время он считает, что именно «архитектура диктует живописи, какой ей быть»<sup>2</sup>. С этими положениями трудно не согласиться, если принимать за аксиому традиционное академическое представление об архитектуре как квинтэссенции идей в скульптуре, живописи и декоративном искусстве, воплощенных в конкретных образах. Но интрига творческого процесса формирования стиля или стилевого направления, как известно, заключается в том, что генерирование этих идей часто происходит в обратной последовательности – от прикладного и декоративного искусства к архитектуре.

Геометрия графических композиций В. Наседкина ясно подтверждает это. В этих произведениях отчетливо прочитывается не только масштаб предполагаемого архитектурного объема, но и пространственный характер его решения. Пространственность монументально-графических произведений художника – главная черта его творческого метода. Это пространство «рисунка» и «фона», пространство фактур, пространство во времени между «тотальным архивом культуры» и тайнами ее будущего, между цивилизациями. Сам художник определяет код своего творческого метода как «многослойность пространства и сочетаемость не сочетаемого»<sup>3</sup>. Но это не постмодернистский «коллаж», не свободное комбинирование цитат или культурных символов, где происходит движение смыслов. Правильнее охарактеризовать произведения В. Наседкина как особый индивидуализированный творческий сплав, опыт поиска контрапунктов всех составляющих богатейшего архива культуры. Произведение искусства в этой ситуации выступает как окно из настоящего в прошлое, из реального в ирреальное, из тактильного в иллюзорное. Словом, по мере возможностей аккумулирует в себе определенный художественный опыт человечества. Это делает данную область творчества истинно актуальным искусством, равно отличающимся глубиной своего погружения в «культурный слой» и от современного традиционализма, и от современного постпоставангардизма.

Свои произведения 2000-х годов В. Наседкин относит к минимализму, стилевому направлению XX века, которому по определению художника «чужды аналитические построения. Его (минимализма) путь от сложности к простоте – сказать не как можно больше, но как можно меньше»<sup>4</sup>. Эта сентенция не передает сути самого явления, но обозначает его внешние признаки в восприятии автора. С этим трудно согласится. То, о чем говорит В. Наседкин, справедливо по отношению к исходному минимализму – доконцептуальному явлению в американской геометрически абстрактной трехмерной скульптуре 1960-х годов. Русский минимализм уже у предшественников Наседкина – в визуальной поэзии, у А. Монастырского, Д.

Пригова, Р. и В. Герловиных, Ф. Инфанте – отнюдь не то же самое. Е. Деготь утверждает, что: «В русском искусстве вообще не существует традиции эстетизации "немногого". Однако есть богатая традиция эстетизации "ничто" ...»<sup>5</sup>

Говоря о работах Владимира Наседкина, художник Александр Пономарев отмечает, что «его умение работать на природе заставляет абстрактные структуры его гравюр нести память о воде, песке и ветре. Причудливо переплетающиеся штрихи – след яблоневых садов, – часто встречающийся мотив, любимый автором»<sup>6</sup>.

И возникает вопрос: а как же тогда быть с «несуществующей в русском искусстве традицией эстетизации «немногого», когда сами художники формулируют ее довольно отчетливо. Да и В. Наседкин, утверждая положение: «Меньше слов и больше пауз, несущих основную ритмическую и эмоциональную нагрузку»<sup>7</sup> – не столько отсекает лишнее, сколько позиционирует средства выражения относительно цели – художественного образа, который несмотря ни на какой минимализм – точка отсчета в начале его творческого процесса. И в этом, а не в эстетизации «ничто» видится традиция русского минимализма.

«Простота – не цель искусства: К простоте в искусстве приходят помимо своей воли, приближаясь к реальному смыслу вещей»<sup>8</sup>. К словам художника можно добавить – к простоте ведет сложный путь. Прежде чем удалять лишнее, его нужно найти; вычислив самое нужное и позиционировать его относительно целого – контекста.

