Александр Кедрин ФОРМУЛА мироздания





Кураторы проекта

Игорь Дудинский Люсинэ Петросян

Составители

Игорь Дудинский Люсинэ Петросян

Редактор

Игорь Дудинский

Фотосъемка

Александр Савельев

Дизайн и предпечатная подготовка

Игорь Ермолаев

Благодарим за участие в подготовке издания

Светлану Хромченко
Александра Глезера
Дмитрия Кедрина
Андрея Косинского
Андрея Кудряшова
Никиту Махова
Юрия Мергольда
Эрнста Неизвестного
Ольгу Полевую
Лидию Тартаковскую
Акбара Хакимова

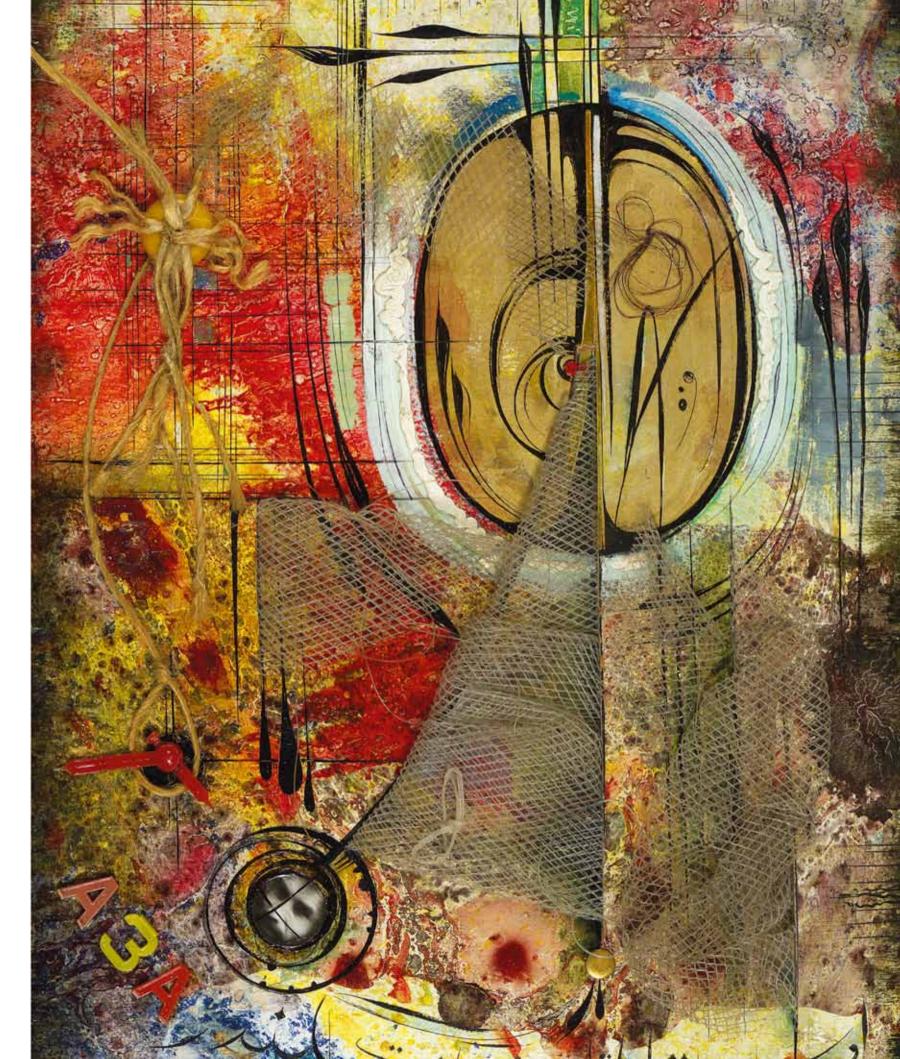


c. 2–3

Сон Иакова (фрагмент) 1997. Холст, масло. *75* × 100

c. 5

Третий маятник (фрагмент) 1989. Картон, масло. 70×50





Светлана Хромченко

искусствовед, старший научный сотрудник Государственного музея Востока

с. 6 **Откровение** (фрагмент) 1996. Картон, масло. *7*9,5 × 50 Каким образом художник может донести до общества свои идеи и замыслы? Приемами декоративной или реалистической живописи? Абстрактными композициями? Или лексикой актуального искусства? Сейчас этот вопрос кажется неуместным. Но художники и представители других творческих профессий, жившие в Советском Союзе, помнят о социалистическом реализме, отступление от доктрины которого могло иметь весьма серьезные последствия.

Именно в таких условиях поколение деятелей отечественной культуры, вошедшее в историю под названием «шестидесятники», прокладывало свои пути в искусстве, входя в резонанс с мировым культурным процессом и одновременно восстанавливая разорванные художественные связи с искусством прошлых поколений. Отголосок остроты этого процесса сохранили материалы, вошедшие в настоящее издание и ярко и наглядно обрисовывающие культурный контекст, в котором формировалось искусство Александра Кедрина.

В известном смысле Александру Кедрину повезло. В юности он имел счастье пользоваться наставлениями Александра Волкова и Михаила Курзина — легендарных мастеров отечественного искусства. Позже, после нескольких выставок, закрытых властями, его приютила в своей мастерской Надежда Кашина, учившаяся у Фалька и Сергея Герасимова. В 1920-е она входила в объединения, которые потом были объявлены формалистическими, позже стала вполне успешной «соцреалисткой», а в 60-е годы прошлого века вновь обратилась к стилистике своих ранних работ. С ней, выпускницей ВХУТЕМАСа, Кедрин обсуждал проблемы колорита, ритма, тектоники, фактуры — тех самых формальных средств выражения замысла, которых так боятся люди, некомпетентные в профессии.

В 1970—80-е в содружестве с ведущими архитекторами Ташкента Александр Кедрин оформлял принципиально важные для городской среды объекты — станции метро и дворцы искусств, высотные гостиницы и театры, фонтаны и культурные центры. Однако, несмотря на официальное признание, художник практически никому не показывал свои беспредметные, философски содержательные живописные полотна, равно как и дополняющие их поэтические сочинения.

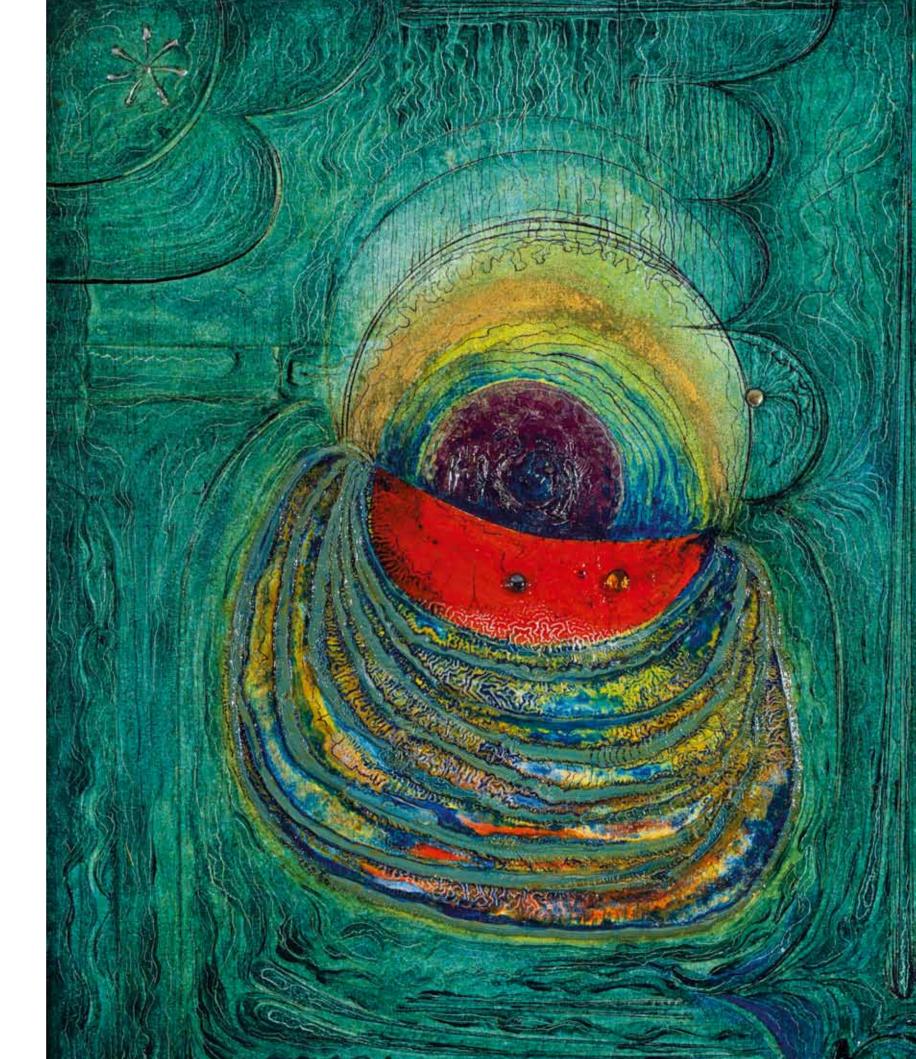
Александр Кедрин не ограничивает себя стилями и жанрами. В ранних, крепко построенных пейзажах он запечатлевал конкретные места в конкретном времени, писал экспрессивные натюрморты, портреты и сюжетные композиции — посвящения учителям или выдающимся деятелям культуры Востока. В беспредметной живописи он страстно или нежно выражает музыкальные ритмы, экзистенциальные моменты, иногда названием подсказывая зрителю вектор ассоциаций — евангельский сюжет или образы мифологии.

Завораживающее пространство беспредметных композиций подобно Космосу, подчиненному закону гравитации, в котором взаимодействуют массы и энергии, а температура измеряется по другой шкале — Кельвина. Изначально не предназначенные для широкой публики, эти полотна предельно искренни и свидетельствуют о глубокой и сосредоточенной духовной работе, внутренних кризисах и прозрениях.

Особое отношение к поверхности картины — глянцевой, словно покрытой прозрачной глазурью, сближает живопись Кедрина с керамическими работами. С другой стороны, тактильное ощущение керамической массы могло повлиять не только на плотность, материальность цвета в его полотнах, но и на фактуру красочной поверхности.

Живописно-пластическая концепция искусства Александра Кедрина, европейская по своей интенции, но глубоко соприкасающаяся с традиционной культурой Азии, существенно расширяет представление о характере и тенденциях не только отечественного, но и мирового искусства.





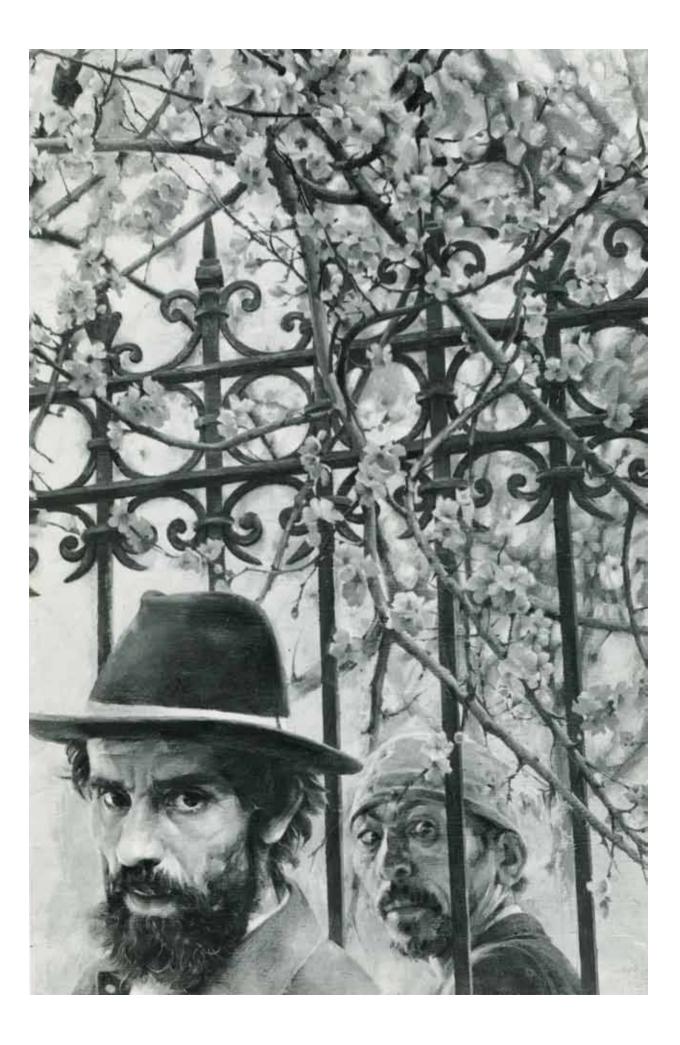
Я с детства живу и работаю в формате поэзии. Причем дело тут не только в генах и окружающей атмосфере. Дядя — Дмитрий Кедрин — давно стал хрестоматийным поэтом, классиком современной литературы. Отец в юности был учеником Николая Гумилева. Он дни и ночи напролет читал мне стихи Блока, с которым тоже был знаком в молодости. Внутренняя рифма, ритм, оксюморон — органично присущи моей живописи. Любую свою тарелку, холст или рисунок я считаю балладой или притчей. В самом начале пути я пытался пересказать то, что видел. Это — ученичество. Но основа любого искусства — вымысел, и деградация современного искусства — это, увы, деградация вымысла. Постижение и вымысел — основа всего. Книгу книг — Библию я постигал как антологию еврейской поэзии и наиболее близкую мне философскую систему. Убежден, что человек, глухой к поэзии, не поймет мою живопись. Есть же в конце концов люди, глухие к музыке — наиболее абстрактном из искусств.

Кто-то справедливо заметил, что имидж — это то, что о человеке говорят за его спиной. В наши дни репутация — важнейшая составляющая карьеры. Мне же не то чтобы всю жизнь было наплевать на амбиции, карьеру, удачу и успех, на то, какое впечатление я произвожу на окружающих. Нет, конечно. Я — нормальный человек и все это мне далеко не безразлично. Однако с тех пор, как я повзрослел (примерно с 40 лет), мне было гораздо интереснее наблюдать, что же со мной происходит, по каким причинам я меняюсь, что за этим стоит, в чем смысл жизни.

Мои родители невероятно меня любили — я был единственным ребенком в семье и, к сожалению, как это часто бывает, вырос жутким эгоистом. Мне постоянно хотелось дурачиться, кривляться, ерничать. Мой отец не уставал объяснять мне, что так жить нельзя, но его слова меня не вразумляли — скорее наоборот.

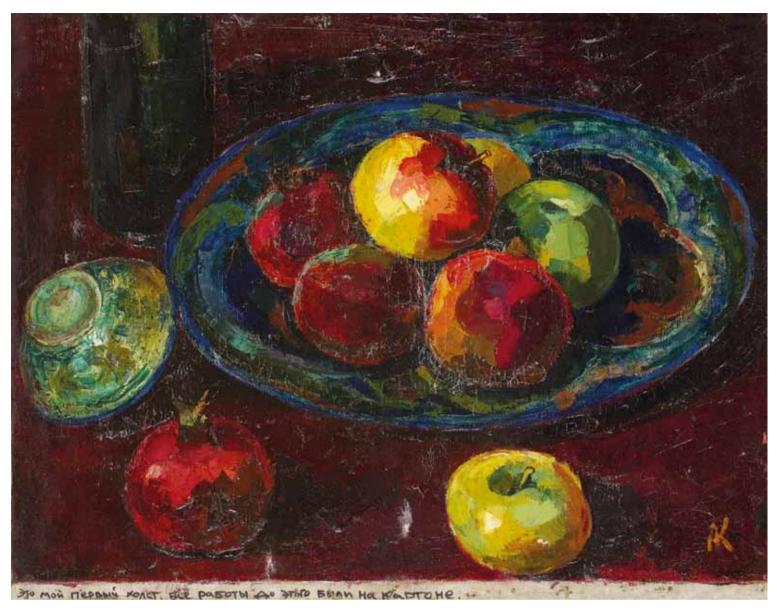
Освобождением от проказы легкомыслия я обязан моим старшим товарищам — Эрнсту Неизвестному, Белле Ахмадулиной и Эрику Булатову. Каждый из них по-своему объяснил мне, что ерничание в искусстве — отнюдь не «невинная» забава, как кажется многим. Это прежде всего — оскорбление памяти миллионов расстрелянных и замученных моих соотечественников, каждый из которых был достойнее меня. Муза — дама брезгливая, привередливая, она не терпит вранья, фальши и легкомыслия. Творчество — не забава, а серьезный и тяжелый труд. Притом, конечно же, благословенный и вдохновенный. Он сродни труду крестьянина-пахаря, хотя гораздо увлекательнее. Да и удовольствие от него ни с чем несравнимое. Словом, «одной любви музыка уступает», но и любовь — мелодия.

Я рано начал читать — года в четыре. Папа прочел мне «Буратино» А. Н. Толстого, и я в восторге просил еще и еще. Мама перечитывала мне эту книжку, и я, заглядывая



с. 10

Портрет Саши Кедрина (двойной) работы Гаррика Зильбермана. Саша в 1989 году и Саша в обличье дервиша за решеткой дворца резиденции туркестанского генералгубернатора великого князя Константина Романова.

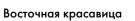


ей через плечо, и сам выучился читать. Занятие это так меня увлекло, что я сразу стал читать сам сказки Пушкина и Андерсена, Гофмана и Перро, Гауфа и Афанасьева. Но еще увлекательнее было ежевечернее чтение вслух моим папой, часа по полторадва, на сон грядущий, мировой классики — Диккенса и Шекспира, Бальзака и Стендаля, Киплинга и Ростана, Толстого и Достоевского, Майн Рида и Джека Лондона, Теккерея и Голсуорси, Дюма и Гюго, Сервантеса и Твена.

Мой папа — потомственный петербургский интеллигент — был человеком блестяще образованным. В юности он окончил элитное Выборгское коммерческое училище, владел тремя европейскими языками, знал греческий и латынь, а по теории ритмической речи слушал лекции самого Блока. Позже он окончил училище Штиглица (будущее Мухинское), затем Академию художеств по классу Добужинского, Лебедева и Рудакова. Он замечательно читал стихи и прозу — как профессиональный декламатор.

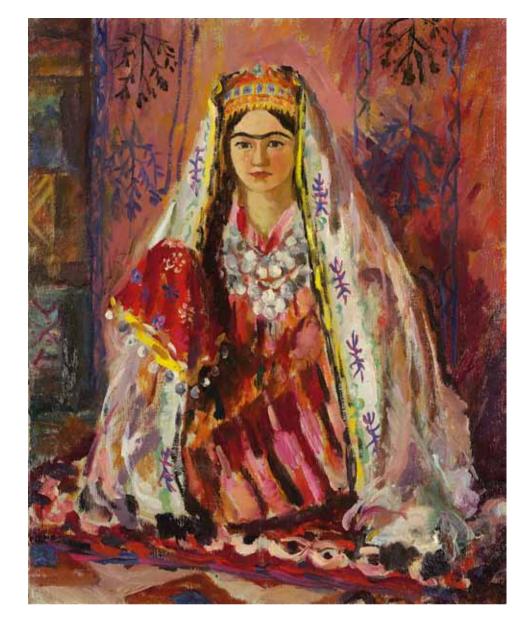
Моя мама — Вера Александровна Денякина — в 1939 году с отличием окончила Среднеазиатский государственный университет (САГУ) по факультету физиологии человека и вышла замуж за моего отца, бывшего на 12 лет старше нее. В мае 1940 года родился я, а через год началась война.





13

1960-е. Холст, масло. 40 × 35



Мама была человеком музыкальным — у нее был патефон и коллекция пластинок классической музыки. Каждый день она напевала мне романсы или арии из оперетт, аккомпанируя себе на мандолине.

Так случилось, что у меня никогда не было ни братишек, ни сестренок. Всю свою любовь родители сконцентрировали на мне, и это сформировало меня как художника и как личность. Я рос чувствительным и крайне впечатлительным ребенком. Родители говорили мне о том, что лгать и воровать недопустимо. Сами они именно так и жили, но вокруг кипела другая жизнь, которая поначалу вызывала у меня недоумение, а затем горячий протест. Протест этот надо было скрывать — по причинам для меня малопонятным. Отец объяснил это так. Человек не может и не должен сражаться с машиной. Демонстрировать и декларировать свое несогласие с властями — забава дурная. Если ты принужден жить в одной клетке с тигром, то задирать его — не легкомыслие, а безумие. Можно, конечно, показывать тигру кукиш в кармане — но, хотя это и безопаснее, особого смысла в этом нет.

Взаимоотношения художника с властью были проблемой во все века. Власть всегда стремилась использовать любого талантливого человека в своих целях —



для пропаганды существующей системы. У поэта же— свои задачи и цели, которые он и так не успевает реализовать из-за кратковременности жизни. А тут еще надо держать оборону, чтобы власть тебя не раздавила.

Ярлык бунтаря я получил еще в школе. Не сразу понял, насколько это опасно и некстати. Путь борьбы с режимом был не для меня. Путь конформизма — тоже. Я решительно не хотел тратить время и силы на конфронтацию с советской властью, понимая бессмысленность этого занятия. Поэтому диссидентом я никогда не был, никогда не занимался никакой подрывной деятельностью. Конечно, эта власть мне категорически не нравилась и у меня с ней были свои счеты — но я относился к ней как к неизбежному злу, стараясь найти в ней хоть что-то хорошее и полезное для себя. Как сказал Наум Коржавин обо всех нас, русских художниках того непростого времени:

Я не стремился быть аскетом,

Я не хотел гореть в огне.

Я просто русским был поэтом

В года, доставшиеся мне.

А другой властитель дум нашего поколения остроумно заметил:

Я на мир взираю из-под столика.

Век двадцатый — век необычайный.

Чем столетье интересней для историка,

Тем для современника печальней.

Увы, алкоголизм— эта шапка-невидимка, утешительница людей творческих— сгубила половину моих друзей.

15



1957. Картон, масло. 50 × 65

c. 15

Пионы

14

1958. Картон, масло. 50×34



Еще один несправедливый ярлык навесили на меня с юности — ярлык авангардиста. Хотя все мое «новаторство» в СССР состояло лишь в том, что я дерзал быть самим собой.

Лет с 5 и до 11 я срисовывал все вокруг, как и все дети, стараясь сделать похожее на то, что делал отец. В 12 лет я впервые поехал с папой в Москву, и он открыл мне мир французского импрессионизма, сводив меня в музей имени Пушкина. Помню, как перед маленькой пастелью Дега «Голубые танцовщицы» меня как будто молния ударила. Весь мир изменился — я стал видеть его цветным!

Именно с того момента я твердо решил стать художником и только художником. Родители же, стремясь уберечь меня от тяжелой и двусмысленной доли советского художника, мечтали, чтобы я освоил ремесло архитектора. Но я увлекся импрессионизмом.

Мой папа был художником-графиком. Он ежедневно ходил на этюды-зарисовки по лабиринтам улочек и тупичков старого Ташкента. Я сопровождал его лет с трех. Под карандашом отца окружающие глинобитные трущобы и развалюхи превращались в таинственные и романтичные руины, а старые мечети, приспособленные под склады или фабричные цеха, — в величественные и заброшенные храмы, покрытые нечеловеческой красоты орнаментами. Такая у него была петербургская школа. А я безуспешно пытался ему подражать. Когда же я стал «импрессионистом», знакомые пейзажи зазвучали в цвете и стали значительно выразительнее и поэтичнее. Считать это «авангардом» или «формализмом» можно было разве что исключительно из желания применить ко мне репрессивные меры.

Летом 1959 года я побывал в Москве на американской выставке в парке «Со-кольники». Я впервые увидел Джексона Поллока, Ива Танги, Арчила Горки и Де Кунинга. Выставка меня не только шокировала, но и заинтересовала. Я решил, что климат в СССР теплеет, и импрессионисты отныне уже никого не возмутят.

Я в то время перешел на 5-й курс Республиканского художественного училища имени Бенькова. Наш педагог по истории искусства Ирина Игнатьева ориентировала нас на русских художников-передвижников. О французской же «новой» живописи она отзывалась с глубочайшим презрением: «От этих Ван Гогенов буржуазии советскому художнику надо держаться подальше».

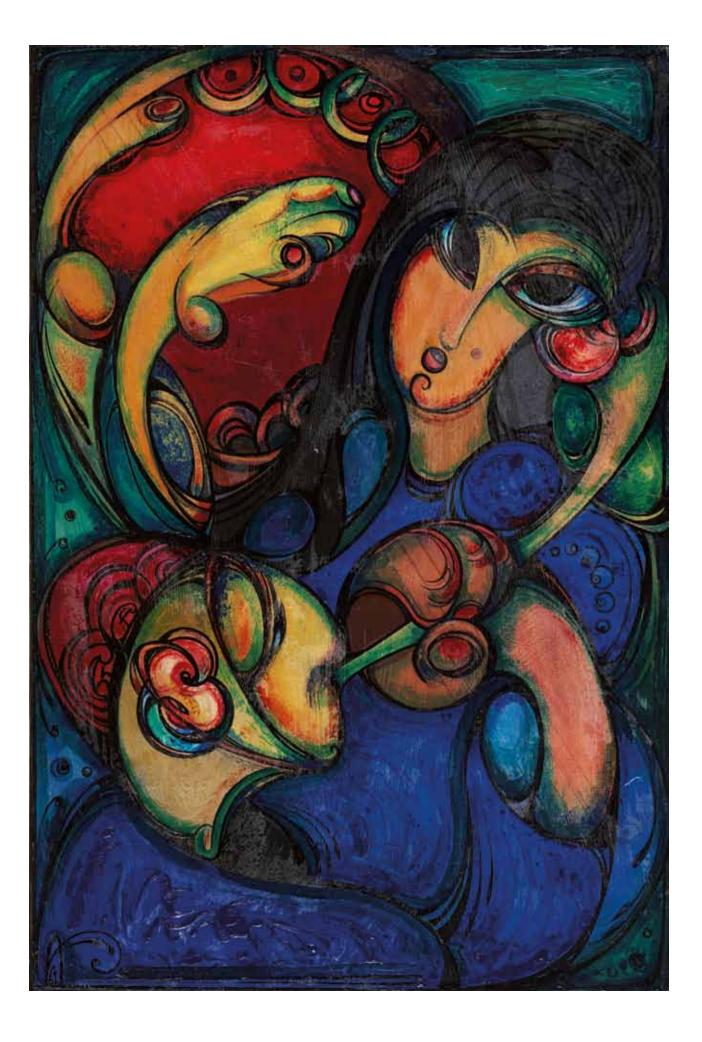
После американской выставки в Москве я расхрабрился и осенью решился участвовать в ташкентской выставке студентов нашего училища и Театрально-художественного института имени Островского, где мне предстояло учиться в дальнейшем.

Зал для экспозиции в ташкентском Доме кино предложил Малик Каюмов — режиссер «Узбекфильма» и мой старый знакомый. Всем участникам было около 20. Веня Акудин, Саша Абдусалямов, Володя Бурмакин, Султан Бурханов, Марик Коник, Саша Кедрин и Юра Юнгвальд-Хилькевич. Прошло 52 года, но я прекрасно помню и «Портрет рыжего мальчика» Юры Хилькевича, написанный под Ван Гога, и «сезанновские» натюрморты Акудина и Коника, и свои работы — «Портрет отца», написанный мастихином «под Мориса де Вламинка», и пейзаж «под Матисса». В общем — обычные дилетантские ученические опыты.

На обсуждение выставки набился полный зал. Публика стояла в коридорах, висела на окнах. Громили нас с пяти вечера до двенадцати ночи. Никто не ожидал, что скромная студенческая выставка вызовет столь бурный и суровый отклик. Нас чуть ли не материли, требовали примерно наказать, чтобы другим было неповадно, а меня объявили лидером формалистов-авангардистов. Мне же тогда все это было смешно — я был самым молодым из участников.

17

с. 17 **Свадьба. Памяти А. Н. Волкова** 1962. Картон, масло. 69×47





Незамедлительно последовали исключения из училища и института. Марик Коник и Юра Хилькевич тут же удрали в Москву — поступать во ВГИК. Круче всех расправились с Султаном Бурхановым — его засунули в тюремную психушку, откуда он уже не вышел. А я ушел на вольные хлеба и стал готовиться к поступлению в институт, хотя учиться в училище и в институте было не у кого. Между тем среди профессоров были и талантливые педагоги. В училище — Голдрей, в институте — Подгурский. В основном же мы учились друг у друга, хватаясь за любую возможность заработка. В 1962 году я попытался заработать через Художественный салон и сдал туда большой натюрморт маслом. Оценили его в 35 рублей и купили на следующий же день. Мне заплатили 35 рублей, но сказали, чтобы я больше ничего не приносил.

Я тогда был студентом Театрально-художественного института, и стипендии мне на жизнь не хватало. Семья наша была, мягко говоря, малообеспеченной. Особенно тяжелыми оказались военные и послевоенные годы. Проблема заработка была для меня актуальной с раннего детства. Гонорары отца — книжного графика — были скудными, и он всегда пользовался сезонной возможностью подработать в экспедициях своих друзей — археологов и архитекторов-реставраторов — в качестве художника. Я с 10 лет стал ездить с отцом — в качестве разнорабочего или грузчика. Но уже в 1956 году мне предложили должность художника, зачислив меня на ставку землекопа, в экспедиции В. И. Спришевского на раскопки стоянки бронзового века в Ферганской долине. Летние сезоны 1957 – 1958 годов я провел в экспедициях Республиканского реставрационного бюро, реконструируя архитектурные орнаменты Самарканда



1974. Картон, масло. 70 × 50



и Бухары. Постижение алгоритмов и законов восточного орнамента было невероятно интересным и небесполезным. Весной 1958 года я получил свой первый гонорар за альбом «Реконструкция потолка мехмонхоны жилого дома конца XIX века в породе Шахрисябзе» — его у меня приобрел Республиканский музей прикладного искусства.

Летом 1959 и 1960 годов я участвовал в конкурсах Торговой палаты УзССР на лучший сувенир и получил третью и вторую премию за модели керамических сувениров, выполненных из гипса и раскрашенных акварелью, поскольку условия конкурса позволяли имитацию.

Мой папа, обладающий потомственной юридической жилкой, сразу же обратил внимание на этот эпизод в моей жизни, предположив мне в перспективе легитимизироваться в Союзе художников в качестве керамиста. Многотысячелетняя история керамики Узбекистана твердо ассоциировала это слово с посудой или орнаментальной облицовкой архитектурных памятников. Иными словами, само понятие керамики для наших мастодонтов социалистического реализма звучало как нечто декоративное и прикладное, а следовательно — безопасное в идеологическом отношении. Тем более что при СХУзб функционировала секция народного искусства, куда входили в том числе и гончары, продолжающие традиции национальной посуды. Руководство СХУзб воспринимало керамику не как материал, а как жанр прикладного искусства, и отец посоветовал мне этим воспользоваться.

Самым популярным изделием народной керамики был ляган — большая плоская тарелка для плова — праздничного блюда национальной кухни. Я решил использовать поверхность лягана как предметную плоскость картины. Никто не брал с меня клятвы,

Разлуки ураган

1964. Холст, масло. 81 ×91



что я ограничусь только орнаментом. В конце концов тарелки расписывали Пикассо и Чехонин, Шагал и Кандинский.

Объявив себя керамистом-орнаменталистом, я получил реальный шанс стать членом Союза художников, что для меня было совершенно необходимо — поскольку советский человек обязан был быть комсомольцем, затем коммунистом, на худой конец — хоть членом профсоюза. Физическое существование вне коллектива было практически невозможно. В такое уж время мы жили, такое у нас было отечество — мы его не выбирали. Мы в нем жили, работали, влюблялись, рожали детей, творили и, несмотря ни на что, были порою абсолютно счастливы.

Я бесконечно благодарен моим родителям, которые вырастили и воспитали меня в тяжелейшие сороковые-роковые-военные-пороховые годы разрухи и голода. Они заложили в меня неистребимую потребность самообразования и тот фундамент, на котором строится личность и который делает человека способным к творчеству.

В 1960 году Художественный фонд Узбекистана решил построить на окраине Ташкента городок художников, где отец получил для своей семьи небольшую трехкомнатную квартиру в двухэтажном коттедже по адресу: улица Художников, дом 1, квартира 4. Мы туда переехали на Новый 1961 год.

В этом городке было 24 квартиры и 24 мастерских. По идее каждому художнику, живущему в городке, полагалась и мастерская, но на деле это оказалось не так. Мастерские, дачи, автомобили — все это распределялось по партийным спискам. Чудом уже считалось получение квартиры. До этого мы 21 год жили втроем в одной комнатушке. А теперь мы с отцом занимались творчеством каждый в своей комнате.

