



Российская академия художеств

Советское искусство на переломе: от 1960-х к 1980-м

К 60-летию выставки «30 лет МОСХ»
в московском «Манеже»





Ministry of Culture of the Russian Federation
Russian Academy of Arts (RAA)
Department of Art History and Art Criticism of the RAA
Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the RAA

**The Soviet Art at the Breaking Point:
1960s – 1980s. in Honor of the
60th Anniversary of the Exhibition
"The 30th Anniversary of the Moscow Union
of Artists" in the Moscow "Manege"**

Research conference
2–3 June 2022

Collective monograph

Moscow
2022



Министерство культуры Российской Федерации
Российская академия художеств
Отделение искусствознания и художественной критики РАХ
Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств РАХ

**Советское искусство на переломе:
от 1960-х к 1980-м.
К 60-летию выставки «30 лет МОСХ»
в московском «Манеже»**

Научная конференция
2–3 июня 2022 года

Коллективная монография

Москва
2022

УДК 7.03
ББК 71.063.131

Печатается по решению Президиума Российской академии художеств

Советское искусство на переломе: от 1960-х к 1980-м. К 60-летию выставки «30 лет МОСХ» в московском «Манеже» // Коллект. монография по мат-лам научной конференции. 2–3 июня 2022 г. РАХ, Москва / Науч. рук. Д.О. Швидковский, науч. ред. Е.О. Романова. – Москва: Российская академия художеств, 2022. – 324 с.; илл.

Коллективная монография по материалам научной конференции «Советское искусство на переломе: от 1960-х к 1980-м. К 60-летию выставки “30 лет МОСХ” в московском “Манеже”» обращается к событиям 1962 года, когда на выставке в «Манеже» были представлены работы за 30 лет существования организации. Это означало экспонирование, помимо работ периода «оттепели», художественных произведений 1920-х – 1930-х годов после длительного перерыва. Выставка, вызвавшая бурную положительную реакцию среди художников и представителей творческой интеллигенции и столь же бурную, но отрицательную, среди руководства страны, в первую очередь у Н.С. Хрущева, явилась точкой отсчета, определив вектор развития искусства в СССР на следующие три десятилетия. Ученые из разных городов России исследуют не имеющий аналогов период развития отечественного искусства 1960-х – 1980-х годов, как в официальном, так и в неофициальном русле. Многие исследователи обращаются к личным дневникам художников и искусствоведов обозначенного периода, которые публикуются впервые и служат важнейшим документальным свидетельством о художественном процессе позднесоветской эпохи.

НАУЧНЫЙ РУКОВОДИТЕЛЬ ПРОЕКТА

Д.О. Швидковский

вице-президент РАХ, президент РААХН, ректор МАРХИ

СОСТАВИТЕЛИ

Е.О. Романова

А.К. Флорковская

доктор искусствоведения

НАУЧНЫЙ РЕДАКТОР

Е.О. Романова

академик РАХ

ПЕРЕВОД НА АНГЛИЙСКИЙ

Л.Б. Федоровская

член-корреспондент РАХ

ОФОРМЛЕНИЕ

А.В. Козлов

ISBN 978–5–6048493–4–7

© Российская академия художеств, 2022

© Авторы статей, 2022

© А.В. Козлов (дизайн-макет), 2022



**Зураб
Константинович
ЦЕРЕТЕЛИ**

Президент Российской
академии художеств

В наши дни искусство позднесоветского периода вызывает очень большой интерес. В 2010-х НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств посвятил художественной культуре СССР 1960–1980-х годов конференцию, круглый стол, был издан сборник материалов. И вот спустя несколько лет Академия вновь возвращается к этой теме в связи с юбилеем выставки 1962 года в «Манеже», посвященной 30-летию МОСХ. Именно эта выставка, о которой и 60 лет спустя продолжают говорить и спорить, стала тем главным импульсом, которому мы обязаны обновлением всех видов отечественного искусства во второй половине прошлого столетия. Хотя все началось еще в конце 1950-х, после падения культа личности, со времени проведения Международного фестиваля молодежи и студентов, затем американской выставки, потом французской... Удивительное было время! С одной стороны, официальное искусство – соцреализм, с другой – обращение к традициям искусства Серебряного века, искусства 1920–1930-х годов, активное проникновение модернистских течений... формирование круга художников-нонконформистов... И этот процесс захватил не только художественную жизнь Москвы и Ленинграда, но и регионов. Во всех уголках нашей необъятной страны в искусстве происходили события, которые мы сейчас так скрупулезно изучаем.

Прошли годы, а мы все продолжаем открывать для себя ранее неизвестные или малоизученные аспекты и детали художественной жизни тех лет. Ставшие сегодня доступными для ученых воспоминания ее непосредственных участников являются бесценными свидетельствами. Художники моего поколения хорошо помнят, каким открытием для нас прозвучала ретроспективная выставка МОСХ, представившая творчество мастеров разных поколений и картину преемственности и новаторства в творчестве московских художников. Чтобы посмотреть выставку, в Москву приезжали художники из других городов и регионов страны. Выставка позволила глубоко ощутить противостояние внутри советской художественной среды сторонников реалистического искусства и тех, кого относили к «левому» лагерю, при этом высоко оценить традиции подлинного реализма, сумевшего избежать официозной тематики.

Достоверная картина художественной жизни в СССР второй половины XX века сейчас находится в своем становлении. Данная коллективная монография Российской академии художеств достойно дополняет ее и вносит значимый вклад в изучение этого важного периода отечественного искусства.

З. Церетели

СОДЕРЖАНИЕ

А.К. Флорковская

От 1960-х к 1980-м. Советское искусство на сломе эпохи ..11

М.Ю. Евсевьев

«Сейчас не время Тициана». Воспоминания М.Н. Яблонской как источник для контекст-анализа выставки «30 лет МОСХ» ..17

Б.И. Иогансон

Роль секции критики и искусствознания в позднесоветский период истории МОСХа ..33

С.В. Иванов

Хрущев – «Манеж» – до востребования. Идеология и прагматизм взаимоотношений государства и искусства в СССР начала 1960-х ..43

А.В. Сарабьев

Историко-художественный контекст «бруталитэ» на выставке в «Манеже» ..53

Л.А. Неменская

Картина Бориса Неменского «Безымянная высота» в экспозиции выставки «30 лет МОСХ». ..61

Р.А. Бахтияров

«Суровый стиль» и пути развития исторического жанра в ленинградской живописи второй половины 1950-х – начала 1960-х годов ..71

А.Ф. Миронова

Живопись художников-фронтовиков в 1960–1980-е годы: образ войны и мира ..81

О.И. Томсон

Полифонизм советской культуры 60-х годов XX века (творчество В. Иванова, Э. Неизвестного, П. Никонова) ..94

А.Ю. Чудецкая

«Живопись превыше всего». О художниках группы «Девятка» ..103

С.В. Волкова

О «реализме без берегов», или абрамцевская версия «Девятки» ..118

Т.В. Горбунова

Творчество ленинградских художников в преддверии «эпохи перемен» (1960–1980-е годы) ..131

Е.В. Логвинова

Живопись 1960-х годов в новейшей историографии ленинградской школы ..138

О.Ю. Кошкина

«Живописно-пластическое бытие»: Взаимовлияние литературы и изобразительного творчества ленинградского андеграунда 1970–1980-х годов. К творческому наследию Группы «Эрмитаж» ..149

Л.В. Марц

Второе рождение шедевра: К обретению скульптуры Аделаиды Пологовой «Материнство» (1960) ..159

М.В. Федорова

Суриковцы Тамара Осипова и Владислав Федоров: Путь в искусстве. Свобода выбора ..165

Н.В. Геташвили

Время и художник Жутовский ..177

В.Н. Чимитов

Николай Грицюк и «сообщество своих»:
К вопросу об условиях формирования мотива
дружеского разговора в позднем творчестве
художника ..189

Д.И. Ахметова

Казанские «университеты» художника
Игоря Вулоха на рубеже 1950–1960-х годов ..201

Е.Н. Андреева-Пригорина

«Рефлекторная дуга». Юлий Ведерников
(1943–2013) – Василий Ситников (1915–1987).
Диалог сквозь время ..213

И.Г. Мамонова

Искусство, обращенное к зрителю эпохи
научно-технической революции: Графика
1960-х и живопись Августа Ланина
1970-х – 1980-х годов ..222

Е.Н. Рыжкина, А.Н. Рыжкин

Парадокс нонконформизма в творчестве
В.Н. Горяева ..235

О.И. Резникова

Верность великим традициям. К вопросу
о творческом наследии братьев Ткачёвых ..242

Л.И. Овчинникова

Художники Сибири на пути
к «суровому стилю» ..251

О.И. Кобер

О роли художников-шестидесятников
в искусстве Оренбуржья: Аксиологический
контекст ..259

Р.И. Ильясова

Художественные стили прошлого в творчестве
казанского художника-дизайнера Владимира
Нестеренко ..271

Н.М. Гончаренко

Произведения художников-шестидесятников
из собрания Белгородского государственного
художественного музея ..279

Т.В. Михайлова

Сценография семидесятников. От Всесоюзной
выставки произведений художников театра,
кино и телевидения 1967 года до одноименной
выставки 1979 года в «Манеже» ..292

А.Ф. Шклярук

Советский киноплакат 1960-х годов.
Обновление художественного языка
и становление новой стилистики ..300

В.А. Лагутенкова

Несуровые «суровые».
Обновление пластического языка
московской живописи второй половины XX –
первого десятилетия XXI века ..310

TABLE OF CONTENTS

Anna K. Florkovskaya

From the 1960s to the 1980s. The Soviet Art at the Break of the Epoch ..11

Mikhail Y. Evseyev

"It is not Titian's Time Now".

Memoirs of Myuda Yablonskaya as a Source for the Context-Analysis of "The 30th Anniversary of the Moscow Union of Artists" exhibition ..17

Boris I. Ioganson

The Role of the Section of Art Criticism and Art History in the Late Soviet Period in the History of the Moscow Union of Artists ..33

Sergey V. Ivanov

Khrushchev – "Manege" – on Demand. Ideology and Pragmatism in the Interaction of the State and Art in the USSR in the Early 1960s ..43

Alexei V. Sarabiev

The Historical and Artistic Context of "Brutalité" at the Exhibition in the "Manege" (1962) ..53

Larisa A. Nemenskaya

Boris Nemensky's Painting "The Nameless Height" in the Exhibition "The 30th Anniversary of the Moscow Union of Artists" ..61

Ruslan A. Bakhtiyarov

The "Severe Style" and Trends of the Historical Genre Development in the Leningrad Painting of Second Half of the 1950s – early 1960s ..71

Anastasia F. Mironova

Painting of the Second World War Artists-Veterans in the 1960s–1980s: the Image of War and Peace ..81

Olga I. Thomson

Polyphonism of the Soviet Culture in the 1960s (Artwork by Victor Ivanov, Ernst Neizvestny, Pavel Nikonov) ..94

Anna Y. Chudetskaya

"Painting is Above All". About the Artists of the "Nine" Group ..103

Svetlana V. Volkova

Abramtsevo Version of the "Group of Nine" Exhibition ..118

Tatyana V. Gorbunova

The Creativity of Leningrad Artists on the Eve of the "Time of Change" (1960s–1980s) ..131

Eugenia V. Logvinova

Painting of the 1960s in the Leningrad School's Modern Historiography ..138

Olga Y. Koshkina

"Picturesque and Plastic Existence": the Interaction of Literature and Fine Arts in the Leningrad Underground of the 1970s–1980s. On the Creative Heritage of the Hermitage Group ..149

Lyudmila V. Marz

The New Birth of the Masterpiece: on the Finding of Adelaida Pologova's Sculpture "Maternity" (1960) ..159

Maria V. Fyodorova

V. Surikov Art Institute Graduates
Tamara Osipova and Vladislav Fyodorov:
The Way in Art. The Freedom of Choice ..165

Nina V. Getashvili

The Time and Artist Boris Zhutovsky ..177

Vyacheslav N. Chimitov

Nikolai Gritsyuk and the "Inner Circle": On the Issue
of the Conditions for the Formation of the Motive of
a Friendly Talk in the Late Work of the Artist ..189

Dina I. Akhmetova

Kazan "Universities" by the Artist Igor Vulokh
at the Turn of the 1950s and 1960s ..201

Ekaterina N. Andreeva–Prigorina

"Reflex Arc". Yuliy Vedernikov (1943-2013) –
Vasily Sitnikov (1915-1987).
The Dialogue Through Time ..213

Irina G. Mamonova

The Art Addressed to the Viewer of the Era
of the Scientific and Technological Revolution:
the Graphics of the 1960s and Paintings
by August Lanin of the 1970s–1980s ..222

Elizaveta N. Ryzhkina, Alexander N. Ryzhkin

The Paradox of Nonconformism in the Work
of Vitaly Goryaev ..235

Olga I. Reznikova

The Loyalty to Great Traditions.
On the Problem of the Creative Heritage
of the Tkachev Brothers ..242

Liliya I. Ovchinnikova

Siberian Painters and Their Way
to the "Severe Style" ..251

Olga I. Kober

About the Role of Artists of the Sixties in the
Orenburg Region Art: Axiological Context ..259

Razilya I. Ilyasova

Art Styles of the Past in the Work of the Kazan
Artist and Designer Vladimir Nesterenko ..271

Natalia M. Goncharenko

The Art of the Artists of the Sixties from the
Collection of the Belgorod State Art Museum ..279

Tatiana V. Mikhailova

The Scenography of the Artists of the Seventies.
From the All-Union Exhibition of Works by Artists
of Theater, Cinema and TV in 1967 to the Exhibition
of the Same Name in "Manezh" in 1979 ..292

Alexander F. Shklyaruk

Soviet Film Posters of the 1960s.
Updating of the Artistic Language
and the Formation of a New Style ..300

Vera A. Lagutenkova

The Non-severe the "Severe". The Renewal
of the Plastic Language of the Moscow Painting
School of the Second Half of the 20th –
the First Two Decades of the 21st Century ..310

Анна Константиновна ФЛОРКОВСКАЯ

От 1960-х к 1980-м. Советское искусство на сломе эпохи

1960–1980-е годы в современном отечественном искусствознании определяются как позднесоветский период. Несмотря на свою краткость, он разделяется на два самостоятельных этапа, обозначенных, хотя и условно, художественными поколениями шестидесятников и семидесятников. Эти поколения отличаются друг от друга творческими концепциями, мировоззрением, художественным языком. Если шестидесятники связаны с эстетикой авангарда и искусства 1920-х – 1930-х годов, восстанавливают распавшуюся связь времен, активны в социальном пространстве, то семидесятники олицетворяли волну постмодернизма, сосредотачивались на углубленном индивидуальном поиске, символике и метафорике. Их различия связаны также с социально-политической ситуацией в СССР в 1960-е и в 1970–1980-е годы, с эпохами «оттепели» и «застоя».

Ключевые слова: *позднесоветское искусство, шестидесятники, семидесятники, «оттепель», «застой», постмодернизм, выставка в «Манеже», VI фестиваль молодежи и студентов*

Anna K. FLORKOVSKAYA

From the 1960s to the 1980s. The Soviet Art at the Break of the Epoch

The 1960s – 1980s in modern Russian art history are considered as the late Soviet period. Though the period has been short, it is divided into two independent stages conditionally defined as the art generations of the Sixties and the Seventies. These generations differ from each other in the creative concepts, worldview and artistic language. If the artists of the Sixties are associated with the aesthetics of the avant-garde and art of the 1920s–1930s, restore the broken connection of times, as well as are active in the social space, those of the Seventies personify the wave of postmodernism focusing on in-depth individual search, symbolism and metaphor. Their differences are also related to the social and political situation in the USSR in the 1960s and in the 1970s – 1980s – the times of "Thaw" and "Stagnation".

Keywords: *the late Soviet art, artists of the Sixties and the Seventies, "Thaw", "Stagnation", postmodernism, exhibition in the Manege, VI Festival of Youth and Students*

Эпоха 1960–1980-х – последние три десятилетия существования СССР – время, насыщенное событиями, во многом предопределившими дальнейшую историю страны. В 1960-е годы в нашей культуре рождается новое, современное искусство. Сейчас оно привлекает многих уже как часть российского искусства советского периода.

1960–1980-е годы в СССР называют позднесоветским периодом. Еще недавно он воспринимался как целостность, но сегодня требует более детального и дифференцированного видения и осмысления. В нем можно выделить два отдельных этапа: «оттепелый» и «застойный», Никита Хрущев и Леонид Брежнев, шестидесятники и семидесятники.

Уверена, что прояснение значимых характеристик этих периодов в их сближениях и расхождениях, иногда кардинальных, помогут глубже осознать специфику искусства и культуры, мировоззрения 1960–1980-х годов – десятилетий на пороге глобальных сломов в истории страны. Поэтому именно сейчас важно попытаться отрефлексировать все нюансы этого, так стремительного уходящего и практически ушедшего времени, когда у пишущих, рассуждающих о нем еще сохраняется личное восприятие совершавшегося.

Искусство, являясь во многом слепком мироощущения общества и одаренное пророческими прозрениями, позволяет увидеть такую картину развития общества и общественного сознания, такие повороты истории, которые насущно необходимы для понимания дня сегодняшнего.

Первый этап, связанный с приходом в искусство поколения шестидесятников, стал временем «восстановления модернизма» и возвращением искусства и его творцов в пространство русской и мировой культуры. В середине 1950-х годов политические изменения в стране вызвали «оттепель» и «размораживание» культуры.

Можно сказать, что очень значительный в художественном отношении пласт культуры, до середины 1950-х пребывавший как бы в свернутом

состоянии, теперь постепенно стал разворачиваться. Перемены коснулись не только изобразительного искусства, но и литературы, театра, кино, самих форм художественной жизни.

На этой волне начало действовать молодое поколение художников, стремившихся к обновлению искусства, возвращению его к современности. «Оттепелое время обострило потребность в самовыражении, в том, чтобы материализовать собственное ощущение жизни... С помощью своего искусства справиться с нагромождениями идеологических и культурных догм и мифов... Свобода творчества казалась самой реальной свободой», – писал об этом времени Юрий Герчук. [3, с. 176–177]

Послевоенный подъем и освежающее чувство «новой жизни», вызванные Победой в Великой Отечественной войне, не угасали до середины 1950-х. Воплотить их в жизнь призвано было «поколение победителей»: герои «оттепели», шестидесятники.

Ключевыми событиями насыщенной художественной жизни этого времени стали VI Всемирный фестиваль молодежи и студентов в Москве (1957), выставка искусства социалистических стран (1958), Американская национальная выставка (1959) и Французская национальная выставка (1961). Рубежным событием явилась выставка «30 лет МОСХ» в московском «Манеже» (1962).

Хрущевскую «оттепель» 1953–1964 годов можно охарактеризовать с помощью нескольких важнейших понятий: «современность и обновление», «диалог и дискуссия», «расширение границ эстетического», «расширение информационного поля». Ее характеризует высокая плотность событий. Официальный жесткий культурный регламент 1930–1940-х годов в период «оттепели» сменяется пусть и относительной, но крайне важной эстетической полифонией, творческим многоголосием. Новое искусство складывается сразу как многополярное явление: «суровый стиль», на-

рождающиеся «деревенщики», сложение неофициального искусства, продолжение академического «большого стиля».

«Старое» соседствует с «молодым». В середине 1950-х возникает жанр молодежных выставок, в Москве открываются молодежные кафе «Синяя птица», «Молодежное», где в начале 1960-х проходят дискуссионные выставки молодого нового искусства.

Важным фактом эпохи «оттепели» стало расширение информационного поля, прежняя политика изоляции сменилась политикой большей открытости: помимо выставок это фестивали, журналы, книги, театр, кинематограф. В 1955 году возрождается журнал «Иностранная литература», где публикуются произведения Э. Хемингуэя, Э.М. Ремарка, У. Фолкнера, Г. Грина, Г. Бёлля, У. Сарояна, Р. Брэдбери. С 1959 года начинает свою работу Московский всемирный кинофестиваль, на котором советский зритель мог знакомиться с зарубежными фильмами: итальянским неореализмом, польским кинематографом.

Эти перемены во многом были связаны с опытом Второй мировой войны, с тем, что на рубеже 1940–1950-х начался интенсивный распад колониальной системы, на международную арену вышли молодые государства Азии и Африки. Советская культура чутко реагировала на происходящее. В 1956 году в журнале «Искусство» появляются рубрики «За рубежом» и «По страницам зарубежных журналов», посвященные хронике крупнейших художественных событий мира: в Западной и Восточной Европе, Южной Америке, США, Индии, Китае, Японии, Индонезии, Бразилии, Мексике, Африке, хотя строгая цензура и сохранялась. Возрождается журнал «Творчество» (с 1957), создается журнал «Декоративное искусство СССР» (1958).

Эрнст Неизвестный в 1962 году в журнале «Искусство» писал: «Каждый день наша жизнь приносит нам новые сведения о мире. Многие из того, что казалось нам новым и бесспорным вчера, сегодня уже устарело; рамки познания расширились, расширился и непрерывно, с невероятной скоростью расширяется мир, в котором мы живем» [12, с. 9].

Об обновлении, чувстве современности как определяющем качестве искусства в конце 1950-х говорилось с публичных трибун. В журнале «Искус-

ство» за 1956 год в редакционной статье К. Юона «О чувстве нового» говорилось: «Создание нового, современного, действенного искусства не может быть достигнуто в бесконечно повторенных, слишком привычных староакадемических формулах, которые доминируют на наших выставках и которые с недостаточной яркостью выражают наше время и нашу культуру» [16, с. 2]. Однако политическая половинчатость «оттепели» породила двойственность и в художественной сфере, что в полной мере выявил VI Всемирный фестиваль молодежи и студентов. Подготовка к нему шла серьезная, но его проведение выявило непреодолимые механизмы устройства советской художественной жизни, что касалось, прежде всего, возможности ведения свободной дискуссии о современном искусстве, на которую тогда были искренне настроены и советская, и зарубежная стороны.

В Положении о Международной выставке изобразительного и декоративного искусства VI Всемирного фестиваля молодежи и студентов в Москве, которая проходила с 30 июня по 11 августа 1957 года сообщалось: «Участниками выставки могут быть молодые художники различных стран мира, разных школ и направлений... тематика работ не ограничена, материал, техника исполнения могут быть любыми» [15].

Первоначально предполагался свободный спор между представителями советского и западного искусства: у организаторов была твердая уверенность в правоте социалистической модели. Декларировалось: «Поспорим перед картинами». «Здесь можно будет открыто спорить с кистью и карандашом в руке, – писал автор одной из газетных статей того времени. – Пусть представители абстрактного искусства попытаются доказать жизнеспособность своего направления. Пусть сюрреалисты, творчество которых является туманным выражением их смятенной души, вступят в открытый разговор с представителями реалистического искусства» [6, с. 3].

Однако предполагавшаяся открытая дискуссия о современном искусстве имела свои серьезные ограничения. Прежде всего, тормозом стали сложившиеся стереотипы поведения чиновников от культуры. Организаторы опасались, что отдельные граждане СССР попытаются использовать семинар для заявления о своем несогласии с политикой

партии в области искусства. Тем не менее, Фестиваль 1957 года задал важный почин: он начал знакомство отечественных художников с современным мировым искусством. Эту тенденцию продолжили и другие выставки зарубежного искусства [2]. В 1959 году советские зрители познакомились с современным американским искусством, а в 1961 – с французским. Французскую выставку посетило 1,8 млн человек (американскую более 1 млн) [13]. Посмотреть выставку в Москву приезжали из Ленинграда, Саратова и других городов (как и на другие крупные московские выставки, в том числе на американскую) [1].

Процесс постепенной деконструкции Большого стиля сталинской эпохи открыл перед художниками огромный материк отечественной, еще недавно запретной, культуры. Начался процесс ее освоения, попытки связать насильственно разорванные периоды в жизни искусства, прежде всего, начала XX века и 1920–1930-х годов. Наложение во времени разных художественных периодов окрасило в оригинальные, совершенно особые тона «послеоттепельное» искусство. В нем причудливым образом переплелись новаторство и воскрешение традиции, стремление к чистоте и ясности стиля и эклектика.

Особенностью общественной и культурной атмосферы «оттепели» была потребность диалога и возможность дискуссии, пусть и ограниченной, в публичной сфере. Она завершилась в 1964 году снятием Н. Хрущева и политическим процессом над писателями А. Синявским и Ю. Даниэлем. Окончательным завершением «оттепели» стал ввод советских войск в Чехословакию в 1968 году и связанное с ним общее изменение политического климата в стране. Л. Брежнев провозгласил наступление эпохи «развитого социализма».

Толчком к переменам и знаком наступления новых времен во многом стала выставка «30 лет МОСХ», открытая 4 ноября 1962 в «Манеже». Она представила художников 1920–1930-х годов, вытесненных из официального поля культуры: Р. Фалька, Д. Штеренберга, П. Кузнецова, А. Шевченко, А. Лентулова, К. Истомина, А. Фонвизина, П. Митурича, А. Тышлера, А. Древина, Н. Удальцову, Ю. Щукина, К. Вялова, П. Шухмина. Рядом с реабилитированным искусством 1920–1930-х разместились работы художников молодого поколения, а 1 декабря вы-

ставка пополнилась экспозицией на втором этаже. Один зал был отдан картинам Э. Белютина и студентов его студии, другой – произведениям Э. Неизвестного, в третьем разместились работы В. Янкилевского, Ю. Соостера и Ю. Соболева. Экспозиция вызвала резко негативную реакцию Н. Хрущева, что и обозначило достижение границ «оттепельной» либерализации в искусстве.

Второй период занял 1968–1988 годы. На рубеж 1960–1970-х приходится важный перелом от неоавангарда к постмодернизму. Данный перелом, по моему глубокому убеждению, предопределил те противоречия и конфликты, которые по-прежнему играют важную роль при понимании искусства этого времени. С конца 1960-х уже заметны первые проявления постмодернизма, с его интересом к историческому наследию, к соединению абстрактного и фигуративного пластического языка, использованию цитаты. Движение в этом направлении было отмечено уже А. Каменским внутри эволюции «сурового стиля» [7].

Различия между представителями разных художественных поколений носили и носят во многом объективный характер. «Достаточно сопоставить ранних и зрелых Евтушенко и Ахмадуллину, эстетику “оттепельных” фильмов Чухрая и эстетику Тарковского, смысловую насыщенность раннего и позднего Высоцкого, чтобы увидеть, какой долгий путь от наивности к умудренности пройден не просто этими людьми, но культурой в целом», – писал В. Глазачев [4, с. 266]. Время застоя «было относительно терпимо к индивидуальности как таковой, – отмечает он далее, – в этом отношении брежневская эпоха значительно благоприятнее для самореализации, чем хрущевская» [там же, с. 273]. В 1960-е годы за скобки была вынесена категория иррационального, которая вновь привлекает творческую интеллигенцию в 1970-е годы, считает Г. Померанц [14, с. 324, 339]. А Л. Лурье вспоминает: «В основном в 1970-е годы политикой не интересовались. Считалось, что это пройденный этап, а интересоваться надо дзен-буддизмом» [10, с. 151].

Социологи выделяют две поколенческие генерации советских людей, различных не только по возрасту, но, прежде всего, по культурно-социальному поведению, по ценностной шкале и т.д. После 1956 года в культуру вошло так называемое «поколение XX съезда», главным пафосом кото-

рого стало возвращение к ленинским нормам, к 1920-м годам. Гуманизм, нравственность, бескорыстие стали основными характеристиками шестидесятников во всех сферах общества.

Следующее поколение, семидесятники, смотрели на мир и свое место в нем по-другому. 1970-е характеризовались углубленной внутренней работой, индивидуализацией, попытками автономного, во многих смыслах, существования.

В общественно-политическом плане 1970-е годы приносят эпоху разрядки (1972–1975) и подписание в 1975 году в Хельсинки Заключительного акта по безопасности и сотрудничеству в Европе между СССР и странами Запада. Одним из важных фактов международного сотрудничества в области культуры этих лет является участие СССР в международных выставках ЭКСПО, на престижных Венецианских Биеннале современного искусства, в которых наша страна участвует весь XX век, хотя и с перерывами¹.

Особым феноменом в 1970–1980-е становится художественная критика, активно пишущая о «молодом» искусстве. Многие искусствоведы чувствовали внутреннюю оправданность и неслучайность происходящего на их глазах в искусстве. Валерий Прокофьев полагал, что в 1970-е годы в художественной культуре, «по-видимому, происходит нечто чрезвычайное, не частное изменение в пределах в целом устойчивой системы, но подлинная смена вех, смена руководящих идей и формообразующих принципов, происходит то, что можно было бы назвать стадийной революцией [цит. по: 5, с. 277].

Действительно, на смену шестидесятничеству приходит совершенно иное художественное мировоззрение. Помимо постепенного утверждения постмодернизма, его возникновению способствуют изменения социально-политической ситуации в стране, в том числе и в отношении взаимодействия с окружающим миром, и возникновение на границах государственного культурного дискурса всё более сильного альтернативного художественного процесса, постепенно менявшего

и вытеснявшего государственный культурный дискурс с его прежних позиций.

Менялся и художественный язык искусства, его виды и жанры трансформировались, еще недавно периферийные выходили на первый план, как, к примеру, искусство витража, ставшего необыкновенно популярным в общественных зданиях. Выходит на первый план и жанр портрета, серьезно трансформируется историческая картина. В ней, по замечанию А. Каменского, используется прием «прихода» персонажа из истории в современность [8, с. 325–326], что в реалиях XX века свидетельствует о постмодернистском подходе.

В. Лебедева отмечает тяготение семидесятников к аллегории и символической, в том числе и цветовой. Сложные, противоречивые смысловые пласты – вот, что стремится передать теперь художник, а язык его искусства становится более сложным, закодированным [9, с. 26–27]². А. Каменский отмечал таинственные связи и законы, возникающие в картине, стремление к симулантности, серийности, работе циклами [8, с. 320].

По-новому осознаются профессиональные навыки, ремесло все чаще понимается как магия. Перед художником распаивается вся история искусства, и «колодець времени» становится источником вдохновения: Северный Ренессанс, народное искусство, барокко...

Для семидесятников характерна театрализация. «Я люблю Театр, – писала О. Булгакова, – как модель мира, обнажающую столкновение разных начал... Я люблю театр за присущее ему единство вечной правды переживания с условностью средств, их выражающих» [9, с. 135]³.

Углубление в индивидуальный поиск, капсулирование творческого мира, его обращенность к прошлому, видение современности через призму великих ушедших эпох вело к выделению искусства в идеальную и оторванную от сегодняшнего дня вселенную. Мир культуры оказался замкнут сам на себе. Как следствие – не только интеллектуализм и ассоциативность образов, но и рациональность, и некоторый холодок искусства 1970-х,

1 1924–1934, 1956–1976, 1982 – настоящее время.

2 Многочисленные публикации В.А. Лебедевой, посвященные отдельным художникам и художественным проблемам, были в 1999 году объединены автором в книгу: Лебедева В.Е. Пространство мифа в московской живописи 60-х – 70-х годов. М.: ГИИ, 1999.

3 См. также: Булгакова О. Об истоках творчества // Советская живопись. М., 1986.

часто вызывавшие негативную оценку критики. Живопись становилась скрупулезно-мастерской, графически-четкой, даже музейной по палитре и по манере, отмечала Лебедева [там же, с. 108].

Татьяна Назаренко писала о своем поколении: кажется, что их искусство – лишь поверхностное следование традиции, но «при взгляде на работы зритель сразу видит руку современного художника, узнает время исполнения. Прежде всего потому, что в этих вещах имеется своя, только этим живописцам присущая художественная философия, свое отношение к людям, свое настроение, не говоря уже о живописной манере. Да, мы часто воспринимаем людей, природу, предмет сквозь призму творений прошлого... Но это не означает, что искусство стоит между нами и жизнью.

Художник пытается с наибольшей полнотой и ясностью выразить свое мироощущение..., а для этого, по моему глубокому убеждению, хороша любая, да, любая форма, лишь бы она помогала донести мысли автора до зрителя» [11, с. 23].

Слова Т. Назаренко выражают новое кредо отечественного искусства. «Послеоттепельный» период в целом, с конца 1960-х годов, с характерным для него окостенением системы власти, сопровождался взрывным развитием альтернативной официальной версии искусства. 1960-е и 1970–1980-е в советской культуре в целом предстают, с одной стороны, этапами единого процесса, с другой – значительно отличаются, как общественно-политической атмосферой, так и творческими целеполаганиями представителей культуры и искусства. ■

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Антология новейшей русской поэзии «У голубой лагуны». Т. 2 А. / Восп. Л. Нусберга о Б. Понизовском // URL: <http://kkk-bluelagoon.ru/> (Дата обращения: 18.07.22)
2. Бессонова М. Музейные выставки современного искусства. Хроника последних событий / Вопросы искусствознания. 2/98. – С. 540–550.
3. Герчук Ю. «Коммуникации по поводу свободы». Авангардные тенденции искусства «оттепели» // Вопросы искусствознания. 4/93.
4. Глазычев В. Агония культуры // Погружение в трясины (Анатомия застоя) / Сб. ст. – М.: Прогресс, 1991.
5. Дондурей Д.Б. Живопись 1970-х годов: изменение принципа общения со зрителем и функции критики / Советское искусствознание. Вып. 19. М., 1985. – С. 249–280.
6. Захарченко В. Поспорим перед картинами // Комсомольская правда. – 1957. – 1 июня.
7. Каменский А.А. Вернисажи. – М.: Советский художник, 1974.
8. Каменский А. Романтический монтаж. – М.: Советский художник, 1989. – 528 с.
9. Лебедева В.Е. Пространство мифа в московской живописи 60-х – 70-х годов. – М.: ГИИ, 1999.
10. Лурье Л. «Сайгон» и окрестности // Сумерки «Сайгона». – СПб.: Zamizdat, 2009.
11. Назаренко Т. О своем поколении / Творчество. – 1977. – № 1.
12. Неизвестный Э. Открывая новое! / Искусство. – 1962. – № 10.
13. Никитин Ю. Как это было // Новые известия / URL: <https://newizv.ru/news/society/29-04-2009/109414-kak-eto-bylo> (Дата обращения: 20.07.22)
14. Померанц Г. Живые и мёртвые идеи. Агония культуры // Погружение в трясины (Анатомия застоя) / Сб. ст. – М.: Прогресс, 1991.
15. РГАЛИ. Положение о Международной выставке изобразительного и декоративного искусства VI Всемирного фестиваля молодежи и студентов в Москве // Ф. 2329. Оп. 4. Ед. хр. 655. Лл. 1–2.
16. Юон К. О чувстве нового / Искусство. – 1956. – № 1.

Михаил Юрьевич ЕВСЕВЬЕВ

«Сейчас не время Тициана». Воспоминания М.Н. Яблонской как источник для контекст-анализа выставки «30 лет МОСХ»

Выставка «30 лет МОСХ» в московском «Манеже» – одна из самых известных в художественной жизни СССР, что связано со скандальным посещением ее тогдашним главой государства и Коммунистической партии (партии власти, как сказали бы сегодня; в тот момент – единственной партии в стране). М.Н. Яблонская (1926–1990) – «вольномыслящий советский искусствовед» – волею обстоятельств неожиданно оказалась назначена главным методистом выставки, то есть стала одним из авторитетных очевидцев художественно-политической ситуации вокруг экспозиции и кипящих там страстей. Будучи в 1984 году стажером отделения искусствознания МГУ им. М.В. Ломоносова, автор данной публикации познакомился с М.Н. Яблонской, с удовольствием слушал ее лекции, а в 1988 записал ее воспоминания и размышления о выставке. Они позволяют скорректировать представления об этом событии, поскольку Яблонская была сильно озабочена преувеличенным вниманием критики к визиту Н.С. Хрущева, из-за чего терялось представление о смысле, характере и значении выставки.

Ключевые слова: М.Н. Яблонская, Н.С. Хрущев, выставка «30 лет МОСХ», А. Гастев, «Манеж», Эрнст Неизвестный, студия Элия Белютина

Mikhail Y. EVSEVYEV

"It is not Titian's Time Now". Memoirs of Myuda Yablonskaya as a Source for the Context-Analysis of "The 30th Anniversary of the Moscow Union of Artists" exhibition

The 30th Anniversary of the Moscow Union of Artists exhibition in the Moscow Manezh is one of the most famous in the USSR art life due to the scandalous visit to the exhibition by the then USSR Head and Leader of the Communist Party (the party in power, as they would say today; at that moment – the only party in the country). The “free-thinking Soviet art critic” Myuda N. Yablonskaya (1926–1990) was unexpectedly appointed by the will of circumstances as the main curator of the above exhibition and witnessed the artistic and political situation, as well as passions that arose around the exposition. Being in 1984 an intern of the Department of Art Studies of Lomonosov Moscow State University I was lucky to meet Myuda Yablonskaya, with interest listened to her lectures and in 1988 recorded her reminiscences and reflections on the exhibition. These memoirs allow us to reconsider our ideas of the exhibition, since Yablonskaya was very much concerned about the exaggerated attention of critics to the visit of Nikita Khrushchev resulted in the distortion of the true goal, specific features and significance of the exhibition.

Keywords: M.N. Yablonskaya, N.S. Khrushchev, “The 30th Anniversary of the Moscow Union of Artists” exhibition, A. Gastev, the “Manezh”, Ernst Neizvestny, studio of Eliy Belyutin

Мюда Наумовна Яблонская (5.9.1926–23.9.1990) – русский искусствовед, художественный критик, историк искусства. В 1944–1949 годах училась на факультете монументальной скульптуры МИПИДИ, в 1953 окончила исторический факультет МГУ им. М.В. Ломоносова. Работала сотрудником в отделе научной пропаганды изобразительного искусства Государственной Третьяковской галереи, главным методистом многих крупных художественных выставок в Центральном выставочном зале Москвы («Манеж»), в том числе выставки «30 лет МОСХ», и в Центральном Доме художника на Крымском Валу. Кандидат искусствоведения (1968).



М.Н. Яблонская
Фото из семейного архива

М.Н. Яблонская – автор раздела «Советское искусство» во 2-м издании «Истории русского и советского искусства» (М., 1989), подготовленного отделением истории искусства МГУ; автор монографии о К.Н. Истомяне (М., 1972); книги о женщинах-художницах России начала XX века, изданной в Лондоне в 1990 году, где она впервые после Бенедикта Лифшица использовала выражение «амазонки авангарда», получившее в наши дни широкое распространение; еще одна ее книга – «Четыре искусства» – о связях искусства 1920-х и 1960-х годов, подготовленная к печати, не была издана.

В 1970-е – 1980-е годы в качестве штатного преподавателя отделения истории и теории искусства МГУ Яблонская читала лекции по истории советского искусства. Эти лекции были очень хорошие, я слушал их в феврале–марте 1984 года, когда находился на стажировке в МГУ. Говорят, она любила повторять: «того, кто обидит беременную женщину, съедят крысы». Может быть: я этого не помню. Мне же М.Н. Яблонская согласилась рассказать о выставке «30 лет МОСХ», и осенью 1988 года у нее дома на Ленинградском проспекте я записал ее рассказ.

С тех пор прошло 30 лет, мы многое узнали о той выставке, по крайней мере, о том, как Н.С. Хрущев посетил ее и что из этого вышло. Однако рассказ М.Н. Яблонской выгодно отличается от версий многочисленных рассказчиков, поскольку он все-таки посвящен не визиту Н.С. Хрущева, не студии Элия Белютина, а именно выставке советского искусства в связи с тридцатилетним юбилеем Московского отделения Союза художников СССР, которая своей остротой сыграла для русского зрителя середины XX столетия такую же роль, как выставка картины Карла Брюллова «Последний день Помпеи» или «Сватовство майора» П.А. Федотова в XIX веке. Зритель встал в очередь на выставку, что в России бывает не часто!

Рассказ М.Н. Яблонской – рассказ очевидца, который ежеминутно двигался по лезвию бритвы

и при этом не терял самообладания и чувства юмора.

Расшифровывая магнитофонную запись беседы, я был вынужден убрать неизбежные повторы, как мог, старался сохранить разговорные интонации и манеру автора. Думаю, что-то мне удалось, что-то, в моей редакции, оказалось утраченным.

Рассказ М.Н. Яблонской начинается так, как будто это не начало, а продолжение разговора. Возможно, так оно и было, и запись началась не сразу. Упомянутый Габрилович-младший – Алексей Евгеньевич Габрилович (05.10.1936–15.10.1995) – известный документалист, сын еще более известного Евгения Габриловича. Фильм «Апрель» А.Е. Габриловича (1988), который упоминает Яблонская в первые минуты записи, посвящен перестройке.

* * * * *

М.Я.: Всяческое возобновление разговора о выставке я считаю за благо, и с удовольствием на это иду, но вот с этим фильмом Габриловича-младшего для меня получилась некоторая неожиданность, потому что когда мне позвонили с просьбой рассказать о выставке 30-летия МОСХ, я на это пошла очень охотно и без раздумий, подготовила какие-то материалы для рассказа, созвонилась с какими-то людьми и была во всеоружии. Но когда мы появились в «Манеже» уже для самого процесса съемки, то оказалось, что создателей фильма интересует не художественный, не художественно-политический смысл происшедшего, а конкретно преломление во всем этом личности Никиты Сергеевича Хрущева, поскольку именно его времени был посвящен этот фильм.

М.Е.: А когда шла работа над фильмом?

М.Я.: Весной этого года, перед XIX партийной конференцией. Был фильм, по-моему, он называется «На пути к перестройке». Две серии было. В первой серии как раз был этот самый эпизод.

В Центральный выставочный зал пригласили нескольких участников событий, среди которых были художники Николай Иванович Андронов, его супруга художница Наталья Алексеевна Егоршина, потом был Михаил Всеволодович Иванов, который тоже был, так сказать, в числе героев и страдальцев этой выставки, ну и потом был еще

художник Жутовский, человек с довольно причудливой судьбой в этом смысле, потому что он был членом студии Белютина, вокруг которой разгорелись тогда страсти, а в результате он женился на дочери Хрущева¹, и он был в числе обруганных и обгрызанных на этой выставке. Потом так случилось, что Никита Сергеевич, уйдя в отставку, очень этот момент переживал, момент своего неаккуратного вмешательства в дела искусства. Он находил этих художников, лично перед ними извинялся, вел с ними беседы, и как раз на съемках этого фильма при помощи моих коллег-художников и искусствоведов, которые там собрались, – еще раз выяснилось, что Никита Сергеевич пришел на выставку «подготовленным», что его не столько интересовала ситуация в искусстве как таковая и всякие такие аферы специальные, а просто, как оказалось, ему накануне какие-то высокие чины академические рассказывали, как о нем плохо говорят художники, и как художники его не уважают, и как художники его презирают, и он пришел с пафосом «Вот я им сейчас покажу!».

М.Е.: Видимо, это самые высокие чины?

М.Я.: Самые высокие. Кто вхож, естественно.

Вот. «Я вам покажу». Он пришел с таким настроением, и, в общем, все там так и произошло. Теперь, что же это была за выставка с точки зрения ее историко-художественного смысла?

М.Е.: Когда она готовилась, никто, конечно, не предполагал, что...

М.Я.: Никто, конечно, не предполагал, что это будет такое... Все были в совершеннейшей, выражаясь современным перестроечным языком, эйфории, потому что открылись все двери, распахнулись все возможные и невозможные щели, подвалы и т.д., и все начали жить прекрасной духовной творческой жизнью. И тогда казалось, что это уже навсегда, и все зависит от количества и качества вклада, который каждый внесет в это явление, которое теперь я, например, называю хрущёвником, кто-то называет хрущёвской «оттепелью» и т.д. и т.д.

Подшло 30-летие организации Московского отделения Союза художников, перед этим происходили всякие другие разные очищающие события, партийные съезды, которые нам столь хорошо известны.

1 Факт своей женитьбы на дочери Н.С. Хрущева художник не подтверждает. – Ред.

Уже на фоне работающей выставки, в конце ноября, если я не ошибаюсь (это, очевидно, можно как-то все уточнить), во Всесоюзном театральном обществе собрался пленум московской творческой интеллигенции, и там так было все драматично и прекрасно, потому что шло такое покаяние и возвышенное очищение и радость... Я очень хорошо помню выступление Охлопкова, которое, может быть, было особенно драматичным внешне, потому что у него же с гортанью было что-то такое не как у всех людей, у него, кажется, была недоразвитая гортань, поэтому он говорил таким хриплым полупшепотом; он рвал на себе тельняшку, говорил: «Мы все были такие сволочи; вот я, кого я ставил в своем театре, я там Кочетова ставил, представляете, и я голосовал, как и все, и как мне теперь страшно стыдно». Потом Михаил Ромм выдвинулся своим драматизмом, потому что он вышел на трибуну и сказал: «Вот здесь сидят в зале люди, которые несколько лет назад клеймили меня как безродного космополита, смывали мои фильмы и всячески превращали меня в прах и пепел. А сейчас я сижу с ними в одном зале, за одним столом, обязан пожимать им руки и всячески с ними как-то соотноситься. Я не хочу этого». После этого выступил какой-то партийный товарищ, который его осадил довольно резко и сказал: «Доколе же мы будем заниматься качаньем на качелях? Кто сверху, тот бьет того, кто внизу. Хватит. Давайте жить дружно и учиться “на отлично”». Потом был замечательный эпизод, когда вышел киновед Фрелих, ученик Ромма, теоретик кино, и он сказал: «Я понимаю моего учителя, что ему горько и больно, но давайте поверим, что этого уже никогда не будет и не будем друг друга терзать, иначе это будет продолжаться бесконечно», и еще он сказал: «У нас появилась великолепная возможность глубоко вздохнуть, так давайте мы вздохнем...» Если я не ошибаюсь, это было то ли 2 декабря, то ли 3 декабря, а 4 декабря выставку посетил Никита Сергеевич, и все переменялось, и потом, когда мы этого Фрелиха, уже в страданиях наших, уловили в курилке, в «Манеже», прижали к стенке и сказали: «Вы нас призывали вздохнуть несколько дней назад, вот теперь скажите, что нам делать теперь?» И он, несколько не растерявшись, сказал: «А теперь мы будем медленно выдыхать».

И вот я считаю, что мы медленно выдыхали как раз до нового периода, через весь период застоя.

Что касается самой выставки. Она интересна и чрезвычайно событийна многими аспектами. Первое. Это была итоговая выставка, которая в отличие от других юбилейных выставок не ограничилась обычным торжественным представлением неизвестно чего, а открыла заново целые пласты нашего истинного искусства, искусства прекрасного, по-настоящему высокого, искусства, которое поистине было основой советского искусства, не будем уж там говорить, социалистический это реализм или нет. Я считаю, что нет. Думаю, что социалистический реализм был, что это просто явление особого содержания, имеющее определенные границы, и мне кажется, что адекватно термину «социалистический реализм» парадное искусство, другое дело, что оно было неизбежно в связи с парадоксальным ростом нашей культуры. Но кроме него было еще то, что не вошло в эти параметры, поэтому было, по возможности, изгнано, физически уничтожено, порой вместе с создателями.

И вот выставка «30 лет МОСХ» оказалась, по существу, первой выставкой зрелого советского периода, когда начала восстанавливаться истина, истинная история. На этой выставке, во-первых, появились заново старые имена и старые произведения. Причем, ситуация была такова, что появился ряд произведений, о которых последние публикации были в конце 20-х – начале 30-х годов, а последующей публикацией оказалась выставка «30 лет МОСХ». На этой выставке появились имена лучших советских художников, о которых уже стали забывать: Фаворский, Матвеев, Сара Лебедева; совсем исчезли такие мастера, как К. Истомин, К. Редько, художники группы «Тринадцать».

Выставка «30 лет МОСХ» вернула к жизни многие творческие биографии, изъятые из памяти произведения отдельных художников. Я хорошо помню, какое впечатление произвело и на профессионалов, и на зрителей появление на выставке картин художника П.П. Кончаловского, который никуда не исчезал из истории искусства, но постепенно превратился в патентованного мастера натюрмортов «про сирень», и как-то все уже забыли, что Кончаловский – это «Бубновый валет», великолепные портреты, редкие по каче-

ству в русской живописи натюрморты. «Вот сирень, вот сирень». И вдруг на выставке «30 лет МОСХ» наряду с другими произведениями Кончаловского появились сравнительно ранний «Портрет Мейерхольда» (1937–1938), изысканный и за то, что это Мейерхольд, и за то, какой это был портрет, и его картина «Полотер», которая была написана в связи с окончанием войны, которая полна радости бытия, полна нового послевоенного мироощущения, но при этом недостаточно сюжетно-торжественна, и просто полотер, натирающий пол, как бы он ни был написан; оба эти произведения стали достоянием экспозиций советских музеев только через много лет даже после выставки «30 лет МОСХ», а до того они вообще принадлежали семье Михалковых-Кончаловских и находились в частных собраниях. Многие другие еще много лет находились в закрытых запасниках музеев. Так было, например, с работами К. Истомина.

На выставке, а позже в экспозиции ГТГ, появилась работа «Шар улетел» С. Лучишкина, о которой мы и сами узнали по какой-то иллюстрированной антологии искусства XX века. Эта вещь в репродукции попала во Францию, по ее мотивам был сделан фильм «Красный шар», мотив очень модный – урбанистический пессимизм. Фильм получил гран-при на Каннском фестивале, разошелся по миру. Каким-то образом мы услышали о нем. Хотя видеть его возможности не было. Услышав о нем, мы спохватились, что картина наша, и вот она появилась на этой выставке, а потом с большим скандалом в экспозиции ГТГ.

А портрет Мейерхольда работы П.П. Кончаловского, который сейчас принадлежит ГТГ, сначала был приобретен «по тематической линии» музеем В.В. Маяковского. Третьяковка тогда еще его купить не могла: формализм и проч. Появились «Вузовки» К. Истомина из запасников ГТГ. С ними вообще была история достаточно курьезная. Дело в том, что после того, как картина повисела на выставке «30 лет МОСХ», была вновь открыта и очень всем понравилась... – Вы, представляете ее себе, да, Михаил Юрьевич?

М.Е.: Да, конечно.

М.Я.: Она попала в передачу, которую мне пришлось делать; мне была заказана передача «Шедевры советского искусства в ГТГ», и мы воспользовались этим и потащили в эту передачу очень

многое из того, что вновь открылось на выставке «30 лет МОСХа», и в том числе «Вузовки», которые опять попали в запасники галереи. Наш тогдашний директор Поликарп Иванович Лебедев разрешил тогда повесить картину во временную экспозицию, чтобы показать ее в этом фильме. Мы ее повесили в графическом разделе, и по графичности и монохромности она там очень хорошо висела, и ходил сам Поликарп Иванович, и ученые мужи и дамы, которые говорили: «вот как замечательно, пусть висит, и пусть висит в графике». И графика оживилась, и картина появилась. Через несколько дней, рано поутру нас стали сзывать всех по цепочке и уже совершенно растерянно-разгневанный Поликарп Иванович потребовал, чтобы картину немедленно сняли, потому что ему позвонили из каких-то высоких художественных кругов и заявили, что эта картина порочит образ советского человека. Там ведь очень хрупкие дамы изображены, девочки такие – девушки, с тонкими ручками и тонкими шейками; кстати, нищему уже тогда Истомину позировала одна и та же натурщица, бывшая балерина, с нее они обе написаны, они изящные, тонкие, хрупкие, в картине это играет свою смысловую роль: они такие хрупкие, а вот сколько на их плечах. Вузочки-рабфакочки. Но ему было сказано, что с такими руками, с такими шейками социализм не построишь, они не наши героини. Мы тогда эту картину сняли снова и сунули ее в запасник. Вот Вы себе можете представить, что это было за время! Выставка «30 лет МОСХ» изобиловала переживаниями такого порядка. Там была определенная расстановка сил. В секцию критики Московского отделения Союза художников входили тогда крупнейшие критики, очень яркие и тогда среднего возраста – Недошин, Валериус, молодые – Каменский, Сарабьянов, Прытков, Лебедев (другой Лебедев), все горели желанием сделать все как следует, и художники тоже; это, значит, одна тенденция. Еще вот был такой человек, которого нужно обязательно вспомнить, чтобы имя его сохранилось, – это Алексей Гастев.

М.Е.: Что с ним стало?

М.Я.: Да просто его выгнали тогда из Союза, единственный, кого выгнали. Это опять-таки, я Вам расскажу про это заседание секции критики – и он потом ушел в «Научпопфильм», по-моему, и делал все время замечательные какие-то научно-популяр-

ные фильмы. Сейчас это тяжелобольной полупарализованный человек, нельзя сказать, что он несчастен – он счастливо занимается своим делом, но в Союз художников он больше не вернулся. Тогда Гастев делал первый репортаж по телевидению с этой выставки, с этого все началось. С этого начали работать разные другие тенденции. Что было? Союз художников Москвы попытался показать все, что можно. Раз появилась возможность вытащить, то надо вытащить все как можно шире, и появилась Фальковская экспозиция, в которой была вот эта самая «Обнаженная», и, с другой стороны, появилась экспозиция Штеренберга, в которой была «Аниська». И вот «Аниська»-то из всех коварных дамских образов оказалась наиболее коварной, потому что она написана до 1932 года. Она написана в 1927 году. Но как-то показывать Фалька без «Аниськи» первый раз после тридцатилетнего перерыва...

М.Е.: Штеренберга?

М.Я.: Штеренберга, простите, ... они не хотели; и, в общем, можно понять... Они ее повесили. И когда Алексей Гастев давал репортаж по телевидению, а, видимо, все противостоящие сидели и смотрели, то они прицепились. Их попытки разгрома начались с того, что это подтасованная выставка, что необоснованно появились произведения, «вот они говорят 30 лет Союза, а тут до образования Союза написанные вещи». Вот такая была придирка. Значит, силы распределились так: Московская организация, которая пыталась довести до конца это прогрессивное дело, выражала центральную, так сказать, главную тенденцию. Академия художеств, которая всячески старалась задавить любыми путями: доносами, звонками, передержками разного рода. Она давила, и только продолжающееся нагнетание демократического пафоса после XX и XXII съездов помешало закрыть выставку. Постеснялись. Поэтому она просуществовала даже дольше рассчитанного времени. Существовала еще полупозиция — Министерства культуры СССР, где во главе нашего главка был Андрей Лебедев, а его заместителем был Александр Георгиевич Халтурин, и вот эти личности, выражая позицию министерства «и невинность соблюсти и капитал приобрести», т.е. лично им хотелось очень выставку задавить, общественно же министерство не хотело оставаться в ретроградах, поэтому они вели выжи-



Фото **М.Н. Яблонской** разных лет из семейного архива

дательную политику, и среди этого многообразия тенденций существовало девять экскурсоводов «Манежа» плюс какие-то еще набранные по найму на это время, которые все это дело проводили.

Вторая сторона значения этой выставки заключалась в том, что там впервые появились молодые художники, потому что выставка была не только ретроспективной, но включала в себя и искусство современной Москвы, и там появились молодые художники, которые затем стали костяком «сурового стиля», т.е. эта выставка подытожила достижения прошлые и открыла новый путь искусства. Я чрезвычайно уважительно отношусь к «суровому стилю», и на фоне современных споров был он или не был, нужен этот термин или нет, я это все отмечаю. Я считаю, что это, безусловно, было искусство нового, переломного типа; правда, этот перелом шел изнутри, альтернатива была внутренней, он базировался на том, что уже было в искусстве, только как бы ревизовал, выправлял его линию. В это же время то, что выставила студия Белютина, и то, что существовало вокруг кое-где, так называемый теперь неоавангард 60-х годов, это было тоже альтер-нативное подлогу и фальши искусство, но оно извне выступало в качестве альтернативного. А «суровый стиль» – изнутри. От этого «суровый стиль» не менее ценен в своем движении. И вот Министерство культуры очень следило за тем, чтобы этим молодым художникам «головки под-рџзали». Они тоже были неудобны.

Вокруг выставки был очень большой интерес. 4 декабря пришел Хрущев.

М.Е.: А вот, извините, все-таки Академия, они, видимо, просто не подозревали, что эта выставка будет иметь такой смысл?

М.Я.: Они ничего не могли сделать.

М.Е.: Они не могли сделать? А благодаря кому тогда?

М.Я.: Благодаря демократии.

М.Е.: А, благодаря демократии...

М.Я.: Ну, конечно, был взлет хрущевской демократии.

М.Е.: То есть это не то, что какие-то люди там влиятельные в Союзе художников могли проводить?

М.Я.: Нет. Нет.

М.Е.: Просто была ситуация?

М.Я.: Просто ситуация. Они ее переломили далеко идущими последствиями.

Никита Сергеевич пришел 4 декабря, а перед этим развивались всякие страсти.

Выставка открылась, число я Вам припомнить не могу. К апрелю она запоздала, в апреле было 30-летие. Она открылась в октябре–ноябре и продолжала работать до марта.

Что там было еще? Выставку все же надо было как-то задавить. Очень старались. Были организованы коммунистические отряды по борьбе с формализмом. Они появились на недавней выставке «Искусство двенадцати соц. стран». Эта была первая брешь, пробитая в культурных отношениях; выставка нас ошеломила. Там были всякие «измы», которых мы вообще не видели; если иметь в виду наше общество, а не только профессионалов, то вообще даже не подозревали, что такое бывает. Вот там появились эти борцы. Организованные борцы за реализм. Их приводили целыми отрядами, и они боролись.

М.Е.: А организацией их занимались какие-нибудь райкомы, идеологические отделы?

М.Я.: Да, конечно, идеологические отделы райкомов.

Значит, это было. Это стало традицией на выставке «30 лет МОСХ». Приходили бороться организованные райкомами отряды коммунистов. Ситуация у них была сложной, потому что никакого явного формализма – абстракционизма не было, здесь было свое, очень многое было понятное. Они были в полной растерянности. И хотя тогда еще существовало представление, что чем человек невежественнее в вопросах искусства, тем легче он судит о нем, все-таки не состыковывалось... И что же они делали? Они пристраивались к экскурсиям, слушали экскурсоводов и писали на них жалобы. Чуть что не так, они пишут жалобу. Каждый день у нас были летучки. Директором «Манежа» был тогда, как и сейчас, Николай Шмидт, который ко всему этому относился безумно нервно и трепетно. У нас каждый день были летучки по поводу того, что кто-то каждый день откуда-то звонил, откуда-то писал и т.д. Причем эти жалобы были самого странного типа. Скажем, у нас подрабатывала от университета студентка Римма Уварова. На нее пришла жалоба, что она сказала во время экскурсии: «Сейчас не время Тициана». Поскольку она работала от горбюро экскурсионного, то пришел ее начальник и секретарь

парторганизации, комсорг университетского факультета, начальство манежное, вызвали меня как методиста выставки, секретаря комсомольской организации отдела, которой тогда была Маргарита Владимировна Крюкова. В назидание вызвали еще несколько человек из отделов. «Увольнять». Эту самую девицу за то, что она сказала, что «Сейчас не время Тициана», директору позвонили и сообщили. Еще был такой человек, которого следует оставить в каких-то анналах, – Борис Васильевич Поцелуев, куратор Московского комитета партии, выдвинутый хрущевским демократическим разломом. Наряду с А. Гастевым он, кажется, единственный пострадал: его потом куда-то заслали – в Казахстан, или еще куда-то после этой выставки. Он был человеком интеллигентным, совершенно новой формации по сравнению с тем, к чему мы привыкли. Он тогда был. И вот эту девицу начали увольнять. Она, кстати, опоздала, потому что она была девица неорганизованная. Летучка прошла без нее. Надо сказать, что нам тогда помогала, и мне в частности, яростная комсомольская убежденность в том, что повторение того ужаса, что было, не может быть.

Всех переломило то самое открытое письмо, которое было закрытым, доклад Хрущева на XX съезде. Нам его в Третьяковской галерее прочитал Недошивин, тогдашний наш заместитель директора по науке.

М.Е.: Доклад Хрущева, закрытый?

М.Я.: Да, на XX съезде, он потом стал открытым, его стали читать в учреждениях. И вот с этого начался перелом в нашей жизни и в моей, в частности, в моем сознании. У меня была твердая убежденность, что это никогда уже не повторится.

И поэтому я с полной убежденностью говорила: «Никого мы увольнять не будем». «Как?» – сказали мне все начальники, которые там собрались. Я говорю: «Те времена уже прошли». Вот если мы сейчас за одну, допустим, неудачно сказанную фразу будем человека увольнять, то за этим что последует? Исключение из университета, исключение из комсомола. Мы ее увольняем по идеологическим причинам, а что она сделала? Она неудачно сказала одну неудачную фразу. Значит, если она или кто-то другой скажет две неудачные фразы, мы что, опять будем сажать? И это оказалось чрезвычайно убедительным, все

с облегчением вздохнули – это же ЧП, – и каждому стало легко оттого, что увольнять не надо. Один только Поцелуев получил нагоняй, потому что где-то выше были настроены ее уволить. Но мы же поставили вопрос правильно, потому что на этом заседании я у них спросила: «Что еще было, каков контекст этой жалобы?» – Вот «Сейчас не время Тициана». Я говорю: «А что это значит? Кто-нибудь из вас может мне доказать, что сейчас время Тициана? Если иметь в виду только эту фразу?». Вот на этом все кончилось. Потом, когда мы вышли с этого заседания, прибежала туда взбудораженная эта девица, которая узнала, что там ее персональное дело. И ей было сказано мною как методистом: «Кто Вас дергал за язык?» У нас ведь была договоренность, что я веду экскурсию под стенограмму, и так и было, я провела показательную экскурсию под стенограмму, и мы договорились, что все пока забудут о своем творческом «я». Ситуация такая, что нужно просто выстоять и не спровоцировать какую-нибудь ерунду. Было как на войне. И мы договорились, что все ведут с голоса. Причем, Вы бы могли посмотреть, как это все происходило. Я шла, вела экскурсию, за мной весь этот самый шлейф доброжелателей и недоброжелателей, стенографистка, которую везли на автокаре, чтобы она могла писать, передвигаясь. Это было нечто, это интересно само по себе. И вот когда я налетела на эту самую девицу: «Кто ее просил говорить о Тициане и произносить эти самые слова?», она страшно растерялась и сказала: «Мюда Наумовна, уверяю Вас, я не знаю, кто такой Тициан, я не могла этого говорить просто». Поскольку она училась на 4 курсе искусствоведческого отделения, все очень обрадовались такой ее состоятельности, и на этом все...

Были и другие эпизоды, например, когда пришла жалоба какой-то райкомовской группы, партийной, что экскурсовод очень долго стоял у Фалька. Полчаса. А мы придерживались такой паллиативной системы: мы очень много взяли из того, что «дразнило гусей», но, чтобы не портить художникам живым и неживым, мы несколько имен опустили, в экскурсии не показывали. Пусть висят, и пусть люди смотрят сами. Но молодые же и рьяные все, всем же хочется об этом рассказать. Мы занятия провели по этим моментам. Но считалось, что каждый человек должен уметь отве-

тить на вопросы, а так как для всех нас было очень много нового в том, что мы увидели, то мы считали, что это вполне законно: мы провели занятие, все отвечают на вопросы. Но что делают молодые люди при такой ситуации: они без всяких вопросов вкладывают этот огромный, но интересный материал в свои экскурсии, и на них пишут жалобы. В частности, Поцелуев, о котором я говорила, Борис Васильевич, однажды позвонил нашему директору, а директор позвонил мне домой. Было где-то около часа ночи. Эти звонки в пять утра, в два ночи, в три ночи, Вы знаете... Он мне звонит и говорит: «Звонил мне Поцелуев и велел тебе передать: завтра серьезная идеологическая комиссия будет слушать твоих девок, пусть им про Штеренберга вопросов не задают. Завтра». Вот в таком духе мы работали. Но это то, что касается нас, наших эмоций, наших переживаний. Но надо сказать, что у нас, очевидно, было такое точное чутье ситуации, что к нам прицепиться не могли. Нас валили вместе с выставкой, а к тому, что мы делали внутри, по своим делам, к нам никак не могли привязаться. Что же касается внешнего прохождения выставки, то они все же нашли, как ее загубить. Накачали Никиту Сергеевича, и в это время как раз подвернулась студия Белютина.

М.Е.: А эта выставка студии Белютина, она открылась...

М.Я.: Сейчас я Вам все это расскажу. Во-первых, у меня до сих пор такое представление, может, это мое сталинское воспитание в страхе и в паранойе, но у меня до сих пор такое впечатление, что это было сделано не просто...

Дело в том, что студия Белютина попыталась открыть свою выставку – это тогдашние такие диссиденты в искусстве, так называемые формалисты-абстракционисты, молодые ребята, которые занимались в студии Белютина, и они существовали при каком-то заводе, которого я сейчас не вспомню, благодаря тому, что директор не понимал, что такое реализм. Затем они решили устроить свою выставку в гостинице «Юность». Директриса этой гостиницы, узнав, что это заводская студия, не проявила должной бдительности и разрешила устроить им свою экспозицию, не посмотрев, что у них нет официального грифа Союза художников.

Они сделали то же, что делали позднее все отверженные, отвергаемые, но желающие про-

биться. Они напечатали пригласительные билеты, имея в виду исключительно дипломатический корпус, аккредитованный в Москве, и разослали приглашения. Соответственно, это стало сразу известно кому надо и когда; это была, конечно, прекрасно задуманная провокация. Я не знаю ее авторов, но это какие-то умные люди сделали, они пригласили Никиту Сергеевича, запланировали его визит на выставку 30-летия МОСХ и, якобы из соображений, чтобы такого человека великого и пожилого не таскать по всей Москве, пусть уж он заодно посмотрит, что себе позволяют художники, они привезли эту выставку, как бы однодневку, и разместили ее в «Манеже» рядом с буфетом. Там есть такой небольшой конференц-зал.

М.Е.: То есть они выставку Белютина привезли? Я этого не знал.

М.Я.: Да, они ее не дали открыть...

М.Е.: Я этого не знал, что они из другого помещения...

М.Я.: Из другого помещения. Они привезли ее из гостиницы «Юность», где разразился скандал, где приехал дипломатический корпус, а выставку ему не дали. Они ее привезли сюда, разместили в конференц-зале...

М.Е.: Под каким предлогом?

М.Я.: Чтобы Никиту Сергеевича, который хочет осмотреть выставку, не возить по Москве, объединив для него эти две выставки. В конференц-зале они все прекрасно разместились, и был еще один такой, кроме юных героев, вроде как почетный гость, которого они пригласили, художник Эрнст Неизвестный – скульптор, великолепная личность, очень, по-моему, классический тип, несмотря на то, что он был в другом облике, ну, я его всегда представляю в тельняшке и вообще в одесском колере внутренне, таков он и был по темпераменту. Он выставил произведения двух типов. Здесь, внизу, на выставке «30 лет МОСХ» у него была серия «Ужасы войны», бронзовые инвалиды войны и всякие прочие кошмары, одноногие, безногие. А здесь у него было полуабстрактное, по тем временам совершенно ужасное абстрактное искусство. Он выставил с этими молодыми. Самое главное в этой провокации, кроме того, что Никита был спровоцирован, в газетах тут же появились, во всех газетах, репортажи о том, что на выставке «30 лет МОСХ» выставились абстракти-

висты, художники-абстрактивисты, абстракционисты и т.д.

Это то, с чего начался погром этой выставки, и, с другой стороны, это то, с чего началась популярность советского искусства у советского общества. Вокруг «Манежа» кружились такие очереди, которые до тех пор никогда не существовали и с тех пор существуют, правда, на выставках И. Глазунова или Тутанхамона. Все это было впережку. Было заявлено в прессе, что выставились абстракционисты, и первое, что продемонстрировали москвичи и гости столицы, – это безумное любопытство, потому что никто никогда не видал, а только слышали. И тут начались анекдоты: люди мотались по всей Москве, главным образом по Третьяковской галерее, потому что не знали других выставочных залов, и искали абстракционистов. И в категорию абстракционистов в Третьяковской галерее попадал тогда главным образом А. Пластов с его «Сенокосом», потому что под абстрактным искусством по тому уровню – вот ужас! правда – понималось все, что не нравится и непонятно. А потом публика стала, более менее, отбираться в «Манеже», тут происходила как бы первая инъекция.

М.Е.: Как Вы думаете, Хрущев знал, что ничего не понимает в искусстве?

М.Я.: Я думаю, что он над этим не размышлял. Он считал, что все понимает правильно.

М.Е.: Может, ему просто было жалко денег на такие картины?

М.Я.: Нет, не жалко ему было денег. Он просто был раздражен, что это было вне его понимания. К искусству было совершенно обывательское отношение.

М.Е.: Его дети-то могли ему объяснить...

М.Я.: О детях, кстати. На дискуссии, драматической дискуссии, 8 марта, которая проходила, окончательно, когда пошли крушить все прогрессивное в нашей культуре опять, где А.А. Вознесенского прогнали с трибуны за то, что он пришел в красном свитере, и Хрущев на него там кричал: «Ишь ты какой!» А Вознесенский просто начал свое выступление с того, что он, как Горький и Маяковский, беспартийный. А тут еще в красном свитере, в общем, его за подмышки оттуда уволкли.

А начал Хрущев свое выступление с того, что «А вот мои домашние закатывают мне скандалы

за то, как я себя веду (я не текстуально воспроизвожу его слова) в области искусства».

И вот когда я это услышала, то поняла, что доля моего участия здесь есть, потому что в один прекрасный день нам вдруг сообщили, что к нам едет украинская правительственная делегация и в ней дочь Хрущева. И мне велели эту экскурсию вести. Это еще было на подъеме, потому что в апогее меня перестали выпускать на экскурсии, хотя был и опыт самый большой, и все делалось по моей методике. Почему? Мне было разъяснено, что мою позицию и мою убедительность очень трудно разбить, а враги этой выставки (враги перестройки, как сейчас сказали бы) после каждой экскурсии дезавуалировали ее, а через нее – выставку. Им нужно было добраться до выставки. И меня отстранили и старались не выпускать. Ведь какая была история. Мне нужно было срочно уезжать в Архангельск, вообще меня командировали из галереи на эту выставку методистом на 10 дней, 10 дней прошли, а здесь все как раз завертелось, не могла же я все это бросить. Девочки совсем беспомощные, надо быть все время начеку, а у меня закончился срок творческой командировки в «Манеж», и мне нужно было ехать в Архангельский университет культуры и читать лекции. Галерея его очень опекала, он был первым университетом культуры, и мы туда регулярно ездили. Я должна была уехать 5 или 6 декабря вечером. То есть прошло два дня после посещения «Манежа» Никитой Сергеевичем. В день моего отъезда должен был появиться на экскурсии Идеологический отдел ЦК, аппарат, без [Л.Ф.] Ильичева, но аппарат. Ильичев был заведующим Идеологическим отделом ЦК – Суслов (дядя Миша; Суслов, Лигачев, теперь вот Медведев). Он писал статьи, подписывал каверзные дела. И вот аппарат его отдела должен был прийти на экскурсию. Поскольку стенограмма записана, всем известно, что про кого и как говорить, как отвечать на вопросы, то при нормальном развитии событий я могла лететь в свой Архангельск. Тут начинается вся эта камарилья, и директор говорит: «А я боюсь. Ты уедешь, а девки – тут “а что”, “а как”». И мы отменили эту поездку, во-первых, с большим трудом, правда; во-вторых, мы решили, что я поведу одна (уу, сколько их придет?), голос у меня зычный. Ну, придет 40 человек, но не больше же!

И я их проведу одна, а все остальные пусть идут, слушают. Для чего? А чтобы у нас было какое-то третье мнение, если кто привяжется и будет доказывать, что черное это белое, а они это делали запросто, то пускай будут свидетели. В этот день утром я пришла в галерею на свое рабочее место и вдруг, говорят мои коллеги, испуганные и встревоженные, что меня вызывают в Министерство культуры. Звонил Н.Н. Шмидт, директор «Манежа», говорил про какие-то неприятности; в общем, я собираюсь в Министерство культуры, а коллеги там все старшие, намного старше меня, они мне только говорят: «Мы Вас очень просим, все что угодно, только будьте сдержаннее, все что угодно, только не лезьте на стенку, не дайте себя спровоцировать». Я еду в Министерство культуры, где оказывается, что на меня написан своеобразный донос с подписями. И по сравнению с моей убежденностью, что это никогда не вернется, у них оказалось слабое место. Я вела экскурсию директорам выставок Министерства культуры СССР, совершенно не думая, что они там в прямом подчинении, и вела их по полной идейной выкладке. Подвожу их к Д.П. Штеренбергу, они мне задают вопросы, я на вопросы отвечаю. В частности, такой вопрос: «Ну что же здесь особенного, по сравнению с тем, что мы видим в других отсеках?» Я говорю, что дело, скорее всего, в административной деятельности Д.П. Штеренберга, а не в его искусстве. «А кто же он был?» – они меня спрашивают. – «Он был зав. ИЗО Наркомпроса». – «А что это такое?» – «Это то, что сейчас Лебедев» (т.е. их прямой начальник главка). Я не соотнесла тогда это, но, может, если бы и соотнесла, то было бы то же самое. Он был безумно оскорблен. Ходила какая-то дама из его знакомых на эту экскурсию. В общем, кто-то доложил. И что же они сделали – они взяли троих людей с подмоченной репутацией. Один из них – я ему до сих пор чрезвычайно благодарна – Виталий Серафимович Манин, у которого были какие-то партийные неприятности... Решили на этом сыграть и посадили этих людей писать отзывы об этой экскурсии. И мне это стало известно. Поэтому когда я пришла туда в Главизо к тов. Халтурину, то я ему сразу сказала, что мне это не подходит. Он говорит: «А что такое?» – «Это организованный донос». – «Ну почему ты так думаешь? Мы просто спросили мнение разных людей». – «Можно понять, из каких сообра-

жений вы все это устроили, потому что (на Неглинной было Министерство, до “Манежа” 10 минут хода и 5 минут на черной “Волге”), какой смысл вам все это делать, этот номер у вас не пройдет». Он мне говорит: «Ты напрасно горячишься, никто плохо о тебе не написал, все написали хорошо, но по тому, что они написали, мы поняли, что у тебя там полно идеологических ошибок». Такая была система. «Почему вы не показываете “Геологов” Павла Николаева?» – «Не показываем потому, что много других острых вещей». – «Вы уходите от политической ответственности, вы должны его показывать и трактовать как не нашего политически человека». Я ему говорю: «Вы знаете, Александр Георгиевич, я работаю в другой организации». – Он спрашивает: «В какой?» – Я говорю (смеясь): «В гестапо».

Мне сейчас, конечно, смешно самой, но я была молодая и все воспринимала очень прямо. Я от него ушла в таком взбудораженном состоянии, а вечером у меня этот идеологический отдел. И поскольку я позвонила в бюро Секции критики – я не была членом Союза <художников> – и сказала: «Вот происходят такие события, имейте в виду». Они собрали чрезвычайное совещание, и все пошли с моей экскурсией. Я до сих пор помню, как высокий прямой Сарабьянов над всеми возвышался и, по мере того, как я вела экскурсию, его лицо то вытягивалось, то распрямлялось. И уровень был довольно забавный, потому что когда я им показывала «Полотера» – если Вы его помните, там зеленая стена такая трепетная, – когда я им показывала этого «Полотера», один из них вдруг меня прервал и сказал: «Ну, какой же это реализм, уж маляр-то в реальной жизни стену красит ровно, а здесь что творится?». Я только еще успела разинуть рот, как на него, во-первых, зашикала вся группа, а, во-вторых, я увидела лицо Сарабьянова побледневшее и быстренько рассказала, что такое правда образа и правда! И, как сейчас помню, я это обосновала тем, как изменил пропорции Красной площади В.И. Суриков в «Утре стрелецкой казни». Если подходить с точки зрения протокола, то это не реализм. Зато, когда мы подошли к Лактионову, – нет, это был Коржев, – когда мы подошли к Коржеву, там был его «Уличный музыкант» и картина «В пути», то этот же дяденька, самый разговорчивый из Идеологического отдела, посмотрел и сказал: «Ну, прямо как в море». То есть мне уже не нужно было ничего добавлять. Мы пре-

краснейшим образом с ними прошли, и они написали замечательный отзыв. В это время П. Никонова уже отовсюду выбрасывали, а И. Глазунов от ЦК комсомола поехал в Италию. Да, да, да. Вот тогда уже сложилось так. И Белютин. Насколько мне известно, Белютин тоже был рекомендован в какую-то идейно-художественную поездку за рубеж. И опять-таки, тоже, насколько мне известно, в это же время Павел Никонов, один из основоположников переломного движения в советском искусстве в сторону честности, бескомпромиссной правдивости, открытого драматизма, после выставки «30 лет МОСХ», по-моему, вынужден был работать грузчиком в овощном магазине. Так отреагировала общественность на его выступление на выставке.

М.Е.: То есть его исключили из Союза?

М.Я.: Нет, его не исключили из Союза. Исключили из Союза, из художников, по-моему, одного только Б. Биргера, из искусствоведов был исключен А. Гастев. И этим репрессии, кажется, ограничились, но были другие неприятные моменты. Когда открылся Второй съезд художников, сюжеты которого развивались еще по следам этой самой выставки «30 лет МОСХ», то молодых художников и искусствоведов, делегируемых на съезд художественной общественности, решено было лишить мандатов в качестве наказания. Туда попали все наиболее талантливые художники и искусствоведы. Среди моих молодых коллег того времени можно назвать, например, Д.В. Сарабьянова и А.А. Каменского, среди художников придется перечислить почти всех – Никонов, Андронов, Галина Кретова (прикладница), Егосин и др. Дело не только в том, что их лишили мандатов, а в том, что буквально накануне съезда раздался звонок из каких-то нужных художественных организаций, то ли из Союза художников СССР, то ли еще из какого-то союза, и было им предложено написать покаянное письмо и тогда им будут возвращены мандаты. Очень многие не согласились. Кто-то – не то один, не то два – такое письмо написали, и, позор тем, кто затеял эту провокацию, их письма были оглашены по ходу съезда, а мандаты им возвращены не были. Все пошло вправо, хотя выставку так и не закрыли, но в печати она получала все более проработанную оценку.

Надо сказать, что значение этой выставки и реакция на нее велики еще и с точки зрения междуна-

родного положения и нашего искусства и влияния нашего искусства, в частности, на искусство соц-стран. Это был большой удар по доверию к нашей культуре, к нашему искусству – и для нас и для тех, кто следовал за нами. Поэтому отголоски посещения выставки Никитой Сергеевичем и его личная реакция оказались достаточно существенными.

Выставка молодых формалистов, как тогда говорили, сейчас, если повесить их произведения на современную молодежную выставку, они выглядели бы анахроническим реализмом. А тогда их искусство было подобно взрыву.

Повесили их картины, поставили скульптуры Эрнста Неизвестного, Никита Сергеевич приехал. Вы, наверное, представляете себе пространство «Манежа», в торце или в начале, смотря, откуда идти. Там бегут две лестницы наверх, наверху кафе, комнаты для сотрудников и рядом конференц-зал, где была устроена выставка. На лестнице выстроились молодые художники, которые ждали Никиту Сергеевича, как отца родного, как его все тогда ждали и всюду. И, знаете, наша вера в то, что прогресс необратим, была настолько велика, что когда шла эта душераздирающая, так называемая дискуссия идеологическая на Ленинских горах, все-таки была надежда, что сейчас кто-то что-то такое скажет, что все повернет на оборот. Очень был силен шок от того, что происходило.

Так вот приехал Никита Сергеевич, молодые художники встречали его шпалерами торжественными на лестнице, а он шел очень хмурый и напряженно покрасневший. И не глядел никому в глаза. А уж когда он попал в это помещение, то тут и началось... Не все время мне было видно и слышно как следует, я только вдруг с ужасом услышала его крик, громкий и хриловатый с этими самыми нецензурными бранными словами, а потом увидела красную лысину с узловатыми вздувшимися венами. В этот момент мне стало страшно. Он был так неистов в своем гневе искреннем, что было ощущение, что с ним что-то произойдет. Это меня даже как-то оглушило, я перестала слышать, что говорят, что происходит, и следующий этап, который хорошо помню, это когда крича, обзывая и совершенно их ошеломив, он столкнулся лицом к лицу с Неизвестным на лестнице, уходя, в гневе. А его окружала соответствующую

щая свита, которая, как мне показалось, добавляла (поддавала) пищи для эмоций. И уходя, он напнулся на Неизвестного, который буквально рванул на себе тельняшку, и мне даже кажется, было слышно, как посыпались пуговицы по лестнице, и Никита Сергеевич был в таком выходном крике, и вдруг Неизвестный закричал еще громче: «Перестаньте на меня кричать!» Никита Сергеевич как-то сразу осел и успокоился. Видимо был такой со стороны шок, который его успокоил, и я слышала, как он сказал: «Ну, давай, поговорим о твоём искусстве». Они пошли, и вот эпизод интересный, который прошел от моего имени в фильме, о котором я говорила, они ходили, долго-долго смотрели работы Неизвестного, потом Неизвестный, по-моему, рассказал Хрущеву, какие работы у него стояли в зале, и Никита Сергеевич сказал, что я вижу в твоём искусстве, дескать, ангела и дьявола, два начала. Вот, какое победит. Этот разговор интересен не сам по себе, а тем, что, когда Никита Сергеевич умер, Неизвестному, кажется, по завещанию, было поручено сделать памятник Хрущеву

М.Е.: По завещанию?

М.Я.: Да, Никита оставил завещание, по-моему.

Скульптор произвел на него сильное впечатление. Неизвестный как бы вернул ему парфянскую стрелу. Когда его спросили, это уже в Штатах, он рассказывал, что он хотел сказать этим памятником, он ведь двухцветный, и еще золотая голова, он сказал, что видел в этом человеке два начала – темное и светлое – и вот это плюс его своеобразие светоносное хотел изобразить.

Потом был поход по большой выставке, и я до сих пор не уверена, что Никита Сергеевич понял, о чем там речь, где какая выставка. Может быть, как все московские обыватели, он думал, что это одно и то же, что московские художники на тридцатилетие своего Союза устроили этот парад абстракционистов.

Потом там были эпизоды, которые я хорошо помню, когда его вели под локотки, с одной стороны Б.В. Иогансон, с другой – В.А. Серов, если я не ошибаюсь. И они ему время от времени каждый со своей стороны что-то шептали...

Такой, например, был эпизод, который свидетельствовал о тенденциях расстановки сил. Висит натюрморт Р.Р. Фалька – «Натюрморт с картошкой», висит достаточно высоко. Никита Серге-

евич к нему сунулся после голой Вальки и всяких прочих «девок», уже несколько взбудораженный интересом к этому художнику, сунулся к нему и спросил: «А это что такое?», причем спросил спокойно, с любопытством, ему явно было просто плохо видно. Расскажите, мол, это что. И со всех сторон раздаются голоса: «Ну, вот видите, Никита Сергеевич, какой это реалист, даже разобрать невозможно, что у него изображено». И так это было по всему маршруту.

Но вот, Никита Сергеевич уехал, отбыл, вернее, достаточно торжественно и гневно, оставил всех в полной растерянности, особенно молодежь, потому что никто никак не ожидал... Та мера подвига, которая оказалась присуща ему на XX съезде, на XXII съезде, это разоблачение культа и прочее естественно привели к тому, что он представлялся в нашем сознании как герой, великий, если не мученик, то великий герой.

Мы не могли подумать, что человек, который мог совершить такое, вдруг обрушится на Фалька, на каких-то мальчиков, будет их обзывать. Когда человек, особенно государственный деятель, славен в чем-то одном, не хочется видеть, что в другом он совершенно ничего не понимает.

А тогда ведь, после его посещения, после идеологической дискуссии (идеологического разгрома) ходил такой анекдот: якобы крестьяне обращаются к художникам со словами: «Вам хорошо, в искусстве-то он понимает». И к общему шоку оказалось, что он не понимает вроде и ни там, и ни тут.

Это была личность, конечно, необычная, интересная, конечно, по-своему трагическая. Особенно выступил явно трагизм в воспоминаниях его сына в отношении к нему людей, о заговоре. Этот порывистый, очень горячий честный человек, заблуждающийся в своей искренней недалекости человеческой, остался одиноким и всеми покинутым. И даже своим последним другом – А.И. Микояном, о чем рассказал сын Хрущева Сергей в воспоминаниях, которые кончаются тем, что после Пленума, на котором решилась судьба Никиты Сергеевича, к ним приехал Микоян, пришел в их особняк, потому что они соседи, рассказал всё Никите Сергеевичу, и Никита Сергеевич его проводил до калитки, и больше они не виделись, хотя оба прожили еще довольно много лет. Вот система взаимоотношений. Мы тогда всего этого не подозревали и не

могли представить себе, что то, что происходит на наших глазах, происходит в действительности.

Ну, а потом пошла волна в сторону Запада, потом выяснились размеры шока от потерь нашего демократического пафоса, в соцстранах, во-первых. Недоброжелатели очень радостно отнеслись к этому. В общем, все было достаточно драматично...

Помню очень интересные группы, которые посещали выставку «30 лет МОСХ». Во-первых, нас посетила группа старых московских большевиков, что произошло при моем активном содействии, потому что была жива моя мать, старая большевичка, член литературного объединения, где собирались все уцелевшие, и эти люди попросили показать им выставку.

То, что они в этих вопросах не разбирались, я, конечно, знала. Могла себе представить их уровень. Меня подкупило, что они очень хотели все узнать, вот – узнать. И есть свой человек близкий, который честно им все расскажет. И они шли и очень пластично поддавались впечатлениям от увиденного и от того, как оно было прокомментировано мною. Написали замечательный отзыв о выставке, о тех художниках, которых я им преподнесла как наиболее интересных, и мы с взаимным удовольствием, проведя время, расстались. И вдруг через несколько дней после посещения выставки Никитой Сергеевичем, когда его реакция стала расходиться кругами, одна из них попросила меня снять их отзыв. Она говорила, что они много страдали, что им много пришлось пережить, что за то время, которые они провели в лагерях, в тюрьмах, они перестали ориентироваться в каких-то вещах, и сейчас, хотя они достаточно отважные люди, чтобы стоять за свое мнение, но они не уверены, что это мнение их, что оно адекватно.

Во всяком случае, они попросили меня снять их отзыв, но я им доказала, что это не мужественно, не гражданственно, и в конце концов отношение к искусству есть отношение к искусству, к политической деятельности это не имеет никакого отношения...

Кстати, смешно сказать, но когда я вела аппарат Идеологического отдела ЦК на этой самой экскурсии, то они тоже написали очень хороший отзыв. Хотя это было на следующий день после посещения выставки Никитой Сергеевичем, и все

девочки, с которыми мы вместе работали, были тихо счастливы.

А в моей жизни это тоже сыграло весьма существенную роль, потому что я была методистом Третьяковской галереи и не помышляла о том, чтобы иметь какое-то отношение к Союзу художников, это было как бы не мое. Меня вполне захватывала и заглазывала работа в Третьяковке, поездки на лекции, командировки... И когда после экскурсии ко мне подошел тогдашний очень интересный искусствовед Владимир Прытков и сказал: «Если Вы ничего не имеете “против”, то мы Вас единогласно сейчас на нашем бюро приняли в Союз художников». Я даже не знала, что это такое. Так что, вот, видите, со всех сторон, было очень интересно...

Я говорила уже, кажется, что Никита Сергеевич начал свое выступление с того, что и семья его корит за то, что он натворил, что он неправ, а он считает, что он прав. В это время я с тихим удовольствием думала, что в укорах семьи есть и моя доля. Потому что однажды, как я уже упомянула, меня вызвали, чтобы я провела экскурсию для украинской правительственной делегации, и предупредили, что в той делегации будет дочь Хрущева Юлия Гонтарь. Я ее никогда не видела и, в общем, ориентировалась сообразно своим представлениям. Это должна была быть хорошо одетая полноватая женщина, курносенькая, с пышными волосами. Такая действительно была в делегации, и поначалу я решила, что это она и есть. Но, как-то по ходу, все мое внимание переключалось на другую женщину, – в группе всегда ведь контакты подсознательно выстраиваются со слушателем, который воспринимает, слышит, адекватен, и я все с большой устремленностью настраивалась на другую женщину. Она была скромного интеллигентного вида, как помню, довольно хрупкая, в темном платье с белым воротничком, с гладко зачесанными волосами, собранными в пучок. Мы беседовали, очень хорошо помню, что все наши тогдашние разговоры, так же как теперь, начинаются с пафоса перестройки, тогда начинались с пафоса разрушения культа Сталина. Было методическое пособие, оно у меня где-то сохранилось, в котором все это зафиксировано. И более того – это методическое пособие интересно тем, что мы из газет вырезали все, что служило нам, что касалось нас и могло нам помочь – первое время это было все очень разно-

речиво все-таки, до полного поправения, и в это методическое пособие подклеивали так, что оно выглядит очень интересно.

И вот я, согласно собственному методическому подходу, начинаю говорить, что эта выставка противостоит тенденциям культа, впрочем – говорю я – наверное, не мне говорить вам про эти дела. И эта самая женщина в темном платье под одобрительный ропот всех остальных мне сказала: «Нет, об этом говорите тоже, нас всех это тоже касается, и нам для размышлений это все нужно». Они тоже написали очень хороший отзыв, а женщина в темном платье как раз и оказалась Юлией Гонтарь.

М.Е.: Это было до...

М.Я.: Нет, после.

М.Е.: После Хрущева?

М.Я.: Да. После.

После этого, вернувшись домой, они ему, видимо, там... Я не думаю, что это мое только влияние, в общем, они его осудили. Полагаю, что доля моего влияния здесь есть. Выставку они посмотрели, остались очень довольны, реагировали правильно, без всяких заносов.

У меня было состояние легкости, удовлетворенности. Они написали, повторяю, очень хороший отзыв, ушли довольные. Как раз после этого меня на ответственные экскурсии больше на выпускали. Из Министерства культуры, которому подчинялась Третьяковская галерея, где я служила, пришло такое распоряжение. Мне объяснил директор, что нечего тебя всовывать, потому что им нужно, чтобы выставка провалилась, а с нормальными экскурсоводами она наоборот – утверждается.

То, что я Вам говорю, совершенно не имеет отношения к моей скромности или нескромности. Была ситуация, вплоть до того ее контролировали, что всех, кто хорошо водит по выставке, того – в последнюю очередь на ответственные группы, чтобы не агитировали за нее.

И еще один интересный и весьма значительный момент – поиски виноватых. С точки зрения Академии художеств, виноватой оказалась Секция критики МОСХа. Есть точка зрения, что все достижения советского искусства обходятся без всякого соотношения с критикой, с искусствоведением, все недостатки мгновенно соединяются с системой критики, с ее позицией. Тогда это было особенно выра-

зительно. И вот собралось такое собрание Секции критики, одно из последних перед разгоном. Потом нас всех раскрепили по интересам: кого в секцию скульптуры, кого в секцию графики, чтобы не существовало единого этого идейно-идеологического организма. А пока что мы все собрались и на этом собрании, в общем, пытались определить, что же происходит в действительности, что произошло. И вот тогда на этом собрании Алексей Гастев сказал, что он считает все происходящее хорошо организованной политической провокацией против прогрессивного искусства, и что с этого момента его личное отношение к происходящему будет заключаться еще в том, что он не подаст руки людям, которых считает в этой провокации замешанными, и не будет считать их своими товарищами.

Вот тут-то надавили сверху с криком о разладе вместо консолидации, что мы должны консолидироваться, что опять окружение враждебное кругом, реакция, влияние враждебной идеологии западной, а тут еще изнутри страну взрывают расколом консолидированных сил... И никто ничего не мог сделать. Алеша Гастев был исключен из Союза, и Секция была разогнана.

Через несколько лет пришло время, когда начались разговоры о воссоздании Секции, потому что все-таки ощущалась неестественность ситуации, и острота борьбы стихла. Можно сказать, что мы переходили в застойное состояние, все как-то снивелировалось.

Я хорошо помню, как нас собрал в Министерстве культуры Георгий Александрович Тимошин, зав. ГлавИЗО в тот момент, человек странный, но результативный, умный и прогрессивный. Речь пошла о том, что нужно воссоздать все-таки Секцию критики. И помню, как Воля Ляхов, коллега, теоретик и знаток графики, сказал, что если и когда будет воссоздана Секция критики, первым делом своим кровным он будет считать восстановление в Союзе Алексея Гастева.

Пришло время, и его, действительно, восстановили, но поскольку существовал институт кандидатов тогда еще – кандидатов Союза, а затем членов Союза, – то не смогли, видимо, пробить его полное восстановление.

Его восстановили в кандидатах Союза. Принят он в Союз сейчас или нет, я уже не знаю, поскольку он исчез из нашей жизни, только иногда писал...

М.Е.: Он писал блестяще, я помню.

М.Я.: Да, сценарии, писал и статьи, да.

Вспомнить можно еще многое, а главное, что это была выставка века, не только крупнейшая выставка советского искусства первой половины XX века. Не было более объективно-ценного явления. Были – выставка «Индустрия социализма», были выставки, посвященные разным юбилеям... Была выставка «Искусство РСФСР за 15 лет» в 1932 году на переломе тоже – от прогресса к регрессу, – при ней была критика, с кем-то можно было соглашаться, не соглашаться, но это были А.М. Эфрос, Я.А. Тугендхольд, Н.М. Щекотов, О.М. Бескин, А.В. Луначарский. А потом все это куда-то ушло.

М.Е.: Теперь выяснилось, что Н.И. Бухарин писал об этом...

М.Я.: Да, Н.И. Бухарин писал об этой выставке. Теперь это восстановилось... Потом все снивелировалось и превратилось в то, что стали называть социалистическим реализмом без всякого на то основания, и там мы дожили...

М.Е.: То, что происходило в Доме свиданий, так это называется?

М.Я.: В Доме встреч (*смеется*).

М.Е.: Это кто-то рассказывал Вам? Вы там не были?

М.Я.: На этой встрече я была. Нас использовали как тягловую силу. Надо было отвезти, повесить.

М.Е.: А что запомнилось?

М.Я.: Как стаскивали Вознесенского с трибуны за то, что в красном свитере... Потоки ругани на молодых. Никита еще говорил: «Это что за живопись? Вот на эту живопись, на Лактионова, – это Колька Андронов хорошо вспоминает, – ты в лупу глядишь и без лупы глядишь, одно и то же».

Обстановка была стрессовая. А вся Москва сидела на телефонах и ждала, что мы позвоним и скажем: «Все в порядке, отец родной нас поддержал».

Это был гром среди ясного неба, хорошо подготовленная провокация в тишине, в тишине и спокойствии. Добро оказалось совершенно бесполезно. Прогрессивные силы не подготовлены к тому, что произошло. Была полнейшая растерянность.

Твардовский вышел: «Ну, говорит, ребята, ну правда, что вы, я не хотел вместе с ними, но что у вас все такое грубое, некрасивое; искусство же! должны быть цветы, сады красоты». Вот тогда

Андрюшечка Васнецов выдал, что потом написал в газете 14 декабря; Лактионов написал о молодых и Васнецов Андрей. Эту газету у меня заначил Габрилович со своей командой.

Васнецов тогда сказал, что мы же не за красоту, мы перекормлены всякой псевдокрасотой. Мы за то, чтобы очистить от фальши. Наше искусство – бульдозер, который расчищает все эти места, а потом, пожалуйста, кто следующий, пусть сажает красоту.

Твардовский на это говорит: «Вы бульдозер-то гоняете взад-вперед, кто же сунется с садами».

Это еще был удар. Была надежда...

М.Е.: Странно, он же только что опубликовал «Один день Ивана Денисовича» в это время...

М.Я.: Он оказался пророком уже потому, что через 2–3 года стало понятно, что эстетика «сурового стиля» себя исчерпала, что это явление выкрика эмоционально-психологического, крик, штурм он дранк, и все. А дальше уже что-то должно быть другое.

Помню наши мучения, что вот и Твардовский... Это было все, больше опираться было не на кого.

И все-таки я считаю, что эта выставка до сих пор играет свою роль, потому что она заставила всех и все, историю искусства перешагнуть страшную заградительную линию, которая была между истиной и фальшью. ■

Магнитофонная запись рассказа Мюды Наумовны Яблонской о выставке «30 лет МОСХ» сделана 28.10.1988 г. (г. Москва). Подлинник. Собрание М.Ю. Евсеева. Полностью публикуется впервые. Частичная публикация: Евсеев М.Ю. Ключевые слова: Избранные исследования об искусстве. – СПб.: Издательский дом «Коло», 2015. – С. 204–221.

Фотографии любезно предоставлены дочерью М.Н. Яблонской – Ольгой Теодоровной Яблонской.

Борис Игоревич ИОГАНСОН

Роль секции критики и искусствознания в позднесоветский период истории МОСХа

В статье анализируется роль секции критики и искусствознания в позднесоветский период (1960–1991) истории Московского Союза художников. Это время ознаменовалось рождением новых направлений в советском изобразительном искусстве, резко порвавших с официозным искусством соцреализма. Московские искусствоведы поддержали новые течения в живописи. В это время сложился уникальный тандем, объединяющий художников с искусствоведами, вынужденными стать ценителями и критиками нарождающихся новых реалий в изобразительном искусстве. Одновременно ставились и решались многие вопросы, относящиеся собственно к проблемам изобразительного искусства, что вывело отечественное искусствоведение на новый высокий профессиональный уровень.

Ключевые слова: *Московский Союз художников, секция критики и искусствознания, позднесоветский период, живопись, «суровый стиль», новые направления в живописи, клуб живописцев, клуб искусствоведов и критиков*

Boris I. IOGANSON

The Role of the Section of Art Criticism and Art History in the Late Soviet Period in the History of the Moscow Union of Artists

The article focuses on the role of the Section of Art Criticism and Art History during the late Soviet period (1960–1991) in the history of the Moscow Union of Artists. That time was marked by new trends in the Soviet fine arts which abruptly broke with the official art of socialist realism. The Moscow art critics supported new trends in painting. It was the time when a unique tandem was formed uniting artists and art historians who were forced to become interpreters and critics of the emerging new realities in the visual arts. Simultaneously, many problems directly related to art history were raised and resolved thus bringing the Soviet art history to a new high professional level.

Keywords: *Moscow Union of Artists, the Section of Art Criticism and Art History, the late Soviet period, painting, the “severe style”, new trends in painting, the Painters’ Club, the Club of Art Historians and Critics*

Секция критики и искусствознания была организована сразу после создания Московского Союза художников в 1932 году. В ее состав входили крупнейшие специалисты, авторы важнейших искусствоведческих работ, преподаватели ведущих ВУЗов и члены редколлегии художественных журналов. Деятельность этой секции, как и других творческих подразделений в рамках МОСХа, определялась постановлениями Правлений Союза. Формально перед членами секции ставились те же задачи, главным образом, идеологического характера, что и перед другими секциями, сформулированные применительно к специфике деятельности искусствоведов. Но на искусствоведов и критиков возлагалась особая ответственность: полагалось, что «критика должна быть авторитетной помощницей в деле партийного и государственного руководства искусством». Поэтому ее деятельность особенно бдительно контролировалась партийными органами.

Особую роль в художественной жизни МОСХа сыграла секция критики и искусствознания в позднесоветский период (1960–1991). Начало позднесоветского периода правильнее датировать второй половиной 1950-х годов, и начинался он в атмосфере больших надежд на раскрепощение общественной жизни в условиях «оттепельных» лет. С конца 1950-х в советской живописи возникли новые направления, связанные с именами молодых художников, и, прежде всего, «суровый стиль». Основное ядро «суровых» и их программные работы представляли: Н.И. Андронов («Плотогонь», 1958–1961), П.Ф. Никонов («Наши будни», 1960; «Геологи», 1962), В.Е. Попков («Строители Братска», 1960–1961), Т.Т. Салахов («Ремонтники», «Портрет композитора Кара Караева», 1960), А. и П. Смолины («Полярники», 1961). К ним примыкали П. Оссовский, В. Иванов, А. Васнецов, И. Обросов и ряд других живописцев.

К 30-летию МОСХа в 1962 году была задумана крупная выставка в московском «Манеже». В вы-

ставочный оргкомитет входил Александр Абрамович Каменский – к тому времени известный специалист по советской живописи, автор десятков работ, с его авторитетом считались, Председатель выставкома С. Герасимов и Председатель МОСХа Д. Мочальский. Каменский поставил на обсуждение общего собрания МОСХа свою концепцию будущей экспозиции. Выставка задумывалась по образцу Первой масштабной выставки МОСХа 1932 года, когда на ней были представлены произведения всех существовавших тогда художественных направлений [8; 28]. Каменский предложил включить в состав юбилейной экспозиции работы художников, входивших в Союз в первые годы его существования, впоследствии забытых или подвергнутых гонениям и репрессиям в годы культа личности. Вторым важным пунктом было изменение принципа построения экспозиции, в которой приоритет отдавался художественной значимости произведения вместо его идейно-политического содержания. В результате посетителей «Манежа» встречала прославившаяся «Обнаженная» Р. Фалька, а помпезные полотна А. Герасимова ютились на задворках. Были также представлены работы «суровых» – «Наши будни» Андропова, «Геологи» и другие произведения Никонова, вызвавшие столь гневную реакцию советского руководства [21].

Последствия выставки в «Манеже» вошли в историю советского искусства, они имели непосредственное влияние на судьбу, как самого Каменского, так и секции критики и искусствознания. На совместном заседании Президиума, Парткома, председателей бюро секций и секретарей парторганизаций МОСХа 8 апреля 1963 года были указаны «прегрешения» Каменского: «идеологически ошибочные выступления в советской и зарубежной печати, неправильная ориентация зрителей и молодых художников, в частности, отстаивание неверных концепций развития советского изобразительного искусства, при которых на первый план

выдвигалась небольшая группа художников формалистического толка 20-х годов» [23]. Сама же секция критики и искусствovedения была расформирована осенью 1963 года, и 210 ее членов были распределены по отдельным секциям МОСХа. При новом Правлении МОСХа, возглавляемым в 1963–1966 годах скульптором А.П. Кибальниковым, была создана Комиссия по критике и искусствovedению, которую возглавил В. Зименко (главный редактор журнала «Искусство») [24].

Секция критики и искусствovedения была организована вновь в 1966 в годы Правления МОСХа 1966–1968 годов, председателем которого был Д.А. Шмаринов. В состав бюро секции избрали Г.А. Недошивина (председатель, 1910–1983) – авторитетного искусствоведа, специалиста по западноевропейскому искусству. Он будет возглавлять секцию следующие десять лет, до 1976 года. В состав бюро также вошли В. Ляхов (1925–1975), книжный график, ученик А.Д. Гончарова, Г. Стернин (1927–2013), специалист по истории русского изобразительного искусства Нового времени, И. Шмидт (заместители председателя), Р. Аболина, О. Бескин (1892–1969), критик, Л. Бубнова, А. Галушкина, Г. Демосфенова, М. Иоффе (1897–1977), С. Капанова, специалист по искусству Фешина, Сарьяна, Салахова, В. Костин (1905–1991), художественный критик, Ю. Нехорошев (1925–2016), художественный критик, многолетний редактор журнала «Творчество», П. Суздаев, специалист по творчеству Врубеля, Коровина и советской военной живописи, В. Толстой (1923–2016), историк архитектуры. К секции живописи были прикреплены П. Суздаев и А. Галушкина. А. Галушкина (1900–?) – автор работы по творчеству Петрова-Водкина 1936 года. Она также выступила научным редактором двухтомного справочника по советским художественным выставкам 1917–1940 годов (М., 1965, 1967) [25].

Состав бюро секции критики и искусствovedения включал, таким образом, уже сложившихся специалистов в основном среднего и старшего возраста по различным направлениям искусствovedения, связанным преимущественно с более ранними этапами развития советского искусства. Но уже в ближайшие годы в секции появится и сыграет решающую роль в легализации нарождающегося изобразительного языка новая генера-

ция критиков и искусствovedов, сосредоточенная на анализе происходящих в изобразительном искусстве процессов. При этом важнейшее значение имел факт одновременного нахождения в МОСХе художников (практиков) и теоретиков (исствovedов и критиков): «...“Странный брак теоретиков и практиков изобразительного искусства”, по словам [Морозова], имел свои позитивные стороны. Тесное и продолжительное (хотя не всегда приятное) взаимодействие с художниками становилось для многих университетских искусствovedов школой критики. В этом смысле много давала возможность наблюдать медленный и трудный процесс внутреннего обогащения, усложнения, дифференциации нашего художественного сознания на протяжении 70-х годов» [18, с. 96].

1960-е годы были ознаменованы не только появлением новых художественных открытий в живописи, но и появлением плеяды критиков, сумевших включиться в процесс вживания, понимания и объяснения возникающего искусства. Г. Плетнева, начинающий критик в этот период, позднее писала: «...в обществе, где всё было детерминировано политикой, творилось искусство, в нём, подобно экзотическим цветам, произрастали образы индивидуального художественного откровения. Их появление становилось событием для критики, без деятельности которой невозможно понять ни сложившегося механизма духовного, нравственного противостояния тоталитарному сознанию, ни самого характера и своеобразия художественной культуры позднесоветского периода» [22].

«Суровый стиль» сошел со сцены в начале 1960-х годов, но его значение простиралось во времени гораздо дальше. Ю. Герчук, защищавший это направление, подчеркивал, что хотя первые шаги отечественного искусства по освобождению от идеологических догм были и робкими и несамостоятельными, но все дальнейшие «авангардные» тенденции нашего искусства вышли отсюда, и это было героическое и радостное время для нашей культуры [3].

Ключевыми фигурами в живописи в 60-е годы были Д. Жилинский, Г. Коржев и В. Попков. По словам А. Каменского, в творчестве Жилинского «непостижимо объединились противоречивые, контрастные качества: безукоризненная

натуральность изображения, предельно завершено и до филигранности отделанного, и очевидная условность композиций в целом», а сам художник отмечен «печатью избранности»... «Самое сильное и глубокое в творчестве мастера – поэзия светлого мира. Она имеет истоки в реальности, но ее образы чаще всего вознесены к высотам идеальных представлений, к мечтаниям о счастливом “золотом веке”. Именно в этом внутреннее оправдание и жизненный смысл классической стилистики, убежденно избранной и виртуозно освоенной художником» [10]. В. Манин так писал о Жилинском: «Жилинский один из немногих, кто в обстановке суетных поисков нравственного императива ... никогда не упускал главного в искусстве – заботы о красоте» [14]. В. Ванслов полагал, что «в станковой живописи 60-х годов трудно назвать произведения большей социальной значимости, чем цикл Коржева “Опаленные огнем войны”» [2]. Каменский, рассуждая о творчестве Попкова, констатировал: «Иносказательно-метафорический строй присущ целой тематической линии картин Попкова... На стыках прямой и иносказательной художественной речи, на зыбкой грани условного и натурно-точного изображения он отыскивал приемы, позволяющие ему придавать обычным повседневному мотивам широту и значительность масштабной образной концепции» [11]. К московским критикам, поддерживающим с самого начала новые веяния в живописи, относились Г. Недошивин, Д. Сарабьянов, Н. Дмитриева, А. Каменский, Ю. Герчук, Ю. Молок, Г. Плетнева, Л. Акимова, Е. Зингер, В. Костин и др.

Большую роль в обновляющемся изобразительном искусстве сыграли молодежные выставки, возобновившиеся с 1966 года. Именно на них были показаны как первые работы «суровых», так и художников следующего поколения семидесятников. О значении молодежных выставок, также поддержанных московскими критиками, писал позднее признанный специалист по позднесоветской живописи А.И. Морозов: «Оно (творчество молодых художников. – *Б.И.*) было поистине движущим элементом всей практики советского изобразительного искусства 60–70-х годов... Молодежные выставки того времени стали интересовать публику не просто как демонстрация первых шагов в искусстве, а, прежде

всего, как показ новых художественных процессов... В отмеченный период молодежные выставки – почти единственный канал широкой общественной манифестации новых творческих установок» [17].

Именно поэтому открывшаяся в конце 1966 года VII молодежная выставка оказалась столь резонансной. В декабре 1966 выставка обсуждалась как в секции живописи, так и на бюро секции критики и искусствознания с активом («Уполотен молодых») с выступлениями искусствоведов В. Ляхова, В. Лебедева, С. Валериус, И. Светлова, И. Акимовой, В. Ракитина, Ю. Молока, М. Яблонской и других [1]. В апреле 1967 года состоялось обсуждение творчества молодых художников уже на материале Всесоюзной, республиканской и московской молодежных выставок, на котором выступили Г. Недошивин, В. Ляхов, В. Толстой, М. Яблонская, В. Стародубова, В. Костин, И. Светлов и др. Одобрительное отношение к молодым мастерам со стороны ряда названных критиков приходилось отстаивать от московского официоза. Так, председатель МОСХа Д. Шмаринов в статье газеты «Правда» писал: «На мой взгляд, эстетическая всеядность, поверхностное всезнайство иногда дают себя знать в творчестве молодых. Просвещенный дилетантизм – он идет не от неумения, а преднамеренно противопоставляет себя профессионализму. И, прикрываясь непредвзятым якобы взглядом на искусство, использует не сущность, не метод, а приемы. Эстетические претензии эклектиков-дилетантов “со вкусом” ничего общего с подлинным творчеством не имеют, так как лежат вне собственного эмоционального и жизненного опыта и являются только симуляцией творчества» [27]. Выражение «эстетическая всеядность» стало расхожей характеристикой на последующие годы всего нового в московской живописи.

Так художники-живописцы, начиная с 1960-х годов, получили мощную поддержку со стороны ряда критиков и искусствоведов, что обусловило широкий общественный резонанс обновляющегося искусства благодаря своевременному, профессиональному и в целом благожелательному обсуждению и освещению текущего художественного процесса в печати, а также в дискуссиях и на специальных конференциях. Представители новых

направлений, начиная с «суровых» во второй половине 1950-х, находились под весомой защитой от нападков ортодоксальных критиков, обвинявших художников в искажении советской действительности и социалистического идеала и прочих штампованных инвектив [5].

Атмосфера времени в течение первого позднесоветского десятилетия – 1960-х годов – заметно и стремительно менялась и вместе с ней и оценки. Так, в редакционной статье журнала «Искусство», 1968, № 12, среди лучших работ на Всесоюзной выставке по случаю 50-летия комсомола (1968) наряду с произведениями Мухиной и коллективной работой «Выступление В.И. Ленина на III съезде комсомола» (бригада художников под руководством Б.В. Иогансона) названы картины «Наши будни» Никонова и «Зверобой» Смолиных.

Деятельность секции критики и искусствознания была непосредственно связана с организацией множества конференций, дискуссий и обсуждений, только часть из которых была неизбежной данью государственной идеологии. Властно заявлял о себе императив обращения к актуальным проблемам искусства текущего дня. Например, в журнале «Творчество» в 1969–1970 годах была проведена дискуссия о проблемах советской живописи с участием Г. Недошивина, Ю. Нехорошева, А. Кантора В. Ракитина, А. Каменского, Р. Кауфман, И. Кочеткова, Л. Дьконицына, Я. Пастернака, В. Ванслова, В. Мочалова. Именно в ходе этой дискуссии Каменский закрепил до нашего времени дошедший термин «суровый стиль», хотя по существу к тому времени это направление уже исчерпало себя [9]. Характерно при этом, что в статьях Г. Недошивина, Ю. Нехорошева, А. Кантора о природе реализма определение «социалистический реализм» практически не употребляется. Оно сохраняется, и еще надолго, преимущественно в редакционных статьях с прежней риторикой, разоблачающей взгляды «реакционных философов, выхолащивающих истинный смысл из понятий “прогресс” и “новаторство”» и превозносящей социалистический реализм.

Интересное событие, казалось бы, полностью адресованное секции критики и искусствознания, произошло в 1966 году и было связано с публикацией в «Литературной газете» статьи М.А. Лифшица «Почему я не модернист». Однако секция

себя не проявила. М.А. Лифшиц – философ неомарксистского толка, высказывал в статье глубокие и предостерегающие прозрения о «культе силы и вкусе к разрушению», пронизывающим модернистское искусство. Статья была воспринята слишком «в лоб» как разоблачение модернизма в искусстве, и художественное, и не только, сообщество обрушилось на Лифшица как апологета тоталитарной идеологии. В МОСХе была проведена общесекционная дискуссия, однако характерно, что официальный ответ Лифшицу последовал от Дымшица, еще недавно яростно разоблачавшего всякого рода формализм. Приглашенный на роль оппонента Г.А. Недошивин, видимо, благоразумно от нее отказался, возможно, почувствовав неоднозначность высказываний Лифшица, которые находят понимание и поддержку у современных исследователей [8]. Эту тему в широком контексте рассматривает в одной из своих относительно недавних статей А.К. Якимович [30].

Начало 1970-х – центрального, и не только хронологически, десятилетия позднесоветского периода – связано с постановлением ЦК КПСС «О литературно-художественной критике» 1972 года, в котором отмечалось неудовлетворительное состояние критики как «не соответствующее возрастающей роли культуры в коммунистическом строительстве». Несмотря на утомившую к этому времени риторику, это постановление, очевидно, задевало болевые точки художественной критики, и стимулировало актуализацию профессиональных проблем, возникших в советском искусствоведении этого периода. Почва для разработки методологических и теоретических проблем после засилья заидеологизированной критики предыдущего периода уже созрела, остро требовалась также необходимость адекватной и по возможности объективной оценки новых художественных явлений в искусстве. Поэтому ответной реакцией на Постановление оказалась многолетняя дискуссия на конференциях и обсуждениях различного формата по многим аспектам «проблемы» и многочисленные публикации по теме в ведущих художественных журналах. Это Постановление сыграло роль триггера для развития отечественной критики 1970–1980-х годов. По мнению современного специалиста по художественной критике XX века

С.М. Грачевой, результаты этих дискуссий способствовали «самоопределению отечественной критики», а «в смелых по тем временам дискуссиях рождались многие фундаментальные основы современной искусствоведческой науки» [4].

Нашлись и толкователи указанного документа по старым правилам, расценившие его как прямое указание на возможность нападков на независимого и строптивого А.А. Каменского. В Болгарии в 1969 году вышла его книга-альбом «Искусство гуманизма. Очерки истории советского изобразительного искусства». Опираясь на Постановление партии как охранную грамоту, в газете «Московский художник» от 18 ноября 1972 года появилась редакционная статья «Досужие вымыслы и правда искусства», в которой в лучших традициях минувшего периода клеймилась работа, в которой «пропагандируются, главным образом, идейно и художественно несостоятельные, слабые по существу, творения художников, носящие в большей или меньшей степени заметные черты “формализма”», что «идейно и художественно значительные произведения социалистического реализма, созданные художниками как старшего, так и более молодого поколения, фактически совершенно обойдены молчанием». В защиту Каменского выступили ряд известных художников и секция критики и искусствознания, опубликовавшие уничижительный ответ автору столь несвоевременного пасквиля: «Бюро секции критики и искусствознания МОСХ РСФСР решительно осуждает публикацию в газете “Московский художник” статьи “Досужие вымыслы и правда искусства”... Выступление “Московского художника” расценивается бюро секции критики и искусствознания МОСХ, по меньшей мере, как идеологически безответственное и наносящее серьезный вред делу консолидации художественных сил. Оно противоречит решениям XXIV съезда КПСС и постановлению ЦК КПСС “О литературно-художественной критике” и представляет собой образец необъективной, заушательской и откровенно групповой критики» [20]. Автором статьи был, несомненно, тогдашний главный редактор газеты журналист Н.П. Стор (1903–1984). Как видно из отчета МОСХа за 1972–1976 годы, эта статья стояла ему должности.

1970-е ознаменовались появлением новой плеяды ярких художников. На художественную

сцену вступило новое поколение, доминирующим характером которого были поиски индивидуального стиля при использовании всего накопленного богатства мировой культуры. Поэтому ключевые фигуры 1970-х годов представляют не единую группу, как это было с «суровыми», а скорее созвездие ярких индивидуальностей, объединенных принадлежностью к одному поколению, питавшемуся из одних истоков, но вышедших на самостоятельный путь по одиночке. Художниками, определившими лицо новой живописи, стали Т. Назаренко, Н. Нестерова, И. Орлов, А. Петров, В. Рожнев, А. Ситников, И. Старженецкая, О. Булгакова, А. Волков, В. Калинин, О. Лошаков, И. Мещерякова, Т. Насипова и др.

С ними пришло пестрое, невиданное раньше искусство, с элементами эклектики, вдохновленное, прежде всего, распахнувшимися пространствами мировой культуры и отходом наиболее чутких к запросам времени художников от тематики и стилистики своих предшественников. Они открыто отталкивались от старшего поколения «суровых» и, как позднее писал А.К. Якимович: «Рассказывать истории о геологах, плотогонах и прочих строителях коммунизма семидесятники совершенно не желали. “Суровый стиль” вызывал у них недоверие по разным причинам, среди прочего – по той причине, что рубленые формы и декламационные ритмы превратились в стереотип и стали товарным знаком нового идеологического кинопроизводства... Художники нового поколения тяготели к двум стилевым полюсам: либо к наиву и примитивизму..., либо к изощренному коктейлю какого-то “вечного маньеризма”» [29]. Одновременно набирала силу и новая плеяда искусствоведов наряду с уже маститыми – Каменским, Герчуком, Кантором, Костиным, Плетневой, зазвучали имена А.И. Морозова и А.К. Якимовича. С 1976 года и практически до конца позднесоветского периода секцию критики и искусствознания возглавлял А.И. Морозов.

Общее название этого направления не вырисовалось в процессе его актуального осмысления современными критиками. «Мозаичным» его называл А. Каменский, В. Манин – неоманьеризмом. Последний термин применительно к новым течениям в искусстве в западной литературе появился только в XXI веке. Единственным органи-

чески связанным с ним термином остается поколенческое определение А. Морозова – «искусство семидесятников». Возникшее искусство вызывало интерес и сочувствие у многих современных ему искусствоведов, но подлинным ценителем, защитником, аналитиком и пропагандистом искусства семидесятников стал А.И. Морозов, включившийся в процесс осмысления возникающего нового искусства одновременно с его созданием и возвращавшийся к этому феномену до конца жизни [15–19].

