

# Живопись Татьяны Шлыковой

*Руслан Бахтияров*



Море. 2005. Х., м. 30x40

Работы провозвестников и классиков живописного модернизма и авангарда, казалось бы, уже заняли причитающееся им место в крупнейших музеях мира рядом с шедеврами античного искусства и великими творениями старых мастеров. Однако их колоссальный эстетический потенциал, вобравший в себя живописные обретения предшествующих столетий, но неизменно обращенный к новому, неизведанному, раскрыт далеко не полностью. Возможно, именно по этой причине он именно сейчас столь часто становится источником вдохновения для многих талантливых молодых художников.

Именно такое ощущение несуетного, глубинного постижения «традиции авангарда» возникает при знакомстве с творчеством Татьяны Шлыковой. Её живописные работы не раз экспонировались на значительных выставках, проходивших в Петербургском Союзе художников и ЦВЗ «Манеж», а также участвовали в выставочных мероприятиях, организованных творческими объединениями «Авангард Ингрии».

Уже в первых самостоятельных работах Шлыковой, представляющих традиционный жанр натюрмортных штудий, совершенно обыденный мотив становится мощным им-



Судак. Вид с Генуэзской крепости. 2005. Х., м. 45x50

пульсом к поиску и утверждению индивидуального живописного видения мира. К примеру, в картине «Натюрморт на зеленой стене» привлекает способность выявить в традиционной постановке ее конструкцию – композиционную и живописную. А точнее – композиционно-живописную, где цвет активно участвует в формировании ритмической структуры натюрморта.

В «Натюрморте на окне» выявляется мощная тектоника прочных вертикалей и горизонталей, заставляющих взгляд как бы ступень за ступенью продвигаться от стены и подоконника через очертания оконной рамы мастерской к другому, решетчатому окну здания напротив. В жесткую конструкцию превосходно вписаны помещенные на подо-

коннике высокие фужеры, стакан, данный плоскостным силуэтом (своего рода напоминание о кувшине из «Натюрморта на зеленой стене»), а также спинка стула на переднем плане.

Законы визуального восприятия картины в полной мере учитываются и в таких работах, как «Мойка», «Ломоносовский мост зимой», «Петропавловка» и «Зеленый пейзаж». Здесь проявляется не только потребность в создании ощущения внутренней целостности живописно-пластической структуры полотна, но и стремление уйти от неизбежной «связанности» кисти и краски натурным мотивом. Стремление, которое в полной мере раскроется в других работах художника. В картине «Мойка», созвучной полотнам классика французского пейзажа Альбера Марке, интересно само совмеще-

ние импрессионистической непосредственности в передаче световоздушной среды с конструктивной устойчивостью композиции, заданной плавными очертаниями парапетов набережной и вторящих им очертаний домов, обрамляющих реку. В то же время в небольшом полотне «Ледовый дворец» всё решено большими широкими мазками, имеющими разную плотность и передающими обобщенными цветовыми планами как материальные, осязаемые объекты, так и зыбкое отражение неба и кирпично-красных стен жилых домов, наполняющее трепетным динамичным движением однородную зеркальную поверхность здания. В его огромный массив ритмически безошибочно вписаны

изображения грифонов, словно горделиво утверждающих свое право на жизнь в современном искусстве наравне со своими предками, уже второе столетие обитающими на Банковском мостике. Казалось бы, здесь обретён гармоничный, целостный образ и найдена та совокупность художественных приёмов, которыми удалось его создать. Но эта же приближенность к натурному мотиву, кажется, не могла удовлетворить самого автора, и тем более стать единственно верным путем создания образа.

