

Наталья Нестерова

БЕЛЫЙ ГОРОД

# Наталья Нестерова

БЕЛЫЙ ГОРОД





Автор текста  
Виктория Лебедева

Государственный институт искусствознания

Издательство «Белый город»  
Директор К. Чеченев  
Директор издательства А. Астахов  
Коммерческий директор Ю. Сергей  
Главный редактор Н. Астахова

Редактор Н. Борисовская  
Верстка: Е. Сыроквашина, С. Новгородова  
Корректор А. Новгородова  
В издании использованы слайды, любезно  
предоставленные Н.И. Нестеровой

На титульном листе:  
*Мост.* 1996  
Частное собрание, США

ISBN 5-7793-0547-1  
УДК 75(470+571)  
ББК 85.143(2)я6  
Н56

Лицензия ИД № 04067 от 23 февраля 2001 г.  
Отпечатано в Италии  
Тираж 3000

Издательство «Белый город»,  
111399, Москва, ул. Metallургов, д. 56/2  
Тел.: (095) 916-5595, 176-9109, 176-9104,  
176-9463, 176-6895, 288-7536, (812) 265-4065  
Факс (095) 176-6809

Розничная продажа — торговый дом книги «Москва»,  
Москва, ул. Тверская, д. 8

По вопросам приобретения книг  
по издательским ценам обращайтесь  
по адресу: 111399, Москва,  
ул. Metallургов, д. 56/2  
Тел. (095) 176-6895  
E-mail: belygorod@mail.ru

© Белый город, 2007







# Наталья Нестерова

БЕЛЫЙ ГОРОД



Работы Нестеровой распознаются сразу. Они привлекают необычной по нашим временам мощью живописи и силой темперамента, они несут в себе заряд иронии — почти злой — и щемящую боль одиночества человека в недобром мире, где гуляют злые ветры, где даже безобидные бабочки и стрекозы становятся вдруг агрессивными и человек с трудом отбивается от их атак; где самые простые действия — подъем по ступеням лестницы, катание на карусели

или игра в бадминтон на пляже — наполняют зрителя какой-то необъяснимой тревогой, предчувствием беды...

Откуда же это трагическое мировосприятие, откуда беспокойство, боль, скрытая за улыбкой?

Наталья Нестерова родилась в конце войны (в 1944 году) в благополучной семье потомственных интеллигентов. Детство вспоминается ею как счастье. Ее дедушка, Николай Иванович Нестеров, в 1915 году окончил Московское училище живописи,

ваяния и зодчества. Его соучениками были Роберт Фальк, Сергей Герасимов, его учителями — лучшие представители московской художественной школы: Константин Коровин, Филипп Малявин, Леонид Пастернак.

Дед много занимался с девочкой (Наташа помнит, что первый автопортрет она нарисовала в три года). Вместе с дедушкой они часто и внимательно рассматривали альбомы. Среди них альбом репродукций Музея нового западного искусства<sup>1</sup>, к тому времени уже не существовавшего. Дед приучал любить живопись. «Его Богом был Сезанн», — говорит Наталья Игоревна. И вспоминает: «На стене висела репродукция Моны Лизы. Я ее ужасно боялась. Когда я болела (а болела я в детстве много), она корчила мне рожи... Дед придумывал всякие интересные игры, рисовал моих кукол, вместе мы вырезали их из бумаги, получался театр». Дед и сам был романтиком и фантазером. В детстве он убежал с бродячим цирком, потом работал у Ханжонкова<sup>2</sup>...

«Мой дед был прекрасный художник. На стенах нашего дома висели его работы, в которые я уходила странствовать. Он учил меня играть и чувствовать. Я помню, как отправлялась путешествовать в карете, сделанной из кресла, с валенком вместо головы лошади. Потом я начала рисовать сама, и с тех пор, как помню себя, это



<sup>1</sup> Музей нового западного искусства в Москве был закрыт в 1947 году.

<sup>2</sup> Александр Алексеевич Ханжонков (1877 – 1945) – русский предприниматель, кинодеятель, автор сценариев для кинофильмов; после 1917 года работал в «Госкино» и «Пролеткино».

**Кормящий голубей. 1992**  
Собственность автора





Над морем. 1991  
Частное собрание, США

занятие меня не разочаровало, не утомило, и интересно, как в детстве...»

Николай Иванович Нестеров умер, когда Наташе было семь лет. Нынче она уверена, что он был ее единственным учителем, что до семи лет она приобрела все: вкусы, пристрастия, уроки...

В доме помимо альбомов было много книг, и бабушка Анна Петровна читала вслух маленькой Наташе. Запомнился Лермонтов – и снова романтика, фантазия... Особенно полюбился *Демон*.

Воспоминания детства имеют над Натальей странную, таинственную власть. Объездившая мир, многократно и подолгу жившая в Америке, несколько месяцев прожившая

во Франции, посетившая многие страны мира, она с трепетом вспоминает дом, в котором прошло ее детство. В одном из немногих интервью она рассказывает: «Мы с мамой переехали на Арбат не так давно, в 1975-м. Сначала мы жили на Самотеке, под монастырем... Там моя мама каталась на саночках с ледяных горок, потом я. Сейчас я даже боюсь туда посмотреть... В своих снах





**Арбат, 44. 1984.** Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

**Дом Гоголя. 1979.** Государственная Третьяковская галерея, Москва



я часто возвращаюсь в этот двух-этажный дом. Такая обитая дверь со звоночком. Но я не звонила, а коло-тила ногой в дверь, потому что ба-бушка не слышала звонка. Я все-гда иду по этой лестнице, прихожу к двери... Мне довольно долго, не только в детстве, снилось, что я ле-таю... Летаю»<sup>1</sup>.

Возможно, в этих отрывочных фразах скупого на высказывания художника кроется разгадка многих сюжетов ее картин. Не случайно в ее работах все более настойчиво появляются птицы: добрые и злые, родственные человеку и ему враждебные.

Родители были архитекторами и приучили смотреть архитектуру, понимать, любить ее. Кроме того, они увлекались альпинизмом. Ма-ма, Зоя Николаевна Нестерова, хо-дила с мужем в походы в молодости, а отец, Игорь Дмитриевич Смирнов, был серьезным спортсменом. Он за-нимался альпинизмом до преклон-ных лет, куда позволяло здоровье. Отголоски этого увлечения родите-лей отразились и на творчестве ху-дожницы.

Зоя Нестерова много строила (она была одним из родоначальников панельного строительства) и препода-вала в Строгановке<sup>2</sup>. Когда Наташе было одиннадцать лет, родители рас-стались, но навсегда сохранили доб-рые отношения друг к другу и лю-бовь к дочери. Для Наташи всю жизнь лучшим другом, советчиком, авторитетом оставалась мама.

Так формировался внутренний мир художницы: внешне похожий на теплое гнездо. Но вокруг этого гнез-да было ох как беспокойно. Жизнь страны, придавленной тоталитар-ной моралью, атмосфера постоян-ной тревоги, в которой жили взрос-лые, передавалась чуткой девочке, затем подростку, студентке...

<sup>1</sup> Наталья Нестерова: когда я работаю, я чувствую себя в своей стихии. – Галерея, 2001, № 6.

<sup>2</sup> МВХПУ – Московское высшее художественно-промышленное училище, бывшее Строгановское.





Все это было трагическим контрастом светлому детству Натальи, наполненному игрой, живописью, литературой, наполненному нежностью и благородством человеческих отношений.

Контраст впечатлений, заложенных в детстве, вероятно, способствовал формированию личности художника, ее склонности к парадоксам, и, возможно, усилил чувство тревоги, нестабильности, окрашившее все ее творчество.

Школьные и студенческие годы Нестеровой (середина пятидесятых и шестидесятые) были временем радикальных перемен в стране, вре-

менем иллюзий, романтики, разочарований.

Два поколения оказались захвачены этой ломкой, освобождением от тоталитаризма и надеждами на обновление жизни и свободу творчества. Этих художников разделяет небольшой временной отрезок — те, кто начинал профессиональную деятельность на рубеже пятидесятых-шестидесятых, и другие — пришедшие в искусство на десять лет позже.

Друзья, единомышленники, почти сверстники, они оказались представителями разных художественных поколений. Их разделял рубеж раз-

#### **Дом на набережной. 1977**

Государственная Третьяковская галерея, Москва

личного мировосприятия, разного отношения к жизни, взглядов на прошлое и на будущее.

Впоследствии их назовут «шестидесятниками» и «семидесятниками». Наталья Нестерова, вступившая в профессиональную жизнь на рубеже этих двух десятилетий, оказалась одним из ярчайших представителей поколения семидесятников.

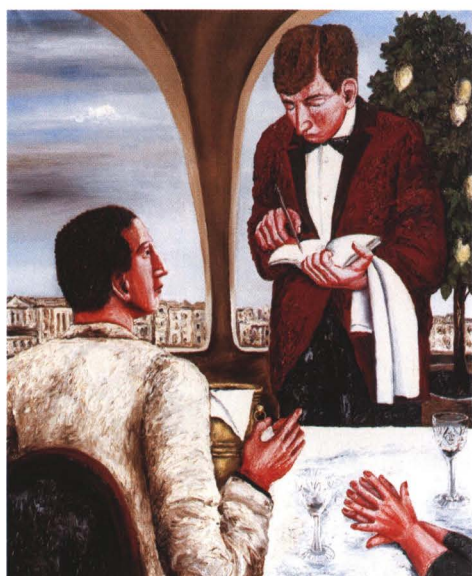
Посттоталитарное искусство пришло не на пустое место. Ему пришлось сменить, пусть одряхлевшее,





**Красный ресторан. Диптих. 1986**  
Частное собрание, Нью-Йорк

**Официант. 1982**  
Вологодский художественный музей



выдохшееся, но разветвленное, по-своему изощренное мифотворчество социалистического реализма. На смену привычным стереотипам должны были возникнуть новые легенды. Авторам казалось, что они, наконец, говорят правду. Как всегда, эта правда была новым мифом, отрицавшим ценности предыдущего периода. Если в версии соцреализма жизнь была легка и прекрасна (какова бы она ни была на самом деле), то в версии шестидесятников эта самая жизнь стала ареной для трудовых подвигов. Не ареной — сценой. Потому что при всей сдержанности пластических средств художники шестидесятых создавали на своих полотнах публицистический театр.

