EDN XPAZWZ

ФЕНОМЕНОЛОГИЯ В КРАСКАХ: БЕСЕДА С А. С. ЗАСЛАВСКИМ (октябрь 2024 года, Санкт-Петербург)

НАТАЛЬЯ АРТЕМЕНКО (подгот.)

Кандидат философских наук, доцент.
Независимый исследователь.
198035 Санкт-Петербург, Россия.
https://orcid.org/0000-0002-3484-758X

E-mail: n.a.artemenko@gmail.com

СЕРГЕЙ МЕЩЕРЯКОВ (подгот.)

Студент.
Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики».
101000 Москва, Россия.
https://orcid.org/0009-0007-9091-797X

E-mail: arkamostov@gmail.com

В интервью с художником А. С. Заславским, проведенном Н. А. Артеменко, разворачивается глубокая и личная история формирования его художественного пути и мировоззрения. Первым импульсом к занятиям живописью стала житейская ситуация — детство в Киеве, антисемитская атмосфера послевоенных лет и настойчивость отца-художника. Однако подлинное чувство живописи пришло позже, в художественной школе и институте, где Заславский впервые пережил открытие краски как живописного вещества, способного преображать мир. Особое место в рассказе занимают византийские фрески Софийского собора и киевские работы Врубеля, на фоне которых художник размышляет о различии «подлинной» и «иллюзорной» глубины живописи. Центральным понятием его эстетики становится плоскость — двумерность как метафизическое основание живописного события. Заславский противопоставляет духовную глубину цвета, характерную для иконописи и Средневековья, иллюзорной глубине перспективы и светотени, открытой Возрождением. В диалоге затрагиваются фигуры Джотто, Рафаэля, Сезанна, Матисса, Караваджо, а также темы феноменологии искусства (О. Беккер, М. Мерло-Понти). Художник говорит о хрупкости и зыбкости живописного языка, о памяти и узнаваемости как источниках истины, о молитвенном измерении творчества. Формула его видения звучит просто: «Наш мир цветной». Для Заславского живопись становится способом

© НАТАЛЬЯ АРТЕМЕНКО (подгот.), СЕРГЕЙ МЕЩЕРЯКОВ (подгот.), 2025

пребывания «на грани» — между жизнью и смертью, между всеми определениями, в пространстве подлинного опыта.

Ключевые слова: живопись, иконопись, плоскость, глубина, феноменология искусства, А. С. Заславский.

PHENOMENOLOGY IN COLORS: AN INTERVIEW WITH A. S. ZASLAVSKY (October 2024, St. Petersburg)

NATALIA ARTEMENKO (prep.)

PhD in Philosophy, Associate Professor.
Independent Researcher.
198035 St. Petersburg, Russia.
https://orcid.org/0000-0002-3484-758X

E-mail: n.a.artemenko@gmail.com

SERGEY MESHCHERYAKOV (prep.)

Student.
HSE University.
101000 Moscow, Russia
https://orcid.org/0009-0007-9091-797X

E-mail: arkamostov@gmail.com

In the interview with artist A. S. Zaslavsky, conducted by N. A. Artemenko, a deeply personal story of the formation of his artistic path and worldview unfolds. The first impulse toward painting came from life itself — childhood in Kiev, the postwar atmosphere of antisemitism, and the persistence of his father, a painter. Yet the true sense of painting arose later, in art school and at the institute, where Zaslavsky first experienced the revelation of paint as a pictorial substance capable of transforming the world. A special place in the conversation is given to Byzantine frescoes of St Sophia Cathedral and to Vrubel's Kiev works, against which the artist reflects on the difference between "genuine" and "illusory" depth in painting. The central concept of his aesthetics becomes the plane — two-dimensionality as the metaphysical ground of the pictorial event. Zaslavsky contrasts the spiritual depth of color, characteristic of icon painting and the Middle Ages, with the illusory depth of perspective and chiaroscuro, discovered in the Renaissance. The dialogue touches on figures such as Giotto, Raphael, Cézanne, Matisse, Caravaggio, as well as themes of the phenomenology of art (O. Becker, M. Merleau-Ponty). The artist speaks of the fragility of pictorial language, of memory and recognition as sources of truth, and of the prayerful dimension of creativity. His formula is simple: "Our world is colorful." For Zaslavsky, painting becomes a way of dwelling "on the edge" — between life and death, between definitions, in the space of authentic experience.

Keywords: painting, icon art, plane, depth, phenomenology of art, A. S. Zaslavsky.

* * *

Наталья Андреевна Артеменко (Н. А.): *Я начну, может быть, с очень простых вопросов, даже банальных. Расскажите, как Вы пришли в живопись?*

Анатолий Савельевич Заславский (А. З.): К занятиям живописью подтолкнула житейская ситуация. Когда я жил в Киеве[1], дружил с разными плохими мальчиками. После войны мы все были плохие мальчишки. И я тоже: жил без отца, который все же курировал мое существование, без матери, с теткой. Настоящая дворовая жизнь! Двор — это была семья. Но потом началась государственная антисемитская пропаганда, очень жесткая. И мои дворовые друзья, хотя ко мне лично вроде не имели плохого отношения, стали мне пенять, что евреи — плохие люди, что от них кругом зло. Какое зло — они не понимали, но я обиделся на них. А мой папа в это время хотел, чтобы я из двора ушел, и повелел мне начать рисовать.