Быть может, не случайно в это время для Татьяны Шлыковой одним из основных источников вдохновения становится творчество Николя де Сталя – французского художника, создавшего в середине XX века ряд значительных полотен, достойно продолжающих «классику авангарда», но, к сожалению, малоизвестного широкому зрителю. В какой-то мере судьбоносным стало проведение выставки работ де Сталя в Петербурге в 2003 году (когда, собственно, и появились её первые самостоятельные живописные работы). С другой стороны, кажется вполне закономерным, что, проходя в своих работах «школу» Сезанна, Матисса, Марке, она ощущала постоянную потребность в постановке и решении более сложных живописных проблем. В этом отношении вполне понятна притягательность для неё пластических откровений де Сталя, равно как и отдельных представителей «альтернативного» и неофициального искусства послевоенного времени, утверждавших право на творческую самостоятельность, прежде всего, вы-

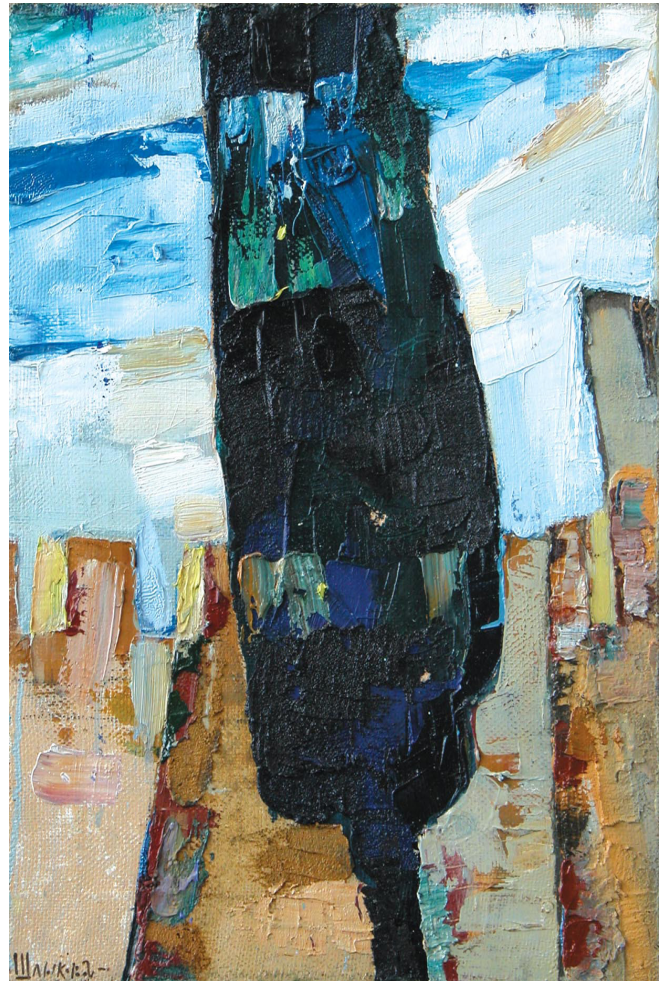


Компьютерный ребёнок. 2005. Х., м. 90x70

соким художественным уровнем своих работ.

В этом отношении интересен сам прием органичного, корректного включения живописных приемов этих мастеров в найденную самим художником пластическую систему достоверно трактованного натурального мотива. В «Петропавловке» есть та же попытка передать изменчивую игру на поверхности воды, которой отмечена уже знакомая нам «Мойка», и тот же прием «выхода» за границы архитектурного завершения здания – на этот раз шпиля Петропавловского собора, словно освещенного вышедшим лишь на мгновение солнцем в пасмурный день. Но в этом случае мера условности ощутимо возрастает за счет обобщенной трактовки архитектурной части пейзажа. Стены бастионов крепости и деревья даны предельно обобщенными, плотно подогнанными друг к другу цветовыми пятнами – условными геометрическими формами, обнаруживающими истоки в живописи де Сталя. В совокупности они создают своего рода ритмичную, не лишённую внутренней пластической напряженности декоративную аппликацию, вложенную в достоверно переданное пространство городского мотива.

