



Волгоградский музей изобразительных
искусств им. И.И. Машкова
Благотворительный фонд «7 ветров»
Галерея ArtRA

2017

Петр Зверховский



Петр Зверховский



Горное селение
2006. Холст, масло. 85×100



Николай Малыгин
Учредитель Фонда

Данный альбом завершает своеобразный триптих, задуманный нами четыре года назад. В 2012 году Благотворительный фонд «7 ветров» осуществил давнюю идею выставки и издания альбома «Глеб Вяткин, Петр Зверховский в проекте «Бубновый валет. Постскриптум». В этом проекте были сопоставлены работы художников бубнововалетского круга из собрания Волгоградского музея изобразительных искусств им. И.И. Машкова и работы двух волгоградских авторов, наследующих и развивающих традиции бубнового вала и являющихся прямыми наследниками бубнововалетской школы. После успеха выставки и огромного интереса к творчеству двух современных авторов возникла идея создания своеобразного книжного триптиха, где два последующих альбома должны были подробнее познакомить зрителей с творчеством Глеба Вяткина и Петра Зверховского. В 2014 году мы издали альбом-монографию Глеб Вяткин «Звук в партитуре цвета» к 80-летию художника. И, наконец, завершаем задуманный проект альбомом «Петр Зверховский». Готовя это издание, мы столкнулись с тем, что уже невозможно предъявить целые периоды творческих исканий художника — работы разошлись по частным собраниям, затерялись после ряда выставок.

В альбом вошли произведения художника из собрания Московского музея современного искусства, Саратовского музея им А.Н. Радищева, Волгоградского музея им. И.И. Машкова, из собрания Благотворительного фонда «7 ветров», а также из частных коллекций.

Собственно, коллекционирование работ Петра Зверховского и послужило 7 лет назад началом создания Благотворительного фонда «7 Ветров». Сегодня фонд обладает большой собственной коллекцией, куда входят работы художников Волгограда, Саратова, Москвы, Санкт-Петербурга. Позади прекрасные выставки знаковых для России авторов, совместные выставки с музеями столичными и провинциальными, экспедиции, связанные с открытием новых, мало известных и забытых имен, ежегодные пленэры, публикации, персональные стипендии... А впереди — новые выставки, проекты, издания... Но Петр Зверховский по-прежнему постоянный участник всех программ фонда и его творчество, меняющееся, развивающееся, самобытное неизменно в сфере наших интересов. В этом году Петру Ефимовичу исполняется 75 лет. И этот первый в его жизни альбом наш подарок к юбилею художника.



Сон поэта
2014. Холст, масло. 60×80

Пространство и время Петра Зверховского

Любовь Яхонтова

Искусствовед

Петр Зверховский начал свой творческий путь в семидесятые годы XX века. Несмотря на идеологический гнет в связи с расширением доктрины социалистического реализма, меняется лицо официального советского искусства. А на другом полюсе набирает силу неофициальное движение, использующее различные модели апроприаций, позволяющие наवरстывать упущенный историзм, в том числе и такие радикальные явления как соц-арт, нонконформизм, концептуализм, выигравшие к середине 70-х свою борьбу за публичность... В этом столь полиморфном круге Зверховский формулирует свою персональную позицию...

Он ясно осознает отсутствие внутренней потребности искренне заниматься абстрактной живописью, хотя любит и чтит ее. Не привлекает его и радикализм нового неофициального искусства. Он остается верен такому самостоятельному организму как картина, и исходит из имманентно-живописных закономерностей формообразования, в основе которых — мощная художественная культура Парижа начала века, русское искусство этого времени и наивное искусство (что, в сущности, не такие уж полярные явления при ближайшем рассмотрении).

Интерес к примитиву, обозначившийся в ту пору, в творчестве многих художников, не миновал Зверховского, только природа его иная — глубинная. Для него это не прием, взятый напрокат. Эта традиция столь же устойчивая, сколь и органичная в его творчестве, ибо обусловлена генетически — она родом из его крестьянского детства. Художник так и говорит о себе словами С. Есенина: «У меня отец крестьянин, ну а я крестьянский сын». Хата его бабушки в Изобеловке (Винницкая область), где он рос, была увешана народными картинками, написанными на клеенках, которые его восхищали, завораживали и, быть может, определили его судьбу. По признанию Зверховского, эти картинки до сих пор стоят у него перед глазами и до сих пор — горькое сожаление, что их не удалось сохранить. Есть в примитивах некий вневременной космизм, прозрения, откровения, не ограниченные стилями, направлениями, политическими страстями; есть душевность, гармония, искренность, непосредственность, честность к себе и к миру. Где-то

здесь лежит большинство тех образов Зверховского, которым суждено потом разбегаться в будущее. В какой-то степени именно наивное искусство сформировало его этическую и эстетическую платформу. Ему чужда позиция *critically* во всех ее проявлениях. Он далек от суэты и консюмеризма нынешней жизни, от сентенциозности и абсолютизации прогресса. Самое главное — в нас самих.