Папа был художник[2]. Он обрадовался, что я нарисовал яблоко, фарфоровую группу похожими на настоящие, и устроил меня в художественную школу[3]. Получается, я пришел к занятиям изобразительным искусством из-за антисемитизма моих друзей со двора.

Любовь к живописи у меня случилась позже, уже когда стал в институте учиться и понял, что не любая краска, помещенная на плоскости, — это живопись. Когда я был в художественной школе, я действительно почувствовал живописное вещество, которое преображает увиденный внешний мир с помощью красочного слоя. Это было такое открытие: из краски можно сделать этот мир, и он становится преображенным.

Я пережил акт преображения обыкновенного мира в мир цветной, хотя даже не осознал этого полностью. Но он у меня стал делаться буквально под руками, и мне это очень нравилось. Я даже стал отличником, и в Киеве влез в систему художественных интересов. Появились соответствующие друзья —

---

1 Художник Анатолий Савельевич Заславский родился в Киеве в 1939 г., в Бабьем Яре, в войну эвакуировался в Туркменистан, отец был в армии, мать — актриса — уехала с театром. После войны А. С. Заславский поселился в Киеве и жил там до 1959 г. (Zubarevich & Kishenko, 2020).

2 Заславский Савелий Борисович (ум. 1999), художник-оформитель, работал оформителем в Киеве, где иллюстрировал книги, создавал альбомы и плакаты. В годы войны был на фронте, затем трудился художником в эвакуации в Туркмении. После войны вернулся в Киев и продолжил работу на книжной фабрике до 1970-х годов.

3 А. С. Заславский поступил в художественную школу в 1952 г., в возрасте 13 лет (Zubarevich & Kishenko, 2020).

мы группами ходили на этюды, ездили за город, в печально знаменитую теперь Бучу, и писали там.

Правда, школа живописи у нас была сугубо соцреалистическая, многое было запрещено. Главными был Репин, Шишкин, Айвазовский. Большой уже изысканностью был Саврасов. И два художника считались тончайшими живописцами — Левитан и Серов. Наши молодые преподаватели, приходившие из института, показывали на Серова, и говорили, насколько это эстетически беспредельно.

Врубель был подозрителен. Его не культивировали в школе, но мы его, конечно, любили, потому что в Киевском музее хранились его работы[4] очень хорошего уровня. Так получилось, потому что Адриан Прахов[5] позвал его делать Владимирский собор. Врубель не закончил работу, но оставил гениальные эскизы, которые хранились в этом музее: помню замечательную цыганку, всю слепленную из драгоценностей[6]. Он расписал Кирилловскую церковь, где жил в безумном уединении, там хранится его знаменитая Богоматерь[7].

Только в институте я сообразил, что в храмах, где Врубель работал, сохранились византийские фрески XII века — и он чудовищно проигрывал перед ними.

Н. А.: *А чем именно он проигрывал?*

А. З.: Проигрывал подлинностью самого содержания жизни искусства. Он был весь вычурный, весь — эстетически фальшивый, эстетически напряженный. А во фресках ничего этого не было. Там был абсолютный реализм, распластанный на плоскости и сделанный легко.

---

4 В Киевском музее русского искусства (теперь — Национальный музей «Киевская картинная галерея») хранятся работы Врубеля 1885–1886 гг., орнаментальные акварели, несколько картин маслом и эскизы к росписи Владимирского собора. См. статью Натальи Агеевой (Ageeva, 2022) и книгу Веры Домитеевой (Domiteeva, 2014).

5 Прахов Адриан Викторович (1846–1916) — искусствовед, занимавшийся реставрацией уникальных памятников Древней Руси, профессор Санкт-Петербургского и Киевского университетов, хранитель Музея изящных искусств (ныне — ГМИИ им. А. С. Пушкина), в 1885–1886 гг. курировал внутреннюю отделку отреставрированного к 1882 г. Владимирского собора в Киеве

6 Врубель М. Девочка на фоне персидского ковра. 1886. Холст, масло. Киев: Национальный художественный музей Украины.

7 Икона «Богоматерь с младенцем», написанная М. Врубелем в 1884–1885 гг. для иконостаса Кирилловской церкви в Киеве.

В Софийском соборе я впервые почувствовал, что это настоящая живопись, которой я во Врубеле не видел. Во времена художника фрески этого собора пережили большое открытие, с одной стороны, а с другой стороны — драму. В середине XIX века Николай I должен был посетить древнюю столицу — Киев[8]. Он ее хотел полностью русифицировать, чтобы там не было никаких других народов, украинцев или кого-то еще. Киев, по его мысли, должен был стать русским городом, чего он, во многом, как я считаю, и добился. К его приезду надо было подновить и Софийский собор. Стены покрывала масляная живопись, написанная в XVII веке в стиле парсуны в украинско-польской манере — чуть-чуть народной, но очень интересной. Приехал архитектор, академик архитектуры, Солнцев[9], и он сказал, что эту живопись вымыть нельзя. Это были масляные краски, а масляная краска, как известно, темнеет и ссыхается со временем. Солнцев велел снять весь слой. Когда краску сняли, там обнаружили в идеальной сохранности византийские фрески времен Ярослава Мудрого! Они сохранились там, про них никто не вспоминал. Они пережили нашествие Чингисханова войска в XIII веке, их никто не трогал — так они были высоко. Не знаю, почему киевляне решили их закрасить: наверное, им показалось, что это несовременно. Но те, кто закрасили эти фрески, этим их и сохранили. Солнцев велел расчистить фрески, но у работников же не было никакого реставраторского умения! Когда стали царапать краску, они так усердно скоблили, что порушили эти старые фрески. Ужасная трагедия! Когда Солнцев увидел это, решил по этим же абрисам рисунков сделать новую свежую живопись. И фрески снова оказались под слоем масла. Бедная София!

