

И.Б.Балашова

Этюды
о Вологодских художниках



Вологда
2000

ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ

Однинадцать художников, о которых рассказывается здесь, не исчерпывают радужный спектр вологодского изобразительного искусства. Мы, вологжане, избалованы прекрасной живописью, графикой, декоративно-прикладным искусством.

Почему же выбор пал именно на них? Кому-то, возможно, он покажется субъективным, как и выраженные здесь мнения. Но искусствоведение - и не наука, и не искусство в полном смысле слова, а нечто среднее, объединяющее эти противоположные направления человеческой деятельности. А посему - субъективно.

Рассказы о любимых художниках названы этюдами не случайно. Ведь цель этих кратких эссе - выявить главное, сущностное в творческом обличье живописцев, каждый из которых достоин фундаментальной монографии.

Давнее и, возможно, невыполнимое желание найти словесный эквивалент живописному образу двигало автором этих строк. Поэтому статьи раз-

личны по стилистике, способу изложения материала.

Заветной мечтой остается: приблизиться в писаниях о художниках к так называемой «искусствоведческой прозе», которой блестяще владели наши предшественники начала XX века.

Автор

ЩЕДРАЯ ЗЕМЛЯ

*Там в реки осыпается княжица,
Хрустят под следом грузди на горах,
И тишина над селами кружится,
И ястреба над пожнями парят...*

Георгий Попов

Непростым путем с берегов извилистой речки Толшмы, заросшей травами и цветами, из села Красного Тотемского района пришел в искусство художник Георгий Иванович Попов. Сегодня он широко известен в стране и за рубежом. Мог ли почти сорок лет назад мечтать о таком признании простой рабочий парень, исколесивший всю Россию? Но, наверное, мечтал, иначе не смог бы осуществить почти невероятное: самостоятельно овладеть искусством рисунка и живописи.

Чем же так привлекательны его холсты? Изображением подлинной северной деревни? Нет. Той деревни, что пишет Попов - нет на свете. Идиллии его ухоженных деревень не только сегодня, но и в прошлом не существовало. То, что он создает - и не детское воспоминание о селе Крас-

ном - он не мог видеть такого великолепия в 40-50 годы. Это волшебная греза, материализованная благодаря опыту талантливого мечтателя, живописца и поэта. Подобно безымянному народному мастеру былых времен творит художник прекрасный миф.

Давайте взглянемся в его полотна. По нежно-зеленому лугу водят хороводы счастливые чинные пары в одеждах розовых, белых, желтых и голубых, как скромные полевые цветы... Хоровод ширится и, кажется, охватывает всю землю. Как апофеоз патриархальной сельской жизни звучат «Деревенские праздники» художника. В этих сценах есть место юмору, даже едкой иронии, но не сбить ей общего безмятежно-счастливого состояния.

А вот «Сентябрь. Уборка картофеля» - мир идеальной правильности, перспектива будто прочерченных грядок картофеля, которые больше напоминают газоны стриженою травы, а все поле с идеально правильной пирамидой деревьев по центру - французский регулярный парк эпохи классицизма. Попов из тех художников, которые подмечают в жизни и природе идеальные черты, разбросанные то тут, то там, собирая их воедино. А когда смотришь его великолепные натюрморты, где ягоды поражают своей красотой, понимаешь условность мира, им создаваемого, ведь нет такой

яркости в природе: там она другая. И художник-академист XIX века сделал бы все достовернее. Но не было бы этой пронзительной яркости и какой-то прямо стерильной чистоты.

И, видимо, именно это в живописи мастера так мощно притягивает и держит с почти магической силой. Меня всегда радовало и удивляло на выставках художника, как единодушно принимали его искусство и придирчивые искусствоведы, и люди иных профессий, непосредственные в своих оценках, для которых фраза - это как в жизни - лучшая похвала автору.

Но, рисуя знакомое, Попов не делает слепка любимого мира, а строит его по законам особым. Надо помнить, что реализм его творчества неакадемический. Придя в живопись трудным путем самостоятельного владения основами изобразительного искусства, он исходил из тех традиций, которые, видимо, живут в крови: от дедов и прадедов, украшавших резьбой и росписью свои дома и утварь. Поэтому, чтобы во всей глубине постичь картины мастера, так же, как в случае с произведениями народного искусства, надо принять правила этой игры, и тогда, возможно, нам откроются сокровища его прямо сказочной живописи. Ведь в народной вышивке или резьбе не обвиняем мастера в анатомической неправильности или формированности яркого цвета - в них заключены

какие-то более важные закономерности. Вспомните русскую сказку. В ней все на преувеличениях, реальные образы сгущаются до сверхъестественной насыщенности и становятся символами.

Художественное сознание Попова мифологизировано, и мы много найдем настоящих сказочных мотивов в его живописи. В самой знаменитой картине «Щедрая земля» - прямо на лужайке, среди одуванчиков у забора, раскинулась знакомая с детства скатерть-самобранка. Но сама-то она не вычурная, заморская, а простая kleenka в спинюю клетку, и то, что на ней - не диковинка, а наши ягоды, овощи, грибы, но в таком количестве собранные, как груды самоцветов в волшебной пещере. Да и то, как автор собирает в одном натюрморте, что созревает в течение целого лета и осени, разве не сказочная условность, совсем как у Маршака в «12 месяцах»? А обыденная внешне сценка «Весенние хлопоты» приобретает загадочный смысл благодаря громадному дереву со спрятанной грозой верхушкой. Но это объяснение кажется скучным и чудится, что корона дерева скрыта грядой розовых облаков, и поднимается оно до самого неба, как дерево жизни, как вечный символ.

Картинны Георгия Ивановича с наслаждением рассматриваешь вблизи и на расстоянии. Они как прекрасный узор, созданный терпеливыми рука-

ми, где каждый мазок подобен стежку вышивки. Орнаментальность полотен проявляется и в расположении предметов и фигур, их ритмическом сочетании, да и сам рисунок форм является узором. В картине «Цветы Родины» извивающиеся листья ландышей и других цветов переплетаются с орнаментом скатерти, становясь единым целым.

Обычно говорят об эмоциональности картин художника, но его композиции строго аналитичны, в них все до последней точки просчитано и обдумано. Но рационализм величавого, почти царственного стояния крестьянской утвари оживляется чувственностью открытого цвета. Представьте, если бы другой живописец - не Попов, взялся бы сочетать те буквально анилиновые, сверх яркие красочные пигменты, которые видим в холстах вологодского мастера, не знаю, что бы получилось. Пытаюсь вспоминать великих мастеров рубежа XIX-XX веков, писавших ярким цветом - Матисса, Гогена, Ван Гога и любимых Поповым американца Рокуэлла Кента и француза Клода Моне, у которых учился наш живописец, и с которых фактически началось его обращение к искусству. Но нет, у них иное, они по-другому сочетали цветовые пятна. Но ведь учился художник и у русской иконы, и у народной дубочной картинки, в них, наверное, начало его поразительной цветовой смелости. Цвет его работ не

просто ярок, а ослепителен и излучает свет. Кажется, ягоды для своих натюрмортов он окунул в воды волшебного родника, и миллионы хрусталиков сверкают нам.

Детальные и обобщенные, декоративные, как ковры, и по-своему достоверные, картины Георгия Попова обладают двойственностью, которая и есть причина их художественной ценности. Они зачастую прекраснее натурных традиционных произведений, так как, поднимаясь над обыденностью, создают идеал, в котором так нуждаются все.

1992 год.

ТВОРЧЕСТВО ЕЕ БЫЛО ЛЮБОВЬЮ

*Чем труднее живется,
тем сильнее желание
передать радость жизни,
потому что пока мы живы,
мы можем творить.*

Александра Смоленцева

Гордое девичье лицо, прямой взор, волевая линия губ и магические, гипнотизирующие глаза. Строго зачесанные на прямой пробор темные волосы. Бант - единственное украшение белой блузы. Облик знакомый по 1920 годам, в нем черты девушек-рабфаковок и одновременно звезд немого кино. В этом лице, особенно во взгляде, видится будущая судьба.

Рожденная в год первой русской революции, Шура Смоленцева, как звали ее близкие, испытала все, что дало миру это время. Революция 17 года, гражданская война. Затем Москва 20 годов - калейдоскоп событий, людей, талантов. С 1920 по 1929 год она занималась в знаменитом ВХУТЕ-

МАСе у прославленных живописцев Н.Крымова и С.Герасимова, а позже - у всемирно известного Д.Штеренберга. Училась вместе с А.Дейнекой, Ю.Пименовым, Т.Мавриной... Это была великая школа и великое счастье. Шуру Смоленцеву, одну из самых талантливых, ждало прекрасное будущее.

Но судьба распорядилась иначе, поменяв краски на палитре жизни. Ее ждал арест, ссылка на Север, строительство Беломор-Балтийского канала. Выдержала, стала мужественнее, наперекор всему сильнее полюбила жизнь. Вернулась в искусство и до конца не оставляла его.

С 1939 года она поселилась в Вологде, сначала работая в типографии «Северный печатник», а с 1940 года в Вологодском товариществе «Художнику». Подружилась с художницей Ниной Железняк. Во время войны по совету Н.М.Ширякина они ходили в госпиталь и рисовали раненых, затем дарили им эти портреты. Выполняли рисунки для «Окон ТАСС», в основном карикатуры на Гитлера и его приближенных. После войны художницы расписывали виньетками потолок зрительного зала драматического театра.

Без счета приходилось Александре Ивановне писать в художественном фонде натюрморты. Она, как репрессированная, не имела права работать в портрете и других жанрах, кроме натюрморта. Считалось, что «враги народа» в портрет и

тематическую картину смогут вложить какие-либо крамольные идеи. А ведь до ареста художница с увлечением работала в портрете и пейзаже. Она признавалась друзьям: «Я так люблю писать портреты, кто бы мне попозировал».

Если буднично оглядеть этот самый большой отрезок ее жизни, то он покажется тусклым, несчастливым. Если же сделать это с позиции высоты духа, то он окажется временем обретения себя, реализации больших творческих возможностей. В бытовом смысле жизнь семьи Смоленцевых была очень бедной: по углам, то в одном доме, то в другом. Хорошо, что одним из таких «углов» оказалась комната в квартире художников Бороздиных, с которыми связывала Смоленцеву большая дружба. Потом жили в здании 13 школы. Всегда была скучность - никогда не было мебели, стол и кровати заменяли сколоченные ящики. Но художница умела волшебно преобразить убогую обстановку. Всюду: на столе, полках, полу стояли всевозможные полевые цветы, в корзинках лежал золотистый лук и серебристо-перламутровый чеснок. Дополняли интерьер стоявшие тогда недорого предметы народных промыслов: жостовские подносы, вологодские кружева, павлово-посадские шали. И все это становилось материалом для замечательных натюрмортов.

Только на пенсии Александра Ивановна смогла целиком отдаваться творчеству. И жанр натюрморта, к которому привыкла не по своей воле, сделался любимым. Оказалось, в нем можно решать сложные проблемы живописи. Смоленцева необычайно ответственно относились к своим работам, писала их подолгу, стремясь к совершенству. «Ищите в картине слабое место и его устранийте», - говорила она. Другая вологодская художница София Ивановна Хрусталева признавалась: «Самым большим живописцем в нашей организации считаю Смоленцеву». На выставках Александра Ивановна зачастую была единственным художником, не боявшимся сказать правду о какой-либо картине. И что удивительно, это не унижало автора сего творения, а напротив, поднимало его. Ведь Смоленцева, старейший член Союза художников, таким образом выражала свою веру в возможности этого художника, пусть еще и не реализованные.