Но как быть с керамикой? Для нее-то уж точно нужна мастерская. Мне помог случай. В подвале Дома художников, где верхние этажи занимали светлые, просторные, по 50 квадратных метров мастерские, были 24 кладовки для жильцов, по 4 квадратных метра каждая. Но были и две большие — по 36 метров — резервные подсобки. Одну из них выделили приятельнице моего отца — замечательной художнице Надежде Васильевне Кашиной для хранения холстов и подрамников (разумеется, у нее была еще и мастерская наверху). Но помещение для нее оказалось непригодным — холсты за неделю заплесневели, а подрамники покривились. Кладовка была без вентиляции и света, со стен свисала плесень, высота всего два метра (у мастерских наверху было четыре). Подземелье было бросовым, и отец уговорил Кашину не отказываться от него, а переоформить на него, понимая, что ни ему, ни мне мастерская никогда не светит. Хотя был он и членом-учредителем СХУ3б, и первым его ответственным секретарем, и бессменным председателем ревизионной комиссии. Увы, Союз художников, как и весь СССР, стремительно криминализировался. К тому же отец никогда не был членом партии. По доносу коллег его несколько раз арестовывали как социально чуждый элемент (ведь он был потомственным дворянином).

Так благодаря Кашиной я получил наконец в свое распоряжение мастерскую для занятия керамикой. Отец рассказал мне, что Надежда Васильевна была замечательным колористом и в тридцатые годы писала яркие, поэтичные композиции в стиле танжерских работ Матисса. Ее обвинили в формализме и заставили отречься от своих работ. Она стала писать парадные, салонные натюрморты. Зато осталась жива. Другим повезло меньше. Близкого друга отца — Вадима Гуляева расстреляли в 1937-м, а Михаил Курзин отсидел 16 лет на Колыме¹.

Мы с Кашиной подружились. Она с симпатией отнеслась к моей живописи и давала мне бесценные профессиональные советы. Она ежедневно ровно в полдень

c. 20

Дочь Лота

1989. Холст, масло. 100×55

¹ В 1936 году М. И. Курзин был арестован и осужден по статье № 66 (первая часть Уголовнопроцессуального кодекса Узбекской ССР) за «контрреволюционную агитацию». Художник был приговорен к пяти годам тюрьмы и трем годам поражения в правах и сослан на Колыму. После освобождения в 1945 году (по другим сведениям в 1946) М.И. Курзин возвратился в Узбекистан. Но в 1948 году вновь был выслан из Узбекистана в с. Ярцево Красноярского края. В 1954 году после смерти Сталина с Курзина была снята судимость и он вернулся в Узбекистан.

ждала меня на чай в своей мастерской, просматривала мои этюды и эскизы, показывала мне что-нибудь свое, и мы устраивали обсуждение «на равных», как будто нас и не разделяло 50 лет. Свои ранние работы я показывал еще и Александру Николаевичу Волкову — замечательному живописцу и поэту, а также вернувшемуся из лагеря Михаилу Ивановичу Курзину, но оба они не дожили до 1958 года.

Чтобы полученное мной подземелье стало керамической мастерской, нужно было оборудование, материалы и знание технологии. Я засел за книги, нащупывая решения огромного количества технических и технологических проблем. Ведь начинал я с нуля. Хотя именно в этом и состояло мое единственное преимущество.

Начал я с того, что прорубил слуховое окно 30 на 30 сантиметров на улицу. Оно оказалось всего на два сантиметра выше тротуара, хотя находилось под самым потолком. Второе отверстие я прорубил в коридор моего подземелья и установил в нем вытяжной вентилятор. Сварил два стола из стали, поскольку дерево в сыром подвале быстро сгнивало. Наконец, купил в магазине наглядных пособий две муфельные печки. Они были совсем небольшие, учебные — но надо же было с чего-то начинать.

В дальнейшем я сам проектировал и строил печки нужного мне размера и формы. Для этого мне пришлось освоить профессии сварщика, электротехника и слесаря. Мне пришлось серьезно изучать химию силикатов и решать по ходу дела проблемы, о существовании которых я раньше и не догадывался. Например, палитра общедоступных красителей, используемых в народной керамике, была крайне ограниченной. Тогда я стал использовать красители, применяющиеся в фарфоровой промышленности, и смальту. Техническим новаторством импрессионистов стало использование белого грунта для холстов. Краски стали более звучными и яркими, чем нанесенные на традиционный темный грунт. Я взял на вооружение этот прием. Импрессионисты использовали оптическое, а не механическое смешение красок — я перенял и это.

За три года я подготовил себя и свое подземелье для серьезной работы в керамике и стал подпольным художником не только фигурально, но и фактически.

Свой первый заказ на монументальную керамику я получил в 1964 году — благодаря все той же Кашиной. Она предложила мне выполнить по ее эскизам шесть керамических рельефов «Колхозные заботы». Гонорар позволил мне оплатить часть расходов на оборудование моего подземелья.

Следующими были два заказа от архитекторов Муратова и Комиссара на орнаментальные тарелки большого формата для интерьеров отстраивающегося после землетрясения Ташкента. Начиная с 1970 года я стал работать с ведущим архитектором Ташкента — моим другом Серго Сутягиным. Он уже не ограничивал меня рамками орнамента и вообще фигуративности — хотя сам орнамент по своей сути абстрактен. В 1976 году я выиграл конкурс СХУзб на большой стометровый рельеф для правительственного санатория «Узбекистан» в Сочи, выполнив его в керамике. А в 1979-81 годах сделал два рельефа и облицевал 4500 м² стен для правительственного Дворца съездов в Ташкенте. В 1982-м — оформил станцию метро «Проспект Космонавтов» и создал рельеф «Сад ветров» в гостинице «Чорсу», рельефы в Хорезме, Коканде и Железноводске. Моя популярность росла, у меня были замечательные отношения со всеми архитекторами республики, полное взаимопонимание с поэтами, журналистами и музыкантами, хорошие взаимоотношения со старшим поколением художников, родившихся до 1917 года. Однако со средним поколением и своими сверстниками отношения были резко конфликтными. Я никак не мог понять причин их иррациональной ненависти ко мне. Мои соседи по городку художников жили между собой как пауки



Прогулка

1989. Картон, масло. 70×50





в банке, постоянно ссорились друг с другом. Объединяло их одно — зависть и неприязнь ко мне. По советской традиции они регулярно писали на меня доносы во все мыслимые инстанции — милицию, КГБ, ОБХСС, худфонд, пожарную охрану, санэпидстанцию, ЦК партии и т. д. Интересно, что все соседи каждый раз единодушно этот бред подписывали. В ответ на жалобу приходил человек, который опечатывал мою мастерскую. Я опротестовывал в эту же инстанцию — как действие незаконное и результат квартирной склоки. Архитекторы меня всегда поддерживали. Проходил месяц-другой — и я снова получал разрешение продолжать работу. И так каждый год в течение 25 лет. Без сомнения, они мучили меня из-за того, что в их глазах я был белой вороной.

Первые мои абстрактные композиции маслом появились в 1962 году — причем неожиданно для меня самого. Я всегда тяготел к левому искусству — но не левее сердца. Еще в детстве, листая книги отца по искусству, я больше всего симпатизировал импрессионистам. Кубистические работы Пикассо казались мне мистификациями — этакими каляками-маляками. После книги «О духовном в искусстве» мне показались неубедительными рассуждения автора об абстракции. Работы Кандинского я воспринял как случайный калейдоскоп. Позднее, увидев его живопись вживую, я был вынужден переоценить былое отношение. Недаром великий мэтр считал абстрактное искусство тяжелейшим из всех искусств. «Тут надо прекрасно рисовать, иметь обостренное чувство композиции и цвета, — писал Кандинский. — Самое же главное — быть настоящим поэтом».

Я понял, что форма, которую выбирает художник, зависит от того, какие задачи он перед собой ставит. Что он хочет сказать. Есть ли у него что сказать зрителю. Или же он пытается воспроизвести то, что он видит перед собой, — причем как можно подробнее, соревнуясь с фотоаппаратом.

Повлияла ли на мою живопись керамика? Конечно. И фактурой, и цветом, и пластикой, и формой. Но я думаю, это не определяющее. Основное в моей живописи — желание размышлять и говорить о главном — загадке человеческого мышления, о любви, о симпатии и антипатии, о жизни и смерти, о причинах аберрации сознания, о которых писали Толстой и Достоевский, Шекспир и Сервантес, а до них библейские пророки: «Горе вам, называющим свет тьмою, а тьму светом, добро — злом и зло — добром!» Библия — вершина мировой поэзии и философская система, которую я разделяю. Мы же отчетливо видим, как резко и резво меняется мир вокруг нас. Любовь превращается



в похоть и ненависть, симпатия— в свою противоположность. Абсолютно нормальные люди превращаются в циников и бандитов, а ахиллесова пята человечества— эгоизм становится необходимой составляющей успеха.

Почему патология становится нормой, а норму считают патологией? Для меня всегда была загадкой активная нелюбовь ко мне со стороны моих ташкентских коллег-живописцев. Возможно, причиной этого были слухи о том, что я делаю какое-то другое искусство, хотя я до 1990 года старался не показывать свою живопись никому — моим фасадом была керамика. Быть может, причиной была элементарная зависть.

Начало моего творческого пути совпало с началом шестидесятых годов, и я, бывая в Москве и Ленинграде, перезнакомился и подружился со столичными поэтами и художниками-шестидесятниками — Витей Соснорой, Андреем Вознесенским, Беллой Ахмадулиной, Евгением Евтушенко, Эриком Булатовым, Эрнстом Неизвестным, Колей Вечтомовым, Володей Немухиным, Эдиком Зелениным и многими другими.

Побывал я и на московских нонконформистских выставках. В Манеже — где выставилась студия Белютина, на ВДНХ — в павильоне «Культура». По-настоящему талантливых работ было немного, я запомнил одного Толика Зверева. Было очевидно, что ни социальные дразнилки нонконформистов, ни модернистская форма белютинцев не в состоянии скрыть убогость содержания и отсутствие одаренности. Творчество всегда исповедально, и любая спекуляция формой сразу видна, ее никуда не спрячешь — в поэзии ли, в живописи или музыке. Проблему эту замечательно сформулировал Осип Мандельштам: «А тот, кому нечего сказать — он все же может слагать стихи — дело это нехитрое — тут одно слово влечет за собой другое, и создается такое впечатление, что там что-то есть — на самом же деле — пустота».

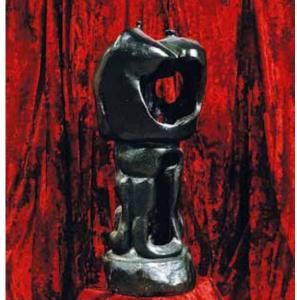
В Ташкенте после смерти старушки Кашиной у меня не осталось ни одного друга среди живописцев — кроме Гаррика Зильбермана, моего ровесника и единомышленника, романтика и поэта. Его работы украшали мое ташкентское жилье, 10 его холстов висят у меня и в Нью-Йорке. Гаррик поразил меня своим тонким поэтическим чутьем и глубоким пониманием самой сути искусства. Вот что он написал мне в 1984 году в книге отзывов моей выставки керамики в Союзе архитекторов: «Саша, ты меня восхищаешь и огорчаешь одновременно: боль, которая гнездится в тебе, —

Фрагменты монументальных работ

25

1970–1980-е годы. Ташкент





она и во мне тоже. Мы одной крови — ты и я». Это мог написать только настоящий поэт и любящий, чуткий друг. Интересно, что мы оба провели детство и выросли в мусульманской части Ташкента, по соседству, в трущобах старого города, оба любили и уважали своих соседей — верующих мусульман, людей подчеркнуто опрятных, приветливых и гостеприимных, добрых и радушных, щедрых и сердечных. Любили их быт и народное искусство — керамику и чеканку, вышивку и ювелирку, резьбу по дереву и ганчу. Семьи в основном были многодетные, дружные и работящие. Ни о каких религиозных фанатиках мы никогда не слышали. Зная, что я художник, меня уважительно называли «Усто Искандер» (усто в переводе — мастер, а Искандер — восточная транскрипция имени Александр). Мне это нравилось, и я свою ташкентскую живопись так и подписывал: «Усто Искандер», причем арабским орнаментальным шрифтом, который органично дополнял композиции.

Так уж случилось у нас с Гарриком, что, живя рядом, мы не были знакомы друг с другом с детства. Зато наша живопись 60—70-х годов была невероятно похожей, импрессионистической, проникнутой романтической любовью к земле Узбекистана. Потом мы познакомились и крепко подружились, а вот творческие пути-дороги стали расходиться. Гаррик стал усложнять сюжет в сторону гиперреализма, я же ушел в абстракцию. Но изменилась лишь форма, но не суть нашей живописи и взаимоотношений.

Шло время. Начались кровавые события в Фергане, затем гражданская война в Таджикистане. Гаррик собрался уезжать в Израиль.

Распался СССР — «империя зла», как назвал ее Рейган. А я все никак не хотел уезжать, аргументируя тем, что я как художник не имею права тратить время не на творчество, а на адаптацию. Вопросы безопасности и комфорта для меня не решали проблемы.

Но однажды моя жена Машенька твердо сказала: «Ты должен подумать о детях— ведь их у нас трое». Это решило все. Я стал паковать вещи.

27

5 мая 1995 года прилетел в Нью-Йорк. С тех пор моя семья живет в столице мира. И мы все — граждане США.

|



1970-1980-е годы. Ташкент

с. 27 Памяти Арала

1969. Картон, масло. 50×35





Поэтическая мандорла Александра Кедрина

Как быть, если тебе от рождения сообщен вдохновенный поэтический дар, но твое призвание в жизни — стать художником? Как соединить в едином творении вербальный дискурс с дискурсом пластическим, поэтическую образность с образностью художественной? Вот труднейшая задача для тех, кто по счастливому провидению обладает этим двойным талантом, хочет оставаться в пластическом искусстве настоящим поэтом. Понятно, решить сложнейшую эстетическую проблему дано далеко не каждому — по существу, единицам, способным каким-то чудом наделить в своей творческой практике художественную форму подлинной поэтической или философской лирикой. Безусловно, к тем избранным, кому удалось в своем искусстве осуществить этот труднейший художественно-поэтический синтез, принадлежит живописец и монументалист Александр Кедрин.

Разумеется, какими бы разносторонними возможностями ни обладал автор, для того чтобы воспользоваться ими на практике, первоначально необходимо таковые почувствовать и раскрыть в себе. Вот это профессиональное развертывание индивидуальных способностей, их практическое освоение и требует специального обучения, а возможно, и обращения к наставнику — если судьба будет благоволить и с таковым повезет. За плечами Кедрина, родившегося в Ташкенте, обучение сначала в местном Художественном училище имени Бенькова, а затем, после исключения за организацию неугодной советским властям выставки, в городском Театрально-художественном институте имени Островского, из которого он также был исключен за нонконформизм, но позже восстановлен. Своими учителями Кедрин называет Пикассо, Кандинского и Хуана Миро. Однако подлинным гуру в деле постижения стратегии и тактики художественного ремесла для начинающего художника в действительности стал Александр Волков — выдающийся русский живописец, рисовальщик и поэт, зрелое творчество которого приходится на первую половину ХХ века. Волков, пожалуй, оказался единственным из представителей мировых авангардных тенденций, в том числе и русских, кто стремился придать любым формам абстрактной направленности символическое звучание. Он не мыслил себе элементов пластической выразительности, будь они предметными или беспредметными, вне того или иного концептуального содержания. В этом смысле особенно показательно самое значительное творение гениального художника — картина «Гранатовая чайхана» из Третьяковской галереи. В трех мужских фигурах, устроившихся за дастарханом, совершенно отчетливо прослеживается аллюзия на священный образ Живоначальной Троицы.

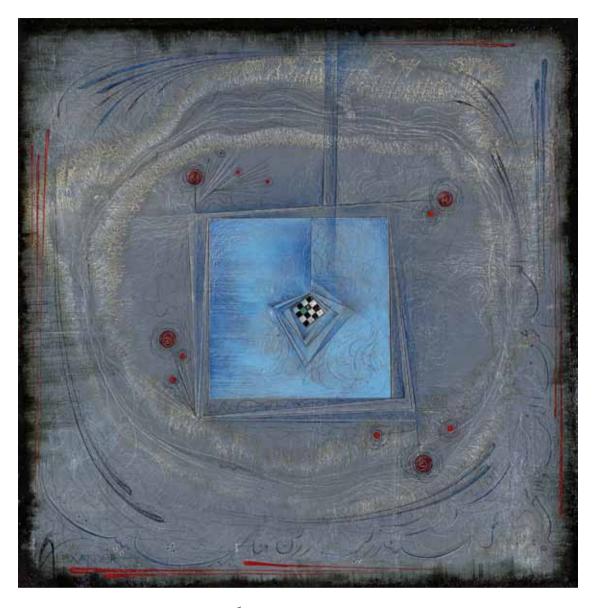
Хотя Кедрин больше пишет в своих воспоминаниях о профессиональном наставничестве Кашиной — неоспорим тот факт, что воссозданию художественного образа,

Никита Махов

искусствовед, автор работ, посвященных теории и философии классического и современного искусства

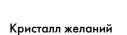
с. 28 Памяти Пастернака

1990. Картон, масло. 80×50



глубоко проникнутого поэтическим вдохновением и одновременно нагруженного обобщающей философской символикой, он мог научиться только у Волкова — мастера, одержимого стремлением оперировать живописными формами как знаковыми величинами и поэтому оставшегося одиноким среди сторонников авангардного искусства. Начинающий Кедрин тогда явно сам до конца этого не осознавал. Между тем, несомненно, что в ташкентских художественных кругах только искусство единственного почитателя врубелевского символизма и русской иконы, каким был Волков, искавший больших символических обобщений в радикальном экспериментировании, давало возможность с головой погрузиться в таинство творения пластической субстанции, замешанной на поэтической рефлексии.

Вторым толчком в разработке собственной образной методики послужило знакомство с произведениями Джексона Поллока, Ива Танги, Арчила Горки и Де Кунинга, выставленными в 1959 году на экспозиции в московском парке «Сокольники». И здесь, думается, Кедрина не столько задели полотна представителей нью-йоркской школы абстрактного экспрессионизма, сколько загадочные сюрреалистические метаморфозы пластических образований в работах Танги. Ибо в дальнейшем учиться претворять в художественной практике обнаруженный в живописном искусстве Волкова духовный



1992. Холст, масло. 80×80



синтез Кедрину пришлось у другого представителя второго поколения сюрреалистов — Хуана Миро. Именно этот изощренный в создании пластических формообразований автор сумел претворить в своих живописных полотнах и графических листах абстрактные конфигурации в зримые символические феномены. Как и следовало ожидать, не обошлось и без влияния московских поэтов — Беллы Ахмадулиной и Андрея Вознесенского, на которых в своих воспоминаниях ссылается сам художник.

Конечно, обладая мощным творческим потенциалом, Кедрин не мог остановиться на бесплодном подражательстве достижениям других. Внутренняя потребность обретения собственной темы и собственного выразительного языка заставляла идти в своих поисках дальше открытий абстрактного крыла сюрреалистического направления, во многом отмеченного несколько поверхностным романтическим употреблением внеизобразительных форм и в результате преобладанием в них формального момента. Рассматривая искусство в ключе одной из главных отраслей метафизического познания бытия, художник пытается соединить в своем творческом методе образные достижения иконописной традиции с находками сюрреалистов абстрактной линии, и в первую очередь со стилем Миро. Именно эта попытка и помогает Александру Кедрину найти уникальное решение, суть которого заключается в применении в качестве некоего пла-

Доказательство истины

31

1994. Холст, масло. 75 × 80

стического ядра создаваемых им живописных и монументальных композиций из керамики фигуры, по своей форме близкой специфической форме иконописной мандорлы.

Думается, в этой находке и стоит искать квинтэссенцию эксклюзивной художественной парадигмы автора. В самом деле, замкнутая эллипсовидная округлость позволяет включить и обозначить собой буквально все бытийные понятия видимой и невидимой сфер, всю без исключения геометрику тактильной действительности. Разумеется, в эпоху авторской самостоятельности нельзя говорить о полном сходстве со средневековой формулой. Здесь скорее подразумевается ассоциативное подобие.

Присмотримся к названной конфигурации более пристально. Мандорла, что в переводе с итальянского означает миндаль, то есть «мистический миндаль», включившая в себя такие значимые в смысловом отношении фигуры, как два пересеченных круга, символизирует божество, святость, сакральное и одновременно — девственность, взаимопроникновение высшего и низшего миров, а еще — пламя (символ духовности). Наконец, изображение мандорлы подразумевает вселенское лоно, то есть вхождение в сами истоки возникновения жизни. Отсюда становится очевидным, что буквально все умозрительные и житейские категории — от акта рождения и до акта смерти — обнимаются геометрической символикой мандорлы.

По своему начертанию она сродни каллиграфике письма и параллельно представляет собой одно из самых совершенных пластических образований. Иными словами, мандорлу можно определить как символическое обозначение самой сердцевины бытия.

Но разве не об этой «сердцевине» говорится в поэтических строках, которые так любит повторять художник и которые могли бы служить эпиграфом ко всему его творчеству: «Во всем мне хочется дойти до самой сути. В работе, поисках пути, сердечной смуте. До сущности протекших дней, до их причины, до оснований, до корней, до сердцевины». К тому же в универсальную символику мандорлы входит и такое бесценное понятие, каким является любовь, притом — и духовная, и земная.

В свою очередь, саму любовную категорию в случае с искусством Александра Кедрина следует расценивать в роли замкового камня, скрепившего всю архитектонику его художественного образостроения. О чем бы ни хотел нам поведать в своих произведениях этот автор, отправной точкой в его интеллектуальных и поэтических экскурсах всегда оказывается чувство любви. Недаром он назвал свои произведения строками из посланий апостола Павла: «Любовь милосердствует», «Любовь долготерпит». Здесь не лишним будет процитировать этот удивительный поэтический пассаж целиком: «Если я говорю языками человеческими и ангельскими, а любви не имею, то я медь звенящая или кимвал звучащий. Если имею дар пророчества, и знаю все тайны, и имею всякое познание и всю веру, так что могу и горы переставлять, а не имею любви — то я ничто. И если я раздам все имение мое и отдам тело мое на сожжение, а любви не имею, нет мне в том никакой пользы. Любовь долготерпит, милосердствует, любовь не завидует, любовь не превозносится, не гордится, не бесчинствует, не ищет своего, не раздражается, не мыслит зла, не радуется неправде, а сорадуется истине; все покрывает, всему верит, всего надеется, все переносит. Любовь никогда не перестает, хотя и пророчества прекратятся, и языки умолкнут, и знание упразднится» (1Кор. 13:1-8). Как видим, «любовь» есть начало буквально всего — искусства, знания, нравственности, веры, истины, воли. Рассматривая произведения Кедрина, приходишь к выводу, что во время создания их образной канвы художник непрерывно озабочен постижением и выражением именно тех понятий, о которых говорит апостол Павел, и они же считаются краеугольными основами любых проявлений вселенского порядка. Процесс

33



Ноев ковчег

1990. Картон, масло. 80×50



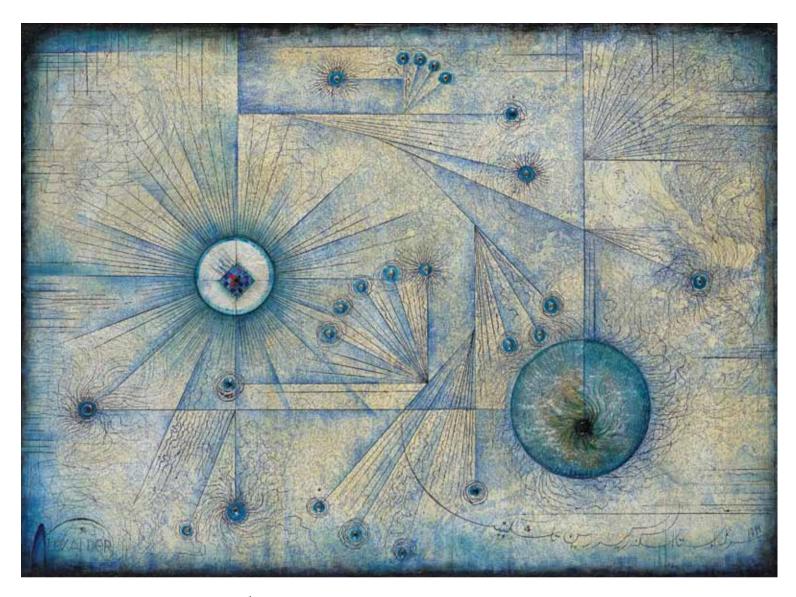


с. 34 **Галгофа 3** 1991. Холст, масло. 100×52

Пророк

1991. Холст, масло. 172×58





углубленного эстетического созерцания и вчувствования, запечатленный в излучающей поэтическую ауру пластической форме, — вот профессиональное кредо художника.

Оно замечательно раскрывается в целой серии крупноформатных полотен, центральным структурообразующим элементом которых послужила та или иная геометрическая разновидность эллипсоида. Назовем их в хронологическом порядке. Это — «Памяти великого поэта Алишера Навои. Ураган любви» (1964), «Неотразимая сила любви», «Неотразимая красота любви», «Пророк» (все три 1991), «То самое яблоко (соблазна)» (1992), «Гефсиманский сад» (1994), «Моя странная прекрасная птица» (2007), «Композиция № 7» и «Старый джаз» (обе 2012). Первое время автор композиционным размещением задействованных пластических тел — треугольника и овала — еще во многом подражает живописным образцам Миро. Правда, вязкая цветовая сгущенность фонового пространства выдает настойчивое стремление заполнить поэтическим пафосом всю условную глубину холста. В дальнейшем, особенно в «Композиции № 7», появляются прямоугольники с округлыми углами, представляющие собой гигантское вместилище, некое мировое нутро, где осуществляются плазменные перемещения, какие могли бы протекать в самые первые дни творения, когда, например, происходило отделение тверди небесной от земной тверди. В «Неотразимой

Спаси и сохрани

1994. Холст, масло. 100×73

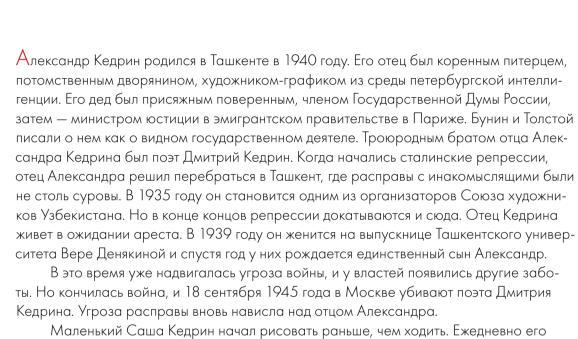
36

красоте любви» и в «Старом джазе» форма мандорлы раскручивается в гигантский меандр, недвусмысленно намекающий на вселенские притязания автора, поскольку меандровый орнамент или «плетенка» в культурных традициях Востока и Запада издревле служили символом бесконечности и всеобщей взаимосвязи. В «Пророке» мандорла превращается в нечто напоминающее яичный желток, из которого, наподобие протуберанца, просачивается внутренняя магма, предназначенная символизировать исхождение поэтического провидения. В «Том самом яблоке» мандорла уподобляется символической плероме, обозначающей сердцевинный принцип мироздания, распространяющий круги своих энергетических воздействий на всю вселенную. Наконец, в «Гефсиманском саду» и в «Моей странной птице» мандорловый овал снова приобретает вид, приближающийся к форме яйца, плода или сердца. Зависая в безбрежном океане космического ландшафта, подобная пластическая фигура иносказательно выявляет креативный центр или область Логоса, распространяющего, как во втором произведении, по всем направлениям мировой бездны софийные потоки, то есть протоидеи, послужившие первопричиной возникновения тварных форм.

В рассмотренных живописных композициях художественная система Кедрина достигает наивысшего подъема. Сказывается опыт монументалиста. И в этом есть своя логика. Ведь создать синкретическую пластику логосной всеобъемлемости возможно только благодаря привлечению соответствующих образных масштабов. Художнику не остается ничего другого, как перенести навыки, полученные при создании монументальных композиций, из керамики в компоновку живописных произведений. Поэтому они и собираются автором не в станковом формате, а в монументальном, призванном оперировать философскими универсалиями. Прежде всего этому способствует отмеченная нами многогранность пластического извода, позволяющая органично включать в иконографию художественных творений даже арабскую вязь, наделенную особым поэтическим флером. Но в еще большей степени этому отвечает колористическая палитра, набранная плотными, отливающими изразцовым глянцем колерами по-восточному пряной цветовой насыщенности.

В заключение стоит подчеркнуть, что живопись Александра Кедрина по емкости своего концептуально-пластического арсенала сложилась в одну из самых впечатляющих версий искусства постмодернизма, которую можно поставить в один ряд с творчеством таких корифеев пластической инверсии, как Ансельм Кифер и Энтони Тапиес.

4



Маленький Саша Кедрин начал рисовать раньше, чем ходить. Ежедневно его отец отправлялся на этюды по живописным окрестностям старого Ташкента. Саша стал его сопровождать и тоже делал зарисовки карандашом. В библиотеке отца был альбом французской живописи начала XX века. Саша подолгу его рассматривал. В юности его отец писал стихи, знал Александра Блока и Николая Гумилева. Своего сына он воспитал в традициях русской и французской литературы и живописи. В доме постоянно звучали стихи и классическая музыка. Мама Саши хорошо пела, аккомпанируя себе на мандолине. Родители Саши подарили ему понимание этики, предчувствие прекрасного и стремление к запредельному. Они заповедовали сыну, что нельзя вступать в сделку с совестью — он рано это усвоил. Они учили его, что ложь всегда безобразна — как в жизни и любви, так и в искусстве. Несчастья для человека всегда начинаются со лжи — и в жизни, и в творчестве. С этими заветами Александр Кедрин входил в советскую жизнь.

Жили Кедрины в старой части Ташкента— с кривыми улочками, мечетями и переулками. Свои первые опыты живописи Саша начал еще в школьные годы, в двенадцать лет. Как-то отец взял его с собой в Москву и там повел в Музей изобразительных искусств имени Пушкина, где Саша впервые увидел в подлинниках живопись Моне, Ренуара, Ван Гога, Гогена. Это совершенно перевернуло его представление об изобразительном искусстве. Интересно, что когда он подошел к работе Дега «Голубые танцовщицы», то остановился как вкопанный. Его поразило необъяснимое мистическое волнение. Именно тогда Саша решил, что станет художником и посвятит этому всю свою жизнь.



Александр Глезер

один из первых коллекционеров русского нонконформизма 50 — 80-х годов, организатор легендарной «бульдозерной» выставки

с. 38

Без названия

1990-е. Оргалит, .масло. 80×50



Итак, решение принято. Отец покупает ему этюдник с масляными красками и кистями. Саша пишет многочисленные натюрморты, этюды городских улиц, автопортреты и портреты одноклассников. Он целиком под обаянием импрессионистов. Его работы одобряют ташкентские живописцы Александр Волков и вернувшийся из ссылки Михаил Курзин.

После окончания школы в 1957 году Александр поступает в Республиканское художественное училище имени Бенькова. Осенью 1959 года в Доме кино он организует выставку. Вместе с ним в ней участвуют его сверстники. Их было семеро. Все картины были не левее импрессионистов. В Союзе художников организовали обсуждение крамольной акции. Мальчишек-студентов обвинили в идеологической диверсии и потребовали не только закрыть выставку, но и исключить ее участников из учебного заведения. «Они разложились, стали космополитами, глубоко чуждыми советскому строю». Особенно гневный протест чиновников из Союза художников вызвали картины Александра Кедрина «Тени прошлого» (сейчас находятся в коллекции известного американского собирателя русского неофициального искусства профессора Нортона Доджа), «Портрет отца» и «Изостудия». Выставку срочно закрыли, все ее участники получили взыскания.

В конце концов по требованию властей со всеми участникам выставки жестоко расправились — исключили из училища. Александра Кедрина даже без права поступления куда-либо.

Однако, воспользовавшись хрущевской оттепелью и смягчением политического климата, Кедрин поступает в Ташкентский театрально-художественный институт имени Островского. К сожалению, политический климат снова изменился. Яростной критике Хрущева подверглись неофициальные художники в Манеже. В газетах появляются доклады Хрущева и Ильичева. Снова идет волна репрессий, снова Кедрина выгоняют из института — но на этот раз со справкой о профессиональной непригодности. По доносу соседей на него заводят уголовное дело по статье «тунеядство». Александр вынужден работать грузчиком, надеясь таким образом избежать судьбы поэта Иосифа Бродского. Нужно было закончить образование, получить диплом и вступить в Союз художников.

Вскоре он поступает на работу на керамический завод на должность художника, становится членом художественного совета предприятия.

В постхрущевское время керамический завод относился к Министерству местной промышленности, а художественное училище перешло из ведения Министерства культуры в Министерство среднего и специального образования. Александр записался на прием к чиновнику министерства и так изложил ему свое дело: «Я — молодой специалист. Мне не дают закончить образование. На меня потратили народные деньги, но меня исключили и не дали защитить диплом». «А в чем, собственно, дело? — спросил чиновник. — У тебя были драки и пьянство?» «Да, поэтому меня и исключили».