Особенное внимание А. Морозов уделил творчеству Т. Назаренко с самого дебюта художницы и на всем протяжении 1970–1980 годов, оставаясь ее преданным ценителем и толкователем. К сильным сторонам ее необычного дара он относил «смелость и стремительность живописных “бросков” от реальности к воображению», «цветовую насыщенность и свободную экспрессивность красочной фактуры», «яркое чувство и силу творческой фантазии». Ему импонировало в ней «зрелое суждение о действительности» и «жажда подлинности» [16].

По мнению Морозова, «“семидесятники” до самого основания разрушили большевистский “железный занавес”»; внесли в нашу художественную жизнь многие эстетические ценности, отторгнутые или позабытые в советских условиях, а в ряде случаев – и неизвестные русской национальной культуре прошлых веков» [19]. Именно эту «беспрецедентную широту интересов в плане художественного наследия» П. Никонов назвал «склонностью черпать едва ли не отовсюду» [21]. Критикам пришлось объяснять наличие реминисценций в творчестве определенной генерации современных художников, отсылающих к разнообразным первоисточникам – от древнерусских фресок и народного искусства до живописи итальянского и северного Возрождения. Критики отмечали также усилившуюся рационалистичность искусства, усложненность художественного языка, доминанту интеллектуальности над чувством, но главное – кризис былых идеальных установок и общее тревожно-безрадостное мироощущение. При этом «художники декларируют полную независимость от социально-общественных сторон жизни». Общую характеристику советскому поколению 1970-х дал современный

историк Л. Лурье: «В основном в 1970-е годы политикой не интересовались. Считалось, что это пройденный этап, а интересоваться надо дзен-буддизмом» [12, с. 151]. Дзен-буддизмом для московских художников стала мировая культура.

Тем не менее, оценки критики не были единодушны. Так, Д. Дондурей полагал, что «...ориентация на старых мастеров воспринимается как эклектика, стилизация – как салонность, интеллектуализм – как надуманность, гладкопись, увлечением частностями как нечто, что грозит обернуться бездуховностью... Какую цель преследует это миражное искусство, когда стремится выглядеть удручающе эклектичным, пластически неполноценным?» [6]. Е. Зингер высказала неодобрение, как в адрес художников, так и критиков: «Вряд ли уместно то умиление, которое подчас испытывают критики при виде того, как запросто молодые художники вступают в контакт и даже в “игры” с почтенными классиками» [7, с. 9].

Не все критические голоса в адрес семидесятников принадлежали ортодоксальным критикам. Так, А. Кантор упрекал их в том, что из их творчества «ничего нельзя узнать о времени напряженной борьбы за оздоровление экономики, нравственного климата, за утверждение подхода к жизни, основанном на реальности, а не пустых фразах. Зато можно узнать о мастерских художников, их друзьях, московских переходах и т.д. Вместо правды жизни – современная мифология, кичащаяся своей безжизненностью и бессодержательностью... Живопись 70-х не смогла заполнить вакуум содержания в изобразительном искусстве» [12].

В целом же, по словам А. Кантора, «художественная критика тех грозных и опасных лет стала звездным часом художественной критики как общественно значимой деятельности... Художественная критика оказалась на острие жестокой борьбы, а правление секции критики Московского союза художников оказалось своего рода штабом борьбы за независимую критику в художественной жизни. Речь шла... о творческом климате в организациях художников. “Штаб” был богат отважными борцами и мыслителями. Во главе стоял испытанный и проверенный во многих идеологических дискуссиях теоретик Герман Александрович Недошивин» [12].

1980-е годы внесли новые вызовы в искусствоведческое сообщество. Прежде всего, в середине этого десятилетия, по сути, закончилась советская власть, что определило совершенно новые реалии общественной жизни, в том числе и художественной. Переломным моментом в этом десятилетии стал 1985 год. В выставках с этих пор разрешено участвовать неофициальным художникам, и это был, по словам А. Якимовича, «выставочный взрыв», который еще раз сместил все уже устоявшиеся оценки искусства 1960–1970 – первой половины 1980-х.

На сцену выступили молодые мастера, направление творчества которых называли позднее критическим реализмом. Среди них – А. Сундуков, М. Кантор, Л. Табенкин, Е. Дыбский, З. Шерман, И. Ганиковский. Художники изображали изменившийся мир, ставший незащищенным, почти эфемерным, дисгармоничным, с пошатнувшимися этическими нормами, исполненным ожидания как табуированных. Во многом неясном, но неизбежном ощущением угрозы была и индустриальная составляющая. Так, может быть, впервые в отечественном искусстве возникает тема детерминирующей среды, враждебной человеку. Об этом пронизательно писал В.Н. Прокофьев: «В сфере пластических искусств всё явственней обозначается критическая и предостерегающая тенденция. Здесь коренится и качественное отличие от прежних течений искусства, в частности тех, которые хотели эстетизировать реальность индустриальной эпохи» [23]. В картинах исчезли не только герои-подвижники 1960-х, но и созерцательные интеллектуалы 1970-х, а в восьмидесятые годы произошла какая-то диффузия цельной человеческой личности, и, наконец, на сцене появились обездушенные и обезличенные толпы.

Но для критиков дополнительной сложностью стала необходимость включить в анализ и неофициальное искусство, от которого МОСХ, с одной стороны, отмежевывался, а с другой – вынужден давать профессиональную оценку качеству этой продукции с точки зрения ее художественной состоятельности. Как писала позднее Г. Плетнева, критика была вынуждена выходить на более высокий характер обобщений: «Значимые события в интеллектуальном освобождении высветили слабость современной критики, по существу ока-

завшейся “не у дел”. На авансцену выходили неконформистские направления, в которых идеологическая ангажированность резко обозначилась. В свет её мощных прожекторов попадали отнюдь не самые авторитетные художественные фигуры, ибо ценностью становился не “предмет”, а модель поведения, идентифицируемая со свободой творчества. Политика и здесь брала верх, перехватывая творческую инициативу. В этом состояла драма критики 70–80-х годов. В “научных спорах” критика объективно не была готова к анализу диссидентского художественного движения. Её главный корпус, представлявший дипломированный искусствоведческий цех, был обречен на малоэффективное рецензирование официально патронируемых показов» [22]. Поэтому в дискуссии о новых методах, проходившей в 1978–1979 годах, одним из центральных вопросов стал интерес к «точным» критериям творчества.

А. Кантор изложил свои соображения о смене приоритетов от шестидесятников до восьмидесятников: «Думаю, что семидесятые нивелировали пафос шестидесятых. Общественно-культурные споры шестидесятых годов подхвачены не были. Точнее сказать, ответной репликой было молчание. Или не молчание – игра, карнавал, как угодно. Безусловно, это была продуманная позиция – программный уход от программы, декларированный уход от деклараций. Признавалось как бы, что высказывание предыдущего по возрасту поколения в масштабах общества было исчерпывающим, а за собой оставалось право высказываться по мелочам, а именно превратить свою частную жизнь в музейную ценность и красоту» [12].

Важным новшеством, введенном в МОСХе в рассматриваемый период, была организация творческих клубов. Так, еще в 1966 году по инициативе бюро секции критики и искусствознания был организован «Клуб искусствоведов» с целью объединения московских искусствоведов по широкому кругу интересов. Заседания клуба проходили в Доме художника. Это давало возможность участникам излагать мысли без оглядки на официально-разрешительные процедуры. Здесь происходило свободное профессиональное обсуждение непосредственных впечатлений и мыслей критиков в атмосфере понимания творческих и заинтересо-

ванных коллег. В состав первого правления клуба вошли избранные на общем собрании секции искусствоведы – Л. Бубнова, Ф. Сыркина, Г. Демосфенова, С. Капланова, Л. Жадова, Е. Буторина, Ю. Молок и А. Чекалов, а в 70-е годы «новое дыхание» в клуб вдохнул В. Костин. С 1970-х функционировал «Круглый стол критиков», который стал традиционной формой профессионального общения московских искусствоведов. Регулярные встречи критиков проходили в Каминном зале СХ СССР и посвящались актуальным проблемам советского искусствоведения и критики, обмену мнений по вопросам методологии критики, обсуждению новых книг, дискуссий о современной художественной жизни и т.п. Наиболее интересные материалы печатались в газете «Московский художник» и на страницах журналов «Творчество», «Декоративное искусство СССР». Заседания критиков собирались раз в месяц, на них присутствовали художники, творческая молодежь. В орггруппу «Круглого стола критиков» входили Р. Аболина, Н. Давыдова, Ю. Молок.

Таким образом, Секция критики и искусствоведения МОСХ сыграла особую роль в истории московской живописи в позднесоветское тридцатилетие. В это время сложился уникальный тандем, объединяющий художников с искусствоведами, вынужденными стать ценителями и критиками нарождающихся новых реалий в изобразительном искусстве. Это они, московские критики, не только поддерживали молодых мастеров, но в длительных дискуссиях вербализовали главные особенности

живописи основополагающих фигур того времени, провели периодизацию стилей, нашли для них адекватные термины, прояснили истоки и влияния, а главное, отстаивали право на существование искусства, столь отличающегося от прежнего. При этом в особый этап выделялось искусство 1970-х годов. По мнению А. Якимовича: «Именно на своей “семидесятилетней” стадии развития русское искусство двадцатого века действительно приблизилось по смыслу к западному неоавангарду послевоенных лет... В их искусстве проявился тот же парадокс, который обнаружился на Западе... Представлять кошмары и тупики бытия так тонко и умно, так изысканно и умело означает показывать тот факт, что не “все потеряно”» [30].

В заключение приводим свидетельство историка искусства В. Чайковской об особой атмосфере в МОСХе, создаваемой Секцией критики и искусствоведения: «Это была эпоха засилья чиновничьей бюрократии... Но в Союзе художников был какой-то странный и удивительный островок либерализма. Эту весьма вольную атмосферу определяли люди, его возглавлявшие и входившие в бюро, – блистательные критики Александр Каменский и Анатолий Кантор, человек возрожденческой всеохватности (и стати!) Юрий Овсянников, тогда ещё совсем молодой, но поражающий зрелостью суждений Александр Якимович... Ну и, конечно, Александр Морозов, привносящий в атмосферу союза живое тепло, заинтересованность в человеческих судьбах, доброжелательное участие» [26]. ■

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Акимова И. Выставка шестнадцати // Творчество. – 1968. – № 8. – С. 8–10.
2. Ванслов В.В. К вопросу о метафоре // Творчество. – 1970. – № 5. – С. 11–12.
3. Герчук Ю.Я. Кровоизлияние в МОСХ, или Хрущев в Манеже 1 декабря 1962 года. – М.: Новое литературное обозрение, 2008.
4. Грачева С.М. Отечественная художественная критика XX века: вопросы теории, истории, образования // Диссер. на соискание уч. степ. доктора искусствоведения. СПб., 2010.
5. Дмитриева Н.А. К вопросу о современном стиле в живописи // Творчество. – 1958. – № 6.
6. Дондурей Д.Б. Живопись 1970-х годов: изменение принципа общения со зрителем и функции критики // Советское искусствознание. Вып. 19. М., 1985. – С. 249–281.
7. Зингер Л.С. Некоторые тенденции развития образа современника в портретной живописи 60-х – начала 70-х годов // Советская живопись. Вып. 74. М., 1976. – С. 140–152.
8. Иогансон Б.И. Московский союз художников. Взгляд из XXI века. – М.: БуксМарт, 2019. – 407 с.
9. Каменский А.А. Реальность метафоры // Творчество. – 1969. – № 8. – С. 13–15.
10. Каменский А.А. О живописи Дмитрия Жилинского // Юность. – 1976. – № 11.
11. Каменский А.А. Романтический монтаж. – М.: Советский художник, 1989. – 334 с.
12. Лурье Л. «Сайгон» и окрестности // Сумерки «Сайгона». – СПб.: Zamizdat, 2009. – С. 151.
13. Кантор А. Исствознание и художественная критика / Справочник «Единый художественный рейтинг». Вып. 5. М., 2002.
14. Манин В.С. Русская живопись XX века. Т. 3. – М.: Аврора, 2007.
15. Морозов А.И. Живопись молодых // Творчество. – 1980. – № 5. – С. 21–24.
16. Морозов А.И. Живопись Татьяны Назаренко // Искусство. – 1975. – № 9. – С. 38–47.
17. Морозов А.И. Аспекты истории советского изобразительного искусства 1960–1980 гг. Альтернативы творческого процесса в художественной критике // Автореф. диссер. на соискание уч. степ. доктора искусствознания. М., 1988.
18. Морозов А.И. Приближаясь к художнику. Наедине с совестью. – М.: МУСАГЕТ, 2002. – С. 85–98.
19. Морозов А.И. Современность творчества и некоторые проблемы культуры // Московский художник. – 1972. – 18 ноября.
20. Никонов П.Ф. // URL: http://oralhistory.ru/projects/art/nikonov_2 (Дата обращения: 25.07.2022)
21. Плетнева Г.В. Ангажированная культура. Опыт анализа художественной критики и живописной практики позднесоветского времени 1960–1980-х годов // Автореф. диссер. на соискание уч. степ. доктора искусствознания. – М.: Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств РАХ, 2002.
22. Прокофьев В. НТР и «предостерегающее искусство» // Декоративное искусство. – 1981. – № 8. – С. 27–30.
23. Справка о работе Правления, ревизионной комиссии и товарищеского суда Московской организации Союза художников РСФСР за 1963–1965 гг.
24. Справка о работе Правления, ревизионной комиссии и товарищеского суда Московской организации Союза художников РСФСР за 1966–1968 гг.
25. Чайковская В. Человек деятельного добра // Литературная газета. – 2010. – № 34.
26. Шмаринов Д.А. Палитра молодых // Правда. – 1967. – 1 марта.
27. Эфрос А.М. Вчера, сегодня, завтра. – М.: Искусство, 2003. – С. 64–75.
28. Якимович А.К. Поколение 70-х годов перед лицом художественного наследия // Советская живопись. М., 1980. – С. 108–123.
29. Якимович А.К. Позднесоветское искусство России, 1960–1991 // Позднесоветское искусство России. Проблемы художественного творчества. – М.: БуксМарт, 2019. – С. 400–470.
30. Якимович А.К. Исствознание и критика. Кто виноват и что делать» // POLISH JOURNAL OF SCIENCE. – 2021. – № 36. – S. 13–24.

Сергей Васильевич ИВАНОВ

Хрущёв – «Манеж» – до востребования. Идеология и прагматизм взаимоотношений государства и искусства в СССР начала 1960-х

В статье дана картина событий 60-летней давности вокруг выставки в московском «Манеже» глазами её участников и исследователей. С привлечением многочисленных источников поднимается проблема идеологии и прагматизма взаимоотношений государства и искусства в СССР начала 1960-х, не потерявшая своей актуальности и сегодня. Дается оценка влияния описываемых событий и их участников на развитие изобразительного искусства СССР 1960–1970-х годов и, прежде всего, ленинградской и московской школ живописи.

Ключевые слова: Хрущёв, «Манеж», выставки, Белютин, «суровый стиль», авангардисты, шестидесятники, Художественный фонд, МОСХ

Sergey V. IVANOV

Khrushchev – "Manege" – on Demand. Ideology and Pragmatism in the Interaction of the State and Art in the USSR in the Early 1960s

The article gives a picture of the events of 60 years ago relating to the art exhibition in the Moscow "Manege" presented through the eyes of its participants and researchers. Based on numerous sources, the author focuses on the problem of ideology and pragmatism in the interaction of the state and art in the USSR in the early 1960s, which is still relevant today. The article also studies the influence of the described events and their participants on the development of fine arts of the USSR in the 1960-1970s and, above all, the Leningrad and Moscow schools of painting.

Keywords: Khrushchev, art exhibition, Moscow "Manege", Belyutin, 'severe style', avant-garde artists, artists of the sixties, Art Foundation, Moscow Department of the Union of Artists

Значение событий 60-летней давности, как минимум, неоднозначно. Сегодня пора признать, что постсоветская мифологизация «Манежа» не обошлась без «назначения» правых и виноватых, без традиционных обвинений власти в непонимании искусства и преследовании «талантливых художников», без попыток выдать внутренние конфликты в творческой организации за борьбу против «нового» в художественной жизни.

Четвертого ноября 1962 года в московском «Манеже» открылась выставка «30 лет МОСХ», посвящённая юбилею организации, образованной 25 июня 1932 года. Её первым председателем стал А.А. Вольтер, один из учредителей АХР, как художник непримечательный, но с опытом руководства кустарной промышленностью и администрирования. Это показательно, если учесть, что после закрытия в 1930 году ВХУТЕИНа в столице прекратилась подготовка живописцев и скульпторов высшей квалификации. Она возобновится лишь в 1939 году с организацией МГХИ, а его первые полноценные выпуски придутся на послевоенные годы. Для сравнения: в Ленинграде 2 августа 1932 года председателем ЛОССХ был избран К.С. Петров-Водкин, крупнейший живописец и педагог, чем недвусмысленно была установлена определенная планка отношения к профессионализму и творчеству [3, с. 32, 367]. Как и в Москве, это до известной степени стало выбором вектора развития, декларацией курсов, о приверженности которым заявляли члены образованных творческих союзов. С 1936 по 1941 год обновлённая Академия художеств выпустила свыше 250 живописцев высшей квалификации, обученных и воспитанных на традициях русской художественной школы [15, с. 42–55]. Москве ответить было нечем.

Об этом важно напомнить, поскольку события, в которых главную роль сыграли молодые, отделяли от первых выпусков МГХИ всего 15 лет.

В книге «Хрущёв» Ж. Медведев и Р. Медведев пишут, что выставка была «не слишком большим

событием в культурной жизни столицы. ... Экспозиция работала уже месяц, не вызывая заметного интереса у москвичей» [7, с. 271]. Новых произведений к ней не создавалось, договоров с художниками не заключалось. Работ самодельных художников в экспозиции не было. Никаких параллельных выставок художественных студий или членов иных творческих организаций в «Манеже» не было и не предусматривалось. И всё же интерес к событию был как к первой ретроспективной выставке МОСХ, представившей зрителю мастеров разных поколений и картину предметности и новаторства в творчестве московских художников. Первая же подобная выставка ленинградцев открылась только в 1976 году там же, в московском «Манеже», и была приурочена к IV Съезду художников РСФСР [4, с. 11; 5, с. 9].

У выставки была и своя интрига. Речь не только о борьбе за влияние между старшим поколением и лидерами «левого МОСХа». Молодым принадлежала идея выставки и концепции экспозиции, показавшая, что передвижническим соцреализмом не исчерпывается современное искусство, которое хотели представить шире, в новых лицах и образах. Многих это не могло не беспокоить, тем более что предложенное решение тоже оказалось спорным. Так, работы Р. Фалька на авансцене, написанные задолго до образования МОСХ и даже до 1917 года, то есть в иных исторических условиях, выпадали из общего контекста. Конфликт, развивавшийся внутри творческой организации, в пространстве, имманентном категориям искусства, рожденный эпохой, сменой поколений, расширением круга традиций, к которым обращались художники, как показала выставка, и был основным генератором энергии обновления в искусстве 1960-х.

На атмосферу художественной жизни тех дней повлияла и прошедшая в Институте истории искусств конференция по проблеме «традиции и новаторства». Манежная выставка не раз возникала в дискуссии, становясь аргументом

в принципиальных спорах. Страсти были накалены, и каждой стороне появление на выставке нужным образом настроенного руководства страны было выгодным.

С конца 1950-х широкий размах получила работа художественных студий. В Москве и Ленинграде их насчитывались многие десятки, в них занимались тысячи увлечённых людей. Ежегодно проводились выставки студийцев. Например, на выставке 1958 года в Ленинградском Союзе художников были показаны 1,5 тысячи произведений 475 самодеятельных художников из более, чем 20 изостудий города [12, с. 8].

В Москве одной из таких студий при Горкоме профсоюза художников книги и графики руководил энтузиаст левого искусства Элий Белютин. Для занятий арендовалось помещение в Доме учителя на Большой Коммунистической улице, здесь же проходили и первые выставки студийцев. В начале 1960-х вслед за выставкой «Границы и новаторство» в кафе «Молодёжное» прошли вернисажи в Доме кино, в гостинице «Юность», в Доме учёных. 20 ноября на занятие студии пришел скульптор Эрнст Неизвестный. Работы ему понравились, он предложил Белютину принять участие в росписях интерьеров нового здания Физического института на Ленинском проспекте, где должны были установить заказанные ему скульптуры. Чтобы представить, как это может выглядеть, решили провести совместную однодневную выставку 26 ноября во флигеле при Доме учителя. Помимо студийцев, в ней участвовали Э. Неизвестный и приглашённые им художники Ю. Соостер, Ю. Соболев и В. Янкилевский. Среди свыше 50 участников членами МОСХ были четыре человека (ни одного живописца), что позднее иронично обыгрывалось в печати как выставка скульптора Неизвестного и группы «доморощенных абстракционистов».

По воспоминаниям Л. Рабичева, стены небольшого зала были сплошь завешаны работами одного размера в одинаковых рамах и являли собой необычное зрелище, образуя непрерывный рельеф, органически сливались со скульптурами Неизвестного. Атмосфера на вернисаже была шумной, непринуждённой [9]. Янкилевский вскользь упоминает об иностранных журналистах [16], Рабичев этого не заметил. А вот Б. Жутовский рисует совершенно иную картину: «И в первый день

туда пришло несметное количество корреспондентов. Не забежали два-три, а несметное. После чего и взрыв на Западе. Тут-то все и произошло» [2].

Утром первыми за работами приехали староста студии В. Преображенская и Л. Грибков. Неожиданно появились иностранцы и пояснили, что будут снимать выставку для телевидения, из подъехавших машин вносили телеаппаратуру. Приехал Белютин и на вопрос, разрешено ли это искусство в СССР, ответил утвердительно.

На другой день по телеканалам в Европе и США под броским заголовком «Абстрактное искусство на Большой Коммунистической улице» был показан сюжет о выставке, а газеты поместили статьи о том, что в СССР «разрешили» абстракцию. Скорее всего, это осталось бы незамеченным, но в тот же или на другой день на пресс-конференции, которую давала на Кубе советская дипмиссия во главе с А. Микояном, кем-то был задан вопрос, действительно ли в СССР разрешено абстрактное искусство? Никто ничего не знал. Позвонили в ЦК. Там тоже никто ничего не знал. Инструктор МГК партии поехал по указанному в телепередаче адресу в Дом учителя и на пригласительном билете нашёл фамилии участников.

В МГК вызвали руководство МОСХ и Художественного фонда, всех интересовало, кто и зачем пригласил иностранцев. После совещания было решено срочно собрать работы «белютинцев» в «Манеже», чтобы показать руководителям государства, которые приедут смотреть выставку «30 лет МОСХ». Минкульт прислал в распоряжение Белютина машину.

К вечеру студийцы собрались в «Манеже». Под экспозицию отвели три небольших зала бывшего буфета на втором этаже. В правом разместили работы студии, в центральном – картины Янкилевского, Соостера и Соболева, в последнем, левом, – скульптуру Неизвестного.

Утром 1 декабря в «Манеж» приехал Н. Хрущёв с членами правительства. В. Серов и С. Герасимов повели гостей по экспозиции, знакомя с работами художников – от уже ушедших Р. Фалька, П. Кончаловского, Д. Штеренберга, К. Истомина и до А. Дейнеки, Б. Иогансона, В. Гаврилова, Д. Жилинского, Г. Коржева, А. Лактионова, Г. Нисского, А. Пластова, а также представителей «левого» МОСХ П. Никольной, Н. Андроновой, Н. Егоршиной и других.

Стенограмма сохранила состоявшееся обсуждение. Некоторые работы «левых» были представлены гостям как «мазня», за которую музеи платят немислимые деньги. У картины П. Никонова «Геологи» Хрущёв задержался: «Вот кто заплатил? Вот тот и пусть платит свои деньги, а я не буду платить; государственных денег мы платить не будем. Пусть пишут и пусть продают, но не за счет государства» [14, л. 85–111]. Из окружения генсека подсказали, что картина не куплена. Хрущёв парировал: «Интересно, кто заказывал, потому что тот, кто заказывал, пусть он и заплатит, пусть он добросовестно выполнит обязательства. Пусть он себе повесит на шею. Картина должна вдохновлять человека, она должна его возвышать, вдохновлять на подвиг ратный, трудовой. А это что? Вот тянет осел осла, тянется как во времена старые обреченный на казнь» [там же]. Кто-то заметил: «Что сейчас плохо? Нельзя даже критиковать эти вещи, буквально невозможно критиковать». На что Хрущёв отреагировал: «Надо навести порядок. Что мы вот с этой мазней пойдём в коммунизм? Вот это является мобилизующим духовные силы народа на подвиг? Вот это? Это очень серьёзно, это поражение, конечно, и министерства культуры, потому что, кто утверждал эти жури. А вот эта картина? Что они пьют или что делают? – Не поймешь. Нельзя так, товарищи. Правительство не имеет права быть аморфным, оно должно проводить определенную политику в интересах народа. Эти скажут, что неправильно судят. Но не нам судить. Покамест народ нас держит, мы будем проводить ту политику, которую народ поддерживает» [там же].

Закончив осмотр, Хрущёв направился к выходу, но его уговорили задержаться и осмотреть выставку «абстрактного» искусства, авторы которого тоже пользуются возможностями членов Союза, а на самом деле подрывают наше искусство. Делегация поднялась на второй этаж, встречавший её Белютин предложил художникам поплодировать, на что Хрущёв сказал: «Спасибо за приветствие, ну, идите, показывайте свою “мазню”, так мне представили ваше искусство. Я тоже так думаю по тому, что я видел» [там же].

Состоявшийся затем диалог заслуживает того, чтобы хотя бы частично привести его без купюр. Хрущёв обошел небольшой зал, поначалу довольно

спокойно рассматривая экспозицию. Однако комментарии В. Серова и М. Сулова изменили его настроение.

Задержавшись у портрета девушки А.С. Воронова, Хрущёв спросил:

– Что это? Почему нет одного глаза? Это же морфинистка какая-то!

Затем направился к композиции Л. Грибкова «1917 год».

– Что это за безобразие, что за уроды! Где автор? Люциан Грибков вышел вперед.

– Вы помните своего отца? – начал Хрущёв.

– Очень плохо.

– Почему?

– Его арестовали в 37-м, а мне было мало лет. Наступила пауза.

– Ну, ладно, это неважно, но как Вы могли так представить революцию? Что это за лица? Вы что, рисовать не умеете? Мой внук и то лучше нарисует!

Остановившись затем у картины Л. Мечникова, изображавшей вариант Голгофы, Хрущёв спросил:

– Что это такое? Вы что – мужики или педерасты проклятые, как вы можете так писать? Есть у вас совесть?

Позднее лексику Хрущёва объясняли тем, что накануне ему доложили о «группе гомосексуалистов» в издательстве «Искусство».

Первый вопрос Хрущёва к художникам был, как правило, о том, кто их родители. Оказалось, что объяснить их «творчество» классовым происхождением нельзя, многие к тому же были фронтовиками и получили художественное образование.

– Ну, ладно, – сказал Хрущев, – а теперь рассказывайте, в чем тут дело.

– Эти художники, работы которых вы видите, – начал Белютин, – много ездят по стране, любят её и стремятся её передать не только по зрительным впечатлениям, но и сердцем.

– Где сердце, там и глаза, – заметил Хрущев.

– Вот взять, например, эту картину «Спасские ворота», – продолжал Белютин, не обращая внимания на реплику. – Их легко узнать. А цветовое решение усиливает ощущение величия и мощи...

В это время М. Сулов наклонился к Хрущёву, и тот, посмотрев на флегматичное лицо говорившего Белютина, неожиданно взорвался:

– Какой это Кремль?! Оденьте очки, посмотрите! Что Вы! Ущипните себя! И он действительно верит, что это Кремль. Да что Вы говорите, какой это Кремль! Это издевательство. Где тут зубцы на стенах – почему их не видно?

И тут же ему стало не по себе, и он добавил вежливо:

– Очень общо и непонятно. Вот что, Белютин, я Вам говорю как Председатель Совета Министров: все это не нужно советскому народу. Понимаете, это я Вам говорю!

Когда кто-то из художников заметил Хрущёву, что, мол, вот Вы сейчас на нас нападаете, но Вы ведь сами начали процесс десталинизации, он жёстко ответил: «В вопросе искусства – я сталинист». Однако ни мата, ни срывания со стен картин, о чём писали в западной прессе, не было.

В третьем зале с работами Неизвестного тот резко прервал руководителей МОСХ:

– А вы помолчите, я с вами потом поговорю. Вот Никита Сергеевич меня слушает и не ругается. Хрущев улыбнулся:

– Ну, я не всегда ругаюсь.

Характер диалога менялся, Неизвестный сам повёл Хрущёва по залу, давая объяснения, показал несколько своих проектов и памятник Гагарину. Хрущёв с интересом слушал. Прощаясь, он пожал руку Неизвестному и сказал довольно доброжелательно: «Я ассигновал на Вас сегодня полдня. Вы интересный человек, Вы на меня производите впечатление раздвоенного характера творческого: у Вас и черт есть, и где-то есть и ангел. Вот сейчас идет борьба, кто из них победит. Я бы хотел, чтобы ангел победил. Если черт победит, тогда мы будем черта в Вас душить...» [6].

И еще из высказываний Хрущёва, застенографированных его помощницей Н. Гавриловой:

– Господа, кто это делал?! Это – веяние искусства? Что это? Распущенность! Вы нас, стариков, считаете, что мы не понимаем. А мы считаем, что зря деньги народные тратили, учили вас. Портите материал и не платите народу за то, что он вас поил, кормил и учил.

– Слушайте, вы педерасты или нормальные люди!? Это – педерасты в живописи! Что вы на самом деле! Копейки мы вам не дадим! Вот все, кто хочет, пусть напишут список, дайте в правительство, что вы желаете выехать в свободный

мир, — вы завтра получите паспорта и на дорогу! Да, да, уезжайте! Там вам предоставят широкое поле деятельности, там вас поймут. А мы вас не понимаем и поддерживать не будем. Мы считаем это антисоветчиной, это аморальные вещи, которые не светят и не мобилизуют людей.

– Кто автор этой мазни? Объясните. Мы же люди, вы хотите, чтобы мы вас поддержали. Ну что это?! Если бы они в другой хоть форме были, так горшки можно было накрыть, а эти и для горшков не годятся.

– Где авторы? Где автор этой «Ночи»? Это ночь? Ну, скажите, что это такое?

Автор художник Соостер:

– По-моему, искусство не бывает одного плана, но бывают эксперименты. Одни агитируют, другие ищут новые пути и возможности, и все это идет в одно общее дело, потому что не может быть одного стиля на все века. Это должно куда-то двигаться...

– Куда вы двигаетесь?! Я опять повторяю, я вас считаю педерастами. Казалось бы, это добровольное дело, договоренность двух типов, а государство за это дает 10 лет, а раньше – каторга. И это во всем мире так, хотя и процветает на Западе этот вид «искусства». Так вот это – разновидность его. И вы хотите, чтобы мы вас финансировали! Вы сами рехнулись и хотите, чтоб мы поверили.

– Зачем вы меня сюда привезли? – обратился раздосадованный Хрущёв к Ильичёву, спускаясь уже по лестнице. – Почему не разобрались в этом вопросе сами?

– Вопрос получил международную огласку, о них пишут за границей, мы не знаем, что с ними делать, – отвечал Ильичёв.

– Всех членов партии – исключить из партии, – сказал Хрущев, – всех членов Союза – из Союза, – и направился к выходу [9].

Исключать никого не пришлось, поскольку ни членов партии, ни членов Союза художников среди «авангардистов» не оказалось.

– Что передать московским художникам? – спросили покидавшего «Манеж» Хрущёва.

Его ответ был вполне уравновешенным, словно не было только что острого разговора и крепких выражений:

– Как на всякой художественной выставке бывает и хорошее, и плохое, и среднее. Вот так и пе-

редайте. Нельзя о выставке сказать, что все хорошо. Так не бывает. Кроме того, я же все-таки не критик, поэтому мне надо осторожно высказываться, потому что я могу похвалить, а другой раскритикует. А может быть, он действительно лучше видит. Мы – правительство, мы – партия, мы отвечаем за страну, за народ. Мы и бережем свои деньги и материалы. Мы хотим, чтобы из цемента делались дома; если бумага, так чтобы эта бумага служила делу коммунизма, а не против коммунизма. Вот эта вся мазня, она вред наносит. Поэтому если вы с нами вместе боретесь, мы вас поддерживаем. А если вы будете на зыбкую почву опираться, утонете. С телевидением тоже надо навести порядок... Надо другой раз вам тоже блоху под рубаху, для бодрости духа. Надо же бороться, а когда нет борьбы, так скучно жить... Когда-то я высказывался о лотерее. Я и сейчас за это. Но туда надо лучшие произведения давать, чтобы это было украшением. А то, если он выиграет — выиграл дешево, но зато всю жизнь будет ругаться, что он выиграл эту картину. Вот в чем дело. Надо строгость проявить [14, л. 85–111].

На другой день газета «Правда» писала, что некоторые художники пренебрежительно относятся к мнению об их работах, и если произведение понятно только автору, его нельзя отнести к настоящему искусству. Если о достоинствах или недостатках работ П. Никонова, Р. Фалька, А. Васнецова ещё как-то можно спорить, писала газета, то о так называемых «полотнах» молодых абстракционистов, группирующихся вокруг Белютина и именующих себя «искателями», вообще спорить нечего – они вне искусства.

Семнадцатого декабря на встрече с творческой интеллигенцией в Доме приёмов ЦК партии Хрущёв так сформулировал проблему: «Художников учили на народные деньги, они едят народный хлеб и должны работать для народа, а для кого они работают, если народ их не понимает?» В конце декабря прошло заседание Идеологической комиссии ЦК КПСС с участием молодых писателей, художников, композиторов, на котором обсуждались вопросы, поставленные перед творческой интеллигенцией.

Их продолжением стала встреча в Свердловском зале Кремля 7 марта 1963 года, на которой Хрущёв подверг резкой критике выступления

поэта А. Вознесенского, писателя В. Аксенова и некоторых других. Выставка в «Манеже» и эти встречи показали, что в вопросах идеологии и путей развития советского искусства государство не будет занимать позиции стороннего наблюдателя.

По признанию В. Янкилевского, «репрессии» в отношении художников были небольшие и недолгие: свои оформительские работы для издательств он стал подписывать фамилией жены, но больше практически ничего не изменилось. На урановые рудники и лесозаготовки никто после выставки не попал.

Уже после отставки Хрущёв вновь посетил одну из выставок в «Манеже». П. Никонов вспоминал: «Он пошел в Манеж, ребят, которые участвовали в обеих выставках, предупредили. Хрущёв опять встретился с теми, кого раскритиковал, и сказал, что не совсем разобрался. Очень интересная была беседа, трогательная. Он отходчивый был, между прочим, мужик». По мнению П. Никонова, «конфликты Хрущёва и авангардистов немножечко придуманы. Номенклатура, которая была на высоких постах в Союзе художников и боялась потерять все свои преимущества, возбудила и натравила несчастного Никиту Сергеевича на эту выставку» [8].

Между тем, в декабре 1962 года на заседании Идеологической комиссии ЦК КПСС сам П. Никонов, по существу, поддержал оценки Хрущёва, данные работам «белютинцев». «Меня удивило, – говорил Никонов, – что и мои работы там же. Не для этого мы ездили в Сибирь, не для этого я вместе с геологами ходил в отряде, не для этого мы несли свои произведения, чтобы повесить их с работами, которые никакого отношения к живописи не имеют... Это фальшивое сенсационное искусство». По словам Янкилевского, эти слова поразили его больше, чем разговор с Хрущёвым, «потому что так говорил человек из среды художников» [16].

В 2020 году П. Никонов, отвечая на вопрос, с какими чувствами он вспоминает ту эпоху и конкретно конфликт в «Манеже», ответил: «С большим сочувствием к тем, кто был и на той и на другой стороне. Но главное – сам факт такого интереса к художникам и этим выставкам. Сейчас бы хоть одну сотую того внимания, что было тогда!» [8].



Н.М. Позднеев. Весенний день. 1959.
Холст, масло. Частное собрание



В.И. Овчинников. Дождь прошёл. 1961. Холст,
масло. Частное собрание



С.И. Осипов. Домики у Волги. 1959.
Холст, масло. Частное собрание



Л.Н. Русов. Кира. 1962.
Холст, масло. Частное собрание

Как смотрело художественное сообщество на московские события? Как на скандал, к искусству не имеющий прямого отношения. Над манерами Хрущёва посмеивались, а по существу оценок соглашались.

Перемены в искусстве начала 1960-х шли с опорой на традиции национальной художественной школы и опыт, вынесенный из болезненного периода послереволюционной ломки, возврата к которому ни один здравомыслящий человек не хотел. Новый облик современной живописи определяли вышедшие на авансцену ленинградцы Л. Кабачек, Е. Моисеенко, М. Труфанов, В. Тетерин, Н. Позднеев, Л. Русов, И. Серебряный, В. Орешни-

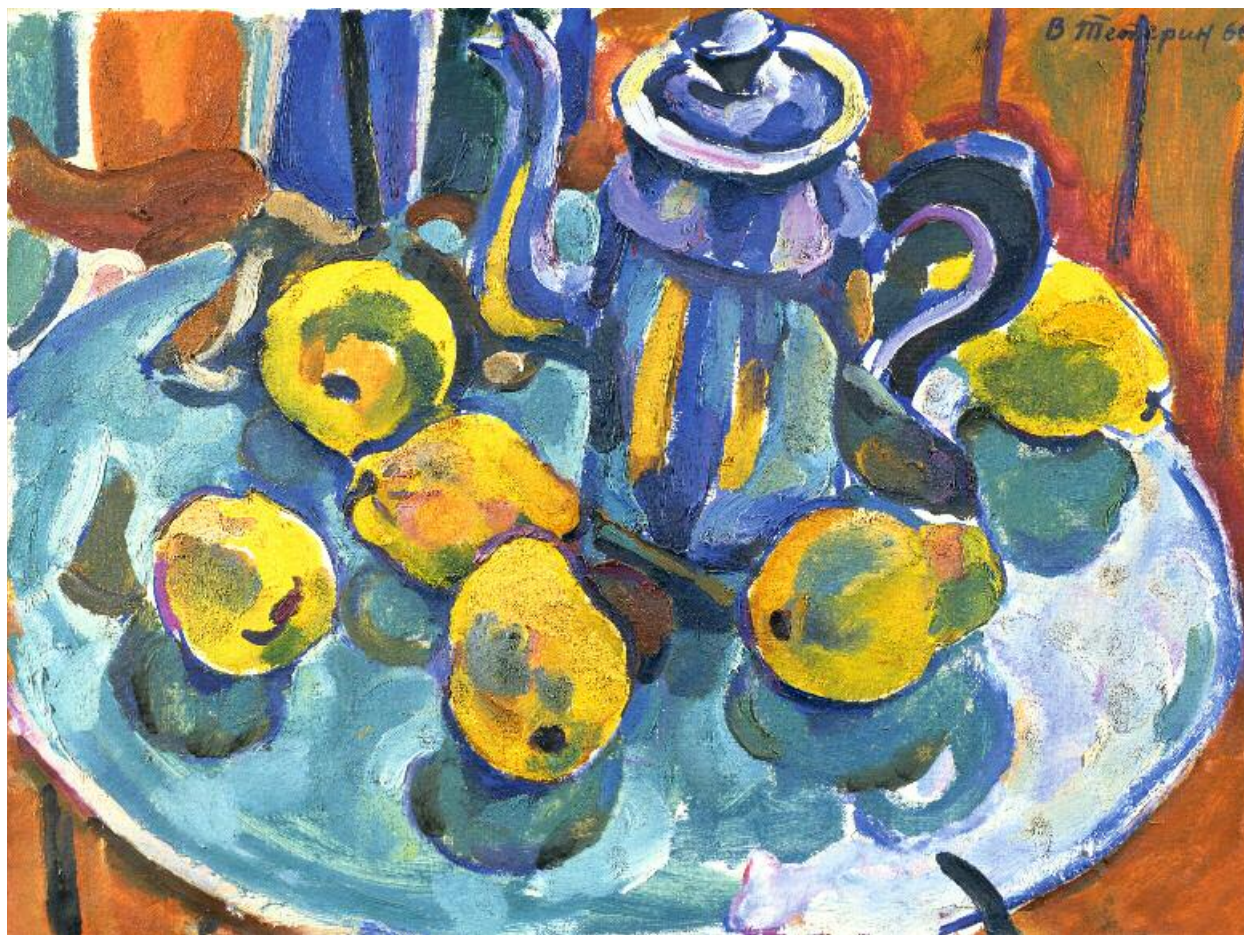
ков, А. Мыльников, Б. Угаров, москвичи В. Попков, В. Гаврилов, Д. Мочальский, Д. Жилинский, Г. Коржев, В. Стожаров, Н. Андронов и другие. Неслучайно поэтому любительские работы студии Белютина, спешно собранные в московском «Манеже», малосодержательные и по большей части беспомощные по форме и колориту, многозначительно повторяющие опыты западноевропейского экспрессионизма полувековой давности, ничего кроме сочувствия и насмешек в профессиональном сообществе вызвать не могли. Это быстро уловил «ничего не понимавший в искусстве» Хрущёв.

Подача событий вокруг выставки в «Манеже» часто преследует лукавую цель: уйти от объективной оценки сделанного для поддержки художников и развития изобразительного искусства за годы оттепели, поскольку сухие цифры и факты никак не укладываются в создаваемый карикатурный образ события. Приведем некоторые из них.

В 1957 году образуется Союз художников СССР, принимается Устав организации. В Москве проходит крупнейшая за всю историю Всесоюзная художественная выставка, которую посетило свыше 1 млн. зрителей. Её основная экспозиция была развернута в здании «Манежа», бывшем правительственном гараже, переданном художникам под выставочный зал. Начинают выходить журналы «Художник», «Творчество», «Декоративное искусство СССР». В 1960 году создается Союз художников РСФСР с региональными отделениями. Проходит первая республиканская выставка «Советская Россия», а в 1964 – первые зональные выставки, игравшие роль отборочного этапа к республиканским выставкам, к которым заключались договора и производились основные закупки произведений.

В 1963 году поступили в продажу первые билеты Всесоюзной художественной лотереи, её проведение взяли на себя Союз художников и Минкультуры СССР.

Расширялась сеть домов творчества, развернулось строительство мастерских и жилья для художников. Так, в Ленинграде было построено свыше 350 мастерских, что в несколько раз больше, чем за все остальные годы XX века. Свыше 400 членов ЛОСХ в период 1957–1964 годов получили квартиры в новых домах. Расширялись действующие и создавались новые комбинаты и цеха Художественного фонда РСФСР, которые давали работу



В.К. Тетерин. Айва и чайник.
1966. Холст, масло. Частное собрание

тысячам художников разных специальностей. К 1965 году в Ленинграде свыше 25% членов ЛОСХ имели постоянную работу в ВУЗах, издательствах, музеях, на предприятиях ленинградского отделения Художественного фонда, еще 55% работали по договорам с Худфондом [13, с. 27]. Из его доходов финансировалось строительство мастерских, квартир, содержались творческие базы, дотировались путёвки для художников.

Увеличилось количество договоров с художниками и средств, выделявшихся на эти цели. Так, к выставке «Советская Россия» 1960 года было заключено более 2000 договоров на сумму свыше 28 млн. рублей [11, с. 7], что значительно превысило уровень рекордной довоенной выставки

«Индустрия социализма» с бюджетом 10 млн. руб. (в ценах 1939 года). Даже в сравнении с Всесоюзной выставкой 1957 года общая сумма договоров увеличилась почти на 60%.

«Договор – это деньги. Деньги из государственного кармана. Бюджетные деньги, заранее запланированные... Не перестаю изумляться, – писала Н.П. Славина, известный художник по фарфору, – невероятному бесстыдству, с которым сегодня нам по телевидению с постоянством, достойным лучшего применения, показывают одни и те же кадры посещения художественной выставки Н.С. Хрущёвым... Сегодня, когда у всех на слуху знаменитая фраза “Культура подождет!”, следовало бы прекратить покрывать позором человека, который,

“ничего не понимая в изобразительном искусстве”, давал на нее деньги!» [10, с. 133].

Государство, конечно, не просто «давало деньги» на культуру. Благодаря созданной системе закупок и гарантированной оплаты труда, деятельности предприятий Художественного фонда и другим мерам изобразительное искусство стало частью единого хозяйственного организма. Функционирующее как самостоятельная отрасль, связанное тысячами нитей с потребителями его продукции,

оно оставляло одновременно художникам большие возможности для личного творчества.

Через два года Хрущёв будет освобожден со всех постов и отправлен на пенсию, а спустя ещё семь лет тихо скончается на семьдесят восьмом году жизни. По иронии судьбы его имя чаще других будут вспоминать в связи с эпизодом, предельно обнажившим конфликт идеологии и прагматизма в отношениях государства и искусства, не потерявшего своей актуальности. ■

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Белютин Э.М. Хрущев в Манеже // Дружба народов. – 1990. – № 1. – С. 139–142.
2. Дорогой Никита Сергеевич. Хрущев и художники. Интервью с Борисом Жутовским // Эхо Москвы. – 2009. – 22 ноября, 15:10.
3. Иванов С.В., Левитин А.П., Сидоров В.М. и др. Ленинградская школа живописи. Очерки истории // Под ред. Дмитренко А.Ф. и Иванова С.В. – СПб: Галерея АРКА, 2019.
4. Изобразительное искусство Ленинграда. 1917–1977. Авторы-составители В. Ганеева, В. Гусев, А. Цветова. – Л.: Художник РСФСР, 1981.
5. Изобразительное искусство Ленинграда. Каталог выставки // Научный редактор В.А. Пушкарёв. – Л.: Художник РСФСР, 1976.
6. Кашук Л. Искусство и власть // Декоративное искусство. – 2013. – № 1.
7. Медведев Ж.А., Медведев Р.А. Никита Хрущев. – М.: Время, 2012.
8. Никонов П.Ф. Конфликты Хрущева и авангардистов немножечко придуманы // Известия. – 2020. – 30 мая.
9. Рабичев Л.Н. Манеж 1962, до и после // Знамя. – 2001. – № 9.
10. Славин К.Н., Славина Н.П. Были мы молоды. – СПб.: Издательство РИД, 2000.
11. Справка о деятельности Оргкомитета Союза художников РСФСР по подготовке к Первому учредительному съезду художников РСФСР за период с 3 сентября 1957 года по июнь 1960 года. – М.: Советский художник, 1960.
12. Справка о проделанной работе за период с 20 декабря 1957 года по 10 мая 1960 года. – Л.: ЛОСХ РСФСР, 1960.
13. Справка о работе за период с апреля 1962 по апрель 1965 года. Приложение к отчётному докладу Правления ЛОСХ РСФСР. 1965 (На правах рукописи).
14. Стенограмма присутствия Н.С. Хрущева на выставке художников в Манеже // АП РФ. Ф. 52. Оп. 1. Д. 329. Л. 85–111.
15. Юбилейный Справочник выпускников Санкт-Петербургского академического института живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина Российской Академии художеств. 1915–2005. – СПб: Первоцвет, 2007.
16. Янкилевский В.Б. Хрущёв сказал: «Идите показывайте вашу мазню» // Коммерсантъ. – 2014. – № 46.

Алексей Викторович САРАБЬЕВ

Историко-художественный контекст «брутальности» на выставке в «Манеже»

Условное противостояние внутри советской художественной среды сторонников реалистического искусства и тех, кого относили к «левому» лагерю, особенно обнажилось на выставке в «Манеже» 1962 года. Материалы печати 1961–1963 годов вкуче с дневниками за тот же период члена-корреспондента АХ СССР Е.А. Кацмана, которые в настоящее время обрабатываются¹, дают целую панораму богатыми событиями художественной жизни контекста выставки «30 лет МОСХ». Основным фон составляют собственно выставочные мероприятия: осенняя 1962 года VI выставка Академии художеств СССР, Второй Всесоюзный съезд художников и несколько крупных юбилейных выставок 1963 года, зарубежные выставки, но также и сложные, полные идейных столкновений отношения между неформальными группировками художников.

Ключевые слова: Академия художеств СССР, МОСХ, выставка в «Манеже» 1962 года, художественные выставки, история советского изобразительного искусства, Н.С. Хрущев, Е.А. Кацман

Alexei V. SARABIEV

The Historical and Artistic Context of "Brutalité" at the Exhibition in the "Manege" (1962)

The so-called confrontation within the Soviet artistic environment between adherents of realistic art and those who were classified as the 'leftists' was clearly seen at the exhibition in the "Manege" in 1962. The publications of 1961–1963 along with the diaries of the Corresponding Member of the USSR Academy of Arts E.A. Katsman, which are currently being processed, give a whole panorama of the eventful art life context of the exhibition "The 30th Anniversary of the Moscow Union of Artists". The main background includes both exhibition events themselves: the 6th Exhibition of the USSR Academy of Arts in the autumn of 1962; the 2nd All-Union Congress of Artists and several major jubilee exhibitions in 1963; international art shows, as well as complex relations full of ideological clashes between informal groups of artists.

Keywords: the USSR, Academy of Arts, Moscow Union of Artists, exhibition in the "Manege" in 1962, art exhibitions, history of the Soviet fine arts, Nikita S. Khrushchev, E.A. Katsman

¹ Автор доклада выражает сердечную признательность за снимки страниц дневников, любезно предоставленные наследниками художника Е.А. Кацмана.

Раздражение, брань, которую позволил себе на известной выставке в «Манеже» Н.С. Хрущев, рассматриваются, как правило, сквозь призму его личных качеств, импульсивности характера, даже относят к недостатку воспитания. Но нам бы хотелось сделать акцент на идеологии – на чрезвычайной остроте политико-идеологического противостояния (и мирового, и внутри творческой интеллигенции), в контекст которого был вписан тот скандальный факт.

Вторая половина 1950-х и начало 1960-х годов стали, на наш взгляд, настоящей кульминацией противостояния времен «холодной войны». Напомним, что с весны 1956 года – после XX съезда КПСС – был запущен слом представлений о «сталинском» периоде советской истории. В том же году началась волна переименований – имя Сталина стали удалять из названий заводов, городов, печатных органов, текстов клятв и песен. Таким своеобразным путем проводилась противоречивая либерализация «сверху», и творческая интеллигенция сразу же восприняла это – кто с недоумением, а кто с восторгом. Своего пика идеологический накал достиг после XXII съезда партии (октябрь, 1961), где был объявлен курс на переход к коммунизму. Ровно через год он с небывалой силой выразился во внешней политике – в ходе так называемого Карибского кризиса. Тот пик остроты был, правда, непродолжительным: еще через два года политика страны несколько поменялась со снятием Н.С. Хрущева со своих постов.

Целью данной статьи автор считает уточнение исторического событийного ряда – не характеристику самих событий, а их последовательности. А именно того богатого фона художественной жизни столицы, который во многом был заслонен скорее шумным, чем значимым событием в культурной жизни – посещением высокой делегацией во главе с Н.С. Хрущевым выставки в «Манеже»

1 декабря 1962 года. Известные выражения, которые допустил лидер страны, выразив в грубой форме свое отношение к ряду художников, отразилось, конечно, на культурной политике советского правительства. Но было ли оно неожиданным или ожидаемым? Разве не вписывалось оно в канву идейного противостояния, в том числе внутри самого художественного сообщества? Да и стало ли то «бруталите» Хрущева подлинной вехой в культурной жизни страны, маркером ее «перелома»? Еще раз непредвзято подойти к этим вопросам помогает восстановление историко-художественного контекста тех событий, воспроизведение событийного ряда художественной жизни столицы 1962 и начала 1963 годов, отражавшего и борьбу за советскую идеологию.

В качестве источников в статье использованы и воспоминания современников, и советская пресса тех лет, но главным и новым основанием данного исследования стал малоизвестный пока источник – дневники Е.А. Кацмана, одного из семи художников, ставших в 1947 году первыми членами-корреспондентами АХ СССР (наряду с 26 академиками). Сохранился ряд тетрадей дневников за разные годы, где этот известный советский художник – Заслуженный деятель искусств РСФСР (1935), Народный художник РСФСР (1969), организатор легендарного АХРРА, отражал события своей жизни и жизни страны.

В дневнике за 1962 год Е.А. Кацман записал в августе:

«Мы же должны и Съезд художников провести, и выставку Академии художеств, и сессию Академии художеств. Интересная [будет] осень»².

Запланирована была и выставка «30 лет МОСХ» – как одно из нескольких значимых мероприятий, но далеко не центральное, а по своему масштабу – скорее региональное, не всесоюзное. Однако Москва и тогда определяла курс советского изыска

2 Дневник Е.А. Кацмана 06.03–13.09.1962. Л. 73–74 (26 августа 1962).

зительного искусства, и эта выставка обещала стать важным событием. Тем более что МОСХ считался организацией более молодой и податливой на новые западные тенденции, несколько менее приверженной соцреализму, чем Академия художеств. Отсюда и эффект: выставка в «Манеже» произвела большее потрясение своими образцами новаторства – особенно при наглядном сопоставлении подходов. Однако не столько основная экспозиция выставки, а именно произведения молодых авторов, привезенные на нее уже в разгар ее работы (причем те авторы – почти все не были членами МОСХа), привлекли внимание иностранной прессы своим «бунтом» и, естественно, вызвали неодобрение руководства страны.

А каков был настрой Н.С. Хрущева? В своих дневниках Е.А. Кацман не раз сетует на нерешительность власти в ограждении изобразительного искусства от засилья абстракционизма и слепого следования моде. На разные лады он снова и снова возвращается к высказыванию Хрущева:

«Хрущев сказал, что он не желает ссориться с интеллигенцией. А интеллигенция стреляет по марксизму-ленинизму, а он ссориться не желает? Все равно жизнь заставит ссориться»³.

Дело в том, что в тот момент рассматривался серьезнейший вопрос о перестройке советской культуры на институциональном уровне.

«Вся Москва говорит о реорганизации Академии художеств в Академию искусств с президентом И. Эренбургом. Говорят сторонники “реформы”: “Так всюду в Европе”»⁴.

Многие воспринимали это не просто как удар по реалистическим традициям и воспеванию советского образа жизни, но как сдачу позиций «буржуазному», упадническому искусству.

Вопрос реорганизации Академии обсуждался и на комиссии МОСХа, в которую входили и президент Академии Б.В. Иогансон, А.Д. Шмаринов и другие. Обсуждения были горячими, ведь всё сводилось к вопросу не регионального, а союзного масштаба – «о ликвидации Академии художеств и о создании Академии искусств»⁵. Не прекраща-

лись обсуждения даже в дачных условиях: очень вероятно, что одно из собраний членов комиссии прошло на даче Д.А. Шмаринова в Новоабрамцевском кооперативе художников 26 августа 1962 года (об этом сообщал С.Д. Тавасиев, который на него не был допущен). Общее собрание МОСХа прошло в те же дни в Москве. Все это беспокоило «традиционистов», видевших в абстракционизме главную опасность для советского искусства.

Тревогу у многих вызывала и мощная поддержка в зарубежной печати советского абстрактного искусства, в то время как критике подвергалась реалистическая школа. Кацман подробно излагает идеи итальянского поэта и публициста Джованни Крино, высказанные в его статье «Оттепель на палитре», опубликованной в ведущем миланском художественном издании «Итальянская иллюстрация» (*L'Illustrazione Italiana*) (непрерывно издавался с 1873). Тот якобы «описывает выступления Эренбурга на “Вечере Модильяни”, где Эренбург про реалистов сказал, что они “собирают окурки прошлого”»⁶.

Вскоре стало ясно, что «реформа» (или оптимизация, как сейчас говорят) Академии художеств более чем возможна, а консолидироваться и отстаивать ее ни рядовые члены, ни руководство не собирались. 8 октября Кацман записал:

«Академию хотели прикрыть. Эренбург бешено борется за Академию искусств – как во Франции, в Г.Д.Р., в Америке и др. местах. Но ведь известно, что Академии искусств за последние 50 лет нигде ничего не создали выдающегося?! Это означает, что Академия искусств не лучше, чем Академия художеств. Ничего равного советским художникам ни в какой стране не создано! Но Академия работает похабно и позорно лениво. Президиум, партбюро бездельничают. ... На партбюро я сказал, что беда в том, что президиум – это партбюро, а партбюро – это президиум, [и] это главная ошибка Академии. Наверно, беда в этом. Скоро будут перевыборы и президиума, и партбюро. А.К. Лебедев мне сказал, что существование Академии висит на волоске»⁷.

3 Там же. Л. 58 (23 августа 1962).

4 Там же. Л. 70 (26 августа 1962).

5 Там же. Л. 73–74 (26 августа 1962).

6 Дневник 13.09.1962–1963, Мастерская. Л. 36 (25 октября 1962).

7 Дневник 31.08.1961–3.07.1964. Л. 203, 204, 206 (8 октября 1962).

Академия художеств, при всех ее недостатках, оставалась все же оплотом советских реалистических традиций, тогда как проект (леволиберального толка) общей Академии искусств под началом И.Г. Эренбурга грозил опрокинуть этот порядок. Поэтому предстоявшая отчетная VI Академическая выставка представлялась в тех условиях решающей:

«Боже мой, – писал Кацман в начале сентября 1962 года, – если мы споткнемся, как нас будут бить! Волчья стая наших врагов – та, кто уже высказались за ликвидацию Академии – вот уж будут глодать наши кости»⁸.

Весь сентябрь готовились к открытию Академической выставки. Е.А. Кацман записал в дневнике от 9 сентября 1962 года: *«В конце этого месяца будет выставка Академии художеств. Какая же она будет? Критиковать нас будут здорово, и это очень хорошо».*

Тринадцатого сентября Кацман очень живо описывает работы участников только еще формировавшейся выставки – А. Герасимова, Горелова, Конёнкова, Дейнеки, Кукрыниксов, причем особенно высоко оценивает Кацман отдельные работы Б.Е. Ефимова, Ю.И. Пименова, В.И. Иванова, А.М. Грицай, скульптора З.И. Азгура. Замечает, что к тому моменту, впрочем, *«еще нет Пластова, Решетникова, Лактионова, Б. Яковлева»⁹.* А 20 сентября записал так:

«Выставка улучшается, богатеет. [Правда, сюжетных] картин почти нет – Серов, Ефимов, Свешников, Грицай и всё. Хороша скульптура и живописные портреты, пейзажи. Мастерство есть, а эпохи мало, досадно мало. Это потому, что еще нет Пластова, Решетникова, и потому, что никакой организации выставок в Академии нет. ... Когда я был на выставке, звонил Ольшевский: критика рвется... громить Академию, но, кажется, нарвется на рогатину мастерства, на рогатину крушения левачества в советском искусстве и захлебнется. Так бывало с выставками АХРРА. Собирались ругать, а откроется выставка – народ валом валит, и критика отрицательная охрипла – у нее ангина, и медленно,

8 Дневник 06.03–13.09.1962. Л. 87 (4 сентября 1962).

9 Там же. Л. 97–98 (13 сентября 1962).

10 Дневник 13.09.1962–1963, Мастерская. Л. 12–13 (20 сентября 1962).

11 Там же. Л. 26–27 (11 октября 1962 г.).

12 Там же. Л. 30, 40, 47 (22, 25, 29 октября 1962 г.).

но появлялись хорошие хвалебные статьи. Так будет и с Академией – должно так быть!»¹⁰.

И вот, в октябре выставка была готова к открытию – после приемки чиновниками от культуры. 11 октября Е.А. Кацман пишет:

«15 октября, наконец, открывается выставка Академии художеств. Дурак Горелов снимает свои картины – для чего? Из ничего никогда ничего не получалось. [Александр] Герасимов снял свою картину... Вчера на выставке были Ильичев, Егорычев и Фурцева. Кажется, будут убирать и голову Хрущева Конёнкова? Трудная была беременность у этой выставки. На выставке есть мастерство, но нет направленности»¹¹.

В итоге, правда, выставка получила высокую оценку и привлекла к себе внимание народа. Кацман писал в конце октября, что посещаемость выставки высокая, есть очереди, и что выставку собираются везти в Берлин¹².

А вот что писали о ней советские газеты. В «Советской культуре» отмечалось, что среди семи сотен произведений живописи, скульптуры и графики действительных и членов-корреспондентов АХ СССР были представлены и работы почетных членов Академии – иностранных авторов [3]. А в заметке на первой полосе «Литературной газеты» определялся характер выставки:

«Выставка открывается в преддверии 45-й годовщины Великой Октябрьской революции... Широко и разнообразно отражены в живописных полотнах, в скульптурах и иллюстрациях дела наших современников: новаторов производства, тружеников советской деревни, людей, строящих коммунизм» [4].

Такой характер – чисто «соцреалистический» – академической выставки был обусловлен, конечно, и взятым на XXII съезде партии (всего за год до того) курса на построение бесклассового коммунистического общества в течение двух десятилетий. Большинство в советском обществе были воодушевлены этим планом и верили ему. Руководство страны поощряло, поэтому привлечение на свою сторону умеренно критически настроенных кругов творческой интеллигенции,

так сказать, «крепило ряды». Может быть, этим объяснялось очень большое количество принятых в тот период в число действительных членов и членов-корреспондентов АХ СССР.

Первый Съезд художников СССР (1957) дал почувствовать вкус либерализации – пусть и в виде развенчания политики еще недавнего прошлого. Признавались ошибки руководства страны, обладавшего еще вчера незыблемым авторитетом. Так что художники жили в ожидании Второго Всесоюзного съезда художников (правда, дата проведения его все время откладывалась, и прошел он только в апреле 1963), и осень 1962 года называли «предсъездовским периодом»¹³.

Съезду должна была предшествовать, кроме очередной академической выставки, и Сессия Академии, на которой планировались перевыборы партбюро, президиума и президента АХ СССР. Это был важный структурный момент, который нельзя недооценивать, говоря о культурной политике. Сессия прошла 4 декабря 1962 года [1], и на ней был подтвержден курс на развитие советского, прежде всего, реалистического искусства. На следующий день Е.А. Кацман записал в дневнике:

«Мы сейчас примемся за пропаганду высказываний Ленина и Хрущева, пойдем в народ, к школьникам, к студенчеству, в колхозы, в совхозы, на заводы и фабрики. И всюду мы будем утверждать социалистический реализм. Под этими настроениями прошла наша сессия в Академии художеств. У нас уже новый президент – Серов!»¹⁴

Это было уже после посещения партийно-правительственной делегацией «Выставки в “Манеже”». Живописец В.А. Серов придерживался, действительно, консервативной линии в искусстве, однако прямой зависимости тут не было, а был типичный «рост кадра», карьерное восхождение: В.А. Серов еще с 1957 года занимал пост вице-президента АХ СССР, а в июне 1960 стал еще и первым председателем созданного Союза художников РСФСР. Так что выбор этой кандидатуры на Сессии Академии был ожидаемым.

А вот неожиданным для большинства стал шаг Н.С. Хрущева – посетить выставку «30 лет МОСХ».

Тем более что посещение пришлось не на открытие и не было приурочено ни к какой торжественной дате.

Ставшая скандально известной реакция главы государства была обращена в основном на арт-объекты второго этажа «Манежа», где буквально за сутки перед тем были выставлены работы художников студии Э. Белютина «Новая реальность» (первый зал), работы группы Ю. Соостера, Ю. Соболева и В. Янкилевского (второй зал), а также зал работ Э. Неизвестного.

О том, как в спешном порядке перемещались на работавшую уже почти месяц выставку эти дополнительные выставочные единицы, существуют воспоминания П.Ф. Никонова, В.Б. Янкилевского и др. С какой целью это было сделано, до сих пор остается предметом дискуссий. Но результатом эмоциональных выпадов против них первого секретаря партии стала долгожданная «победа» сторонников соцреализма – по крайней мере, так это трактовалось тогда.

Е.А. Кацман записал 4 ноября:

«Открылась сегодня в Манеже выставка “30-летие МОСХа”. Народищу тысяча пришла. Мы с Адей застали выступления С. Герасимова и Серова. Сначала было трудно смотреть – мешала толкотня, а потом я разглядел суть выставки. Суть выставки в том, что потерпели провал все западники, все парижане, а выиграла те, кто шел от советской жизни и от русских традиций. ... Есть совершенно дикие и бездарные работы в большом количестве. ... По-моему, эта выставка – это что-то вроде бородинской изобитвы и французы уже побеждены – от них только пахнет трупным запахом. Победили русско-советские, да иначе и не могло быть, ведь парижские – это буржуазные, как же социализм, коммунизм передавать приемами буржуазного искусства? Это дремучая глупость»¹⁵.

В праздничные дни, 8 ноября, запись о выставке в дневнике была продолжена:

«“30 лет МОСХа”, выставка была задумана как победа французов в советском искусстве и как поражение реалистов, Академии художеств. Но фокус

13 Дневник 13.09.1962–1963, Мастерская. Л. 9 (18 сентября 1962).

14 Дневник 13.09.1962–1963, Мастерская. Л. 63–64 (5 декабря 1962).

15 Там же. Л. 54–55 (4 ноября 1962).

не удался и не мог удасться. Выставка оказалась выставкой живописи без Октябрьской революции, беспартийной выставкой. И в последний день судорожно МОСХ отовсюду свозил “натуралистов” и вешал на стену Манежа»¹⁶.

Упоминание Бородинского сражения художником неслучайно. Символичным стало внимание к предмету национальной гордости (и царской России, и советской) – «Бородинской панораме», открытой к 100-летию Отечественной войны 1812 года и восстановленной уже к 150-летию события – как раз в ноябре 1962. То внимание было выражением почитания художниками символа национальной гордости России – в противовес западным влияниям в искусстве. Кацман продолжает:

«“30 лет МОСХа” можно сравнить с Бородинской битвой 150 лет тому назад. 150 лет тому назад Россия изгнала французов из России, из Москвы. И мы праздновали 150 лет Бородина – изгнания французов. А в это же время в Париже праздновали победу Наполеона, кот[орый] 150 лет тому назад взял Москву? Мы изменили срок нашего праздника – уж очень одновременность праздников была нелепа. Мы праздновали после Парижа. Откуда [и] новое здание панорамы Рубо, и изба Кутузова. И также произошло в Манеже – по-нашему мнению (реалистов), мы рубили французов, их влияние на русское советское искусство. А мосховцам кажется, что у них праздник и что окончательно высоты французского искусства победили в Московии, в СССР, и это победа в Манеже “30 лет МОСХа”. Чем же победили мосховцы – П. Кузнецовым, Тышлером, Лабасом, Штеренбергом, Кончаловским и молодым Никоновым, Андроновым. И даже “Правда” поддержала мосховцев – дескать, выставка имеет работы тех, кого угнетали и не выставляли. ... Большинство редакции газет и журналов за МОСХ сюрреалистический, и более того – газеты и редакции журналов, верхушка ученых и актеров и музыкантов за абстрактное искусство?!»¹⁷.

16 Дневник 31.08.1961–3.07.1964. Л. 209 (8 ноября 1962).

17 Там же. Л. 210–212 (8 ноября 1962).

18 Там же. Л. 323–324 (29 июля 1963).

19 Беседа с П.Ф. Никоновым // Устная история (видео-канал) / URL: https://www.youtube.com/watch?v=PJJ4imXBZ6Y&ab_channel=%D0%A3%D1%81%D1%82%D0%BD%D0%B0%D1%8F%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%BE%D1%80%D0%B8%D1%8F
(Дата обращения: 27.05.2022)

При этом «победу» Кацман однозначно при- суждал реалистам, национально-ориентирован- ным – советским художникам.

А как объяснял для себя этот художник появле- ние Н.С. Хрущева на выставке – после ее «допол- нения» явно провокативными работами? Уже спустя много месяцев, 29 июля 1963 года Кацман записал:

«Думаю о скандальной выставке “30 лет МОСХа”. Почему туда пришли Партия и Прави- тельство СССР? Почему приказал Хрущев одно- временно доставить выставку абстракцио- нистов? Да потому, что там образовался враже- ский штаб по организации идеологического сосу- ществования. Все было “ловко” придумано: сделать выставку – показать для приличия до- стижения соцреализма, а на самом деле задача была утвердить идеологическое сосуществование с искусством буржуазии, чтобы, добившись идео- логической дружбы в искусстве, полегоньку при- вить и дружбу с капитализмом, а затем поти- хоньку ликвидировать социализм и коммунизм. Вот почему Хрущев был беспощаден в критике, вот почему столько было внимания: и Манеж по- сетил, и совещания – и в Доме приемов, и в Кремле, и потом – первый раз за историю партии пленум, посвященный вопросам идеологии»¹⁸.

Действительно, чтобы сгладить впечатление от своего эмоционального выпада, «не ссориться с интеллигенцией», Н.С. Хрущев пригласил боль- шое количество людей искусства на встречу в Доме приемов на Воробьевых горах, а затем дискуссия продолжилась уже в Кремле. Об этом подробно вспоминает в своем пространном видео-интервью П.Ф. Никонов¹⁹. Встречи носили явно примирительный со стороны власти характер, были очень демократично обставлены, при этом диалог был прямым. Видимо, такой формат был призван под- черкнуть принципиально новый подход по сравне- нию со временем культа личности: именно на это Н.С. Хрущев делал главную ставку в выстраивании отношений с интеллигенцией.

Были организованы встречи и на уровне столичного парткомитета. Интересные замечания следуют в дневнике Е.А. Кацмана от 2 января 1963 года:

«Было перед новым годом совещание в МК КПСС с художниками коммунистами и беспартийными. Повестка дня: информация о совещании с Хрущевым в Доме приемов на Воробьевых горах. Сообщение сделал Егорычев, теперь 1-й секретарь МК. Ну, для меня ничего нового, но для аудитории было интересно. Но главное – как и что ответил Егорычев на записки, кот[орыми] буквально засыпали художники Егорычева. Спрашивали, о чем был разговор Хрущева с Эренбургом и Евтушенко. Егорычев рассказал, что Хрущев не согласен с их высказываниями – об абстрактном искусстве и по вопросу об антисемитизме. ... [Вопрос:] «Закрывать ли Манеж? И если продолжать, то не нужно ли изменить экспозицию?» Егорычев сказал: «Это ваше дело, разбирайтесь сами. Мы позволим, чтобы выставку продолжать». Егорычев несколько раз, не меньше 10 раз подчеркивал – разберитесь сами, это Ваше внутреннее дело»²⁰.

Для оценки ситуации того времени важно отметить символические фигуры художников для двух основных лагерей – условно, абстракционистов и реалистов. Если для первых это был Пикассо, чей юбилей с почестями отмечался летом 1962 года, то для вторых это был Репин – фигура яркая, хотя и неоднозначная. И все же он являлся как бы знаменем реализма, за что его имя вызывало на себя и новую волну критики. Так, Кацман писал в сентябре:

«...После открытия [выставки] я поеду опять в Пенаты Репина и напишу статью «К Репину на поклон» – это придумал Сысоев. Неплохо! В Италии – статьи против Репина, а мы Репина защищаем и будем его воспевать»²¹.

Интересно, что как раз в декабре 1962 года в приложении к газете «Известия» было опубликовано письмо Репина к П.Е. Безруких²² от 20 июля 1926 года, где он очень благожелательно писал о приезжавших к нему художниках из СССР:

20 Дневник 31.08.1961–3.07.1964. Л. 209 (2 января 1963).

21 Дневник 31.08.1961–3.07.1964. Л. 1 (9 сентября 1962).

22 Безруких Павел Елисеевич (1892–1950) – драматург, очеркист, публицист, мемуарист.

23 Например, в Москве прошла Всесоюзная художественная выставка «Физкультура и спорт в изобразительном искусстве», в Варшаву привезли представительную выставку «Советское изобразительное искусство».

«А я до сих пор с удовольствием вспоминаю своих милых художников, гостей из России. Какой даровитый, интересный народ! Уж не говоря о Бродском, Радимов – поэт, филолог; Григорьев – святая душа-человек; а Кацман – какой подвижный, полный святого беспокойства – художник! Да, и чувствуется, что уже другого покроя люди, и мы, т.е. я, напр[имер], уже не узнаем, что создадут эти активные деятели впоследствии! Всколыхнется Россия, лет через 10 – что может показать миру новое потомство сильных, с новыми запросами – деятелей!? Несомненно их – говорю о художниках – доброжелательность и честность» [2].

Следующий, 1963 год принес новые события²³, главным из которых стал долгожданный Второй Всероссийский съезд художников. Это было огромное по масштабу мероприятие с участием членов правительства и общественных организаций, писателей и музыкантов, с очень внушительным составом зарубежных делегаций. Интересно, что по-прежнему продолжали обозначаться две линии, мешавшие – каждая со своей стороны – советскому изобразительному искусству (доклад Е. Белашовой): формализм и натурализм. То было, по сути, воспроизведение известной еще с конца 1920-х годов пары крайностей, которая повторялась в официальных документах и конца 1940-х годов как нежелательные тенденции.

Впрочем, это являлось риторикой, тогда как на деле все оставалось по-прежнему – в числе неформальных лидеров художественной среды были в основном те, кого называли «беспредметниками», а также почитатели и даже эпигоны западных постимпрессионистов. Кстати, молодые художники-экспериментаторы, подвергавшиеся критике с трибун, напротив, получали тем самым немислимую в иных условиях известность. Принадлежность к экспериментальным художественным группам сама по себе уже была пропуском в неофициальный «бомонд». В то же время те, кто достаивался похвалы властей, были причисляемы к «официозу» (например, большая часть насельников Верхней Масловки – настоящие мастера, но работавшие

по госзаказам), а соответственно ощущали на себе и неприятие, и сарказм со стороны некоторых интеллигентских кругов. Словно бы реальное воплощение получал не сам ландшафт, а его отражение в озере, где верх и низ меняются местами...

Таким образом, в год 90-летия МОСХа мы вновь обращаемся к историко-художественному контексту скандально известной выставки «30 лет МОСХ» 1962 года – почему? Все представленные в статье факты и документальные свидетельства служат одной цели – скорректировать угол зрения на те явления в истории советского искусства, введя их в широкий контекст, включая общественное сознание. Такой подход гарантирует главное – не смешивать художественную жизнь с культурной политикой, позволяет понимать ее с учетом лавирования, на которое шло советское руководство в сложных условиях международной обстановки и внутренней повестки.

Явления в советском изобразительном искусстве того времени представлены рядом художественных направлений и целой плеядой имен замечательных творцов и новаторов разных поколений: В.Н. Го-

ряев, Б.И. Пророков, Д.Д. Жилинский, П.Ф. Никонов, В.Е. Попков, Н.И. Андронов, П.П. Оссовский и многие другие. Были ли они несвободны в своем творческом поиске в конце 1950-х – начале 1960-х годов? Можно ли всерьез связывать их успехи или неудачи с коллизиями культурной политики? Судя по накалу социальной жизни, внутреннего горения художников и заинтересованному участию в творческих спорах, представляется, что художественное творчество оставалось непрерывным процессом – явлением духовно-эстетического порядка, по отношению к которому культурная политика – и при Н.С. Хрущеве, и после его снятия в октябре 1964 года – оставалась чем-то внешним, а именно одним из государственных регуляторов. Богатая событиями осень 1962 года и последующие месяцы стали для изобразительного искусства Советского Союза насыщенным и значимым временем, но едва ли переломным. Искусство активно развивалось, причем, как реалистическое, так и, в особенности, экспериментальное. Его плотность в тот период, широта фронта и многообразие форм остаются образцом и для нас, нынешних. ■

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Вл. А. Серов – президент АХ СССР // Российская Академия художеств / URL: https://www.rah.ru/the_academy_today/the_members_of_the_academie/member.php?ID=51519 (Дата обращения: 01.07.2022)
2. Новое о Репине / Ред.-сост. И.А. Бродский, В.Н. Москвинов. – Л.: Художник РСФСР, 1969. Приложение: Письма И.Е. Репина П.Е. Безруких. Письмо от 25 июля 1926 г. // Цит. по Интернет-сайту: Товарищество передвижных художественных выставок / URL: <http://www.tphv-history.ru/books/novoe-o-repine149.html> (Дата обращения: 01.07.2022)
3. Шестая Академическая // Советская культура. – 1962. – № 125 (1461), 16.10.1962.
4. Шестая, академическая // Литературная газета. – 1962. – № 123 (4556), 13.10.1962.

Лариса Александровна НЕМЕНСКАЯ

Картина Бориса Неменского «Безымянная высота» в экспозиции выставки «30 лет МОСХ»

В статье рассматривается история создания картины Б. Неменского «Безымянная высота» и условия ее экспонирования на выставке «30 лет МОСХ». Анализируется предыстория написания картины: поиски образа и пластического языка. Автор дает обзор развернувшейся дискуссии вокруг картины в журнале «Художник», в общественной прессе, фокусируется на открытом обсуждении картины «Безымянная высота» в Доме литераторов. Статья исследует проблемы изобразительного языка, реалистического и символического образа в произведениях отечественной станковой живописи начала 1960-х, развитие символического образа в творчестве Бориса Неменского.

Ключевые слова: выставка «30 лет МОСХ», творчество Бориса Неменского, картина «Безымянная высота», станковая картина, изобразительная метафора, символический образ

Larisa A. NEMENSKAYA

Boris Nemensky's Painting "The Nameless Height" in the Exhibition "The 30th Anniversary of the Moscow Union of Artists"

The article deals with the history of the creation of Boris Nemensky's painting "The Nameless Height" and the conditions for its display at the exhibition "The 30th Anniversary of the Moscow Union of Artists". The author analyses the background of the painting's creation including the search for an image and plastic language, as well as provides a review of the discussion about the painting in the magazine "Artist", in the public press and focuses on the open discussion of the painting "Nameless Height" in the House of Writers. Problems of visual language, realistic and symbolic images in Russian easel painting of the early 1960s, development of the symbolic image in Boris Nemensky's work are also emphasized by the author as subjects of major significance.

Keywords: exhibition "The 30th Anniversary of the Moscow Union of Artists", the creative work of Boris Nemensky, "The Nameless Height" painting, easel painting, pictorial metaphor, symbolic image

Картина Б.М. Неменского «Безымянная высота» была экспонирована на выставке «30 лет МОСХ». На картине – погибшие в смертельной схватке два солдата, два юноши, упавших голова к голове, русский и немец. Война оборвала их жизни, распластав на розовой, золотистой весенней земле. Один – в обесцвеченной потом войны светлой гимнастерке, лицом к небу, раскинув руки, как в перевернутом распяты. Его враг в темно-зеленой форме немецких войск, неловкой позе, выронив нож, с втянутой в плечи головой, как бы боясь нового удара, уткнулся носом в землю. Они, видимо, бились в рукопашную, патроны давно кончились, оба упали, и волосы их спутались. Высокий горизонт, воронки от бомб, еще темный силуэт убитого фашиста. Весенний воздух, лежат голубые тени молодых берез, желтые цветы мать-и-мачехи на тонких ножках стоят как поминальные свечи.

Сюжеты картин Бориса Неменского всегда связаны с пережитым личным впечатлением, жизненным случаем, который, засеяв в памяти, обретал зримый образ и, сопровождаемый эскизами, постепенно обрастал обобщенным смысловым содержанием. Так сложился творческий метод художника: от лично пережитого чувства к долгому композиционному поиску для выражения в картине общезначимого смысла. От изображения факта – к образительной метафоре и целостному символическому образу.

Поводом для этой картины послужил случай из первой фронтовой поездки Неменского – молодого солдата Студии военных художников им. М.Б. Грекова. Получив разрешение, он шел из части, засевавшей в болотах в позиционной войне, на передовую, туда, где в это время велись ожесточенные бои за город Великие Луки. Путь был не близкий – на попутках и пешком, с полной выкладкой на плечах. Зима, январь месяц. Вечерело. Бои совсем близко, небо окрашивается их заревом. Борис присел на бугор, отдохнуть и пожевать сухарь. И тут заметил, что от поземки около него

колышется легкая трава. В мороз такого быть не может. Оказалось, что он сел на запорошенное снегом плечо убитого немца, еще не вмерзшего в лед. Перевернув тело, Борис увидел лицо совсем еще мальчишеское и тоже со светлыми, как у него, только рыжеватыми волосами. Это был первый фашист, увиденный так близко. Не с оскалом страшного звериного лица, а такой же парень, чем-то похожий на него самого! «А я ведь уже видел разрушенные, выжженные села, колодец, заваленный детскими трупами...», – пишет Борис Неменский в своих воспоминаниях [3, с. 18]. Дальше были фронтовые годы, и это впечатление перекрыли множество других. Однако эпизод застрял в памяти.

Военная тема для творчества художника Бориса Неменского имеет стержневое значение. Фронт был его Университетом, и в плане становления многих мировоззренческих принципов, и в плане обретения мастерства и самостоятельности в своем творчестве. С течением времени тема войны наполнялась новым содержанием, новым значением, обретая новые духовные смыслы. И чем дальше отходила война в прошлое, тем больше проступал в работах Неменского её трагический аспект. Со временем меркли «бытовые» подробности сохранившихся в памяти переживаний, и выходили на первый план те, которые позволяли ставить совершенно иного масштаба проблемы бытия людей. Ведь война – это крайнее пространство, где сталкиваются и обостряются до предела все те представления и чувства, в которых может быть выражен смысл жизни. Воспоминания о войне превращались в творчестве Неменского в раздумья о жизни. Фронтовая тематика стала служить сценой драматического обострения жизненных ценностей.

Картина «Безымянная высота», прежде чем попасть в экспозицию выставки «30 лет МОСХ», имела уже длинную историю. Работать над ней Борис Неменский начал в конце 1958 года в Студии им. М.Б. Грекова (договор от 10.12.1958, срок

завершения работы – к Всесоюзной выставке 1961). И картина была к выставке готова. Называлась она тогда «Над нами небо». Но выставлена не была по редкой причине: художник сам отказался ее выставлять, будучи не удовлетворён результатом. Более того: художник вскоре сам уничтожил свой уже написанный холст размером 2 × 2 метра.

Сохранились эскизы картины, некоторые обрывки уничтоженного холста, подготовительные этюды упавших фигур. А еще осталось много живописных этюдов высокого летнего голубого неба с легкими перистыми облаками и этюды луговых трав с цветущими ромашками, бабочками и кузнечиками. Этюды пленэрной живописи, которые художник явно писал с увлечением и восхищением красотой природы.

Большую часть написанного холста занимало небо. Под ним на холме с нескошенной травой два тела погибших в единоборстве юных солдат – наш с распахнутыми к небу руками и немецкий в неудобной позе, лица которого нам не видно: «И, однако, что-то было не так. Сознание пыталось оттянуть время, спастись от травмы неудачи... Но нарастала боль неудовлетворенности» [3, с. 21]. Высокое небо и особенно столь трепетно написанные травы, на которые художник потратил так много времени и сил, – этот праздник природы, которая прекрасна и вечна и которой, как получается, безразличны эти два погибшие юноши. Такое содержание принять невозможно: «Подсознание мое что-то перепутало. Наслаждение красотой мира подавило боль, подавило всю многосложность проблемы». [3, с. 21]. И художник уничтожил холст.

И все заново. В архиве Неменского сохранилось много эскизов – поисков композиции, поисков средств выражения непростых чувств и мыслей. Ушло небо, осталась суровая коричневая земля, исполосованная гусеницами танков, даже догорающий танк и два тела на голой земле. Позы фигур, цветовая и световая среда многократно менялись. В это время начиналась весна и из-под земли еще до травы и листвы появились первые весенние цветы мать-и-мачехи – на тонкой ножке желтенькие солнышки, совсем как свечи: «Мне показалось, – пишет художник, – что именно они... смогут тактично оставить в картине радость и красоту земной природы, но при этом не заслонить собою те



Б. Неменский. Эскиз картины «Над нами небо». 1960. Картон, масло. 70 x 50 см



Б. Неменский. Этюд фигур к картине «Над нами небо». 1960. Картон, масло. 50 x 70 см

трагические вопросы и правду нашей человеческой жизни, о которой я писал. Я очень обрадовался, когда увидел их глазами картины. Эти цветы и голубые тени от невидимых нам берез как бы намеком, ассоциативно восстанавливали в картине и солнце, и небо, но не как подавляющую радость бытия, а, скорее, как возможность и неосуществленность...» [3, с. 22]. Пластическое решение поверхности земли, тональные отношения фигур... – в своих воспоминаниях Неменский выразительно описывает поиски периода работы над картиной, свое желание найти и раскрыть в зрительном образе волнующие его чувства и мысли: «Мне пришлось идти по тонкому лезвию, чтобы выразить терзающую меня проблему. Между отчаянием и надеждой, между ненавистью к нацизму и болью за людей – обыкновенных, как я, как вы» [там же].

Новый – второй вариант картины был готов к выставке, посвященной XXII съезду партии (октябрь, 1961), но не был принят выставком: недопустимый пацифизм.

Тогда художник создает третий вариант картины. Он назвал его «Рожденные жить». Изменена композиция: резко поднят тональный контраст, на вершине холма еще два убитых фашиста, их лиц не видно, но силуэты их напряженных темных фигур застыли в последнем порыве нападения. Свет низкого солнца падает на грудь нашего солдата и его открытое лицо, как бы уснувшее со следами незаконченного детства.

Художник представил этот холст на выставке в честь Конгресса мира в Москве в залах Академии художеств. Утром 7 июля 1962 года даже прозвучало сообщение по радио о новой картине Неменского на этой выставке. Но к вечеру того же дня картина была снята, т.е. исключена из экспозиции по требованию Министерства культуры СССР.

Четвертого ноября открылась юбилейная выставка МОСХа, на которой картина экспонировалась под названием «Безымянная высота». Выставком вначале ее не принял. Однако в результате посещения выставки секретарем МК КПСС П.Н. Демичевым (в 1970-х он был министром культуры СССР) картину допустили на выставку. Неожиданно. Но повесили ее максимально плохо (как отмечали зрители в книге отзывов [2, с. 16]), в затененном и дальнем проходе выставки. Вскоре Борису Неменскому позвонил Павел Дмитриевич

Корин и поздравлял художника, он очень высоко оценил картину и пригласил автора к себе в мастерскую. С этого времени до конца его дней П.Д. Корин стал для Бориса Неменского дорогим старшим другом. И учителем, поддержавшим развитие трагедийной линии в творчестве Неменского.

Позвонил с поддержкой Ю.М. Непринцев и сказал, что ему картина очень нравится. Подошел с поздравлением Н.Н. Жуков. Поздравил Ю.И. Пименов, поддержал Д.А. Шмаринов...

В это время в книге отзывов выставки в «Манеже» стали появляться отзывы на картину «Безымянная высота», и письма зрителей с активно выраженным интересом к картине начали поступать в газеты. Искусствовед Н.А. Дмитриева в своей книге, посвященной творчеству Б.М. Неменского, писала: «Но тут подняли голоса зрители. Та самая зрительская масса, которую так часто поминали в статьях, заговорила сама и заговорила горячо, а главное – убедительно» [1, с. 17]. Заговорили о значимости картины. В архиве художника хранятся фотографии и выписки из книги отзывов, а также копии писем и сами письма, которые потом удалось получить в издательствах газет. Вот, например: «Картина Б. Неменского – это не только горячий призыв к миру и одновременно грозное предупреждение сторонникам реваншистских настроений. Это голос, поднятый в защиту юности, на каком бы языке юность ни говорила» (Кабанова И.А., учительница, Вологодская область). «Картина “Безымянная высота” – упрек человечеству, упрек и обвинение тем, кто допустил войну. Вместе с тем – это предупреждение» (Николай Крылов, Москва). «Творчеству Неменского присуща символика. Благодаря ей он и на этот раз создал полотно, полное философской романтики, посвященное человечеству» (Ж.С. Журибеда, журналист) [1, с. 8, 12, 19].

Зрители – самые разные люди, многие из которых сами пережили войну, потеряли близких, те, для которых тема войны наполнена незатухающей болью, – писали в книгу отзывов, письма в редакции газет и самому художнику. Эти статьи – в поддержку, при этом постановка вопросов сильно расширилась: высказывания о борьбе за мир, об истинном патриотизме, о правде в изображении войны сопровождаются размышлениями о границах реализма, о судьбах станкового искусства, о роли зрителя и роли искусства в жизни общества.

Пятого декабря 1962 года в газете «Советская культура» вышла статья В. Разумного «Творчество и современность (о картине “Безымянная высота”)».

Первого марта 1963 в газете «Правда» печатается статья Ю. Пименова «О живом и мертвом в искусстве» – о подлинном реализме в творчестве Неменского.

Седьмого марта в газете «Комсомольская правда» публикуется статья Н.Н. Жукова «Реализм в наступление» о картине Б. Неменского «Безымянная высота».

Тридцатого марта в газете «Красная звезда» с резким осуждением его картины вышла статья одного из руководящих чиновников Министерства культуры СССР А.Г. Халтурина.¹

Еще более весомый удар был нанесен газетой «Правда», где снова вышла публикация, но теперь уже целенаправленно против картины Неменского, генерал-лейтенанта М. Калашникова, заместителя начальника Главного политического Управления советской армии и военно-морского флота.

В те времена письма зрителей в газеты имели значение. Но самое удивительное с позиций сегодняшнего дня – это сама активность разных людей. Их желание выразить свое отношение, интерес к изобразительному искусству и искренняя убежденность в социальной действенности станковой картины и участия изобразительного искусства в ценностных ориентациях общества.

Двадцать второго февраля 1963 года в творческом клубе МОСХа организовано обсуждение картины Б. Неменского. Это был первый опыт в проведении такого рода вечеров. Ведущий Руслан Кобозев сказал: «Тот, кто был в “Манеже”, знают, что речь идет о том, какому искусству быть, какому – не быть...» Начальник студии военных художников имени М.Б. Грекова Г.А. Кучеренко резко осудил содержание картины Неменского. Это обсуждение, конечно, должно было стать публичным наказанием автору. Но выступлений в поддержку оказалось больше, в них говорилось о попытке художника глубоко философски осмыслить действительность, о преодолении рамок уже сложившихся представлений, о праве художника открывать новое в самой жизни... [6]. В ответном слове Борис Не-

менский высказал сожаление, что не видит здесь своих товарищей, которые обвиняли его в пессимизме и пацифизме: «... потому что мне хотелось бы, чтобы спор был не закулисным, а принципиальным, откровенным и открытым». Он отметил, что на этот раз в Союзе художников говорили не только о форме, но и о содержании искусства, что правдивость искусства состоит не только в изображении факта, но в выражении отношения к этому факту, и что споры в искусстве, несомненно, должны способствовать творческому поиску [6, с. 29].

Первый номер журнала «Художник» за 1964 год объявил дискуссию под названием «Спор о картине “Безымянная высота”»: «Экспонирование на выставке “30 лет МОСХ” картины Б. Неменского “Безымянная высота” вызвала горячие споры. Критики и художники резко разошлись в оценке этого произведения» [7, с. 53–54]. В первом номере журнала даны были статьи искусствоведов О. Барановой и Б. Эренгресс в поддержку картины и отрицательная оценка картины Неменского в статье начальника студии военных художников имени М.Б. Грекова Г.А. Кучеренко.

В редакцию журнала приходят письма, но их художнику не показывают, удалось их прочитать и получить значительно позднее. Но письма приходят на почту и самому Неменскому. Эти взволнованные, равнодушные размышления людей, переживших Войну, которая еще болью живет в их душах, производят сильное впечатление. Поддержка зрителей помогла художнику устоять. Конечно, среди писем есть и наивные высказывания, однако людям потребовалось их сделать. В то же время есть философски глубокие, очень серьезные тексты, которые обнаружили для художника новое знание: картина начинает жить своей жизнью, наполняясь интерпретациями, о которых, может, и не думал художник в процессе ее создания. Это открытие потребовало по-новому почувствовать значение произведений искусства и свою творческую ответственность. «Художественное изобразительное творчество – это форма познания жизни!» – будет утверждать он впоследствии.²

Сегодня проблемы, содержание современного искусства мало обсуждается широким зрителем.

1 Статьи сохранены в архиве художника.

2 Из бесед автора с художником.



Б. Неменский. **Безымянная высота**. Холст, масло. 120 x 210 см.
Омский областной музей изобразительных искусств им. М.А. Врубеля



Б. Неменский. **Этюд весенней земли к картине «Безымянная высота»**. 1961. Картон, масло. 26 x 34 см



Б. Неменский. **Этюд луговых трав к первому варианту картины «Безымянная высота» («Над нами небо»)**. 1960. Холст, масло. 80 x 100 см.
Частная коллекция

В газетах можно встретить статью поддерживающего художника искусствоведа, но народ как бы «безмолвствует». Нравящиеся обществу к содержанию искусства в то время поражает! Это касается всех видов искусства: каждый новый фильм, который выходит на экран, – событие, его смотрят и обсуждают все; на фильмы, которые не идут в большом прокате, можно попасть в закрытых клубах. В театрах немислимые очереди и борьба за билеты. На переполненных трибунах стадионов слушают поэтов. И изобразительное искусство волнует людей. Неменский бережно сохранил многие письма тех лет. Свою причастность к жизни людей – единение с народом, как бы высоко ни звучали эти слова, он осознал на фронте. По его воспоминаниям, ему – интеллигентскому мальчику без опыта жизни – постоянно оказывали и добро, и поддержку. А ведь приходилось часто одному добираться до части, куда он был командирован, обулаиваться и работать в новой обстановке среди новых людей. Очень многое человечески-жизельское удалось ему тогда понять, часто за грубоватой внешней формой общения. Может, именно поэтому теперь его творчество так неравнодушно трактовали эти разные незнакомые люди, обнаруживая тонкую отзывчивость к содержанию образа, помогая ему верить в себя, в его право быть искренним и искать обшественное в переживаемых фактах.

Б. Неменский уходит из Студии им. М.Б. Грекова, отстаивая свое право на творческую независимость. Министерство культуры расторгает договор и требует возратить аванс. Картина осталась в мастерской художника. И можно было ожидать более серьезных мер воздействия.

Но здесь на помощь Б. Неменскому приходит поэт Константин Симонов, один из самых известных и авторитетных советских писателей и общественных деятелей, обладавший в это время всенародной любовью и славой. Константин Михайлович заметил «Безымянную высоту» на выставке тридцатилетия МОСХа, затем его заинтересовали письма в редакции газет и возникшая вокруг картины дискуссия. Он захотел снова ее увидеть и приехал в мастерскую художника.

Третьего апреля 1967 года по инициативе К. Симонова в Доме литераторов было организовано обсуждение «Безымянной высоты» Бориса Немен-

ского. Там же открылась выставка, где экспонировался еще ряд работ художника. Вел творческий вечер сам Константин Симонов. МОСХ на вечере представлял председатель правления Дементий Алексеевич Шмаринов.

Сохранилась толстая папка расшифрованной стенограммы этой исключительно интересной дискуссии [7], в которой живая патриотическая мысль целого ряда писателей и деятелей культуры противостояла партийному догматизму. «...Я думаю о том, что именно личный опыт войны потребовал от Неменского создания этой картины, далекой от пацифизма, но властно напоминающей нам о том, что новой войны не должно, не имеет права быть», – написал поэт К. Симонов в очерке, посвященном творчеству Неменского [5, с. 3].

Д.А. Шмаринов в своем выступлении отдает должное особенностям таланта художника: «Неменский – художник думающий, художник тонкий, я сказал бы, поэтического, лирического склада... Он всегда ставит тему более глубоко, чем фиксацию внешних сторон того, что он изображает. Какую бы тему он ни брал, его работы всегда наполнены отношением к тому, что он изображает». Желая защитить от идеологических нападков, Шмаринов подчёркивает цельность, искренность и устойчивость личности художника: «...он всегда оставался самим собой» [7, с. 8]. И далее руководитель МОСХа делает широкий обзор современного советского искусства, переходя к теме предстоящего в обозримом будущем полувекового юбилея Октябрьской революции, к которому уже объявлена подготовка. В искусстве эта тема более всего выражалась в романтизации гражданской войны – творении красивой романтической мифологии об этом горьком и кровавом периоде нашей истории.

На творческом вечере в Доме литераторов затрагиваются многие темы, значимые для художественной жизни того времени, но более всего о формализме и реализме. Тема отношения формы и содержания в произведении затрагивалась в основном в связи с двумя аспектами – требование стилистического единства пластического языка художника и проблема «литературности» в живописной картине. Сегодня если и возникает в критике произведений художников термин «литературность», то как упрек в поверх-

ностной описательности, внешней иллюстративности сюжета станковой картины. Тогда же это звучало как осуждение «изображения идеи в картине», как выразился один из выступающих. Его поддержали: «Станковая картина – не роман, не опера, она требует ясности содержания, много-сложность его убивает живопись – это литературщина». Да и понятие «символического» тогда звучало как негативное. Сама приверженность тональной и пространственной живописи становилась «черной меткой» для живописца в условиях утверждения языка четких графических силуэтов, композиционного и колористического лаконизма. Сейчас с позиций дальнейшего развития того же «сурового стиля» это выглядит наивно и поверхностно, но всякие смыслы необходимо рассматривать в контексте своего времени. Лиричность и психологизм произведений Неменского противопоставляется иному актуальному типу героя – самостоятельного, самодостаточного, обладающего твердой и сильной убежденностью в результате своего жизненного опыта и профессионального труда. «Суровый стиль» требует романтизации трудовых будней и монументализации образов.

Мастера «сурового стиля» работали рядом в Правлении и Секретариате Союза художников СССР, куда Борис Неменский избирался, начиная со II Съезда 1963 года (до этого был членом Правления), пять раз – до 1988 года – на протяжении 25 лет. С ними Неменский тесно сотрудничал, и его искусство во многом синхронно с творчеством представителей «сурового стиля», в частности – в нарастании символического значения художественного образа. Однако что их различало? Не вступая в короткой статье в длительные рассуждения, хотелось бы подчеркнуть одно важное обстоятельство. Художники «сурового стиля» были почти или фактически ровесниками Неменского, но во время войны они еще только учились, находясь в эвакуации, и большинство из них не были на фронте. Из этого следовал другой опыт жизни. Можно сказать, что «суровый стиль» – это традиционный для русской интеллигенции выход в народ. Обобщенный и лаконичный язык изображения «героики трудовых будней» был интересен Неменскому, но ему не требовалось «идти в народ», ездить по дорогам и стройкам в поисках

народной правды. Он, будучи интеллигентом по рождению, глубоко сроднился с людьми фронта. Поэтому в шестидесятые годы ему, как художнику, не был близок трудовой романтизм.

В своем выступлении на творческом вечере в Доме литераторов Неменский, в ответ на обвинение в отсутствии индивидуального стиля (пять картин – пять Неменских), формулирует суть своего творческого метода. Он утверждает: «Не пять, куда больше, потому что картин больше... Я ищу в своей работе средства выражения для того, что хочу сказать. Я никогда не думаю, в каком плане, стиле, направлении все это получится. Я ищу, пытаюсь сделать то, что мне хочется. Выразить то, что меня волнует. Иногда получается, иногда не получается... – Работы бывают объединены не той формой, в которой пишутся картины, а теми человеческими чувствами, в которых живет художник».

«Безымянная высота» продолжала стоять в мастерской. Художник же, конечно, не стоял на месте и активно работал над новыми произведениями.

Картина «Безымянная высота» была представлена в экспозиции персональной выставки Бориса Неменского в выставочном зале на Кузнецком мосту в 1986 году. Стоял вопрос о ее приобретении Третьяковской галереей, но это никак не осуществлялось.

Был вечер, выставочный зал закрывался, пригасили свет. А напротив «Безымянной высоты» на лавке все сидел высокий мужчина. По просьбе заведующей залом я подошла к нему, села рядом с желанием попросить на выход. И... смутилась, увидев слезы в глазах сурового мужского лица. Это был недавно возвратившийся «афганец». Помолчав, он поговорил со мной. И нам не посмели мешать. Ждали...

Борис Неменский многократно возвращался к работе над темой этой картины и во времени сделал несколько отличающихся друг от друга холстов. В художественном музее Омска находится вариант картины с усилением трагического драматизма, более жесткий и лаконичный по живописи, более суровый, с вздыбленной к самому горизонту землей и двумя наползающими сверху темными силуэтами убитых фашистов. Значительно позднее, уже на переломе девяностых годов, Неменский создает холст с еще большим усилением



Б. Неменский. **Это мы, Господи!** 1961–1992. Холст, масло. 140 x 280 см. ИРРИ

символического образа, который приобретает космизм звучания темы. Пядь земли, увиденная еще более сверху, чуть-чуть напоминающая раскрытую ладонь. Желтые звездочки на тонких ножках первоцветов мать-и-мачехи, они светятся, напоминая поминальные свечи, голубые ленты теней и богатая парча весенней земли. Уходящая даль. Широко раскинувший руки, лицом к небу светлый юный парнишка-солдатик и темная фигура его поверженного врага. Эти ребята похожи на уснувших детей, и за них в ответе весь взрослый мир. Неменский назвал новый холст «Это мы, Господи!».

В 1995 году на большой персональной выставке Неменского в галерее на Поклонной горе была представлена картина «Это мы, Господи!». Пришли солдаты Чеченской войны и долго доверительно беседовали с художником, ветераном Великой Отечественной о смысле искусства и смысле жизни.

А в наши дни эта картина обрела новое современное трагическое содержание...

Тема войны явно или подспудно постоянно присутствует в творчестве Б. Неменского. Даже если сюжет совсем не связан с войной, опыт пережитого фронта присутствует в подтексте. Все картины Б. Неменского заключают в себе исток реального личного переживания, но с годами в них всё более усложняется образная структура, проявляется смысловое уплотнение образного пространства. От обострения трепетности и задушевности интонации художник движется в сторону повышенной метафоричности. Поиска нового языка изображения требует внутреннее развитие мастера. Но нарастание философичности в его творчестве отвечает и общему движению художественного процесса эпохи. ■

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Дмитриева Н.А. Борис Михайлович Неменский [Текст] / Н. Дмитриева. – М.: Советский художник, 1971. – 112 с., 1 л. ил.
2. Выписки из Книги отзывов на выставке «30 лет МОСХ» // Архив художника. – 26 с.
3. Неменский Б.М. Познание искусством. – М.: Изд-во УРАО, 2000. – 192 с.
4. Неменский Б.М. Доверие / Борис Неменский. – М.: Молодая гвардия, 1984. – 165 с.: ил.
5. Симонов К.М. Б. Неменский. Память сердца: [Текст]: Альбом. – М.: Советский художник, 1980. – 32 с.: ил.
6. Стенограмма обсуждения картины Б. Неменского 22 февраля 1963 г. в творческом клубе МОСХа // Архив художника. – 34 с.
7. Стенограмма творческого вечера Б. Неменского в Московском Доме литераторов 3 апреля 1967 г. – 68 с.
8. Художник // Журнал Союза художников России. – 1964. – № 1. – С. 53–56.

Руслан Анатольевич БАХТИЯРОВ

«Суровый стиль» и пути развития исторического жанра в ленинградской живописи второй половины 1950-х – начала 1960-х годов

В статье рассмотрены пути развития исторического жанра в ленинградской живописи рубежа 1950-х – 1960-х годов. На примере произведений М.М. Девятова, Е.Е. Моисеенко, Я.С. Николаева, Ю.Н. Тулина, Б.С. Угарова и других авторов показано, как в эпоху возникновения «сурового стиля» менялись подходы художников, работавших в Ленинграде и обращавшихся к историко-революционному жанру и к теме Великой Отечественной войны. Показано, что стремление ленинградских художников, активно работавших в сфере тематической картины, внести в сложившуюся ранее консервативную ее стилистическую концепцию новые принципы композиционно-пространственного и цветового решения в целом укладывалось в вектор поисков классиков «сурового стиля», при том, что, как правило, полностью с ним не совпадало.

Ключевые слова: ленинградское искусство, исторический жанр, живопись, выразительные средства; «суровый стиль»

Ruslan A. BAKHTIYAROV

The "Severe Style" and Trends of the Historical Genre Development in the Leningrad Painting of Second Half of the 1950s – early 1960s

The article deals with the trends of development of the historical genre in Leningrad painting at the turn of the 1950s and 1960s. By the example of works of M. Devyatov, E. Moiseenko, J. Nikolaev, J. Tulin, B. Ugarov and other artists the author shows the change of the approaches of Leningrad artists to the historical and revolution genre, as well as to the theme of the Great Patriotic War at the time of the "severe style" emergence. The author proves, that the aspiration of Leningrad artists engaged into thematic painting for introduction of new principles of compositional, spatial and coloristic design in the existed conservative stylistic concept fit in general into the vector of searches of the "severe style" classics, though wasn't coincident with the latter as a rule.

Keywords: Leningrad art, historical genre, painting, expressive means, "severe style"

Проблема преломления принципов «сурового стиля» в ленинградской живописи второй половины 1950-х – начала 1960-х годов, к сожалению, не получила должного осмысления в отечественном искусствознании. Как правило, она затрагивается и изучается на примере достаточно ограниченной группы художников, представляющих московскую школу, а также художников республик Прибалтики и Кавказа (Н.А. Андронов, И.К. Зариньш, П.Ф. Никонов, В.В. Попков, Т.Т. Салахов и другие). В данном случае мы отталкиваемся именно от пластической программы «сурового стиля», суть которой А.Т. Ягодская определила следующим образом: «Именно в этот период получили почти каноническую определенность монументализированная грандиозность композиции, динамика больших обобщенных форм, уравновешенность основных масс и ритмов внутри конструктивной слаженности картины. Композиционная приподнятость образа как бы оправдывалась позицией обозревателя: низкая линия горизонта в любом случае ставила героя “над” зрителем. <...> Цветовое и объемно-пластическое решения в этой системе были строго подчинены композиции, ее смысловой доминанте. В архитектонике полотна был заключен лейтмотив, воплощалась художественная мысль, организующие другие компоненты целого» [4, с. 8]. Таким образом, здесь обозначены важные для нас основополагающие, универсальные для «сурового стиля» моменты, связанные с организацией пространства картины и характером авторской «подачи» ее персонажей.

С другой стороны, для того, чтобы лучше понять место ленинградских художников в развитии образной программы «сурового стиля», необходимо дать краткую предысторию развития этого явления в системе советской живописи. Рассматривая ее эволюцию в 1950-е годы, важно сразу акцентировать внимание на том, что она прошла те же этапы эволюции, что и русская дореволюционная живопись на рубеже XIX–XX веков. От импрес-

сионистических поисков в рамках портрета и жанровой картины к стилистике ОСТовского «героического реализма» и открытиям «Бубнового валета» – именно так можно было бы вкратце обозначить эволюцию советского искусства в пору утверждения принципов «сурового стиля». При этом здесь нужно вновь подчеркнуть, что процесс обновления советской живописи во второй половине 1950-х годов затронул в первую очередь именно центральные для советского искусства жанры. Наряду с производственной темой – важнейшим разделом бытового жанра, это историко-революционная картина и тема Великой Отечественной войны как самостоятельный раздел исторического жанра (к сюжетам, представляющим дореволюционное прошлое России, не связанным с освободительным движением, в пору расцвета «сурового стиля» советские художники обращались крайне редко, и ленинградское искусство не является здесь исключением). При этом и в послевоенное десятилетие мы встретим ряд значительных достижений в сфере традиционной концепции академической картины. Не углубляясь в детали этой концепции, отметим, что в ее основу положена ярко выраженная фабула, и основной акцент сделан на достижении органичной взаимосвязи между персонажами. Здесь в качестве примера можно назвать такие хрестоматийные работы, как «В.И. Ленин на экзамене в университете» (1949) В.М. Орешникова, «Ходоки у Ленина» (1950) В.А. Серова и «Отдых после боя» (1951) Ю.М. Непринцева. Основной тип исторической картины, утвердивший за собой прочные позиции в ленинградской живописи первого послевоенного десятилетия, был связан с освоением принципов хоровой передвижнической картины и разработкой психологического облика каждого персонажа. И именно этот тип во второй половине 1950-х годов переживает определенную трансформацию. Она отчетливо обнаружилась сразу



Ю.Н. Тулин. Лена. 1912 год. 1957. Холст, масло



Я.С. Николаев. На всем пути народ стоял... 1957.
Холст, масло

в нескольких работах, созданных в канун значительного юбилейного события – 40-летия Октябрьской революции, которое отмечалось в 1957 году.

Заслуживают внимания, прежде всего, такие многофигурные полотна, как «Лена. 1912 год» (1957) Ю.Н. Тулина и «На всем пути народ стоял» (1957) Я.С. Николаева. В этих произведениях отказ от привычной для трактовки революционной темы риторики и пафоса и более серьезное постижение истории в координатах конкретных человеческих судеб отнюдь не означали отказа от формата многофигурной картины. И Ю.Н. Тулин, и Я.С. Николаев продолжают здесь принципы классических «хоровых полотен» И.Е. Репина, В.И. Сурикова, К.А. Савицкого и других мастеров. Скорее, речь шла о попытке изменить ракурс показа персонажей, которые не иллюстрируют заранее заданную автором идею, но позволяют (как это было в лучших образцах критического реализма) ощутить психологический заряд события, его внутреннюю драматургию как бы изнутри, через эмоциональную реакцию каждого персонажа. При этом, что особенно важно, путь «навстречу» программе «сурового стиля» зачастую шел через подчеркивание статичности в компоновке фигур, в характере их распределения в пространстве полотна. В своей картине Ю.Н. Тулин как бы снимает момент взаимодействия между персонажами через жест или выраженную мимику. Здесь сама ситуация скорбного молчания акцентирует момент предстояния, который мы не раз встретим в классических образцах «сурового стиля», не связанных с ленинградской школой. У Я.С. Николаева переживание общей беды уже не выражается через пластический и эмоциональный мотив скорбного оцепенения и как бы насыщается более интенсивным движением. В то же время здесь присутствует отмеченное А.Т. Ягодской выявление конструктивной основы картины за счет акцентирования протяженных горизонталей, вертикалей и диагоналей, в целом важное для многих типичных образцов «сурового стиля». Свое наиболее яркое проявление эта линия найдет, как мы увидим далее, у Б.С. Угарова в картине «Ленинградка (В сорок первом)».

Внешний лаконизм и емкость решения в картине Ю.Н. Тулина – результат напряженной работы, связанной с умением отказываться от известной

иллюстративности, которая еще давала о себе знать в его ранних исторических полотнах. Примечательно, что важный прием организации сюжетной стороны картины, связанный с отказом от выраженного сюжетного, фабульного начала (его мы уже отмечали в работах Тулина и Николаева) замечен и в работе И.А. Серебряного «Концерт в Ленинградской филармонии. 1942 год» (1958). Здесь герои также кажутся разъединенными друг с другом с точки зрения внешнего сюжета, но едиными в плане глубины переживания содержания музыкального произведения – каждый персонаж как бы погружается в это, глубоко индивидуальное восприятие музыки.

Заметные изменения в середине 1950-х годов намечаются и в наиболее консервативном разделе советской исторической живописи – в жанре Ленинианы, к которому можно было бы отнести и рассмотренную выше картину Я.С. Николаева. Однако образ вождя и даже различных внешних примет, связанных с его уходом, как бы выносятся за скобки холста. По сути, его присутствие обозначает лишь готовый исчезнуть за горизонтом состав, соединившего многочисленных персонажей. Что касается воплощения образа Ильича в жанре собственно исторического портрета или тематической картины, то и здесь в канун 40-летия Октября исподволь намечаются существенные перемены.

В картине М.М. Девятова «Октябрьский ветер» (1957) найден образ Невы, ее движения – и образ революции без ее крикливого воспевания, но с естественным романтическим чувством. Пространство Невы, овеянное осенними ветрами, придает камерному сюжету исторический размах без утраты естественности и жизненной достоверности трактовки образа вождя. Интересно, что в этой работе Девятова обнаруживается еще один прием, характерный для классических образцов «сурового стиля». Речь идет об активизации роли свободного пространства, которая в картине М.М. Девятова и в работе А.П. Левитина «Рядовой Октября» (1960) позволяет акцентировать масштаб исторической эпохи, ее «макрокосм» через «микрокосм» бытовой, жанровой по сути ситуации – прогулки Ленина по набережной Невы накануне грандиозного исторического события или скромной трапезы рядового революции у ночного окна.



М.М. Девятков. Октябрьский ветер. 1957. Холст, масло

В данном случае фигура может сдвигаться вправо или влево, оставляя свободное место для «пустого» пейзажного или интерьерного пространства, которая на самом деле предстает эмоционально насыщенной средой. Порой именно через соотношение монументализированной фигуры и широкой пейзажной панорамы в рамках традиционной реалистической картины решается задача создания обобщенного образа эпохи, с которой нерасторжимо связан герой художника. Назовем также «Партизанку» (1960) С.Г. Невельштейна, где широкая панорама пейзажа предстает обобщенным образом партизанского края и родной земли, за которую сражается героиня картины.

Другой тип ленинградской исторической картины представлен произведениями, где мы нахо-

дим наиболее важные приметы «сурового стиля» – напряженные контрасты светлого и темного, заостренную четкость силуэтов, пластически ясную композицию или приемы фрагментации фигур и кадрирования пространства, значительная часть которого, опять же, может оставаться свободной, «пустой». Все эти приемы позволяют художникам поднять конкретное на уровень символа, ёмкой метафоры, которая неизменно укоренена в реальном, непосредственно наблюдаемом, и лишена несколько назидательной плакатной декларативности, свойственной даже лучшим образцам «сурового стиля» в работах художников Москвы, республик Прибалтики или Кавказа. Способность к образным обобщениям – ценное и необходимое для исторического живописца качество, которое в случае с творчеством ленинградских художни-



Н.Л. Бабасюк. Труженики войны. 1960. Холст, масло



Е.Е. Моисеенко. Красные пришли. 1961. Холст, масло

ков основано на умении выстроить картину, распределить ее сюжетные и пластические узлы уже на стадии замысла и затем уточнять замысел в глубокой разработке психологической характеристики каждого героя. В таком случае «сверхзадача» исторической картины конкретизируется, подкрепляется натурными этюдами и эскизами, в которых «нащупывался», уточнялся ее окончательный вариант.

Примечательно, что, даже следуя канонам организации традиционной реалистической картины, ленинградские художники во второй половине 1950-х годов все чаще отдают предпочтение естественному расположению фигур, где нет нарочито продуманной компоновки и напряженной жестуляции, рассчитанной на внешний эффект. С другой стороны, в картине В.В. Соколова «Походные костры» (1958) отсутствует намек на характерное для тематических полотен рубежа 1940-х и 1950-х годов позирование героев перед зрителем, выделение некоего главного героя или сцены, организующей вокруг себя все действие. По сути, художник создает живую зарисовку будней войны, в которой оживает ее будничная негероическая сторона. Выявлению этой стороны в отношении не Гражданской, как у В.В. Соколова, а Великой Отечественной войны в середине 1950-х годов отдали дань отдельные московские художники – предвестники «сурового стиля», включая Г.И. Коржева («В дни войны») и Б.М. Неменского («Дыхание весны»).

Следующим шагом на этом пути акцентирования трудовой, будничной стороны события в ленинградской исторической живописи стала картина Н.Л. Бабасюка «Труженики войны» (1960). Здесь уже проступает наружу стремление к большей жесткости и конструктивности композиционного решения, когда фигуры выступают ясными силуэтами на темном фоне, и возникает столь важный для «сурового стиля» момент пластического и образного обобщения через отказ от чередования планов и утверждение контраста картинной плоскости и акцентированной группы фигур, объединенных общим действием. С другой стороны, здесь можно говорить и об утрате единства развития сюжета – стремление к героизации персонажей, как уже отмечалось выше, оборачивается несколько внешним пафосом и риторикой, а ритмическое разделение

фигур и целых групп придает картине некоторую монотонность.

Преодоление тенденции к несколько нарочитой монументализации могло осуществляться, в том числе, за счет возвращения картине внутреннего движения, раскрывающего драматическую или героическую сторону события. Здесь совершенно особую группу в ленинградской исторической картине второй половины 1950-х – начала 1960-х годов составляют работы Е.Е. Моисеенко. Они убедительно доказывают, что героический пафос и революционная романтика в пору принципиального обновления ленинградского искусства требовали своего воплощения так же настоятельно, как и сюжеты подчеркнута драматические. Сюжеты, утверждающие момент воодушевления, объединившего красноармейцев, слышащих призыв трубача, или возникающие подобно наплыву памяти («Красные пришли»), берут начало в патетике «Генерала Доватора» (1947). Именно эта дипломная работа Е.Е. Моисеенко указала ему путь к обновлению тематической картины через возрождение отдельных принципов дореволюционной батальной живописи, восходящих через М.Б. Грекова и Ф.А. Рубо к барочной традиции. С другой стороны, еще одна дипломная работа, выполненная примерно в это же время другим выпускником ленинградской Академии А.А. Мыльниковым – «Клятва балтийцев» (1946), – наметила еще один путь развития ленинградской исторической живописи, который будет представлен работами Б.С. Угарова. Она связана с утверждением характерных примет пластического решения, присущих типичным образцам «сурового стиля» в московском искусстве.

В качестве отдельной группы следует выделить работы, где обновление структуры тематической картины идет за счет акцентирования выразительного приема, дающего ощущение резкого, стремительного «входа» в композицию, как это происходит в «Первой конной» (1957) Е.Е. Моисеенко. В другой историко-революционной картине этого мастера «Красные пришли» (1961) движение уже разворачивается параллельно плоскости холста и в то же время насыщает его мощными эмоциональными «токами», переданными за счет более свободной, раскрепощенной манеры письма, размывающей жестковатые очертания фигур в «Первой конной». Эти работы Е.Е. Моисеенко убедительно доказы-

вают, что героический пафос и революционная романтика в ленинградской живописи второй половины 1950-х годов требовали своего воплощения так же настоятельно, как и сцены подчеркнуто драматические. Воодушевление, объединившее красноармейцев, слышащих призыв трубача, или появление всадников, возникающих подобно наплыву памяти («Красные пришли»), обнаруживают использование приемов, берущих начало в барочной патетике «Генерала Доватора».