Следующее поколение — семидесятники — создали свою, более сложную концепцию театрализации искусства. В их работах также содержится отрицание предшественников.

Их театр становится многослойным, многогранным. Он не претендует на соучастие зрителя. Это искусство как будто не слишком претендует и на понимание. Оно в чем-то самодостаточно или выдает себя за таковое. Это тоже театр, но театр кукол, масок, мультяшек. А иногда — театр живописных структур, которые разыгрывают свои трагедии как бы отдельно от тех, кто изображен на полотне. Это театр, где персонажи исполняют свои роли, актеры находятся в сложных, странных, иногда конфликтных отношениях со своими героями: подчас они селятся сказать зрителю нечто противоположное тому, к чему их принуждает сценарий, выраженный в первом прочтении сюжета картины.

Еще одна форма мифотворчества, широко распространенная в мировом искусстве XX века и получившая своеобразное воплощение в русской





и возрождения общественного самосознания.

После краткого опьянения шестидесятых, принесших в наше искусство много иллюзий и не так уж много пластически полноценных произведений, пришли как зрелость годы семидесятые. Мастера, чья юность совпала с романтикой освобождения от тоталитаризма, повзрослев, стали работать по-иному. Отказавшись от ангажированности и дидактики своих ранних произведений, они создали работы несравненно более глубокие, часто — трагические.

Они повзрослели сразу. Собственно, у них и не было юности. Ироничные, замкнутые, склонные к иносказанию, очень профессиональные, они возвращали искусству забытые ценности.

Семидесятники не любят говорить, их работы, достаточно, впрочем, литературные, тяготеющие к фигуративизму, а не к абстракции, говорят за них.

В работах мастеров семидесятых годов при всей их рационалистической определенности есть нечто скрытое, недоговоренное, побуждающее к раздумьям. Эти черты можно видеть

в работах кинематографистов Андрея Тарковского и Никиты Михалкова, драматурга Александра Вампилова, художников Татьяны Назаренко, Натальи Нестеровой, Ольги Булгаковой, Александра Ситникова и многих других. В картинах молодых семидесятников часто изображаются люди, которых вроде бы объединяет решительно все — возраст и интересы, вкусы и пристрастия. Но как затруднен контакт этих людей, как мало способны они выйти из состояния погруженности в себя, прислушаться к душевному настрою своего соседа. Общность внешних обстоятельств лишь усугубляет и подчеркивает эту внутреннюю разьединенность; недаром в их картинах воздух почти не существует, освещение холодно и жестко. Окружающее пространство не объединяет, а, скорее, разъединяет персонажи, им пусто и неуютно, и протянутые руки повисают в воздухе.

Ностальгией проникнуто искусство художников, отлученных от собственной истории. Ностальгия отторжения

Ужин. 1977  
Частное собрание, Москва

живописи, — примитивизм. Это тоже игра, уловка, система подстановок. Это стремление говорить заемным языком и умение обогатить этот язык, придать ему сложность и глубину, несвойственные прототипу.

На существо создаваемого художником мифа воздействуют не только его личные качества, но и время, и место, когда и где эта легенда складывается. Не только специфика страны и эпохи, но и город, общекультурная ситуация, та духовная почва, на которой произрастает каждое произведение, на которой формируется личность творца.

Всякое искусство есть мифотворчество, но история советского искусства, отражающая изломанную, трагическую судьбу нашей страны, особенна.

Это претворенная в предметный мир история духовного падения







**Шторм. 1992**  
Частное собрание

**Терраса. Диптих. 1986**  
Собственность Министерства культуры России



от истоков, чувство обманутости и ограбленности вскормило это поколение. Но они не тратили душевные силы на бесплодные вздохи. Они работали. Они искали такие формы, которые бы напрямую связали их со столь недалеким во времени и столь отъединенным от них прошлым.

Кроме попытки вернуться «к истокам», перед художниками семидесятых стояла еще одна, не менее сложная задача. Нужно было научиться говорить правду — но не напрямую, а языком притчи. Видимо, изначально это язык гонимых и ищущих, язык тех, кто стремится не к повествованию о факте, а к осмыслению явления.

Связи художника с реальностью сложны и опосредованы. Иногда мастер стремится создать иллюзию сходства с действительностью, но даже

жизнеподобие таит в себе феномен зеркала. Изображенный мир скрупулезно точен, но и совершенно иллюзорен. За стеклянной поверхностью зеркала нет пространства, там нет ни людей, ни предметов. Все это фантом. В фантастическом мире художник по своему разумению воссоздает предмет своих наблюдений и раздумий. Каждый человек — это мир. Каждое произведение — мироздание. Большое или маленькое, глубокое или поверхностное, в зависимости от масштаба личности автора.

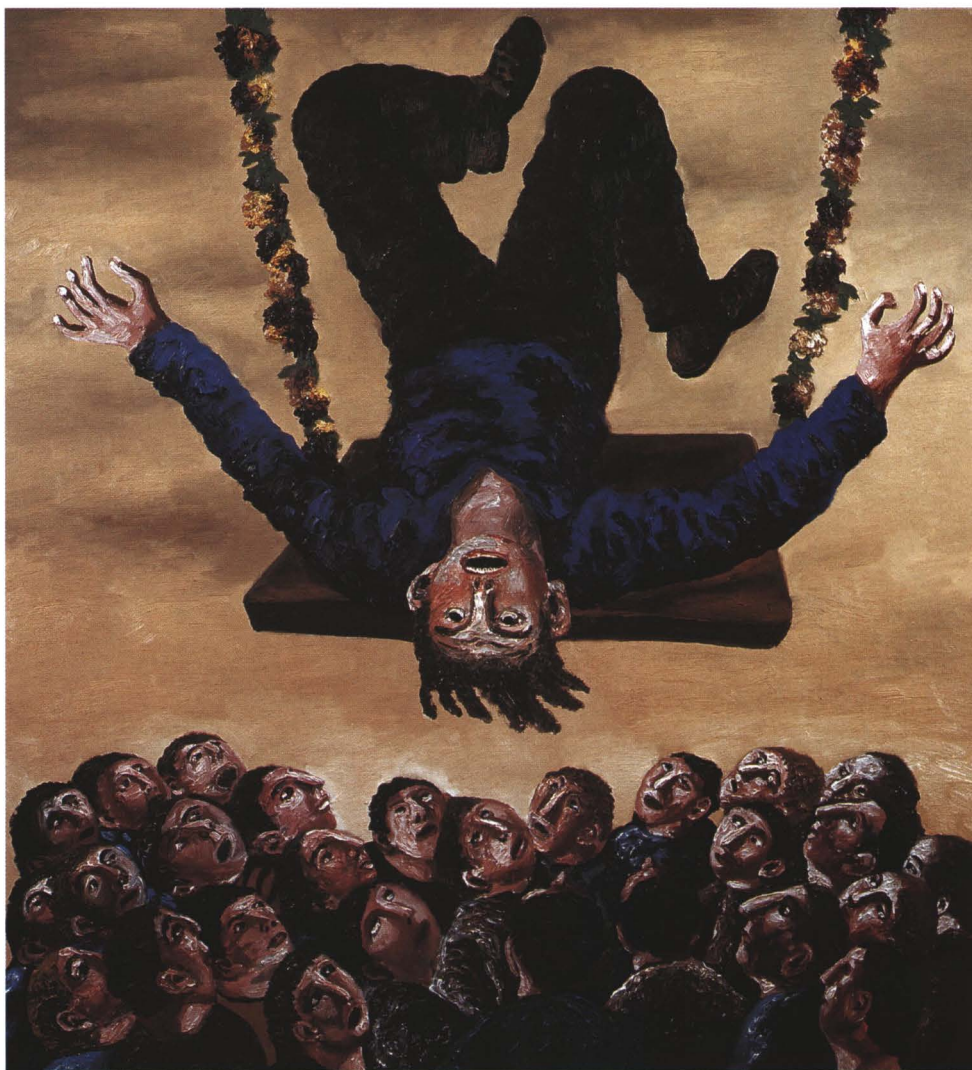
Завоевания и пыл своих убеждений Нестерова пронесла через многие десятилетия творчества. Ее искусство развивалось, эволюционировало, менялась манера живописи, с годами появлялись новые, доселе небывалые черты, но созданный ею миф о жизни



остается прежним. Формы воплощения меняются, мироотношение продолжает воплощаться в новых, органичных этому художнику формах.

Для формирования творчества Нестеровой были важны связи современного искусства с искусством начала века — русским и зарубежным. И здесь действительно трудно переоценить впечатления от старых альбомов, а затем и посещения музеев. Выставки открывали для нашего зрителя правду о своем искусстве и об искусстве современного Запада.

Искусство Нестеровой фигуративно, за незамысловатыми сюжетами ее картин кроется таинственный и глубокий смысл. Литературные впечатления и ассоциации для нее подчас важнее жизненных впечатлений. С детства и на всю жизнь она



привыкла уходить в мир вымысла, следовать за фантазиями писателей, поэтов, кинематографистов.

Еще в шестидесятые годы перед нами понемногу стали открываться завоевания мировой культуры XX века, отечественной и зарубежной. Начали появляться альбомы, книги, а затем и выставки великих мастеров Запада. Многие выставки были событиями почти невероятными, волнующими, судьбоносными. Позднее стали появляться и выставки наших мастеров — Владимира Фаворского, Павла Филонова, Владимира Татлина. Состоялась и выставка Александра Тышлера; да всех не перечислить. И хотя почти каждая из этих выставок сопровождалась каким-нибудь скандалом, хотя многие из них подвергались жестокой чистке, но все же они были, мы их видели, мы думали о них, спорили, волновались, учились...