В год ее 70-летия друзья сочинили поздравительный куплет: «Александра Ивановна Смоленцева еще выкинет коленце нам». Так и вышло. Именинница создала свой знаменитый «Праздничный натюрморт». Тот самый с золотистым хрустящим хороводом булочек, кренделей, караваев на алом фоне павлово-посадских шалей с пышными розанами, любимый всей Вологдой,

без которого ни одна областная выставка не обходится. И кто бы мог подумать, что этот шедевр создал 70-летний автор! И не в просторной мастерской, где много света, (ее вообще в ту пору у Смоленцевой не было) - прошлое тенью все шло за ней. В маленькой комнатке, где за стеной был умирающий человек, написала художница этот сверкающий красками гимн жизни. Исполнила наперекор всему: своей изломанной жизни, наперекор смерти, всему злому и жестокому. С этого полотна началось ее восхождение. С каждой работой росло мастерство, приходила виртуозность. Именно в натюрморте она выразила себя: беспредельную любовь и восхищение миром, страстное, неистребимое желание дарить и дарить, дарить цветы, плоды, любовь, дружбу, верность.

Сначала картины решались в декоративном, ярко-красочном плане. Крупные предметы довольно динамично располагались на больших холстах. Работы нравились, восхищали. Но вдруг появилась новая Смоленцева и поразила тончайшей гаммой серебристо-пепельных, перламутровых, охристых тонов. В картинах трепетно зазвучала поззия повседневного, внешне простого, но глубоко любимого и необходимого человеку.

В своих поздних творениях Александра Смоленцева достигла наивысшего живописно-образного совершенства. Помнится удивительное чув-

ство радости за мастера, за нас, зрителей, видящих истинную живопись. У каждого было свое любимое полотно. Для меня им стал «Интерьер». Это был вид ее первой и единственной мастерской. Поэтому, наверное, таким невозможным счастьем, мерцающей красотой полутонов наполнена скромная на первый взгляд картина. Она будто расплавленным жемчугом написана.

В конце жизни у художницы появилась и своя квартира в Заречье, и она каждый день любовалась великолепной панорамой реки Вологды, направляясь к себе в мастерскую. Так прошла жизнь. На 83 году она оборвалась. Но мнится - Александра Ивановна с нами. Высокая, прямая, седовласая, но с таким блеском в глазах, что и молодые позавидуют, всегда с тонким дополнением в костюме, делающем ее современной, элегантной, нестареющей.

1995 год.

ПО ПРАВДЕ, ПО СОВЕСТИ

*Я родилась и живу на Земле,
и мне не все равно,
какая она и что с ней будет .*

Джанна Тутунджян

Подобные слова услышать от горожанки удивительно, кажется так искренно выразиться может лишь человек, идущий непосредственно от земли. В 1974 году художник написала картину «Земля», в аллегорическом образе прекрасной женщины воплотив свое представление о Земле, надежду на ее вечное обновляющее начало.

Еще дома, в Москве, в конце 50 годов, она говорила своему жениху, вологодскому художнику Николаю Баскакову, с которым познакомилась в Суриковском институте: «Поедем на село». Так и сделали. Перебравшись в Вологду, стали полгода жить в далекой деревеньке Сергеевке Тарногского района. Джанна так пришлась там ко двору, так полюбилась, что оказалась ближе своих деревенских. Они ведали ей свои горести и радости, стали друзьями на всю жизнь. Приезжая туда каждую

весну и находясь до самых холодов, она чувствует себя очень счастливой - будто летает. Поэтому, наверное, вот уже несколько десятилетий думает, живет и мерит все мудрой крестьянской мерой. Я спрашиваю Джанну Таджатовну: «Откуда эта тяга к земле, к людям деревни, может, среди предков были крестьяне?» «Кажется, нет, - отвечает она, - бабушка по материнской линии - из рода Снежковых, дворянка - напоминала аристократической непреклонностью старика Волконского из романа Л.Толстого «Война и мир». Правда, первая няня была настоящая русская деревенская женщина». Она, возможно, и заронила это бесценное зерно. Что касается отцовской линии, от которой ее восточная внешность, имя, то с Арменией, как и со своей родней, она познакомилась уже будучи замужней женщиной. «Отец, которого она очень любила, был военный и часто бывал в отъезде, - вспоминал Н.Баскаков, - поэтому о каких-либо армянских корнях, по крайней мере, традициях этой культуры, говорить трудно».

Как бы то ни было, но так понимать, сочувствовать крестьянину редкий человек способен. Сама Джанна Тутунджян говорит об этом следующее: «По-моему, Бог решает: какой человек о ком или о чем будет болеть, переживать, заботиться». Поэтому ее изображения в рисунках и картинах северных жителей стало делом естественным,

иначе, кажется, быть не могло. Для Джанны Тутунджан люди северного края, как явления природы. Чистые голубые озера, вековые кряжи, суровая, но благодарная земля. Глаза этих людей голубеют скромной прелестью северных цветов - незабудок. Незабудки - это и три женщины - персонажи ее знаменитой одноименной картины. Не забывшие, вечно помнящие, благодарные ушедшим, погибшим на войне.

Помню самое первое детское впечатление от искусства Тутунджан. На выставке начала 70 годов был показан ее графический триптих. Название стерлось за давностью лет, но чувства сохранили смысл изображенного: юность, зрелость, старость. Прекрасное женское лицо, как восходящее солнце, поднималось над деревней: ее улочкой, избами, березами. Черты его были, как предчувствие и обещание счастья. Лицо входило в зенит и медленно клонилось к закату...

Первую известность автору принесли замечательные рисунки. Сделанные углем, соусом, фломастером, они поражали неженской силой, обобщением, ведущим к символу. Знаменитый профиль скорбящей старухи в рисунке «День победы» был будто не на листе исполнен, а вырублен в камне. Художнику была доступна драма и лирика, ее линия творила чудеса, то лаская, то раня.

Но дар проповедника, учителя жизни мощно взвывал к широкой аудитории. А графика - искусство слишком камерное для таких целей. Так произошло обращение в 60 годах к живописи. Она стала писать большие сюжетные полотна, никогда не разделяя творчество на виды, считая, что и в картине, и в рисунке выполняет одно дело. Графическое начало серьезно влияло на особенности ее холстов. В них с особой силой проявилось отношение автора к творческим задачам: она никогда не тратит силы на суетные мелкие темы. Только важное, только вечное. И в этом плане Джанна Тутунджян близка к классике. Неслучайно в аскетичной, как и ее живопись, мастерской единственным украшением являются русская икона и репродукция картины Павла Корина. Чрезвычайная ответственность художника, проявляющаяся в выборе темы, героя произведения, обусловлена верой в воспитательную миссию искусства. Все герои, за редким исключением, простые, никому не известные люди, но это именно герои, а не персонажи. Удивительная способность автора прозревать за частным общее, типическое, умение мыслить метафорически, иносказательно, венчаются глубокой образностью названий: «Надежда», «Незабудки», «Гори ясно», «Эхо», «Ясная», «Последний конь», «Пожар», «Вольному воля».

Работая в реалистической манере на основе натурных зарисовок, мастер часто помещает своих героев в особое, идеальное пространство мыслей, мечтаний, надежда, - взглянитесь в их лица! - прибегает и к условности отдельных художественных приемов. Это не должно удивлять, ведь всякое символическое искусство, а искусство Тутунджян символично, будь то в средневековые или во второй половине XIX века у французов (Пюви де Шаванн), швейцарцев (Ходлер), русских и советских художников (Петров-Водкин, Попков) применяло свой арсенал средств. Так в картине «Молодая» автор для усиления яркого, как яблочко, лица пишет избы ультрамарином, в «Последнем коне» голову животного делает ярко пламенеющего цвета, а в «Незабудках» придает коже старухи угольно-черный цвет. Интересен рассказ художницы о том, как это у нее получилось. Вначале она сделала тщательный рисунок углем, взявшись за кисть и цветом прокрывала поверхность, но, когда осталось написать кожу старухи, вдруг поняла, что больше работать нельзя: холст буквально «не впускал» в себя - образ состоялся. Так возникло это необычное, но принципиально важное решение. Угольный цвет точно выражал замысел автора - показать женщину, душа которой словно обуглилась от перенесенных страданий. Черты стилизации, заострения отдельных форм наблю-

даются во многих произведениях художника. Но важно всегда помнить, что все свои обобщения она делает на основе искреннего чувства, пережитого в действительности. Именно поэтому картины и рисунки Джанны Таджатовны остаются любимейшими в Вологодском крае. Никогда мне не забыть маленького, но важного эпизода в Кич-Городецком районе, когда во время лекции о творчестве Тутунджан я показывала ее картины с пожилыми крестьянками, одна старушка, заплакав, произнесла: «Вот и мы, старухи, пригодились».

Создавая монументальные полотна, мастер идет к звучанию фрески, ее величавым ритмам, разбелённости светоносного колорита, некой отстраненности героев. Линия - всегда главное средство, она выражает характер, а цвет несет не изобразительную, а символическую нагрузку. Рассмотрим эти качества в хрестоматийном произведении «Незабудки». В фигуре девочки линия пульсирует, подобно веселому ручейку, сама же фигурка, как цветок незабудки; в очертании женщины течение линий успокаивается, обретая определенность, и, наконец, в силуэте старухи ломается, уподобляясь корявому, ссохшемуся дереву. Цвет определяет сущность образа. Белый - чистота духа, красный - жизнь и материнство, черный - скорбь. Все три героини в светлых одеждах - день праздничный: у девочки - чисто белый цвет, у

женицины в него вливаются оттенки топленого молока, у старухи на белое ложатся сиренево-голубые тени. На персональной выставке художника 1991 года символика цвета зазвучала особенно убедительно, а когда в Русском музее в Санкт-Петербурге проходила выставка «Красный цвет в русском искусстве» Тутунджан это чрезвычайно заинтересовало.

С самого начала в ее картинах проявилась литературная основа. Собственно без ярко читаемой публицистической идеи не создавалось ни одно произведение ни прежде, ни теперь. Лирическая же окраска работ делала идею более жизненной. Эти качества, а также глубокое постижение народных характеров всегда привлекали к Джанне Тутунджан вологодских писателей. Она и сама наделена литературными способностями.

Интерес к слову, к звучащей речи, ощущение неполноты изобразительного воплощения человека привели автора в 1971 году к интересным графическим работам, вылившимся в большую серию «По правде, по совести. Диалоги», которая продолжается и сегодня. Джанна Тутунджан признавалось, что ее всегда волновала речь своих героев, она переживала, не зная, как сделать ее известной другим. Если издать сборник, так будет он пылиться на полочке в библиотеке. И вот пришло решение: натурные изображения кресть-

ян сопровождать зафиксированными тут же, на рисунке разговорами. Прямая безыскусная речь деревенских жителей колоритна сама по себе, а графически закрепленная в изображении, позволила родиться новому, синтетическому явлению искусства: под каждым монологом могли бы подписать сотни крестьян, - так емки, метафоричны эти размышления. Если просмотреть все прежние рисунки Джанны Тутунджан, то почувствуешь - она шла к этому с самого начала - на устах ее героев стыли непроизнесенные слова. Так необычными произведениями мастер продолжает жизнь своих графических персонажей. Она говорит: «Я была бы так счастлива, если просто ходила по земле и рисовала крестьян, слушая их речи и записывая прямо на листе».