Еще одна линия обновления ленинградской исторической живописи представлена другой дипломной работой, выполненной сразу после окончания войны. «Клятва балтийцев» (1946) А.А. Мильникова наметила путь, который впоследствии будет представлен работами М.Д. Натареви́ча и Б.С. Угарова рубежа 1950-х – 1960-х, и связан с утверждением характерных примет пластического решения, присущих типичным образцам сурового стиля в советском искусстве. Здесь в качестве особой группы следует выделить произведения, где обновление тематической картины идет за счет сознательного усиления плакатного начала, акцентирования конструктивного костяка живописного произведения.

Знакомый нам прием выявления свободного пространства с выраженным сдвигом фигур влево или вправо, к краю холста или фрагментация фигур ярко раскрывается в картине «Патруль. 1918 год» (1957) М.Д. Натареви́ча. По степени пластического обобщения эта работа, пожалуй, ближе всего соприкасается с той гранью «сурового стиля», которая представлена историческими и жанровыми полотнами П.Ф. Никонова и Н.И. Андропова рубежа 1950-х и 1960-х годов, во многом возрождавшими принципы «героического реализма» 1920-х годов. В целом Натареви́ч в своей картине поставил перед собой очень смелую задачу, отвечающую эмоциональному содержанию эпохи революционной «бури и натиска». Фигуры людей кажутся покачнувшимися под ударом холодного ветра, или, может быть, под грузом той миссии, которую призваны были выполнять тогда революционные патрули. Обобщение пластическое, которое проявляется в отказе от детальной проработки лиц и деталей костюма, поддерживается обобщенной же трактовкой пейзажа, где много свободного места оставлено серому петроградскому небу и убегаю-

щей вдаль дуге здания Главного штаба. Этот острый динамичный ход, берущий начало в поисках московских художников ОСТА и ленинградских «круговцев», помогает зрителю почти физически ощутить мощную драматургию режиссуры пространства. Она становится еще осязаемее в решении, предложенном Б.С. Угаровым в картине «Ленинградка (В сорок первом)» (1961).

Пожалуй, именно это произведение в наиболее яркой и открытой форме раскрыло ключевые установки организации композиционно-пространственного и цветового строя, присущие «классическому» «суровому стилю», и в целом находится в стилистическом «поле» этого явления (пусть в посвященной ему литературе оно практически не упоминается). Путь к «Ленинградке» для Б.С. Угарова – это путь преодоления принципов академической картины с ее несколько внешней риторикой и акцентированием чисто жанровой стороны действия в картине «В колхоз. Год 1929-й» (1954) к большему обобщению формы в картине «На рудниках. 1912 год» (1957), где вновь возникает композиционный ход, связанный с показом большого куска не заполненного фигурами пространства. В то же время здесь Б.С. Угаров прибегает к несколько компромиссному сочетанию конструктивной четкости композиции и свободной манеры письма, смело обобщающей фигуры в пластические «узлы». Они насыщены большой живописной экспрессией, созвучной эмоциональному накалу сцены назревающего революционного протеста.

В «Ленинградке» Б.С. Угарову удалось создать настоящее «пространство трагедии», как сказал бы Г.М. Козинцев, или «пространство преодоления» (точное определение, предложенное В.А. Леняшиным в отношении данной картины). В своем полотне сквозь грозный лик войны и страданий Угаров смог рассмотреть и утвердить красоту образа человека как один из примеров высокой нравственной силы. «Место действия – набережная Невы мною изображено как самое характерное для Ленинграда. Кроме того, незатоптанный снег, застывшие баржи – все это помогало раскрыть тему блокады. Мне хотелось выбрать наиболее характерный для нашего города типаж женщины. Героиня моя – ленинградка, может быть, она врач, педагог, музыкант, но сейчас она боец, труженик» [2, с. 13], – отмечал Б.С. Угаров. Таким образом,



Б.С. Угаров. Ленинградка (В сорок первом). 1961. Холст, масло. ГРМ

портретное, индивидуальное в образе героини сменяется здесь типическим, обобщенным, как бы синтезирующим воспоминания художника об увиденном и пережитом в возвышенный трагедийный образ. Этот прием автор картины продолжит разрабатывать и далее, в середине 1960-х, когда язык «сурового стиля» уже был полностью усвоен ленинградской живописью и дал немало ярких результатов в различных жанрах, включая портрет (достаточно вспомнить знаменитый портрет Д.Д. Шостаковича, выполненный И.А. Серебряным в 1964).

В целом в картинах «На рудниках. 1912 год» и «Ленинградка (В сорок первом)» параллели с художественной и этической программой «сурового стиля» становятся особенно очевидными: «Личное и социальное, их диалектика воплощается Угаровым без навязчивой литературности, с тонким чувством возможностей живописи, ее собственной впечатляющей силы. <...> Главным для него – и это

формируется в важнейший творческий принцип – оставалась концентрация темы в целостном обобщенном художественном образе с его запоминающейся, западающей в душу выразительностью» [1, с. 8]. Приведенную цитату можно смело отнести и к лучшим образцам новаторского прочтения историко-революционной темы в Москве и других городах и республиках Советского Союза.

Таким образом, в отношении ленинградской живописи второй половины 1950-х – начала 1960-х годов можно говорить о соприкосновении и тесном взаимодействии двух этапов развития советской исторической картины. Последняя в случае с искусством Ленинграда, как мы убедимся далее, не была связана с резким переломом в сторону открыто плакатных или кинематографических приемов, не говоря уже о прямых отсылках к опыту зарубежного модернизма или русского фигуративного авангарда. В принципе, авторы рассмотренных в данной статье произведений не отказывались от того

значительного потенциала реалистической картины, которая была обращена к синтезу лучших достижений мастеров критического реализма и их великих предшественников. Созвучной своему времени могла быть и верность программе реалистической живописи, которая не отвергалась ленинградскими художниками в пользу внешне эффектных, но скороспелых решений, а менялась как бы изнутри. На эту специфику эстетически содержательной реалистической картины (к какому бы периоду ни относилось время ее создания) справедливо обращал внимание В.А. Леняшин: «Безусловно, полноценная реалистическая картина <...> выходит за свои пределы, подключаясь к миру более общих идей, к проблемам культуры в целом, но она словно не торопится это сделать, заставляет подолгу рассматривать, внимательно изучать себя как замкнутый организм, ощутить не только замысел, но и жизнь картины» [3, с. 42].

В целом в отношении ленинградской исторической живописи второй половины 1950-х годов речь идет о постепенной эволюции тематической картины, где акцент делается на тщательно разработанную режиссуру представленной сцены. Это может быть выражено в мотиве предстояния, в усилении значения свободного, не заполненного фи-

гурами пространства. Убедительным примером здесь, как мы могли убедиться, являются работы Ю.Н. Тулина, Я.С. Николаева, М.М. Девятова. Также ленинградские художники прибегают к акцентированию композиционных и живописных приемов, позволяющих заострить героическое и трагическое (как у Е.Е. Моисеенко, Б.С. Угарова, Н.Л. Бабасюка, М.Д. Натаревича) или бытовое, камерное (например, в работах А.П. Левитина и В.В. Соколова) содержание представленной сцены. Однако в сохранении стремления к заострению психологической характеристики персонажей можно видеть стремление постичь не только конкретный исторический факт, но и содержание самого исторического процесса. Здесь в ряде случаев возникали особенно близкие параллели с классическими образцами «сурового стиля». При этом ленинградские художники, к которым мы обращались в статье, шли к обретению нового языка исторической картины теми путями, которые зачастую определялись спецификой их личной и творческой биографии. В этом состоит несомненная художественная и нравственная значимость их поисков и открытий, которые могут и должны рассматриваться в координатах главных задач советского искусства в «эпоху перемен». ■

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Борис Сергеевич Угаров: [альбом]. Авт. вступ. статьи В.А. Леняшин. – Л.: Художник РСФСР, 1984. – 192 с.
2. Дмитренко А.Ф. Великая Отечественная война в произведениях // Связь времен. Пространственные искусства в отечественной культуре второй половины XX века. – СПб.: Алетейя, 2014. – С. 7–19.
3. Леняшин В.А. Художников друг и советник: Современная живопись и проблемы критики / В. А. Леняшин. – Л.: Художник РСФСР, 1985. – 316 с.
4. Ягодковская А.Т. От реальности к образу. Духовный мир и предметно-пространственная среда в живописи 60-х – 70-х годов. – М.: Советский художник, 1985. – 184 с.

Анастасия Федоровна МИРОНОВА

Живопись художников-фронтовиков в 1960–1980-е годы: образ войны и мира

Поиски в изобразительном искусстве послевоенных десятилетий во многом были обусловлены событиями Великой Отечественной войны и началом «оттепели». Это существенно изменило и образный язык живописи. В эти годы меняются многие художественные и эстетические критерии произведения, расширяются жанровые предпочтения, появляется многомерность образных решений. В этом контексте автор и рассматривает произведения художников-фронтовиков: Б.М. Неменского, М.И. Лихачева, В.Ф. Токарева и других.

Ключевые слова: военная тема, сюжет, образ, реализм, живопись, советский период, картина, художник-фронтовик

Anastasia F. MIRONOVA

Painting of the Second World War Artists-Veterans in the 1960s–1980s: the Image of War and Peace

The article deals with searches in fine arts during the post-war decades largely determined by events of the Second World War and the beginning of the "thaw", that resulted in the significant change of the pictorial figurative language. It was the time when many artistic and aesthetic criteria were changing, genre preferences were expanding and there occurred a multidimensionality of imaginative solutions. It is in this context that the author studies works of artists-veterans such as B.I. Nemensky, M.I. Likhachev, V.F. Tokarev and others.

Keywords: military theme, plot, image, realism, painting, the Soviet period, picture, veteran artist

Несомненным взлетом в отечественной живописи XX века был период «хрущевской оттепели». В советском искусстве начали формироваться тенденции отхода от доктрины социалистического реализма. Менялись художественные и эстетические критерии создания и оценки произведений, расширялись жанровые предпочтения, появилась многомерность образных решений.

Между тем при изучении живописи советского периода зачастую всех художников разделяют на тех, чье искусство соответствовало требованиям социалистической идеологии (крайняя форма соцреализма), и тех, чье творчество квалифицируется как сопротивление официозу («андеграунд»). Однако представляется более корректным выделять в самостоятельную группу мастеров, не придерживавшихся крайних «левых» или «правых» позиций. Такие авторы «не пытались противопоставить себя обстоятельствам времени и спорить с тем или иным течением в искусстве, они стремились сосредоточиться на главном – на самой жизни, замечая и осмысливая каждое ее движение» [7, с. 169].

Интерес к авторам этого типа неуклонно растет, хотя, к сожалению, на родине он проявился с опозданием. Лучшие работы художников вывезены в Китай, США, Францию и ряд других стран. Зарубежные коллекционеры, бизнес-элита и музейное сообщество понимали, что живопись советской России не имеет аналогов в мире и что ее культурная и материальная ценность будет только возрастать.

Тематика работ послевоенных десятилетий во многом обусловлена событиями Второй мировой и Великой Отечественной войн. Именно поэтому особую роль в искусстве тех лет играют непосредственные участники боевых действий, видевшие фронтовые сражения собственными глазами. Поколение победителей, не склонных к компромиссам, заговорило о войне с неожиданной сдержанностью: в их работах не звучала привычная для

советского времени пропаганда, за что авторов нередко жестко критиковали.

Петербургские искусствоведы А.Ф. Дмитренко и Р.А. Бахтияров пишут: «Начиная со второй половины 1950-х годов акцент перемещается с отображения конкретных событий и героев на выявление причин Победы и нравственную коллизию “человек на войне” или “человек и война”» [3, с. 20]. В это время снизился градус общественно-политической риторики, а от живописного языка требовалось меньше идеологического пафоса. В художественных произведениях обозначилось стремление к более сложным композиционным и пространственным решениям. Живописцы, режиссеры, писатели заговорили о проблеме нравственного самосовершенствования человека.

Право на жизнь как высшую ценность бытия утверждает в своих картинах художник-фронтвик Борис Михайлович Неменский. Реалии советской идеологии не помешали ему создавать художественные образы, проникнутые евангельскими истинами.

ОБРАЗ ВРАГА

Одна из самых известных работ Неменского «Безымянная высота» (1961–1992; последний вариант называется «Это мы, Господи!») давно стала хрестоматийной. Казалось бы, привычный сюжет для военной темы (на поле битвы лежат двое убитых), если бы не важный момент: один из юношей – немец. Впервые о войне было сказано как о взаимном убийстве. Картина прозвучала резонансно: автора обвинили в лояльном отношении к врагу.

Появление такой работы во время войны вряд ли было возможным. Лицо врага не должно быть человеческим – с подобным себе сложно воевать. Но размышления художника-фронтвика вполне понятны. Война противоречит человеческой природе, и взгляд на трагедию соответствует гуманистическому пониманию мира и человека.

Между тем автор не уравнивает персонажей. Смерть их соединила, но «ничья длится мгновение», и непримиримое противостояние продолжается. Это подчеркивается и живописными средствами: советский солдат в светлой застиранной гимнастерке, его лицо устремлено к небу. Нацист в темной одежде, лежит ничком.

На картине «Во имя жизни. Разведчики» (1973–2010) другого художника-фронтовика, Федора Васильевича Савостьянова, выбранная тема, на первый взгляд, не имеет ярко выраженной драматургии. Два разведчика толкают к берегу плот. Здесь нет кульминации и красноречивых деталей, но выразительные средства – цвет воды, туман, напряжение на лицах – создают ощущение психологического накала. Реальное время исчезает, прошедшее входит в настоящее, а в настоящем предугадывается будущее. И в эту «минуту вечности» можно не заметить тело погибшего бойца, как и спину взятого в плен врага, изображенного со спины. Он не имеет лица, но его присутствие в композиции – необходимое условие решения замысла. Здесь, как и на полотне Неменского, диалог противоборствующих сторон идет не напрямую: противостояние выражено не сюжетом, не действием, а самой темой.

В живописи послевоенных лет образ врага встречается нечасто. Художники предпочитали не говорить о том, что вызывало ненависть. Так, на картине Николая Николаевича Володимирова «Партизанка. 1941» (1980) сюжетная линия, явная из-за изображения места казни, предполагала действующих лиц – нацистов. Однако живописец предпочел художественные средства прямой декларации: образы немцев неконкретны, человеческий облик предельно нивелирован. Другие герои даны через острые психологические характеристики.

Еще реже встречается персонификация. Один из немногих примеров — этюд «Военнопленный», выполненный Михаилом Ивановичем Лихачевым ещё в 1956 году, когда изучаемая нами тенденция лишь намечалась (отсюда видно, что процесс ее формирования более длительный, чем рамки 1960–1980-х). Взгляд автора обращен к личностным характеристикам немца. Возможно, в образе потерянного человека автор видел и себя, ведь ему выпали долгий плен, неудачные попытки побега. Все это не могло не отразиться на мироощу-

щении художника. И неслучайно здесь, изображая противника, автор пытался увидеть прежде всего человека.

ОБРАЗ ГЕРОЯ-СОЛДАТА

На знаменитой картине Б.М. Неменского «Отцы-солдаты» (1971) образ раскрывается через призму христианского понимания любви, через способность человеческой души к состраданию.

В уничтоженном городе, где все погибли, солдаты неожиданно нашли девочку Анечку. По воспоминаниям художника, она выглядела как старушка и от усталости и боли не могла говорить и даже плакать. На картине бойцы окружают ее, словно пытаясь защитить. Мрачноватый колорит вызывает ощущение трагизма и одновременно подчеркивает силу света, исходящего от девочки как источника жизни.

За этот свет художника и обвинили в формализме. Однако здесь он имеет нефизическую природу в соответствии с традициями христианского вероучения и православного иконописания: «И свет во тьме светит, и тьма не объяла его» (Ин 1:5). Возникает аллюзия к евангельскому сюжету «Поклонение волхвов».

Наша Победа в Великой Отечественной войне выстрадана не только жертвами и одержана не только оружием. Это, прежде всего, победа духовная. В первые послевоенные годы не все художники смогли обратиться к рефлексии прожитого, слишком тяжелыми казались воспоминания, слишком страшными – утраты. Художник-фронтовик Ф.В. Савостьянов признавался: «После войны мне хотелось думать о мире, но я не смог уйти от памяти войны, те годы всегда со мной» [6, с. 11].

В 1960 году Федор Васильевич написал картину «Душа солдата». В данном случае обращение к теме сиротства так же, как и у Неменского, обусловлено личными переживаниями: дети, чьи родители погибли в оккупации, вызвали сочувствие у советских солдат.

Девочка, согревающаяся в солдатской шинели, напоминает Анечку с картины «Отцы-солдаты» не только чертами, но и общим характером образа: на лицах героинь отражено почти иконографическое бесстрашие, пронзительно глубока скорбь в глазах. Персонажи даны в гармоничном взаимодействии. В сюжете нет сценической преднаме-



Б.М. Неменский. Отцы-солдаты. 1971–1972. Холст, масло. 169 x 152 см. Псковская картинная галерея

ренности и лакировки действительности, за которую так часто упрекают советских художников. Мы видим живую жизнь и верим автору.

Картины «Отцы-солдаты» и «Душа-солдата» – свидетельство того, что жизнь человека и на войне может быть озарена христианской любовью. Когда человек оставляет за собой право на сочувствие и сострадание, то и рождается надежда на победу.

В 1975 году Ф.В. Савостьянов создал эпическое полотно «Освобождение». Работа продолжает тему народа-освободителя. Картина мажорна по звучанию и трогательна по содержанию. Из убежища-погребца выбирается пожилая женщина, в то же самое время к солдату с радостью бросается ребенок, и мы не столько видим, сколько чувствуем: мальчишка прильнул к нему как к родному отцу.



Ф.В. Савостьянов. Душа солдата (Дети войны). 1960. Холст, масло. 190 x 135 см



Ф.В. Савостьянов. Освобождение. 1975. Холст, масло. 195 x 120 см

Сюжетная конкретика приобретает здесь характер обобщения. В единый момент освобождения собрались три поколения, соединив прошлое и будущее.

«Идея солдата с мальчиком на руках появилась первоначально в живописи Ф.В. Савостьянова. Спустя много лет она реализовалась в скульптуре Вучетича, установленной в Берлине, в Трептов-парке» [6, с. 12].

ОБРАЗ ДЕТСТВА

Советские солдаты отстаивали величайшие сокровища жизни: детей, семью, свою землю. Неудивительно, что именно эти темы спустя годы так пронзительно звучат в творчестве тех, кто был на фронте, на переднем крае.

В картине Сергея Петровича и Алексея Петровича Ткачевых «Дети войны 1941» (1984–1987) будничность сцены не понижает накал сюжета. Авторы нашли такой ракурс, при котором через образ вдовы и осиротевших детей раскрывается трагедия смерти. Мы видим эмоциональный предел человеческого горя. Конечно, это работа скорее жанровая, чем портретная, но в каждом образном решении дан личностный взгляд, и каждое лицо здесь – портрет. Для Сергея (участника боевых действий) и Алексея Ткачевых (в войну мальчиком работал на заводе) подобные сюжеты складывались из личных воспоминаний, а потому каждый персонаж в какой-то степени автобиографичен.

Страшна своей «обыденностью» картина блокадника и фронтовика Дмитрия Петровича Бучкина «Остался один» (1960). Главный персонаж картины – одинокий мальчик, стоящий спиной к зрителю в интерьере блокадного времени. Обобщенный образ ребенка введен в конкретное пространство: художник изображает ту самую комнату с печкой-буржуйкой и кусочками хлеба на столе, в которой ему пришлось пережить ленинградскую блокаду. Об этом свидетельствует надпись на обороте холста: «Блокадная квартира Рубинштейна, д. 25».

Несмотря на все ужасы войны, большинство произведений послевоенных десятилетий проникнуты жизнеутверждающим началом. Художники-фронтовики заговорили о мире как о долгожданном счастье, и ребенок стал его символом.

Образ ребенка рассматривался не изолированно, а в живом природном окружении: стремление ряда

авторов к сочетанию элементов тематической картины и пейзажного жанра – приметная черта многих живописных полотен описываемого периода. Таковы, например, работы Ткачевых «Детвора» (1958–1960) и «На полянке» (1959); Савостьянова «Лето» (1957–1990) и «Воробушки» (1955–1993); Лихачева «Дети. Этюд» (1959) и «Друзья» (1964). Художники не ставили задачу передать портретное сходство, но в каждом образе смогли уловить индивидуальное, подчеркнуть характер и найти общее, характерное для мироощущения эпохи – радость бытия и ощущение свободы.

Портрет ребенка – один из самых трудных жанров, малейшая неискренность девальвирует эстетические ценности художественного образа. Однако для художников военного поколения не было неразрешимых задач, и они все чаще обращались к этой теме и все чаще писали собственных детей. Недаром в таких произведениях, как «Дочь в шляпке» (1959) С.И. Смирнова, «Портрет дочери» (1973) О.А. Еремеева, «Девочка в голубом (Настенька)» (1981) Савостьянова нет украшательства, но ощущается неподдельная искренность замысла и свобода воплощения.

ОБРАЗ ЖЕНЩИНЫ

Интерес к портрету был обусловлен изменившимся соотношением человека и мира, характера и обстоятельств. Жизнь после войны постепенно входила в привычный ритм, искусство возвращалось к изображению реальности без войны.

Знаковая картина тех лет «Свекловичницы» (1959) М.И. Лихачева беспардонна и правдива. Изображения «одежды, жестов и поз, натруженных рук и обветренных лиц...» [5, с. 27] соответствовали идеям коллективизма и органично вписывались в формат изобразительной системы тех лет. Художник улавливает взгляд молодой свекловичницы, устремленный в сторону парня-тракториста. Тема повседневной жизни современника, человека труда приобретает интимные интонации. Эти же тенденции проявились и в портретном жанре: «...между тем появился и другой герой, тоже сошедший с героического пьедестала прошлых лет, чтобы надежно “обосноваться на земле” и заново увидеть ее живую красоту» [1, с. 17].

Соединить красоту пейзажа и человека стремились многие художники. Так, в картинах Савостья-



Б.М. Неменский. Мама. 1979. Холст, масло

янова «Сирень» (1972) и «Лето» (1975) образ молодой женщины (жены художника) близок окружающему миру. Красота человеческая нераздельно связана с природной.

Равноправным персонажем выступает природа и в картине братьев Ткачевых «Матери» (1961). Обращаясь к теме судьбы русской женщины, художники подчеркивают ее неразрывную связь с жизнью деревни. Сейчас это кажется удивительным, но тогда Министерство культуры СССР выступило в качестве обвинителя: слишком «не советской», не оптимистичной показалась картина. Художники не стали спекулировать и «строить из себя обиженных», а по совету Гелия Коржева просто сменили название на нейтральное – «На скамейке».

Сюжетика таких работ базируется не на описательности, а на выражении личных чувств. Особенно если портреты – свидетельства любви модели и художника. На картине «Мама» (1979), где Неменский изображает свою супругу, которая ждет ребенка, нет второстепенных моментов. Здесь все имеет значение: каждая прядь волос, каждый цветочек на платье прописан с любовью и тщательностью. Художник не стремится подражать натуре. Линейная пластика фигуры при сохранении объемно-пространственного моделирования — удачно найденный компромисс между воспроизведением и поэтизацией женского образа. Художник живет настоящим моментом, и в картине для него заключено всё, что он любит и чувствует.

Поколение фронтовиков было ярким, искренним, любить они умели неистово. Лихачев писал своей будущей жене: «О, как светел мой путь лишь только при мысли, что ты – моя!.. Я сохраню себя, родная моя, для нашего счастья...» [5, с. 17]. Пережив годы военного лихолетья, Лихачев впоследствии создал «множество живописных и графических портретов “Зинуси”, ее облик узнаваем во многих его подготовительных эскизах и картинах» [там же].

Открытость и сила чувств выражались во всем: и в повседневности, и в творчестве, впрочем, в судьбе художников одно не существовало без другого. «Эти люди были обречены стать создателями и, будучи победителями, они были ими по своей внутренней сути» [там же].

Рождение образа всегда тайна, но, когда моделями для художников выступали близкие и род-

ные, становился интереснее и веселее художественный образ. В таких работах, как «Верочка» (1964) А.А. Мыльникова, «Портрет А.Ф. Токаревой» (1967) В.Ф. Токарева, «Портрет жены» (1970) Б.П. Николаева авторов интересует личность человека как совокупность индивидуальных душевных качеств.

ИСКУССТВО ПЕЙЗАЖА

Поиски в пейзажном жанре шли в русле общих тенденций реалистической живописи послевоенных десятилетий. Художник извлекал из природы душевное содержание. Излюбленным приемом было соединение в одной картине разных жанровых решений.

Изысканные, звучные, насыщенные цветом натюрморты Петра Гурьевича Коростелева написаны на фоне пейзажей. Подобные пространственные решения усложняли поставленные перед автором задачи и расширяли возможности образной передачи окружающего мира. Натюрморты-картины Коростелева многообразны по замыслу, но главное в них – точка зрения автора, превращавшего мир предметов в целостный образ живой жизни.

Среди работ, сочетающих элементы тематической картины и пейзажа, следует отметить полотно «Родные просторы» (1965) Лихачева. Картина пронизана чувством любви к родной земле, созвучна времени и пользовалась безусловным успехом.

Природа вновь стала восприниматься сквозь призму человеческой души. Истинным шедевром можно считать работу Токарева «Весенняя сказка» (1975). Красота сотворенного мира, где человек не доминирует, – недостижимая мечта, но для художника, прошедшего тяжелейшие испытания войной и пленом, это естественная потребность его сердца.

Вот что об этой работе пишет супруга Владимира Федоровича, тоже художник, Александра Токарева: «...холст “Весенняя сказка” – полный света, солнца! Сам Токарев присел на корточки и протянул руку к бегущему ежику – то ли ласкает, то ли благословляет. Корзина полна синих, как небо, подснежников. Здесь же растянулся на припеке пес. И такой мир, и тишина, и такая благодать, и каждая былинка славит Создателя! И во



В.Ф. Токарев. Весенняя сказка. 1975. Холст, масло. 88 x 151 см

всем этом истинное предназначение человека – любовь ко всему живущему. И никаких громких лозунгов, и никаких призывов» [9, с. 27].

Картина наполнена светом и любовью. Наделив предметы светоносностью, художник воссоздал живое дыхание природы. Пространство и воздух ослабляют резкие грани предметов и делают очертания мягче. Здесь нет ни одной лишней детали или внешнего эффекта. Можно вспомнить слова Л.М. Анисова о И.И. Шишкине: писатель подчеркивал молитвенное отношение живописца к тварному миру. Это применимо и к картине Токарева, и в целом к пейзажной живописи 1960–1980-х годов.

Художники-фронтовики очеловечивали окружающую действительность, можно сказать, вводя пейзажный жанр в новое русло. В работах Ивана Михайловича Варичева образ мира предстает

через лиризм деревенских будней, древних храмов, крестьянских изб. В пейзажах очевидно человеческое присутствие, хотя сам образ человека не часто встречается в картинах Варичева.

В работах художников, опаленных войной, мы никогда не увидим уныния или надломленности, преднамеренной деформации художественных решений или искажения натурального видения. Реализм был выстрадан самой жизнью, и к окружающему миру живописцы этого поколения относились с благоговением. Именно поэтому для них не существовало незначительного сюжета, любой этюд мог стать самоценным произведением.

Внешняя неприметность первоначального сюжета – визитная карточка многих картин Ефрема Ивановича Зверькова. Художнику удалось в самом простом и обыкновенном подчеркнуть значительность момента и увидеть красоту

бытия. В своих работах он виртуозно соединял идеи импрессионизма и духовные возможности реализма.

Поэзию обыденности, как известно, в отечественный пейзаж привнес А.К. Саврасов. Основа его новаторства – глубинные философско-религиозные раздумья. Для русского художника пейзажный жанр – не воспроизведение фрагмента природы, а создание целостного образа. Именно с таких позиций решали живописные задачи и художники-фронтовики.

В картинах Савостьянова образ мироздания мог быть заключен в одном кусте или ручье: «... его сложная живописная техника, покоряющаяся дару непосредственного наблюдения, умеет уловить незаметное движение жизни – будь то зимний ручей, застывший в оковах синих сугробов (“На Раданке”), или небольшой куст черемухи, склонившийся под тяжестью недолгого и буйного цветения (“Упавшая черемуха”)» [2, с. 4].

В незначительном натурном сюжете художник воспроизводил множество деталей, но за единственным не терялось целое. Недаром Народный художник России Всеволод Михайлович Петров-Маслаков отмечал, что на основе «заурядного» сюжета Савостьянов создал символ радости жизни.

ДОРОГАМИ ВОЙНЫ

Художники-фронтовики не изображали великие стройки и гидростанции, а писали обычную жизнь, которую ценили и любили. Даже на картинах военной тематики они стремились не передать сюжетно-исторические моменты, а выразить личные впечатления, переживания или общую атмосферу времени. Постепенно многое отсеклось и позабылось, личные воспоминания уступили место обобщениям. Ф.М. Балаховская утверждала, что со временем картины на военную тему приобрели эпическое измерение: утраты представлялись общими, воспоминания – коллективными.

Фронтный опыт Бориса Павловича Николаева послужил основой для создания картины «Дороги войны» (1964), принесшей художнику известность в масштабах всей страны. Сам живописец вспоминал: когда, насквозь промокший и промерзший, по колено в жидкой грязи, он шел по черной, изрытой, искореженной земле, без конца и края, бесконечно долгие месяцы и годы, в меч-

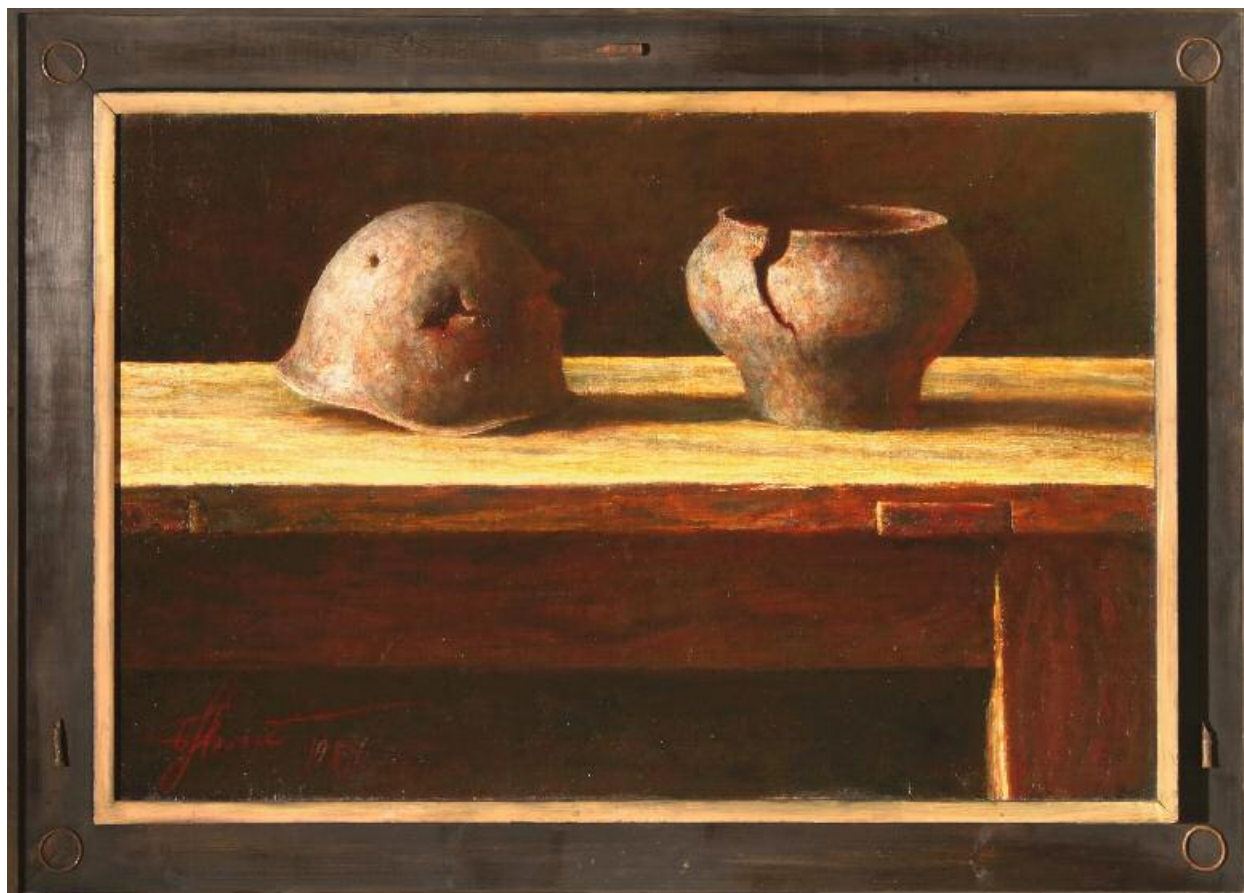
тах всплывали образы детства и мирный Петербург. Тогда он и сформировался как художник.

На полотне Николаева мы видим, как солдаты с обозом и оружием движутся на Запад, преодолевая трудности осенней распутицы. Бойцы измучены, однако никто и ничто не в силах остановить сплоченную, почти монолитную колонну. Здесь нет героического сюжета, но во всем: и в суровости колорита, и в образных решениях фигур – ощущается сила документальной правды. Горизонтальный формат холста четырехметровой длины усиливает ощущение широты и монументальности замысла. Событийная основа полотна стала основой для формирования мотива несломленности, неукротимости духа народа, народного подвига.

Тема дороги имеет особое значение для нашей культуры, это сквозная тема и русской философии, и русской литературы, и, конечно, живописи. Дорога может быть символом крестного пути или рухнувших надежд, как, например, в картине И.И. Левитана «Владимирка», но, так или иначе, это линия человеческой судьбы.

Дороги войны для всех были разными, и для кого-то они стали последним испытанием в жизни. На истерзанной пыльной дороге в картине Ф.В. Савостьянова «Подсолнухи» (1974) лежат два наших убитых бойца. И опаленная земля, и сломанные подсолнухи – от этого сжимается сердце, рождается боль [4, с. 9]. Однако даже здесь не ощущается безысходность. Петров-Маслаков, говоря об образном строе, найденном художником, отмечал, что изображенные в трагической сцене на поле боя посеченные пулями и осколками стебли подсолнечника изуродованы, как и солдат, лежащий рядом. Но семена живы, и весной желтые соцветия потянутся к солнцу. Это символ жизни. Художник Федор Васильевич Савостьянов в своем творчестве не раз использовал такой образный строй, через метафору определяя смысл произведения.

В работах художников-фронтовиков темы войны и мира всегда соединялись в единстве художественного замысла. Главная сюжетная линия картины «Возвращение с войны. 1945» (1985) художника Володиминова – встреча вернувшихся с фронта бойцов со своими родными. Однако здесь мотив радости сосуществует с драмой: на заднем плане, вдали от композиционного центра,



Б.М. Неменский. Память Смоленской земли. 1984.
Холст, масло. 81 x 125 см. ГТГ

стоит солдат на костылях. Его никто не встречает, ему не с кем разделить ликование победы, его мысли и чувства остались в окопах войны.

ПАМЯТЬ ВОЙНЫ

В своем творчестве художники стремились к целостности замысла и ясности мысли. Почти каждая картина обращена к зрителю и предполагает диалог с ним. И не так важно, натурный ли это этюд или жанровая живопись: любое новое произведение в момент создания становилось лишь поводом для очередной беседы, для размышлений о жизни и смерти, каковым остается и поныне.

Сюжетика лишена описательности или умо-зрительных решений, это раздумья автора и его личные впечатления, его конкретные пережива-

ния. Неменский видел основу для таких раздумий, например, в жанре натюрморта. Картина-натюрморт «Память Смоленской войны», выполненная живописцем в 1984 году, не перегружена деталями. Художник использовал здесь прием смыслового противопоставления: пробитая пулей каска как напоминание о войне и треснувший чугунок как символ мирной жизни. Л.А. Неменская отмечала, что фактурная материальность предметов ощущается как суровая правда, весомость – как тяжесть пережитого. Предметы фронтовой судьбы противопоставлены: один от тепла дома, другой от огня войны [8, с. 25]

В 1980-е появляется новый взгляд на память войны. Объектив времени удаляет события не только в символическом измерении, но и в кон-

кретных композиционных решениях. Если в работе «Память» (1971–1974) художника Лихачева портретные характеристики даны индивидуально, каждый персонаж приближен к зрителю, то в картине «Никто не забыт» (1987) того же автора образ народа трактован обобщенно, художник избирает взгляд сверху, издалека.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В послевоенные годы приходит осознание того, что Победу мог совершить только духовно стойкий народ. И художники стали обращаться к простому человеку, пытаясь не столько уловить его психологические состояния, сколько выявить и подчеркнуть духовно-нравственные ориентиры.

Можно утверждать, что выкованная в горниле военного времени любовь к жизни и ближнему определяла образный язык живописи рассматриваемого периода. В центре внимания художников-фронтовиков находится образ рядового солдата или обычного труженика, многие пишут лирические женские образы или трогательный мир детства.

При этом в созданных портретах личность человека интересует автора исключительно как самостоятельное душевное пространство.

Несомненным завоеванием того времени стало и искусство пейзажа. Обычный день или неприметный фрагмент природы в картинах фронтовиков был сопряжен с такой радостью жизни, с какой могли писать только люди, познавшие войну. В пластических решениях они избегали формалистического подхода и идеализации, а в образных – прямолинейности. Их живопись стремилась к живому натурному видению. В некоторых работах проявляется метафоричность мышления, что, как известно, никогда не являлось признаком соцреализма.

Художественный образ войны в произведениях художников-фронтовиков был всегда нерасторжимо связан с образом мира. Замысел таких картин соединял в себе веру в праведность Великой Отечественной войны, надежду на победу и безграничную любовь к ближнему – те качества христианской души, которые так естественны для человека и так необходимы ему в минуты тяжелых испытаний. ■

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Горбунова Т.В. Пространственные миры эпохи перемен. Наши ленинградские художники. – СПб.: Алетейя, 2018.
2. Горбунова Т.В. Живое письмо. Искусство России // Реалистическая живопись Федора Савостьянова. – СПб.: С-Принт, 2009.
3. Дмитренко А.Ф., Бахтияров Р.А. Великая Отечественная война в художественной культуре СССР и России. 1941–2020 годы. Учебно-методическое пособие. – СПб.: Астерион, 2020.
4. Дмитренко А.Ф. Не изменяя правде. Искусство России // Реалистическая живопись Федора Савостьянова. – СПб.: С-Принт, 2009.
5. Добромиров В.Д. Явь и утопии Михаила Лихачева: наброски о жизни и творчестве. – Воронеж: Благотворительный фонд «Художники Воронежа», 2015.
6. Манин В.С. Те годы со мной всегда. Искусство России // Реалистическая живопись Федора Савостьянова. – СПб.: С-Принт, 2009.
7. Миронова А.Ф. Художественные образы русской реалистической школы живописи второй половины XX века // Коллект. науч. монография по мат-лам V Всерос. науч. конф. «Искусствоведение российских регионов. Тверские чтения, посвященные династии искусствоведов из тверских дворян Толстых». – М.: R.PR. studio, 2018.
8. Неменская Л.А. Борис Неменский. – М.: Белый город, 2005.
9. Токарева А.Ф. Качели судьбы. – Тверь: Издатель Юга Л.Г., 2005.



Виктор Иванов в мастерской. Деревня Исады, Рязанская область.
Фото: Р. Скрылев

Ольга Игоревна ТОМСОН

Полифонизм советской культуры 60-х годов XX века (Творчество В. Иванова, Э. Неизвестного, П. Никонова)

Статья посвящена культурным процессам, происходящим в России в середине XX века. Спустя 60 лет после выставки в московском «Манеже» 1962 года, сегодня наблюдается реабилитация культурного наследия эпохи «надлома». Исследуя период советской истории с 1917 по 1991 годы, можно отметить ряд последовательностей в развитии культуры. Искусство периода 20-х годов XX века, творившее новые художественные языковые формы, позднее побежденное дисциплинированностью, регламентируемой государством, вновь проявилось в эпоху оттепели, соединив поколения внуков и дедов. Это было время возрождения духа огромной страны и периодом художественного ренессанса, смысл которого мы наблюдаем ежедневно. Расцвет культуры сопровождался сопротивлением режиму, что превращало многих художников в ярчайших борцов. В статье приводится анализ раннего творчества В. Иванова, П. Никонова и Э. Неизвестного.

Ключевые слова: «суровый стиль», официальная критика, каноны искусства, московский «Манеж», «историческая протяженность», советское искусство 1920–1930-х годов, пауза созерцания, нонконформизм, «прозренческий» метод

Olga I. THOMSON

Polyphonism of the Soviet Culture in the 1960s (Artwork by Victor Ivanov, Ernst Neizvestny, Pavel Nikonov)

The article deals with cultural processes in Russia in the middle of the 20th century. Today, 60 years after the exhibition in the Moscow "Manege" in 1962, we witness a period of rehabilitation of the cultural heritage of the "breakdown" era. Studying the period of the Soviet history from 1917 to 1991, one can see a number of sequences in the culture development. The art of the 1920s which created new forms of the artistic language and later was ousted by the discipline regulated by the state, reappeared in the period of the "thaw", thus connecting generations of grandchildren and grandfathers. It was time of the revival of the vast country spirit and artistic renaissance the importance of which is hard to overestimate. The heyday of culture has been accompanied by resistance to the regime, which turned many artists into ardent fighters. The article offers an analysis of the early work of Victor Ivanov, Pavel Nikonov and Ernst Neizvestny.

Keywords: "severe style", official criticism, canons of art, Moscow "Manege", "historical length of time", Soviet art of the 1920s–1930s, pause in contemplation, non-conformism, "visionary" method

Сопоставляя процессы, происходящие во времени параллельно – взлет развития искусства и социальные надломы, сегодня, по прошествии десятилетий, актуализируется давняя мысль Гегеля: «Сова Минервы вылетает только в полночь». В устах философа эта мысль означала невозможность человека понять настоящее положение дел, и только со временем, в сумерках, то есть в старости, человеку становится ясно то, что произошло раньше.

Обращаясь к культурным процессам середины XX века, очевидно, что спустя 60 лет со дня знаменательного события в московском «Манеже» 1962 года сегодня наблюдается реабилитация культурного и художественного наследия как явления эпохи надлома империи [12, с. 6], осмысливаемое искусствоведческой наукой как ренессанс. Понятие «НАДЛОМ» является ключевым понятием в мировой истории, когда рассматривается история не как история развития государств, а как история культур и цивилизаций. Существует устойчивое мнение, что жизнь на территории России на протяжении почти всего XX века можно проследить как эволюцию истории большевизма. Явление «Большевизм», как политический режим, можно представить и определить в координатах «длительной временной протяженности» [2, с. 119] (это понятие ввел французский историк Ф. Бродель), представив эту протяженность как некую последовательность движений с вариациями и возвратами, ухудшением, приспособлениями, стагнациями и т.д.

Если рассматривать периоды истории искусств как искусство оттепели, искусство застоя или искусство перестройки, то это значит, что мы при анализе художественных событий, выбираем шкалу отсчета и пользуемся категориями политической истории.

В современном искусствознании уже были приняты попытки по-новому осмыслить развитие искусства во времени. Одна из них принадлежит

А.К. Якимовичу. В своей замечательной книге «Полеты над бездной» он предложил разделить историю советской цивилизации на периоды – позднесоветский, который был коротким и длился с 1953 по 1956, и послесталинская «оттепель», который продолжался вплоть до распада СССР в 1991 году.

По мнению А.К. Якимовича, важным для этого периода стало рождение неофициального искусства как яркое проявление творчества художников, которые «с конца 1960-х годов к поискам экспериментаторов Запада пристально приглядываются и примираются» [13, с. 162].

Ученый отмечает, что «классифицировать неофициальное искусство по стилевым признакам бывает затруднительно», ибо среди «нонконформистов были и авангардисты, и советские постмодернисты, и просто салонные дилетанты. Их основным критерием был критерий социополитический: кого не допускали на разрешенные официальные выставки или кто сам не желал в них участвовать, тот и становился “неофициалом”» [13, с. 332].

К этой группе можно отнести творчество и Дмитрия Плавинского, и Эрика Булатова, и Ильи Кабакова, и многих других. И, по мере того, как их искусство крепло и приобретало выразительность, у художников начинали возникать проблемы с властью. По мнению А.К. Якимовича, причиной тому и явился кризис – «манежная выставка» 1962 года, подробно описанная Юрием Герчуком в книгах «Кровоизлияние в МОСХ» и «Эффект присутствия», Эрнстом Неизвестным, а также рассказанная в воспоминаниях многими другими участниками событий.

Но скульптор Б. Орлов, творчество которого можно также рассматривать с точки зрения яркого проявления непослушания, пишет о мастерских андеграунда: «В самом деле – это было подполье. Если парижские художники начала XX в., жившие в трущобах без воды и света, были людьми героическими, бунтовщиками и ощущали себя революционерами в искусстве, верили в свою победу,

которую и увидели достаточно скоро, то художники русского подполья были, скорее, похожи не на революционеров, а на сектантов-самосожженцев XVII в. Мы точно знали, что доминирующая идеологическая система продлится не меньше столетия, и поэтому надеяться было не на что». [9, с. 10]

Эта позиция отчужденности была осмыслена экзистенциальной философией, актуальной в кругу художников группы Дмитрия Пригова и Бориса Орлова. Проявленная сила разлада в частном человеке, отчужденном по отношению к государству, открывала подспудную реальность собственной душевной жизни, может быть, даже сентиментальной в контексте реальностей времени и «поступательного движения вперед народных масс», поменявших свое название на «трудящихся».

С другой стороны, действительно, именно в 60-е годы в искусстве молодого поколения художников в стране рождается романтизм и желание показать жизнь без прикрас, такой как она есть. Мысль Блеза Паскаля, философа, математика и теолога, создателя первых образцов счетной техники, о будущем и настоящем: «Мы никогда не задерживаемся в настоящем. Мы вспоминаем прошлое, мы предвкушаем будущее, словно хотим поторопить его слишком медленный шаг... Мы так неосмотрительны, что блуждаем по недоступным нам временам и вовсе не думаем о том единственном времени, которое нам принадлежит... Это потому, что настоящее, обычно нас ранит... Прошлое и настоящее для нас средства. Только будущее наша цель... и таким образом, мы вообще не живем, но лишь собираемся жить, и постоянно надеемся на счастье...» [8, с. 90], как послание из XVII века для молодого поколения середины XX столетия, заставила их опомниться и взглянуть во время настоящее.

Желание многих в послевоенной и послесталинской России, преодолевающей свою историческую судьбу после всех ужасающих событий, показать правду жизни заставляет творческую интеллигенцию искать новый художественный язык, способный отразить в искусстве идеал братства всех людей на планете. В живописи нового поколения был проявлен тот потенциал и форма документализма, что позволило А. Каменскому увидеть в искусстве нового поколения творцов «хронику будней».

Стихия яростных чувств в искусстве России периода 20-х годов XX века, творившая новые художественные формы и языки, побежденная дисциплинированностью, регламентируемая государством в следующие десятилетия, до конца не забылась. Она не могла получить своего дальнейшего развития в силу крайней политизации общества, но прорвалась в эпоху оттепели, соединив поколения внуков и дедов.

В эпоху «оттепели» развивается невероятный интерес к литературе, истории, искусству. И, на наш взгляд, этот интерес и порождает новые темы и отношение к происходящему. Одним из событий того времени, серьезно повлиявших на общество, стал роман Б. Пастернака «Доктор Живаго», автору которого в 1958 году была присуждена Нобелевская премия с формулировкой «за значительные достижения в современной лирической поэзии, а также за продолжение традиций великого русского эпического романа». И, несмотря на то что властью страны триумф русской литературы воспринят с негодованием, поскольку роман был признан как антисоветский и увидел свет только в период перестройки, молодому поколению эпохи «оттепели» он был известен.

Поэтому это время дает повод говорить об индивидуальностях, «расположенных к свободе, гуманизму и ответственности. С другой [стороны], по-прежнему продолжает существовать тоталитарная система, как вершина исторического прогресса». [11, с. 69] При этом, как пишут П. Вайль и А. Генис: «У клоунов есть два ампула – белый и рыжий. По сути дела, все политические и общественные фигуры – это белые клоуны: расчетливые лицедеи, меняющие маски по сценарию, и жестко запрограммированные правила игры. Хрущев же выступал в другом жанре, раскрыв мощный потенциал “рыжего”. Неуправляемость, непредсказуемость, анархия – все то, что до испуга смешит детей в рыжих клоунах, – в полной мере появилось на международной арене... Хрущев был рыжим клоуном, повергающим страну и мир в смех, отвращение, гнев, восторг». [3, с. 227]

Отрицание серьезности как форма борьбы с фальшью и горьковская формула «правда – бог свободного человека», положенные на хемингуэвскую поэтику, формировали новое сообщество.

Лакуны, которые существовали в исторической науке, стали заполняться исторической литературой родом из инакомыслия. Все это способствовало развитию остроты зрения. «Истина лежала в подтексте, как золотой запас. А в качестве разменной монеты в обращение ввели предельную честность и надрывную откровенность». [3, с. 68]

Огромный и застывший монолит сталинского искусства вдруг пошатнулся, и произошло с точки зрения обмена творческим опытом множество послаблений. Например, в 1956 году советские власти разрешили выпуск журнала «Америка», и в том же году была проведена выставка Пикассо в Москве, а в следующем, 1957, впервые с 1917 года были открыты границы для Всемирного фестиваля молодежи и студентов, в рамках которого прошла серия разнообразных выставок.

В 1959 году в парке «Сокольники» показали творчество абстрактных экспрессионистов Джексона Поллока, Марко Ротко, Виллема де Кунинга, некоторые из которых окончили знаменитый американский колледж «Черная гора», где преподавали уехавшие из фашистской Европы преподаватели Баухаус, а также работы сюрреалиста Ива Танги и два года спустя на аналогичной «французской выставке» – Ива Кляйна.

Время «оттепели» выбросило на поверхность всю правду об искалеченных судьбах миллионов. Это был период возрождения духа огромной страны, вызывающий к жизни новую талантливую молодежь буквально во всех сферах культуры. И сегодня очевидно, что мы имеем дело с исключительным художественным ренессансом, смысл которого проявляется ежедневно. Расцвет культуры сопровождался сопротивлением режиму, что превращало многих художников в ярчайших борцов.

Художников Виктора Иванова, Павла Никонова, Гелия Коржева, Таира Салахова и других «окрестили провозвестниками “сурового стиля”». При всей условности такого обозначения оно имело свой смысл и пафос. Ведь и действительно, их произведениям свойственна тенденция мужественно-волевого взгляда на жизнь, которую необходимо познать и показать в ее истинной сложности и драматической напряженности». [5, с. 467]

О Никонове. Павел Никонов заявил о себе в конце 1950-х – начале 1960-х годов, став одним из представителей искусства «сурового стиля»,

молодого поколения, пережившего и драматический опыт Великой Отечественной войны, и трагическое время сталинских репрессий.

Работы Никонова стали своеобразным манифестом целого поколения художников, а холст «Наши будни» (1960), посвященный строительству Братской ГЭС, явился психологическим камертоном эпохи великих свершений. Несмотря на то, что официальная критика не приняла позицию автора, работа имела серьезный резонанс у публики, почувствовавшей в ней правду времени.

Работа «Геологи», созданная в 1962 году, всей своей безыскусной правдивостью выразительно противостояла устойчивым канонам официального искусства. Грубоватый язык живописи Никонова, серо-коричневая цветовая гамма, состоящая из богатейших тональных переходов, транслировала протяженность суровой повседневности, разлитую по всему изображенному пространству, уходящему в невероятную глубину. Холст, несмотря на очевидную революционность решений, наводил на сложные размышления, однако также был признан «творческой неудачей», а на легендарной выставке в «Манеже», посвященной 30-летию МОСХа (1962), был подвергнут критике высшей властью страны. Но именно этой работой мастер навсегда завершил героическую тему в советском искусстве, изобразив в образах современников измученных и усталых геологов, потерявших в бесконечных просторах страны. Картина стала той точкой разрыва времен, навсегда завершив эпоху возвышенного искусства сталинского оптимизма. Самодостаточность каждого мгновения, проявленная в работах Павла Никонова, становится утверждением фундаментальной ценности жизни, которая не зависит ни от прошлого и будущего, ни от забвения и пустоты. И потому в его работах присутствует удивительная воля жизнелюбия, и живопись во всей своей полноте реализует цветовые, фактурные, пластические возможности и дает надежду преодолеть затянувшееся испытание разочарованиями.

А. Каменский, комментируя одну из художественных выставок в Москве, которая проходила уже после смерти Сталина в 1954 году, пишет: «В отличие от некоторых недавних экспозиций, ничего парадного, равнодушно-казенного, холодных иллюстраций к отвлеченным тезисам там не встречалось... Подкупающая непринужденность



Павел Никонов в мастерской. Москва. Фото: Р. Скрылев

письма и рисования тут абсолютно преобладала. И это создавало почву для живого и свободного роста новых художественных тенденций, для подлинного реального восприятия и изображения повседневности. Пока что, правда, эта почва была лишь эмоциональной... Не подошли еще художники и к использованию опыта советского искусства 20–30-х гг., что буквально через несколько лет станет одним из решающих факторов сложения нового стиля... Но и эмоциональное начало иногда оказывается очень важным». [6, с. 190]

Об Иванове. Творчество Виктора Иванова представляет редкий случай последовательного и выразительного развития традиций русской реалистической школы живописи. В начале 1960-х годов он стал одним из лидеров творческой молодежи – поколения будущих мастеров, стремящихся выразить сокровенный смысл времени «оттепели», отыскать новые подходы и формы изобразительности. Важную роль в творческой судьбе художника сыграл его учитель – А.А. Осмеркин, один из представителей «русских сезаннистов», участник худо-

жественного объединения «Бубновый валет», научивший Виктора Иванова законам живописного видения, отношению к композиции и построению цветового пространства, пластике цвета.

Его работы, относящиеся даже к самому раннему периоду творчества, несут в себе печать сурового опыта военных лет. Сложившееся мировоззрение мастера, его поэтическая строгость заставляет вернуться к забытым представлениям об истинном значении личности, этическом смысле человеческого существования в дегуманизованном мире, свидетельствуя о вере в особенности народного характера и ответственности художника перед обществом. Иванов создает произведения, отражающие важнейшие аспекты российской жизни, свидетельствуя своим творчеством о неизбежности обновления в русле сложившихся традиций русской духовной культуры.

Одна из самых важных тем в его работах – тема силы, что укрепляет человеческое братство. Как и многих художников 1960-х, В. Иванова не особенно интересуют психологические своеобразия героев, поскольку изменчивая текучесть душевных форм претворяется им в тот единственный универсальный тип человека, который способен полностью выразить духовную силу народа.

Обостренно грубоватый пластический язык в работах Иванова преобразуется контрастными сопоставлениями: статикой фигур героев, выстраивающих молчаливо-многозначительный диалог со зрителем, и динамикой пространственных построений с экспрессивной моделировкой живописного рельефа. В позах и жестах, типичных для людей, издревле живущих на земле, преобладает удивительная завершенность и внутренняя красота. Изображаемое действие во времени замедленно. Со временем проявляется в творчестве В. Иванова главное – он визуализирует важную для искусства форму постижения бытия – паузу созерцания, когда безмерность вселенной вступает в свои права и связывает воедино все несоизмеримости, приобщая к бесконечному миру каждую малость.

Э. Неизвестный. В своих воспоминаниях Эрнст Неизвестный пишет: «Разногласия с соцреализмом в институте возникали в первую очередь у фронтовиков. Многие из этих молодых людей были даже коммунистами, но их переживания, их жизненный опыт не соответствовали гладкописи

соцреализма. Мы не теоретически, а экзистенциально выпадали из общепринятого, нам требовались иные средства выразительности. На меня выпала судьба быть одним из первых, но далеко не единственным.

Должен сказать, что я и мои друзья никогда специально не стремились к нонконформизму или к какому-то особому пути в искусстве. В молодости мы старались овладеть мастерством живописи, рисунка. Выйдя из войны, где каждому пришлось немало хлебнуть, мы и дальше старались идти прямой дорогой. Так что если и можно говорить о моем каком-то особом почерке художника и скульптора, то складывался этот почерк естественно» [7].

Но тема сверхъестественного, метафизического становится очень популярной в кругу нонконформистского сообщества. В 1960-е годы понимание искусства как служения высшим инстанциям, как чему-то из разряда метафизики, проглядывалась в творчестве многих художников, в том числе и Э. Неизвестного уже в конце 1950-х. «Художники в ту пору не знали иного метода, кроме катарсического» [10, с. 42] – прозренческий взгляд на мир имели тогда очень многие художники. Творчество Э. Неизвестного можно отнести к искусству метафизического толка. [11, с. 47] Его современники, относившиеся к столь серьезному пониманию искусства несколько скептически, уничижительно называли творчество таких художников как «духовка» или «нетленка». [10, с. 7].

Но события, которые развернулись в стране после выставки в «Манеже», стали для советских художников временем отказа от утопических иллюзий о выздоровлении культурной жизни СССР, и многие из них отправляются в эмиграцию, чтобы реализоваться в творчестве за рубежом. Среди них были и мастера, входящие в группу «Сретенский бульвар», – Ю. Соостер, В. Янкилевский, Э. Штейнберг, Э. Неизвестный, В. Пивоваров, И. Кабаков, Э. Булатов, Ю. Соболев.

«За 10–15 лет изобразительное искусство, стремившееся преодолеть свою функциональную обездолженность, не только освободилось от традиционных изобразительных норм, но и постепенно перешло от простого наблюдения и регистрации отдельных элементов действительности к анализу



Эрнст Неизвестный. Работа над горельефом в первом корпусе МИЭТа.
Зеленогорск, 1970

и осмыслению действительности. В центре внимания художника теперь находится человек как индивидуум, проблема его отчуждения и дегуманизации (В. Калинин, О. Целков), его внутреннее и внешнее самоуничтожение и патологические мутации (Янкилевский, Сидур), и человек, стремящийся найти контакт с другими людьми, любящий и любимый, продолжающий свой род и т.д.» [1, с. 156].

Художники возвращали подлинность бытию, реабилитировали историческое настоящее и точку действия «здесь и сейчас» для мировой истории. И поскольку «настоящее» травматично и не исклю-

чает своего драматизма, возвращение человека из общественной жизни в жизнь частную в настоящем времени, как это выразили художники – и Павел Никонов в работе «Геологи», и Виктор Иванов в холсте «Семья. 1945 г.», где драматизм настоящего демонстрируется во всей своей полноте, и вместе с тем является внутренней основой нового стиля «суровых» с его романтическим восприятием современности [4, с. 99–117], и реабилитацией настоящего в историческом времени, способствуя развенчанию мифов о будущем и утопий о прошлом. ■

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Аймермахер К. От единства к многообразию. Разыскания в области «другого» искусства 1950–1980-х годов. – М.: РГГУ, 2004.
2. Бродель Ф. История и общественные науки. Историческая длительность // Философия и методология истории / Под ред. И.С. Кона, РИО БГК им. И.А. Бодуэна де Куртенэ, 2000 (переиздание 1963). – С. 115–142.
3. Вайль П., Генис А. 60-е. Мир советского человека. – М.: НЛО, 1996.
4. Герчук Ю. Эффект присутствия. – М.: Арт Волхонка, 2016.
5. Каменский А. Вернисажи. Корни и ветви. – М.: Советский художник, 1974.
6. Каменский А. Романтический монтаж. – М.: Советский художник, 1989.
7. Неизвестный Э. Говорит Эрнст // URL: https://royallib.com/book/neizvestniy_ernst/govorit_neizvestniy.html (Дата обращения: 15.01.2022)
8. Паскаль Б. Мысли. Систематизированные бумаги. – М.: Издательство имени Сабашникова, 1995.
9. Томсон О., Скрылев Р. Мастерская художника. Москва. Том 3. – М.: Страдииз Минувшее, 2020.
10. Тупицын В. Коммунальный постмодернизм. – М.: AD Marginem, 1998.
11. Фадеев Л. Свобода быть собой. «Маски скорби» и тема политических репрессий в творчестве Э. Неизвестного // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока. – 2020. – № 2 (3). – С. 47 // URL: <https://uole-museum.ru/publications/svoboda-byt-soboj-maski-skorbi-i-tema-politicheskikh-repressij-v-iskusstve-ernsta-neizvestnogo/> (Дата обращения: 15.01.2022)
12. Хренов Н. Искусство оттепели в контексте надлома большевистской империи / От искусства оттепели к искусству распада империй. Сб. статей. – М.: Государственный институт искусствознания, КАНОН+, 2013.
13. Якимович А. Полеты над бездной. Искусство, культура, картина мира 1930–1990. – М.: Искусство XXI век, 2009.

Анна Юрьевна ЧУДЕЦКАЯ

«Живопись превыше всего». О художниках группы «Девятка»

В статье проводится реконструкция истории становления группы «Девятка» – неформального товарищества нескольких молодых живописцев. В группу входили Н. Андронов, Б. Биргер, В. Вейсберг, Н. Егоршина, М. Иванов, К. Мордовин, М. Никонов, П. Никонов. Организованная ими выставка в залах МОСХа в 1961 году стала одним из ярких событий художественной жизни Москвы. В статье дается характеристика каждого их художников, сложившиеся отношения между ними, а также рассматриваются теоретические предпосылки становления концепции современной живописи как «самостоятельной информационной системы». Поиски художников группы, которые проходили в период с середины 1950-х до 1978 года и были направлены на обновление языка живописи, рассматриваются автором как одно из ярких явлений культурной жизни периода «оттепели».

Ключевые слова: отечественное искусство периода «оттепели», Московский союз художников (МОСХ), группа «Девятка», обновление пластического языка живописи, Н. Андронов, Б. Биргер, В. Вейсберг, Е. Егоршина, М. Иванов, П. Никонов

Anna Y. CHUDETSKAYA

"Painting is Above All". About the Artists of the "Nine" Group

The author reconstructs the history of the creation of the "Nine" group – an informal team of several young painters. The creative union included N. Andronov, B. Birger, V. Weisberg, N. Egorshina, M. Ivanov, K. Mordvinov, P. Nikonov, M. Nikonov. Their exhibition in the halls of the Moscow Union of Artists in 1961 became one of the remarkable events in the Moscow art life. The article offers characteristics of each of the artists and relations between them, as well as focuses on the theoretical prerequisites for formation of the modern painting concept as an "independent information system". The artists' searches in the period from the middle of the 1950s till 1978 aimed at the updating of the pictorial language are considered by the author as one of the distinguished phenomenon of the cultural life during the "Thaw" period.

Keywords: Soviet art during the "Thaw" period, Moscow Union of Artists, the "Nine" group, updating of the pictorial language, Nikolai Andronov, Boris Birger, Vladimir Weisberg, Natalia Egorshina, Mikhail Ivanov, Pavel Nikonov

Памяти Юрия Яковлевича Герчука

В июне 1999 года в Отделе личных коллекций ГМИИ им. А.С. Пушкина проходил вечер памяти Владимира Вейсберга. Гостей было много – пришли ученики и друзья художника, был П.Ф. Никонов, Н.А. Егоршина, искусствоведы Е.Б. Мурина, Д.В. Сарабьянов, Ю.Я. Герчук. Речи, воспоминания, атмосфера самая торжественная – и вдруг, весьма агрессивно – ко мне обращается Наталья Алексеевна Егоршина: «Как Вы можете говорить о творчестве Вейсберга и игнорировать “Девятку”? Вы искажаете этим историческую картину». Сегодня мне понятно, что ее негодование было адресовано не столько мне, научному сотруднику и хранителю живописи Вейсберга, сколько всей ситуации второй половины 1990-х, когда симпатии большинства критиков, галерей, коллекционеров были на стороне «неофициального искусства», а членство в профессиональном союзе трактовалось как чуть ли не «пятно» на репутации художника. И тогда именно Юрий Яковлевич Герчук со свойственной ему деликатностью дал мне понять, что история «Девятки» и ситуация вокруг нее – весьма интересна, он также делился со мной своими воспоминаниями об этом времени.

Вечером 9 июня 1961 года в переполненном выставочном зале МОСХа на Беговой улице шло обсуждение выставки девяти молодых московских художников – показывалась живопись Н. Андронина, Б. Биргера, В. Вейсберга, Н. Егоршиной, М. Иванова, К. Мордовина, М. Никонова, скульптура Л. Берлина и керамика М. Фаворской. И, хотя пройти можно было только по предъявлению билета Союза художников, нескольким молодым искусствоведам удалось проскочить мимо «кордона»: среди них был и Юрий Герчук. В ответ на мои расспросы Юрий Яковлевич вспоминал, какая нервная и напряженная атмосфера царил в этом переполненном душном помещении, что среди зрителей были не только художники, но и литераторы, в том числе Илья Эренбург и Б. Слуцкий. Герчук с горечью говорил о слепоте и ограниченности восприятия своих учителей, искусствоведов более старшего поколения – Ю. Колпинского и М. Алпатова [3]. В своих выступлениях они весьма негативно высказывались о представленных работах, Алпатова особенно заделали экспрессивные, драматичные работы Михаила Никонова «Домино» и «Три старухи» («Горюющие старухи»), о последней он сказал: «Мы горюем иначе». Впоследствии Юрий Яковлевич опубликовал подробное описание этого мероприятия в своей книге «Эффект присутствия» [2, с. 145–149].

В архиве РГАЛИ есть и стенограмма этого обсуждения, которая стала наиболее полным документальным свидетельством выставки. Со стороны художников реалистического направления звучали агрессивные обвинения в адрес выставившихся художников – в «групповщине», в уклоне от принципов соцреализма, прямые оскорбления («это болотное кваканье»). В ответ прозвучали страстное выступление Павла Никонова, взвешенное – Эрнста Неизвестного, продуманное, от имени участников выставки – Н. Андронина.¹

В архиве семьи Андроновых сохранился напечатанный типографским способом билет-приглашение на это обсуждение с 1 по 10 июня 1961 года и указаны 10 фамилий художников. В билет были внесены два исправления от руки: цифра «10» переправлена на «9», и имя Павла Никонова зачеркнуто: его участие было отменено в последний момент, но на самом обсуждении он присутствовал.

Этот билет – свидетельство того, что название группы «Девять» – или, для простоты, «Девятка» – возникло позже, чем текст приглашения был отдан в печать, – следовательно, достаточно поспешно. Сегодня даже не представляется возможным ответить на вопрос, как именно изначально звучало название – документально оно нигде не задокументировано. Кто был его автором, установить не уда-

лось, скорее всего, оно возникло в устной речи, в бурных обсуждениях, которые происходили после выставки.

Парадоксально, что только в 1961 году в выставке участвовало именно девять художников – потом участников стало восемь, семь, шесть и даже четыре, но название оказалось весьма живучим. Отчасти потому, что ассоциировалось со знаменитым художественным объединением «Бубновый валет» – конечно, не бубновая девятка, но все же определенная преемственность ощущалась.

Что же объединило этих молодых и столь непохожих друг на друга художников? Схожие политические взгляды? Идеологические противоречия с официальной доктриной? Эстетические принципы? Каковы были цели этого объединения? И предполагалось ли, что это неформальное объединение решит какие-то конкретные задачи? Вероятно, следует обозначить конфигурацию этого содружества. Его ядро составили бывшие ученики «художки» – Московской средней художественной школы: Андронов, Иванов и братья Никоновы. Они – не только ученики одной школы, но одного учителя живописи – Василия Васильевича Почиталова (1902–1973). Талантливый живописец, ученик Александра Шевченко во ВХУТЕМАСе-ВХУТЕИНе, член Общества московских художников, с момента основания Средней художественной школы преподавал там живопись. Он был добрейшим человеком и обладал особым талантом педагога, умел открыть в своих учениках способность увидеть живописную красоту мира и запечатлеть свои впечатления в красках. Василий Васильевич имел прозвище – Вас-Вас-сложно-цвет, что уже говорит о том, что он стремился передать своим ученикам тайны колористических решений и способы достижения живописно-фактурного единства.

До войны в школе учились только Михаил Никонов и Михаил Иванов. В то время дружбы между ними не было – разница в возрасте казалась значительной. Разными были и семьи мальчиков.

Семья Михаила Всеволодовича Иванова (1926–2000) проживала неподалеку от школы, в писательском доме в Лаврушинском переулке. Глава семьи – знаменитый писатель и драматург Всеволод Иванов, его жена – Тамара Владимировна Каширина-Иванова, бывшая актриса театра имени Мейерхольда, а с середины 1930-х

занималась переводами с французского и даже была председателем совета писательских жен. Огромная библиотека, хлебосольный дом был открыт для друзей и знакомых, и Михаил имел возможность наблюдать представителей различных литературных кругов Москвы. Дом Ивановых обязательно посещали и французский писатель Арагон и его супруга – Эльза Брик (Эльза Триоле), когда они бывали в Москве. Младший брат Михаила – Вячеслав, будущий известный семиолог и лингвист – был очень болезненным мальчиком, уход за ним требовал почти постоянного пребывания на свежем воздухе, поэтому семья проводила много времени на даче в Переделкине, где их ближайшим соседом был Борис Пастернак. Когда Михаилу Всеволодовичу исполнилось 18 лет, родители открыли ему, что при рождении он был назван Эммануилом и его настоящим отцом был Исаак Бабель, репрессированный писатель. Правда, из-за поразительного сходства Михаила Всеволодовича с Вс. Мейерхольдом возникает ощущение, что это тоже не вся правда о его родном отце. Необходимо сказать, что Михаил был духовно близок со своим отчимом – от него он унаследовал любовь к Москве как олицетворению русского пейзажа: холмы с храмами, домишки у подножья, разбегающиеся переулки. Первый свой московский пейзаж Михаил Иванов написал в 1941 году – 14-летним мальчиком он выбрал для себя эту тему, которая станет для него наиважнейшей. Во время войны, будучи в эвакуации в Ташкенте, он сопровождал отца в походе на ледники Чимгана. Там, на леднике, Всеволод Вячеславович поделился с сыном своими представлениями о роли Сталина. Этот эпизод описал Вяч.Вс. Иванов в своей книге об отце [8]. Семья Михаила Никонова была профессионально далека от искусства. Его отец по профессии – военный из высшего командного состава, в начале 1930-х репрессирован, претерпел тяжесть ареста, но был отправлен в ссылку. Младший брат Михаила, Павел, родился, когда отец был в ссылке. Михаил с самого детства постоянно рисовал, его одаренность была очевидной, что и определило поступление в художественную школу в 1940 году: он успел проучиться один довоенный год.

Когда началась война, ученики школы были эвакуированы вместе с родителями и семьями –

так, «заодно», в селе Воскресенском в Башкирии оказался и его родной брат Павел, который был младше на два года. В Воскресенском подростки соприкоснулись с жизнью людей, которая еще сохраняла черты старообрядческого уклада, соединяющего простоту и строгость, связь с природным ритмом и ощущение подлинного, «правильного» существования. Именно там, попав в доброжелательную, творческую атмосферу постоянных занятий, Павел Никонов стал наряду с братом делать наброски, писать этюды и впитывать ту удивительную атмосферу «ощущения себя в традиции живописи», которую создавали преподаватели, особенно «Вас-Вас». Конечно, первую скрипку в то время играл Михаил: прирожденный рисовальщик, он создавал пронзительные портреты местных жителей: один из его рисунков – портрет старухи – потом в течение многих лет висел в школе как образец. Любопытен эпизод, рассказанный П.Ф. Никоновым: однажды, «откопав» в библиотеке школы книгу о технологии живописи старых мастеров, они с братом попытались воспроизвести этот технологический процесс – сначала сделали подмалевок, потом прописали освещенные места, позже приступили к лессировкам. Этот эксперимент вызвал крайне негативную реакцию Почиталова: он был представителем совершенно оформившейся постимпрессионистической школы живописи, ориентирующейся на осмысление творчества П. Сезанна.

Николай Иванович Андронов (1929–1980) не был в эвакуации вместе со школой, более того, он и не собирался в нее поступать, а попал туда почти случайно. Его отец Иван Кузьмич Андронов с юности дружил с Сергеем Павловичем Михайловым². Эта дружба возникла, когда оба будущих педагога в 1910-х годах обучались в учительской семинарии в селе Порецкое в Чувашии. Михайлов и Андронов со времен семинарии были ближайшими друзьями и связали свои судьбы с преподаванием. И.К. Андронов стал профессором, его страстью было коллекционирование старинных книг по его математике, а Сергей Павлович преподавал рисунок в МСХШ. И когда в 1943 году 14-летнему Коле, подростку «отнюдь не богатырского сложения», прислали повестку на лесозаготовки, отец обратился к старинному другу. Школа к этому времени вернулась из эвакуации и начала



М. Иванов. Автопортрет. Конец 1950-х.
Холст, масло. Собственность семьи художника

функционировать в обычном режиме. Так что по рекомендации С.П. Михайлова Колю Андронova взяли в школу сначала условно, а потом он стал с интересом учиться и хорошо ее окончил. Кстати, его мама, жена И.К. Андронova – Анна Ивановна Пиллогина (Венера Ивановна, как прозвали ее за красоту), впоследствии много лет работала в МСХШ учительницей русского языка и литературы. Так, отчасти благодаря стечению обстоятельств, начальное профессиональное образование получили два виднейших отечественных художников – Павел Федорович Никонов и Николай Иванович Андронов.

Большинство учеников МСХШ, и те, кто провел два с половиной года в поволжском селе Воскре-

сенское, и те, кто присоединился позже, поступили в Художественный институт, который с 1947 стал называться Суриковским. Именно в этом году в институте началась усиленная борьба с формализмом, началась открытая травля А.А. Осмеркина, а в июне 1948 была уволена часть преподавателей, в том числе и Почиталов. В институте воцарилась мертвящая атмосфера выхолащенного академического образования.

Характерно воспоминание о годах, проведенных в институте, Павла Федоровича Никонова: «Я бы свое образование разделили на две части: очень качественный и очень высокий уровень образования в художественной школе я получил, потому что там были педагоги еще старой культуры, великолепные художники и люди высокой культуры; и антиобразование – это в институте» [12].

Подобными переживаниями о том, как ломались их представления об искусстве, какое приходилось испытывать давление в институте, делились со мной и другие ученики «художки» – Вера Александровна Дрезнина и Алексей Васильевич Каменский. Некоторые восприняли необходимость «писать по-другому», одни ушли в неявное противостояние, другие – в явное.

Николай Иванович Андронов решил избежать открытой конфронтации и нашел возможность перевестись в Ленинградский институт живописи, архитектуры и скульптуры, где его педагогами стали В.М. Орешников и А.А. Мыльников. Период, проведенный в Ленинграде, стал для Андропова значимым: вначале он был увлечен самой личностью А. Мыльникова, его идеями о монументальном искусстве. В институте он познакомился со своей будущей женой: Наталья Алексеевна Егоршина тоже училась у Мыльникова. Яркая, темпераментная, талантливая девушка родом из Куйбышева поступила сперва на архитектурный факультет, а спустя пару лет перевелась на живописный. Ее отличало врожденное, интуитивное чувство цвета и взрывной творческий темперамент. С течением времени Андронов почувствовал разочарование в системе преподавания в мастерской, и, как только в 1953 году Егоршина защитила диплом, они оба переехали в Москву. Андронов вернулся в Суриковский и завершил свое образование уже там. Помня по своему опыту, какое давление приходилось выдерживать, чтобы сохранить

свою индивидуальность, Николай Иванович решительно воспротивился поступлению дочери Марии в художественный ВУЗ: она получила искусствоведческое образование, однако все же пошла по стопам родителей и стала художником.

В Суриковском же выпускники «художки» держались друг друга, но это не значит, что они были обособленной группой. В институте в это время учились и те, кому пришлось пройти войну: среди них был Борис Биргер. Михаил Никонов, будучи по натуре общительным человеком, подружился с ним, несмотря на существенную разницу в возрасте – Биргер был существенно старше. Как и Михаил Никонов, Борис Биргер обладал редким даром портретиста.

У Бориса Георгиевича Биргера (1923–2001) была за плечами война. И его путь в Суриковский был непростым. Родился он в 1923 году в Москве, отец был ученым-химиком, мама – врачом. Мать радовалась увлечению сына рисованием, и в 10 лет отдала его в студию при доме пионеров. «И всеми моими ближайшими друзьями были ребята, занимающиеся в студии вместе со мной. Почти все стали потом художниками – некоторые замечательными, как живописцы Андрей Васнецов и Иван Сорокин, скульпторы Даниэль Митлянский и Леонид Берлин», – напишет Биргер много лет спустя в своей автобиографии. После окончания войны, вступив в члены КПСС под Сталинградом, награжденный боевыми наградами, Биргер поступил в МГХИ им. В.И. Сурикова.

После завершения учебы Биргер начал свой путь живописца вполне успешно: его работы закупались, он участвовал в выставках Союза, еще в 1954 вступил в МОСХ. Однако в 1957 году в его творчестве наступил резкий перелом: после персональной выставки совместной с К.Ш. Фридманом, которая имела доброжелательные отзывы критики, Биргер уничтожил многие свои работы и начал интенсивные эксперименты с разными художественными концепциями, порывая с принципами академической живописи. Он представлял поколение, которое выиграло войну, многое узнало и дорого заплатило за это знание. Поиски Биргера около 1957–1958 годов можно охарактеризовать как поиски живописного языка, которым можно было бы адекватно высказать новое ощущение реальности.

Дружеские связи, зародившиеся в период студенчества, играли особую роль в период «оттепели».³ Почти все уже знакомые нам имена можно увидеть в перечне участников выставок молодых художников Москвы и Подмосковья, которые проходили на Кузнецком мосту в 1950-е годы. В 1954 в Москве была возрождена забытая практика 1920-х годов – организация выставок молодых художников, не являющихся членами союзов. Первая из послевоенных выставок прошла в 1954 году достаточно незаметно, а вторая «Выставка молодых художников Москвы и Московской области» оказалась запоминающейся: в залах на Кузнецком весной 1956 года открылась непривычно яркая экспозиция, представившая зрителю совершенно новые имена. Среди них было и имя Владимира Вейсберга. Для этого художника, которому было уже за тридцать, этот дебют на официальной площадке был важной вехой в жизни.

Вейсберг начал свое художественное образование до войны: в 1940–1941 годах он посещал студию Всесоюзного дома народного творчества им. Н.К. Крупской.⁴ Но своим единственным учителем называл С.Н. Ивашева-Мусатова, у которого учился в студии ВЦСПС с 1943 по 1947 годы. Сергей Николаевич, как математик по образованию и страстный любитель музыки, имел собственную методику художественного образования. Методика была им унаследована от И. Машкова и касалась как технологических приемов, так и более глубоких творческих установок. Так, он воспитывал в учениках умение четкой постановки задачи, учил находить равновесие между чувствами и рациональным анализом формы. Ивашев-Мусатов уделял внимание формальным задачам (например, использовать только сближенные, или, напротив, только контрастные цвета). Он учил относиться к палитре как к музыкальному инструменту, дал правила ее составления и навыки работы с цветом, которых потом Вейсберг придерживался всю жизнь. В 1947 году Ивашев-Мусатов был арестован по сфабрикованному «Делу Даниила Андреева». С этого времени Вейсберг самостоятельно и целенаправленно занимался совершенствованием своего живописного мастерства, пройдя эволюцию от «тяжелой», «мясистой», «машковской» манеры к импрессионистической цветоносности. На вы-

ставке 1956 года были выставлены две его работы – «Портрет актрисы» и натюрморт «Неубранный стол». Юрий Яковлевич Герчук вспоминал: «Запомнилось ощущение открывшегося совершенно нового слоя жизни, немислимого в тогдашнем портрете, и свежего, нервного, живописного языка, использованного для его воплощения...» [3].

На выставке 1956 года происходит первый этап сближения – завязывались дружеские отношения Вейсберга с выпускниками Суриковского института – Биргером, Ивановым, Никоновыми. Важно отметить, что именно Михаил Никонов и Михаил Иванов становятся центром активной молодежной жизни МОСХа: в зале в Ермолаевском переулке (в то время – улица Жолтовского) возникает практика проведения однодневных выставок молодых художников – не членов союза. Изначально было оговорено, что это будет только «внутрицеховое общение», зрителей «со стороны» не предполагалось. Однако молодые художники могли таким образом привлечь внимание к своему творчеству, ощутить обратную связь с коллегами и с искусствоведами и внести свою лепту в процесс обновления живописного языка. За два года были проведены выставки самого М. Никонова, А. Каменского, Б. Свешникова, М. Митурича, М. Одноралова. Вейсберг также стал участником этой программы: в 1958 он участвовал в такой выставке вместе с Татьяной Лившиц и Алексеем Тяпушкиным. Сегодня трудно представить, чем был обусловлен этот состав. Алексей Александрович Тяпушкин (1918–1988) – герой Советского Союза, прошедший войну, плен, штрафбат, после войны окончил Суриковский и воплотил свою мечту стать художником. Участник молодежных выставок 1950-х, он в дальнейшем отойдет от МОСХовской жизни и, начиная с 1960, займется искусством абстрактным.⁵ Татьяна Исааковна Лившиц (1925–2010) – одна из учениц Средней художественной школы, бывшая в селе Воскресенском. И, может быть, следует знать, что ее отец – работник издательства, преподаватель Полиграфического института Исаак Леопольдович Лифшиц, ближайший друг писателя Исаака Бабеля (Изя Лившиц из «Повести о жизни»)⁶... В этом перечне имен, соединившем столь разных, но ярких художников, читается режиссура Михаила Никонова, человека отзывчивого, доброго и открытого ко всему не-

обычному, яркому, ощущавшему особые связи искусства и жизни... Бесспорно, выставки в Ермолаевском переулке являлись частью того мощного движения обновления, которое захлестнуло художественную жизнь с середины 1950-х. В 1957 году прошел Первый Всесоюзный съезд советских художников, где одиозного Александра Герасимова сместили с поста председателя. В том же году в Москве состоялся фестиваль молодежи: Павел Никонов как лауреат фестиваля в 1958 году совершил двухмесячную поездку по Чехословакии, где среди его главных впечатлений оказалась неожиданная находка – чемодан с архивом Давида Бурлюка...

Ярким событием 1959-го, постфестивального года стала 5-ая выставка молодых художников Москвы. В ее каталоге, в первом, живописном разделе, на первой же странице видим репродукцию картины Н. Андропова «В мастерской», на следующей – «Портрет поэта Ю. Корница» Б. Биргера. Здесь же портрет Маши Либединской работы В. Вейсберга, пейзаж «Туманное утро» Михаила Иванова, «Влюбленные» Г. Коржева, «Первые шаги» Михаила Никонова и «Рыбаки» Павла Никонова... Работа П. Никонова своим непривычным цветовым решением и экспрессивной пластикой вызвала большое раздражение ревнителей традиции во время обсуждения. И была высоко оценена: картина понравилась Александру Дейнеке, и он приобрел ее для своей личной коллекции. Среди других участников выставки – Арон Бух, Клара Власова, Екатерина Григорьева, Наталия Егоршина, в разделе скульптуры – Леонид Берлин, в графике – Илларион Голицын, Эрик Булатов, Лев Кропивницкий, Дмитрий Лион, а завершает каталог в разделе театрального искусства – репродукция картины Олега Целкова. Все эти работы – 1959 года, свежие, только что написанные, словно открывают новую эпоху.

Практически одновременно, в мае 1959, благодаря авторитету Всеволода Иванова руководство Центрального дома литераторов рискнуло устроить однодневную выставку молодых художников. Казалось бы, все было в рамках дозволенного: работы почти всех 14 участников еще экспонировались на официальной МОСХовской выставке. В ЦДЛ показали работы Андронов, Биргер, Вейсберг, Егоршина, Иванов, братья Никоновы, А. Васнецов, Ю. Соостер, Э. Неизвестный, И. Попов. Также впер-

вые выставил свою живопись Кирилл Мордовин – молодой художник, которого привлек Борис Биргер. Кирилл Мордовин обладал особым, врожденным талантом тонкого колориста – его натюрморты, пейзажи, портреты, написанные без предварительных эскизов, *ala prima*, обнажали лирическую основу станковой живописи. Этот человек, обладающий мягким характером и огромным обаянием, посещал студию выпускника ВХУТЕИНа, ученика К. Истомина и И. Машкова – Александра Ивановича Морозова⁷. Мордовин примкнул к «реформаторам».

Выставку назвали «дискуссионной», быть может, потому, что у кого-то из старших в памяти была жива «1-ая дискуссионная выставка» 1924 года группы С. Никритина и К. Редько, открывавшая новые связи между изобразительным искусством и восприятием-воспитанием нового человека. А может быть, имелось в виду только то, что предполагалась дискуссия. Дискуссия и состоялась: обсуждение проходило яркое, открытое, даже веселое. Всего-то выставка продолжалась 2–3 часа, и столько же длилось обсуждение. Пришло множество народу, были И. Эренбург, Белла Ахмадулина, выступали писатели – С. Кирсанов, Б. Слуцкий, М. Светлов, Вс. Иванов, Е. Евтушенко. Евтушенко приобрел для своей личной коллекции работу Михаила Никонова «Домино». Павел Никонов представил картину «Пиво» – первый вариант темы, которую он будет разрабатывать впоследствии.

Выставка в ЦДЛ вызвала глубокое недовольство, как партийного начальства, так и коллег по цеху художников: если эксперименты внутри профессионального сообщества в Ермолаевском еще допускались, то бесцензурный выход в публичное поле должен был быть пресечен. Президиум Правления Союза художников признал факт проведения такой выставки предосудительным. Возмущение этим решением выразил Всеволод Вячеславович: через «Литературную газету» он направил письмо Правлению МОСХа, которое закончил так: *«Искусство не подражание, и подражанию в нем не должно быть места. Поиски в искусстве закономерны. Закономерны стремление к совершенству, утверждение настоящего, а не прошлого. Почему же мы всячески приветствуем новаторство в области науки и техники, а в искусстве ограничиваемся лишь добрыми пожела-*

ниями? А то и полнейшим пренебрежением к вопросам совершенствования мастерства и новаторства?»⁸

Этот эпизод еще раз подтверждает, что сами творческие союзы были весьма реакционными сообществами: художники, имевшие в них достаточно прочное положение, не желали никаких обновлений и были намерены бороться за сохранение позиций всеми средствами – в том числе и с помощью фельетонов. В РГАЛИ в фонде Вейсберга хранится черновик письма Михаила Всеволодовича Иванова от 3 июля 1959 года, адресованного лично Кукрыниксам. Это письмо высвечивает еще один эпизод этого противостояния: Иванов считал, и небезосновательно, что по инициативе Кукрыниксов в «Крокодиле» был напечатан фельетон, высмеивающий новые живописные искания молодых. «...В расчете на неосведомленность читателя вы бросили под ноги публики и прекрасные картины Бежбеук и Вейсберга, и честные имена Биргера и Полищука и др. Досталось и пожилому скульптору Королеву – автору “гудронных троглодитов”. Приговор всем молодым художникам Москвы вынесен и напечатан в Крокодиле», – писал Михаил Всеволодович⁹.

Нарастающее напряжение, в свою очередь, рождало энергию противостояния: необходимо было объединить усилия, чтобы защитить свое право на творчество сообразно собственным представлениям. В такой ситуации уже в 1959 году окончательно сложилось и обрело четкие очертания пока еще безымянное содружество живописцев. Произошло не только опознание друг друга «своими» художниками разных темпераментов и разных творческих методов, но и возникло ощущение единства, «общего поля». Собирались в мастерских, часто – в Лаврушинском: квартира Ивановых стала своего рода «штабом» или клубом. Говорили и спорили не только о живописи – о литературе, о музыке, об истории. Но, конечно, постоянным предметом размышлений и дискуссий была судьба живописи, ее традиции и утраты, ее место в современном мире. Эти вопросы были животрепещущими: они касались экзистенциального выбора каждого из художников, сопрягались с выбором изобразительного языка.

Художники доказывали свое право на эксперимент, на обновление художественного языка.

Но живописные эксперименты велись в контексте напряженной интеллектуальной деятельности, целью которой было выявление логики развития художественных форм: необходимой задачей представлялось соотнесение собственного метода с общей историей развития искусства и, следовательно, нахождение собственного места. Построения опирались на сезанновское понимание картинной плоскости как единой цветовой конструкции. Живопись Сезанна воспринималась как итог пространственных и колористических поисков предшествующих столетий европейской живописи и как вектор, обозначивший направление нового пути в искусстве.

Сюжетное содержание отвергалось, а цвету отводилась особая роль – невербального языка. Пластические категории наделялись повышенозначимым смыслом – цвет, ритм, архитектоника, пространство обладали своей суггестией, своей ассоциативной аурой. Возникало особое, невербальное содержание, некая «живописная информативность». Менялась и ориентация на зрителя: зритель теперь мыслится как просвещенный ценитель, способный на дополнительные усилия при восприятии произведений.

Сегодня представляется очевидным, что только на первый взгляд общий интерес заключался в возрождении собственно живописной культуры, утраченной в последние десятилетия. На более глубоком уровне возникали иные смыслы: богатство художественного языка ощущалось как визуализация духовного богатства самой творческой личности. По словам Н. Андропова, сложился «ритуал взаимного знакомства с новыми работами» каждого из художников. Он «носил характер, прежде всего направленный на утверждение живописной пластики, заключающей в себе духовную, мыслящую суть художника в ремесленном материале».¹⁰ То есть эстетическая программа включала и этическую составляющую: стратегия «двоемыслия», по которой существовали многие представители живописного цеха, которые совмещали написание «халтуры» для живописного комбината и «живописи» для «себя», представлялась постыдной. Можно сказать, сверхзадачей этого объединения стало возрождение искусства живописи как таковой. В основном теоретическими построениями в группе занимались М. Иванов и В. Вейсберг.

Сегодня очевидно, что для возникновения этого содружества были важны две мотивации. Одна была направлена на формирование собственной «эстетической» платформы, что было обусловлено противостоянием закостеневшей доктрине социалистического реализма. Вторая – направлена на поиски возможностей публичной презентации своего творчества. Для этого была выработана своего рода стратегия в завоевании некоего пространства у консервативных сил в Союзе художников.

Историческим примером для членов группы служили импрессионисты и организация ими независимых выставок. Зачитывались книгой Дж. Ревальда «История импрессионизма», которая вышла в издательстве «Искусство» совсем недавно – в 1959 году.

Было решено «играть по правилам», в рамках разрешенного. Приносили свои работы на суд выставочных комиссий, писали заявки на выставки, писали письма, в том числе министру культуры Е. Фурцевой... Тогда казалось, что возможно как-то повлиять на действия высшего руководства при помощи писем.

Осознавали ли художники, что вступают в борьбу не только с идеологической, но и с коррупционной составляющей Союза художников? Устоявшаяся система распределения бюджетных средств путем заказов и оплат произведений к разного рода выставкам не желала никаких обновлений. В ответ реформаторам последовали отказы принять работы на выставки, комиссия Союза художников сочла картину Павла Никонова «Наши будни» неудачей, у автора потребовали вернуть аванс.

Итак, была написана заявка на выставку, однако из-за того, что Н. Андронов был членом монументальной секции, а Н. Егоршина – декоративной, выдвинули требования представить и другие секции. Так что еще двух участников пригласили в основном из тактических соображений – с замечательным скульптором Леонидом Берлиным Вейсберг был знаком по студии ВЦСПС, а Биргер – по студии во дворце пионеров. Мария Владимировна Фаворская, когда я задала ей вопрос о причине ее участия в выставке «Девятки», ответила просто: «Меня пригласили из-за фамилии». Может быть, отчасти и так, но было в ее керамике то же уважение к материалу, свежесть восприятия, поиски своего языка, что соответствовало «невыразимому общему».

И выставка «Девятки» все-таки состоялась в залах МОСХ в мае 1961 года – пусть и в «закрытом режиме», и недаром Герчук назвал ее «одной из главных идейных битв оттепельного искусства» [1, с. 145]. Для «Девятки», пожалуй, это была «ничья». Главным стало то, что были обретены сторонники – поддержка приходила и от художников старшего поколения, от ровесников, от искусствоведов. Одной из фигур, наиболее близких к художникам «Девятки» и по дружеским связям, и по духу, и по пути в искусстве, стал художник Илларион Владимирович Голицын. Он даже шутил, что заменил собой ту «исчезнувшую девятую единицу». Примечателен групповой портрет «Девятки», который Голицын выполнил в технике линогравюры в двух вариантах в 1962 году, где он изобразил и себя за мольбертом: «В какой-то момент я решил сделать групповой портрет друзей-художников “девятки”». Увлеченно делал эскизы в цвете – хотел делать холст, но потом решил: пусть будет гравюра – смогу подарить друзьям оттиски. Работа шла трудно, награвировал два линолеума, и всё же оставались минусы, которые, правда, смягчало время. Фаворскому нравились мои эскизы, особенно один в цвете с двумя белыми фигурами по бокам. Повторю, художники “девятки” мне очень нравились, и сами они, и их работы, а особенно их удал... и свободолюбие. “Рожденные в оттепель” – так бы я их назвал. Да я сам был рожден художником в это время». [6] И Елена Борисовна Мурина говорила мне, что она и Дмитрий Владимирович Сарабьянов считали себя 10 и 11-ым номерами...

Кроме того, выставка «Девятки» стала своего рода катализатором лавинообразного процесса открытия искусства мастеров 1920–1930-х годов в ходе подготовки выставки к 30-летию МОСХ. Павел Никонов и другие принимали в этом самое активное участие.

1960–1962 годы явились периодом особого единства и активности группы. Возникла идея провести выставку в залах ЛОСХ в Ленинграде в декабре 1962. [13, с. 223–225] Организатором выставочного проекта выступил Биргер, отчасти благодаря своей дружбе с одним из старейших сотрудников Эрмитажа, Владиславом Михайловичем Глинкой.

Выставка в Ленинграде должна была состояться вслед за знаменитой выставкой в «Манеже» «30 лет МОСХ», в которой представителям группы



И. Голицын. Автопортрет с художниками «Девятки». Второй вариант. 1962.
Линогравюра. Собрание семьи художника

«Девятка» был отведено достаточно обширное место. Ю. Герчук так описывает экспозицию выставки: «К «суровым» примыкали их товарищи, участники недавней выставки «девяти» – Биргер, Вейсберг, Егоршина, Михаил Иванов: не столь вызывающе аскетичные, разрешавшие в более камерных жанрах портрета, натюрморта и городского пейзажа проблемы современного живописного языка и обновленного ощущения жизни». [2, с. 48–49] У Биргера была выставлена картина «Материн-

ство», у Иванова – пейзаж в районе Москворечья. Вейсберг был представлен в «Манеже» работой «Апельсины на черном столе».

В конце ноября 1962, буквально накануне разгрома выставки в «Манеже», открылась вторая выставка группы «Девять» в Ленинграде, в залах Ленинградского Союза художников (ЛОСХ). Как уже было сказано, инициатором и организатором экспозиции был Борис Биргер: вместо Л. Берлина и М. Фаворской в выставке участвовал Павел Нико-

нов – таким образом, группа стала целиком «живописной», а участников стало восемь. Выставка в ЛОСХ, как и в Москве, имела также статус экспериментальной, т.е. только членов Союза. Это подогревало к ней интерес, возник ажиотаж. «Была давка, милицию пригласили... – вспоминает Павел Никонов. – Ленинградская выставка “Девятки” открывалась сразу за выставкой “30 лет МОСХ”, однако коммюнике о визите Хрущева еще не было. ...и нам казалось, что поворот достигнут окончательный, обратного пути нет, мы победили... Во время посещения Хрущева вся наша группа была в Питере...»¹¹ [13, с. 223–225]. Сохранившаяся стенограмма запечатлела взрыв эмоций и разнообразие мнений. В обсуждении приняли участие искусствоведы: Е. Ковтун – хвалил, И.А. Серебряный – ругал.¹² Приведем фрагмент из воспоминаний историка искусства М.Ю. Германа, который присутствовал на обсуждении: «...Было ощущение новой и несколько тревожной волны свободы, звонкое и опасное... Совершенно неожиданно пришла и выступила Антонина Николаевна Изергина... Вдова Иосифа Абгаровича Орбели – директора Эрмитажа – и сама давняя эрмитажница, прославленная блестящим профессионализмом и острейшим языком, отвагой в суждениях, крутым нравом – она никого не боялась... Она говорила с особой точностью...» [4, с. 495]. Действительно, Изергина отмечает новую тенденцию: «Возникновение образа идет не путем натуралистического способа, а из средств самой живописи, красок, как у товарища Егоршиной».¹³ Для ленинградских художников выставка москвичей создала прецедент: «она послужила дрожжевой палочкой для группы “Одиннадцать”», – считает петербургский искусствовед Лев Молчанов. [10, с. 15] Художник Герман Егошин¹⁴ вспоминал спустя более десяти лет: «Выставка в Ленинграде этих художников в 1962 году подействовала сильно и свихнула нам мозги».¹⁵

Когда художники триумфаторами вернулись в Москву, им стало известно про посещение выставки в «Манеже» главой государства Н.С. Хрущевым в 1962 и последующая реакция: грубые слова и ругань навлекли на себя и работы членов группы – Павла Никонова и Бориса Биргера. Совсем не радостно для «Девятки» завершился столь насыщенный событиями 1962 год. Однако предстояло еще одно важное событие, о котором



М. Иванов. Московский пейзаж. 1960-е. Холст, масло. Собрание семьи художника



М. Никонов. Автопортрет. 1958. Холст, масло. ГТГ



В. Вейсберг. Апельсины в черных бумажках на черном столе. 1961. Холст, масло.
Собрание Инны Баженовой (работа экспонировалась на выставке «30 лет МОСХ»)

не так широко известно, как о Манежной выставке, но без которого представление об этом годе будет неполным. В декабре 1962 года В. Вейсбергом был прочитан доклад «Классификация основных видов колористического восприятия». Это было первое и практически единственное публичное изложение взглядов художника, и это было событие сугубо научное – «Симпозиум по структурному изучению знаковых систем» в Институте славяноведения Академии наук СССР. Вячеслав Всеволодович Иванов, брат художника М.В. Иванова, который в это время заведовал сек-

тором академического Института славяноведения, вместе с другими основателями московско-тартуской школы семиотики выступил организатором первого в Москве симпозиума по структурному изучению знаковых систем. Он сам рассказывал мне об этом:

«Когда мы задумывали Симпозиум 1962 года,¹⁶ мы все очень интересовались наукой. Таково было настроение многих в нашем поколении: попытаться по-новому связать искусство и науку. Было огромное желание найти какие-то новые связи. Мы хотели в это время познакомить публику с раз-

ными неортодоксальными взглядами на искусство. Поэтому мы пригласили самых разных людей – Жегина¹⁷, Алпатова¹⁸, Вейсберга... Этим доклады и объединяются – скорее нашим мальчишеским озорством, чем какими-нибудь серьезными причинами». Семиотика, своего рода метанаука, объединившая целый ряд наук, оперирующая понятием знака, в 1960-е годы переживала расцвет не только в нашей стране, но и повсеместно в мире. Интересы семиотики распространялись на все виды человеческой коммуникации, как при помощи естественного языка, так и на все информационные и социальные процессы, развитие культуры и всех видов искусства (включая художественную литературу) и многое другое. Организаторы симпозиума были увлечены поисками инструмента для неидеологического исследования культуры: и «этим начинаниям в области нового искусствоведения официальные лица вовсе не были рады»¹⁹.

Завершается доклад парадоксальным «Тезисом о невидимой живописи»: «Мы видим предмет благодаря несовершенству нашего видения. При совершенном видении мы видим гармонию, а предмета не замечаем». Текст был проникнут пафосом утверждения нового пути на пересечении искусства и науки. Вейсберг предпринял попытку применить теорию сигналов к живописи: эту же проблему разрабатывал в это же время художник Юрий Злотников, создавая свои беспредметные графические серии.

Как мы видим, теория живописи как таковой оказывалась доминантной. В десятилетие 1960-х «вызревает» каждый из художников, обозначаются индивидуальные тенденции. В городских пустынных пейзажах Иванова, кажется, передается ощущение неуловимого глазом движения времени. Работы Натальи Егоршиной строятся на энергичных, звучных цветовых аккордах, они – программно бессюжетны, артистичны, в них чувствуется дыхание живого холста. Свободны и легки, кажется, написанные на одном дыхании, пейзажи и натюрморты Кирилла Мордовина. Тонкий колорист и лирик, он далек от стремления выстроить колористические теории, его сфера – это спонтанность и интуиция. Живопись Вейсберга изменяется в 1960-х наиболее радикально: используя хроматический «разгон» цвета с белилами, он создает светлые, практически монохромные композиции,



Н. Егоршина. Портрет Павла Никонова. 1962.
Холст, масло. Собрание семьи художника

которые называет «архитектурой валеров». Николай Андронов постепенно обращается все к более сдержанному колориту, все более камерным темам – автопортреты, портреты близких, пейзажи деревни Усково, близ Ферапонтово, где он проводит с семьей каждое лето.

То, что первоначально было объединяющим началом, впоследствии стало ощущаться как ограничение. Первым почувствовал дискомфорт Михаил Никонов – для его яркого, экспрессивного, трагического дара концепция бессюжетности и требования очищенной от эмоций «живописной информации» стали тесными, и следующая выставка в 1966 году – теперь уже «Семи» (Андронов, Биргер, Вейсберг, Егоршина, Мордовин, Иванов, П. Никонов) в залах МОСХ на улице Вавилова, 65, – уже прошла без его участия. И опять повторилась та же ситуация: экспозицию, одобренную Московским союзом, осмотрели представители районной партийной организации – и разрешили провести выставку как творческий вечер: иными словами, выставка работала всего один день.

Тем не менее, «полузакрытая» выставка Союза художников стала событием в жизни Москвы. К тому же о ней можно составить представление по журналу «Творчество» (№ 9, 1966), где в рубрике «Спор у произведений» дано полтора разворота для описания дискуссии. Материал не подписан, в нем цитируются выступления О. Бескина и Д. Шмаринова. Председатель правления МОСХ, мудрейший и осторожный Дементий Алексеевич Шмаринов говорит о том, что выставка в целом вызывает ощущение «сознательного и досадного самоограничения... в работах чувствуется аскетизм, отчужденность, замкнутость...». В какой-то мере он прав: середина 1960-х – период глубоких разочарований для художников группы «Девять». По-своему выразит через три года это ощущение Борис Биргер, написав в 1969 картину-манифест «Дон Кихот»: удаляющиеся вдаль фигуры идалго и его верного Санчо растворяются в голубоватом мерцании.

В январе 1973 года, еще спустя семь лет, художники группы «Девять» предпринимают еще одну попытку организовать публичный показ работ в зале МОСХ на улице Вавилова, 65. В этот раз участников шесть – теперь и Борис Биргер покинул содружество. И вновь выставку не открыли для широкого круга зрителей, но и в этом режиме выставка проработала три дня и была закрыта. Сохранились фрагменты стенограммы ее обсуждения, которое состоялось 5 февраля. В.А. Волков увидел общее в живописи Вейсберга и Егоршиной: «...Создание пространства цветом решают Егоршина и Вейсберг. Вейсберг – рационален в основе, Егоршина – на эмоциональной волне. Вейсберг – это глубокое осмысление современной жизни: его эксперимент – вопрос мировоззренческий». Отметим, что искусствоведы более молодого поколения, такие как Александр Морозов, уже воспринимают художников «Девятки» как классиков: «Эти художники – большая глава советского искусства. Они научили мое поколение видеть, понимать искусство...»²⁰

За период с 1961 по 1973 годы группой было проведено четыре выставки, из которых ни одна не стала полноценной, открытой экспозицией. Только о выставке 1966 года удалось опубликовать информацию в профессиональном журнале в качестве дискуссионного материала. Можно сказать, завершающей акцией группы стала выставка четырех ху-

дожников – В. Вейсберга, М. Иванова, К. Мордовина и П. Никонова в выставочных залах МОСХ на ул. Вавилова. Четырнадцатого марта 1978 года открылась эта первая полноценная экспозиция, действительно открытая для публики и проработавшая полный срок. Были показаны работы, созданные с 1973 по 1977 годы. К выставке напечатан небольшой каталог со вступительной статьей М. Яблонской, которая видела единство взглядов участников в «отношении к главному в искусстве – к его духовно-нравственному содержанию, к пластической выразительности живописи...». Эта выставка стала значительным событием художественной жизни Москвы: она выявила большой интерес публики, подтвердила высокий профессиональный статус художников. Статья М. Яблонской со значительными сокращениями была опубликована в журнале «Творчество» как рецензия на выставку. [14]

Пожалуй, 1978 год стал для художников «Девятки» периодом наивысшего признания: их имена становятся известными, работы ценятся частными коллекционерами, экспонируются на выставках в России и за рубежом.

И в то же время триумф выставки нес в себе печальную ноту – это был эпилог, итог и завершение существования «Девятки». Почему так произошло? Почему уже отпала надобность в содружестве художников? Спустя более 50 лет Павел Федорович Никонов говорит об этом так: «В отличие от существования групп в 1920-е годы, когда группа формировалась и утверждала свои принципы, и это совпадало с расцветом творчества каждого из участников группы... А у нас ничего не было, наоборот, мы питаемся друг другом... и каждый пристраивается: надо мне к этим войти, потому что я тут что-то получу. Вы понимаете, какая штука? В андеграунде я не видел того, что я мог бы получить. А вот тут надо посмотреть, что там Коля, что там Володя делает. Вот такое происходило, и потихонечку созревал каждый внутри группы, потихонечку каждый, и когда созревал, он отпочковывался...» [12].

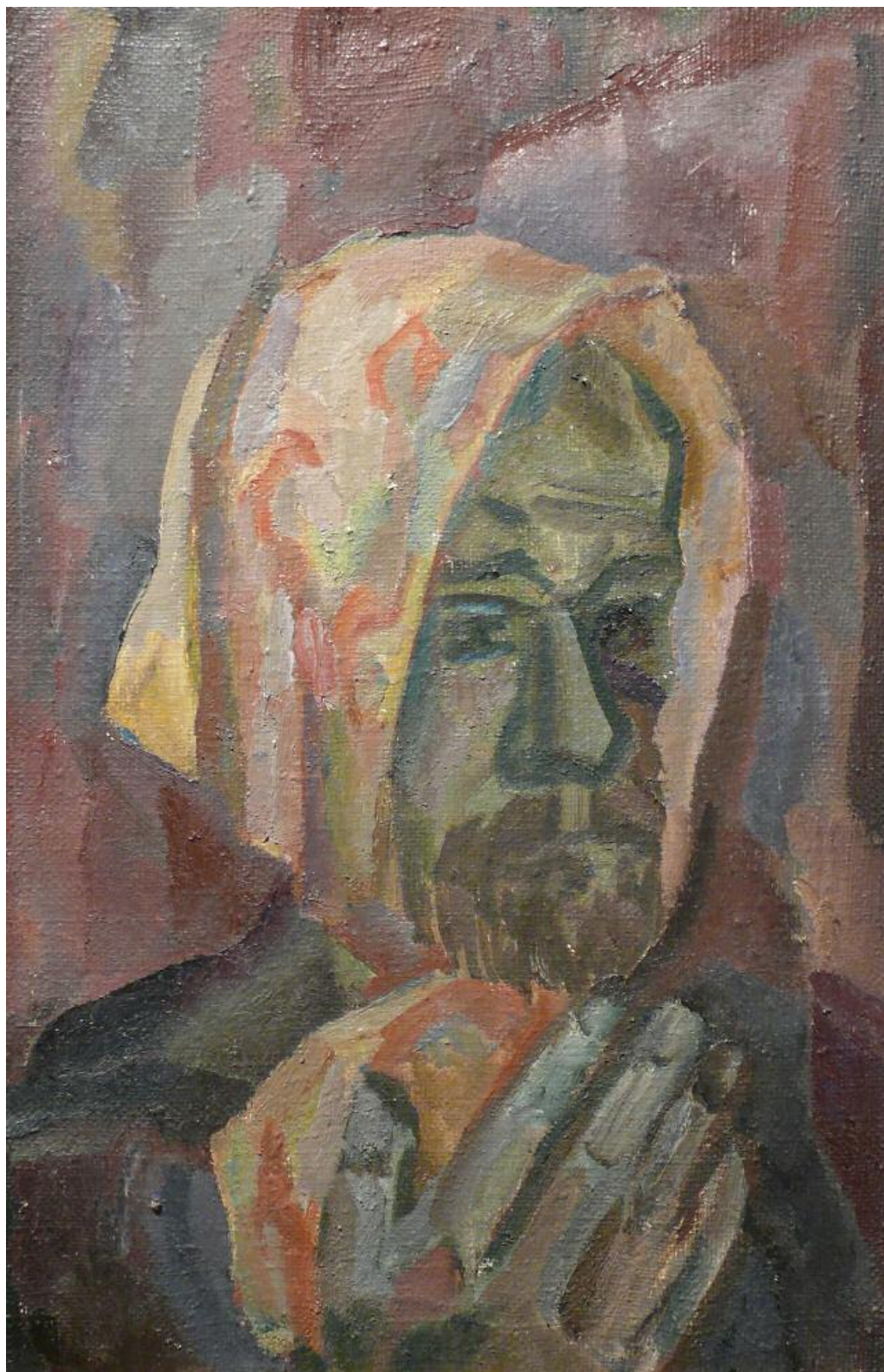
Может быть, и так, а может быть, максималистичная установка на «живопись как таковую» оказалась слишком жесткой: пройдя этот опыт, художники «Девятки» отправлялись каждый в свой путь... ■

ПРИМЕЧАНИЯ

1. РГАЛИ. Ф. 2943. Оп. 2. Ед. хр. 14.
2. Сергей Павлович Михайлов (1893–1962) – художник, пейзажист, преподаватель рисунка в МСХШ.
3. Беседа автора с П.Ф. Никоновым. Февраль, 2012. (На правах рукописи)
4. Письмо Г.П. Вейсберга сыну от 3.08.1941 // РГАЛИ. Ф. 3216. Оп. 1. Ед. хр. 230.
5. Тем не менее, экспонировал свои работы на московских выставках художников – ветеранов войны.
6. Исаак Леопольдович Лившиц (1892–1978). С 1922 до конца жизни И.Л. Лившиц работал редактором в ряде московских журналов и издательств, одно время – под руководством Горького. Последние годы был художественным редактором и главным художником издательства «Советская Россия». Кроме того, он занимался педагогической деятельностью в Полиграфическом институте. Особая страница жизни Лившица – многолетняя, тесная дружба с Бабелем.
7. Морозов Александр Иванович (1902–1997) – выпускник ВХУТЕИНа, учился у К.Н. Истомина и И. Машкова, пейзажист, народный художник России.
8. Черновик письма Вс. Иванова // Архив семьи М. Иванова. (На правах рукописи)
9. Черновик письма М.В. Иванова // РГАЛИ. Ф. 3216. Оп. 1. Ед. хр. 332. Л. 1.
10. Андронов Н. Воспоминания // РГАЛИ. Ф. 3216. Оп. 1. Ед. хр. 332.
11. Никонов П.Ф. Интервью // Киселев М., Шумяцкий Б. Сам себе Биргер. М., 2009. С. 223–225.
12. Серебряный Иосиф Александрович (1907–1979) – живописец.
13. Стенограмма обсуждения выставки в залах ЛОСХ 29 ноября 1962 // Архив ЛГАЛИ. Ф. 78 Оп. 1. Ед. хр. 508.
14. Егосин Герман Павлович (1931–2009) – художник, живописец, член группы «Одиннадцать».
15. Стенограмма обсуждения выставки 6 художников (Андронов, Вейсберг, Егоршина, Иванов, Мордовин, Никонов) на Вавилова, 65, 5 февраля 1973 года // РГАЛИ. Ф. 3216. Оп. 1. Ед. хр. 445. Л. 10.
16. Симпозиум по структурному изучению знаковых систем в Институте славяноведения Академии наук СССР // «Художник Владимир Вейсберг и его время». Беседа автора с Вяч.Вс. Ивановым: Художник Владимир Вейсберг и его время; ноябрь, 2009 // URL: www.polit.ru/analytics/2009/11/26/veisberg.com (Дата обращения: 20.07.2022) (далее – Беседа автора с Вяч.В. Ивановым, 2009).
17. Жегин Лев Федорович (1892–1969) – художник и теоретик искусства, член группы «Маковец».
18. «Особенно нас поддержал Алпатов – он прочел доклад на нашем симпозиуме, который, к сожалению, не был опубликован в сборнике, так как текст не был подготовлен в письменном варианте в срок...» // Беседа автора с Вяч.В. Ивановым, 2009.
19. Беседа автора с Вяч.В. Ивановым, 2009.
20. Обсуждение выставки 6 художников (Андронов, Вейсберг, Егоршина, Иванов, Мордовин, Никонов) на Вавилова, 65, 5 февраля, 1973 // РГАЛИ. Ф. 3216. Оп. 1. Ед. хр. 445. Л. 5.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Герчук Ю.Я. Искусство оттепели // Герчук Ю.Я. Эффект присутствия. М., 2016.
2. Герчук Ю.Я. Кровоизлияние в МОСХ, или Хрущев в Манеже. М., 2008.
3. Герчук Ю.Я. Беседа с Анной Чудецкой. 02.02.2012. (На правах рукописи)
4. Герман М. Сложное прошедшее. СПб., 2013.
5. Голицын И.В. Разговор об искусстве. М., 2015.
6. Голицын И.В. Воспоминания // Архив семьи художника. (На правах рукописи)
7. Иванов Вяч.Вс. Владимир Вейсберг и его время. Беседа с Андреем Талем и Анной Чудецкой. Ноябрь, 2009 // URL: <https://polit.ru/article/2009/11/26/veisberg/> (Дата обращения: 27.07.2022)
8. Иванов Вяч.Вс. Минералогия писателя (Всеволод Иванов) // URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/mineralogiya-pisatelya-vsevolod-ivanov/viewer> (Дата обращения: 25.07.2022)
9. Киселев М., Шумяцкий Б. Сам себе Биргер. М., 2009.
10. Мочалов Л. Вступительная статья // Николай Андронов. Наталия Егоршина. Альманах. Вып.152. СПб., 2006.
11. Мурина Е.Б. «Невидимая живопись» и её автор // Наше наследие. – 2000. – № 55.
12. Никонов П.Ф. Беседа с Анной Чудецкой. 27 ноября 2012 года (На правах рукописи)
13. Никонов П.Ф. Интервью // Киселев М., Шумяцкий Б. Сам себе Биргер. М., 2009.
14. Яблонская М. К проблеме активизации станковизма. Выставка четырех московских художников // Творчество. – 1978. – № 8.



Н. Андронов.
Автопортрет
в платочке. 1965.
Картон, масло

Светлана Викторовна ВОЛКОВА

«О реализме без берегов», или абрамцевская версия «Группы "Девяти"»

В ноябре-декабре 2019 года в Музее-заповеднике «Абрамцево» была организована экспозиция «Группы "Девяти"», посвящённая памяти одноимённой выставки 1961 года. На той знаменательной выставке впервые прозвучали вопросы художественной формы, определена значимость таких пластических категорий, как цвет, ритм, архитектоника и пространство, было заявлено новое понимание реализма и продемонстрирована, по сути, концепция современной станковой живописи. Почти 60 лет спустя выставка в Абрамцево выявила индивидуальную стратегию творчества каждого художника – члена знаменитой «Девятки» и общие тенденции художественных исканий.

Ключевые слова: реализм, художественная форма, связь времён, традиции, новаторство, пластика

Svetlana V. VOLKOVA

Abramtsevo Version of the Group of "Nine" Exhibition

In November – December of 2019, at the Abramtsevo Museum-Reserve there was a Group of "Nine" exhibition dedicated to the exhibition of the same name in 1961. At that key exhibition, for the first time, there were proclaimed the significance of art form and such plastic categories as color, rhythm, architectonics and space, as well as a new understanding of realism, thus the concept of modern easel painting was presented. The exhibition organized in Abramtsevo almost 60 years later has revealed the individual creative strategy of each artist from the famous Group of "Nine" and general trends of artistic searches.

Keywords: realism, sociality, art form, connections across time, traditions, innovation, plastic

«Девятке», или выставке «Девяти» 1961 года, проходившей в залах МОСХа на Беговой, сейчас редко кто вспоминает, а между тем, она стала важнейшей в ряду других молодёжных выставок 1950-х – начала 1960-х годов. Девять художников: Николай Андронов, Михаил Никонов, Лев Берлин, Борис Биргер, Владимир Вейсберг, Михаил Иванов, Кирилл Мордовин, Наталия Егоршина, Мария Фаворская, – не просто показали свои работы, они подняли вопрос о художественной форме, поставили под сомнение существующие условности и системы, заложили основу новому мышлению. Абрамцевская выставка 2019 года объединила круг художников этой группы, вернее, их произведения; пригласила к участию Павла Никонова, восстановив тем самым если не историческую, то метафизическую справедливость; вынесла в подзаголовок своего названия дату – «90 лет со дня рождения Николая Андропова».

Художники «Девятки» в разное время и по разным поводам приезжали в Абрамцево. Начиная с 1970-х годов, в абрамцевском музее комплектуется коллекция произведений шестидесятников. *Сродное познаётся сродным*. Когда-то В.Д. Поленов, художник Абрамцевского кружка, заявил о ценности этюда и первым стал выставлять этюды на выставках. Этюдность знаменовала освобождение от традиционной длительной привязанности к сюжетному мышлению. Сейчас монографические коллекции шестидесятников в собрании музея большей частью представлены картинными этюдами. Обладая витальной силой, на абрамцевской выставке «Девяти» они звучали современно. *«Живопись всегда была делом смелых и, главное, живых людей»* [8, с. 22].