Кедрин чиновнику понравился. На бланке министерства он пишет направление: «Зачислить студентом Художественного училища на усмотрение администрации». Директором училища в то время был Олег Апухтин — человек довольно либеральный. Он знал об исключении Александра из училища, но пошел на риск, заинтересовавшись талантливым студентом. Александра зачисляют сразу на четвертый курс, и в мае 1965 года он получает диплом с отличием.

Остается последний бастион — Союз художников. Взять его помогут друзьяархитекторы, с которыми он активно и тесно работал как художник-монументалист. На выставках Союза художников он показывает только свою керамику.

c. 40

Хлеб наш насущный

1960. Картон, масло. 50 × 35







В глухом подвале Дома художников он оборудовал мастерскую и подпольно не только в фигуральном, но и в буквальном смысле продолжал работать в живописи.

Через двадцать пять лет — в 1990 году Александр показал свои полотна в залах Союза архитекторов. В журнале «Строительство и архитектура» появляется статья о творчестве Александра и репродукции его работ. Архитекторы всегда поддерживали его, видя в нем полезного соавтора, умного современного художника, способного решать профессиональные задачи. Эти же качества, присущие Александру, вызывали неприязнь и ревность у коллег из Союза художников.

Сейчас трудно сказать, что решило дело: то ли популярность Александра среди архитекторов, то ли смена начальства, то ли счастливый случай, но в апреле 1971 года Александр Кедрин наконец стал членом Союза художников.

С точки зрения Кедрина, то, что власти в 1974 году направили против неофициальных художников бульдозеры, рационально объяснить невозможно. По совету отца он продолжает осваивать керамику, а свои картины никому не показывает. Это было удачным ходом, поскольку на виду у чиновников Александр стал заниматься только прикладным искусством.

Керамика для Кедрина была всего лишь новым материалом — невероятно пластичным и выразительным, позволяющим маскировать серьезную живопись под декоративность. Он поступает на отделение керамики в Ташкентский художественный институт. В Москве он знакомится с поэтами Ахмадулиной и Вознесенским, нонконформистами Булатовым, Вечтомовым, Неизвестным и Немухиным. Однако участвовать в совместных с ними выставках отказывается, считая, что в Ташкенте ему этого не простят.

Летом 1965 года — новый скандал. Его друзья-поэты предложили Александру развесить свои работы в редакционной комнате молодежной газеты «Комсомолец Узбекистана». Они объясняли ему, что просмотр будет только для своих, что бояться нечего и все обойдется. Увы, хотя Кедрин осмотрительно развесил рисунки, акварели и гуаши вперемешку с керамикой, последовали доносы. Мол, в советскую газету проникли контрреволюционеры и устраивают выставки абстракционистов. Напрасно редактор газеты и сотрудники оправдывались: «Нет на стенах редакции ни одной абстрактной работы. Идите и сами посмотрите». Приговор был однозначным: «Все работы снять».

Как бы там ни было, в 1971 году Кедрина в Союз художников все же приняли. Но сколько сил на это было потрачено. Ему помогло то, что он постоянно получал премии на конкурсах по керамике. В 1964 году ему предложила совместную работу Н.В. Кашина — одна из руководителей Союза художников Узбекистана, из-





вестный живописец старшего поколения. Александр выполнил по ее эскизам шесть монументально-декоративных керамических рельефов «Колхозные заботы» для Выставки достижений народного хозяйства в Ташкенте. В 1966 году Узбекистан готовился к участию во Всемирной выставке ЭКСПО-67, которая должна была состояться в Монреале. Александру повезло: на выставку отобрали три его работы.

Постепенно за ним закреплялся имидж керамиста — мастера декоративно-прикладного жанра и монументальной керамики. Он не забыл, какую ярость чиновников вызывала его живопись на выставках 1959 и 1965 годов, и больше рисковать не хотел. Интересно, что в керамике Кедрин продолжает то, что начал в шестидесятые годы в живописи. На своих тарелках он создает абстрактные, яркие по цвету, динамичные, безупречные по ритму и пластике с интересной фактурой композиции, которые всем нравятся. Архитекторы все больше заинтересовывались его работами. Оказалось, что его тарелки прекрасно решают пространственные задачи интерьеров. Первым пригласил его к сотрудничеству ведущий архитектор республики Серго Сутягин. Он предложил Кедрину оформить интерьеры Дворца искусств в Ташкенте. За двадцать пять лет, с середины шестидесятых годов до конца восьмидесятых, Кедрин работал с архитекторами над более чем тридцатью объектами. Авторы проектов занимали к нему очередь.

Первую абстрактную картину Александр написал в 1962 году— «Иди и смотри». Это небольшая композиция на сюжет евангельской притчи.

Как же случилось, что работы Кедрина поначалу были импрессионистскими, затем стали беспредметными?

Отец Александра считал кубистические работы Пикассо и абстрактные композиции Кандинского чем-то сомнительным, повторял, что он за левое искусство, но не левее сердца. Но сын пошел дальше отца. После «Иди и смотри» он пишет «Ирисы», лишь отдаленно напоминавшие любимого им Ван Гога. Он увлекается русской поэзией и философией Бердяева. Его мысль о том, что поэзия и живопись — надрациональные формы самопознания, помогает ему преодолеть в живописи рубеж от предметности к беспредметности и абсолютной абстракции.

Его работы становятся размышлениями и попытками осмысления жизни. Ему уже кажется недостаточным изображать мир, который он видит и чувствует. Проблемы иных масштабов и категорий представлялись ему достойными того, чтобы положить на них свою жизнь. Всеобщее, всечеловеческое, вселенское — вот что его заботит. Почему человек, приходящий в этот мир для обретения счастья, так глубоко и разнообразно

Керамика

43

1960-1980-е годы

1960–1980-е годы

Керамика



Керамика 1960–1980-е годы

44

45

страдает? В чем первопричина зла и страданий? На самом себе и на примере своей семьи и судьбе близких знакомых Александр прочувствовал бесчеловечность режима. Но люди страдали всегда и везде, и плохой режим не может считаться первоисточником зла. В СССР при жизни Александра ужасы сталинского режима сменились хрущевской оттепелью, затем — брежневским застоем, горбачевской перестройкой и правлением Ельцина. И что же? Решает ли прогресс проблему счастья? Увы, нет. Хотя в целом прогресс — это хорошо.

Проблема и тайна человеческого сознания остается вне зависимости от внешних условий и обстоятельств жизни, но напрямую зависит от его взаимоотношений с собственной совестью. Этот вопрос всегда интересовал Кедрина. «Живопись всегда исповедальна, — говорит Кедрин, — в ней невозможно спрятать сделки с совестью».

Сменив материал выставляемых работ, Александр, с точки зрения чиновников от идеологии, из опасного искателя истины превратился в безобидного керамиста. Керамика сделала Кедрина независимым и материально: выполняя заказы архитекторов, он постепенно стал ведущим художником монументальной керамики Узбекистана и состоятельным человеком.

В сентябре 1975 года он участвует в международном симпозиуме-выставке керамики в Вильнюсе и привозит в Ташкент Почетный диплом. Летом 1976 года выигрывает конкурс на большой стометровый рельеф в городе Сочи и завершает его к концу года. В 1977–81 годах выполняет гигантский заказ для строящегося в центре Ташкента огромного здания, которое в дальнейшем станет парламентом Узбекистана. Это четыре с половиной тысячи квадратных метров голубой с золотым керамической облицовки и два рельефа по 81 м² каждый, расцветающих абстрактными тарелками. Вплоть до 1989 года он работает в Самарканде, Коканде, Хорезме.

В работе «Ураган небытия», которую Кедрин написал в 1964 году, он впервые употребил в картине чисто поэтический прием, соединив на одном холсте несоединяемое — макро- и микрокосмос. Казалось бы, столь разноплановые объекты несоединимы в одном формате. Однако это получилось. В дальнейшем художник использует этот прием во многих картинах. Он много экспериментирует с материалами живописи: перемешивая масляную краску с песком, цементом, яичной скорлупой, создавая полуфигуративные, полуабстрактные и абстрактные композиции на бумаге, картоне, фанере и даже на металлических подносах. Он использует карандаш и тушь, гуашь и темперу. По мотивам опубликованного в то время стихотворения Ахмадулиной «Одиночество» он пишет акварель «Одиночество».

В 1970-74 годах Кедрин написал около пятидесяти беспредметных композиций, которые объединяет общая тема противоречивости и напряженности современного мира.

Если в работах с натуры Кедрин использует оттенки цвета и полутона, то в абстрактных композициях он применяет открытый цвет, добиваясь оптического, а не механического смешения красок. Для усиления контраста Александр подчеркивает формы линиями черного цвета.

Друг Кедрина Эрик Булатов в своей книге «Картина и живопись», которая вышла в Париже, пишет: «Оказалось, что плоская поверхность картины обладает пространственными свойствами. Особенно важно, что, оставаясь плоскостью, поверхность становится пространством, причем пространство может развиваться в обе стороны от плоскости картины: по направлению либо к нам, либо от нас, в глубину картины. Идеально плоских изображений быть не может. А если так, значит, любое

изображение, хочет ли художник сделать его максимально плоским или максимально объемным, должно быть построено и структурировано относительно поверхности картины. Иначе изображение превратится в пространственный сумбур».

Кедрин все это пережил и прочувствовал за тридцать лет работы с архитекторами, освоил на практике монументалиста. Третье измерение в живописи — тема вечная, проблема, с которой постоянно сталкивается художник, начиная со времен неолита. В восточной миниатюре эта задача решалась одним способом, в европейской живописи совершенно иначе: от Босха до Пуссена, от Брейгеля до Тернера художники решали задачи, условно разделяя поверхность картины на три плана: задний, средний и передний. Этот прием считался классическим. Кедрин знал об этом давно, так как этому его обучали в училище и институте. Художники от импрессионистов и Ван Гога до Пикассо, Кандинского и Шагала свободно пользовались приемами, как европейскими, так и восточными и африканскими, соединяя в одной картине несколько точек зрения и планов.

Александр Кедрин решает сделать следующий шаг. Сохраняя момент присутствия в самой картине, он пытается соединить в ней множество точек зрения, прямую и обратную перспективу. Все время усложняя задачу художника, Кедрин стремится обрести новые возможности выражения. Он больше никому не показывает свои эксперименты, понимая, что рисковать нельзя, тем более что все больший интерес он проявляет к творчеству Кандинского и Миро. В это же время он углубленно изучает Библию — как философскую и поэтическую систему. По определению Гегеля: «Религия, философия и искусства — суть три способа раскрытия истины». Взаимоотношения с истиной и стали главным вопросом жизни и творчества Кедрина. Часто он повторяет для себя строчки любимого Бориса Пастернака:

Во всем мне хочется дойти

До самой сути.

В работе, в поисках пути,

В сердечной смуте.

До сущности протекших дней,

До их причины,

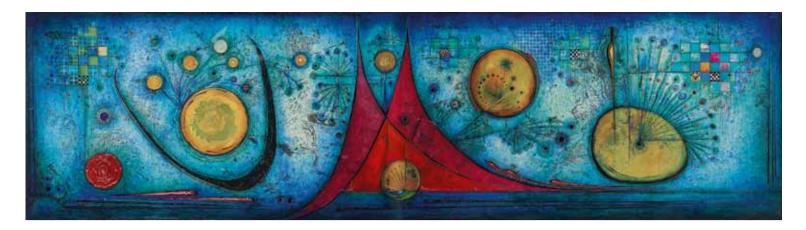
До оснований.

До корней,

До сердцевины.

Александр Кедрин говорил мне, что своими учителями в живописи он считает Кандинского и Миро. Особенно близок ему становится Василий Кандинский, теоретические работы которого он изучает. Кандинский писал, что выразительные формы приходили к нему как бы «сами собою, то сразу, то долго созревающими в душе. Эти внутренние созревания не поддаются наблюдению, они таинственны и зависят от скрытых причин. Только на поверхности души чувствуется неясное внутреннее брожение, особое напряжение внутренних сил, все яснее предсказывающее счастливый час, который длится то мгновение, то целые дни. Я думаю, что это и есть душевный процесс оплодотворения, созревания плода, потуг и рождения человека».

В книге «О духовном в искусстве» Кандинский писал: «Чем обнаженнее лежат абстрактные формы, тем чище и притом примитивнее звучит оно. Значит, в композиции, где телесное более или менее излишне, совершенно возможно в большей или меньшей степени без телесного обойтись и заменить его или чисто абстрактным, или телесными формами, но совершенно переложенными в абстрактные. В каждом случае этого переложения или выкомпоновывания чисто абстрактные формы должны быть



единственным судьей, указателем, весовщиком чувства. И, естественно, чем больше употребляет художник эти абстрагированные или абстрактивные формы, тем более он будет дома в их стране и тем глубже будет он вступать в эту область».

Александра Кедрина обогатили мысли Кандинского, как обогатил его опыт монументальной керамики. Особенно заметно это в работах конца 80-х — начала 90-х годов. Его живопись стала богаче и разнообразнее. Когда в 1990 году в зале Союза архитекторов впервые за 25 лет Кедрин показал свою живопись, то выставка пользовалась большим успехом. Его живопись окрестили «астральной». «Исследователи биоэнергоинформационных процессов утверждают, что такие картины отображают высшую реальность— астральный план, доступный восприятию медиумов»,— написал «Комсомолец Узбекистана» в 1990 году.

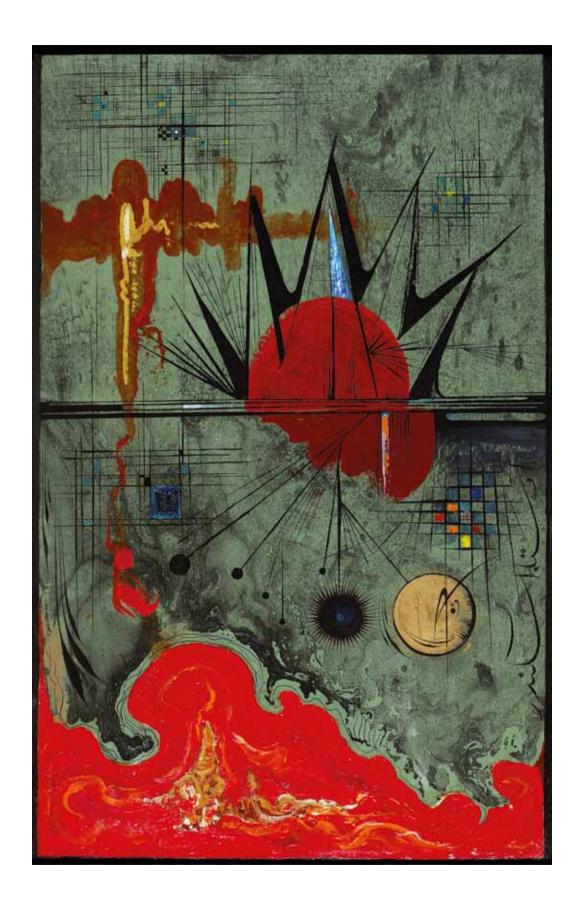
Ободренный первым широким успехом своей живописи, Кедрин пишет серию крупноформатных картин (200 × 150) по библейским мотивам. Его работы требуют от зрителя все больше эмоциональных и интеллектуальных затрат, что, разумеется, сужает круг зрителей, готовых и способных к сопереживанию, сочувствию и раздумью.

После этой выставки Кедрин продолжает серию «Катарсис», но в девяностые годы у него созревает решение эмигрировать в США. Это было трудное решение, так как к тому времени он был обеспечен и полностью независим. Более того, он был популярен и любим интеллигенцией Ташкента. Но кто знает, что еще произойдет в России и Узбекистане. И в мае 1995 года он с семьей навсегда переезжает в Нью-Йорк.

В США Александр Кедрин активно включается в выставочную деятельность. Он — участник многих групповых выставок русских художников в галереях Нью-Йорка, Канады, в Музее современного русского искусства в Джерси-Сити. Его персональную выставку устраивает монреальская галерея «Ванд-арт». Его картины приобретает профессор Нортон Додж, знаменитый коллекционер неофициального русского искусства. В декабре 2000 года русское телевидение в Нью-Йорке снимает о нем фильм, в котором знаменитый скульптор Эрнст Неизвестный дает интервью о творчестве Кедрина. Осенью 2003 года Александр представляет США на Международной биеннале живописи во Флоренции. Все годы он продолжает активно сотрудничать с Музеем современного русского искусства в Джерси-Сити. Статьи о творчестве Кедрина периодически появляются в газетах «Новое русское слово», «Щит Давида» и «Вечерний Нью-Йорк». Его работы представлены во многих музеях Узбекистана, в Zimmerly museum и в Музее современного русского искусства в Джерси-Сити, а также в частных собраниях в Ташкенте, Нью-Йорке, Париже и в разных странах Европы.

Элегия большого города

2012. Холст, масло. 79 × 290



Звезда Востока 1989. Картон, масло. 80×50



Сад ветров. Боги Шамол 1989. Картон, масло. 80×50

49





Крест желаний

1993. Холст, масло. 85×80

Памяти Шри Ауробиндо

1993. Холст, масло. 75 × 67

51



в «Архитектура и строительство Узбекистана», №2 за 1991 год

Впервые услышал о нем в начале 70-х. Увидел его работы. Тогда у студента, открывающего загадочный мир архитектуры, кедринские блюда и рельефы ассоциировались с работами Леже и Корбюзье, а сам маэстро с такой звучной «художественной» фамилией представлялся почтенным классиком в бархатной блузе и с окладистой бородой.

Чуть позже произошло личное знакомство. Борода действительно была. Но и только. Тридцатилетний мэтр в потертых джинсах во дворе своего дома азартно сражался в пинг-понг. Это было время совместной роботы Эрнста Неизвестного, Александра Кедрина и архитектора Андрея Косинского над рельефом на торце дома по улице Богдана Хмельницкого.

Потом была работа в мастерской Косинского и продолжение знакомства с творчеством Саши и с ним самим. Было в нашей с ним жизни упоительное для меня время работы над большим конкурсом, когда Кедрин, уже известный мастер, удивительно тонко, глубоко и точно отозвался на замысел и предложение молодого тогда архитектора.

Почти 20-летнее постижение этого человека позволяет утверждать, что несмотря на то, что мы слишком разные, мне близок Кедрин как художник, а главное — интересен как личность.

Кто-то остроумно заметил, что ценность художественного произведения определяется просто. Если ты хочешь повесить его над своей кроватью — значит, тебе оно нравится. Поэтому мне необходимо поселиться в ангаре для сборки космических ракет, где можно будет разместить с помощью автора на гигантской стене удивительный коллаж под названием «Метаморфозы Кедрина». Это будет объемная композиция, каждая деталь которой — изящные тарелки, рельефные блюда, шамотные монстры и прочие многоярусные композиции — будут играть роль точных, ярких и насыщенных мазков-деталей, а все вместе станет огромным огнедышащим полотном, по масштабу достойным фресок Микеланджело и мистерий Босха.

В этой метафоре нет большой натяжки или экстравагантного литературного изыска. Просто по творчеству Кедрина нужно путешествовать от общего к частному — так легче понять его живопись, а также как и почему Кедрин пришел к своему мироощущению.

Впервые свои живописные работы Кедрин показал мне в своей мастерской. Признаться, они озадачили. Что это? Станковая живопись? Эскизы новых керамических работ? Сам Кедрин считает это живописью, с которой он начинал и к которой вновь органично вернулся. Не стану спорить с автором. То, как он ощущает себя в своей эстетике, в своем творческом мире, — дело глубоко личное. Главное, как он воздействует на зрителя, интересен ли. Да, именно зрителя, потому что художник — всегда режиссер, и его творческий мир — его театр.



Юрий Мергольд

советский архитектор, участвовал в восстановлении Ташкента после землетрясения. Друг Александра Кедрина. Живет в США

c. 52

Прощай, зелень лета

1989. Картон, масло. 70 × 50

Кедрин объясняет свою живопись астральными, ирреальными мотивациями, видит в своих работах отражение каких-то космических процессов и, безусловно, находит аудиторию, реагирующую на все это с восторгом и пониманием. Лично мне ближе другая религия, рыцарем которой остается Александр Кедрин. Имя ее — архитектура.

Феномен Кедрина возник вопреки унылым, унифицированным пространствам, вымученным хрестоматийным интерьерам. Он расцвечивал, оживлял безжизненную среду как волшебник, как настоящий живописец, у которого вместо полотна и бумаги — плоскости стен, фасады зданий, а вместо кисти и красок — пульсирующие всполохи керамики, которые ведут свой бесконечный диалог с жарким ташкентским солнцем — помогая лучам в полной мере проявить свою красоту, а иной раз бросая светилу вызов.

Вот почему живописные произведения Кедрина выглядят естественно и логично. Просто живописец переключил регистр своего творческого инструмента на более интимный, камерный масштаб. Что же касается магнетизма, биополя его живописи, то отрицать наличие этих составляющих не стоит. Но чуда здесь нет. Даже если творческий процесс не предусматривает наличия жара муфельной печи и многотонных керамических фрагментов, все равно изысканная легкость изображений на холстах автоматически, независимо от желания автора, впитала и вобрала в себя мощные энергетические выбросы от привычного за десятилетия ежедневного общения с тяжестями.

Таков он, сотканный из противоречий, хрупкий, изящный, но способный ворочать огромными глыбами, великодушный, порой задиристый и конфликтующий отшельник, живущий в своей любовно одухотворенной крепости-мастерской, вросший всем своим существом в плоть вдохновляющей его земли. Для истинного художника и интеллигента быть созвучным почве, на которой живешь и творишь, — естественно, как дышать.

Кедрин — потомственный интеллигент. Среди его предков — известные юристы, художники, поэты. Согласитесь, это обязывает. «Живопись — это поэзия, которую видят, а поэзия — это живопись, которую слышат», — сказал Леонардо да Винчи. Кедрину близка эта мысль. Причудливый и трагический мир поэзии — одна из мощных составляющих его творчества. Живопись Кедрина, каждое его полотно — ассоциативная иллюстрация поэтических образов. Графические листы отца — Вениамина Кедрина поражают непохожестью на почерк сына, но несмотря на это, понимаешь преемственность «фирменной» кедринской линии — то упругой и звенящей, как тетива, то горделивоторжественной.

Наконец, еще один источник кедринского мироощущения — живопись бывшего ташкентца, а ныне гражданина Израиля Гаррика Зильбермана, чьих картин немало в кедринском доме. По-разному воспринимающие мир — сюрреалистичный романтик, одухотворенный друг и единомышленник и абстрактно отстраненный колорист Кедрин — связаны едиными источниками своего творчества.

Что впереди? Чем удивит нас непредсказуемый Кедрин? Быть может, снова вырвется из интерьеров в городскую среду? Думаю, что именно там, в урбанизированном пространстве — истинная стихия Кедрина. Проезжая каждый раз мимо Дворца дружбы народов и глядя на его вялую, картонную архитектуру, противоречащую звонким интерьерам, выстраданным Кедриным, думаю, что Саша должен обязательно вернуться к этому объекту. Я вижу кедринскую золотисто-ультрамариновую майолику, взорвавшую изнутри здание дворца и выплеснувшуюся на сценическую коробку. И тогда объем мощным цветовым пятном «соберет» немасштабную площадь. Верю, что работоспособность и энергия художника одарит своей частичкой и детские садики, и школы в блеклых микрорайонах, создаст вместе с архитекторами оригинальные, новаторские работы.

54

Недавно я узнал, что однажды, прервав на несколько дней свою обычную работу, Саша в небольшом кинотеатре запоем смотрел киноклассику. «Рим» Федерико Феллини — аж несколько раз. Парадоксально? На первый взгляд у обоих художников нет ничего общего. Феллини поселяет в пространство своих картин целый сонм комических и трагических персонажей, характеров. Кедрин же — абстрактен, в его изобразительном ряду нет живых фигур. Ан нет, все закономерно. Феллини увлек Кедрина тем, что создал свой уникальный мир с неповторимыми ритмами и музыкой, в котором по-особому течет время и живут не похожие ни на кого люди-манекены.

Свой мир создал и Саша Кедрин. И этот мир уже существует самостоятельно, независимо от своего создателя. Здесь своя глубина и философия, свое биополе уникальной кедринской колористики, бьющая через край энергия его мастерства.

Спустя 20 лет после публикации статьи Юрий Мергольд, перебравшись в Нью-Йорк, написал такие строки:

Мы давно не виделись, так часто бывает в жизни. Особенно в эпоху больших перемен. Нет больше той страны, того города, который всегда будут украшать феерические работы Александра Кедрина, всполохи его души и чистого сердца. Чистое сердце — вот ключ к пониманию творчества настоящего художника, особенно Саши Кедрина — интеллигента, философа, призванного отдавать, выплескивать в окружающее пространство динамичные сгустки упругих линий и образов или причудливые фантасмагории звонкой керамики.

Двадцать лет спустя он все такой же — элегантный, изящный, стройный. Кажется, он и сейчас бережно, как и в юности, может вынести из печи на руках совершенно неподъемную фантастическую скульптуру и бережно, как ребенка, поместить в самое точное и благодатное место — ради вечного служения Красоте. Кроме благородной седины в «фирменной» бороде появилась глубина высокой мудрости в немного грустных глазах, что роднит его и с реальными портретами Эль Греко, и с виртуальными образами Дон Кихота и благородного Атоса, которому когда-то тезка Кедрина Александр Дюма доверил слова, так созвучные философии Саши: «Что предлагается от чистого сердца, надо принимать с чистым сердцем».

У него такой же уютный дом, одухотворенный его трудом и талантом, в котором пахнет настоящим узбекским пловом и масляными красками. Рядом любимая Маша и дети. А значит, все продолжается, таинственный инструмент Художника по-прежнему исправно переключает невидимые регистры, и музыка творчества звучит в его чистом сердце.

С нежностью и уважением, Юрий Мергольд Нью-Йорк, 2011

*



имов Новаторство в азиатском

контексте

Впервые опубликовано в каталоге работ Александра Кедрина (живопись, скульптура, керамика). Ташкент, 1990 год

Становление новых видов декоративной керамики в республиках Средней Азии проходило неравномерно: в одних республиках раньше и интенсивней, в других чуть позже — в виде творческой практики небольшого количества керамистов. Наиболее активно развитие новой нетрадиционной керамики проходило в Узбекистане, исконно славившемся высокими традициями народного гончарного искусства и архитектурнооблицовочной керамики.

Одним из зачинателей этой новой декоративной керамики Узбекистана по праву считается заслуженный деятель искусств республики Александр Вениаминович Кедрин, творческая деятельность которого началась в самом конце 50-х — начале 60-х годов.

Семья Кедриных принадлежала к образованной русской интеллигенции. Отец художника — известный график, один из основоположников станкового изобразительного искусства Узбекистана Вениамин Николаевич Кедрин — сыграл важную роль в судьбе сына. Многочисленные поездки по республике, в которые отец брал с собой Александра, привили сыну любовь к узбекскому народному искусству, побудили к серьезному изучению истории архитектуры и изобразительных искусств Узбекистана. Именно листы с разработками мотивов народных орнаментов впервые представляют имя молодого художника на республиканской выставке в мае 1957 года. А в 1960 году в журнале «Декоративное искусство СССР» появляется статья Александра Кедрина «Сохранить архитектурные росписи Узбекистана», где воспроизводится ряд таких работ.

Увлечение гончарной керамикой приходит совершенно случайно. Всесоюзная торговая палата в 1958 году объявила конкурс на лучший сувенир, выполненный в каком-либо материале или с возможной имитацией материала изготовления. Молодой художник решил попробовать свои силы. Превратив старое точило в гончарный круг, он вылепил из гипса небольшой кувшин, раскрасил его акварельными красками и... получил за эту работу вторую премию. Затем последовали годы учебы на отделении керамики в республиканском художественном училище имени П. П. Бенькова.

В 1965 году в качестве дипломной работы Александр выставляет серию фарфоровых тарелок. Отталкиваясь от традиций формообразования художественной бытовой керамики Узбекистана, он решает другие задачи. Живописные композиции, преодолевая функциональный характер форм фарфора, превращают материал в основу для принципиально другого вида искусства. Большое значение придается линиям. Локальные цветовые пятна подчинены движению, течению этих линий. Сам художник говорит, что тарелка никогда не была для него посудой, она всегда была декоративной плоскостью и предназначалась непосредственно для архитектуры.

Хакимов Акбар Абдуллаевич

доктор искусствоведения, специалист по декоративноприкладному искусству, в 70-е годы — секретарь правления СХ Узбекистана, научный сотрудник Института искусствознания имени Хамзы (Ташкент)

c. 56

Стеклянный зверинец

1993. Холст, масло. 77 × 100

К концу 60-х годов Кедрин создает серию блюд и ляганов, которые можно разделить на несколько групп: 1) с сюжетным тематическим рисунком, навеянным миниатюрной живописью, 2) орнаментальные, с вариациями традиционных орнаментов и 3) блюда с абстрактными композициями. В каждой группе произведений Кедрин по-разному решает композиционные и колористические задачи. Вводя сюжетные изображения, художник обращается к традициям среднеазиатской миниатюры, но не цитирует миниатюру, а создает своеобразные вариации на темы произведений классиков восточной литературы — Омара Хайяма, Джами, Навои. Впрочем, тонкое ощущение поэзии, свойственное миросозерцанию Востока, чувствуется во всех произведениях Кедрина.

К этой группе произведений близки по стилистическим признакам работы с орнаментальными декоративными композициями. В большей их части художник использует мотивы растительного средневекового орнамента. Колорит здесь мягкий, теплый, охристо-серый. Удачно использованные арабские надписи подчеркивают орнаментальность композиции. Наибольший интерес представляют блюда с абстрактными изображениями. В этих на первый взгляд совершенно отвлеченных изображениях, явственно прослеживается воздействие таких локальных школ узбекской керамики как риштанская и гиждуванская. Художник не идет путем копирования традиционных образцов — в авторском сознании трансформируется опыт народных мастеров.

Действительно, в каждый период и для каждой группы произведений освоение художником традиций — а в основном это традиции местного художественного наследия — происходит творчески, с преобладанием собственного индивидуально-авторского отношения к интерпретируемому материалу. Яркие красочные цвета в произведениях Кедрина, как и в народном искусстве, не вызывают ощущения неорганизованной пестроты, а выражают гармонию, заложенную в самой природе, в красках внешнего мира.

Кедрину не чужда цветовая символика народного искусства. Так, красный цвет — цвет молодости, любви, символ жизни и плодородия — щедро, но в меру, с тактом разлит в его керамических произведениях. Это и огненно-красные кони в его блюдах на темы миниатюры, и алые гранаты в работах того же времени, и стихия красного цвета в тонком сопряжении с общим колоритом в декоративных блюдах абстрактного характера. А принцип сопоставления зеленого и желтого цветов как противоборства нарастающих сил весны и умирающей природы, характерный для среднеазиатских народно-поэтических представлений, Кедрин удачно использовал в одной из своих наиболее впечатляющих монументальных работ — декоративном панно на торцовых стенах двух банкетных залов Дворца дружбы народов в Ташкенте — «Гули нав» («Цветок обновления») и «Гули чах» («Цветок увядания»), навеянных лирикой Машраба. В обоих панно основу композиции составляет изображение символического дерева, «расцветающего» красочными блюдами. В одном случае на изумрудно-синем фоне («Цветок обновления»), символизирующем пробуждение природы, а в другом — на терракотовом фоне, передающем краски осени. Метафорически трактована их крона — ее образуют свободно расположенные красочноживописные блюда с витиеватыми рельефными узорами. Тактично используется художником и техника золотого пестрения, усиливающая мажорную тональность образного звучания всего произведения. Эта техника в современной декоративной керамике Средней Азии до этой работы не применялась и заимствована художником из арсенала приемов украшения фарфоровых изделий.

С точки зрения проблемы преемственности традиций в творчестве Кедрина интересны еще два обстоятельства. В оформлении интерьеров того же Дворца дружбы



58

Чай вдвоем

1963. Картон, масло. 47 × 33





народов им была решена принципиально важная задача создания промышленным способом декоративно-облицовочных глазурованных и лощеных керамических плиток и использования их на больших стеновых плоскостях (их общая площадь составила свыше 4000 квадратных метров). Сине-изумрудная керамика стала ведущим цветовым аккордом интерьерного пространства дворца. По существу, на новой технологической основе была возрождена прерванная традиция синей архитектурной керамики средневековых памятников Узбекистана. Этот же прием используется Кедриным и в одной из его недавних работ в архитектуре — оформлении интерьера станции ташкентского метро «Проспект космонавтов». Здесь символика традиционной среднеазиатской сине-голубой керамики посвящена теме космоса.

Колористические принципы Кедрина подразумевают тонкое и осмысленное отношение к поэтике народного искусства— в работах мастера отсутствует механическое перенесение или копирование традиционных приемов.