Зная искусство Джанны Тутунджан чуть не всю жизнь, лишь в последние годы, как кажется, открыла его. На выставке «Пленэр-95» потрясли ее крохотные пейзажные этюды. Эти маленькие работы, выполненные с натуры, были законченными произведениями, монументальными по внутреннему содержанию и форме. Они стали для меня волшебным ключиком, отворившим сюжетные полотна мастера. Просто, искренно говорила художница о самом главном. Говорила языком высокого, классического искусства. Никогда не забыть

этих потоков света, льющихся с небес, тишины, беспредельности пространств.

С годами публицистическая заостренность творчества Тутунджан усиливается, что и не удивительно в наши смутные времена. Ее сердце болит о Родине, о России, и она в одиночку бьется с силами зла. Появляются картины «Птичий рынок», «Пожар», «Вольному воля», произведения призывные, символические.

Джанна Тутунджан, одна из немногих вологодских художников, в 60-70 годы сделавшая сложный в искусстве жанр тематической картины главным в творчестве, продолжает оставаться в нем и поныне.

2000 год.

ДЕРЗОСТЬ И ЦВЕТ

*Для «живописного» глаза,
чувствительного к цветовым оттенкам,
сам цвет воспринимается,
как особая среда человеческих желаний,
 страсти, неги, тревог и поражений...*

Александр Пантелеев

Автор приведенной цитаты преклонялся перед способностью Владимира Николаевича Корбакова сойти с ума от сочетания красок в природе, умения увидеть за этим выражение сущности мира. В этом и заключается философия художника, никакими философствованиями, вроде бы, не нагружающего свои произведения. Он - из тех живописцев, которые испытывают волнение от всего на свете.

За свою долгую творческую жизнь художник обращался ко всем жанрам живописи, начиная в Суриковском институте в Москве с пейзажей Волги и Абрамцева, затем родной Вологды. Сегодня в большей степени он считает себя портретистом,

думая, что искусство должно прежде всего говорить о человеке.

Я же позволю себе взглянуть на его творчество со стороны пейзажа и натюрморта, так как именно в них, на мой взгляд, сильнее всего выражается его восхищение цветом. В портрете автор занят анализом души и характера своей модели, и эта аналитическая работа не всегда позволяет ему свободно отдаваться стихии чувств. К вопросу о чувствах. Бывает восхищение мужчины женщиной и наоборот, а бывает еще восторг живописный, конечно, и к нему примешивается чисто человеческий элемент, но редкие влюбленные способны смотреть друг на друга глазами художника. Работая над изображением женщины, особенно обнаженной, Корбаков не может быть сторонним наблюдателем цветовых рефлексов, скользящих по прекрасному телу. И это, возможно, мешает ему выполнить чисто живописную задачу. Создавая пейзаж, который нельзя обнять в буквальном смысле слова, он сосредотачивается на художественной цели. Мне интереснее наблюдать, как в великолепных пейзажах мастера выплывает вдруг розовеющим облаком или формой древесных кущ чувственное воспоминание о какой-нибудь вологодской нимфе. В своих шокирующих провинциальную публику «ню» Корбаков сам желает этого шока, его работы часто дерзки, азартные,

экспрессивны. Он, как мальчишка, будто все еще боится и желает вкусить загретного плода.

Владимир Николаевич не выдумывает своих картин, он берет их из действительности. «Я ведь художник конкретный. Но я не иду на поводу у натуры, она не диктует, а подсказывает, что можно изменить, убрать. Я работаю подобно Пикассо: пишу не с натуры, а с натурой, волевым усилием улучшаю, делаю выразительнее. Действительность вдохновляет, наполняет новыми эмоциями. Многие художники этого не делают: высасывают из пальца свои мотивы и поэтому очень быстро устают». Корбаков не устает, он до сих пор, а ему уже 78 лет, наш самый молодой художник. Его жажда жизни, интерес к ней, энергия поражают. Интересно, но это человек внутренне не изменился за долгие годы. Работая в архиве, натолкнувшись на отзывы в книге картинной галереи 50 годов и будто услышала сегодняшнего Корбакова, он и тогда так же свободно и смело говорил о живописи, ее задачах.

Но лучше всего постигаешь Корбакова, его живопись в мастерской художника. Кто ее не знает?!

Когда приходишь сюда, попадаешь в мир странный, почти колдовской, до предела насыщенный энергией, наэлектризованный. Тебя обступают вещи типичные и нетипичные для ателье

художника. Энергетическим и, должно быть, мистическим центром в ней является большой красный квадрат, вписанный в зеленый ромб, последний, в свою очередь, обрамлен красным квадратом - и так до бесконечности. В центре квадрата и стоит обычно Владимир Николаевич у одного из мольбертов в своем знаменитом костюмчике, бока которого радужно переливаются масляной краской, таковы же башмаки и шляпа. Недавно живописец увековечил свой наряд, написав с него уникальный портрет. Чуть поодаль от мольбертов - большой стол с самоваром, цветастыми чашками, бутербродами, которые он приносит утром себе на обед и скармливает гостям. Когда сидишь за самоваром, то видишь себя сразу в трех измерениях: по сторонам света расставлены старинные, уже помутневшие, но от этого еще более загадочные зеркала, усугубляющие иррациональность здешнего пространства, бессчетно множа ракурсы, планы, фрагменты. Возле стола диванчик, обитый красным бархатом, и резной невысокий буфет стиля модерн. В глубине мастерской - ниша, скрытая от посторонних глаз тяжелыми портьерами голубоватого и оранжевого цвета, затканными серебряными цветами. А над портьерой - деревянное старинное распятие и грустные тряпичные актеры кукольного театра. Когда-то в Вологодском Союзе художников был свой кукольный театр, и

кукла-Корбаков была самой убедительной. Неспроста. Природа наделила художника чрезвычайно выразительной, острохарактерной внешностью. Разнообразные стороны его неординарной личности проявляются во внешнем облике. Границы этого лица, кажется, могут множиться до бесконечности. И его хочется рисовать, лепить, отливать из металла. Так в течение жизни Корбакова стараниями его друзей-художников создается уникальная серия его портретов. Прежде она размещалась на стенах мастерской, и можно было видеть Корбакова совсем юного, молодого, зрелого... сегодня все стены до потолка заполнены холстами самого мастера. На них люди, пейзажи, дорогие ему и многим другим, и все это активно участвует в жизни мастерской - голова идет кругом. Хаотичная, преизбыточная, многоцветная мастерская Владимира Корбакова точно передает характер его картин, в ней все бурлит, клюкает...

Наводить порядок здесь бесполезно: предметы не видят смысла в послушании и оказываются там, где им вздумается. Здесь хочется сочинять роман в духе Гофмана или Булгакова, по крайней мере, гоглевский «Портрет» очень был бы уместен. Неслучайно Александр Васильевич Пантелейев изобразил Корбакова почти как того старца. Образ возник из реального впечатления. Как-то, приедя к нему в гости зимой, Пантелейев увидел художника,

сидящего в шубе в полумраке мастерской, на фоне золоченых, таинственно мерцающих икон. Тогда, в 1976 году Корбаков был еще достаточно молод, но автор монументального портрета изобразил собрата по ремеслу древним колдуном, сверлящим нас бездонными глазами. Портрет складывается из двух половинок. Справа, за спиной героя, силуэты ангелов на иконах, а слева, внизу, фигурка игрушечного клоуна с чертами Корбакова.

Нечто сверхъестественное есть в его жизни. Он чудом остался жив в военной мясорубке, правая раненная рука была залечена врачами - смог рисовать. Трудно представить, как после войны Корбаков вместе с Николаем Баскаковым, учась в институте, жили впроголодь, спали на детском матрасике, с которого один из них постоянно падал. Тяжело было и в Вологде уже семейному Корбакову: не было ни вещей, ни одежды, ни еды. Все знают историю о том, как Владимир Корбаков впервые пришел в картинную галерею во флотской шинели и разноцветных, черном и рыжем, валенках. Директор Ивенский попросил неважно одетого посетителя покинуть храм искусства. Владимир не обиделся. А на другое утро писал с натуры внутренний дворик Вологодского Кремля. Там его и увидел Ивенский, подбежал, извинился - и купил полотно в галерею. Так Корбаков

стал другом галереи на всю жизнь, а картина положила начало огромной коллекции живописца в этом музее.

Из запомнившихся мотивов, так или иначе связанных с образом Корбакова, вспоминается мое собственное впечатление. Идя как-то зимой на одну из его персональных выставок, увидела над рекой радугу, да не одну, а целых три, яркости сюрреалистической, невероятной. Никогда такого не наблюдала. Вернисажи Корбакова всегда сопровождались чем-нибудь необычным.

Но хочется вернуться к живописи Владимира Николаевича. И задаться вопросом: «А что же такое существо живописи?» Это сама красочная масса - плоть живописи, феерия цвета - ее душа. Иллюстрируют эту мысль многие картины Корбакова. Я выберу один из самых экспрессивных, взрывчатых по излучаемой им энергии, а главное - живописный - натюрморт («Цветы и яблоки» 96г.). Огнедышащее пространство картины дает жизнь букету из светло-желтых и зеленоватых растений, подобных клубящемуся облаку, из цветной магмы лепятся также яблоки, лежащие возле вазы. Весь холст - удивительное сочетание остроты жизненного впечатления и условности живописного искусства.

К значительным пейзажам художника относится «Вид Спасо-Суморина монастыря», исполн-

ненный в первый тотемский пленэр 1995 года. Вот что говорил о нем сам автор: «Этюды просто так, как подготовку для других картин, я не делаю, сразу на натуре пишу картину». И в этом он близок Коровину и другим русским и французским импрессионистам. Но у вологодского живописца больше экспрессии. «Картина эта - результат пяти сеансов, мучительных, - продолжает автор, - начал писать ее при солнечной погоде, солнце мягко светилось сквозь пелену облаков, но все не получалось; бился долго, потом простудился и болел два дня. После решил: напишу так, как будет в следующий сеанс. Утро оказалось пасмурное, и весь пейзаж пришлось переписывать полностью: и небо, и землю, и архитектуру. Зато получилось прекрасно. Самому нравится». Серебристо-пепельные краски неба отражаются в сочной зелени холмов, а изумрудные вспышки трав взлетают в облака. Белоснежный монастырь с розовыми пятнами кирпича, как мираж плывет среди холмов. Манера нанесения краски на холст отличается особой энергией. Густая, вязкая красочная масса лепит холмы, деревья, объемы монастыря, и мы будто присутствуем при тайне рождения.

Иное, но также очень сильное чувство вызывает пейзаж «Размытая дорога» из большой серии «По дороге Ломоносова» 1998 года. Живописец обладает даром находить картинный образ в са-

мой природе, поэтому его этюды приобретают качества законченной картины. Мотив, открытый на этот раз, превзошел многие другие. Образ размытой дороги звучит, как сама Россия: прошлая, настоящая... Может быть, воспоминания о знаменитом «Проселке» Саврасова и чрезмерны, но именно они приходят здесь на ум. Симметричная композиция с разлившимся прямо на зрителя огромной лужей, по которой предстоит прошествовать впряженной в телегу лошадке, расходящимися в перспективе заборами, далекой церковью надолго врезается в сознание. Кажется, слышно хлюпанье копыт, звучание колес по необъятной воде, в которой отражается яснеющее после дождя небо. Манера выполнения полотна нарочито небрежна, но в этой безыскусности заключена большая правда жизни и искусства.