Своеобразным графическим символом выставки стала гравюра Иллариона Голицына «Художники» (1961): групповой портрет друзей-художников «бубновой девятки» [7, с. 12]. *«Искусство – не что иное, как образ жизни... Двадцатое – теперь уже на две трети пройденное –*

столетие... оставило в творчестве художника, как на ленте сейсмографа, свой след. Но это произошло не механически <...> сейсмограф изображает подземные толчки в виде кривой линии, и кривая эта представляет собой графическое выражение определенного закона <...>. Художник, быть может, научил нас постигать закон нашего века на языке своих образов» [4, с. 19]. Павел Никонов вспоминает «четверги» Александра Каменского, где, среди прочих книг, читали «О реализме без берегов» Роже Гароди. Приведённые выше слова Гароди адресованы Пикассо, но их вполне можно переадресовать художникам группы «Девяти», в частности, Николаю Андронову.

Юрий Герчук вспоминает, что «<...> обсуждение первой выставки “девяти” вечером 9 июня 1961-го за мутноватыми витринными стёклами зала на Беговой, душного, переполненного (хотя пускали не всех!) и возбуждённого, оказалось одной из главных идейных битв “оттепельного” искусства. Кроме обычных участников такого рода дискуссий пришли и литераторы – И. Эренбург, Б. Слуцкий. Они, впрочем, остались лишь слушателями <...>. От имени самих участников выставки говорил Н. Андронов. Продолжая актуальнейший спор о традициях, Андронов также защищал “классику” советского времени – “творчество Дейнеки, Кончаловского, Фалька” и традиции русского искусства – от иконописи и народного декоративного творчества до Александра Иванова и Сурикова. Не поймите, что мы собираемся подражать, это неверно. Путь советского искусства сложный, сейчас возникают новые задачи» [5, с. 149].

Николай Иванович Андронов (1929–1998) сознательно продолжил, быть может, самую характерную линию русского искусства – «его привязанность к существующему и существенному» [3, б/п]. Художник жил единой жизнью с русской планетой. Из воспоминаний Андропова: «Однажды в Абрамцево я услышал от Виктора Попкова не-

сколько слов, оброненных им во время прогулки по парку, теперь в памяти приобретающих особый смысл.

Конец апреля семьдесят четвертого года. Ветреный солнечный день. Над верхушками сосен и прозрачных ещё берёз летят облака. В берёзах грачи, а внизу вороны ворошат прошлогоднюю листву и деловито переговариваются. И мы, естественно, заговорили о воронах. Виктор уверяет, что язык их, нам непонятный, должен быть не менее совершенен и сложен, чем наш. Увлекаясь, вспоминаем рассказы о разуме ворон, коварности их поведения, умудрённого вороньим опытом. Постепенно переходим к более серьёзным лесным легендам и разным достоверным небылицам... Виктор вдруг сделал крутой поворот беседы и заговорил о Серове. О Валентине Серове в Абрамцеве вспомнить уместно. “А ведь ворон-то мы видим глазами Серова... серовские вороны...” Помолчал. И дальше: После меня хоть бы горшок какой или кринку назвали бы попковскими...” И сразу, резко взглянув на небо, – Вот если б Эль Греко побывал в России, он бы написал эти верхушки сосен и берёз на чёрно-синем небе”. Тут мы присоединились к ожидавшей нас компании друзей, и разговор принял общий и весёлый характер, в котором наша “воронья” тема подверглась ироническому обсуждению» [12, с. 64–65].

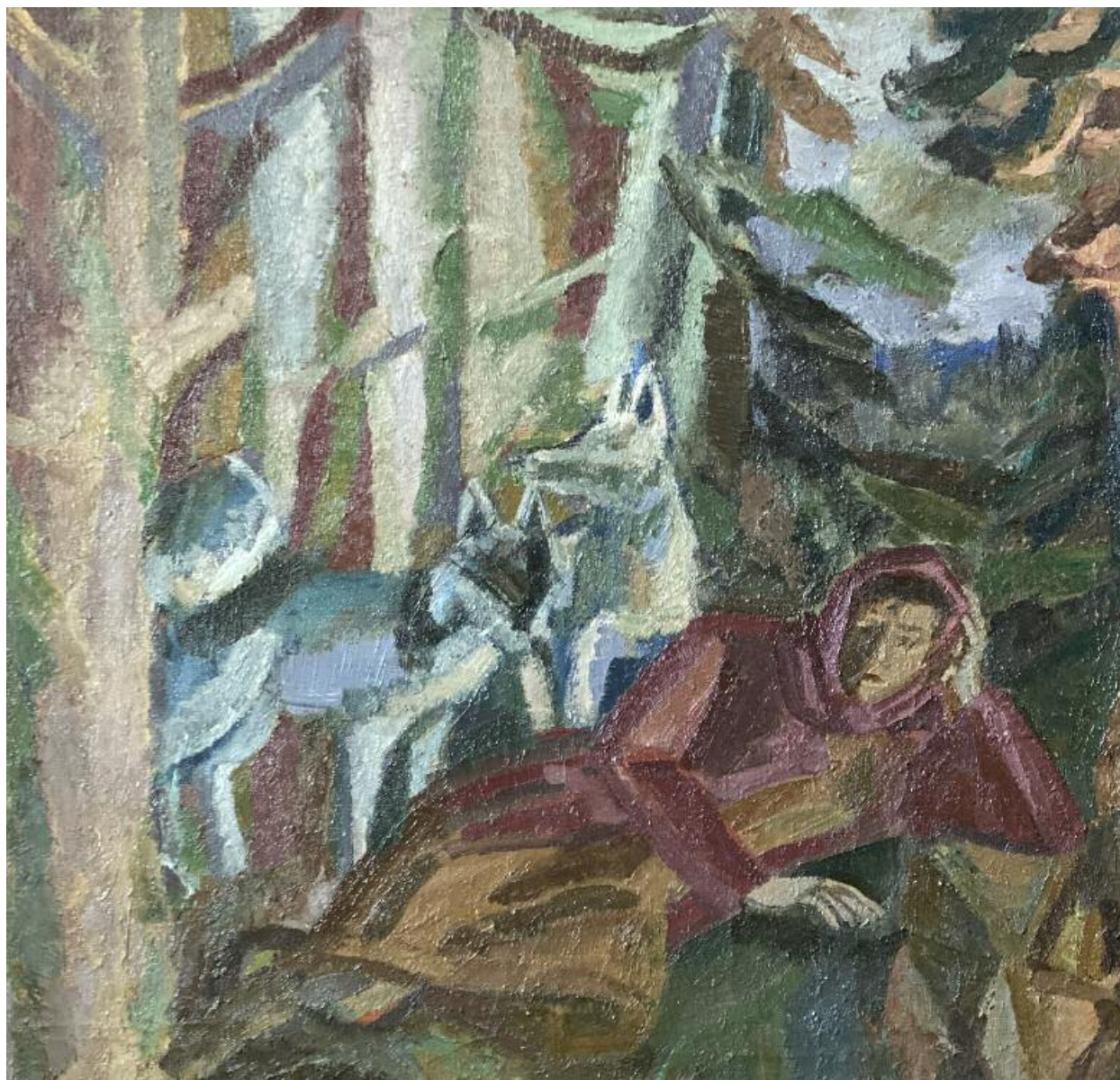
Таковы работы Андропова – притчевые. К примеру, на абрамцевской выставке демонстрировалась пейзаж-картина «В лесу» (1966), неизвестная зрителю. Сюжет сказочный: в лесу под тревожными елями отдыхает путница, охраняемая собаками. Картина гармонична, ясна и неспокойна в своём серебристом мерцании. Вспоминается пластика «Киргизских сюит» Павла Кузнецова. Обращение к различным пластам искусства в живописи Андропова – не внешняя декларация его связей с культурой вообще и национальной, в частности, а внутренняя потребность автора.

Быть может, именно в этом и состоит суть эстетики Андропова – в стремлении воссоздать из чисто внутренних, лишь толикой заимствованных у природной модели элементов глубоко человеческую реальность, лежащую вне её мимолётной видимости и эфемерных выражений. Так он поступал с фигурами людей и с вещами, также – со своим лицом: «Автопортрет в платочке» (1965).

Художники «Девятки» стремились к свободе от жаргона, от стилизации салонной и от стилизации, идущей от самоповторяемости, от предвзятости пластических представлений. В основу своего творчества они поставили закон охранительности [8, с. 15] – поиски и сохранение того, что было сделано художниками старшего поколения.

Художники «Девятки» встретились и познакомились на молодёжных выставках 1957, 1958, 1959 годов. Вскоре они начали выступать как группа, скреплённая едиными творческими задачами, сначала в более широком составе (на вечере-обсуждении в Доме литераторов в 1959), затем «девяткой» (выставка в Москве в 1961) и с меньшим количеством участников (выставка-обсуждение в Ленинграде в 1962, двухдневная выставка-обсуждение в Москве в 1966, выставка на Вавилова в 1973, выставка «четверки» в 1978). «Девятка» 1961 года на Беговой проводилась по договорённости с Правлением, с Президиумом МОСХ (его возглавлял Дементий Шмаринов). Эта выставка считалась внутрисоюзовой, закрытого типа. Вход на выставку был только по удостоверениям членов Союза художников. И она была однодневной, с последующим обсуждением.

Павел Фёдорович Никонов (1930 г.р.) вспоминает, что к участию в выставке его пригласил старший брат Михаил. Только это была уже ленинградская «восьмёрка» в ЛОСХе 1962 года. Московскую «девятку» Павел Никонов миновал. Почему? Задаём вопрос художнику: «Не был готов. Понимаете, я писал картины... До участия в выставке сделал три холста: дипломную “Октябрь”, “Наши будни”, с “Геологами” начал работать... Ритм моей работы был абсолютно предопределён: от картины к картине. Но чувствовал, что это не совсем верный процесс. Внутренне был убеждён, что что-то не так. А когда я вошёл в группу – среду почувствовал. Это была другая среда: работа была постоянная. Самая важная особенность этой группы – чётко сформулированная позиция: делай, что хочешь, только это должна быть живопись. Суть была в этом. Главная тема холста должна быть живопись. Всё, что художник делает, должно быть в рамках материала живописи. Отсюда определённые пристрастия, которые отстаивались в острых спорах: не Пи-



Н. Андронов. В лесу. 1966. Холст, масло

кассо, а Брак, не Гончарова, а Ларионов. Да, вот так...» [11].

На абрамцевской «Девятке» Павел Никонов показал работы разных лет, среди них – «Портрет отца» (1965) и «Букет у окна» (2001). Портрет написан обобщённо, крупными монументальными линиями. Свет рассеян, нет пространственной глубины, колорит монохромен. Лицо, руки подчёрки-

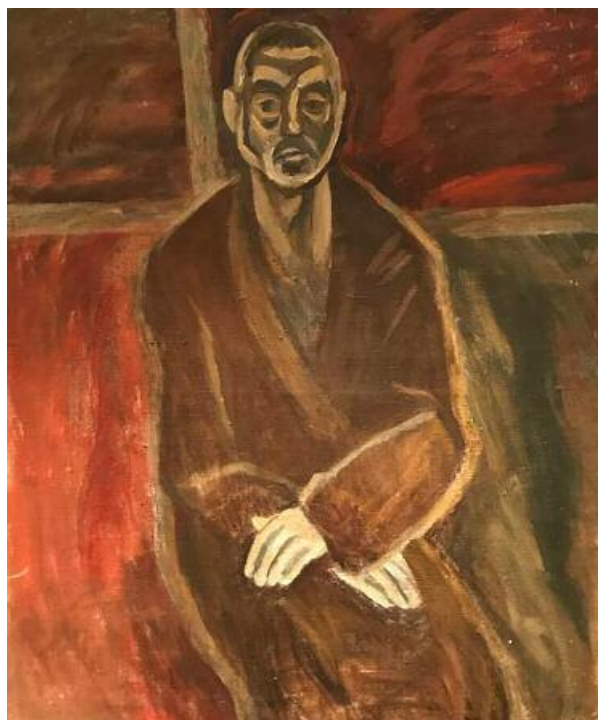
вают единое силовое поле замкнутой в себе формы. На контрасте – натюрморт с синими цветами у подоконника, с живым светом и красками. Цвета уже не заключены в рамки контуров. Замкнутые формы раскрыты. Сами линии представляют собой больше траекторию движения, нежели очертание какой-то вещи. Это живопись, где промежуточки обладают таким же зарядом энергии, как

и определяющие их предметы. Организация целого подчинена движению и ритму, зависящему только от пластики. «Повязанность с общим, широким, всеохватным» [6, с. 285] – метафизическая особенность живописи Павла Никонова.

Чертами истинной индивидуальности обладал старший Никонов – Михаил Фёдорович (1928–2010). Шесть лет академической учёбы в мастерской академика Грабаря сформировали жёсткий профессиональный остов будущего мятежника. Время второй половины 1950-х годов изменило мировоззрение художника. Нужно было резко рвать с институтской школой, искать пластические ориентиры. Ближе других мастеров ему стал Филонов. Художника тянуло к картине, острой и динамичной композиции. Работа «Дед и внук» (1959), представленная на абрамцевской выставке, демонстрировалась на выставке «Девятки» 1961 года. Камерный двойной портрет несёт в себе тайну будущей экспрессивной формы поздних произведений художника. Отталкиваясь от натуры, Михаил Никонов прибегает к конструктивной деформации (укрупняет пропорции моделей, в частности, ребёнка). Мы встречаемся здесь с пластическим посылом новой формы того, что «деформацией» по сути и не является и что просто-напросто представляет собой отказ от некоторых условностей, ставших традиционными. В художнике настойчиво зреет потребность индивидуального языка, который неминуемо обретается.

Мифическая картина «Город» 1991 года. Тревожное и больное ощущение оставляет эта картина с условно-портретным изображением человека в условно-архитектурном пейзаже. Своего рода мифический портрет времени начала 1990-х годов. Не символ или аллегория, а именно миф. Смысл не является чем-то внешним по отношению к картине, чем-то, что можно резюмировать в словах. Смысл составляет одно целое с формой. Нужно было, чтобы сам цвет был здесь тревогой, а линия – отчаянием. Линия немецкого экспрессионизма (Кирхнер).

Пересмотр принципов и законов живописного изображения касается всех участников группы «Девять» и в большей степени Владимира Григорьевича Вейсберга (1924–1985). «Вейсберг был болен искусством. И, может быть, именно поэтому на маленький холст выкладывается ог-



П. Никонов. Портрет отца. 1965. Холст, масло

ромная глыба труда – 40 дней работы. Холст оставался таким лёгким и прозрачным, как будто написанный крыльями бабочки. А пластическая идея читалась так просто, как будто работа была только начата» [8, с. 71]. Первым преподавателем Вейсберга, много ему давшим, был С.М. Ивашев-Мусатов. В дальнейшем художник сам выбирал себе учителей и, когда ещё были живы П.П. Кончаловский, А.В. Куприн, А.А. Осмёркин, ходил показывать им работы. С Р.Р. Фальком он не был знаком, но, пожалуй, именно творчество Фалька ближе всего тем задачам, которые Вейсберг решал в своём искусстве. Так, в портрете «Маша Либединская» (1958) отчётливо видна установка на «живописность» и сгармонизированную цветность. При этом живо и эмоционально передана пластика модели. Работа «Апельсины в чёрных бумажках на чёрном столе» (1961) ориентирована на постсезанновскую живопись: цвету придаётся вещественность, а предметам – упрощённость форм и некоторая их геометризация.



К. Мордовин. Бабушка. 1960. Холст, масло



К. Мордовин. Двор. 1961. Холст, масло

«Он [Вейсберг. – *Ред.*] был глубоко традиционным художником и в то же время был в курсе и критически оценивал все, что делается в современном искусстве. Причем на всех этапах своего творчества он выбирал самые сложные задачи» [8, с. 71]. Ретроспективный характер выставки позволил увидеть Вейсберга – аналитика, художника-учёного, занимавшегося природой колорита. «Белое на белом», «невидимая живопись», анализ хроматических структур и практическое изучение его в творчестве. Мы знаем «такого» Вейсберга, и «Лежащая обнажённая» (1973), «Композиция с Венерой» (1980) – уже ожидаемые полотна. Однако при встрече с этими «ожидаемыми» полотнами удивление все равно наступает (изнутри светящаяся живописная субстанция!). Елена Мурина приводит один из афоризмов Вейсберга: «Ню по сути геометрический и математический идеал. В то же время он связан с бесконечным пространством» [10, с. 149]. Ощущение художником бесконечности помогает ему выйти за пределы научных схем. Бесконечное одухотворяет живопись Вейсберга.

Кирилл Александрович Мордовин (1934–2014) – художник иного темперамента и судьбы. Самый молодой участник группы, самый талантливый, по мнению Павла Никонова. Обладал огромным обаянием и даром спонтанного творчества. На абрамцевской выставке были представлены его полотна 1960-х годов: «Бабушка» (1960), «Двор» (1961), «Обед. 1942» (1967). Написанные под явным влиянием французов (Дерен, Модильяни), они, вместе с тем, самостоятельны и самодостаточны.

Критики писали о весьма условной трактовке Мордовиным световоздушной среды и реального пространства, об упрощении объёмов предметов и схематизации пропорций – по сути, писали о версии реалистической живописи, данной художником. Ибо мир, как видит его человек, который движется, вспоминает и мечтает, надеется или страшится, более реален, чем классическая абстракция мира. Традиционная перспектива со всеми шедеврами, созданными на её основе в прошлом, лишь частный случай реализма, по отношению к которому Мордовин 1960-х годов, как и другие художники «Девятки», представляет момент диалектического движения.

Метаморфозы времени. На вечере-обсуждении выставки «Девяти» в июне 1961 года высту-

пал Михаил Алпатов. Напомнил, что многие из художников группы учились у него (в Институте им. В.И. Сурикова). Он видел в их искусстве слишком много цитат – выше нормы. *«Много ещё сырого, угловатого, косолапого, шероховатого и шершавого»* [5, с. 146]. Прошли годы, и то ли художники «эволюционировали», то ли в сознании Алпатова произошла смена некоторых идей, но в 1978 году он писал Михаилу Иванову о его товарищах: *«...о Вейсберге, который героически хочет сделать нас более чуткими к незримой красоте и которому это удаётся. О Никонове, который в ночном большом пейзаже завода и среди поля в маленькой фигурке хочет нам внушить трепет перед зрелищем небесного чуда, и, наконец, о Мордовине и его пейзажах, где щемящее чувство осени и краски, чуть заметные в букете. Каждый из них имеет своё лицо и каждый говорит о себе. Это главное и потому так волнует, что редко встречается в живописи»* [8, с. 134]. Самому же Иванову он признаётся: *«Ваша живопись очень мне по нутру. Мне нравится в Ваших пейзажах, что одинокое пятно, белое, неизвестно откуда возникшее, точно озирает весь пейзаж, погружённый в суету. Я вижу Ваш натюрморт с бутылкой, и здесь Ваше восприятие знакомо. Даже Ваши рамки, слегка тронутые кистью, мне понятны»* [8, с. 134].

Михаил Всеволодович Иванов (1927–2000) верил в ценность собственной индивидуальности. Это пришло не сразу. Признавался, что вначале никак не мог примирить два антагониста: представление о совершенстве формы и натурную непосредственность. Совершенное становилось вымученным, непосредственное не укладывалось в рамки «хорошего тона» в живописи. Воспоминания о шедеврах, где всё это сливалось воедино, сбивало художника с толку, оставляло ощущение непреодолимой загадки. Великая формула Павла Кузнецова о *цветотональности*, его требование положительного эмоционального заряда в живописи, *жизнеутверждения*, его беспощадная критика помогли Иванову обрести самого себя.

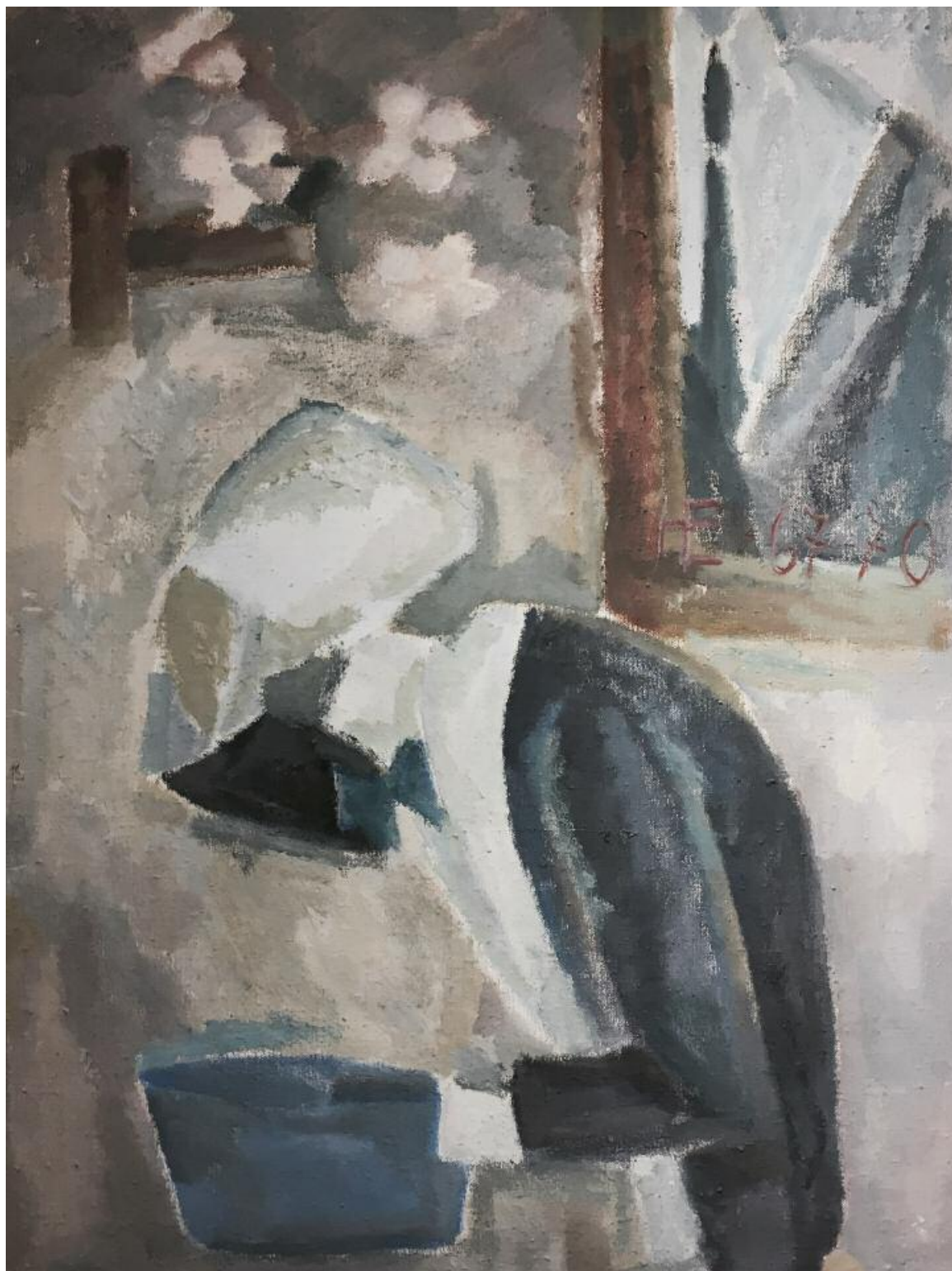
На абрамцевской выставке демонстрировались полотна художника разного времени. «Измайловский парк» (1965) – один из примеров его писания города с натуры, в котором Иванов при-



М. Иванов. Измайловский парк. 1965. Холст, масло

бегает к опыту многосеансовой работы Фалька. Выбранное состояние благодаря каждодневным изменениям погоды становится собирательным, а живопись стремится к максимальной глубине цвета при средней тональности красочной массы и оставляет в себе радость спонтанной встречи с конкретным местом. «Анемоны из Иерусалима» (1996) – *засовывание объёма*, как бы в массу ивовых прутьев, торцами глядящих, с упором, с сопротивлением, в глубину, на возможную глубину. *«Прощупывание пространства цветом, нерасторжимость всей цветовой поверхности холста»* [6, с. 265]. Иванов – живописец по преимуществу, главное выразительное средство у него – цвет.

«Лицо на закате дня // Колыбель в опадающих листьях дня // Охалка голого ливня // Ускользнувшее солнце», – строки из стихотворения Поля Элюара со странным названием *«Пре-красная и похожая»* [13, с. 73]. Так же называлась



Н. Егоршина. Поливающий голову. 1967–1970. Холст, масло

абрамцевская выставка 2016 года, посвящённая творчеству Наталии Алексеевны Егоршиной (1926–2010).

«Прекрасная и похожая»: белые, голубоватые, розовые тона подчинены задаче построения сложных, не всегда объяснимых композиций художника («Поливающий голову», 1967–1970). Свободна Егоршина и в портретной трактовке своих современников («Портрет Павла Никонова», 1962). Писала она обобщённо, крупными экспрессивными линиями и цепким глазом художника подчёркивала бытовые точности костюма или приметы интерьера. Лёгкость, артистизм, провокационность (?) – качества её живописи. Но не существенные. Декоративная игра планов и арабеска контуров – приём в поиске какого-то качества формы. Кажется, что если она прикасалась к холсту, то только тогда, когда ощущала пространство, и оставляла его не записанным, если не была уверена, что *видит*. Своим, отличным ото всех, видением отличалась Наталия Егоршина. И спонтанные её работы воспринимаются удивительно цельно.

Борис Георгиевич Биргер (1923–2001). «С одной стороны, деятель вполне советской институции и даже один из “отцов” её либерального крыла (“левый МОСХ”), с другой – человек андеграунда просто по факту многолетнего отсутствия выставок, заказов и вынужденной работы в стол”. И в довершение всего – абсолютный одиночка, творивший без оглядки на то, что делают другие. <...> Его выбор осуществляется между постсезаннизмом и более дальней перспективой, которая мыслится им вечной, – перспективой, где Тициан, Тинторетто и Рембрандт производят живопись “на все времена”, и, стало быть, ничто не мешает художнику, в какое бы время ему ни довелось жить и работать, соотносить себя именно с этими не подлежащими тлену ценностями. Писать портреты, заботиться о ремесле (грунт – лессировки – лак), вдохновляться натурой. Даже ставшая фирменным знаком биргеровской живописной манеры “светопись”, в какой бы было бы легко усмотреть символистские или иные метафизические основания, им самим трактуется как феномен вполне оптического толка: художник видит свет – его и пишет» [9, с. 11, 13].

На выставке в Музее-заповеднике «Абрамцево» были показаны ранние работы Биргера, в том числе «Портрет поэта Юрия Коринца» (1959), демонстри-

рующий превосходное владение художником изобразительной техникой – пластикой живописи. Спонтанный «Буратино» – работа начала 1960-х. Небольшой натуральный этюд, содержащий в себе много всего: поиски в фигуративной живописи абстрактного начала, т.е. композиционного ритма в цветовых пятнах; соединение абстрактного начала с той фигуративностью, которая только и нужна художнику. В работах второй половины 1960-х – 1970-х годов («Портрет Жени Буториной», 1966, «Натюрморт с золотом», 1972) живописное пространство строится не геометрически, при помощи перспективы, а оптически, при помощи освещения. Из красочной структуры живописи художник словно *вытаскивает* предмет (образ) для той реальности, для той действительности, которая являлась миром картины.

Особое поле абрамцевской выставки создали скульптурные портреты Леонида Львовича Берлина (1925–2001). Ученик Александра Матвеева, скульптор-новатор, он называл стиль своих работ *эмоцианизмом*. Действительно, в «Рыжем» (1974–1976), в «Портрете неизвестного» (1999), в «Портрете скульптора Р.Э. Амбарцумяна» (1974, 1999) есть некая эмоциональная деформация, подчёркнутая динамичной лепкой. Материал – шамотная глина, глазурь, ангобы, – из той же эмоциональной пластики скульптурных образов. Кажется, «живой голос материала» [5, с. 164] только вторит образному мышлению Берлина. «Великий Лесков в повести “Тупейный художник” определяет три стадии утешительных выражений на лицах, над которыми работал художник. Первое – спокойствие. Второе – возвышенное созерцание. Третье – блаженство непосредственного собеседования с Богом. На лицах персонажей, которых создал скульптор Берлин, без труда можно найти всё перечисленное» [1, с. 14]. В 1983 году умирает жена скульптора Вера Зайцева. В память о ней в том же году Берлин создаёт «Автопортрет с Верой». В его чертах читается Восток. Отец Берлина – Султан-Заде, один из основателей персидской компартии, расстрелянный в 1938 году. Парный *портрет памяти*.

В прикладном разделе выставки выразительной простотой материала и приёмов его украшения выделялись керамические блюда Марии



Б. Биргер. Портрет поэта Юрия Коринца. 1959. Холст, масло



Л. Берлин. Автопортрет с Верой. 1983. Бронза

Владимировны Фаворской (1928 г.р.): «Строительница» (1958), «Сонька рисует» (1959), «Зимнее окно. Рига» (1959), «Девушки и цветы» (Ливиния Бажбеук и Нина Жилинская) (1958). В начале 1960-х годов Юрий Герчук писал: «Грубая керамика начинает отныне новую жизнь в искусстве, становится в своей демократической непритязательности одним из характерных воплощений духа времени» [5, с. 127].

На абрамцевской выставке работы Фаворской-Шаховской звучали в унисон её живописному портрету 1961 года, созданному Николаем Андроновым. В «весёлом» портрете найдена гармония между чёткими линиями фигуры и мягкой лепкой формы. Цвет использован как конструктивный элемент в создании пространства. Портрет вибрирует ритмами времени и настроения художников:

*«Снисходительны будьте, когда захотите сравнить
Нас, стремящихся всюду найти неизвестность,
С теми, кто был идеалом порядка.
Мы не враги ваши, нет!
Мы хотим исследовать край необъятный
и полный загадок,
Где цветущая тайна откроется тем,
кто захочет ею владеть,
Там сверкание новых огней и невиданных красок,
И мираж ускользающий
Ждет, чтобы плоть ему дали и дали название...
Снисхождение к нам! Мы ведем постоянно
сражение
На границах грядущего и беспредельного»*

[2; 4, с. 5]

Абрамцевская выставка «Девяти» не ставила задачу повторения выставки 1961 года. Скорее, переосмысление её проблематики. Во-первых, социальность. Что есть социальность? Острое восприятие времени, в котором живёшь. *Социальность – в самой пластической мысли.* Во-вторых, вопрос художественной формы. Он актуален по сей день. Художественную форму «нельзя ограничить примитивной похожестью. И это не только продукт темпераментного восприятия и не только прекрасный колорит, не только построенность живопис-

ной, гравюрной плоскости или построенность объёмов в скульптуре. Это вместе – и построенность, и колорит, и темперамент, и ещё масса отдельных звеньев, которые вместе составляют цельное гармоничное произведение. <...> Достичь же того, что действительно называется художественной формой, трудно, почти невозможно. Невозможно одному. Главное всё-таки в том, чтобы работать сообща над этим» [6, с. 404]. Выставка заявила о главном качестве группы художников «Девяти» – о радости их общения в творчестве. ■

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Анисимов Г.А. Леонид Берлин. Работы разных лет. Альбом / [Текст]: Анисимов Г.А. – М.: Мусaget, [2004]. – 145 с.: илл.
2. Аполлинер Гийом. Каллиграммы, «Рыжекудрая красавица» / Пер. с франц. Михаила Кудинова. – Гароди. О реализме без берегов. М., 1966.
3. Вздорнов Г.И. Факты и размышления. // Николай Иванович Андронов. Рисунки и акварели разных лет. Каталог выставки. – М.: Открытый клуб, 2013.
4. Гароди, Роже. О реализме без берегов. М., 1966.
5. Герчук Ю.Я. Эффект присутствия. М., 2016.
6. Голицын И.В. Разговор об искусстве. М., 2015.
7. Голицын И.В. Воспоминанье о шестидесятих (Сиреневый бульвар) // Илларион Голицын, 1928–2007: рисунок, акварель, гравюра: из собр. ГМИИ им. А.С. Пушкина и семьи художника. М., 2013.
8. Иванов М.В. Записки и размышления. М., 2001.
9. Киселев М., Шумяцкий Б. Сам себе Биргер. М., 2009.
10. Мурина Е.Б. «Невидимая живопись» и её автор // Наше наследие. – 2000. – № 55.
11. Никонов П.Ф. «Круглый стол» в рамках выставки «Группа "Девять"». Музей-заповедник «Абрамцево». 27 ноября 2019 года.
12. Попков Ю.Н. Книга о художнике Викторе Попкове. М., 1998.
13. Элюар, Поль. Стихи. М., 1971.

Татьяна Васильевна ГОРБУНОВА

Творчество ленинградских художников в преддверии «эпохи перемен» (1960–1980-е годы)

В 1960–1980-е годы в отечественном изобразительном искусстве возникали и формировались новые художественные идеи, образы, приемы, формы, зачастую не вступавшие друг с другом в диалог. На примере творчества ленинградских художников – живописца Федора Савостьянова, графика Владимира Шистко, монументалиста Алексея Талашчука – прослеживаются особенности становления разных практик, ответивших на запрос исторического времени. Показано, что в ответе этих художников была озвучена не только уникальность их художественного опыта, но и оправданность их вхождения в главные идеи изобразительной практики 1960–1980-х годов.

Многоголосье, прозвучавшее во второй половине XX века, складывается сегодня в летопись, которая способна расширить наше понимание общего движения отечественной истории искусства и непосредственного хода самой истории в этот период.

Ключевые слова: станковая живопись, графика, монументальная живопись, эксперимент, пространство, образ, идея, художественный материал

Tatyana V. GORBUNOVA

The Creativity of Leningrad Artists on the Eve of the "Time of Change" (1960s–1980s)

In the 1960s–1980s, in the Russian fine arts there emerged and were formed new artistic ideas, images, techniques and shapes which often not entered into a dialogue with each other. On the example of the creative work of Leningrad artists – the painter Fyodor Savostyanov, the graphic artist Vladimir Shistko, the muralist Alexei Talashchuk the author traces the peculiarities of the formation of various practices that resulted from the historical time request. It is emphasized that the above artists' response included not only the uniqueness of their artistic experience, but also the justification of their joining the main ideas of visual practice of the 1960s–1980s.

The diversity happened in the second half of the 20th century is now transforming into a single historical chronicle, which allows us to expand our understanding of the general direction of the national art history and the course of history itself in that period.

Keywords: easel painting, graphics, monumental painting, experiment, space, image, idea, art material

Идеи и эксперименты, прозвучавшие в отечественной художественной практике в 1960–1980-е годы, стали преддверием перемен, открыто заявивших о себе в «лихие девяностые». В середине 1950-х экономика, наука, политика в нашей стране были достаточно стабильны, однако художественная практика уловила гул будущих потрясений. Главным полигоном для новых ответов стали станковые формы изобразительного искусства; даже художники-прикладники (в частности, ленинградская группа «Одна композиция») ввели в свои керамические пласти и блюда станковые решения, подарив им многозначность «живой жизни», образ «человека играющего». Характерно, что полярность оценок в критических публикациях адресовалась, прежде всего, меняющейся практике художников-живописцев. Немного позднее в критике отмечалось, что в живописи «как бы заранее моделировалось культурное пространство, которое еще только предстояло развернуть в архитектуре и других видах деятельности» [10, с. 15].

Становление профессионального опыта и формирование художественных позиций известных ленинградских художников – живописца Федора Савостьянова, графика Владимира Шистко, монументалиста Алексея Талашука – пришлось на эти десятилетия: художники встретились в одном времени и в едином экспериментальном «поле» станковых форм, но созданные ими художественные миры вошли в разные пространственно-временные координаты. Богатая амплитуда творческих ответов была вполне характерна для отечественной изобразительной практики тех лет. Уже в конце 1950-х здесь прозвучал запрос на образ нового героя-современника, и тот появился «у первых представителей течения, поначалу названного “суровым стилем”, здесь было «нечто общее, что позволяло это течение рассматривать как поток, в определенной мере расходящийся с искусством предшествующего времени» [11, с. 126]. В эти же годы станковые формы «удержали» и другого героя.

Если представители «сурового стиля», прощаясь с лирикой пленэрного мотива, увидели своих персонажей преимущественно в городском пространстве, то для художников, работавших в доме творчества «Академическая дача», пленэр стал одним из главных помощников в презентации героя, живущего «на земле». Творческая практика, сложившаяся на «Академической даче» в 1960–1980-е годы, стала вполне самостоятельным явлением, уверенно вошедшим в общий культурный процесс.

Лучшие произведения пейзажного и пейзажно-жанрового характера, экспонировавшиеся на художественных выставках России, преимущественно создавались на этой «Даче». Особенно интересными были выставки 1960–1980-х годов [13, с. 6]. Поклонниками «русского Барбизона» стали московские художники В. Гаврилов, Е. Зверьков, В. Сидоров, А. Ткачев, С. Ткачев, об этом периоде их творчества хорошо известно. Значительно меньше мы знаем о ленинградских художниках – В. Токареве, Ф. Савостьянове, А. Романычеве, В. Рейхете, их пленэрные работы, да и весь мир их открытий все еще ждут своих летописцев. Согласимся с известной ленинградской художницей А. Токаревой, работавшей на «Академической даче»: художнику «надо, чтобы о нем говорили. Лучше, когда хвалят, хуже, когда ругают, и совершенно невыносимо, когда молчат. Самое страшное – это забвение» [16, с. 30].

Федору Савостьянову окрестности «Академической дачи» подарили возможность предельного испытания профессионального мастерства: того мастерства, которое он приобрел в Ленинградском институте живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина в творческой мастерской Бориса Иогансона, куда он пришел с фронта. В академической Школе он освоил знание законов живописного холста и сформировался как художник, умеющий видеть и раскрывать красоту «потаенности непосредственного наблюдения». Природные мотивы, пойманные в окрестностях

«Академической дачи» и в других уголках России, закреплялись в набросках, этюдах, эскизах и перетекали в композиционную завершенность его станковых картин.

В 1960-е годы одним из главных оставался запрос на героя-современника, и он появился не только в изобразительном искусстве, но и в кинематографе, театре, литературе. Федор Савостьянов увидел своего героя в буднях военного времени, которые он хорошо знал и помнил. Его герой прочно обосновался «на земле» и стал действовать в единстве с природой, потому что «бой стихает, человек осознает, что чудом остался жив, и начинает жадно вбирать в себя всю красоту мира» [7, с. 9]. Как последовательный представитель ленинградской академической Школы, он и в последующие годы не отпустил своего героя из «жизненной телесности» земного притяжения.

Жизнь будней, казалось бы, не могла подарить свободу живописного выбора. Скажем, в картине «Во имя жизни (Разведчики)» (1975) сдержанный цветовой настрой перекликается с наступившими сумерками, «суровый колорит пропитан множеством оттенков, приведенных к тональному един-

ству. Как всегда прекрасно изображена тяжелая вода. Ее тяжесть физически ощутима» [12, с. 13]. Природа действует здесь как полноправный участник основного сюжета; «тяжелая вода» вспоминает водоворот холодного половодья, пойманного ранее на «Академической даче» в этюде «Бурный ручей». Здесь нет сильных цветовых акцентов, однако многослойный мазок дарит необходимый цвет сдержанной палитре. В картине «Освобождение» (1975), напротив, сдержанность исчезает, и цвет начинает буквально вибрировать, создавая богатство «живых отношений».

Многослойность, как «чистый прием», была введена в строгость его реалистического письма уже в начале 1960-х, но это не следует понимать как возвращение к прежним наработкам русской живописи, которая тоже знала пастозное письмо и разную толщину красочной кладки. Живописно-пластическая разработка всех фактурных эффектов, смелая многослойность и «обособленный» мазок – это уже достижение русской живописи XX века, которое вновь и по-новому стало приходить в холсты художников 1960-х – 1980-х годов» [5, с. 20]. Пространство их живописных



Ф.В. Савостьянов. Во имя жизни (Разведчики). 1975. Холст, масло. 120 x 235 см

холстов вобрало в себя сиюминутность пленэрных набросков, тон и качество многослойного мазка, фундаментальность сюжетных решений.

В 1970-е годы героическая тема в станковом формате стала пролегать по новым тропам. Весьма остро это почувствовала станковая графика. В критике в тот момент было подмечено, что «скромные графические листы нередко первыми пролагают тропинки к еще неизведанному, туда, куда лишь через несколько лет повернутся за ними живопись и скульптура» [3, с. 13].

Ленинградский художник-график Владимир Шистко вошел в профессиональную практику начала 1970-х вместе с поколением молодых новаторов. Всего несколько лет отделяли их от старта героев «сурового стиля» и от героев, крепко стоявших «на земле», но культурный запрос теперь ощутимо изменился. К этому времени у Владимира Шистко остались позади годы учебы в Ленинградском институте живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина, однако в его дальнейшей судьбе большую роль сыграла еще одна известная Школа – Ленинградское высшее художественно-промышленное училище им. В.И. Мухомовой, куда он пришел на преподавательскую работу. Для него это был действительно судьбоносный момент, поскольку в графических мастерских «мухинки» образовательный процесс был постоянно «сплавлен» с технологическим экспериментом. Как график, он обрел базовое единство разных истоков – академической и художественно-промышленной ленинградских Школ. Знаменательно, что рубеж 1970-х сделал ставку как раз на такой союз, поскольку в графике, вместе с обращением к культуре натурного наброска и поиском пластических обобщений, ширился технологический эксперимент, разрабатывался богатый потенциал графических техник. Все эксперименты имели для Владимира Шистко сильное притяжение, уже в дипломной работе он проводит несколько экспериментальных опытов с трехслойной акватинтой.

Его увлечение альпинизмом детонирует создание серии офортов («Альпинисты»), где появляется гигантское горное пространство, «выпадающее» из обычного восприятия. В офорте «Радуга» звучит акватинта с ее способностью предлагать такие эффекты, которые не могут быть созданы «вручную».

В офорте «Встреча с солнцем», благодаря акватинте, становится возможным «неземной контраст» застывшего льда и сверкающего солнца, а в офорте «Поединок», где солнце исчезает за далекой горной вершиной, «штриховка» способствует появлению неожиданной игры пространственных планов. В этих офортах герои-альпинисты уходят в горные дали, покидая привычную земную трехмерность. Их фигуры, поданные силуэтно, как бы теряются в новых пространствах.

Графические листы выпускника академической Школы, конечно же, не могли забыть земное притяжение – оно появлялось, когда в офорты входили военные события, и тогда (например, в «Сванских партизанах») человеческая драма представляла в «живой трехмерности», а главные персонажи подавались крупным планом.

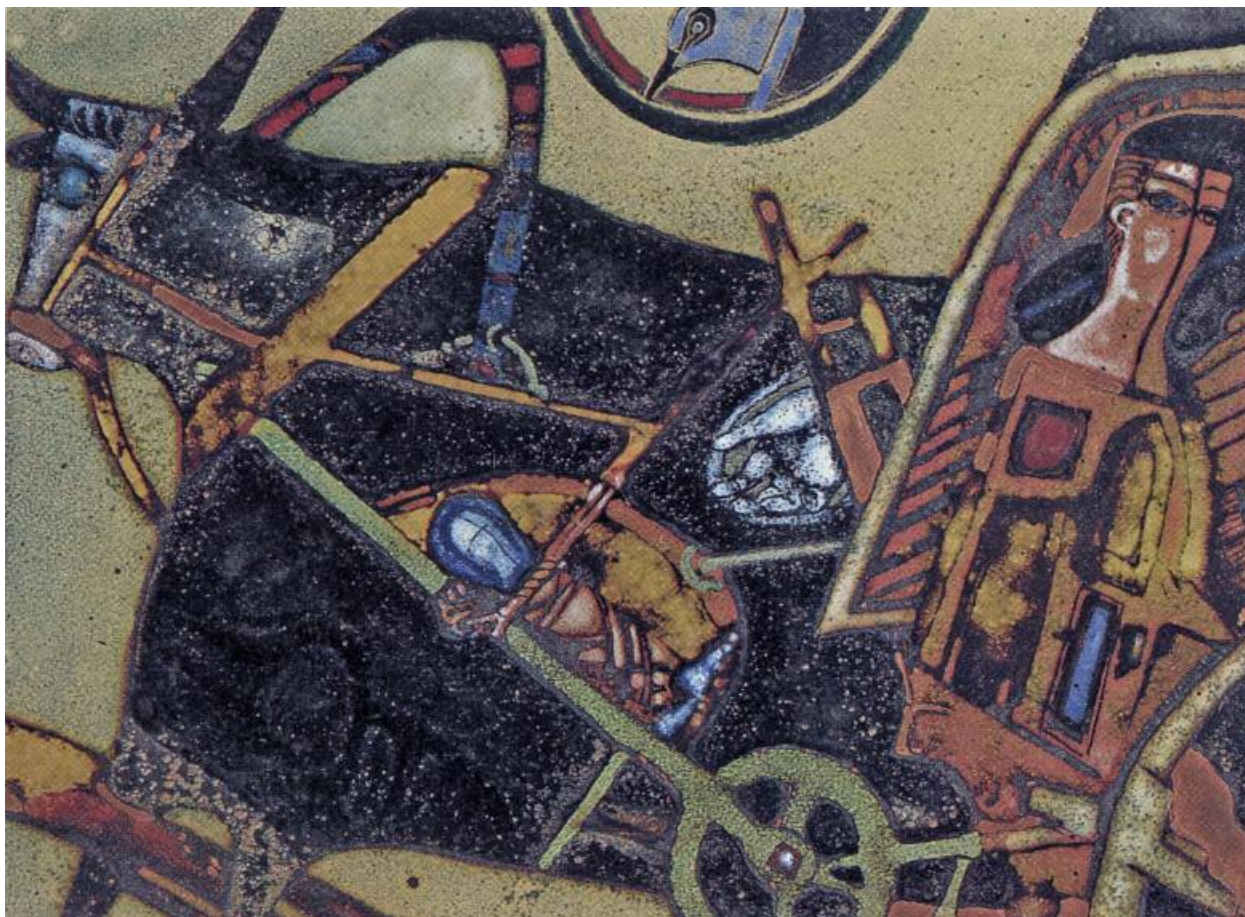
Ленинградские графики, которым были поданы не только улицы и проспекты уникального города, но и крупные верфи, мощные судостроительные гиганты и многое другое, первыми уловили запрос на городской и индустриальный мотивы. На Адмиралтейском заводе Владимир Шистко увидел рукотворные сооружения с неожиданными ритмами и пластикой, и в его офортах появились грандиозные конструкции в союзе с небольшими фигурками судостроителей. Вторая природа, созданная руками человека, пришла на смену горным вершинам: в офортах «Судостроители Ленинграда», «Рождение корабля», «На стапелях Адмиралтейского завода» новые герои – строители ледокола – уверенно, как и альпинисты, начали свое восхождение. Рукотворные сооружения в его офортах вслед за горными вершинами предпочли пространство, «забывающее» о земном притяжении.

В это время Владимир Шистко «экспериментирует с разными сочетаниями печати – высокая печать, глубокая печать с металлической доски, цинкография, добавление монотипии. При этом меняется форма изображаемого предмета в сторону большей условности – форма как бы очищается, а главным в композиции становится ритм, силуэт» [4, с. 115–116]. Новая практика технических приемов программирует в преддверии «эпохи перемен» определенную сдержанность по отношению к традиционным образам и сюжетам, но она же формирует и дар предвидения через эксперимент с материалом. Неудивительно, что несколько

В.И. Шистко. Встреча с солнцем.
1987. Аква tinta. 49 x 64 см



А.Ю. Талащук. Путешествие. 1988.
Медь, эмаль. 20 x 30 см



позже, в русле графических открытий, Владимир Шистко обращается к теме Галактики и с помощью авторского варианта цветного офорта находит графическую форму «пульсации космоса».

Между тем культурные перемены по-прежнему не сбавляли своего накала. Ленинградский художник-монументалист Алексей Талашук выросл вместе с ними, но в профессиональную практику пришел уже в начале 1980-х, после окончания учебы на кафедре монументально-декоративной живописи Ленинградского высшего художественно-промышленного училища им. В.И. Мухомовой. Тогда на долю художников-монументалистов выпали поистине вулканические потрясения. Совсем недавно монументальное изображение «принадлежало предметно-пространственной среде, создававшейся средствами архитектуры, одновременно оно было изобразительным прообразом идеального мироустройства» [9, с. 12]. Однако «прообраз идеального мироустройства», как и монументальный герой, стал терять свои авангардные позиции и все реже появлялся в пространстве архитектурной «стены». Теперь нередко звучала мысль о том, что существует реальная опасность стилистического, образного разрыва монументального искусства и архитектуры.

Так или иначе, но художники-монументалисты вынуждены были начать поиск «собственного пространства, обладающего своим масштабом и своей системой смысловых значений» [9, с. 14]. Такой поиск определил их интерес к станковому формату, взявшему на себя основную тяжесть продолжающихся экспериментов. Не покидая монументальных проектов, Алексей Талашук обращается к станковизму: в натюрморте, этюдной зарисовке, сюжетной картине он осваивает цветовые и тональные отношения, превращая станковую живопись в родную территорию. Нередко он остается верен практике монументально-декоративной живописи, поэтому в его станковых работах появляется «фресковость, некоторая облегченность тона, органично-обязательная для живописи на стене» [17, с. 147].

К рубежу 1980–1990-х «конструкторский разум» художника-декоратора дарит станковым холстам пространственную среду, в которой начинается путешествие «в любом времени и в любом пространстве». Он приглашает войти вместе с ним в плоскостную стилистику «Иномира», где в кадре или за

кадром часто появляется образ «Странника», забредающего в страну, где улавливается декоративный посыл русского лубка, русской иконы и т.п. Странник может придти и туда, где плоскость холста наполнена цветом жизненных странствий, а может оказаться «Вне времени», где при поддержке сильных сюжетных вертикалей движение вдруг останавливается.

Станковые формы оказались на тот момент в эпицентре запроса на новую декоративность, и художник-декоратор не мог не выйти со своими идеями в материал. «Путешествие» продолжилось в смежных жанрах, где тайна странника стала обыгрываться с помощью эмали, меди, железа, витража. Наверное, «трудно как-то жестко рубрицировать станковые работы этого художника по темам, сюжетам, едва ли уловимому подчас мотиву, интонационному ладу, ...но есть у него несколько произведений с одинаковым названием – “Дорога к храму”...» [8, с. 148–149]. В продолжение этой мысли стоит добавить, что организация живописного языка смогла придти в работах Алексея Талашука к «единой мелодии» во многом благодаря его страннику, путешествующему с надеждой на то, что можно найти единство с миром в любом времени и в любом пространстве.

Стоит согласиться, что в те годы ленинградцы предложили «активное созерцание, а москвичи – активный диалог, быструю и сильную реакцию зрителя» [14, с. 12]. Можно согласиться, и с тем, что тогда же «появились несомненные черты стирания границ между локальными школами, быстрые и широкие миграции технических находок, образований некоей стилевой общности» [6, с. 8]. Важно лишь иметь в виду, что полифония ушедших десятилетий неизменно следовала за общими культурными запросами и определяла не только особенности практики регионов, городов, объединений и т.д., но и уникальность пространственного ответа каждого художника. Поэтому следует, прежде всего, согласиться с Михаилом Германом, считавшим, что «в истории искусства, как известно, нет, и не может быть абсолютной “пространственной истины” – художник только стремится к ней. Эта истина определяется не абстрактными поисками перспективных схем, не простым движением от ложного к единственно правильному, но жадной мастера выразить, прак-

тически реализовать мысль, превратить идею в пространственно-поэтическую плоть» [2, с. 17].

Федор Савостьянов, пришедший в профессиональную практику после окончания ленинградской академической Школы на рубеже 1950–1960-х, увидел своего героя в трехмерности земного притяжения. В профессиональной судьбе Владимира Шистко, которая началась в следующем десятилетии, объединились две ленинградские Школы, что во многом определило его поиск героя «во временном начале четвертого измерения». Алексей Талашук, окончив ленинградскую декоративную Школу, вступил на профессиональную тропу к началу 1980-х, когда художественные идеи смело объединились с новыми представлениями о художест-

венном пространстве, и он подарил своему страннику «иномир».

Андрей Тарковский был прав, утверждая, что художественное освоение мира «напоминает бесконечную систему внутренне завершенных и замкнутых сфер. Они могут дополнять друг друга и друг другу противоречить, но они не отменяют друг друга ни при каких обстоятельствах» [15, с. 38].

Художники, пришедшие в профессиональное искусство в 1960–1980-х годах, смогли открыть через разные пространственно-временные координаты ту бытийную реальность, в которую все мы входили с надеждой освоить новые формы единства с миром. ■

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Виппер Б.* Введение в историческое изучение искусства. – М.: Изд-во В. Шевчук, 2008.
2. *Герман М.* Пространство картины // *Творчество.* – 1984. – № 6.
3. *Герчук Ю.* Душевное пространство художника // *Творчество.* – 1973. – № 7.
4. *Голикова И.* Творчество В.И. Шистко в контексте печатной графики Ленинграда–Санкт-Петербурга. Т. 1 / Диссер. на соискание уч. степ. кандидата искусствоведения. Специальность 17.00.04, 2021.
5. *Горбунова Т.* Пространственные миры эпохи перемен. – СПб.: Алетейя, 2018.
6. *Дегтярь А.* Графика о современности // *Творчество.* – 1976. – № 6.
7. *Дмитренко А.* Не изменяя правде // *Реалистическая живопись Федора Савостьянова.* – СПб.: С-Принт, 2009.
8. *Дмитренко А.* Высоким ладом монументального искусства // *Алексей Талашук. Живопись, эмаль, акварель, графика.* – СПб.: Изд-во Союза художников, 2007.
9. *Кантор А.* Самоценность искусства и переживание пространства // *Декоративное искусство СССР.* – 1980. – № 2.
10. *Кантор Карл.* Как быть с дизайном // *Декоративное искусство СССР.* – 1987. – № 2.
11. *Манин В.* Образные пересечения русской живописи. 1950–1990-е годы. – Тольятти: Волжская картинная галерея, 2015.
12. *Манин В.* Те годы со мной всегда // *Реалистическая живопись Федора Савостьянова.* – СПб.: С-Принт, 2009.
13. *Романчычева И.* «Академическая Дача». История и традиции. – СПб.: Петрополь, 2009.
14. *Савицкая О.* Выставка 26-ти // *Творчество.* – 1990. – № 12.
15. *Тарковский А.* О боге, о вере и искусстве. – Тюмень: Русская неделя, 2014.
16. *Токарева А.* Качели судьбы. Тверь, 2005.
17. *Шаманов Б.* Алексей Талашук – художник таинственной реальности // *Алексей Талашук. Живопись, эмаль, акварель, графика.* – СПб.: Изд-во Союза художников, 2007.



Н.Н. Баскаков. Ленин в Кремле. 1960. Частное собрание

Евгения Владимировна ЛОГВИНОВА

Живопись 1960-х годов в новейшей историографии ленинградской школы

В докладе на основе обобщения публикаций последних лет российских и зарубежных авторов раскрывается значение тенденций ленинградской живописи 1960-х годов и роль таких ее представителей, как Л.В. Кабачек, Е.Е. Моисеенко, И.А. Серебряный, Н.Е. Тимков, Н.М. Позднеев, А.А. Мылников, Л.А. Русов, С.И. Осипов и других в формировании облика ленинградского искусства. Автор критически рассматривает подходы к определению понятия «ленинградская школа живописи», истории бытования и круга ее художников в трудах российских исследователей. Анализируются актуальные проблемы сохранения, изучения и экспонирования художественного наследия мастеров ленинградской школы 1960-х годов из музейных и личных собраний.

Ключевые слова: ленинградская школа живописи, выставки, 1962 год, «суровый стиль», шестидесятники, Ленинградский Союз художников

Eugenia V. LOGVINOVA

Painting of the 1960s in the Leningrad School's Modern Historiography

Based on a review of publications of recent years by Russian and foreign authors, the article reveals main trends in Leningrad painting in the 1960s and the role of its representatives such as L.V. Kabachek, E.E. Moiseenko, I.A. Serebryany, N.E. Timkov, N.M. Pozdneev, A.A. Mylnikov, L.A. Rusov, S.I. Osipov and others in shaping the image of Leningrad art. The author gives a critical look at the approaches to the definition of the concept of the Leningrad school of painting, the history of its existence and the circle of its artists in papers by Russian researchers as well as analyses actual problems of preservation, study and exhibiting of the artistic heritage of the masters of the Leningrad school of the 1960s from museum and private collections.

Keywords: Leningrad school of painting, exhibitions, 1962, 'severe style', artists of the 1960s, Leningrad Union of Artists

Для тех, кто интересуется изобразительным искусством 1960-х годов, не осталось незамеченным вышедшее в 2019 году в Петербурге под редакцией А.Ф. Дмитренко и С.В. Иванова справочное энциклопедическое издание «Ленинградская школа живописи. Очерки истории» [10]. Среди авторов очерков – известные российские и американские специалисты и знатоки живописи этого периода академики РАХ А.П. Левитин и В.М. Сидоров, лауреат премии имени А.А. Пластова профессор В.Г. Свенсон, профессор Джорджтаунского университета Э.А. Хилтон, ведущие сотрудники Русского музея А.Ф. Дмитренко и Р.А. Бахтияров и другие. Произведения из своих собраний для издания предоставили свыше тридцати российских и зарубежных музеев, галерей, фондов, а также ряд частных собраний. Значительная часть из них представляет искусство конца 1950-х и 1960-х годов. Издание содержит также обширный справочный раздел, включающий подробную хронологию художественной жизни Ленинграда этих лет, с перечнем основных выставок и их участников, что даёт достаточно полную картину процессов, происходивших в указанный период в ленинградском искусстве.

Упомянутое издание является наиболее значительной, но далеко не единственной публикацией последних лет, где поднимаются вопросы ленинградской живописи 1960-х годов. Можно назвать статьи Н.С. Кутейниковой, А.Ф. Дмитренко, С.В. Иванова, Ю.И. Бундина, Т.О. Михалковой, Д.А. Нечаева, монографию А.Ф. Дмитренко и Р.А. Бахтиярова [6], посвящённую теме Великой Отечественной войны в изобразительном искусстве 1940–2010-х годов, появившиеся уже после выхода упомянутой книги. Среди более ранних публикаций необходимо назвать вышедший в 2014 году справочно-биографический сборник «Страницы памяти» в двух томах, посвящённый художникам Санкт-Петербургского (Ленинградского) Союза художников – ветеранам Великой Отечественной

войны [15]. Двухтомник содержит 543 иллюстрированные статьи о живописцах, скульпторах, графиках, прикладниках, художниках театра и кино, большинство из которых работали в 1960-е, а их произведения определяли лицо ленинградского и советского искусства. Среди них – Е.Е. Моисеенко, М.К. Аникушин, Л.В. Кабачек, М.П. Труфанов, С.И. Осипов, Б.С. Угаров, А.М. Семенов, П.Т. Фомин, Н.Н. Баскаков, В.Ф. Загонек, Н.Е. Тимков и многие другие. Над сборником работал коллектив из 90 авторов. Его статьи неопределимы при обращении к биографиям и творческому пути нескольких поколений ленинградских художников, расцвет творчества которых пришелся на 1960–1970-е.

Среди других публикаций можно выделить книги С.В. Иванова «Неизвестный соцреализм. Ленинградская школа» (2007) [11] и И.Н. Пышного «Ленинградская живописная школа. Соцреализм 1930–1980. Некоторые имена» (2008) [13], вступительную статью к последней из которых написали известные искусствоведы, профессора Института живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина (ныне – Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина) К.К. Сазонова и Н.С. Кутейникова. Круг художников, представленный в книге, включает Н.Е. Тимкова, И.А. Серебряного, С.Г. Невельштейна, С.А. Ротницкого, В.В. Голубева, А.Г. Ерёмину, А.Н. Семенова, М.А. Канеева, В.И. Овчинникова, Р.А. Захарьяна, Т.В. Копнину и других мастеров ленинградской живописи 1960-х годов.

С 2005 года начал выходить журнал «Петербургский художник», объединивший вокруг себя искусствоведов, коллекционеров, художников, галеристов, музейных работников и ценителей искусства. У журнала сформировался круг авторов, среди них – известные искусствоведы и художественные критики Н.Б. Нешатаева, А.Ф. Дмитренко, Р.А. Бахтияров, А.Г. Бойко, Г.Ю. Ершов, В.А. Леняшин, Ю.В. Мудров, В.А. Ушакова, М.Д. Изотова, А.М. Муратов, Л.В. Шакирова, М.А. Глацкова, Д.И. Цури-

кова, Н.Д. Соколова и другие. Это позволило журналу стать площадкой, на которой профессионально поднимаются актуальные вопросы истории и художественного наследия ленинградской школы живописи и современного состояния изобразительного искусства Петербурга. Наряду с «Петербургскими искусствоведческими тетрадами» – печатным органом Петербургского отделения АИС, – журнал «Петербургский художник» стал главным независимым профессиональным периодическим изданием, освещающим вопросы художественного наследия.

Издателем журнала является музейно-выставочный центр «Петербургский художник», основанный в 2005 году меценатом и коллекционером Г.Г. Степановой, сыгравший и продолжающий играть исключительную роль в пропаганде и популяризации наследия мастеров ленинградской школы. Помимо пополнения и демонстрации собственного собрания картин, МВЦ «Петербургский художник» проводит выставки мастеров ленинградской живописи, познакомив за эти годы петербуржцев с творчеством А.П. Левитина, Н.Н. Галахова, Б.С. Угарова, В.М. Орешникова, А.И. Васильева, Г.П. Татарникова, В.В. Набатова, В.И. Рейхета, А.Д. Романычева, В.М. Петрова-Маслакова, И.Г. Савенко, И.М. Варичева, В.Ф. Токарева, Э.В. Козлова, В.В. Прошкина, Э.Я. Выржиковского, М.Д. Рубан, Г.М. Мороза, Н.Е. Тимкова и других художников, большинство из которых оказали заметное влияние на ленинградское искусство 1960-х годов.

В 2015 году МВЦ «Петербургский художник» открыл новое направление в своей деятельности, обратившись к легендарной традиции передвижных выставок. За семь лет произведения представителей ленинградской школы из собрания МВЦ под общим названием «Коллекция перемен. Ленинградская школа живописи» были показаны в музеях и выставочных центрах Иванова, Минска, Владимира, Кирова, Пскова, Твери, Москвы, Пензы, Костромы, Торжка, Чебоксар и других городов. Их увидели десятки тысяч человек, открывших для себя творческое наследие и имена ленинградских художников.

В вопросе о круге художников и хронологических границах ленинградской школы живописи большинство авторов сходятся во мнении относительно её возникновения в начале 1930-х годов

с завершением реформирования Академии художеств и образованием единого Ленинградского Областного Союза советских художников. Так, член-корреспондент РАХ В.Т. Богдан в статье «Академия художеств. 1920-е – начало 1930-х», опубликованной в журнале «Третьяковская галерея» (№ 2, 2013) пишет: «В 1934 году созданную в Ленинграде Всероссийскую академию художеств возглавил мастер живописи И.И. Бродский, ученик И.Е. Репина, воспитанник Императорской Академии художеств. Началось активное формирование ленинградской школы живописи. В ее состав вошли известные художники Ю.М. Непринцев, В.М. Орешников, А.Н. Самохвалов, Е.Е. Моисеенко, А.А. Мыльников, А.И. Лактионов, З.П. Аршакуни, Г.П. Егосин и многие другие» [1].

А.Ф. Дмитренко и Р.А. Бахтияров допускают одновременное существование в ленинградском искусстве 1930–1980-х годов нескольких «школ» при обязательном учете их иерархической зависимости («школа», сложившаяся вокруг одного мастера или жанра, понимается как часть «школы» более высокого уровня) и тесных взаимных связей, пронизывавших все уровни этой иерархии [7, с. 79].

По их мнению, для ленинградских художников во главу угла ставился уровень профессионального мастерства и художественного исполнения. При этом понимание мастерства могло и должно быть разным – от принятой в мастерской Бродского суховатой четкости рисунка, выстроенности и продуманности композиции, сдержанности цветового решения и манеры письма до лаконичности и своего рода минимализма в выборе и использовании художественных средств у ленинградских «маркистов» [там же].

Как видно из приведенных высказываний, их авторы относят к ленинградской школе живописи не только перечисленных выше воспитанников предвоенной Академии художеств и их довоенное творчество, но также и главным образом большой отряд ленинградских живописцев, пришедших в искусство в послевоенные десятилетия. «Ранний период творчества В.В. Лебедева, В.И. Малагиса, В.В. Пакулина, А.Н. Самохвалова и других мастеров, бесспорно, оставил яркий след в истории нашего авангарда, – пишут Дмитренко и Бахтияров. – Но созданное ими впоследствии также является существенным вкладом в ленинградскую школу жи-



Н.Н. Тимков. Русская зима. Иней. 1969.
Частное собрание



Т.К. Афонина. Натюрморт с вербами. 1964.
Частное собрание

вописи. В каждом случае при оценке отдельных течений и школы как понятия, охватывающего их многообразие, необходимо учитывать главный неизменный критерий – уровень мастерства и художественного обобщения» [7, с. 82].

В 2011 году в Москве вышла книга А.И. Струковой «Ленинградская пейзажная школа. 1930–1940-е годы», посвященная творчеству группы ленинградских художников предвоенного десятилетия, увлеченных А. Марке и новой французской живописью и известных своими работами в жанре камерного городского пейзажа. В книге обобщен малоизвестный архивный и изобразительный материал, относящийся к творчеству Н.Ф. Лапшина, А.С. Ведерникова, А.И. Русакова, В.А. Гринберга и некоторых их современников, которых А.И. Струкова объединяет понятием «ленинградская пейзажная школа 1930-х – середины 1940-х годов» [17].

При этом автором делаются весьма спорные обобщения в отношении их места в ленинградской живописи. Так, вопреки заявленным в названии книги временным и жанровым рамкам А.И. Струкова переходит от использования выражения «ленинградская пейзажная школа 1930-х – середины 1940-х годов» в отношении узкого круга ленинградских художников – «маркистов», к «ленинградской пейзажной школе», а затем и к просто «ленинградской школе», отчего возникает ощущение, что это попытка «закрепить» термин «ленинградская школа» за узким кругом художников и составляла одну из целей издания. Автор признаёт, что ее «ленинградская школа» из полутора десятков имён, считавших себя последователями новой французской живописи, фактически перестала существовать в начале 1940-х. При этом без ответа остаются очевидные вопросы о послевоенной судьбе ленинградской школы и об отношении к ней художников, работавших в Ленинграде в 1950–1980-е годы.

Подход А.И. Струковой к определению «ленинградской школы» не подтверждается художественной практикой и мнением, сложившемся в научном сообществе по этому вопросу. Поэтому высказывания таких авторитетных специалистов по ленинградскому искусству, как С.М. Даниэль, В.А. Гусев, В.А. Ляняшин, В.Т. Богдан, А.Ф. Дмитренко, не укладывающиеся в предложенную в книге концепцию «ленинградской школы», там не упоминаются. Это относится и к мнению М.Ю. Германа. Не слу-



В.К. Тетерин. Рабочий паренек. 1958. Частное собрание

чайно И.Н. Карасик в рецензии на книгу замечает, что автору стоило раскрыть суть позиции М.Ю. Германа, поставившего под сомнение правомерность применения термина «ленинградская пейзажная школа» к данному кругу художников, не ограничиваясь только общим упоминанием [12, с. 627].

Высказывание М.Ю. Германа – едва ли ни первое и наиболее развернутое мнение по этому вопросу, известное по литературным источникам. В 1989 году в своей монографии, посвященной творчеству А.И. Русакова, он писал: «Ленинградский пейзаж Русакова 1930-х гг., казалось бы, естественным образом вписывается не только в искания и лучшие находки “Круга”, но и в то художественное явление, которое скорее по традиции, нежели с аргументированным основанием, называют “ленинградской школой”. Об этой проблеме следует сказать особо. Рядом с Русаковым и одновременно с ним работают превосходные тонкие мастера пейзажа, тесно связанные с ленинградской темой, часто обращающиеся к близким мотивам и даже близким сюжетам, мастера, испытавшие почти те же влияния, прошедшие схожую школу, художники, отмеченные близостью к интеллигентной, хорошего вкуса, сдержанной до аскетизма “петербургской традиции”. Об этой традиции, даже о самом ее существовании много спорили, но игнорировать её существование бессмысленно – сами споры свидетельствуют о том, что предмет для них существует. В это понятие входят и комплекс мотивов, облагороженный спецификой строгого петербургского зодчества и сдержанностью северной природы, и мирискуснические тенденции, и некая сдержанность, традиционно противопоставляемая московской колористической щедрости. Можно ли, исходя из сказанного, говорить о “ленинградской школе” 1930-х гг.? Как о целом, концентрированном явлении с общими корнями, принципами и целями – едва ли. Художники, о которых идет речь, – Лапшин, Ведерников, Тырса, Карев, Гринберг, Верейский, Остроумова-Лебедева, Пакулин, Успенский и другие, – не все были единомышленниками; многие из них едва были знакомы, а то, что порой роднило их работы, лежало скорее не в сути их индивидуальностей, но в атмосфере петроградско-ленинградской художественной культуры, “омывавшей”, так сказать, их внутренние миры, но не определявшей их. Конечно, интерес к традиции

новой французской школы, немногословие при внутренней насыщенности, культура неизменно сдержанного колорита – это было у многих из них. Разумеется, можно отыскать прямую близость мотивов, скажем, у Русакова и Ведерникова, даже почувствовать у обоих реминисценции Марке, но впечатление это будет совершенно поверхностным и останется скорее в области схожих сюжетов и степени лаконизма» [2, с. 105–106].

Характерно и высказывание В.А. Гусева и В.А. Лянышина в журнале «Художник» за 1977 год (повторенное затем в книге «Изобразительное искусство Ленинграда», 1981) по поводу встречающихся попыток «закрепить» понятие «ленинградская школа» за каким-то, пусть очень важным, но все же фрагментом творчества ленинградских художников [3, с. 2]. Однако и их мнению в книге А.И. Струковой места не нашлось.

Если позиция М.Ю. Германа, В.А. Гусева, В.А. Лянышина, Л. Яковлевой [18], позднее К.К. Сазоновой, Н.С. Кутейниковой, В.Т. Богдан, С.В. Иванова, А.Ф. Дмитренко, Р.А. Бахтиярова, разделяющих трактовку «ленинградской школы живописи» как протяженного во времени явления, объединяющего творчество нескольких поколений ленинградских художников, изложена в книгах и статьях по изобразительному искусству Ленинграда и проблемам художественной школы, то позиция А.И. Струковой опирается на краткие высказывания в статьях о творчестве отдельных художников, которые никак не могут служить вескими основаниями для таких обобщений.

По мнению А.И. Струковой, книга А.И. Морозова «Конец утопии: Из истории искусства в СССР 1930-х годов» (1995) стала последней публикацией, где по отношению к кругу ленинградских художников – «маркистов» был использован термин «школа». «По-видимому, – писала она в автореферате своей диссертации, – он [термин. – *Ред.*] был изгнан из научного оборота после того, как в статье “Вокруг Круга” С.М. Даниэль “солидаризировался”, по его собственному выражению, с мнением М.Ю. Германа» [5]. Там же А.И. Струкова ссылаясь на призыв С.М. Даниэля «не схематизировать историческую реальность» [16].

Однако в вышедшей тремя годами позже книге ни мнение Даниэля, ни даже его имя уже не упоминаются. Между тем, оно чрезвычайно важно,



Г.А. Савинов. Дачный магазин. 1961. Частное собрание

поскольку вслед за М.Ю. Германом С.М. Даниэль аргументированно ставит под сомнение употребление по отношению к указанной группе художников ключевого понятия «школа». Если принять мнение М.Ю. Германа и С.М. Даниэля, рассыпается вся цепочка более частных понятий, применяемая А.И. Струковой в отношении указанной узкой группы художников: «ленинградская школа камерного городского пейзажа 1930-х годов», «ленинградская пейзажная школа 1930-х – первой половины 1940-х годов», «ленинградская пейзаж-

ная школа», «ленинградская школа живописи» и, наконец, «ленинградская школа».

Обращаясь к приведенным выше источникам, а также каталогам выставок 1960-х годов, можно проследить, как схожее у представителей ленинградской и московской школ соседствует с различиями. В особенности это заметно в работах конца 1950-х – начала 1960-х годов, времени общего поворота искусства к отражению повседневной правды жизни, с интересом к обобщенным решениям, сдержанному колориту и «огрублен-

ной» стилистике, за которыми закрепилось понятие «сурового стиля».

Различия в подходах к решению темы современности хорошо видны на примере работ П.Ф. Никонова, одного из лидеров московской «Группы Десяти» и основателей «сурового стиля», автора картин «Рыбаки» (1959), «Наши будни» (1960), «Геологи» (1962), и ленинградца Л.В. Кабачека, чей яркий драматический талант с необычайной силой проявился в работах конца 1950-х – начала 1960-х («Победители скачек», 1959; «Праздник в Вороново», в соавторстве с Н.Л. Веселовой, 1960; «В пути», «О завтрашнем дне», «Идут дожди», 1961; «Парней увозят поезда», 1965). Работы Л.В. Кабачека, выполненные в «суровой» стилистике, отличаются психологически точная передача состояния героев, присутствие в работах ощущения нерва, конфликта, объединяющего все действие и придающего замыслу глубоко гражданское, драматическое звучание, без чего картина теряет глубину и способность вызывать подлинное сопереживание, а прием как таковой неизбежно превращается в самоцель.

Эти качества отличают и лучшие произведения на военную и историко-революционную тему. В разной мере они присутствуют в работах Е.Е. Моисеенко («Красные пришли», 1961, «С нами Бог...», 1962, «Матери-сестры», 1967), Б.С. Угарова («Ленинградка (В сорок первом)», 1961), М.П. Труфанова («Шахтер», 1959, «Девушки Донбасса», 1961), И.А. Серебряного («Портрет Ф. Безуглова», 1960), С.И. Осипова («На Волхове», 1960, «Натюрморт со скрипкой», 1960), А.Г. Еремина («Онежане», 1963, «На Онеге», 1964, «Материнские думы», 1969), Б.В. Корнеева («Освоение Севера», 1960, «Автопортрет», 1962, «Кола шумит», 1966), Я.И. Крестовского («Роза», 1962, «Натюрморт с топором», 1966), Л.Г. Кривицкого («Говорит Ленинград», 1967) и других ленинградских авторов. Все они тогда же экспонировались на крупнейших выставках, обратив на себя внимание зрителей и критики.

Однако не менее важными для ленинградского искусства 1960-х годов стали поиски в области композиционных и колористических возможностей усиления выразительности и общей декоративности живописи. Наиболее интересно эта линия присутствует в творчестве Н.М. Позднеева («Весенний день», 1959, «Наташа в коляске», 1960, «Две старухи», 1960, «Осенний день», 1961, «Натюрморт

в траве», 1964), в натюрмортах и композициях О.Б. Богаевской, М.К. Копытцевой, Г.В. Котьянца, В.Ф. Токарева, в пейзажах Н.Е. Тимкова, И.И. Годлевского, А.Н. Семенова, в портретах Л.А. Русова («Портрет молодой женщины», 1959, «Свежая модель», 1961, «Портрет Марии Корсуковой», 1962, «Кира», 1962, «Портрет сына», 1965), в портретах и натюрмортах Е.П. Антиповой («Девушка из Переяславля», «Официантка», «Лида», все 1964), в работах В.К. Тетерина («Рабочий паренек», 1958, «Айва и чайник», 1966, «Средняя Подъячская улица», 1969), Г.А. Савинова («Нарвские ворота», 1959, «Дачный магазин», 1961), О.Л. Ломакина («Портрет учителя Л. Тараканова», «Новый хозяин», оба 1961) и других.

На это разнообразие индивидуальностей как на характерную черту ленинградской школы, всегда остававшейся чуждой одномерности, келейности, нормативности и гармонично принимавшей в себя достижения разных мастеров, неизменно обращали внимание исследователи [3, с. 2]. Как и на тесную связь ленинградского искусства на всех этапах его развития с Академией художеств, благодаря чему оно всегда оставалось особенно чутким к проблеме художественного качества. Это объясняет важные специфические особенности ленинградской школы. Многие сложные процессы в искусстве 1960–1970-х годов проступали здесь как бы в смягченном виде. «Ленинградское искусство проявляло особое внимание к устойчивой художественной практике. Оно не осторожничало, но и не спешило за модой, не торопилось провозгласить новые формы, а порой и новые штампы, синонимом современного в искусстве» [4, с. 18–19].

Приращение качества в искусстве, по справедливому замечанию Л.В. Мочалова, «может происходить лишь на основе определённой “школы”». То есть свобода художника реализуется не в культивировании стихии подсознания, хаоса, деструкции, а в развитии и углублении традиции. В завоевании большей степени утонченности, вариативности живописно-пластического языка, позволяющего резонировать своему времени, новым импульсам жизни...» [14, с. 12].

Эти особенности ленинградского искусства обозначились осенью 1962 года в ходе обсуждения групповой выставки восьми московских художников, проходившей в Ленинградском Союзе в те же



А.Н. Семенов.
Старая Ладога. 1964.
Частное собрание



И.М. Добрякова.
Воспоминание. 1969.
Частное собрание

дни, что и выставка «30 лет МОСХ» в Москве. По словам П.Ф. Никонова, одного из участников обеих выставок, ему особенно запомнилась встреча с художником Н.П. Акимовым. «Мы были в эйфории. Акимов ходил по выставке, смотрел. Я не знал, кто это. Он так ходил мрачно: – Это ваша работа? А я гордо: – Моя! Он говорит: – Вы знаете, эту работу если ткнуть пальцем, то он пройдет.

И ушел. Я думаю, что он имел в виду? А потом я понял. Потому что я и сам чувствовал, что тут что-то не то. Действительно, нет глубины, нет наполненности. Такая немножечко сырая живопись. Действительно, ткни – и проткнется. Точно сказал! Во всяком случае, после выставки я многое понял» [9].

По воспоминаниям очевидцев, страсти вокруг выставки москвичей кипели невероятно. ЛОСХ

разбился на два лагеря: на большую часть яростных противников и меньшую – горячих сторонников. Бурное обсуждение выставки прошло как раз перед посещением Н.С. Хрущевым выставки в Москве.

На первый и поверхностный взгляд может показаться, что развитие ленинградского искусства шло «по прямой», несколько в стороне от стилистических исканий москвичей, их поворотов, падений и взлетов. Однако с течением времени, при взгляде издали, иные взлеты оказываются не столь уж высокими, повороты – не столь значительными и крутыми. Все главные тенденции в развитии искусства 1960-х годов так или иначе проявлялись в творчестве ленинградцев, зачастую мягко, сдержанно, «отличаясь бережным вниманием к традициям, уважением к профессиональному мастерству» [4, с. 14]. ■

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Богдан В.Т. Академия художеств 1920-е начало 1930-х // Третьяковская галерея. – 2013. – № 2 (39). // URL: <https://www.tg-m.ru/articles/%E2%84%962-2013-39/akademiya-khudozhestv-1920-e-nachalo-1930-x> (Дата обращения: 29.03.2022).
2. Герман М.Ю. Александр Русаков. – М.: Советский художник, 1989. – С. 105–106.
3. Гусев В.А., Леняшин В.А. Искусство Ленинграда // Художник. – 1977. – № 4. – С. 2–4.
4. Гусев В.А., Леняшин В.А. Ленинградскому изобразительному искусству шестьдесят лет // Изобразительное искусство Ленинграда. Выставка произведений ленинградских художников. Москва, ноябрь 1976 – январь 1977. – Л.: Художник РСФСР, 1981. – С. 13–19.
5. Даниэль С.М. Вокруг «Круга» / На берегах Невы. Живопись и графика ленинградских художников 1920–1930-х годов. Из московских частных коллекций. М., 2001.
6. Дмитренко А.Ф., Бахтияров Р.А. Голос героической души народа. Великая Отечественная война в изобразительном искусстве 1940–2010-х годов (к 75-летию Победы в Великой Отечественной войне). – СПб.: СПГХПА, 2019.
7. Дмитренко А.Ф., Бахтияров Р.А. Петербургская (ленинградская) художественная школа и современное искусство // Петербургский художник. – 2017. – № 25. – С. 7–92.
8. Дмитренко А.Ф., Бахтияров Р.А. Традиции, художественная школа, общество // Санкт-Петербургскому Союзу Художников 85 лет. Каталог выставки. СПб., 2018. – С. 27–37.
9. Дьяконицына А. Павел Никонов. Движение к свободе // Третьяковская галерея. – 2019. – № 2 (63) // URL: <https://www.tg-m.ru/articles/2-2019-63/pavel-nikonov-dvizhenie-k-svobode> (Дата обращения: 29.03.2022).
10. Иванов С.В., Левитин А.П., Сидоров В.М. и др. Ленинградская школа живописи. Очерки истории / Под ред. Дмитренко А.Ф. и Иванова С.В. – СПб.: Галерея АРКА, 2019.
11. Иванов С.В. Неизвестный соцреализм. Ленинградская школа. – СПб.: НП-Принт, 2007.
12. Карасик И.Н. Ленинградская пейзажная школа. 1930–1940-е годы // Искусствознание. – 2012. – №№ 3–4.
13. Ленинградская живописная школа. Соцреализм 1930–1980. Некоторые имена / Автор-составитель И.Н. Пышный. Авт. вступ. статьи Н.С. Кутейникова, К.К. Сазонова. – СПб.: Коломенская верста, 2008.
14. Мочалов Л.В. Дуэт на два голоса // Евгения Антипова, Виктор Тетерин. Живопись. Графика / Вступ. статья Л.В. Мочалова. СПб., 1999. – С. 5–12.
15. Страницы памяти. Справочно-биографический сборник. Художники Санкт-Петербургского (Ленинградского) Союза художников – ветераны Великой Отечественной войны. 1941–1945. Книга I, II. – СПб.: Петрополис, 2014.
16. Струкова А.И. Ленинградская пейзажная школа и ее мастера. 1930-е – первая половина 1940-х годов / Автореф. дис. на соискание уч. степ. кандидата искусствоведения. М., 2008.
17. Струкова А.И. Ленинградская пейзажная школа. 1930–1940-е годы. – М.: Галарт, 2011.
18. Яковлева Л.В. Четвертая зональная выставка. Ленинград. 1975. Живопись. – Л.: Художник РСФСР, 1976.

Ольга Юрьевна КОШКИНА

«Живописно-пластическое бытие»: взаимовлияние литературы и изобрази- тельного творчества ленинградского андеграунда 1970–1980-х годов. К твор- ческому наследию Группы «Эрмитаж»

Наследие Группы «Эрмитаж» рассматривается как формирование научного подхода к трактовке композиции произведения изобразительного искусства, которое получило теоретическое обоснование в трудах участника группы доктора искусствоведения С.М. Даниэля. Практическое творческое воплощение зафиксировано в работах А.А. Бакуна, Б.Ф. Головачева, В.К. Кагарлицкого, М.Е. Тумина и других членов группы. основополагающей целью художественных поисков мастеров стало обнаружение структуры живописного полотна и принципов организации изображения. В деятельности группы принимали активное участие друзья ее членов – поэты И.И. Кирзнер и А.С. Щеглов, творчество которых в 1970–1980-е годы ограничивалось редкими журнальными публикациями и только в наши дни открывается широкому кругу читателей. В статье исследуется взаимовлияние творчества художников и поэтов, художественные результаты которого подтверждены временем.

Ключевые слова: *Группа Эрмитаж, аналитическая интерпретация, живопись, художественный образ, художественное видение, С.М. Даниэль, В.К. Кагарлицкий, Б.Ф. Головачев, И.И. Кирзнер, А.С. Щеглов*

Olga Y. KOSHKINA

"Picturesque and Plastic Existence": the Interaction of Literature and Fine Arts in the Leningrad Underground of the 1970s–1980s. On the Creative Heritage of the "Hermitage" Group

The author presents the heritage of the "Hermitage Group" as the formation of a scientific approach to the interpretation of the composition of an artwork, which obtained a theoretical justification in the works of the Group member, Doctor of Art History Sergey Daniel. Its practical creative implementation can be seen in the works of Albert Bakun, Boris Golovachev, Vladimir Kagarlitsky, Mark Tumin and other members of the Group. The fundamental goal of the masters' artistic searches was to discover the structure of the pictorial canvas and the principles of image organization. The Group participants' friends – the poets I. Kirzner and A. Scheglov have been also involved in its activity, their work in the 1970s – 1980s was limited to seldom journal publications and only today it is open to a wide range of readers.

Keywords: *"Hermitage Group", analytical interpretation, painting, artistic image, artistic vision, Sergey Daniel, Vladimir Kagarlitsky, Boris Golovachev, I. Kirzner, A. Shcheglov*

Язык художника – искусство, пробуждающее в зрителе собственные мысли и индивидуальное прочувствование. Сила произведений старых мастеров – в воздействии на зрителя, в неисчерпаемой трактовке его возможного содержания. Творческое объединение «Эрмитаж» – неофициальная группа студентов и выпускников художественных училищ и институтов, возникшая в конце 1960-х под руководством Григория Яковлевича Длугача (1908–1988). Опыт художников под руководством Г.Я. Длугача наглядно демонстрирует пульсирующую витальность произведений искусства, подразумевающую всеобщий процесс творчества и сопричастности. «Эрмитажники» сумели наполнить этот процесс широким спектром духовного обогащения – от эстетического соучастия до пластического многоуровневого комментария.

Долголетний опыт копирования в Эрмитаже под руководством Длугача позволял углубленно изучать живописно-пластическую целостность мирового наследия. Целью участников Группы «Эрмитаж» – самостоятельного союза художников, наиболее близких наставнику, воспринявших его идеи исполнителемски скрупулезно, – стало, по словам доктора искусствоведения С.М. Даниэля и активного участника «эрмитажного» движения, обозначение проблемы «скрытой геометрии»: состояния, когда визуально-изобразительная рефлексия обращается на структурный принцип формы оригинала, оставляя в стороне внешне завершенную форму [7].

Опыт творческого существования Группы в целом соответствовал общей тенденции «искусство как сознательное сопротивление тотальному идеологическому контролю» [см. 1]. Особенным было то, что живописцы преданно отдавали время и силы изучению искусства старых мастеров, расширяя практический навык интерпретационного копирования обращением к искусству Нового времени. Так, педантично к исполнению был принят метод модульной композиционности П. Сезанна,

когда, «по известному высказыванию Э.М. Рильке, в произведениях художника каждая точка холста знает о всех других и о целом» [5, с. 8].

Упоминание в данном контексте имени одного из самых влиятельных поэтов-модернистов прошлого века неслучайно: одним из первых очагов неофициального искусства Ленинграда в конце 1940-х годов стал кружок «арефьевцев», или «Орден нищенствующих живописцев» (ОНЖ) – объединение независимых художников (А. Арефьев, Р. Васми, В. Громов, Р. Гудзенко, М. Петров, В. Шагин, Ш. Шварц) и поэта Роальда Мандельштама. Арефьевцев «объединяла не столько общность вкусов, сколько установка на интенсивность переживания как жизни, так и культуры» [13, с. 16]. Несомненной душой компании был Р. Мандельштам, в чьей комнате в коммунальной квартире на Канонерской улице «часто велись споры о живописи и поэзии» [14, с. 14].

Ныне о живописности стихов Р. Мандельштама написано немало. Здесь важен факт обретения своего круга – тех, кого поэт в стихах будет называть «друзьями», в частности, художников-участников ОНЖ – «башнями нашей крепости», центр жизни которых составлял труд, и чья обращенность к работе без внимания на внешние обстоятельства была безусловной. Живописцы ОНЖ и Р. Мандельштам, «как и большинство ленинградских поэтов и художников, не столько игнорируют советское начало всей жизни, сколько эстетизируют его, воображая своих богов и героев вместо советских, как, впрочем, и вместо российских» [1, с. 259].

Позднее, в 1970-е годы, в тесном полуподвале на улице Большая Конюшенная (в советское время – Желябова), 15, в мастерской художника Владимира Кимовича Кагарлицкого (1939–1993) созрело и сформировалось «в бурном переживании жизни и культуры» поколенчески иное сообщество художников и поэтов, образованное из членов Группы «Эрмитаж» – В.К. Кагарлицкого, Б.Ф. Головачева,

Ю.А. Гусева, С.М. Даниэля и А.М. Даниэля, М.Е. Тумина, А.А. Бакуна, В.И. Филимонова, а также примкнувших к ним поэтов С.А. Щеглова и И.И. Кирзнера. Это пристанище мастера отличалось поистине творческим духом и артистичной атмосферой – настоящее царство свободы: именно здесь проходили столь любимые «эрмитажниками» импровизированные поэтические чтения. В искусствоведческих публикациях последних лет уделено немало внимания творческому наследию Группы «Эрмитаж» [см. 12], поэтому в этой статье большее внимание уделено поэтической составляющей.

В автобиографической книге С.М. Даниэля «Музей»¹, повествовании о становлении личности молодого человека, художника, настойчиво ищущего свой путь в сложной среде существования официальной и нонконформистской культурных сред 1960–1970-х годов, последовательно раскрывается характер героя через контакты с персонажами, чьи имена сокрыты, «зашифрованы» под масками-прозвищами: Старик, Циркуль, Акимов, Усов, Кира, брат Ардий, Физик, Лобачевский, Каргер... Отношение автора к этим персонажам, за которыми несложно разглядеть реальных действующих лиц ленинградской культурной сцены того времени (конкретно – членов Группы «Эрмитаж»), деликатно и подтверждено большими и малыми фактами их жизни. Так, автор книги описывает первую встречу с поэтом и его появление на «чтениях»: «...некто высокий, худой, с нервным лицом... его встретили как долгожданного гостя: “Ося! Длинный!”... “Это Ося, он славный”» [6, с. 128–129]. В этом персонаже, обстоятельно приветствовавшем всех присутствующих, легко угадываем постоянный участник литературных собраний Илья Иосифович Кирзнер (1937–1993) – яркий представитель городского поэтического андеграунда.

Однако этот эпизод мемуарного текста выдвигает вперед другое действующее лицо – Каргера, хозяина мастерской, в котором легко опознаваем В.К. Кагарлицкий: «Каргер принуждал Осю читать

стихи, а Ося ни за что не соглашался, выражая свой протест грозным мычанием и замысловатыми жестами... Ничего не добившись, Каргер начал читать сам. Он читал стоя, выдвинув одно плечо и расталкивая руками пространство. Иногда он забывал строчку, мучительно гримасничал, протягивал руку, как бы ловя оборванный звук, и, ухватив его, торжественно повышал голос...

*«Вот выпал снег, и тут же глуше стал
Событий вой и улиц гул.
Утратив высоту, как мужество,
Лист истлевет на снегу...»* [6, с. 131].

Художник, коллега, друг, одноклассник Кагарлицкого по ленинградской школе № 210, Борис Федорович Головачев (р. 1939), имеющий, помимо художественного, высшее филологическое образование, писал о поэтическом даре своего товарища: «В стихах, как и в живописи, материальность, вещественность переживается автором как нечто, относящееся непосредственно к его жизни и судьбе. Это переживание касается и плит набережной Мойки, и сорванной ветром листвы Михайловского сада, и “древнего месопотамского шляха”, и “сереньких небес с ласковой сининкой”, и “золотых гор Калифорнии”². Он с легкостью преодолевает барьер, отделяющий реальность от “Я”, и вся его лирика пропитана растворением в реальности, ощущением единения с ней. Это качество, характерное для его поэзии, помогло ему создать нечто аналогичное и в живописи» [3, с. 22].

Кирзнер – ближайший друг Кагарлицкого, часто – первый слушатель и критик поэтических опытов художника. Ему посвящались стихи:

*«Когда Балтийский ветер, подуя,
Листву срезает, словно нож,
Ты голову свою седую
С достойной важностью несешь.
Но лишь в аллеях замаячит
Весны фигура иль мечты,*

1 Мемуарный жанр книги и его персонажи, имеющие реальные прообразы, но снабженные условными именами, – прямая отсылка к советской мемуарно-автобиографической прозе 1970-х годов, в первую очередь к произведению В. Катаева «Алмазный мой венец». Однако в отличие от широко известной повести Катаева, Даниэль, как ученый-искусствовед, не исключает установки на подлинность изложения и присутствие в повести хронологического стержня.

2 Приведенные строфы – цитаты стихов В.К. Кагарлицкого, посвященных Ленинграду-Петербургу, природе деревни Максимково Новгородской области на реке Мсте и воспоминаниям о поездке в США в 1992 году в составе Группы «Эрмитаж».

*Как удручённо, чуть не плача,
На грудь седины клонишь ты.
И сердце рвётся, но – не рвётся,
Собою до краев полно
В сосуд дворового колодца
Души нацезжено вино» [4, с. 44].*

Кирзнер, коренной петербуржец (отец Иосиф Гиршевич – потомок еврейского кантониста; семья с середины XIX века проживала на 4-й линии Васильевского острова), пошел в школу на Дальнем Востоке, куда отца как механика дорожного строительства откомандировали перед самой войной [10, с. 4]. С 1945, когда семья вернулась в Ленинград, по 1954 год учился в школе № 38. Физик, кандидат физико-математических наук Георгий Борисович Социлин, бывший старостой класса, вспоминает школьные годы и Кильку (школьное прозвище Кирзнера): «Илья был человек замкнутый, в компании не входил. Но когда шкодили всем классом, Илья был со всеми. Так было в Пушкине, когда мы сорвали экскурсию в лицей и пошли играть в футбол (ох, и врзали нам всем тогда!). Или история с огурцом. Завтра – экзамен в 9-м классе, кто-то сорвал огурец в кабинете ботаники, и мы все откусили от него, чтобы все – виноваты. Экзамен отменили, но никто не назвал виновника. Хотя Илья и был замкнут, и не спортивен, но относились к нему все очень хорошо. Он был моложе всех в классе, поскольку родился в декабре 37-го. Учился Илья хорошо, но что-то в нём говорило, что он достоин большего. После окончания школы мы иногда встречались, но расспрашивать его я стеснялся: у него, по-моему, чего-то не складывалось... Самое знаменитое, что было с Ильёй – это то, как он сморкался на уроках. Это – как рёв льва. После весь класс начинал хохотать. Первый раз, услышав это в первом классе, хохотали до слёз до десятого. Когда мы, одноклассники, иногда встречались, то Кильку вспоминали всегда»³.

Действительно, биография Кирзнера непроста: два года разнорабочим после школы; несмотря на успешное поступление на филфак Ленинградского университета, отчисление через

два года за «систематические пропуски занятий» (в действительности – из-за невозможности совмещения учебы и необходимости работы для финансовой поддержки семьи). Частая смена работы сопровождалась кризисами, депрессией, иногда – лечением в психбольнице на Пряжке. Но были стихи, от писания которых отречения не наступило: начав сочинять в 1953, поэт оберегал эту способность всю жизнь.

Кирзнер и вдохновлял, и творчески объединял «эрмитажное» товарищество живописцев. В своих воспоминаниях М.Е. Тумин приводит удивительно меткое высказывание Кирзнера: «Если не литература, если не поэзия, то и не живопись»⁴ [11, с. 21]. Он и читал свои стихи художественно: «...движением руки приостанавливал беседу и водворял тишину, подобно дирижеру, который заставляет умолкнуть пеструю разноголосицу инструментов. Голова его была настолько внушительна, мимика и жесты до такой степени выразительны, проникновенны и категоричны, что слушателям казалось, будто они узнали наконец нечто чрезвычайно важное...» [8].

Первая публикация стихотворений Кирзнера состоялась в сентябре 1994 года в газете «Санкт-Петербургский университет», и лишь в 2022 году состоялось полноценное издание сборника поэзии, получившее название по первой строфе:

*«От дома до Невы
Дойти, – чтоб быть живым.
Увидеть не по памяти, по стонам
Наития беспмятного сонма,
Того, что удалось мне пережить.
Вот – уголок небес крылом дрожит,
Вот – даль, предвиденная из колодца,
Над головой раскинутая льется,
И мысль не рвется за холсты ее,
Но окунется и, застыв, поет
О вечной юности сиянья голубого,
О мудрости щита берегового,
В шершавой доброте его камней,
Земного колебания сильней.
Где, как пушинку, тело держат плиты,*

³ Из письма Г.Б. Социлина автору статьи.

⁴ Ср. высказывание Пикассо: «Живопись – не проза. Она – поэзия, и пишется стихами с пластическими рифмами... пластические рифмы – это формы, созвучные друг другу и согласованные с соседними формами и с пространством, их окружающим» [9, с. 87].

И светлый дух, и этот шнур гранитный
 Меня ведут вперед, и вдаль, и вдоль.
 В Неве смеется солнечный бемоль,
 В конструкциях моста – железный гул диеза.
 Перехожу Неву под сущий гвалт оркестра
 Дневного города, и пушечный удар
 На весь земной провозглашает шар,
 Что я иду на маяту с друзьями
 Под сумрачное угрызений знамя,
 В злоеущий гул несделанных стихов,
 Чтоб после, вечером иль ночью, став под кров,
 Перед окном вдруг кулаком ударить.
 Под морем звезд, в амброзии из гары,
 Над небом опрокинутым Невы,
 Ударить, не ударив, в гуцу тьмы.
 Нашарить ручку, подхватить бумагу,
 И клятву дав торжественному магу
 Немого города, нагородить слова.
 И ощутить, как сжата голова,
 Священным холодом окрестного творенья.
 Чтобы на грешное, как смех, стихотворенья
 Упала вдруг расплывчато слеза.
 Чтоб я улыбочиво в постель свою вползал,
 Сложивши лодочкой недетские ладони.
 В мир райских снов и адских сверхагоний
 Неспешно направлял бы утлый челн
 И засыпал, и знал, что черный черт
 Сидит в углу и ждет столпотворенья,
 А в небе ангелы сомлели от томленья
 И ждут от бога главный блавест,
 Но твердокаменный струится блеск
 В ночной тиши над городом великим.
 Вы посмотрите, граждане, квиристы,
 На щит души – под ним или на нем –
 И не можете мыслить об ином!» [10, с. 12].

Нечасто художники вводят в композицию изображения текст, тем более стихотворную строфу. Но именно из этого стихотворения объемная цитата присутствует в живописном полотне Головачева «Автопортрет в салоне троллейбуса, переезжающего через Неву по Дворцовому мосту». Ярким блюдцем высвечена акватория Большой Невы, акцентируя мощные доминанты Васильевского острова – три рядом стоящие трубы теплоцентрали. Плавный изгиб пролетов моста скопирован дугами

5 Здесь: Санкт-Петербург.

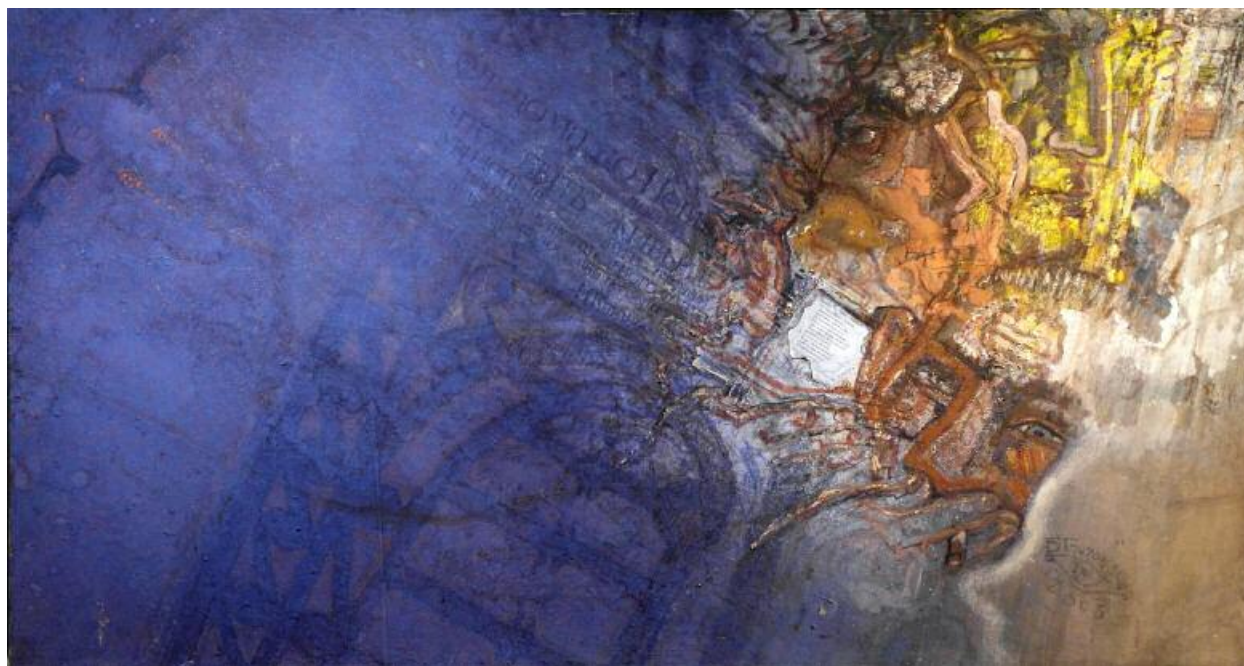
оконных стекол и линией горизонта. Мерное движение транспорта в сопровождении характерного «троллейбусного» гудения созвучно неторопливому ритму стиха... Возможно, расположение поэтической строфы на развороте газеты, возможно, центральной, судя по размеру – «Литературной»(?), обращенной к зрителю от имени неизвестного, неиздаваемого, далекого от официального поэтически-политического курса поэта Кирзнера, воспринимался дружественным коллективом как изысканная шутка. Однако время показало жизнеспособность и жизнестойкость поэзии И.И. Кирзнера. Оттого давнишняя шутка-обманка выглядит спустя десятилетия пророчеством и приглашением к размышлению о смысле существования.

У Головачева есть личностная трактовка живописного полотна: «...литература, посвященная Городу⁵, выбила, если только так можно выразиться, почву из-под ног живописи. В данном случае налицо попытка если не восстановить равновесие, то хотя бы обратиться за поддержкой к искусству слова. Автопортретируемый присутствует в виде отражения в окне троллейбуса. Сам он как бы сидит в правом углу сидений и не включен в изображенное пространство салона. Некто неизвестный в левом углу картины, сидящий в левом же ряду сидений салона троллейбуса, держит в руках газету. Она введена в изображение для того, чтобы проиллюстрировать данное событие строками из стихотворения поэта Ильи Кирзнера...» [2, с. 4].

Другой холст Головачева – «Чтение стихов на Троицком мосту ночью» – настоящий гимн способности ощущать одухотворенность повседневности, способности воплощать переживания в стихотворный формат и крепости творческого единения. Густой трагический фиолетово-синий заполняет большее пространство полотна, приковывая к себе внимание, затягивая водоворотом глубины. От падения сберегает изящная решетка ограды – узнаваемый ажур стиля модерн с мягко изгибающимися кривыми линиями. Но еще прочнее «держат» воду ритмичные линии начальных строф стихотворения Кирзнера «От дома до Невы» – сплетенные воедино, они создают прочную ткань материальной осязаемости и поэтической возвышенности. Контрастом



Б.Ф. Головачёв. Автопортрет в салоне троллейбуса, переезжающего через Неву по Дворцовому мосту. 1991.
Холст, масло. 85 x 150 см. ГБУК АО «Музейное объединение», Архангельск



Б.Ф. Головачёв. Чтение стихов на Троицком мосту ночью. 2003.
Холст, масло. 105 x 200 см. Собственность автора

выстреливает лист бумаги, коллажем поверх холста, с пронзительными строками посвящения Кирзнеру, сотканными из света и печали и искренней признательности другу за его присутствие в собственной судьбе:

*«Из-под прежнего Тучкова
Деревянного моста
Вымолвить хочу я слово,
Но не разомкнуть уста.
Что-то есть еще в бутылке.
Друг мой Кирзнер, где ты, где?
Лишь, змеясь, бегут ухмылки
Белой ночи по воде.
Да вода ли эти дали,
Может Лета, может сон?..
Дым буксира мы видали,
Но давно растаял он» [4, с. 40].*



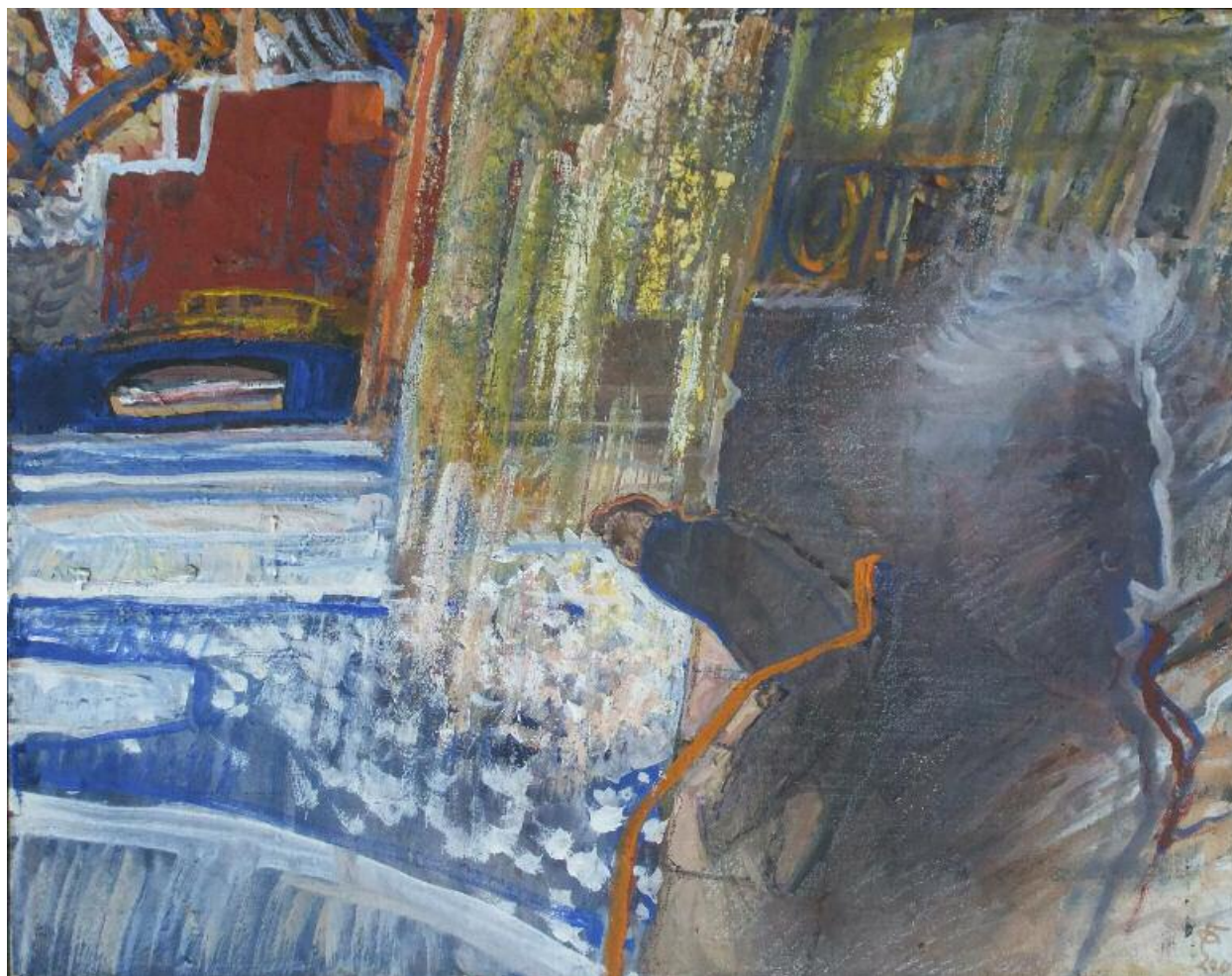
В.К. Кагарлицкий. Беседа. 1993.
Холст, масло. 80 x 60 см

В правой части картины – профили Кирзнера, Кагарлицкого, узнаваемый острый ежик волос Гусева.

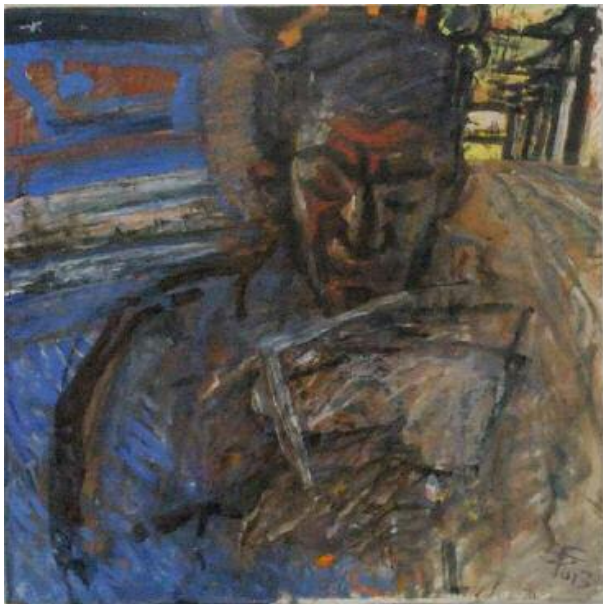
Автор вступления к первой публикации поэта И. Евсеев отмечает, что его образ «в воспоминаниях знавших и любивших его людей ассоциируется с образом загадочного и величественного мингера Пеперкорна из романа Т. Манна “Волшебная гора”» [8]. Живописные работы Кагарлицкого и Головачева – это не только портреты поэта, но визуально-пластический рассказ о поэтических чтениях в мастерской Кагарлицкого: «Беседа» и «Читай, Илья, стихи». В своих воспоминаниях «эрмитажник» В.И. Филимонов пишет: «Кирзнер, читай стихи! – громко просила мужская компания под сводчатым потолком полуподвала, надутым белым каменным парусом... Кирзнер начинал читать свои стихи. Его голос, довольно низкий, неторопливый, без подвываний нобелевского лауреата. Все слушали, молчали, курили...» [10, с. 66].



В.К. Кагарлицкий. «Читай, Илья, стихи». 1992. Холст, масло. 100 x 75 см



Б.Ф. Головачёв. Михайловский сад с портретом поэта И. Кирзнера плюс автопортрет. 2001.
Холст, масло. 60 x 75 см. Собственность автора



Б.Ф. Головачёв. Читающий стихи на мосту. 2013. Бу-мага, смешанная техника. 78 x 78 см. Собственность автора



В.К. Кагарлицкий. Поэт. 1989. Картон, масло. 51,6 x 50,5 см. Государственный музей истории Санкт-Петербурга

Надо отметить, что ярко-выразительная внешность Кирзнера легко представлялась образом Поэта, не некой конкретной личности, но обобщенного изображения. Кагарлицкий шутил: «Илья похож на всех великих поэтов сразу» [10, с. 56]. В образах, созданных художником, присутствует несомненное внешнее сходство Кирзнера с Блоком. Здесь уместно вспомнить, что А. Блок «не раз высказывал мысль о чувстве пути как первом и главном признаке подлинности литературы» [4, с. 19]. Подлинность живописного дара Кагарлицкого, как и поэтического у Кирзнера, спустя десятилетия не подвергается сомнению. В широком понимании чувство пути, обретшее дар высказывания, литературного и пластического, – тому подтверждение.

Кирзнер был частым персонажем живописных и графических произведений не только Кагарлицкого и Головачева, но и Юрия Александровича Гусева (1939–2018). Присутствие художника на поэтических вечерах запечатлел Кагарлицкий: например, в работе «Читай, Илья, стихи» за столом сидят слева направо Головачев, Гусев, Кирзнер, Ка-

гарлицкий. У левого края холста сверху стоит поэт А.С. Щеглов.

Алексей Сергеевич Щеглов (1939–2019) – известный петербургский филолог, поэт и литературовед. Друг юности Кагарлицкого и Кирзнера. И вновь – обращение к А. Блоку («Записные книжки»: «Ангел на шпигеле из окна приемной Трубецкого бастиона...»):

*«И отрешенной мысли ход,
Ее шуршащее дыханье, –
Как уходящий к Лахте лед
На всем – для глаза – расстояньи»
(Памяти А. Блока) [13, с. 38].*

Каждый из участников поэтических чтений может рассказать свою историю взаимоотношений с музой лирической поэзии Эвтерпой. Филимонов, к примеру, отмечает, что, начав читать Велимира Хлебникова студентом, он читает его всю жизнь, а позднее, в конце 1960-х годов, участвуя в культурном визите в Эстонию в составе группы из художественного училища, он взял в подарок библиотеке

училища Тарту книжку стихов Гийома Аполлинера, в качестве просветительства [15].

Уделив внимание стихотворному наследию товарищей художников-«эрмитажников» – И.И. Кирзнера и А.С. Щеглова, хоть и не в равной степени, обратившись в прошлое, свидетельствуем о насыщенном периоде творчества, взаимно обогатившем и поэтов, и живописцев. Живописные полотна участников Группы «Эрмитаж», в том их разделе, что обращен к наследию старых мастеров, органично сочетает прошлое и настоящее в современной интерпретации аналитического видения. Так и стихи их друзей, особенно Кирзнера, органично пересекают разные измерения: «исторические эпохи, локусы, судьбы» [10, с. 9]. Сплав эпох, скрещивание измерений порождает новую, иную сущность. И только время – проверка подлинности творчества. Наступило время держать экзамен. ■



В.К. Кагарлицкий. Илья Кирзнер. 1993.
Холст, масло. 50 x 40 см. Частная коллекция, СПб.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Андреева Е.Ю. Угол несоответствия. Школы нонконформизма. Москва – Ленинград. 1946–1991. – М.: Искусство–XXI век, 2012. – 464 с.
2. Борис Головачев. Мосты и стены. – СПб.: ARTINDEX, 2020. – 32 с.
3. Владимир Кагарлицкий. Живопись и графика [1939–1993] // Сост.: И. Евсеев, А. и М. Кагарлицкие; текст статьи Б. Головачев. СПб., 2019. – 140 с.
4. Владимир Кагарлицкий. Стихи и наброски / Сост. С.М. Даниэль. СПб., 1995. – 68 с.
5. Головачев Б.Ф. Непростой путь к свободе // Юрий Гусев. Живопись и графика из собрания музея. – СПб.: Государственный музей «Царскосельская коллекция», 2019. – С. 7–18.
6. Даниэль С.М. Музей. – СПб.: Аврора, 2012. – 288 с.
7. Даниэль С.М. К истории Творческого объединения «Эрмитаж» // Творческое объединение «Эрмитаж». Выставка. Л., 1991.
8. Евсеев И. Над кромкой видимого дна // Санкт-Петербургский университет. – 1994. – № 16, 14 сентября. – С. 12.
9. Кагарлицкий В.К. За пределы формата: стихи и заметки. СПб., 2011. – 87 с.
10. Кирзнер Илья Иосифович. От дома до Невы: стихотворения созданы с 1955 по 1993 / поэт Илья Кирзнер [сост.: М.В. Кагарлицкая]; художник, фотографии начала 1990-х: Вадим Филимонов. СПб., 2022. – 72 с.
11. Кошкина О.Ю. Марк Тумин: прямая речь художника // Петербургские искусствоведческие тетради. Вып. 43. СПб., 2017. – С. 17–31.
12. Кошкина О.Ю. «Знакомое неведомое». Творческое наследие художников группы «Эрмитаж» в контексте ленинградского нонконформизма // Новое искусствознание. История, теория и философия искусства. – 2019. – № 1. – С. 95–100.
13. Мандельштам Р. Собрание стихотворений. Изд. 2-е, испр. и доп. – СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2021. – 520 с.
14. Новый художественный Петербург. Справочно-аналитический сборник. – СПб.: Издательство имени Н.И. Новикова, 2004. – 632 с.
15. Филимонов В. Мемуары. Гл. 5. Духовный художник. Проза.ру // URL: <https://proza.ru/2010/11/23/1562> (Дата обращения: 01.09.2022).
16. Щеглов А.С. Хлеб, который мы преломляем. «Владычный блеск Святой Софии...». «Путешествие в Арзрум». Памяти Блока. 50–60 гг. и др. миниатюры. – СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2019. – 177 с.

Людмила Викторовна МАРЦ

Второе рождение шедевра: к обретению скульптуры Аделаиды Пологовой «Материнство» (1960)

Статья посвящена обретению шедевра А.Г. Пологовой – скульптуры «Материнство» (1960, бетон), которая подверглась сокрушительной критике Н.С. Хрущева на выставке «30 лет МОСХ» в 1962 году и после этого «исчезла» более чем на полвека из реальной художественной жизни. Впервые рассказывается история бытования скульптуры в течение 60 лет, о людях, причастных к ее спасению от гибели, о хранении, реставрации и отливке ее в бронзе в 2022 году.

Ключевые слова: «Материнство», А.Г. Пологова, скульптура, сохранность, тема, мотив, звучание, отлив в бронзе, Лидия Ивановна Семенова

Lyudmila V. MARZ

The New Birth of the Masterpiece: on the Finding of Adelaida Pologova's Sculpture "Maternity" (1960)

This article is dedicated to the finding of Adelaida Pologova's masterpiece "Maternity" (1960, concrete). The large-scale sculpture was heavily criticized by the Soviet leader Nikita Krushchev during the notorious exhibition in honor of the 30th Anniversary of the Moscow Union of Artists at the "Manege" Exhibition Hall in 1962 and then disappeared for more than half a century from real art life. For the first time, the author tells about the 60-years history of Pologova's sculpture, about people who saved it from destruction, as well as its keeping, restoration and casting in bronze in 2022.