Второй аспект отношения Кедрина к традиционному наследию связан с поисками в области пластики. Речь идет о его рельефных композициях. В 1974 году в творчестве Кедрина наметился поворот. Оформляя декоративными тарелками зал второго

Блаженны чистые сердцем 1994. Холст, масло. 78 × 99

60

этажа ресторана «Зарафшан» в Ташкенте, он отказывается от плоскостной трактовки и обращается к невысокому рельефу. В этой технике была создана серия декоративных тарелок с рельефным изображением архитектурных памятников Узбекистана. Впоследствии Кедрин разовьет принципы рельефной разработки композиции, что найдет отражение и в богатых по цветовой характеристике произведениях, и в работах колористически менее интенсивных — таких как огромная композиция «Боги Шамол» в интерьере ресторана гостиницы «Москва» (ныне «Чорсу») в Ташкенте или настенная композиция на одной из центральных улиц Самарканда. Сам принцип — рельеф, заключенный в круг, послуживший началом разработки рельефных композиций, был подсказан ассоциациями, связанными с пластическими приемами, используемыми в традиционном искусстве хлебопечения Узбекистана — в частности, на самаркандских лепешках.

В последние годы Кедрин уделяет внимание пластическим качествам своих произведений. Однако эти опыты проводятся пока излишне сдержанно. Представляется, что включение в его произведения активной пластики — такой же динамичной и смелой, как цветовая палитра его лучших произведений, заметно обогатило бы творчество этого мастера. Об этом свидетельствует оформление им интерьера Кокандского драматического театра и фонтана во дворике Культурно-информационного центра в Ташкенте объемной декоративной пластикой.

Несомненно, что побудительным импульсом для творчества Кедрина во многом послужила национальная керамика, что тем не менее не мешает художнику отказываться от приемов традиционной технологии, используя в керамических композициях металл, смальту, стекло. Естественно, что и в образных решениях своих произведений художник не ограничивается лишь поэтикой народного искусства. Серия его недавних работ — небольших декоративных плоскостных композиций с произвольными разводами живописных пятен основана на музыкально-цветовых интонациях.

«Абстрактно-живописным» работам Кедрина свойственна особая интонационная содержательность, основанная на соотношении традиций и противопоставлении различных цветовых акцентов. Этот интонационный спектр широк — от элегических, тонких настроений, вызванных легкими градациями и оттенками цвета, до сложных, экспрессивных эмоциональных состояний, создаваемых с помощью резких контрастных сопоставлений. Последнее открытие Кедрина — перенос стилистики «абстрактноживописной» керамики на плоскость холста — столь же неожиданно, сколь и закономерно. Вспомним первые увлечения еще молодого художника живописью. Серия созданных им в канун своего пятидесятилетия живописных произведений выводит художника на новый уровень общения со зрителем, которому и предоставляем право суждения о них и о том сложном и неоднозначном пути, который прошел за более чем тридцатилетний период творчества замечательный художник Александр Кедрин.

*



Дмитрий Кедрин

Иногда достаточно сменить материал

Сумбурное письмо из-за океана моему дяде — пластическому диссиденту

Конец семидесятых. Мне 16 лет. Я — мрачный юноша. У меня длинные волосы, робкие усы. Слегка дребезжащий пластмассой Ту-154 несет меня в Ташкент, к дяде — художнику Александру Кедрину.

Внизу под нами белоснежная вата облаков. Двигатели мерно гудят. Рядом несколько американских стариков-туристов не умолкают ни на минуту. Я слушаю их неанглийский английский и не подозреваю, что через 17 лет он станет естественной языковой средой для моего дяди — художника Александра Кедрина.

Уже давно я знаю, что когда вырасту и выпью до дна свою горькую чашу профессионального образования, то стану, как он — красивым, бородатым, уверенным и насмешливым. Но главное — меня будет окружать волнующая и опасная тайна, в которую будем посвящены я и несколько десятков таких, как я. Ведь я буду ХУДОЖНИКОМ-НОНКОНФОРМИСТОМ. Как и мой дядя — художник Александр Кедрин.

Я вырос. Чаша оказалась вполне горька и изрядно попортила мне нервы. Мой старший руководитель несколько раз пытался вытурить меня из художественного института (наследственность!) за игнорирование методических основ преподавания. Говоря попросту, за нонконформизм. Я был доволен и горд собой — все идет по плану, как и было задумано.

Потом СССР развалился, идеология протухла, легендарный и романтический советский нонконформизм потерял свой сакральный смысл. Иногда я чувствовал себя обманутым. Однако вскоре новая Россия обалдела от Contemporary Art и бросилась во все тяжкие. Я остался на обочине со своим архаичным «холст/масло» и с некоторой натяжкой теперь могу считаться нонконформистом. Правда, несколько иного толка. В общем, все в порядке — я не изменил идеалам юности.

Октябрь 2011-го. Ночь. Я сижу в своей мастерской на Садовом кольце. Передо мной дядины письма из NY, написанные от руки все тем же выразительным почерком, который знаком мне с детства. Этакая оригинальная и невоспроизводимая, исключительно кедринская каллиграфия. Именно такими и должны быть письма художника. А я — как курица лапой. Эх...

Дядя, в одном из писем ты пишешь, что никогда не был диссидентом, хотя таковой образ из тебя не раз пытались лепить. Да, политическим диссидентом ты, конечно, не был — не выходил с плакатами в 68-м, не распространял «Хронику текущих событий», тебя не глушили препаратами в дурке, да и лагерь обошелся без твоего присутствия.

Но ты был диссидентом ПЛАСТИЧЕСКИМ. Рано заявленное тобой и твоими единомышленниками пластическое инакомыслие вызвало мгновенную реакцию ушлых

Дмитрий Кедрин

московский живописец, племянник Александра Кедрина, внук известного поэта Дмитрия Кедрина, убитого в Москве 18 сентября 1945 года

c. 62

Закон

2004. Холст, масло, 86×66

ташкентских гебешников и комсомольцев. Вашу студенческую выставку раздолбали и, подумать только, аж за целых три года до Хрущева и «пидарасов». Ура, Ташкент!

Твой керамический «комуфляж» выдает тебя с головой. Ты обвел вокруг пальца тупых функционеров, считавших, что оформление, декор, любая другая организация пространства — есть некая вторичная, подчиненная изобразительная система. Болваны жестоко просчитались. Мы знаем много примеров обратного.

Чего, к примеру, стоит твой роскошный футуристический объект «Бахор». Конечно, жалкое и лицемерное словосочетание «декоративно-прикладное» к этой вызывающе современной скульптуре не имеет никакого отношения. Это загадочный андроид, биотехнологический механизм будущего, осуществляющий свою работу при помощи неизвестных, а скорее всего нездешних энергий.

Эта работа легко опровергает миф о полном отсутствии в СССР современной скульптуры. Мало, но БЫЛО. По иронии судьбы «Бахор» установили в самом что ни на есть идеологически кондиционированном официальном пространстве. Воистину это тот случай, когда небеса самое главное подчас доверяют глупцам.

Складывается парадоксальная картина. Художник ни на секунду не изменил себе — он ставит перед собой все те же пластические задачи и решает их. Его эстетические и духовные основы лишь совершенствуются. Он все тот же Александр Кедрин, когда-то подвергшийся тотальной обструкции за формализм. Он просто сменил материал — и вдруг откуда-то возникли популярность и уважение властей.

Если же говорить о воздействии на твое, дядя, творчество восточной традиции — как, например, в большом рельефе «Голубой Шейхантаур», в основе которого лежит архитектурная пластика Среднего Востока, то в голову приходит мысль о возможной связи между исламом и абстракционизмом. Ведь, в сущности, ты был вполне органичен, живя и работая в той культурной среде, где реальное изображение традиционно табуировано.

Конечно, прав был Эрнст Неизвестный, когда говорил, насколько неотделима твоя живопись от керамики. Действительно, это одно и то же — разница лишь в материале. В некоторых работах ты даже затемняешь тоном края изображения по периметру, как бы создавая эффект объема. Холст слишком тонок для тебя.

Путешествуя в нежном и сложном пространстве твоей живописи, я наблюдаю захватывающие отношения между мирами, где даже конфликт предначертан волею Космического Архитектора, закономерен и необходим. Нити, связующие эти миры, организуют высокую логику пространства и времени — внутри возникающих парадигм все безусловно и гармонично. Что в твоей живописи — макрокосм, а что микрокосм? И где граница между ними? А может, и сын твой Митя, будучи взращен среди этих картин, стал медицинским исследователем, смотрит в мелкоскоп и видит там всю чуткую и осмысленную систему твоих миров.

Но пока мне 16. Самолет успешно приземлился. Я выхожу из его чрева на трап. В феврале в Ташкенте — весна, и навстречу мне по бетону ВПП легко идет человек, на которого я так хочу быть похожим. На нем расстегнутый замшевый пиджак (такого у меня нет до сих пор), и ветер аэропорта раздувает клеш его синих джинсов Wrangler. Здравствуй, мой дядя, художник Александр Кедрин!

#



Старая романтика

65

1998. Холст, масло. 134×80

Он видит главное



Я знаю Александра Кедрина так давно, что можно сказать — всю жизнь. Друзья мы — старые, причем в буквальном смысле. После отъезда Саши в Америку мы не виделись много лет, и никто из нас даже и не помышлял о встрече. Тем не менее — свиделись. Что бы мы все делали без сюрпризов в жизни! Вспомнили всех своих друзей. В первую очередь добрейшего Сашу Файнберга — замечательного поэта, его веселые шуточные баллады: «В Союзе навеки прослыв хулиганом, прослыв хулиганом в худфонде поганом, витийствует нервный художник один. Голодный художник рисует жаркое, и кисть, как шумовка, поет под рукою, когда помидоры кармином он кроет и сажею мажет горячий казан».

Художник и человек Александр Кедрин прожил непростую интересную жизнь, насыщенную радостями, страстями, страданиями — творческими и человеческими. Его возвышали и низвергали, отлучали и прощали, ненавидели и любили — как художника и как личность. Он влюблялся и был любим, уводил чужих жен, и собственные жены покидали его, а он все искал ответ на вопрос, почему человек так несовершенен и беззащитен, и не раз впадал в уныние. Но вынырнув из очередного омута, вновь безоглядно — с радостью и любовью — бросался в жизнь, как будто осознав, насколько она прекрасна, как удивителен мир вокруг и как много он не успел еще сказать людям. Сегодня его душа находится в полной гармонии с внешним миром.

Когда я впервые зашла в его нью-йоркскую квартиру, то была поражена огромным количеством работ. «Я вижу, что многое написано еще в России. Как тебе удалось вывезти все это богатство?» — спросила я Сашу. «Это действительно было нелегко, — улыбнулся он. — Только на упаковку ушел целый год. Я привез в Нью-Йорк семь громадных контейнеров общим весом в четыре тонны. К тому же по правилам нашего Министерства культуры Узбекистана я был обязан все свои работы выкупить у самого себя. На обороте каждого холста есть лиловый штамп, который подтверждает, что этому произведению разрешено пройти таможню. К тому же я выкупал не только свои работы, но и отцовские — каждый его набросок, экслибрис. Отцу я обязан всем».

К сожалению, я с горечью узнала, что Саша потерял значительную часть зрения, которое невозможно восстановить. Его болезнь пока не лечат ни в одной стране мира. Тем не менее мастер продолжает работать. Наверное, источник кедринского мироощущения — его огромная душа — водит рукой художника с кистью и красками, донося до нас тонкий внутренний мир творца. Как точно написал в свое время его родственник — поэт Дмитрий Кедрин: «Был слеп Гомер и глух Бетховен, и Демосфен косноязык. Но кто поднялся с ними вровень? Кто к музам, как они, привык? Так что ж педант, насупясь, пишет, что творчество лишь тем дано, кто остро видит, тонко слышит,

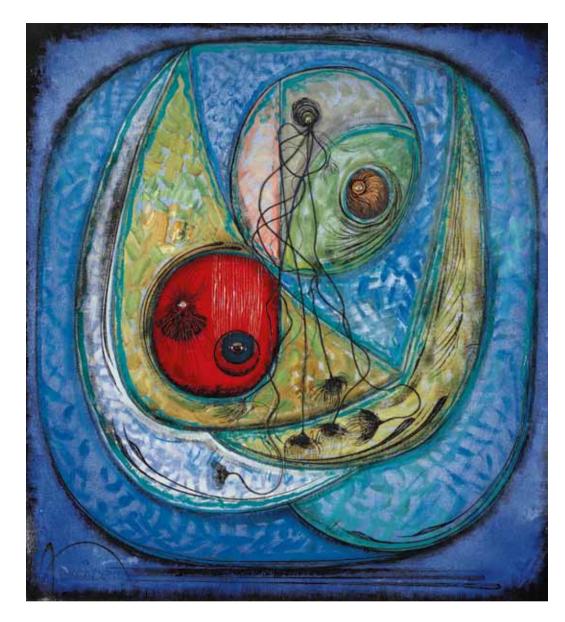
Ольга Полевая

в 80-е годы диктор, телеведущая, звезда Узбекского государственного комитета по телевидению и радиовещанию. Друг Александра Кедрина. Живет в США

c. 66

Второй день

2002. Картон, масло. 79 × 49,5



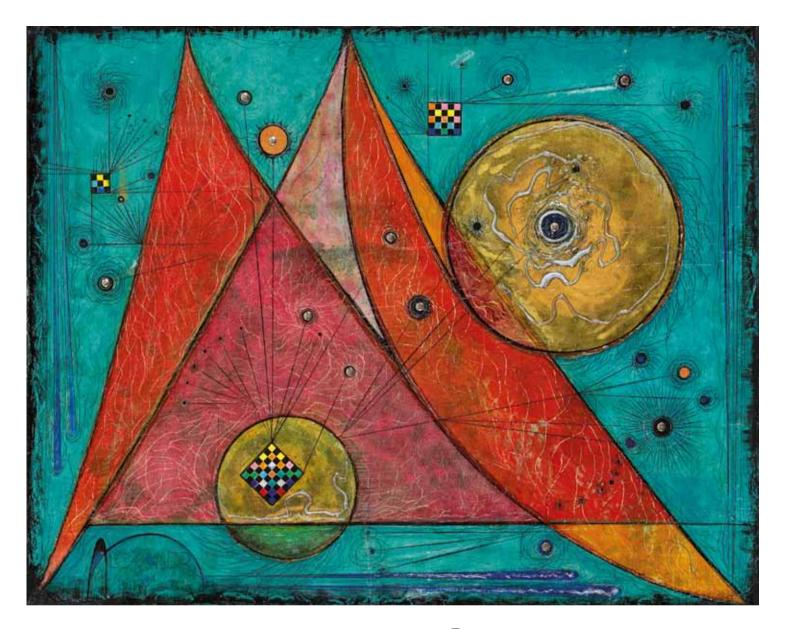
умеет говорить красно? Иль им, не озаренным духом, один закон всего знаком — творить со слишком тонким слухом и слишком длинным языком?»

«Слабое зрение — это колоссальное преимущество, — объяснил мне Саша. — Благодаря ему я не вижу ненужных подробностей — зато вижу главное. Помните у поэта? «Не вижу я, кто ходит под окном, но звезды в небе ясно различаю. Я ночью бодр и засыпаю днем. Я по земле с опаскою ступаю. Не вехам, а туману доверяю. Глухой меня услышит и поймет».

У меня возник вопрос к Саше: «У каждой твоей картины есть название. «И все о ней», «Белая лошадь», «Сны мастера». Как ты работаешь? Сначала пишешь картину, и она, как новорожденный ребенок, получает имя. Или наоборот? У тебя рождается название, в которое вложена идея, которая потом воплощается в живопись?» «Скорее всего это встречный процесс, — задумался Саша. — Хотя иногда первична тема, а потом живопись, а бывает и наоборот. Но обычно — процесс встречный. Это как джазовая импровизация. Кстати, ты назвала три работы, которые составляют триптих на тему катарсиса — очищения через страдание, которое испытывает человек. Я убежден, что страдания посылаются человеку не напрасно, они не бесполезны для формирования личности,



68



духовного роста и совершенствования. Поэтому человек должен дорожить своими страданиями— как бы это ни парадоксально звучало. Тема катарсиса показалась мне крайне важной, и я хотел побеседовать о ней со зрителем».

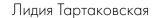
Сашина супруга — Мария считает, что ей исторически повезло в жизни. Судьба послала ей Александра Кедрина, которого она считает выдающейся личностью. «Он не только потрясающий художник, но и невероятно заботливый отец и муж. Он так трогательно относится и ко мне, и к детям, — говорит Мария. — Я безмерно благодарна Богу за счастье, которое я испытываю каждый день от общения с Сашей».

Я убеждена, что пройдет много-много лет, никого из нас уже не будет на свете, но Сашино искусство — как символ бессмертия — будет жить и радовать потомков. «Я рожден утешать вас, равно золотя и восторги любви, и терзания смерти», — написал поэт Дмитрий Кедрин. Именно в этом видит свое высокое предназначение его потомок и духовный наследник — художник Александр Кедрин.

Компания

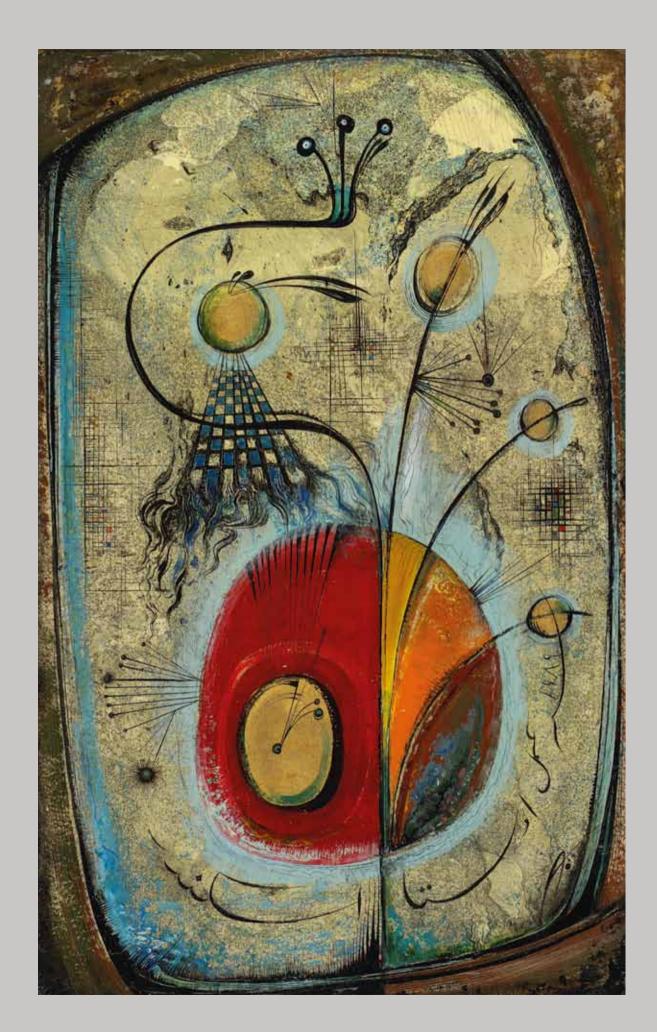
69

2004. Холст, масло. 61 ×76



На перекрестке Востока и Запада

Саша Кедрин вошел в наш дом мальчиком. Может быть, юношей. Поводом стала книга, которую написал мой муж — Петр Тартаковский о прекрасном поэте Дмитрии Кедрине. Узнав о нашем интересе к творчеству своего знаменитого родственника, Александр пришел к нам в гости со своим отцом Вениамином — необычайно ярким и интересным человеком, талантливым графиком. В Ташкенте его звали — Борода. Познакомившись с нами и увидев нашу прекрасную библиотеку, Вениамин Кедрин создал один из своих блистательных экслибрисов, который посвятил нашей семье. В изображение включено все, чему посвятила жизнь наша семья. Мой муж занимался проблемой синтеза Востока и Запада в русской культуре. Я работала над творчеством поэтов золотого века, а моя дочка — над поэтическим наследием века серебряного. На экслибрисе изображено здание в азиатском стиле, петербургская адмиралтейская игла, а также профили Пушкина и Ахматовой — причем обрамленные восточным орнаментом. Впоследствии Саша Кедрин в своем творчестве тоже стал решать проблемы взаимодействия западной и восточной культур. Его первые произведения вызвали бурю негодования среди ташкентских чиновников от культуры. Еще бы. Ведь живопись Саши не вписывалась не только в рамки социалистического реализма, но и реализма как такового. Саша постоянно, с первых шагов в искусстве искал новые формы. Он был новатором, как говорится, по форме и содержанию, по духу и менталитету. Естественно, что никаких путей-дорог в будущее в Узбекистане, в Ташкенте — довольно провинциальном советском городе — для Саши не было. И тогда он решил сменить тактику — попробовал воплотить свои поиски в традиционном для Азии виде искусства — керамике. Это решение стало судьбоносным — тем более что восточное искусство — от архитектурных орнаментов до миниатюры — основано на абстрактных, беспредметных формах. В результате Саша обрел второе дыхание, освободился от необходимости быть «реалистом». Его поиски западно-восточного синтеза стали еще более яркими, наглядными и убедительными. У нас в Нью-Йорке хранится его небольшая керамическая композиция — 30 на 40 сантиметров, которую нам с таким трудом удалось перевезти через тысячи километров на противоположный конец земли. Мы фактически всю дорогу несли ее на руках, чтобы не разбить и не повредить. Она так характерна для творчества Саши. Мы видим голову узбека и — как продолжение темы — его халат. В руках он держит традиционную пиалу, которая составляет одно целое с узбекским чайником. Но в халат старика Саша поместил лицо девушки, стыдливо (или кокетливо) прикрывшей глаза. На первый взгляд девушка восточная. Но Саша решает ее образ уже в европейской традиции — в линиях портрета угадываются абрисы и Эль Греко, и Модильяни, и даже графики Нади Рушевой. Недаром Пушкин восхищался всемирной отзывчивостью русской души!



Лидия Тартаковская

кандидат филологических наук, автор научных работ о Пушкине, Веневитинове и других поэтах золотого века. Вдова автора монографии о поэте Дмитрии Кедрине литературоведа Петра Тартаковского. Друг Александра Кедрина. Живет в США

c. 70

Без названия

1990-е. Оргалит, .масло. 80×50

Постепенно керамика раскрывала перед Сашей свои тайны и возможности. Его опыты заметили ведущие архитекторы Узбекистана, руководство республики. Государственные заказы на монументальные работы посыпались как из рога изобилия. Старшему поколению ташкентцев особенно запомнилось и полюбилось его оформление станции метро «Проспект космонавтов». Потому что Саша выбрал так характерную для узбекской традиции глубокую сине-голубую палитру, которая издревле украшает наши исторические памятники — бесчисленные дворцы, мечети, медресе. Если же окинуть мысленным взором Сашино архитектурное наследие, то нетрудно убедиться, что Саша внес в культуру и жизнь Узбекистана огромный вклад. После него остались многочисленные монументальные художественные произведения, которые и по сей день украшают города, улицы и интерьеры нашей солнечной, но, к сожалению, покинутой нами земли.

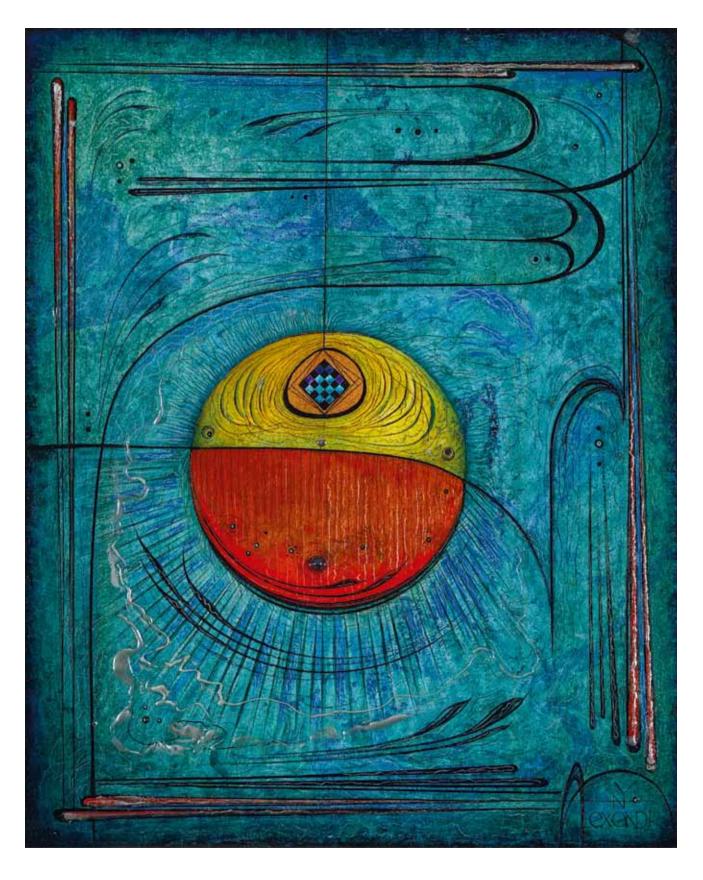




Звездные скитальцы

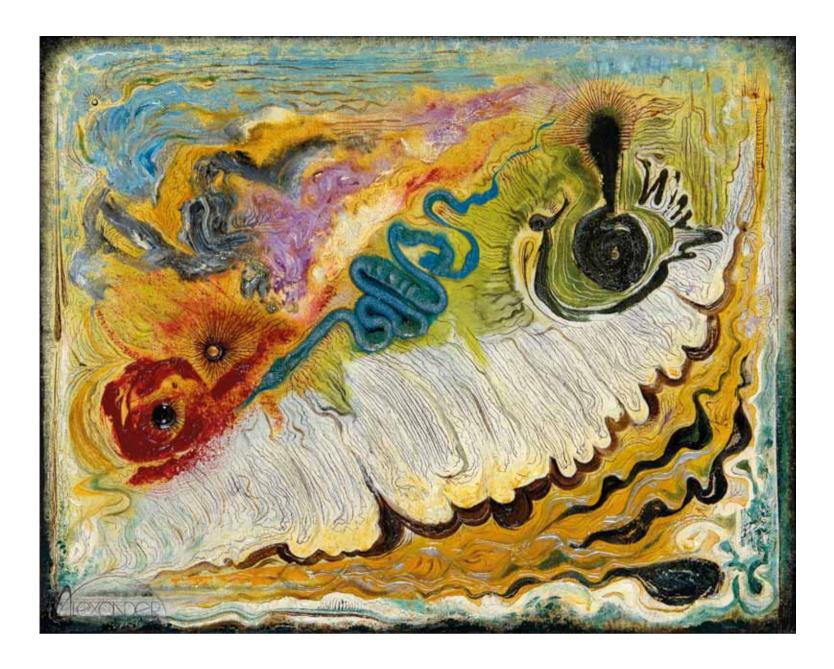
73

2013. Холст, масло. 75 × 65





74



Разнообразие жизни

2006. Холст, масло. 51 ×63



Анахорет космических бездн

Интервью Русскому телевидению 15 января 2001 года, Нью-Йорк

Познакомил нас общий друг, архитектор Андрей Косинский, который в это время успешно работал в Ташкенте. Он-то и привел меня к Кедрину весной 1974 года.

Саша был еще молод, впрочем, и я был тогда моложе. Работы его, которые я увидел, — мне очень понравились уже тогда, хотя в это время он еще не был так зрел, как сегодня.

Что мне понравилось? Дело в том, что у художников, особенно приезжих, русских, на Востоке есть внутренняя потребность использовать экзотику Востока. Иногда это носит спекулятивный характер — чтобы вписаться в среду, иногда искренний, но очень редко удачный. И вот что мне понравилось у Саши. В его тогдашних ярких керамиках, которые я увидел, не было и доли спекулятивности, желания понравиться восточными мотивами. Хотя ясно, что какие-то элементы восточной символики, света и цвета, традиции и солнца, времени и места — влияние оказали, конечно же. Но все это у него было органично и цельно. Его керамика не может быть названа прикладным искусством, украшательским и декоративным, нет — это полновесное искусство! Несмотря на изысканность, иногда изощренность формы, звучность и декоративность цвета, в этих работах всегда присутствует дыхание подлинного, большого, монументального искусства.

И мне очень приятно не делать различия, как это часто бывает, между его картинами и керамикой.

Обычно керамика — это декоративно-прикладное искусство. Если же художник занимается еще и живописью, он пытается делать какое-то другое искусство — «станковое», что ли. Поэтому личность зачастую раздваивается, а вот у Саши этого нет.

Я не вижу принципиальной разницы, кроме разницы материалов и технологий, разумеется, между его живописью и его керамикой. И там и тут есть надбудничные, я бы сказал — космические ритмы.

В этих работах есть то, что мне вообще нравится в искусстве: элемент сакральности. Я имею в виду не принадлежность к какой-нибудь конкретной церкви или мечети, нет, но ощущение, связанное с таинственностью бытия, с понятием «космос», — это у него есть!

Саша очень цельный человек. Он честен — и всегда был честен. Он принципиален — и всегда был принципиален. И не суетлив в том смысле, что он работает для того, чтоб работать, а не для того, чтобы «выглядеть». Это видно и по нему самому, и по работам. Он человек, я бы сказал, молитвенного плана, анахарет в определенном смысле слова. И это было всегда — и там, в СССР, и тут, в США.

Поэтому в этой толпе суетливых искателей счастья Александр Кедрин — одинокая, но очень привлекательная фигура.



знаменитый скульптор, одно время жил в Ташкенте, выполняя монументальные проекты по заказу правительства Узбекистана. Друг Александра Кедрина. Живет в США

c. 76

Денарий кесаря

1996. Картон, масло. 70×50

Ħ







Андрей Косинский

всемирно известный академик архитектуры, в в 60–70-е годы активно участвовал в восстановлении Ташкента после землетрясения. Друг Александра Кедрина

c. 78

Огонь любви

1974. Картон, масло. 70×50

ашкент как город состоит из двух частей. Когда в позапрошлом веке он стал столицей Туркестана, то представлял собой гигантское нагромождение из глинобитных домиков, сделанных из самана (смеси глины, песка и соломы на воде). После обретения статуса столицы в Ташкент устремились русские — по многим причинам. Кого-то привлекал теплый климат. Кто-то мечтал решить свои материальные проблемы. Кто-то спасался от преследования со стороны центральных властей. В результате рядом со старым городом начинает строиться город колониальный. Начинается он с небольших деревянных домов с садами. Постепенно становится все выше, выше, выше. И в конце концов превращается в город с современными многоэтажными домами, который мы видим сейчас.

В начале XX века увлечение Востоком было модным среди европейских интеллектуалов и модернистов. Началось с импрессионистов, чуть позже поветрие охватило и русских интеллектуалов. Многие устремились в Ташкент в поисках духовных и эстетических открытий и озарений.

После Первой мировой войны и революции число переселенцев резко увеличивается. Основной человеческий поток шел из голодающего Поволжья. Одновременно в Ташкент продолжают съезжаться представители старорежимных дворянских семей — чтобы держаться подальше от власти чекистов. Среди них есть ученые-востоковеды. Они ездят по республике с научно-этнографическими целями. Собирают артефакты. Изучают историческое и культурное наследие. Знакомятся друг с другом. Некоторые — тайно или явно — принимают ислам.

Где-то в тридцатые годы в Ташкенте сформировалось объединение художников — выходцев из России. Они назвали себя Мастерами нового Востока. Идеологами группы были живописцы, которые писали под влиянием европейских модернистов. Это Александр Волков, Михаил Курзин, Надежда Кашина и, наконец, Александр Николаев — его называли Рафаэлем Востока, а после того как принял ислам, он стал подписывать картины новым именем — Усто Мумин (в переводе с узбекского — Тихий (или Нежный) Мастер).

К этой группе примкнул и переехавший в Ташкент из Ленинграда отец Саши Кедрина — Вениамин Николаевич. Потомственный дворянин, он окончил Петербургскую Академию художеств. Восточная экзотика увлекла его, вошла в плоть и кровь и на все оставшиеся годы стала его духовным космосом.

Будучи людьми одержимыми, Мастера пристально вникают в окружающую жизнь, пытаются построить свое мироощущение на корневых началах узбекского быта. Они пишут картины, вдохновившись местными традициями.

При этом надо особо отметить, что пластического искусства в нашем понимании — как живопись или скульптура — в Узбекистане не существовало. По одной

простой причине — ислам запрещает изображение предметного мира. Единственное исключение — медресе Шердор, которое находится в Самарканде. Там на портале есть изображение двух барсов. И, конечно же, персидская миниатюра.

Первое время, пока не было никакого соцреализма, Мастера наслаждались свободой экспериментирования. Свою задачу они видели в обновлении европейского искусства восточной традицией, в великом синтезе Востока и Запада. К сожалению, их счастье было недолгим. В середине тридцатых годов прошлого века всем советским художникам добровольно-принудительно предписывают стать социалистическими реалистами. И тут начинается самое неприятное. Кого-то расстреливают, кого-то заставляют каяться. Типичный пример — судьба Надежды Кашиной. Была прекрасная художница — превратили черт знает во что. Волкова тоже под конец жизни сломали — зато он получил звание заслуженного деятеля искусств. Остатки Мастеров вынуждены уйти в подполье и вести двойную жизнь.