2000 год.

ТИХАЯ МОЯ РОДИНА

*Тихая моя родина!
Ивы, река, соловьи...
Мать моя здесь похоронена
В детские годы мои.*

Николай Рубцов

Под этими словами Николая Рубцова мог бы подписатьсь вологодский живописец Евгений Александрович Соколов, судьба которого схожа с детством поэта. Рубцову посвятил он большой цикл картин.

Творчество Соколова наиболее традиционно для вологодской живописи, пейзажной по преимуществу. Он - продолжатель линии лирического пейзажа настроения, заложенной еще Феодосием Михайловичем Вахрушовым - известным художником рубежа XIX-XX веков, жившим в Тотьме. Недаром Евгений Александрович, уже будучи признанным мастером, с трепетом ждал юбилейной выставки своего предшественника. Казалось бы, о русской, в частности северной, природе столько уже всего сказано. Соколов сумел найти

свою интонацию в искусстве. Но во время его формирования лирический пейзаж был не в почете, так что первые успехи вовсе не были встречены аплодисментами. Сегодня странно слышать, что о его пейзажах говорили: «Вот пример, как не надо писать».

Чем же таким особым выделяется Евгений Соколов? Родом из Чебсары, оставшись круглым сиротой, он окончил Ярославское художественное училище и оказался в Череповце, где освоиться было не просто: профессиональных художников в конце 50 годов там еще не было. Живописец смеется, говоря «Я был первый здесь, после Верещагина, художнику». В 1964 году он вступает в Союз художников, после участия в двух Всесоюзных молодежных выставках. Мечтая быть представленным на первой зональной выставке «Советский Север», он делает вместе со своим другом по детдому и училищу Вячеславом Сергеевым большой триптих «Возвращение в Древнюю Русь». Работу не приняли из-за церковной тематики и невероятной яркости цвета. Позже он никогда так ярко писать не будет. Интерес же к древнерусской культуре появляется, благодаря знакомству с искусством Дионисия, которое состоялось еще в 1960 году.

Приезд в Ферапонтово кардинально повлиял на всю творческую судьбу живописца. В ту пору

еще не было музея фресок Дионисия, но храм Рождества Богородицы охранялся сторожем, который и запирал там Евгения на целый день. Так начинающий художник ежедневно общался с великим творением, не просто проникаясь его неповторимой аурой, но делая копии в цвете в натуральную величину. Они хранятся и поныне в вологодской мастерской художника, продолжая вдохновлять и учить его. Он до сих пор поражается величавости ритмов, архитектонике композиций, удивительной индивидуальности каждого лика.

Художник знал гипотезу о том, что Дионисий писал красками, полученными из местных глин. Разгадывая тайну древнерусского мастера, за четыре года он собрал свою коллекцию глин и минералов и на их основе подготовил свои краски, которыми пользуется и сегодня. За 35 лет жизни в деревне Леушкино, неподалеку от Ферапонтова, художник сделал свое открытие. Он говорит: «Все цветовые сочетания Дионисия, действительно, взяты из северной природы, я это про наблюдал на практике».

XV век в русском искусстве, в частности, творчество Дионисия, живописец считает высшим достижением. Ему оказались близки задачи искусства тех времен: исключить мирское, будничное и взглянуть на мир глазами духовного созерцателя,

поэта, как мы сегодня говорим. «Уроки Дионисия» художник второй половины XX века перенес в современность, но в самую заповедную часть - пейзаж. Природа стала центральной проблемой его творчества, через нее он воспринимает человека, работая над портретными образами. Целью своей он поставил научиться передавать самое непосредственное впечатление от природы. Картины 70 - начала 80 годов сам автор считает лучшими - в них он достиг того, о чем мечтал. И, действительно, мир реальной природы, а все это - совершенно конкретные места, написанные с натуры, пронизан тончайшими душевными движениями. Для этого надо было отстраниться от всего, достичь почти медитативного состояния, сливвшись с природой. Можно вспомнить в этом случае китайскую философию, поэзию, живопись или немецких художников-романтиков начала XIX века с их обожествлением природы, а лучше всего - Дионисия и его «умозрение в красках».

Первая картина «весенней серии» 1971-72 годов, с которой, как говорит автор, и нужно вести счет его работ - «Ильинское озеро. Весна» удивила прихотливым узорным ритмом, напомнившим миристукников. У меня возникла мысль: «Не было ли у художника желания стилизовать мотив в этом духе?» Он развеял эти предположения: «Нет, эта

орнаментальность не специально сделана. Сам рельеф Ферапонтовской земли очень музикален, там холмы плавно переходят во все новые и новые ряды, и возникает мелодия линий». В следующих работах живописец уйдет от чрезмерной прихотливости. В поэтическом «Маे» 1972 года холмы плавно, ненавязчиво растворяются в множающихся пространственных планах. Едва уловимые оттенки зеленоватых, чуть желтеющих тонов звучат потешенной музыкой. Я спрашиваю Евгения Александровича: «Как Вы реагировали на эту красоту?» - «Слезы текли в белую ночь от восхищения, от невозможности передать и сотой доли ее красоты. Кругом соловьи заливались, и только комары не давали жизни», - отвечает он. К удивительным, даже для Соколова, картинам причисляю и «Последний лед» 1971 года. Этот мотив он будет писать и в 90 годы. Поле картины ровно поделено на две части: нижняя - озеро, верхняя - небо и покосшая лесом гора. Между водой и землей, будто кайма, кромка льда. Горизонтальный ритм композиции усилен длинными мазками - плывущими льдинами и усложнен вертикалями свечей - березок. Возникающая мелодия, соединяясь с аскетизмом блеклой льдистой гаммы вызывает в сознании образ скромной, чистой девушки. Автор намеренно не прорабатывал первый план картин

этого периода, чтобы уйти от бытовизма, приземленности. За это его нещадно ругали.

Особый образ произведений художника обуславливался в большой степени техникой его живописи. Технологию написания своих работ он вырабатывал постепенно, на основе древнерусской живописи. Работая на картоне, бумаге или панели темперой, зачастую собственного приготовления, он покрывает основу тончайшим грунтом - левкасом, рецепт которого взял из текстов XVII века. В состав грунта входит сухое вино, мука, желток, цинковые белила. Писать при такой технологии очень сложно - нельзя вносить поправки, надо успевать за один сеанс заполнить пространство цветом. Это подобно работе над фреской. Реставрировать такие работы невозможно, так как подобрать нужный тон чрезвычайно трудно. Преимуществом манеры является то, что краски удивительно светоносны, нежны и никогда не потемнеют, не изменят своего характера. В более поздние годы автор на основу наклеивает паволоку (льняную ткань) и не ее наносит левкас. В результате технология его картин воспроизводит технику иконного письма. Известная картина «В минуты музыки. Портрет Рубцова» сделана подобным образом, красками собственного изготовления из ферапонтовских земель.

Году так в 1982 в искусстве Соколова начинаются перемены. Размышляя, он говорит, что каждые десять лет возникают новые задачи, в данном случае ему захотелось «раскрыть дверь природы пошире и взять материальность». Он понимал тогда, что добиваясь материальности, точности, будет терять непосредственность своего чувственного восприятия, так как появится рассудочность. Но в этом случае картина становится понятнее, ближе зрителю. «Общаясь с классикой, хочется сочетать материальное и духовное в искусстве», - подводит итог живописец. В начале этого периода ему это удавалось. Манера живописи стала более пастозной, кисть мощно лепила объемы деревьев, стогов, изб, даже трава ощущалась как материя. Прежде щетинки кисти не оставляли следов, теперь это важная часть образа. Густая живопись не мешала передаче духовного содержания, напротив, сама материя виделась осененной высшей благодатью.

Все свои картины Евгений Александрович пишет в едином цветотональном ключе. Так было в упомянутой весенней «зеленой» серии 71-72 годов. «Осенняя», естественно, предстала в золотисто-пепельных тонах, два варианта «Сирени» пропитаны сиренево-лиловыми оттенками, а картина «Прилетела кукушка» 1983 года вся светится, мерцая голубовато-зелеными, сиреневыми тонами,

совсем как воздух весной. Внешняя сдержанность, присущая цветовым сочетаниям живописца, объединенным пепельными валерами, чему очень способствует блеклость темперы, при долгом лицезрении оборачивается удивительным богатством оттенков, полутона - подобно тому, как это наблюдаем в природе. Испытываешь глубокое волнение от таких открытий.

К концу 80 годов материальность возобладала в пейзажах художника, но иногда появлялись произведения, близкие по состоянию работам 70 годов. Например, «Ферапонтовская слобода». Композиционный ритм, насыщенные по тону краски туманной осени, уплощенные объемы архитектуры, деревьев, стогов, гладкость живописной манеры позволяли погрузиться в особую одухотворенную тишину прославленного места.

В 90 годах в пейзажах и натюрмортах автора появляется еще большая точность, почти документализм. Сам художник понимает опасность «абсолютной материальности». В это время колорит его картин насыщается розоватыми оттенками, возможно от частого изображения закатов и восходов. Интересно сравнивать его пейзажи ранней поры и нынешние. Мотивы не изменились совершенно: все те же деревни Леушкино, Загорье, Ферапонтово; озера: Ильинское и Бородаевское, Цыпина гора. Художник ставит новые задачи, по-

этому характер картин, их интонация меняются, делает открытия, но на пуги неизбежны и потери, он это сознает.

Когда-то давным-давно Евгений Александрович говорил своим слушателям, что в Ферапонтове понял, что северный пейзаж свою душу выражает в пасмурный день, под сереньким небом. Сегодня, через двадцать лет, продолжает свою мысль: «Все, что от солнца - это театр, эффекты, а это уводит от основного. Надо мягко, естественно писать природу Севера. И во фреске нет дополнительного освещения, все дано при равномерном свете. Через Дионисия я понял назначение искусства, его высоту - что можно, а что в нем нельзя».

2000 год.

ЗЕМЛЯНИН

*Мой сенокос укрепляет дух,
укрепляет руки,
шепчет форму новых картин.*

Генрих Асафов

Году так в 77 у родной реки Кубены, в чаще леса, за два километра от дороги на Вологду проехал бесчувственный трактор и смял гусеницами стайку юных березок. Мимо проходил молодой художник Асафов, работавший здесь на этюдах. Увидев содеянное, он крепко задумался, подпилил их аккуратно, сколько смог, взвалил на крестьянские плечи, вытащил на дорогу и отвез на попутной машине в Вологду, в свою мастерскую. А там, не снимая бересты, не обрубая сучки, превратил пострадавших в опоры для антресолей. Второй ярус можно встретить почти во всех студиях вологодских художников, но вот чтобы из такого материала - нигде. Березки ничуть не изменились с тех пор, «кожа» их все такая же прозрачно-белоснежная, шелковистая, они будто благодарят человека, давшего им вторую жизнь.