Здесь намечается та черта, которая в полной мере раскроет себя в следующих работах художника. Это стремление целиком перевести объект изображения на язык акцентированных выразительных живописных средств: мощных красочных масс, воссоздающих зримую реальность – и в то же время утверждающих свою декоративную самостоятельность. Показательным в этом пла-



Полуденный кипарис. 2005. Х., м. 50x35

не является сравнение двух работ, имеющих общую географическую «родословную». В картине «Варшава. Витрина» есть та же устойчивость композиционно-живописной конструкции, которой отмечен «Натюрморт на окне». Художник словно пытается сохранить и передать языком живописи впечатляющую декоративно-плоскостную структуру витрины, где причудливо совмещаются буквы на стекле, отражение происходящего на улице и элементы интерьера (не случайно изображение витрины являлось одним из важных и даже ведущих мотивов в творчестве целого ряда русских и зарубежных ма-

стеров авангарда начала XX века). В этом отношении «Варшава. Витрина» воспринимается как явление, обращенное к уже иному этапу, иной, более поздней стадии развития живописного модернизма. Здесь создан странный, замерший в каком-то вязком оцепенении мир, где манекен может быть принят за живого человека (и наоборот), и снимается граница между внешним, уличным пространством и интерьером. Красочный слой, набранный крупными вкраплениями густой краски, взрыхляется, напористо выступает из поверхности картины (эта «непричесанность» материи делается еще более отчетливой на фоне плотно написанной стены в «Аптеке»), становясь важнейшим элементом образного решения. В другом изображении интерьера – столика в кафе «Идеальная чашка» – живописная манера становится иной. Это созвучие ограниченного набора цветов, простота геометризованных форм, жидко положенная или нанесенная плавными мягкими мазками краска, сквозь которую то и дело проступает поверхность холста. В то же время в этих обобщенных формах есть некая лаконичная экспрессия, поддержанная напряженным, несколько жёстким аккордом оранжевых, темно-красных и изумрудно-зеленых. В результате создается неспешный, но энергичный ритм, сообщающий внутреннюю динамику статичному интерьерному мотиву. Наличием такого ритма отмечена также одна из последних работ Шлыковой – «У камина». Крупный цветок розы, сразу останавливающий на себе взгляд зрителя, является подлинным композиционно-пластическим центром, организующим пульсирующий ритм перетекающих друг в друга разных пространствен-



Концерт-I. 2003. Орг., акр., см. техн. 70x50

ных планов – больших живописных плоскостей, обозначающих отраженный в зеркале интерьер. Такая его интерпретация словно призывает нас обратить внимание на иллюзорность зеркального отражения, умножающего видимое пространство и одновременно сохраняющего свою извечную сущность непроницаемой материальной плоскости, наделенной способностью открывать нам «окно в мир». Способностью, роднящей зер-

кало и картину и одновременно раскрывающей их принципиальное различие...

Обширная живописная крымская серия, над которой Шлыкова работала на протяжении нескольких лет, посвящена тому, что запомнилось и отложилось в памяти во время посещения Киммерийского побережья Черного моря. Это уникальное место, где сохранились следы сменявших друг друга культур – скифской, античной, мусульманской, средневековой европейской – неоднократно привлекало внимание художников. Мы хорошо знаем Крым Айвазовского и Коровина, Богаевского и Дейнеки, Лентулова и Волошина. Постоянно встречаем крымские мотивы на современных выставках. Казалось бы, сказать что-то новое здесь весьма сложно. Однако величие природы древней Киммерии действительно хранит неисчерпаемые возможности для творческой интерпретации, что в полной мере удалось почувствовать художнику. Не случайно намеченное в её предыдущих работах драматичное противостояние статичного и динамичного как объект художественного осмысления и воплощения в полной мере реализовалось именно в произведениях этой большой серии. В ней можно выделить несколько основных тем и мотивов, обращенных к различным этапам живописного модернизма. Безусловно, сам характер крымского пейзажа с его триадой стихий – земля (и горы), море и небо, в полной мере располагал к обращению к живописным открытиям Сезанна, сделавшего эти стихии своего рода пластическим содержанием своих великих пейзажей. В то же время целостная живописная система, созданная этим мастером, отнюдь не сковывает во-