**Качели. Разжавший руки. 1995**  
Частное собрание

Одновременно на прилавках стали появляться произведения классиков современной зарубежной литературы. Сначала американцы: Хемингуэй, Фицджеральд, Фолкнер; латиноамериканцы: Маркес, Кортасар, Карпентьер, Борхес; японцы: Кобо Абэ и Рюноске Акутагава; абсурдисты: Кафка, Ионеско, Беккет... Свободный полет фантазии, свойственный работам этих мастеров, мощные пласты жизненных реалий — это было уроком, давало доселе невиданную свободу воображению художников всех видов искусств.

Вскоре — сначала тайком привезенные из-за границы, перепечатанные на папиросной бумаге (чтобы получилось побольше экземпляров), — перед нами предстали и наши великие мастера:







полузабытый Михаил Булгаков, эмигрант Владимир Набоков, вновь напечатанный Зощенко; поэты Серебряного века: Анна Ахматова, Осип Мандельштам, Борис Пастернак...

И, пожалуй, главное, наиболее сильное впечатление тех далеких лет — кинематограф. Мы увидели Феллини и Антониони, Бергмана и Курасава, Анджея Вайду и Кавалеровича... Мы увидели, как творится миф, мы могли ощутить, почти потрогать его. И не случайно вслед за этими откровениями развился самобытный гений Тарковского, вобравший в себя традиции раннего русского кинематографа и завоевания мировой киноклассики.

Поистине, это были трудные времена — но какие плодотворные... Мы заново открывали мир, закрытый для нас, и каждое проявление творческой мысли пропускали сквозь себя.

Сейчас, когда все это стало доступно и почти обыденно, когда любые книги лежат на прилавках и стоят на полках домашних библиотек, когда компакт-диски позволяют в любой момент обратиться к мировым шедеврам прошлого, все это так же трудно себе представить, как жизнь без телефона и телевизора. Для возбуждения чувств зрителя требуются ныне иные, более резкие, эпатажные поступки.

Искусство Нестеровой порождено временем возвращения к истокам и новых, ослепительных по силе чувств открытий.

Как и большинство ее сверстников, она начинала в системе, близкой примитиву. Точнее — примитивизму, в котором ученые художники используют приемы неученого, первобытного, самодеятельного или детского искусства.

Не схожесть с действительностью, а легенду бытия стремились постигнуть и выразить мастера искусств — каждый на своем, специфическом языке.

Для обретения нового, не похожего на прежний языка, для его



**Посмотри! 1995**  
Частное собрание, Германия

**Велосипед. Двое. 2000**  
Частное собрание, США



◀ **Глашатаи. 1996**  
Частное собрание







заострения искусство обращается к деформации и к предельной избирательности выразительных средств. Никогда еще искусство так смело не жертвовало гармонией видимого мира во имя создания новых реалий и новой гармонии — рукотворной.

Поиски заставляют художников обратиться к тем направлениям в искусстве современности или прошлого, где, может быть, по иным причинам и с иными задачами искусство также шло по пути отказа от одних примет действительности и форсирования, подчеркивания других ее черт. Этими качествами обладает искусство примитива.

Не только своеобразное обращение с формой привлекало профессиональных художников в работах неученых или первобытных мастеров. Профессионалы стремились достичь цельности, непосредственности во взгляде на мир, которые утратились в рефлектирующий, размышляющий, скептический и трагедийный век, венчающий тысячелетие.

Примитив и примитивизм — явления, часто неразличимо сливающиеся. Трудно отличить, особенно во второй половине века, когда все информированы обо всем, «ученное» и «неученное» искусство. «Неученные» художники старательно подражают своим образованным собратьям, а элитарные мастера заимствуют многие черты произведений простодушных «вывесочников» — столь ценными представляются им цельность нерасчлененной формы, декоративность цвета, соединение невозможного: разные масштабы изображения, вольное обращение с перспективой и многое другое.

Но главное, что привлекало мастеров, — присутствующие в работах примитивов фантазмагория, тайна, мифотворчество. Их старательное подражание натуре — не портрет действительности, а вольное сочинение на тему действительности, притча, байка, мечта...

#### Зеленые зонтики. 1993

Частное собрание, Германия



#### Отцветающий каштан. 1975

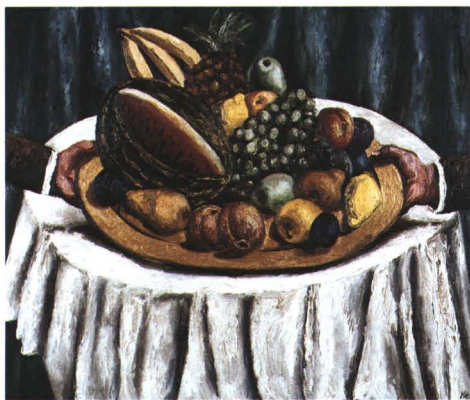
Частное собрание, Москва

Вместе с тем примитив и примитивизм — явления во многом полярные, поскольку полярны их внутренние позиции: наивный художник стремится сделать работу возможно более достоверной, приблизиться к недостижимому идеалу; он отчетливо представляет себе применение своей работы. Тотем, икона, картина, клеенка или вывеска — назначение работы ясно, ее внутренний смысл отчетливо представляется автору.

Менее всего он заботится об индивидуальном почерке своего искусства, о выражении своего, личного отношения к действительности или о воплощении своей личностной позиции в отношении жизненных явлений.

Отмеченное рефлексией и культом индивидуальности, профессиональное





**Разрушение. Полиптих. 1998**  
Частное собрание, Москва

<sup>1</sup> С. Батракова. Образец мира в живописи XX века. — Мировое древо. Вып. 1, 1992, с. 107.

искусство XX века более всего дорожит неповторимостью творческой личности, своеобразием видения мира и манеры исполнения. И вместе с тем художники упорно обращаются к искусству примитива — столь, казалось бы, далекому от их внутренних задач.

В работах примитивов живет не только понятие «Большой формы», но и понятие «Большой идеи». Здесь всерьез утверждалось то, о чем элитарное искусство рассуждало уже с известной долей скепсиса: о человеческом достоинстве, о значимости самого факта существования человека, предмета, пейзажа.

И, как прямое следствие такой позиции, в работах, иерархических в самой своей основе, повсеместно присутствует идея Бога. Бог велик, но ведь и всякое Его творение Бога славит, и потому в работах наивных художников есть место шутке, но никогда — насмешке, и потому так пленяют искусственного и профессионального зрителя «неумелые», «неученые» портреты XVIII века, проникнутые глубоким почтением к модели.

Та же серьезность, та же мистическая значительность отличает и тотемы первобытных народов, где предмет и есть Бог, и потому в его воплощении нет ничего случайного или второстепенного. Цельность формы в работах примитивов есть прямое следствие цельности мировосприятия, присутствия незыблемой шкалы ценностей, точного разделения понятий «хорошо» и «плохо», «красиво» и «некрасиво», системы дозволенностей и табу.

Блестящий интеллектуализм XX века много сделал, чтобы разрушить или, по крайней мере, пошатнуть эти понятия. Цельность и сила, присущие искусству примитива, монументальность формы, убежденность в единственной возможности поступков — эти черты утратило искусство в рефлектирующем, литературном XIX веке. XX век стал восстанавливать утраты. Наиболее смелые, наиболее талантливые мастера начала нового столетия не посчитали для себя зазорным идти на выучку к пахнущим смазными сапогами и постным маслом вывесочни-

кам, чувствуя, что те хранят тайны мастерства, о которых по простоте душевной и сами не слишком-то хорошо знают. Они просто делают так, как всегда, как, благословясь, и деды их делали, и всегда, Бог милостив, заказчик был доволен.

Органичная связь с истоками народного творчества и иконописи, таинственная, притягательная сила простоты, естественности, вера в Бога, спокойная уверенность в том, что так нужно, потому что так было всегда. Оказалось, что подлинная сила и тайна искусства в этой вере, которой нельзя научиться, которую нужно иметь. Или заимствовать.

Интерес к примитиву пронизывает весь XX век не только в изобразительных видах искусства. Его следы без труда обнаруживаются в музыке, в театре, в литературе. Интерес к архаике, к Востоку, столь характерный для поэзии начала века, первые серьезные опыты изучения первобытного искусства — все это приметы одного явления, охватившего культуру XX века.

Но главное — это тяга к игре и к тайне, неизменно присутствующая в искусстве примитива как бы помимо воли его создателей так же, как и сказка, является неременной частью детского сознания. Об этом очень точно сказано в работе Светланы Батраковой: «Пикассо, Шагал, Дали, Кандинский предпочитали смотреть на мир не прямо, а как бы играючи (отскоком), взяв на себя роль либо ребенка, либо сумасшедшего, либо духовидца звучащей вселенной»<sup>1</sup>.

Примитивизм пронизывает все русское искусство XX века. Самые разные воплощения находит он в искусстве начала века — от лукавых стилизаций Бориса Кустодиева до супрематических композиций Казимира Малевича. Мы найдем его следы в цветоритмических структурах Кандинского, в таинственных пространствах Филонова, не говоря уже о «классиках» этого направления — художниках «Бубнового валета» и Шагале.

Как и его первая треть, конец столетия захвачен волной примитивизма.





В семидесятые годы русская живопись обращается к различным видам народного искусства: от его высоких форм — иконопись, древнерусская культовая скульптура, стенные росписи — до всех видов непрофессиона-

льного и самодеятельного творчества и кича.

Наталья Нестерова — традиционный художник. Ее приверженность традициям особенно видна в ранних работах. Как истинный семидесятник,

**Африка. 2001**

Частное собрание, Франция

она обращается к примитивизму. Среди мастеров этого направления ей, естественно, ближе всего были «русские





сезаннисты» — художники круга «Бубнового валета».

В ее картинах конца шестидесятых — семидесятых годов есть определенное сходство с произведениями начала 1910-х годов: Петра Кончаловского, Натальи Гончаровой, Роберта Фалька. Та же тяжелая неподвижность формы, та же вязкая неуклюжесть движений, грубость едва прописанных лиц и рук. Глеб Поспелов пишет: «В поисках общего между “валетами” и Сезанном прежде всего наталкиваешься на общие свойства изображенной натуры... У самого Сезанна все более открытому или “обнаженному” движению кисти на поверхности холста

неизменно противостояла неподвижность природы, как будто остановившейся в своем отстроенном великолепии. Изображенный Сезанном мир пребывает в незыблемом, хотя и внутренне напряженном покое, его воды не текут, но лишь отражают на своей глади неподвижно застывшие берега, деревья не изгибаются под ветром... Еще более недвижимы человеческие фигуры — крестьяне, курильщики или картежники, — как будто налитые окаменелой и крижистой, упрямо-неподатливой силой»<sup>1</sup>.