Он творит собственный приватный мир — вне времени и реального пространства. Стилистика его работ, идущая от наивного искусства, оснащена художественными достижениями XX века и вмещает творческую проблематику близких ему линий европейской живописи. В работах Зверховского свободно пересекаются средневековая Русь и раннее Возрождение, приемы кубизма и сезанновские открытия. Это метафорическое смешение и смещение и составляет суть его поэтики, соединяя в единую картину мир исчезающей парадигмы.

Когда попадаешь в его «ателье» на южной, промышленной окраине Волгограда, которое на протяжении 40 лет было для него и жильем, и мастерской, видишь оклеенные газетами стены, унылый пейзаж за окном, Памятник Ленину, (который заменил собой памятник Сталину, некогда возвышавшийся над водами Волго-Донского канала на этом же постаменте), драпировки с подтеками от протекавшей крыши — диву даешься, как, из каких снов рождаются эти живописные сказки, наивные, но полные изящества, европейского лоска, артистизма, живописной игры и живого чувства. Воистину: «Жизнь — сырьем — на потребу творчества не идет».

Внешняя жизнь не дает достаточной пищи для художественного воображения, потому что ничто в реальной жизни не соответствует духовному строю художника. И он обращается к шедеврам прошлого, черпая силы в вечных родниках творчества. Он неспешно ведет диалоги со своими собратьями: от Джотто до Сезанна, Пирросмани, Брака... Вспомним известную формулу Батюшкова: «Чужое-мое сокровище», или М. Цветаеву: «Все что до меня — мое», или Пикассо: «В сущности, я пишу те картины, которые понравились мне в творчестве других художников...». Творчество Зверховского далеко от постмодернистского

цитирования. Свои взаимоотношения с наследием прошлого он очень точно сформулировал сам: «К художнику нельзя идти как к устоявшемуся бренду в общем хоре словословия, а как приходят в храм — с собственной молитвой, в надежде прикоснуться к некой духовной субстанции, дающей творческое озарение». Зверховский часто называет свои работы, намеренно не скрывая адресности: «В честь Дюфи», «По мотивам Брака». «Viva Матисс», — отсылая нас к первоисточникам. В ранней работе «Пьеро и Арлекин. В честь Дерена» он повторяет композицию известной деревенской работы — и только. И детали картины, и ее интонации, и характер движения кисти по холсту и принцип обобщения, и обработка поверхности, состояния героев, и любимый пейзажный мотив второго плана, будто с русской иконы, и цветопластика ее — создают живописное пространство Петра Зверховского. Работа «В честь Дерена» (2012) вызывает аллюзии с множеством деревенских работ: «Дорога в Кастель Гандольфо», «Роща», «Облако», «Лес». Однако художник предлагает свою версию деревенских исканий с неожиданными живописными трактовками, палитрами и пластическими ходами. «Горное селение» (2002) рождает в памяти и пейзаж И. Машкова «Женевское озеро. Глеон» и работу Дерена «Мартиг (Гавань в Провансе)» — и эта декларируемая художественная рефлексия, сродни гиперссылкам. Такой прием наполняет его работы дополнительными смыслами, не только подчеркивая индивидуальность художника, но демонстрируя взаимодействие культурных традиций и их развитие.

Эпохи, стили, пространства сплетены в работах Зверховского столь прочно и убедительно, что не сразу отмечаешь в неопрimitивистской картине деревья, трактовка которых отсылает к Пьеро делла Франческа, в «Печальных ангелах» — «пикассовский» профиль, в «Играющих в карты» — возрожденческие реминисценции. Память о предыдущих воплощениях, в которых он нашел свои точки опоры, сделал своими ее элементы, превратив их в акт свободного утверждения индивидуальности. Эмоции его сдержаны и глубоки — они в самом ходе живописи, которая является главным героем его картин, главным носителем образа.