ображение и руку современного художника. В работах Татьяны Шлыковой она трактуется более свободно, раскованно, словно вбирая в себя и мощную жизнеутверждающую декоративность живописного языка фовизма, и глубинный драматизм пейзажных образов немецких экспрессионистов. Порой здесь присутствует и символика, которая отнюдь не является внешней, а «прорастает» из самой живописной материи. Эта материя может хранить ощущение первозданной энергии природных стихий, но иногда предстает непроницаемой поверхностью. Отметим ещё раз, что все эти работы не являются натурными – они появились в тот момент, когда непосредственное ощущение от увиденного мотива уже уточнилось, прошло проверку временем и, кажется, само вызвало к жизни те выразительные средства, которым под силу перевести это ощущение в самостоятельный целостный образ. Он обладает собственной логикой, где устанавливается своего рода пульсирующее динамичное равновесие между миром природы и способным вместить его в себя и пересоздать духовным миром художника. Однако, как представляется, как раз это драматичное противостояние живописца и природы создает тот мощный эффект, который производят пейзажи постимпрессионистов и их великих последователей, обращенные одновременно к внешнему, открытому взору каждого, и к личностному, глубоко индивидуальному, способному раскрыть себя только в творчестве.

В этом отношении интересно сопоставить два пейзажа, имеющих одинаковое название «Таракташ». В одном из них живопис-



Вперёд смотрящая. 2004. Х., акр., см. техн. 45x35

ная материя вздымается буграми и рельефными бороздами, словно вступая в соперничество с рельефностью геологической породы, из которой сложена скала. В другом варианте пейзажа материя как бы успокаивается, оформляясь в монолитный целостный объем. Для автора важен момент зрительного восприятия картины, которая при первом взгляде на неё побуждает к сопоставлению знакомого, узнаваемого – объекта изображения, и непривычного – способа изображения, живописной манеры, которая порой воспринимается как нечто самодостаточное, однако на деле сохраняет внутреннюю связь с объективными качествами природы, с её непреложными закономерностями. Здесь, не-

сомненно, сказался также опыт работы Татьяны Шлыковой в сфере художественной керамики, умение создавать рукотворные объемные вещи, предполагающие возможность тактильного ощущения и восприятия.

Разумеется, здесь невозможно говорить о прямом перенесении приемов одного вида искусства, в котором работал автор, в другую форму художественного творчества. Важно лишь отметить умение мыслить широкими цветовыми планами, обобщенными пластическими массами, порой действительно напоминающими рельефную лепку на керамических изделиях.

«Горные» пейзажи крымской серии образуют своего рода цикл, где словно испытываются, извлекаются на свет всё новые и новые возможности выразительных приёмов живописи. В картине «Горный хребет» взгляд мгновенно устремляется вдоль гряды, проложенной широкими мазками, к дальнему плану, и столь же быстро возвращается назад. Но затем, на следующем этапе восприятия мы начинаем распознавать, как сделана картина, как достигнуто это ощущение постоянного «возвратного» движения. Такую ситуацию можно наблюдать в картине «Горы и море». Если в предыдущей работе доминирует устремление живописной формы в глубину, то здесь, напротив, она как бы сразу разворачивается навстречу зрителю. Взгляд просто не может задержаться на переднем плане и сразу переходит к дальнему, где пространство замыкается уступами скал, за которыми и открывается морская поверхность. Картина, выдержанная в холодной гамме, где безраздельно доминируют локальные розовые, изумрудно-зеленые

и синие цвета, своими экспериментами с пространственными планами не может не вызвать ассоциаций с «классическими» сезанновскими работами. Так, в «Судаке», кажется, обыгрывается один из излюбленных мотивов мастера из Экса – красные крыши на фоне охр и темной зелени южного прибрежного ландшафта. Однако здесь трактовка пространства, цвета, композиции отличается большей мерой пластического обобщения. Сама красочная масса становится какой-то тягучей, несколько тяжеловесной и неподатливой, как бы вобравшей в себя плотность и материальность крымской земли. Такими же плотными густыми массами, обретающими подчеркнутую рельефность, решено изображение в картине «Вид на Судак с Генуэзской крепости». Домики предстают уже не узнаваемыми натурными объектами, как в предыдущей работе, а декоративным, почти абстрактным узором, который мы часто встречаем в работах де Сталя. Влияние его живописной системы проявляется и в двух пейзажах, посвященных образу Коктебеля – знаменитой обители поэта и художника Максимилиана Волошина. В них вновь, как в «Варшавской витрине» возникает пластическая тема дерева, перекрывающего передний план и вторгающегося неким зрительным диссонансом в лаконичный и достаточно целостный пейзажный мотив. Это растение, кажется, создаёт свой пространственный слой, «пробравшись» сквозь который взгляд выходит на другое, «чистое» пространство коктебельского пляжа, расцвеченного многочисленными зонтиками.