Эти рассуждения о Сезанне очень важны для понимания принципов ранних работ Нестеровой. Вспомним о том, что богом для ее глубоко почи-



**Слепые в чайной. 1969**

Частное собрание, Франция

**Продавец вина. 1970**

Частное собрание, Москва

таемого дедушки был Сезанн, и — хотя ее нынешнее представление о том исключительном значении, которое имел дед в формировании ее личности, представляется несколько преувеличенным, усиленным ностальгическими воспоминаниями о детстве, — но сезанизм и «бубнововалетские» влияния ясно просматриваются в ее работах.

Возьмем для примера несколько холстов, написанных в 1969 году, — *Жмурки*, *Слепые в чайной* и другие. Всюду тяжелые, вязко-неподвижные фигуры, всюду движение обозначено, но отсутствует, едва намечены черты лица, большие кисти рук...

В картине *Жмурки* сам сюжет предполагает движение, но темная масса пола, с которой почти сливается фигура человека с завязанными глазами, делает это движение невозможным...

Так же и *Слепые в чайной*. Приподнятый горизонт, нервная дробь клетчатого, выложенного коричнево-белой плиткой пола, зыбкая неподвижность сцепившихся слепцов; справа их останавливает фигура сидящей старухи, слева — какой-то предмет, на который они натолкнутся, если сделают хоть один шаг; темный замкнутый фон за их спинами...

**Горка. 1971**

Музей современного искусства, Москва



**Алупка. 1978**

Частное собрание, Япония



<sup>1</sup> Г.Г. Поспелов. *Бубновый валет*. М., 1990, с. 121.



Их неподвижность, схематическую упрощенность тяжелых форм можно было бы сравнить с *Сиенским портретом* Кончаловского (1912) или с *Продавщицей хлеба* Гончаровой (1911). Но в работах этих мастеров нет безысходности, в них радость цвета, юмор, игра.

В работах молодой Нестеровой все значительно мрачнее. Мрачен колорит, безнадежная попытка движения слепцов напоминает о Брейгеле; застылые, тяжелые лица, разинутые рты как дыры, темный замкнутый фон за их спинами, и льдисто-белая скатерть на первом плане отделяет их от зрителя.

Тема рока, обреченности человека, возникает в творчестве Нестеровой удивительно рано.

Так, в 1971 году она пишет картину *Горка*. Беспечные люди поднимаются вверх по какой-то серой горке, едва поросшей редкими слабыми кустиками. Они идут по одиночке или группами, один — опираясь на палку, другой — с трудом переставляя деревянную ногу... А тот, который достиг вершины, уже падает в бездну, и та же участь ждет, вероятно, остальных... Человек неизбежно движется к гибели и не знает об этом.

Такие настроения отсутствовали в радостно-условном, игровом искусстве начала столетия.

В раннем творчестве Нестеровой есть работы, тяготеющие не только к примитивизму, но и непосредственно к примитиву. Но сразу же стало заметно и противоречие между этой системой, рожденной просто-душно добросовестным желанием изобразить «все, как есть и возможно лучше» и сложным, тревожным мироощущением художника. Об этом сказал еще учитель Нестеровой Дмитрий Жилинский: «Художника-примитива не интересует, что было “до” и “после” него, работая, он исходит из убеждения, что делает вещь точно и правдиво... Нестерова с самых первых работ показала себя как художник весьма далекий от доверчивости примитива»<sup>1</sup>.

Материал жизни и реминисценции искусства служат ей для конструиро-



**Жмурки. 1969**  
Частное собрание

вания своего мира, который находится в противоречии, столкновении с прототипом. Ее сюжеты веселы, а суть серьезна и печальна, персонажи вызывают улыбку, как герои самодеятельных картинок, но, приглядевшись, зритель видит за этой забавной внешностью несомненное сочувствие автора своим героям; ее пластическая система тяготеет к примитиву, а на самом деле это очень сложная живописная

структура, индивидуальная, но и опирающаяся на глубокое знание традиций мировой живописи.

Эти противоречия можно заметить уже в первых полотнах Нестеровой,

<sup>1</sup> Д. Жилинский. *Выставка четырех. — Творчество, 1978, № 7.*







которые она экспонировала на выставках.

Так, например, подобно деревянной игрушке изображение продавца за прилавком, который наливает из жестяного чайника в граненые стаканы густое темное вино (*Продавец вина*, 1970). Его руки бескостны, фигура в белом халате как будто вытесана из чурки и покрашена белой и коричневой краской. Казалось бы, эта сценка из жизни южного провинциального города должна быть характеризована как занятная, забавная... Однако этого не происходит. Вся композиция неуравновешена, смещена влево. Фигурка продавца слишком маленькая для темного провала внутренности лавки, да и лавочка помещена как-то криво-косо относительно среза холста — все создает ощущение неуверенности, неустроенности, некоего эмоционального дискомфорта. Ощущение тревоги, непростоты усиливается еще и тем, что несмотря на примитивистскую трактовку формы, живопись сложна и тонка, строится на соотношении нюансов цвета, сложно написан и белый цвет, и черно-коричневый, и розовый, сгущающийся до густого красного.

Эта работа Нестеровой легко укладывается в общий поток увлечения ее сверстников примитивизмом. Но уже в ней и в других полотнах раннего периода видна индивидуальность художника, видно, как уверенно пробивается она к своему языку в искусстве, к своей легенде мира.

Следующие работы Нестеровой соединили в себе простоту сюжетов, простоватость в характеристике персонажей и все большую сложность живописных решений.

Актер Александр Кайдановский писал о работах Нестеровой: «Я поражен той магической притягательностью, которая от них исходила. Было в этих

**Крым. Вечер. Диптих. 1983**  
Частное собрание, США

**Часы. 1979**  
Частное собрание, Швейцария

◀ **Отбивающийся от стрекоз. 2001**  
Частное собрание, Ош







**Море вспомню я. 2000**  
Частное собрание, Торонто

**Чтение (Альтист Данилов). 1981**  
Частное собрание, Москва



картинах что-то прекрасное: и в то же время была в них пугающая тайна... Создается впечатление, что ты видишь только “шлейф” реальности, и при каждой попытке ухватиться за него сама реальность ускользает...»<sup>1</sup>

Эти слова заставляют вспомнить об одной из главных работ самого Кайдановского — его роли в фильме Тарковского *Сталкер*. В этом удивительном фильме удалось придать всем его составляющим «пугающую тайну». Таинственны и тревожны пейзажи. Казалось бы, все просто и до обыденности знакомо: сухие травы, овраги, увядшие кусты, но чувство опасности, печали от неизбежности трагедии не оставляет ни на минуту. Больная девочка взглядом двигает стакан. Люди сумрачны, их лица неподвижны и несут печать обреченности. (В особенности драматично маскооб-

разное застывшее и страстное лицо Кайдановского—Сталкера.) Пластическая структура фильма мистически воздействует на зрителя. Тайна ускользает, она столь же ясно чувствуется, насколько неуловима для логики. Она — тайна.

Тайна искусства Нестеровой в мистическом смысле ее живописи, в том, что предметная структура не раскрывает, а прячет, камуфлирует истинное значение ее картин. Нестерова как будто и не хочет быть понятой. Многие ее герои закрывают лица. Так же и она закрывает лицо своего искусства от докучливых взглядов, оставляя зрителю лишь право любоваться удивительной красотой ее живописи.

<sup>1</sup> Цит. по книге: А. Дехтярь. *Наталья Нестерова*. М., 1989, с. 86–87.



«Не сюжет терзает меня, а живопись, цвет. Я бегу за этой ускользающей нитью, за тайной живописи». Эти слова художницы — ключ к разгадке. Нужно суметь им воспользоваться.

Стоит начать пересказывать сюжеты ее картин — и мы обречены. Незаметно, умело, уверенно она уведет нас от истинного их существа. Но если мы доверчиво отдадимся интуиции, чувству, то очень скоро окажемся в особенном мире перевертышей, обманок, печальных розыгрышей. Все, что изображено на ее полотнах, имеет второй и третий и многие другие смыслы, слои восприятия. Стоит только чему-то поверить, как чувство ведет тебя дальше, все глубже погружая в созданный художником миф.

В ее искусстве мифологизировано все. Люди, предметы, пейзажи, дома и деревья — все таинственно и полно скрытого смысла, подчас противоположного первоначальной характеристике... Человек гонится за шляпой. Он ловит ее, как унесенную ветром судьбу, как единственную надежду. Он неуклюж, тяжел, будто вылеплен из глины. И только страстность, с которой он это делает, позволяет надеяться, что для него не все еще потеряно. Страсть его иступленного бега, да еще тревожный, пустынный, белесый пейзаж: застывший песок — уж он-то понимает весь трагизм происходящего. Пейзаж сочувствует и отторгает, он враждебен, но не равнодушен. Он — партнер в игре страстей, действующее лицо в происходящей драме.

Мистика Нестеровой в почти фетишистском, языческом отношении ко всему, что есть предмет ее искусства. Люди не более важны для понимания ее картин, чем предметы, пейзаж и освещение и несут столь же значительную смысловую нагрузку. Но главный смысл ее работ, их тайна и существо — живописная структура. Плотные слои живописного теста, иногда превращающиеся в рельеф, иногда разбавленные до лессировок, как бы живут своей, отдельной жизнью, берут на себя разгадку полотна.



Картины Нестеровой не поддаются пересказу, не несут в себе четко обозначенного сюжета. Только через анализ живописной структуры можно приблизиться к потаенному смыслу, догадаться, для чего же они написаны, войти в их закрытый для

**Двое на море с книгами. 1982**  
Музей П. Людвига, Ахен

**«Что ты делаешь, птичка, на черной ветке, оглядываясь тревожно...» (Иосиф Бродский). 1998**  
Частное собрание, Италия







**Люди с тортами. 1982**  
Омский художественный музей

**Песчаные города. Диптих. 1983**  
Частное собрание, Москва



логики, но эмоционально мощный мир.

