

## "Проявление" в Одессе Владимира Наумца



Кресты и стрелы —  
Знак пространства.  
Коллажность —  
Образ сущего.

Фактура, взорвавшись и превратившись в сгусток, комок энергии, медленно перетекает в вырванный фрагмент холста, обнажая кожу сплетенных нитей. Знаки бороздят поле белых и золотых холстов. "Цвет — как чувственная сторона. Свет — как категория более высокая", — к пониманию сего Наумец прошел через увлечение абстракционизмом, сюрреализмом, примитивизмом, с тем чтобы после от этого отказаться...

Художник осознает себя частью цепи иконописцев, разрабатывающих из века в век канон. А посему близко выражение художников 30-х годов: "Вперед к Рублеву!" [2].

Из краткой биографии художника мы знаем, что родился Владимир в 1945 году. В 1959 году окончил Одесскую художественную школу (у педагога М. Зайцева, с соучениками В. Хрущом, В. Стрельниковым, Э. Серпионовой), а в 1964-м — Одесское художественное училище им. М.Б. Грекова, где учился вместе с В. Маринюком, Л. Ястреб, В. Цюпко, С. Сычевым, будущими мэтрами одесского андерграунда. В 1970-м окончил отделение монументальной живописи в Строгановском высшем художественно-промышленном училище в Москве. Специализировался на монументальной живописи, и после окончания учебы работал некоторое время как реставратор.

С 1976 — активный участник выставок творческого объединения "Горком графики" на Малой Грузинской, одного из наиболее интересных авангардистских объединений того времени в Москве. Работал художник в области станковой и монументальной живописи. Его произведения нахо-

дятся в музеях и частных собраниях Украины, России, Германии, Франции, Канады, США... Таким образом, Наумец застал и "творческий прорыв шестидесятников", и андерграунд 70-х, постконцептуализм и трансавангард 80-х и радикальность 90-х.

В. Наумец впитал и одесскую теплоту, камерность и природность одесских ландшафтов, и московский размах, широту видения столичного города, и "вписался" в европейский культурный контекст. Безусловно, питала среда, и одесская, и московская, — прежде всего, неофициальная. На вопрос об отличии одесского и московского андерграунда Владимир ответил: "В Москве в центре находится Кремль, и потому произведения, например, М. Рошала, такого плана: "Железный занавес" из железа, голова Сахарова — из сахара, голова Солженицына — из соли. А в Одессе доминирует море, и в работах — парус белый, красный или голубой. Нонконформизм был как внутренняя эмиграция, возможность в невозможном. Бесконечно ловили, преследовали КГБ, фотографировали работы. Например, по дороге на трехдневную выставку в Манеже остановили и попросили показать работу В. Наумца "Смерть viva смерть", на случай, если вдруг там нечто ужасающее, и позвонят корреспондентам.

В Москве была настоящая слезка, и каждую неделю приходил в мастерскую милиционер с вопросом вроде: "Неужели ты этими работами помогаешь строить коммунизм?" или: "Какой имеете статус?". По статье "за тунеядство" могли из Москвы выслать за 101-й километр. И поэтому статус художника В. Наумец получил в "Горкоме графики", куда входил в живописную секцию вместе с В. Сазоновым, тоже "одесско-московским" художником.

А в Одессе было все относительно спокойно: погребки, где вино продавали (и "бессарабское", по словам Ф. Кохрихта). Райская, спокойная жизнь, с неспешным попиванием вина... И работы — пейзажи, композиции декоративные, не без влияния модернистских направлений. А в Москве — темп огромный. На выставку приходишь: "Сумасшедший дом" или акции группы "Гнездо", или "Коллективных действий" [2].

Табуировано творчество В. Наумца, как ни странно, было по причине наличия религиозной тематики — и в советские времена у нас, и даже "там", из-за архищенности индивидуальности на Западе. А Владимир ощущает себя в ряду художников, иконописцев, перед и после которого — сонм поколений. Однако живет художник в наше время и потому пользуется современным языком, хотя и базирующимся, прежде всего, на эстетике модернизма (возникают ассоциации, например, с творчест-

вом М. Ротко, А. Тапиеса), а также применяет современные материалы и технологию.