В «Море» водная гладь за счет резкого повышения горизонта (где горная гряда бук-



Лунный кипарис. Х., м. 70x50. 2005

вально упирается в верхний край картины) максимально приближена к верхнему краю холста, и воспринимается как весомая, осязаемая плоскость, оживленная «приглушенными» вкраплениями белил. Благодаря этому создается ощущение непрекращающейся игры света на поверхности воды. Но здесь нет свойственной полотнам импрессионистов мимолетности, «уникальности» преходящего мгновения – это скорее декоративная формула величия освещенной яр-



ким светом безбрежной морской глади. Декоративное начало еще сильнее выражено в картине «Небо и море», где линия горизонта, наоборот, резко опущена, а взаимодействие красочного слоя с поверхностью грубого холста дает интересный выразительный эффект. Покрытые краской нити и узелки полотна создают рельефные линии и точки, организующие, связывающие изображение двух стихий в единое живописное пространство – условное и реальное одновременно.

В некоторых картинах автор ставит перед собой задачу создать живописный, зримый эквивалент мощных световых потоков, их напряженного движения. Такова работа «Луч в долине», где найдено гармоничное соотношение больших прозрачных цветовых плоскостей, составленных из различающихся светосилой теплых и холодных оттенков. Именно этими широкими планами составляется своего рода конструкция плавно льющегося света, наполняющего пространство, его своеобразная живописная геометрия, опять же весьма далёкая от импрессионистической трактовки световоздушной среды. В то же время сходная по названию и избранному мотиву картина («Луч») построена уже на чистых контрастах основных цветов – желтого, красного и синего, положенных на плотный объем скалы мощными динамичными диагоналями и сопоставленных с её весомой устойчивой массой, составленной из холодных плотных темно-зеленых и коричневых. В результате создается величественный образ, где интенсивный цвет способен раскрыть эмоциональную сущность

натуры, буквально вбирающей в себя весь комплекс чувств и переживаний художника.

Однако такие интенсивные, эмоциональные цвета в «крымских» работах Шлыковой играют в первую очередь пространственно-организующую роль, позволяя, к примеру, передать мощным аккордом насыщенного оранжевого изгибающийся, уходящий вдаль склон горного хребта или «ступенчатые», чередующиеся идущие снизу вверх (а не от переднего края в глубину) планы в «Виде на Генуэзскую крепость». Весомость форм подчеркнута контрастностью масштабов – возвышающихся огромными уступами скал, массивной стены крепости и плоскости моря, которая может быть увидена не только с привычной для зрителя низкой точки зрения, но и с высоты птичьего полета или, по крайней мере, с вершины горы или утеса («Лазурная бухта»). Но пространство крымского пейзажа предстает также частью величественной картины мироздания, включенной в космическое движение ночных светил, как это происходит в картине «Последний вечер». Объем, вначале кажущийся монолитной однородной, локальной по колориту (в данном случае – черной) массой, оказывается составленным из сложного, почти мозаичного сочетания разных цветов, тонов и оттенков, которые при внимательном созерцании воспринимаются как своеобразная мозаика, каждый кусок которой обладает собственной декоративной выразительностью.