Живопись, понятая как искусство цветопластических проблем, через решения которых реализуется взаимодействие художника и мира. «Картина — это «эврика!». Это событие. Она должна унести зрителя, а сделать это может только живописный факт», — го-

ворит художник. Он как мантру любит повторять слова Брака — «Нужно не перечислять факты, а создать живописный факт. Создание живописного факта — цель картины». Зверховский создает свои живописные факты, в которых разыграны увлекательные живописные интриги, захватывающие зрителя. Иногда несколько цветовых пятен силой гармонии способны произвести неизгладимое впечатление. И он, как алхимик, колдует над неожиданным сопряжением одного цвета с другим, добиваясь сложности и свежести звучания. «Конечно же, цвет, неотделим от формы — рассуждает художник. Скажем, кубистическая позиция формы позволила сделать зеленому цвету оригинальные завоевания, став событием в искусстве XX века. Многие кубистические вещи держатся на решении зеленого цвета, и он приобрел в работах кубистов за целые столетия особое состояние, особое качество». Проблемам качества звучания зеленых палитр Зверховский посвятил немало композиций, созданных с исключительным гармоническим чутьем, вкусом и изобретательностью, благородством и артистизмом, уделяя вместе с тем огромное внимание фактуре холста, лишенного плотности и тяжести масляной живописи, напоминающего то темперную, то пастельную поверхность.

Проблемы цвета, его взаимодействия с формой, смещения, деформации — увлекательнейшая область человеческого знания, которая и зовется живописью. Сезанн считал живопись способом непосредственного соприкосновения с истиной, не укладывающимся в рамки мыслей и слов. Находя цветовую гармонию, Зверховский решает ее во многих редакционных ходах. Как, например, в работах «Дама в голубой шляпе» и «Натюрморт с подсвечником», «Сельская улочка» и «Вечерний портрет», «Дама на синем фоне» и пейзаж «И розы оцепили вал». И здесь мы сталкиваемся еще с одной особенностью его поэтической речи: повторы, столь характерные для поэзии, скажем, Мандельштама или Бродского. Это не только повторы цветовых гармоний, предметов в натюрмортах, или пейзажных мотивов. Это повторение одного и того же натюрморта в самых разных жанровых композициях, иногда отдаленных друг от друга на десятки лет. Это повторяющиеся фигурки дамы и кавалера в пустынных пейзажах. Одинокие деревца с условной кроной, как темное облачко. Белесые обнажения горных пород с деревцами-точками, как на русской иконе (или возрожденческой фреске?), — метафоры метафор. Когда из под



Карпатские горы
1973. Холст, масло. 50×70

кости в новом пейзаже всплывает другой, более ранний, из под возникшей формы светится другая-ее первая жизнь. В этом перенесение из прошлого, в этой цитатности по отношению к самому себе — взаимоотношения Зверховского со временем, связанность внутреннего бытия.

Пространство и время в его холстах. Они существуют не вне времени, а сквозь. Сквозь пространство и время. Его познания в области истории и истории искусств феноменальны. Если он пишет «Мавзолей Галла Плацидия в Равенне, то расскажет вам, что Галла Плацидия — дочь императора Феодосия великого, в 410 году ее взяли в плен вестготы Алариха, была выкуплена императором Ганнорием, ее братом.... Он может часами говорить о правителях, походах, войнах, сыпать датами деталями, именами, цитировать по памяти первоисточники, поэзию, прозу, рассуждать о памятниках культуры. Так, как-будто это факты его личной биографии. Собственно, так оно и есть. «Есть ли у художника личная биография, кроме той, в ремесле? И если есть, то важна ли она?» Ее нет вне холстов, но есть — до.

А до того, как художник Петр Зверховский предстал перед зрителем, был долгий и основательный путь в профессию — Краснодарский худграф, Киевский художественный институт, (отделение станковой живописи), ЛВХПУ им. В.И. Мухиной (отделение монументальной живописи). Окончив учебу в Киеве, он присматривался к работам выпускников столичных вузов, пытаясь найти в них художественный язык, близкий его внутренним ощущениям и представлениям о живописи. Работы монументального отделения Мухинского училища его очаровали творческим уровнем и европейской культурой. И он решил в третий раз начать все сначала. Учеба в Питере, музейные коллекции, общение с замечательными педагогами, прикосновение к новым материалам — фреске, мозаике, сграффито, давали не только новые ремесленные навыки, но и приучали к иному языку обобщений, иному взаимодействию с поверхностью, иной мере условности, иным схемам. Копийная практика в Пскове, Ферапонтовом монастыре, прикосновение к фрескам XIII-XIV веков встреча с удивительными палитрами, основанными на природных пигментах — «такой красоты, что никогда не составить!», — все это оказало влияние на его собственное существование в пространстве живописи.