Они тесно связаны со всем багажом мировой культуры, которая обрушилась на нас в семидесятые годы, подарив нам знакомство с классикой мирового кинематографа времен его расцвета, с латиноамериканской ли-

тературой, сильно замешанной на таинственных переходах жизненных реалий в фантастичный, невозможный мир, где рядом со стереоскопической выписанностью деталей бытия возникают фантомы.

Все это — приметы общего пути мирового искусства, влекущие наших мастеров, подчиняющие их законам времени. Это не влияние и тем более не подражание. Это стихия.

Работы Нестеровой написаны в том же эмоциональном ключе, что и наиболее выразительные произведения мировой художественной культуры второй половины XX века.

Так, например, в картине *Набережная в Ялте* (1975) толпа людей провожает взглядами нарядный белый пароход. В этой работе, по собственной мысли художницы, трансформировались ее впечатления от фильма Федерико Феллини *Амаркорд*, от сцены, где жители провинциального городка смотрят, как мимо них проплывает лайнер — чужая нарядная жизнь. Эта идея, хотя и воплощена в формах, пластически не схожих с художественными средствами Феллини, совершенно своеобразных, близка его искусству.

Сложность и неповторимость пластической структуры делает переживание художницы совершенно уникальным, а сценку проводов корабля в Ялте — щемяще-трогательной, волнующей. Строй мыслей и чувств навеян кинематографом, жизненные наблюдения и собственные раздумья над жизнью, пластический язык искусства остаются принадлежностью мастера.

Картина 1978 года *Алупка* заставляет вспомнить о фильме Ингмара Бергмана *Земляничная поляна*. Собственно, здесь нет никаких сюжетных аналогий, однако странная пустота пространства, привлекающая и завораживающая в этой вещи, и то, что чрезмерно емкое это пространство

**Манекены. Триптих. 1986** ➤  
Собственность Министерства культуры России

**Метро. 1987** ➤  
Частное собрание, Франция

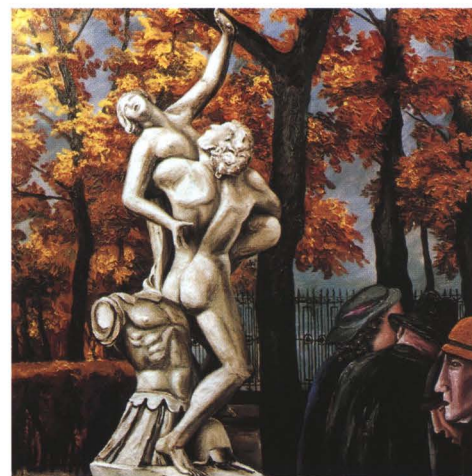












**Похищение сабинянок. 1986**  
Частное собрание, США

упирается в глухую и плотную стену моря и неба, — все напоминает прогулку профессора в одном из его снов, прогулку, где все документально-конкретно и вместе с тем нереально, невозможно и необычайно значительно.

Итак, по лестнице, упирающейся в никуда, уходящей в море, по лестнице, которую фланкируют спящие львы и какие-то совершенно театральные купы деревьев, идут два человека. Впрочем, может быть, это один и тот же человек, но изображенный в разные моменты движения, в разных точках своего пути. Уж слишком схож силуэт изображенных людей — квадратная линия плеч, прямо надетая шляпа...

Все странно в этом мире, сконструированном из простых предметов: дорожка к морю, скульптуры Алупинского дворца, человек на прогулке. Все обретает особый, трудно переводимый в слова смысл, все тревожно, непросто. И достигается это впечатление средствами чисто пластическими: неровностями марша ступеней, застылостью воздуха, плотностью древесных куп, повтором силуэта человека.

Нестерова — чрезвычайно продуктивный художник. Количество ее работ исчисляется сотнями. Среди этого множества произведений

**Летний сад. Царская аллея. 1982**  
Музей П. Людвига, Ахен





**Петергоф. Фонтан. 1986**  
Частное собрание

прослеживаются темы, развивающиеся и варьирующиеся в течение многих лет. Эти циклы не связаны единым сюжетом, но их пластическое и содержательное единство несомненно. Создается впечатление, что художница лишь тогда может расстаться с занимающей

ее проблемой, когда выскажется до конца. И потому истинный смысл ее работ раскрывается в своем временном и пространственном развитии. Каждая композиция существенна, но только в целом они являют собой завершенное суждение, мысль и чувство, выраженные во всех гранях и оттенках.

Эти циклы работ объединены не сюжетом, а взаимоотношениями лю-

дей, предметов, пейзажей или домов. Есть картины, где люди с мистической серьезностью поглощены рассматриванием вещей, как будто и не стоящих столь пристального внимания.

Так, женщина смотрит на раскрытые карманные часы. Смотрит, как на великую тайну. Будто бы ждет ответа на вопросы, от которых многое



зависит... Это ощущение погруженности в предмет происходит, как всегда у Нестеровой, от плотной живописи, скульптурно лепящей спину, руки и волосы, от непрозрачного, тяжелого неба, серо-сизого, ограничивающего пространство. Фигура человека зажата между этим театральным задником и навязчиво-подробно прорисованной фактурой плетеного стула. Ей некуда деться, ее положение безнадежно, и только циферблат карманных часов, может быть, таит надежду (*Часы*, 1973)

Такова же картина *Разбитые вещи* (1983). Снова поражает неадекватность, мучительная серьезность отношений человека и вещей. На сей раз лицо героини видно. Ее глаза закрыты, губы сжаты, голова уронена на руку. Она вся в себе, она ничего не видит и не слышит. Перед ней — прекрасные осколки, хрупкие остатки давнего, поэтического бытия. А за окном — цветущие кусты. И все это не утешает, не занимает героиню картины. Она чужда всему, что ее окружает. Белая блуза, четкая лепка рук и головы, темные фрагменты фона, жесткие линии оконного переплета, разрывающие композицию — все делает человеческую фигуру чуждой, печальной и одинокой.

Так же неконтактно соединены и люди в групповых композициях Нестеровой. Повод их общения обыденный. Они играют в карты, пьют чай или просто сидят рядом. Но человек обречен на одиночество — эта мысль не оставляет художницу.

В картине *Ужин* (1977) сюжет и содержание, как и всегда в картинах Нестеровой, состоят в драматическом несоответствии. Трое молодых людей за круглым столом. Тарелки с едой, бокалы с красным вином. И — отчетливое чувство отчуждения, одиночества, безысходности. Фигуры рядом, но они не соприкасаются. Коричневая цветовая структура, которой обозначено море, разъединяет их. Каждый заключен в свое пространство, как в кокон. Рельеф красочного слоя вырывает фигуры из фона, усиливает их чуждость



всему окружающему и друг другу. Фигуры оцепенело застыли, они неподвижны. Движение обозначено, но оно отсутствует. Пустынна набережная за их спинами, мертвы глазницы окон. Трагическое, ритуальное, мистическое действие разворачивается перед нами, а совсем не дружеская вечеринка. Неспokoен, взрытлен цвет белой скатерти. Тяжелы темные лица. Нервозна волнистая кромка серого тента, нависшая над их головами. Густые охры, тусклый зеленый и вспышки белил говорят о душевном дискомфорте больше, чем непе-

**Парк Обсерватории. 1996**  
Частное собрание, Москва

рекращивающиеся взгляды, чем руки, вяло и неподвижно лежащие на столе. Цвет, световые блики, мерцающие на неровной живописной поверхности полотна определяют его эмоциональную структуру, его духовное наполнение.

Со временем этот внутренний, глубинный язык становится все сильнее. «Я говорю с тобой образами, как ты любишь» — эти слова Кортасара Наталья Нестерова могла бы сказать





**Игра в людей. 1987**  
Частное собрание

своему зрителю, если бы она была расположена комментировать свои работы. Она этого не любит. И, думается, не потому, что не доверяет слову, а поскольку сама более склонна прислушиваться к языку живописных структур, к тайне молчания, к неслышной речи своих героев.

*Отдых молодежи* (1975–1976) привлекает рассчитанным противоречием между сюжетом и содержанием. Итак, веселый, балаганный сюжет: пейзаж провинциального парка с развлекательными аттракционами — пирамиды, маленькие карусели, «чертово колесо» с разноцветными люльками, парочки в лодках, и на пер-

вом плане — двое молодых людей, сидящие за столом перед вазочками с мороженым. В трактовке фигур, в огрубленных пропорциях и линиях, в резко положенных пятнах румянца на щеках девушки, в жестком «проволочном» орнаменте ее волос все то же грубоватое веселье.

В резком контрасте с этим первым, поверхностным впечатлением от картины — взволнованная серьезность и даже печаль, исходящие от этих смешно нарисованных людей. Серьезны, сосредоточены лица, застылы жесты рук. Они не глядят друг на друга, не общаются между собой, они погружены в себя, в свои мысли; строй этих мыслей, характер самих чувств общий, и это объединяет людей больше, чем внешние контак-

ты. Что-то весьма существенное происходит в их жизни, какое-то важное мгновение объединило их за столиком в кафе.

Балаганная обстановка парковых аттракционов противоречит серьезной, взволнованной и очень строгой по колориту живописи. Густая, напряженная темная зелень деревьев, отраженная в зыбкой, таинственной водной глади, густо-синее небо; на этом темном фоне картины ярко и тревожно возникают светлые цветовые зоны — белое пятно скатерти, поддержанное и ритмически повторенное светлым полукругом карусели; дробный ритм балясин, придающий статическому изображению внутреннее напряжение. Светлые, энергично пролепленные объемы лиц



на темном фоне властно притягивают к себе внимание.

Живопись Нестеровой чрезвычайно эмоциональна. Напряженный, пульсирующий ход кисти определяет внутреннюю суть ее полотен: гротеск в ее работах как будто скрывает силу чувств, сопереживание и участие.