Вот в такой обстановке идеологической и физической войны пролетарских художников с модернистами в 1940 году появляется на свет Саша Кедрин. Семья была самая что ни на есть малообеспеченная — поэтому жили в старом городе, в одной из саманных мазанок. Когда мальчик подрос, его долгое время не отдавали в школу, потому что мама (будучи по образованию биологом, она никогда не работала и целиком посвятила себя воспитанию единственного ребенка) безумно любила Сашу и боялась выпускать его на улицу — особенно с наступлением темноты. Русские в Ташкенте вообще пугались всего на свете, хотя при советской власти узбеки относились к приезжим более чем доброжелательно. Идешь по улице — тебя обязательно незнакомые люди зазовут на угощение, на плов.

В результате Саша Кедрин получил домашнее образование, а школу ему разрешили посещать уже в старших классах.

Представьте себе атмосферу, в которой Саша формировался. С одной стороны — друзья отца, которых называют формалистами и всячески преследуют. Усто Мумин, Волков, Кашина. А с другой стороны — напористые соцреалисты, захватившие власть в Союзе художников. Они рисуют бесчисленных вождей, хлопкоробов, колхозников, пионеров, трактористов, ударников. В голове юноши — полное смятение. Какой путь выбрать? Поскольку он вырос среди художников, то поступил в училище Бенькова. Естественно, его оттуда быстро выгнали, потому что, с точки зрения преподавателей, он ничего не умел, хотя на самом деле все было наоборот — мальчик получил у своих наставников прекрасную европейскую живописную школу.

После долгих мытарств он в конце концов поступил в Театрально-художественный институт и буквально чудом (иначе не скажешь) получил высшее образование.

Я оказался в Ташкенте в 1966 году — вскоре после землетрясения. Саше — 26 лет. Я был на одиннадцать лет старше. Мы познакомились на третий день после моего приезда. С первого же дня возникла взаимная симпатия, которая продолжается до сих пор. Между прочим, вот уже 50 лет.

Предыстория такая. Я работал в Моспроекте. После ташкентского землетрясения нас, пятерых молодых подающих надежды сотрудников, пригласили в отдел кадров. «Один из вас должен поехать помочь ликвидировать последствия трагедии». К тому времени мне уже основательно осточертела моспроектовская атмосфера. К тому же именно в Ташкенте в свое время убили моего отца. Это обстоятельство тоже сыграло свою роль — мне хотелось покопаться в местных архивах (в конце концов мне удалось много чего выяснить). Я согласился. Позвонил маме, поставил перед

80

фактом. «Молодец! — одобрила мое решение мама. — Будь я помоложе, рванула бы с тобой». Так получилось, что я уезжал в день своего рождения — в конце мая. Собрались гости. Я сказал: «Мы сейчас выпьем и поедем в аэропорт меня провожать». Ребята были на машинах. Мы сели и поехали во «Внуково». Я сдал багаж, и мы пошли дальше пить водку. Ребята вдруг меня стали уговаривать, чтобы я забрал свои вещи обратно и не делал глупостей. Я пошел сдавать билет, но мне объяснили, что если багаж в самолете, то обратной дороги нет. Тогда меня запихнули в самолет, и когда я протрезвел, это уже был ташкентский аэропорт. Сел на такси, куда-то поехал. Думал, что вышел на каком-то пустыре на окраине города, а оказалось, что нахожусь в самом центре. Все здания были целы. К счастью, толчки были вертикальные, поэтому здания уцелели. Например, в Ашхабаде в свое время или в Спитаке были горизонтальные толчки — и все дома рассыпались как карточные домики. А в Ташкенте все здания стояли на месте, хотя и потрескались. Старый город вообще не пострадал. Если из каких-то мазанок и выпало по два-три саманных блока, их тут же вставили на место. Жертв практически не было — если кто-то скончался, то от инфаркта, вызванного шоком. К сожалению, без настоящих человеческих трагедий тоже не обошлось. Один детский садик все-таки обрушился, пострадал кто-то из детишек. А так город как город. Иду по улицам — вокруг торгуют мороженым, шашлыками, пловом. На каждом шагу чайханы, полные народу. Правда, когда наступила ночь, для меня многое стало понятно. Окна в домах не светились. Весь город укладывался спать на улице — на раскладушках. Все панически боялись точков. В то время главой Узбекистана был Рашидов — один из самых влиятельных членов Политбюро. Будучи человеком практичным, он воспользовался землетрясением и предложил: «А не снести ли всю эту типовую рухлядь и построить что-то новое, современное? Заодно решить в городе жилищный вопрос». Что и сделали. Начался гигантский снос целых кварталов — начиная с центрального. На месте пустырей тут же разворачивалось ударное строительство.

Подружившись с Сашей, я заметил, что жизненные неудачи наложили отпечаток на его характер — он был излишне замкнут на себе, любил заниматься тем, что принято называть самокопанием. Но на контакт шел легко — особенно с людьми творческими, которых он считал своими единомышленниками. На моих глазах разворачивался его роман с керамикой, и у меня сложилось впечатление, что он сам не понимал, что делает. Он говорил: «Мне нужны деньги. Надо же на что-то жить. А на керамику сейчас спрос». На самом деле у него получались настоящие шедевры. Первое время он делал одни тарелки. В основном фигуративные — с изображениями предметов узбекского быта (этакие восточные мотивы) в обрамлении местных орнаментов. У него в мастерской стояла печка, и в ней он обжигал свои тарелки.

Поскольку с деньгами в то время у него было плохо, Саше приходилось зарабатывать чем придется, благо он был человеком подвижным, динамичным. Одно время активно собирал мумие. Ездил в горы (Ташкент расположен в предгорьях Тянь-Шаня), находил места, лазал, привозил. Тогда в СССР было повальное увлечение мумием. Саша охотно снабжал меня, а я посылал модное средство маме в Москву. Все были счастливы. Сашин отец тоже постоянно подрабатывал — например, рисовал визитные карточки, экслибрисы.

С течением времени диапазон Сашиных изделий стремительно расширялся. Я тогда сидел во всех художественных советах, принимал работы — как Сашины, так и других авторов — поэтому его становление как керамиста происходило на моих глазах. В творческом союзе и худфонде его откровенно не любили — не считали за «своего». Еще бы.



Ведь он не прошел школу соцреализма. Тем не менее вынуждены были считаться с его талантом. С каждым годом заказы становились все масштабнее. Например, ему заказали огромную стену — 20 на 20 метров — республиканского Дворца советов — керамическое панно с цветами и тарелками. Затем — станцию метро, для которой он изобрел новую технологию изготовления керамики. Получилось необычайно красиво.

Я знал, что параллельно он занимается живописью, но мне он ее не показывал. Не знаю почему. Спустя годы, в 1999-м, путешествуя на автомобиле по Америке, я оказался в его нью-йоркском доме. Он был весь завешан холстами разного размера — от огромных до небольших. Впервые я увидел весь диапазон его живописи. Именно в живописи раскрылась поэтическая ипостась его души. Его живопись в отличие от керамики не фигуративна — она полностью абстрактна. Но при этом у каждой картины есть свое название — в основном тоже абстрактное. «Струны души», «Смятение», «Диалог с космосом», «Покаяние», «Дорога без конца», «Страдания», «Солнечный ветер». Синтез названия и изображения у Саши — всегда философская загадка, которую надо было разгадать.



1990-е. Оргалит, .масло. 50×40



На Западе он столкнулся с циничными рыночными отношениями. Местные галеристы приняли его доброжелательно, но предложили: «Давай 50 тысяч долларов — и мы тебя раскрутим. Зато через три года ты получишь 200 тысяч». К сожалению, у Саши не было 50 тысяч. Вот почему в доме висело такое большое количество работ. Хотя его популярность как художника росла с каждым годом.

Я бы назвал Сашу космическим лириком. В свое время я проектировал дом для знаменитого кардиохирурга Рената Акчурина, который в буквальном смысле вытащил меня из гроба. В знак благодарности я придумал проект и проследил за постройкой. Так вот, на фасаде я поместил Сашин керамический барельеф под названием «Космическое сердце» — символ профессии. Акчурин был в восторге, тем более что он родом из Узбекистана — из Джизака. Его душе оказалась созвучна Сашина космическая лирика.

В Ташкенте Саша считался местным ловеласом, и у него в доме постоянно крутились какие-то барышни. На момент нашего знакомства у него за плечами было два распавшихся брака. Другим его пристрастием была поэзия. Он был лично знаком

Книга жизни

83

2008. Картон, масло. 51 × 63



с ведущими современными поэтами, которые относились к Саше с огромной теплотой и любовью. Ахмадулина, Вознесенский, Соснора, Файнберг дарили ему свои новые сборники. Они ценили в нем квалифицированного слушателя, читателя и собрата по цеху. Вот как надписал Евтушенко свою книгу, которую он подарил Саше на день рождения 11 мая 2003 года: «Дорогому Саше Кедрину — одному из самых чистейших людей, которых я встречал за всю свою жизнь. Спасибо за дружбу, за то, что существование таких людей, как вы, на белом свете придает смысл моему существованию, не позволяет мне сдаваться и стареть — что в сущности одно и то же». Саша считал труд поэта схожим с трудом живописца.

Однажды Саша пришел ко мне и сказал, что твердо решил жениться — на этот раз окончательно. Он наконец нашел свою судьбу. Все бы ничего, но его избранница Маша была из верующей еврейской семьи. Работала она экономистом на заводе и даже была депутатом районного совета. Саша попросил меня и Сашу Файнберга сосватать Машу. Мы приехали в дом ее родителей на моей машине с огромным букетом гладиолусов, с трудом уместившимся в двух ведрах. Нас приняли необыкновенно приветливо. Однако отвезя Сашу домой, я сказал ему, что он спятил, что Маша — девушка не нашего круга. Уверял его, что они — совершенно разные люди, которые никак не подходят друг другу — ни по возрасту, ни по воспитанию, ни по образованию, ни по интересам. Поэтому им никогда не ужиться вместе.

Саша на все отвечал, что его решение бесповоротно. К счастью, мои предсказания не сбылись и мезальянс обернулся счастливым браком. Из застенчивой девочки из небогатой верующей семьи получилась отличная хозяйка и терпеливая, любящая жена. У Саши и Маши сейчас уже трое детей и внуки. Вместе они уже почти сорок лет — поэтому совет им да любовь.

Хотя командировка у меня была на два года, я проработал в Ташкенте 14 лет, оставил после себя множество зданий и вернулся в Москву. Но через год прилетел, чтобы забрать свою машину. Решил поехать на ней в Москву. Предложил Саше меня сопровождать. Наша поездка растянулась на неделю. В том числе и потому, что у моего друга была слабость — он обожал навещать своих родственников. Когда мы проезжали Воронеж, Саша предложил заночевать у его дяди Захара — младшего брата его мамы. Нас приняли радушно, даже слишком. Жена Захара Александровича потчевала нас всякими лакомствами и любезностями и так нас заговорила, что, уезжая, я забыл у них свой пиджак с ключами от моей московской квартиры. Обычно я всегда оставлял запасные ключи в квартире соседа — моего друга Юры Голубева. Чтобы он освобождал почтовый ящик. Но на этот раз ящик был забит до отказа, а соседскую дверь никто не открывал. Я расстроился от перспективы бить стекло (я жил на первом этаже). Войдя в подъезд, мы услышали беспрерывный телефонный трезвон, который доносился из моей квартиры. Это звонила Маша, беспокоясь о нас. К счастью, оказалось, что одно окно я не закрыл. Поэтому в квартиру мы с трудом, но влезли. Но выйти через дверь тоже не смогли. В результате несколько дней пришлось влезать и вылезать через окно, пока не приехал Юра Голубев.

Приезжая в Москву, Саша останавливался только у меня. Я перезнакомил его со многими знаменитостями.

С Эрнстом Неизвестным я познакомился в 1954 году. Я только что окончил институт. В это время мой дядя мучительно умирал от рака. Я каждый день возил его по врачам. Однажды я вернулся домой (тогда я был женат первый раз). Вхожу и вижу — за столом сидит человек с обликом и внешностью мясника с рынка, а с ним

c. 84

День третий

2002. Картон, масло. 78 × 50

красотка-жена — копия звезды итальянского неореализма Лючии Бозе. Мы разговорились. Оказалось, что Эрнст пришел по мою душу. Сестра моей жены училась с ним в Суриковском. В это время правительство объявило конкурс на памятник, посвященный 300-летию воссоединения Украины с Россией. Это был первый послевоенный всесоюзный конкурс. Эрнст искал архитектора, чтобы участвовать в конкурсе, и сестра жены порекомендовала ему меня. Мы проговорили всю ночь. Послечего с увлечением взялись за работу. Жюри присудило нам первую премию. Проекты победителей выставили на станции метро «Киевская»-кольцевая. К сожалению, нашу первую премию не утвердили в верхах, потому что никто не знал, кто мы такие. А первые места в таких масштабных конкурсах полагалось отдавать людям именитым. В конце концов первое место дали лауреату Сталинской премии Мотовилову. Правда, памятник так и не поставили. Зато мы с Эрнстом подружились, я пригласилего в Ташкент — сделать несколько проектов. Там я их с Сашей и познакомил. Впоследствии Эрнст сыграл в жизни Саши важную роль.

С Ахмадулиной было примерно то же самое. Она не раз приезжала в Ташкент на гастроли. Останавливалась то у меня, то в гостинице. И всякий раз ее появление сопровождалось застольем. Белла любила погулять. Хотя на сцене всегда держалась безукоризненно — аудитория с ума сходила от ее вдохновенного исполнения стихов.

Саша — продукт синтеза двух враждебных начал. С одной стороны, он вращался в среде соцреалистов, жил в эпоху господства идеологического искусства. С другой — он прямой наследник по-настоящему больших мастеров, чья судьба оказалась связанной с Ташкентом. Творчество Мастеров нового Востока — настоящий синтез Востока и Европы — еще ждет своего исследователя. Пока можно сказать одно. Они не были ни авангардистами, ни реалистами. К сожалению, многие из них не так широко известны в Москве. Зато их произведения хорошо представлены, например, в Музее современного узбекского искусства в городе Нукусе. В свое время Мастеров активно коллекционировал узбекский энтузиаст Игорь Витальевич Савицкий. На основе его собрания и создан музей. Сегодня Саша — единственный продолжатель их открытий. Больше никого не осталось.





c. 87

Одна судьба для всех

1996. Картон, масло. 70×50

86

Формула Мироздания

Истоки пристрастия Александра Кедрина к абстрактной живописи, видимо, следует искать в его биографии — и в частности, в гонениях, которым он подвергся с самых первых шагов в искусстве. Его угораздило появиться на свет в самые «свирепые» советские времена — причем не в Москве с ее относительной «информационной насыщенностью», а в Ташкенте, то есть в далекой провинции — с характерным диктатом единомыслия, идеологических штампов и бесконечными «нельзя».

Будучи потомственным русским интеллигентом, Александр неистово, всеми доступными средствами стремился расширить кругозор, а творческое начало, заложенное на генетическом уровне талантливыми предками, постоянно провоцировало на самоутверждение — в виде попыток поделиться пылкими юношескими открытиями с окружающими, осчастливив мир ну хотя бы «самостоятельными» живописными опытами. Тем более что окружающая среда активно фонтанировала оплодотворенной тысячелетними пластическими и метафизическими традициями экзотикой. Так что душе начинающего художника было чем наполняться.

Выбор профессии для Кедрина был естественен и продиктован все той же наследственностью. К тому же авторитет отца был непререкаем. Александр поступает в среднее художественное училище. Одновременно он выбирается с отцом в Москву, где испытывает шок от висящих в одном из главных музеев произведений французских модернистов. После возвращения в Ташкент в его жизни начался театр советского абсурда.

Юноша совершенно справедливо посчитал увиденное в столице классикой — тем более что именно так картины и позиционировались — их демонстративно и вызывающе разместили в нескольких сотнях метров от Кремля. А что такое «классика»? Прежде всего учебник и кладовая, откуда так радостно заимствовать все, что способствует позитивному результату. Само собой, Кедрин и его единомышленники так и поступили, начав использовать открытия импрессионистов для пущей выразительности. Благо расширившийся в разы интеллект больше не вмещался в узкие догмы социалистического реализма.

Однако первая же попытка затеять по поводу выстраданных творений, представляющих собой симбиоз старого и нового, более-менее компетентную дискуссию вызвала явно неадекватную по накалу страстей истерику. На кощунников обрушилась вся мощь идеологической машины. Многих «экспериментаторов» навсегда, без права на возвращение безжалостно вышвырнули из социума. Александр уцелел воистину чудом — помогла мудрость отца, накопившего опыт выживания среди сталинского ада.



Игорь Дудинский

журналист, арт-критик

с. 8

Книжники и фарисеи

1989. Картон, масло. 70×50

К счастью, горький урок не сломал Кедрина. Дворянские корни оказались крепкой закваски. Художник твердо решил не изменять себе, продолжать начатое, но постараться дополнить искусство изобразительное искусством дипломатии. Он стал жить по принципу «не верь, не бойся, не проси», а главное — никому ничего не показывай. Врагом номер один надолго стала существующая система с ее лицемерными, безжалостными и коррумпированными чиновниками. Не удивительно, что подсознательно неприязнь начинающего художника не могла не перекинуться на всю окружающую реальность, основной частью которой был предметный мир.

Тем временем Александр замыкался в себе, озадачивался философскими проблемами. Постепенно приходило понимание, что абстрактные категории — в отличие от конкретных структур — способны вместить в себя поистине неограниченное количество информации и объяснить практически все. Пейзажи, портреты и натюрморты способны рассказать о многом, но не о главном.

К тому же художник вовремя почувствовал, что любая абстрактная, лежащая за пределами разума категория все равно потенциально наполнена символическим, концептуальным или, на худой конец, эмоциональным содержанием. Остается только отпустить на свободу личные рефлексии и начать эксперимент, состоящий из бесконечных, как само пространство, метаморфоз.

А если к тому же тебе не особо интересна земная суета и твой пытливый ум ориентирован на запредельные субстанции, то — добро пожаловать во Вселенную Духа с ее беспредельными возможностями для фантазий и размышлений. Тут есть где развернуться и погулять на просторе.

Александр Кедрин издавна считает беспредметную живопись конечной точкой, апогеем собственного путешествия по мировому искусству — своего рода математикой с ее универсальными метафорическими формулами, которые дают ключ к познанию окружающего нас мира, космоса и даже того, что находится за пределами Творения и вообще Божественного Замысла. В абстрактных композициях он видит возможность для высшего проявления свободы творчества — полной независимости от законов материального и духовного миров. Форма, избавленная от литературного содержания, — абсолютная возможность в концентрированной форме выразить квинтэссенцию, суть, сущность любой идеи.

Искусство для Кедрина — прежде всего метафизический, а потому самый совершенный способ познания. Если проследить этапы и логику его восхождения, то без труда можно различить тени любых наслоений — и русской иконописи, и дадаизма, и футуризма, и мистического сюрреализма, и символизма — в самом широком понимании (от романтизма до эсхатологии), и космизма. Однако как истинный постмодернист художник предпочитает ни на секунду не останавливаться на освоенном. Неуемный темперамент влечет художника дальше, отвергая даже намек на упреки в «цитировании». Только так реально стать родоначальником метода, позволяющего составлять таблицы, лежащие в основе всей сотворенной и потенциальной реальности.

Жизненные обстоятельства сформировали из него интроверта, идеалиста, исследователя. Зато позволили сосредоточиться на божественно-мистических началах бытия. Играя таинственными нездешними сущностями, он постигает универсальный язык вселенной, на котором разговаривают ангелы, и тут же вступает в контакт с высшими сферами, по ходу дела распахивая перед зрителем всю «механику» бездонной и бесконечной небесной иерархии и тем самым приобщая нас к вечности.



Для Кедрина не имеют значения масштабы. Большое и малое — одно и то же. Остается перевести гармонию в алгебру, добраться до главного механизма, вскрыть куклу, чтобы посмотреть, что находится внутри. Еще совсем немного — и мы наконец выясним, как устроена всеобъемлющая и всепожирающая плерома — так называемая «полнота бытия», с помощью которой объективное управляет субъективным, превращая каждого из нас, бессмертных гениев, в жалких заложников времени.

Сегодня Кедрин находится в полушаге от результата. Смотрите, вот она — космическая механика во всей своей красе. По мере приближения к материи общее все активнее распадается на частности, создавая столь удобную для человеческого сознания множественность. Примордиальная традиция перестает быть целокупной, превращаясь в пустую игру бесчисленных воображений.

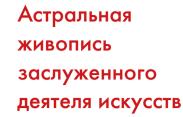
Впрочем, не важно, что, собственно, происходит. Главное, что мудрец Кедрин фиксирует каждый этап в виде отдельной конкретно-абстрактной матрицы. Хватит ли художнику времени, чтобы собрать их все воедино? Ведь речь идет о жизни и смерти. В результате перед нами окажется долгожданное, искомое и вожделенное божественное уравнение — единственная, заветная и таинственная Формула Мироздания, которая позволит восстановить и воспроизвести «изнутри» не только ситуацию вокруг Акта Творения — то, что принято называть судьбой бытия, но и воочию увидеть дальнейшую участь материального и духовного космоса.

*

Стремительная суета

1992. Холст, масло. 71 × 141,5





Впервые опубликовано в газете «Комсомолец Узбекистана» от 9 октября 1990 года

Термин «астральная живопись» придуман не искусствоведами, а исследователями биоэнергетических процессов — эзотериками и оккультистами. Они утверждают, что метафизические картины отображают высшую реальность — астральный план, доступный восприятию медиумов. Заслуженный деятель искусств Узбекистана Александр Кедрин считает, что тема его работ — сама жизнь. А о сложном нельзя писать просто. Лучше поговорить.

- Я пригласил в мастерскую художника известного экстрасенса Галину Стягову.
- У меня с вашей газетой давняя дружба, говорит Александр Вениаминович. Моя первая персональная выставка состоялась в 1965 году именно в редакции «Комсомольца Узбекистана».

Начинающий художник в конце оттепели

- Кем же вы были тогда в 1965?
 - Никем. Меня даже вышибли из театрально-художественного института.
 - За что?
- Скорее почему. Как нельзя кстати случился скандал на выставке в московском Манеже, посвященной 30-летию МОСХа, где Никита Сергеевич Хрущев чуть не подрался с абстракционистами. Потом состоялась историческая встреча Первого секретаря с творческой интеллигенцией в Кремле. Хрущев сделал доклад, который напечатали в «Правде». Этой реакционной речью воспользовались, чтобы разделаться с неугодными на местах.
 - Волна борьбы с абстракционистами докатилась до Ташкента?
- Да, хотя я никакого отношения к абстракционизму вообще не имел. Просто со мной свели счеты. Составили бумагу, с которой прошли по соседям. Все с удовольствием подписались, что я тунеядец, нигде не работаю и не учусь, поэтому меня нужно выселить за пределы города как антиобщественный элемент. Дело в том, что я жил и живу в городке художников, в доме отца Вениамина Николаевича Кедрина. Все мои соседи художники или преподаватели изящных дисциплин. Думаю, этим все сказано. Вы же сами, наверное, знаете, что разногласия во вкусах и привязанностях часто бывают острее идейных.
 - Пожалуй. И что же вы?
- Я никогда не ощущал себя диссидентом. Наоборот всегда был слишком советским человеком, к сожалению. Сначала устроился грузчиком на угольный склад. Затем пошел на прием к какому-то чиновнику. Пожаловался, что молодой специалист никак не может закончить образование. Меня ведь и из среднего художественного



Андрей Кудряшов

журналист, в конце 80-х — начале 90-х обозреватель отдела искусства газеты «Комсомолец Узбекистана»

c. 92

Элегия

1996. Картон, масло. 70 × 50

училища в свое время отчислили. Непорядок получается. Бесхозяйственность. Потрачены народные деньги, а отдачи государству нет. Чиновник вошел в мое положение и написал записку, по которой меня восстановили в училище имени Бенькова с испытательным сроком. Для этого мне пришлось за полтора месяца сдать 35 экзаменов. Зато весной я уже защищал диплом. Тогда-то журналисты из «Комсомольца» предложили мне устроить выставку в редакции.

- Ваши друзья?
- Конечно. Вообще-то я больше дружил с литераторами, поэтами и журналистами, а со своими коллегами общих дел вообще не имел.
 - Выставка чуть не стала роковой для газеты?
- У редакции тоже были свои «соседи». Один из них накатал телегу в ЦК, где говорилось, что в советскую печать проникли контрреволюционеры, которые устраивают выставки абстракционистов, бывших тунеядцев и отщепенцев.
 - Тем не менее кончилось все хорошо?
- Когда сотрудников редакции вызвали на ковер и хотели растерзать тогдашнего редактора Ю.И. Рыбкина, удалось доказать, что никакого абстракционизма нет и в помине. Заведующий отделом культуры Михаил Кириллов предложил начальству посмотреть работы, среди которых не было ни одной абстрактной. Все обошлось, но выставку приказали снять.
 - Сняли?
- Снимал в течение двух месяцев по одной работе в день. Таким образом я, по крайней мере на некоторое время, оказался практически непотопляемый.

Беспроигрышный материал

- Пока занимались керамикой?
- Дипломную работу мне удалось защитить легко. Я понял, что живопись всегда могут запросто зарубить по политическим соображениям. Значит, надо выбрать нечто нейтральное. Например, керамику.
- Во многих статьях о вашем творчестве настойчиво проводится мысль, что вы черпаете вдохновение из народного творчества. Это что, своеобразная формула правоверности? Идеологический амулет?
- Я действительно не авангардист, а традиционалист. Некомпетентный человек может принять мои работы за абстрактные, но художественная концепция у меня всегда была традиционной. Кстати, моя первая серьезная выставка, которую я устроил в 16 лет, была чисто научной и называлась «Реставрация потолка мехмонхоны в Шахрисабзе».
 - Но вам все равно периодически доставалось и справа, и слева?
- Однажды я впал в депрессию, усомнился в себе. Подумал, что мои недоброжелатели правы. Собрал несколько работ и поехал в Москву к самому Илье Эренбургу.
 - Почему именно к нему?
- Так получилось, что Илья Григорьевич дружил с моим родственником поэтом Дмитрием Кедриным, поэтому нас связывали некоторые отношения. К тому же я восхищался поэзией Эренбурга. Илья Григорьевич был человеком угрюмым. Когда я пожаловался, что меня не понимают, он стал меня стыдить. Сказал: «Молодой человек, как вам не стыдно! Если бы вам пришлось пережить то, что испытал я и мое поколение советской интеллигенции. Вас же никто не расстреливал, не сажал в тюрьму. Поэтому прекратите дергаться и суетиться. Просто работайте». Зато Эрнст Неизвестный





оценивал ситуацию с молодыми художниками, косвенно пострадавшими от разгрома абстракционистов, совсем по-другому.

- Как?
- Он даже изобразил ситуацию графически. Сделал рисунок углем. В центр поместил изображение Задницы. Вокруг нее, взявшись за руки, образуют заслон академики. Извне напирает молодежь, пытаясь прорвать оцепление. Академики обращаются к Заднице, спрашивают, что делать мол, у нас заняты руки? Задница им отвечает: «Бейте ногами!» Эх, знала бы наивная Задница, что молодежь рвется не драться, а лизать причем более квалифицированно и за меньшую плату. Мне кажется, так происходит каждый раз, когда меняются поколения. Независимо от политического устройства.

Ташкент без Неизвестного

- Что было потом?
- Московский архитектор, академик Андрей Косинский тезка и однокурсник поэта Вознесенского, много сделал для нашего города, восстанавливая его после землетрясения 1966 года. Правда, кроме бани на Чорсу и жилого массива по улице Богдана Хмельницкого ничего масштабного реализовать не удалось, хотя остались серьезные проекты и идеи.
 - Это Косинский решил свести вас с Неизвестным за общей работой?
 - Да. Хотя предложение о сотрудничестве исходило уже от самого Эрнста.
 - Но работ Неизвестного в городе вроде бы нет.
- Вот в этой моей мастерской мы в 1974 году вместе делали барельеф, который должен был украшать торец 9-этажного дома при въезде в Ташкент со стороны аэропорта. Правда, мы оба слишком разные люди. Эрнст старше меня на 14 лет. Он настоящий титан. Предельно жесткий, парадоксальный. Мыслит и действует моментально. Прекрасно и четко формулирует. А я совершенно иной и по темпераменту, и по мироощущению. В искусстве у нас тоже разные привязанности. Мы как Бурдель и Майоль. Два разных полюса. Он Бурдель, конечно. Наша работа, согласно замыслу, должна была строиться на контрасте что, кстати, вполне в духе Эрнста.
 - В этом и состоял замысел Косинского?
- Именно. Вы видели что-нибудь у Неизвестного в цвете? И не могли видеть. Мне кажется, его стихия— форма, но не цвет. В цвете я мог быть ему полезен. По крайней мере, он сам так утверждал. Поэтому я должен был курировать колористическую часть барельефа, а Эрнст— создать форму.

Фрагменты монументальных работ

95

1970–1980-е годы. Ташкент

- Где же барельеф?
- Вот на стене эскиз.
- А в жизни?
- Наша работа прервалась, не воплотившись, из-за неувязок с заказчиком. Неизвестный не стал ждать. Взял и уехал.
 - Так же как впоследствии из страны?
- Вроде того. Он ведь был популярен, любим, завален заказами. Его никто не выдворял. Но однажды Эрнст сказал друзьям, что жизнь слишком коротка, поэтому тратить ее на что-то, кроме творчества, преступно. У нас в стране следовать его завету трудно. Постоянно приходится отвлекаться бог знает на что.
 - До сих пор?
 - Сейчас ничуть не меньше, чем в советские годы.
 - Тем не менее вы же никуда уезжать не собираетесь?
- Нет. Хотя меня до сих пор продолжают прессовать даже на бытовом уровне. Несколько лет назад я решил на месте мусорной свалки оборудовать спортивную площадку. Соседи из ненависти ко мне ее тайком разрушили. Пришлось кое-кому набить морду. Только вмешательство журналистов спасло меня от ареста.
 - Все в конце концов обошлось?
- Астрологи говорят, что у меня есть космическая защита. Тем не менее я все равно опасаюсь, что эта защита когда-нибудь может и не сработать. Сами же знаете, что против лома нет приема.

О чем сплетничают коллеги

В основном претензии завистников и недоброжелателей Кедрина сводятся к следующим обвинениям:

- 1. Он никогда ничему всерьез и основательно не учился.
- 2. В советскую эпоху был любимчиком Шарафа Рашидова и получал самые выгодные заказы.
 - 3. Для монументальных проектов нанимал «батраков» и платил им гроши.
- 4. В его работах мало новаторства. Просто в провинциальном Ташкенте их не с чем сравнивать.
 - 5. Он вообще ничего не делает без конъюнктурной выгоды.

Не секрет, что многие творческие личности любят сами распространять о себе слухи. Кедрину же нет нужды создавать легенды вокруг своего имени. И так хватает недругов, среди которых, наверное, есть люди действительно несправедливо обиженные. Кто из нас без греха?

Но я возьму на себя смелость заявить, что для искусства это не имеет ровным счетом никакого значения. Мне нравится все, что делает Кедрин, хотя я подчас не могу объяснить почему.

Между прочим, невозможность хоть как-то объяснить творчество художника тоже может служит поводом для претензии — особенно в нашем обществе, которое привыкло, что искусство обязано служить народу.

Помните эпизод в Евангелии? Одна женщина помазала ноги Христа благовонным миром. На что Иуда возроптал, заявив, что это миро можно продать и раздать деньги нищим. Тогда Иисус ответил ему: «Она доброе дело сделала для Меня, приготовив тело Мое к погребению. Ибо нищих всегда имеете с собою и, когда захотите, можете им благотворить, а Меня не всегда имеете».



Кажется, мне известно универсальное объяснение. Каждый художник, поэт или музыкант на своем языке и по-своему говорит лишь одно: «Любите меня. Любите не за что-нибудь и не во имя чего-то. Любите меня таким, какой я есть. Любите вообще». Этот вечный мотив творчества и жизни — единый для всех, независимо от личных качеств и репутации, может быть оправдан только напряженной работой духа. И в этом смысле любое подлинное произведение можно назвать астральным, имея в виду духовную работу, затраченную его автором.

Настоящее произведение всегда отличается неким магнетизмом — необъяснимым логически, но вполне ощутимым. Причем для каждого по-своему.

Я поинтересовался у экстрасенса Галины Стяговой, которая во время нашей беседы внимательно рассматривала картины Кедрина, что она чувствует.

— У этих работ — мощнейшее биополе, — сказала Галина. — Разве ты сам не чувствуешь?

Конечно, я все прекрасно чувствовал. Но одновременно я чувствовал себя не совсем комфортно от буквально обрушившейся на меня энергетики. Я пытался и не мог найти аналогов и, соответственно, определений творчества моего собеседника. Слишком оно выбивалось за привычные рамки. Мне показалось, что еще немного — и придется смириться с мыслью, что я вообще не разбираюсь в искусстве, в людях и в жизни.

Право на сложность

- Всерьез заниматься изобразительным искусством я начал с 14 лет, когда впервые увидел Дега, рассказывает Кедрин. Его работы произвели на меня ошеломляющее впечатление. До тех пор я рисовал, как все дети. А тут получил посвящение. Узнал и полюбил импрессионистов. Особенно мне близка их наглядная связь с поэзией.
 - А как же народное творчество?
- Это ведь одно целое. Народные традиции Востока мне близки пониманием того, что зодчество, музыка, живопись, скульптура и поэзия представляют собой полное и абсолютное единство. Зато традиционализм и академизм совсем не одно и то же. Как только традиция застывает, она превращается в академизм. По-своему академичным вполне может быть и абстракционизм, и кубизм, и сюрреализм. А вот традиционализм это развитие традиций.