Keywords: 'Maternity', Adelaida Pologova, sculpture, keeping, theme, motif, sound, cast in bronze, Lidia Semenova

Из глубины взываю к Тебе, Господи.
Господи! услышь голос мой.
Псалом 129

Ровно 60 лет тому назад, в 1962 году, на скандално известной выставке «30 лет МОСХ» в московском «Манеже» была впервые показана, и, как оказалось, единственный раз, скульптура Аделаиды Германовны Пологовой «Материнство» (1960, бетон, 112 x 105 x 67 см). Тогда же скульптура попала под сокрушительную критику посетившего выставку руководителя партии и правительства Н.С. Хрущева, который (по воспоминаниям участников) кричал и от гнева топал ногами. И если картины П.Д. Никонова, А.В. Васнецова и некоторых других живописцев, также подвергнувшиеся поруганию, остались все же в живом искусстве последующих лет, то эта скульптура А.Г. Пологовой с тех пор ни разу нигде не выставлялась. Ставшая после выставки знаменитой, но известная лишь по фотографиям, она «исчезла» более чем на полстолетия не только для любителей искусства, но и для художников. Превратилась в легенду.

Большая часть данной статьи посвящена истории бытования скульптуры в течение 60 лет, поискам ее, спасению от гибели и хранению. Почти никому не известная, эта история, к счастью, благополучно завершившаяся в 2022 году, достойна того, чтобы о ней узнали. Второе рождение работы Пологовой «Материнство» 1960 года стало возможным лишь благодаря неравнодушным людям, взявшим на себя тяжелую ответственность по спасению шедевра. Считаю должным с благодарностью назвать их имена.

Первым, кто в полном смысле слова спас скульптуру «Материнство» от гибели, был видный советский дипломат и политический деятель Владимир Семенович Семенов, в момент знакомства с Пологовой – первый заместитель министра иностранных дел СССР. Позже он около десяти лет занимал пост Чрезвычайного и полномочного посла СССР в ФРГ.

В.С. Семенов не был в искусстве случайным человеком. Выдающаяся личность, человек многообразной глубокой культуры, он был известным

знатоком и коллекционером живописи. В его замечательной коллекции собраны произведения русских художников начала XX века, а также работы шестидесятников.

Основная деятельность Владимира Семеновича была связана с 1940 года с Германией. В сложнейших условиях «холодной войны» он считал важным поддерживать культурные отношения между странами. По его инициативе в 1955 году было принято решение о возвращении в ГДР предметов из дрезденских музеев. Будучи Послом в ФРГ, он трижды, вопреки недовольству Москвы, показал свое собрание живописи на выставках в различных городах ФРГ, знакомя западных зрителей с неизвестным им русским искусством.

В.С. Семенов близко общался с самым крупным коллекционером Германии, меценатом Петером Людвигом, собравшим коллекцию из 10000 предметов искусства и основавшим 12 музеев. Людвиг обладал самой большой коллекцией произведений искусства XX века. Консультантом по формированию ее русского раздела, в том числе авангарда, был В.С. Семенов.

В мастерскую Аделаиды Пологовой во Владыкине В.С. Семенова привел Дмитрий Дмитриевич Жилинский. Знакомство переросло в дружбу. Встречались редко, т.к. Семенов почти постоянно находился за границей. Как-то, будучи в мастерской Пологовой, Владимир Семенович через большое окно увидел во внутреннем дворе в общей куче сломанной и брошенной скульптуры положовское «Материнство». В ответ на его недоуменный вопрос Аделаида рассказала, что после окончания выставки скульптуру привезли из «Манежа» и сгрузили во дворе – для хранения в мастерской она была слишком большой. Свой рассказ она закончила словами: «Заберите ее к себе!». В.С. Семенов увез скульптуру на свою дачу. Аделаида Пологова сама выбрала в его саду полянку для установки скульптуры, где она и простояла, неведомая миру, до 2021 года.

Беспокоясь о состоянии сохранности скульптуры, Владимир Семенович обращался безрезультатно в Министерство культуры с просьбой об отливке ее в бронзе.

Будучи заведующей Отделом скульптуры XX века Третьяковской галереи, я с особым энтузиазмом формировала музейное собрание скульптуры второй половины прошлого столетия века в галерее, посещая мастерские активно работавших тогда художников, стремясь, по возможности, создавать наиболее интересные монографические коллекции.

Работая со скульптурой Аделаиды Пологовой, я задалась целью составить список всех ее работ с их местонахождением и попытаться все сфотографировать. Это было не просто, на фотографирование нужны были деньги. Получить их в Третьяковской галерее было безнадежно, и я пошла за помощью в Российскую академию художеств. В итоге на фотосъемку работ Пологовой, в том числе, как оказалось позже, и «Материнства», дал свои деньги Зураб Константинович Церетели.

Как-то в беседе с Аделаидой Пологовой о работах, пропавших из мастерской или не вернувшихся с выставок, я назвала поразившую меня в 1962 году в «Манеже» ее скульптуру «Материнство». Какой же я испытала шок, узнав, что «пропавшее» «Материнство» много лет находится в коллекции Семеновых.

О коллекции Семеновых я слышала, но не была с ними знакома. Владимира Семеновича в это время уже не было в живых. Завершив дипломатическую карьеру, он работал над «Воспоминаниями» в Кельне, где и скончался в 1992 году. Похоронен он в Москве на Кунцевском кладбище. На его могиле стоит созданный Аделаидой Пологовой в 1979 году его бронзовый портрет (вариант – в Русском музее) – сидящая в кресле фигура. Очевидно, где-то в это время, в конце 1970-х, он увез «Материнство» к себе на дачу.

Познакомила меня с Лидией Ивановной (Ликой), вдовой В.С. Семенова, моя коллега, давняя приятельница Лики, искусствовед Ольга Романова, которая принимала в этой истории самое активное участие. Забегая вперед, хочу отметить, что именно Лидии Ивановне принадлежат последние, самые важные и решительные действия по возрождению шедевра. Тогда же, летом 1999 года, я получила от нее разрешение сфотографировать скульптуру.

Приехав на дачу, я увидела довольно грустную картину. Время не пощадило лежащую на земле тяжелую бетонную скульптуру. (Скульптура была задумана без постамента.) Утратившая цвет, она местами просела в грунт. Кисть правой руки, на которую опирается женская фигура, полностью ушла в землю. Нарушение центра тяжести привело к образованию трещин, некоторые кое-где проросли голубыми цветочками. Было очевидно – скульптуру нужно срочно спасать.

Дальше начались «хождения по мукам». Я рассказала об увиденном на вернисаже выставки Пологовой, состоявшейся в Российской академии художеств в 1999 году, показала убедительные фотографии. Взывала к Третьяковской галерее, где хранится монографическая коллекция работ Пологовой, в том числе весь цикл «Материнство», пыталась доказать, что без этой, важнейшей, она – неполна. Старалась вызвать энтузиазм ведущих скульпторов. Мне казалось, что обретение этого шедевра – важное событие для истории отечественного искусства, для всей нашей культуры второй половины XX века. Все было тщетно. Всюду я упиралась в глухую стену полного безразличия.

Прошло еще 20 лет. Очевидно, единственной, у кого болело сердце по поводу разрушающейся на ее глазах скульптуры, была Лидия Ивановна Семенова. А ведь Владимир Семенович увозил «Материнство» Пологовой из Владыкина, чтобы спасти произведение. Думаю, что мужественное решение Лидии Ивановны самостоятельно завершить миссию по спасению скульптуры родилось во многом из чувства ответственности ее семьи перед памятью Пологовой. Весной 2021 года Лика позвонила мне со словами: «Давайте Ваших мастеров, будем отливать “Материнство” в бронзе». Все расходы Лидия Ивановна взяла на себя.

Доверить перевозку скульптуры в мастерскую, ее реставрацию и отливку в бронзе я могла только проверенному мастеру и надежному человеку. Еще раньше я выбрала для этой работы скульптора Виктора Эрдынеева, выпускника Строгановки, художника-органика, обладающего прекрасным чувством формы и хорошими руками. Профессиональный сварщик и отливщик бронзовой скульптуры, с детства обитавший в мастерской отца – ювелира и литейщика, он работает преимущественно в металле, досконально зная его свойства. Важно также,



А. Пологова. Материнство. 1960. Бетон. **На даче Л.И. Семеновой.** Фото 2021 года. Фрагмент



А. Пологова. Материнство. 1960. Бетон.
На выставке в «Манеже». 1962. Фото 1962 года



А. Пологова. **Материнство.** 2022. Бронзовый отлив

что во Владыкине Виктор трудится более 20 лет, хорошо знал Аделаиду Германовну и, бывая в ее мастерской, имел возможность наблюдать за процессом ее творчества. По ее просьбе он иногда помогал ей в работе с бронзовыми отливками, в частности, со скульптурой «Георгий Победоносец».

Было ясно, что реставрировать скульптуру на месте невозможно. Большую бетонную скульптуру предстояло буквально «выкопать» из земли, поднять с помощью крана и установить на платформе для перевозки. Было тревожно – не развалится ли скульптура при подъеме на куски, но обошлось. Осенью 2021 «Материнство» вернулось во Владыкино и «поселилось» на сей раз в мастерской Андрея Марца.

Работал Виктор Эрдынеев практически один. Здесь он проделал скрупулезную реставрацию скульптуры, очищая ее от многолетней грязи, восполняя утраты, восстанавливая разрушенные детали: ножки мальчика, пальцы правой женской руки. Затем формовка, отливка, сварка, патинирование.

В марте 2022 года бронзовый отлив скульптуры был готов. Сейчас существуют два варианта скульптуры Пологовой «Материнство» 1960 года: отреставрированный и сохраненный по желанию Лидии Ивановны бетонный подлинник и его бронзовый отлив.

Я очень надеюсь, что отлитая в бронзе скульптура Пологовой «Материнство» займет достойное место в экспозиции предстоящей ретроспективной выставки «30 лет МОСХ» осенью 2022 года.

Сегодняшний зритель сможет впервые увидеть работу, подвергнувшуюся сокрушительному разгрому в «Манеже» и на многие годы изгнанную из реальной художественной практики, а искусствоведы и историки получат возможность осмыслить и по-настоящему оценить ее, и в контексте всего творчества Пологовой, и в контексте времени – в искусстве и культуре второй половины XX века.

Начало творчества Пологовой пришлось на время «оттепели», на легендарные 1960-е. Входя по возрасту в плеяду скульпторов-шестидесятников, Пологова, тем не менее, никогда не укладывалась

в тесные для нее рамки «сурового стиля» или иных дефиниций. Она никогда не была ни социальным борцом, ни политическим оппозиционером. Для Пологовой это было попросту неинтересно. Она была всецело погружена в свое творчество, в свой бескрайный Космос. Художник-новатор, Пологова всегда бесстрашно выражала собственную профессиональную и мировоззренческую позицию и на протяжении полувека была признанным лидером не только своего поколения, но «Скульптором № 1 в России» – по глубокому убеждению ее выдающегося современника Дмитрия Жилинского.

Обращаясь к скульптуре «Материнство» 1960 года, я не буду сейчас говорить ни о редчайшем природном даре Пологовой, ни о феноменальном ее таланте, ни о созданным ею неповторимом пластическом языке, тончайшим образом сочетающим новаторство и глубочайшие традиции.

Хотелось бы сосредоточить внимание на образном, сущностном смысле этой ее работы. На том качестве ее таланта, о котором очень точно писал известный историк отечественного искусства XX века Анатолий Михайлович Кантор: «Пологова была первой, кто показал не только скульпторам, но и вообще художникам, и поэтам, и всем творческим людям, что можно быть собой, ни за кем не следовать, ни к кому не пристраиваться, если есть своя сущность, свое творческое ядро»¹.

Я много лет знала Аделаиду Пологову. Любила бывать у нее в мастерской и всякий раз, беседуя с ней, чувствовала, что она – мудрый, мужественный человек, знает что-то, не доступное другим, что ее искусство, трагичное и радостное, сокровенное, а порой и озорное, – всегда результат большой работы Духа, в которой есть и личные поиски художника, и ее страдания, и горькие исповеди, и ее утешения.

Такой глубоко личной, буквально автобиографичной представляется ее скульптура «Материнство» – живой, исполненный безмерной нежности и неизбежной тревоги отклик художника на важнейшее в ее жизни событие – рождение сына Алеши, воспринятое Аделаидой как Дар небес. Чем, кроме жеста касания руки, ласкающей ребенка и одновременно как бы ограждающей его

1 Цит. по: Диденко Ю. Аделаида Пологова – скульптор *assoluta*. «...И след мой сохрани» // Третьяковская галерея. 2017. № 2 / URL: <https://www.tg-m.ru/articles/2-2017-55/adelaide-pologova-skulptor-assoluta-i-sled-moi-sokhрани> (Дата обращения: 01.07.2022)

от внешнего мира, может мать защитить свое дитя, доверчиво протянувшего к ней ручки?...

Большая, монументальная, несущая в себе черты уже сложившейся пологовской пластики, скульптура открыла тему материнства, ставшую для творчества Пологовой одной из центральных, не столько лирическим или даже трагическим звучанием, сколько мощной полифонией заложенных в ней духовно-этических, человеческих ценностей, особенно актуализированных в культуре конца 1950 х – 1970-х годов.

Возможно, я не права, но меня не оставляет ощущение, что на многозначительность и масштабность решения образа «Материнства» опосредованно повлияло знакомство и беседы молодой Пологовой с великой пианисткой Марией Юдиной в Свердловске, где та какое-то время находилась в эвакуации. После каждого концерта Аделаида ждала Марию Вениаминовну и провожала ее домой, слушая ее монологи-размышления по истории искусства, философии, ее смелые сравнения музыки с известными произведениями живописи, архитектуры, литературы. Позже, в 1967 году, в период их близкого общения в доме Фаворских Пологова создала одну из своих великих работ – трагическую портретную фигуру Марии Юдиной.

Творчество А.Г. Пологовой отмечено гармоничным созвучием тем материнства и детства: «Успейте петь колыбельные» – напоминание о быстро проходящей счастливой поре младенчества собственного ребенка, «Мальчик, которого не боятся

птицы», «Мальчики (Алеша и Митя)», (по словам художника Виктора Попкова: «Такие мальчики могут быть только в Раю»), портреты взрослеющего Алеши и в конце – композиция «Белые облака бесконечны и вечны» – горестное прощание с уезжающим в эмиграцию взрослым сыном.

Через 27 лет после скульптуры «Материнство» Пологова создает – по словам Д. Жилинского – «самую прекрасную скульптуру нашего времени – “Иди и след мой сохрани”», посвященную памяти ее рано умершей матери. Увековеченное в авторском названии «материнское напутствие привело к созданию этой такой неузнаваемо-узнаваемой новой Мадонны, где святая тема материнства получила высшее выражение»², – писала замечательный искусствовед Елена Борисовна Мурина.

И все же, я глубоко убеждена, что без первой, принципиальной, с моей точки зрения, работы 1960 года, без этого аккорда, начавшего большую тему, вся серия «Материнство» что-то теряет в своем восприятии. Очень надеюсь, что после выставки эта прекрасная многострадальная скульптура обретет подобающее ей место в собрании одного из ведущих музеев страны. Подобно тому, как в Русском музее экспозиция советского искусства открывается композицией А.Т. Матвеева «Октябрь», так и экспозиция отечественного искусства второй половины XX века Третьяковской галереи, думаю, должна (или может) начинаться с этой скульптуры – «Материнство» А. Пологовой и даже стать его эмблемой. ■

2 Цит. по: Диденко Ю. Аделаида Пологова. «...И след мой сохрани» // Объединение московских скульпторов: портал московских скульпторов / URL: <https://oms.ru/adelaida-pologova-i-sled-moj-sokhrani> (Дата обращения: 01.07.2022)

Мария Владиславовна ФЕДОРОВА

Суриковцы Тамара Осипова и Владислав Федоров: Путь в искусстве. Свобода выбора

Статья посвящена творчеству и личностям живописцев Т.А. Осиповой и В.Г. Федорова, выпускников МСХШ и МГАХИ им. В.И. Сурикова 1950 года, продолжившим и развивавшим живописную линию своих выдающихся педагогов: С.В. Герасимова, В.В. Почиталова, И.И. Чекмазова, В.В. Фаворской, С.Н. Костина – выпускников ВХУТЕМАСа, членов художественных объединений 1920-х годов. Исследуется общее и различное в художественных подходах творческого дуэта, дается описание вклада каждого из них в искусство 1950–1980-х годов. Автор рассматривает феномен свободных творческих исканий и возможность существования в советское время художников, посвятивших себя любимому делу и сумевших сохранить свою индивидуальность и честь в искусстве.

Ключевые слова: МГАХИ им. В.И. Сурикова, художественные объединения 1920-х годов, Тамара Осипова, Владислав Федоров, живописная линия в советском искусстве, художественный нонконформизм, живопись 1950–1980-х годов

Maria V. FYODOROVA

V. Surikov Art Institute Graduates Tamara Osipova and Vladislav Fyodorov: The Way in Art. The Freedom of Choice

The article is devoted to the work and personality of the painters Tamara A. Osipova and Vladislav G. Fyodorov - graduates of the Moscow Art School and V. Surikov Moscow State Art Institute in 1950 who continued and enriched the painting tradition of their outstanding teachers: Sergey V. Gerasimov, Vasily V. Pochitalov, Ivan I. Chekmazov, Vera V. Favorskaya, Sergey N. Kostin – graduates of VKHUTEMAS, members of art associations of the 1920s. The author studies common and different things in the artistic approaches of the creative duet, emphasizes the contribution of each of them to the art of the 1950s-1980s and focuses on the phenomenon of free creative searches and the possibility of existence in the Soviet time of artists who devoted themselves to their favorite work and managed to preserve their individuality and honor in art.

Keywords: V. Surikov Moscow State Art Institute, art associations of the 1920s, Tamara Osipova, Vladislav Fyodorov, painting tradition in the Soviet art, artistic nonconformism, paintings of the 1950s–1980s



Т. Осипова и В. Федоров – студенты Суриковского института. Фото, 1949

ВСТУПЛЕНИЕ

Статья посвящена родителям автора – Тамаре Осиповой и Владиславу Федорову и тем художникам – их современникам, которых автор хорошо знала; художественной жизни Москвы, свидетелем которой была. Опираюсь на воспоминания родителей и художников их круга – воспоминания о педагогах и о Московской средней художественной школе и Московском государственном художественном институте имени В.И. Сурикова. Я выросла в окружении замечательной живописи, в атмосфере бесед, обсуждений, полемики художников, пришедших в мир искусства в 1950-е. Тамара Александровна Осипова (1924–1989) и Владислав Георгиевич Федоров (1924–1993), выпускники МСХШ и МГАХИ им. В.И. Сурикова, обрели свой стиль в 1960-е годы. Хорошо помню и своего деда, живописца Александра Ефимовича Осипова (1892–1981), и педагога родителей Сергея Николаевича Костина – людей предшествующего поколения, ра-

ботавших с 1920-х годов. Особенно много дало мне длительное общение с удивительным художником, педагогом и замечательной рассказчицей Верой Васильевной Фаворской (1896–1977) в последнее десятилетие ее жизни. На выставках в «Манеже», Выставочном зале на Тверской-Ямской, Доме художника на Кузнецком мосту мне довелось познакомиться с мэтрами советского искусства – Сергеем Васильевичем Герасимовым и Василием Васильевичем Почиталовым, их произведениями. Сейчас мое представление о родителях и искусстве 1940–1980-х годов дополняют беседы с Павлом Федоровичем Никоновым, Виктором Ивановичем Ивановым, Андреем Дмитриевичем Мочальским и другими мастерами, знавшими их в годы учебы и творческой работы.

Творчество Т. Осиповой и В. Федорова принадлежит к направлению в изобразительном искусстве, сохранившему непрерывную традицию и высокую культуру русской живописи. Каждый из них создал

свой художественный язык, адекватный времени. Оба были воспитаны и сформированы художниками, создававшими новое искусство в первой трети XX века, опираясь на достижения русской живописи, французского импрессионизма и постимпрессионизма. В искусстве Осипова и Федоров продолжили линию своих педагогов: С.В. Герасимова, И.И. Чекмазова, В.В. Фаворской, В.В. Почиталова, С.Н. Костина, Н.Х. Максимова – выдающихся художников, выпускников ВХУТЕМАСа, членов художественных группировок 1920-х годов.

Искусство Т.А. Осиповой и В.Г. Федорова не относится ни к соцреализму с его литературностью и прямолинейностью, ни к «суровому стилю» с его упрощением цветового решения, но к собственно живописи с ее разнообразием цвета, значением колорита, богатством рефлексов и цветных теней. Их «нонконформизм» не идеологический, а художественный. Их искусство – живое реалистическое явление, в основе которого лежит восхищение природой и самой жизнью. Внутренне свободные, художники могли себе позволить создавать прекрасные вещи, ставшие, по словам А.К. Флорковской, «...живым пластическим сотворением из цвета, линии и света». [12, с. 26] Как и другие художники, исповедовавшие живопись, такие как В.В. Почиталов, Э.Г. Браговский, И.В. Сорокин, они уходили в «малые жанры», в свой внутренний мир, мир близкого окружения, мир семьи. Они разделяли мнение своего педагога В.В. Фаворской о том, что «искусство, какого бы направления оно ни было, существует, чтобы радовать человека и возбуждать в нем чувства глубокие и достойные». [10, с. 16] Сейчас, когда прошло много лет, жизнь расставляет все на свои места, искреннее, подлинное искусство ценится и занимает свое место в музейных собраниях и в научных исследованиях.

СУРИКОВЦЫ. ШКОЛА

Осиповой и Федорову посчастливилось получить лучшую художественную школу своего времени – сначала в МСХШ (1939–1944), а после – в МГХИ-МГАХИ им. В.И. Сурикова (1944–1950).

Педагогический состав школы и института того времени – это художники, которые «пришли преподавать из XIX века»; они лично знали Шаляпина, Станиславского и Таирова; учились у Коровина, Куприна, Фалька, Шевченко, Архипова; выставлялись

вместе с «бубнововалетцами». Ученики чувствовали, что их педагоги – это «другие люди», люди из «раньше времени», по определению Ильфа и Петрова. Сергей Васильевич Герасимов был образованнейшим человеком. Вера Васильевна Фаворская, окончившая с золотой медалью московскую гимназию Щепотьевой, в совершенстве знала французский и немецкий языки, в подлиннике читала статьи о новом искусстве. Живописец Иван Васильевич Сорокин писал о Николае Христофоровиче Максимове: «Высокого роста, чисто выбритый, аккуратно и со вкусом одетый, он напоминал артиста МХАТа» [7, с. 4]. Василий Васильевич Почиталов (Вас-Вас, как звали его ученики) был наставником и кумиром, вторым отцом для ребят и в МСХШ, и в институте. Федоров был одним из любимых его учеников и, по мнению коллег, наиболее близко подошел к нему в живописи. «Почиталов не только учил мастерству, хотя именно мастерство в высоком значении этого слова приходило в результате учебы, но будил в молодом художнике понимание самой сущности искусства» [1]. Слава писал Вас-Васу письма с фронта в башкирское село Воскресенское, где находилась в эвакуации Московская художественная школа; доверял ему и следовал его советам.

Другим педагогом, оказавшим большое влияние на искусство родителей, особенно отца, был Сергей Николаевич Костин, великолепный мастер рисунка и живописи, автор плакатов «Окна ТАСС» периода войны. Именно он еще в конце 1940-х годов открыл молодому художнику подлинную историю искусства XX века – с богатством творческих находок своих товарищей, членов ОБМОХУ и ОСТА, живописи своего дяди Николая Сапунова, поэзии своего друга Сергея Есенина. Отмечая, помимо профессиональной, общую высокую культуру педагогов, Павел Федорович Никонов говорит: «Каким-то образом к нам это перешло». Ученикам передалась эта культура и отношение к искусству как к миссии.

В общей сложности Тамара Осипова и Владислав Федоров учились профессии 11 лет, а до этого были еще изокружки во Дворцах пионеров (отца – в Туле, матери – в Москве). Азы искусства Тамара постигала в семье, у отца А.Е. Осипова, окончившего в Петербурге Школу Общества поощрения художеств и класс живописи Императорской Академии художеств. Слава учился в Тульском изокружке

и Елецком художественном училище. Познакомились они в МСХП, оказавшись среди учеников первого набора школы. Финальным аккордом их образования стала персональная мастерская профессора Герасимова, «...а он из всех, кто стремился у него учиться, выбирал самых талантливых» [11, с. 44]. Окончили они МГАХИ им. В.И. Сурикова и защитились в 1950 году. Руководителем дипломных работ – «Нахимовцы» Т. Осиповой, «Первенец» В. Федорова – был С.В. Герасимов, рецензентом – М.В. Алпатов. Это был последний выпуск Герасимова в Суриковском институте. Родителям моим посчастливилось – Третьяковская галерея находилась напротив художественной школы, в летние месяцы – легендарная пленэрная практика в крымских Козах, еще был открыт Музей нового западного искусства... Их педагоги, выпускники МУЖВЗ и ВХУТЕМАС, прививали ученикам интерес к живописи русских мастеров: В. Серова, К. Коровина, С. Иванова, у которых учились они сами; А. Иванова, Н. Ге, М. Врубеля, М. Нестерова, которыми восхищались; обсуждали впечатления от западноевропейского искусства. Свободные люди, педагоги передавали ученикам свои знания, делились находками и пониманием искусства щедро, с полной отдачей и творческим рвением (в меру темперамента и особенностей характера), пока их не уволили в 1948 году на волне борьбы с космополитизмом. Это были В.В. Фаворская, И.И. Чекмазов, В.В. Почиталов, А.А. Осмеркин, А.Т. Матвеев и другие профессора и доценты института. Я хорошо знаю об этом событии из рассказов матери и отца. Они не усомнились и не предали своих педагогов, изгнанных из Суриковского института по надуманным обвинениям в формализме, импрессионизме и других «чуждых влияниях».

В институте студенты учились и друг у друга, происходило взаимное обогащение разных культур. Из разных республик СССР приехали талантливые ребята – из Армении, Азербайджана, Прибалтики, Средней Азии. Вот только несколько имен: Григор Агасян, Эдуард Браговский, Абдул Абдул-Халык, Лавиния Бажбеук. Многие писали цветно, свободно – и вдруг, как вспоминает П.Ф. Никонов, «это стало считаться вредным и чуждым нашему искусству». Потом ушла живопись, и пришла техника; С.В. Герасимова на посту дирек-

тора института заменили Ф.А. Модоровым... Так случилось, что Осипова и Федоров были среди последних, кому удалось постичь уроки живописи до «реорганизации» института. Создание жанровой картины в качестве диплома было главной задачей студентов. Написав и успешно защитив свои дипломные работы, в 1950 году Осипова и Федоров вышли из института в жизнь.

ТВОРЧЕСТВО И ЛИЧНОСТИ ХУДОЖНИКОВ

Тамара Осипова и Владислав Федоров – это плодотворный союз двух творческих личностей. Они не стали знаковым дуэтом, как братья Ткачевы или Кукрыниксы, хотя в 1950-е годы и создали несколько работ вместе: «Сбор винограда» (1951–1952), «Перед путиной» (1955–1956), «Порт Ялта» (1957). В те же годы они порознь писали крупноформатные пейзажи: Осипова – «На взморье» (1953), «Утро» (1956), «Шторм надвигается» (1956), «Ранняя весна» (1958); Федоров – «У причала» (1956), «На Азовском море» (1956), «Азовское море» (1958). Главным была общая жизнь, жизнь семьи, в том числе и в искусстве. Родители уважали и поддерживали друг друга, «...самое главное – была внутрисемейная оценка коллег по искусству, художественная атмосфера семьи». [5, с. 37]. Феномен супругов был представлен на уникальной выставке «Муж и жена», организованной клубом-галереей «Мир искусства» в 1996 году в выставочном зале на Кузнецком мосту, 20. Участниками той выставки были супружеские пары: А. Древин – Н. Удальцова, Н. Кузьмин – Т. Маврина, И. Чекмазов – В. Фаворская, В. Федоров – Т. Осипова, Г. Сатель – А. Колганова. Р.Р. Фальк, педагог Ивана Чекмазова и Веры Фаворской, на глазах которого во ВХУТЕМАСе сложился их дуэт, говорил: «Если один из вас слабее другого, то этот другой со временем поглотит своего соседа, а если Вы равны, то ваши пути будут расходиться все шире, потому что вы как люди и как художники совершенно различны» [10, с. 30].

Так случилось и с моими родителями. Если в первые годы после окончания института, работая как маринисты, они были похожи в живописи, то уже в конце 1950-х нашли каждый свой путь. Внутри одной художественной школы они состоялись, создав каждый свой художественный язык. Родителей привлекали вечные темы искусства: завтрак на траве, обед в саду, купальщицы, пейзаж

родных мест, пленэрный натюрморт... Роднит их увлеченность пластическим богатством мира, преданность живописи, наслаждение самим процессом работы. Живописный артистизм их произведений идет от К. Коровина и С. Герасимова. Даже многосеансные вещи смотрятся артистично и легко. По моему восприятию, в них нет чрезмерной нагруженности, давления фактуры. Главное, что в них есть, – чувство и мастерство.

ОСИПОВА

«Тамара Осипова была красивой и обаятельной женщиной. Она до конца сохранила восторг, непосредственность и радость жизни. Этими чувствами проникнуты ее работы» [4], – говорил искусствовед В.Ф. Карпов, знавший Осипову много лет. Извест-

ность ей принесли картины, посвященные балету Большого театра. Начиная с 1967 года, она имела возможность рисовать артистов на сцене и во время создания балетного спектакля. «Природная артистичность и грация помогли ей почувствовать искусство балета. В репетиционных залах Большого театра она растворялась в процессе создания балета, в стихии танца. Весь восторг и сопереживание выливались в быстрые легкие рисунки и станковые композиции» [11, с. 9–10]. В период расцвета балета Большого театра, в 1960–1970-е годы, она наблюдала создание балетов «Спартак», «Легенда о любви», «Кармен-сюита», «Иван Грозный»... Осипову вдохновляла новая эстетика – движения Плисецкой и Радченко в спектакле «Кармен-сюита» в постановке Альберто Алонсо; рисунок балетов «Асель»,



Т. Осипова. За кулисами. Г. Уланова и Е. Максимова на репетиции. 1967.
Холст, масло. 135 x 190 см. Музей Большого театра

«Легенда о любви»; аскетичность и выразительность сценографии Вирсаладзе и Мессерера. Именно это время стало периодом создания знаковых произведений ее цикла «За кулисами»: «За кулисами. Г. Уланова и Е. Максимова на репетиции» (1967, Музей Большого театра), «Портрет балерины» (1967), «Галина Уланова. Репетиция» (1969, Музей Большого театра). Герои картины «Щелкунчик» (1971) – Екатерина Максимова и Владимир Васильев, «Успех» – Наталия Бессмертнова (1969), графических листов «Последние репетиции “Лебединого озера” – Наталия Бессмертнова, Юрий Григорович, Михаил Лавровский. Картины Осиповой отличает исключительная строгость цветовых отношений и колорита. Изысканный колорит строится на серебристой или золотистой гамме, поддержанной и обостренной присутствием черного. По мнению С.М. Иваницкого, «...ее трактовка изображаемых сцен и персонажей эстетически содержательна, этически безупречна» [2, с. 27]. Ирина Князева, выпускница факультета теории и истории искусств МГАХИ им. В.И. Сурикова, подробно исследовала изобразительное решение этой темы в своей дипломной работе «Тема балета в творчестве Тамары Осиповой» (2018). Интересно ее исследование сюжета зеркала: в отражении мы уже видим состоявшуюся сцену балетного спектакля, в то время как на переднем плане идет работа по его созданию. Сейчас картина Осиповой «Уланова. Репетиция» (1969) украшает Улановское фойе в Большом театре.

Стиль художника Осиповой сложился в 1960-х годах. «Рисовальщик Божьей милостью, Осипова добивалась силуэтно точного изображения краской, закрепляя кистью абрисы фигур, после чего ей уже не требовалось детальная светотеневая разработка объемов», – писал Иваницкий [там же, с. 26]. Уже в 1960 году в Кронштадте она пишет военных моряков, используя крупные локальные пятна изысканного, безупречно найденного цвета и выразительный контур. Сценки из жизни выполнены скупыми средствами внимательным наблюдателем. Точный рисунок и светоносность красок отличали самые ранние вещи художницы в 1950-е годы. В эти годы она написала множество этюдов «на состояние» в Прибалтике – в Паланге и Майори, в Гурзуфе, Ялте, на Азовском море, на Украине, на реке Красивая Меча. Некоторые из них впоследствии служили материалом для крупноформатных

пейзажей и картин, но больше всего тех, которые состоялись как самостоятельные произведения прекрасной живописи. Неслучайно живопись Осиповой 1950-х С.В. Герасимов называл «перламутровой». По мнению А. Мочальского, пейзажи Осиповой можно помещать рядом с пейзажами Добиньи, французских импрессионистов. Вернувшись из поездки во Францию в 1988 году, я успела сказать маме, которая никогда не бывала за границей, как хороши ее работы, они так же хороши, как вещи Коро, Добиньи, Дюпре – ее любимых барбизонцев. Работы 1950-х годов, среди которых пейзаж «Ранняя весна» (1958), демонстрируют лучшие черты русской классической живописи, черты пейзажа-настроения, созданного Саврасовым, Левитаном, С. Герасимовым.

Прекрасная профессиональная школа, «время, когда все: и жизнь, и любовь – вращались вокруг искусства, создали художника Тамару Осипову, прекрасного, тонкого живописца и виртуозного рисовальщика» [11 с. 7]. После окончания института они с мужем писали на Балтийском, Черном, Азовском морях. Тамара находила тончайшие оттенки цвета, сочетание красок, передающих простор, воздух, ветер, другими словами – жизнь. Любимый колорит нашла еще в Козах, где студенты Суриковского института писали на пленэре, открывая для себя законы света и цвета. Вещи, созданные там, пронизаны состоянием счастья, особенно пронзительным после войны («Крымское солнце» и «Татарские сакли», обе 1948). Живопись помогала в самые тяжелые моменты жизни, помогла преодолеть и тяготы эвакуации, и страшное горе – смерть матери в Башкирии во время войны. Сама мама так говорила о темах своего творческого пути: море – лед – фигурное катание – балет. После марин она писала юных фигуристов и мастеров спорта, создала известную серию «Фигурное катание» (1950–1970-е).

Много сил у Осиповой уходило на организацию жизни – получение заказов, а потом гонорара за сданные и принятые заказчиком вещи; получение квартиры, мастерской. Сколько времени провела она в очередях райисполкома, сколько сил потратила – «хлопотала за квартиру» (выражение тех лет). Тамара была счастлива, когда вырывалась в мастерскую, могла писать – заниматься любимым делом. В 1963 году хлоп-



Т. Осипова. Крымское солнце. Козы. 1948.
Холст, масло. 48 x 68 см



Т. Осипова. Тихое утро на Азове. 1956.
Картон, масло. 36 x 51,5 см



Т. Осипова. Машенька заболела. 1965.
Картон, масло. 70 x 50 см

тами мамы удалось получить мастерскую на трех художников семьи в доме художников на улице Вавилова, 65. В этой мастерской были написаны их основные вещи.

Тамара Осипова чувствовала и умела выразить свое время, обладая внимательным глазом и чуткой душой. Она отказалась от командировки во Вьетнам в то время, когда там шла война: «Как же я буду рисовать, если раненым понадобится помощь?». Художница помогала многим: сумела после капитального ремонта дома помочь Фаворской вернуться в свою просторную квартиру на улице Бурденко, где прошла вся жизнь Веры Васильевны, заботилась о ней; занималась органи-

зацией выставок педагогов – Костина, Фаворской и Чекмазова; заботилась о семье, провела выставки своего отца А.Е. Осипова, задумала выставку династии Осиповых–Федоровых. Нам удалось осуществить мечту мамы: проект «Живописный век. Искусство художников династии Осиповых–Федоровых» существует уже более четверти века. Вместе с сыном художником Даниилом Федоровым и мужем актером Юрием Ильиным мы провели выставки в Москве и в российских культурных центрах посольств России за рубежом, подготовили научные материалы на основе архивов, издали ряд книг о династии в целом и каждом художнике в отдельности.

ФЕДОРОВ

Владислав Федоров при жизни был признанным мастером в кругу профессионалов. Спустя четверть века после смерти его имя было заново открыто, работы представлены художественному сообществу в рамках выставочного и научно-просветительского проекта «Владислав Федоров. Живописец». В ноябре 2018 года состоялась выставка в МСХ, а 5 декабря – конференция в Российской академии художеств «Творческие искания и мера свободы в отечественной живописи 1940–1980-х гг. Памяти Владислава Федорова». Важная и емкая тема была задумана вице-президентом РАХ Т.А. Кочемасовой. Результатом конференции стало уникальное издание Российской академии художеств, подготовленное НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ, Отделением живописи, Научно-организационным управлением по координации программ фундаментальных научных исследований и инновационных проектов РАХ. В коллективную монографию с одноименным названием вошли статьи о времени и о художнике, написанные ведущими искусствоведами; руководителями и научными сотрудниками музеев, хранящих произведения В. Федорова и всех художников династии Осиповых–Федоровых; воспоминания художников-современников, членов семьи; справочный материал; редкие архивные фотографии и репродукции произведений.

С.М. Иванецкий, известный историк искусства, возглавлявший отдел советской и современной живописи ГТГ с 1987 по 1997 годы, глубоко исследовал искусство Федорова: «О таких мастерах говорят: живописец милостью свыше. Категория живописности для Федорова означала ту меру пластической раскованности, которая позволяла писать на полотне, а не рисовать кистью. Совершенно очевидна его нелюбовь к гладкописи, эмалевости. Ей он предпочитал сочный, выразительный по фактуре мазок, а светотени академического толка – импрессионистическую цветопись. Писал он темпераментно, энергичными движениями, а где-то и ударами кисти по холсту. При этом его легкая, свободная кисть не «разваливала» пластическую форму, а «лепила» ее цветом так, чтобы в ней была ощутима крепость и основательность» [3, с. 34].

В живописи Федорова есть глубинное русское начало. Писал он свое, родное. Создал масштаб-

ный цикл пейзажей – не поверхностный, не тривиальный, а мощный, бесконечно разнообразный по настроению, по состоянию природы. Он умел, вложив в работу свое мировосприятие и чувство – восторг, грусть, размышление, – вызвать сопереживание у зрителя. Таковы его пейзажи «На реке Упе» (1952, ГРМ), «Весной в Тарусе» (1964, Тульский областной художественный музей), «На пастбище» (1970-е), «Утро» (1977), «Захлодало» (1977), «Погожая осень. Протасово» (1980-е). Он, участник Великой Отечественной войны, писал «Мирное небо» (1970-е), писал цветно и мажорно, утверждая жизнь на земле. Также близка была ему тема семьи – в течение жизни не раз к ней обращался, создавая картины «В саду», «Материнство», «Спит», «Над рекой. Вечер»... Для картины «Купальщицы» писал обнаженных в сумерках на фоне речки – остались прелестные эскизы и большие холсты, написанные в один сеанс. А знаменитое «Стадо» (1970–1980-е) он писал долго, более десяти лет, стремясь достичь ощущения «оплавленности» заходящим солнцем, прорабатывая отдельных телят и коров. При этом картина сохранила первоначальную свежесть чувства.

Произведения последних двух десятилетий – цветные, артистичные, умные – сегодня стали открытием. Изысканны и светоносны его марины 1950-х годов, прекрасны конструктивные рисунки углем и карандашом. Всю жизнь он изумительно писал акварели. Федоров создал выдающийся портретный цикл своих близких и автопортреты, лучшие из которых ныне хранятся в Третьяковской галерее, Русском музее, Московском музее современного искусства. Честь открытия Федорова-портретиста принадлежит Н.М. Юрасовской, впервые обратившей внимание на портретный жанр в творческом наследии отца в статье «Портретист Владислав Федоров. Ближний круг». Как говорит художник и коллекционер А.Д. Мочальский, в жанре портрета «через Герасимова и Почиталова Федоров уходит в рембрандтовскую глубину».

Павел Никонов хорошо знал Владислава Федорова: «Слава был любимым учеником Почиталова, и он был очень уверен, глаз у него был поставлен, и он великолепно разбирался в живописи. Если фальшь видел, не мог пойти на компромисс». По мнению коллег, Федоров был художником в самом высоком смысле этого слова. Его принци-



В. Федоров. Стадо. 1970–1980-е. Холст, масло. 135 x 190 см

пиальность, чистое отношение к искусству, внутренний протест против конъюнктурности в советское время не дали утвердиться таланту соответственно его масштабу. Федоров не был облакан судьбой. Часто широта письма Федорова не находила поддержки у определявших отбор на выставки, свои глубоко личные вещи он не показывал. Поразительно признание Ивана Сорокина, написанное по впечатлению от посмертной выставки Федорова в ЦДХ: «... мы не видели его высокого талантливого творчества. Он не воспринимал тех официальных требований, которые нам тогда казались правильными. Как хорошо, что Бог дал мне прозрение, и я УВИДЕЛ работы Славы Федорова, его огромный талант живописца и тонкого колориста, который дается лишь избранным» [8, с. 42]. Федоров сумел

очень много создать вопреки трудностям, благодаря преданности своему делу, твердости и целеустремленности. В нем была, по определению А.Д. Мочальского, «сила русского коровинского духа». Его искусство в каком-то смысле вне времени. По мнению О.В. Костиной, «Федорова очень трудно будет включить в конкретный хронологический отрезок своего времени, то есть он будет ложиться и в наше, и в какие-то другие времена». [5, с. 36]

ПУТЬ В ИСКУССТВЕ. СВОБОДА ВЫБОРА

Осипова и Федоров очень много работали, постоянная творческая работа не прекращалась никогда. Здесь они были совершенно свободны, однако надо было зарабатывать на жизнь. Начало жизни в искусстве – десятилетие 1950-х годов – было трудным.



В. Федоров. Захолодало. Белая лошадь. 1970-е. Холст, масло. 71 x 142.6 см



В. Федоров. Автопортрет. 1960-е.
Оргалит, масло. 61,5 x 72 см



В. Федоров. Вечер. Окно. (Окно в мастерской). 1977.
Холст, масло. 85 x 95 см



В. Федоров. На Валааме. 1976. Картон, масло. 50 x 80 см

Не будучи ни комсомольцами, ни членами партии, они не получали поддержки в виде заказов на произведения живописи. Выручали иллюстрации к детским книгам и плакаты в студии «Рекламфильм». С 1960 года они начали работать в системе Комбината живописного искусства (КЖИ), писали картины по заказу. Они сами выбрали этот путь, относились к заказной работе ответственно и честно, оттачивали свое мастерство на комбинатских картинах. В КЖИ каждый из них создал более 30 картин, в основном это были сложные многофигурные композиции. Некоторые вещи были очень удачны, но их не видели в профессиональном сообществе – принятые художественным советом, они отправлялись в совхоз, училище, Дом культуры – в разные города и республики Советского Союза. Я помню некоторые из этих работ, другие известны по черно-белым фотографиям: работы Осиповой – «Урок с Улановой», «Балет», «В Третьяковской галерее»; работы Федорова – «Концерт Рахманинова»,

«Чествование учительницы», цикл «Валаам – жемчужина Ладоги». Хорошие художники с прекрасной профессиональной школой, они чаще всего получали неплохие заказы. Для Осиповой это были темы: балет, народный танец, дети на природе где-нибудь в Киргизии... Для Федорова – пейзаж (с выездом куда-нибудь на этюды), картины на тему школы, «Ленин с детьми» (в его случае – пейзаж – зимний ли, весенний или летний и группа детей, с которыми беседует Ленин). Это был тяжелый труд, непросто было писать в своем стиле и защищать свою творческую свободу. Вот что говорит Никонов, член художественного совета КЖИ: «... Славе Федорову трудно было существовать в Комбинате, он был бескомпромиссным как художник. В комбинате был “полусалон”, у Славы этого не было – никогда. Система изобразительная была для него совершенно неизменной. Он просто не мог быть другим. Происходил конфликт личностей, но не системы изобразительной».

По мнению В.Ф. Карпова, «через всю жизнь пронесли живописцы искреннее восхищение природой, красотой человека, сумев сохранить свою индивидуальность и честь в искусстве» [4].

Веру в себя и свое искусство помогали сохранить знатоки искусства, люди, хорошо разбиравшиеся в искусстве, ценившие их произведения и вдохновлявшие художников. Это было время творческих встреч, горячих споров и многочасовых и даже многодневных обсуждений и бесед о живописи, о великих художниках, об искусстве – в мастерских, на выставках, на кухне за столом. Счастлив художник, нашедший своего ценителя. В 1950–1960-е годы было государство с его заказом. Ценителей, покупавших искусство, было мало; система художественных салонов была несовершенна. В этих условиях друзья – художники и искусствоведы – становились «меценатами», пусть и «нематериальными». Для моего отца это,

в первую очередь, были педагоги, и в период учебы, и после ее окончания, – Почиталов и Костин; друг отца – скульптор Павел Аркадьевич Горяинов, обладавший зорким художническим глазом и глубокими познаниями в области искусства; искусствовед Иваницкий, многие годы принимавший участие в формировании коллекции ГТГ. Затем, уже после смерти Федорова, его работы показали галерейщики: в 1996 году – Хона Фейгин и в 1996–1997 годах – Лилия Славинская. ■

Наша глубокая благодарность Российской академии художеств, Московскому Союзу художников, всем причастным к сохранению памяти и работ Тамары Александровны Осиповой и Владислава Георгиевича Федорова.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Буткевич О.В. Московский художник В.В. Почиталов // Каталог выставки. – Л.: Художник РСФСР, 1974.
2. Иваницкий С.М. О творчестве Тамары Осиповой // Тамара Осипова, Владислав Федоров. – М.: Белый город, 2006.
3. Иваницкий С.М. О творчестве Владислава Федорова // Тамара Осипова, Владислав Федоров. – М.: Белый город, 2006.
4. Карпов В.Ф. Четыре поколения семьи русских художников // Каталог выставки. М., 1994.
5. Костина О.В. «Дыхание жизни» как основа индивидуально стиля в искусстве // Творческие искания и мера свободы в отечественной живописи 1940–1980-х гг. Памяти Владислава Федорова. – М.: Союз Дизайн, 2021. – С. 31–38.
6. Любимова Н.С. Живописец Тамара Осипова // Тамара Осипова, Владислав Федоров. – М.: Белый город, 2006.
7. Сорокин И.В. Н.Х. Максимов // Каталог выставки. М., 1981.
8. Сорокин И.В. Живописец Слава Федоров // Тамара Осипова, Владислав Федоров. – М.: Белый город, 2006.
9. Творческие искания и мера свободы в отечественной живописи 1940–1980-х годов. Памяти Владислава Федорова // Коллект. моногр. по мат-лам конференции, прошедшей в РАХ 5 декабря 2018 года. – М.: Союз Дизайн, 2021.
10. Фаворская В.В. Воспоминания художника // Вера Фаворская, Иван Чекмазов. Творческое наследие. – М.: Сканрус, 2003. – С. 21–110.
11. Федорова М.В. Мария Федорова о родителях // Тамара Осипова, Владислав Федоров. – М.: Белый город, 2006.
12. Флорковская А.К. Традиции искусства 1920–1930-х годов в творчестве представителя московской школы живописи Владислава Федорова // Творческие искания и мера свободы в отечественной живописи 1940–1980-х гг. Памяти Владислава Федорова. – М.: Союз Дизайн, 2021. – С. 15–26.

Нина Викторовна ГЕТАШВИЛИ

Время и художник Жутовский

Статья посвящена художнику Борису Иосифовичу Жутовскому, которому в 2022 году исполняется 90 лет. Феномен творчества Жутовского состоит в особом восприятии художником времени как объекта философского и творческого осмысления. Пять последних десятилетий он определяет в истории и современности России лица, которые своей значимостью и значительностью буквально олицетворяют «его» век и фиксирует их в графическом цикле под названием «Последние люди империи». Жутовский осознает и признает свое «шестидесятничество». Для этого художественного поколения, ознаменованного событиями на выставке «30 лет МОСХ» в «Манеже», Жутовский – знаковая фигура. Центральное же его произведение – «Как один день» – своей прочной, временной осью мощно формирует материю жизни автора – творческую и личную, но сегодня представляет ментальный ландшафт фактически прошедшего времени, сохраняющийся по авторской воле.

Ключевые слова: Борис Жутовский, «Манеж», шестидесятники, «Как один день», «Последние люди империи»

Nina V. GETASHVILI

The Time and Artist Boris Zhutovsky

The article focuses on the art of Boris Zhutovsky who in 2022 will be 90 years old. The phenomenon of his creative work is in the artist's peculiar perception of the time as an object for philosophical and creative understanding. For the last five decades he has been identifying in the history and these days of Russia the personalities who by their significance and greatness literally personify "his" age and depicts them in the graphic cycle entitled "The Last People of the Empire". Boris Zhutovsky is aware and recognizes his belonging to the artists of the 1960s. For that artistic generation marked by the events at the exhibition dedicated to the 30th anniversary of the Moscow Union of Artists in the "Manezh" Boris Zhutovsky is a key figure. His principle work "Like One Day" powerfully forms the matter of the author's life - creative and personal with its solid temporal axis, but today it presents the mental landscape of the actually past times preserved by the author's will.

Keywords: Boris Zhutovsky, the "Manezh", the generation of the 1960s, "Like One Day", "The Last People of the Empire"

В декабре 2022 года Борису Иосифовичу Жутовскому – 90 лет¹. Срок феноменально солидный для работающего и сегодня художника. Феномен же творчества Жутовского состоит в особом восприятии художником времени как объекта философского и творческого осмысления. Пять десятилетий он определяет в истории и современности России лица, которые своей значимостью и значительностью буквально *лицетворяют* «его» век, и фиксирует их в графическом цикле (уже 400 портретов) под названием «Последние люди империи», что также обнаруживает его пристальное внимание к периодам этой субстанции, к ходу времени. Времени, которое разливается в пространстве и материализуется во встречах. Наш «актуальный» современник, он осознает и признает свое «шестидесятиничество». (А для этого художественного поколения, озаменованного «манежными» событиями, он – знаковая фигура, растущий смысл присутствия которой в данном хронотопе знаменуется диалогом с генеральным секретарем КПСС.) Центральное же его произведение – «Как один день» – своей прочной, **временной** осью мощно формирует материю жизни автора – творческую и личную (в его случае – понятия неотделимы) – вокруг себя, в себе. Но сегодня представляет ментальный ландшафт фактически прошедшего времени, сохраняющийся по авторской воле.

Очевидно, что единственная работа, даже самая масштабная, не в состоянии отразить все перипетии биографии, духовных и душевных переживаний *даже* одного человека. И все же стоит сосредоточить внимание на структуре произведения и проанализировать, каким образом «материал жизни» претворяется в собственно художественную «материю».

В пору своего пятидесятилетия художнику пришла мысль изобразительно объединить кванты своих воспоминаний. Рано было, возможно, задумываться тогда о мемуарах, однако ряд трагических

событий «личной жизни» (гибель жены, собственная неподвижность после автокатастрофы, трагические уходы близких друзей, да еще предчувствий таковых) и побудили утвердиться в стремлении не отпускать в небытие прошедшее время.

Время, вобравшее в себя населенное пространство, концентрируется в памяти. Память переполнена знаками, образами, способными восстановить ушедшее. В ней, в памяти, почти исчезает линейный ход времени.

Еще более момент темпоральной протяженности истаивает, когда память оказывается выплеснутой на единственное «табло», которое возможно окинуть взглядом.

Общий взгляд спустя мгновение сосредотачивается на деталях. Детали же красноречивы, каждая из них – не просто сюжет, – особый мир. «Связь времён» предстает неразрывной цепью. Связь же смыслов оказывается постигаемой, но непостижимой.

Художник подошел к исполнению рационально, положившись на магию чисел, которая диктовалась полувековым юбилеем. И выделил в хаосе бесконечных событий пять тем. Магическая пятерка – нотный стан, пальцы на руке, повествовательный пятистопный ямб, Пятикнижие У него же: «Природа», «Память», «Искусство», «Друзья», «Гении».

Форма придумалась не сложная – напоминающая школьную тетрадь в клеточку, но постулирующая примат космического интеллекта² в, казалось бы, хаотичной нелогичности бурного прошлого. Ячеистая доска демократично равновелико определяет место каждой, но, распределяя, смешивает их. И становится понятной кажущаяся элементарность композиции. Любое приближение таковой к какой бы то ни было «цикличности» сделало бы некие темы центральными, доминантными, выделило бы их, привнесло бы иерархию, чего изначально желалось избежать.

Итак, «не подчиняясь элементарной логике последовательности (“из пункта А в пункт Б”) здесь оказываются перемешанными не подлежа-

щие классификации табеля о рангах события, понятия и персонажи, превращенные в архетипы, иногда в соавторы, и заключенные образами, обликами, документами, артефактами в жесткие соты (матрицы? кадры? иконки, писанные в обратной перспективе? окна? кристаллы из перенасыщенного раствора жизни? мегабайты?). Каждая из них – памятник и выставочный зал». [2, с. 173]

В отличие от художника будем последовательны в своем анализе его работы и в смеси тем, во взвешенности ячеек попытаемся усмотреть хронологические цепочки и проставить свои содержательные акценты, выведенные из частных событий в реалии художественной жизни огромной страны.

Но, прежде всего, следует пояснить технические особенности рассматриваемого «объекта». Аналогов ему нет. Потому что рядом сосуществуют и прозрачная карандашная графика, и скульптурные фрагменты, и «природные образования», и многое другое (в том числе и тексты). Все это смонтировано с заботой о ритмике цветовых и масштабных соответствий. Подобного рода «ассамбляжность» (не точный термин, но наиболее приближенный к предлагаемой реальности произведения) позволяет соединить все три измерения, подвластные изящным искусствам, добавив к нему равным участником уже упомянутое четвертое – время.

Открывающая точка отсчета – портрет погибшей жены (Людмилы Бороздиной) из цикла «Память» (левый верхний квадрат). Она такой и была, наделенная мягкой женственностью красавица. Её портрет, словно отменяя все реалии современности, помещен в рокайльный овал, деликатно подчеркнутый золотом, а тот, в свою очередь, в светлое восьмигранное паспарту в белой раме. Фон же планшета траурно темен и две вертикали высушенных цветов творят инверсию смысла пушкинской фразы «печаль моя светла» («свет мой печален»).

Графическая ипостась самого дорогого воспоминания отсылает нас к Жутовскому-графику. Реалии биографии: Борис Жутовский после окончания общеобразовательной и художественной школ учился на отделении художников книги Московского полиграфического института в классе А. Гончарова и И. Чекмазова (ученика В. Кандинского). Стоит отметить этот факт особо, так как послевоенный Полиграфический институт оказался единственным советским художественным заведением



Б. Жутовский. Людмила Бороздина. Фрагмент панно «Как один день». Цикл «Память»



Б. Жутовский. Д.И. Архангельский. «Река Пехорка ранней весной». Фрагмент панно «Как один день»



Б. Жутовский «Как один день». 1981–2007. Смешанная техника

своего времени, где возможна была относительная свобода существования, колеблющая жесткие нормы соцреализма. Да и то речь не могла идти о радикальных формальных экспериментах. И все же многими мастерами, окончивших Полиграф, он поминается оазисом тайного свободолобия и относительного формального свободомыслия.

Учителями, которые формировали, прежде всего, не только мастерство и ремесленную грамотность, но художественный вкус (так, по воспоминаниям самого художника, говорил о своей педагогической задаче Гончаров). На три десятилетия вперед его выпускники найдут себе душевное пристанище (и, конечно же, материальную подмогу) в относительной художественной сво-

боду книжных и журнальных изданий (это «Знание-Сила», «Молодая гвардия», тогда еще в смысле оформления не придавленные идеологическим спудом, другие молодежные и технические журналы и научно-популярные и детские книжки). Впрочем, сам художник говорит о своем поколении как о «компрачикосах», искусственно сформированных уродцах, так сочувственно описанных Виктором Гюго в его романе «Человек, который смеется». Тем не менее, в биографической статистике Жутовского учтем присутствие более 2000 оформленных им книг. (Отмечу, что интеллектуальная составляющая профессионального иллюстратора заведомо значительна из-за объема прочитанных книг³.)



Борис Жутовский в своей мастерской, 2002



Б. Жутовский. Публикации двухтомника
«Как один день» и «Последние люди империи»



Б. Жутовский. **Мама с Марикушкой**. 1956.
Бумага, темпера. 60 x 41 см

О других графических влияниях напоминает еще одна ячейка «Памяти» – включенный в работу пейзаж, созданный двоюродным дедом, художником и педагогом Дмитрием Ивановичем Архангельским. То, что было бережно зафиксировано в 1982 году, когда еще был жив «Дедя» (Дмитрий Иванович), но чье имя мало кому что говорило, в начале третьего тысячелетия бережно воссоздалось внуком: наследие Д.И. Архангельского демонстрировалось на персональной выставке Жутовского (Галерея «Романовъ», 2005) усилиями которого была издана монография о творчестве деда [1] с публикацией его писем внуку. Так, по крохам в искусствоведческий оборот была введена еще одна достойная творческая биография, что становится отрадной практикой последних десятилетий [6].

Этой способности реставрировать прошлое совершенно различными средствами обязан и готовящийся к печати девический дневник матери. (Он оканчивается сакральной фразой: «Сегодня Жутовский сделал мне предложение».) Интимный дневник девичьих мучений, по прошествии более полувека сделавшийся трогательным свидетельством, документом эпохи и человеческой судьбы, а значит и судьбы поколения и страны. «Маме моей, Нине Ивановне, в этом году (1990. – Н.Г.) исполнилось 80 лет. Революция застала ее семилетней, а дальше все ухабы нашей истории. Поколению ее в нашей стране досталось – только на одной судьбе сверх всяких мер. Хотя – где мера?», – рассуждает Борис Иосифович.

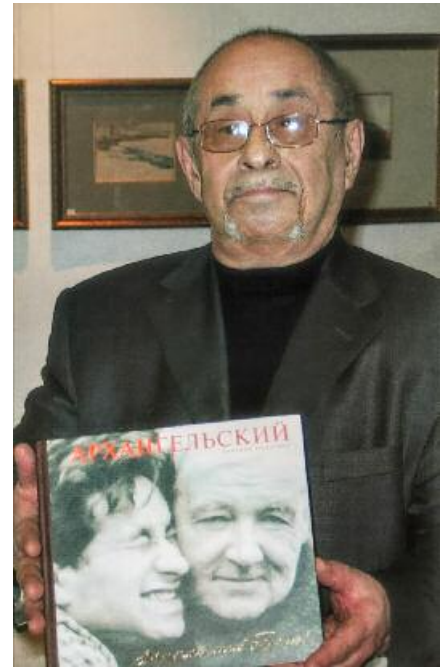
Если портрет жены обнаруживает творческой манерой (прозрачностью и деликатностью прикосновения графита к бумаге) нежность и деликатность ощущений, то другие (как портреты матери) открывают иного рода энергию. Энергию, которая способна творить из памяти памятники: здесь намеренно монументально подчеркивается структурная лепка лиц.

Отступлением в сторону упомянем живописный портрет матери 1956 года («Мама с Марикушкой», частное собрание, Москва), в котором оказались «опущены» все тяготы, драмы и трагедии биографии, упрямая стойкость характера (которая очевидно определена в графическом портрете), следы потрясений и т.д. Атмосфера доброты и уюта словно окутывает этот яркий холст, написанный по-фовистски звучными красками (цвет здесь действительно становится главным выразительным средством). Казалось бы, о каком уюте может идти речь? Вся экспрессивная манера передачи образа, очищенного от бытовых подробностей, противоречит такому понятию. Но именно мягкость, мудрость единения с миром (персонифицированная в явной схожести пластики женщины и птицы, которая соседствует на полотне с заглавной героиней) предстает в домашнем и одновременно праздничном портрете матери.

После окончания Полиграфического института Жутовский отработал по распределению в Свердловске и вернулся в Москву в 1957. Этот год в отечественной истории считается вехой, когда в «железном занавесе» было прорублено окно: год Международного фестиваля молодежи и студентов; год,



Фрагмент экспозиции **Д. Архангельского** в Галерее «Романовъ» в 2005 году



Б. Жутовский с изданной им книгой, посвященной Д. Архангельскому

последовавший за XX съездом КПСС с его разоблачением культа личности и рождением театра «Современник» (спектаклем «Вечно живые» по пьесе В. Розова, 1956; М. Калатозов снял по ней фильм «Летят журавли»). Официально о создании театра-студии «Современник» было объявлено в 1958. В 1959 состоялся I Московский международный кинофестиваль. Художник вспоминает, что для него, как и для всей страны, это было поистине время весны. По его словам, «каждый, кто имел что сказать, имел надежду высказаться. Все кинулись что-то создавать»⁴. При этом он отдает отчет, что многие представители советского художественного истеблишмента (он говорил «власть предрержащие») «тоже не из колодца вылезли, это были серьезные мастера, хлеб не просто так зарабатывали». Так что рельеф советского художественного ландшафта конца 1950-х – начала 1960-х годов был разнообразным. Впоследствии московское искусство этой поры и последующих десятилетий, которое не укладывалось в прокрустово ложе соцреализма, маркировалось как «другое искусство».

В 1990–1991 годах выставка под таким названием проходила в стенах Третьяковской галереи

и Русского музея. Это был один из первых больших экспозиционных проектов новой постсоветской Российской республики. Таким образом она не программно (очевидно отсутствие политической ангажированности авторов проекта), но демонстрировала в эйфории и шоковой растерянности начала 1990-х наличие и развитие ментальной свободы в советских «рамках», подготовившей естественность последующих демократических перемен. Заметим, что «другие» процессы в советской культуре охватили гораздо более широкое поле, чем собственно «другое искусство».

Термины «шестидесятники», «шестидесятничество» обозначили процессы и персонажи, многие из которых не были связаны с андеграундом, а пафос противостояния сосредоточили на утопическом стремлении восстановления справедливости. Это понятие объединило образы окуджавских романтических «комиссаров в пыльных шлемах» (разоблачаемых спустя два десятилетия, а в то время – конца 1950-х – начала 1960-х – олицетворявших борцов за идеал мирового добра, впоследствии попраный пятой сталинизма) и солжени-

цынского Ивана Денисовича (все, что выходило из-под пера Солженицына, надежд даже на долю справедливости в рамках социалистической законности не оставляло), персонажей Шаламова (которого, впрочем, почти никто тогда не читал) и «Я шагаю по Москве» Г. Данелия и Г. Шпаликова (фильм, проникнутого утренним, молодым настроением надежды). Сопоставления можно продолжить. Перемен не только все желали, их ощущали. Аналогом Берлинской стены (сравню эту между с близким мне образом) и концом «оттепели» на идеологическом фронте культуры СССР современниками происходившего и историками искусства принято считать выставку «30 лет МОСХ», состоявшуюся в «Манеже» в декабре 1962 года⁵. Её отражение и память присутствует в одной из ячеек полиптиха под рубрикой «Событие» (отметим: Жутовский помнит о событии, но вовсе не выделяет его из ряда).

Произведения развешивали ночью накануне ожидавшего посещения Н.С. Хрущева, причем место им отводилось не в общей экспозиции, а на втором этаже, в закрытых для публики помещениях. Это были три зала бывшего буфета. Одной из работ, которая возмутила Хрущева, оказался живописный портрет соседа Б.И. Жутовского Саши. Именно эта картина вместе с автопортретом Жутовского упоминается и в докладе секретаря ЦК КПСС Л.Ф. Ильичева, и в качестве примера ущербного буржуазного вкуса в докладе Н.С. Хрущева в марте 1963 года на пленуме ЦК по поводу работы партии с интеллигенцией. Почему «Толька»? Потому что когда Хрущев, пылая гневом, потребовал растолковать непривычную эстетику картины, растерявшийся художник (может быть, сработала подсознательная самозащита, готовность к конспирации; сам он до сих пор не находит объяснения произошедшему) назвал своего юного приятеля «Толькой», тотчас же придумал и озвучил историю его горького сиротства при живых родителях, посаженных в лагерь, и счастливую концовку со встречей членов семьи после хрущевского доклада о «культе личности». В последующем времени были и другие свидания мастера с Хрущевым, на одном из которых генсек просил прощения у художника за свой неоправданный гнев, спровоцированный представителями руководства, как Академии художеств СССР, так и идеологического отдела ЦК КПСС. Именно Жутовский предложил,

чтобы памятник на могиле Н.С. Хрущева делал Эрнст Неизвестный.

До рокового 1962-го Жутовский занимался в Студии Элия Михайловича Белютина, выставлся, иллюстрировал книги и писал картины, в том числе и «абстракционистские». Именно на белютинских студийцев и были направлены полемические стрелы всеильного главы государства. И совершенно ясно, что произошло это в результате сознательной провокации, поскольку отведено им было, как упомянуто выше, совершенно маргинальное пространство выставочного зала на антресолях, и вряд ли Хрущев туда добрался бы, если бы его услужливо не привели.

Ученик А. Лентулова, Л. Бруни, П. Кузнецова, Белютин был прирожденным педагогом. Ученики его различных студий (квартирной, при Полиграфическом институте, при Трехгорной мануфактуре, затем Студия при Московском городском комитете графики и плаката, работы которой выставлялись в Доме учителя на Таганке по адресу Б. Коммунистическая, 9) составили костяк объединения «Новая реальность». Так как руководитель студии придерживался идеи создания художественной среды, в которой коллективные поиски⁶ сочетались бы с индивидуальными экспериментами, то студия Белютина долгие годы привлекала в свои ряды множество самых различных по степени талантливости и художественной отважности членов. И личность, и деятельность Белютина вызывают противоречивые отклики. Так, распространенное мнение о том, что его изгнали из Полиграфического института за формализм, что документально подтверждается протоколом заседания кафедры, оспаривает бывший студийец В. Пивоваров, который считает, что увольнение произошло по причине неоднократного уличения Белютина во лжи, чего совершенно не принимал Гончаров. Кроме того, Пивоваров утверждает, что сам Белютин не имел своего художественного мира и не способствовал формированию такового у своих учеников. В то же время тот же Пивоваров поведал о том, что своими заданиями Белютин формировал у молодых студийцев отношение к картине как к автономному организму, подчиненному собственным законам. Интересно, что обвинение бывшего ученика Белютина в адрес учителя во «властном вождизме» почти совпадает с диагнозом заведующих культу-



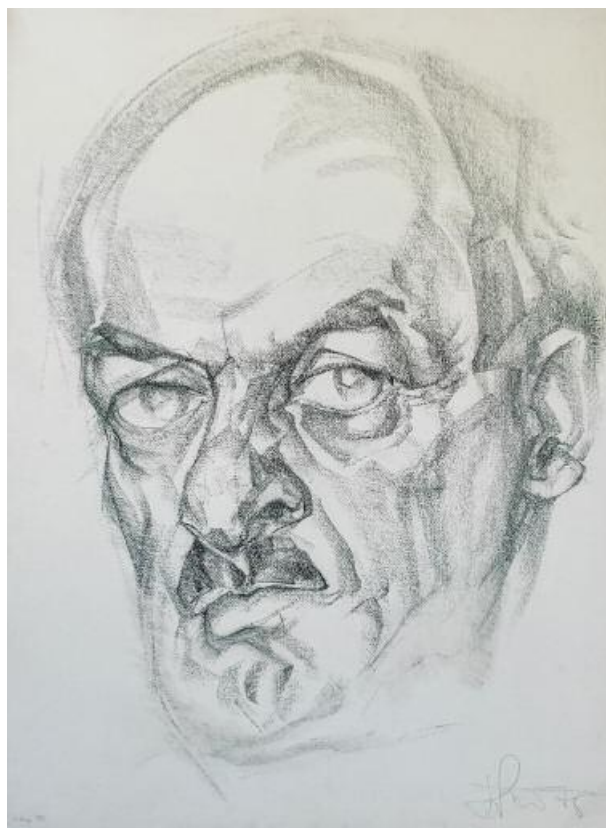
Б. Жутовский. **Осень**. 1960.
Бумага, акварель, мыло. 45 x 62 см

рой Советского Союза Фурцевой и Ильичева, обвинявшего руководителя студии в гипнотизме. Однако многие другие воспоминания студийцев полны благодарственных слов⁷.

Юрий Соболев вспоминает: «Когда произошла манежная история и белютинская студия была разгромлена, Жутовский оказался сильно не у дел, как бы “провис”. В то время он был в студии заметной фигурой, одним из немногих самостоятельно работающих художников – ведь, в сущности, это был питомник дилетантов, которые получали быструю систему обучения типа “быстросупа”: что-то бросали в кипяток, добавляли еще каких-то продуктов – получались картины, даже, м.б., качественные внешне. А Жутовский делал самостоятельные интересные работы. И когда была разгромлена студия, он начал искать новый круг, новых соратников: ему очень импонировала



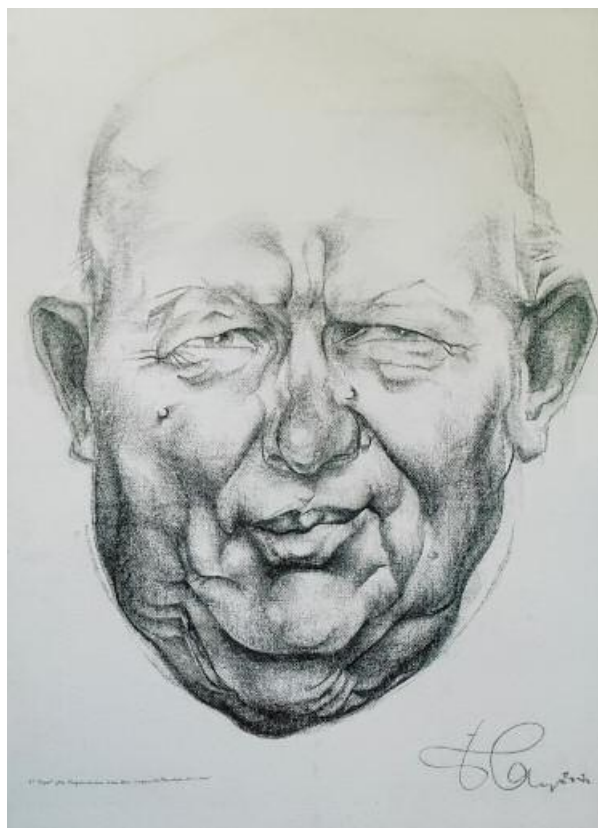
Манеж. 1.12.1962 год. Юрий Сатюков – главный редактор газеты «Правда», Сергей Герасимов – первый секретарь правления Союза художников СССР, Борис Жутовский, Никита Хрущев – председатель Совета Министров СССР, Михаил Сулов – председатель Идеологической комиссии ЦК КПСС, Владимир Серов – первый секретарь Правления СХ РСФСР.



Б. Жутовский. **Буллат Шалвович Окуджава.**
Из цикла «Последние люди Империи». 1975.
Бумага, черный карандаш. 76 x 56,5 см

фигура Неизвестного – он объединился с нами» [4, с. 559].

Тем не менее, ясно, что метод скоростного решения цветопластических задач, который мы наблюдаем в творческой практике Жутовского, если и не был рожден в студийном окружении и «с подачи» Белютина, то совершенно точно утвердился в ту пору. Жутовский продолжал и продолжает творить свои абстракции по сей день. Формотворческие и цветопластические упражнения участников студии Белютина закрепили за ними опасную тогда славу абстракционистов; впрочем, многие из них, в том числе и Жутовский, таковыми и были. «Умению прислушиваться к случайному, улавливать зыбкость и прихотливость ощущаемого, еще не поддающегося формулировке, обязаны появлением картины и рисунки, на поверхности которых произвольный жест ху-



Б. Жутовский. **Никита Сергеевич Хрущев.**
Из цикла «Последние люди Империи». 1988.
Бумага, черный карандаш. 75 x 55,2.

дожника рождает феерии красочных и графических гармоний. В них наплывы то вальжных, то стремительных пятен (характеры пятен легко читаются с первого взгляда) сплетаются с томными текучими линиями, подчиняясь таинственным законам своих маршрутов» [2, с. 172–173]. Добиваясь их разнохарактерности, Жутовский экспериментирует с клеями, красочными составами и поверхностями, «лаками с плавающим золотом». Многие из них кажутся отражением неких природно-космических, вселенских процессов.

«Я ушиблен природой», – говорит художник. И включает в клеточки своей жизни знаки природы, вобравшие в себя время и праисторию, как кусочек ракушки, застрявший на вершинах Гималаев, после того как они перестали быть дном мирового океана (сам Жутовский – мастер спорта по альпинизму).

Он был близким другом Натана Эйдельмана (чей портрет мы видим в одной из ячеек панно) и помнит слова историка о шестидесятых как эпохе великих надежд и великих разочарований, которые формулируют особенность мироощущения советской интеллигенции тех лет. Книгу «Последние люди империи» с сотнями портретов (первый из них – Мечислава Раковского⁸ – был сделан в 1973), нарисованных карандашом или сангиной рукой до-тошно преданного натуре «объективиста» и сопереживающего наблюдателя, можно вполне назвать исторической.

Жутовский пишет к каждому изображению свой комментарий, обнаруживая редкий литературный дар краткого афористичного изложения. Все портреты современников (и каких современников – Н. Эйдельмана, Ф. Искандера, А. Синявского, А. Сахарова и многих других, с кем был знаком, хорошо знал, дружил и любил) – крупным планом, которым Жутовский владеет виртуозно. Путешественник по характеру, художник и лица своих персонажей уподобляет ландшафтам, усматривая в их рельефе особую по его собственному выражению «энергию-массу».

Зададимся вопросом о судьбе так строго обруганных художников в стране, где демократия была обозначена лишь в рамках конституции. Творческая судьба Жутовского, исполненная событиями и благожелательной отзывчивостью любителей и знатоков, в какой-то мере является ответом. Интересно, тем не менее, что сам он искренне считает, что художники его поколения не состоялись в полной мере. Речь идет именно о высокой планке художественных достижений. Об этом же говорит Юрий Соболев в интервью с Андреем Ерофеевым: «Вы вот заметили в своей статье к каталогу “Нон-

конформисты” обстоятельство, которое было свойственно решительно всем художникам этого времени. Это нефундаментальность, несделанность, эскизность произведений. Я бы сказал – их незащищенность». [4, с. 552] Постоянно маячит вопрос: был бы интерес к их творчеству, если убрать социально-политическую составляющую? Однако не раз было повторено, что время, воплощенное в истории, не терпит сослагательного наклонения. И присутствие особого «духа времени» в каждой творческой биографии рождает и особое восприятие творчества.

Юрий Соболев парадоксально отвечает на заявление Андрея Ерофеева по поводу 1 декабря 1962 года: «В общем, кончилось-то не плохо». «Нет, конечно. Наоборот. После разгрома с нами начали заигрывать. Лебедев, помощник Хрущева, кстати говоря, через Жутовского, начал передавать, чтобы мы в подарок Хрущеву оформили альбом от ЦК комсомола. Чем я, кстати говоря, воспользовался, чтобы, наконец, уйти из издательства “Знание” “в распоряжение ЦК ВЛКСМ”, – в те времена были очень важны записи в трудовой книжке» [4, с. 556].

Для самого Жутовского главной «Трудовой книжкой» стал полиптих «Как один день». Обозначив свои 50 лет десятками «Впечатлений»-ячеек, он продолжил картину пластическими отпечатками ежегодных самых ярких, самых трогательных событий.

В 2002 году к своему 70-летию Жутовский подсчитал прожитое время: 25 550 дней, 1 533 000 часов, 91 980 000 минут – «Как один день». Двадцать лет назад он оставил свободные ячейки. Но в последнюю поместил свой автопортрет в той же раме, как первый, открывающий портрет жены. С тех пор прошло двадцать лет. Работа давно завершена. Время для творчества и жизни длится. ■

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Архангельский Д. Дорогой мой Борька! Письма учителя Дмитрия Ивановича Архангельского и жены его Надежды Павловны о Любви, Мастерстве, Ремесле, Небе, Цвете, Воде, Весне, Травах, Земле, Благодарности и многом другом, из чего складывается Жизнь и Предназначение ученику, Борису Жутовскому в L-LXX-е годы XX века. – М.: Бонфи, 2006.
2. Геташвили Н. Как один день... // Наше наследие. – 2003. – № 67–68.
3. «Другое искусство». Москва 1956–1988. Сост. И. Алпатова, Л. Талочкин, Н. Тамручи. – М.: Галарт, 2005.
4. Ерофеев А. Русское искусство 1960–1970-х годов в воспоминаниях художников и свидетельствах очевидцев. Интервью с Юрием Соболевым и Олегом Целковым // Искусствознание. – 1998. – № 2. – С. 552.
5. Жутовский Б. Последние люди империи. 101 портрет современников. 1973–2003. Альбом. – М.: Бонфи, 2003.
6. Жутовский Б. 75 Бобе. Юбилейная персональная выставка в Галерее «Романовъ». М., 2007.
7. Жутовский Б. Роман-картина. Как один день. В двух томах. – М.: Типография «Новости», 2011.
8. Рабичев Л. Манеж 1962, до и после // Знамя. – 2001. – № 9.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Позволю себе самоцитирование из давней характеристики: «Он никогда не был аутсайдером (после “хрущевского” Манежа, в одностороннее перекрытие пути к публичным показам живописи в Союзе, выставлялся в галереях по всему миру и жил на гонорары от иллюстраций), в перечислениях не был скрываем и подразумеваем под сочетанием “...и др.”. Воплощая интенции времени, демонстрировал частное самосознание – человека широкой культуры, поистине безграничных интересов, веселого остроумца, на долю которого судьбой была отпущена полная мера болей и трагедий, байдарочника-путешественника, философа и литератора, живописца и графика, иллюстратора и “ассамбляжиста” (ну, а как это еще назвать?), дотошно преданного натуре “объективиста” и соперничающего наблюдателя (почти три сотни портретов современников – и каких современников! – крупным планом, которым Жутовский владеет виртуозно) и “абстракциониста”, способного останавливать мгновения стремительных метаморфоз аморфности. Он – профессионал, для которого “святое Ремесло” всегда с большой буквы. Он – любитель, загорающийся от любого “художества” по-детски азартно и радостно (именно этим и можно объяснить не только толковость, но и поистине детективный интерес с императивным посылом зрителю, который он проявляет к объектам своей телепередачи “Артпанорама” (канал “Культура”)). [2, с. 173]
- 2 Также космически устремленным был неопластицизм Пита Мондриана.
- 3 Сравнить можно лишь со сценографами.
- 4 Прямая речь художника, если не оговаривается, приводится из бесед с автором статьи. Напомню, что в Ленинграде тогда работали Целков и Стерлигов, в Москве существовала частная художественная школа Василия Ситникова (Васьки-Фонарщика), в 1956 году стала формироваться так называемая Лианозовская группа. Молодые московские художники преклонялись перед «формалистами» – Фальком, Фаворским, Фонвизиним.
Художник Э. Булатов, друг Жутовского, поясняет: «Фальк был живописной культурой... Фаворский был мудростью искусства и одновременно его совестью. Фонвизин воплощал артистизм, эту великую свободу, не нуждающуюся ни в разуме, ни в этике, опирающуюся исключительно на себя, на особое состояние отпущенности, которое само по себе дает право, ни о чем не ведая и ни за что не отвечая, как бы это ни выглядело случайным и небрежным, всегда безошибочно, всегда единственно» [3, с. 10-11]. Среди фактов новых веяний – первые выставки зарубежного искусства – в 1956 в ГМИИ выставку французского искусства из музеев Франции (на которой демонстрировались полотна не только всячески приветствуемых в советское время Домье и Милле, но и обруганных импрессионистов и постимпрессионистов, а затем там же выставка Пикассо). Решающее значение на формирование художественных взглядов нового поколения, по воспоминаниям многих, произвела выставка 28 июля – 11 августа в ЦПКИО им. А.М. Горького «Международная мастерская пластических искусств “День за днем”» в рамках VI Всемирного фестиваля молодежи и студентов, на которой показаны были 4500 работ современных зарубежных художников из 52 стран мира, Они-то и продемонстрировали воочию «возможность существования различных визуальных моделей мира» [3, с. 26]. В АХ СССР в том же году прошла выставка «голуборозовцев».
- 5 Из воспоминаний Л. Рабичева. «Борис (Жутовский. – **Н.Г.**) сказал, что утром на просмотре разрешили присутствовать Неизвестному, Янкилевскому, Соостеру, Соболеву, Белютину и еще девяти художникам его экспериментальной студии – тем, кого сами они выберут. Белютин предложил выбрать тех, кто в состоянии был говорить об искусстве, о программе студии и ее задачах, и поручил мне перепечатать составленный кем-то под его диктовку (вероятно, Верой Ивановной Преображенской) список с анкетными данными – партийность, членство в Союзе художников, место работы, должность, домашний адрес. В список вошли Николай Воробьев, Дмитрий Громан, Борис Жутовский, Алексей Колли, Леонид Мечников, Вера Преображенская, Михаил Сапожников, Леонид Рабичев, Владимир Шорц, все беспартийные, членами Союза художников были только Эрнст Неизвестный и я, членом Союза журналистов был М. Сапожников» [8].
- 6 Практиковались летние выезды студии Белютина в дом отдыха «Красный Стан», а иногда паромные поездки с кратковременными остановками в городах России для написания этюдов. В некоторые годы в этих летних практиках принимали участие более двухсот человек. Возможно, именно идея коллективности долгие годы хранила студийцев от недремлющего ока «Большого брата».
- 7 «Натура поэтически одаренная, артист, наделенный великолепной памятью, способный к постоянному самосовершенствованию и постоянной самоотдаче, к иронии и, что важнее, к самоиронии, художник, путем изучения и экспериментирования сосредоточивший в своих руках секреты техники, приемы мастеров эпохи Возрождения, русского классицизма, французских школ последней четверти девятнадцатого века, немецкого экспрессионизма начала двадцатого века, русского авангарда». [8]
- 8 В начале 1970-х годов – главный редактор самой вольной в Польше газеты «Политика», а затем глава Польской объединенной рабочей партии.

Николай Грицюк и «сообщество своих»: К вопросу об условиях формирования мотива дружеского разговора в позднем творчестве художника

В статье исследуется мотив дружеского разговора в позднем творчестве новосибирского художника Н.Д. Грицюка (1922–1976) в аспекте феномена общения как значимой характеристики позднесоветского общества. Социокультурный подход позволил выявить несколько образных типов мотива дружеского разговора: абстрактные сюжеты праздничного застолья отражают мысль о метафизичности пространства общения; гротескные композиции с беседующими куклами-масками воплощают зеркальность диалога; абстрактные композиции с мотивом взрыва представляют диалог как столкновение; аллегорические листы с масками, фрагментами древнерусских храмов и элементами городской жизни выражают карнавальное мироощущение. В целом мотив дружеского разговора иллюстрирует процесс преодоления нормативного однообразия позднесоветской жизни, осуществляемый с помощью повседневных коммуникативных практик. Творческая стратегия Грицюка – выстраивание диалога со зрителем – направлена на реализацию перформативных сдвигов и парадоксальное совмещение художественного с обыденным, что сближает ее с концептуальным пониманием искусства.

Ключевые слова: *Н.Д. Грицюк, позднесоветское искусство, мотив дружеского разговора, художественный язык, серия, гротеск, абстракция, карнавал*

Vyacheslav N. CHIMITOV

Nikolai Gritsyuk and the "Inner Circle": On the Issue of the Conditions for the Formation of the Motive of a Friendly Talk in the Late Work of the Artist

The article studies the motif of a friendly talk in the late works of the Novosibirsk artist Nikolai Gritsyuk (1922–1976) in terms of the phenomenon of communication as a significant characteristic of the late Soviet society. The social and cultural approach made it possible to identify several figurative types of the motive of a friendly conversation: abstract plots of a festive feast reflect the idea of the metaphysical space of communication; grotesque compositions with talking puppets-masks embody the mirror image of the dialogue; abstract compositions with an explosion motif represent dialogue as a collision; allegorical sheets with masks, fragments of ancient Russian temples and elements of urban life express carnival feeling. In general, the motif of a friendly conversation illustrates the process of overcoming the normative routine of the late Soviet life, carried out with the help of everyday communication practices. Gritsyuk's creative strategy to build a dialogue with the viewer is aimed at the implementation of performative shifts and the paradoxical combination of the artistic with the ordinary, which brings him closer to the conceptual understanding of art.

Keywords: *Nikolai Gritsyuk, the late Soviet art, the motive of friendly conversation, artistic language, series, grotesque, abstraction, carnival*

Обращение к теме дружеского разговора является одной из характерных тенденций отечественного изобразительного искусства второй половины 1960-х – 1970-х годов. Отражение в групповых портретах с их камерной атмосферой и интимными интонациями проблем межличностных отношений свидетельствует о формировании в позднесоветском обществе особых социокультурных моделей поведения, связанных с феноменом регулярного и повсеместного общения [8]. На фоне коллективистских установок и игнорирования официальным дискурсом личностной позиции художники, испытывающие потребность в индивидуальном самовыражении, устремляются в частные пространства неформального общения – мастерские и квартиры [4]. К.А. Светляков, исследуя художественную жизнь эпохи застоя в перспективе постмодернистских тенденций, акцентирует внимание на кризисе репрезентации, проявление которого он находит в групповых портретах «В кафе “Треко”» (1974; Государственная Третьяковская галерея) В.И. Иванова и «Московский вечер» (1978; Государственная Третьяковская галерея) Т.Г. Назаренко [12]. Рассмотрим в названных произведениях мотив разговора с точки зрения воплощения феномена общения в позднесоветском обществе.

В полотне «В кафе “Треко”» В.И. Иванов запечатлел себя и своих друзей – художников Г.М. Коржева, П.П. Оссовского, Е.И. Зверькова, Д.Д. Жилинского – за беседой в знаменитом римском кафе в окружении классических образцов итальянского искусства. Любопытен поворот автора, известного преимущественно собирательными бытовыми сюжетами, в сторону осмысления морально-этических вопросов искусства, волнующих его близкое окружение. Выступая транслятором романтических ценностей и идеалов, шестидесятник В.И. Иванов решает образ интимного разговора посредством монументализированного языка обобщений, что позволяет зрителю при восприятии не заострять внимание на конкретных личностях, их судьбах,

а сразу перейти к отвлеченным размышлениям об истинном предназначении мастера. В картине провозглашается идея связи творчества современных художников с классическими принципами искусства прошлого. Творческое созидание осмыляется В.И. Ивановым с позиции идеи культурной памяти, когда прошлое и настоящее не отделяются друг от друга, а совмещаются в едином потоке разных воспоминаний.

В подобной оптике решает сюжет дружеской беседы и Т.Г. Назаренко в картине «Московский вечер». Художница, будучи представительницей поколения семидесятников, обращается к языку иносказания, монтажа, сложных метафор и символов. Герои почти ирреальной сцены по принципу монтажных склеек растворяются в пространстве комнаты (обозначенной столиком и креслами), которое, в свою очередь, рассеивается в пространстве историзированной Москвы. Ретроспективистская точка зрения подкрепляется и включением в дружескую компанию в качестве полноправной участницы беседы героини классических портретов XVIII века. Используя парадоксальные соединения и растворяя контуры фигур в окружающем пространстве, Т.Г. Назаренко метафорически обозначает медитативное погружение в прошлое. Общее сновидческое состояние героев возникает под воздействием сопровождающей беседу музыки и спонтанно возникающих в процессе разговора воспоминаний, связанных с сюжетами из некогда прочитанных книг и увиденных картин. В отличие от В.И. Иванова, использующего в изображении своих друзей привычный для «сурового стиля» принцип лапидарной типизации, Т.Г. Назаренко заостряет внимание на интимных интонациях беседы, предметом осмысления художницы становится внутренний мир сообщества, частью которого является и она сама. В этой картине доминирует не интерсубъективный, как у В.И. Иванова, а личностный взгляд на окружающую действительность.

Однако, несмотря на существенные различия в акцентах, у обоих художников ситуация встречи представлена как возвышенное и самоценное явление. Такое художественное осмысление феномена общения совпадает с его восприятием и пониманием советским человеком, для которого, по мнению Я.Г. Кротова, «общение было высшей святыней, трансцендентной этому миру», при этом «пространство идеального, совершенного общения размещалось в прошлом. Самое лучшее, драгоценное и святое было в воспоминаниях, там свершения, достигнутые на пути к общению, очищались от побочных обстоятельств и грехов, и прошлое вспоминалось как идеальное общение» [6, с. 249–250].

Описанные примеры реализации мотива дружеской беседы решены в рамках фигуративного подхода. Принципиально иное стилистическое прочтение мотива предлагает новосибирский акварелист Н.Д. Грицюк (1922–1976), зарекомендовавший себя в начале 1960-х как «певец поэзии архитектуры городов» [5, с. 178]. Во второй половине 1960-х годов он обращается к антропологической проблематике, в частности к мотиву беседы, который решает используя средства абстракционистского и гротескного языка.

Рассмотрим полуабстрактный лист «Застолье у Василевских» (1974; коллекция семьи Н.Д. Грицюка, Новосибирск), импульсом к возникновению которого послужила реальная встреча Грицюка с семьей архитекторов И.А. Василевского и Р.И. Тевосян во время одного из его приездов в Москву. Р.И. Тевосян вспоминает: «Я была свидетелем того, как наше застолье – бело-синий фаянс посуды, розы, гранатовое стекло бокалов – утром он превратил в картину» [15, с. 117]. Действительно, несмотря на предельную условность, в образе угадываются очертания людей, букет цветов в центре стола, стены комнаты, освещенные яркими лучами вечернего солнца. Сгустки синего, зеленого и лилового расплзаются по кругу и обволакивают центр композиции – букет цветов, превратившийся в пульсирующее розоватое месиво, контрастно выделяющееся на фоне темных полей красного, зеленого и синего. Необходимо отметить, что к цвету Грицюк подходит не с позиции эстетических, декоративных амбиций (когда художник озабочен только эстетическим поиском гармоничных колористических связей), а с позиции его психологиче-

ских возможностей: найденные им цветовые сочетания всегда внутренне напряжены и вызывают ощущение тревожной пульсации. Прибегая к языку абстракции, Грицюк «пытается выразить настроение личности или ситуации, найти колористический эквивалент предмета изображения» [7, с. 31] (курсив наш. – В. Ч.).

В полной мере принцип замещения предметной реальности ее «колористическими эквивалентами» Грицюк применил в листе «Без названия» (другое название – «Застолье», 1973; *Galerie Karenina*, Вена), перекликающимся по своему цветовому и пластическому строю с сюжетом из «Застолья у Василевских». Их связывает в один общий «повествовательный» ряд колористическая гамма (синекрасные контрастные сочетания с вкраплениями зеленого и желтого), композиционная ориентированность на классические отношения верха – низа, центра – периферии, характерное средоточие элементов в центре листа и тревожное настроение. Отметим, что тема разговора, подразумеваемая в абстрактном «сюжете» некоторых листов-импровизаций художника, нередко обнаруживается посредством их сопоставления с другими его произведениями со схожими композиционными и пластическими приемами. Так, источником композиционного решения в абстрактном листе «Памяти чехословацких событий 1968 года» (другое название – «Заседание», 1968; коллекция семьи Н.Д. Грицюка, Новосибирск) стал мотив праздничного застолья, реализованный в работе «У самовара» (1972; *Galerie Karenina*, Вена). Характерная для этого мотива структура с ее особой центрической ритмикой (самовар в композиции становится эпицентром взрыва) и внутренняя эмоциональная напряженность (эффект столкновения) воспроизводится Грицюком и в ряде других абстрактных листов (преимущественно без названий) из серии «Фантазии и интерпретации» [см.: 16].

В листе «Без названия» на фоне локальных полей синего и красного художник изобразил фрагментированные искривленные формы и массы, образующие между собой своеобразную конфигурацию. Внутри этой группы, в «эпицентре», происходит нервное мельтешение из малых вытянутых элементов разных цветов и форм. Круговое расположение биоморфных фигур в пространстве, выявленное путем сопоставления нескольких произведений



Н.Д. Грицюк. **Портрет поэта Виктора Сосноры**. 1971.
Бумага, акварель. 63 × 86 см. Коллекция семьи Н.Д. Грицюка, Новосибирск



Н.Д. Грицюк. **Заседание (Памяти чехословацких событий 1968 года)**. 1968.
Бумага, темпера. 59,2 × 79,2 см.
Коллекция семьи Н.Д. Грицюка, Новосибирск



Н.Д. Грицюк. **Застолье у Василевских**. 1974.
Бумага, гуашь, темпера. 61,4 × 85 см.
Коллекция семьи Н.Д. Грицюка, Новосибирск

в серии, отсылает к реальной ситуации застолья – за предельно трансформированным столом сидят оживленно разговаривающие искаженные образы людей. Плавные, но при этом обрывающиеся в неожиданных местах контуры внутренне динамичных и живых тел, их заостренные конечности и контрастное разноцветие – все это призвано подчеркнуть напряженное состояние ситуации. В своих общих контурах эти фигуры повторяют ритмы окружности, отсылающие к явлениям живого и биологизированного мира, что, в свою очередь, позволяет выделить в позднем абстрактном творчестве Гриццока проблему репрезентации телесности.

Фантастические импровизации Гриццока, несмотря на значительную долю условности, по мнению В.С. Манина, «крепко сориентированы на реальность, – на ее духовные колебания, на ее тревоги», они «содержат безусловную духовно-психологическую правду о самочувствии человека в современном разрушительном мире» [7, с. 43]. В этом убеждают найденные художником выразительные соотношения ритмов и пропорций и навязчивые в своих повторениях пластические мотивы, сквозь которые проступает его беспокойное психологическое состояние, вызванное тревожным мироощущением. Акцентируя внимание на мотиве столпотворения и сочетании внутренне пульсирующих цветовых пятен и ритмов, В.С. Манин в фантастических образах Гриццока усматривает апокалиптическое предчувствие надвигающейся катастрофы. При этом исследователь избегает вопросов, касающихся причин формирования у художника драматического мировосприятия, что, очевидно, связано с ограниченностью возможностей формально-стилистического анализа, направленного преимущественно на выявление пластических закономерностей и связей в художественном языке автора.

Художник-нонконформист В.Д. Пивоваров при реконструкции собственной творческой биографии заметил: «... мои вещи часто сами по себе мало что значат. Они обретают смысл в диалоге с предыдущими и последующими работами, с картинами друзей-художников, с прочитанными книгами, с идеями, носившимися в воздухе. То есть с контекстом. <...> Когда я это понял, составлять сухой список мне стало скучно. Я стал окружать строгие данные сопроводительными пояснениями и рассказами о людях и событиях, с которыми они свя-

заны, погружать работы во время» [9, с. 3]. Контекстуальность свойственна и абстракциям Гриццока – по сути, контекстуально разомкнутым, если под этой характеристикой подразумевать, с одной стороны, их сообщающуюся связь друг с другом в серии, а с другой – их открытость к диалогу со зрителем, который в этой ситуации общения с произведением становится и его соавтором. Так, Р.И. Тевосян – героиня сюжета застолья – делится своими ощущениями: «Я не считаю себя зрителем его картин – всё соединявшее нас было содержанием, самой сутью жизни. И сейчас я продолжаю жить как бы внутри его картин и одновременно смотрю на них извне...» [15, с. 119]. Исходя из этого наблюдения, можно также предположить, что мотив дружеского разговора у Гриццока становится и свидетельством преодоления границ между художественным и повседневным.

Процесс совмещения эстетического и жизненного в художественном мышлении Гриццока иллюстрируют обстоятельства возникновения сюжета беседы в листе «Застолье у Василевских». Гриццок познакомился с И.А. Василевским и Р.И. Тевосян в 1973 году в Риге, во время посещения мастерских латвийских художников и скульпторов в рамках своей персональной выставки. Позже, бывая в Москве, он часто наведывался к Василевским и устраивал в их квартире показы своих работ [см.: 2, с. 137–138]. Р.И. Тевосян вспоминает: Гриццок «звонил, я созывала друзей, и мы до глубокой ночи смотрели его работы, беседовали, ужинали и расходились под утро» [15, с. 116]. Необходимо отметить, что жизненный уклад семьи Василевских в полной мере соответствовал модели поведения советских интеллектуалов 1960–1970-х годов. Яркие представители художественной среды, успешные архитекторы, они существовали в режиме регулярного общения, дружили со многими выдающимися людьми своего времени и часто приглашали их к себе в гости. На встречах бывали А.Н. Арбузов, О.М. Дзисько, И.А. Попов, Ф.А. Новиков, И.М. Виноградский, А.А. Вознесенский, Б.А. Ахмадулина, Б.А. Мессерер, М.М. Хуциев и др. Р.И. Тевосян уточняет: «Одни являлись завсегдатаями наших встреч, другие приходили только однажды, но что особенно драгоценно – подчас встречи давали импульс творчеству» [там же]. В процессе показа своих работ «Гриццок хохотал, как ребенок, слушая шутки Рины

Зелёной, спорил с Борисом Мессерером и напряженно и заинтересованно выслушивал мнение всех о его творчестве. Ему это было необходимо» [там же]. Так, обыденность будней неожиданно преобразовывалась в сложный и многоцветный мир художника, а то и вовсе в восприятии участников встречи превращалась в метафизическое «неведомое», то, «что сближает людей, превращая чужих в самых близких, самых необходимых, а каждую встречу – в праздник» [там же].

Парадоксальное совмещение в воспоминаниях Р.И. Тевосян дружеской встречи с праздником (событием, традиционно исключительным и возвышающимся над будничной рутинной и однообразием повседневности) является ярким свидетельством сдвига в восприятии советским человеком повседневного общения в сторону его воображаемого возвышения над обыденностью и последующей сакрализации. Такого рода изменения в позднесоветском обществе А.В. Юрчак связывает с перформативным сдвигом – выхолащиванием авторитетного дискурса послевоенной социалистической системы [18]. Прилежное следование установкам системы и механическое повторение ее стандартных форм высказываний и ритуалов привело к появлению новых интерпретаций авторитетного дискурса. Содержательная, но не перформативная подвижность дискурса позволила участникам этого процесса «создавать новые, непредвиденные смыслы, интересы, виды деятельности и типы существования. Чем больше костенела форма авторитетного дискурса, тем активнее шел этот творческий процесс проявления личной агентности по отношению к советской повседневности» [17]. В условиях перформативного сдвига сформировались особые социальные пространства – «публики своих», по А.В. Юрчаку, – внутри которых возник новый тип существования – позиция вневходимости – нахождение одновременно внутри авторитетного дискурса и в то же время вне его [18].

Близкий друг Грицюка, новосибирский журналист З.М. Ибрагимов, в одной из своих газетных заметок 1992 года поделилась воспоминаниями о дружбе с художником и определила роль его мастерской в социальном пространстве Новосибирска 1960–1970-х: «Между его Мастерской и моей кухней был двор – ящично-бутылочная изнанка гастронома «под часами», со всеми прелестями хмельного

заприлавочного неугомона. <...> Двор жил автономной вечностью в суе не затейливой корысти, а мы проходили сквозь нее мимолетными чужаками (дураками? чудаками?) с картинками, книжками, пластинками, самиздатом... <...> У нас был свой неугомон: обретала себя среда служителей и почитателей одного только Творчества, и центром этой маленькой „солнечной системы“, вовсе к тому не стремясь, стал Художник в его полутемной тогда мастерской, куда за светом и теплом шли многие» [5, с. 168]. В этих воспоминаниях З.М. Ибрагимов не только описывает характер отношений с Грицюком, но и посредством образных сравнений обозначает контуры позднесоветского социума. Повседневную жизнь советского обывателя автор представляет как «изнаночный неугомон» дворового пространства за гастрономом, существующий «автономной вечностью в суе не затейливой корысти».

В культурологическом аспекте любопытны перечисленные повседневные дела и заботы «неугомона» (т.е. советского общества, неустанно пребывающего в межчеловеческих отношениях): «Неугомон пил, бил, бранился, братался, разгружал машины и нагружал сумки, делил, перераспределял, кормился, роился, жужжал, сновал, как заведенный однажды и навсегда» [там же]. В поле общения «захлавленного пригастрономья» оказываются представители узкого интеллектуального круга – мимолетные «чужаки», «дураки», «чудаки» с книжками, – проходящие «сквозь» него в пространство мастерской художника. Этими людьми почитаются исключительно творческие, человеческие начала, и тянутся они за этим к Грицюку, мастерская которого становится центром стихийно сформировавшегося «чудаковатого» сообщества, так называемого «сообщества своих». Так, А.В. Юрчак на примере литературного кружка во Дворце пионеров (как пространства вневходимости) отмечает: «Культура отношений здесь представляла собой некий “искусственный микроклимат”, в котором ребята “дышали чистым воздухом”, тогда как “снаружи шла другая жизнь, в которой невозможно было существовать по клубным законам”» [18, с. 274]. Таким образом, функция мастерской – как закрепленного Союзом художников институционального пространства, призванного, казалось бы, создавать условия исключительно для ритуальных нормативных дей-

ствий авторитетного дискурса, – неожиданно сдвигается в сторону создания интимного круга из «своих», в котором осуществляются сложные интеллектуальные и творческие практики и проявляется невидимая для публики свобода самовыражения: «Мастерские, может быть, единственное место, где витает дух свободы. Пусть не полной свободы, пусть деформированной, скукоженной, но ее сквознячок ощущает каждый, кто входит в наши темные подвалы» [9, с. 91].

Описанные В.Д. Пивоваровым мастерские группы Сретенского бульвара, состоящей преимущественно из художников концептуалистской направленности и заявившей о себе в 1970-е, стали местом креативного преобразования действительности, наряду с уже упомянутым домашним «кружком» Василевских с его регулярными посиделками и встречами художников, поэтов, артистов, режиссеров; наряду с более определенной в институциональном смысле Лианозовской группой, сформировавшейся в конце 1950-х годов и повлиявшей на возникновение «другого искусства» в 1960-е; наряду с абстракционистской школой Э.М. Белютина и т.д. Подчеркнем, что все перечисленные самоорганизованные группы интеллектуалов, или «публики своих», имели достаточно условные и подвижные границы. Участники, принадлежащие к разным кругам, в повседневной жизни нередко пересекались друг с другом, порой вступали в тесные дружеские связи, входили в одни и те же сети общения, распространяющиеся и за пределы Москвы. Так, мастерская Грицюка в 1960-е годы стала центром притяжения не только для новосибирских интеллектуалов, но и для гостей из других городов. «Через захлащенное пригастрономье, – продолжает свое повествование З.М. Ибрагимова, – я тащила в Мастерскую драматурга Володина, поэта Соснору, художника Кулакова... Гости, друзей, приятелей, знакомых – всех, в ком находила созвучие своей растерянности перед жизнью, оглушавшей первыми переоценками прошлого, дразнившей надеждами, сулившей светлые перемены, и тут же – на попятный» [5, с. 168]. Являясь, по сути, пространством вневходимости, мастерская Грицюка стала местом, в котором происходили невероятные по культурной значимости и непредсказуемые в условиях нормативной реальности встречи-события с «другими», или со «своими».

В начале 1960-х Грицюк познакомился с ленинградским поэтом-авангардистом В.А. Соснорой, который приезжал несколько раз в Сибирь на поэтические фестивали. Так, в 1964 году он читал стихи в Томске, а в 1965 участвовал в «Дне поэзии» в Новосибирске, организованном членами литобъединения Новосибирского электротехнического института. Вероятно, в это время З.М. Ибрагимова и познакомила Грицюка с В.А. Соснорой. Художник и поэт сблизились. Впоследствии отправляли другу письма, подарки в виде картин и стихов. Грицюк встречался с В.А. Соснорой в Ленинграде, в Таллине в рамках своей персональной выставки (1975). Поэт посвятил художнику два текста – поэму и очерк. Последний текст, несмотря на усиленную метафорическую образность, наполнен автобиографическими подробностями, касающимися встреч поэта с художником. В нем также отражена мысль о влиянии поэтического языка В.А. Сосноры на творческий метод Грицюка: «В 42 года преломили его (Грицюка. – В.Ч.) слоновость мои “Совы” и железная гора из рублей. А ректор ЭССР Й. Тюлман уж плечи чистил, ему ж разгребать эти железы. <...> – Да ты пойми, – говорил Грицюк на утро (не знаю, какое!), – ты – вот на такой горе! На горе денег. Гиперреализм. “Совы”, книгу он твердил, и “Февраль” и “Пьяный Ангел”. Эти штуки виной, что он сошел с классических рельс, забыл о реализме и полетел в тот путь, откуда на Земли дел нет» [14].

В.А. Соснора намекает, что в 42 года (т.е. в 1964) Грицюк в своем творчестве обратился к новому языку, вдохновленному авангардной образностью стихотворений поэта. Под сравнением «слоновость», помимо внешних качеств, очевидно, подразумевается и характеристика прежнего языка Грицюка, в начале 1960-х годов пластически тяжеловесного, сурового, шероховатого, монументализированного. Фраза «железная гора из рублей» и следовавшее за ней уточнение «гиперреализм» – метафорическое обозначение поэтом собственного сюрреалистического, гиперреального стиля. Знакомство с сюрреалистическими, парадоксальными «железами» (или стихами) В.А. Сосноры в итоге и «переломило» художественное сознание Грицюка.

Таким образом, очерк В.А. Сосноры, посвященный Грицюку, не только претендует на описание психологического портрета художника, но и рас-

крывает особенности его творческого метода. В.А. Соснора распространяет свой поэтический принцип совмещения жизненного и творческого и на поведение Грицюка, что позволяет наиболее полно раскрыть жизненную драму художника, превращенную в поэтической оптике в метафору существования: «Говорят, когда Н. Грицюк летел (речь идет о моменте смерти художника, произошедшей в 1976. Охваченный сердечным приступом он выпал в лестничный пролет. – В. Ч.), за ним шла шаровая молния; шар, и цвет яблочный, с огнем, невозможный! Она задержала (якобы!) его на весу, на ряду где-то четвертого этажа и быстро обнюхала. Вынюхала всего и взорвалась, звездопадом. Я рад – сочла достойным смерти, готовым. И ремни пережгла фоксикку, чтоб жил. Я видел ту лестницу, с амальгамой, чудище, ударишься мордой о ступень, и видно, какая ты гадость, отражается. Видно, молния вышла из Зеркала, чего-то ей поручили, да не исполнились желания. Жаль пса-то, что спасся. Синий, несуществующий мир» [14]. Парадоксальные совмещения – ожившая «молния обнюхивает», «ей поручают», странное гротескное сравнение лестницы с чудищем, неожиданно возникший мотив зеркала, разоблачающего неприглядную сущность отразившегося в нем героя, контрастные сопоставления горячего (огонь, красный) с холодным (синий мир) через связь с его поздней абстрактной поэтикой, наполненной предчувствием надвигающейся катастрофы, – все это раскрывает накаленное сознание художника последних лет жизни.

Однако не только В.А. Соснора представил экфрастический образ Грицюка в посвященном ему очерке, но и Грицюк в 1971 году создал своеобразное визуальное посвящение поэту – «Портрет поэта Виктора Сосноры» (1971; из коллекции семьи Н.Д. Грицюка, Новосибирск) из серии «Ленинград». В.А. Соснора вспоминает: «В каждом листе ленинградского и эстонского цикла Н. Грицюк зашифровывал мою физиогномику. Книгописатели пишут о Грицюке, что он плакал надо мною (“тематически!”), это считается высшей похвалой его вкусу. Друг моей филармонии Николай Грицюк не слезлив» [14]. В абстрактном сюжете, несмотря на его значительную гротескную искаженность, как и в очерке В.А. Сосноры, обнаруживается намек на конкретную ситуацию – событие встречи. Перед нами

два оживленно беседующих друг с другом героя в масках вместо лиц: одна маска затемненная, с открытым оскалом и большими красными глазами – громко говорит, другая – прильнувшая к ней, высветленная, с полуоткрытыми глазами – слушает и при этом ехидно улыбается. Герои сидят за круглым небольшим столиком, на котором стоит странный разноцветный сосуд, то ли ваза с цветами, то ли коктейль. Отсюда можно допустить, что беседа разворачивается в пространстве кафе: героев окружают утопающие в сумеречном ультрамариновом свете динамичные трансформированные формы, полудиски, круги (светящиеся электрические лампы), биологизированные фигуры разных пропорций. Изображая прильнувших друг к другу собеседников с широко открытыми ртами и глазами, Грицюк акцентирует внимание на ситуации диалога между ними. При этом, судя по названию произведения, речь в сюжете идет исключительно об одном герое – перед нами портрет поэта В.А. Сосноры. Вероятно, центральный образ Грицюк представил в момент его встречи с мистическим Другим или с другой стороной самого себя, изображенного в виде «демонической» фигуры в маске. Такой ракурс на героя-друга становится допустимым, если автор занимает по отношению к нему позицию вне-находимости – такого уровня отстранение, когда появляется возможность увидеть своего собеседника во всей его целостности, для того чтобы в конечном итоге через него увидеть и самого себя. Также отметим, что в фантастическом портрете В.А. Соснора представлен в образе своего двойника – куклы-маски. В этом жесте проявляются отчетливые признаки избегания Грицюком реального облика человека, который старательно замещается образами масок, кукол, марионеток. Художник заменяет живое неживым, жизненное игровым (искусственным), повседневное художественным, что может свидетельствовать о его понимании мира как театра, в котором основой является игровая модель коммуникации.

В контексте феномена общения в среде «своих» как опыта неосознанного преодоления ритуализированной реальности обратимся к еще одной регулируемой авторитетным дискурсом художественной практике – поездки членов Союза художников в Дома творчества. Как для Грицюка, так и в целом для художественного сообщества позднесоветского

периода, эти поездки имели нередко переломное – в смысле творческого самоопределения – значение. По аналогии с описанными А.В. Юрчаком как пространства «своих» комсомольскими кружками, собраниями, археологическими, туристическими поездками и другими повседневными практиками Дома творчества неожиданно преобразовались в пространства вневходимости: здесь случались судьбоносные встречи и знакомства, налаживались тесные дружеские связи с художниками из разных регионов, происходил обмен опытом между разными художественными кругами, а также парадоксальным образом преодолевались границы между официальным и неофициальным полюсами в позднесоветском искусстве.

Так, во время поездки в Дом творчества художников «Челюснинская дача» в 1974 году Грицюк познакомился с В.Д. Пивоваровым – представителем московского концептуального круга. Судя по воспоминаниям супруги Грицюка, эта встреча стала значимым событием для художника: «...два летних месяца Коля работал на Челюснинской даче. Когда он вернулся домой и я увидела все, что он там наработал, стало ясно, что это еще один новый шаг в его творчестве... Эти работы лета 1974 года стоят особняком, и их ни с какими другими не спутаешь. <...> В группе собрались хорошие художники, я помню лишь некоторых: Эдик Гороховский, почти родной человек, Виктор Пивоваров, Марина Турецкая» [2, с. 137].

К сожалению, документальных свидетельств, касающихся подробностей знакомства Грицюка с В.Д. Пивоваровым, не сохранилось, но мы можем предположить, в какой атмосфере происходило их общение. В воспоминаниях скульптора В.Е. Семеновой Грицюк предстает как художник, для которого общение с коллегами являлось неотъемлемой точкой отсчета в его дальнейших творческих поисках: «...плотный, еще молодой человек в клетчатом модном пиджачке, и куча работ у ног, прямо на полу. Вокруг человек десять художников. Это Дом творчества “Челюснинская”, 1959 год. <...> ... Я заметила эту сцену, подошла, заглянула: серые домики с яркими наличниками и крышами. А неплохо! Удивительно, только появился и уже – показ. Вот это жажда общения и... смелость! <...> Общение в процессе показа работ – чуть ли не главная особенность Николая Демьяновича в отношениях

с окружающими. Да это и понятно, ведь для художника его работы – это его язык» [13, с. 148].

На «Челюснинской даче» Грицюк пробует себя в близкой В.Д. Пивоварову аскетичной манере плоскостного выстраивания пятен (двух-трех цветов) и биоморфных фигур в метафизическом пространстве абстрактно-сюрреальных композиций, в которых ведущим образно-пластическим мотивом становится пустота, заостряющая, в свою очередь, тему одиночества. С отсылкой на метафизическую стилистику В.Д. Пивоварова новосибирский художник создает и листы, посвященные теме беседы, застолья. Их можно разделить на два типа.

В первой группе живописных листов скупой на подробности сюжет застолья разворачивается на фоне пустого пространства комнаты (например, листы без названия (все – 1974) под каталожными номерами 51, 56, 77; из коллекции семьи Н.Д. Грицюка, Новосибирск). Для этих произведений характерна ограниченная цветовая палитра, графичность, гротескный принцип превращений. Человеческие фигуры Грицюк замещает антропоморфными существами-гибридами, куклами. Геометричность линий, прямые и перпендикулярные пересечения ярко-красных, синих, зеленых плашек и плоскостей, контрастно выделяющихся на глуховатом сером фоне, общее пластическое немногословие – все эти изобразительные элементы подчеркивают атмосферу медитативного спокойствия и размеренности ситуации беседы. Главным в сюжете диалога становится отчужденное пространство комнаты, трансформирующееся в абстрактный знак.

Вторая группа графических листов, напротив, наполнена карнавальными интенциями: антропоморфные уродливые существа танцуют, смеются или оживленно разговаривают; разъятые самовары и силуэты храмов неожиданным образом сливаются друг с другом; фантастические фигуры, таинственные сущности заполняют собой все пространство хаотичных композиций. Так, в литографическом триптихе без общего названия (1974; коллекция семьи Н.Д. Грицюка, Новосибирск) Грицюк создает карнавальную образ диалога, раскрывающий, очевидно, идею «апокалиптического столпотворения», характерную для его позднего творчества. В центральном листе «Разговор» балаганная беседа гротескных масок-кукол – мужчины

с искривленной физиономией и разинутым ртом и женщины-куклы с заостренными феминными чертами – обозначена с помощью языка аллегорий: в пространстве между беседующими всплывает символическое облако из случайных букв и предметов, косвенно определяющих ситуацию разговора; силуэты архитектурных построек, коллажно распределенные по периметру застолья, отсылают к тематическому содержанию беседы; фрагменты пейзажей в ажурном обрамлении, еле угадываемые за всем этим хаосом из многочисленных подробностей, разрушают плоскостное пространство композиции, добавляя сюжету абсурдность. В свою очередь, в зеркально отражающих друг друга по принципу инверсии двух крайних листах (под одним названием «Причуды у самовара») представлен традиционный для Грицюка мотив самовара как смысловой центр сюжета, вокруг которого все действие и разворачивается. По принципу гротескных метаморфоз самовар сливается с силуэтом древнерусского праздничного храма – в нем угадываются декоративные главки церкви. Гибридный образ самовара-храма до предела расщеплен, разъят, распадается на мелкие осколки и фрагменты, которые беспорядочно распределяются по всему пространству композиции. Вокруг самовара Грицюк изобразил всевозможные причудливые образы и фигуры: безмолвные или оживленно беседующие друг с другом марионетки; таинственные биоморфные существа; предельно искаженные предметы материального мира. Все эти элементы создают «хаотический образ мира» [7, с. 49].

В контексте анализа содержательного уровня данного произведения обратимся к многочисленным фантастическим листам Грицюка, в которых образы беседующих замещаются гротескными марионетками, куклами или образами масок, зеркально отражающими друг друга. Это могут быть вариации мотива диалога с изображением двух мирно беседующих за столиком фигур-кукол с плавными женственными чертами («Подруги», 1966; коллекция семьи И.О. Фоянкова, Санкт-Петербург; лист 42 «Без названия», 1966; коллекция В. Белякова, Москва; и др.), а могут быть и абстрактные изображения двух гротескных масок (уплощенные и расщепленные фигуры), расположенных в пространстве листа по принципу симметрии («Разговор», 1971; *Galerie Brumme Frankfurt*, Франкфурт-на-

Майне; «Двое», 1974; коллекция семьи Н.Д. Грицюка, Новосибирск; и др.). Иногда между этими масками или куклами по центральной оси композиции помещается самовар, превращающийся в символическое ядро мотива зеркального диалога. Самовар – центр диалога – зачастую изображается Грицюком неустойчивым, динамичным, в некоторых сюжетах расщепляется на отдельные элементы или вовсе взрывается, символизируя накаленное диалогическое пространство между беседующими.

Мотив разъятого самовара встречается не только в гротескных сюжетах с куклами, но и в абстрактных композициях Грицюка, где выступает пластической метафорой взрыва, в основе которой лежит, вероятно, идея диалога как столкновения. Художника привлекает, по всей видимости, явление диалогического противостояния, когда диалог становится возможным при зеркальной встрече «Я» с «Другим». Поэтому можно предположить, что сюжет заседания в листе «Памяти чехословацких событий 1968 года» представляет диалог как конфликт и одновременно как подлинное «событие бытия» [1, с. 11]. Разрабатывая мотив встречи, Грицюк приближается к созданию своего образа бытия, отождествляемого с диалогом и без диалога невозможного.

Многогранное воплощение мотива встречи (празднично-игровые и абстрактные сюжеты застолья, диалоги кукол-марионеток, гротескные портреты с масками-двойниками, карнавальные фантазмагии и композиции, посвященные трагическим политическим событиям из современной жизни), представленное в виде пластического симметричного отражения, столкновения и взрыва, свидетельствует о значимой роли в поэтике Грицюка идеи диалога, которая становится доминантой его творческого метода. Причем она проявляет свои контуры не только в образном ряду произведений на тему встречи, но и выходит за пределы живописного пространства в повседневный опыт. Диалог становится творческой стратегией художника и реализуется посредством интенсивного общения в практике домашнего показа работ.