И только в первой половине XX века, с появившимся интересом к русской древности, настоящие реставраторы во главе с Грабарем[10] с величайшим тщанием стали счищать всё это, открывая то, что осталось от старого. Они сохранили более-менее то, что осталось от фресок XII века, — то, что уже было испорчено, — оставили и XIX век, самый пошлый, а местами оставили в разных закоулках вещи XVII века, украинско-польскую живопись (на мой вкус, смешную). В Софии теперь живут три эпохи…

---

[8] Имеется в виду подготовка к визиту Николая I в Киев в сентябре 1850 г.

[9] Солнцев Фёдор Григорьевич (1801–1892) — живописец, архитектор, реставратор и историк, один из основателей русско-византийского стиля. Руководил в 1850–1851 гг. реставрацией Софийского собора в Киеве.

[10] В 1934–1935 гг. выполнено научно обоснованное исследование Софийского собора под руководством Ипполита Владиславовича Моргилевского и Игоря Эммануиловича Грабаря.

Н. А.: *Эти византийские фрески произвели на Вас впечатление?*

А. З.: Они потрясающие. Я делал их копии в институте, и увидел, что такое настоящий реализм. Я понял, что такое плоскость для живописи. Не знаю, есть ли в философии канва, которой нельзя нарушать. А в живописи она есть. Это — двумерность художественного события, и это мощная метафизическая основа живописи. Пока есть плоскость, можно говорить о живописи.

И в соборе плоскость была в полный рост: там стоят святые — и на мозаиках, и на фресках — абсолютно живые люди, такие живые, как будто они предлагают ступить к ним. Живые люди, впечатанные в стены храма.

Н. А.: *А почему именно двухмерная плоскость является метафизической? Возрождение же открывает глубину, третье измерение?…*

А. З.: Есть глубина иллюзорная, а есть глубина экзистенциальная. Это совершенно две разные глубины. Подлинная глубина цветных отношений бывает только на плоскости. А возрожденцы сделали чудовищный шаг в сторону иллюзорной глубины, кажущейся глубины, то есть глубины подделки, имитации третьего измерения. И художники эпохи Возрождения, начиная с великого Джотто, шли в этом направлении.

Джотто совершил прорыв в сторону так называемой жизненности. Он еще не дошел до полной иллюзорности, но в этом отношении примечательна его работа в Падуе. Там есть главный храм[11], где Джотто расписал все стены и потолки — сплошь шедевры!

До XIII века искусство избавлялось от античного Рима, от античного чувства природы. Так, на фресках на куполе собора в Равенне[12], на мозаиках VIII века, еще стоят настоящие, мощные римские граждане. А к XIII веку произошло полное возвышение духа христианского, и был полностью выветрен античный дух природы.

Я считаю, что человек состоит из трех частей. Для начала — из чувства природы, абсолютно живой; им проникнута цивилизация Античности. Потом есть чувство Бога, перед Которым всё, что сделано, — всё равно. И наконец, есть чувство *Ego*, то есть Я, человека. Вот эти три акцентуации сменяют друг друга, и с этим меняется сама суть человеческой культуры.

---

[11] Речь идет о фресках в капелле Скровеньи в Падуе, которую Джотто расписывал в 1304–1305 гг.

[12] Имеется в виду кафедральный собор в Равенне, основанный в V в.

В XIII веке этот акцент Бога дошел в Италии до самой высшей своей ступени. Во многих фресках XIII века во Флоренции, Венеции и Риме повторяется мотив[13] — стоящая вертикаль Мадонны с младенцем на залитом золотом фоне. И этот золотой фон — это действительно абсолютный символ Бога. И вот в хитоне стоит прекрасная Мадонна, вокруг на фресках — ангелы, святые или Страшный суд. И повсюду царит запредельная соразмерность этого божественного пространства фона с фигурами.

Между тем все канонические фигуры Средних веков изображают не столько людей, не столько какие-то психологические события, сколько духовные наклоны, духовные линии, духовные поклонения. Это не люди, это знаки благоговения перед этим высшим началом.

И все, кто там изображен, то, как они стоят, как сидят, как себя ведут, — и Бог, и Иисус, и апостолы — все они являются символами. Их позы, их руки, исполнение всех их складок, их нимбы, их свечение на одежде — это бесконечно точная высказанность благодати, которая происходит исключительно на плоскости.

Все силуэты, все взаимоотношения элементов распластаны на плоскости фона. Художники подчеркивают, как границу своей живописи, само пространство, сами стены, на которых работают, цветами фона — золотого, белого. Цвета фона и границы плоскости символизируют божественную пустоту или свет в ней — как то понимает традиция. То же было и в Египте, и в Китае! Везде существует главная тема: Дао, фон, по которому движутся наши мысли, наши грехи, наши земные проявления.