В 1973 году Петр Зверховский приезжает в Волгоград по распределению как монументалист.

Монументальной работы было много — той, от которой отказывались мэтры: транспортные остановки, Дворцы культуры в райцентрах и т.д. Тотальная монументализация сводилась часто к решению чисто оформительских задач, и многие монументалисты находили отдохновение в станковом творчестве. 1977 год. Близится выставка к шестидесятилетию революции. Петр Зверховский с азартом принимается за две станковые композиции: «Первые декреты Советской Власти» — «Декрет о земле» и «Декрет о мире». Собственно, они не о декретах, а о том восторге, который вызывало у художника чудное искусство первых лет Октября: Петров-Водкин, Штеренберг... О том «окрылении», которым дышало это время для многих деятелей культуры — время величайших открытий. В этих композициях прочитывались и традиции школы, и звучал собственный голос — поэтический, взволнованный, образный. Характер обобщений, трактовок и возвышенный строй этих работ вызывает в памяти фресковую живопись — так и несбывшаюся мечту художника. «Декрет о земле» (130×110) и «Декрет о мире» (130×106), представленные на суд выставкома, были гневно отвергнуты. Художника обвинили в том, что, прикрываясь «большой» темой, он пропагандирует формализм. Границы «дозволенного», в столице и в провинции различались. Зверховский предпринял еще одну попытку в 1980 году, создав композицию «Красные агитаторы» (145×189), — его эмоциональный отклик на работу Эль Лисицкого «Клином красным бей белых», ставшей графическим воплощением революции. Опираясь на агитационно-массовое искусство первых лет Октября, он воплощает тему революции так, как воспринимали ее многие художники тех лет: вселенский, космический катаклизм. «Красных агитаторов» постигла участь «Декретов». Кто-то из членов выставкома, защищая Зверховского, сказал: «Но он же поэт». «А поэт — пусть идет в союз писателей и пишет стихи» — таков был вердикт...

И художник перестает обращаться к «большой теме» и избегает больших форматов. Он возвращается туда, где было уютно и тепло. Сторонится всяческих форм публичности, живет замкнуто, ограждая себя от ненужных контактов, доверяя все самое сокровенное своим холстам. Пишет камерные небольшие работы, в которых все очевидней вектор его исканий, язык его метафор. «Первые полеты 1981 года» и «Первые полеты» 1985 года, «В фотоателье», «Старая мельница», «Чаепи-



Стоянка пастухов
2016. Картон, масло. 50×70

тие на набережной», «Двое»... Загадочные дамы и кавалеры в котелках и цилиндрах, дирижабли и монгольфьеры, пароходы и паровозы начала века. Странные люди и странные предметы видениями давно забытой жизни проходили через его полотна. И это не было актом чудачества или осознанным протестом. Скорее обретением. Обретением своего мира, где усталая душа отдыхала от абсурда реальности, унылости ландшафта, лязга лозунгов и стука ходуль. «И люди там застенчивы и мудры, и небо там, как синее стекло, и мне уставшему от лжи и пудры, мне было с ними тихо и светло». (А. Вертинский). Зверховский не притворялся и не приспособлялся — писал о выдуманных городах и несуществующих странах, о любви и нежности. Работа «Музыкальный вечер» возрождает в памяти и поэзию серебряного века — «Снова ближе вечерние тени. Ясный день догорает вдаль. Снова сонмы нездешних видений всколыхнулись — плывут — подошли...». Она вобрала и блоковские строчки и взволновавшую его встречу с дерновским «Субботним днем» и средневековой живописью — странствия во времени в поисках потерянного рая... Неопримитивистская тема, начавшаяся в конце семидесятых остается важной для художника и до сих пор, обогащаясь новыми живописными движениями и постижениями...

В начале 90-х, в его творчестве появляется мотив смерчей. Эти летающие люди в первую очередь вызывают ассоциации с Шагалом. Но художник объясняет это тем, что в далеком детстве он сам пережил чувство полета — реальный смерч оторвал его от земли. И это ощущение сладкого страха он сохранил в своей памяти. Обращение к этой теме давало возможность получить новую пластику. Как правило, это диагональное положение фигур на холсте, — состояние неустойчивого равновесия. Это не парение в небе, как у Шагала, и смерч — мотивация полета — повод воплотить это состояние между небом и землей. Пластическая тема, которая обнажает суть бытования творчества Зверховского — на пересечении несбывшегося и утраченного.