Так или иначе, во всех работах «крымской серии» автор не просто намеренно сохраняет, но акцентирует сам технический процесс создания живописного произведения. Здесь

неизменно обнажены следы движения кисти или мастихина, создающего мощный красочный слой, который буквально выплавлен из открытых, сырых, в основном несмешанных красок, покрывающих холст неравномерным слоем. Соприкасаясь и соединяясь друг с другом, эти краски создают ощущение всепроникающего движения, создающего ощущение как пространственной глубины, так и сложной игры бликов на поверхности моря, и движения света. Для автора важен момент зрительного восприятия картины, которая при первом взгляде на неё побуждает к сопоставлению знакомого, узнаваемого – объекта изображения, и непривычного – способа изображения, живописной манеры. Здесь, несомненно, сказался также опыт работы Татьяны Шлыковой в сфере художественной керамики, умение создавать рукотворные объемные вещи, предполагающие возможность тактильного ощущения и восприятия. Разумеется, здесь невозможно говорить о прямом перенесении приемов одного вида искусства, в котором работал автор, в другую форму художественного творчества. Важно лишь отметить умение мыслить широкими цветовыми планами, обобщенными пластическими массами, порой действительно напомина-

ющими рельефную лепку на керамических изделиях.

Совершенно особую, самостоятельную линию в крымской серии составляют изображения кипарисов – практически обязательного атрибута и самого крымского ландшафта, и многих посвященных ему пейзажей. Однако в работах Шлыковой создаются своего рода портреты этих давнишних обитателей Киммерии. На первый взгляд, здесь мы встречаем различные вариации чисто декоративного мотива – изображения плоскостного силуэта дерева, вершина которого вонзается в небо или срезана верхним краем холста. Это силуэт четкий и весомый, он отчетливо выступает на условном фоне, представляющем уже не столько реальную пространственную среду, сколько декоратив-



Луч в долине. 2007. Х., акр. 55x75

ную поверхность, подобную плоскости керамического пласта. Однако и здесь декоративность эмоциональна, одухотворена, наделена скрытой символикой. Так, в нескольких работах ночные кипарисы словно беседуют друг с другом, быть может, вспоминая те времена, когда они, подобно своему прародителю – античному юноше Кипарису – были людьми. В «Лунном кипарисе» неподвижный объем массивной кроны дерева будто оживает после того, как в него медленно вплыл диск луны, и начинает постепенно наполнять пространство зримыми энергетическими волнами различных оттенков основных цветов: желтого и голубого. Этой же энергетикой тревожных, напряженных цветовых сочетаний наполнен и «Розовый кипарис», где фон утрачивает связь с натурным изображением неба. Он составлен сочетанием холодных розовых, голубых и сложных золотисто-бежевых оттенков с вкраплениями черного и белил – красочной гаммы, которая в изображении кипариса уплотняется, становится материальной и осязаемой. В соседстве с этими работами иначе воспринимается и возникший на основе натурального наблюдения образ «Полуденного кипариса». Здесь вновь возникает мотив склоненной массивной кроны, монолитный черный силуэт которой оживлен энергичными широкими прикосновениями кисти, оставляющей синие, голубые, зеленоватые цветовые акценты. Так создается образ, исполненный волнующей тайны, где звучные краски южного пейзажа сгущаются, застывают, овеществляются в живописной материи.

Большую серию работ, представляющих жанр «художественных путешествий», в по-

следние годы дополнили живописные образы Голландии и Бельгии. Амстердам, Утрехт, Харлем, Делфт, Гент, Антверпен, Брюгге... Это одновременно условные и реальные образы-воспоминания и образы-размышления, где ощутимо стремление постичь саму атмосферу родины Ван Эйка и Питера Брейгеля, Хальса и Вермеера Дельфтского, Рубенса и Рембрандта, Ван Гога и Мондриана. Старинные здания и памятники увидены здесь взглядом современного художника и воплощены языком живописи двадцатого века, даже в самых смелых экспериментах помнящей свои истоки, заключенные в многовековой европейской художественной традиции. Автор как бы исподволь вводит нас не просто в пространство улиц и площадей, но также – в пространство Времени и Истории, память о которой хранят камни старинных зданий и мостовых, воды рек и каналов, когда-то вдохновивших российского императора на создание Северной Венеции.