Хочется сказать, что это подлинный землянин. Он ощущает себя гордо и сильно, и так видит свою землю. Мы привыкли к слову «инопланетянин», но вот к «землянину» - нет. Мало кто из жителей Земли находит в себе силы и право представлять ее во Вселенной. А для этого вовсе не обязательно становиться космонавтом, главное - в своей душе это совершать. Иное дело - Генрих Асафов. Его связь с родным селом Чирково носит не бытовой, а почти космический характер. Он чувствует, что жизнь русского крестьянина в лучшую пору способна равняться планетарным масштабам. Для него русская деревня, изба, печь - любимые, живые существа, не менее важные, чем солнце и звезды. Художник настаивает в разговоре со мной, что те давнишние деревья - с родины. «А почему именно родное дерево? А потому, что именно так я приобрел связь с природой родины, а духовнее и мудрее природы ничего нет на свете. У нас и у них про это забыли, а может и не знали, потому в мире так много зла и дури...» - говорит он.

Я вспоминаю первую персональную выставку художника в 1983 году. Живописец использовал тогда очень темные пигменты, свойственные самой земле, как он любит говорить, писал прозрачными лессировками. Многих удивляла такая цветовая гамма, возникали вопросы. Искусствове-

ды объясняли это влиянием искусства «сурогового стиля» 60 годов. Но Асафов настойчиво отвергал такое определение: «Когда я у матери (после Москвы) бродил по гибнущим деревням, то весь этот «сурговый стиль» Т.Салахова, В.Иванова, В.Попкова и других показался мне подкраской и продолжением учебных постановок. Я увидел истину русской крестьянской судьбы, как саму Землю. И моя форма была абсолютно сознательной, ибо это правда моих искренних эмоций... Именно с этих глубоко-сердечных размышлений я и стал задумываться о философии самой Земли, абсолютно веря в изначальный неуспех моих картин и абсолютно веря в успех их дальнейший...»

Художник показывал жизнь северной деревни, где одинокие бабы продолжали трудовой подвиг, где молодежь бежала в города, где жизнь тяжко, со скрипом, но все же двигалась... Из бездонной глубины картин, магически переливаясь лунным светом, выступали его, раз и навсегда избранные герои. Технология создания этих полотен любопытна, очень сложна и, составляя секрет автора, требует упорства, силы и времени. Перспектива искусства большого стиля, желание выйти на монументальные плоскости двигало мастером: за его полотнами брезжили будущие мозаики и фрески. Искрящиеся всполохи на черно-синих, зеленовых, почти антрацитовых поверхностях вызывали

в памяти переливы древних смальт. Картины художника были очень близки настроениям и темам писателей-деревенщиков, зачастую превосходя их драматизмом и могучим обобщением. Он написал в свое время портреты Белова, Шукшина, Распутина.

На первой персональной выставке подобно грозовому разряду прозвучала картина «Друзья» 1982 года, исполненная в невероятно ярком, в полную силу цвете. Это было более чем смело и неожиданно не только для Асафова, но и для всей вологодской живописи. Удивлял не один чистый цвет, но и угадываемое родство с новаторами начала 20 века - Малевичем и Гончаровой. Удивительное дело, но, создавая эту работу, он еще не видел их картин. Поражала сюрреалистическая первозданность чувств художника. Эта смелость автора в эпоху застоя кружила зрительскую голову. С этой картины Г.Асафов пошел к себе радостному, себе открытому. Оказалось, его любимым художником является Анри Матисс.

Мощные объемы тел и предметов с годами уплощаются, картины становятся все условнее, но чувства человека, состояния природы выражаются все более и более точно. Дух захватывает от их правдивости. Вот уставшая от трудов, пожилая крестьянка присела передохнуть, уже вечернеет, и золотой закат заливает ее фигуру, превращая в

изваяние. Женщина так утомлена, что и впрямь окаменела и, кажется, и сто, и двести лет она жила и работала («Отдых» 82г.). Художник, рисуя своих героев, словно вырубает их из камня, порода сопротивляется, и они с усилием появляются на свет. Это так похоже на северный характер, сам автор картин таков: упрямый, могучий, надежный.

В последнее время живопись художника становится буквально автопортретной. Мало того, что все деревенские сцены ему более чем знакомы, теперь он очень часто дает своим персонажам «отдохнуть» и встает на их, а вернее - на свое, место. Его запоминающийся скандинавский облик легко угадывается в картинах.

С самого начала у живописца появились излюбленные сюжеты, можно сказать, архетипы его творчества, как и всей крестьянской жизни. Это молодые, сидящие рядком, не всегда юные, но всегда любящие - так называют их в деревне; это женщины, полощущие белье в проруби, сцены косьбы, теребления льна, у колодца и другие.

Без счета рисуя эти мотивы, автор добился такой степени обобщения, что они достигают уровня знака. Для чего он это делает? Попытаемся догадаться. Тем более, вспомнив слова южно-корейского искусствоведа, недавно побывавшего в гостях у вологодского мастера и заключившего, что нигде он такого не видел. Почему не видел?

Весь сходство с решениями Малевича и Гончаровой прослеживается здесь достаточно ясно. К этому надо еще добавить традиции народного искусства, русской иконы, также воспринятые знаменитыми живописцами начала 20 века. Дело в том, что наш художник свой путь обобщения изобразительного языка делал не ради формального изыска, эпатажа, не ради поиска новых форм, которые и без того уже были найдены. Ведь все, что он изображает, тысячи раз проделывал сам, а Малевич и Гончарова, хотя и бывали в деревне, но не работали. Задумаемся над тем, какого умения требуют косьба, стогование и все дела в деревне. Сколько неторопливой, размеренной силы, поэтому там веками была рассчитана вся сумма необходимых для каждого трудового процесса усилий. Деревенские жители, особенно северные, говорят скучо, кратко и лишних движений не делают, каждое направлено к цели и достигает ее. Поэтому у Генриха Асафова отбор художественных средств, их экономия - результат жизни, а не формальные проблемы. Так он выражает суть крестьянского бытия. В полотнах художника неторопливость движений, логичность жестов превращаются в символы, как это бывает в ритуальных действиях. Сцены крестьянского труда он возводит в ранг великих событий. Они просты, но без них невозможна жизнь. Чувства ясные и цельные

выражаются в рисунке естественных, без ухищрений линий, в радостных, как цвета природы, красках. Свои впечатления от многообразия мира художник передает лаконично, но ярко, подобно мастеру народной сказки, лубочной картинки. Фольклорный настрой многих его картин не в сюжетах - они не меняются, - а в веселой насыщенности красочных масс, в особом, игровом мышлении автора. Вот картина «Бабье лето», но живописец не показывает золото листвы и красноту рябины на лазури неба - эти счастливые краски он заключает в одеждах своих деревенских мечтательниц. Или вдруг цветы, нанесенные кистью на прядку, разлетаются по всему полю картины («За прядкой»), а спелые яблоки уютно размещаются на широкой раме картины «Осень». Уставшему до черноты в глазах, молодому парню привиделась крохотная, скатывающаяся со стога красавица - зазноба («Стог»). А это так сказочно и по-человечески правдиво.

В 1997 году у Генриха Алексеевича появился интерес к старинным, пожелтевшим фотографиям Вологды. Он стал писать на их основе ретроспективные пейзажи, а сегодня удивительным образом соединяет стиль этих работ с прежними яркими достижениями. Сплав изобразительности с декоративностью ведет автора к лубку, к передаче того радостно-наивного идеала, что освещал путь рус-

ского крестьянина; поэтому в изображениях Золотой горки (так любовно автор переименовал знаменитую Соборную горку) на заречном берегу видим то корову или лошадь, щиплющих траву, то влюбленных, сидящих рядышком.

Художнику многое интересно в мире, но он понимает, что тема, им разрабатываемая, так глубока и важна, поэтому нельзя отвлекаться, ведь еще так многое надо открыть на родной земле.

1995, 2000 годы.

СОЛНЦЕПОКЛОНИК

*Его цветной луч
насквозь пробивает серую и черную тоску
грязных наваждений зла и насилий на планете.
Он создает свою планету яркого добра...*

Генрих Асафов

Живопись Георгия Васильевича Калинина достаточно необычна. Она подобна радуге, и это не для красного словца сказано, а буквально, потому что его картины будто вытканы из радужных нитей. Посмотрите на солнце, прищурившись, сразу вспомните их. Я сижу в гостях у Калинина. Мне очень нравится беседовать с художником в его мастерской: так можно многое понять о хозяине. В этой - минимум мебели, а художник на редкость аккуратен, и его рабочее место удивительно чисто, и поэтому он не переодевается в специальную одежду, так как пишет тонкими кистями, и краски у него во все стороны не летят. По общему виду мастерской замечаешь, как безмерно любит живописец дневной, естественный свет, буквально ослепляющий входящего. И еще. В скромном

интерьере преобладают предметы красноватых оттенков. Итак, мастерскую Георгия Калинина можно бы назвать аскетичной, а его рабочее место кабинетом ученого, если бы не пиршество красок на картинах автора, сплошным ковром покрывающих стены. Одним из определяющих качеств Калинина-человека является скромность. Он никогда не кичился своим талантом, а мог бы, не сделал свои способности источником дохода, и в этом плане очень несовременен.

С четырех лет он уже рисовал, а в десять писал маслом, в 1961 году поехал учиться в Ленинград, в Среднюю художественную школу при Академии художеств. Занимался там блестяще, являясь первым учеником, тогда же принял участие в двух Всесоюзных выставках самодеятельного творчества. От тех лет осталось несколько крохотных этюдов, что украшают сегодня стены его студии. Кто не видел их прежде, поражаются - так они не похожи на живопись зрелого Калинина. Открыв их, вологодский реалист Валерий Страхов буквально влюбился в художника, относясь до этого к нему с предубеждением. Этюды эти - пейзажи, натюрморты, выполненные с натуры, - поражают свежестью и будто вчера сделаны, а им по сорок лет. Восхищает точность тональных отношений, удивительная жизненность - в мастерской от них будто прохладой веет. Мало кто так пишет не только

в юности - в них уже большое мастерство - но и в зрелости. Видно, что пойди художник по этому пути, он стал бы выдающимся реалистом и был бы сегодня и Народным художником и членом-корреспондентом Академии художеств и тому подобное. Но как Пикассо и Дали (хотя Калинин любимыми авторами их не считает и совсем на них не похож, и если уж кого любит, так это Рериха, Гогена, Матисса, а самый для него близкий - Филонов) так вот и наш герой, еще в юности, владея прекрасно приемами академического искусства, отказался от них и все потому, что они не выражали его внутренней сущности. Поступив в 1963 году в Институт имени Репина в Ленинграде, он одновременно вступил в многолетний творческий кризис. Сегодня художник признается: «Самое мучительное в искусстве - это найти себя, определить ту форму, в которой ты выражашь свою индивидуальность». Дело в том, что в институте он раздавался: работал в Академии как положено, а для себя пробовал, экспериментировал, искал. А внешне все выглядело благополучно - никто не догадывался о внутренней борьбе, сомнениях. После института художник вернулся в Вологду, и здесь к нему очень тепло отнесся Владимир Корбаков, помогал словом и делом. Калинин участвовал в областных выставках, на одной из них его реалистические картины были названы

лучшими. Но уже тогда талантливый Николай Баскаков угадал сложную натуру Георгия, сказав молодому автору, что в нем живет противоречие между мыслью, умением и чувством.