Круг жанровых предпочтений художника традиционен — пейзаж, портрет, натюрморт, жанровые сценки. Но в каждом из этих жанров — свои задачи, своя проблематика, свои пластические и образные предпочтения. Его пейзажи тихи и пустынно. Иногда их населяют одинокие фигурки, удаляющихся от нас людей. И эта пустынность придает inferнальные интонации его композициям. В пейзаже

он предпочитает чужеземные мотивы, только вряд ли вы определите какие именно. Они вне реального пространства — это «сочинение на тему». Пейзажи его собственной души. Нередко они написаны по впечатлениям, почерпнутым в библиотеках, куда любит заглядывать Зверховский. Какой-то пейзажный мотив далеких стран заворочит и унесет художника, которому в отличие от его великих предшественников, не суждено было свободно передвигаться по миру, и только сила его воображения и талант живописца одухотворят эти картинки.

Он не пренебрегает пленэрной практикой, стараясь поработать на природе при любой выдавшейся возможности. Но и эти натурные сессии — сквозь призму собственных раздумий, преобразований и вневременных аллюзий. Его пейзажи, за исключением очень ранних пленэрных работ, лишены сферы главных интересов импрессионистов, (столь любимых почтенной публикой), — света и воздушной среды. В пейзаже Зверховского интересует не изменчивость, а устойчивость. Если импрессионисты искали бесчисленные возможности изменений, связанных с временным и мгновенным — он ищет то характерное, что времени не подчиняется. Его мало интересуют пространственные планы — это скорее единое живописное поле, в котором важна цельность и единство — некий поэтический образ, запечатленный в своем идеальном вневременном состоянии.

Камерный мир Зверховского требует замкнутых пространств, поэтому его любимые темы — тихие уютные дворики, старинные улочки. Отсутствие уюта и тепла, замкнутого пространства, которого не давали ни бескрайние степи, ни город, где он жил — на целых 15 лет исключили пейзаж из сферы его интересов. Он возвращается к пейзажу только в конце восьмидесятых. В городских пейзажах сторонится безликости новой архитектуры, избегает пафоса величественных архитектурных памятников прошлого, поэтому попав в Равенну он вдохновляется скромным мавзолеем Галла Плацидии, а не собором Сан Витале, который находится рядом и создает пронзительный и поэтический пейзаж. Образ Равенны через 17 лет воплотится в пейзаже «И розы оцепили вал». Будучи в Равенне, Зверховский, конечно же, посетил мавзолей Теодориха, о котором знает немало. Но не столько сам Теодорих, сколько фонетика стихов Блока вдохновила его на создание этого пейзажа. Он возвращается блоковскими стихами, повторяя их



Чашепитие на набережной
1996. Холст, масло. 75×100

множество раз, словно пробуя на язык, — «Далеко море отступило и розы оцепили вал, чтоб спящий в гробе Теодорих о буре жизни не мечтал»...

Картины Зверховского, сродни поэтическим метафорам. Поэтические тропы воплощенные языком живописи.

Поездка в Италию 1997 году, где он провел два месяца, дала много пищи для раздумий и пейзажных заготовок. Старинные улицы Феррары, Франколино, Понтелагоскуро несут печать многовековой истории и поэтому так вдохновляют художника. Здесь же произошло первое обращение к акварельной технике, которая с тех пор прочно вошла в орбиту творческих интересов художника. Акварель предоставляла свободу и раскрепощение, не сковывала задачей решения большого пространства. Легкий, воздушный язык акварели, ее мобильность создавали возможность бесконечных экспериментов с цветом, формой, неожиданных трактовок, которые со временем он переносит в свою живопись. После выставки в Понтелагоскуро, подводившей итог пребывания в этих местах, известный итальянский художник Оттавио Романо написал Зверховскому: «Петру Зверховскому, маэстро цвета, сильного и неожиданного, который подарил мне необыкновенные эмоции и острую ностальгию по эксперименту в живописи, не похожей на мою. К сожалению, мы живем не близко друг от друга и не можем видеться часто, но эта встреча останется во мне навсегда и я не смогу забыть выставку в Понтелагоскуро...»