А Джотто в падуанском храме золотой фон сделал просто голубым небом… Золото, символ божественного света, исчезает в Ренессансе, и подлинная глубина, духовная, превращается в глубину иллюзорную.

Н. А.: *Вы говорите, что чувство Ego связано с XIII веком. Но когда появляется третье измерение, задачей художников становится изобразить то, как видит человеческий глаз. Мы знаем, что в конце проспекта — не точка. Это же не отказ от живописной истины?*

А. З.: Речь идет о двух состояниях правды. Египетский художник все видел так же, как и мы. Но он хотел рассказать о том, что есть на самом деле, а не о том, что ему кажется. Ренессансные мастера, напротив, изображали мир не таким, какой он есть, а каким он дается нашему глазу, нашему сознанию. В конце концов Кант это утвердил.

---

[13] См., напр., фреску Чимабуэ «Маэста» (1290). Флоренция: Галерея Уффици.

Например, египтянин рисует бассейн[14]. Он имеет геометрические измерения — ширину, высоту, длину. А вокруг бассейна — деревья, нарисованные с ботанической точностью. Но они сделаны так, чтобы было видно, какие они есть на самом деле, а не какими кажутся вблизи и вдали.

Все люди, нарисованные египтянами в битвах, нарисованы нормально — кроме одного фараона. Его рисуют большим, потому что у него такая иерархическая природа. Я всегда удивлялся, почему такие многотысячелетние цивилизации, культурнейшие, тончайшие в каждом своем поведении, не знали, что то, что впереди кажется большим, то сзади — малым? Почему-то никого не интересовала иллюзорность нашего видения! А нам, европейцам, очень понравился именно кажущийся мир, мы им перекрыли мир подлинный.

Поэтому я начал с того, что плоскость является главной метафизической истиной живописного пространства. И это стало важно именно в эпоху Возрождения — до этого никому в голову не приходило делать обманку. Все цивилизации хотели изобразить то, что есть на самом деле. Никто не хотел сделать точное подобие мира без всякого смысла.

Именно тогда открылись две возможности делать мир иллюзорный — это свет и тень, светотень. Иллюзия предметов становилась абсолютно идеальной. Предмет, который нарисован по этому закону, можно было просто взять и вытащить.

В мифе о Зевксисе и Паррасии[15] два художника соревновались за звание лучшего, и первый поставил планшетку, на ней — шторки, за которыми так искусно изображен плод, что прилетевшая птичка принялась клевать его, приняв за настоящий. А когда он захотел открыть шторку соперника, оказалось, что та была нарисована. «Ты победил, ведь я обманул лишь птичку, а ты обманул меня!», — воскликнул художник.

Дурацкая идея подобия зафиксирована в мифах древней Греции — но сами греки этим не занимались. На помпейских фресках, скопированных с греческих образцов, изображены подлинно живые люди — но не соблюден закон перспективы и закон светотени. Греки ближе всего подошли к природе вещей — и они не позволили себе иллюзорности. Их гений заключался в том, что они умели рисовать на плоскости.

---

[14] Речь идет о фреске с садом и бассейном в поместье Небамона в Фивах (ок. 1350 до н. э.).

[15] История, к которой отсылает А. З., описана Плинием в «Естественной истории», в книге XXXV (Pliny, 1938, 306–315).

Например, знаменитая фреска весенней нимфы из Помпей[16]: мы не видим ее портрета, но мы чувствуем, как она внутри себя вся живая, живет игрой красок и абрисов. Есть такая возможность изобразить живой предмет, но только если он соблюдает чувство двумерной плоскости.

Н. А.: *Что еще восхищает Вас в греческом искусстве?*

А. З.: Их чувство природы. Платон, который хотел выйти из природы, очевидно, уже глядел в христианство. Но греки жили не по Платону, наоборот — абсолютно в чувстве природы — ни разу никого не разрезали, не препарировали скелет, не изучали строение мышц. Все, что делал потом Леонардо, их совершенно не интересовало. Но при этом в изображении любого существа чувствуется абсолютная эмпатия к живому творению, такая, что оно появлялось на картине как живое. Пропорции нарушены — но они нарушены для того, чтобы изображение было более правдивым. Меня восхищает эта способность рисовать с чувством внутреннего организма каждой твари. Очень трудно было от него было отделаться вплоть до XIII века — собственно, христиане сражались с этим чувством жизни, ибо перед Богом все равны.

Н. А.: *Тогда как бы Вы сформулировали цель Вашей живописи?*

А. З.: Моя цель — научиться так рисовать.

Поэтому вернемся к разговору о плоскости. Когда появляются все цвета, которые были на средневековых иконах, христианская живопись, желающая вырваться из лап природного чувства, делает выдающиеся открытия.

В замечательном музее в Новгороде[17] видно, что уже в XIV веке Джотто основательно порушил все. Мало того, что он сделал небо, — около Христа летают ангелы, которые вообще-то сплошная чистая идея, летают и плачут по-настоящему. У них искаженная мимика страдания, у них слезы, — на лицах изображены все страдания человека.

Этот рывок был мгновенным. Вся благодать и чистота сакрального знака была уничтожена в момент. Эпоха Возрождения повернула людей к человеческим страстям.