Устраиваемые Грицюком домашние показы в первую очередь основываются на принципах традиционной художественной практики, когда случайные реплики и реакции коллег и единомышленников по поводу той или иной работы автора становятся импульсом для дальнейших творческих

поисков. Однако в условиях дружеской встречи с людьми из разных профессиональных кругов и сфер (например, в описанных выше праздничных застольях у Василевских) просмотры приобретают новые функции, выходящие за рамки творческой кухни. Отстраненное восприятие завершенного произведения в условиях публичного выставочного пространства (с его «нейтральными стенами и зрителем, не знакомым с художником лично» [3, с. 155]) сменяется в пространстве квартиры или мастерской опытом активной вовлеченности зрителя в процесс порождения художественного образа. В своих воспоминаниях А. Русов пишет: «Обычно он (Грицюк. – В. Ч.) привозил в Москву не менее ста-двухсот работ. Что-то вроде ежегодного добровольного отчета перед друзьями. Собирались художники, искусствоведы, институтские и другие товарищи. Разные. <...> Приспособив на стуле кусок картона и небьющееся органическое стекло, он, как библиограф, просматривающий карточки, отгибал уголки, заглядывал, и вдруг одним движением выдергивал из пухлой стопки очередную работу, помещая ее между стеклом и картоном. Показывая в разные дни одни и те же работы, он всякий раз менял их последовательность. В этом было что-то от карточного гадания. <...> Установив лист, он отходил, чтобы не мешать смотреть. В одних носках он почти беззвучно ступал по полу, шумно затягивался сигаретой, сыпал пепел себе на живот, смотрел вместе со всеми. Потом подходил к пачке работ, наклонялся, сопел, вытягивал другую работу, менял экспозицию. <...> Важнее всего было для него не то, что говорят о его работах, а то, как их смотрят» [11, с. 88].

Грицюк, выбирая стратегию прямого взаимодействия со зрителем, являющимся одновременно его другом, приятелем, нивелирует свое творческое начало, которое становится почти «неразличимым с жизнью» [3, с. 155]. В свою очередь, друг художника – участник показа, – примеряя на себя роль соавтора, становится соучастником творческой игры и задает стимул замысловатым превращениям художественной формы. Участие в таких сложных практиках общения приводит к тому, что домашний просмотр в воображении его участников закономерным образом трансформируется в некое ритуальное действие, позволяющее включиться в порождение новых смыслов

бытия, почувствовать метафизические сдвиги в повседневной, будничной реальности.

Активное вовлечение зрителя в творческую лабораторию через диалог, нарочитое внимание к его трактовкам и реакциям, медитативная природа процесса показа работ (неспешные ритмы, звуки, паузы между показом чередующихся друг за другом листов, особая атмосфера духовной приподнятости, молчание) – все эти принципы творческого метода Грицюка характерны и для московской концептуальной школы с ее альтернативными коммуникативными практиками (альбомы И.И. Кабакова, акции группы «Коллективные действия», «Каталожные карточки» Л.С. Рубинштейна) и поисками способа «понять свое собственное существование, реализовать свою собственную способность мыслить и действовать» [10, с. 174]. В творческой стратегии Грицюка проявляются философские устремления: его художественные открытия оказываются продуктом особого стиля жизни, основанного на постоянном поиске новых смыслов бытия посредством опыта соприкосновения с трансцендентным, осуществляемого в рамках описанных практик общения. Однако «философствовать с окружающими он, видимо, не любил, его философия целиком переносилась в творчество. Здесь была его стихия, здесь он давал волю чувствам и воображению. Его изобразительная речь почти полностью подменяла речь устную» [7, с. 43]. Так, Грицюком вырабатывается своеобразная философия жизни и яркая ее пластическая интерпретация.

Итак, анализ мотива дружеского разговора в творчестве художника с точки зрения проблемы общения как значимой характеристики позднесоветской социокультурной реальности позволил, с одной стороны, описать образные решения идеи диалога, а с другой, выявить их связь с коммуникативными практиками, цель которых заключается в преодолении границ жизненного и ирреального опыта.

С помощью языка абстракции и гротеска ситуация разговора переосмысливается Грицюком с разных позиций: цвето-ритмические «натюрморты», возникшие из натуральных наблюдений, отражают мысль о метафизической природе общения как «неведомого», трансцендентного пространства; гротескные композиции с женщинами-куклами и расщепленным самоваром между ними вопло-

щают идею зеркальности диалога; абстрактные композиции (с предельно искаженным мотивом застолья вокруг взрывающегося самовара), посвященные противоречивым политическим событиям современности, представляют диалог-встречу как столкновение с «Другим» – необходимое условие для существования человека в мире; фантастические портреты путем парадоксальных допущений отражают мысль о возможности встречи «Я» с «Другим» не только в повседневной жизни, но и в жизни художественной, вымышленной; и наконец, аллегорические композиции-нагромождения с людьми-масками, фрагментами древнерусских храмов и отдельными элементами современной городской жизни выражают карнавальное мироощущение, проявляющееся в предчувствии надвигающейся катастрофы.

Мотив дружеского разговора в абстракциях и гротесках Грицюка иллюстрирует механизмы

преодоления позднесоветским обществом образа ритуализированной повседневности. Будничные коллективные ритуалы и практики (в художественной среде: непрерывное дружеское общение, праздничные застолья, импровизированные домашние выставки, регулярное посещение мастерских, творческие поездки в Дома творчества, пленэры) преобразуются в сознании «нормального» советского человека (или «своего», по А.В. Юрчаку) в возвышенное, граничащее с эстетическим, что свидетельствует о возникновении альтернативных смыслов внутри официального дискурса. Творческая стратегия Грицюка – диалог со зрителем как акт сотворчества, осуществляемый через домашние показы работ, – направлена на реализацию перформативных сдвигов и парадоксальное совмещение художественного с обыденным, что сближает ее, в свою очередь, с концептуальным пониманием искусства. ■

БИБЛИОГРАФИЯ

- Бахтин М.М. К философии поступка // Бахтин М.М. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 1. Философская эстетика 1920-х гг. – М.: Изд-во Русские словари: Языки славянской культуры, 2003. – С. 7–68.
- Грицюк В.Э. Счастливые годы // Николай Грицюк. Человек и художник. – Новосибирск: Новосибирское книжное издательство, 1987. – С. 103–143.
- Деготь Е.Ю. Русское искусство XX века. – М.: Трилистник, 2000. – 224 с.
- Ерофеев А. «Неофициальное искусство». Художники 60-х годов // Вопросы искусствознания. – 1993. – № 4. – С. 189–205.
- Ибрагимова З.М. «Я пишу настроения». Николай Грицюк и его живопись. – Новосибирск: Харменс, 2005. – 204 с.
- Кротов Я.Г. Советский житель как религиозный тип // Новый мир. – 1992. – № 5 (805). – С. 245–250.
- Манин В.С. Фантазмагории // Николай Грицюк. Человек и художник. – Новосибирск: Новосибирское книжное издательство, 1987. – С. 29–49.
- Мизиано В.А. Сообщества застоя // Это было навсегда. 1968–1985. М., 2020. – С. 56–61.
- Пивоваров В.Д. Влюбленный агент. 3-е изд., испр. – М.: Арт Гид: Музей современного искусства «Гараж», 2020. – 368 с.
- Приходько Н.А. О некоторых специфических практиках московского концептуализма: точки соприкосновения искусства и жизни // Культура и искусство. – 2017. – № 3. – С. 163–175.
- Русов А. Портрет художника в зрелости // Николай Грицюк. Человек и художник. – Новосибирск: Новосибирское книжное издательство, 1987. – С. 77–102.
- Светляков К.А. Культура эпохи застоя и проблемы пост-модерна // Это было навсегда. 1968–1985. М., 2020. – С. 12–17.
- Семенова В.Е. Дар // Николай Грицюк. Человек и художник. – Новосибирск: Новосибирское книжное издательство, 1987. – С. 148–149.
- Соснора В. К 10-летию со дня смерти Н.Д. Грицюка // Соснора В. Дом дней. – СПб.: Пушкинский фонд, 1997 // URL: <http://www.vavilon.ru/texts/prim/sosnora1-7.html> (Дата обращения: 04.06.2022)
- Тевосян Р.И. Даритель // Тевосян Р.И. Крылатый Дом. – М.: Гласность, 2011. – С. 115–119.
- Чимитов В.Н. «Обусловленность временем»: к вопросу о природе абстрактных композиций Н.Д. Грицюка из серии «Фантазии и интерпретации» // Артикульт. – 2020. – № 3 (39). – С. 107–116 // URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=44134524> (Дата обращения: 21.05.2022)
- Юрчак А.В. Поздний социализм и последнее советское поколение // Неприкосновенный запас. – 2007. – № 2 // URL: <https://magazines.gorky.media/nz/2007/2/pozdnij-soczializm-i-poslednee-sovetskoe-pokolenie.html> (Дата обращения: 21.05.2022)
- Юрчак А.В. Это было навсегда, пока не кончилось. Последнее советское поколение. – М.: Новое литературное обозрение, 2014. – 664 с.

Дина Ирековна АХМЕТОВА

Казанские «университеты» художника Игоря Вулоха на рубеже 1950–1960-х годов

Статья посвящена казанскому периоду в жизни одного из самых известных художников-нонконформистов Игоря Александровича Вулоха (1938–2012). Художник родился в Казани, где впоследствии начал свою творческую деятельность в конце 1950-х годов. Уехав на учебу в Москву, он долгое время сохранял связь с родным городом, где оставались его семья и друзья. Вулох окончил Казанское художественное училище и проявил там недюжинный талант, благодаря чему в студенческие годы участвовал во «взрослых» выставках в Москве вместе со своими педагогами. В Москве его заметили многие известные художники, в том числе Г. Нисский, который сыграл в судьбе Вулоха большую роль. Но именно в Казани И.А. Вулох начал проявлять себя как мастер, которого волновали духовные, религиозные проблемы, формируясь как художник нонконформистского склада.

Ключевые слова: Игорь Вулох, Г. Нисский, Казанское художественное училище, В.С. Подгурский, А. Анিকেенок

Dina I. AKHMETOVA

Kazan "Universities" by the Artist Igor Vulokh at the Turn of the 1950s and 1960s

The article focuses on the Kazan period in the life of one of the most famous nonconformist artists Igor Vulokh (1938–2012). He was born in Kazan. Already at the Kazan Art School his extraordinary talent had clearly manifested itself, that made it possible for Igor Vulokh in his student years to participate in "adult" exhibitions together with his teachers. During his study in Moscow the artist kept in touch with his hometown where his family and friends lived. In Moscow, he was distinguished by many famous artists, including George Nissky, who played a significant role in Igor Vulokh's artistic fate. But it was in Kazan, that Vulokh showed himself as a master, who was very much concerned about spiritual and religious issues, preferred and followed the ideas of nonconformism.

Keywords: Igor Vulokh, A. Anikeenok, G. Nissky, Kazan Art School, nonconformism

Одним из самых неординарных и известных художников-нонконформистов 1960–1970-х годов был Игорь Вулох. Его не принято как-то связывать с Казанью, так же, как и в Казани до последнего времени его не считали «своим». Известно, что Вулох родился в Казани, но собственно это все, что, казалось бы, могло ассоциироваться с художником. Однако Казань была городом, где он начал формироваться как творческая личность и провел значительную часть жизни, что было просто забыто.

Игорь Александрович Вулох появился на свет в Казани 3 января 1938 года. Его судьба оказалась тесно связана с Казанью не просто по месту рождения, но и по месту обретения своего призвания. Его родители попали в город на Волге волею судеб, тесно связанных с историей России.

Мать И. Вулоха – Лидия Ивановна Малышева, происходила из купеческого рода. Отец ее – Малышев Иван Яковлевич, уроженец Ярославля, окончил институт, после которого был направлен начальником участка на железной дороге Москва–Казань. Его жизнь была неразрывно связана с Обществом Московско-Казанской железной дороги, одной из крупных компаний в России, которую с 1892 года возглавлял Николай Карлович фон Мекк (1863–1929) – представитель династии строителей и собственников ряда железных дорог, «железнодорожный король».

Так, по службе Иван Малышев оказался в Казани, где с семьей проживал в Адмиралтейской Слободе. Вместе с женой Александрой Васильевной Калашниковой, которую он привез из Москвы, супруги имели шестеро детей. Самой старшей была Лидия (1903–1972), мать Игоря Александровича. Кроме нее в семье было еще двое сыновей и три дочери: Владимир (1905), Виктор (1908), Елена (1913), Александра (1915), Вера (1920). Позднее их всех судьба раскидала по России. Жизнь Лидии, бывшей гимназистки, при Советах была довольно прозаичной, она долгие годы рабо-

тала бухгалтером в одной из служб на железной дороге.

Отец Игоря Вулоха – Александр Николаевич, также не был уроженцем Казани, родился в 1903 году в Петербурге. Корни его семьи берут свои истоки в Прибалтике. По сведениям его потомков, в роду были все морскими офицерами. В Казани Александр Николаевич окончил рабфак Казанского университета (по сведениям дочери Игоря Вулоха Лидии, его могли рекомендовать к поступлению во ВХУТЕМАС, но он остался в Казани), работал слесарем на железной дороге, где познакомился с Лидией Ивановной Малышевой, местным бухгалтером. В начале Великой Отечественной войны отец Игоря работал слесарем в 27 цеху Казанского авиационного завода № 22 им. С.П. Горбунова¹, на секретном производстве.

Их сын родился в 1938 году. Дом 18 на улице Карла Маркса (квартира 1) сохранился, отреставрированный казанским олигархом и меценатом, но пустует. Возможно, именно там родился и жил в будущем легендарный мастер. Известно, что квартира была коммунальной, в одной из комнат проживал художник Анатолий Новиков, который дал некий творческий импульс мальчику.

В полной семье маленький Игорь прожил недолго и вряд ли помнил своего отца. В 1942 году Александр Николаевич уходит с завода на фронт. Воевал он в составе 148 ремонтно-восстановительного батальона (автобронетанковый), который являлся корпусной частью 9-го механизированного корпуса Красной Армии – общевойсковое оперативно-тактического соединения. Корпус прошел с боями на Украинском направлении, а потом, по всей видимости, А.Н. Вулох попадает в 498 зенитно-артиллерийский полк на Белорусском фронте. Сохранилось несколько писем Александра Николаевича с фронта жене, именно по ним можно установить его боевой путь.

Любовь к сыну была смыслом жизни Александра Вулоха, особенно остро это чувство дало

о себе знать на войне. Он писал жене 10 октября 1943 года: «Пишу пятое письмо, ответа не получаю никакого. Очень бы хотел от вас какой-нибудь писульки, живы ли вы и как живете. Жив ли Игорь, если его не существует, то для меня все утеряно в жизни. Сегодня я видел его во сне спящим. Пишу и не надеюсь получить ответ, если Лида, получишь, пришли с Игоря карточку посмотреть в последние минуты жизни...». Другое письмо он написал за несколько дней до кончины 28 апреля 1943 года, поздравляя жену с Первомаем. Знал ли он, что это будет последний день его жизни?.. Он сообщал, что письмо пишет с трудом, потому что сильно болен. Тоскуя о жене и сыне, он сетовал, что Лидия слишком скупа на письма, но ободрялся тем, скоро наступит лето, жизнь облегчится, когда он приедет домой и смастерит много игрушек для Игоря. Александр Николаевич просит жену не сердиться на него и пишет, что скачет по Игорю: «Очень хочется знать, вспоминает ли обо мне Игорь. Пока до свидания, напишу письмо еще. Наступает 1 Май 1944 года. А.Н.В.» (письма из архива дочери художника Лидии Вулох, Москва).

Сыну и отцу не удалось больше встретиться. 1 мая 1944 года Александр Николаевич умирает от ран в госпитале на станции Петушки Владимирской области. По иронии судьбы, прослуживший всю жизнь на железной дороге, он и последнее свое пристанище обрел на узловой железнодорожной станции. И только в конце 1946 года жена смогла узнать о судьбе мужа, о месте его последнего приюта.

Редкость же писем Лидии мужу, скорее всего, объяснялась трагическим событием в ее жизни. Маленькому Игорю выпало тяжкое испытание, когда мать, голодная или больная, упала на улице без сознания и, увезенная в больницу, потеряла малолетнего сына. Малыш скитается по улицам и вскоре беспризорника отправляют в детский дом. Вероятно, и послевоенное отрочество он провел не в семье, а в «казенном» доме, что стало для него болезненным опытом. Позже мать все-таки нашла его, но Игорь не узнал ее. Это трагическое ощущение жизни оставило в его душе значительный след на всю жизнь. Вот поэтому Лидия редко писала мужу письма на фронт, не зная о судьбе сына, что бы она ему ответила?..



Казань. ул. К. Маркса, 18.

Дом, где жила семья И. Вулоха в 1940–1970-е годы

И все-таки Игорь вернулся в семью, а материнская любовь смогла смягчить это тяжелое для них обоих время.

Восхождение к светлому начинается с творчества. Гимназическое образование матери, формировавшийся с детства интерес к истории, к вере, гуманитарные знания, вот что во многом сформировало Вулоха как художника. Собственно, именно с матерью сам Вулох связывал свое знакомство, как с миром изобразительного искусства, так и с литературой. По его словам, рисовать он начал лет в шесть, а с увлечением – в классе пятом-шестом. Вот как Вулох сам описывал тот период: «Прежде чем стать художником, я стал исследователем. Исследовал исключительные события, которые кажутся мне невероятными. Это касается и живописной школы, и моих диалогов с природой и историей. И вот к чему меня привели мои исследования:

часто какое-то освещение настоящего является всего-навсего продолжением бывшего» [3, с. 13].

Хотя сначала в большей степени он увлекался музыкой, джазом, даже пытался играть на саксофоне. Это не было случайностью, с конца 1940-х в Казань съехались репатрианты из Китая, в том числе джазовый оркестр под управлением Олега Лундстрема (1916–2005). Такого джаза тогда не было во всей стране. В этой атмосфере на рубеже 1950-х – 1960-х сформировался в Казани еще один ее знаменитый уроженец – будущий писатель-шестидесятник Василий Аксенов.

В 1953 году Игорь Вулох становится студентом Казанского художественного училища (КХУ) (Казань, ул. Муштары, 16 (б. Комлева)). Это был пер-

вый год без Сталина, и этот фактор сыграл значительную роль в ученической жизни самого Вулоха, эмоционального, вспыльчивого юноши. Наступившая политическая и общественная «оттепель» дала ему возможность раскрыться более свободно, чем это могло бы случиться раньше.

Надо отметить, что и плеяда преподавателей в КХУ подобралась неожиданно сильная. После длительного периода стагнации в 1950-х годах в училище преподавала целая россыпь блистательных художников, это – Д.Г. Булат², Е.В. Зуев³, В.И. Куделькин⁴, Э.Г. Липкинд⁵, В.С. Подгурский, С.А. Ротницкий (директор КХУ в 1959–1960)⁶, Н.И. Сокольский⁷, В.К. Тимофеев⁸. Некоторые из них обучались еще в легендарном АРХУМАСе



2. Альбом выпускников Казанского художественного училища 1950–1955 учебных годов.

Преподаватели и сотрудники училища: Заслуженный деятель искусств ТАССР, художник В.К. Тимофеев; директор – художник В.И. Куделькин; завуч П.М. Швец; художник С.А. Ротницкий; художник В.С. Подгурский и др. Архив ГМИИ РТ (Казань)

в 1920-х годах. С. Ротницкий был выпускником Академии художеств в Ленинграде, учеником знаменитого Бориса Иогансона.

При этом первое имя, которое нужно назвать, – это Виктор Степанович Подгурский (1893–1969), о котором Вулох говорил, что тот оказал на него очень большое влияние. Именно с репатриантом Подгурским можно связать ростки неофициального изобразительного искусства в Казани⁹. С начала 1948 года он преподавал в КХУ (рисунок и анатомию), в котором в крохотной комнате площадью 4 кв. м и жил. Участвовал в выставках вместе с татарстанскими художниками, вступил в Союз художников ТАССР в 1951 году.

В. Подгурский привез в Казань из Шанхая дефицитнейшую по тем временам библиотеку по искусству, в которой можно было найти альбомы по импрессионизму, увидеть работы Гогена и Ван Гога. Одним из самых неординарных учеников Подгурского был Алексей Авдеевич Аникеенок (1925–1984), инвалид Отечественной войны, поступивший в училище в 27 лет (1952–1957)¹⁰. Почти в это же время учился в КХУ и Игорь Вулох (с 1953), который подружился с Аникеенком. Подгурский сыграл в жизни И. Вулоха значительную роль (вообще талантливому юноше очень везло на людей с самого начала). По некоторым данным, Подгурский написал письмо с рекомендацией Вулоха известному художнику Г.Г. Нисскому (1903–1987). Художественный метод фотореалиста Виктора Подгурского вряд ли был близок Вулоху, но моральная, образовательная, творческая поддержка педагога помогла будущему художнику определиться в жизни, который впоследствии неоднократно тепло вспоминал Подгурского. После отъезда из Казани в Ташкент (1958) Подгурский переписывался со своим учеником. Сохранилась часть его письма, полного дружеского участия и юмора, в котором видно, каким творчеством питался Вулох от общения с Подгурским: «Здесь и Гог и Гоген, здесь Констебл и Фортун! Если Бог поможет мне, и я укреплюсь здесь, дорогой мой Вулох, моей мечтой будет выписать Вас сюда к себе в гости. Искупать Вас здесь в солнечной живительной ванне, дать Вам откушать *impressionisma* с правой душистой травки трезвого *real* Поленова, Верещагина. Я не думаю, что от этих искушений Вы отвернетесь». Прощаясь, Подгурский пишет Ву-

лоху: «Крепко жму Вашу талантливую руку: запястье, пясть и фаланги (анатомия!)» (Подгурский преподавал анатомию)¹¹.

На первых курсах Игорь ничем не выделялся среди сокурсников в плане творчества, получая постоянно замечания за невнимательность на занятиях, за небрежность в учебе, невыполнение домашних заданий. Живопись и рисунок он с трудом сдавал с тройки на четверку.

На третьем курсе классный руководитель курса Э.Г. Липкинд называет Вулоха уже самым сильным в группе по живописи и рисунку, отмечая лучшие пропорции в его графических работах. Ту же самую оценку по живописи на 3 курсе дает Вулоху директор училища В.И. Куделькин. К 3 курсу он выбивается почти в отличники. Классным руководителем на 4 курсе у Вулоха стал В.И. Куделькин. Преподавая рисунок, он отмечал, что Вулох *не видит в рисунке деталей (очевидно, видел общую картину!)*. К 5 курсу Вулох становится отличником по всем предметам – специальным и теоретическим.

Творческие успехи во многом становятся индальгенцией для талантливейшего студента, который с 4 курса начал постоянно пропускать занятия. На то были свои причины. В 1957 году он впервые становится участником «взрослой» выставки изобразительного искусства Татарской АССР, которая была открыта с 31 мая по 10 июня 1957 в Москве, в Академии художеств СССР, и организована в связи с Декадой татарского искусства и литературы. Был издан каталог [2]. В Комитете декадной выставки Казанское училище представлял Семен Ротницкий, он и мог рекомендовать молодого человека. На выставке представлены как классики – Н. Фешин и П. Беньков, так и известные современные мастера Татарстана. Впервые за многие годы за Татарию выставлялся Баки Урманче, живший тогда в Узбекистане. Вулох оказался единственным среди них учащимся. Им было представлено три работы: «Девочка», «Первый снег», «Столярная мастерская» (все – холст, масло, 1956). Так, одна из сохранившихся работ – «Первый снег» (собрание А.А. Исаенко) демонстрирует совершенно зрелое мастерство 18-летнего художника – отличную композицию, гармоничный колорит, легкость живописной техники. Зима в творчестве Вулоха с самого начала имела особое значение как

живописное обозначение доминирующего белого или светлого пятна, собирающего в себе и вокруг себя все остальные цвета. Зима – любимое время года, которое чуть позже станет доминирующим в его живописи как отражение чистоты природы и благородной сдержанности красок.

Успешное участие в московской выставке привело к тому, что в этом же году Вулох участвует уже во Всесоюзной художественной выставке, посвященной 40-летию Великой Октябрьской социалистической революции. Выставка была открыта с 5 ноября 1957 года по 16 марта 1958 в Москве одновременно в нескольких местах: в Центральном выставочном зале («Манеж»), в Академии художеств СССР, в Доме художника, в выставочном зале СХ СССР, в Центральном Доме работников искусств и др. Участвовало 2142 художника, экспонировано 5532 произведения [1].

Казанское училище представляли В. Куделькин, Э. Липкинд, С. Ротницкий и другие преподаватели, а также учащийся И. Вулох (помимо других представителей Союза художников ТАСССР – Х. Якупова, Л. Фаттахова, Б. Урманче и др.). Среди экспонентов присутствовали и настоящие классики – И. Грабарь, А. Дейнека, Н. Крымов, Г. Нисский, А. Пластов, П. Радимов, А. Самохвалов, М. Черемных, В. Фаворский, К. Юон и др. Именно там могли заметить Вулоха, работы которого, по некоторым данным, были выставлены именно в «Манеже», – пять холстов («Первый снег», «Девочка», обе – 1956; «Деревенская улица», «Сарай», «Солнечный день», все – 1957). Интересное свидетельство оставил известный чувашский художник И.В. Дмитриев (1902–1991) в своем дневнике: «Был недавно на выставке художников РСФСР. Выставка как все наши крайне однообразна, но есть подающие надежды: Вулох из Казани, Домашников – Уфа и, пожалуй, все. Талантливых тьма, но оригинальных нет совсем» [4, с. 3]. Вулох тогда же удостоился положительных отзывов в центральной прессе (например, в журнале «Смена») от двух классиков – скульптора С.Т. Коненкова и художника К.Ф. Юона. Конечно же, в КХУ он стал «звездой».

Молодой человек зачастил в Москву, ведь на него обратили внимание маститые художники, среди них – А. Дейнека и Г. Нисский. Последний ввел его в свою мастерскую, в свой круг, они подружились.

Несмотря на ранний успех, Вулоха постоянно упрекали на педсоветах за нарушение дисциплины, отсутствие на занятиях, а ему уже тяжело было нести училищное «школярство», он действительно проводил много времени в Москве, учась уже у других мастеров. Несомненно, что Георгий Нисский, с которым познакомился студент, оказал на него совершенно ошеломляющее впечатление. Это видно уже по работе «Пейзаж» (картон, масло, 1957; собрание Н.О. Туколкиной-Охота), где реальные формы предельно обобщены, а цвет стремится к локальности, но колорит все так же гармоничен и уравновешен, как и в его первых ученических этюдах.

К этому же периоду относится и блестяще выполненный И. Вулохом под руководством В.К. Тимофеева редчайший (если не единственный) в его творчестве образец портретного жанра в особом «фешинском» стиле (1957, хранится в Музее КХУ им. Н.И. Фешина). Демонстрируя удивительное колористическое чутье, 19-летний художник пишет утонченную барышню, словно сошедшую с полотна эпохи Серебряного века. Кстати, несмотря на то, что отношение Вулоха к самому известному педагогу училища неизвестно, но в его домашнем архиве хранилась со времен учебы монография казанского искусствоведа Петра Дульского о Фешине (Казань, 1921). Его имя только возвращалось в историю регионального изобразительного искусства, мастер умер незадолго до этого в 1955 году в Америке.

Вулоху во многом повезло – он формировался в период «оттепели», это касалось и общей атмосферы в стране, и в культуре, и обстановки в художественном училище. При определенном складе характера И. Вулоху было бы достаточно любого конфликта, чтобы потерять возможность обучения, или, хуже того, любые перспективы в выбранном ремесле. Но время настало отнюдь не «людоедское», это и спасло его. Собственно, такой конфликт, который мог закончиться трагически, случился в конце апреля 1958 года, перед самым дипломом. Вулох нагрубил своему педагогу С.А. Ротницкому, что послужило поводом для заседания Педсовета училища. Так, С.А. Ротницкий сообщил, что Игорь Вулох за день до собрания ворвался в мастерскую и заявил, что тот «лицемер, и он, Вулох, его не уважает и отныне не признает». Ситуация была очень



И.А. Вулох. **Ученический этюд женской фигуры.**
Середина 1950-х. Холст, масло. 140 x 60 см.
Музей Казанского художественного училища
им. Н.И. Фешина, Казань

показательной, накануне состоялось заседание Союза художников, где стоял вопрос о выдвижении кандидатур на Тукаевскую премию [6, лл. 39–43]. Среди прочих был выдвинут и Игорь Вулох. Ротницкий же высказал мнение, что «преждевременное захваливание талантливого учащегося 5 курса Игоря Вулоха уже дало свои отрицательные плоды: Вулох пренебрежительно относится к выполнению программных заданий, посещает занятия по личному расписанию, высокомерен с преподавателями» [6, лл. 39–43]. Поэтому Ротницкий отклонил его кандидатуру как кандидатуру учащегося. Вулох же подслушал дебаты на заседании в Союзе, после чего на следующий день и произошел инцидент между ним и Ротницким.

Педсовет довольно мягко «проработал» провинившегося студента. Постоянное определение «талантливый» при обсуждении Вулоха демонстрировало очень трепетное отношение к способностям молодого человека. Завуч П.М. Швец была возмущена поведением Вулоха, считая, что выезды его в Москву и «чрезмерное захваливание отрицательным явлением, причиной “головкружения от успехов”». Студент сам говорил ей, что в КХУ ничему не может научиться, не признает расписания. Однако Вулох талантлив, весь педагогический коллектив болеет за него и желает ему успешного окончания учебы и поступления в институт. Поэтому спрос с Вулоха больше, чем с остальных... Да и С. Ротницкий всегда относился к нему бережно и дружески... Тем не менее, Т. Швец считала, что с Вулохом трудно работать, потому что «некоторые художники в Москве заявили, “что ему и учиться-то нечему”».

В результате, Игорю Вулоху был объявлен выговор за грубое отношение к преподавателю С. Ротницкому, указано на необходимость выполнения всех программных требований, а Ротницкого освободили от консультаций работ Вулоха.

В итоге, ровно через два месяца, в конце июня 1958 года Вулох успешно защитил дипломную работу на художественно-педагогическом отделении КХУ и был рекомендован квалификационной комиссией к поступлению в художественный институт (как и еще пять выпускников из 37). Дальнейшее известно: в Институт им. В.И. Сурикова поступить ему не удалось, однако, по протекции Г. Нисского, он в тот же год стал студентом художест-



Игорь Вулох с казанскими художниками

А. Анিকেенком (второй справа) и Н. Кузнецовым (крайний слева). Казань. 30 апреля 1959 г. Архив ГМИИ РТ (Казань)

Зуева М.А. и Кузнецов В.И. возмущенное поведение Вулоха и его манерой разговора со старшими на заседании (сидит, перебивая, резко возражает)

Тимофеева В.К. заявила, что преподавателем кафедры должна быть профессор Вулох с преподавателем Ротницким, но по мнению Тимофеева, она является в горизонтальной манере и неадекватности преподавателя и учащихся.

Швец П.И. выразил широкое возмущение поведением Вулоха. Он сказал Вулоху заявил: "Я не могу в К.У.У. ничему научить вас". Швец П.И. считает выход Вулоха в Москву по чрезмерное захваливание отрицательными явлениями, причина "голосокривия от цензуры". Вулох не признает расписания Вулох талантов, и поэтому не должен иметь билет за него, преподаватели горючо тем же депешным окончанием Вулоха училища и

Протокол обсуждения конфликта И. Вулоха и С. Ротницкого весной 1958 года в КХУ.

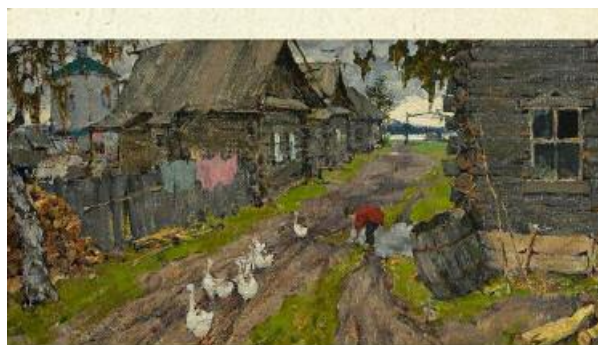
Национальный архив РТ (Ф. Р1431. Оп. 2. Д. 98. Лл. 39-43)

венного факультета ВГИКа, где его педагогом был известный художник Ф.С. Богородский (1895–1959), друг Нисского. Богородский очень «либерально» относился к своим ученикам, однако, к сожалению, вскоре умер.

В одной комнате в общежитии ВГИКа Вулох жил с Наумом Клейманом, он познакомился с Василием Шукшиным, Андреем Тарковским. В 1958 году его уже командировали в Казань для участия в съемках фильма «Глазами художника». Уже в середине 1960-х сыграл небольшую роль в фильме Р. и Ю. Григорьевых «Сердце друга» (Киностудия им. М. Горького, 1966). Однако, потеряв интерес к учебе, ВГИК Вулох не окончил.

Жизнь в Москве с самого начала ознаменовалась еще одним ошеломительным событием – учебная картина Вулоха «Деревенская улица» (холст, масло, 1957; Самарский областной художественный музей) под названием «Старая деревня» была издана на открытке в издательстве «Советский художник». Удостоиться подобного мог разве что член Союза художников, достигший определенного иерархического положения, поэтому для Вулоха это был предмет гордости, и он, по всей видимости, разослал открытку, искренне или с определенным умыслом, своим бывшим преподавателям из КХУ. В архиве ГМИИ РТ сохранилась открытка, присланная Николаю Михайловичу Сокольскому от 19 января 1960 года с подписью: «Николаю Михайловичу от его ученика Игоря Вулоха, на память». Его учителя могли им гордиться!

Надо отметить, что в Казань Игорь Вулох приезжал регулярно, здесь жила его мать. Большую часть времени в художественной тусовке Казани он проводил с Алексеем Аникеенком, который познакомил его с сотрудником музея и искусствоведом Анатолием Новицким, оставившим о Вулохе небольшие воспоминания [7]. Например, еще в 1994 году Новицкий отмечал значительное влияние на творчество, вкусы и пристрастия Вулоха художников-остовцев (ОСТ) А. Дейнеки и Г. Нисского. Вулох на первый план выдвигал цветовые возможности живописи, считая, что необходимо повышать ее звучность столкновением контрастных цветов, например, красного и зеленого, при обязательном условии гармонизации каждого кричащего созвучия красок (в духе Ван Гога) [7, с. 159].



Открытка с работой И. Вулоха «Деревенская улица» («Старая деревня») (1957), изданная в 1958 году в издательстве «Советский художник». Архив ГМИИ РТ (Казань)



И.А. Вулох. **Кукла. 1966.** ГМИИ РТ



Игорь Вулох в мастерской. 1970-е. Фото В. Сычёва. Архив Л. Вулох (Москва)

В кружке близких ему людей, куда входил и Новицкий, по приезде в Казань Вулох делился всеми московскими новостями, рассказывал о выставках, официальных и запрещенных, о знаменитой выставке к 30-летию МОСХа, после которой началась борьба с абстракционизмом, о направлениях современного искусства. Новицкий был и свидетелем подработок Вулоха и Аникеенка, которые назывались их друзьями «васюковщиной», когда оба слишком увлекались творческими задачами, забывая о конкретике. Такой малоудачной оказалась их попытка подработать в бригаде художников от местного Худфонда на Казанской выставке достижений народного хозяйства. В 1961 году они получили от республиканского выставкома договор на создание тематических работ к выставке, выехали в Бирюлинский зверосовхоз для отражения в живописи ударного труда звероводов. После написания множества этюдов начали большие полотна, которые почему-то стали напоминать бессюжетные красочные симфонии в духе Чюрлениса, после чего договор пришлось «закрыть» пейзажными этюдами. Вместе Вулох и Аникеенок написали панно для торгового зала магазина на улице Ленина (ныне Кремлевская), однако быстро сделанная работа сгорает вместе с помещением, в котором она находилась, накануне сдачи заказчику.

Подрабатывал Вулох и в местной периодике, делал иллюстрации для журналов на русском и татарском языках, однако это направление его деятельности совсем не изучена (например, карикатура «Засыпали... съ!» в журнале «Чаян» за 1964 год, № 18; иллюстрация в журнале «Азат хатын»).

Получил Вулох и опыт работы с религиозной живописью. Вместе с товарищем он занимался росписью (поновлением?) в Николо-Низской церкви Казани на улице Баумана, под казанским Кремлем. Аникеенок и Новицкий приходили к нему, а он практически не спускался к ним с лесов, не прекращая работы почти круглосуточно, только чтобы перекусить и перекинуться словом с друзьями. Его высокая, аскетически худощавая фигура, по-особому душевно собранного, напоминала Новицкому художника – современника Андрея Рублева (фильм А. Тарковского «Андрей Рублев» был снят в 1966). В те годы работать в церкви было довольно рискованно, но в биографии Вулоха имеется еще и сюжет, когда он три года, начиная с 1968 года, провел

ассистентом на кафедре западных вероисповеданий в Духовной академии Троице-Сергиевой лавры, знакомясь с религиозной философией, особенно западной. Возможно, что и в Лавре у него были заказы на росписи (или поновление) храмов. Тогда же начинается в его искусстве особый «белый» период, возможно, как визуальный отклик на духовные, в том числе религиозные искания. В это время была создана серия белых минималистских картин, и к теме «чистого белого» он периодически возвращался на протяжении всей творческой жизни. Это тончайшие работы в пастельных тонах так называемого «белого периода».

Дружил Игорь Вулох в Казани и с известным поэтом Рустемом Кутуем (1936–2010), который посвятил ему стихотворение «В зимнюю ночь», также связанное с «белым» зимним настроением, и с известным фотографом Владимиром Сычёвым, ныне живущим в ФРГ¹².

Приезды в Казань практически прекратились с 1972 года, когда у Вулоха умерла мать. На свою первую казанскую выставку в 1999 году он уже не приехал. Казань слишком долго шла к признанию Игоря Вулоха «своим» художником. Только весной 1999 года к его 60-летию состоялась первая персональная выставка на родине, в Национальном культурном центре «Казань». Основу экспозиции составили «Пять графических серий к поэзии Геннадия Айги и Тумаса Транстремера» (из собрания

семьи Айги). Дополнением к ней стали живописные работы разных лет из частных коллекций. В Казани к выставке был выпущен небольшой каталог, ныне ставший библиографической редкостью [5]. Вступительную статью в нем написал замечательный казанский искусствовед Альберт Шакиров (1964–2008). Выставка стала легендарной, но, к сожалению, со временем была забыта.

Вторая персональная выставка Игоря Вулоха в Казани состоялась уже после его ухода из жизни в Государственном музее изобразительных искусств РТ в 2018 году. Также был выпущен каталог выставки [3], посвященной 80-летию художника и призванной показать роль Казани в становлении мастера, его индивидуального творческого почерка, духовного формирования. Удивительный синтез поиска форм, созвучий цвета, поэтических слов нес в себе, несомненно, и особый казанский «след». К сожалению, в музее изобразительных искусств хранятся только ранние учебные работы Вулоха конца 1950-х годов. Но в полной мере познакомиться с творческим наследием знаменитого казанца возможно стало благодаря сотрудничеству с его семьей, в первую очередь с женой Натальей Туколкиной-Охота (Москва), а также со столичными частными коллекционерами. Казанский период творчества Игоря Вулоха был, наконец, достаточно полно изучен, а художник признан и на своей родине. ■

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Всесоюзная художественная выставка. Живопись. Скульптура. Графика. Работы художников театра и кино. Каталог. [Сост. И.Н. Банковская, Б.Г. Воронова, И.Д. Емельянова, Т.В. Катханова, Б.Г. Колдобская, В.А. Рыжова, А.Н. Шифрина]. М., 1957. (Министерство культуры СССР. Союз художников СССР)
2. Выставка изобразительного искусства Татарской АССР / Вступ. статья Н. Черкасовой; Под общ. ред. Х. Якупова. М., 1957.
3. Игорь Вулох. Эволюция белого: Каталог юбилейной выставки в ГСИ ГМИИ РТ / Авторы-составители Д.И. Ахметова, И.Р. Улангин. – Казань: Free Poetry, 2018. – 106 с.
4. Игорь Вулох: Пять графических серий к поэзии Геннадия Айги и Тумаса Транстремера: Живопись разных лет: Кат. выст. (27 нояб. – дек. 1998 г. Чебоксары) / Сост. и предисл. О. Улангина. – Чебоксары: Изд-во «Руссика», 1999. – 16 с.
5. Игорь Вулох: Пять графических серий к поэзии Геннадия Айги и Тумаса Транстремера: Живопись разных лет: [Кат. выст. 20 апр. – 20 мая 1999 г., Казань] / Игорь Александрович Вулох. Выставка произведений (1999; Казань). Предисл. А. Шакиров; Пер. на рус. А. Афиногенова. Казань, 1999. – 16 с.
6. Национальный архив РТ. Ф. Р 1431. Оп. 2. Д. 98. Лл. 39–43.
7. Новицкий А. Неведомый мир Игоря Вулоха // Казань. – 1994. – № 5–6. – С. 158–160.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Казанский авиационный завод № 22 им. С.П. Горбунова был образован в декабре 1941 г. В октябре – ноябре 1941 г. «Московский авиационный завод № 22 им. С.П. Горбунова» был эвакуирован в Казань на территорию «Завода № 124 имени Серго Орджоникидзе». В декабре 1941 г. новое предприятие получило официальное название «Казанский авиационный завод № 22 им. С.П. Горбунова». Действует по настоящее время.
- 2 Булат Джагфар Гизатович (1903–1981) – живописец, график. Учился в АРХУМАСе (1916 и 1919–1920, 1923–1927), Казанском художественно-педагогическом техникуме (1924–1927). Преподаватель КХУ в 1949–1957 (рисунок).
- 3 Зуев Евгений Владимирович (1923–1989) – живописец. Директор КХУ в 1956–1971.
- 4 Куделькин Виктор Иванович (1911–1995) – живописец. Директор КХУ в 1953–1956.
- 5 Липкинд Эммануил Григорьевич (1928–2007) – живописец. Преподаватель КХУ в 1954–1961. С 1994 жил в Израиле.
- 6 Ротницкий Семен Аронович (1915–2004) – живописец, график. Обучался в Академии художеств в Ленинграде в мастерской Б. Иогансона. В 1948–1960 жил в Казани. Преподавал в КХУ с 1948, директор КХУ (1959–1960). Вернулся в Ленинград в 1960. В 1992 в Блумингтоне, штат Миннесота (США), в галерее Харви прошла его персональная выставка.
- 7 Сокольский Николай Михайлович (1900–1970) – живописец, график. Учился в АРХУМАСе (1919–1923). Член объединения «Всадник» (с 1923). Преподаватель КХУ в 1949–1963.
- 8 Тимофеев Василий Кириллович (1891–1968) – живописец, график. Преподавал в АРХУМАСе, КХУ в 1919–1961.
- 9 В. Подгурский родился в 1893 г. в Томской области, учился в гимназиях Томска и Владивостока, где параллельно начал заниматься живописью и участвовать в выставках. В Москве, при подготовке к поступлению в училище, прошел обучение в студии В.Н. Мешкова. Учился в Московском училище живописи, ваяния и зодчества, в последний год своей учебы – в мастерской А.Е. Архипова. После Октябрьской революции в 1918 выехал во Владивосток. В 1920 году, после оккупации города белочехами, эмигрировал в Китай, в Шанхай. Здесь он вел активную творческую жизнь: был членом Шанхайского Арт-клуба, преподавал рисунок, живопись, пластическую анатомию. Сотрудничал с Шанхайскими архитекторами по оформлению зданий. В 1925 г. музеи Гёнуи и Шанхая приобрели по четыре его работы, а в 1934 – еще одну работу купила Флорентийская национальная галерея после состоявшейся там его персональной выставки. Был одним из создателей первого памятника А.С. Пушкину в Шанхае. В 1935 г. выехал в Италию, где изучал технику мозаики, в дальнейшем выполнил заказ на создание мозаичной работы для Шанхайского банка в Гонконге, сохранившейся до наших дней. В 1947 году в период репатриации вернулся с семьей в СССР, преподавал в КХУ. В 1958 В. Подгурский уехал в Ташкент, где стал одним из основателей Театрального художественного института, в котором долгое время преподавал живопись и рисунок. Его работы разошлись по всему миру, но в России их почти нет. Умер в 1969 г. в Ташкенте.
- 10 Алексей Авдеевич Аникеенок (1925–1984) учился в КХУ, но не окончил. В 1965 году состоялось знакомство с академиком П. Л. Капицей, который организовал ему персональную выставку в Москве. Его имя стало хорошо известно в либеральной среде того времени, выставки прошли также в Курчатовском институте в Дубне, в новосибирском Академгородке, в редакции журнала «Смена». В 1969 году переезжает в Псков. В 2015 коллекция картин А. Аникеенка, принадлежавшая Петербургскому институту ядерной физики имени Б.П. Константинова, передана в дар Псковскому государственному объединённому историко-архитектурному и художественному музею-заповеднику, что позволило сформировать крупнейшее собрание работ художника в стране.
- 11 Архив дочери художника Лидии Вулох (Москва).
- 12 Владимир Сычёв (1945) переехал в Москву из Казани в 1972 году. Участвовал в организации Бульдозерной выставки (1974). В 1980 г. эмигрировал во Францию, где довольно успешно сотрудничал с французскими модными журналами. Живет в ФРГ.

Екатерина Николаевна АНДРЕЕВА–ПРИГОРИНА

«Рефлекторная дуга». Юлий Ведерников (1943–2013) – Василий Ситников (1915–1987). Диалог сквозь время

Среди неофициальных творческих объединений Москвы 1960–1970-х годов заметное место занимала школа В.Я. Ситникова. Художник разработал особые приемы построения формы в пространстве, которые поэтапно осваивали ученики. В 1991 году художник Ю.А. Ведерников – один из первых подопечных школы В. Ситникова – создал цикл графических работ в память об учителе. Цикл состоит из 34 листов и дает наиболее цельное представление о технике и философии оригинальной художественной системы В.Я. Ситникова. Работы хранятся в частном собрании и ранее не публиковались.

Ключевые слова: неофициальное искусство, школа В. Ситникова, художник Ю. Ведерников, ученики В. Ситникова, построение формы в пространстве

Ekaterina N. ANDREEVA–PRIGORINA

"Reflex Arc". Yuliy Vedernikov (1943–2013) – Vasily Sitnikov (1915–1987). The Dialogue Through Time

Among the unofficial creative associations of Moscow in the 1960s and 1970s, the school of Vasily Sitnikov was of special interest. The artist developed new methods for constructing forms in space, which were gradually mastered by his students. In 1991, the artist Yuliy Vedernikov – one of the first fosterlings of Vasily Sitnikov school – created a series of graphic works in memory of his teacher. The cycle consists of 34 sheets and gives the most complete idea of the technique and philosophy of the original artistic system of Vasily Sitnikov. The works are in a private collection and have never been published before.

Keywords: unofficial art, Vasily Sitnikov school, the artist Yuliy Vedernikov, Vasily Sitnikov's students, building a form in space

Социальные и культурные процессы, протекавшие в нашей стране в период конец 1950-х – 1980-е годы, рассматриваются в основном в свете возобновления контактов с западным миром и обращением к прерванному опыту революционного авангарда. По замечанию Б. Гройса, в авангардистских проектах начала XX века видны универсальные попытки пересоздать будущее, создать план космических масштабов. В неоавангарде 1960-х масштабность теряется, преобладает частная интерпретация. Отдельный художник делал проект для себя или группы друзей, или для какого-то сообщества. Это наблюдение верно для общемировой культурной ситуации. Но в Советском Союзе этот «отдельный художник» находился в оппозиции и под давлением официальных институций. «Подпольная культура возникает в момент истощения героической утопической энергии советской культуры, в момент появления “трещин” и “разрывов” в целостной ткани советской мифологии» [3, с. 47]. Добавим – мифологии одномерной, душевной и упрощенно позитивистской.

Коллективное интеллигентское сознание устремилось к поиску необычного, потустороннего и таинственного, выходящего за рамки видимого и осязаемого мира. Появляются философские и религиозные семинары, кружки уфологов, парапсихологов, компании, проводящие спиритические сеансы. Повсеместно возникают разнообразные «группы здоровья», формирующиеся вокруг энергичных проповедников особого образа жизни, нередко с элементами йоги, эзотерики и оккультизма. Набирает силу альтернативная медицина, важными авторитетами становятся знахари, целители, экстрасенсы. Часть молодёжи обращается к православной традиции, обновляя христианские общины, что в свою очередь питало религиозное крыло в неофициальном искусстве. Все сферы жизни отмечены поисками путей необычных, а главное, отличающихся от официально предлагаемых.

Подпольная художественная жизнь была важной областью этого неформального поиска, с прорывом за границы утверждённого и дозволенного, за рамки признанного реалистического канона. Неофициальные школы и академии ставят новые задачи, продвигают неординарные приемы творческой деятельности, иные техники и пути постижения мастерства. Среди московских наиболее заметны были студии профессионалов: интеллектуала и знатока Э. Белютина, кружок мистика и философа М. Шварцмана, круг учеников аналитика В. Вейсберга, а также «академия» самоучки «Васи-фонарщика» – В.Я. Ситникова.

Художественное предприятие последнего стояло несколько особняком. Не физически – мэтр был знаком и состоял в деловых отношениях со «всей Москвой». Академия стояла особняком по своим методам и принципам обучения.

На фоне разнородного столичного андеграунда с его «чудаками и оригиналами» колоритная фигура В. Ситникова не терялась. Он был многолик: неординарный художник и педагог, успешный арт-менеджер, цепкий коллекционер и к тому же «красочный бородач», поражающий «молодостью, силой, быстротой ума и тела». Не проводивший границ между жизнью и искусством, обыденностью и творчеством, Ситников был в Москве одним из первых практиков западного перформанса, но приправленного изрядной долей почвенного русского юродства.

Творчество В. Ситникова производило на окружающих столь же ошеломляющее впечатление, как и его личность. Зрителей и покупателей завораживали выпуклые светящиеся формы, плавающие в мерцающем пространстве. Мягкими сближенными тонами без видимых контуров он писал «призрачные церквушки», парящие над цветущими лугами, бескрайние степи под луной, заповедные монастыри за кольшущейся снежной пеленой. В той же технике были исполнены нежно-мерцающие, почти бесплотные, но весьма зротичные ню.



В.Я. Ситников. Храм под луной. 1970-е. Холст, масло. 57,5 x 99,5 см

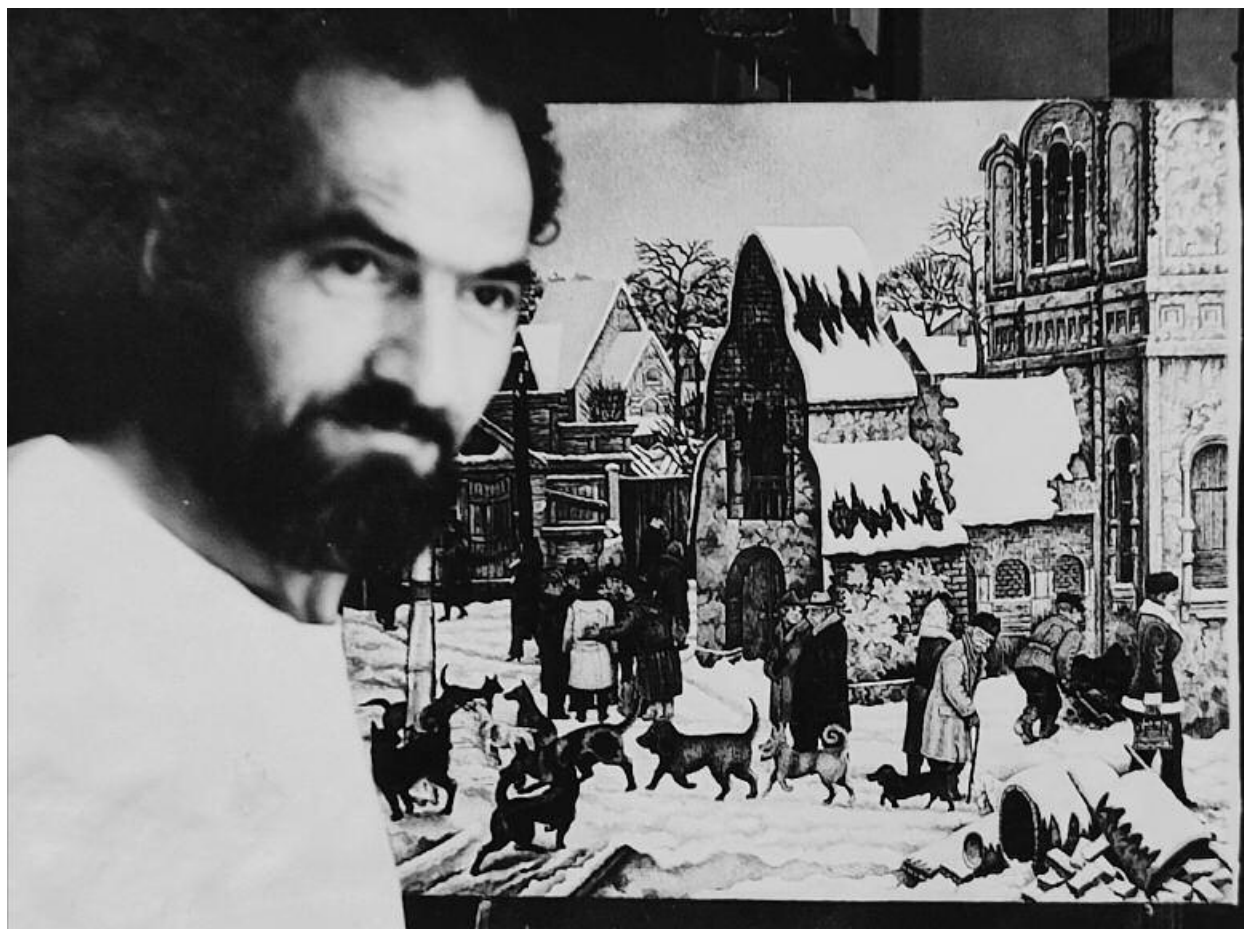
Эти образы-миражи в какой-то мере отсылали к лирике русского символизма, но звучание лирических нот часто по-модернистски заглушалось нарочитой деталью-гротеском.

Необычная эстетика картин прочно соединилась с легендой о том, что мастер пишет их сапожной щеткой. Это представление описывают многие ученики и гости Ситниковской Академии. Поражен был и начинающий двадцатилетний художник Юлий Ведерников. Ситников «взял белый лист бумаги... тщательно растер сапожной щеткой краску так, что она почти насухо покрывала щетку, и стал слегка махать ей по белому листу. Через пять минут на белом листе возникла извивающаяся кишка с тончайшей и нежнейшей светотенью. Белой бумаги как таковой я больше не видел. Вместо нее я увидел глубокое и светлое пространство» [3, с. 54].

Предложенный способ радикально отличался от традиционного «корпения над идиотскими штриховками... и бесконечными натурами с пустой головой и стеклянными глазами» [6, с. 52], который Ю. Ведерников уже испробовал в тради-

ционной системе обучения. В итоге рафинированный интеллигентный юноша решает овладеть таинственным мастерством под руководством «крестьянского самородка», невзирая на грубость и диктаторские замашки учителя. Обучение превратилось в своеобразный акт инициации – требовалось уничтожить, а лучше «сжечь, помолясь, если верующий», все прежние работы.

Встреча учителя и ученика произошла в 1962 году. «Для В.Я. Ситникова – это время триумфа, когда его уверенность в собственных силах, самооценка возрастают. Четыре его работы из семи переданных Джимми Эрнсту, сыну известного сюрреалиста М. Эрнста, поступают в коллекцию Музея современного искусства в Нью-Йорке (МОМА)». [2, с. 23] Художник активно продает работы, в основном, иностранным покупателям, а в его академии полно учеников. Для кого-то из них это было скорее клубным общением, но для Ю. Ведерникова стало серьезной профессиональной школой: «... через семьдесят два урока я смог начать мучительно-самостоятельно творить, учась заново, но имея под ногами прочный фундамент, состоящий



Ю.А. Ведерников в мастерской.
Фото. 1970-е.
Архив семьи художника



В.А. Ситников в мастерской.
Фото Вл. Петрова-Гладкого. 1975.
Архив Вл. Петрова-Гладкого



Ю.А. Ведерников. Собачья свадьба. 1990. Холст, масло. 100 x 130 см. Частное собрание, Москва

из “внутреннего видения” и более-менее чуткой руки. ... Василий Яковлевич выпустил меня с наказом рисовать то, что мне нравится, но по памяти, главное уделяя внимание предметам, которые должны быть окутаны пространством по методу, которому я выучился у него». [2] Вскоре от личных встреч учитель и ученик перешли к регулярной переписке, длившейся несколько лет. К сожалению, от нее сохранилось только семнадцать писем В. Ситникова к Ю. Ведерникову. Написанные в особом стиле, причудливо сочетающем интонации Н. Лескова и Ю. Мамлеева, письма содержат личные, деловые, поучительные высказывания. Они дают некоторое представление о личности В. Ситникова, об элементах его творческого метода. А также о ха-

рактере отношений учителя и ученика, в которых было место как сотрудничеству, так и соперничеству. Ведущая в творчестве Ю. Ведерникова социально-бытовая тема определилась не без поддержки В. Ситникова: «Ваш зоркий глаз и веселое мышление подметят и отразят в искусстве нашу жизнь для потомков неодносторонне. А это величайшая заслуга перед будущими поколениями, которых хотят обмануть нынешние направители манежных художников». [2]

Подмосковный поселок Клязьма, где художник прожил всю жизнь, стал главным действующим лицом его картин. Все детали в них достоверны: старинные нарядные клязьминские дачи – «оплот уюта и стабильности в мире», поруганный полураз-

рушенный храм, скромные обывательские дома, рыночные палатки, улочки и задворки. Герои, плотно заселяющие этот мир, документально убедительны и в то же время мучительно уродливы. Художник обладает своеобразной оптикой, в которой реалистичность, почти осязаемость конкретных деталей тонет в общей бессмысленности, а подчас фантастичности происходящего. Бытовые сцены погружены в прозрачную, неподвижную, словно безвоздушную среду – визуальную метафору «застоя». Ю. Ведерников четко формулировал свое кредо: «Мне понадобилось много времени, чтобы увидеть прекрасное в безобразном... В Клязьме я видел всю Россию, мне не надо было ездить по родной стране... Я видел позор нашей системы, видел власть, у которой не было ничего святого... Надо было набраться мужества – я стал летописцем своего времени в художественно-изобразительной форме» [8, с. 106].

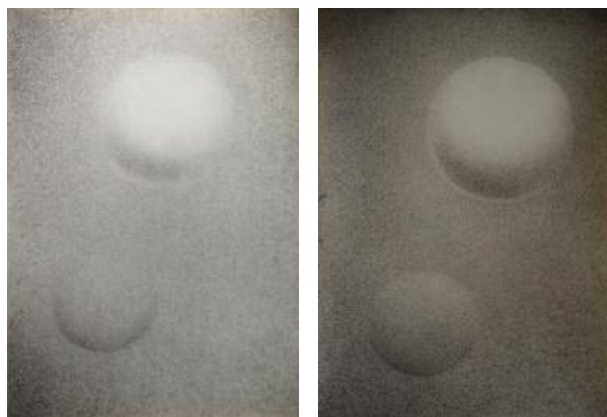
Работ Юлиа Ведерникова в России осталось немного. Около 10 произведений хранится у вдовы художника и некоторое количество в частных коллекциях. Сохранился обширный и очень интересный архив. Это автобиографические записки (частично они опубликованы), переписка с заказчиками. Как человек организованный и педантичный, Ю. Ведерников вел книги с подробным описанием замыслов работ, а также с ежедневным отчетом о продвижении их творческого и технического воплощения. Кроме того, велись учетные книги «Мои картины, живопись, графика. Планы, учет производства и их сбыта всем желающим задаром или за плату». В них указаны техника и размер картин, время, затраченное на их создание, Кому, когда и за какую цену работы были проданы или подарены. В целом архив дает возможность не только углубиться в творческую кухню художника, но рассмотреть особенности и механизмы функционирования неофициального искусства.

В архиве Ведерникова тридцать лет хранился материал, который оставался вне круга внимания заинтересованных лиц. В 1991, когда В. Ситникова уже не было в живых, Юлий Ведерников создает в технике сухая кисть тридцать четыре больших листа размером 86,0 x 61,5 см. В этом графическом цикле поэтапно показаны приемы создания формы в пространстве в технике знаменитого «ситниковского сфумато».

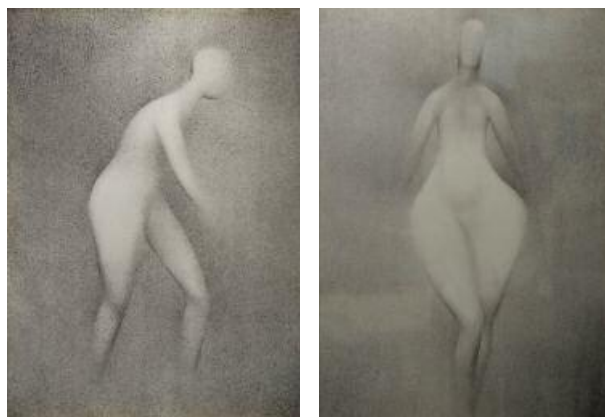
Вероятно, поводом к созданию цикла послужила подготовка выставки и каталога «Другое искусство» – первого серьезного отечественного издания, посвященного истории неофициального искусства в СССР. В каталог вошли краткие воспоминания Ю. Ведерникова об Учителе, а также констатация факта, что работ В. Ситникова в России нет.

Напомним, что основным достижением художественно-педагогической системы, которую В. Ситников пропагандировал письменно и устно, лежал особый способ построения формы в пространстве. По этой методике из учебной практики изгонялся контурный рисунок. «В природе линий нет» – эту аксиому нужно было усвоить первым делом. Основной техникой обучения была сухая кисть, она дает возможность работать не линией, а пятном. Сегодня это очень популярно в различных художественных студиях, именно так предлагают начинать обучение новичков. В советских учебных заведениях в 1950–1970 годах техника сухая кисть не прорабатывалась, поэтому воспринималась как новаторская. В процессе занятий у В. Ситникова отсутствовал этап работы с натуры, в других неофициальных школах он сохранялся. Хотя задания делать натурные зарисовки самостоятельно ученики получали. В «классе» надо было научиться «рисовать в уме», т.е. держать объекты не перед глазами, а перед внутренним взором, представляя их «не перед холстом, а внутри него». Построение объема начиналось от самых освещенных поверхностей и шло вглубь к теням.

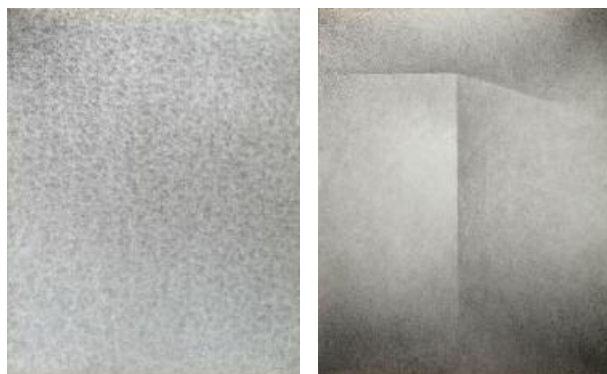
Через школу В. Ситникова прошли многие художники. Материалы о том, как теория воплощалась на практике, обширны, но достаточно разрозненны. Они разбросаны в воспоминаниях учеников, в отдельных письмах В. Ситникова – своеобразных учительных посланиях. Самый цельный корпус написан для брата Николая Яковлевича – журналиста и переводчика, который обратился к художественному творчеству, уже выйдя на пенсию. Частные коллекции хранят так называемые «Уроки» – отдельные учебные рисунки с подробными комментариями и указаниями, которые В. Ситников раздавал или посылал ученикам. Как истинный гуру, он приписывал изобретение способа обучения по переписке исключительно себе, не подозревая или не беря в расчет, что таким обра-



Ю.А. Ведерников.
Процесс шар на свету. Процесс шар в тени. 1991.
 Бумага, масло, сухая кисть. 86,0 x 61,5 см.
 Частное собрание, Москва



Ю.А. Ведерников.
Процесс фигура в профиль. Процесс фигура в фас.
 1991. Бумага, масло, сухая кисть. 86,0 x 61,5 см.
 Частное собрание, Москва



Ю.А. Ведерников.
Растяжка пятнистая. Угол в пространстве. 1991.
 Бумага, масло, сухая кисть. 86,0 x 61,5 см.
 Частное собрание, Москва



Ю.А. Ведерников. Сидящая фигура. 1991.
 Бумага, масло, сухая кисть. 86,0 x 61,5 см.
 Частное собрание, Москва

зом уже сорок лет успешно обучали всех желающих в Заочном народном университете искусств.

При совмещении цикла, сделанного Ю. Ведерниковым в 1991 году, с сохранившимися письмами и заметками можно восстановить целостную картину системы обучения. Каждый из 34 листов серии отражает определенный этап обучения, каждый пронумерован, прокомментирован и датирован. Здесь даже в мелочах соблюден завет учителя о том, что все пробы нужно точно сохранять и датировать для облегчения анализа. По сути, графическая серия Ю. Ведерникова – тот самый учебник, о создании которого часто мечтал импульсивный и артистичный В. Ситников, но так его и не создал. В память об Учителе это сделал его методичный, последовательный ученик.

В традиционном академическом рисунке необходимо освоить куб, шар, конус, гипсовую голову. В рисовальной азбуке Ситникова был также обязательный набор формо-образов. Процесс начинался с «растуманивания» пятен и клякс на листе или холсте с помощью флейца или ластика. Дальше нужно было освоить простые, двойные, грубые и тонкие растяжки. Благодаря тону и фактуре поле белого листа или холста превращалось в таинственное туманное пространство. Из него постепенно «извлекались» горизонтальные и вертикальные плоскости, кубы и знаменитые «светящиеся кишки». Особое внимание уделялось построению шаров. В итоге, постепенно все элементы, как в продуманном конструкторе, собирались в обобщенную бесполою фигуру – «куколку». В. Ситников считал, что ученик, овладевший этой азбукой форм, дальше справится с более сложными творческими задачами.

Важными приоритетами своей методики В. Ситников считал универсальность – брался обучить любого желающего. А также быстроту обучения – уверял учеников, что «конкурировать с выпускниками официальных академий» они смогут не через пять лет, а уже через год.

Однако чтобы овладеть этой техникой, от ученика требовались решимость, «упорство быка» и огромная трудоспособность. Ситников часто употреблял спортивную лексику, говорил о «тренировках до изнеможения», «смелости», «натиске», т.е. определенной внутренней настроенности, которая необходима для быстрого обретения навыков. Одно из

писем к Ю. Ведерникову начинается словами: «Дорогой мой друг и ученик Юлий... благодарю вас, что вы такой трудяга...» [2] Одно «занятие» могло продолжаться в течение десяти часов. В. Ситников сам увлеченно работал вместе с учениками, показывая практические приемы работы. Самостоятельно ученику ежедневно нужно было «понуждать себя» выполнять пять-десять «уроков-проб», чтобы в итоге «достаточно натренировать свою рефлекторную дугу, состоящую из твоего глаза, мозга и чуткой руки и тогда легко будет удаваться изменение тонов по твоему капризу». [5, с. 95]

В свою систему обучения наряду с жесткими требованиями Ситников включал приемы психологического раскрепощения. 1. Предлагалось работать на листах большого размера – не менее одного квадратного метра, использовать крупный инструмент. Начинать с обобщенных форм, не заботясь о пропорциях, деталях и сходстве на первых этапах. 2. Использовать для «тренировок» газеты, оберточную бумагу, не боясь портить и расходовать материалы. 3. Не исправлять неудачный рисунок, делать «пробу» заново. 4. Начинать с тонировки листа или нанесения произвольных пятен, что избавляет от страха пустой белой плоскости. Эти советы можно найти сегодня в многочисленных книгах по арт-терапии. Только в арт-терапевтической практике они применяются для раскрепощения творческих способностей, в Академии В. Ситникова – для виртуозного овладения особой художественной техникой. Справившегося с техническими трудностями ожидал своеобразный катарсис: «... когда легко будет удаваться изменение тонов по твоему капризу... И вот когда ты это попробуешь, то ни кушать, ни спать не захочешь, а все будешь рисовать и все никак досыта нарисоваться не сможешь». [2, с. 73]

Свой цикл Ю. Ведерников, не практиковавший как педагог, сделал в память об Учителе. Он смог формализовать процесс, который на практике В. Ситниковым передавался ученикам «из рук в руки». Возобновить учебную практику по системе В. Ситникова удалось другому ученику – Владимиру Петрову-Гладкому. В 2016–2017 годах он проводил семинары в художественной академии в австрийском Герасе. На недельном семинаре художники и просто любители могли освоить азы построения формы в пространстве по системе В. Ситникова.

Трудно сказать, можно ли сегодня использовать графический цикл Ю. Ведерникова как учебное пособие. Скорее это важный и интересный факт истории неофициального искусства. Как следует из воспоминаний учеников, главным элементом школы В. Ситникова был сам В. Ситников с его энергией, фантазией, эпатажем и преданностью искусству.

Однако графический цикл Ю. Ведерникова имеет не только прикладное или историческое значение, в нем есть самостоятельная философ-

ско-эстетическая ценность. Каждый лист с тонкой тональной фактурой, мягкими переходами от тени к свету таинственно красив. Сквозь туман первородного хаоса сначала проступает еле различимый свет, который, сгущаясь и уплотняясь, выявляет в пространстве совершенные геометрические формы и гармоничные тела. В своей художественной полноте цикл воспринимается как метафизическая история творения мира, как непостижимый переход из «небытия в бытие». ■

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Архарова Н.А. Творчество В.Я. Ситникова (1915–1987) и его школа в контексте художественной жизни Москвы 1950–1980-х гг. // Автореферат диссер. на соискание уч. степ. кандид. искусствоведения. М., 2014. – 33 с.
2. Архив семьи художника Ю.А. Ведерникова.
3. Бобринская Е.А. Чужие? Неофициальное искусство. Мифы, стратегии, концепции. Т. 1. – М.: Ш.П. Бреус, 2012. – 496 с.
4. Василий Ситников и его школа. Каталог выставки. – СПб.: Петроний, 2009. – 289 с.
5. «Другое искусство», Москва, 1956–76: [Сборник / Сост. Л.П. Талочкин, И.Г. Алпатова]. Т. 1–2. – М.: СП «Интербук», 1991.
6. Ситников В.Я. Уроки / Василий Ситников. – М.: Агей Томеш-Пресс, 1998. – 70 с., [9] л. ил.: ил., портр.
7. Флорковская А.К. Малая Грузинская, 28. Живописная секция Московского объединенного комитета художников-графиков. 1976–1988. – М.: Памятники исторической мысли, 2009. – 254 с.
8. Юлий Ведерников. Жизнь в искусстве. – М.: Art Likor, 2009. – 112 с.



1. А. Ланин. **Скоморох**. 1966.
Бумага, монотипия по линогравюре. 80 x 60

Ирина Геннадьевна МАМОНОВА

Искусство, обращенное к зрителю эпохи научно-технической революции: графика 1960-х и живопись Августа Ланина 1970-х – 1980-х годов

Картины ленинградского художника Августа Ланина второй половины. 1970-х – 1980-х годов вызывали в те годы интерес разной зрительской аудитории. Почти полное молчание критики и резкое неприятие многих представителей официальной ленинградской школы живописи – одна из причин такого отношения в иной художественной парадигме, которой принадлежало искусство Ланина. В статье рассматривается взаимодействие двух периодов творчества художника – графического (конец 1950-х – середина 1960-х) и живописного, начавшегося с середины 1970-х. Целью стало создание «новой концепции картины», куда произведения первого этапа вошли в качестве авторских цитат. Этот и другие методы работы Ланина позволяют отнести его живопись к явлениям постмодернистской культуры. Более подробный анализ его картин через призму метареализма – одного из поэтических направлений конца 1970-х – 1980-х, дает возможность выделить как общие, так и особенные черты произведений художника в контексте культуры определенного временного отрезка.

Ключевые слова: Август Ланин, живопись, линогравюра, монотипия, постмодернизм, метареализм

Irina G. MAMONOVA

The Art Addressed to the Viewer of the Era of the Scientific and Technological Revolution: the Graphics of the 1960s and Paintings by August Lanin of the 1970s–1980s

The paintings of the Leningrad artist August Lanin of the second half of the 1970s–1980s were of interest among diverse public. The almost complete silence of criticism and opposition to many representatives of the official Leningrad school of painting were one of the reasons for this attitude in a different artistic paradigm to which Lanin's art belonged. The article studies the interaction of two periods of the artist's work – the graphic (the late 1950s – the middle of the 1960s) and the pictorial which began in the late 1970s. The goal was to create a “new concept of painting” including works of the first stage as author's quotes. This and other methods of Lanin's work allow us to attribute his painting to the phenomena of postmodern culture. A more detailed analysis of his paintings through the prism of meta realism – one of the poetic trends of the late 1970s–1980s makes it possible to identify both common and special features of the artist's works in the context of culture of the above period.

Keywords: August Lanin, painting, linocut, monotype, postmodernism, meta realism

Ленинградский художник Август Васильевич Ланин (1925–2006) – архитектор, график, автор цветомузыкальных кинетических проектов и оригинальной каркасной скульптуры, живописец. Все очень разные, казалось бы, области его творчества, связаны между собой гораздо теснее и логичнее, чем можно представить в самом первом приближении – это не разбрасывание «вширь», а последовательное, поступательное движение вверх, по мере уяснения целей и усложнения задач.

На 1960-е – 1980-е годы приходится наиболее событийная и динамичная часть творческого маршрута Августа Ланина, его переходы от одного изобразительного языка к другому, от формы к форме: от линогравюр рубежа 1950-х – 1960-х – к «поп-артистским» коллажам, объектам и экспериментальной монотипии (середина 1960-х), от них – к цветомузыкальным пространственным проектам и к разработке своего метода функционального синтеза на электронной основе (конец 1960-х), затем – к живописи (середина 1970-х). «Все предыдущее – искания, самоотрицание и снова поиск – вели к этому: *концентрации содержательной сути, воспроизведенной в одном холсте*» [1, с. 70–71] (курсив автора. – *Ред.*).

С конца 1950-х годов Август Ланин работал в основном в технике цветной линогравюры: прославленные петербургские виды, ленинградские двory и крыши, пейзажи, портреты, натюрморты. В мотивах, названиях, композиционных решениях многих из этих листов заявляет о себе эпоха «оттепели»: «Ледоход на Неве» (1957) или «Зов весны» (1958), где в резкой – снизу вверх – перспективе типичного ленинградского двора-колодца, в прорыве неба видна проносщаяся стая птиц, а подробно проработанная поверхность стены кажется подвижной, растущей, одушевлен-

ной, словно растревоженной птичьими голосами. Это мифология весеннего пробуждения, реабилитация природного начала, осмысления в природных категориях реалий городской жизни. При всей жесткости, линейности техники линогравюры, для многих листов характерны черты «оттепелного этюдизма» – особый артистизм, свобода и импровизационная легкость исполнения. К началу 1960-х в изобразительном языке линогравюр Ланина все отчетливее ощущается дух эксперимента, формального поиска – так, например, предмет в натюрморте может быть осмыслен как абстрактная геометризованная форма («Тюльпаны», «Натюрморт с апельсинами», обе – 1960). Появляются и полностью абстрактные композиции («Композиция № 1», «Композиция № 2», «Композиция № 3», все – 1961)¹. Но эти отдельные камерные работы в понимании Ланина – лишь «пунктир», контрапункт к главным его произведениям начала 1960-х: большим сериям линогравюр гражданского звучания «Дороги войны» (1960) и «Отцы» (1961). Работы последней серии, показанные на предсъездовской выставке ленинградских художников в 1961 году, встретили неоднозначный прием как у зрителей, так и у профессионалов, порицавших и выбор темы, и плакатные, «лобовые», «неэстетичные», как им представлялось, решения многих листов. Искусствовед В. Соловьев, вспоминая синхронные этим графическим сериям эффектные натюрморты Ланина, писал тогда: это «Август Ланин, которого попрекают за красоту, и Август Ланин, которому ставят в вину неэстетичность его работ. Одни вообще не считают его “фигурой, достойной внимания”, другие называют его имя рядом с ведущими ленинградскими графиками, о нем спорят, им восхищаются и возмущаются – равнодушным он не оставляет никого» [10].

1 Полный каталог произведений Августа Ланина можно посмотреть на официальном сайте художника // URL: <https://lanin.spb.ru/> (Дата обращения: 05.06.2022).

«Дороги войны» и «Отцы» – «суровый стиль» в творчестве Августа Ланина. Все характеристики, свойственные живописи «суровых», правомерны для описания поэтики и стилистики этих графических серий. Здесь и героизация образа человека, его волевого устремления к созданию нового мира («Отцы»), правда, без романтического пафоса покорения дикой природы: гордая идея овладения ее богатствами всегда мерещилась Ланину «поголовным истреблением леса, стонущим воплем падающего дерева», «безумием самоуничтожения» [1, с. 30]. Здесь лаконизм цветовых решений, укрупнение и обобщение формы, упрощение силуэта и – как следствие – особая монументальность образов. Здесь и использование кинематографических приемов: «случайная» обрезка композиции-«кадра», монтаж разных точек зрения, крупных планов лиц, фигур и фрагментов – «метонимическая установка на деталь», названная исследователем «доминантой века» [3, с. 142].

«Кинодокументальность» ланинских серий естественна: изображенные им сюжеты – все до единого – эпизоды его собственной биографии, картины, навсегда запечатленные на «киноплёнке» памяти, хотя в работах Ланина автобиографические эпизоды почти всегда приобретают не лирический, а эпический характер. Приходит на память великое кино 1920-х, которое, – по словам О. Ковалова, – «делало зримыми бытийные категории: Вера, Небытие, Любовь, Смерть, Свобода, Рождение, Жертва во имя, Воскрешение, Вселенское братство и – вплоть до Эроса и Желания, и всё – как бы с большой буквы» [6]. В таком контексте примечательно, что некоторые композиции Ланина (линогравюры «Пашня», 1956; «Мать», 1960; «Первый трактор» из серии «Отцы», 1961) вызывают в памяти эпические кадры «Земли» А. Довженко.

Вслед за первыми сериями линогравюр вскоре появились и другие – «Родословная» (1962), «Сотворение мира» (1963), а позже «Память крови» (1965): «вдруг оказалось, что я – это вековые наслоения жизней, прожитых предками, наслоения их судеб, характеров; оказалось, что моя кровь хранит память предшествующих поколений, и они хотят быть понятыми» [1, с. 59]. Ланин долго вынашивал эту тему, не решаясь воплотить ее в материале. Потом долго разрабатывал в разных формах,

с разными техническими приемами образы язычников и христиан, монголов и славян, юродивых, скоморохов, схимников, отшельников, русских князей, царей и нищих. Несмотря на очевидные сегодня мастерство и выразительность многих листов, он тогда признал свое поражение – невозможность избавления от литературных штампов, отсутствие изобразительного языка, способного передать его ощущения – «брезжущую неопределенность, бездонную глубину необсказуемого» [там же, с. 59]. С сериями «Дороги войны» и «Отцы», «Родословная», «Сотворение мира», «Память крови» в искусство Ланина входят его главные темы – тема жертвы и долга, тема памяти, темы жизни и смерти, рождения и детства, Земли и Неба, Космоса.

После линогравюр пришел черед работы в монотипии. В иной технике Ланин развивал некоторые из уже найденных тем, решая одновременно новые композиционные задачи, переводя в знак предметную форму. Экспериментируя, печатал монотипии поверх черно-белых линогравюр, усложняя их фактуру рельефной пастой и алюминиевым порошком. (Илл. 1) К середине 1960-х эти работы подводят итог его занятиям печатной графикой: в течение нескольких лет Ланин совершил своеобразную ревизию путей и возможностей – от отражения предметного мира – к метафизике пространства, от реализма – к «супрематизму» (Илл. 2). К супрематизму не столько Малевича, сколько архитектурно мыслящего Лисицкого – геометрические абстрактные формы в монотипиях Ланина часто трактованы как конструктивные объемы, напоминающие проуны последнего.

Линогравюры Ланина конца 1950-х – 1960-х годов и тематически, и формально вписываются в канву искусства «оттепели» и «сурового стиля» – судя по этим работам, художника можно было бы назвать типичным шестидесятником. Но дальнейшее «форматирование» творчества Ланина по поколенческому, так же как и по стилевому принципу, становится более проблематичным. Как говорил Э. Булатов: «Хотя по возрасту я тоже подхожу к шестидесятникам, по типу сознания я скорее семидесятник» [5]. Так и у Ланина – по возрасту шестидесятник, а по типу сознания? Шестидесятник, который и в 70-е, и позже, «вопреки всему, пытался сохранить целостность и “полифоничность”, многовекторность гуманистических



2. А. Ланин. **Композиция**. 1966. Бумага, монотипия по линогравюре. 49 x 74 см

умонастроений времен оттепели» [8, с. 30]? Или художник, мыслящий категориями уже следующей эпохи?

В середине 1970-х годов, когда Август Ланин дебютировал как живописец, поколение семидесятников самоопределялось в изобразительном искусстве, противопоставив идеалам предшественников собственные ценности, вопросы, болевые точки. Их «проблемный узел» (общий и для официальной, и для неофициальной версий советского искусства 1970-х, как показала А. Флорковская [11]) включал исследование социума «как собрания индивидуальностей», внимание к истории национальной и общечеловеческой, интерес к религиозной проблематике. Семидесятники осваивали культуру в широком смысле, в разных аспектах, в том числе и культуру живописную, уделяя пристальное внимание проблеме мастерства. Их интересовало взаимоотношение традиции

и новаторства, взаимосвязь прошлого и современности, что в каждом конкретном случае проявлялось по-разному: методом цитирования, стилизацией изображения, попытками «новых решений пространственно-временного континуума в картине», в «обновлении и расширении ее типологии» [11, с. 179]. Эти и другие вопросы в большей или меньшей степени касаются и картин Августа Ланина 1970-х годов и имеют прямое отношение к его поиску «новой формулы живописи», по определению М.С. Кагана.

Впервые картины Ланина были представлены публике в 1978 году на неофициальной персональной выставке художника в «Голубой гостиной» ЛОСХ, ставшей в то время экспериментальной выставочной площадкой, что и позволило показать тогда произведения столь необычные для традиционных экспозиций Союза художников. «Скрижали (Автопортрет)», 1975; «Хаос», 1976; «Детство

(Сотворение мира)», 1977, «Даная», 1978; «Затмение», 1978: «всего-то пять картин всего-то на десять дней. Без афиши, без рекламы, без пригласительных билетов...» [I, с.73] вызвали невероятный интерес зрителей, собрали огромную аудиторию (в том числе множество молодежи) на обсуждении выставки.

Появление картин Ланина в залах ЛОСХ спровоцировало скандал в руководстве организации, хотя к ним трудно было придраться как с идеологической, так и с профессиональной точки зрения. «Зал наэлектризован и тих. В первом ряду, непроницаемо и выжидательно, – члены партбюро и искусствоведы, сориентированные на априорную обструкцию. Ведущий, искусствовед Бродский, с первых слов призывая к критике, пытался направить обсуждение в уготовленное русло или, хотя бы, предотвратить скандальную сенсацию. Санкционированное выступление искусствоведницы, поспешившей первой взять слово, с ходульными формулировками, заезженными цитатами, оценочными критериями повисло в воздухе, не находя отклика» [I, с. 74].

Сохранившиеся отзывы зрителей на выставку Ланина полярны – от восторженных до ругательных, середины нет. Лейтмотив восторженных: это искусство, которое заставляет думать, живопись, которая дает «общее впечатление глобальности ощущения окружающего», это «удивительно современный художник» и т.д. [III]. Некоторые студенческие отзывы полны благодарности: «Ланин, вы открыли мне глаза на то, чем должно сегодня заниматься искусство» [там же]. «Интеллектуальная нагрузка большинства работ Ланина говорит об их обращенности к тому новому, современному типу зрителя, которого породила эпоха научно-технической революции и который ищет в искусстве прежде всего мысль, постановку так называемых глобальных проблем, осмысление бытия в контексте философии космического века», – резюмировал впоследствии М.С. Каган [4, с. 4]. Лейтмотив ругательных отзывов принадлежал в том числе и некоторым представителям профессионального сообщества: это «литература», а не живопись, это раскрашенный рисунок, а в смысле содержания – бред сумасшедшего. Любопытно сравнить восторг студентов-медиков по поводу великолепного знания Ланиным анато-

мии и суровую критику некоторых коллег, советующих художнику проштудировать анатомию, поучиться как следует рисовать людей и лошадей. Хотя в целом и «почитателей» (это слово часто встречается в подписях под отзывами) и «хулителей» объединяет чрезвычайно высокая оценка Ланина-рисовальщика. За несколько лет до выставки художника в ЛОСХ состоялись знаменитые показы нонконформистского искусства в ленинградских ДК им. И.И. Газа (1974) и ДК «Невский» (1975), поразившие широкую публику самим фактом параллельного существования в советском искусстве его альтернативной версии. По своему взрывному эффекту маленькая экспозиция Ланина 1978 года может быть отчасти сопоставлена с ними: оказалось, что внутри самой официальной версии, «лицом» которой были экспозиции Союза художников, на той же территории возможно какое-то другое искусство – абсолютно профессиональное, выросшее из той же академической школы, но иначе работающее с ее традициями.

На фоне тенденций, определяющих ленинградскую официальную живопись 1970-х, работы художника явно выпадали из контекста. Если живописцы Союза художников в большинстве своем продолжали традиции русской реалистической школы и культивировали живописную маэстрию, если мастера левого ЛОСХа, художники группы «Одиннадцати», например, так или иначе развивали и переосмысливали традиции модернизма, то живопись Ланина по целому ряду формальных признаков принадлежала уже следующей эпохе постмодерна – именно «рубеж 70-х – 80-х годов был в отечественном искусстве временем кристаллизации эстетики постмодернизма» [12]. Концептуальность подхода, нелинейный способ художественного мышления, использование цитат и автоцитат, их комбинаторика, использование текста в пространстве изображения и превращение картины в текст – некоторые из названных и другие признаки постмодерна можно было бы отметить в работах неофициальных художников. Но картины Ланина отличались от них высочайшим профессиональным мастерством рисунка и композиции, масштабностью как замысла, так и самого физического размера холстов, «картинностью». Обращенная к вечным и актуальным философским,

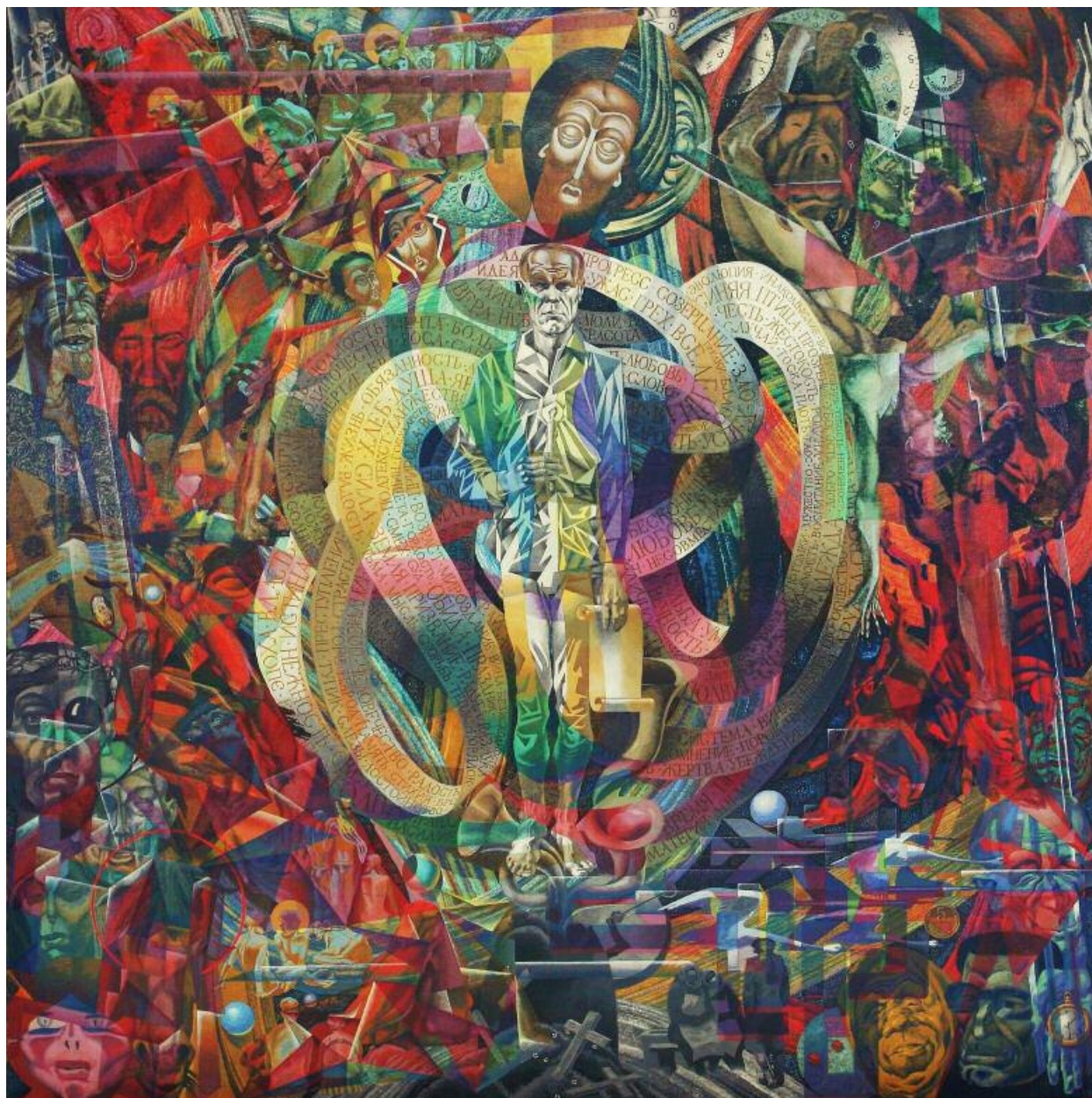
религиозным, историческим, социальным проблемам, живопись Ланина представляет собой, по сути, жанр программной тематической картины, возглавлявшей некогда иерархию и старой академической, и советской живописной школы и в этом смысле вполне традиционна, но построена на совершенно иных принципах. «Первую картину “Скрижали” расцениваю как первый опыт утверждения новой концепции картины – отказ от иллюстративности, отказ от единства места действия и персонажа <...>, отказ от иллюзорного пространства, перспективы и сомасштабности изображаемого и – привнесение ассоциативного видеоряда, привнесение живописной условности <...>, привнесение подтекста сюжета; расцениваю “Скрижали” как эксперимент над собственной личностью, состояниями собственной души, собственным миропониманием, выжав из себя все накопленное и недосказанное», – писал Август Ланин [I, с. 72].

Центр «Скрижалей» занимает собственно автопортрет художника – крупная фигура в полный рост со свечой и свитком в руках (*Илл. 3*). По тому же принципу выделения центра главной фигурой (или событием) строятся и другие картины Ланина такого типа и в 1970-х, и в 1980-х годах. Поверхность холста вокруг выделенного центра плотно заполнена фигурами, предметами, фрагментами фигур и предметов, сюжетными эпизодами и их фрагментами – некоторые видны отчетливо, другие – еле угадываются, зрительно собираются из хаоса линий лишь при напряженном вглядывании в картину. Сюжетные эпизоды и образы, заполняющие холст «Скрижалей», – точные цитаты отдельных линогравюр художника из его графических серий «Дороги войны», «Отцы», «Сотворение мира», «Родословная», «Память крови» начала 1960-х, а также и некоторых еще более ранних рисунков-набросков, сохраняющих в картине свою стилистику. В картине границы отдельных листов исчезли, некоторые детали приобрели гипертрофированный масштаб, персонажи серий перемешались, оказались в новом контексте, сместившем времена и эпохи. Они существуют все одновре-

менно, просматриваются сквозь друг друга, соединенные подобием кинематографического приема «мультиэкспозиции». Возникающее «многоголосие» создает почти реальный эффект звучания, «гула времени»², в котором можно различить отдельные голоса.

Фактически вся ранняя графика художника – от набросков 1940-х годов до линогравюр и монотипий середины 1960-х – станет «строительным материалом» для живописи Ланина 1970-х – 1980-х годов, «словами» и целыми «фразами» ее изобразительного языка. Причем, как фигуративные изображения, так и абстрактная геометрия монотипий: именно она определяет «закон сжатия» фигуративно-предметной ткани в картинах, упорядочивает и подчиняет ее тем секущимся плоскостям и пространствам, которые можно было видеть еще в композициях 1960-х. Цвет в картинах Ланина, за условность которого его порицали сторонники живописности, не привязан к конкретике мотивов, реалистичности форм, подчиняется композиционным задачам. На протяжении нескольких лет, предшествующих занятиям живописью, а затем и одновременно с ними, художник работал над синтезом геометрических форм, музыки и цветного света, решая проблемы создания «духовно содержательной» среды, – этот опыт перешел и в его картины. По замечанию Н.А. Ланиной, «такие картины как “Автопортрет”, “Детство”, “Хаос” сначала решались в цвете большими цветовыми плоскостями, перекрывающими где-то друг друга, создающими цветное движение, обусловленное содержанием и расположением образов на холсте. Это не подмалевки в обычном их понимании, а второй план ткани полотна, создающий напряженность и динамичность композиции» [II, с. 7]. Таким образом, «хаотическое» наложение изображений в «Скрижалях», в «Детстве», в «Хаосе» не превращается в хаос как беспорядочное нагромождение элементов (*Илл. 4*). Художник очень рационально, мастерски выстраивает в картинах некий упорядоченный хаос, хаос, чреватый космосом, или, если использовать постмодернистское понятие, – хаосмос.

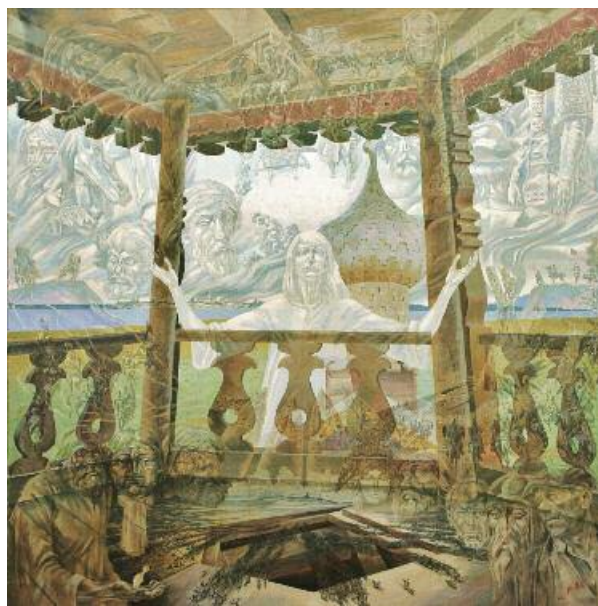
2 О специфике «времени Ланина» очень близкого «теории времени» астрофизика Н.А. Козырева см.: Мамонова И. Философ М.С. Каган о художнике А.В. Ланине: перспективы междисциплинарного подхода // К 100-летию М.С. Кагана. Материалы Всероссийской научной конференции «XV Кагановские чтения. Теория культуры и эстетика: новые междисциплинарные подходы» (Санкт-Петербург, 18–19 мая 2021). СПб.: Российское эстетическое общество, 2022. С. 87–98.



З. А. Ланин. Скрижали (Автопортрет). 1975.
Холст, масло. 175 x 175 см



4. А. Ланин. **Хаос**. 1976. Холст, масло. 175 x 175 см



5. А. Ланин. **Память крови (Плач Ярославны)**. 1982.
Холст, масло. 170 x 170 см



6. А. Ланин.
Черная и белая Русь. 1989.
Холст, масло. 200 x 200 см

Если изобразительная насыщенность, ощущение прорастания образов дает повод сопоставлять живопись Ланина с картинами П.Н. Филонова, то излюбленный художником квадратный формат подавляющего большинства его работ отсылает к Малевичу. Хотя сам художник не концептуализировал свои квадраты таким образом, подчеркивая сугубо композиционные возможности этого формата, трудно отказаться от предположения о возможности полемического диалога. Малевичевский квадрат – икона новой веры – обнулжил живопись как «изображение уголков природы, мадонн и бесстыдных венер», но оказался и «зародышем возможностей». Квадрат как метафизическая форма был явлением вечности – пределом времени. Квадраты Ланина позволяют проявиться в этой метафизической форме – буквально родиться из вечности – временному потоку, невероятной динамике и энергии, потенциально заключенным в геометрической статике квадрата³.

В живописи Ланина 1980-х годов происходит постепенное развертывание, «распаковывание» тем, целых «тематических комплексов», до предела сжатых в первых картинах-формулах 1970-х: Д.А. Ланин в статье к монографическому альбому «Август Ланин» выделил комплекс, связанный с темами Вселенной и природы, комплекс, охватывающий социум и историю, и, наконец, комплекс, посвященный теме творчества и осмыслению религиозной проблематики [8]. Все они так или иначе связаны между собой (тема природы, тема творчества, например, всегда соединяются с темой Вселенной: тема творчества, в свою очередь, переплетена с темой религиозной – для Ланина, как и для многих других представителей художественной культуры 1970-х – 1980-х, духовное откровение было связано именно с искусством, а не с религией как таковой). Темы различных комплексов разрастаются, мотивы переплетаются, ветвятся цепочки образов, рождаются смысловые нюансы, множатся, как бесконечно расходящиеся тропки, варианты интерпретаций. В зависимости от темы меняется язык, точнее, вспоминая Пуссена, «модус» картины: вся сумма композиционно-живописных приемов, начи-

ная от выбора формата холста – тема природы, например, решается в основном в подчеркнуто протяженной горизонтали, тема творчества часто связана с ярко выраженной вертикалью, темы истории, социума, религиозная проблематика раскрываются в композициях квадратного формата.

Сгущение образов-цитат в первых «квадратах» Ланина 1970-х годов расслаивается в живописи следующего десятилетия на отдельные произведения, материал графических серий 1960-х, набросков 1940-х – 1950-х прорабатывается на новом уровне. Персонажи ранних работ переходят из картины в картину, одни и те же сюжетные эпизоды могут стать центром одних и оказаться второстепенным фрагментом других холстов – это хорошо прослеживается, например, в картинах, связанных темой русской истории и темой памяти, особенно актуальных для этого десятилетия («Память крови (Плач Ярославны)», 1982; «Пути-дороги», 1984; «Черная и белая Русь», 1989, и др.). «Память крови», в центре которой образ Ярославны-Оранты, современный и иконописный одновременно, – это картина-молитва (Илл. 5). Пространство имеет здесь единую линию горизонта – общие небо и землю, соединяющие разные времена и эпохи русской истории с языческих времен до XX века. В разреженной, но проработанной до сантиметра «связующей ткани» картины (ее невозможно назвать фоном), прозрачно проступают фигуры, лики, лица воинов, наставников, схимников, царей, крестьян, рабочих, среди этих лиц и автопортрет художника. Ощущение в себе бесконечного числа жизней, прожитых предками, «глубина необсказуемого», которую Ланину не удавалось выразить языком печатной графики в 1960-е годы, обрела, наконец, воплощение. Конкретные образы, найденные в линогравюрах, здесь полностью повторены, но ушла их чрезмерная определенность и литературная заштампованность, так мучавшие тогда художника, – здесь они клубятся как облака, стали частью природы и времени, самим потоком времени.

Десятилетие 1980-х замыкает «Черная и белая Русь», связанная как с осмыслением политических,

3 Интересно, что первоначально «Скрижали» и «Хаос» были выполнены Ланиным как полиптихи: большой центральный холст и обрамляющие «средник» небольшие картины-клейма в сложных авторских рамках – откровенная отсылка к иконописной традиции. Но вся эта конструкция все же показалась художнику избыточной – он выставлял только центральные «квадраты» как самостоятельные работы.

социальных перемен в жизни страны, так и с широко отмечавшимся незадолго до этого Тысячелетием крещения Руси (Ланин участвовал в приуроченном к этому событию конкурсе на проект храма, где предполагал использование цветомузыкальной динамики). «Черная и белая Русь» – своеобразный итог метода, итог творческого этапа – как оказалось, итог всего советского периода жизни. Линогравюры 1960-х смонтированы здесь с некоторыми картинами 1980-х, но их масштаб нивелирован – и картины, и графические листы представлены в виде «картинок» примерно одинакового размера, расположенных в разных плоскостях под разными углами. Знакомые по монотипиям секущиеся пространства и плоскости образуют подобие рамочных конструкций, усиливающих эффект «картинок» в картине, – «Черная и белая Русь» как никакая другая из ланинских работ напоминает коллаж (Илл. 6). (А «картинки» в картине создают, помимо прочего, впечатление музейности – музеефикации истории?) Возникшая на очередном сломе эпох, «Русь» дает совсем другое ощущение времени (или ощущение другого времени), чем в картинах 1970-х и первой половины 1980-х годов – это не плотный или разреженный единый поток, но скорее мозаика фрагментов, исторических отрезков, разделенных черными провалами-пустотами. Несмотря на «черное» и «белое» в названии и в самой композиции «Руси», здесь множество оттенков, многое не очевидно, разглядывание «картинок»-фрагментов «коллажа» открывает возможность очень разных интерпретаций картины.

В произведениях Ланина всегда создана «образная ткань такой плотности, что ее невозможно растворить в эмоциональном порыве, лирическом вздохе <...>. Здесь приходится распутывать сложнейшую вязь ассоциаций, восходящих к разным пластам культуры и особенно чувствительных к ее мифическим праосновам; здесь каждый образ имеет не одну, а целый “перечень причин”, за которым часто не поспевает чувство, жаждущее молниеносной и безошибочной подсказки». Живопись Ланина «сдержанна, не сентиментальна, тяготеет к объективной пластике форм, а не субъективной экспрессии настроений, требует предметной четкости, завершенности, взывает больше к разуму, чем к чувству, точнее, к дисциплине

и членораздельности самих чувств. <...> Времена и страны вступают между собой в напряженный диалог: природа и техника, археология и астрономия, искусство и быт — все составляющие культуры, разбросанные по разным эпохам, ареалам, родам и жанрам, входят в переключку, осознавая свою обреченность на единство» [13]. Текст, приведенный здесь с небольшими купюрами и вставкой имени художника, принадлежит М. Эпштейну, он максимально точно характеризует искусство Августа Ланина, хотя философ и критик описывал вовсе не живопись, а определенный «стиль поколения» в советской поэзии второй половины 1970-х – начала 1980-х годов. Стиль, проявившийся в творчестве целого ряда очень разных поэтов, объединенных поверх всех стилевых различий общей художественной идеей культуры, «осваивающих культуру на всем ее протяжении, от границ профанного до границ священного» [13].

В конце 1970-х М.С. Каган, впервые увидев живопись Августа Ланина, сразу определил ее как «метареализм» [9, с. 308], не комментируя, впрочем, это определение. Но сам термин задает еще один вектор размышления о живописи художника, связывая ее с одноименным направлением в советской поэзии 1970-х – 1980-х: это позволяет понять кое-что о природе «литературности» его картин – «литературности» поэтического текста.

Возникновение метареализма (реже «метаметафоризма») связывают с выступлением в 1979 году в московском ЦДРИ молодых поэтов И. Жданова, А. Еременко и А. Парщикова, но сам термин «метареализм» появился в текстах М. Эпштейна лишь к 1983 году. Он видел в метареализме (наряду с концептуализмом) одно из наиболее сложившихся течений того времени, проявившихся как в поэзии, так и в изобразительном искусстве, и описывал его как «реализм многих реальностей, связанных непрерывностью внутренних переходов и взаимопревращений. Есть реальность, открытая зрению муравья, и реальность, открытая блужданию электрона, и реальность, про которую сказано – “и горный ангелов полет”, и все они входят в существо Реальности» [13]. (Однажды, описывая позднюю живопись одного из самых ценных им ленинградских художников – Феликса Лемберского, Август Ланин фактически повторил по-своему слова критика: «Феликс Самойлович обладал бинокулярным

видением. Мелочь он микроскопил (умел входить в мир муравья), отдаленности он телескопил, проникая в иные пространства, привнося эти пространства в реальный пейзаж» [7, с. 131]). Эпштейн, раскрывая особенности поэтики «мета», подчеркивал принцип единомирия, отличающий метареализм от близкого ему некоторыми чертами символизма⁴: здесь нет противопоставления «этого» и «иного» миров, метареалистический образ – это образ расслаивающейся, но единой реальности. Существуют поразительные совпадения между, например, поэмой А. Парщикова «Нефть», где «нефть – планетарная кровь», «чистый промежуток между органикой и неорганикой», а также «причинный образ возникновения дискретных серий, порождающих время» [2], и тем, как описывал Ланин в автобиографическом тексте «Ученичество души» свои юношеские впечатления от приезда в Баку. Нефть, сочащаяся из земли, ощущалась им «кровотокающей раной давно погибшего и продолжающего кровотока животного. <...> Не энергия реакции горения концентрировалась в этой жиже, а энергия спрессованного времени» [1, с. 34].

Текст – текстом, но важно, что в самом искусстве Ланина постоянно проявляется образ такой единой многомерной реальности. Причем это происходит задолго до его обращения к живописи – уже в монотипиях середины 1960-х: пример тому – работа «Земля» (1966), где явлены одновременно мир «до взрыва» – еще не проявившийся, еще не ставший, и человеческий эмбрион в материнской утробе и Божественный младенец. Другой пример – картина «Млечный путь» (1982), в центре которой «стартует» с песчаной отмели прямо в небеса огромная стеклянная банка с лягушками. Живые лягушки, «расплетые» внутри банки, – это и наживка для рыбной ловли, и невинные жертвы, а лягушачья икра, оставаясь икрой, – одновременно и скопление звезд – Млечный путь. Картина «День поминовения» (1985) – это и сюжет посещения кладбища в праздник Троицы, и догмат о Троице, и тень известного иконописного канона; деревья за главными фигурами – и кладбищенский пейзаж, и пламя свечей, и храмовые

своды; обнаженные фигуры, в медленном вращении движущиеся вокруг центра – это и души усопших, и воскресающие мертвые, как мечталось Н. Федорову. На картине, написанной в год юбилея победы в Великой Отечественной войне, – это еще и воскрешение тех, кто с той войны не вернулся. Одно не уподоблено здесь другому, одно является одновременно и тем, и другим, – это не метафора, а метабола, «образ, не делимый надвое, на прямое и переносное значение, в котором нет раздвоения на “реальное” и “иллюзорное”, “прямое” и “переносное”, но есть непрерывность перехода от одного к другому, их подлинная взаимопричастность» [13].

Представление о единстве и целостности Мироздания, о взаимопричастности всего – всему, обуславливает в картинах Ланина особое сосуществование прошлого и современного, органического и неорганического, природы и цивилизации, конкретики и предельной условности (как ленты Мебиуса, в переплетении которых предстает образ художника в «Скрижалях»). В отличие от резкого столкновения истории и дня сегодняшнего в живописи многих современников Ланина – художников-семидесятников, в его искусстве соединение противоположностей не конфликтно – они прорастают друг в друга, как в поэзии метареалистов. Как и эта поэзия, живопись Ланина фиксирует «не воспринятый мир, а скорее мир в процессе “воспринимания” и само “воспринимание” мира» [2]. Можно было бы привести и другие примеры сближений: поэтика метареализма, соединяющего реальность высшего порядка с реальностью окружающего мира, восходит к тому же корню, что и искусство Ланина, к тому, что он пережил как откровение чуть ли не в детстве, а позже сформулировал: «все трансформации материи – результат проявлений сущности» [1, с. 6].

Каган назвал живопись Ланина «метареализмом» в конце 1970-х, когда поэтическое явление еще только складывалось и не имело названия. Сам Ланин никогда термин «метареализм» не использовал, с поэзией метареализма, с текстами о метареализме знаком, вероятнее всего, не был – речь

4 Д.А. Ланин в статье 2008 года описывал живопись Августа Ланина как «...символизм, в котором чувствуются витальность, энергия, жизненная сила – короче говоря, символизм, начисто лишенный всех черт декадентства» [8, с. 26], – «парадоксальный», но все-таки символизм.

идет о некоем общем мироощущении, типе сознания и общей установке, проявившейся как в поэтических текстах метареалистов, так и в живописи Ланина, несмотря на разницу в возрасте поколений и видовую разность искусств.

«Ключевое для этой “установки” слово – “сложность”. Но “сложность” не нарочитая, а неизбежная, связанная с фиксацией современной “картины мира” и с невозможностью отбросить и обойти представление о ее неоднородности. <...> Реальность теряет единство и раскладывается на множество плоскостей (как у Филонова). Вещи не удерживаются в своих границах и перетекают друг в друга (как в картинах сюрреалистов). В основе усложнения здесь – визуальная культура», – пишет о метареалистах критик и поэт Е. Вежлян [2]. Может быть, визуальная культура и есть «точка схода» живописи Ланина и очень зрительной, зримой поэзии метареализма (не случайно, некоторые из ее авторов занимались параллельно визуальными искусствами). Дальнейшие размышления в этом направлении приводят к определяющей, пожалуй, области пересечения искусства Ланина с поэзией метареализма, обозначенной вопросом

Ю. Арабова: «Что воплотил собою метареализм? <...> А воплотил он собою нечто неммыслимое, дикое для контекста современной культуры – всего лишь поиск Бога в обезбоженном постмодернистском мире. <...> У метареалистов на месте Бога – начало, соединяющее внутри себя вещи и качества совершенно разные...» [1]. В 1980-х годах поэзия метареализма была на пике читательского внимания. В последующие годы, по словам Арабова, «художественное бытие утверждает все то, от чего метареалисты бежали как от чумы, – простоту, доступность, политическую спекулятивность, обозначение себя в культуре, вместо “делания” и себя, и культуры» [там же]. Поэзия, ориентированная на сложность картины мира, постепенно уходит на периферию литературного процесса. Подобная «кривая» зрительского интереса – взлет в 1970-х – 1980-х и падение в постсоветские 1990-е – 2000-е – характерна и в отношении живописи Августа Ланина. Однако сегодня поэзия «мета» становится по-новому интересной – это вселяет надежду и на возрождение живого интереса к ланинской живописи, на ее новое прочтение, на новое восприятие ее актуальных и глубинных слоев. ■

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Ланин А. «Ученичество души». Машинопись. На правах рукописи. Архив семьи художника.
2. Ланин А. «Раздумья после выставки». Машинопись. На правах рукописи. Архив семьи художника.
3. Отзывы зрителей на выставку Августа Ланина. ЛОСХ, 1978. На правах рукописи. Архив семьи художника.
4. Арабов Ю. Метареализм. Краткий курс // Юрий Арабов – Метареализм. Краткий курс – “Проект: Иннокентий Марпл” // URL: <http://marpl.com/> (Дата обращения: 05.06.2022)
5. Вежлян Е. Новая сложность. О динамике литературы // Новый мир. – 2012. – № 1 // URL: <https://magazines.gorky.media/> (Дата обращения: 05.06.2022)
6. Иванов Вяч. Монтаж как принцип построения в культуре первой половины XX века // Монтаж. Литература, Искусство, Театр, Кино. М., 1988. – С. 119–149.
7. Каган М. Творчество Августа Ланина // Вступ. ст. к каталогу: А.В. Ланин. Выставка произведений. – Л.: Художник РСФСР, 1989. – С. 3–7.
8. Кизевальтер Г. Эти странные семидесятые, или Потеря невинности. Эссе, интервью, воспоминания // URL: <http://litmir.me> (Дата обращения: 05.06.2022)
9. Ковалов О. Сны Александра Довженко // URL: <http://cinematheque.ru> (Дата обращения: 05.06.2022)
10. Ланин А. О Феликсе Лемберском // Феликс Лемберский. 1913–1970. Живопись-графика. – М.: Галарт, 2009.
11. Ланин Д. Август Ланин. – М.: Белый город, 2008. (Серия мастера живописи)
12. Ланин А. Автопортрет на фоне СССР. – СПб.: Нестор-История, 2010.
13. Соловьев В. Август Ланин // Смена. – 1961. – № 301.
14. Флорковская А. Официальная и неофициальная версии искусства позднесоветского времени: живописцы поколения семидесятников // Исторические, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. № 5 (79). – Тамбов: Грамота, 2017. – С. 178–181.
15. Флорковская А. Малая Грузинская, 28. Живописная секция объединенного комитета художников-графиков. 1976–1988. – М.: Памятники исторической мысли, 2009. – С. 173–251.
16. Эпштейн М.Н. Литературные движения. Метареализм. Концептуализм. Арьергард [Текст] // Эпштейн М.Л. Постмодерн в русской литературе / URL: <http://cnrl.ru> (Дата обращения: 05.06.2022)

Елизавета Николаевна РЫЖКИНА
Александр Николаевич РЫЖКИН

Парадокс нонконформизма в творчестве Виталия Горяева

Статья посвящена рассмотрению и анализу живописи в творчестве художника Виталия Горяева. Проведены параллели его жизненной позиции и взаимоотношений с академическим сообществом и творческой молодежью в период 1960–1970-х годов. Прослеживается диссонанс художественных задач в иллюстративной графике и живописи, повлиявший на изобразительный стиль художника. Представлены материалы ранее не публиковавшихся дневников мастера, позволяющие услышать мнение В.Н. Горяева «от первого лица».

Ключевые слова: *Виталий Горяев, нонконформизм, 1960–1970-е, иллюстративная графика и живопись, дневники художника*

Elizaveta N. RYZHKINA
Alexander N. RYZHKIN

The Paradox of Nonconformism in the Work of Vitaly Goryaev

The article analysis Vitaly Goryaev's work, his relationship with the academic community and creative young people in the 1960s–1970s. The authors focus on the dissonance of artistic tasks in illustrative graphics and painting, which influenced Vitaly Goryaev's art style, as well as offer texts of the master's diaries never published before, that makes it possible to know the opinion of Vitaly Goryaev himself.

Keywords: *Vitaly Goryaev, nonconformism, the 1960s–1970s, illustrative graphics and painting, the artist's diaries*

В творческом наследии Виталия Горяева есть определенная интрига. То, что мы знаем о нем, о его искусстве, с одной стороны, хорошо известно: многие, так или иначе, выросли на книгах с его иллюстрациями, миллионы советских детей увидели Тома Сойера и Геккельберри Финна, Трех толстяков и Старика Хоттабыча глазами этого художника. Как график, карикатурист, он входит в «золотую элиту» мастеров советской карикатуры. Его работы в журнале «Крокодил», «Фронтальной юмор» и «Юность» стали общепризнанным эталоном сатирического рисунка. Серии иллюстраций к произведениям Гоголя, Достоевского, Пушкина получали престижные премии, экспонировались на всероссийских и международных выставках, графические листы покупались музеями. Однако до последнего времени мало кто был знаком с живописными работами В.Н. Горяева. В 1960–1970-е годы, несмотря на всеобщее признание, статус и авторитет в творческих союзах, художник подвергался жесткой ретроградной критике. Сложно представить, но станковые живописные работы были выставлены при жизни художника всего единожды.

Фактура графического листа, острота попадания в характер героя, выразительность и характер: характер жеста, движения, портрета – все это мастер оттачивал до совершенства. Он буквально прожил жизнь с карандашом в руке. Об этом свидетельствуют десятки блокнотов и альбомов, сотни эскизов и зарисовок, в основном графитным карандашом, тушью и фломастером, который Виталий Николаевич привез из Америки и графические возможности которого были в новинку советскому зрителю. Помимо этого, Горяев постоянно, на протяжении многих лет, работает в живописных техниках. Этюдные крымские довоенные пейзажи полны сиюминутной прелести впечатления. Цикл акварельных живописных зарисовок, позднее сформированный в блок «По дорогам войны», особенно ценен не только колористическими находками, но и точностью отражения наблюдений за военным

бытом, настроением и атмосферой. В 1950-е годы Горяев работает над акварельными рисунками и портретной серией в командировке на строительных объектах в Каховке. Однако тут можно скорее говорить о цветных графических листах, чем о поиске живописной выразительности или работе с цветом.

Но уже с начала 1960-х годов Виталий Николаевич начинает писать совсем другие творческие работы. На стенах в мастерской художника можно увидеть большие живописные полотна, чья художественная родословная проистекает от авангардных течений 1920-х годов, в которых хорошо прочитывается отголосок живописи Сезанна и Матисса, нашедшей живой отклик у Виталия Горяева. Подлинники полотен модернистов он видел во время поездок за границу, в том числе во Францию, и они произвели на него столь колоссальное впечатление, что Виталий Николаевич посвящает десятки листов своих дневников не только описанию своего понимания и ощущения их живописи, но и зарисовкам этих работ на страницах альбома. Вдохновленный новыми впечатлениями, художник пишет ряд картин большого формата, в основном темперой на холсте. Свободная, созвучная мировым художественным течениям, не скованная узами соцреализма, эта живопись встретила негативные отзывы со стороны официальной советской критики. Работы не принимались на выставки, и в итоге при жизни Горяева они экспонировались полноценно только в 1980 году к его 70-летию юбилею.

Парадокс его творческой биографии заключается в том, что, будучи признанным и уважаемым художником, имеющим все возможные награды и премии, доступные в Советском Союзе в области искусства: Заслуженный художник РСФСР (1966), Народный художник РСФСР (1976) и Народный художник СССР (1981), а так же Лауреат Государственной премии СССР (1966, за работу над «Петербургскими повестями» Гоголя), Виталий Николае-

вич так и не был принят в Академию художеств СССР. «Принят» как в прямом, так и в переносном смысле. Более десяти раз его кандидатуру отклоняли на голосовании, академики деликатно наклидывали чуть больше половины голосов «против». Есть несколько версий, объясняющих происходящее. Основная, и наиболее вероятная, – это несоответствие творческого метода Горяева с общей тенденцией развития искусства этой эпохи в Советском Союзе. Владимир Кеменов, вице-президент Академии художеств СССР, жестко критиковал Горяева за авангардность и «левые» взгляды. Надо отметить, что мнение этого государственного деятеля, историка искусства, бывшего в пятидесятые годы заместителем министра культуры СССР, было столь весомым, авторитет его был столь велик, что никто не мог ему открыто противостоять. А независимые взгляды и образ мыслей, собственные Горяеву, были откровенно вызывающими и бескомпромиссными.