«...Минимализм не допускает примитив и вульгарность, он рассчитан на эстетическую образованность и понятен посвященным, но посвященным может быть каждый...» – полагает художник<sup>9</sup>. Уточним, каждый, но не любой, так как хотя «искусство минимализма не требует схоластической учености, помогающей разгадывать ребусы символов», вне определенного круга эстетического контекста, он не вполне доступен. Тем более такие художники как В. Наседкин создают свою уникальную систему постижения

мира через художественную форму. Они не стремятся к отрицанию предшествующих стилевых направлений. Индивидуальный авторский метод художников новой формации, к каковым относится и В. Наседкин, рождается из воссоединения культурного архива с современной художественно-образной системой.

Определить принадлежность произведений В. Наседкина к тому или иному виду изобразительного искусства согласно принятой научной классификации, трудно. Но, используя метод самого художника – менять знаки + и – , следует признать, что они в равной степени принадлежат всем сразу и ни одному конкретно. Так, ювелирные по исполнению ксилографии художника легко выдерживают многократные увеличения, свободно превращаясь в монументальные композиции.

Сюжеты, воплощенные художником в ксилографиях последнего десятилетия – «Курган», »Пейзаж», «Берег моря», экслибрисах Музея мирового океана и именных – представляют не абстрактную, геометризованную картину мира, а увиденную глазами современного художника, который умеет видеть и ощущать не только внешнюю, но и внутреннюю сторону природы, умеет проникать в ее «структурную основу». Наседкин, конечно, художник-поэт, но поэт современный; его поэтическое дарование обогащено мотивами нынешней технократической цивилизации, но не сведено к ним.

Образы, рожденные оригинальным творческим методом В. Наседкина, очень далеки от традиционного взгляда художника на природу – ее отображение. Любой натуральный мотив проходит сложные для непосвященного, но естественные для самого художника ступени преобразований – от визуального наблюдения к творческому осмыслению, художественному структурированию и, наконец, совмещению в пространстве времени. В произведениях Наседкина временные категории очень важны. В них моменты далеких эпох как будто совмещаются со временем сегодняшним. Взгляд внимательного зрителя словно летит сквозь

пространство во времени из современного мира в палеозойскую эпоху. «Пейзаж», навеянный автору конкретным натурным мотивом, преобразился в символический образ рождения земли-суши на границе мирового и воздушного океанов. «Берег моря» – с музейной наглядностью открывает зрителю коллекцию древнейших органических окаменелостей или послойные срезы почвы на месте отступившей морской стихии. Это образы-знаки, образы-символы – характерная черта современной визуальной культуры. Никакое поэтическое описание или отображение реального мотива не даст такого масштабного макрокосмического ощущения внутренней структуры, возраста, характера земного бытия природы и человека в ней. Абстрагированность художественного языка художника лишь усиливает ощущение масштабности образа.

Если с определением графических листов и миниатюр все более или менее ясно, то с определением настенных монтажей не так. Возникает вопрос: что это? Вещь или объект? Что общего и в чем разница этих дефиниций составляющих современного предметного мира? И что такое сам этот «современный предметный мир»? И, наконец, как он соотносится с человеком, ибо он или воспринимает, или не воспринимает и вещи, и объекты. И он же их оценивает как формы проявления своего художественного творчества. А вовлечение зрителя в восприятие художественного произведения через включение его в процесс сотворчества – одно из неперенных условий современного актуального искусства.

О дуализме предметного мира еще в середине XIX века говорил немецкий архитектор и эстетик Готфрид Земпер. «В простейших шатрах, в суровых военных укреплениях и станах роскошь находила себе место за тысячи лет до создания архитектуры и монументального искусства»<sup>10</sup>.