---

[16] Фреска «Флора» на вилле Арианна в Стабиях близ Помпей (I в. н. э.). Национальный археологический музей Неаполя.

[17] Новгородский государственный объединенный музей-заповедник и его экспозиция старинной иконы.

Когда открыли возможность создавать иллюзию третьего измерения светотенью и перспективой, художники осознали, что нарушают что-то очень важное. Все великие школы — Мазаччо, Пьеро делла Франческа, Боттичелли, Паоло Уччелло — это поиск способа, как преодолеть вот эту иллюзию, как с ней справиться.

Н. А.: *То есть избавиться от нее уже было невозможно?*

А. З.: Да. Надо было с ней примириться, но так, чтобы вернуться к плоскости. С этой точки зрения самым гармоничным веком Возрождения был XV век, кватроченто. Ну и в архитектуре он был самый главный — Брунеллески с его собором[18].

Что делали художники-возрожденцы? Ну, например, чтобы выстроить какую-то глубокую перспективу, они делали все линии по уходящей вдаль перспективе параллельными друг другу, чтобы не было углов.

Особенно гениальная композиция — Бог дает силу Адаму[19]. Это же абсолютная, чистая, линейная гармония на плоскости. Все, что здесь происходит, — это потрясающий танец.

Многие думают, что на картинах Рафаэля нарисованы только симпатичные Мадонны и пышнозадые младенцы[20]. Но там сквозь всю эту пространственную ситуацию проходят бесчисленные взаимоотношения линий.

Это происходит на плоскости — линия движется от руки Мадонны к ноге младенца, к колену Мадонны, потом к каким-то облакам на небе, к каким-нибудь пейзажам. Это — бесконечно движущаяся на плоскости конструкция, связь, которая держит каждую картину изнутри, как стену.

Н. А.: *А в чем смысл этой связи?*

А. З.: Это нужно, чтобы распластать событие на плоскость так, чтобы оно на ней держалось. Это далеко не очевидно. Миллион художников изображали Мадонну, но именно Рафаэль считается гением — их-за этих бесконечных линейных связей. У него нет ни одной линии, которая бы где-то не продол-

---

18 Собор Санта-Мария-дель-Фьоре (окончание постройки в 1436 г.).

19 Фреска Микеланджело «Сотворение Адама» (1511) в Сикстинской капелле (Ватикан).

20 Обыгрываются мотивы картин Рафаэля Санти, Мадонны так называемого римского периода и поздние работы, в общем — картины, созданные после 1509 г. См., напр.: Рафаэль Санти. Сикстинская Мадонна. 1512–1513. Холст, масло. Дрезден: Галерея старых мастеров.

жилась. На его картины можно смотреть, просто наслаждаясь, как движутся стыки форм.

Потом это перенял Сезанн — выбросил всё, кроме этих линейных связей. Когда он кричал: «Назад к Пуссену!»[21], это было как раз возмущение Клодом Моне, который превратил картину в мутный кисель, потерявший свою мощную архитектурную конструкцию. Так что Сезанн — прямой последователь открытий Рафаэля, Веронезе и Пуссена.

Н. А.: *Таким образом, искусство, с одной стороны, — это желание справиться с иллюзорностью, а с другой стороны, представить события мира как что-то очевидно данное?*

А. З.: Все-таки возрожденцы не могли отказаться от того, что они открыли. Вы не представляете, с каким они удовольствием это открыли. Вазари пишет про Уччелло, что он просто с ума сошел: ночами сидел, изображал перспективу[22]. У него был скандал с женой, потому что он не спал, а только работал. Причем интересно, что в его картинах нет вообще нигде перспективы. Там бегают люди, прямо как египетские, — охотники, воины, звери. Они уменьшаются к концу, но они все — как будто плоский ковер.

Это мировоззренческая история. Почему в эпоху эгоцентризма *Ego* стремится к иллюзорности, а не к подлинности, стремится к подлинности через кажимость? Почему кажущийся мир так завораживает человека? Это стало игрой. Вилла Джулия Романа[23] — мы входим в интерьер, и на нас валятся колонны. Там хаос, и архитектор этим восхищен. Люди падают туда, живут не в комнатах, а в каком-то сумасшедшем доме, где все сломалось.

Н. А.: *Если вернуться к Сезанну — Мерло-Понти пишет о нем[24], что тот как раз стремился пробиться через эту иллюзорность к непосредственной дан-*

---

[21] Согласно А. З., постимпрессионизм и внимание к архитектонике изображения отличают живопись Сезанна от художников-современников.

[22] См. «Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих» Дж. Вазари: «Однако уже и то хорошо, что Паоло, пользуясь правилами перспективы, стал изображать их уходящими вдаль и писать их именно так, как он это сделал, передавая все, что видел» (Vasari, 1963). О скандале Уччелло с женой сведений у Вазари не обнаружено.

[23] Вилла Джулия (1551–1553), бывшая летняя резиденция Римских пап, сейчас — Национальный музей этрусков.

[24] Имеется в виду статья Мерло-Понти «Сомнение Сезанна», прицельно посвященная художнику (Merleau-Ponty, 2014).

ности вещей. Эта непосредственная данность достигается с помощью этой связи линий?