Так, останавливает на себе внимание серия мозаик конца 1990-х годов на канонические сюжеты: "Отечество", "Белый знак", "Распятие", выполненные автором, очевидно, после поездки на Афон, где в монастыре он делал каноническую православную мозаику; а также живописная серия большого размера "белого периода" с золотым и черным контуром — "Владимирская", "Петр и Павел", "Никола" и т. д. Часто художник переосмысливает иконы "Спаса" и "Троицы". Ключевым первоисточником для В. Наумца является Свет. Это просматривается и в "белых работах", и в световых объектах, также появившихся на свет после Афона.

Мастер рассказывал, как вместе с В. Ратушным они сделали акцию. Художник неспеша нес свой крест, а фотограф заснял, как со стороны моря медленно в гору взбирается фигура в черном с белым крестом, входит в пещеру, а крест остается извне.

После поездки на Афон художник сделал серию работ в шелкографии с мерцающими световыми элементами. Свет, воплощенный в белых работах, позже был замещен золотом, которое издревле применялось в иконах. Используя золотую смальту двадцати оттенков, художник сделал серию мозаик, о которых частично речь шла выше. Как заметил Е. Голубовский, у художника были "белый" и "золотой" периоды.

Примечательна характеристика Н. Алексева: "...Владимир Наумец. Очень хороший художник, долго делавший хорошие работы, но набравший полную силу и открывшийся только в последнее время (1980-е. — **Прим. авт.**). То, что он нашел для себя возможным отойти от тихого, светлого и достаточно покойного эстетизма своих прежних вещей и заработать так, как сейчас, — также говорит об изменившейся ситуации (как, разумеется, о силе и таланте самого художника). Очень показательны его слова в "Интервью" Кизельватора (дополнение к книге "По мастерским") о том, что не теперь он начал делать дикую живопись, а наоборот, делал дикую живопись — раньше" [1, 50].

Трудно сказать, с каким именно — с одесским или московским — неофициальным движением он был связан больше, но то, что это фигура заметна и "родственна одесской группе", несомненно. В произведениях Наумца есть отголоски иконы и авангарда/модернизма. Он заинтригован эстетикой традиционной старинной иконы, фактурой ее поверхности. "Кроме того, он часто повторяет определенные формы, как, например, кресты и орбиты, что способствует символической таинственности его

произведений", — написала о нем М. Мудрак в нашумевшем в свое время мюнхенском каталоге 1979 года [3].

Переосмысливая иконописные принципы, он идет к созданию собственных образов, и тут важным моментом есть отстранение от действительности, от ангажированности в социальный контекст, присущий русским художникам андерграунда. В. Наумец тонко чувствует колорит и эмоционально-темпераментно, а иногда и рационально-отстраненно выстраивает произведение в диапазонах: широком тональном (от белого к черному) и узком цветовом, часто используя природные сочетания (охр, земляных и т. д.). По поводу ведения работы художнику близко выражение: "Русский долго запрягает, да быстро едет".

На дворе — начало XXI века, со своей эстетикой, с продолжением идей, взорвавших почву XX века от бурлящего начала до инерционного конца, со своим понятием прекрасного, трагичностью войн и безумно скоростным НТП, массовой и элитарной культурой. Эсхатологичность, драматизм жизни и извечные философские вопросы о Боге, человеке преломились в эстетическом творческом решении В. Наумца. Можно рассуждать о влиянии экспрессионизма, минимализма или концептуального искусства, об эстетике фактуры, значении для нашей диссидентской интеллигенции 1960-80-х годов фильмов А. Тарковского, А. Антониони, музыки А. Шнитке и В. Сильвестрова, бардов В. Высоцкого и Б. Окуджавы, поэзии И. Бродского, Арсения Тарковского и т. д. Однако остается что-то за кадром, необъяснимое, жизненно важное и настоящее...

## Примечания

1. Алексеев Н. Посередине восьмидесятых. // Родник, 1989, № 12. — 50 с.
2. Котова О. Интервью с В. Наумцом. Рукопись. — Одесса: Архив автора, 2006.
3. Мудрак М. Вступительная статья к каталогу "Сучасне мистецтво з України. Виставка живопису-малюнків-скульптури. Мюнхен. Лондон. Нью-Йорк. Париж". — Видав комітет переусувних виставок Мюнхен-Париж. 1979, с. 3-23.