Древнейшие памятники, совмещая утилитарную и эстетическую функцию, свидетельствуют о том, что предметный мир не отображал окружающую реальность, как будут делать ранняя живопись и скульптура, а создавал другую по ее образу и подобию. О равноправном синтезе

предметного мира и архитектуры говорил и австрийский архитектор и дизайнер Адольф Лоос в статье «Высказанное в пустоту»<sup>11</sup>. Позднее, принцип исходить в архитектуре из предметно-пространственной среды стал основным в Баухаузе и практике функционализма. В отечественном искусстве в советский период на определенном этапе он также являлся актуальным и в творческой практике, и в художественной критике. Но со временем в декоративном искусстве все более превалировали оформительские, а не конструктивные тенденции.

Важная роль предметного мира подчеркивается в работах многих западных эстетиков и дизайнеров. Так Джордж Нельсон, в середине XX века разработал шкалу «человек – изделие»<sup>12</sup>. Хотя его концепция в первую очередь касается изделий массового производства – продуктов дизайна, сам автор транспонирует ее правила и на другие виды художественного творчества – располагая их относительно человека. И здесь особое значение приобретают вещи или объекты, вступающие в непосредственный контакт с человеком; актуализирующие все его чувства, задействованные в постижении окружающего мира. Вещь и объект стоят на границах предметного мира, в центре которого – человек. Вещь более апеллирует к «человеческому» миру, она сомасштабна человеку. Объект обращен в широкое пространство макромира, он более самостоятелен в своей форме. Соединить эти принципиально разные свойства предметного мира – задача не из легких. Владимиру Наседкину удастся найти ее решение.

Очень важным представляется конкретизировать видовую принадлежность его произведений. Воспользуемся для этого понятием, данным его коллегой А. Пономаревым, назвавшим их «настенные монтажи»<sup>13</sup>. Это определение не так безлично, как бытующее слово «композиция» и дает конкретное представление об их местонахождении – на стене. Но называть их «настенными монтажами» представляется неточным, так как они находятся не «на стене», а «в ней», являясь ее эстетической составляющей. Они ее не столько декорируют, сколько организуют,

вплетаясь в плоть художественного образа, воплощенного в движении ритмов и пауз, гармоничности монохромного колорита. Это подтверждает и избранный автором принцип комбинаторной композиции. Наседкин часто работает сериями, что дает его монтажах, определенную протяженность во времени, ведя за собой зрителя от объекта к объекту по границе реального и ирреального. Он апеллирует к традициям поздней античности, эпохе барокко, конструктивизму свободно оперирующими с реальным и ирреальным пространством. Но в то же время композиции Наседкина не только не парафраз пространственных поисков минувших художественных стилей. Они аккумулировали в себе также и ближайший исторический опыт – конструктивизм.

Так художником актуализируется один из главных эстетических принципов системы Баухауза – «Новая рациональность воплощается в соотношении пропорций и ритмов, во множестве осей и центров равновесия, в структурных качествах и эффектах фактуры. Стены, или, вернее, перегородки, членят пространство, но не являются уже несущими элементами, окна перестали быть проемами в массивной стене, они сами теперь – стена, поверхность и глубина, внешний и внутренний элемент здания»<sup>14</sup>. В арт-объектах В. Наседкина, в отличие от «окон» И. Чуйкова, совмещаются функции стены и окна. Сквозь его стенные монтажи «открывается» некий мир, в своей ненатурности заслоняющий прорыв в стене. «Начертательная ценность» линии воплощается в ее конструктивной основательности, возникающей из ее соотношения с пустотой, или паузой. «Фон», как категория, отсутствует здесь.

Образный строй этих произведений можно определить словами художника – геометрика.

Но для их восприятия необходим особый сплав сенсорных впечатлений. И здесь важную роль играет своеобразный авторский прием, переключающий внимание зрителя с объективного восприятия на расстоянии, на вещностное – близкое, тактильное. И тогда художественные

образы стенных монтажей В. Наседкина, благодаря выдвиганию этого качества на формообразующую роль, несмотря на свои монументальные размеры, обретают отчетливый сенсорный характер, буквально приглашающий зрителя ощутить живую «ткань» этой пластической графики, почувствовать разнообразие фактур, резкую грань переходов от одной к другой. Аскетизм колорита придает эффект сакральной таинственности.