Многое можно объяснить, понимая характер и природные особенности Виталия Николаевича. Яркий, эмоциональный, темпераментный, он, по воспоминаниям современников, был очень похож на молодого Хемингуэя. Долгие годы Горяев работал в редакциях журналов «Крокодил» и «Юность», где острота ума, чувство юмора, живость восприятия особенно ценнились. Где он постоянно находился в круговороте молодежи, их идей, мнений. И, конечно, Горяев не вписывался в формат рядов советских академиков. Его темперамент, его человеколюбие, его радостное и задорное отношение к жизни диссонировали с советской бюрократической степенностью и официозом. «Он смотрел на жизнь глазами любви. Он был человеколюб в самом высоком смысле этого слова. Сегодня это понятие находится в тени, а ведь это корневое понятие Жизни», – говорил в одном из интервью о Горяеве его друг, поэт Андрей Дементьев.

С конца 1950-х годов Горяев много путешествует. Он побывал во Франции, Италии, на Цейлоне, месяц жил и работал в Америке, имел возможность соприкоснуться с мировым искусством, посмотреть картины Матисса, Пикассо, Сезанна, перед которыми он преклонялся, что также определило и утвердило его творческую концепцию. Нельзя недооценивать, насколько такие события расширяли горизонт возможностей советского че-

ловека, тем более – художника. Увиденное укрепило Горяева в понимании правильности и актуальности его собственных художественных наработок – ведь для него всегда было важно гнуть свою линию. Находясь постоянно в творческом поиске, художник экспериментирует, то варьируя одну и ту же манеру, то пробуя разные композиционные приемы и разные способы передачи формы, пространства и движения. В этом поиске и складывается неповторимый стиль художника с присущей только ему характерной скрытой энергией.

В. Горяев очень четко для себя определил границы творческого «новаторства»: *«Кроме как в материале творец выразиться не мог. Это камень, из которого извлечены все его свойства, это дерево, это металл. Но они соединены еще во имя общественной идеи. Индивидуально преломленной каждым творцом в отдельности. Отсюда их новаторство. Это и есть самовыражение. Конечно, художник обязательно работает в материале, и раскрытие его возможностей есть активный творческий процесс. Чувство же помогает увидеть границы этих возможностей. Неконтролируемое чувством нарушение границ возможностей материала рождает стилизацию»* [1]. Удивительно, что художник, столько работавший в сатирических изданиях, где гротеск и стилизация – основа изобразительного языка, именно стилизацию оценивает с негативной стороны: *«Стилизатору кажется, что естественная глубина рельефа недостаточно выразительна, и он начинает оперировать рельефом выходящим за пределы поверхности. Так было с появлением масляной живописи у маньеристов. Так бывает с украшательством в архитектуре.*

Натуралист в конечном счете стилизатор. Найдя способ увеличения рельефа до иллюзорного, незаметно теряет возможность строить глубину в плоскости, и цельность нарушается. Природа поступает иначе, если на лозе должна вырасти ветка винограда, то мы еще до появления грозди, по пластичности и упругости лозы, можем предвидеть, что она готова нести наливающуюся гроздь. Никакого обмана» [1].

Виталий Горяев абсолютно искренне, «до мозга костей» был советским человеком в самом лучшем смысле этого слова. Он был патриотом своей Родины и во всех многочисленных зарубежных командировках всегда, в первую очередь,



В.Н. Горяев. **Ждут эвакуации.** 1964. Холст, масло. 120 x 91 см

представлял советское искусство. Горяев – офицер, фронтовик. Художником, главным редактором журнала «Фронтовой юмор» он прошел всю войну (Западный фронт, 3-й Белорусский фронт), награжден рядом боевых орденов и медалей, член ВКП(б) с 1951 года. *«В выборе того, что я рисую, мною руководит тенденция. Это мое понимание мира, моя связь с ним. Тенденция – это желание моего народа, моей партии, ставшее моим желанием, диктующим мне выбор и определяющим моё отношение к тому, что я хочу нарисовать. Тенденция порождает видение и метод художника. Она определяет силу и направление его творчества»*, [1] – говорит художник в одном из своих выступлений. При этом, Виталий Николаевич в каждый момент своего творческого пути, в каждой работе старался создать свой графиче-

ский стиль внутри заданных границ или предпочитал трансформировать условности под поставленные для себя художественные задачи. Однако четко отслеживая тенденции времени, он никогда не шел открыто наперекор общей линии в искусстве, не бравировал своей оппозиционной авангардностью или нонконформизмом. Его графика и живопись были единым и неразрывным продолжением его жизневосприятия.

В дневниках художника много рассуждений о природе и натуре как идеале, к которому нужно стремиться. Именно об идее «уйти от поверхностного трюкачества» и следовать образу «реалистичной конкретности», но такой, как он ее видел и как он понимал ее, много говорит Виталий Николаевич. Воспоминания Таисии Борисовны Лобач-Жученко, супруги Горяева, подтверждают это:

«Помню, мы жили на даче рядом с Кукрыниксами – на Оке. Виталий Николаевич всегда много и усиленно работал, писал акварели. А по вечерам все встречались у нас в избе. Обычно во время этих встреч он показывал свои акварели кому-то из Кукрыниксов. Однажды Куприянов, рассматривая какой-то его пейзаж, заметил: “Витя, ну знаешь, это слишком!” В ответ прозвучало: “А мне нравится, я – так вижу!” Он всегда шел своим путем» [1]. Эта искренность, почти детская непосредственность и максимализм характерны для Виталия Николаевича. В своем интервью на вернисаже выставки в Российской академии художеств, приуроченной к столетнему юбилею со дня рождения В.Н. Горяева, Таисия Борисовна говорила: «...у него было живительное чутье в искусстве. Ему понравился Сезанн, а любимым художником стал Пикассо, от которого в то время все отворачивались. Ему дал Бог видеть эту сторону изображения действительности, а не какую-то закругленно реалистическую».

Виталий Горяев не преподавал в учебных заведениях, однако вел очень активную общественную деятельность. Был членом правления Московской организации Союза художников (МОСХ) и членом секретариата Союза художников СССР, входил во множество жюри и комиссий, в том числе именно он был заместителем председателя Выставкома по графической секции «30 лет МОСХ» (1962) в московском «Манеже». Горяев поддержал художников-авангардистов студии «Новая реальность». Работ Виталия Николаевича на выставке не было, в то время он еще в основном работал художником журналов, а раздела сатиры на выставке не предполагалось. Горяев оценил по достоинству художественные качества работ, представленных в экспозиции, допустив, что не со всем и не до конца он, в принципе, согласен. Это уже можно оценивать как качество свободного и самодостаточного человека – уважать и признавать внутреннюю свободу другого творца. В результате за участие в выставкоме Манежной выставки в 1962 году Горяев заплатился тем, что с ним были расторгнуты все договора издательств, и вплоть до 1964 года он, фактически, был без работы.

Позже, оценивая и переосмысливая все происходящее, в дневниках 1976 года он сводит воедино все свои размышления о своем видении



В.Н. Горяев. **Строят мост.** 1965.
Холст, темпера. 90 x 110 см



В.Н. Горяев. **Строят мост.** 1965.
Холст, темпера. 90 x 110 см

становления творческого кредо художника, говорит о самовыражении творческой личности: «Самовыражение в трактовке многих современных (главным образом за рубежом) художников – это раскрытие собственного – якобы необыкновенно целостного Я. Этому “Я” приписываются таинственные и необыкновенные свойства. В результате это “Я” заслоняет в самосозерцании богатство всего мира. Но оно



В.Н. Горяев. **Строят мост.** 1965.
Холст, темпера. 90 x 110 см



В.Н. Горяев. **Отдых.** 1976. Холст, темпера. 86 x 131 см

развивается в одиночестве, отгораживается от богатства всего мира. Эти разрозненные «Я» не соединяются и между собой. Как жир не соединяется с водой, а поэтому и не могут выразиться в ценностное выражение эпохи.

Думаю, самовыражение нужно понимать, как способность увидеть и выразить по-новому явления жизни вообще. При этом и произведения искусства предыдущих эпох рассматриваются как одно из проявлений человеческой природы, которую будучи современным художником нужно открыть по-новому. Иначе ты и не будешь художником. Предыдущее искусство уже слилось с природой, как церковка на высоте холма. Человек, который ее сделал, также самовыражался, т.е. нашел свой способ соединения с природой, открыл этот способ. Он был во имя соединения с природой и поэтому остался жить как человек-творец» [1]. Умение очень деликатно и чутко анализировать произведения, как современности, так и иных времен и эпох, видеть и в них все то «современное» и «своевременное», что скрывается в сюжетах, контекстах, смысле работы, в композиционном приеме и цветовых сочетаниях, – отличительная особенность Горяева-зрителя.

В сложившейся сложной ситуации художник пытается по-своему преодолеть ее. Однако не акцентирует силы на своей «неформатной» живописи, продолжает работать в издательстве журналов, да и молодое поколение художников относится к нему с большим уважением. Игорь Обросов в книге своих воспоминаний «Черное и белое» говорит о влиянии Горяева, о важности их разговоров, его суждений об их работах и о его понимании искусства, оценивая Виталия Николаевича как учителя, практически, как наставника [2].

В это же время мастер начинает работу над своими самыми значительными иллюстративными сериями. Не изменяя себе, прежде всего, как художнику-сатирику, он иллюстрирует «Петербургские повести» Гоголя, а несколько позднее и «Мертвые души», продолжая бороться с пошлостью, стяжательством, бюрократизмом, но уже выступив в соавторстве с писателем. Из дневников художника: «Мне задали вопрос по телефону “Как иллюстрировать классику”. Надо сказать, что я никогда не рассматривал классику как нечто отдаленное, а брался только потому, что он этот

классик ставил современные мне проблемы. Пускай это у нас называется “пережитками”, но они существуют сейчас, и я, сатирик, просто выбрал писателя, который и сейчас имеет достаточно средств для отражения современных мне идей. Значит смысл иллюстрировочки, на мой взгляд, это не уход в прошлое, а по возможности (чтобы не входить уже в явное противоречие с “пространством” писателя) приближение к переживаниям нас сейчасочных людей» [1]. С этого момента мы прослеживаем, как Горяев трансформирует «время» в художественном произведении, перенося персонажей, ситуации в поле остроактуальной жизни. Как он сатирически обыгрывает все то пошлое и старомодно-условное, мещанское и узколобое, что продолжает существовать вокруг него. Это равноправный диалог писателя, художника и зрителя, где каждый понимает и дополняет своим смыслом художественное произведение, основываясь на своем житейском опыте, где все очень значительное, ничего банального или пассивного: активный диалог на равных. Он подбирает Гоголя как подходящего собеседника-автора по признакам совпадающего стилевого родства, смыслового понимания друг друга. В своих размышлениях на страницах дневников Горяев пишет: «Я увидел, что многие из гадостей не стоят злобы; лучше показать всю ничтожность их. Притом мне хотелось попробовать, что скажет вообще русский человек, если его попотчешь его же собственной пошлостью» [1].

В итоге, читая рассуждения о наступательном характере в искусстве иллюстрирования, перед нами складывается картина четкого понимания жизненной позиции Виталия Горяева: «Когда идет разговор о внутренней свободе, вероятно, [ее] нужно рассматривать как свободу выражения своих идеалов. Значит вопрос о свободе выражения это вопрос совпадения твоих личных идеалов с идеалами общества, в котором ты живешь, ты можешь и бороться, если на твоём пути извращение идеальных представлений, и противопоставлять [им] свое представление» [1].

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Горяев В.Н. Дневники художника // Архив музея В.Н. Горяева (На правах рукописи)
2. Обросов И.П. Черное и белое. Избранное. – М.: ГЕОТЭК, 2008. – С. 64.

В ситуации нарастающего противостояния между традициями академического соцреализма и новым искусством, основанным на философии искусства времени «оттепели», пронизанного европейским влиянием, но несущее отпечаток исторического наследия эпохи, работы Виталия Горяева стоят особняком. Признанный график, иллюстратор, карикатурист, он, однако, не принимался художественным академическим сообществом как живописец. А ведь во многом Горяев, именно в живописи, максимально отражает свои идеи и свои художественные замыслы и предпочтения. Именно в его живописи особенно остро видно влияние Сезанна, Матисса, Пикассо, принцип видения природы и натуры которых совпадает с образом видения художника. Идеал творческой «правды» Виталия Горяева должен отвечать требованию соответствия природе, но не быть «натуралистичным».

Молодежные творческие группировки, появившиеся в 1960-х годах, набирают силу, к ним примыкает все больше и больше талантливой художественной молодежи. Невозможность их сосуществования с косными творческими Союдами очевидна, академики с их регалиями перестали быть абсолютным авторитетом для творческой молодежи. По воспоминаниям Н.И. Аникиной, Григорий Державин называл себя и друзей «хунвейбинами» и призывал «низвергнуть всех, кроме Дейнеки». В этом новом художественном мире Виталий Горяев стал для многих учителем, так как бойкая молодежь все же часто нуждается в наставнике, который сможет разделить их мысли, понять и оценить их искусство. Виталий Николаевич приглашал молодых художников в свою мастерскую, на стенах которой была развешана его живопись. Открытый для всего нового, искренне заинтересованный в том, что происходит вокруг, он был принят молодежным сообществом, став для них авторитетом и идеалом художника-творца. Живопись Горяева, не признанная и не выставлявшаяся при жизни мастера, была созвучна искусству молодых тех лет. Во многом опередив свое время, она по достоинству была оценена и сохраняет свою актуальность и сегодня. ■



С.П. и А.П.Ткачёвы. **Автопортрет**. 1960. Холст, масло. 67 x 64 см

Ольга Иосифовна РЕЗНИКОВА

Верность великим традициям. К вопросу о творческом наследии братьев Ткачёвых

Творческое наследие братьев Ткачёвых – одна из ярких страниц отечественной культуры. Расцвет их таланта пришёлся на 60–70-е годы XX века, открыв для зрителя новые страницы истории, обогатив живопись глубиной и свежестью композиционного мышления, эмоциональностью сочного живого мазка. В настоящее время произведения художников являются важным документальным свидетельством насыщенной событиями истории России: «Между боями» (1958–1960), «Матери» (1960–1961), «Детвора» (1958–1960), «Родная земля. Победители» (1968), «В колхоз» (1970), «Хлеб республики» (1970), «Пора сенокосная» (1976). Эти полотна стали знаками своего времени, художественно отразившими не просто рядовые события, а социальные явления жизни страны.

Ключевые слова: советское искусство, тематическая картина, творческое наследие, реалистическое искусство, традиции, братья Ткачёвы

Olga I. REZNIKOVA

The Loyalty to Great Traditions. On the Problem of the Creative Heritage of the Tkachev Brothers

The creative heritage of the Tkachev brothers is one of the distinguished pages of Russian culture. The heyday of their talent started in the 1960s–1970s. They opened for the viewers new pages of history and enriched painting with the depth and freshness of compositional thinking, sensations of their juicy brushstroke. At present, the artists' works can be studied as an important documentary evidence of the eventful history of Russia: "Between the Battles" (1958–1960), "Mothers" (1960–1961), "Children" (1958–1960), "The Native Land. The Winners" (1968), "To the Collective Farm" (1970), "The Bread of the Republic" (1970), "The Haymaking Season" (1976). The Tkachev brothers' canvases became signs of their time, which by artistic means reflected not only ordinary events, but also social phenomena of the country.

Keywords: the Soviet art, the thematic painting, creative heritage, realistic art, the Tkachev brothers

Советское изобразительное искусство 60-х – 80-х годов XX века неизменно привлекает к себе исследователей, вызывает особый интерес коллекционеров и находится под пристальным вниманием искусствоведов, стремящихся разобрататься в структурных моделях русской культуры этого периода. Значительная временная дистанция, наполненная событиями, отделяет нас от той эпохи. Произошла смена художественных поколений, важные события в общественной жизни, многие другие факты, которые позволяют не только оценить личность и художественное достоинство ведущих художников 1960–1980-х, но и определить место их творческого наследия в культуре современной России с точки зрения сегодняшнего дня.

Можно считать, что заслуги братьев Ткачёвых в области изобразительного искусства уже давно отмечены соответствующими наградами, включением их хрестоматийных произведений в собрания столичных музеев, художественных коллекций и галерей не только в нашей стране. Алексей Петрович и Сергей Петрович – народные художники СССР, академики Российской академии художеств, лауреаты Государственных премий СССР, РСФСР и Правительства Российской Федерации, премии Союзного государства. Вместе с тем, на фоне неизменного внимания сотрудников музеев к отечественному искусству обозначенного периода, когда открываются новые имена, поднимаются архивные сведения, пересматриваются старые и формируются новые теоретические концепции, по-видимому, стоит актуализировать некоторые аспекты творческого наследия братьев Ткачёвых.

Обращаясь к отечественному искусству конца 1950-х – 1980-х годов, нельзя обойти вниманием одну из центральных проблем культуры позднесоветского времени: соразмерность ценностных характеристик официальной и неофициальной версий советского искусства. Не углубляясь в суть

этого сложного теоретического и практического вопроса, который требует дальнейшего изучения, можно считать, что наследие братьев Ткачёвых лежит в русле «официального искусства», определявшегося в первую очередь реалистической традицией. Несмотря на кажущуюся естественную простоту выражения, дефиниция реализма являет в себе глубокие философские и культурологические аспекты. В реалистической направленности творчества братьев Ткачёвых в данном контексте реализм понимается как «тип художественного мышления, который соответствует характеру исходного образотворческого посыла, в целом обращённого к зримому миру – действительности – “правде жизни”...» [10, с. 146].

В своих произведениях, вошедших в золотой фонд отечественного искусства, живописцы Алексей Петрович и Сергей Петрович Ткачёвы живо и непосредственно, очень просто и в то же время очень цельно и вовлечённо проникали в суть переживаний своих героев, отражая исторические события через судьбы людей, а повседневные бытовые сцены и сельские события – как неизменную для народа, живущего на земле, радость бытия. «Круг интересов братьев Ткачёвых сосредотачивается на жизни простых людей, изображается не событие с интригующим сюжетом, а обыденная трудовая жизнь и повседневный быт. Жизнь как бы снижается в значении, дегероизируется. В ней усматриваются иные ценности. Они заключены в реальности, а не в вымысле. А эта реальность оказывается богаче и содержательнее любого вымысла, и имеет основание быть более значительной, глубокой, нежели отвлечённое философствование» [9, с. 21].

На фоне противоречивых путей русского искусства XXI столетия полотна братьев Ткачёвых сегодня приобретают особую значимость, являясь апологией реализма и честного пути в искусстве. Среди картин 1960–1980-х годов – «Детвора» (1957–1960), «Родная земля. Победители» (1968),



Между боями. 1957–1960. Холст, масло. 183 x 260 см



Родная земля. Победители.
1968. Холст, масло.
139,6 x 218 см

«Между боями» (1957–1960), «Дорогой гость» (1968), «В колхоз» (1970), «Хлеб республики» (1970), «Свадьба» (1972), «В партизанском крае» (1975), «Пора сенокосная» (1976).

«...Искусство 1960–1970 годов достигло больших художественных высот. Эти достижения касались социального анализа действительности, гуманизма человеческих взаимоотношений, проникновения в суть общественных явлений и проблем с точки зрения нравственных оценок» [9, с. 29]. В этой связи необходимо обратить внимание на успехи братьев Ткачёвых в развитии сюжетно-тематической картины. Данный аспект определяет следование художников традициям русской школы живописи и обуславливает творческое наследие ведущих мастеров отечественного искусства этого периода.

На обсуждении первой персональной выставки братьев Ткачёвых в 1960–1961 годах (она имела передвижной характер: Белград, Москва, Ленинград, Свердловск, Саратов), президент Академии художеств Борис Владимирович Иогансон свидетельствовал о преемственности традиций отечественного живописания, которая просматривалась в работах живописцев, и дал высокую оценку творчества молодых авторов: «Это особенная специфика – объёмно-пространственная живопись. Она многогранна своим богатством и таит в себе огромные возможности. Мы это видим у наших больших художников – Сурикова, Серова, Левитана и других, которые являются для нас образцом. Когда видишь, что эти традиции живут в молодых художниках, чрезвычайно отменно...» [4, с. 29].

В 1960 году на первой Республиканской выставке «Советская Россия» художники представили шесть больших полотен. Среди них – картины «Между боями» и «Детвора», вошедшие в собрания Государственной Третьяковской галереи и Русского музея. Об этих работах молодых авторов много писали раньше, а обсуждение живописных качеств картин продолжается и сегодня. «Живой непосредственностью, глубиной мысли, проникновением в суть переживаний героев характерна картина “Между боями” (1957–1960) братьев А. и С. Ткачёвых, талант которых ярко обнаружился за последние пять-шесть лет» [8, с. 246].

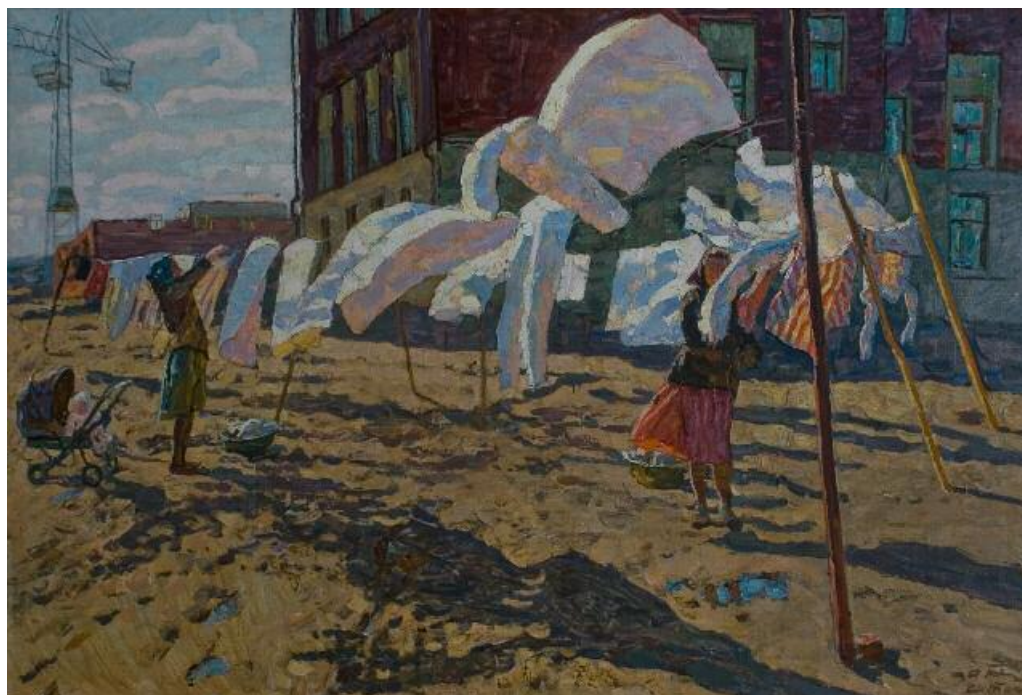


Подруги. 1955. Холст, масло. 98 x 75 см

Отталкиваясь от традиционного бытописательства, картина «Между боями» отвечала задачам более высокого уровня обобщения. Созданная на основе реальных событий, рассказанных отцом, картина отражала новые веяния послереволюционных событий в крестьянской среде. Несомненные композиционные и живописные достоинства полотна и сегодня обращают на себя внимание свежестью композиционного решения и долгой временной протяжённостью, глубиной и сложной тоновой проработкой фона. Единый смысловой ансамбль, чётко структурированный по ритму и цветовой среде, отражает авторскую позицию и через обобщение достигает глубокого раскрытия темы. Современные исследователи творчества художников отмечают, что «... в работе Ткачевых над крупномасштабными произведениями поражает высокая степень обстоятельности, исключительное внима-



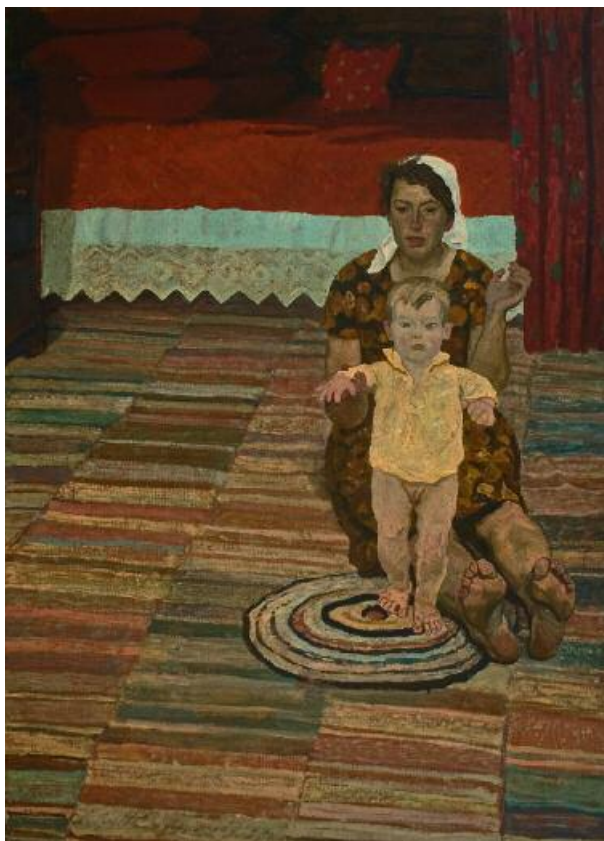
Детвора. 1957–1960. Холст, масло. 121 × 200 см



Ветреный день. 1960. Холст, масло. 98 × 141 см



Дочери. 1976–1977. Холст, масло. 151 x 176 см



Первые шаги. 1966–1967. Холст, масло. 180 x 130 см

ние к деталям» [3, с. 29]. В сюжетной картине развитие действия, его предыстория перспективы составляют основу образа. Лучшие мастера живописного повествования – братья Ткачёвы [5, с. 34].

Рассматривая традицию как способ сохранения и передачи художественной информации об образе мышления и чувствования, материализованный в произведениях искусства, уместно привести исследование об эволюции картины в русской живописи 1960–1980-х годов Галины Васильевны Плетневой.

«Так или иначе, но тематическая картина в советское время всегда была в центре внимания, к ней предъявлялось и больше требований. Официально она должна была свидетельствовать об идеологической лояльности. Это была одна сторона. Существовала и другая, поскольку об уровне живописной культуры критика судила не по “нейтральным” жанрам, где легче удерживалась планка высоких пластических качеств, а по результатам, которые показывала тематическая картина. Профессионализм здесь становился показателем высшего пилотажа» [12].

Важно отметить, что «...тематическая картина относится к жанру широкого социально-психологического содержания» [там же] и «...не каждому художнику строить сложное здание картины, да и не каждый к этому способен» [4].

Вобрав в себя лучшие традиции реалистического искусства, братья Ткачёвы, наряду с Аркадием Пластовым, Гелием Коржевным, Владимиром Стожаровым и другими художниками, обращавшихся в своём творчестве к созданию большой картинной формы, стали продолжателями великого наследия русской живописи. «Пристальное внимание к живописной традиции – прежде всего национального искусства – сыграло в будущем важную роль в формировании творческой индивидуальности братьев Ткачевых» [3].

Интерес к творчеству великих русских художников изначально воспитывали учителя, а впоследствии многие творения Третьяковской галереи и Русского музея стали неизменным ориентиром в творчестве для живописцев. Как писала сами художники, «часами просиживали в суриковском, репинском залах, перед знаменитыми серовскими картинами “Девочка с персиками”, “Девушка, освещённая солнцем”» [1].

Несомненно, годы обучения в стенах Суриковского института (А.П. Ткачев, 1945–1951, С.П. Ткачев, 1946–1952) в мастерских С.В. Герасимова, Г.Г. Рязжского, Д.К. Мочальского стали определяющими в формировании художественного мышления и закреплении полученных профессиональных навыков. В институте стремились обучать профессиональному мастерству как средству для выражения своих мыслей и чувств, старались развивать в своих учениках их сильную сторону, в данном случае талант «картинщиков», который можно наблюдать уже в самых ранних учебных работах Алексея и Сергея Ткачёвых.

Впоследствии, рассматривая крупноформатные картины братьев Ткачёвых, как художниками, так и искусствоведами, отмечалась простая и выразительная композиция, крепкая скомпанованность их полотен. Уместно вспомнить слова Б.В. Иогансона: «Всякая композиция хороша, когда её не замечаешь, когда люди, события, запечатлённые на полотне, воспринимаются как часть живой жизни» [4]. В.С. Манин также обращал внимание на то, что «Ткачёвы показали себя мастерами композиционной картины – трудного вида искусства, где владение рассказа цветом слилось вместе с композицией, рисунком и колоритом в целостное единство» [9, с. 68–69].

По времени создания произведений творчество братьев Ткачёвых рассматривают в рамках социалистического реализма, в то же время исследователи феномена удивительного сотворчества Алексея Петровича и Сергея Петровича Ткачёвых выделяют «желание уйти от идеологически-приподнятой интонации в искусстве с одинаково оптимистическим взглядом “вперед в светлое будущее” и показать жизнь такой, какая она есть, разнообразная, не простая, а очень часто и суровая» [7, с. 68–69].

Часто искусствоведы высказываются о многовариативности развития отечественного изобразительного искусства второй половины XX века. Здесь и расцвет соцреализма в понимании политического заказа, и «суровый стиль», связанный с хрестоматийными работами данного направления, и романтический реализм, и символизм эпохи застоя...

Нам представляется, что наследие признанных мастеров отечественного искусства, ярко прозвучавших

своими работами в 1960–1970-е годы и продолжающими работать и в начале XXI века, позволяет изучать феномен реалистического искусства. На примере творчества братьев Ткачёвых его можно видеть в досконально проработанной внутренней драматургии и мастерстве создания объёмно-пространственной картины, в живом языке «пенэрной живописи», в единой творческой и жизненной позиции авторов, ориентирующихся на великих мастеров прошлого.

Одним из важных аспектов следования традиции явилась ежечасная работа с натурой, которая не прекращалась все годы творчества Алексея Петровича и Сергея Петровича Ткачёвых. Анна Дьяконицына, представляя выставку «Братья Ткачевы. О родине», приуроченную к 60-летию совместной работы художников (ГТГ, 2011), отмечала: «И сегодня демонстрируемые на ретроспективной выставке произведения Ткачевых студенческой поры впечатляют своим живописным качеством» [3].

Блестящий талант живописцев отмечали и коллеги по цеху. Юрий Петрович Кугач во вступительной статье для каталога персональной выставки братьев Ткачёвых, состоявшейся в Академии художеств СССР в 1979 году, рассматривает искусство художников как полнокровное и многогранное: «В картинах всегда ясно разработан сюжет, а лучшие из них поднимаются до образного совершенства. Продолжая традиции русской реалистической школы, художники проделывают колоссальную подготовительную работу перед тем, как писать картину. Они всё проверяют работой на натуре. Поэтому у них свой колорит, увиденный в жизни» [6, с. 27].

Многочисленный этюдно-эскизный материал, который находится в том числе и в фондах филиала Брянского областного художественного музейно-выставочного центра «Музей братьев Ткачёвых», даёт возможность не только видеть мгновенное фиксирование на бумаге, картоне, «...каждое явление жизни, которое захватывает их или в котором они видят зерно, способное в будущем развиться в замысел картины» [2, с. 7], но и особую живописную пластику, солнечный пленэризм. В этой связи примечателен отзыв одного из почитателей таланта братьев Ткачёвых об их живописи как «совершенно утраченной живопис-

ной культуре, построенной на традициях этюдной живописи “русского импрессионизма”» (художник П. Отдельнов).

Более четверти века на малой родине живописцев, в Бежецком районе города Брянска, функционирует один из самых значительных центров культурной жизни региона – Музей братьев Ткачёвых. Он был открыт в 1995 году, в дни празднования 70-летнего юбилея младшего из братьев Алексея Петровича. Основу коллекции составили 200 произведений, выполненных художниками как совместно, так и порознь. Среди них полотна, ставшие классикой изобразительного искусства второй половины XX века, а также подготовительные этюды и наброски (от учебно-постановочных до работ зрелых мастеров). Впоследствии собрание музея непрерывно пополнялось живописными и графическими произведениями, эскизным материалом, натурными работами разных лет, фотографиями и документами, связанными с жизнью и творчеством наших прославленных земляков. Сегодня в экспозиции и фондах Музея братьев Ткачёвых насчитывается более 1000 произведений, все они являются безвозмездным даром авторов.

В пространстве отечественного искусства позднесоветского периода творчество братьев Ткачёвых занимает важное место. Оно определено не



Музей братьев Ткачёвых. Брянск

только тематикой их основных произведений, в которых отражены важнейшие вехи биографии советской России. Несомненное живописное мастерство, чувство формы, постоянная и всеохватывающая работа с натурой, страстность их художественного темперамента включает наследие художников в общий ход развития отечественной живописи, а также затрагивает актуальную проблему национальной самоидентификации. ■

БИБЛИОГРАФИЯ

1. ГБУК «Брянский областной художественный музейно-выставочный центр» филиал «Музей братьев Ткачёвых» // URL: <http://tkachov-musey.ru/> (Дата обращения: 30.04.2022)
2. Грицай А. Вступительная статья // Алексей и Сергей Ткачёвы. Выставка произведений. Живопись. Графика. Каталог. М., 1979.
3. Дьяконицына А. Сила правды. Братья Ткачёвы // Третьяковская галерея. – 2011. – № 1 (30).
4. Иогансон Б.В. Природа живописи // Художник. – 1960. – № 8.
5. Калашников В. Красота и трагедия // Союз Русских Художников. Новое время. Каталог. М., 2010.
6. Кугач Ю.П. Предисловие // Музей Братьев Ткачёвых. Каталог. Брянск, 2015. – 372 с.: ил.
7. Лагутенкова В.А. Братья Ткачёвы: «Мы пишем историю России» // Современный художник. – 2017. – № 6.
8. Лебедев П.И. Русская советская живопись // Художественная выставка «Советская Россия». М., 1963. – 278 с.: ил.
9. Манин В. Братья Ткачёвы: Живопись // Художник России. М., 2001. – 144 с.: ил.
10. Морозов А.И. О живом феномене реализма // Соцреализм и реализм. М., 2007. – 271 с.
11. Морозов А.И. Поколения молодых. Живопись советских художников 1960–1980-х годов. М., 1989.
12. Плетнева Г.В. Эволюция тематизма в русской живописи 1960–1980-х годов: общественные тенденции и творческая позиция художника: автореферат дис. ... кандидата искусствоведения : 07.00.12 / МГУ им. М.В. Ломоносова. – Москва, 1998. – 26 с.
13. Флорковская А.К. К проблеме изучения неофициального искусства СССР 1950–1980-х годов // Неофициальное искусство в СССР. 1950–1980-е года: Сб. ст. – М.: НИИ теории и истории изобразительного искусства РАХ, БуксМАрт, 2014. – 480 с., ил.

Лилия Ивановна ОВЧИННИКОВА

Художники Сибири на пути к «суровому стилю»

В статье анализируются переломные периоды в истории искусства Сибири (1918–1921 и 1960–1980-е), отмечаются региональные особенности художественного процесса. На примере этапных картин ведущих представителей «сурового стиля» автор рассматривает пути развития изобразительного искусства региона, в основном жанра пейзажа и портрета.

Ключевые слова: художники Сибири, «суровый стиль», зональные выставки «Сибирь социалистическая», арсенал художественных средств, В. Гроховский, Г. Завьялов, К. Залозный, А. Кирчанов, Г. Ламанов, В. Черемин, А. Шумилкин

Liliya I. OVCHINNIKOVA

Siberian Painters and Their Way to the "Severe Style"

The article deals with the critical periods in the history of art in Siberia (1918–1921 and the 1960s–1980s) and the regional features of the art process. The author studies the ways of development of the regional landscape and portrait genres by the example of typical works of the leading representatives of the "severe style".

Keywords: Siberian artists, "severe style", zonal exhibitions "Siberia Socialist", arsenal of expressive means, V. Grokhovsky, G. Zavyalov, A. Kirchanov, G. Lamanov, V. Cheremin, A. Shumilkin

Переломные процессы в истории изобразительного искусства Сибири прошлого века обычно следовали за общероссийскими и сопровождались небывалыми переменами, что характерно не только для 1960-х годов. В художественной жизни огромного края, долгие годы пребывавшего на обочине развития, они начались сразу после установления советской власти. К этому времени университетский Томск, признанный культурный центр региона, переживал не лучший период: Томское общество любителей художеств (1909–1918) провело последнюю в своей истории X передвижную выставку, на грани закрытия оказались организованные его членами Классы рисования и живописи. На волне революционных преобразований будущие художники выступили с инициативой создания Сибирской народной художественной академии, что встретило поддержку вернувшихся на родину студентов и выпускников столичных художественных ВУЗов, нескольких местных художников и передовой общественности.

Под флагом Советов Академия и картинная галерея при ней торжественно открылись 1 мая 1918 года, коллектив преподавателей приступил к решению насущных проблем: подготовку собственных кадров и создание коллекции музейного уровня. Ключевую роль в организации работы сыграли вернувшиеся на родину из Европы будущий представитель Парижской школы К. Зеленевский и В. Каменев. Открытие Академии в числе заметных событий своего времени было отмечено на страницах последнего номера журнала «Аполлон» [1, с. 93]. Подобные заведения в центральных областях страны появились только в следующие два года, самая известная академия была создана в Витебске в 1919 по инициативе М. Шагала.

В годы гражданской войны Сибирь прошла через мятеж чехословацкого корпуса, период власти Временного сибирского правительства, затем правительства Колчака. В Томске в ряду других учреждений, созданных «первыми большеви-

ками», были закрыты Академия и галерея. Из города уехали практически все художники, оставшиеся ушли в подполье. Художественная жизнь сначала замерла, потом установилась диктатура «левых» направлений. Первым всколыхнул культурную жизнь региона во время шумного турне «отец русского футуризма» Давид Бурлюк, затем в массе беженцев и эвакуированных прибыли другие «пионеры нового мира». Впервые за Уралом оказалось столь значительное собрание профессиональных художников.

Наиболее яркие события разворачивались в Омске, куда переместился центр художественной жизни региона после обоснования там правительства Колчака. В большинстве сибирских городов приверженцы «левого» искусства хотя и были единичны, но оставили след в их развитии, в частности Л. Бруни, Д. Мощевитин в Новосибирске. Художественная жизнь Сибири этих лет отличалась пестротой, хаотичностью, разрозненностью, сосредоточившись в нескольких городах, и была представлена многочисленными «измами».

«Пришельцы» из центра в 1921 году навсегда покинули Сибирь. «Когда они ушли, что-то окончилось, миновало: закончился какой-то период, изменился пласт времени», – писала в своих воспоминаниях деятельная участница событий тех лет М. Вериго [2, с. 139].

Промежуток времени между двумя переломными периодами в истории края не рассматривается. Художественная жизнь в регионе возрождалась почти на пустом месте и за редким исключением носила провинциальный характер. По верному замечанию известного историка искусства П.Д. Муратова, «история художественной жизни Сибири в сознании ее деятелей начинается с 1960-х годов», что указывает на понимание представителями этого поколения своего отличия от предшественников [3].

Этот период в истории советского искусства принято обозначать понятием «суровый стиль»,

что является в некоторой степени условным. Его характерные признаки сначала проявились в творчестве московских художников, а затем вышли за границы столицы. Для искусства Сибири данное понятие используется в отдельных случаях, хотя отчетливо проявляются его основные черты.

Процессы обновления в крае развивались в особом социокультурном пространстве. Свежие идеи, новый образный строй прибыли с опозданием на несколько лет и уже сформировавшимся, миновав, таким образом, этап становления. Впервые в истории перед отдаленным регионом открывались реальные перспективы развития с началом разработок месторождений нефти и газа.

Сибирь в полной мере была готова к восприятию стилистики «сурового стиля», что прежде всего проявилось в жанре пейзажа, успешно развивавшегося с начала XX века. Монументальностью видения горной природы Алтая отличались произведения первого профессионального пейзажиста-сибиряка Г. Гуркина, ученика И.И. Шишкина («Хан Алтай», «Корона Катунь» и др.).

Сдержанно-величественной представала природа в полотнах многих живописцев старшего поколения (В. Гроховский. Тым. 1963). Творческое становление многих из них прервала война. Впоследствии напряженная работа на природе завершила их образование. Непритязательность красоты родной природы совершенствовала восприятие цвета, прежде всего холодная гамма открывалась во всем многообразии оттенков. Острая потребность передать свои впечатления сделала многих тонкими колористами.

Масштабность мировидения старших коллег была близка молодым художникам, в основном коренным сибирякам. Чтобы отразить начавшиеся глобальные перемены, они отправились в «точки кипения» и чувствовали себя скорее участниками событий, а не просто очевидцами. При художественном освоении нового материала в работах ярко проявлялось романтическое мироощущение авторов (Г. Завьялов. Птицы летят на север. Холст, масло. 100 x 200. Местонахождение неизвестно), что соответствовало атмосфере свершений и делало звучание работ искренним.



В.Г. Гроховский. Тым. 1963. Холст, масло. 155 x 264 см. ТОХМ, Томск



Г.Н. Завьялов. В золотой тайге. 1969.
Холст, масло. 100 x 100 см. ТОХМ, Томск

В первую томскую осень во время поездки на север в Нарымский край написал картину «Поленницы» Г. Завьялов (1966. Картон, масло. 50 x 70. Частная коллекция), выпускник Московского государственного художественного института им. В.И. Сурикова. Ее героями стали ряды сложенных дров, служившие деталью сельской жизни в работах предшественников художника. Данные на первом плане на пересечении диагоналей, в резком сокращении на фоне стремительно уходящего пространства, они надежно прикрывали группу домов дальнего плана. Грязновато-серая гамма, не вызывая иллюзий по поводу грядущих испытаний природой, звучала со сдержанным оптимизмом. Не утрачивая конкретных характеристик, непритязательный мотив утверждал силу и прочность деревенского бытия.

Картины других представителей «сурового стиля» на выставках заметно преобразили экспозиционное пространство, выделяясь лаконичными формами, энергичным ритмом, крупными цветовыми пятнами. Эти черты у сибиряков обрел даже традиционно камерный жанр натюрморта с изображением рыбы, дичи, лесных ягод и прочих даров природы.

Творчество новаторов приняли не сразу, но на их стороне были молодость, профессионализм, уверенность в себе. Сибирь исторически отличалась большей свободой, художники имели достаточное пространство для самовыражения, тем более что почти полгода проводили в поездках по краю. На начальном этапе власть к ним была вполне лояльна и создавала условия для творчества: строились просторные мастерские, предоставлялось достойное жилье, обеспечивались заказы. В последнем случае создавались творческие группы для освещения актуальной темы, например, «Нефть Сибири». Показательна история создания картины «В золотой тайге» Г. Завьяловым после поездки на Север. Сохранился этюд «Нефтебаза. Баки» (1969. Картон, масло. 49 x 69. Частная коллекция), на котором автор, отдавая дань достоверности, изобразил «героев» стоящими и беспорядочно валяющимися на фоне осеннего леса. В картине баки превратились в большие нефтеналивные цистерны и образовали торжественную группу на переднем плане. Полотно звучало современно, с успехом участвовало на многих выставках, включая столичные.

Используя широкий арсенал выразительных средств, художник на самом деле подспудно говорил о другом. Коренной сибиряк хорошо знал об уязвимости северной природы. На фоне написанных энергичными обобщенными мазками деревьев, желтовато-оранжевый цвет которых горит тревожным огнем, чужеродными выглядят цистерны безжизненно белого тусклого цвета с нечитаемым мазком, к которым ведут змеящиеся черные следы тракторной колеи.

Сибирской классикой «сурового стиля» стало другое произведение Г. Завьялова – «Сургутский край» (1969. Холст, масло. 130 x 200. ТОХМ, Томск), которое представляло регион на Четвертой республиканской выставке и Всесоюзной, посвященной 100-летию со дня рождения В.И. Ленина, и расценивалось как знак успеха в освоении природных богатств края. Авторское название полотна – «Последние петушки». Конек двускатной крыши в виде головы птицы терялся на фоне нефтеналивных баков, застывших и холодных. Своей массой они подавляют теснящуюся живописную группу деревянных домов, расположенных в свободном ритме на первом плане, но еще не меняют привычной жизни: изображена женщина с коромыслом, белье на веревке во дворе и другие приметы налаженного деревенского быта.

Так, подспудно обозначенная экологическая тема в творчестве сибирских живописцев отражала их истинную гражданскую позицию.

В работах других художников приметы стремительных перемен в жизни Сибири отражались в виде нефтебаков у А. Шумилкина в картине «Огни Самотлора» (1979–1981), затерявшегося среди тайги городка нефтяников у В. Черемина в картине «Городок нефтяников» (1975). С появлением индустриальных мотивов роль пейзажа оставалось определяющей.

Жанр портрета у сибиряков на протяжении всего рассматриваемого периода был представлен преимущественно масляной живописью. На рубеже 1960–1970-х на полотнах появились новые герои, усилиями которых преображался край: нефтяники, геологи, а также представители традиционных профессий рыбаки и охотники, изображенные в естественной среде. Облик портретируемых сохранял индивидуальность, но прежде всего они выступали как достойные представители своей профессии:



В.В. Черемин. Городок нефтяников. 1975.
Холст, масло. 97 x 150 см. ТОХМ, Томск

подчеркнуто серьезны или сосредоточены, иногда даже торжественны, сознавая значимость своей миссии. Последнее часто акцентировано позой предстояния, как, например, на портрете «Бакенщик» (1970–1971), на котором Г. Завьялов изобразил модель на фоне прибрежной тайги. Вплоть до ледостава он несет ответственность за безопасность движения судов на реке. Его мужественное обветренное лицо сливается с цветом грубого оранжевого свитера, написанное широкими грубоватыми мазками, излучает сдержанную силу и достоинство.

Созданные спустя несколько лет герои портретов остаются безмянными, но постепенно утрачивается их пафос. Буднично присел и склонился над чертежами инженер на полотне «На трудной трассе» (1973–1974) А. Кирчанова, решая возникшие проблемы. Доброжелательна и открыта героиня картины «Нарымская рыбачка» (1974) на

картине Г. Ламанова. Только в отдельных случаях изображенные обретают имена. «Портрет обходчика нефтетрассы Антонюка Цезаря» (1971–1973) – один из лучших в творчестве К. Залозного. Изображенный с книгой в руках серьезен, но в то же время приветлив.

Одновременно на сибирских выставках появился групповой портрет, редкий в прошлом. На первый план крупноформатного полотна А. Шумилкина «Политические» (1966. Холст, масло. 138 x 198. Томский областной краеведческий музей), посвященного истории дореволюционной Сибири, как месту каторги и ссылки, выдвинута стоящая сплоченная группа мужественных мужчин, данных в разных позах, с хмурыми уставшими лицами. За редким исключением групповые портреты, регулярно включавшиеся в экспозиции, не принесла значимых художественных результатов,



Г.Н. Завьялов. Бакенщик. 1970–1971.
Холст, масло. 120 x 90. ТОХМ, Томск

что в некоторой степени компенсирует ставшее классикой «сурового стиля» полотно «Строители Братска» В. Попкова, созданное во время поездки по Сибири.

На рубеже 1960–1970-х живописцам удалось создать свои лучшие произведения, ставшие сибирской классикой «сурового стиля».

Малозаметные политические и экономические процессы в стране следующих двух десятилетий, границы между которыми размыты, региона практически не коснулись. Сибирь жила напряженной трудовой жизнью, неизменно рапортуя о новых успехах в добыче нефти и газа.

Сторонники «сурового стиля» по-прежнему писали видимый мир, достигали творческой зрелости. Пейзаж, не теряя значительности, на их холстах утратил свою подчеркнутую суровость: в нем появились признаки присутствия человека. Из порт-



А.Н. Кирчанов. Портрет инженера. На трудной трассе. 1973–1974. Холст, масло. 139 x 120 см. ТОХМ, Томск



К.Г. Залозный. Портрет обходчика нефтетрассы Цезаря Антонюка. 1971–1973. Холст, масло. 87,5 x 79 см. ТОХМ, Томск

ретов исчезла былая прямолинейность и однозначность. Романтическое начало дополнилось все усиливающимся лирическим, что требовало уже иного живописного решения. Постепенно высветлилась цветовая гамма, исчезла характерная для сибиряков плотность живописи. Колорит обрел тонкую нюансировку, а мазок, оставаясь широким и свободным, – плавность и мягкость.

Самостоятельное значение имели этюды этих лет, отличавшиеся свежестью и демонстрирующие незаурядный колористический дар авторов. В отдельную группу следует выделить живописные зимние виды, часто панорамные. Не сразу удается найти аналоги такого совершенного видения белого цвета, как в произведениях Н. Ряузова.

Заметные перемены коснулись и портретного жанра. Герой «Портрета промысловика В.И. Осипова», написанный Г. Завьяловым через несколько лет после «Бакенщика», в 1975 году, по-прежнему связан с природой, но изменилась трактовка образа. Теперь он стал камерным, появилась психологическая составляющая. Спокойный и задумчивый, Василий Иванович согнувшись сидит на скамье в своей охотничьей сторожке и курит. Скромный интерьер с аккуратно развешенными рабочими принадлежностями, большая рыжевато-белая собака, свернувшаяся у ног, – часть его достойно проживаемой жизни. Портретируемый несет в себе вековую мудрость, существуя в согласии с природой. Масштабность личности остается значительной даже без намека на военное прошлое бывшего разведчика.

В ряду лучших портретов этих лет раскрывались разные стороны незаурядных личностей, наполненные глубокой психологической, лирической, романтической силой.

В 1960–1980-е годы с проведением выставок «Сибирь социалистическая» в регионе появилось общее выставочное пространство, что способствовало успешному развитию художественного процесса. Первая открылась в Новосибирске

(1964), затем они проходили поочередно в Омске (1967), Красноярске (1969), Томске (1975), Барнауле (1980), Кемерове (1985).

Изобразительное искусство Сибири XX века развивалось с перерывами, скачкообразно, что свидетельствует о сложности протекающих процессов. Наиболее значимые результаты связаны с двумя переломными периодами, включающими в себя три этапа: преодоление отставания, стагнация, новое продвижение вперед.

Региональной особенностью эволюции является тонкость культурного слоя, увеличение которого зависело от притока новых творческих сил и свежих идей, что определяло новаторский характер художественного процесса. Глобальные перемены происходили в послереволюционный период при следующей полной смене участников, затем в годы Гражданской войны с прибытием представителей «левых» направлений резко изменилась направленность художественного процесса.

Перемены, начавшиеся со второй половины 1960-х, проходили более мягко и последовательно, с опорой на традиции в условиях изменившихся ценностей и общественных установок, требующих обновления тематики и адекватных средств выразительности. Ведущие позиции занял «суровый стиль». Он пришел из столицы с опозданием, был творчески освоен с учетом региональной специфики, достиг пика в своем развитии на рубеже 1960–1970-х годов, модернизировав основные черты реализма и сохранив свое присутствие по сравнению с центром на более длительный период.

Активизировалась деятельность всех сибирских отделений Союза художников. Благодаря проведению зональных выставок впервые в истории региона было создано единое выставочное пространство.

Во время обоих периодов художественные процессы утрачивали провинциальный характер и максимально приближались к столичным. ■

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Аполлон. – 1918. – №№ 8–10.
2. Вериги М. Воронка Мальстрема // Новый мир. – 1991. – № 5.

Сокращения

ТОХМ – Томский областной художественный музей

3. Муратов П.Д. Региональные выставки – шаги истории // URL: http://www.pdmuratov.org>schagi_istorii.html (Дата обращения: 24.05.2022)

Ольга Ивановна КОБЕР

О роли художников-шестидесятников в искусстве Оренбуржья: Аксиологический контекст

Актуальность данного исследования обусловлена тем, что творчество мастеров поколения «оттепели» в региональном аспекте относится к малоизученным темам современного российского искусствоведения. В статье рассматривается роль выпускников Московского художественного института им. В.И. Сурикова, приглашенных в Оренбург в 1960-е годы, в формировании особой творческой среды, позволившей говорить об «оренбургской школе» живописи как уникальном явлении российской культуры второй половины XX века. Исследуются индивидуальные стили суриковцев при едином ценностном отношении к реализму как главному творческому методу. Подчеркивается значение педагогической деятельности шестидесятников, подготовивших новое поколение живописцев. Раскрывается их вклад в развитие искусства и культуры Оренбуржья.

Ключевые слова: шестидесятники, «оттепель», художник, живопись, «суровый стиль», картина, творчество, выставки

Olga I. KOBER

About the Role of Artists of the Sixties in the Orenburg Region Art: Axiological Context

The relevance of this study is due to the fact that the work of the masters of the “thaw” generation in the regional aspect refers to the little-studied topics of modern Russian art history. The article discusses the role of graduates of V. Surikov Moscow Art Institute invited to Orenburg in the 1960s in the formation of a special creative environment, which made it possible to speak of the Orenburg school of painting as a unique phenomenon of Russian culture in the second half of the 20th century. The individual styles of the graduates of V. Surikov Institute are studied considering realism as the main creative direction. The author emphasizes the importance of the teaching activity of the artists of the sixties, who prepared a new generation of painters and their contribution to the development of art and culture of the Orenburg region.

Keywords: the 1960s, the “thaw”, artists, painting, the “severe style”, painting, creativity, exhibitions

Современное изобразительное искусство Оренбуржья во многом предопределено творчеством шестидесятников, выпускников Московского художественного института им. В.И. Сурикова, связавшими свою жизнь со степным краем. На их формирование оказали влияние военное детство, учеба в одном из лучших творческих вузов страны, активная художественная жизнь столицы в «хрущевскую оттепель», в том числе выставка в «Манеже», посвященная 30-летию МОСХ, которую они активно обсуждали в студенческой среде. В Оренбурге на суриковцев возлагали большие надежды, тем более что в «оттепельный период» здесь произошли серьезные перемены: в 1954 году создано Оренбургское отделение Союза советских художников (с 1957 – Оренбургский Союз художников), в 1957 – построен Дом художников с выставочным залом и мастерскими, в 1962 – открыт областной музей изобразительных искусств [12]. Вот только местный Союз художников немногочисленен, да и уровень мастерства живописцев, в основном выпускников художественно-педагогических училищ, оставлял желать лучшего, о чем вспоминал С.А. Варламов, первый председатель Оренбургского Союза художников. По его словам, «слабость профессионального мастерства, неразвитость художественного мышления были серьёзным препятствием в творческой работе художников» [18, с. 176]. Он и выступил инициатором укрепления коллектива художников выпускниками столичного художественного ВУЗа.

По мнению искусствоведа Ю.Я. Герчука, главный итог «оттепельного» десятилетия для живописи состоит в том, что оно «открывало путь многообразному развитию этого искусства» [2, с. 156]. И такая возможность для реализации своего художественного потенциала представилась шести суриковцам, приехавшим в Оренбург и создавшим здесь свою особую творческую среду. Шесть художников, шесть неординарных индивидуальностей, шесть живописных манер, стилей, подходов к созданию произведений искусства.

Первыми прибыли в степной город на окраине России краснодарец Н.П. Ерышев и костромич Р.А. Яблоков, три года спустя первый возглавит Оренбургский Союз художников, а второй – Художественный фонд. Следом за ними в Оренбург через два года приедут Ю.П. Григорьев и В.Т. Ни, а затем два друга В.Ф. Просвирин и Г.А. Глахтеев. Молодые художники, «захватив» власть, не только привнесли в провинциальную жизнь мощный импульс творческой жизни, но и задали «высокий профессиональный уровень изобразительного искусства, во многом определив ход его дальнейшего развития» [24, с. 8]. В Оренбурге сформировался уникальный коллектив единомышленников, художников «поколения молодых» (А.И. Морозов), активно выступающих за новации в изобразительном искусстве.

Серьезное обновление коллектива оренбургских художников совпало с переменами в культурной жизни страны, «произошла смена поколений ведущих мастеров. У художников заявил о себе принципиально новый круг интересов как в тематическом, так и в формальном плане, наметились новые ориентиры» [22, с. 201], что позволяло говорить о «феномене молодого искусства» [17, с. 4].

В 1968 году состоялась первая выставка суриковцев, своеобразный отчет о начале творческого пути на оренбургской земле. С тех пор такого рода групповые и персональные выставки с обсуждением, обменом мнениями, а порой и жесткой критикой коллегой, станут обычным явлением в художественной жизни Оренбурга. Энергетика молодых, свежий взгляд на роль художника в обществе, творческая состязательность, благодатная атмосфера, привлечение к себе внимания на больших выставках позволили уже на зональной выставке в Челябинске в 1970 году говорить об «оренбургской школе» живописи как самобытном творческом коллективе [16, с. 22].

Искусствовед Л.С. Медведева в монографии «Художники Оренбургской области» (1978) попыта-

лась определить отличительные черты, присущие этому уникальному сообществу: тесная связь художников с жизнью края; сильнейшее воздействие степной природы на пространственные и композиционные решения и особенности световоздушной среды, определяющей тональный строй живописных работ; интерес к специфике изобразительного языка, к проблемам мастерства, который проявляется в творческих дискуссиях и спорах [16, с. 26–27].

Народный художник России Д.Д. Жилинский, учивший Н.П. Ерышева, В.Ф. Просвирина, Г.А. Глахтеева в Суриковском институте, друживший с В.Т. Ни и приехавший в Оренбург на его юбилей, писал: «Оренбург стал известен как место, где по-настоящему творчески работают хорошие художники. Город понимает и принимает их живопись... их творчество стало интересовать многих... далеко от Москвы живут хорошие художники, пишут, рисуют, мечтают, создают искренние работы» [6, с. 3]. С ним был согласен доктор искусствоведения А.И. Морозов: «В Оренбурге работают сильные мастера, стабильно привлекающие к себе внимание на больших выставках» [20, с. 8]. Еще один специалист в области русского искусства XX века М.П. Лазарев отмечал, что «изобразительное искусство Оренбурга ... благодаря творчеству отдельных художников, начиная с 1970-х годов, выделялось на общем фоне» [25, с. 4]. Он же употребил термин «оренбургская школа» для характеристики уникального явления российской культуры: «Оренбургская “школа” всегда отличалась серьёзным, даже “агрессивным” отстаиванием своих живописных позиций. Дискуссии, споры, творческая состязательность здесь двигали и двигают этот процесс в пределах главной задачи – сохранения и приумножения достижений живописного искусства во всём его многообразии» [26, с. 4].

Арт-критик А.М. Кантор неоднократно говорил об «оренбургской школе», характеризуя коллектив оренбургских художников, и даже подчеркивал: «Если бы Оренбургская область была республикой, можно было бы сказать, что в ней есть национальная живопись» [23, с. 5].

Первым из оренбургских шестидесятников получит признание Рудольф Анатольевич Яблоков (1935–2012), сын заслуженного художника России А.И. Яблокова. Весной 1963 года, пригласив отца, вместе с проводником в лице художника

Ш.Г. Мухамедзянова они отправятся на целину писать этюды с покорителями оренбургских степных просторов. Его картина «Рядовой целины» (1963), показанная на Всероссийской выставке «Советская Россия», принесет автору заслуженный авторитет, репродукция работы появится на обложке журнала «Художник», а само произведение пополнит коллекцию Третьяковской галереи.

Целинная степь и хлебное поле станут излюбленной темой многих оренбургских художников, в том числе шестидесятников, они неоднократно к ней будут возвращаться, но именно Р.А. Яблокову удалось уже в первой своей большой работе, представив простого механизатора, показать обобщенный образ героя целины, так же как и позже, запечатлев оренбургское поле, он поднимется до эпического символа Родины, потому что «природа оренбургского края, цветовая палитра оказались созвучны его внутренним побуждениям» [27, с. 4].

Ученик Д.К. Мочальского, Яблоков тяготел к пленэрной пейзажной живописи. Писал как дышал, легко, свободно, просто, по вдохновению. Много путешествовал, накапливал этюдный материал и натурные впечатления от поездок. Художник высокой живописной культуры, он любил жизнь, ценил красоту и умел передавать в пейзаже жизнеутверждающее настроение, используя богатый арсенал изобразительных средств: «Бухара» (1969), «В Батуми» (1970), «Суздаль» (1970-е), «Зимний лес» (1980-е).

Через год после того, как не стало художника, в Оренбургском областном музее изобразительных искусств (ОМИЗО) прошла выставка, посвященная его памяти, с многозначным названием «Солнечный талант» (2013).

Николай Павлович Ерышев (1936–2004), первый и пока единственный в Оренбурге народный художник России, руководил местным Союзом художников с перерывами десять лет и по праву стал лидером оренбургских художников.

По его воспоминаниям, перед первой зональной выставкой «Урал социалистический» в 1964 году в Свердловске он «прошел краткий курс обучения мастерству» [7, с. 20] у Г.С. Мосина и М.Ш. Брусиловского, когда жил у них в мастерской. Свердловские «инакомыслящие» художники работали в это время над известной и скандальной картиной о Ленине «1918-й» с новой трактовкой вождя революции.



Р.А. Яблоков. За работой над картиной «Рядовой целины»



Р.А. Яблоков. Хлебное поле. 1990. Холст, масло

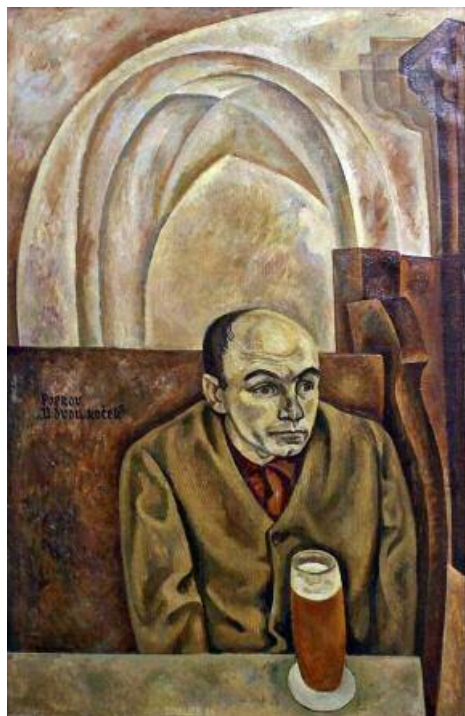
Позже и сам Ерышев обратится к этому образу, получив один раз в жизни возможность попробовать себя в роли монументалиста, каковым он, ученик А.А. Дейнеки, был по образованию, и выполнит роспись «Штаб революции» (1977) в зале заседаний Оренбургского горисполкома. Он создаст свой образ Ленина, который у него не мягкий и скромный, как у А.С. Серова, но и не рупор, как у Мосина и Брусиловского, его герой сосредоточен, уверен в выбранном пути [10]. К сожалению, роспись сегодня невозможно увидеть, так как в начале 2000-х годов, еще при жизни художника, ее закрыли белыми щитами.

Важную роль в становлении Ерышева как художника окажут и его поездки в течение десяти лет в подмосковный Дом творчества «Сенеж», где он, к этому времени уже председатель Оренбургского Союза художников, станет сначала старостой группы, которой руководил профессор Суриковского института Ю.П. Рейнер, а затем и руководителем. Здесь он познакомится с известными худож-

никами, в том числе с В.Е. Попковым. Они подружатся в Чехословакии, куда их направят на месяц в творческую командировку. Итогом этой поездки и теплых взаимоотношений двух художников (приезжая в Москву, Ерышев всегда останавливался у Попкова) станут портреты друг друга.

С «сурового стиля» начинали свой творческий путь все оренбургские шестидесятники, но, написав несколько работ и тем самым отдав дань модному стилю, быстро от него отходили и занимались поиском своей индивидуальной манеры [11]. И только для Н.П. Ерышева «суровый стиль» с лаконичным рисунком, четкой композицией, сдержанным цветовым строем, пластиком-графическим подходом, обобщённостью и строгостью форм окажется родным. На всех этапах своего творчества он будет использовать этот стиль, пополняя новыми выразительными средствами.

Вся творческая жизнь художника – образец человека с активной жизненной позицией, который в своих произведениях затрагивал эпохальные



Н.П. Ерышев. Виктор Попков в Праге.
1967. Холст, масло.
Фонд Союза художников СССР



В.Е. Попков. Художник Николай Ерышев.
1970. Холст, масло.
Государственный Русский музей



Н.П. Ерышев. Оренбургский пуховый платок. 1970.
Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея

темы, передавал «дыхание времени» [9, с. 32]. Это и серия картин о войне («Май сорок пятого», 1969; «Салют», 1973; «Возвращение», 1988), и тема труда («Оренбургский пуховый платок», 1970; «Рабочая династия», 1972; «Смена», 1975), и тема земли и человека, живущего на ней («На своей земле», 1967; «Хлебное поле», 1979; «Русское поле», 1982; «Хлеб моего детства», 1985).

В перестроечный период размышления Ерышева о событиях в стране наполнятся тревогой, - а в картинах появятся символические и метафорические образы: «Собаки» (1993), «Пожар» (1994), «Хозяин» (1996). В последние годы художник создаст цикл работ, связанных с деревенской жизнью,

открыв в себе тонкого наблюдателя за окружающей действительностью и перейдя от гражданского пафоса к поэтизации жизни и лирическим интонациям: «Белые гуси», «Голубые гуси», «В зарослях репейника» (2004), «Прогулка» (все – 2004).

В этот же период жизни Н.П. Ерышев написал две автобиографические книги: «Рисунки с натуры» и «Белые гуси на белом снегу», иллюстрированные работами, созданными в разное время. В «записках на полях огородных тетрадей», как автор называет свой литературный труд, художник вспоминает о детстве, учителях, поездках, встречах со знаменитыми и интересными людьми и размышляет об искусстве, назначении художника и просто о жизни.

При этом пишет доходчиво, с юмором, подчеркивая, что книги писать не умеет.

Ерышев неоднократно упоминает имя Д.Д. Жилинского, своего земляка, Учителя, с благодарностью пишет, что тот сначала своими письмами-советами помог ему подготовиться к поступлению в Суриковский институт, а потом «с первых же дней занятий следил за моей учебой, ну а когда после третьего курса стал учиться у Дейнеки (Мастера, как мы его звали), где Дмитрий Дмитриевич был ассистентом, он с меня, земляка, по дружбе три шкуры драл» [8, с. 46].

Сам Н.П. Ерышев тоже попробовал себя в роли преподавателя, когда в Оренбурге в 1975 году открылось художественное училище, которое ныне возглавляет его сын, художник, тоже суриковец В.Н. Ерышев.

Более сорока лет проработал в этом училище и награжден медалью «За доблестный труд» Заслуженный художник России Юрий Петрович Григорьев (1937). Его творческая жизнь – пример художника, находящегося в постоянном поиске и стремящегося по максимуму реализовать свой живописный потенциал. Он не раз менял свой индивидуальный стиль, отдавая предпочтение тем или иным жанрам, темам, художественно-выразительным средствам, но всегда демонстрировал высокий профессионализм и мастерство живописца.

Начинал Григорьев с «сурового стиля» и сюжетно-тематических картин, «мощных, динамичных, соединяющих эпическую торжественность и лирические ноты» [5, с. 5] («Вечер на полеваном стане», 1971), затем заинтересовался рисунком и благородно-сдержанной манерой письма («Девушка в голубом», «Мальчик с яблоком», обе – 1978, «У причала», 1981), написал ряд одухотворенных женских портретов («Портрет женщины с цветком», 1985; «Женщина в платке», 1986), создал авангардный, в фовистском духе, «Автопортрет» (1992).

В поздний период творчества художник остановился на пейзажном жанре, удивляя своих поклонников смелым поворотом в сторону ярких цветов, неожиданных контрастных сочетаний, пастозной живописи и игры текстуры красок: «Солнце над озером» (2012), «Большая Медведица» (2013) «Оранжевая туча» (2014), «Осенний мотив» (2016).

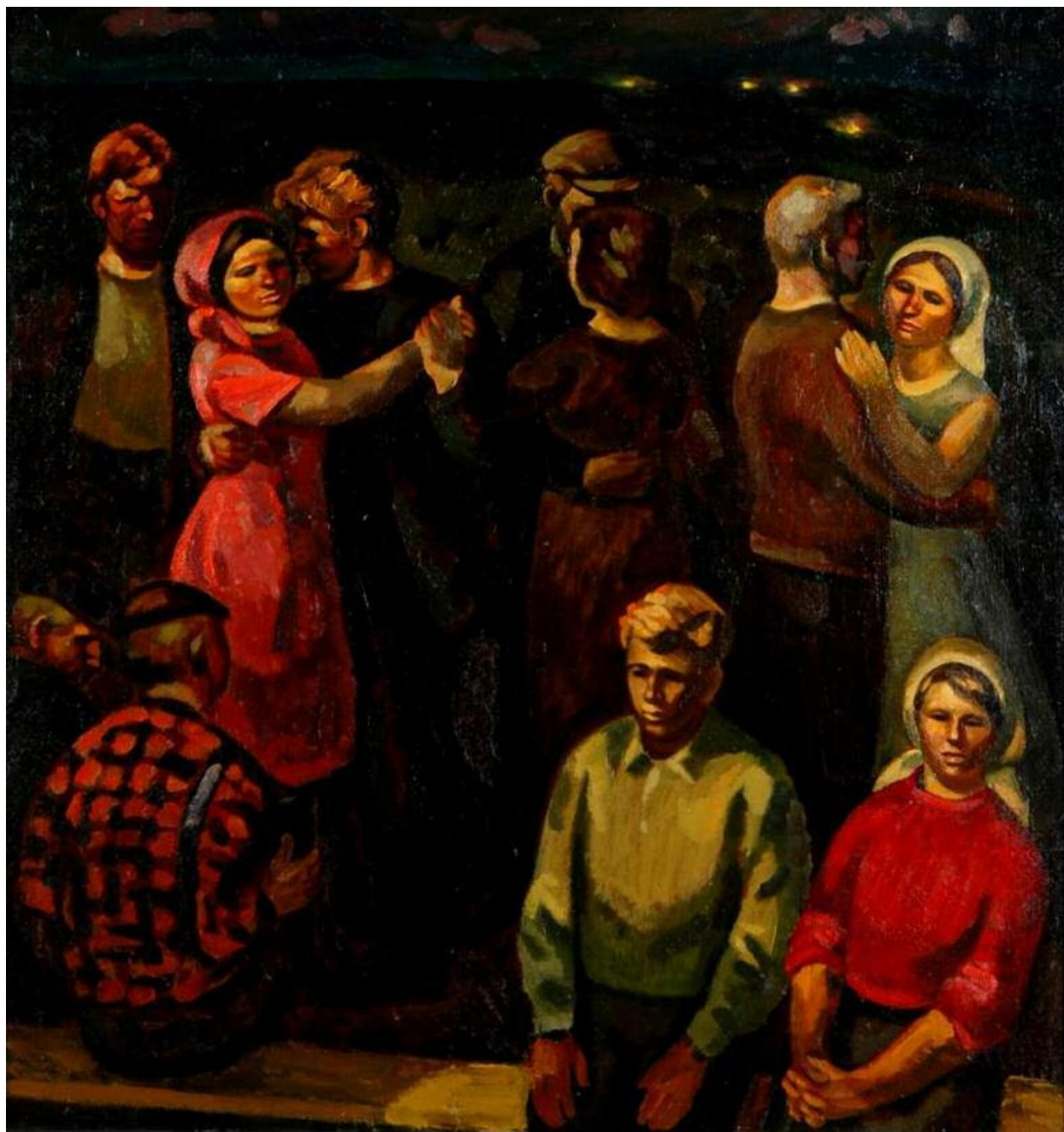
Еще одного шестидесятника, преподавателя училища Виктора Трофимовича Ни (1934–1979), с благодарностью вспоминают его ученики за то, что он открыл для них «дверь в искусство», за те советы, что помогли им в жизни. Так, Ф.М. Абленину, Заслуженному работнику культуры России, на всю жизнь врезались в память слова мастера, сказанные мимоходом: «Не отображать надо, а изображать!».

Творчество В.Т. Ни – одно из самых ярких явлений в отечественном искусстве второй половины XX века. Всего пятнадцать лет отвела ему судьба на профессиональную деятельность, в течение которой он создал около пятнадцати левкасов, и тем не менее «художник достиг большой известности и заслужил репутацию не поступающего своим мнением мастера» [13, с. 3]. Творческий путь В.Т. Ни был уверенным восхождением к совершенству, движением к мастерству, творческой зрелости. Его живописная манера становилась более раскованной, свободной, пластичной, открывались новые возможности цвета [15, с. 10]. Шаг за шагом, Ни утверждал в себе живописца по левкасу, стремясь подарить свой прекрасный мир людям. Все это отличало его от современников, делало его искусство запоминаться, а творческую личность – уникальной.

Ценностный мир В.Т. Ни – это мир красоты, эстетической гармонии человека и природы. Умение увидеть в обыденном необычное, утвердить самого человека и привычный окружающий его мир как высшую ценность – в этом особенность таланта художника. Бытовым сценам с помощью мажорных цветов, певучих линий, красивых образов он сумел придавать жизнеутверждающее настроение: «Возвращение с поля» (1969), «Хлеб» (1975), «Лето» (1978), «На току» (1979).

В 2019 году в Оренбурге прошла выставка, посвященная 85-летию В.Т. Ни, которая показала, что звонкие левкасы, ориентированные на вечные ценности – гуманизм, гармонию, добро и красоту, не утратили своей яркости, притягательности и актуальности.

Ради двух шестидесятников – В.Т. Ни, чтобы научиться у него технике темперной живописи по левкасу, и Н.П. Ерышева, в надежде, что поможет земляку, – переехал в 1974 году из Краснодара в Оренбург Ю.А. Рысухин. Благодаря помощи и советам старшего товарища и учителя молодой



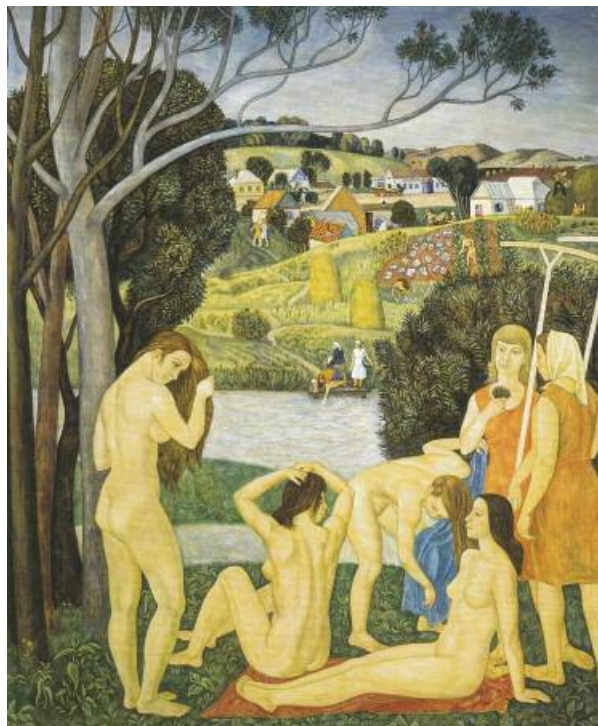
Ю.П. Григорьев. Вечер на полевом стане. 1971.
Холст, масло. Оренбургский областной музей
изобразительных искусств

художник подготовил свой первый левкас для зональной выставки и вступил в Союз художников России. Сегодня имя Ю.А. Рысухина, Заслуженного художника России, хорошо известно в нашей стране, его персональные выставки прошли в Государственном Русском музее (2013) и Центральном доме художника (2016). Последователь В.Т. Ни и Д.Д. Жилинского, он – один из немногих отечественных художников, кто остается верным теплой живописи по левкасу.

Преподавателем Оренбургского художественного училища был и Вячеслав Федорович Просвирин (1940–2008), живописец и акварелист. По словам художницы С.А. Чунихиной, учившейся у него, он поражал необычной манерой ведения занятия, с только ему присущими добротой, деликатностью и тактом делал замечания и вежливо спрашивал: «Можно я тут немножко поправлю?». И двумя-тремя едва уловимыми движениями качественно улучшал ученические работы [19, с. 29].

Академик Российской академии художеств Н.И. Нестерова вспоминала, что, учась на три курса моложе Просвирин в Суриковском институте, она всегда отмечала его легко узнаваемые на выставках работы и наблюдала за ним со стороны: «Лихой, но не эпатажный, в то же время тонко чувствующий, он был самодостаточной, нацеленной на творчество личностью» [19, с. 22]. Монументалист по образованию (мастерская А.А. Дейнеки), в Оренбург В.Ф. Просвирин приехал, по словам Г.А. Глахтеева, «с чистой душой живописца». Главной темой его творчества стала Женщина, и он представил свой идеал женской красоты в лице жены и музы («Ия в голубом (Больная)», 1966; «Перед зеркалом», «Сидящая», обе – 1973). Автор романтических женских портретов и редкого для советского времени жанра ню, Просвирин сам о себе говорил: «Для меня нет понятия “муки творчества”, а есть радость творчества. Это самое главное в искусстве» [19, с. 30].

Надо сказать, что оренбургские шестидесятники, несмотря на различие индивидуальных манер, в целом придерживались метода реализма в его различных модификациях: «суровый стиль» во многом определил своеобразие стиля Н.П. Ерышева; традициям московской пленэрной школы живописи оставался верен Р.Я. Яблоков; «субъективным реализмом» назвал свой метод Ю.П. Григорьев; реалисти-



В.Т. Ни. Лето. 1978. Холст, масло.
Государственный Русский музей



В.Ф. Просвирин. Ия в голубом (Больная). 1966.
Холст, масло. Оренбургский областной музей
изобразительных искусств



Г.А. Глахтеев. Предчувствие весны. 1967.
Холст, масло. Частное собрание

ческие произведения с элементами примитивизма в технике левкасной живописи создавал В.Т. Ни; реалистических тенденций с романтическим оттенком придерживался В.Ф. Просвирин.

И только шестидесятник Геннадий Александрович Глахтеев (1939) не вписывался в этот дружный коллектив реалистов и стоял несколько особняком. Несколько раз его хотели исключить из Союза художников, обвиняя в формализме. Действительно, он с самого начала почувствовал: степь, целинники, колхоз, соцреализм, зональные выставки – не его тема. Как утверждал В.С. Манин, «во второй половине XX века возникает немало индивидуальностей, которые существуют на параллельных линиях, вовсе не испытывая неудобств от своей обособленности» [14]. Такой самодостаточной индивидуальностью, сильной творческой личностью и являлся Г.А. Глахтеев. Его интересы были связаны с философией, проблемами света, цвета, формы и пространства в живописи [4]. Уже в раннем творчестве он определился со своими глав-

ными темами: Любовь, Красота, Город, Весна, Творчество («Предчувствие весны», 1967); «Оттепель», «Розовая зима», обе – 1968).

В 1971 году в противовес официальному искусству создал творческую группу молодых художников «Академия Садки», с которыми стал выезжать по приглашению краснодарских живописцев А.А. Власенко и В.М. Еременко в рыбацкий поселок Садки на берегу Азовского моря и в Горы (с прописной буквы) Архыза, чтобы писать обнаженную натуру среди природы, создавать этюды, обсуждать труды философов, ставить спектакли о великих художниках, читать лекции об искусстве, писать стихи, устраивать дискуссии о смысле жизни, роли художника в обществе и назначении искусства.

По мнению А.М. Кантора, хорошо знавшего Г.А. Глахтеева, «он создал вокруг себя как бы магнитное поле, в котором, как силовые линии, скрещиваются, сближаются и отталкиваются самобытные дарования. Эти таланты настолько многообразны, настолько различны их судьбы и пути, что это могло бы составить целый роман, эпопею глахтеевской “академии”» [2, с. 2]. Под впечатлением личности Г.А. Глахтеева, его мощной энергетики, взглядов на искусство, творческой позиции А.А. Власенко и В.М. Еременко приняли решение переехать в Оренбург, чтобы продолжить более тесное сотрудничество с лидером «Академии Садки».

Тема страстной любви, нежности и утонченности чувств проходит красной нитью через все творчество художника: «Вдвоем» (1988), «Голубой двойной портрет» (1989), «Двое» (1989), «Влюбленные» (1989), серия «Мастер и Маргарита» (1990), «Любовь земная и небесная» (1996), «Гармония» (2008). Во всех его работах торжествует красота цветовых созвучий, пластика рисунка и таинство, сам он себя называл «живописцем тайны» и говорил, что кумиром для него является Джорджоне, в живописи которого есть «таинство предвосхищения».

Творческая жизнь объединения «Академия Садки» продлится более тридцати лет и затронет несколько поколений художников. За это время состав членов не раз поменяется, группа распадется и снова воссоединится, ее ряды пополнят новые члены. Но это творческое содружество выполнит свою главную задачу – поможет раскрытию таланта каждого художника [21].

Таким образом, несмотря на разные судьбы оренбургских шестидесятников, можно говорить о том, что главная их заслуга в том, что они стояли у истоков «оренбургской школы» живописи, своим творчеством и педагогической деятельностью демонстрировали, что изобразительное искусство является для них главным ценностным ориентиром в жизни, без которого они просто не могли жить.

По словам А.М. Кантора, «в том, что оренбургское искусство получило свою легко узнаваемую физиономию, есть заслуга нескольких художников, угадавших по-своему характер земли и населявших ее людей». На сложение «оренбургской школы», как он считал, повлияли три художника: Н.П. Ерышев, которого он называет «патриархом оренбургского областного искусства, сделавшим свой стиль всенародным достоянием»; В.Т. Ни, которому принадлежит «идея столкнуть художе-

ственный строй иконы с простейшими и конкретными бытовыми сценами», что позволило ему предложить иной вариант «неторопливой эпичности искусства степного края»; Г.А. Глахтеев – «сильная творческая личность со своей последовательной и цельной художественной концепцией, в которой есть жар, накал человеческих страстей, прозрачность степного воздуха, неистовость мужского порыва к женщине» [2, с. 2].

Безусловно, они сыграли ключевую роль в сложении «оренбургской школы», но мы бы не списывали со счетов и остальных трех суриковцев, как можно было убедиться, сделавших немало для развития искусства Оренбуржья и воспитания молодого поколения художников. Сегодня представить себе историю края без творческого наследия шестидесятников, по праву ставшего художественной ценностью отечественной культуры, невозможно. ■

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Академия Садки. Альбом. – Оренбург: Оренбургское книжное изд-во, 2008. – 336 с.
2. Воспоминания о шестидесятих. Каталог выставки. Оренбург, 1994. – 24 с.
3. Герчук Ю.Я. Эффект присутствия. – М.: Арт Волхонка, 2016. – 416 с.
4. Геннадий Глахтеев. Альбом. – Оренбург: Оренбургское книжное изд-во, 2011. – 160 с.
5. Григорьев Юрий. Живопись. Альбом / Вступ. ст. Л.С. Медведевой. – Оренбург: Оренбургское книжное изд-во им. Г.П. Донковцева, 2013. – 128 с.
6. Десять художников Оренбурга. Каталог выставки. – М.: Советский художник, 1986. – 44 с.
7. Ерышев Н.П. На своей земле. – Оренбург: Оренбургское книжное изд-во, 1996. – 144 с.
8. Ерышев Н.П. Рисунки с натуры. – Оренбург: Изд-во «Оренбургская книга», 2004. – 328 с.
9. Кобер О.И. Влияние «сурового стиля» на творчество Н.П. Ерышева: аксиологический контекст // Творческая личность мастера и его роль в художественной культуре региона: материалы II Всероссийской науч.-практ. конф. 22–23 сентября 2021 г., Барнаул. Барнаул, 2021. – С. 27–32.
10. Кобер О.И. Монументальное искусство в культурном городском пространстве: на примере Оренбурга // Актуальные проблемы монументального искусства: материалы междунар. науч.-практ. конф. 13–14 марта 2020 г., Санкт-Петербург. СПб., 2019. – С. 277–284.
11. Кобер О.И. Роль «шестидесятников» в становлении оренбургской школы живописи // Оренбургские горизонты: прошлое, настоящее, будущее: материалы науч.-практ. конф. – Оренбург: Фронтир, 2019. – С. 245–248.
12. Кобер О.И. Своеобразие «оренбургской школы» живописи // Три века поисков и достижений. Отечественное искусство XVIII–XX веков / Под ред. Е.В. Грибоносой-Гребневой. – М.: БукМАрт, 2020. – С. 69–73.
13. Лазарев М.П. О Викторе Ни // Виктор Трофимович Ни. 1934–1979. Каталог выставки. М., 1983. – С. 3–6.
14. Манин В.С. Русская живопись XX века: альбом. В 3 томах. Т. 3. СПб., 2007. – 551 с.
15. Медведева Л.С. Художники Оренбургской области. – Челябинск: Южно-Уральское книжное изд-во, 1985. – 200 с.
16. Медведева Л.С. Виктор Ни. Живопись. – Оренбург: Оренбургское книжное изд-во, 2008. – 144 с.
17. Морозов А.И. Поколение молодых. Живопись советских художников 1960–1980-х годов. – М.: Советский художник, 1989. – 256 с.
18. Просвирин Вячеслав. Графика / Авт.-сост. А.В. Митаревский, М.В. Плющикова; вступ. ст. М.В. Плющиковой. – Оренбург: Оренбургское книжное изд-во им. Г. П. Донковцева, 2013. – 192 с.
19. Просвирин Вячеслав. Живопись. Графика. Альбом / Вступ. ст. В.А. Щуренковой. – Оренбург: Оренбургское книжное издательство, 2010. – 144 с.

БИБЛИОГРАФИЯ (Продолжение)

20. Рысухин Юрий: альбом / Авт. вступ. ст. А. Морозов. – Оренбург: Оренбургское книжное издательство, 2007. – 224 с.
21. Смекалов И.В. Эстетическая программа группы «Академия Садки» // Университетский комплекс как региональный центр образования, науки и культуры: мат-лы Всерос. науч.-метод. конф. (31 января – 2 февраля 2018 г., Оренбург). – Оренбург: ОГУ, 2018. – С. 384–291.
22. Степанян Н.С. Искусство России XX века: Взгляд из 90-х. – М.: ЭКСМО-пресс, 1999. – 416 с.
23. 100 картин художников Оренбуржья: альбом / Сост. Ю.А. Рысухин; вступ. ст. А. Кантора и К. Робэра. – М.: *Tipo Graphic Design*, 1994. – 48 с.
24. 125 картин художников Оренбуржья. Альбом / Вступ. ст. Н. Кореневой. – Оренбург: Оренбургское книжное издательство, 1999. – 152 с.
25. 125 картин художников Оренбуржья. Живопись. Альбом / Авт.-сост. Ю. А. Рысухин; вступ. ст. М. Лазарева. – Оренбург: Оренбургское книжное изд-во, 2008. – 128 с.
26. Художники Оренбурга. Вячеслав Еременко. Юрий Рысухин. Игорь Смекалов: альбом / сост. Ю.А. Рысухин, И.В. Смекалов. – М.: ООО «Август Борг», 2011. – 100 с.
27. Яблоков Рудольф. Живопись. Каталог выставки / Вступ. ст. Л.С. Медведевой. – Оренбург: Оренбургское книжное изд-во, 2005. – 47 с.

Разиля Ирековна ИЛЬСОВА

Художественные стили прошлого в творчестве казанского художника-дизайнера Владимира Нестеренко

Статья посвящена творческому наследию казанского художника-постмодерниста Владимира Александровича Нестеренко – смелого экспериментатора, синтезирующего разнообразные стилистические приемы в своем творчестве, отражающие увлечения авангардистскими и постангардистскими направлениями в искусстве. Автор рассматривает технические и иные особенности творчества художника, выявляя такие стили, как реализм, концептуализм, абстракционизм, неосимволизм и их сочетания. Произведения художника анализируются в контексте художественной обстановки Казани 1960–1980-х годов.

Ключевые слова: региональный авангард, искусство Татарстана, национальный постмодернизм, Владимир Нестеренко, советский дизайн

Razilya I. ILYASOVA

Art Styles of the Past in the Work of the Kazan Artist and Designer Vladimir Nesterenko

The article is devoted to the creative heritage of the Kazan postmodern artist Vladimir A. Nesterenko and presents him as a bold experimenter who synthesized various stylistic techniques and methods in his work resulting from his passion for avantgarde and postmodern trends in art. The author focuses on the technical and other features of the artist's work, identifying such styles as realism, concept and abstract art, neosymbolism and their combinations. The works of Nesterenko are studied in the context of the artistic environment of Kazan in the 1960s–1980s.

Keywords: regional avantgarde, art of Tatarstan, national postmodernism, Vladimir Nesterenko, Soviet design

В последние десятилетия тема неофициального, или «другого», искусства 1960–1980-х годов активно изучается не только в контексте столиц – Москвы и Санкт-Петербурга, но и регионов. Особенно интересен в этом смысле Татарстан – республика с богатыми традициями авангарда. Официально 1970–1980-е годы – период господства «социалистического реализма» в изобразительном искусстве Татарстана со всеми вытекающими – соответствующими сюжетами и темами, стилистикой и приемами, которые были свойственны «аксакалам» искусства республики. Поколение художников, становление которых пришлось на 1960–1970-е годы, стремилось к обновлению живописного мышления и метода, к смене эстетических понятий и художественных практик, к презентации своих художественных поисков зрителю. Эти процессы происходили через освоение ими альтернативных соцреализму направлений в искусстве, которые в эпоху «оттепели» стали более доступны, – искусства русского и зарубежного авангарда, постмодернизма, эмигрантского и диссидентского искусства. Представители власти и официальные искусствоведы Татарстана (в те годы ТАССР) подвергали подобные проявления альтернативного искусства жесткой критике, осуждению, а в некоторых случаях и гонениям, что, тем не менее, не смогло остановить его развитие [1, с. 305–306].

В ряду «молодых» художников-семидесятников Татарстана (Н.У. Альмеев, Е.Г. Голубцов, И.К. Зарипов, В.Н. Скобеев и др.) Владимир Александрович Нестеренко (1947–2022) занимает особое место, а его творческое наследие требует детального изучения. Юбилейная персональная выставка художника, состоявшаяся в феврале-марте 2022 года в Национальной художественной галерее Государственного музея изобразительных искусств Республики Татарстан, на которой были масштабно представлены живописные полотна, графические произведения, эскизы дизайнерских проектов,

стала настоящим открытием и убедительно показала, что в изобразительном искусстве Татарстана в 1970–1980-е годы авангардная и постмодернистская линия искусства развивались наряду с соцреализмом, а В. Нестеренко – несомненно, один из самых ярких представителей этих направлений [2], творчество которого можно с полным правом включить в понятие «постмодернизм».

Цель данной статьи – выявление и анализ многообразия художественных стилей в творчестве В. Нестеренко в контексте художественного постмодернизма Татарстана в 1970–1980-е годы. Для достижения цели необходимо решение следующих задач:

- рассмотреть ситуацию в художественной жизни Татарстана в 1970–1980-е;
- определить художественные стили в творчестве художника;
- проанализировать технические и стилистические особенности его произведений.

Объектом исследования является изобразительное искусство 1960–1980-х годов Республики Татарстан, предметом – стилистическое многообразие в творчестве казанского художника Владимира Нестеренко.

Основными материалами данного исследования стали произведения В. Нестеренко и архивные материалы, хранящиеся в фондах Государственного музея изобразительных искусств Республики Татарстан (ГМИИ РТ) и в семье художника, публикации в периодической печати, интервью с современниками и представителями семьи художника.

Владимир Александрович Нестеренко – художник-проектировщик, театральный художник, живописец, график. Окончил театральное отделение Казанского художественного училища (КХУ, 1967) и отделение проектирования мебели Московского высшего художественно-промышленного училища (быв. Строгановское, 1974). Член Союза художников СССР с 1982 года, Заслуженный деятель ис-

кусств Республики Татарстан (1995). С 1967 года – участник республиканских, региональных, всероссийских и зарубежных (Голландия, Финляндия, Франция) выставок. Персональные выставки состоялись в Москве (1980, 1982), Париже (1993), Казани (1987, 2006, 2022).

По воспоминаниям современников и коллег, В. Нестеренко уже в годы учебы в Казани негласно примыкал к «левому» крылу художников, проявляя интерес к современному искусству Запада, с которым появилась возможность знакомиться через иностранные журналы. Показательна ситуация с оформлением молодыми художниками парка «Черное озеро» в Казани. В 1965 году студенты 3 курса КХУ Надир Альмеев, Олег Бойко, Рустем Фаттахов и Владимир Нестеренко получили от Обкома ВЛКСМ ТАССР заказ на оформление к Новому году городского парка «Черное озеро». Молодые художники, вдохновленные эстетикой иностранной периодической печати – польского журнала «Шпильки» (*Szpilki*) и немецкого «Шпигель» (*Der Spiegel*), доставаемой через знакомых, реализовали проект в виде забавного bestiaria – стилизованные животные и сказочные персонажи в разнообразных ракурсах, который был одобрен комсомольским руководством и реализован. Однако общественность вскоре увидела в новогоднем оформлении парка «формалистический налет», что стало поводом для серьезных разбирательств и, по знаку секретаря райкома комсомола Роберта Богатеева, в считанные часы оформленные щиты и барабан ёлки были уничтожены, а авторы – исключены из КХУ. Восстановиться позднее в училище некоторым из них стало возможным благодаря вмешательству спецкорреспондентов «Комсомольской правды» (статья Ж. Миндубаева и В. Запороженко от 24 марта 1966), осудивших подобное отношение руководства училища к молодым талантам [4, с. 2].

В 1970 году В. Нестеренко принял участие в первой молодежной выставке в Казани, известной как «Выставка 6/шести молодых художников. Альмеев Н., Башмаков И., Голубцов Е., Иванов Г., Нестеренко В., Фаттахов Р.» [5], ставшей символом нового этапа в изобразительном искусстве республики. Заручившись поддержкой ректора Казанской государственной консерватории, известного композитора, народного артиста СССР Н.Г. Жиганова

и секретаря Обкома комсомола Татарии И.К. Хайруллина, «молодые и дерзкие» художники устроили выставку в фойе Концертного зала Казанской государственной консерватории (ныне на этом месте – Большой концертный зал им. С. Сайдашева). Тогда желание молодых художников продемонстрировать общественности свои взгляды и устремления, поделиться творческими экспериментами были встречены Союзом художников ТАССР критически. Председатель правления Союза художников ТАССР Х.А. Якупов и искусствовед Б.С. Яхлиель подвергли серьезной критике инициативу молодых художников и настаивали на запрете выставки, которая, тем не менее, состоялась. Выставка молодых мастеров, сумевших «обойти» выставком СХ и организовать вернисаж собственных произведений, стала олицетворением протеста В. Нестеренко и других ее участников. Примечательно, что каждый из них впоследствии реализовал себя за рамками соцреалистического искусства, выработав собственный художественный язык и войдя в историю искусства Татарстана.

Полностью автономное существование вне Союза для В. Нестеренко было невозможным, тем более что художник никак не отождествлял свою деятельность с диссидентской. Скорее для него «искусство было отрицанием не какого-либо официального искусства того же времени, а прежде всего отрицанием идеологических мифов политической системы» [3, с. 407–408], и Нестеренко создавал произведения на свободные темы. После окончания Строгановки в 1974 году В. Нестеренко возвращается в Казань и поступает на работу в Татарское отделение Художественного фонда РСФСР, начинает участвовать в официальных выставках. Но даже в ранней работе «Молодые» (1978), где создается обобщенный образ советской молодежи, обнаруживаются нехарактерные для соцреализма приемы. Художник изобразил вырывающихся из земного и небесного покрова молодых людей, окруженных множеством символов. Несмотря на монументальность образа и крупную картинную форму, художник в качестве образно-выразительных средств выбирает стилизаторство и гротеск. Живописная форма произведения богата театральной зрелищностью, при этом благодаря целостности композиционного строя воспринимается как реалистичное полотно.

Большую роль в формировании Владимира Нестеренко как художника, в обретении им творческой свободы играло участие в семинарах Центральной учебно-экспериментальной студии «Сенеж», для которой была характерна активность в области творческого «придумывания», переживания, взаимного осмысления. По мнению В. Глазычева, «Сенеж» представлял собой легальную форму андеграундного искусства [5, с. 263]. Семинары с приглашенными практиками и теоретиками архитектуры и дизайна, историками и искусствоведами «менее классического типа» стали настоящим «пиром для ума», явившимся важным фактором влияния на мировоззрение и творчество участников семинара, в том числе В. Нестеренко. Вероятно, результатом работы в рамках свободной в интеллектуальном смысле школы «Сенеж» и явилось образование в 1975 году творческого бюро художественного проектирования в Казани под названием «Группа 17», одним из лидеров которого выступил В. Нестеренко (совместно с Е. Голубцо-

вым). В разное время в ее состав также входили казанские художники – участники семинаров – Е.Г. Голубцов, Н.С. Артамонов, Р.Т. Сафиуллин, А.П. Леухин, В.А. Вязников, О.А. Бойко, А.Х. Якупов. Символики в названии группы не было: «17» – это номер занимаемой ими мастерской в Художественном фонде Татарстана.

Художникам объединения «Группа 17» было присуще специфичное видение предметной среды, стремление к художественному выстраиванию пространства, что способствовало нестандартному проектированию объектов.

Среди многочисленных проектов, созданных В. Нестеренко лично или в составе группы, наиболее интересны и известны оформления ресторана «Казань», пивного бара «Бегемот», кафе «Перекресток», гостиницы «Татарстан», санатория «Васильево», ряда музеев республики и др. Старшее поколение казанцев еще помнит эти радикальные для своего времени приемы в оформлении общественных объектов, которые, увы, сегодня не сохра-



Владимир Нестеренко. Диптих «Проект Старо-татарской слободы в г. Казани» (левая сторона). 1980-е. Оргалит, смешанная техника. Собрание семьи художника



Владимир Нестеренко (совместно с «группой 17»). **Эскизный проект для шахматного клуба Казани.** 1983. Оргалит, масло. Собрание семьи художника



Владимир Нестеренко. **Одиночество.** 1980. Холст, масло. Собрание семьи художника

нились. Данные объекты явились порождением новой эстетики дизайна в городской среде и воспринимались бы актуально и сегодня.

Среди редких эскизов проектной работы интересен диптих «Проект Старо-татарской слободы в г. Казани» (1980-е), который был выполнен в смешанной технике с использованием приемов коллажа и фотомонтажа. Основой диптиха является реальная топографическая карта города, в ячейках-кварталах которой художник разместил искусно подобранные изображения архитектурных зданий старой Казани, машин и других объектов, а идеи по благоустройству прописаны автором в виде вольного белого стиха. Этот нереализованный проект В. Нестеренко впечатлял креативностью и настолько опережал свое время, что вполне мог бы быть органично воспринят и сегодняшним днем.

В середине 1980-х «Группа 17» распалась, а ее участники занялись самостоятельным творчеством, став неким ориентиром для новых молодых художников Казани. В 1990-е годы участники объединения, а также ряд других молодых казанских художников авангардистского толка начинают

экспонировать и продавать свои произведения в Голландии, Франции и других европейских странах, где их искусство было более востребовано, чем на родине. Таким образом, художники объединения, в том числе В. Нестеренко, сыграли важную роль в развитии альтернативного искусства Татарстана. Для него, в отличие от других участников «Группы 17», главным импульсом творчества выступала бесконечная свобода самовыражения. Именно поэтому его творческое наследие пестрит отсылками от Возрождения до примитивизма; от жизнеподобных реалистичных произведений до метафорически обогащенных образов. Данная полифоничность при этом несет в себе целый спектр эмоциональных интонаций.

Опыт художественного проектирования дал многое В. Нестеренко как профессионалу: четко выверенная композиция, необычные ракурсы, свободное владение формой хорошо прослеживается во всем творчестве художника. В. Нестеренко изобретателен в выборе выразительных средств и технических приемов, превращая свои проекты (утилитарные подготовительные, промежуточные материалы) в самоценные произведе-

ния искусства. Например, «Эскизные проекты для шахматного клуба Казани» (1983) строятся на конструктивной основе по законам декоративной живописи, с использованием плотных, звучных цветов, что, в конечном счете, удачно отражает концепцию времени – порыв к свободе.

Для изобразительного искусства Татарстана в 1970–1980-е годы основополагающим стилем выступал реализм и именно на его основе происходит освоение новых тем и образов, рождаются экспериментальные художественные формы. Для В. Нестеренко это представлялось тем более логичным вследствие основательной академической школы рисования за плечами. Реалистичное начало произведений художника берет свое развитие в портретном жанре. Но у художника-постмодерниста главными героями становятся не герои труда или знаменитые деятели культуры и науки, как это было распространено в советском искусстве, а семья, друзья, единомышленники, выполненные в период раннего творчества по академическим канонам («Женский портрет», «Портрет бабушки» и др.), стилизованные под портретную миниатюру XIX века или старинные фотографии. Эти работы демонстрируют высокое мастерство В. Нестеренко как рисовальщика.

С годами художник переосмысливает искусство портрета, придает ему новые формы и содержание. Визуально-значимыми для В. Нестеренко становятся не столько индивидуальные внешние черты, сколько внутреннее состояние изображаемых. Для камерных по своей сути портретов («Семейный альбом», 1979) нередко характерна монументализация образов и тяготение к метафорическим условностям.

В портретах своей супруги художник отказывается от постмодернистских излишеств и создает изысканные образы «прекрасной дамы». Особо выразительна в этом ряду картина «Одиночество» (1980), построенная на светотеневых контрастах и градациях тонов. Женщина запечатлена в момент глубокой задумчивости, и именно это состояние, переданное через лаконичную и выразительную живопись, становится главным предметом интереса художника. Этот проникновенный портрет передает глубоко личные, противоречивые настроения.

Особой мощью темперамента привлекает внимание «Портрет В. Курамшина» (1980), отличаю-

щийся выразительной пластикой, психологической глубиной, философским подтекстом. Задача В. Нестеренко как художника – воссоздать мир своего героя. Драматическое влечение к красоте и духовности – источник постоянного напряжения в его искусстве.

Творческая интуиция Владимира Нестеренко богата на стилевые соединения. Мы можем наблюдать это, например, в вольных иллюстрациях к литературным произведениям русских, татарских и зарубежных авторов. Большая часть произведений художника выпадали из общей картины советского искусства. Это почти карикатурные графические листы к произведениям А.П. Чехова («Злоумышленник», 1988) и Ф.М. Достоевского («Преступление и наказание», 1988); А. Кобо («Женщина в песках», «Человек-ящик»). Графическая серия иллюстраций (точное количество листов неизвестно) к сакральному для российской интеллигенции роману «Мастер и Маргарита» М. Булгакова – это личная художественная рефлексия В. Нестеренко на произведение. В этих и многих других визуализациях литературных произведений художник транслирует бесконечную жизненную мудрость и прозорливость писателей, созвучность их идей его собственному мироощущению. Нестеренко удается почувствовать, что за одним слоем раскрытой сущности в его рисунке должен последовать другой, столь же точно отраженный. А для воплощения замысла время требует дизайн-форму с разнообразными живописными и графическими эффектами, будто вмешивающихся в работу художника над картиной. Подобная полярная стихийность в произведениях диктовалась настроениями творческой интеллигенции 1970–1980-х годов. Обращение к литературному наследию, иносказательность и метафоричность иллюстрации позволяли В. Нестеренко «легально» высвободиться «из-под глыб» государственного прессинга. Именно поэтому так важен данный пласт искусства в творчестве художника.

Вскоре в произведениях В. Нестеренко все яростнее начинает проследиваться линия цитатности и обыгрывания стереотипов массовой культуры и наследия мирового искусства. Подобная «игра со смыслами» была весьма характерна для постмодернизма 1970–1980-х, позволяя в «старом» обнаруживать новые и индивидуальные под-



Владимир Нестеренко. **Иллюстрация к произведению А.Кобо «Человек-ящик».**
1975. Бумага, тушь. Собрание семьи художника



Владимир Нестеренко. **Здравствуй, Юккер!**
1990. Холст, масло, ассамбляж.
Собрание семьи художника

тексты. Диалог с большой историей искусства прослеживается в графической серии В. Нестеренко, продолжающей проектную тему – «Шахматы» (1980-е) в стиле оп-арт. «Рисовать – значит обманывать», – любил говорить непревзойденный мастер оптических иллюзий М. Эшер. Так и В. Нестеренко создает искусные оптические построения, неподвластные земным законам Вселенной, убеждая зрителя в наличии объёма, перспективы и создавая иллюзию многомерного пространства.

Аллюзией на наследие Гюнтера Юккера – немецкого скульптора и мастера «гвоздевых» инсталляций – явилась картина В. Нестеренко «Здравствуй, Юккер!» (1990), вобравшая в себя основы художественного мировоззрения автора (второй вариант картины «Юккер», 1991, экспонировался в Европе в 1993–1994). Из абстрактной мешанины ало-багровой красочной массы возникает вольный портрет Юккера – западного «коллеги по цеху». В. Нестеренко демонстрирует мастерство портретиста, умеющего ухватить самое важное в человеке, и чувство живописной стихии, пронизанной эстетизмом и пластической изысканностью. Вероятно, картины с образами были созданы художником после посещения нашумевшей персональной выставки немецкого художника в Москве в 1988 году.

Обращение к мировому наследию прослеживается и в серии «Классика» (1993), состоящей из шести произведений на мифологические темы, являющиеся удобным и естественным способом изобразить женскую плоть, не скованную одеждой и условностями. В этой серии художник воплощает откровенную эротику, которой так пронизаны античные мифы, – манящую и пугающую. Художник сознательно провоцирует зрителя, чересчур открыто обращаясь к запретным темам, провозглашая искусство инструментом для исследования, где нет места предрассудкам и зажатости.

Более ранний «Автопортрет» художника (1974), звучащий как «цитата прошлого» – в духе старых мастеров живописи, становится результатом внутренней потребности автора самоутвердиться. Художник словно предпринимает попытку существования между резко контрастными пластами культуры, старым и новым, классической красотой и средой современных форм, техникой и дизайном.

Еще одной стилистической направленностью В. Нестеренко стал абстрактный концептуализм, что, безусловно, было созвучно эпохе, к которой он принадлежал. Так, в абстрактном триптихе «Посвящение Тарковскому» (1990-е) зашифрован приватный диалог художника (а через него и зрителя) с режиссером, с тем бременем нравственной ответственности за весь мир, которую Тарковский транслировал в массы. Колорит триптиха крайне лаконичен и строится на трех основных цветах. Если ранее для создания воздействующего образа В. Нестеренко было необходимо работать с формой, пластикой, то теперь он полностью отрывается от предметной основы, оставляя только живописные средства. Триптих – три измерения – три пространства, которые акцентируются единым энергетическим и композиционным центром в виде стрелы, имеющей в качестве наконечника графический портрет А. Тарковского, таким образом подчеркивая весь драматизм и психологическую напряженность позднесоветского времени. В. Нестеренко удалось передать метафизическую тревогу режиссера, фильм которого погружают зрителя в философию, искусство, исследование морали и поиски смыслов.

В 1980-е в творчество В. Нестеренко проникают нотки театральной зрелищности и неосимволизма (диптих «Маски и Лики», «Мотоциклист», «Игра»). Реалистическое по сути, восприятие сюжетной коллизии предстает на холсте в обобщенно-эмоциональной, символической форме, отображая окружающую реальность – человеческие пороки, боль, трагизм реальности. Традиционная масляная живопись на холсте обогащается вставками из пластика и журнальными вырезками – коллаж и ассамбляж, столь любимые художником. В работах этого периода В. Нестеренко обнажает некий слой реаль-

ности, общественной психологии, что приводит к продуманной драматургии замысла. Выражено это по-разному – то через намеренно острый ракурс, то в напряженной тишине, то в подчеркнутой резкости колорита.

Реакция В. Нестеренко на бурно нарастающий объем информации и все возрастающую роль техники на политические события требовала от него нового соотношения между воссозданием окружающей данности как таковой и ее духовной интерпретацией. С этой целью художник смело синтезирует различные пласты культуры – социалистическую и постмодернистскую, старое и новое, мировую классику и среду нового дизайна.

В богатом художественном наследии В. Нестеренко, представленном живописными полотнами, графическими произведениями, эскизами дизайнерских проектов, мы обнаруживаем склонность автора к неоклассическим и символистским живописным приемам, игре с формами, артефактами и предметами, пристрастие к цитированию художественных произведений прошлого и включение их в современный контекст. Симбиоз стилей наряду со смелыми трактовками породил множество «невыставочных» произведений, неудобных для экспонирования на официальных выставках. В силу этого его творчество мы определяем как «альтернативное», «другое» искусство, каковым оно являлось по отношению к господствующей в искусстве идеологии.

Творчество В.А. Нестеренко – одно из самобытных и оригинальных в художественной культуре Татарстана последней трети XX века и занимает важное место не только в изобразительном искусстве республики, но и представляет интерес для изучения авангардного и постмодернистского искусства в регионах России. ■

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Валеева Д.К. Искусство Татарстана XX века. – Казань: Туран, 1999. – 321 с.
2. Выставка Владимира Нестеренко «Художественный анархизм». К 75-летию художника // URL: <https://izomuseum.ru/hazine/vyistavki-i-sobyitiya/vyistavka-vladimira-nesterenko-hudojestvennyiy-anarhizm-k-75-letiyu-hudojnika> (Дата обращения: 06.07.2022)
3. Позднесоветское искусство России. Проблемы художественного творчества / Ред. Иньшаков А.Н. – М.: БуксМАрт, 2019. – 480 с.
4. Рогамы к зрителю // Комсомольская правда. – 1966. – 24 марта.
5. Сенежская студия / Евгений Розенблюм. 1964–1991. – Екатеринбург: Tatlin, 2019. – 288 с.
6. Улемнова О.Л., Ильясова Р.И. Выставка шести молодых художников. Версия 1970 // Казань. – 2020. – № 11. – С. 116–123.

Наталья Михайловна ГОНЧАРЕНКО

Произведения художников-шестидесятников из собрания Белгородского художественного музея

Статья посвящена коллекции отечественного искусства 1960-х годов в собрании Белгородского государственного художественного музея. Музей был основан в 1983 году, и это определило специфику и особенность его фондов, в которых представлены произведения отечественного изобразительного искусства XX – начала XXI веков (к настоящему времени в собрании музея более 6000 произведений). Таким образом, в музее формируется коллекция работ современных авторов, среди которых существенное место занимает поколение шестидесятников, оказавших влияние на творчество художников последующих десятилетий. Среди них – братья Сергей и Алексей Ткачевы, Виктор Иванов, Ефрем Зверьков, братья Александр и Петр Смолины, Андрей Васнецов, Виктор Попков, Игорь Обросов, Виталий Тюленев.

Ключевые слова: художники-шестидесятники, русское искусство второй половины XX века, региональные музеи, нонконформизм, искусство «оттепели»

Natalia M. GONCHARENKO

The Art of the Artists of the Sixties from the Collection of the Belgorod Art Museum

The article analyzes the art collection by the Russian artists of the 1960s of the Belgorod State Art Museum. The museum was founded in 1983. This fact has determined the specific features of its funds presenting works of Russian fine arts of the 20th – early 21st centuries (at present the museum collection has more than 6000 pieces of art). Thus, the collection includes artworks mostly by contemporary artists, among which of major significance are works by the generation of “the sixties”, who much influenced artists of subsequent decades. These are the brothers Sergei and Alexei Tkachev, Viktor Ivanov, Efrem Zverkov, the brothers Alexander and Petr Smolin, Andrey Vasnetsov, Viktor Popkov, Igor Obrosov, Vitaly Tyulenev and others.

Keywords: artists of the 1960s, unofficial art, Russian art of the second half of the 20th century, regional museums, non-conformism, the art of the “thaw”

Период с 1960-х по 1980-е годы, на который приходится расцвет творчества художников-шестидесятников, можно охарактеризовать как «постоттепельную» эпоху, когда соцреализм перестал быть господствующим методом, а искусство в целом претерпело как содержательное, так и формальное обновление. Художественная практика стала отличаться большим стилистическим разнообразием и повышенной активностью, расширились и рамки официального искусства. Однако в это время формируется также круг художников-нонконформистов, который имел свою специфику в силу отсутствия прямых контактов с современным западным искусством и недоступностью информации о русском авангарде первой четверти XX века. Как нонконформисты, так и ряд художников, имевших возможность участвовать в официальных выставках, выступают против ложнопатетического, повествовательно-натуралистического подхода к творчеству. Этот взгляд на мир и человека проявляется как в сюжетных, так и в формально-стилистических поисках.

Уже в творчестве представителя старшего поколения художников, предтечи «сурового стиля» Георгия Григорьевича Нисского (1903–1987), в том числе в хранящихся в Белгородском государственном художественном музее (далее – БГХМ) пейзажах, написанных гуашью в 1950-е годы, в полной мере присутствует характерный для этого автора пластический и колористический лаконизм, столь сильно впечатлявший его современников. Этот напряженный и суровый колорит, порой доходящий до декоративности, плоскостная трактовка предметов, выразительность их очертаний придают совершенно обыденным сюжетам романтическое и даже символическое звучание. Качества, присущие этим работам 1950-х годов, возникшим в результате творческих поисков в графике, станут определяющими в творчестве Нисского после 1955 года [7, с. 95]. Именно качества гуаши, которую художник любил и часто использовал в поисках

новых форм и приемов изображения, – локальность и лаконичность цвета, тонкость и сглаженность красочного слоя, – он переносит в масляную живопись [17, с. 392].

Творчество народных художников СССР братьев Алексея Петровича (р. 1925) и Сергея Петровича (1922–2022) Ткачевых в собрании БГХМ представлено достаточно широко: здесь хранится 29 их произведений, в основном это работы 1970-х – 1990-х годов. Работы братьев Ткачевых посвящены нашему недавнему прошлому, дают представление о жизни сельских жителей, их буднях и праздниках, детстве, материнстве, старости. Особую роль в их творчестве играет тема Великой Отечественной войны, о которой братья Ткачевы знают не понаслышке. К своим многофигурным крупноформатным полотнам (к ним относится и картина «Сыновья», 1985–1990) братья Ткачевы создавали множество этюдов. Их живопись, то звонкая и контрастная, то мягкая и сдержанная, продолжает традиции московской школы. Недаром дар Ткачевых-колористов высоко ценили С.В. Герасимов и Б.В. Иогансон.

В собрании БГХМ хранятся и произведения Ефрема Ивановича Зверькова (1921–2012), воплощавшего в своих пейзажах импрессионистический подход в духе представителей Союза русских художников. Авторитетные историки искусства А.В. Парамонов и С.М. Червонная отмечают, что «в каждом из четырех времен года на русской земле находит Зверьков свою неповторимую красоту и поэзию, причем в его поэтической трактовке мира нет ничего шаблонного, во всем присутствует трепетное волнение первооткрывателя» [13, с. 247]. Передавая сложные состояния окружающего мира – ранние, тихие рассветы, весенние сумерки, дни осени с влажным от дождя воздухом, – Зверьков достигал в своих работах особой одухотворенности бытия [18]. Этими ощущениями наполнены и пейзажи из собрания белгородского музея, в их числе «Приметы осени» (1971), «Дорога» (1970).

Среди художников «сурового стиля», работы которых представлены в БГХМ, в первую очередь следует назвать народных художников СССР и РСФСР Виктора Ивановича Иванова (1924), Петра Павловича Оссовского (1925–2015) и Игоря Павловича Обросова (1930–2010). Представителей этого направления объединяет тяготение к обобщенным лаконичным формам, ярко проявившимся в этюде Виктора Иванова «Мать» (1964) к картине «Семья. 1945 год», которая хранится в Государственном Русском музее. Главный принцип творчества В. Иванова – обращение к лаконичному, цельному изобразительному образу. Его работы отличаются монументальностью образных решений, острой выразительностью композиционных построений, суровостью колорита. Его пейзажи проникнуты единением земли и неба, а портреты отмечены психологической остротой раскрытия образа. Цветовой строй несет не только эмоциональную, но и смысловую нагрузку, выражая идею спокойной суровой упорядоченности окружающего мира («Скошенное поле», 1980, «Исадские дали», «Исадский овраг осенью», обе – 1986).

Выразительный язык Петра Оссовского также несет черты монументальности, проявляющиеся в картине «Московский Кремль зимой» (1979) – одной из работ его знаменитой «Кремляды». Перед нами Кремль, освещенный сумеречным светом пасмурного зимнего дня. Широкие плоскости цвета заполняют холст. Слово из черной рамы окна выступают величественные, четкие ритмы архитектуры Кремлевского ансамбля и заснеженные крыши переднего плана. Доминантой всей компо-

зиции является колокольня Ивана Великого. Цвет в картине выступает средством композиционного построения, организующим началом художественного образа. В этом и других пейзажах из собрания музея («Ассизи», 1969, «Баргузинский хребет», 1979, «Русское поле», 1985) Оссовский стремится выразить не мимолетно-преходящее состояние, а самую суть явлений. Форма в его картинах лепится широко, плотно, объемы укрупняются, обобщаются, цветовую гамму характеризуют приглушенные тона.

Произведения Игоря Обросова отличает конструктивность, четкая рациональность пространственной организации, особый упругий линейный ритм. До середины 1960-х годов Обросов был знаком посетителям художественных выставок в основном как график (в собрании музея хранятся литографии из цикла иллюстраций к «Сказке о Военной тайне...» Аркадия Гайдара, 1966, а также сельские натюрморты 1970-х и городские пейзажи 1980-х годов). Но и живописные произведения Обросова подчеркнута графичны, тяготеют к монотонности и пластическому лаконизму.