Старый джаз

2012. Холст, масло. 79 × 198



- Куда? До каких пределов? До бесконечности?
- К сожалению, мы не можем знать пределов и границ искусства. Для меня было важно выработать свой язык причем не иллюстративный, а иной, с помощью которого я мог бы воздействовать на зрителя сразу и непосредственно не через сюжет, даже не через аллегорию, а напрямую. Принято считать, что в работах не сюжетных, не фигуративных, а чисто абстрактных, беспредметных гораздо легче фальсифицировать мастерство. И это действительно так но только на низком уровне. Чем выше поднимается художник или критик, тем менее существенна манера, в которой выполнена работа. Главное, что мне есть что сказать. Меня как традиционалиста волнуют вечные темы: добро и зло, субъективное и объективное, грех и святость, жизнь и смерть. Я решаю их по-своему, на своем уровне. Любой сюжет для меня повод передать свои ощущения.
- Ощущение от чего? Кстати, спрашиваю не потому, что не знаю. Просто этот вопрос чаще всего задают зрители художникам.
- Только ощущение не от чего, а чего. Свое ощущение мира, времени, своего места в мире и во времени. Вообще для меня процесс творчества чистейшей воды импровизация. Иногда я представляю картину еще до начала работы. Причем целиком. Часто не могу толком объяснить, почему именно эта деталь должна быть расположена в этом месте. Но я всегда убежден, что все должно выглядеть именно так, а не иначе. Потом психологи объясняют мне, почему так.
 - Их объяснения совпадают с вашими ощущениями?

Большая весна.

Памяти Беллы Ахмадулиной 2006. Холст, масло. 50×112

- В общем да. Вот, например, эта работа. Она называется «Трущобы». Я вырос в трущобах старого Ташкента. Но здесь изображены не конкретные трущобы и даже не аллегория трущоб, а то состояние, которое они вызывают в душе.
- По-моему, тут изображен и процесс преодоления, изживания настроения, навязанного трущобами.
- Конечно. Только не надо разгадывать мои картины, как кроссворды. Они не для этого.

98

— Я и не пытаюсь. Просто для меня ваши работы легче смотреть, чем говорить о них. Наверное, потому, что ваша живопись — больше инструмент исследования души — вообще тонкой реальности, чем конечный результат исследования.

По идее, с таким «антинаучным» объяснением мне лучше не выходить на массовую аудиторию. Но у меня нет другого выхода. О живописи Кедрина не расскажешь языком программы «Время».

Про Марину Цветаеву кто-то написал, что она заслужила право на простоту. Это бесспорно. Но художнику, да и вообще человеку также необходимо право на сложность — ведь это одно из неотъемлемых прав личности. Причем крайне важно, чтобы уровень сложности каждый определял для себя сам — без подсказок сверху или снизу.

Думается, разговор о творчестве Кедрина на уровне философских категорий еще предстоит искусствоведам будущего. Я же сейчас говорю с живыми о живом.

- Кстати, как вы относитесь к термину «астральная живопись»?
- Нормально. Хотя термин, конечно, условный. Можно сказать другая живопись. Суть не изменится.
- Тем не менее Галина Стягова считает ваше искусство именно астральным связанным с потусторонними сущностями.
- Это не удивительно. Экстрасенсы и эзотерики, как правило, интересуются моими картинами.
 - А вы интересуетесь эзотерикой?
- Мое приобщение к оккультным теориям началось не так давно. С эзотерической литературой была знаком и прежде, но она казалась мне не слишком актуальной. Потом как-то увидел по телевизору Павла Глобу и принял его за себя. Дело в том, что чисто внешне мы похожи, как близнецы. Когда подвернулся случай, мы познакомились. Потом стал общаться с ведущим астрологом Владимиром Дубицким. Начал посещать семинары по астрологии и биоэнергетике.

Тут самое время прервать наш диалог. На мой взгляд, живопись Александра Кедрина достаточно интересна сама по себе — без острой приправы в виде оккультизма. Тем более что буквально на днях в республиканском Доме архитекторов открывается очередная выставка его работ. Не хотелось бы предварять ее заранее навязанными шаблонами и определениями. Лучше один раз увидеть и сделать самостоятельные выводы.

*

Александру Кедрину

Голодный художник рисует жаркое, и кисть, как шумовка, поет под рукою, когда помидоры кармином он кроет и сажею мажет горячий казан. В картине под соусом мясо дымится. Он краску на мясо кладет, как горчицу. Пылает морковка. Лучок серебрится. И это приятно голодным глазам.

А сытый художник, скорбя и горюя, белилами пишет пустые кастрюли и, с кремом жуя заварные рогули, он старый сухарь на столе создает. Рисует, стаканчик вина опрокинув, забвения пыль на порожних графинах, и кошка худющая смотрит с картины, как жарится в кухне его антрекот.

Биограф и критик — две славных канальи — их творческий путь изучив досконально, явление это объявят нормальным, искусство и жизнь гармонично спаяв. И явится миру их вывод несложный, что личное в жизни художника ложно, что съедено, то воссоздать невозможно, поэтому каждый по-своему прав.

В апрельской грязи до колен увязая, я эту балладу слагал на базаре. Темнели круги под моими глазами. Стоял я, играя авоськой пустой. А рядом вздымала свой кузов машина — биограф и критик грузили картины. Скрипела и хлопала дверь магазина. И пахло от луж настоящей весной.



Александр Файнберг

(1939–2009) народный поэт Узбекистана, автор 15 стихотворных сборников. Друг Александра Кедрина

c. 100

Динамика постоянства

1996. Картон, масло. 70×50

Весенняя баллада

В краю, где от тучных гогенов «Рассома» несет за версту прошлогодним рассолом, и масло хлопковое льется с картин, в Союзе навеки прослыв хулиганом, прослыв хулиганом в худфонде поганом, витийствует нервный художник один.

Художник брадою трясет над ляганом. Летят с бороды на ляган тараканы. В ЦК написал заявленье уже, что сын его Саша, жена его Ира в бюджете пробили огромные дыры, что запах от кошек из нижней квартиры вздымает полы на его этаже.

Художник, ты жизнь проклинаешь напрасно. Взгляни, как весна зелена и прекрасна. Да будет вовеки прекрасной она! Да будут сыты и упитанны кошки — им тоже глядеть на художников тошно. Им тоже большая жилплощадь нужна.

Гефсиманский сад 1998. Холст, масло. 134×80

103



¹ Рассом (по-узбекски — художник, живописец) — название ташкентского художественного комбината, который обеспечивал государственными заказами художников Узбекистана



Цвет русской эмиграции

Впервые опубликовано в газете «Щит Давида» (Нью-Йорк) в июне 2006 года

Александр Кедрин родился в мае 1940 года в Ташкенте, в Средней Азии, куда в 30-е годы попал его отец — потомственный петербургский интеллигент, поэт и художник Вениамин Кедрин. С детства Саша увлекался рисованием, помогая отцу в работе. Еще школьником он начал участвовать в профессиональных художественных выставках. После окончания средней школы Саша учится в Художественном училище имени Бенькова и Художественном институте имени Островского. В декабре 1959 года участвует в первой ташкентской выставке нонконформистов в Доме кино. Своими учителями он считает Кандинского, Миро и Гауди.

Поскольку единственно разрешенным видом живописи в СССР был социалистический реализм, Александр был совершенно неприемлем для официального Союза художников. Однако в последующие годы, успешно работая в монументальной керамике совместно с архитекторами Косинским, Розановым, Сутягиным, Спиваком, Усмановым и другими, он выполнил множество рельефов, мозаик и скульптур для ряда объектов в СССР: станция метро «Проспект космонавтов», Дворец искусств и Дворец дружбы народов в Ташкенте, санатории «Узбекистан» в городах Сочи и Железноводске, муздрамтеатр в Коканде, аэропорт в Ургенче и т.д.

Александр становится популярным художником. После его участия во Всемирной выставке ЭКСПО-67 в Монреале в 1967 года, его принимают в члены Союза художников СССР и Союза архитекторов СССР. В 1983 году он получает звание заслуженный деятель искусств, его выдвигают на Ленинскую премию. В 1985–1986 годах проходят его персональные выставки в Берлине и Магдебурге.

С развалом СССР и ослаблением идеологического прессинга Александр вновь показывает свою живопись на персональных выставках в 1990–1991 годах в Ташкенте.

В 1995 году Александр эмигрирует в США и живет в Нью-Йорке, постоянно участвует в выставках русских художников. В 1998 году в Монреале (Канада) в галерее «Ванд-арт» прошла его персональная выставка. В 2001 году по русскому телевидению Нью-Йорка в цикле «Цвет нашей эмиграции» показали получасовой фильм «Александр Кедрин». В 2003 году Александр Кедрин представлял США на Всемирной Бьеннале во Флоренции.

Сейчас Александр работает в станковой живописи в стиле абстрактного мистического романтизма.

Работы художника находятся в государственных музеях искусств в городах Нукусе (Каракалпакия), Ташкенте (Узбекистан), Москве (Россия), Музее современного русского искусства в Джерси-Сити (США) и Зиммерли Арт Музее в Нью-Джерси (США), а также в частных коллекциях Узбекистана, Грузии, России, Турции, Пакистана, Южной Кореи, Израиля, Англии, Франции, США и других стран. Работы Кедрина также можно увидеть в интернете на сайте www.Kedrin.com.

с. 104 **Вечер голубой** 2007. Холст, масло. 76×61

Безграничный талант

Впервые опубликовано в газете «Щит Давида» (Нью-Йорк) в октябре 2007 года

В Нью-Йорке, в Челси, в престижной галерее «Амстердам Уитней» открылась выставка живописи художника Александра Кедрина.

Известность на родине ему принесла монументальная керамика. Он оформлял дворцы культуры, станции метро, правительственные санатории и аэропорты. «Архитекторы выстроились к Кедрину в очередь», — пишет газета «Новое русское слово».

В Узбекистане при Шарафе Рашидове успех его керамики был повсеместен и безоговорочен — он стал не только членом Союза художников и членом Союза архитекторов СССР, но и заслуженным деятелем искусств. Его персональные выставки в Ташкенте, Москве, Ленинграде и Берлине имели широкий успех. Но это было уже в восьмидесятые годы.

Началось же все в конце пятидесятых, во время хрущевской оттепели, еще в студенческие годы, в Ташкенте. Уже тогда холсты Кедрина выглядели авангардно, поэтому выставки закрывали — занятие абстрактным искусством, как известно, в Советском Союзе было делом опасным, и молодой Кедрин стал зарабатывать себе на жизнь монументальной керамикой, на 30 лет перестав показывать свою живопись. Лишь коллекционеры и знатоки знали, что Саша Кедрин не бросил серьезную живопись. Недаром, как только он появился в Нью-Йорке, его холсты стал скупать знаменитый Нортон Додж.

В Союзе керамика стала официальным и весьма эффектным фасадом художника. И живопись, и керамика Кедрина абстрактны, ярки и декоративны. Сам художник не делает различия между своей живописью и керамикой. Эту мысль особо почеркнул Эрнст Неизвестный: «Обычно керамика — это декоративно-прикладное искусство. Если же художник занимается еще и живописью, он делает какое-то другое искусство, поэтому личность зачастую раздваивается. А вот у Саши я не вижу принципиальной разницы — за исключением, разумеется, в материалах и технологиях — между его живописью и керамикой. И то и другое — надбуднично. В его космических ритмах есть то, что мне вообще нравится в искусстве, — сакральное начало, ощущение, связанное с таинственностью бытия, с космическими безднами».

Александр Кедрин всегда был успешным художником — и в СССР, и здесь, в NY, он заметная фигура в художественной элите — выставляет свои работы не только в нашем городе, но и во Флоренции, Монреале, Зиммерли Арт Музее и Музее современного искусства в Джерси-Сити Его работы находятся также в частных коллекциях многих стран мира.

Александр Кедрин — из хорошей семьи. О его прадеде, знаменитом Е.И. Кедрине, члене еще царского, а затем эмигрантского правительства, писали Толстой

и Бунин. Его троюродный дядя — известный поэт Дмитрий Кедрин — стал давно хрестоматийным, его стихи изучают в школе. Отец Александра — поэт и художник Вениамин Кедрин, был заметной фигурой в Ташкенте, куда он попал в 30-е годы из Петербурга. Дети Александра тоже пишут стихи и картины.

О чем его картины? «Параллельные миры», «Не расточай свои печали», «В ожидании весны», «Бодрствуйте!», «Антимиры», «Ангел Губитель»? Они о вечном — о жизни и смерти, о любви, о непростых человеческих взаимоотношениях.

Интерпретировать абстрактную живопись, трактовать ее — непросто. Но кто сказал, что серьезная музыка, серьезная поэзия, серьезная живопись должна быть однозначной и прямолинейной, как дорожные знаки? Нет, конечно. Все это требует серьезных усилий, сопереживания от слушателя-зрителя. Как говорится, имеющий уши, да услышит. Кто-то видит в картинах мастера одно, кто-то другое, но все в один голос говорят о том, что они прекрасны. А не это ли главное? Ведь красота спасет мир, не так ли?

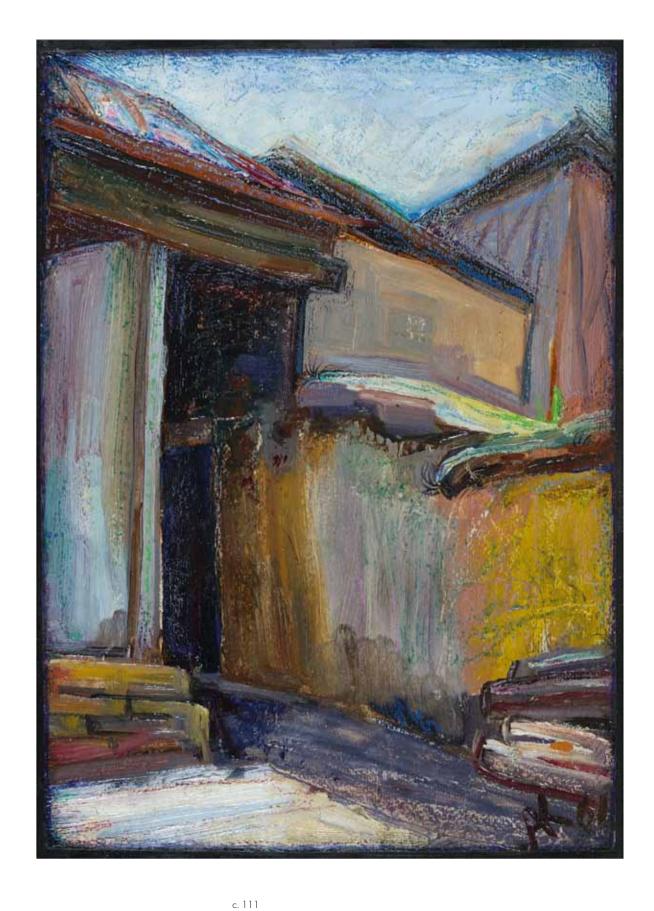
1

c. 108-109

Прощай, зелень лета (фрагмент)

1992. Холст, масло. 69×89



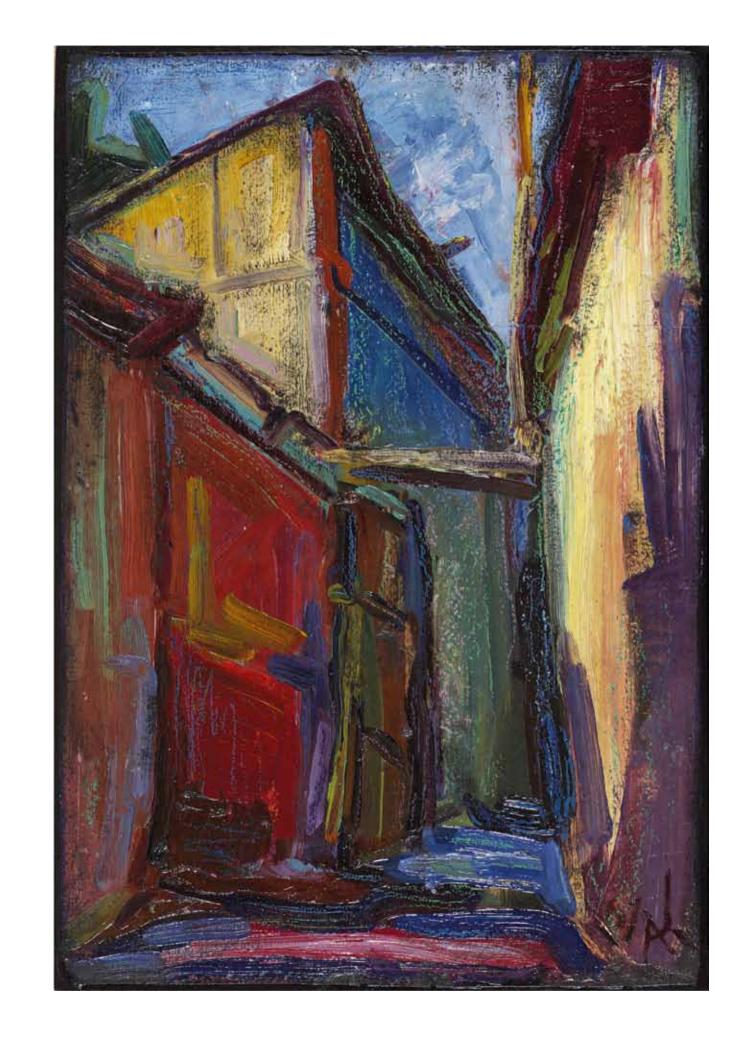


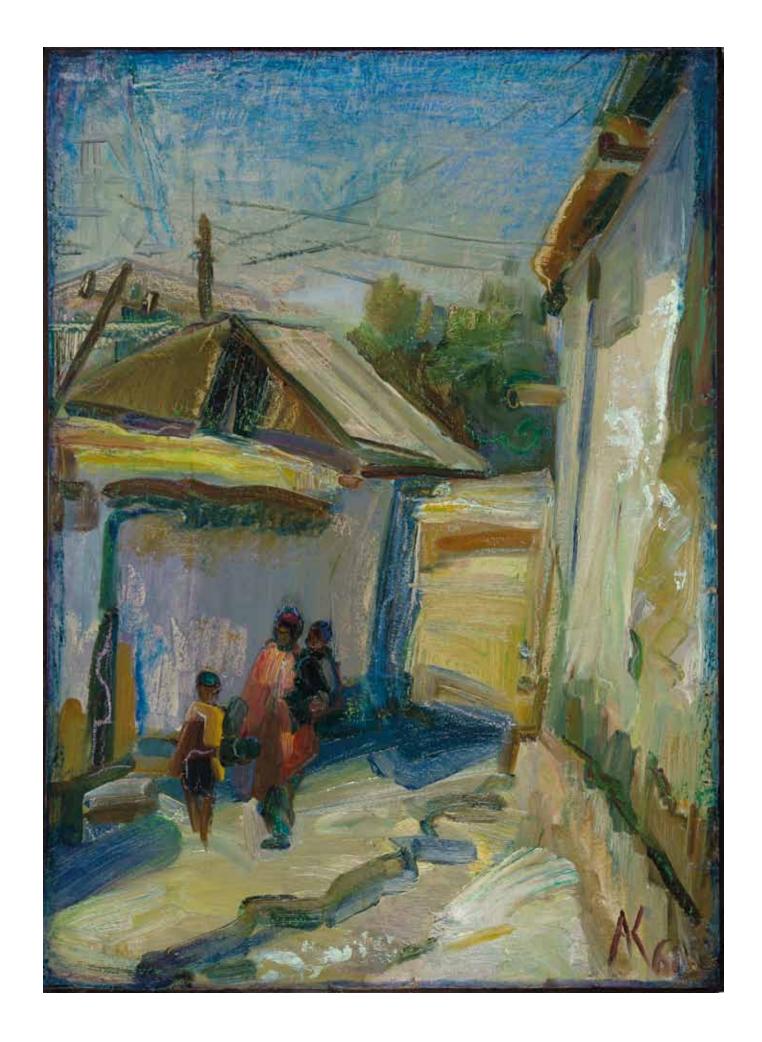


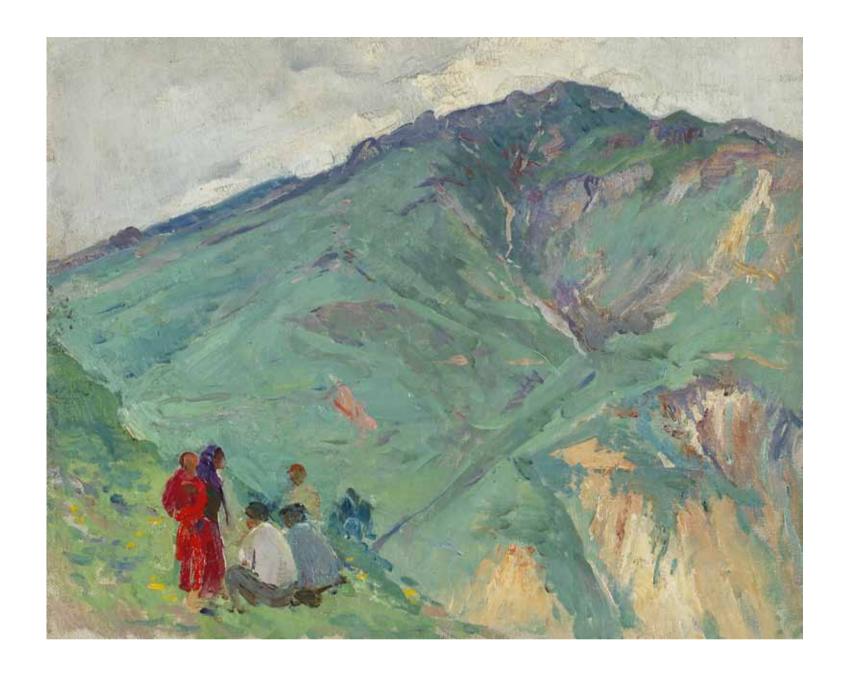
110

1961. Картон, масло. 49×35

Ташкентская калитка 1961. Картон, масло. 49×35





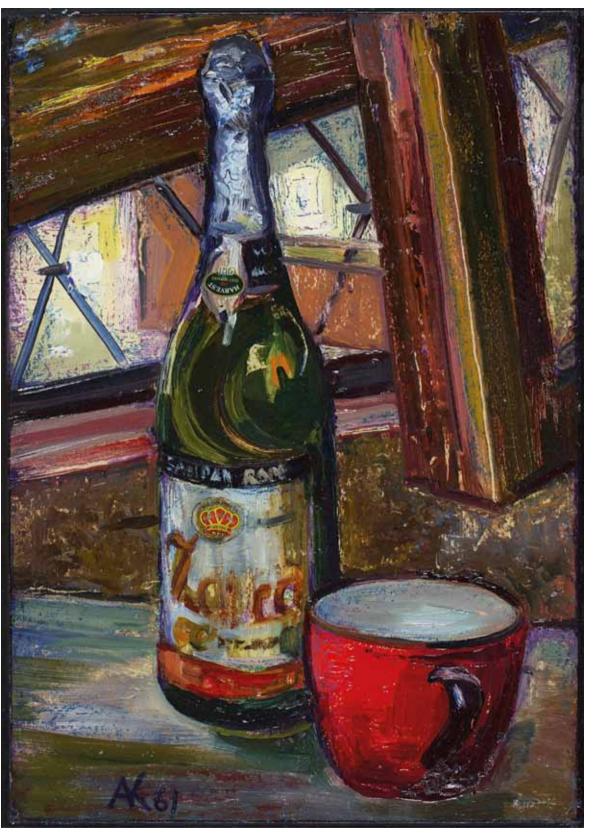


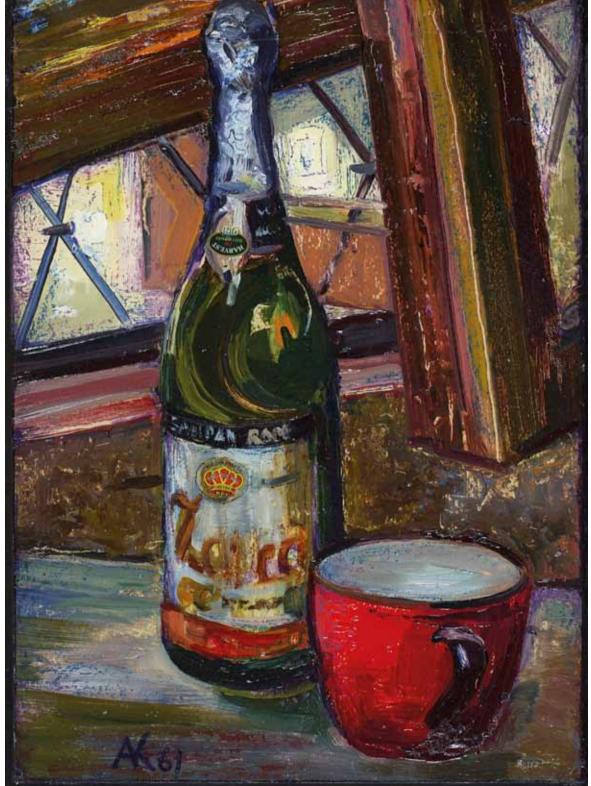
c. 112

Ташкентские улочки

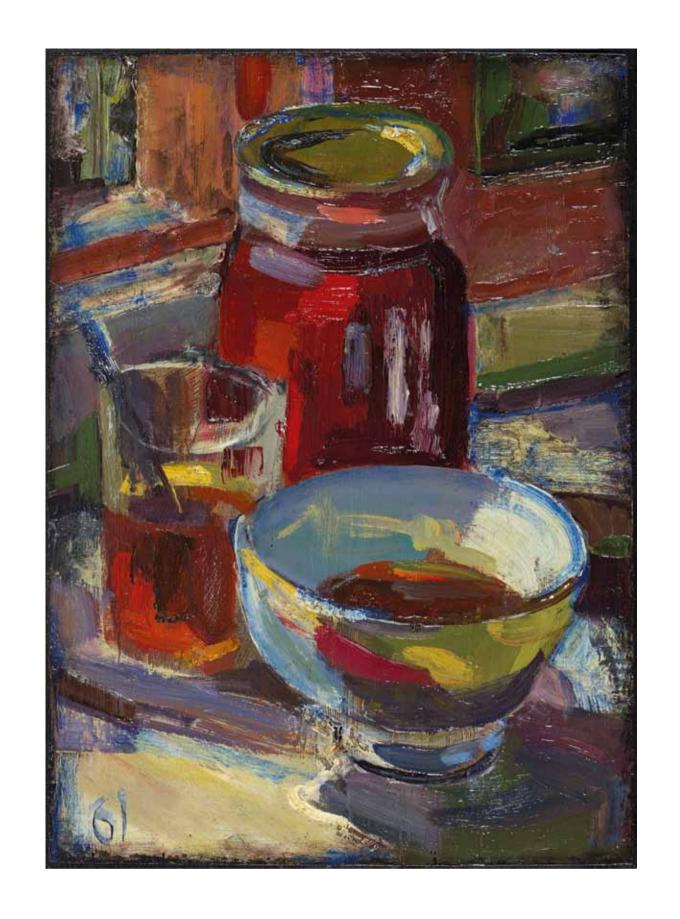
Этюд

1961. Картон, масло. 65,5×47 1964. Холст, масло. 40×50



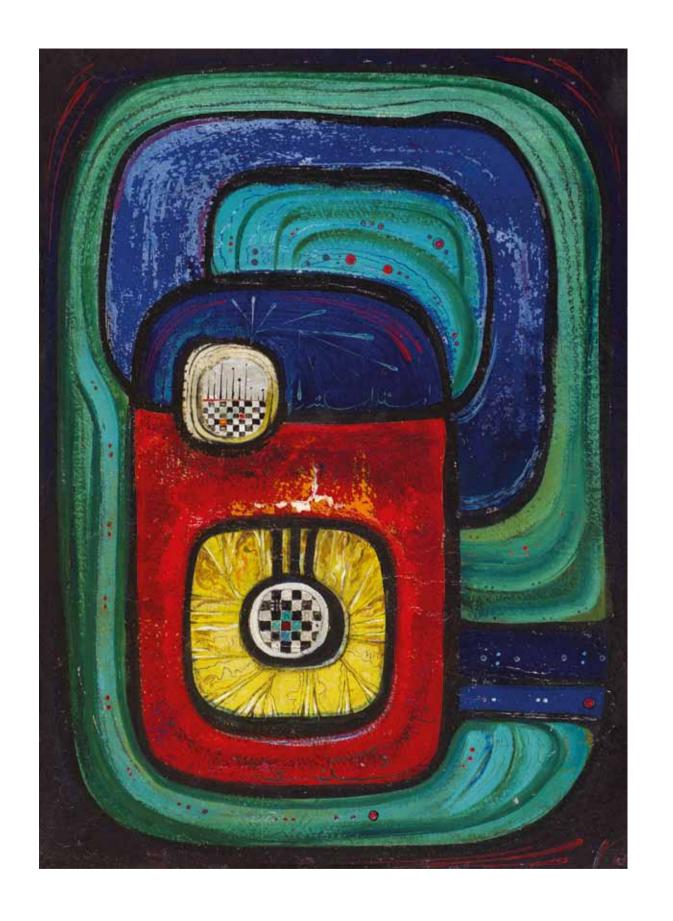






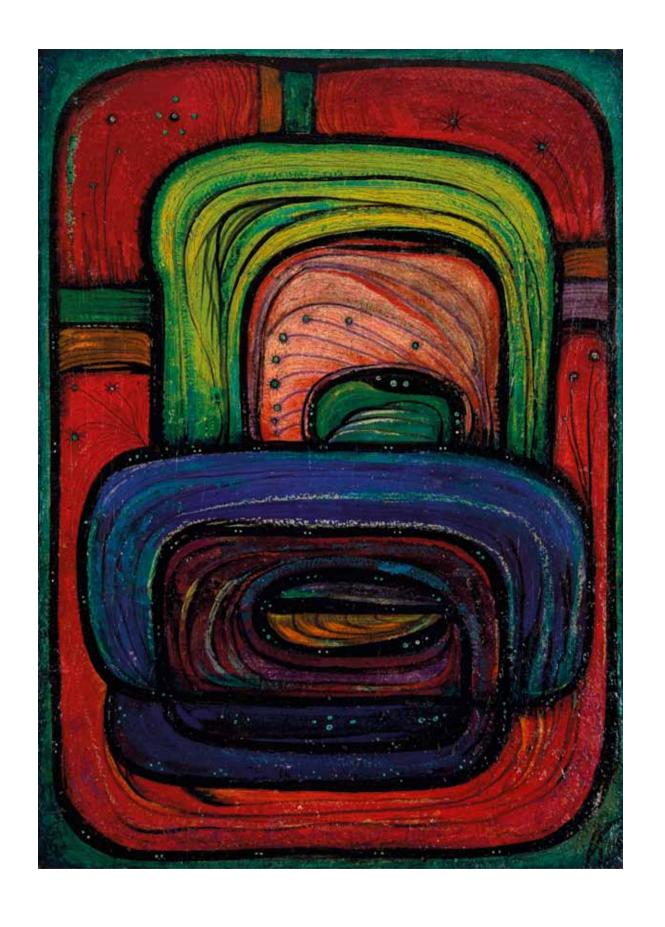
Банка варенья

1961. Картон, масло. 47 × 34





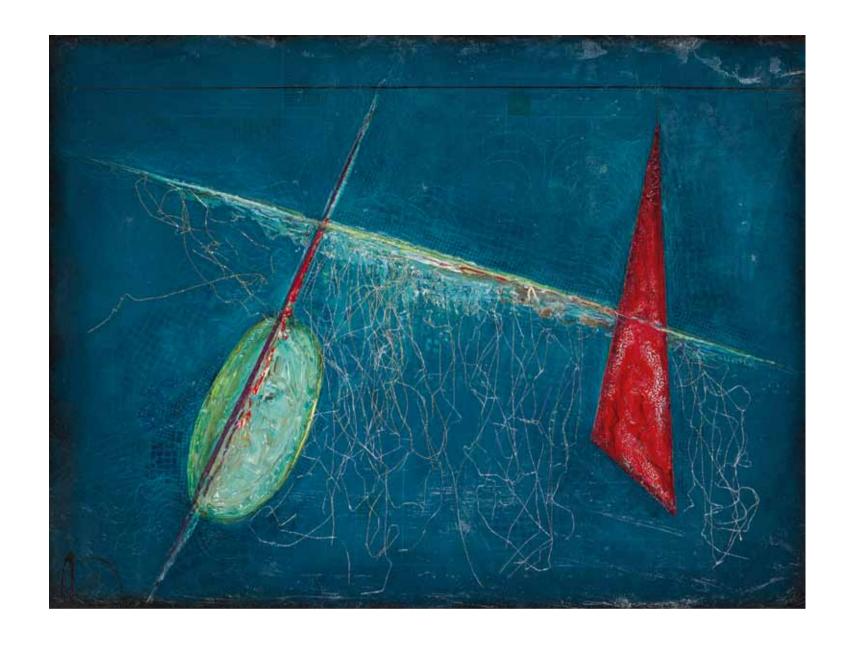
Орнамент любви 1974. Картон, масло. 70×50 **Сад любви** 1974. Картон, масло. 70×50