В конце семидесятых и в первые годы восьмидесятых в творчестве Нестеровой появляются работы, в которых чувство странности жизни, ощущение таинственности и особого смысла, который скрывается в простых событиях, нашло неожиданное воплощение. Здесь все строится на соотношении реального, документально-точного и ирреального, мультяжного. От этого контраста рождается некая модель мира, где близко сходятся возможное и невозможное, где сон и явь меняются местами.

Так, например, в картине *Мацеста* (1982) пейзаж ошеломляюще точен, как на цветной фотографии в курортном проспекте. Рекламно-синее небо с запалом заката, изумрудно-зеленые деревья и сияющая белизна здания санатория... Все так, как тому положено быть, и также обыденны фигуры курортников на дорожке. Только фигурки эти гипсово-белы (как не вспомнить скульптуры Джорджа Сигала), да странно безвоздушно и мертво пространство в картине, да бездушен все заливающий свет. И это соединение тривиальности с невозможным, бытовой и знаковой трактовки мира заставляет по-новому увидеть привычное, те сценки и виды, по которым глаз скользит не задерживаясь.

Картина *Крым. Вечер* (1984) написана под впечатлением от повести Габриэля Маркеса *День объявленных убийств*. Картина, конечно, ни в малой степени не иллюстрация, но, как часто бывает у этой художницы, живописная реализация своих впечатлений от прочитанного. ...Резко сходятся в перспективе стороны улицы дома-торты с причудливыми балкончиками, с лепниной, с арками, в которых видны внутренние дворы.



Олесский замок. 1987  
Музей современного искусства, Сеул

Смотрящие на город. 1988  
Частное собрание, США







**Улетающая шляпа. 2001**  
Собственность автора

Нарядны дома, нарядны и розовое небо, и пронзительно-яркое освещение. Этот преувеличенно красочный мир упирается в плотную и хмурую

стену моря. А на первом плане два странно одинаковых человека смотрят в пространство улицы. И сразу возникает впечатление тревоги, зыбкости этой чрезмерной южной красоты, возможности непредвиденных событий. И каждый, даже тот, кто

не знает сложной метафоричности литературы Маркеса, почувствует, что это пространство чревато самыми разными возможностями, что в картине есть много сюжетных узелков для высвобождения воображения зрителя.



Схожие настроения проявились в картине *Бегство* (1984). Снова перед нами улица из нарядных домов, и снова реален, объемен, трехмерен каждый архитектурный объем. Только здесь появляется еще одна черта — повтор. Одинаковы четкие амбразуры окон. Одинаковы круглые кроны деревьев и тоже круглые, регулярно поставленные урны; отмеренное этими четкими ориентирами, уходит вдаль пространство безлюдной улицы. И лишь в самом углу — спина человека, убегающего от этого пространства, от застывших домов, от ранжира ритмических повторов, от стремительно нарастающей темы белого цвета, который идет по всей поверхности полотна и вдруг взрывается в углу, как вскрик.

Журналист Юрий Рост точно заметил эти свойства произведений Нестеровой. Он пишет: «Все пространство картин заполнено тайной тревогой ожидания. Стоит лишь тебе отвести глаза от картины, оставить без присмотра на секунду, как что-то произойдет, очень важное не только в жизни персонажей, но и в твоей собственной»<sup>1</sup>.

Такое впечатление производит, например, картина *На берегу моря*. Тема эта неоднократно варьировалась художницей. Итак, спиной к зрителю сидят в шезлонгах двое. Мы не видим их лиц. Перед нами — плоская, как застеленная, стена сизого моря и белесого неба. Под ногами — ровное пространство песка. Контрастная полосатая ткань кресел — самая активная цветовая зона полотна. Одежда как будто вылеплена из гипса; она шероховатая, неуютная, не обжита. Нет покоя в этой картине, посвященной покою и отдыху. Не люди — манекены сидят на пляже.

Эта мысль последовательно выражена в триптихе *Манекены* (1986), где оживленные, почти танцующие фигуры не одетых манекенов резко отличаются от озабоченных, неуклюжих людей, спящих среди этих легких фигур.



**Карусель. I вариант. 1992**  
Частное собрание, Израиль

**Охота на бабочек. 1992**  
Частное собрание, Москва



<sup>1</sup> Ю. Рост. Портрет на белом фоне. — Литературная газета, 1984, 8 февраля.





**Трансформация. Саламандры. 1991**  
Частное собрание

Невеселая ирония, сарказм в работах Нестеровой направлен против банальности. В картине *Люди с тортами* (1982) курортники в нелепых одеждах торопливо взбираются по широкой лестнице с коробками тортов. Прекрасны просторные марши старинной лестницы, величественна архитектура. И только люди в своей постоянной суете и будничности чужды гармонии мира — гипсовые, бестелесные муляжи, озабоченные пустяками.

Художницей часто разрабатывается тема, которую можно было бы

обозначить как «Люди и статуи» или «Люди и архитектура». Снова — отношения-перевертыши, снова живое мертво, а неживое, искусственное живет своей, отдельной, таинственной жизнью.

Мысль о перевернутых ценностях тревожит художницу. Во многих ее работах скульптуры более одухотворены и эмоционально богаты, чем люди. Такова картина *Похищение сабинянок* (1986) — пылкое столкновение страстей, выраженное в классичесистической скульптуре Летнего сада, вызывает активное сопереживание художника. Окружающие скульптурную группу золотые осенние кусты

деревьев делают движения мраморных героев торжественно-праздничными. А на фоне тусклого неба, размеренного рисунка решетки вяло, медленно двигаются люди со скучными, отрешенными лицами или вовсе без лиц — только края мятых шляп да покатые линии спин выдают их унылое присутствие.

К серии таких работ относится картина *Фонтан* (1984). В центре композиции — нарядный, залитый сверкающими струями воды, украшенный лепниной фонтан. А вокруг него, рядом с ним — люди: суетливые, усталые, неуклюжие... Фонтан и дальние сооружения написаны щедро, подробно, их можно долго и с интересом рассматривать. А от человеческих фигур первого плана на картине остались одни затылки. Люди существуют на полотне как необязательный стаффаж. А между тем эта картина полна тревоги за людей, за их место в мире, мыслей о том, что незыблемые создания их рук подчас вытесняют своих создателей на периферию бытия.

С годами стремление к тайне, к театрализации усиливается в творчестве художницы. Она производит целую систему замен и подстановок, которая превращает ее композиции в зрелища фантастические.

В картине *Игра в людей* (1987) три человека с удовольствием строят на столе карточные домики. И все, казалось бы, обыкновенно в этой сценке: и пристально, добротнo написанные детали интерьера, и украшения на стенах и на тумбочке, и даже ярко раскрашенная птица, порхающая по комнате... Все, казалось бы, обыкновенно, но только люди, наделенные живой мимикой, лишены цвета, как будто вылеплены из алебаstra. И сразу же все меняется местами — живое становится муляжом, зато фарфоровая статуэтка полна движения, да по столу вдруг забежали юркие маленькие человечки, занятые какой-то своей недоброй игрой —

**Акробаты на пляже. 1995** ➤  
Международная конфедерация  
Союзов художников









**Я тебя люблю. 1999–2000**  
Частное собрание, Нью-Йорк

цепкая рука пытается схватить убегающего, кто-то прячется, кого-то преследуют...

Из жизненных впечатлений художница выбирает такие, которые позволяют увидеть таинственную жизнь людей и предметов в окружающих нас повседневных реалиях. Картина *Карусель в песке* (1987) изображает детскую площадку, где игрушечные лошадки и верблюды по колено утонули в песке. Из этого незначительного и вполне реального

**Карточный домик на пруду. 1987**  
Частное собрание, Москва

события создается зрелище, полное глубокого и тайного смысла.

Итак, созданные для движения игрушки остановлены, песок разъединяет их, густой боскет отгораживает от остального мира. И их игрушечная беда начинает восприниматься уже как нечто существенное, потому что так же разъединены, неконтактны и люди, толпой окружившие площадку. Их много, они соприкасаются, но как будто не видят друг друга, неподвижные, застывшие, отчужденные. Это особый, странный мир, где каждый занят собой и так же одинок, как утонувшие в песке лошадки. Нарядная архитектура и празднично цветущие ветви каштанов усиливают чувство тревоги, присущее героям картины.





Тревога, смятенность живут в работах, не позволяют забывать о сложностях мироощущения нашего современника. В картине *Случай* (1987) мимо дома, где торжественный портал открывает проход в свободное и светлое, незамутненное простран-

ство, бегут люди. Их одежды развеваются, кто-то прикрыл лицо руками, кто-то в ужасе схватился за голову, из оброненной сумки выпадает книга... Что же так взволновало людей? Бытовой пустяк или вселенская трагедия? Этого мы не знаем. Да и в са-

**Трое. 2001**  
Частное собрание, США

мом деле — разве не сходятся в нашей повседневной жизни важное и несущественное? Художница позволяет нам самим домыслить происходящее,



ей важно наше сочувствие и соучастие, важен тот поток ассоциаций, который рождает бегущая толпа. Неспokoйная живопись этого полотна, резкие вспышки белил — и — никем из героев картины незамеченное, светлое пространство внутреннего двора, звучащее как некий катарсис, как возможность благоприятного исхода...

С годами тема рока, фатума, властвующих над людьми, усиливается в работах Нестеровой. Если раньше ее герои заслоняли лица, не давая нам всмотреться в их черты, не давая разгадать их мысли и чувства, то со временем в картинах все чаще появляются маски, за которыми скрывается лицо человека. Наталья Игоревна говорит: «Меня интересуют маски... Лица, лица, лица... Маска — это загадка, тайна. Что под ней? Каждый человек волен додумывать сам...

**Драка. 1988**  
Частное собрание, Швейцария



Среда, непонимание. Человек при-  
давлен роком. Лицо закрыто, он без-  
защитен...»<sup>1</sup>

Эта беспомощность героев делает их пешками в чьей-то чужой игре. Так выстроена композиция *Людикарты* (1998) — карточный домик из людей, где они так же безлики, как бесчисленные карточные домики на ее картинах. Сложная композиция из хрупких человечков: кажется, стоит прикоснуться — и вся эта пирамида легко упадет на землю.