В собрании БГХМ хранятся 20 произведений Обросова, из них наиболее существенную часть составляют работы, посвященные деревне, эта тема прочно вошла в его творчество уже в 1960-е годы. Его живописные и графические циклы «Земля Тверская», «Земля Ярославская», «Деревня, в которой я живу», «Прощание с деревней» отличает аскетичный подход к композиции и колориту, присущая «суровому стилю» строгая выразительность, сопровождавшая его творчество на протяжении



П. Оссовский. Ассизи. 1969. Картон, масло. Белгородский государственный художественный музей



И. Обросов. Весенний день. Деревня. 1969. Картон, темпера.
Белгородский государственный художественный музей

всей жизни. «Деревенские» пейзажи и натюрморты лишены иллюстративности, даже в том случае, когда изображаются бытовые подробности. Они рассказывают не о том, чем и как живет человек в деревне, а скорее показывают деревню «вне времени», без человека, в прямом и переносном смысле. Об этом ощущении покинутости, заброшенности сам художник вспоминал так: «В 1964 году мама, предчувствуя скорую кончину, попросила отвезти её в родную деревню Большое Рашино

в Калининской области. Пока она ехала, всё спрашивала: “А почему же дома пустые стоят, где народ-то?” Брат мой отвечает: “Как где? Все на целине!” То есть родные дома, ухоженные поля бросили и поехали осваивать земли далёкие, которые никогда ничего не давали! Эти покинутые дома для меня стали знаком времени» [11].

В деревне Большое Рашино Молоковского района Калининской (ныне Тверской) области Обросов, начиная с 1965 года, ежегодно проводил лето,

не только создавая живописные и графические работы, но и погружаясь в повседневные дела и заботы сельских жителей. В 2004 году купил дом в деревне Обросово в том же Молоковском районе, где также сделал много важного и нужного для жителей, включая создание художественной школы и строительство часовни. Так трагический взгляд художника на процесс отчуждения человека от деревни постепенно сменился деятельным участием в ее жизни.

В собрании БГХМ хранятся четыре графические работы еще одного яркого представителя «сурового стиля» – Виктора Ефимовича Попкова, относящиеся к раннему периоду его творчества. Две из них поступили от коллекционера Николая Еремченко (журналиста, фотографа, графика) в 2004 году, еще две – в 2019 из собрания расформированной Международной конфедерации сою-

зов художников. Цветная автолитография 1958 года «Бригада молодых» из серии «Транспорт» своим оптимистичным настроением, динамизмом и монументальностью образов напоминает первую крупную работу «Молодость», с которой Виктор Попков выступил в 1958 году на выставке московских художников. В 1950–1960-е годы художник много путешествовал по стране. Он посетил Иркутск, Братск и другие города и области Сибири, где в это время осуществлялись крупные строительные проекты. В 1960 году, когда художник находился в творческой командировке на Братской ГЭС, он выполнил ряд рисунков тушью, на которые определенно оказала влияние черная линогравюра – популярная в те годы техника, в которой работал и Попков. По словам Виталия Манина, Попков, будучи по образованию графиком, мыслил рисунком: «Многие его “кар-



В. Попков. Подготовка к уборке урожая. Из серии «Целинный совхоз “Ижевский”». 1961. Бумага, гуашь. Белгородский государственный художественный музей



А. Васнецов. Портрет Эли Леоновой. 1960. Холст, масло. Белгородский государственный художественный музей

тинные” замыслы почти полностью обрисовывались в набросках. <...> В рисунках выявляется целостный образ обязательно в разнохарактерном его выражении» [8, с. 98]. По впечатлениям от поездок Попков исполнил ряд картин, в том числе одно из центральных произведений «сурового стиля» – «Строители Братска» (1960–1961; также известна как «Строители Братской ГЭС»). В 1961 году Попков совершил поездку на целинные земли Казахстана и там, в селе Ижевское, основанном выходцами из Удмуртии, исполнил гуашью серию рисунков «Целинный совхоз “Ижевский”», отличающуюся плакатной, почти фовистской декоративностью. Среди этих гуашей и хранящаяся в БГХМ работа «Подготовка к уборке урожая».



А. Смолин, П. Смолин. Вечер. Из серии «Город». 1973. Холст, масло. Белгородский государственный художественный музей

В число мастеров «сурового стиля», жестко раскритикованных на выставке «30 лет МОСХ», входил и народный художник СССР Андрей Владимирович Васнецов (1924–2009), представитель знаменитой династии художников Васнецовых. Со временем Васнецов стал обладателем высоких наград и званий, оказавшись, в частности, последним председателем Союза художников СССР [3]. Собственный монументальный, романтически-аскетичный язык творчества Васнецова, сложившийся в ранние годы, стал своеобразным «лирическим» вариантом «сурового стиля». Об этом свидетельствует, прежде всего, «Портрет Эли Леоновой» (1960). Тяготение станковой живописи Васнецова к монументальности проявляется не столько в масштабах полотен, сколько в отноше-

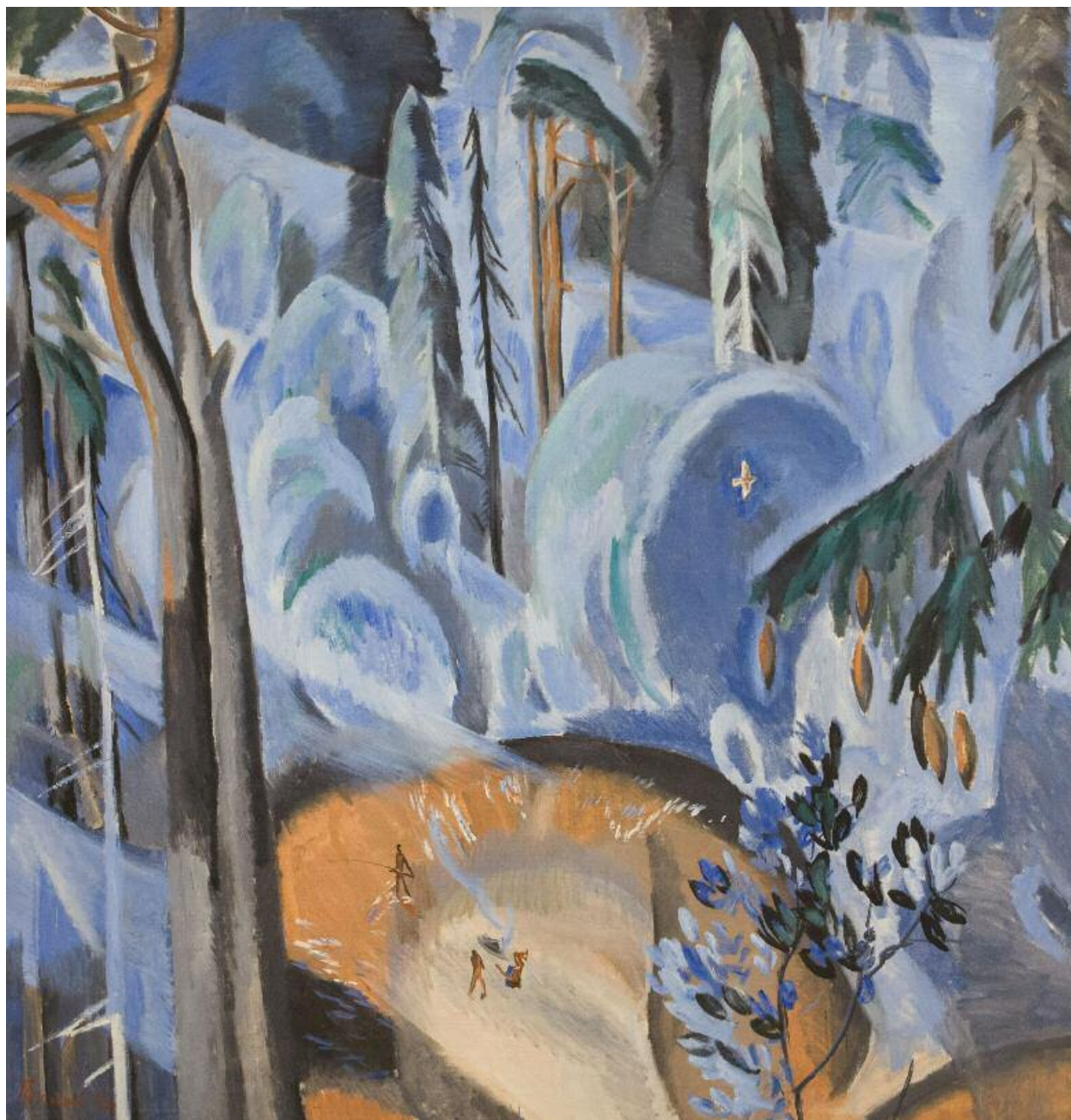
нии к образу: написанные им портреты, равно как и пейзажи (примером может служить «Осенний пейзаж с охотниками», 1982), лишены фиксации сиюминутных состояний, демонстрируют обобщения, попытку передать самую суть того или иного состояния людей и природы.

В собрании БГХМ за редким исключением нет произведений «классического» неофициального искусства, но есть ряд работ, не вписывающихся в магистральное развитие советского искусства второй половины XX века. Даже у других известных художников, стоявших у истоков «сурового стиля», таких как заслуженные художники России братья Александр (1927–1994) и Петр (1930–2001) Смолины, присутствует «свой взгляд» на метафизику повседневности в ее формальном и содержательном аспектах. Серия «Город», написанная Смолиными в 1973–1974 годах, говорит о резком переходе авторов от «сурового стиля» к иносказательности 1970-х. Исчезает лаконизм, энергичность и композиционная ясность, характерные для хрестоматийных работ живописцев, и появляются экспрессивная, усложненная фактура мазка, хаотичность композиции, сложное сопряжение синего, коричневого, темно-красного и черного цветов. В сюжетном отношении также происходят изменения – появляется образ неопределенных, нездешних городских пространств за окнами, а в композиции «Окно» еще и изображение клетки, недвусмысленно напоминающее о несвободе и перекликающееся с созданными в это же время сериями, посвященными животным и птицам в клетках.

В БГХМ хранятся работы заслуженного художника РСФСР Виталия Тюленева (1937–1997) – ученика Е.Е. Моисеенко, одного из участников художественного объединения «Одиннадцать», созданного в конце 1960-х – начале 1970-х годов молодыми ленинградскими художниками (формально начало группы ведется от выставки 11-ти ленинградских художников в Выставочном зале на Охте в ноябре 1972). Этих очень непохожих друг на друга авторов объединили протест против стереотипных сюжетов и формальных особенностей живописи соцреализма, а также внимание к возможностям самой живописной формы, тяга к творческому самовыражению. Объединение вошло в творческую жизнь страны самобытными, острыми, выразительными произведениями.

В работах В. Тюленева, самого известного участника группы «Одиннадцать», традиционное натурное письмо в конце 1960-х годов сменяется сочинёнными композициями, населёнными образами из прошлого, из детских и юношеских лет, и объединёнными в плоскости картины вопреки законам времени и пространства. Их отбор обусловлен авторским мировосприятием и поэтическим чутьем. Тип многих произведений Виталия Тюленева можно определить как картину-воспоминание и мечту одновременно. Например, в картине «Предки» представлено не только изображение сельского кладбища в Псковской области, но и философские размышления о смысле жизни. А композиция «Осенний костер» из цикла «Страна Нечерноземье» – превращение осеннего пейзажного мотива в настоящие «изобразительные стихи», как характеризовал свои картины сам живописец. «По-настоящему тяжелым испытанием для души и творчества художника стала перестройка. Он погрузился в драматический и публицистический жанр, проникнутый отчаянием, а позже стал еще больше замыкаться в мире грез и мифов», – пишет Л. Семенова в статье «Советский Сальвадор Дали» об одной из недавних выставок Тюленева [16].

Не так давно в фонды музея поступили произведения художников, находившихся в 1960-е годы в вынужденной оппозиции официальному искусству, хотя и не считавших себя нонконформистами. Прежде всего, это произведения одного из интересных вхутемасовцев Валерия Всеволодовича Каптерева (1900–1981), выполненные в 1950-х – 1960-х и переданные музею в 2021 году хранителем наследия Каптерева, художником Еленой Колат. Почти все довоенные работы В. Каптерева были утрачены: часть погибла во время пожара в его доме в Москве; в 1949 наиболее экспериментальные композиции из собрания Алма-Атинского художественного музея, где по окончании персональной выставки хранились важнейшие произведения художника, после обвинения в формализме были уничтожены как вредные для зрителя. Во второй половине XX века главными темами в творчестве художника стали среднеазиатские и крымские пейзажи и натюрморты, произведения, связанные с архаикой и античностью, евангельские и ветхозаветные сюжеты, пейзажи, портреты, абстрактные



В. Тюленев. Лесная река. 1968. Холст, масло. Белгородский государственный художественный музей



В. Каптерев. Портрет жены. 1958. Картон, масло. Белгородский государственный художественный музей



Б. Чернышев. Фресковый букет. 1965. Бумага, темпера. Белгородский государственный художественный музей

композиции. Среди переданных Еленой Колат Белгородскому художественному музею 16 работ, написанных маслом на картоне, есть и те, что были представлены на выставке Валерия Каптерева в Государственной Третьяковской галерее в 2013 году [2].

В 1970-е – первой половине 1980-х годов среди коллекционеров достигло огромной популярности творчество Анатолия Зверева (1931–1986), которое отличает «моментальная», экспрессивная манера. Сам Зверев не принимал участие в значительных выступлениях и акциях, связанных с историей советского андеграунда (выставка МОСХа в «Манеже», «Бульдозерная выставка» и другие): и в жизни, и в искусстве он был сам по себе. Однако среди художников, о которых идет речь в данной статье, именно Зверев, создававший ра-

боты «на чём угодно и чем угодно» [19], наиболее близок к «ортодоксальному» нонконформизму, являясь одним из его основателей. В собрании БГХМ хранятся два женских портрета, выполненных Зверевым в конце 1970-х – начале 1980-х годов в узнаваемом «зверевском» стиле.

В рамках неофициального искусства создавалось немало произведений как оригинальной, так и печатной графики. Порой художники пользовались тиражными техниками для создания единственного оттиска, как это делал один из крупнейших среди нонконформистов-графиков Олег Кудряшов (р. 1932). После трёх лет учёбы на курсах мультипликаторов при киностудии «Союзмультфильм» в 1961 году он был принят в Московскую организацию Союза художников РСФСР и уже тогда приобрел известность в художествен-



О. Кудряшов. Интерьер с зеркалом. 1969. Бумага, офорт.
Белгородский государственный художественный музей

ных авангардных кругах, но практически никогда не выставлялся с другими художниками. Кудряшов столкнулся с ограничениями творческой свободы, которые заставили его искать возможности работать за границей. Мировую известность художник приобрел после эмиграции в Англию в 1974 году, но перед своим отъездом он сжёг тысячи своих произведений, которые не мог вывезти из страны. В БГХМ хранятся несколько

уцелевших его графических работ 1960-х – начала 1970-х годов: это немногочисленные в творчестве Кудряшова иллюстрации (в частности, к роману «Легенда об Уленшпигеле» Шарля Де Костера) и композиции с интерьерами, мебелью и человеческими фигурами. Тема «бывшего жилья» – одна из центральных в творчестве Олега Кудряшова. Он множество раз изображал свой исчезнувший родной дом, а в Англии был потрясен сносом мно-

гоэтажных домов с обрушенными стенами и обнажившимися ячейками комнат. Этот сюжет близок ему до сих пор. Диапазон творчества Кудряшова в период жизни за границей и по возвращении в Россию в 1997 году весьма широк: от огромных графических триптихов и полиптихов до миниатюр, от бумажных рельефов до металлических конструкций, от гротескного фигуративизма до лирической абстракции. В Лондоне его посещал знаменитый собиратель русского авангарда Георгий Костаки, высоко ценивший творчество этого бескомпромиссного художника и ставивший его значительно выше многих современников. «Я уехал ещё до Бульдозерной выставки, – вспоминал Кудряшов. – И мне с теми ребятами не по пути было. Когда я эмигрировал, меня спрашивали, пытался ли я бороться против советской власти, имел ли я какое-то отношение к самиздату, что я ещё делал, только ли рисовал? А все наши “бульдозерные” приехали через шесть лет, но их уже встречали» [5, с. 114].

В конце 1950-х – первой половине 1960-х годов в Москве вокруг художника-монументалиста Бориса Чернышева (1906–1969) сформировался круг молодых художников, создававших «неофициальное» искусство, хотя сам художник не имел отношения к нонконформистам. В 1920-х годах он учился во ВХУТЕИНе, где его учителями были Лев Бруни, Павел Кузнецов, Александр Куприн, Надежда Удальцова, Владимир Фаворский. Свою дипломную работу – фреску «Подписка на заем» – Чернышев делал под руководством Кузьмы Петрова-Водкина. А уже после войны, в 1950-х, под руководством Павла Корина он работал над мозаиками для станции «Комсомольская-кольцевая». Воевал Б. Чернышев под Кенигсбергом, потом в Забайкалье, участвовал в пешем переходе в Порт-Артур через Монголию, пустыни Гоби и Чахар, хребет Хинган и Маньчжурию.

В собрании БГХМ хранятся переданные дочерью художника фронтные рисунки, а также виды послевоенной Москвы, многие из них сделаны на газетах, оберточной или обойной бумаге и другой недолговечной основе. Уже сам способ создания этой графики по большей части подручными средствами (у художника не было готовых красок, приходилось изготавливать их вручную из сажи или кирпича) вступает в противоречие с необходи-

мостью создавать произведение искусства «на века». Борис Чернышев просто не мог не рисовать, а недостаток официального признания, усложнявший повседневную жизнь художника, парадоксальным образом способствовал развитию творческой, формальной раскованности. К какой бы теме ни обращался художник в станковых, да и монументальных работах, он стремился избежать излишней патетики и помпезности, создавая образы, полные лиризма и внутреннего покоя.

В 1958 году Б. Чернышев, преподававший в этот период технику монументальной живописи в Суриковском институте, пригласил начинающую свой путь в искусстве Галину Эдельман (р. 1938) заниматься у него в мастерской вместе с профессионалами. С творчеством учителя и ученицы белгородские зрители смогли познакомиться на состоявшейся в начале 2021 года в БГХМ выставке «Времена жизни». Будучи математиком по основной специальности, в период посещения мастерской Чернышева Галина Эдельман преподает в МЭСИ и московских школах, продолжая интенсивно заниматься живописью и графикой. В эти же годы много рисует, режет линогравюры, пишет маслом серию сибирских пейзажей, натюрморты. Возникают серии пейзажей Углича, Кириллова, Ферапонтова, Сибири, Прибалтики, Крыма, московских окраин, графические циклы, выполненные в характерной экспрессивной манере.

После статьи Александра Свободина «Двое пришли в искусство» в журнале «Смена» в № 17 за 1960 год о творчестве Юрия Коваля (ставшего впоследствии известным писателем) и Галины Эдельман она оказалась причислена к художникам-формалистам, что посчитала «незаслуженной честью для себя». В 1963 году в Москве прошли две ее неофициальные выставки, и с тех пор до 2000 года в выставках она не участвовала. Художница часто объединяет свои работы в серии, циклы, возвращаясь к некоторым из них снова и снова («Времена жизни», «Другие города», «Amores», «На листах календарей»). Толчком для возникновения цикла может послужить что угодно: вид конкретного места, случайные пятна или тени, узоры на березовой коре, сны... Произведения Г. Эдельман также посвящены различным стадиям человеческой жизни со всеми ее радостями и горестями. Их роднит яркая, экс-

прессивная манера художницы, предельная искренность и сопереживание душевному состоянию персонажей. Живопись и графика Г. Эдельман используется в оформлении книг ее мужа – писателя, первого лауреата премии «Русский Букер» Марка Харитонова. Благодаря выставке в Белгороде фонды музея пополнились несколькими десятками работ Г. Эдельман последних десятилетий.

В 1970-е годы, подобно живописцам, некоторые художники-графики постепенно стремятся уйти от пафоса «сурового стиля», желая работать в своем интимном мире. На смену сравнительно простым и ясным формам художественного высказывания приходят метафоры, параллели и диалоги с историей, самим собой, своими современниками; обращение не к современности, но к вечным темам, явлениям и понятиям, трактуемым широко и свободно.

В художественной среде этого периода возникает так называемая «тихая графика» как концепция творчества художников. Это выражение использовал исследователь графики и искусства книги Юрий Герчук, рассуждая о «лирической экспрессии» в творчестве молодых художников начала 1970-х [1, с. 15]. «Тихая графика» стала противопоставлением графике официальной с ее пафосом, плакатностью и социально-политической направленностью. Графика, в сравнении с живописью, в принципе предлагает большее количество возможностей для формальных и образных экспериментов. Зачастую художники используют ее технические свойства, фактуру, для создания романтического, но отчужденного образа.

Особенность творчества авторов, экспериментирующих со способами печати, в том, что с помощью этих экспериментов происходит превращение печатной графики в оригинальную, когда каждый оттиск – неповторим, как это видно на примере Олега Кудряшова. Свой собственный путь в работе с цветом искал и московский график Лев Саксонов (1929–2020), разработав оригинальную графическую технику и используя при печати офорта акварель, гуашь, масляную пастель, что позволяло в каждом новом оттиске отображать иное ощущение; порой работа над одним сюжетом могла идти годами [6]. «Быстро и сразу – не для меня, – пояснял художник. – Бывает, что и в один прием что-то по-

лучится, но редко и не лучшее. Обычно мне надо пройти стадию хаоса, и когда во время работы почувствуешь, как проблеск, гармонию, когда уберешь все лишнее – это такая радость (на несколько секунд), выше которой для меня нет. Мне кажется, что этими секундами оправдана моя жизнь» [6].

Л. Саксонов в 1952 году окончил художественное отделение Московского полиграфического института (преподаватели П.Г. Захаров, А.Д. Гончаров). В 1960–1980-е годы путешествовал по Бурятии, Туркмении, Поволжью, Русскому Северу. В 1970–1990 оформлял книги в издательстве «Советский писатель». С 1972 года – член Союза художников СССР, в 1980-е – 1990-е был частью неформальной творческой группы «Куст». Как и ленинградских художников группы «Одиннадцать», членов объединения «Куст», при всей непохожести их творческих задач, объединяли близкие художественные традиции, духовные и пластические поиски и, конечно, дружеские связи – всё, что позволило бы противостоять нынешнему разобщенному, прагматичному времени.

Отличительные черты искусства Льва Саксонова – всесторонняя проработанность образа, символизация, смысловая многоплановость, отраженные в сериях работ «Россия», «Холокост», «Очередь», «Коррида», «Средняя Азия», «Сны». Особый интерес художника вызывала литература. Регулярно исполняя заказы в книжных издательствах, Саксонов параллельно создавал работы для себя, по своим впечатлениям от прочитанного. Среди них – иллюстрации к произведениям Данте, Шекспира, А. Чехова, Шолом-Алейхема, А. Блока, Д. Апдайка, Э. Ионеско, Саши Соколова. По словам исследователя творчества художника Веры Калмыковой, иллюстрации Саксонова – «не буквальное изображение событий или обстоятельств <...>, но некоторая медитация, призванная передать дух, а не букву текста» [12]. В большинстве работ художника ощущается важнейший для него мотив сострадания, доброты, жалости к живому существу. Особенно ярко эти ощущения выражены в чеховском цикле – в частности, в выполненных в 1981 году иллюстрациях к рассказу «Нахлебники», которые сам автор считал наиболее удачными. Эти и другие произведения по мотивам произведений русской и зарубежной литературы, выполненные художником в 1974–2018 годах, были представлены в конце

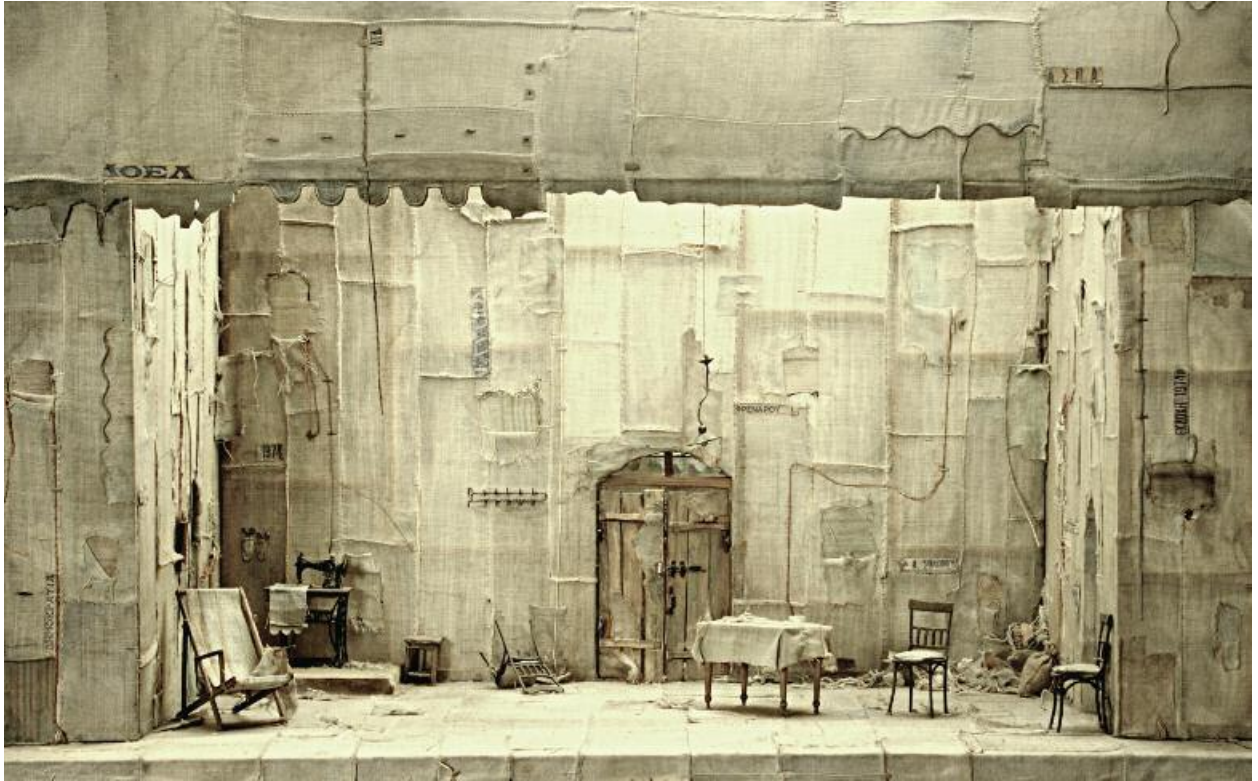
2020, вскоре после смерти графика, на выставке «От Данте до Саши Соколова. Образы мировой литературы в графике Льва Саксонова» в БГХМ. По завершении выставки семья художника передала в дар музею 43 произведения.

Очевидно, собрание регионального музея не может представить всю полноту развития неофициального искусства России второй половины XX века. Однако несомненно, что проводимая сотрудниками музея работа по организации выста-

вок и пополнению фондов помогает сформировать «свой взгляд» на те или иные имена и тенденции, характерные для этого процесса. Кроме того, включение в широкий контекст развития неофициальных тенденций в искусстве нашей страны творчества художников, работавших в 1960-е – 1980-е годы в Белгородской области, безусловно, поможет в дальнейшем более глубокому изучению этого сложного, но очень интересного и важного пласта культуры. ■

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Бернштейн Б. Заметки о топографии сурового стиля: Москва и Таллин // Искусствознание. – 2013. – № 1–2. – С. 456–474.
2. Валерий Каптерев. Живопись, графика, архивные материалы. – М.: Галарт, 2011. – 176 с.
3. Воронина О. Андрей Васнецов // URL: <https://mmoma.ru/col/artistview?id=304> (Дата обращения: 1.05.2022)
4. Герчук Ю.Я. Тихая графика // Творчество. – 1971. – № 1. – С. 15.
5. Ескина Е.В. Советская книжная иллюстрация и неофициальное искусство конца 1950-х – 1980-х гг. // Вестник Московского университета. Серия 8. История. – 2012. – № 4. – С. 103–115.
6. Калмыкова В. Путник. К 85-летию художника Льва Саксонова // Информпространство. – 2010. – № 187 // URL: http://www.informprostranstvo.ru/N187_2015/verakalmikova.html (Дата обращения: 1.10.2021)
7. Киселев М.Ф. Георгий Нисский. – М.: Изобразительное искусство, 1972. – 176 с.
8. Манин В. Виктор Попков. – М.: Советский художник, 1979.
9. Олег Кудряшов: «Я делаю то, что хочу» // Искусство. – 2012. – № 4 (583) // URL: <https://iskusstvo-info.ru/oleg-kudryashov-ya-delayu-to-chto-hochu/> (Дата обращения: 01.10.2021)
10. Орлов С. Связующая ткань культуры. Династия Цигалей // Третьяковская галерея. – 2018. – № 1. – С. 120–161
11. Основоположник «сурового стиля» И.П. Обросов // URL: <http://obrosovgallery.ru/site/article/9> (Дата обращения: 01.09.2021)
12. «От Данте до Платонова»: выставка в Литературном музее (2010) // URL: <http://museum.ru/N41367> (Дата обращения: 01.10.2021)
13. Парамонов А.В., Червоная С.М. Советская живопись. М., 1981. – С. 247.
14. Полевой В.М. Двадцатый век. Изобразительное искусство и архитектура стран и народов мира. – М.: Советский художник, 1989. – С. 402.
15. Пушкин: 220 и 20 // Наше Наследие. – 2019. – № 129–130 // URL: <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/13015.php> (Дата обращения: 15.09.2021)
16. Семенова Л. Советский Сальвадор Дали // URL: <https://www.rosbalt.ru/piter/2018/02/15/1682517.html> (Дата обращения: 01.10.2021)
17. Стекольников О.В. Поэтика пространства в творчестве Георгия Нисского // География искусства: новые ракурсы. – М.: ГИТР, 2020. – С. 384–395.
18. Ширшова Л. Ефрем Зверьков. ВИБРАЦИЯ ТИШИНЫ. К 100-летию Ефрема Ивановича Зверькова // Третьяковская галерея. – 2021. – № 2 / URL: <https://www.tg-m.ru/articles/2-2020-71/efrem-zverkov-vibratsiya-tishiny> (Дата обращения: 01.05.2022)
19. Шувалов А. Гений с умственной инвалидностью // URL: <https://proza.ru/2019/03/25/1357> (Дата обращения: 10.09.2021)
20. Эпштейн Алек Д. Лев Саксонов и его выставка «Холокост» // URL: <http://artpark.gallery/ru/blog/1912> (Дата обращения: 01.10.2021)



Э. Кочергин. А. Карас «Борцы». 1974. АБДТ им. М. Горького. Макет декорации

Татьяна Викторовна МИХАЙЛОВА

Сценография семидесятников. От Всесоюзной выставки произведений художников театра, кино и телевидения 1967 года до одноименной выставки 1979 года в «Манеже»

В статье рассматриваются пути освоения в новом общественном контексте 1970-х новаторских традиций театрально-декорационного искусства конца 1920-х – начала 1930-х годов. Этапы переосмысления, развития и расширения границ принципов сценического конструктивизма, условности, метафоричности, ассоциативности, понятий «действенная сценография», «изобразительная режиссура». Изменения в отношении к значению личности художника-сценографа от ответственного уважительного внимания, через некоторую переоценку его роли и обязательности стремления к самовыражению, до понимания необходимости художественного единства в коллективном театральном творчестве, тесной взаимосвязи с режиссером и другими участниками сценического процесса и необходимости глубокого проникновения в драматургию. Исследование основано на творчестве ведущих сценографов 1970-х.

Ключевые слова: сценографическая метафора, действенная сценография, изобразительная режиссура, самовыражение, масштаб личности художника, коллективное сценическое творчество

Tatiana V. MIKHAILOVA

The Scenography of the Artists of the Seventies. From the All-Union Exhibition of Works by Artists of Theater, Cinema and TV in 1967 to the Exhibition of the Same Name in Manezh in 1979

The article deals with ways of mastering innovative traditions of theater and decorative art of the late 1920s – early 1930s in the new public context. The most significant aspects include: stages of rethinking, development and expanding boundaries during the decade of principles of stage constructivism, conditionality, metaphoricity and associativity, concepts of “effective scenography” and “visual directing”. The author also focuses on the changes in attitude to the meaning of the artist-set designer’s personality from the responsible respectful attention, through some reassessment of his role and obligation of striving for self-expression, to understanding the need for artistic unity in the collective theatrical creativity, close interaction with the producer and other participants of the stage design process and the necessity for deep insight into drama. The analysis emphasizes names of the leading stage designers who worked during the above period.

Keywords: stage metaphor, effective scenography, visual directing, self-expression, the scale of the artist’s personality, collective stage creativity

Одиннадцать лет между Всесоюзными выставками произведений художников театра и кино 1967 и 1979 годов прошли для художников театра в напряженных поисках новых форм, стремлении избежать многословия и описательности, которые преобладали в декорационном искусстве предыдущие двадцать лет.

Эти поиски начались еще до Всесоюзной выставки 1967 года в «Манеже», в конце 1950-х – начале 1960-х. Однако только Всесоюзная декорационная выставка раскрепостила атмосферу сценографической творческой среды. Она напомнила старшему поколению художников театра и познакомила младшее с замечательными произведениями великих советских мастеров 1920-х – начала 1930-х годов. Среди них – эскизы декораций, костюмов и макеты А. Веснина, И. Рабиновича, А. Родченко, А. Экстер, Н. Альтмана, В. и Г. Стенбергов, А. Ленгулова, И. Нивинского, ранние работы В. Рындина, В. Дмитриева, Н. Акимова, А. Петрицкого, В. Фаворского, А. Тышлера, П. Вильямса и т.д.

Все эти произведения с середины 1930-х до середины 1950-х годов были скрыты в музейных фондах или личных авторских коллекциях и не допускались к свободному художественно-выставочному обращению, к публикации в печати.

В конце 1960-х – первой половине 1970-х годов значительную часть молодых художников увлекла тенденция к художественному освоению и развитию лапидарной, активно-образной, условно говоря, конструктивистской декорации, которая им только что открылась в столь значительном объеме в произведениях мастеров послереволюционного периода.

Но и в реальной театральной практике начала 1960-х появлялись сценические решения, которые предвосхитили дальнейшее распространение условных, метафорических форм, рассчитанных на ассоциативное мышление.

Э. Кочергин считал Бориса Мессерера «пионером сценографического переворота 60–70-х годов»,

что он «свободными по мышлению, неожиданными по форме, потрясающе красивыми современными работами вернул нам уверенность в профессии и открыл ворота в сказку сценографии» [2, с. 10].

Кочергин вспоминал при этом, прежде всего, сценографию балетов С. Прокофьева «Подпоручик Киж» (1963) и «Кармен-сюита» Ж. Бизе – Р. Шедрина (1967) в Большом театре. В первой из этих работ Б. Мессерер отказался от традиционного изображения мест действия, а прибег к символическим заставкам-задникам на темы декоративного народного искусства. Во втором – крупная темная маска быка над достаточно условной конструкцией полукруга, обрамляющего арену корриды, стала метафорическим образом-символом трагического рока, неотвратимости судьбы («Кармен-сюита» не успела войти в экспозицию выставки 1967 года).

Обновленное декорационное течение «обросло» на различных обсуждениях, конференциях, в статьях, искусствоведческих исследованиях такими понятиями (вполне подтверждаемыми фактами из творческой практики), как «действенная сценография», «режиссерская сценография» и т.п. Декорация как описание или простое воссоздание реального, зримого «атрибутивного» мира действия, распространенная в предыдущее двадцатилетие, перестала быть преобладающей. В сценографии господствовал сложный, зачастую опозитизированный мир, не всегда сразу воспринимаемый зрителем. Художники старались насытить декорацию самой острой проблематикой, личным восприятием действительности, большим философским обобщением, часто выходящим за рамки конкретной драматургической основы. Автор декорации во многих случаях стремился быть сорежиссером, а иногда и «содраматургом» спектакля. Сценографы рассчитывали на эрудированного, развитого театрального зрителя, с богатой фантазией,

способного воспринять предложенный сложный художественный образ.

Здесь можно вспомнить, к примеру, спектакли В. Серебровского «Фунт мяса» А. Куссани в Московском театре им. М.Н. Ермоловой (1965), И. Сумбашвили «Смерть Иоанна Грозного» А.К. Толстого в Театре Советской Армии (1966), балеты Е. Лысика «Собор Парижской Богоматери» на музыку Г. Берлиоза (1970) и «Тиль Уленшпигель» Е. Глебова (1974) в Театре оперы и балета им. И. Франко во Львове, П. Белова «Портрет» по Н. Гоголю в Театре им. Н. Гоголя, А. Фрейбергса к трагедии А. Гейкина «Легенда о Каупо» (1973) в Театре драмы г. Валмиера, О. Твардовской и В. Макушенко «Тиль» Г. Горина в Ленком (1974), М. Китаева «Похождения Чичикова» по Н. Гоголю в Театре им. А.С. Пушкина (1975), работы Г. Гунии и Г. Алекси-Месхишвили из Тбилиси, Ю. Димитерса из Риги, А. Унт и М.Л. Кюлы из Таллина, Д. Матайтене из Вильнюса, Е. Гороховского из Новосибирска...

Понятия «действенная сценография» и «режиссерская» (а еще существует термин «изобразительная режиссура», пришедший из 1930-х), трудно расчленишь, классифицировать по отдельности, они тесно связаны между собой.

Вероятно, одним из характерных примеров подобного сценического решения может стать серия эскизов И. Блумберга к трагедии А. Упита «Жанна д'Арк» (1972). Художник сам разработал свою изобразительную концепцию, предложил ее режиссерам и одновременно экспонировал на одной из выставок (работа позже была также представлена на Всесоюзной выставке художников театра и кино 1979 года). Режиссеры А. Кац и И. Пеккер осуществили эту постановку в рижском Театре русской драмы. Сценической средой всех шести эскизов декораций стало пространство сцены, «обшитое» светлыми, почти белыми досками, по ходу действия постепенно заполняемое материальными вещами – серыми мешками, бочками, палками, пиками, алебардами, со временем к ним добавляются трон, клетка, лестница, подвешивается на копыа грязная одежда со следами крови; одновременно медленно от акта к акту появляются куски черного закрученного шнура, масса которого все увеличивается и в конце захватывает все вокруг, превращаясь в огромное черное колючее «пламя» и становясь символическим об-

разом костра, на котором гибнет героиня. Изобразительное решение при всей его холодноватой отвлеченной концептуальности вполне соответствует смыслу пьесы.

Другой, нашумевший в свое время эпатажный вариант принадлежал С. Бархину в постановке «Ромео и Джульетта» Шекспира в Театральном училище им. Б. Щукина (1974). В пространстве сцены с гигантскими красно-изумрудными капителями происходит (по описанию самого автора) следующее: сидящие на полу в «коринфских» опилках студенты-актеры выдувают яйца, наполняют пустую скорлупу цветными красками и разбивают, кидая на покрытую алебастром стену-задник в момент гибели героев пьесы. Это был символ гибели жизни. Даже со скидкой на иронию, такая изобразительно-режиссерская концепция (режиссер А. Буров) с трудом ассоциируется с пьесой Шекспира. С. Бархин, может быть, не без оснований считал, что это был первый в России пример постмодернизма в сценографии [1, с. 40].

В дальнейшем замечательный мастер С. Бархин и в точно попадающей в тему композиции из цветных карандашей в спектакле «Разноцветные страницы» по С. Маршаку в Горьковском ТЮЗе (1976), и в элегантном, более традиционном решении «Царской охоты» Л. Зорина в Театре им. Моссовета (1977), не говоря уже о его творчестве 1980-х – начала 2000-х, станет тончайшим и глубоким интерпретатором драматургии, в том числе классики, как драматической, так и музыкальной. Но всегда будет изысканно артистичен, утонченно парадоксален и непредсказуем.

Лидером «новой волны» в сценографии, по всеобщему признанию, стал Д. Боровский. Начав свою театральную деятельность в Киевском театре русской драмы им. Леси Украинки, он к концу 1960-х выдвинулся в первые ряды отечественных сценографов. Спектакли «Гамлет» Шекспира (1971), «Зори здесь тихие» по Б. Васильеву (1971), «Товарищ, верь» по письмам А. Пушкина (1972), «Деревянные кони» по Б. Абрамову (1974) в Театре на Таганке, «Эшелон» М. Рощина (1975), «Иванов» А. Чехова (1976) в МХАТе – принесли Д. Боровскому мировую известность. Золотая медаль Квадриеннале сценографии в Праге (1971), Золотая медаль Триеннале сценографии в Нови-Саде (1972), Международный Приз критиков в Париже (1975), пре-

мии за лучшие постановки сезона в России и за рубежом – доказательства этого признания.

В основе каждого спектакля Д. Боровского лежит активная пространственная идея, являющаяся предельной концентрацией смысла и психологической интонации пьесы, скупой четкий символ, основанный на жизненном опыте, на острой наблюдательности, на эрудиции. Неординарность использования обыденных бытовых вещей, талантливо высмотренных и тщательно отобранных, их неожиданное художественное переосмысление рождает метафоры Д. Боровского.

Трансформация кузова грузовика и маскировочного брезента в спектакле «А зори здесь тихие» вызывает огромное число ассоциаций – это и собственно грузовик, и сарай, и баня. Лес, если доски грузовика повисают на тросах, и зыбкая почва болота, когда те же доски подвешены горизонтально ближе к полу, и памятники погибшим девушкам – героиням спектакля.

Знаменитый движущийся вязаный занавес в «Гамлете», дорожная кибитка в спектакле «Товарищ, верь», дверь товарного вагона, перемещающаяся на каркасе из телеграфных столбов и рельсов в «Эшелоне», – это не нечто безотносительно ассоциативное, а образы, точно связанные с психологической и бытовой структурой пьес.

Покартинный подход к оформлению спектакля в 1970-е годы почти перестал существовать (частично сохраняясь в музыкальном театре). Ставшая популярной единая сценическая установка должна была не только отразить содержание, духовный и эмоциональный строй пьесы, но и включать в себя потенциальную возможность ее развития во времени и пространстве. Очень большое значение приобрели используемые на сцене фактуры и материалы декораций, особенно их нетривиальность в этой роли.

Одним из лучших специалистов по использованию неожиданных пространственных сценографических решений с широким диапазоном применения различных фактур оформления сцены стал в 1970-е Э. Кочергин.

В конструктивных объемах художника совершенно по-особому играют свои роли вертикали голых стволов и изгибы сухих веток, простой суровый холст, мешковина и шинельное сукно, свежеструганные доски и обычная плотная бумага



Д. Боровский. У. Шекспир «Гамлет». 1972.
Театр драмы и комедии на Таганке.
Макет декорации



В. Левенталь. Р. Щедрин «Мертвые души». 1977.
Большой театр. Эскиз декорации

типа ватмана. Подтверждением тому служат художественные решения его самых известных спектаклей: «Насмешливое мое счастье» Л. Малютина в Театре им. В.Ф. Комиссаржевской (1968), «Монолог о браке» Э. Радзинского в ленинградском Театре комедии (1972), «Борис Годунов» А. Пушкина в Псковском драматическом театре (1973), «Борцы» С. Караса (1974) и «История лошади» по Л. Толстому (1975) в ленинградском АБДТ, «Возвращение на круги своя» И. Друце в Малом театре (1978).

К сожалению, открытия Д. Боровского и Э. Кочергина кроме талантливых, обладающих собственной позицией продолжателей (типа О. Твардовской и В. Макушенко) имели большое количество эпигонских подражателей, особенно в области применения различных фактур и «вещного» заполнения сцены. Используемые ими атрибуты часто не имели непосредственной необходимости для решения драматургической задачи, а служили данью моде, желанию выглядеть «как принято». К середине 1970-х ящики, ржавые железки и трубы, мешковина, прорываемая артистами бумага стали таким же штампом, как в предыдущие десятилетия слишком подробные, скучные, описательные интерьерные и пейзажные декорации.

Для многих талантливых художников такой стиль был по существу не близок. Так, например, В. Серебровский, поиграв немного в лаконичную и метафорическую декорацию, возвратился к изысканному реализму в спектаклях «Яков Богомол» М. Горького и «Три сестры» А. Чехова в Драматическом театре Магдебурга (1976). А. Васильев после замечательного спектакля «Петербургские сновидения» в Театре им. Моссовета (1969), где им было удачно найден образ двора-колодца в сложном композиционном сочетании с квартирами-клетушками, создававшими атмосферу беспросветности, трагической напряженности, оформил «Последнюю жертву» А. Островского в том же театре (1973) и «Лес» А. Островского в Малом театре (1973) в привычной для себя реалистической живописной манере.

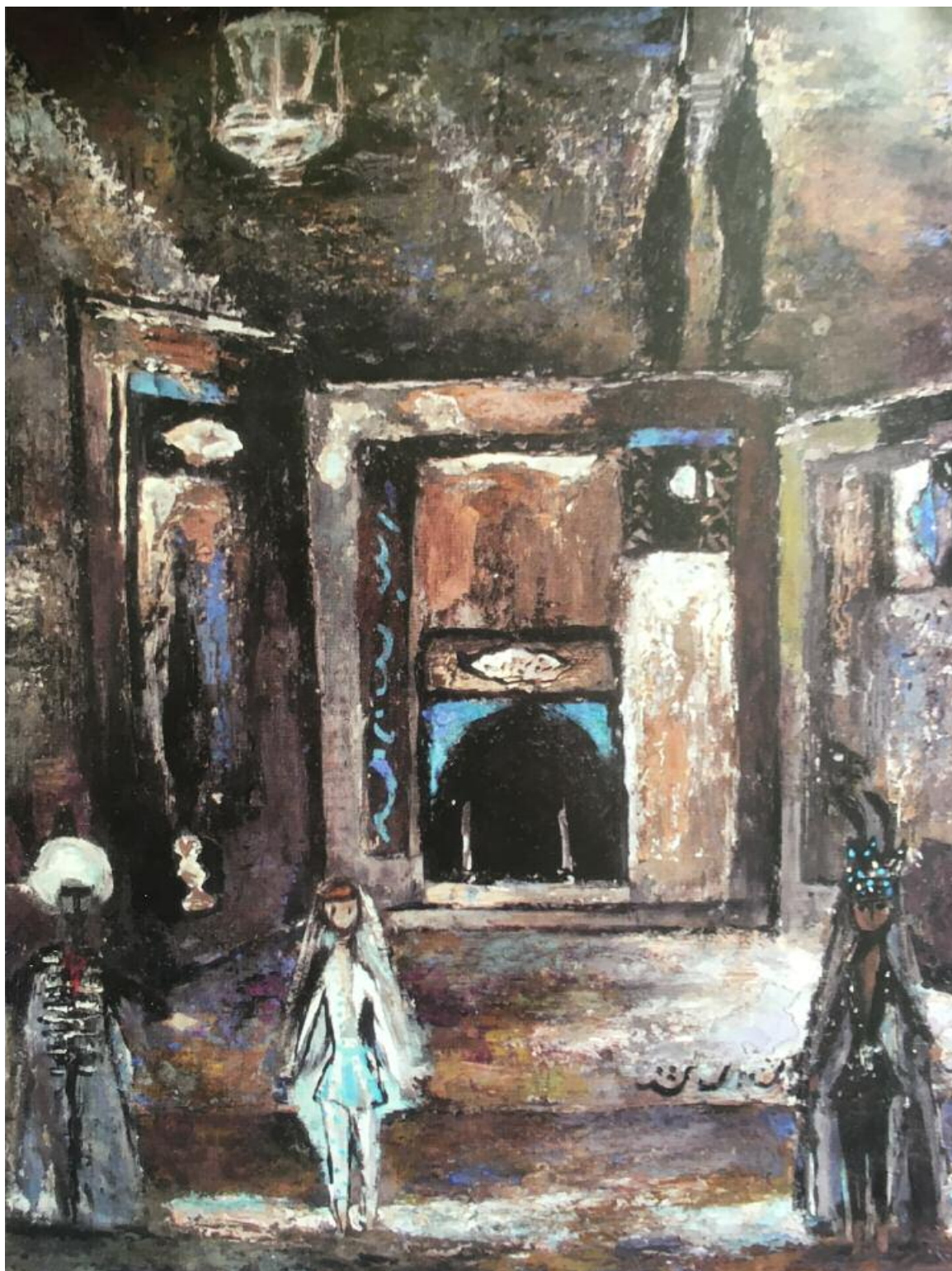
В начале рассматриваемого периода некоторые театральные теоретики и художники стали считать, что роль художника-постановщика может быть важнее режиссерской. Право художника-постановщика (иногда при поддержке режиссера)

на самостоятельное прочтение и переосмысление пьесы получило широкое распространение и почему-то не подвергалось сомнению. «Самовыражение» сценографа становилось более ценным, чем глубокое проникновение в драматургию произведения. К середине 1970-х ущербность такой позиции стала очевидной.

Кроме того, быстро обнаружилось, что лишь немногие художники действительно обладают режиссерским мышлением. В таких случаях, как правило, образовывались устойчивые тандемы режиссера и художника, в первую очередь Д. Боровский – Ю. Любимов, С. Вирсаладзе – Ю. Григорович. В эти же годы сложился союз С. Бенедиктова и А. Бородин, которые тогда начали совместное творчество в Кировском ТЮЗе.

Истинные театральные художники славились умением работать в «команде» (выражение Д. Боровского), куда входили все создатели спектакля. К таким художникам принадлежал и В. Левенталь.

Индивидуальный стиль В. Левенталья отличался благородным сочетанием лучших традиций русской школы живописной декорации и своеобразного преломления новаторских поисков 1960-х годов. В. Левенталь относился к тем сценографам, которые играют одну из главных ролей в творческом коллективе создателей спектакля, оставаясь всегда самим собой. Ведущие режиссеры в совместной работе с ним ценили его как яркую творческую личность со своей определенной творческой позицией и чувством ответственности за общее дело. Широта диапазона – типичная черта его творчества. Он с одинаковой активностью работал и в музыкальном, и в драматическом театре. Ему были доступны и спектакли гротескового, комедийного плана, и лирические, и трагические. «Доходное место» А. Островского (1967) и «Женитьба Фигаро» П. Бомарше (1969) в Театре Сатиры, «Скрипач на крыше» Д. Бокка в «Комише опер» (1970), «Семен Котко» (1970) и «Игрок» (1974) С. Прокофьева, «Мертвые души» Р. Щедрина (1977) в Большом театре, «Вишневый сад» А. Чехова в Театре на Таганке (1975), «Женитьба» Н. Гоголя в Театре на Малой Бронной (1975) – это очень краткий перечень работ, созданных им в интересующий нас период. На базе безукоризненного профессионализма Левенталь добивался выразительного и достоверного сценического решения, способного дать представ-



С. Вирсаладзе. А. Меликов «Легенда о любви». 1965. Большой театр. Фрагмент эскиза декорации

ление об эпохе, характерах, глубине литературной и музыкальной основы спектакля.

Всю жизнь В. Левенталь вспоминал о бесценном для него опыте общения с В. Рындиным и особенно с С. Вирсаладзе, который был его соседом по мастерской в Большом театре, где они оба работали художниками-постановщиками.

Выдающийся художник С. Вирсаладзе был в конце 1960-х уже признанным мэтром музыкального театрально-декорационного искусства, в творчестве которого синтезировались принципы живописного и конструктивного подхода к оформлению театральной постановки. Блестящее мастерство колориста, безупречный вкус наряду с прекрасным пространственным мышлением позволяли ему поэтически, выразительно раскрыть эмоциональный строй каждого спектакля. Неотделимым компонентом в полифонии его изобразительных средств становится художественное решение костюмов. Он был участником обеих Всесоюзных театральных выставок. Талант С. Вирсаладзе особенно ярко раскрылся после встречи с балетмейстером Ю. Григоровичем, сотворчество с которым продолжалось затем до конца жизни художника. «Легенда о любви» А. Меликова (1961, ГАТОБ им. С.М. Кирова; 1965, Большой театр), «Щелкунчик» П. Чайковского (1966), «Спартак» А. Хачатуряна (1968), «Иван Грозный» (1975) стали легендой и балетного, и театрально-декорационного искусства. Цветная восточная ширма, снабженная сложной световой партитурой, в «Легенде о любви» стала одним из первых лаконичных, метафорических образов на нашей сцене внутри потрясающей красоты живописной декорации. Самобытное, абсолютно независимое от каких-либо тенденций и течений, творчество С. Вирсаладзе

всегда вызывало единодушное восхищение и поклонение художников любых направлений. Таков был масштаб его творческой личности.

Можно упомянуть и других мастеров, с успехом работавших в описываемый период, отдавая предпочтение живописной декорации – Ю. Пименов, Т. Сельвинская, С. Юнович, В. Дорер, Н. Золотарев, Т. Салахов, З. Аршакуни и др.

Вообще мнение о явной сосредоточенности большинства театральных авторов на лаконичной, режиссерской декорации и различных вариантах самовыражения художника в 1960-е – 1970-е годы сейчас видится несколько преувеличенным. В период ее распространения современникам казалось, что именно этот способ есть единственно верный или, по крайней мере, главный на пути дальнейшего развития сценографии. Но по прошествии определенного времени стало очевидно, что и в других эстетических направлениях, казавшихся тогда устаревшими, были яркие достижения, которые достойны продолжения и развития. Лучшие мастера никогда не «вмещаются» в принятые на данный момент терминологические определения и тенденционные рамки.

К концу 1970-х произошло по сути дела взаимопроникновение различных традиций и тенденций в сценографии. Важно, чтобы результат отвечал высоким требованиям к пластической культуре и художественному качеству декорации, ее образной и эмоциональной силе, ее органичности по отношению к драматургии, режиссуре и другим компонентам спектакля.

Стал цениться, главным образом, масштаб личности художника, наличие у него индивидуального изобразительного языка и умение работать в театральном коллективе. ■

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Бархин С. Театр Сергея Бархина. – М.: Близнецы, 2017.
2. Кочергин Э. Борис Мессерер – художник театра // Театр Бориса Мессерера. – М.: Гамма-пресс, 2014.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ФИЛЬМ

Авторы сценария: Г. КОЛТУНОВ,
В. ОСИПОВ,
В. РОЗОВ

НЕОТПРАВЛЕННОЕ ПИСЬМО

По мотивам одноименного рассказа В. ОСИПОВА

ПОСТАНОВКА МИХАИЛА КАЛАТОВОЗА

ГЛАВНЫЙ ОПЕРАТОР СУРУСЕВСКИЙ

В РОЛЯХ: И. СМОКТУНОВСКИЙ, Т. САМОЙЛОВА,
В. ЛИВАНОВ, В. УРБАНСКИЙ

ПРОИЗВОДСТВО КИНОСТУДИИ „МОСФИЛЬМ“

С. Дацкевич. 1960

Александр Федорович ШКЛЯРУК

Советский киноплакат 1960-х годов. Обновление художественного языка и становление новой стилистики

В статье рассматриваются процессы, происходившие в искусстве советского киноплаката на рубеже 1950-х – 1960-х годов, которые привели впоследствии, в 1960-е – 1970-е, к сложению особой стилистики в этом жанре печатной графики. Обозначена многомерная связь киноплаката с новым выразительным языком советского и зарубежного кино, а также с монументальным искусством и книжным оформлением этого времени; отмечено обращение к опыту художников 1920-х – начала 1930-х годов. Анализируется индивидуальный авторский почерк художников. Дается краткая сравнительная характеристика стилистики отечественного и зарубежного киноплаката, с которым были знакомы советские художники, работавшие над рекламным оформлением зарубежных фильмов 1960-х.

Ключевые слова: советский киноплакат, 1960-е годы, выставки киноплаката, художники-плакатисты, стилистика

Alexander F. SHKLYARUK

Soviet Film Posters of the 1960s. Updating of the Artistic Language and the Formation of a New Style

The article deals with the processes that took place in the Soviet film posters at the turn of the 1950s – 1960s, which later in the 1960s – 1970s resulted in the emergence of a special stylistics in this type of prints. The author emphasizes the multidimensional connection of the film poster with the new expressive language of the Soviet and foreign cinema, as well as with the monumental art and book design of that time and studies the experience of artists of the 1920s – early 1930s. The article gives an analysis of the individual author's handwriting of the artists and brief comparative features of the stylistics of the Soviet and international cinema posters, which the artists who worked on the advertising design for foreign films of the 1960s knew quite well.

Keywords: Soviet film posters, 1960s, exhibitions of film posters, poster artists, stylistics

Плакаты из собрания автора статьи.

Процессы, проходящие в искусстве советского киноплаката на рубеже 1950-х – 1960-х годов, до сих пор всесторонне не рассматривались. Такая задача не стояла и перед автором настоящей статьи при подготовке материалов для альбомов «Киноплакат» (2002) [5], «Русский киноплакат» (2002) [3] и «Плакаты Киностудии имени Горького» (2016) [4], в которых главное внимание уделено отражению в плакате шедевров отечественного кинематографа, смене его стиля и соответственно авторским творческим биографиям плакатистов. Лишь альбом «Афиши Мосфильма» (2012) [2] был посвящен связи визуального ряда рекламных кадров фильмов с их художественным отражением в красочных плакатах.

Впервые киноплакат исследуемого нами периода затронула статья «Плакат и фильм» (1961), опубликованная в сборнике «Советский киноплакат» [1], в которой художник Михаил Хейфиц, анализируя работы коллег, продемонстрировал глубокое знание приемов и выразительных средств современного киноплаката, однако рассматривал его вне связи с другими областями искусства. Киноплакат, как важнейшая область рекламы, теснейшим образом объединен с кинематографом, с содержанием кинолента и с художественными приемами, в первую очередь – с построением кинокадра. Являясь массовым и публичным визуальным высказыванием, он стилистически связан с современными ему туристическим плакатом, торгово-промышленной рекламой и книжно-оформительской графикой, использующими леттеринг, т.е. рисованные шрифты. Именно поэтому все изменения второй половины 1950-х – начала 1960-х годов в области культуры и должен был воплотить в своем языке советский киноплакат.

Почему же на рубеже 1950–1960-х возник серьезный разговор о советском киноплакате и потребовалось издание соответствующего сборника?

Вернемся ко времени окончания Великой Отечественной войны. В 1945 году создается объеди-

нение «Совэкспортфильм», целью которого являлось активное представление советских кинофильмов за рубежом, обеспеченных красочной рекламой. Одновременно начали приобретаться зарубежные фильмы, сопровождаемые плакатами. Параллельно происходила реорганизация системы производства и контроля за художественной продукцией на основе Постановления Политбюро ЦК ВКП(б) от 17.06.1946 «Об утверждении плана производства художественных кинофильмов на 1946–1947 гг. и состава художественного совета при Министерстве кинематографии СССР». Учитывая большой международный интерес к нашей стране в те годы, уже с 1946 СССР участвует в Каннских международных кинофестивалях, где в том же году гран-при получил фильм кинорежиссера Фридриха Эрмлера «Великий перелом». Делегации советских кинематографистов выезжают за рубеж, где, помимо прочего, знакомятся с национальной рекламной продукцией. После 1954 года отечественные кинофильмы уже регулярно представлены на Каннских кинофестивалях, в 1955 многократно награждает фильм Иосифа Хейфица «Большая семья». Именно в Каннах в 1956 году специальный приз жюри завоевал фильм Григория Чухрая «Сорок первый», в 1957 «Золотой пальмовой ветви» был удостоен фильм Михаила Калатозова «Летят журавли», а в 1960 специальные призы получили фильмы Григория Чухрая «Баллада о солдате» и Иосифа Хейфица «Дама с собачкой». Одновременно, начиная с 1946 года, советские фильмы участвуют в возобновленном Венецианском кинофестивале, где также отмечены призами и медалями. Так, в 1953 году «Серебряного льва» удостоен фильм Александра Птушко «Садко», в 1955 – фильм Самсона Самсонова «Попрыгунья». В 1962 фильмы Андрея Тарковского «Иваново детство» и Юлия Карасика «Дикая собака Динго» получают главные призы Венецианского кинофестиваля и Фестиваля детских фильмов в Венеции. Наконец, в Москве в 1959 году



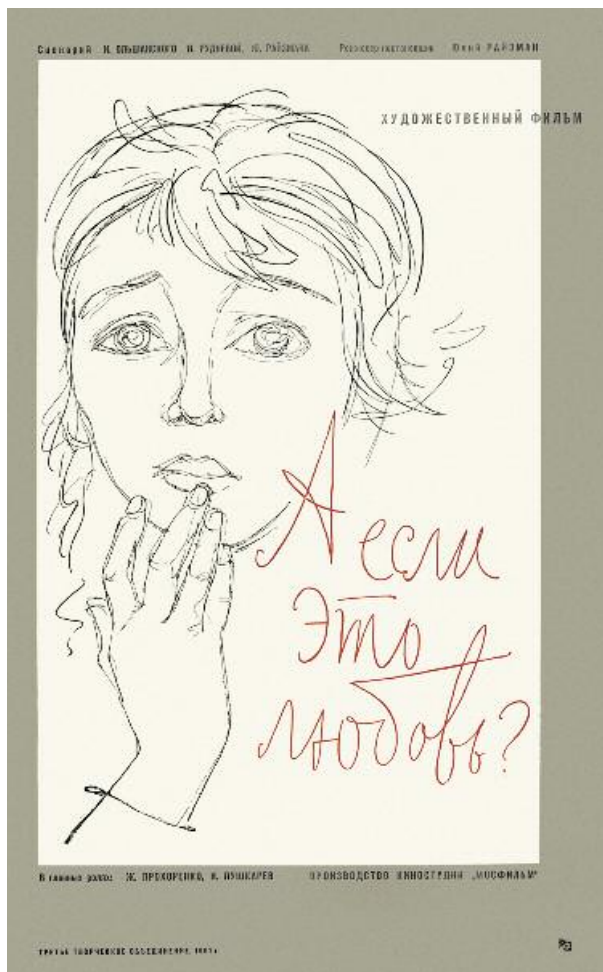
В. Каракашев. 1964

проводится Первый международный кинофестиваль, где демонстрируется призовой фильм Сергея Бондарчука «Судьба человека» (1959).

В свою очередь после показа отдельных зарубежных кинолент во второй половине 40-х – начале 50-х годов с 1953 года на экранах страны стали широко демонстрироваться итальянские, французские, германские, американские, польские, чехословацкие, китайские, индийские и другие зарубежные фильмы. Их становилось все больше, и советские художники выполняли плакаты не только для отечественных, но и для зарубежных фильмов, стараясь сохранить свой индивидуальный творческий почерк.

В основе киноплаката лежали кадры и рабочие фотографии, из которых художники выбирали

выразительные композиции и разрабатывали для них цветное решение с учетом эстетической роли плакатов в городе. Начало изменениям визуального языка городской среды положило проведение в Москве VI Всемирного фестиваля молодежи и студентов в 1957 году, который обновил стилистику монументального и плакатного оформления столицы. Успехи в кинематографе, увеличение выпуска фильмов и обновленная стилистика кино, знакомство с зарубежным кинематографом и кинорекламой потребовали нового актуального киноплаката, активно привлекающего зрителя. Одним из первых таких визуальных «ударов» стал плакат молодого художника Владимира Кононова к фильму режиссера Владимира Каплуновского «Мексиканец» (1956), поразив-



Ю. Царев. 1961

шего всех крупноплановой красочной портретной композицией.

Представители старшего поколения художников, учившиеся в предвоенные годы, стали осваивать новые образные и композиционные решения. Прежде всего, среди них надо отметить имена Бориса Зеленского, Сергея Дацкевича, Михаила Хазановского, Михаила Хейфица, Александра Лемещенко, Ярослава Манухина и Льва Офросимова. Классик киноплаката Борис Зеленский в плакате к фильму «Летят журавли» ушел от реалистического рисунка к минимальному графическому решению по мотивам кадров оператора Сергея Урусевского. Михаил Хазановский в плакате «Дом,



М. Хейфиц. 1964

в котором я живу» (1957) составил динамичную композицию из двух кадров оператора Вячеслава Шумского. Эти маститые киноплакаты работали еще в рамках своих обычных художественных приемов. В поиске активного содержательного и пластического решения Сергей Дацкевич в плакате фильма «Неотправленное письмо» (1960) строит сюрреалистическую композицию с горящими деревьями и с самородком в руке геолога. Стильные графические находки присущи работам Александра Лемещенко. Одной из принципиально новых работ стал плакат к фильму итальянского кинорежиссера Пьетро Джерми «Машинист» (1958), в котором он отказался от прямого копирования

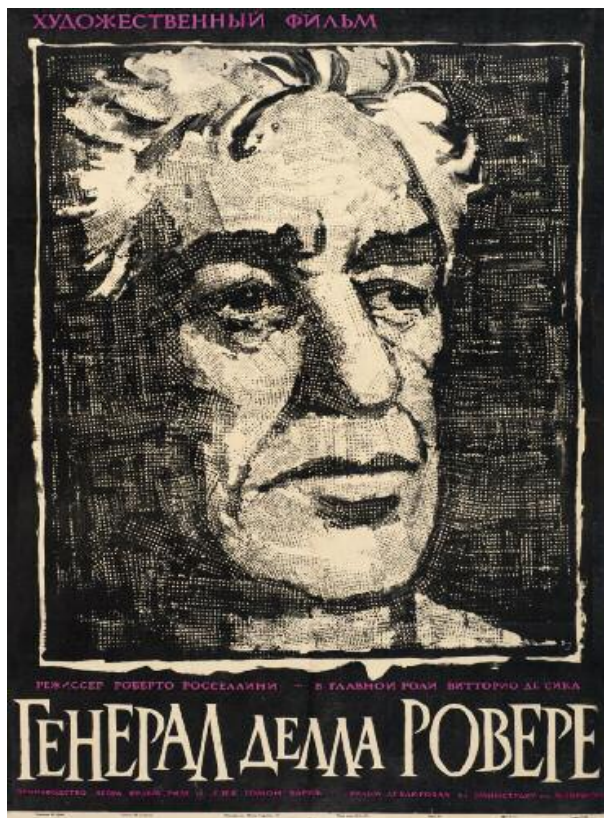


М. Хазановский. 1966



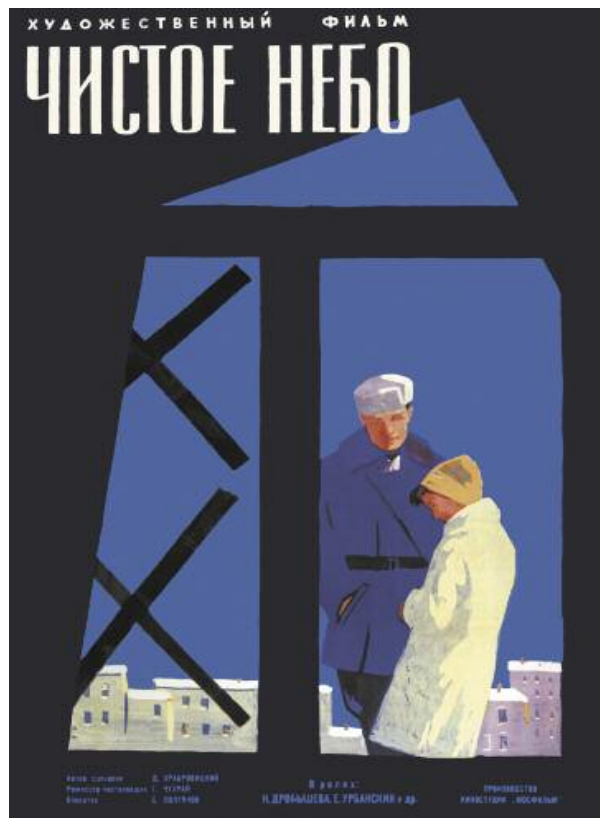
А. Фёдоров. 1968

Александр Федорович ШКЛЯРУК
 Советский киноплакат 1960-х годов.
 Обновление художественного языка
 и становление новой стилистики



Ю. Царев. 1961

кинокадра. Графическая стилистика отличает и работы Ярослава Манухина: «Казимир» (1958), «Римские каникулы» (1960), «Бабетта идет на войну» (1960). Современный графический язык использовал один из старейших художников «Рекламафильма» Лев Офросимов в плакате к фантастической чехословацкой киноленте «Человек первого века» (1962). Работая над плакатами к зарубежным фильмам, художники не были связаны с их авторами – кинорежиссерами, диктат некоторых из которых был очень велик, а исключительно старались уйти от зарубежных рекламных плакатов. Здесь можно сопоставить итальянский, французский и чехословацкий киноплакаты к этим фильмам. Итальянские и французские плакаты тех лет сохраняют приверженность своей национальной традиции, и только чехословацкий вариант демонстрирует новый плакатный язык рекламы начала 1960-х.



М. Лукьянов. 1961

Следует отметить, что наряду с красочными плакатами художниками фабрики «Рекламафильм» готовились малоформатные типографские афиши в одну-две краски. Эта рутинная работа, однако, требовала хорошего рисунка и во многом была схожа с приемами книжной иллюстрации. Художником, работавшим с 1958 года преимущественно в этом направлении, был Даниил Хомов, сын Николая Хомова, окончивший МХПУ им. Калинина. Дмитрий Краснопевцев и его младший коллега и товарищ Алексей Федоров тоже были профессиональными графиками. Краснопевцев, получивший образование в Суриковском институте (1955), стал работать на фабрике «Рекламафильм» в 1953 году. Он много занимался книжной графикой, поэтому стилистика его плакатов была лаконична и выразительна. В 1950-е годы – это черно-белые плакаты малого формата и либретто, а с 1960-х плакаты решались в две краски.



В. Соловьев. 1964

Кардинальная смена стилистики плакатов наступила с приходом в группу художников «Рекламафильм» молодого поколения. В первую очередь надо указать на воспитанника ВГИКа Юрия Царева, продолжившего дело отца – художника Валентина Царева. В 1957 году Ю. Царев нарисовал плакат к фильму польского кинорежиссера Анджея Вайды «Канал», в котором органично соединил русское и польское названия фильма. Еще одной важной работой художника стал плакат к фильму американского кинорежиссера Кинга Видора «Война и мир» (1959). И та, и другая работы отличались от национальных вариантов киноплакатов. Плакат польского художника Зигмунта Анчиковски 1956 года к фильму «Канал» включал фотомонтаж, который использовался только несколькими советскими художниками с конца 1950-х. Американские варианты киностудии «Парамаунт» были традиционными красоч-



В. Островский. 1964

ными презентациями голливудского шедевра (1956). Наиболее ярким примером, вписанным в стилистику «сурового стиля», стал созданный Ю. Царевым плакат фильма «Майские звезды» режиссера Сергея Ростоцкого (1959).

1959–1961 годы ознаменованы приходом на «Рекламафильм» выпускников Суриковского института, воспитанников М. Черемных и Н. Пономарева: В. Каракашева, М. Лукьянова, Л. Левшуновой и В. Островского, а также В. Соловьева, окончившего Полиграфический институт. Это пополнение привело к сложению в этом жанре печатной графики особой стилистики, возникшей благодаря многомерной связи киноплаката с новым выразительным языком советского и зарубежного кино, а также с обращением к опыту художников 1920-х – начала 1930-х годов. Не осталось в стороне и соотнесение с польскими и чехословацкими киноплакатами, построенными на

лаконичной образной основе. Так, знакомые советским художникам имена Тадеуша Трепковского, Вальдемара Свежего, Генриха Томашевского, Эрика Липинского и Войцеха Фангора упоминает М. Хейфиц в своей статье 1961 года.

С приходом молодежи на киноплакатном производстве продолжились творческие эксперименты. Из представителей старшего поколения в рамках реалистической традиции наиболее активно обновляли язык плаката С. Дацкевич, М. Хейфиц и А. Лемещенко. В 1960 году С. Дацкевич создал стилизованный плакат к фильму Георгия Данелия и Игоря Таланкина «Сережа», а М. Хейфиц – фотомонтажный плакат к английскому фильму «Мистер Питкин в тылу врага», обращая нас к плакатам 20-х годов братьев Стенберг. Так как плакаты к одному фильму выполняли разные художники, интересно сопоставить работы 1961 года к фильму «Полосатый рейс» Михаила Хейфица и совершенно хулиганскую версию Мирона Лукьянова. В обеих работах отсутствует традиционная прорисовка кинокадра. М. Лукьянов смело ищет оригинальные цветовые и композиционные приемы построения плаката. В 1961 он создал плакат к фильму Григория Чухрая «Чистое небо» и к хроникально-документальной киноленте Романа Кармена «Пылающий остров». По стилистическому разнообразию с ним солидаризируется Ю. Царев в плакатах к фильмам германского кинорежиссера Курта Хофмана «Мы вундеркинды» (1960), итальянского кинорежиссера Роберто Росселини «Генерал Делла Ровере», к отечественной киноленте Юлия Райзмана «А если это любовь?» (оба – 1961), а также к фильму Андрея Тарковского «Иваново детство» (1962).

В 1962 году Василием Островским был создан подлинный шедевр киноплаката к фильму Михаила Ромма «9 дней одного года», где в отличие от работы Ю. Царева, базирующейся на кинопортрете Гусева – героя Алексея Баталова, присутствует лишь намек на изображение трех героев киноленты.

Лирические плакаты-картины в эти годы выходят из-под кисти Лилии Левшуновой, пришедшей на «Рекламафильм» в 1961 году: «Когда деревья были большими» Л. Кулижданова, «Сильнее урагана» В. Левина и к аргентинской киноленте «Ка-

менные горизонты». Поиск новых художественных решений в киноплакате определило творчество Вилена Каракашева, создавшего в самые первые годы работы более десятка плакатов, среди них лирический плакат фильма рижского режиссера Гунара Гиесиса «Спасибо за весну».

Органично вошла в киноплакат книжная и журнальная графика рубежа 50-х – 60-х годов. На «Рекламафильм» был приглашен Александр Васин, создавший с Александром Ливановым плакат на основе кадра фильма японского кинорежиссера Канэто Синдо «Голый остров» (1961), лаконичный плакат франко-итальянского фильма «Все по домам» (1962) – антипод итальянскому варианту и ряд других плакатов зарубежных фильмов. Дмитрий Краснопевцев аналогично графично выстроил плакат фильма немецкого кинорежиссера Франка Байера «Пять патронных гильз» (1961). В стилистике книжной графики работал Владимир Соловьев, создавший шуточный плакат для фильма Генриха Оганисяна «Приключения Кроша» (1962).

Итоги творческой перестройки киноплаката подвела Выставка советского киноплаката 1961–1962 годов, прошедшая во Всесоюзном обществе по распространению политических и научных знаний, на которой были представлены работы 46 художников, самому молодому из них Александру Ливанову было 24 года. По своим масштабам выставка превосходила предыдущий показ 1960 года. Следующей отчетной выставкой художников фабрики «Рекламафильм» стал показ лучших работ 1963–1965 годов. В этот период художники старшего поколения Н. Хомов, Е. Гребенщиков, Б. Зеленский, А. Лемещенко, Я. Манухин утвердили направление плакатов «сурового стиля», сложившееся на рубеже 1950-х – 1960-х. Более значительный поиск отличало творчество С. Дацкевича (плакат фильма «Мой младший брат», 1962), М. Хазановского (плакат фильма «Коллеги», 1962), продолжил эксперименты М. Хейфиц (плакаты фильмов «Женитьба Бальзамина» и «Операция “Ы” и другие приключения Шурика», оба – 1964).

Наиболее ярко выступили ставший ведущим художником Ю. Царев, М. Лукьянов, В. Островский, В. Каракашев, В. Соловьев. Василий Островский утвердился в стилистике выразительных психологических картин, как например, «Ко мне, Мухтар» (1965).



В. Островский. 1962

В 1968–1970 годах художественный эксперимент в киноплакате завершился смелыми выразительными плакатами к кинематографическим шедеврам последних лет «оттепели»: «Бриллиантовая рука» В. Островского, «Белое солнце пустыни» и «Ещё раз про любовь» М. Лукьянова, «Щит и меч» Ю. Царева, «Братья Карамазовы» и «Служили два товарища» С. Дацкевича, «Золотой теленок» В. Кононова, «В огне брода нет» и «Путь в Сатурн» М. Ха-

зановского, «Три дня Виктора Чернышева» А. Федорова и «Преступление и наказание» В. Каракашева. Наступала эпоха застоя, и стили язык улиц, равно как и плакатов, был направлен в сторону парадного пафоса.

Сегодня советский киноплакат конца 1950-х – 1960-х годов получает всё большее мировое признание, в определенной мере дополняя успехи обновленного станкового искусства 1960-х. ■

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Хейфиц М.З. Плакат и фильм // Советский киноплакат. Сб. статей. – М.: Советский художник, 1961. – С. 63–75.
2. Шклярук А.Ф. Афиши «Мосфильма» // Афиши «Мосфильма». – М.: Контакт-Культура, 2012. – С. 6–15.
3. Шклярук А.Ф. Век кино // Русский киноплакат. – М.: Контакт-Культура, 2002. – С. 3–10.
4. Шклярук А.Ф. Плакаты // Бабурина Н.И., Шклярук А.Ф. Плакаты Киностудии им. М. Горького. 1915–2015. – М.: Контакт-Культура, 2016. – С. 6–188.
5. Шклярук А.Ф. Служение музе // Киноплакат. – М.: Контакт-Культура, 2002. – С. 6–12.



А.П. Ткачёв. Маша Филатова и Анна Федоровна.
1960. Холст, масло

Вера Анатольевна ЛАГУТЕНКОВА

Несуровые «суровые». Обновление пластического языка московской живописи второй половины XX – первого десятилетия XXI века

Функционирование «сурового стиля», его границы и влияние на московскую живопись второй половины XX – первого десятилетия XXI века, на наш взгляд, до сих пор не получили исчерпывающего исследования. И в XXI веке «суровые» проявления не просто сохраняют пластическую жизнеспособность прямых продолжателей – от учителя к ученику – с обобщением, монументализацией и нарочитым огрублением образа, применением широкого, стихийного мазка, обладающего почти самостоятельным значением, отказом от приподнято-репрезентативного отображения действительности, – но и становятся неочевидными регуляторами противоположной тенденции – эскапизма от грубой обыденности в область «чистой» красоты природных явлений. Неартикулированное влияние «суровых» черт также парадоксально проявляет себя в творчестве «непрямых наследников» этой пластической линии московской живописи – тех художников, которые продолжают аналогичные или близкие к «суровостильным» поискам возможной реформы структуры полотна опосредованно.

Ключевые слова: московская школа живописи, «суровый стиль», официальное искусство, неофициальное искусство, непрямые наследники, «Москворечье», большая картина, пейзаж XXI века, эволюция жанров

Vera A. LAGUTENKOVA

The Non-severe the "Severe". The Renewal of the Plastic Language of the Moscow Painting School of the Second Half of the 20th – the First Two Decades of the 21st Century

The functioning of the "severe style", its boundaries and influence on Moscow painting in the second half of the 20th – the first two decades of the 21st century, in our opinion, have not been sufficiently studied yet. In the 21st century, the "severe" manifestations are not only vital in direct successors – from teacher to student – with their generalization, monumentalization and deliberate image coarsening, with the use of a wide spontaneous brushstroke, having an almost independent meaning, with the rejection of the elevated and representative depiction of reality, but also become non-obvious regulators of the opposite trend – escapism from the rough routine into the area of "pure" beauty of natural phenomena. The inarticulate influence of "severe" features also paradoxically manifests itself in the work of the "indirect heirs" of this plastic line of the Moscow painting – those artists who continue similar or close to "severe" searches for a possible reform of the canvas structure indirectly.

Keywords: Moscow school of painting, "severe style", official art, unofficial art, indirect heirs, "Moskvorechye", big picture, landscape of the XXI century, evolution of genres

Функционирование «сурового стиля», его границы и влияние на московскую живопись второй половины XX – первого десятилетия XXI века, несмотря на множество публикаций по этой теме, на наш взгляд, до сих пор не получили исчерпывающего исследования и оценки в связи с продолжением этой линии искусства во времени. И в XXI веке «суровые» проявления не просто сохраняют пластическую жизнеспособность прямых продолжателей – от учителя к ученику – с обобщением, монументализацией и нарочитым огрублением образа, доведением его до состояния знака, применением не-формоподражательного и не-формоподчиненного мазка, а мазка, обладающего почти самостоятельным, по отношению к форме изображаемого предмета, значением, отказом от приподнято-репрезентативного отображения действительности, – но и становятся, с течением времени, неочевидными регуляторами противоположной тенденции – эскапизма от грубой обыденности в область «чистой» красоты природных явлений.

Обзор и сопоставление значительного числа произведений московских живописцев второй половины XX – первого десятилетия XXI века позволяют усмотреть, что неартикулированное влияние «суровых» черт также парадоксально проявляет себя в творчестве «непрямых наследников» этой пластической линии московской живописи – тех художников, которые продолжают аналогичные или близкие к «суровостильным» поискам реформирования структуры полотна опосредованно, благодаря единому полю профессионального художественного высказывания, нередко даже будучи несогласными и находясь в антагонистической позиции относительно основных меняющихся модификаций и векторов искусства 1960-х – 1980-х годов.

Ёмко названная Юрием Герчуком «Кровоизлияние в МОСХ» [1] отчетная выставка, посвященная 30-летию московского отделения Союза

художников СССР, прозвучавшая в «Манеже» в 1962 году, по сути, не только вскрыла счет «официальное – неофициальное» искусства Москвы (в частности, а шире – отечественного искусства) второй половины XX века, но и обнажила ряд гораздо более обширных аспектов визуальности и социокультурных вопросов, актуальных и по сегодняшний день.

Противоречивые публикации, интервью и даже описания в художественной литературе посещения выставки Н.С. Хрущевым на несколько десятилетий настолько мистифицировали роль показа работ слушателей студии Элия Белютина, а также произведений тех профессиональных молодых художников – реформаторов языка живописи и скульптуры, которых с этого момента номенклатурные невежды, а вслед за ними и журналисты, слепив в один комок – отголосок скандала, канонизировали как мучеников от искусства, – что само понятие «сурового стиля», впоследствии вознесенного на пьедестал волной внимания, начиная с разгромленной экспозиции, для многих утрачивает внятность его пластического генезиса – слишком велики обобщения.

Сегодня классиками «сурового стиля» называют Виктора Попкова, Гелия Коржева, Николая Андроннова, Петра Оссовского, Игоря Обросова, Андрея Васнецова, Таира Салахова, Виктора Иванова, Александра и Петра Смолиных, Павла Никонова. В то же время в интервью для статьи российско-китайского издания «Современный художник» Сергей и Алексей Ткачевы утверждают: «“Суровый стиль” – это мы, это Ткачевы. Мы первые это начали – показывать жизнь такой, какая она есть, без прикрас. Володька Стожаров тоже. Да и Валя Сидоров...» [2] Действительно, и собственно сам сюжет картины «Матери» («На скамейке», 1962, ГТГ), и грубость письма ног и рук героинь полотна и предваряющих его этюдов (Ткачев А.П. «Фекла», 1960, собрание художников; Ткачев А.П. «Маша Филатова и Анна Федоровна», 1960, ГТГ) произвели, по словам самих

художников, на представителей Министерства культуры СССР резко отрицательное впечатление. «Мотивировка стандартная – не советская картина, слишком мрачная, не оптимистичная». «Чтобы не раздражать начальство, по совету Коржева, пришлось даже сменить название картины на более прозаическое – “На скамейке”...» [5]

Интересным и важным представляется именно тот факт, что в понимании критериев «сурового стиля» и при многолетнем профессиональном уважении к таким титанам и современникам, как Гелий Коржев и Виктор Иванов, братья Ткачевы, в отличие от последующих поколений живописцев и многих теоретиков искусства, видят в его формировании именно свою непосредственную роль.

Возвращаясь к обсуждению на выставочной картине «Матери», в автобиографическом издании «Братья Ткачевы. Художники о себе» приводится высказывание: «Подобные инциденты случались не только с нами... Но делать из них какие-то глобальные выводы, тем более спекулировать на этих инцидентах, как это делают ныне некоторые “обиженные”, мы не стали бы» [5], – что лишний раз подчеркивает неоднородность явления и дискурсивность термина «суровый стиль» в понимании даже самих его носителей.

Тем не менее, невзирая на разноликость и негомогенность внутри рассматриваемого явления искусства, а также на масштаб отдельных мастеров и их отчетливое влияние на творческие процессы, длящиеся десятилетиями (педагогическая деятельность, руководство творческими мастерскими, выставочная и общественная деятельность), взгляд с исторического расстояния позволяет усмотреть общую логику основных модификаций живописно-пластического языка – художественные векторы оговариваемого периода времени. Сознательное бегство от идеологически заряженной, оптимистично-преукрашенной соцреалистической интерпретации действительности в область передачи правды жизни и возможность отстаивания индивидуального авторского взгляда на правду искусства приводит творческие поиски ряда московских жи-

вописцев второй половины XX века¹ не только к введению новых сюжетов, но и композиционных мотивов, а также к пластическому обновлению языка – от изобразительности к выразительности, от прямой повествовательности (нарратива) к акценту на конструктивно-образную предметно-пространственную структуру, от наглядной иллюстративности к раскрытию экспрессивного потенциала полотна как самоцельного художественного высказывания.

Отчасти «через голову» торжества социалистического реализма 1930-х – 1950-х годов, но будучи плотью от плоти его, начиная с рубежа 1950-х – 1960-х, прочитывается отчетливая корреспондирующая связь с творчеством Александра Дейнеки, Георгия Нисского, «русских сезаннистов» (Петра Кончаловского, Александра Куприна, Ильи Машкова, Александра Осмёркина, Аристарха Лентулова и других живописцев) с акцентом на изобразительное искусство СССР досталинского периода (1920-х – начала 1930-х). Впоследствии область пластического эксперимента стала расширяться, тяготея и к значительно более ранним проявлениям отечественного и западноевропейского искусства. Сначала «оттепель» с ее «квартирниками» и подпольной литературой, переходившими из рук в руки привезенными публикациями о западноевропейском искусстве, далее «закручивание гаек», затем вновь появившаяся возможность самовыражения, помноженная на отрицание существующего строя, – все это приводит к тому, что отечественное искусство поколений после шестидесятников и благодаря им на несколько десятилетий, вплоть до первого десятилетия XXI века, приобретает многократное историко-политическое, социокультурное и каждый раз обновленное прочтение (в разных долях) модернистского искусства и русского авангарда. Не последнюю роль в этой цепочке трансформаций играет русская православная икона и циклы фресковых росписей, отголоски которых видны в творчестве многих московских живописцев с 1960-х годов и по настоящее время – и в работе

1 В статье рассматривается творчество московских живописцев, а также художников, чья выставочная, педагогическая, общественная деятельность длительное время была связана с Москвой и московской школой. Спектр упомянутых имен превышает географию Москвы, учитывая географический охват профессиональной деятельности этих художников, позволяя его понимать намного шире – как всесоюзного, а позже – всероссийского; тем не менее, наибольшее поле их активности и влияния прослеживается именно в контексте московской живописи.



С.П. Ткачев, А.П. Ткачев. На скамейке. Матери. 1960–1961. Холст, масло

с плоскостью, и с соотношением пятно/линия, и в подборе тональности/палитры, и в неимпрессионистической и непленэрной манере подачи, исключаяющей сиюминутность впечатления, столь поощряемую соцреализмом за внятность и «конкретность». Тем не менее, на уровне сюжета в противовес внятности и «конкретности» (а также «партийности» и «народности»), особенно в 1970-е – 1980-е, появляется значительное число полотен с едва расшифровывающейся тематикой (Александр Ситников, Ольга Булгакова, Татьяна Назаренко, Наталья Нестерова, Виктор Русанов и другие) – с ощущением смутности, зыбкости, фантастичности, карнавализирующих изобразительное искусство и знаменующих, по словам сценариста и режиссера Александра Миндадзе, процветание в это время эзопова языка: «Сейчас искусству требуется более сконцентрированная, “сгущенная” форма реализма. Требуется больше “приема” игры. Жизнеподобия, узнаваемости – уже мало. <...> Поиски в области формы идут,

прежде всего, от желания «вскрыть» реальность более энергичным способом». [4]

Даже на уровне мазка, понимаемого как часть структуры полотна, – от широкого, стихийного и до движений кисти, напоминающих «автоматическое письмо», до колеровочных заливок, красочных наслоений, близких «живописи цветового поля» и до длинных мазков, формирующих ощущение спектрального преломления и перелива контрастных цветов, до самодовлеющего мазка, добывающегося нарочито-избыточной и доминирующе-давящей на зрителя «сделанности» предметов, – с 1960-х годов происходит стремительная смена в сфере художественной лексики, морфологии, синтаксиса и семантики.

Многие художники и исследователи сходятся во мнении, что соцреализм исчерпал себя не только отсутствием наглядности соединения мечты о грядущем «светлом будущем» и ее непосредственного воплощения, но и свойственной различным категориям, формам и видам искусства «усталостью

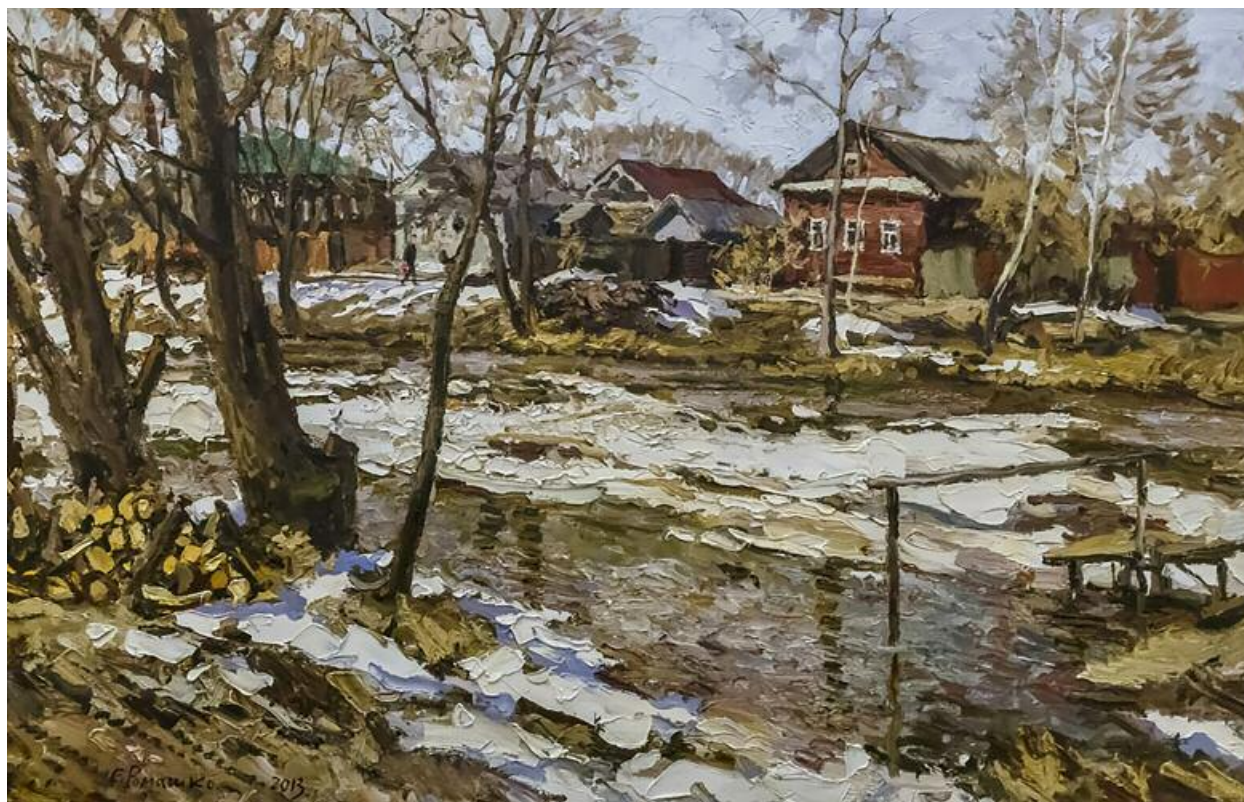
материалов». С 1960-х годов в адрес художников, оставшихся в русле агитпропа на заказах художественного комбината вплоть до развала Советского Союза, а также в применении к произведениям, чьи тематика и манера исполнения не пытались программно и декларативно реформировать язык искусства, бытует термин «мелкотемье позднего передвижничества». Стоит оговориться, что и реформаторы также не утрачивали связь с комбинатом, как и мифологизирующие собственную принадлежность исключительно к советскому андеграунду, к неофициальному искусству и малую профессиональную востребованность в рамках госзаказа талантливые отечественные мастера, получившие в постсоветский период общемировое признание в поле актуальных арт-практик.

В то же время в рамках «официального» искусства «суровый стиль» (особенно с течением времени) с известной долей оговорок становится для многих живописцев своего рода дихотомической точкой принадлежности/отрицания, а также «пусковым механизмом».

С одной стороны, дух художественных реформ, родивший немало «суровых» учеников, дал также и значительное число «непрямых наследников», практикующих аналогичные или схожие методы стилизации и композиционной выразительности, – их совокупность просматривается как пластические линии-связки: Гелий Коржев – Николай Колупаев, Виктор Калинин, Иван Полиенко; Андрей Васнецов – Андрей Дубов, Владимир Манохин, Мария Кулагина; Николай Андронов –



А. Сыздыкова. Голубое пространство. 2016. Холст, пигменты, акриловая эмульсия



Е. Ромашко. Трубез весной. 2013 Холст, масло



Е. Буравлева. Сен-Клу. Деревья. 2019.
Холст на картоне, масло



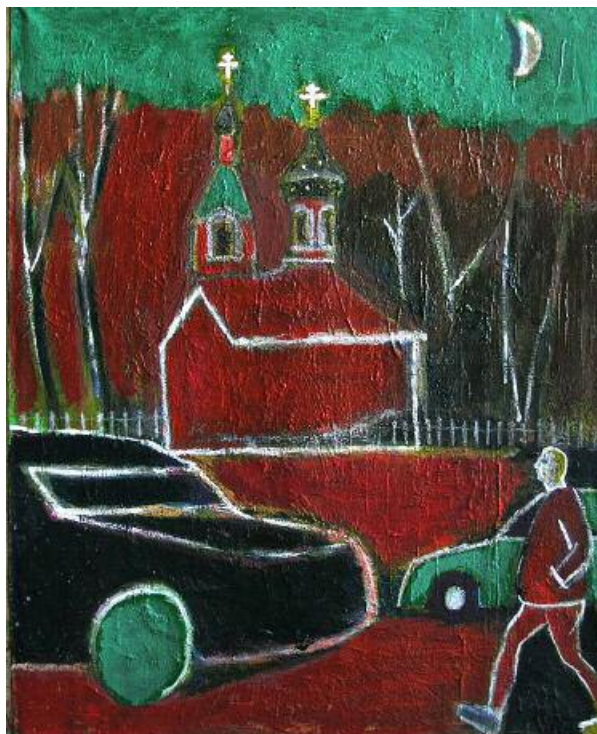
М. Абакумов. Коломна. Кремль. 2000-е.
Холст, масло

Павел Никонов – Юрий Шишков – Павел Боркунов, Павел Отдельнов, Егор Плотников, Роман Усачев, Айгерим Сыздыкова, Михаил Смирнов, Иршат Азиханов, Роман Кузьмин и другие; также большое число московских живописцев испытало на себе влияние темперамента Таира Салахова. Несмотря на то, что часть из названных художников не является непосредственными воспреемниками известных мастеров-шестидесятников, тем не менее, некоторые представители более молодой формации органично воспринимают методы предшественников просто по факту профессионального уважения, примыкая к единомышленникам.

С другой стороны, в это же время заметным и параллельно существующим пластом живописи, нередко даже в пике экспериментам с формой, становится область «чистой» изобразительной линии фигуративной живописи, лишенной как идеологии, так и пластических реорганизаций.

Учитывая неоднородность явления «сурового стиля», некоторые его проявления, а также и отрицание его становятся предтечей обширной почвеннической традиции в изобразительном искусстве, аналогичной писателям-«деревенщикам», и продлившейся долгое время – по второе десятилетие XXI века. Парадокс заключается в том, что несогласие с официальной линией партии для многих художников именно в деревенской тематике открыло возможность для реализации вопросов «чистого искусства», трансформируя внутренний антагонизм, через «суровость», в новую, неангажированную вариацию «народности». Валентин Сидоров, Владимир Стожаров, Иван Сорокин, Игорь Попов, позже – Никита Федосов, Михаил Кугач, а далее – Михаил Абакумов, Валерий Полотнов, еще позже – Григорий Чайников, Евгений Ромашко, Дмитрий и Эльмира Петровы и многие другие – каждый в свое время избирает для себя путь любования чистой красотой природы и человека, фиксируя и воспевая окружающую действительность в максимальном приближении к ней.

Смена политических ориентиров в 1990-е годы, затронувшая все сферы человеческой деятельности и во многом повлиявшая и на тематическое, и на пластическое понимание искусства, поставила перед художниками задачи выживания в условиях зарождающегося рынка. При отсутствии заказов от комбината и госзаказа еще более



П. Боркунов. Церковь Троицы. 2000-е.
Холст, масло



Ю. Шишков. Осень. 1990. Холст, масло



П. Отдельнов. ТЦ #3. 2015. Холст, масло

настойчиво проявляли себя призывы к реформированию языка изобразительного искусства как устаревшего и требующего новшеств. Подлинными вершинами современного творчества в то время провозглашаются неконформистские произведения советского андеграунда, те, что писались «в стол» при «режиме». После падения «железного занавеса» они получают возможность открыто заявлять о себе и приобрести своего зрителя, а вслед за тем и популярность благодаря пластической соотнесенности с западноевропейской визуальностью.

В то же время в отечественном искусстве продолжает активно звучать критическая по тематике и напряженная по тональности и краскам поздняя «суровая» эстетика, настойчиво, путем лапидарности и монументального обобщения пластического языка утверждая программный

отказ от ангажированности художественного высказывания.

Параллельно значительный круг художников продолжает работу в русле традиционных видов и форм, сохраняя приверженность реалистическому видению, основывающемуся на идее сохранения профессиональной школы и следования натурному методу. Речь идет, в первую очередь, о старшем поколении, об адептах старой академической школы живописи, а также об основных оплотах Союза художников, ратовавших за самобытность и чистоту русского искусства. К примеру, представляется показательным, что на выставках основанного в конце 1980-х творческого объединения «Москворечье» имена молодых на тот момент Абакумова и Чайникова звучат рядом с именами таких мастеров, как Юрий и Михаил Кутачи, Алексей и Сергей Ткачевы, Алексей Гри-

цай, Никита Федосов, Герман Незнайкин, Александр Саплин, Валерий Крюковский и других представителей московской живописной школы.

После ухода спроса на заказную «большую картину» многие вынужденно переходят на «клиентоориентированную» живопись – портрет частного лица, букет цветов и, как самый распространенный жанр, пейзаж. По словам искусствоведа Владимира Погодина, именно с этого времени, «с рубежа <...> “перестройки” в творческих поисках живописцев проявилась тенденция ухода в пейзажную живопись. <...> Возникла опасность воцарения “пейзажиков в золотеньких рамочках”. Нарастали признаки умаления картины как ведущего жанра в живописи». [3, с. 19] В условиях дефицита профессиональных выставочных и малого числа компетентных заказчиков рынок наполняется самостоятельными предметами сомнительного художественного свойства, общий уровень искусства заметно снижается. В этом контексте от апологетов «суровости», а также от круга нонконформистов достается ряд закономерных критических замечаний в закоснелости, непрогрессивности и недостаточно высокой планке творческих задач и последовательным приверженцам изобразительной линии фигуративной живописи.

Справедливости ради стоит отметить, что поколение живописцев, пройдя школу Павла Никонова и Юрия Шишкова, около четверти века продолжавших пластические методы мастеров, к первому двадцатилетию XXI века заметно трансформирует спектр своих интересов – именно в сторону выполненного в приближении к природе объективной реальности, а нередко и «чистого» романтического пейзажа (Евгения Буравлева, Павел Отдельнов, Михаил Смирнов), в сопоставлении с которыми,

например, картины-пейзажи Евгения Ромашко с широкими, обобщающими мазками и утвердительной манерой письма представляются если не «суровыми», то значительно более брутальными.

Парадокс функционирования линий искусства позволяет в первое двадцатилетие XXI века наблюдать в московской живописи очевидную тенденцию к очищению красочной палитры, появлению оптимистических тем, уходу от дидактики и декларации, особенно к 2020 году. Безусловно, тематическая и пластическая неоднородность живописи позволяет границы очерченных терминов держать прозрачно-дисперсными, но все же требует определенной классифицирующей строгости. В вопросах влияния «сурового стиля» на период с 1960-х годов еще достаточно лагун, ожидающих восполнения, ряд обобщений представляется спорными, особенно касаясь личностей Валентина Сидорова, Дмитрия Жилинского, Владимира Стожарова и других ярких живописцев, чья принадлежность к ареалу поколения несомненна, но, пожалуй, потребуется время для того, чтобы примирить в поле искусствоведческого наукооборота их эскапистский эстетизм романтического толка с пластической программой «суровых».

В едином поле художественного высказывания в области московской живописи во второй половине XX – первом двадцатилетии XXI-го одновременно сосуществуют и реформаторы формы, и поклонники достоверности передачи действительности. Нередко отрицая друг друга и исповедуя, на первый взгляд, диаметрально противоположные методы художественного творчества, представители различных эстетических предпочтений, так или иначе, оказываются на территории неизбежного взаимного влияния. ■

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Герчук Ю.Я. Кровоизлияние в МОСХ, или Хрущев в Манеже: [очерки визуальности] / Юрий Герчук. – М.: Новое лит. обозрение, 2008. – 327, [1] с. : ил.
2. Лагутенкова В.А. Братья Ткачевы: мы пишем историю России // Современный художник. – 2017. – № 6. – С. 14–27.
3. Погодин В.С. Талантов дружная семья // Традиции школы. Творческая мастерская живописи Российской академии художеств. – М.: Издательство Академии акварели и изящных искусств, 2013.
4. Сиркес П. О постулатах и идет речь // Дружба народов. – 1987. – № 6. – С. 222–223.
5. Ткачев С.П., Ткачев А.П. Братья Ткачевы. Художники о себе. – М.: Галарт, 1999. – 160 с.

АВТОРЫ

Андреева–Пригорина Екатерина Николаевна

Хранитель коллекции, куратор Галереи «Арт.Собрание», член Ассоциации искусствоведов (АИС) (Москва)
E-mail: eprigor@yandex.ru

Ахметова Дина Ирековна

Главный научный сотрудник, Государственный музей изобразительных искусств Республики Татарстан (Казань)
E-mail: dinahmet@mail.ru

Бахтияров Руслан Анатольевич

Кандидат искусствоведения, доцент Центра инновационных образовательных проектов Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной Академии им. А.Л. Штиглица (Санкт-Петербург)
E-mail: bakhtiyarov.ruslan_a82@mail.ru

Волкова Светлана Викторовна

Ведущий научный сотрудник Музея-заповедника «Абрамцево», член Московского Союза художников (Москва)
E-mail: andre-lana@yandex.ru

Геташвили Нина Викторовна

Кандидат искусствоведения, заведующая кафедрой всеобщей истории искусства, профессор Российской академии живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова, почетный член Российской академии художеств (Москва)
E-mail: ninagallery@yandex.ru

Гончаренко Наталья Михайловна

Кандидат искусствоведения, заведующая сектором графики Отдела хранения и экспозиционно-выставочной работы ГБУК «Белгородский государственный художественный музей» (Белгород)
E-mail: natalia_go@mail.ru

Горбунова Татьяна Васильевна

Доктор философских наук, профессор, руководитель Центра инновационных образовательных проектов Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной Академии им. А.Л. Штиглица, главный редактор научного журнала *Terra Artis* (Санкт-Петербург)
E-mail: gormstan@yandex.ru

Евсевьев Михаил Юрьевич

Кандидат исторических наук (по специальности «история искусства»), доцент кафедры истории русского искусства Санкт-Петербургского государственного университета (Санкт-Петербург)
E-mail: m.evseviev@spbu.ru

Иванов Сергей Васильевич

Независимый исследователь, член Санкт-Петербургского отделения Ассоциации искусствоведов (АИС), кандидат экономических наук (Санкт-Петербург)
E-mail: rpinform@mail.ru

Ильясова Разиля Ирековна

Старший научный сотрудник, Государственный музей изобразительных искусств Республики Татарстан (Казань)
E-mail: razilya.ilyasova@hotmail.com

Иогансон Борис Игоревич

Кандидат искусствоведения, директор Государственного музея-заповедника С.А. Есенина (Москва)
E-mail: director@museum-esenin.ru

Кобер Ольга Ивановна

Доцент кафедры архитектуры Оренбургского государственного университета, член ВТОО «Союз художников России», член Ассоциации искусствоведов (АИС) (Оренбург)
E-mail: okober@mail.ru

Кошкина Ольга Юрьевна

Кандидат искусствоведения, руководитель научного направления в Галерее современного искусства «Матисс Клуб», Член Ассоциации искусствоведов (АИС), Санкт-Петербургского Союза художников, Творческого союза художников России (Москва)
E-mail: olga_koshkina@bk.ru

Лагутенкова Вера Анатольевна

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры академической живописи МГХПА им. С.Г. Строганова, куратор молодежных и междисциплинарных проектов ВТОО «Союз художников России», член-корреспондент Российской академии художеств (Москва)
E-mail: veralagutenkova@yandex.ru

Логвинова Евгения Владимировна

Историк искусства, галерист, член Санкт-Петербургского Союза художников, Творческого Союза художников России, Санкт-Петербургского отделения Ассоциации искусствоведов (АИС) (Санкт-Петербург)
E-mail: arka-galley-spb@mail.ru

Мамонова Ирина Геннадьевна

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры информационных систем в искусстве и гуманитарных науках, Факультет искусств, Санкт-Петербургский государственный университет (Санкт-Петербург)
E-mail: ir.gori@yandex.ru

Марц Людмила Викторовна

Историк искусства, член-корреспондент Российской академии художеств, заведующая Отделом скульптуры XX века Государственной Третьяковской галереи (1980–2016), член ВТОО «Союз художников России», член Ассоциации искусствоведов (АИС) (Москва)

E-mail: lvmarz@mail.ru

Миринова Анастасия Федоровна

Кандидат искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой искусствоведения, Институт искусства реставрации (Москва)

E-mail: 89166122212@mail.ru

Михайлова Татьяна Викторовна

Консультант Отделения театрально-декорационного искусства Российской академии художеств, член-корреспондент Российской академии художеств, Заслуженный работник культуры (Москва)

E-mail: mikhailova.t@rah.ru

Неменская Лариса Александровна

Кандидат философских наук, руководитель Управления непрерывного художественного образования ГМЦ Департамента образования и науки г. Москвы, почетный член Российской академии художеств (Москва)

E-mail: nemenskaya@yandex.ru

Овчинникова Лилия Ивановна

Кандидат искусствоведения, главный научный сотрудник Томского областного художественного музея (Томск)

E-mail: tomskartmuseum@gmail.com

Резникова Ольга Иосифовна

Старший преподаватель Брянского государственного университета им. академика И.Г. Петровского, кафедра дизайна и художественного образования (Брянск)

E-mail: olga-rezn32@mail.ru

Рыжкин Александр Николаевич

Доцент кафедры академического рисунка МГХПА им. С.Г. Строганова (Москва)

E-mail: rzhkins@yandes.ru

Рыжкина Елизавета Николаевна

Искусствовед, и.о. декана факультета дизайна МГХПА им. С.Г. Строганова (Москва)

E-mail: rzhkins@yandes.ru

Сарабьев Алексей Викторович

Кандидат исторических наук, ведущий научный сотрудник, Институт востоковедения Российской академии наук (Москва)

E-mail: alsaraby@ivran.ru

Томсон Ольга Игоревна

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры русского искусства Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина, член-корреспондент Российской академии художеств (Санкт-Петербург)

E-mail: thomson_o@mail.ru

Федорова Мария Владиславовна

Заслуженный художник РФ, академик Российской академии художеств (Москва)

E-mail: maria.fedorova@mail.ru

Флорковская Анна Константиновна

Доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры истории искусств ФТИИ МГАХИ им. В.И. Сурикова при РАХ, член-корреспондент Российской академии художеств (Москва)

E-mail: florkovskaja@yandex.ru

Чимитов Вячеслав Николаевич

Старший научный сотрудник, хранитель коллекции «Искусство Сибири и Дальнего Востока XX – начала XXI вв.», Новосибирский государственный художественный музей; аспирант, Новосибирский государственный университет архитектуры, дизайна и искусств имени А.Д. Крячкова (Новосибирск)

E-mail: 4imitov@mail.ru

Чудецкая Анна Юрьевна

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории и истории искусства Российского государственного гуманитарного университета (Москва)

E-mail: annachud@yandex.ru

Шклярук Александр Федорович

Искусствовед, художественный критик, почетный член Российской академии художеств, член Творческого Союза художников России, Международной Общественной Ассоциации «Союз дизайнеров» (Москва)

E-mail: alexshklyaruk@yandex.ru

AUTHORS

Akhmetova Dina I.

Chief Researcher of the State Museum of Fine Arts of the Republic of Tatarstan (Kazan)
E-mail: dinahmet@mail.ru

Andreeva–Prigorina Ekaterina N.

Custodian, Curator of the “Art. Collection” Gallery, Member of the Art Critics and Art Historians Association (AIS) (Moscow)
E-mail: eprigor@yandex.ru

Bakhtiyarov Ruslan A.

PhD in Art History, the Associate Professor of the Center for Innovative Education Projects in St. Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design (St. Petersburg)
E-mail: bakhtiyarov.ruslan_a82@mail.ru

Chimitov Vyacheslav N.

Senior Researcher, Custodian of the Collection “The Art of Siberia and the Far East of the 20th – early 21st Centuries at Novosibirsk State Art Museum; Postgraduate of the Novosibirsk State University of Architecture, Design and Arts (Novosibirsk)
E-mail: 4imitov@mail.ru

Chudetskaya Anna Y.

PhD in Art History, Associate Professor of the Department of Theory and History of Arts of the Russian State University for the Humanities (Moscow)
E-mail: annachud@yandex.ru

Evseyev Mikhail Yu.

PhD in Art History, Associate Professor, St. Petersburg State University (St. Petersburg)
E-mail: m.evseviev@spbu.ru

Florkovskaya Anna K.

Doctor of Art History, Associate Professor, Professor of the History of Arts Department of V. Surikov Moscow State Art Institute, Corresponding Member of the Russian Academy of Arts (Moscow)
E-mail: florkovskaja@yandex.ru

Fyodorova Maria V.

Honored Artist of Russia, Academician of the Russian Academy of Arts (Moscow)
E-mail: maria.fedorova@mail.ru

Getashvili Nina V.

PhD in Art History, Professor, Honoured Member of the Russian Academy of Arts (Moscow)
E-mail: ninagallery@yandex.ru

Goncharenko Natalia M.

PhD in Art History, Head of the Graphics Sector of the Department of Storage and Exhibition Work, the Belgorod State Art Museum (Belgorod)
E-mail: natalia_go@mail.ru

Gorbunova Tatyana V.

Doctor of Philosophy, Professor, Head of the Center for Innovative Educational Projects of St. Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design, Chief Editor of the *Terra Artis* Scientific Magazine (St. Petersburg)
E-mail: gormstan@yandex.ru

Ilyasova Razilya I.

Senior Researcher of the State Museum of Fine Arts of the Republic of Tatarstan (Kazan)
E-mail: razilya.ilyasova@hotmail.com

Ioganson Boris I.

PhD in Art History, Director of S. Yesenin State Museum-Reserve (Moscow)
E-mail: director@museum-esenin.ru

Ivanov Sergey V.

Independent Researcher, PhD in Economics, Member of the Art Critics and Art Historians Association (AIS), St. Petersburg branch (St. Petersburg)
E-mail: rpinform@mail.ru

Kober Olga I.

Associate Professor of the Architecture Department of the Orenburg State University, Member of the Artists' Union of Russia, Member of the Art Critics and Art Historians Association (AIS) (Orenburg)
E-mail: okober@mail.ru

Koshkina Olga Y.

PhD in Art History, Head of the Research Section in the *Matisse Club* Contemporary Art Gallery, Member of the Art Critics and Art Historians Association (AIS), the St. Petersburg Union of Artists, and the Creative Artists' Union of Russia (Moscow)
E-mail: olga_koshkina@bk.ru

Lagutenkova Vera A.

PhD in Art History, Associate Professor of the Academic Painting Department of S. Stroganov Moscow State Academy of Arts and Industry; curator of youth and interdisciplinary projects of the Artists' Union of Russia, Corresponding Member of the Russian Academy of Arts (Moscow)
E-mail: veralagutenkova@yandex.ru

Logvinova Eugenia V.

Art Historian, Galerist, Member of St. Petersburg Union of Artists, International Federation of Artists and of the Art Critics and Art Historians Association (AIS) (St. Petersburg)
E-mail: arka-galley-spb@mail.ru

Mamonova Irina G.

PhD in Art History, Associate Professor of the Arts' Department of St. Petersburg State University (St. Petersburg)
E-mail: ir.gori@yandex.ru

Marz Lyudmila V.

Art Historian, Corresponding Member of the Russian Academy of Arts, Head of the Department of the 20th Century Sculpture of the State Tretyakov Gallery (1980–2016), Member of the Artists' Union of Russia, Member of the Association of Art Critics and Art Historians (AIS) (Moscow)
E-mail: lvmarz@mail.ru

Mikhailova Tatiana V.

Consultant to the Department of Theater- and Film-Decorative Art of the Russian Academy of Arts, Corresponding Member of the Russian Academy of Arts, Honored Worker of Culture (Moscow)
E-mail: mikhailova.t@rah.ru

Mironova Anastasia F.

PhD in Art History, Associate Professor, Head of the Department of Art History at the Institute of the Restoration Art (Moscow)
E-mail: 89166122212@mail.ru

Nemenskaya Larisa A.

PhD in Philosophy, Head of Art Education Department of the City Methodological Center of the Department of Education and Science in Moscow, Honorary member of the Russian Academy of Arts (Moscow)
E-mail: nemenskaya@yandex.ru

Ovchinnikova Liliya I.

PhD in Art History, Leading Researcher of the Tomsk Regional Art Museum (Tomsk)
E-mail: tomskartmuseum@gmail.com

Reznikova Olga I.

Senior Teacher of the Department of Design and Art Education of the Academician I.G. Petrovsky Bryansk State University (Bryansk)
E-mail: olga-rezn32@mail.ru

Ryzhkin Alexander N.

Associate Professor of the Academic Drawing Department of S. Stroganov Moscow State Academy of Arts and Industry (Moscow)
E-mail: rizhkina@yandex.ru

Ryzhkina Elizaveta N.

Art Historian, Acting Dean of the Design Department of S. Stroganov Moscow State Academy of Arts and Industry (Moscow)
E-mail: rizhkina@yandex.ru

Sarabiev Alexei V.

PhD in History, Leading Researcher, the Institute of Oriental Studies of the Russian Academy of Sciences (Moscow)
E-mail: alsaraby@ivran.ru

Shklyaruk Alexander F.

Art Historian and Critic, Honorary Member of the Russian Academy of Arts, Member of the Creative Artists' Union of Russia, Member of the International Association of Designers (Moscow)
E-mail: alexshklyaruk@yandex.ru

Thomson Olga I.

PhD in Art History, Associate Professor of the Russian Art Department of Ilya Repin St. Petersburg State Academy of Arts, Corresponding Member of the Russian Academy of Arts (St. Petersburg)
E-mail: thomson_o@mail.ru

Volkova Svetlana V.

Art Historian, Senior Researcher of the Abramtsevo Museum-Reserve, Member of the Moscow Union of Artists (Moscow)
E-mail: andre-lana@yandex.ru

Министерство культуры РФ
Российская академия художеств
Отделение искусствознания и художественной критики РАХ
НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ

Советское искусство на переломе: от 1960-х к 1980-м. К 60-летию выставки «30 лет МОСХ» в московском «Манеже»

Научная конференция
2–3 июня 2022 года

Коллективная монография

НАУЧНЫЙ РУКОВОДИТЕЛЬ ПРОЕКТА
Д.О. Швидковский

СОСТАВИТЕЛИ
Е.О. Романова
А.К. Флорковская

НАУЧНЫЙ РЕДАКТОР
Е.О. Романова

ПЕРЕВОД НА АНГЛИЙСКИЙ
Л.Б. Федоровская

ДИЗАЙН-МАКЕТ
А.В. Козлов

ОТПЕЧАТАНО
R.PR.Studio

Тираж 500 экз.

ISBN 978-5-6048493-4-7



9 785604 849347

На обложке:

В. Вейсберг.

Апельсины в черных бумажках на черном столе.
Фрагмент. 1961. Холст, масло.
Собрание Инны Баженовой
(работа экспонировалась
на выставке «30 лет МОСХ»)

Москва 2022

Советское искусство на переломе:
от 1960-х к 1980-м.
К 60-летию выставки «30 лет МОСХ»
в московском «Манеже»

Коллективная монография по материалам научной конференции «Советское искусство на переломе: от 1960-х к 1980-м. К 60-летию выставки "30 лет МОСХ" в московском "Манеже"» обращается к событиям 1962 года, когда на выставке в «Манеже» были представлены работы за 30 лет существования организации. Это означало экспонирование, помимо работ периода «оттепели», художественных произведений 1920-х – 1930-х годов после длительного перерыва. Выставка, вызвавшая бурную положительную реакцию среди художников и представителей творческой интеллигенции и столь же бурную, но отрицательную, среди руководства страны, в первую очередь у Н.С. Хрущева, явилась точкой отсчета, определив вектор развития искусства в СССР на следующие три десятилетия. Ученые из разных городов России исследуют не имеющий аналогов период развития отечественного искусства 1960-х — 1980-х годов, как в официальном, так и в неофициальном русле. Многие исследователи обращаются к личным дневникам художников и искусствоведов обозначенного периода, которые публикуются впервые и служат важнейшим документальным свидетельством о художественном процессе позднесоветской эпохи.

ISBN 978-5-6048493-4-7



9 785604 849347