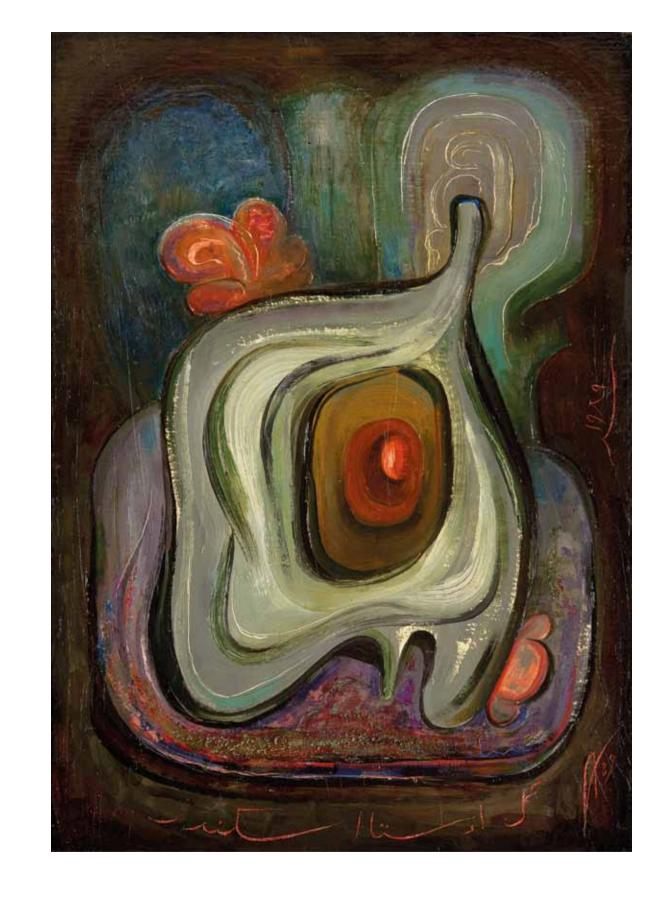


Огонь любви 1974. Картон, масло. 70×50



Жизнь большого города 1989. Холст, масло. 100×60





Ураган моей любви

1964. Холст, масло. 69×91

Камилла

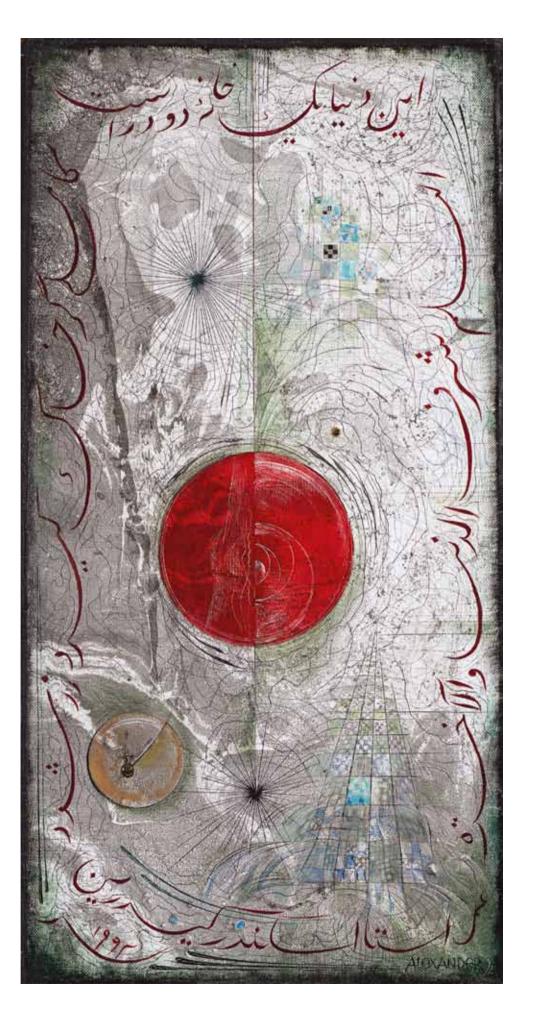
121

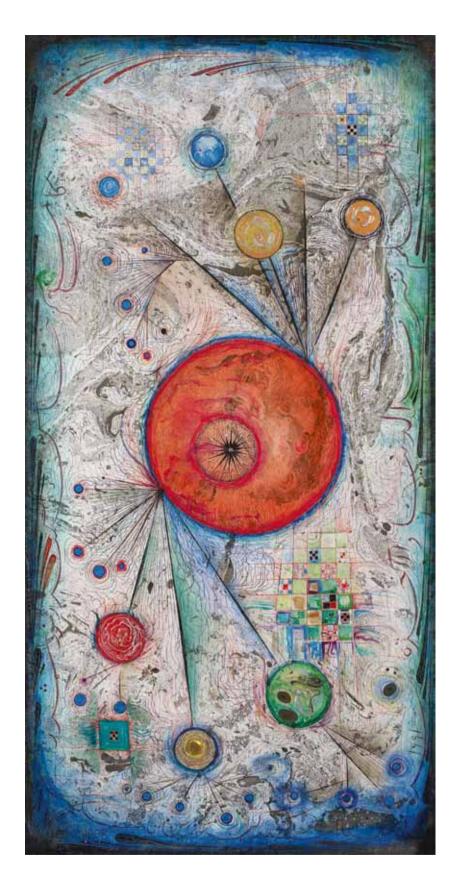
1989. Картон, масло. 70×50





Белая ночь затмения (диптих, правая часть) 1992. Холст, масло. 100×55





Из серии «Семь планет». Седьмое небо. По мотивам Алишера Навои

1992. Холст, масло. 164×82



Скромное обаяние буржуазии

1993. Холст, масло. 101,5×76

125



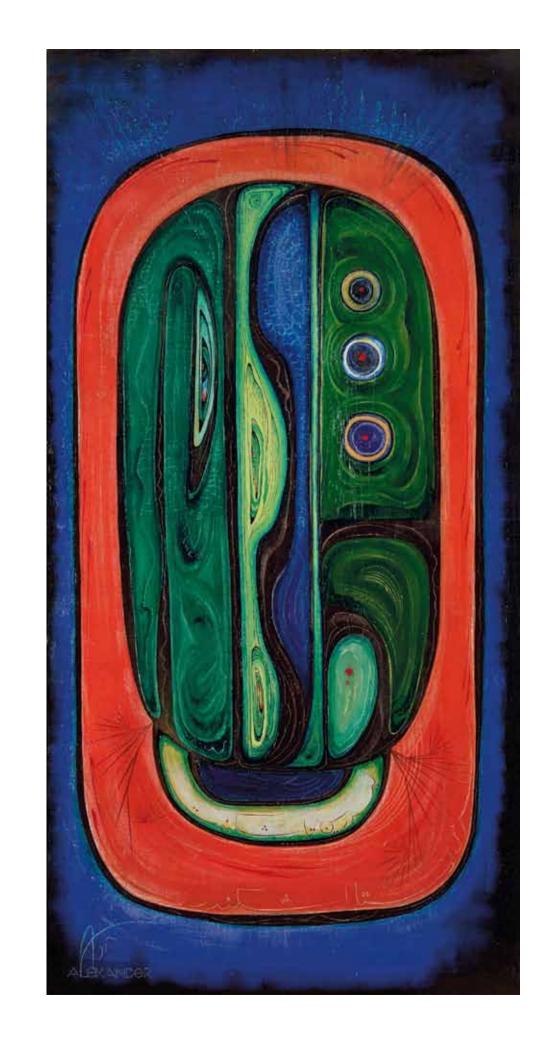
Визит 1990. Картон, масло. 80×50



Соблазн

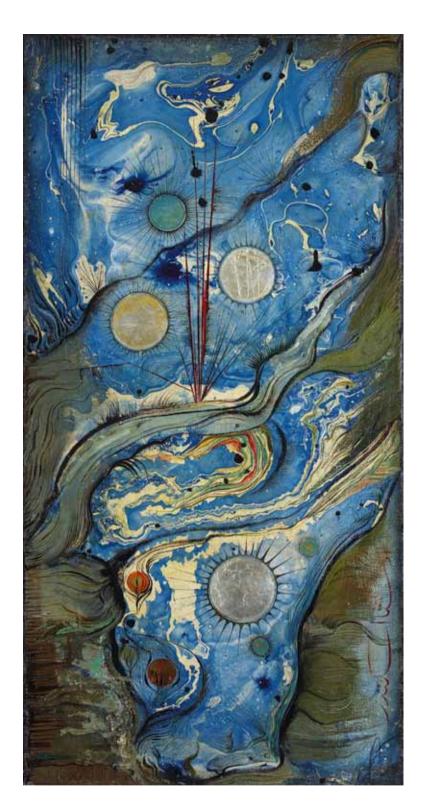
1992. Холст, масло. 79×84





Неотразимая сила любви (диптих) 1991. Холст, масло. 140 × 140







Иные миры (триптих)

1990–1991. Холст, масло. 100×55 (каждая часть)





132



Семь планет 1992. Холст, масло. 167 × 87



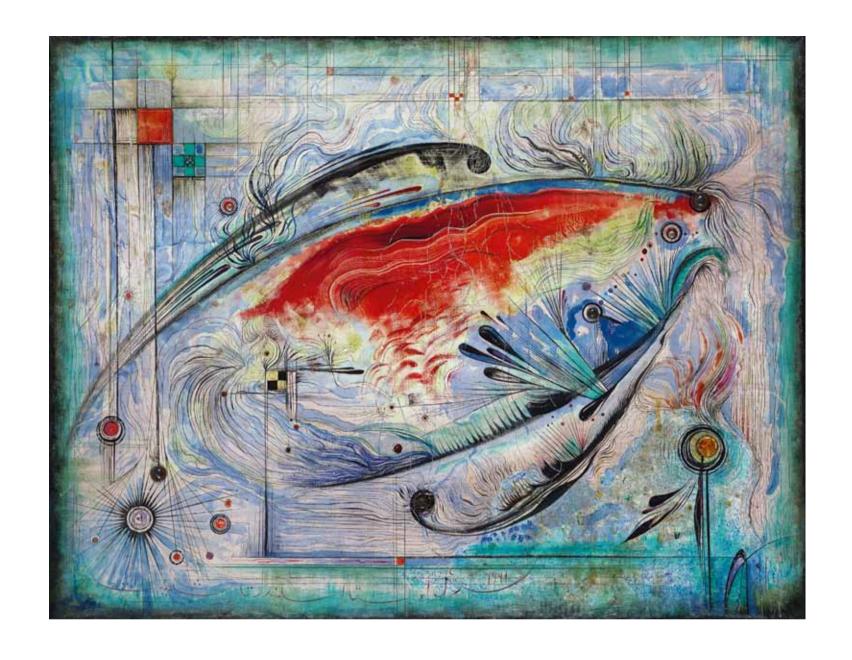




Призрачность времени

1991. Холст, масло. 90×61

135



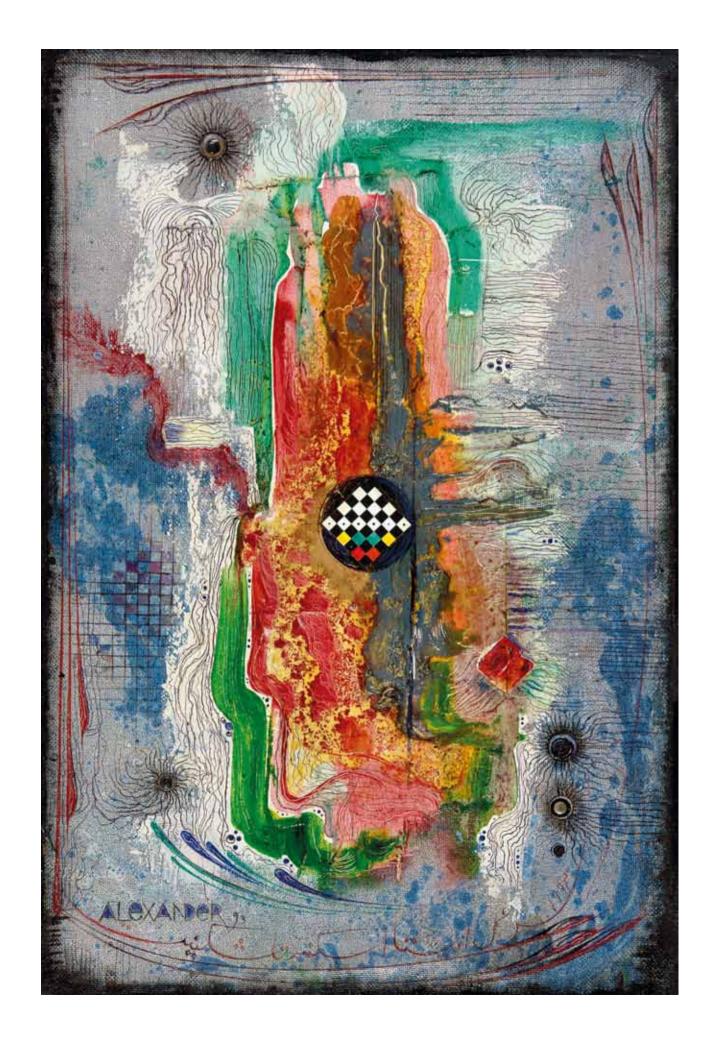


(центральная часть триптиха) 1990. Холст, масло. 100 × 55



1991. Холст, масло. 70×90





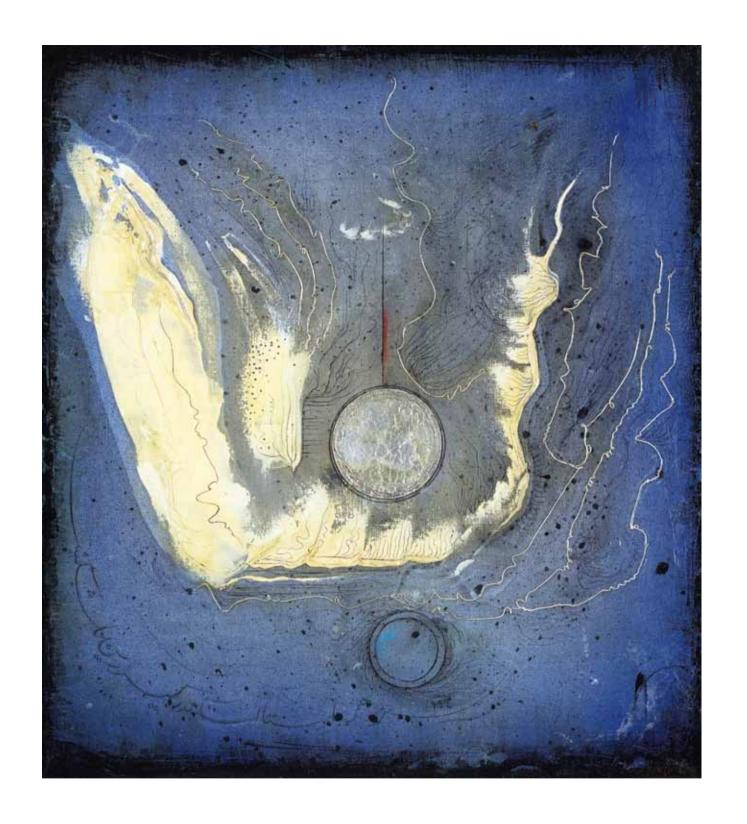
c. 138

Иерусалим 1993. Холст, масло. 45×35

Суета сует — все суета

1992. Холст, масло. 142×71







Над бездной 1994. Холст, масло. *75* ×68

140

1994. Холст, масло. 75 ×68

Городские игры

1994. Холст, масло. 75×68





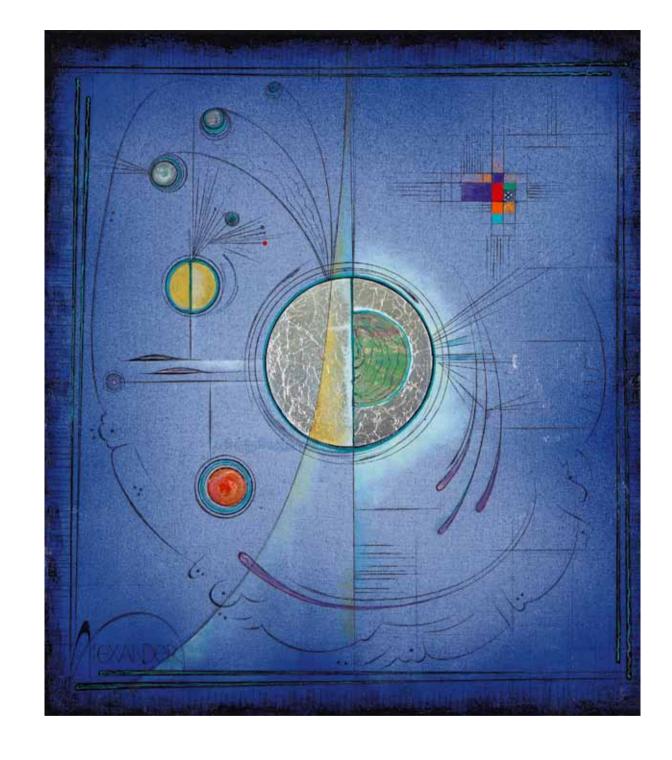


«Иерусалим, Иерусалим...» Камнями побиваюший пророков

1993. Холст, масло. 45×35

143





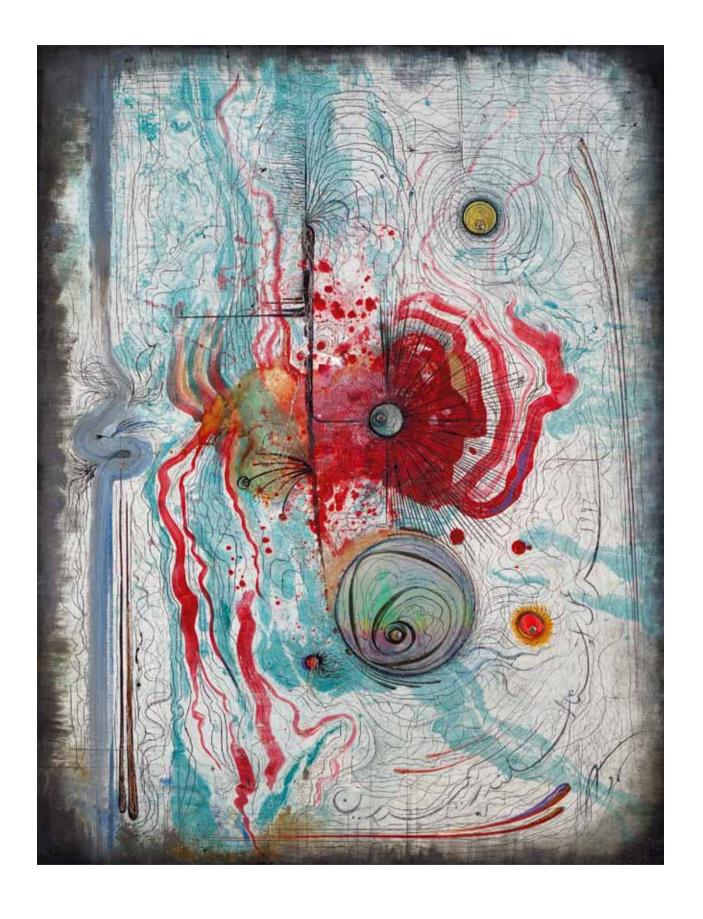
Селение Самарянское

1998. Холст, масло. 68 ×75

Послушание

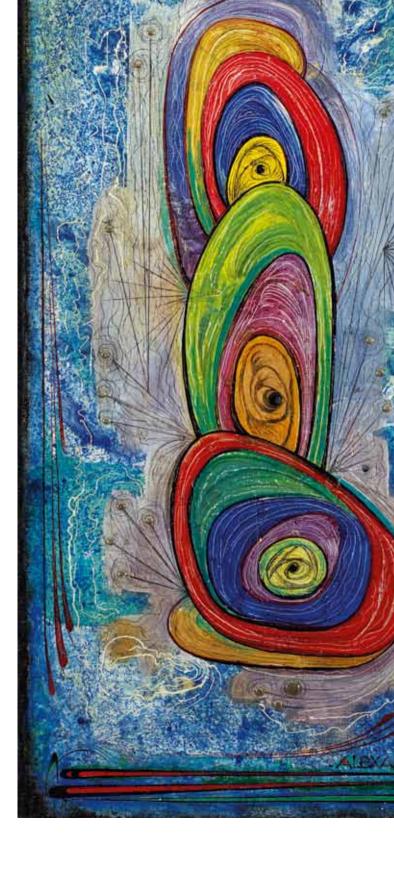
145

1996. Холст, масло. 74×66



Драка 1996. Холст, масло. 99,5 ×*7*6

146



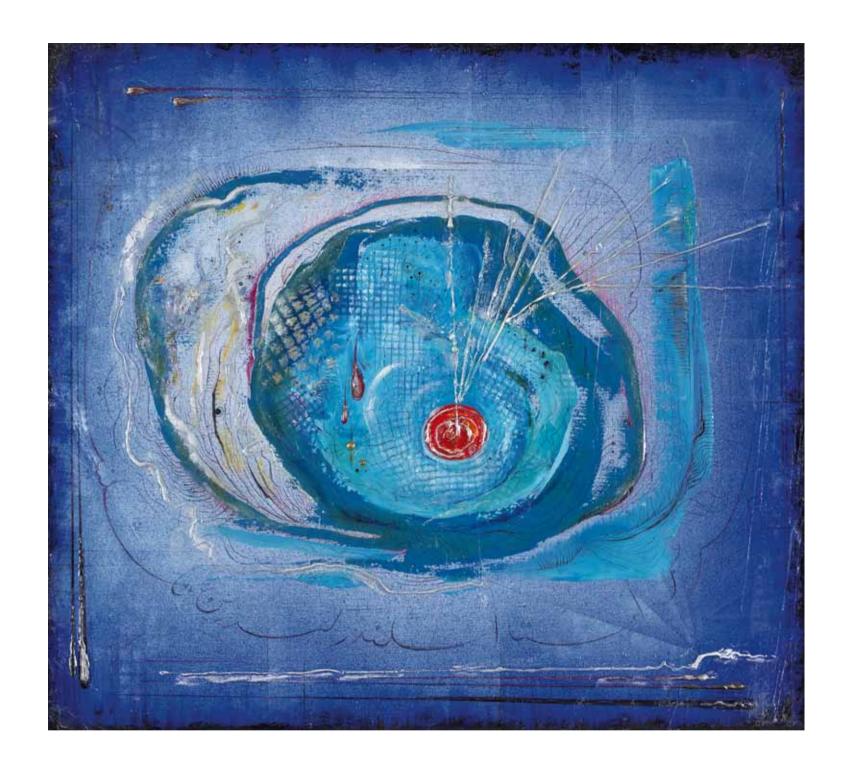
Вера, Надежда, Любовь 1993. Холст, масло. 100×50





с. 144 **Страсти по весне** 1993. Холст, масло. 100×50

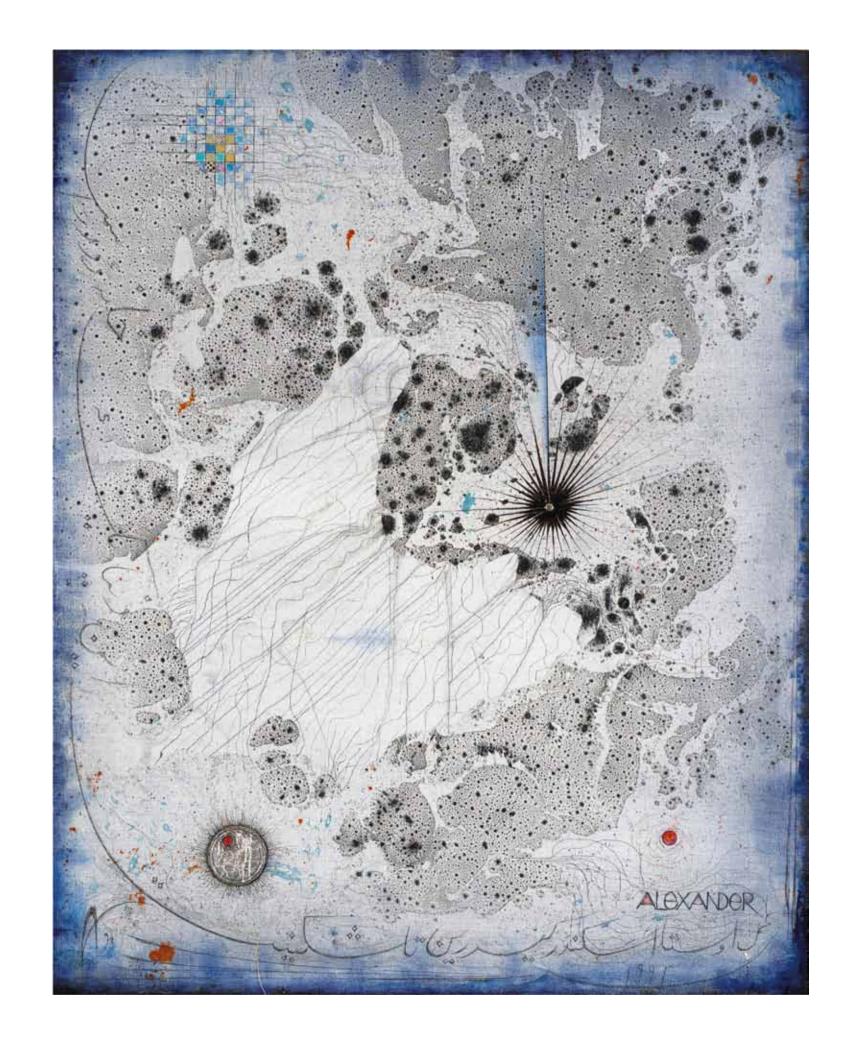
Ниневия, город великий... 2001. Холст, масло. 100×60



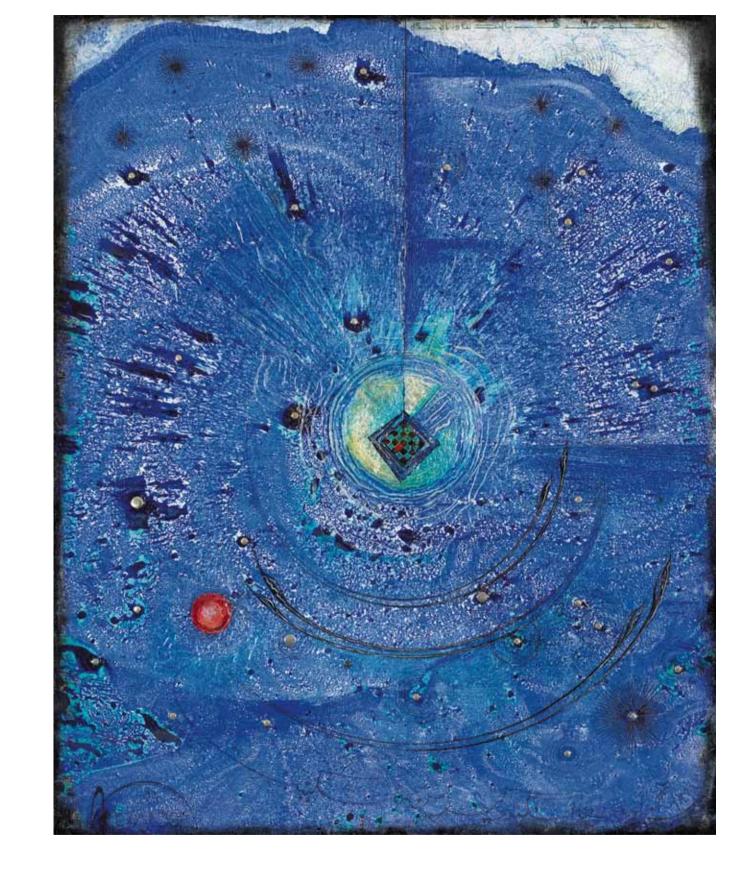


, 1995. Холст, масло. 68 ×*7*5 c. 147

Гори, гори, моя звезда 1993. Холст, масло. 100×80



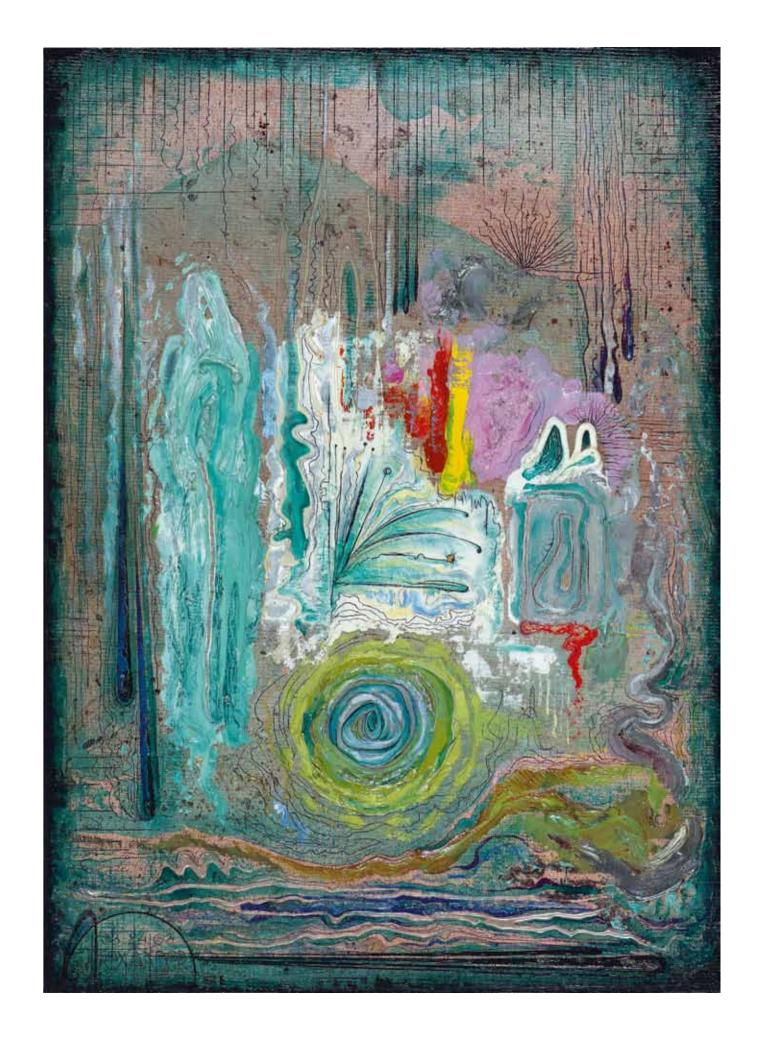




Из серии «Катарсис». Базар житейской суеты

1993. Холст, масло. 80×84

Благая весть 1994. Холст, масло. 99×80





с. 154

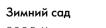
Лето моей любви

2003. Картон, масло. 70×50

Роза любви

1994. Холст, масло. 68 ×75





156

2005. Холст, масло. 91 ×68





Желание веков

2005. Холст, масло. 68,5×91





c. 158

Путь человека

2004. Холст, масло. 100×50

Вторжение

2006. Холст, масло. 65 ×74





Выбор

2006. Холст, масло. 61 ×92

2007. Холст, масло. 64×92





Очищение

162

2005. Холст, масло. 66,5×91,5

Время собирать камни

2006. Холст, масло. 75×68





с. 164 **Моя весна в садах любви** 2005. Холст, масло. 100×50

Замечательный день. Посвящается В.В.Кандинскому 2008. Холст, масло. 75×95





Да будет благословенно имя твое

2004. Холст, масло. 68 ×75

166

Последний сон мастера

2004. Холст, масло. 61 ×77



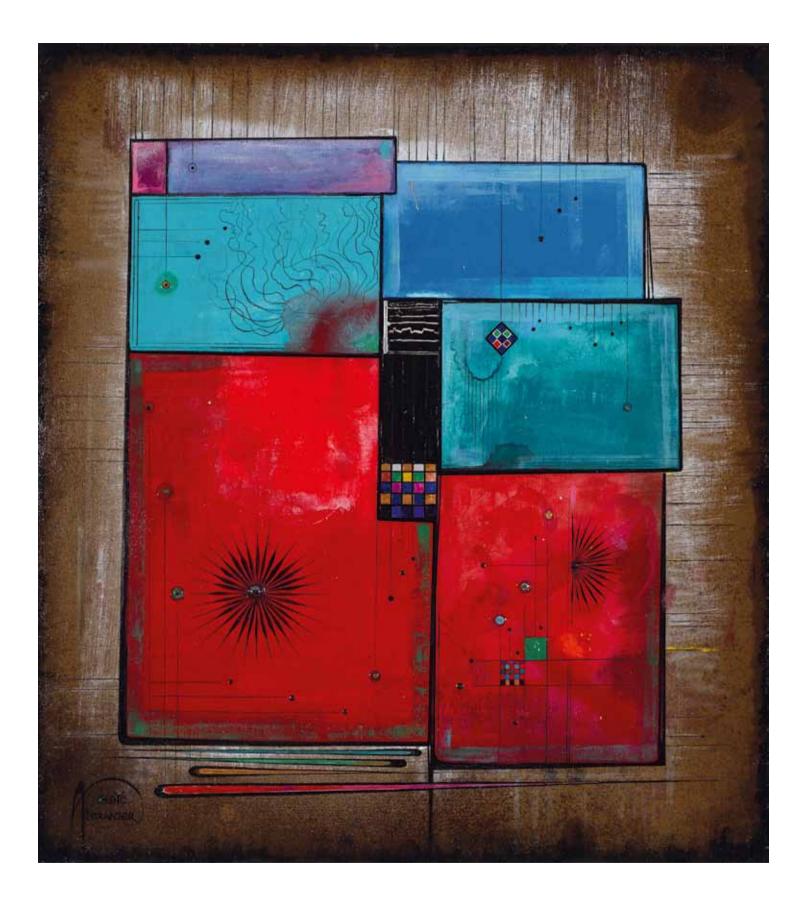


Посвящение Кандинскому

2012. Холст, масло. 79 × 194

Мое благословение

2003. Холст, масло. 91×67



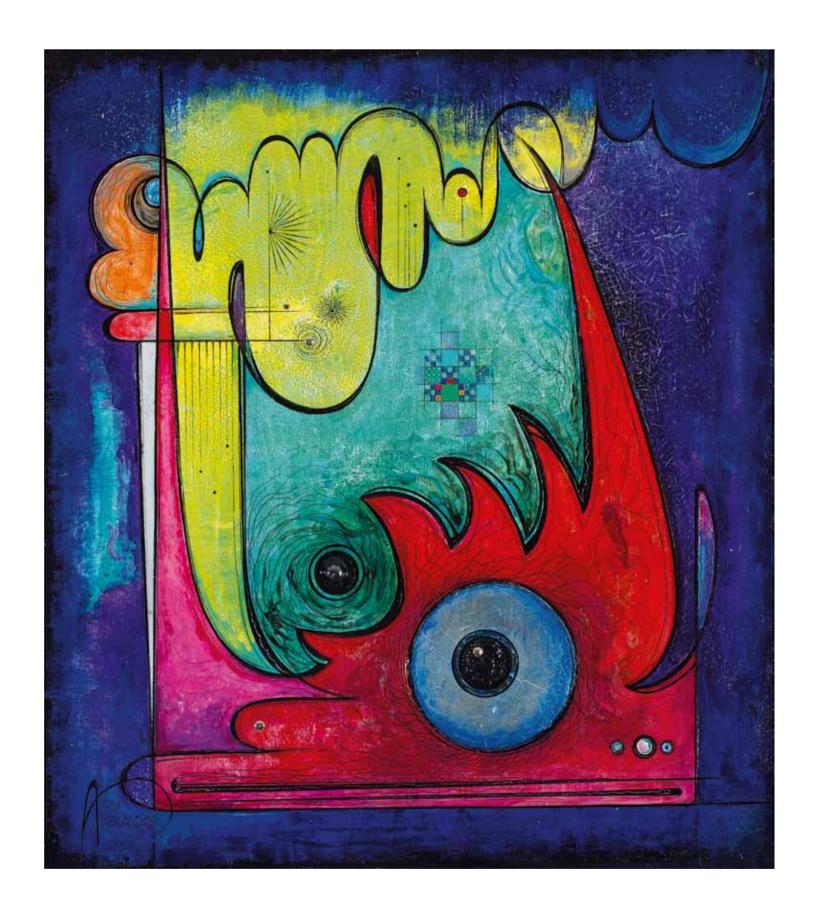


170



Импровизация № 7

2012. Холст, масло. 79 × 199







Диспут 2013. Холст, масло. *75* ×68





Нью-Йоркская элегия

174

2013. Холст, масло. 79×290

2014. Холст, масло. 75×68





с. 176 **Замечательный майский день** 2013. Холст, масло. 247 ×79

День Господень 2013. Холст, масло. *75* ×68



Гегель считал, что «религия, философия и искусство — суть три способа раскрытия истины». Данте в 10-й главе «Рая» говорит читателю: «Я тебе сервировал, подал тебе, теперь питайся этим, корми себя сам». То есть результат труда художника воспринимается не только достаточно подготовленным зрителем, но и при условии затраты им определенных усилий по сопереживанию.