В 1974 году по семейным обстоятельствам художник уезжает в Казахстан и живет там до 1990 года. И вот только к концу пребывания на этой жаркой земле он находит свою линию в искусстве. Поэтому многие, и я в том числе, считали, что предельная цветовая активность живописи - единение в картине всех красок радуги - пришли к нему благодаря югу. Но сам автор это отрицает. Он сообщает, что ярким цветом работал еще в СХШ, а затем в Академии, но педагоги советовали никому эти смелые опыты не показывать. С детства художник ощущал, что его влечет цвет, и в самых ранних работах у него было неосознанное стремление сделать картину светоносной. Он объясняет это так: «Обычно картины требуют большого освещения, чтобы их можно было рассмотреть, поэтому они выглядят, как «заслонки», а мне хочется, чтобы картина сама несла свет. Например, икона, она ведь светится».

Вот такую, почти невыполнимую задачу поставил себе художник в восемнадцать лет. Он часто говорит теперь: «Я боюсь не успеть, мне бы одну картину написать, ту, в которой бы я мог высказаться до конца, которой был бы доволен,

передать то, что мне видится». Еще в юности ему приснился натюрморт с лимонами на серой холстине. Казалось бы, что может быть проще? Но так ему это приснилось, что тогда ничего подобного он не мог исполнить, и только спустя годы, кажется, пишет нечто подобное, хотя тот образ так и не достигнут.

В Средней Азии Георгий с удовольствием делал абстрактные картины. «Я ведь абстрактный художник, и всякое искусство абстрактно. Все люди видят одинаково, но чувствуют по-разному, а мир предстает перед нами так, как мы его воспринимаем», - говорит художник. Абстрактные его работы - это почти научные штудии, в которых он демонстрирует поведение цвета через линию. Так черный, оказывается, выражается прямой линией, желтый - треугольниками, а красный - квадратами. Однажды он изобразил необычную геометрическую деталь и предложил столяру выполнить ее в дереве, но ничего не получилось. Автор с радостью для себя вывел: «В живописи можно то, чего нельзя больше нигде». Но абстракционизм в чистом виде скоро наскучил: художнику интереснее находить абстракцию в самой жизни.

И то, что пишет живописец в Вологде, это ведь все с натуры. Когда он идет по улице, то надевает очки от солнца, так как без них он все время мысленно пишет картины: все увиденные

формы и краски разлагает на линии, фрагменты и так далее. А вот что рассказывает Калинин о цвете своих работ: «Мне часто говорят, что кругом и так столько агрессии, а ты еще цвет таким ярким делаешь. Но я хочу в этой активности цвета дойти до крайней точки, высоты, когда цвет застынет и будет излучать не активность, а покой. Вспомните икону, она ярка, но какой покой, гармонию она излучает». Высокая его мечта - звучать, как Бах.

Находясь в гостях у Георгия Васильевича, я увидела на мольберте только начатый холст с букетом сирени в берестяном туесе. Полотно было еще белым и только в центре - первые красочные мазки-соцветия. Сначала автор поставил перед собой пышный букет и сделал маленький эскиз карандашом и акварелью, затем выполнил его на картоне по величине будущей картины и два месяца работал над ним, прорисовывая каждое соцветие. После этого он перенес композицию на холст. В первый день моего прихода автор писал сирень желтым, оранжевым и голубым цветом. Он говорил: «Хочу сиреневое дать через желтое, не знаю только, получится ли». Зрителю такая фраза, наверное, будет непонятна: «Как это сиреневое через желтое?» На другой день по уже прописанному автор стал писать сиреневым, но прежде проложенные цвета давали особый оттенок сиреневому. Мы ведь не задумываемся над тем, как

меняется цвет от освещения. Это дело живописцев, и вот этому посвящает себя художник Калинин. Многие не понимают его живописи, даже собратья по кисти и те удивляются, зачем такая дотошность и тщательность, и упрекают в рационализме - ведь свои чувственные впечатления он переводит на язык почти математический, компьютерный, и в этом плане его живопись очень современна. Но живописец Калинин считает, что художник должен делать то, что чувствует, повиноваться только этому.

Картины Георгия Калинина открываются постепенно, иногда через годы, и тогда мы начинаем испытывать волнение и, как кажется, понимать автора. Он учит более активно воспринимать цвет в природе, видеть его там, где раньше не замечали, а это уже начало радости и творчества.

1998 г.д

ПАРАЛЛЕЛЬНЫЙ МИР

Икона позволяет моделировать космос.

Виктор Седов

Мир иконы, сложный, одухотворенный, вечный... Мерцающее золото нимбов над склоненными плавно головами святых, ангелов, самого Христа. Чистое горение ясных в своей определенности красок или темно-коричневое молчание образов под слоями вековой олифы и копоти. Человек, возвращающий жизнь иконе, снимающий слои временных напластований, проникающий в тайное тайных. Реставратор.

В конце 70 годов он возьмется за кисть и сделает первые картины. Так начнется путь в живописи Виктора Константиновича Седова. Хотя пейзаж «Дом художника Красильникова» 1981 года с изображением вологодской улочки зимой, впервые показанный на выставке четырех художников в 1984 году, совсем не предвещал дерзкого будущего. Становясь живописцем, Седов знал о существовании двух путей в искусстве: академического и самодеятельного. Он избрал третий - стилиза-

цию под наивное искусство, так как считает его объединяющим достоинства обоих направлений. В эти годы были портреты, пейзажи, натюрморты, выполненные в разной манере и технике, в подражание то Петрову-Водкину, то Вазарели. Икона оказалась главной школой, и вот почему. «Икона позволяет моделировать космос, - размышляет художник, - поэтому картины, выполненные в ее традициях, многомерны и значительны. Когда мы смотрим икону, то глаз наш уходит в глубину, и мы предчувствуем чудесное».

Но сегодняшний Седов, как кажется на первый взгляд, непреодолимо далек от иконы. Ее мир переворачивается в картинах живописца и предстает в кривом отражении, поэтому многие могли бы обвинить художника в святотатстве. Ведь его святые действуют не на небе, а на гречной земле. Вид их не благостен, а суров, даже страшен. Черные, изборожденные глубокими морщинами, лики словно вырезаны грубой рукой из дерева много веков назад и потемнели в горе и злобе людской. Но что скрывают прекрасные лица, и так ли прекрасны они? «Возможно, лица пережившие горе, беду, до срока состарившиеся, ближе к добру и истине», - так думает автор. Он отыскивает святое на земле, а земное поднимает до небесного. Седов приводит слова Сезанна, говорившего, что картина - это параллельный мир.

Вологодский художник считает, что изображение на плоскости - переход от реальности в потусторонний мир, в который мы все когда-нибудь уйдем, - это подготовка к потусторонней жизни, поэтому через него мы видим иной, высший мир.

Вот весенний порой крестьяне выводят скот на выпас, а рядом с ними - такой же простой и печальный, как они, святой Николай - Никола, как называют его на Севере, будто сошедший с иконы и подсоблющий им. Он же вместе с Богородицей помогает косарям в другой картине. Заставить человека задуматься о непростых истинах, заставить сердце взмолноваться и истечь болью, поднявшись до очистительного мгновения катарсиса - таковы задачи Виктора Седова. У его полотен вспоминаются Босх и Брейгель с их фантастическими, зачастую пугающими, обобщениями. И, думается, живи мы счастливо и светло, не возникли бы в сознании автора столь трагические образы.

В соединении существовавших в прошлом религиозного и светского начал видит художник выход из многих бед. Он серьезно изучает философию и считает себя наследником Павла Филонова, создавшего свою философию мира в живописи. Но, если Филонов это делал на уровне космического моделирования, строя мир из кристаллов-атомов, то у Седова мир более земной, конкретный. Его герои, даже если они и поднимают-

ся в небеса, сохраняют крестьянский облик. Мастер использует язык и иронию лубочной картинки, у него трагическое живет рядом с комическим, бытовым. Видимо, гrotеск для него способ скрыть от равнодушных людей свои чувства и одновременно резче выявить темные стороны жизни.

Он рационалист до мозга костей, ум его остр и беспощаден. Но стоит взглянуться в его работы, как все это забывается. Сострадание к нищим, убогим, нашим забитым крестьянам излучается этой живописью. Скромная деревенская сцена в картине «Крестьянская трапеза» превращается в явление высокого порядка. Некрасивы и убоги измученные трудом и жизнью, крестьяне, скучна их пища. Но жест старика приглашает нас разделить с ними и это малое. Их лица скорбны, насторожены, но тайно сохранили доброту. Художник вспоминает, как трапезничали его дед с бабкой, зачастую с деревенским пастухом, по-крестьянски, из одной миски. Все свои детские летние месяцы будущий художник проводил у деда в Грязовецком районе. Эта картина своим внутренним наполнением, сдержанными охристо-коричневыми, голубоватыми тонами близка фреске. И это неслучайно.

Придя к самостоятельному творчеству через древнерусскую живопись, Селов никогда не забывает ее. Еще в начале пути он делал картины, со средоточенностью лиц, медлительностью ритмов,

нежностью просвечивающих красочных слоев напоминающие русскую икону. Позже писал в темно-коричневой гамме, наполняя религиозные сюжеты драматическим содержанием, и вспоминались древние, неотреставрированные иконы. Затем это продолжилось в его цветных гравюрах.

И вдруг живописец как будто снял верхний потемневший слой своих картин, и они засверкали всеми цветами радуги. Но если в иконе самый первый, древний слой обычно самый звонкий, то Седов идет обратным путем - путем открытия современным человеком русской иконы: от темного к яркому. Автор считает, что сегодняшняя тяга художников и зрителей к многоцветной живописи объясняется психологической и физической ослабленностью человека, который в картине ищет «витамины для глаз и души».

Но темы картин художника не изменились, что привело к неожиданным результатам. Печальные, страдающие герои в пестрых одеждах, в таких же пейзажах заставляют думать о противоречивости существования. Ведь темные лики, по Седову, могут нести добро, а радужное многоцветье скрывать ложь или трагедию.

1992 год

КАРТИНЫ – КАК ПРЕКРАСНАЯ ИГРА

*На потолке и стенах неслись
танцы солнечных привидений.*

*Вихрь золотой сети
сиял таинственными рисунками.
Лучистые веера, скачущие овалы
были как полет*

стремительной золотой стаи.

*Эти пестрые ковры солнечных фей
были везде...*

*Александр Грин
«Бегущая по волнам»*

Воспоминания о зачарованной стране Александра Грина, где плещутся теплые моря и светит полуденное солнце, где все волшебно, как мечта, возникают у картин Юрия Соломкина.

Мысли о театре, его причудах и превращениях...

Мир южных городов со старинной архитектурой, образующей уютные дворики и нескончаемые пространственные планы. Фантастические красавицы в невообразимых шляпах-вазах, шля-

пах-кораблях. Актеры, клоуны, акробаты... Мир странствующих комедиантов, фантастических красавиц был у Пикассо, Тышлера, Аршакуни. У Соломкина это - свой мир. Для искусства рубежа веков такие фантазии неудивительны, и Соломкин не единственный, кто играет подобным образом. То, что он пишет мечту, а не реальность, мир, смоделированный воображением, доказывает многое. И, в частности, картина, где архитектурный мотив предстает в виде макета театральной декорации, стоящей на столе. Живописец, подобно режиссеру, выстраивает свой спектакль, не зря он так дружен с актерами и понимает их мир.