А. З.: Нет, не только. Начиная с Джотто цвет перестал играть такую роль, что играл раньше. В иконах цвет работает как символ. Глубина пространства создается не глубиной иллюзии, а глубиной цветных отношений. Самый непостижимый момент, скрывающий основную подлинность мира, — это цвета на иконах Дионисия и Рублёва[25]. Это цвета, которые возбуждают в нас чувство бездонного воспоминания о себе, похожее на дежавю. Цвета обладают глубиной воспоминания, глубиной сознания, которое намного тоньше и глубже, чем иллюзорная глубина.

Леонардо, делая уникальные и сложные изображения, говорил, что цвет вообще не имеет значения. Он считал, что цвет зависит от того, у какого мастера вы покупаете краску. Если он красивую делает краску, значит, у вас будет красиво.

Н. А.: *А когда произошло открытие цвета?*

А. З.: Оно где-то подсознательно было все время. Например, в этом отношении Мазаччо — гениальный живописец. Фреска благодаря своей технологии создает такое внутреннее согласие всех цветов друг с другом, что это видно любому. Мокрая штукатурка, когда высыхает, превращает все цвета в живописную гармонию.

А в масляной живописи это была проблема. И впервые чувство цветного, глубокого богатства возникло в Венеции. Они даже технологию придумали, которая, говорят, не дошла до нас. Они ждали высыхания, потом по непросохшему опять писали. В результате цвет усложнялся.

Н. А.: *То есть создавались слои?*

А. З.: Да, они делали слои, которые друг друга особенным образом впитывали — появлялась глубина. Я не знаю, правда это или нет, но важно не это. Важно, что они открыли вот свойство цвета быть содержательным. Тона — это просто, это делает вся эпоха Возрождения. Цвета — это то, что делают только венецианцы и живописцы, последовавшие за Венецией. Для живописца становится абсолютно ясно в определенный момент, что иллюзорный мир абсолют-

[25] Иконописцы Дионисий (1440–1503) и Андрей Рублёв (1360–1428).

но лишен цветного содержания. Когда мы делаем картину-обманку, мы лишаемся цветного содержания.

И Тициан, и Веронезе, и Тинторетто не отказались от этой иллюзорной глубины предмета. Есть особенно хорошая картина, которая передает это открытие. Это картина Веронезе — «Обращение Савла»[26]. Апостол Павел, Савл, упал в синих доспехах впереди, вокруг кони, люди, пики, вдали какие-то деревья — в общем, всё, что может нарушить плоскость. И при этом из-за того, что там абсолютная гармония линий на плоскости и абсолютная цветовая ясность, все, что там происходит, происходит только на плоскости, и глубину мы чувствуем именно ту, которую может дать настоящая живопись и настоящий рисунок. Это подлинная глубина событий.

Эту картину можно смотреть просто как пособие по пониманию того, ради чего пришло это Возрождение. Кстати, Матисс так его и не принял. Его ключевая фраза: «Ренессанс… Боже мой, какой упадок!»[27]

Н. А.: *Вы сказали, что иллюзорный мир лишен цветного содержания. Тогда, если я пытаюсь придать цветное содержание этому миру, надо двигаться назад к самим вещам, как они есть, к той правде, которую пытались изображать до XIII века?*

А. З.: Это можно назвать вещами, а можно назвать цветом. Матисс, например, рисует по-наглому: на балконе сидит дама, горизонт, за горизонтом небо[28]. И он берет красную краску и проводит красную краску по горизонту — и тот самый горизонт, который должен быть дальше всего, оказывается ближе всего. Живописцы очень любят играть с третьим измерением.

Все эпохи — разные по своей направленности, но все стремятся к иллюзорному упадку. Самый большой упадок совершил в конце Возрождения Караваджо. Он сделал всё вообще черно-белым — тени, свет такие, что все фигуры оттуда вываливаются. После появляются такие караваджисты, как выдающийся Рембрандт, Сурбаран или Жорж де Латур. И они превращают в обычную цветную благодать его могучие безобразия.

Кстати, безобразия очень важны. Караваджо же — это художник смерти. В самом движении, в чисто анатомических деталях, в синюшности полу-

---

[26] Веронезе П. Обращение Савла. 1570. Холст, масло. Санкт-Петербург: Эрмитаж.

[27] Точной цитаты не найдено, предположительно здесь представлена интерпретация А. З. в отношении Матисса, который сдвинулся в зрелый период к работе с плоскостью и цветом.

[28] Матисс А. Дама на балконе. 1907. Холст, масло. Санкт-Петербург: Эрмитаж.

теней — вся его красота, и это красота смерти. Если сравнить с рембрандтовскими стариками, то видно, что они вечно живые, теплые всегда. Их хочется потрогать — а у Караваджо холодная, устрашающая мысль течет.

Я считаю, что живопись — это спасительница мира. Эта тема живописи мне важна. Она является смыслом моего понимания языка, с помощью которого можно спасти мир.

Н. А.: *Но когда мы пытаемся изобразить мир, как он есть, как он нам кажется, — мы как будто бы теряем невинность, которая была в древнем искусстве?*

А. З.: Конечно, да. В Античности хотели изобразить мир, как он есть, а когда его изобразили, появилось желание от этого мира избавиться. Но при этом родилась языковая мощь изображения.