Третье измерение моих холстов, их внутренний смысл — это тайна творчества — попытка высказать невысказываемое.

Я не считаю себя новатором или авангардистом, но продолжателем традиций русской и мировой живописи. Традиционно понимая талант как поручение, я преодолел соблазн модернизма и спонтанного самовыражения. Хотя в советском Союзе художников меня всегда почему-то считали авангардистом. Я же всегда считал себя продолжателем традиций русской живописи. Вспомним хотя бы Василия Васильевича Кандинского, весь русский авангард. Но к тому времени, когда я начинал свой путь в искусстве, это уже было не авангардом, а давно прошедшим временем. Я решил идти дальше. Мне казалось, что такие сложные понятия, как любовь, ненависть, верность, невозможно передать с помощью аллегорий или реалистического искусства. Я стал искать новые формы — чтобы зритель другим, непосредственным путем принимал мои мысли и ощущения.

Кровавый хаос, пережитый тремя поколениями несчастной и великой России, сделал бестактным хаос буйствующих метафор и жестов, да и вообще бунт и ерничество. Почти все, столкнувшись с иррациональной силой, иррациональной неизбежностью, иррациональным ужасом, резко изменили свою психику. Многие поверили в неизбежность, а другие — в рациональность и даже в целесообразность происходящего в СССР. Ощущение это было обусловлено опытом прошлого, предчувствием будущего и гипнозом настоящего.

Многим из нас разрешалось жить лишь при условии, что мы будем скрывать свою сущность и притворяться одними из тех, в чье общество мы попали. Осознав себя художником, я ощутил себя белой вороной — социально инородным элементом советского общества.

Начались 60-е годы. Разгромили нашу выставку студентов-живописцев в Ташкенте. В столицах прошли суды над Пастернаком и Бродским. Все по-прежнему находилось под контролем и прессингом КГБ. Социалистический реализм оставался единственной допускаемой формой существования художника, призванной к прославлению коммунистической системы.

По совету отца я стал работать в керамике. Это оказалось удачным камуфляжем— в глазах наших чиновников я стал не так опасен, что ли. Холсты свои я вообще

c. 178

Моя странная прекрасная птица 2007. Холст, масло. 101,5 × 76

не показывал до 90-го года. В керамике я продолжал работу художника и делал то, что никому не позволялось в живописи, так как сам материал позволял замечательно маскировать серьезную живопись под изделия декоративные и прикладные.

Сохранить себя как личность, остаться самим собой, не уступив конформизму, это казалось утопией. И все же иногда это получалось, слава богу. Но ни один из нас не мог надеяться выйти из этой мясорубки вполне таким же, абсолютно прежним, поскольку тотальный идеологический прессинг не оставлял никакой альтернативы спасения.

Абсолютное большинство было перекодировано и превращено в послушных исполнителей. Люди даже не понимали, что происходит, и не ведали, что творят.

Лишь гений поэта осознал сверхъестественный ужас стремительной деформации сознания: «За гремучую доблесть грядущих веков, за высокое племя людей я лишился и чаши на пире отцов, и веселья, и чести своей. Мне на плечи кидается век-волкодав, но не волк я по крови своей. Запихай меня лучше, как шапку, в рукав жаркой шубы сибирских степей. Чтоб не видеть ни труса, ни хлипкой грязцы, Ни кровавых костей в колесе». Эти строки Мандельштама совершенно непонятны тем, кто не жил с этой жутью в России или был духовно самокастрирован конформизмом и истребленной совестью. Всеобщий дурман извращенной духовности утвердился повсеместно, и никто никогда не выходил отсюда целым, совсем без малейшего ущерба.

В мире мнимых величин современности зритель давно утратил способность отличать искренность от симуляции. «Ослепшие, как много вас! Прозревшие, как мало вас осталось!» — писала мать Мария (Скобцова).

Тотальное непонимание современников обрекает художника на внутреннюю эмиграцию. В большинстве случаев он работает для себя — в катакомбах и пещерах мегаполиса. В тоталитарных государствах политизированная культура современного ему общества преследует его и под землей — тащит его на площадь, требуя всенародного унижения истины — не только симуляции и предательства, но и пошлости. А на Западе законы «свободного рынка» делают то же самое — художнику навязывают изготовление помоев массовой культуры, которыми манипуляторы общественного мнения поят обращенное в свиное стадо общество потребителей.

То, что происходит в наши дни с искусством и арт-бизнесом, сопоставимо с бездумным техницизмом и урбанизмом нашего времени, и как следствие этого — возникновение серьезных духовно-экологических проблем — болезней цивилизации.

Движение зеленых и объединенный хор ученых всех стран по поводу реальности экологической угрозы изменил позицию общества— и теперь уже проблему эту решают.

Иное дело с изобразительным искусством. В наши дни муза поэта и художника стала продажной девкой и вышла на панель. Средства массовой информации увлеченно рекламируют ядовитые помои массового искусства. Общество же жизнерадостно и бездумно заглатывает эти помои, ничуть не заботясь о последствиях интеллектуального и духовного самоотравления и самозомбирования.

Ситуация XX века давно стала угрожающей. Проблемы озонового слоя и алкоголизма, наркомании и СПИДа, ядерного разоружения и экологии волнуют миллионы людей. А вот стремительная деформация сознания, происходящая под воздействием агрессивной псевдопоэзии, псевдолитературы, псевдоживописи, псевдомузыки — фактически повсеместное наступление массовой контркультуры, — заботит немногих. Эстетическое оскудение и упадок, цинизм и маргинальность заменяют талант и работу мысли.

Обсуждение этих вопросов на тусовках поэтов и философов, художников и теологов носит лишь частный характер. Общество давно привыкло относиться к поэтиче-

180

скому сборнику или выставке живописи как к собранию монстров и анекдотов, уподобляя читателя, зрителя или слушателя пьяному гуляке на деревенской ярмарке.

Деградация и духовная проказа кривляния разъедают как художника, так и зрителя. Процесс этот двухсторонний. Мне он представляется угрожающим, поскольку мы на пороге всеобщей духовной мутации. Я заплатил здоровьем и жизнью самой за Благодать Прозренья, но катарсис никогда не дается даром. Человек я безмерно счастливый — быть может, поэтому-то мне есть что сказать людям. Да, я слепну с годами, зато в этом есть и преимущество — не замечаю отвратительных подробностей и мусора. «Не вижу я, кто ходит под окном, но звезды в небе ясно различаю». Это из моего любимого Франсуа Вийона. Я с детства люблю французскую поэзию и живопись.

В 1967 году на Всемирную выставку ЭКСПО-67 приняли три мои работы, самого же меня в Монреаль не пустили — я считался невыездным. Но вот уже эмигрантом, через 30 лет, в 1998 году, я там побывал. Галерея «Ванд-арт» организовала мою персональную выставку. Мои работы — это размышления, попытка осмысления жизни.

Я вижу свою задачу в том, чтобы поделиться со зрителем своими переживаниями и раздумьями в поисках Пути, Истины и жизни. Вероятно, вопросов здесь значительно больше, чем ответов. Противоборство добра и зла, света и тьмы, любви и ненависти — вот что меня по-настоящему волнует. Я пытаюсь ответить на вопрос, почему человек, приходящий в этот мир для обретения счастья, так глубоко, азартно и разнообразно страдает, не реализуя свой шанс. Что происходит? В чем истоки несчастья? Меня интересует причина деформации сознания и, как следствие — падение человека. Человек добр — почему же он выбирает неверный путь? Я убежден, что причина всегда — в духовно-нравственной позиции человека. Как тонко ответил на этот вопрос русский физик Петр Капица: «Человек может научиться быть счастливым в любой обстановке — несчастным он становится только после сделки с собственной совестью. Счастье — не в обстоятельствах внешней среды. Это внутренняя способность человека». Конкретность ученого и образная точность поэта!

В самом деле, ни физико-химический, ни биологический аспект — недостаточен для изображения фактов жизни, не говоря уже о фактах мышления и бытия.

Мировосприятие, ограниченное рамками пространства и времени, не в состоянии проникнуть в первопричины явлений, поскольку не в силах выйти за пределы этих рамок. Я и не стремлюсь воспроизводить объекты, доступные чувственному восприятию. Возникающее на холсте — нереально пересказать словесно или в рациональных формах, как невозможно рассказать музыку или пересказать прозой звукосмысл и мелодию строф поэтических. Расценивая свои работы не как «вещи», но как «вести», я хорошо понимаю, насколько самоограничиваю этим круг тех, кто воспримет мою живопись.

Мой отец дал мне понимание этики и предчувствие осознания прекрасного, стремление к запредельному. Он заповедовал мне — нельзя вступать в сделку с совестью — я рано это усвоил. Неправда безобазна как в жизни и любви, так и в искусстве. Несчастья для человека начинаются с его лжи, тем более это заметно в творчестве. Муза — дама брезгливая и вранья не прощает никогда! Живопись — штука исповедальная — ложь не спрячешь. Я всегда старался говорить правду — в любом материале и жанре, при всех режимах, на всех континентах. Вдохновение — это состояние одержимости истинной и сопричастности вечности. Этим и нужно, и должно дорожить.

Что такое вдохновение? Каждого творческого человека волнует этот вопрос. Вдохновение — это ведь не результат какого-то формального изыска мастера. Это ощущение соприкосновения с истиной, с вечностью.



Предчувствие откровения

(полиптих) 1988. Холст, масло. 300×300

182

Я не имитирую зримый мир. Мои холсты не иллюстрации, не ребусы, не аллегории, не назидания — это мои размышления над мотивацией выбора. Стремлюсь делать это без упрека и осуждения — а с любовью. В профессиональных выставках начал участвовать с 17 лет. Тридцать лет, с 1958-го по 1988-й, я зарабатывал на жизнь монументальной керамикой, поскольку при тоталитарном режиме, даже тайно заниматься серьезной живописью было опасно.

Как монументалист я выполнил множество центральных работ в Узбекистане и других частях России — станции метро и дворцы искусств, высотные гостиницы и театры, фонтаны и культурные центры. Став одним из ведущих художников республики, я незаметно для себя оказался частью системы, а точнее, общества, порожденного системой, ее пособником. Чтобы не стать циником, надо было бежать. Уже находясь на собственном излете, система перемолола бы меня, она уже начала меня заглатывать. Двойственность стандартов ломала и не таких, как я. В 1995 году я эмигрировал в США.

Направление живописи, в котором работаю, я называю метареализмом — поскольку говорю не о том, что вижу, но о том, что чувствую и понимаю, о чем догадываюсь. Считаю беспредметную живопись апогеем своего творческого пути в искусстве, хотя сегодня в числе моих любимых художников — по-прежнему представители парижской школы, мой отец, а также Гольбейн, Мемлинг, Кранах и сотни других авторов, которые не были беспредметниками.

Нью-Йорк, январь 2001 года

*

Биография



Александр Кедрин родился в 1940 году в Ташкенте — столице тогда еще советского Узбекистана. Династия Кедриных богата талантливыми личностями. Дед художника был присяжным поверенным, депутатом Государственной Думы России, а после революции — министром юстиции в эмигрантском правительстве в Париже. Бунин и Толстой писали о нем как о видном политике. Троюродным братом отца был знаменитый советский поэт Дмитрий Кедрин, загадочно и трагически погибший в 1945 году. Сам отец, потомственный петербургский дворянин и знаменитый художник-график, спасаясь от сталинских репрессий, переехал с семьей в Ташкент, где стал одним из создателей Союза художников Узбекистана.

Маленький Саша Кедрин начал рисовать раньше, чем ходить. Еще бы. Ведь он рос среди лучших живописцев своего времени. Само собой, он с детства был очарован местными восточными орнаментами с их мистической символикой. Ежедневно отец отправлялся на этюды по живописным кривым улочкам старого, еще не разрушенного землетрясением Ташкента — с его мазанками, мечетями, мастерскими и лавками народных мастеров, — и брал сына с собой. Их дом постоянно был наполнен местной и столичной интеллигенцией, уехавшей в эвакуацию на время войны, классической музыкой и поэзией. Мама Саши прекрасно пела, аккомпанируя себе на мандолине. Чем не евразийское перекрестье идей и традиций?

По совету отца Александр с первых шагов в искусстве пытался искать свой собственный путь — стараясь хоть чем-то отличаться от набивших оскомину «социалистических реалистов». Настоящим откровением для него стала поездка в Москву, где с приходом хрущевской оттепели в Музее изобразительных искусств впервые выставили щукинско-морозовское собрание французских модернистов. С тех пор он бывал в Москве всякий раз, когда в столицу привозили выставки классиков американского и европейского авангарда.

Постепенно интерес художника, сформировавшегося под влиянием азиатского космоса, сосредоточился на западном беспредметном искусстве. Вообще Александр Кедрин считает своими первыми учителями Кандинского, Миро и Ива Танги, а беспредметную живопись — апогеем своего творческого пути в изобразительном искусстве.





С отцом Ташкент, 1979



С Андреем Вознесенским Ташкент, 1979



После окончания школы Александр Кедрин поступил в Ташкентское художественное училище имени Бенькова. В 1959 году, будучи студентом третьего курса, он организует коллективную выставку семи молодых единомышленников, которые решили отойти от академических канонов и работать в более свободной манере, пытаясь соединить в своих произведениях Восток и Запад. В результате всех семерых обвинили в идеологической диверсии и исключили из училища с волчьим билетом.

Воспользовавшись связями отца, Александр все же умудряется поступить в Ташкентский театрально-художественный институт имени Островского. Но вскоре история повторяется — и не желающего смириться и покаяться студента вновь исключают со справкой о профнепригодности. Да еще заводят дело о тунеядстве.

Кедрин устраивается на керамический завод. В начале 60-х годов керамика, как и все монументально-декоративное искусство СССР, переживала второе рождение. Художникам-монументалистам дозволялись даже откровенно формалистические эксперименты — лишь бы было «красиво», то есть декоративно. Александр оказался в своей стихии. Его абстрактные, полные философских открытий объекты, замаскированные под «узбекские национальные орнаменты и мотивы», быстро завоевали признание. Кедрин с отличием оканчивает отделение керамики Ташкентского художественного института, вступает в Союз художников (позже и в Союз архитекторов) и обзаводится собственной мастерской. Благодаря участиям в московских выставках он вошел в круг столичной творческой интеллигенции, подружился с Неизвестным, Ахмадулиной, Вознесенским, Булатовым, Немухиным, Вечтомовым.

Одновременно на родине в очередь к лучшему керамисту Узбекистана выстроились ведущие архитекторы республики — все мечтали, чтобы композиции известного мастера украшали фасады и интерьеры новых монументальных зданий, которые в ударном темпе возводились в пострадавшем от землетрясения Ташкенте. В общей сложности Кедрин оформил панно и мозаиками сотни объектов (дворцов культуры, спортивных комплексов, домов отдыха, ресторанов, административных зданий) по всему СССР.

На первый взгляд ситуация складывалась более чем благоприятно. Однако истинной страстью художника всегда оставалась философско-метафизическая беспредметная живопись, которой он никогда не изменял и втайне продолжал работать маслом. К сожалению, при советской власти показывать ее широкому зрителю было невозможно.

Началась перестройка, которая принесла долгожданную свободу, но обострила национальные проблемы. После распада СССР русских начали активно вытеснять







С Евгением Евтушенко Нью-Йорк, 2003

С Эрнстом Неизвестным Нью-Йорк, 1997

С Эриком Булатовым Париж, 2008



На фоне своего панно

из общественной жизни Узбекистана. Заказов становится все меньше. По азиатским республикам прокатилась волна кровавых братоубийственных конфликтов. И в 1995 году Александр с семьей переезжает в США и поселяется в Нью-Йорке, где активно включается в художественную жизнь. Его работы приобретают многие музеи, галереи и коллекционеры. О нем пишут как массовые СМИ, так и искусствоведческие издания. Кедрина приглашают представлять США на Флорентийской биеннале современного искусства. В 2001 году американское телевидение снимает фильм из серии «Русские знаменитости в Америке», в котором о творчестве мастера рассказывают мэтры современной культуры — в том числе его друг Эрнст Неизвестный.

В числе его любимых художников — по-прежнему представители парижской школы, его отец, а также Гольбейн, Мемлинг, Кранах и сотни других авторов, которые не были беспредметниками.

Александр Кедрин не устает подчеркивать, что с детства живет и работает в формате поэзии. Причем дело тут не только в генах и окружающей атмосфере. Его дядя — Дмитрий Кедрин — считается хрестоматийным поэтом, классиком современной литературы. Отец в юности был учеником Николая Гумилева. Он дни и ночи напролет читал сыну стихи Блока, с которым тоже был знаком в молодости. Внутренняя рифма, ритм, оксюморон — органично присущи живописной манере Кедрина. Любую свою тарелку, холст или рисунок автор считает балладой или притчей. «В самом начале пути я пытался пересказывать то, что видел, — говорит художник. — Это — ученичество. Основа любого искусства — вымысел, и деградация современного искусства — это, увы, деградация вымысла. Постижение и вымысел — основа всего. Книгу книг — Библию я постигал как аналогию еврейской поэзии и наиболее близкую мне философскую систему. Убежден, что человек, глухой к поэзии, не поймет мою живопись. Есть же в конце концов глухие к музыке — наиболее абстрактном из искусств».





В дебрях воспоминаний

187

2012. Холст, масло. 194×79

Персональные выставки (живопись)

2013	The Formula of the Universe. A3 Gallery. Moscow, Russia
2011	Poetry in Art: Alexander Kedrin. Angel Orensanz Foundation. Lower East Side,
	Manhattan, New York, USA
2007	Synergetic Cavalcades. Amsterdam Whitney Gallery. Chelsea, New York, USA
2002	Russian Evenings in Manhattan: Alexander Kedrin. SDA Church. Manhattan, New
	York IISA

- 1999 The Paintings of Alexander Kedrin. Vand-Art Gallery. Montreal, Canada
- 1997 The Paintings of Alexander Kedrin. Orange Bear Club. Tribeca, New York, USA
- 1990 The Paintings of Alexander Kedrin. Union Architect. Tashkent, Uzbekistan

Персональные выставки (керамика)

1986	The Society for German-Soviet Friendship. Gesellschaft für Deutsch-Sowjetische
	Freundschaft. Magdeburg, Germany
1985	The Society for German-Soviet Friendship. Gesellschaft für Deutsch-Sowjetische
	Freundschaft. Berlin, Germany

- 1985 The Society for German-Soviet Friendship. Gesellschaft für Deutsch-Sowjetische Freundschaft. Halle, Germany
- 1983 Ceramics of Alexander Kedrin. Architect Union. St.Petersburg, Russia
- 1983 Ceramics of Alexander Kedrin. Architect Union USSR. Moscow, Russia
- 1972 Tashkent, Uzbekistan. Ceramics of Alexander Kedrin. Museum of Fine Arts
- 1965 Sasha Kedrin: Ceramics, Paintings, Drawings. Komsomolets of Uzbekistan Newspaper office. Tashkent, Uzbekistan

Групповые выставки

- 2007 Amsterdam Whitney Gallery. Chelsea, NY
- 2005 Contemporary Russian Art. CASE Gallery. Jersea City, NJ
- 2002 Russian Evenings in Manhattan. 232 West 11th St, Grinveetch Village, NY
- 1997 Russian Art. METLife Building. Manhattan, NY
- 1997 Fine Art Association. Brooklyn, NY

188

Международные выставки

2006	CASE N	Aucoum	110
/(////)	(.A.) I	VIIISEIIIII	(),)

2003 Florence Biennale. Florence

1975 Contemporary Ceramics. Vilnius

1967 EXPO-67. Montreal

Основные монументальные объекты

1988	Tashkent.	Cultural-In	formational	Center.	Fountain '	Temptation

1987 Kokand. Theater Hamza. Relief Blue Cities

1985 Samarkand. Relief Mahallya

1985 Zheleznovodsk. Sanatorium Uzbekistan. Relief Uzbekistan

1983 Tashkent. Hotel Moscow. Relief Garden of Winds

1982 Tashkent. Metro. Relief The Sky — my native Land

1981 Tashkent. Palace of People's Friendship. Reliefs Gulli Nav and Gulli Chah

1979 Tashkent. Palace of Arts. Relief My Favorite City

1977 Tashkent. Ulduz. Relief Bakhor

976 Sochi. Sanatorium Uzbekistan. Relief Sogdiana

1970 Tashkent Cafe Blue Dome

Работы находятся в собраниях

Zimmerly Art Museum. Rutgers — New Brunswick, NJ, USA

CASE Museum of Contemporary Russian Art. NJ, USA

Museum of Ceramics. Vilnius, Lithuania

Museum of People of the East. Moscow, Russia

Moscow Museum of Modern Art, Russia

State Museum of Arts. Tashkent, Uzbekistan

Museum of the Culture of the People of Uzbekistan

Museum of Applied Arts. Tashkent, Uzbekistan

State Arts Museum of Karakalpak Republic. Nukus, Uzbekistan

Kazakhstan Museum of fine Arts after Nevzorovs. Semipalatinsk, Kazakhstan

Private collections of Russia, Germany, Poland, Israel,

Turkey, Pakistan, UK, USA, Canada, France, Korea,

Denmark, others

The Formulae of Creation

Aleksandr Kedrin considers non-figurative art apogee his path in the world of fine art — a sort of mathematics which creates universal formulas that furnish the keys to understanding the world around us. Abstract composition allows the manifestation of maximum creative freedom. Shape, released of its literary content, in concentrated form expresses the quintessence, the substance, the core of any idea.

Critics consider Kedrin "the forefather of the method which allows the creation of matrices, that lie at the core of created and potential reality".

Introvert, idealist, researcher, he is fully dedicated to mystico-cosmic principles of existence. By manipulating mystical essences, he attains the universal language of the cosmos, spoken by celestial beings, and immediately connects with the higher spheres. This motion allows him to expose to the audience the inner "mechanics" of the bottomless and infinite celestial hierarchy.

He seemingly transfers harmony into algebra in order to reach the main mechanism and decipher the all-encompassing and all-consuming pleroma, "fullness of being", with whose help the objective controls the subjective, morphing the human into a product of his time.

In his work one can perceive cosmic mechanics, in all their beauty, the long-awaited divine equation — the only, treasured and mystical Formula of Creation — that will allow to restore and recreate "form within" not only the Act of Creation, but to see the future fate of the material and spiritual cosmos.

Aleksandr Kedrin was born in 1940 in Tashkent — the capital of Soviet Uzbekistan. The Kedrin dynasty is rich with talented personas. The artist's great-grandfather was barrister, the deputy of State Duma in Imperial Russia, and after the revolution became the Minister of Justice in emigrant government in Paris. Bunin and Tolstoy wrote of him as an outstanding politician. His father's second cousin was a famous soviet writer — Dmitry Kedrin, who mystically and tragically died in 1945. His own father, a hereditary Petersburg nobleman and famous graphic artist, escaping of Stalin repressions, was forced to move to Tashkent where he became one of the creators of Artists' Union of Uzbekistan.

Young Sasha Kedrin started painting before he could walk. This was no surprise, he was surrounded by the best artists of his time. From an early age he was enchanted by the local oriental patterns with their mystical symbolism. Every day his father would go out to sketch, through the picturesque warped streets of old Tashkent, not yet desolated by earthquake, with its clay-walled cottages, mosques, workshops and craftsmen — and he brought his son with him. Their house was always full of local and metropolitan intellectuals, who evacuated to Tashkent during the war, and thus full of classical music and poetry. Sasha's mother sang well, accompanying herself on mandolin. Since the atmosphere in the Kedrin home was soaked through with poetry, Western, Eastern and Russian poetry, it is not surprising that Sasha began to even live in the poetic form — as the famous Leonardo once said: "Painting is poetry that is seen rather than felt, and poetry is painting that is felt rather than seen".

Following his father's advice, Aleksandr sought his own way from the very first steps in art — trying to differ himself from the omnipresent "socialistic realists". The true revelation for him became his trip to Moscow, where, during Khrushev thaw, the Museum of Fine Art exhibited Shukin-Morozov collection of French modern artists for the first time. From that moment, he traveled to Moscow every time American and European avant guarde classics were exhibited in the capital.

190

Although formed under the influence of Asiatic cosmos, the artist's interest gradually concentrated on western non-figurative art. He consider Kandinsky, Miro and Iva Tangi as his primary teachers, who opened him to the cosmologic possibilities of art.

After graduating from school, Aleksandr Kedrin entered the Benkov Tashkent Art Institute. In 1959, as a student of the 3-d form, he organized a collective exhibition of seven young like-minded artists who decided to step aside from academic cannons and work in freer style, attempting to connect East and West in their works. As a result, all of them were accused of ideological sabotage and expelled from the institute with a marred permanent record.

After that fateful exhibition, Aleksandr understood that, in the USSR, an artist is always seen as a suspect by authorities and a white crow among his compatriots.

Kedrin never aspired to the role of innovator or avant-garde artist. His mission is to continue the traditions of Russian and world art. He considers talent as an duty or mission, received from higher forces. That's why he is an opponent of spontaneous self-expression in art. Creative work must conform to a concrete idea. Early on he understood that such difficult notions as love, hatred, faith are impossible to express with the help of allegory or realism, and began to search for new, own forms. Forms that allow the viewer a more accurate perception of the reality which the artist inhabits, since it is not his task to simply retell his vision.

Using his father's connections, Aleksandr was nevertheless accepted into the Ostrovsky Tashkent Theatrical and Artistic University. But soon the story repeated itself — the student that didn't wish to humble himself and repent was excluded with reference of professional non-practicability. In addition, a case was brought against him for parasitism.

Kedrin had to get a job. Following his father's advice, he chose the local ceramics factory. In early 60-s ceramics, along with other monumental decorative arts in USSR, experienced a second birth. Artists-monumentalists were even allowed to make formalistic experiments — as long as it was "beautiful", that is — decorative. Aleksandr found himself in his element. Ceramics turned out to be excellent camouflage. In authority's opinion the artist was no longer dangerous. Philosophical discoveries, masked under "Uzbek national patterns and motives" gained recognition. Kedrin graduated the ceramics program in Tashkent Art Institute with excellence, entered the Artists' Union (later the Architects' Union) and acquired his own workshop. Thanks to participation in Moscow exhibitions, he joined the metropolitan creative intellectuals' circle and became acquainted with Neizvestny, Akhmadulina, Voznesensky, Bulatov, Nemukhin. Vechtomov.

At the same time, all the leading architects lined up in a queue to the best ceramic craftsman of Uzbekistan. They dreamt that the compositions of the famous artist would decorate the facades and interiors of new monumental buildings, that were being urgently built in Tashkent after earthquake. Kedrin decorated with pictures and mosaic more than hundred objects in total (palaces of culture, sport complexes, sanatoriums, restaurants, subway stations, administrative buildings) all over USSR.

At first glance, the situation was turning out more than favorably. However, the real passion of the artist remained philosophical and metaphysical non-figurative art, to which he was faithful and secretly continued painting in oils. Unfortunately, during the soviet period, it was impossible to show these works to the general audience.

The Perestroika began, and it brought long-expected freedom, but exacerbated national problems. After the disintegration of the USSR, Russians were being actively forced out from the social life of Uzbekistan. The contract offers were declining. A wave of bloody fratricidal conflicts swept over the Asiatic republics. And this leads to Aleksandr, with his family, moving to the United states in 1995, and settling in New-York, where he actively joined the artistic life. His works were obtained by many museums, galleries and collectors. Mass media writes about him, as well as art critics and historians. Kedrin was invited to represent USA at the Florence Biannual exhibition of modern art. In 2001 American television recorded a series titled "Russian celebrities in America", where the masters of modern art, including his friend Ernst Neizvestny, tell about the painter.

Translation by Mikhail Lipyanskiy



Александр Кедрин ФОРМУЛА мироздания

Кураторы проекта

Игорь Дудинский Люсинэ Петросян

Составители

Игорь Дудинский Люсинэ Петросян

Редактор

Игорь Дудинский

Корректор

Инна Кроль

Фотосъемка

Александр Савельев

Дизайн и предпечатная подготовка

Игорь Ермолаев

Александр Кедрин. Формула мироздания. — М., ЗАО «2К», 2014. — 192 с., ил.

ISBN 978-5-89449-028-1

Формат 70 × 100. Тираж 500 Заказ 0238/14
Печать офсетная 24 п. л.
Отпечатано в соответствии с предоставленными материалами в ООО «Парето-Принт»,
170546, Тверская область,
Промышленная зона Боролево-1,
комплекс № 3A
www.pareto-print.ru