В результате залогом единства серии работ петербургских и «европейских» является сама живописная интерпретация городских мотивов, где здания кажутся покачнувшимися под влиянием неведомой силы («Гент») или собираются в незыблемые, мощные композиционно-пластические структуры. Иначе эта структурность преломляется и в двух работах, посвященных Японии, а, точнее, одному из самых узнаваемых её символов – цветущей сакуре. В одной из них цветы тракуются единой мощной, густой пластической массой, заполняющей весь холст, в другой предстают праздничным созвучием легких перетекающих друг в друга про-

зрачных оттенков, среди которых тревожным контрастным акцентом возникает резко очерченный горделивый силуэт огромного черного ворона.

Заслуживает упоминания еще одна живописная серия Татьяны Шлыковой, которую можно было бы условно назвать портретной. Однако это портреты не конкретного человека (модель неизменно представлена со спины), а определенного эмоционального состояния, где есть сложность, недосказанность, открытость чему-то неизяснимому. Эмоциональны, прежде всего, сами живописные средства. В картине «На Выборгской крепости» это связанные единым сложным ритмом разнонаправленные движения линий – плавных, мягко скользя-

щих, обозначающих силуэт фигуры, показанной в легком пространственном развороте, и поддержанных столь же плавными певучими линиями слегка склоненной головы и прически. С ними контрастно сопоставлены более угловатые, жесткие линии очертающей правой руки, благодаря чему и создается то спокойный, волнообразный, то несколько напряженный пульсирующий ритм, пронизывающий картину и задающий многоплановое эмоциональное звучание образа. «Шум фактуры» в картине «Вперед смотрящая» оборачивается шумом моря, к ассоциации с которым побуждает само название работы. Вплывающими друг в друга рельефными, осязаемыми мягкими мазками, которыми написана и белая блузка, и фон цве-