Как же он к этому пришел? Родившись в индустриальном городе Кривом Роге, после учебы в Ярославском художественном училище Соломкин переехал в Вологду. Вначале он работал в разных жанрах и манерах, но было видно - это романтик. На молодежной выставке 1987 года поразила серия его разностильных, но очень талантливых и искренних холстов. Это были сверхъяркие по цвету, экспрессивные по фактуре и взволнованные по чувству «Пейзаж в Прилуках с козой», «Вид на реку Золотуху» и «Пейзаж с зеленым забором».

Мы, северяне, никогда так на свою тихую Вологду не смотрели. Оказалось, и наш город может вызвать бурю чувств, выступая неожиданно загадочным и тревожным, и вечером, и во время грозы...

Постепенно художник менялся, его все более влекла театральная условность темы, особая живописная манера. И на этом пути ему очень пригодились прибалтийские живописцы, влияние которых оказалось определяющим. Он продолжал писать в очень ярком, контрастном колорите, но было ясно, что реальные пейзажи и герои уже не играют для него какой-либо роли. Возможно, незаметно для себя самого, он становился холоднее и ироничнее, хотя появляющиеся картины были по-прежнему прекрасны и романтичны. Это были цветовые миражи. Предметный мир в них предошущался, а не был реальностью. Героини, плавно ступая, таинственно появлялись подобно фантомам и исчезали. Их отстраненность от действительности не удивляла, но и сам их создатель — художник был отчужден от них. Его сердце уже не стучало, как во времена «зеленого забора» и веселой «прилуцкой козы».

Жалеть ли об этом? Не знаю. Ведь зрители верят в страну Юрия Соломкина.

И все же эмоция не могла насовсем исчезнуть из его живописи, и мир сомнамбул нарушился тем, чем когда-то Соломкин и покорил Вологду. А именно цветом. Подобно расплавленной магме, он заряжал эти пространства, давал жизнь красавицам, напоминал о золотистом вине. Он был, как и прежде, повышенно декоративен и, словно воз-

никая от прожекторов сцены, флюоресцентно нереален. Своеобразный цветосвет. Вначале это были пейзажи в красно-сине-зеленой гамме - типичные образы ночного, переливающеся огнями города. Но любимыми стали оранжевые и лиловые цвета. Чуть позже возвратились цвета первой группы, тогда же в колорите начали появляться изысканные серые, голубоватые, розовато-кремовые тона. От них автор перешел к технике пастели, взяв туда всех своих героев. Но не забыл и масляную живопись.

На каком-то этапе выбирирующая цветовая масса его картин начала сгущаться - в тела и предметы. Художник говорил: «Была бы глина под рукой - лепил бы». В его живописи, как бы размыта по контурам она ни была, всегда ощущается скрытый ритм - как солнце заставляет травы тянуться вверх, как звуки органа возносятся ввысь... Конструкция появляется и исчезает, тонет в цветовом мареве, но, раз ощутив, забыть ее уже невозможно. Эти картины сродни архитектуре: в них присутствуют невидимые опоры. Мечта художника имеет свою основу. Прекрасные женщины несут на своих головах небесный свод и похожи на греческих картиатид.

То, что создает автор - романтические фантазии на темы великих эпох истории и культуры. Как все постмодернисты, он активно черпает из

копилки мирового опыта. Когда-то, мечтая об Италии, он написал «Воспоминания об Италии», именно воспоминания, а не мечту. Но вот посещение Африки мало что изменило в его творчестве - видимо, мир образов живописца сложился и не терпит вмешательств извне.

Желание моделировать свой мир проявилось однажды в интересном мотиве - голове, превращающейся в дом. Эту тему можно было множить до бесконечности, превращая голову в город, государство, вселенную. А что такое голова писателя, художника, мечтателя? Она все это и есть - вместеище сюжетов, историй, людей, картин. Картины Юрия Соломкина очень театральны и способны материализоваться на сцене. Они - прекрасная игра.

1998 год.

ПРОВИНЦИАЛЬНЫЙ КОСМОС

*Когда наблюдаешь вокруг распластавшийся мир,
Отделяешь себя от него тонкой чертой,
Строишь забор, чертишь на карте пунктир
И остаешься наедине с собой.*

Павел Тимофеев

Современный художник, знакомый с новациями зарубежной культуры, и древнерусский город с его укладом. Образы прошлого - многочисленные церкви, особый тихий воздух, овевающий столение деревья, колокольный звон, плывущий над городом. Оказывается - это не такие уж несовместимые явления. Особенно, если современный человек уважает прошедшее, видит в нем мудрость и пытается постичь ее.

Так происходит с художником Сергеем Лаврентьевым. Впервые с его работами я познакомилась в 1986 году. Это были красиво сделанные абстрактные композиции, насыщенные по цвету, динамичные по решению. Но они остались закрытыми для меня. Позже были рисунки большо-

го формата, они и стали тайным ключом, открывшим, как кажется, ход его творческой мысли. Видимый мир в них был показан с высоты птичьего полета: провинциальные дворики, церкви, обитатели этих мест были вовлечены в неостановимый вихрь движения. После этого мне стали как-то дороже, наполнились теплотой его абстрактные картины - пятна краски становились домами, улочками, объемами старинных церквей. И названия полотен подтверждали эти догадки.

Вспомнилось, что одно время Сергей преподавал в детской художественной школе. А кто бывал в ней, знает какие поистине фантастические виды открываются из ее окон на знаменитый Каменный мост XVIII века, речку Золотуху. Эти мотивы, как и само старинное купольное здание школы неоднократно изображал автор.

Живет художник в одном из самых загадочных, старинных мест Вологды. В ее сердце, неподалеку от стен древнего Кремля, в Верхнем посаде.

Так тонко прочувствованная поэзия вологодских двориков, почти иррациональное сочетание трагического и комического, осознание своеобразного космоса провинции не были случайны для Лаврентьева. Ведь Вологда стала его второй родиной. Рожденный в древней Шве, он по окончании Ивановского художественного училища оказался в 1983 году в Вологде и встретил то, что

осталось дома. Наверное, поэтому он смог так естественно, пусть и в опосредованной форме, передать таинственность скромного, на первый взгляд, мира. Волшебство, открытое впервые Марком Шагалом.

Удивительно место, где стоит маленький дом художника. Для игры воображения это бесценный уголок. Вы можете, гуляя здесь, сочинить самый фантастический сюжет, роман, поэму... Крохотный переулок Засодимского, ответвляясь от бывшей Михайло-Архангельской улицы, заворачивает налево и образует круг, в котором и происходит жизнь этого «царства». Среди жилой архитектуры высится самая изящная из церквей Вологды - Варлаама Хутынского. Сегодня в глухи деревьев и кустарников она кажется видением. Хрупкая полуторонда церкви с прелестной колокольней и цветочными гирляндами в стиле рококо вот уже 200 лет соседствует с простым и ясным объемом Ильинской одноглавой церкви в окружении деревянных домов с мезонинами, балконами, тонкой резьбой, знаменитыми палисадами с зарослями трав, кустами георгинов и золотых шаров. Здесь, чудом уцелевшее, как трепет солнечных пылинок, то прекрасное, утраченное ощущение бесценности каждого мгновения жизни. В дополнение ко всему - в одном из здешних домов давно уже находится филиал детской художественной школы,

и звонкие ребяческие голоса разносятся вокруг. А несколько лет назад в церквях разместился реставрационный центр.

В произведениях художника есть этот сложный настор ощущений, ароматов, выраженных цветом и линией. Он очень любит эти места, захватывая в поле внимания и дальний Спасо-Прилуцкий монастырь и ближнюю Лазаревскую церковь на старинном кладбище. Древняя Русь, ее заветы, православие - важная часть его жизни. Он трепетно изучал приемы русской иконы, фрески, народной росписи, и они стали своими, органично вплетаясь в стиль работ. Подлинная трагическая сила заключена в графическом цикле «Северная деревня» 1991 года. Из сумеречной лиловой мглы выступают силуэты апостолов, ощущается преклонение автора перед гением Феофана Грека. Но это не повторение, а творческое наследование, это - творения мастера XX века - экспрессивные, страстные, с чувством веры, выраженные новым языком.

Стремление полнее выразить себя привело художника к работе в разных изобразительных техниках. Начав с традиционной картины масляными красками, он делал монотипии, соединял в одном произведении несколько способов письма. А обратившись к технике холодного и горячего батика, автор добился особых колористических результа-

тов, но главное - ощущения древней живописи. Из вязи золотистого узора глаз медленно выделял летящего ангела, святую Троицу, поклонение Кресту. Абстрактные для невнимательного зрителя композиции открывали внутренний, религиозный пласт. Эти работы были подобны витражам средневековых храмов или перегородчатым эмаям. Краски художника были так насыщены и ярки, что сверкали рубинами, сапфирами, изумрудами.

Формально-образные поиски и эксперименты мастера продолжаются и поныне, он создает в разнообразных материалах скульптурные композиции, а в живописи сильнее звучит тема маленького человека из провинции, его печали и трагедии, что выражалось в сдержанной, почти монохромной цветовой гамме. В результате обобщенность островыразительных форм, экспрессивность красочной фактуры, элементы примитивистской живописи представляют нового Сергея Лаврентьева.

1992, 2000 г.

ЧИН НЕПРЕДВИДЕНИЯ

Век шествует путем своим железным.

E. Баратынский

...Глухое, надвигающееся из тьмы изломанного гранями пространства - распятие машин. Светлая, милая северная деревня с избами, амбарами, тропинками среди сугробов. Механические монстры, пришедшие к своему концу, раскинув абстрактные тела на кресте, и алая кровь, стекающая в жертвенную чашу («Распятие машин» 78г.).

Святотатственная вольность - показать роботов, как Христа на кресте, как Троицу святую за трапезой. На все это достало дерзости у живописца Александра Васильевича Пантелеева (1932 - 1990). Он странно любил два эти начала - духовность русскую, религиозную, и то, что стало культом XX столетия - машину. Сложнейшая мировоззренческая концепция, сформировавшаяся уже в раннюю пору, определила все созданное мастером. Но наиболее остро, принципиально выразилась она в одном из последних желаний художника - создать «Чин непредвидения», прообраз кото-

рого он видел в дейсусном чине русского иконостаса.

Пафос машинного века, восторг от логически совершенной, неживой материи пришел к живописцу будто от начала века. Его восхищение напоминало счастье творцов новых, невиданных систем в искусстве. Да и очень многие из начинавших свой творческий путь в нашей стране в конце 50 годов отдали незабываемую дань авангарду начала века. После удивительных выставок, хлынувших в СССР в период «оттепели», открылось смелое, почти невероятное искусство Запада и свое, русское. Все в нем казалось важным в сравнении с казенной советской художественной системой, отвергавшей и Врубеля, и Рериха, и Петрова-Водкина.

Живой связью с тем миром были учителя Пантелеева, многие из которых были сосланы в Уфу и преподавали в художественном училище. Талантливый живописец Александр Эрастович Тюлькин, учившийся в Казани у Н.Фешина и Д.Бурлюка, Яков Соломонович Хаст, когда-то живший в Париже и друживший с А.Модильяни, незабываемо рассказывавший об этом, энциклопедически образованный Борис Федорович Лалетин, понимавший в самой сердцевине мысли ученика, поддерживавший и мудро направлявший.