Я считаю, что самая большая вершина цветового понимания мира — это как раз Средневековье. Оно как раз довело это ощущение плоскости живописной до предела. Потом появился этот коммунистический Ренессанс с его желанием создать иллюзию жизни и шутить с этой жизнью. Появились живописцы, которые как-то это делали, — и эта жизнь приобрела акцент бессмертной преображенности.

Н. А.: *Тогда желание Сезанна вернуться — это желание восстановить непосредственный опыт восприятия?*

А. З.: Он шел по правильному пути, по которому должна была идти наша цивилизация. Сезанн был первый, который сказал, что главное в живописи — это живопись. В философии, наверное, такой фигурой был Кант.

Сезанн выбросил из живописи психологию — поэтому его портреты самые гениальные из всех в европейской живописи. Он выбросил любые нарративы, всякий рассказ. Хотя его купальщицы туда-сюда ходят, но он из них сделал ту самую архитектуру из линий и цветов[29].

Сезанн избавился от внешней иллюзорности, от психологичности. Будучи гениальным пейзажистом, он выбросил настроение природы вообще. У него гора Сент-Виктуар — это просто божественное восхождение, как хорал.[30]

---

[29] Сезанн П. Купальщицы. 1900. Холст, масло. Копенгаген: Новая глиптотека Карлсберга.

[30] Имеется в виду серия работ Поля Сезанна под одинаковым названием «Гора Сент-Виктуар» (1885–1906). Находятся в различных музеях и коллекциях.

Н. А.: *Сартр, размышляя о прекрасном, говорит о том, что реальное никогда не бывает прекрасно. Красота — это достоинство, которое, если можно было бы чему-либо приписать, то только воображаемому*[31]*. Вся современная эстетика настаивает, что есть, с одной стороны, материальная вещь, а с другой стороны, есть некий ирреальный образ, который возникает у меня как воображаемый. То есть не вещь сама по себе прекрасна, а воображаемый слой. Что Вы об этом думаете?*

А. З.: Мы знаем, что вещь сама по себе не существует без нас. Может, и существует — но кто об этом заявит? Главное не то, что мы вообразили, а главное то, как мы это высказали. Поэтому самые великие художники — это те, которые высказали истину. Кстати, Сезанн говорил: «Я вам обещал сказать истину языком живописи, и я ее скажу». То есть он не представлял себя истину без языка. Если я ее не рисую, я фактически ее не вижу. Ее нельзя вообразить ни в какой форме — или ее надо нарисовать, или ее надо озвучить, или из нее сделать симфонию.

Н. А.: *То есть вещь обретает свой онтологический статус только тогда, когда наделяется какими-то условиями?*

А. З.: Ну, по крайней мере, она есть для меня. Но она есть и как вещь в себе. Кришнамурти[32] говорит — встаньте и смотрите на дерево как на дерево. Очевидно, глядя на вещь, выбросив все названия, все нарративы, мы должны войти в состояние глубокой молитвы.

Н. А.: *А можете подробнее рассказать о состоянии глубокой молитвы?*

А. З.: Не могу, потому что я его не достигал. Были моменты, когда мне казалось, что я упал в это состояние, — но это напоминает, скорее, галлюцинацию

---

[31] См. феноменологический анализ в работе «Воображаемое»: «Из этих немногих замечаний уже можно заключить, что реальное никогда не бывает прекрасно. Красота — это достоинство, которое если и можно было бы чему-либо приписать, то только воображаемому, и которое подразумевает обращение в небытие мира в его сущностной структуре» (Sartre, 2001, 316).

[32] Индийский духовный наставник Джидду Кришнамурти (1895–1986), чьи воззрения вначале были вдохновлены теософией, а позднее дистанцировался от нее и придерживался собственной системы взглядов, легшей в основу его школы. Кришнамурти вел беседы и написал несколько книг, самые известные среди них — «Первая и последняя свобода» (1954), «Единственная Революция» (1971), «Записные книжки» (1976). Кроме того, издано большое количество собраний его бесед и рассуждений.

или безумие. Им делиться невозможно. Но ты знаешь, что есть действительно реальный мир. Реальный мир, благодаря которому можно жить. Это ощущение реальности — оно разрушает физический страх.

Н. А.: *И тогда диалог возникает на холсте?*

А. З.: С холстом все просто — это краски, это не медитация, а реальная жизнь. Краска не имеет права притворяться цветком. Если они на холсте сошлись в взаимопонимании, то это большая удача.

Н. А.: *Но сходятся они в состоянии молитвы?*

А. З.: Не знаю. Иногда кажется, что они сходятся вообще без моего участия, что я вообще живу в другом месте, а картина родилась случайно.

Н. А.: *Тогда это чудо — встреча краски с цветом? Вы можете гарантировать, что эта встреча произойдет?*

А. З.: Нет. Это чудо, в которое ты почти всегда веришь, что оно произойдет. Если ты потеряешь веру, значит, ты попал в состояние отчаяния, депрессии.

Н. А.: *Мне вспомнилось сейчас «Отчаянье» Курбе[33]. Там изображен человек в отчаянии — белая рубашка, раскинутые руки, безумные глаза.*

А. З.: Может быть, Курбе это сам пережил или наблюдал. Это то, чего бы Сезанн никогда даже бы не начал рисовать, потому что это не имеет отношения к чистому языку, к чистым формам. Сезанн — абсолютный формалист, от него же пошло будущее — конструктивизм, супрематизм, Малевич и его квадрат. Квадрат — это, можно сказать, манифестация открытия Сезанна. Язык без всяких других интонаций.