Главный жанр французской живописи второй половины XIX века — пейзаж — уступает постепенно место натюрморту, преодолев статус второсортного. И после Сезанна становится полноправным выражением художественного видения мира. Натюрморт, пожалуй, самая значимая и неизменная тема творчества Зверховского. Он не утруждает себя разнообразием предметов и их роскошеством, разве что блистательными и тонкими аранжировками. Простые бутылки, яблоки, груши, чаши и сосуды, как правило, одни и те же — созданные местными керамистами на местном керамическом заводе. Эти обиходные предметы живут в полотнах Зверховского своей тайной жизнью, являясь поэтическими элементами его сложного живописного мира. «Голубая керамика» и «Красная керамика», сопоставленные рядом в нашем альбоме, рождают возвышенный строй возрожденческих работ с их удивительным голубым и волнующим красным, такой чистоты, что невольно вспомнишь гумилевские строч-

ки, — «Преданье есть: он растворял цветы в епископами освященном масле...».

В последние годы Зверховский стремится к максимальному художественному результату, минимизируя средства. Меняется его палитра: от тонких сложных валеров до исключительно чистых и ярких тонов. Лаконичной становится лепка форм. Ритмическими единицами живописной мелодики являются не мазки, а цветочные пятна, иногда в размер самого предмета. Он пришел к композициям, которые держатся на взаимодействии декоративных пятен и их интенсивном звучании в сложных цветовых сопряжениях, не входящих прежде в арсенал его палитры. Однако чувство меры и гармонии не позволяют художнику впасть в декоративную красоту.

С натюрмортом в последние годы все больше соперничает портрет. В силу природной скромности Зверховский не написал за свою творческую жизнь ни одного автопортрета. Его герои редко названы. Только если это любимые исторические персонажи: Сезанн, Пиромани, Гомер, Коперник, Платон, Птолемей, Гераклит — о которых знает едва ли не больше, чем о своих современниках. Как правило, он пишет женские образы. Они имперсональны и погружены в состояние глубокой внутренней сосредоточенности. Легкая грусть как вуаль покрывает их, они вызывают ассоциации с состоянием иконных мадонн — не лица, а лики. Его интересует не бытовое «обнаженное» лицо, а преображенное, запечатленное в своем идеальном внестатусном и вневременном состоянии. Ретроссылки в атрибутах костюмов сообщают inferнальность их образам и отсылают к картинам прошлых эпох. «Девушка в голубой шляпе», уже упомянутая нами, ассоциируется с русскими барышнями XIX века и вызывает в памяти портрет госпожи Жюль Гийме с карандашного наброска Э. Мане. Только любовь и нежность в них Петра Зверховского... Как правило, это поясные портреты. Пластика фигуры, как собственно и движение вообще, мало привлекает художника. Репрезентативная застылость и индивидуальность романтических персонажей Зверховского подчинена природе его живописных исканий, и тому идеалу, который сложил в своей душе художник. Несмотря на любовь Зверховского к мировой истории, его исторические аллюзии чаще всего вне сюжетов его картин. Они, кажется, внутри холста, впитавшего глубочайшие знания и культуру. Исключение составляют библейская и античная тема, к которым художник обращается осторожно, и которые занимают



Мавзолей Галла Платидии
2001. Холст, масло. 40×60

скромное место в объеме его творчества. Он преклоняется перед античностью. В 1995 году Зверховский пишет цикл работ, посвященных троянской войне, навеянный погружением в эпос Гомера, увлечением античной скульптурой и крито-микенской культурой. «Это чудо, это диво, — говорит художник, — это невероятные достижения, это событие, озарение к которому хочется прикоснуться. Однако, не просто найти свой язык». Тема античности бродит в нем где-то подспудно, повторяясь иногда через годы, когда пластические мотивы начинают складываться, обретая своеобразие, окрашенное личностью художника, когда приходит то чувство и понимание, что ты готов рассказать об этом своим языком. «В искусстве нельзя говорить о прогрессе, — считает Зверховский, ибо каждая эпоха рождает образцы, которые невозможно повторить и превзойти. Это может повториться только в другом варианте, столь же уникальном. Поэтому, черпая вдохновения в прошлом, можно только создать свой мир».