Бесплотные, безликие фигурки старательно изображают цифры и стрелки на неуютном песке пустынного пляжа (*Пропавшее время*, 1994; *Часы на берегу*, 1995). Что это? Игра? Но почему же так обречены их позы, почему нет ни капли веселья в этом развлечении? Будто кто-то сильный приказал им принять эти странные,

<sup>1</sup> Запись разговора автора с Н.И. Нестеровой в сентябре 2001 года.



утомительные позы, кто-то, чей замысел им неизвестен, и они лишь покорно исполняют чью-то злую волю.

Да и сами карты, карточные домики, пасьянсы, столь часто присутствующие в работах Нестеровой, почти равноправные партнеры в игре судеб. Их значение меняется от расклада, они могут быть козырями, царящими над всеми, и через какое-то время — малозначащими, ни на что не влияющими фигурами.





Маски из карт прикрывают лица людей, и люди знаками показывают (*Трансформация. Саламандры*, 2000) или пытаются докричаться до нас, сообщить о какой-то своей беде; карты сделали их бессловесными, у них остался лишь язык жестов (*Наказание*, 2000). Ленты из карт плотно окутывают ее героев, они танцуют или занимаются эквилибристикой. Но если размотать эти странные ленты, то неизвестно, что там. Может

быть, пустота? Может быть, это всего лишь фантомы? Как знать... (*Танец*, 2001; *Трое*, 2001).

Карточный домик плывет по темной воде пруда, ветер играет оранжевыми ветвями деревьев на берегу. Домик так хрупок, так ненадежен, он как будто сейчас, на наших глазах, рассыплется. А ведь на нем находятся странные маленькие человечки и большая белая птица, и судьбы этих существ зависят от колебания

**Человеческие маски. Диптих. 1989**  
Частное собрание, Англия

ветра так же, как и судьба самого карточного домика. И люди, и их ненадежное пристанище подчинены чьей-то воле или воле случая, а прекрасные деревья и вода с отраженными в ней облаками останутся равнодушными свидетелями этой катастрофы (*Карточный домик на пруду*, 1987).



Тема рока, размышления о месте человека в мире, о фатальной предначертанности его судьбы привели художницу к Евангельской теме, которую она разрабатывает с редким упорством и страстью много лет.

Первая работа на эту тему появилась еще в 1969 году. Естественно, тогда она не могла быть названа так, как хотелось художнице, и существует под именем *Трапеза*. Тринадцать человек за столом. Перед ними сероватое пространство скатерти, белая тарелка с плодами граната и льющаяся в чашу струя красного вина как напоминание о грядущем страдании. Сидящий в центре произнес роковые слова, его ученики бурно, каждый по-своему реагируют на ужасную весть, все лица обращены к нему — и только один, тот, что с краю, тот, на котором темная одежда, отвернулся... Он не может взглянуть. Он знает, о ком сказал Учитель.

Эта работа была написана по воспоминаниям о поездках по Средней Азии. Восточные одежды, восточные типажи и позы — но все-таки это *Тайная вечеря*, одна из первых, появившихся в истории советского искусства.

Впоследствии Нестерова многократно обращается к этой теме. Но лица Христа и апостолов прикрыты масками, и только жесты рук говорят о переживаемом ими потрясении. Нестерова говорит: «Я только в 1986 году приняла крещение, я не смела писать святых». Может быть, отчасти дело в этом. Однако тут возникает и другая тема. Маски не только прячут лица, но и делают проблему вселенской. Каждый человек может переживать трагедию предательства и горе утраты. Каждый когда-то, пусть немного, пусть не с такой силой, но все-таки узнал горе. Под маской может быть каждый. И Христос, и апостол, и Иуда. Мы никогда до конца не







разгадаем этой тайны (*Тайная вечеря [в масках]*, 1990).

Люди и Бог в ее картинах с одинаковым мужеством несут свой крест — каким бы тяжким он ни был.

Даже в тех сюжетах, которые могли бы быть исполнены тепла и любви, у Нестеровой звучит тема трагического ожидания неизбежного и готовности, способности исполнить то, что должно определить пути бытия. В *Благовещении* (1995) испуганная девочка сидит на пригорке; она наклонила голову, отвернулась. Она еще не знает, что ее ждет, не знает своей миссии. Но, рассекая холст по диагонали, сияя белыми крыльями и размахивая ветвью лилий, мчится архангел Гавриил. Мощь этой фигуры, исполненной движения, такова, что кажется, будто слышишь свист воздуха, шум крыльев. Не Благою весть он несет — он требует подвига. Он сообщает о грядущем страдании. Фигура оробевшей юной Марии написана плотно, сильными касаниями кисти, она как будто вылеплена из камня. Она выдержит. Она сильна. Она достойна.

Соотношение динамичных, резких мазков белого, серебристого, жемчужных цветов, разрезающих небесную синеву, и плотных, статичных, неподвижных темных тонов одежды Марии и ее черных волос — это живописная трагедия, это столкновение динамики и статики, легких и тяжелых цветовых зон, овеществляющих суть происходящего.

*Адам и Ева* (1997) предстают перед нами в своей сияющей наготе в окружении цветущей зелени. Они стоят спокойно и просто, не касаясь друг друга, разделенные стволем дерева.

**Тайная вечеря  
(в масках). 1989**  
Частное собрание, Бельгия





**Адам и Ева. 1992**  
Частное собрание, Москва

Плотный зеленый ковер замыкает пространство за ними как театральный задник. Золотые блики высвечивают листву и плоды на дереве. Листья, пролепленные светотенью, кажутся объемными. Объемны и человеческие фигуры. Тяжеловатые, прочно опирающиеся большими ступнями о землю, они готовы к подвигу жизни. Для Нестеровой прародители не символы первой любви, но первые труженики и первые страдальцы на цветущей земле. Не случайно темна живопись, замкнуто пространство, нет прорыва в небо. Все закрыто, продвинуто на зрителя. Героям картины некуда деваться: над их головами плоды и листья, земная твердь с черными тенями плотна и неуступчива, мощные листья заполняют задний план. Люди одиноки, они преданы своей судьбе.

Некоторые картины напрямую посвящены трагической миссии и предопределенности судьбы – *Голгофа* (1992), *Несение креста* (1996).

**Голгофа. 1992**  
Частное собрание, Москва









Согбенный почти до земли человек несет тяжкий, непосильно тяжкий крест. А вокруг ни одного человеческого лица: белые маски с темными провалами глаз и ртов и жадные руки с напряженными злыми пальцами.

И пейзаж жесток и враждебен. Охристо-зеленые застывшие волны барханов с темными маленькими деревьями, цепляющимися за безжизненную почву, и низко повисшее небо, по которому летят черно-серые клочья грозных облаков... Тяжко этому одинокому человеку в пепельно-белых одеждах. Но он не сломлен. Его усилия равны его ноше. Его движение столь же мощно и неостановимо, как полет хмурых облаков. Его слипшиеся темные кудри, покрытые терниями, венчает тяжелый блистающий нимб. Он идет на Голгофу. Он идет в бессмертие.

Неистовое напряжение живописи захватывает, как трагическая симфония. Цветовая поверхность холста живет, дышит, взрывается сияющими пробелами, утопает в густом мраке. Холст сохраняет нервное, пылкое движение кисти, и кажется, что картина рождается у нас на глазах, что художнице удалось преодолеть статику двумерного полотна, и мы чувствуем жаркий предгрозово-й ветер, слышим тяжкое дыхание...

Безысходность. Отчаяние. Непосильная ноша. Чувства эти иссушающие и бесплодны всегда, кроме тех случаев, когда волшебство искусства превратит их в философский многозначимый урок. Сколько мужества несут в себе великие творения мастеров прошлого, в которых страдание претворено в подвиг, жертвенность благородна и величественна, да и сама смерть — часто не конец, а начало вечной жизни.

Есть мнение, что для осознания своей эпохи надобны долгие годы. Это неверно. Одновременно с нами, рядом с нами создаются работы, выразившие боль и смятение нашего времени, напоминающие, что страдание присуще человеческому существованию, что сила и величие способны преодолеть многое.



На выставке в 1997 году был представлен полиптих из тринадцати холстов большого формата *Тайная вечеря*. Все необычно в этой монументальной работе. Здесь нет совместной трапезы Христа и его учеников: все разъединены; на этот раз отъединение усугублено самим принципом работы: не общий стол, а отдельные, заключенные в рамы изображения Христа и апостолов. Между полотнами — цезуры, воспринимающиеся как колоннада. Белое пространство стены еще более разделяет изображаемых.

Это несчастный в творчестве Нестеровой случай, когда она создает как бы серию портретов. Первый план — натюрморт, скупое пасхальное пиршество: рыба (символ Христа),

немного фруктов, чаши красного вина, хлеб. За этим столом, а иногда и перед ним — поколенное изображение святого: Христа и апостолов. В каждой композиции фрагмент аркады. За спинами святых — синее небо, город, холмы. Белые стремительные птицы пролетают под арками, запутываются в одеждах. И только одна, черная, клюет с руки златокудрого Иоанна.

Необычное, не характерное для этой художницы решение. Она позволяет нам взглянуть в лица святых, рассмотреть их одежду, жесты рук. Но не здесь следует искать главный смысл этого большого, многодельного произведения. Как всегда у Нестеровой психологическая сдержанность, закрытость персонажей







противоречит пылкой, напряженной живописной структуре полотен, борьбе света и тени, тяжести и легкости, всполохам контрастных тонов. В самой живописи содержится трагический смысл произведения. Внутренняя жизнь полотен полна динамики. В облике героев картин царит сдержанность.

Образ Христа наиболее психологически выявлен. Усталый, одинокий человек, он произнес свои пророческие слова. Жест его раскинутых рук утверждает и примиряет. Он принял свою участь. И горе друзей. И предательство. Его лицо спокойно. Трехперстие благословляет и прощает.