Н. А.: *Я хотела бы спросить у Вас об Оскаре Беккере (Becker, 2014), представителе феноменологической эстетики. У него есть интересная статья о хрупкости. Он говорит, что важнейшее определение эстетического — это именно хрупкость. Вещь обладает хрупкостью именно потому, что никогда нельзя в полной мере сказать, что она есть. Она всегда есть как некое мерцание.*

А. З.: Но при этом сама по себе вот эта категория хрупкости — это нечто устойчивое, раз он на ней делает такое основание, что это некоторый такой

[33] Курбе Г. Отчаяние. (Человек в отчаянии.) [Автопортрет.] 1843–1845. Холст, масло. Частная коллекция.

твердый камень, на котором стоит все здание живописи. Очень важно, в какой форме художник и зритель ее испытывают, потому что действительно, два цветных отношения — в отличие от противоположностей черного и белого — никогда не конкретны. Они друг на друга налезают, они все время вибрируют.

Это свойство живописного языка — быть хрупким, неокончательным. И чувствовать, что ты не лазерный луч, что ты не в точку попал, что ты, скорее, волна. Вот когда ты говоришь: «Ай да Пушкин, ай да сукин сын!», когда ты узнаешь запах кухни своей бабушки, и чувствуешь, что это твоя изнутренняя бессмертность, хотя она и выражена зыбкими средствами. Ты даже, может, отвернувшись, случайно что-то такое намазёкал. И вот тут уже наступает не зыбкость, а узнавание.

Мне говорят: "Что вот ты тут вообще сделал, у тебя какая-то мазня". А я вдруг узнал свою экзистенциальную правду, и всё. Это язык действительно зыбкий, предмет зыбкий, но это чувство не зыбкое. Ты в нем уверен, и ты скажешь, что я знаю, что я тут прав абсолютно.

Н. А.: *Беккер примерно то же и описывает другими словами, но совершенно точно, как Вы сказали.*

А. З.: Ну, мы говорим о языковых феноменах. Но если я ему покажу картину, где есть запах кухни моей бабушки, он вряд ли его узнает.

Н. А.: *Но он поймет, если Вы скажете об этом?*

А. С.: Он поймет, что, может быть, там есть что-то достоверное, но что — это он, может быть, свое вспомнит. Не бабушку, а собачку.

Н. А.: *Тогда на этом воспоминании строится понимание?*

А. З.: Нет, когда я смотрю на пейзаж неизвестного художника, скажем, XVII века, и там в каких-то далях я вижу свое полное знание предмета, то я удивляюсь, как этот человек жил несколько сотен лет назад — и знает про меня такую точную, интимную подробность. И тогда я начинаю думать, что у всех есть какая-то одна природа дежавю.

Н. А.: *Анатолий Савельевич, скажите одной емкой фразой: какова формула Вашего видения или восприятия, как бы Вы могли его передать?*

А. З.: Моя формула восприятия, мне кажется, — цветная. Наш мир действительно цветной. Мне кажется, что я, когда что-то рисую, я что-то такое

выражаю, что-то свое, которое никто не понимает, — ни Русский музей, никакие коллекционеры, но у меня что-то есть. Я бы назвал это такой способностью ходить на грани. Надо быть на грани. То есть между всякими определениями есть какая-то щель, в которую надо попасть. И она, вот она — истинна. Это я чувствую. Это для меня главное, быть между жизнью и смертью. Между всеми предметами, между всеми определениями действительно есть то место, где надо просочиться.

Н. А.: *Это и есть состояние молитвы.*

Интервью провела Наталья Артеменко,
октябрь 2024 года.
Стенограмму подготовил Сергей Мещеряков.

REFERENCES

Ageeva, N. E. (2022). Exhibitions of M. A. Vrubel in Kyev: History and Issues of Studying Creative Heritage. *Academia*, (4), 431–438. (In Russian)

Domiteeva, V. M. (2014). *Vrubel*. Moscow: Molodaia Gvardiia Publ. (In Russian)

Merleau-Ponty, M. (2014). Cezanne's Doubt. In S. Sholokhova & A. Yampolskaya (Eds), *(Post)Phenomenology: New Phenomenology in France and Beyond* (102–118). Moscow: Academic Project Publ. (In Russian)

Becker, O. (2014). The Vacuity of Art and the Daring of the Artist. *Horizon. Studies in Phenomenology,* 3(1), 140–164. (In Russian)

Pliny, the Elder. (1938). *Natural History* (H. Rackham, Trans.). London: W. Heinemann.

Sartre, J.-P. (2001). *The Imaginary: Phenomenological Psychology of Imagination*. St. Petersburg: Nauka Publ. (In Russian)

Vasari, G. (1963). *Lives of The Most Excellent Painters, Sculptors, and Wrchitects. Vol. II.* Rus. edn. Moscow: Iskusstvo Publ. (In Russian)

Zubarevich, P. S., & Kishenko, V. V. (2020). Zaslavsky Family: About Father and Daughter, About Paints and Voice. *Zaslavskie*. Available at: https://zaslavskie.tilda.ws/ (accessed: 25.10.2025). (In Russian)