В библейской тематике он далек от канонических «текстов», хотя и говорит, что импульсом обращения к ней был величайший материал эпохи Возрождения. Рассуждая о вере, он вспоминает церковь в Изобеловке — Храм Иконы Казанской Божьей Матери, расписанный народными художниками, где был крещен... Но само наше советское бытие уводило эту веру в глубины подсознания. Его вера — через художественные произведения, убеждающие величием подлинного искусства. «Ужин в Эмаусе» — весьма распространенный сюжет в мировой живописи — трактован Зверховским как деревенская сценка, решенная в традициях наивного искусства, привлекательная своей непосредственностью, душевностью и теплотой. Персонаж в правой части картины и вовсе из другой эпохи — в канотье и полосатых брюках, — образ начала XX века. Но трактовка фигуры Христа, словно с пермской деревянной скульптуры, сияние теплых палитр, сообщают работе особую сокровенность. «Бегство в Египет» — лишена драматизма собственно бегства. Она нежна и торжественна в своем застывшем равновесии. Так же, как и в «Ужине», в ней присутствует персонаж из другой эпохи — юная особа, указывающая путь процессии, напоминающая скорее парижанку 30-х годов. Эти персонажи, выпадая из времени, органично состоявшиеся в ткани картины, вносят все те же вневременные, связующие интонации. Многочисленные композиции с ангелами — отдельная тема в творчестве художника: прогу-

ливающиеся, поющие, беседующие, парящие в кронах деревьев. Они бродят среди нас — крылатые вестники, проводники божественного света, и высших откровений. Как определяет сам художник — «носители «духоносности».

Атрибуты работ Зверховского — свечи, паруса, крылья, загадочные дамы пустынные меланхоличные пейзажи — символы романтической эстетики, которая противостоит здравому и бодрому миру. И если искусство art-actual воплощает умирающий культ романтического героя, то Зверховский, не боясь быть старомодным и отвергнутым, его утверждает. Может быть, нужно пережить экспансию современных ритмов, напор эпатазирующего демократизма для того, чтобы вновь оценить изысканный шарм работ Зверховского.

Невозможно воспроизвести в одном альбоме всего, созданного художником за 45 лет творческой жизни. Невозможно коснуться всех коллизий его живописных исканий. Многих работ раннего его периода уже не отыскать. Они осели в частных собраниях, затерялись после сомнительных выставок. Большую часть альбома занимают работы последних лет, да и их не может вместить данное издание. В одном интервью известный советский неконформист Оскар Рабин сказал: «Как ни странно, на мой взгляд, сегодня неконформисты — это те, кто пытается опереться на старую культуру, на предшественников. Не вернуться в прошлое, а найти себе опору в истории искусств». Зверховский верит в неисчерпаемость пластических возможностей традиционной живописи, создавая свою цветопластическую версию мира. С его работами нельзя общаться набегу. В эти монологи — произнесенные негромко, без эффектных модуляций, нужно погрузиться. Художник не требует к себе внимания — он ждет, когда придет тот неторопливый зритель, который не сочтет за труд взглянуть в его работы, где любой фрагмент самодостаточен, выразителен, информативен и несет вполне законченный пластический образ. Он создает своеобразный живописный метатекст, который требует и знания, и углубленного общения. Именно это и привлекает к Зверховскому искушенного современного зрителя. Пусть живописные пассажи понятны до конца немногим, но художник тонко затрагивает какие-то важные струны: есть в его работах ностальгия по уходящему миру чувств, ценностей. Тоска человека по человеку. Он остается живым и теплым в своем поиске утраченных основ. «На всем что сделал мастер мой, печать любви земной и простоты смиренной» (Н. Гумилев).