А живопись полна трагических противоречий, столкновений, кон-

трастов. Плотный, пастозный цвет белых одежд Христа богат оттенками, в складках, как притаившаяся беда, скрываются тени. Над его головой, прямо над золотом нимба помещена капитель колонны. Она давит и венчает, она — знак грядущих страданий. За его спиной темная зелень вспыхивает тревожными белыми шарами цветущего шиповника. Голубь сидит перед ним тих и недвижим, по его белым перьям расплзается темнота.

Таковы же и фигуры апостолов. Их лица слабо отражают чувства. Только жесты говорят о сомнении, неверии, испуге. Каждый сам по себе. Они как будто и не слышат слов Учителя.

Но напряженные цветовые структуры — сумрачная цветовая гамма,

**Тайная вечеря. 1997**  
**Апостол Иоанн**  
Музей «Арбат Престиж», Москва

**Тайная вечеря. 1997**  
**Христос**  
Музей «Арбат Престиж», Москва

**Тайная вечеря. 1997**  
**Апостол Петр**  
Музей «Арбат Престиж», Москва

сильное экспрессивное движение кисти, плотная, открытая фактура живописной поверхности — не дают нам забыть о значимости происходящего. Через всю композицию проходит тема белого цвета, и этот цвет звучит с несвойственной ему драматической силой, тревожно, как набат. В небо взлетают, раскинув крылья, большие белые птицы. Тускло





**Благовещение. 1992**  
Музей «Плеяды», Москва

светится старый мрамор колонн. Пышно цветет белый шиповник. Свет ложится яркими бликами на серебро сосудов, высвечивает влагу на гроздьях черного винограда. Трагедия и величие происходящего воплоще-

ны мощной, как звуки органа, живописью.

Изобразительное искусство расположено между литературой и музыкой. Нестерова не отказывается от предметности в своих полотнах. Но из жизненных реалий она творит музыку — музыку необычайной напряженности и чистоты звучания.

Все, кто следит за развитием пластических искусств, помнят непонятную, необъяснимую страсть, заключенную в ее живописи. Она создала свой мир, таинственный и непостижимый, и этот мир приобрел значение всеобщности, стал зеркалом нашего времени. Такое под силу только избранным.



# Хроника жизни и творчества Натальи Нестеровой

1944, 23 апреля

Родилась в Москве в семье архитекторов.

1955–1962

Училась в Московской художественной школе.

1962–1968

Училась в Московском художественном институте имени В.И. Сурикова у Д.Д. Жилинского, А.М. Грицяя, С.Н. Шильникова.

1969

Член Союза художников СССР.

1982, 1986, 1989

Лауреат премии Союза художников за лучшую работу года.

1974

Персональная выставка в выставочном зале Союза художников на Кузнецком мосту, Москва.

1988, 1990, 1994,  
1996, 1998

Персональные выставки в галерее Хела Бромма, Нью-Йорк.

1989

Выставка (совместно с Л. Гадаевым) в Центральном доме художника, Москва.

1990

Серебряная медаль Академии художеств СССР.

1991

Профессор живописи сценарного факультета Российской академии театрального искусства.

1991, 1993, 1994

Персональные выставки в галерее Майи Польски, Чикаго.

1992

Персональная ретроспективная выставка в Музее изящных искусств, Монреаль.

1993

Выставка (совместно с Л. Гадаевым) в галерее «Арт-Модерн», Москва.

1994

Заслуженный художник России.

1997

Член-корреспондент Российской Академии художеств.  
Персональная выставка в Центральном доме художника, Москва.

1998

Государственная премия России.

2001

Действительный член Российской Академии художеств.

2002

Премия «Триумф».

2000–2007

Персональные выставки: Национальный еврейский музей, Вашингтон;  
Галерея Леман-колледж Университета Нью-Йорка;  
Университет штата Висконсин;  
Русская галерея, Таллин; Обнинск; Таруса;  
Галерея «Дом Нащокина», Москва;  
Русский центр, Вашингтон;  
Музей П. Людвига, Ахен;  
Государственная Третьяковская галерея, Москва;  
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.



## Указатель произведений Н.И. Нестеровой

- Адам и Ева. 1992 – 42  
Акробаты на пляже. 1995 – 35  
Алупка. 1978 – 18  
Арбат, 44. 1984 – 6  
Африка. 2001 – 17  
Благовещение. 1992 – 46  
Велосипед. Двое. 2000 – 13  
Глашатаи. 1996 – 12  
Голгофа. 1992 – 42  
Горка. 1971 – 18  
Двое на море с книгами. 1982 – 23  
Дом Гоголя. 1979 – 6  
Дом на набережной. 1977 – 7  
Драка. 1988 – 38  
Жмурки. 1969 – 19  
Зеленые зонтики. 1993 – 14  
Игра в людей. 1987 – 30  
Карточный домик на пруду. 1987 – 36  
Карусель. I вариант. 1992 – 33  
Качели. Разжавший руки. 1995 – 11  
Кормящий голубей. 1992 – 4  
Красный ресторан.  
    Диптих. 1986 – 8–9  
Крым. Вечер. Диптих. 1983 – 21  
Летний сад. Царская аллея. 1982 – 26–27  
Люди с тортами. 1982 – 24  
Манекены. Триптих. 1986 – 25  
Метро. 1987 – 25  
Море вспомню я. 2000 – 22  
Над морем. 1991 – 5  
Олесский замок. 1987 – 31  
Отбивающийся от стрекоз. 2001  
Отцветающий каштан. 1975 – 15  
Официант. 1982 – 8  
Охота на бабочек. 1992 – 33  
Парк Обсерватории. 1996 – 29  
Песчаные города. Диптих. 1983 – 24  
Петергоф. Фонтан. 1986 – 28  
Посмотри! 1995 – 13  
Похищение сабинянок. 1986 – 27  
Продавец вина. 1970 – 18  
Разрушение. Полиптих. 1998 – 16  
Слепые в чайной. 1969 – 18  
Смотрящие на город. 1988 – 31  
Тайная вечеря (в масках). 1989 – 40–41  
Тайная вечеря. Апостол Иоанн. 1997 – 44  
Тайная вечеря. Апостол Петр. 1997 – 45  
Тайная вечеря. Христос. 1997 – 44–45  
Терраса. Диптих. 1986 – 10–11  
Трансформация. Саламандры. 1991 – 43  
Трое. 2001 – 37  
Ужин. 1977 – 9  
Улетающая шляпа. 2001 – 32  
Часы. 1979 – 21  
Человеческие маски. Диптих. 1989 – 38–39  
Чтение (Альтист Данилов). 1981 – 22  
«Что ты делаешь, птичка, на черной ветке, оглядываясь  
    тревожно...» (Иосиф Бродский). 1998 – 23  
Шторм. 1992 – 10  
Я тебя люблю. 1999–2000 – 36



# Наталья Нестерова

БЕЛЫЙ  ГОРОД

МОСКВА, 2007



Электронный вариант книги:

Скан, обработка, формат: manjak1961





## Мастера живописи

- Абакумов
- Айвазовский
- Айец
- Алексеев Ф.
- Альма-Тадема
- Арсенюк
- Батони
- Белюкин А.
- Белюкин Д.
- Бёклин
- Богаевский
- Богданов-Бельский
- Больдини
- Борисов-Мусатов
- Боровиковский
- Босх
- Боттичелли
- Бритов
- Бродский
- Брюллов
- Буше
- Ван Гог
- Ван Дейк
- Васильев Ф.
- Васнецов А.
- Васнецов В.
- Ватто
- Веласкес
- Венецианов
- Верещагин В.
- Виноградов
- Врубель
- Гавриляченко
- Гагарин
- Ге
- Герасимов С.
- Глазунов
- Гоген
- Гойя
- Головин
- Горский
- Грабарь
- Грицай А.
- Давид
- Дали
- Данилевский
- Дега
- Делакрыа
- Дмитриевский
- Добужинский
- Доре
- Жилинский
- Жуковский С.
- Зарянко
- Зверьков
- Иванов А.
- Иванов В.
- Караваджо
- Кауфман
- Кипренский
- Клевер
- Климт
- Корзухин
- Корин А.
- Корнеев
- Коро
- Коровин
- Крамской
- Крыжицкий
- Крымов
- Кузнецов Б.
- Кузнецов П.
- Куинджи
- Куликов И.
- Курбе
- Кустодиев
- Левитан
- Левицкий
- Леонардо да Винчи
- Лимбург
- Лоррен
- Маковский В.
- Максимов
- Маланенков
- Малеев
- Мане
- Машков И.Г.
- Менгс
- Мещерский
- Микеланджело
- Мирошник
- Модильяни
- Моне
- Моризо
- Мурильо
- Неврев
- Неменский
- Нестеров
- Нестерова Н.
- Никонов В.
- Новиков
- Ольшанский
- Орловский
- Осипова, Федоров В.
- Оссовский
- Павлова,
- Самсонов В.
- Панов
- Пасько
- Перов
- Пикассо
- Пиросмани
- Писсарро
- Пластов
- Поленов
- Полотнов
- Похитонов
- Присекин Н.
- Путнин
- Рафаэль
- Рембрандт
- Ремнёв
- Ренуар
- Репин
- Рерих
- Роза
- Ромадин М.
- Ромадин Н.
- Ромашко
- Рубенс
- Рылов
- Рябушкин
- Саврасов
- Салахов
- Самокиш
- Самсонов А.
- Сапунов
- Сверчков
- Сегантини
- Сезанн
- Секрет
- Семирадский
- Серебрякова
- Серов
- Сибирский В.
- Сислей
- Соломаткин
- Соломин Н.
- Сорокин
- Сотсков
- Степанов
- Стожаров
- Страхов
- Стронский
- Суриков
- Тимм
- Тициан
- Ткачевы
- Толстой Ф.
- Тропинин
- Тулуз-Лотрек
- Уотерхауз
- Утамаро
- Федоров А.
- Федотов
- Филонов
- Фрагонар
- Фридрих
- Хасьянова
- Хиросигэ
- Хокусай
- Чернецовы
- Чернышева
- Чёрный
- Шагал
- Шаньков
- Шассерио
- Шишкин
- Шпицверг
- Штейн
- Штук
- Штырно
- Щедрин
- Сильвестр
- Эль Греко
- Энгр
- Юон