Художник как бы погружает зрителя в глубину «временного пространства»; в скальные жилища первобытных людей, где неравномерная развитость чувств понуждала к одновременному их применению. Возможно, нечто похожее происходит и сегодня. Наше обоняние и зрение нуждаются в поддержке тактильным восприятием.

Та же архаичность восприятия заключена и в композиционном решении циклов, их многочастности. Отдельные фрагменты имеют разомкнутую, не обрамленную структуру, но в соединении они обретают характер завершенности, не теряя открытости. Это создает ощущение свободного, ничем не задерживаемого движения одновременно и в пластическом, и во «временном пространствах».

Владимир Наседкин в своем творчестве будто возрождает архаическую модель времени обращенную «из будущего в прошлое». Конечно, его нельзя считать первооткрывателем на этом пути. Первым, с момента выхода в 1865 году сказки об удивительных приключениях Алисы, признан Льюис Кэрролл. С тех пор многие художники делают со временем все, что вздумается. Движение из настоящего в прошлое происходит легко и естественно.

Возникновение этой тенденции можно попытаться объяснить как стремление к общему прошлому, стремление к объединению, к примирению. Значение этого процесса очень высоко оценивается современными философами, историками, культурологами – рассматривающими эволюцию современного мира в контексте «абсолютной системы глобализации», где одновременно происходят движения к объединению множеств различных структур и дробление их на более мелкие. Произведения искусства, в том



числе и изобразительного (сохраним академическую классификацию) – поворотные точки, где встречаются прошлое и будущее, память и ожидание. Эти понятия стали в XX веке ключевыми в разговоре о культуре как временной категории.

Сегодня знак времени – поворот, или даже резкий разворот, излом. Он может выражаться опосредованно, как в творчестве В. Кошлякова и Ю. Лейдермана, в соединении плакатной и живописной стилистики. Но может проявиться и иначе как знаковый образ эволюции с циклически случающимися возвратами, как это происходит в произведениях В. Наседкина. Насколько произведения одних современных художников несут «радость узнавания», настолько у Наседкина это радость «познавания». Он словно ведет зрителя в «пространстве времени», но не по ступеням стилевых эпох культуры, а в постепенном изучении ее составляющих, элементарно простых, почти однозначных каждая в отдельности, но вместе составляющих тот самый, по определению художника, «тотальный архив накопившейся избыточной культуры»<sup>15</sup>, который буквально вскормил современное актуальное искусство.

## ПРИМЕЧАНИЯ

---

<sup>1</sup> Наседкин Владимир. Уроки минимализма // Альманах «Татлин». Нижний Тагил, 2002, февраль.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Владимир Наседкин. Встречные чернобелые линии должного соответствия крайних форм. [Каталог]. Харьков, 1999. С. 5.

<sup>5</sup> Деготь Е. Русское искусство XX века. М., 2000. С. 184.

<sup>6</sup> Пономарев А. Удаляя все лишнее // Владимир Наседкин. Встречные чернобелые линии должного соответствия крайних форм. [Каталог]. Харьков, 1999. С. 3.

---

<sup>7</sup> Владимир Наседкин. Встречные чернобелые линии должного соответствия крайних форм. [Каталог]. Харьков, 1999. С. 5.

<sup>8</sup> Там же. С. 6.

<sup>9</sup> Там же. С. 5.

<sup>10</sup> Земпер Готфрид. Об отношении декоративного искусства к архитектуре // Земпер Готфрид. Практическая эстетика. М., 1970. С. 149.

<sup>11</sup> Loos A. *Ins Leer gesprochen*. Wien. 1932. S. 87.

<sup>12</sup> Нельсон Джордж. Проблемы дизайна. М., 1971. С. 203, 207.

<sup>13</sup> Пономарев А. Указ. Соч. С. 4.

<sup>14</sup> Бегенау З. Г. Функция, форма, качество. М., 1969. С. 55.

<sup>15</sup> Наседкин В. Уроки минимализма.