Мы четверо
1975. Холст, масло. 75×100



Декрет о мире
1977. Холст, масло. 130×110



Декрет о земле
1977. Холст, масло. 130×106



Красные агитаторы
1980. Холст, масло. 145×189



Урок музыки
1975. Холст, масло. 75×99



Дом Филдинга
1999. Картон, масло. 50×70

Николай Коперник
1977. Холст, масло. 65×71





Белый домик
1998. Холст, масло. 50×60

Смерч в горах
1993. Холст, масло. 56×65





Вечерняя музыка
1987. Холст, масло. 80×80



Первые полеты
1981. Холст, масло. 60×50

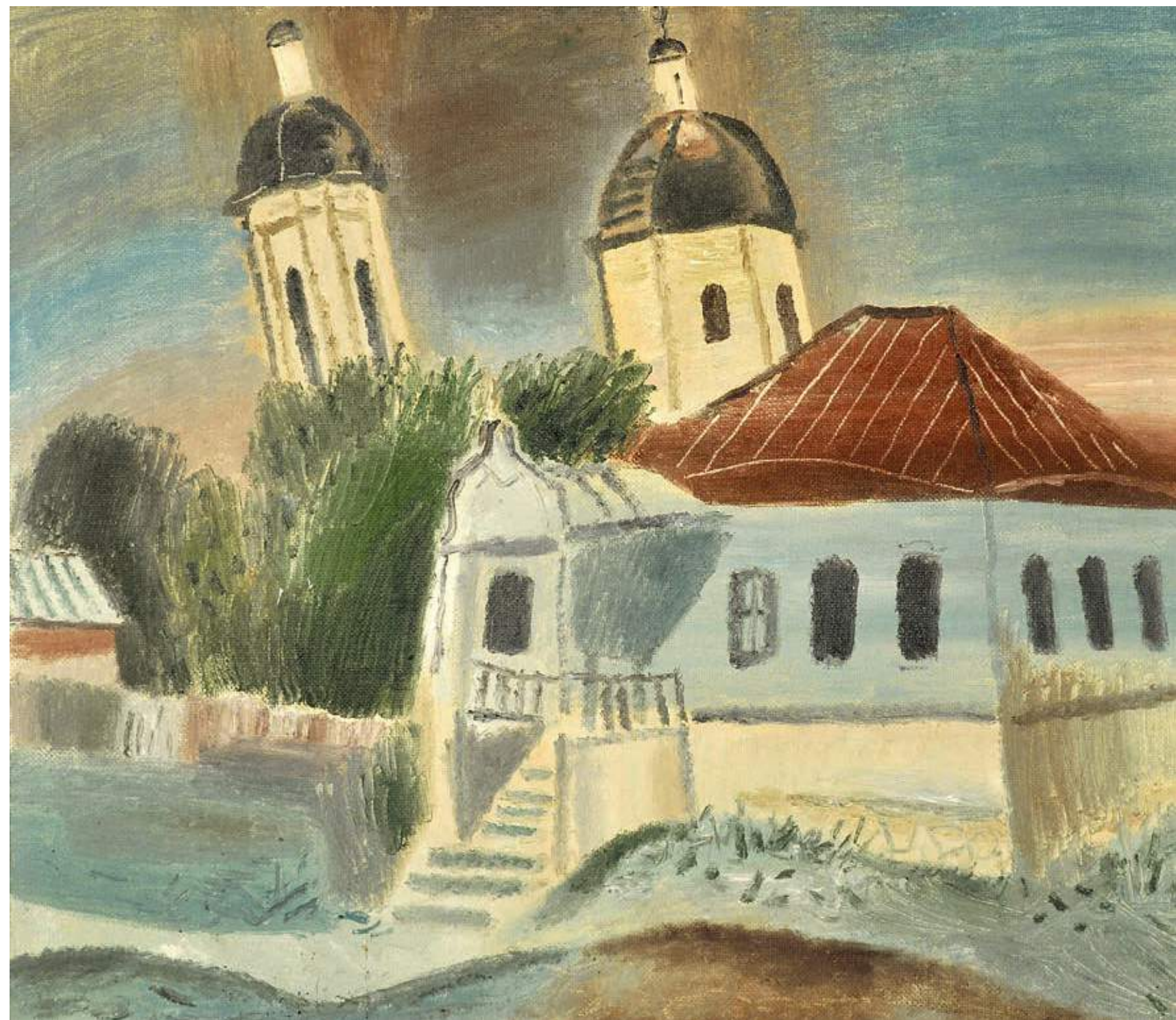
Портрет художника
1992. Холст, масло. 92×73



Пьеро и Арлекин. В честь Дерена
1986. Картон, масло. 73×92



В фотоателье
1976. Картон, масло. 50×70



Голубой вечер
1994. Холст, масло. 56×65



Дама в берете
1995. Холст, масло. 60×50

Три дамы на берегу моря
1993. Холст, масло. 65×74



Смерч на набережной
1995. Холст, масло. 34×30



Игроки в карты
2007. Холст, масло. 60×80



Окраина города
2002. Холст, масло. 40×50



Прогулка
2005. Холст, масло. 55×74



Смерч на берегу моря
2001. Холст, масло. 55×74



Старая мельница
1996. Холст, масло. 65×74

Светлый храм
2008. Картон, масло. 30×60



Ужин в Эммаусе
1978. Картон, масло. 40×55



Не касайся меня
1996. Холст, масло. 56×65



Печальные ангелы
1996. Холст, масло. 65×74



Бегство в Египет
2009. Холст, масло. 110×130



Дворик греческого монастыря
2011. Картон, масло. 60×80





Натюрморт с лампой
2008. Холст, масло. 50×70



Двое
1998. Холст, масло. 65×74



Натюрморт на балконе
2003. Холст, масло. 74×65