Зансе-Сханс. Из серии «Города Голландии и Фландрии». Х., м. 70x90. 2010

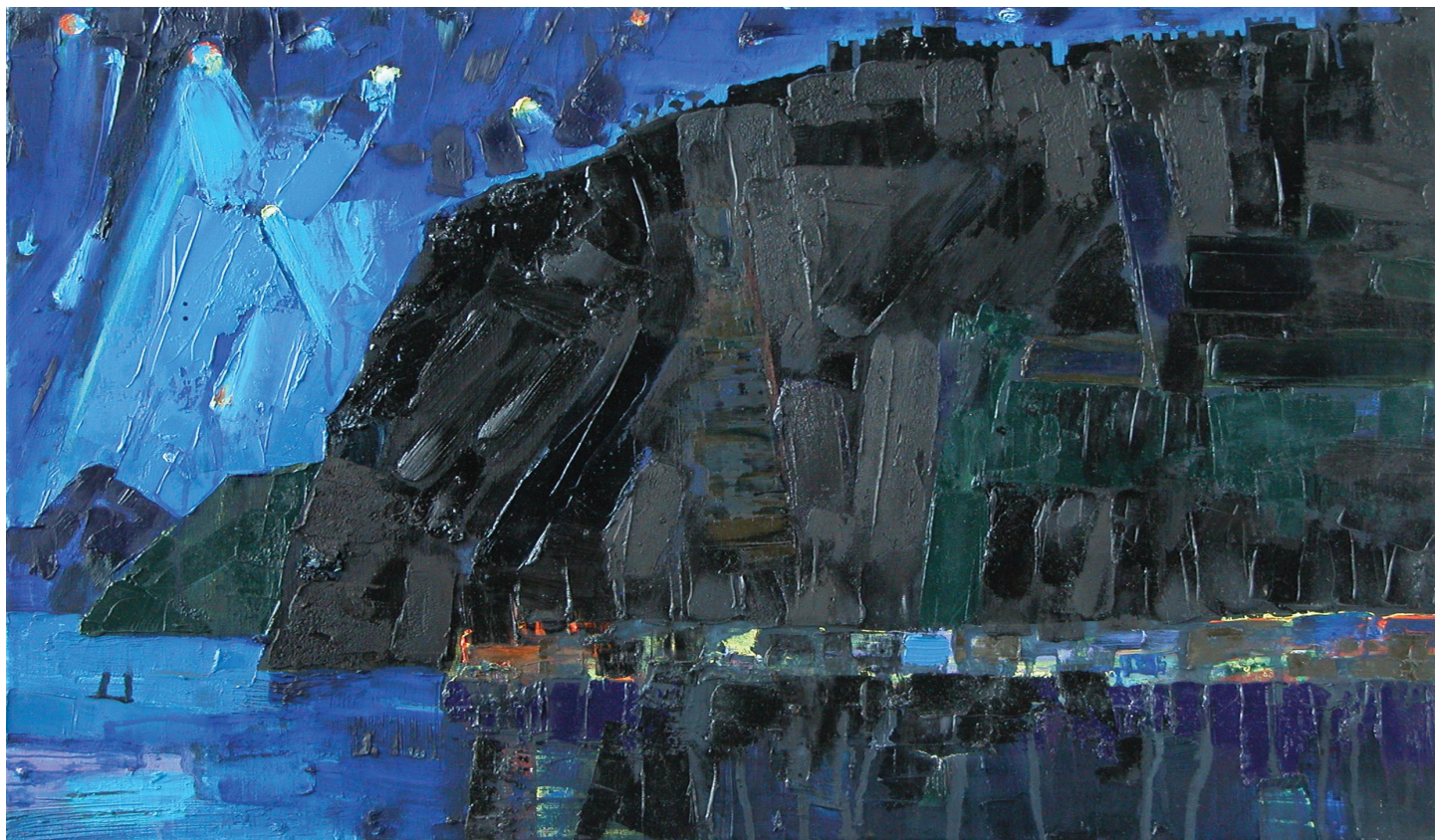


та морской волны, воплощается здесь то незримое духовное слияние с миром, которое, должно быть, знакомо каждому человеку. В результате возникает образ, волнующий проникновенным лиризмом, предчувствием чего-то значительного и светлого, но не лишенный тревожной интонации. Мотив фона как наполненной звуками среды, словно вступающей в резонанс с внимающим этим звукам человеком и способствующей передаче нематериального в зримом, почти тактильно осязаемом, обретает последовательное воплощение в картине «Концерт I». За счет смелых экспериментов с фактурой красочного слоя и поверхности, на которую он нанесён, взаимообогащения фигуры и окружающего её пространства тонами и оттенками разной интенсивности, возникает своего рода камерное пространство тишины. Тишины напряженной и сосредоточенной, в которой только и возможно звучание подлинной музыки, не приемлющей посторонних звуков – и подлинной живописи, помнящей о своих неизменных, присущих только ей законах.

При всем разнообразии живописных решений работы Татьяны Шлыковой обнаруживают важную общую отличительную черту. Образ предстает здесь как становление, что относится и к красочной материи, композиции и самого пространства. Такое понимание живописи действительно усложняет, но тем самым и обогащает привычные представления о мире. Вслед за художником мы словно заново обретаем реально существующий, зримый мир в условных, подчеркнутых декоративных формах, диссонирующих пространственных композиционных и цветовых «смещениях», заставляющих пони-

мать саму гармонию, красоту как вечное созидание. Это процесс, не дающий готовых, заранее известных результатов, когда узнаваемый образ, переведенный на язык выразительных живописных приемов, способен выразить сложное созвучие чувств и эмоций автора, и стать жизненным, волнующим, побуждающим к размышлению и вдумчивому постижению. Благодаря этому работы Шлыковой воспринимаются явлением иного порядка по сравнению с многочисленными стилизациями под классиков постимпрессионизма и авангарда, где нам как бы предлагается угадать, какой конкретный первоисточник или этап творческой эволюции живописца был использован. Тем самым великая традиция новаторского искусства обесценивается и становится источником безжизненных, обезличенных образов, включенных в гигантский визуальный ряд современного искусства. И оттого столь ценно то серьезное и вместе с тем доверительное отношение к живописи, её возможностям и законам, которому Татьяна Шлыкова неизменно следует в собственном творчестве. Это – непростой, тернистый путь, предполагающий постоянную неудовлетворенность достигнутым, но главное – позволяющий не только реализовать, но и сберечь свой дар, без которого немислимо подлинное творчество. ■

Orbis Germanicus 2012



Последний вечер. 2007. Х., м. 50x70