После училища около десяти лет отдает начинающий художник работе над «традиционным иллюзорно-реалистическим пейзажем». А в начале 60 годов встает перед вопросом: или быть на «задворках» больших художников, повторять то, что сделано другими, - или искать свой путь. Еще в 1956 году пишет он свой первый индустриальный пейзаж. Позже с кистью в руке «берет уроки мастерства» у Пикассо, Леже, Брака. Впоследствии живописец признавался, что настолько изучил приемы Пикассо, что и теперь мог бы с закрытыми глазами воспроизвести его мотивы. Тогда же он начинает делать, по собственному выражению, «косоугольную живопись». Эти эксперименты связывались и с конкретными впечатлениями. Художник говорил: «Работа над индустриальным пейзажем диктовала новый метод: глаз сам выискивал и находил в формах заводских объектов шары, конусы и цилиндры». В 1966 году он делает резкие, конструктивные по решению, почти абстрактные картины, в которых только названия («Ремонт машины») позволяют различить подобия реальных предметов. Рождается тот Пантелеев, которого назовут «ведущим мастером советского индустриального пейзажа»,

Именно машинная тема позволила молодому художнику определить свое мироощущение, выработать собственный пластический язык. Его

одолеваю сложные проблемы пространства и формы, он пытается выйти из обыденного мира вещей и отношений. Об этом узнаем по письмам Б.Ф.Лалетина, до конца жизни не прекращавшего связи с бывшим учеником. Большой интерес в этом смысле представляли бы послания самого Пантелейева, но, отправленные в захолустный Первоуральск к однокому старику, они, скорее всего, погибли. Благодаря педантичной аккуратности старого учителя, отвечавшего на все без исключения письма, мы можем знать мысли ученика. Восьмидесятилетний Лалетин отвечает Пантелейеву: «Итак, Вы правы! Надо петь песню машине, а для этого надо знать каждую ее деталь, агрегат, узел... Приветствуя самолет в мастерской. Приветствуя миллион проекций, реакций, зрительно-оптических деформаций, линий движения в каждый данный миг». В другом письме приводится целиком очень важная мысль Пантелейева: «Я не предвижу, что только абстрактная живопись способна выразить космос, нет, она лишь декоративное предчувствие его». Он так никогда и не порвал связей с миром реальных вещей.

Но подобные мысли и «косоугольная живопись» не проходят даром. В те годы В.А.Серов, возглавлявший Союз Художников СССР, начинает кампанию по «выявлению и искоренению вредных модернистских корней». В Уфу на это

соответственно реагируют, и дерзкий автор получает ярлык «отца башкирского абстракционизма» и возможность быть исключенным из Союза художников вместе с друзьями Б.Ф.Домашниковым и А.Д.Бурзянцевым. Этого, к счастью, не произошло.

Это был переломный момент в судьбе художника. На первый взгляд, его коронный индустриальный пейзаж, созданный в 70-годы, кажется неким компромиссом, способом примирения с требованиями официальной критики. Но это был особый тип индустриального жанра, в котором для человека, пластически чуткого, больше кубизма и логики пространственных построений, нежели отражения социалистической действительности.

Эти картины делались с настоящим упоением, страстью. И когда, уже в конце 80 годов, некоторые из наших авторов начали отказываться от созданного прежде, Пантелеев упорно заявлял, что и впредь будет писать индустрию. Он объяснял, что эта тема формировала его эстетику и до сих пор питает творчество. «Мне часто задают вопрос: «Сочувствую я машинам или отвергаю их? Это многоплановый вопрос. Они существуют рядом с нами, а художник не может пройти мимо существующего в жизни. Мне интересна эта ее часть», - писал живописец.

С середины 70 годов начнется создание самого сложного в творчестве мастера цикла - о роботах. Художественно изучив, пожалуй, как никто в СССР, логику индустриального мира, он не мог не видеть и обратной стороны прогресса. Неслучайно Пантелейев писал: «Машина - катализатор, позволяющий усматривать через себя более тонкие предметы и отношения». Произведения, так и не показанные на выставках при жизни автора, открывают, что отношение его к миру машин polemично, и по сути они - его возможность говорить о человеческом. Дискредитировавший себя в СССР жанр так называемой тематической картины вызывал у художника неприятие, и он так никогда и не стал автором бытовых и исторических полотен. Их заменили «Влюбленные машины» (1976г.), воскресившие любовные темы Пикассо к «Метаморфозам Овидия» и «Индустриальная муз» (1978г.).

Картина «Смерть робота» (1975 г.) открыла трагический путь соединения несоединимого. Сцена оплакивания «умершего» робота переносится в мир русской иконы «Успение». Над распростертым «телом» робота вздымаются руки-конструкции таких же, как он, машин. Серый цвет стали, как цвет смерти, накрывающей все своей безразличной тенью. И, может быть, сильнее и подлиннее это чувство здесь, чем в натуралистическом изо-

бражении смерти. Традиции мировой живописи столь многочисленны, а равнодушие человеческое так быстро становится нормой, что прорвать его можно лишь потрясением, «шоковой терапией». А в этой металлической смерти заковано живое, рвущееся сострадание.

...Рассеянный свет серенького русского дня. Вид из окна на скромные избы, сараи, графику мосточеков и сетей на фоне прозрачных озерных далей, застывшая лодка рыбака. И будто хранящая свет веков шатровая колоколенка («Воскресение» 82г.). Она и символ, и реальность - таких церквей много на Севере. Переехав в 1976 году в эти места, Пантелейев писал: «Вологда встретила меня мягким июнем, свечением белых ночей, влажными северными ароматами, белокаменными церквами... Монастырь Кирилло-Белозерский. Поистине державное сооружение, маленькое древнерусское государство. Совсем рядом Ферапонтово. Укромно устроившись на берегу озера, собор заключил в себе великие фрески Дионисия, уникальные творения русской национальной культуры и духа. Парящие образы, наивные и мудрые, сияющие краски создают волшебно-возвышенное чувство красоты и веры в человека».

Откуда пришло это понимание? Появившиеся в начале 80 годов полотна («Бабье лето», «Стол в деревне Красная», «Воскресенье») были непри-

вычны для тех, кто знал прежнего Пантелейева. Как примирить это нежное, трепетное со всем созданым ранее? Оказалось, тонко звенели эти струны в душе художника всегда. И в Вологду он попал неслучайно. В Устюжне, прекрасном городе Вологодской земли, родилась мать художника. А воспитывала его простая крестьянка из тех мест, наполнив детство поэзией русских сказок, поверьй и обрядов. И крестили его тайно в Устюжне, в запретные годы. Верующим он так и не стал, но, как человек сердца и подлинный художник, всегда ощущал таинственную, необъяснимую связь с небесным.

В юности он выполнил декорации к операм М.П.Мусоргского «Хованщина» и Н.А.Римского-Корсакова «Снегурочка». Ему всегда был интересен мир Древней Руси, и он умел почувствовать атмосферу старины. Недаром работы девятнадцатилетнего автора из провинции тогда же приобрели в Бахрушинский музей театрального искусства. Впоследствии Пантелейев рассказывал: «В молодые годы наряду с антикой и постимпрессионизмом рисовал икону, изучал ее приемы - это вошло в плоть. В ней привлекали рациональное пространство, масштабность, «оконная музыка» на плоскости фасадов».

Уже зрелым мастером, встретившись наяву с древнерусской архитектурой, он был потрясен

великой ее мощью и гармонией. И дело тут не только в форме, важнее другое. Встреча с Севером значительно углубила философские поиски живописца, обратила к этическим проблемам, придав законченность лицу мира, созданного художником.

Осознание внутренней, порой необъяснимой связи явлений и вещей, противоположных и даже враждебных друг другу, стало, пожалуй, самым главным открытием Александра Пантелеева.

Человек, все чаще теряющий человеческое, и машина, ржавеющая, истерзанная - вдруг вызывающая жалость. Они будто меняются местами. Все это близко тому, что сделал мастер еще в 1967 году, написав своих «Черных рыб». Конкретное впечатление от тысяч гибнущих на гигантской гидроэлектростанции рыб привело к проявлению металлических рыб-монстров, мстящих человеку за свою гибель. Так и роботы, когда-то созданные человеком во благо, превращаются в его губителей.

Совершенно фантастична варварски переосмысленная идея Троицы в картине «Распятие машин»: нежные, чистые персонажи Андрея Рублева трансформируются в жесткие, металлические формы. Давно ставшие символом бесчеловечности прогресса, роботы страдают сами - распятые на крестах, в их страшных масках-лицах - подлпи-

ная боль и ужас. Алая кровь будто стекает с них, и она же, окропляющая неодушевленные формы, дает им право на существование. Перевернутый в обратной перспективе русской иконы стол с чашей и крошечный фрагмент зимней деревни связывают враждебную среду с миром простым и ясным.

Медленно работая над «роботами», живописец приходит в последние годы жизни к мысли написать свой деисусный чин. Он погружается в мысли о вечном, всматриваясь в мерцание старого золота на иконных окладах, таинственное горение красок. Выпливает и детство с богомольной бабушкой, поклонами в пол, счастливой, ликующей Пасхой, тайно справляемой. Но чин, им задуманный, не благочинен - вместо идущих к Христу Богоматери и Иоанна Предтечи - Апостолическая машина, Химера...

«Пророком распада» назвал Пантелейева А.А.Рыбаков, известный искусствовед и реставратор, работавший над возрождением фресок Дионисия в Ферапонтове. Сам автор усугублял это определение словами: «Я проповедую эстетику варваризма, индустриализации наших душ XX веком».

Его жуткие персонажи печально смотрят на нас. Их окружают образы мира реального - то крестьянка у избы, то волнующий чувственными

формами торс на колонне, украшенной лентами, но самое главное - библейская сцена встречи Марии и Елизаветы («Апостолическая машина»). Художник оставляет всюду знаки для возможности нашей прийти к заветному. А если из области конкретных впечатлений, то мы и стынущий мерзлый воздух с бруснично-розовым закатом и синевой воды ощутим, и величественный Софийский собор в Вологде увидим.

К кому же движутся участники этого странного шествия? К кому возносят свои руки-конструкции? Христа он так никогда и не написал в этом ряду, не видя в себе ни права, ни силы. Но свет Богочеловека вспыхнул в искусстве мастера в одной из последних картин - «Воспоминания».

По замыслам автора «Чин непредвидения» должен был состоять из одиннадцати холстов, успел он сделать только семь. Но и в незавершенном ансамбле видно, что сердцевина его - в картине «Встреча». Художник всегда остерегался давать холстам названия многозначительные, символические, как бы оберегая сокровенное, и долго называя картину «Сретение», остановился все же на более простом. Встреча добра и зла, тьмы и света.

Из странной, гнетущей атмосферы выступают роботы-атланты. Они идут поклониться мадонне. Вспоминается византийская традиция изображе-

ния Богоматери-Оранты - нерушимой стены в конхе алтарной апсиды храма. Но нет у пантелейевской мадонны поднятых, защищающих рук, а крошечная фигурка младенца игрушечностью своей подчеркивает беззащитность юной матери, существующей наперекор наступающей силе коричневых сумерек. Ее образ нереален, как и все в картине, в нем нечто инопланетное, космическое. Как абсолют чистоты и невинности на фоне свящующегося прозрачного квадрата - выражения иной субстанции. И одновременно хрупко нежная шея, до боли конкретная плавная дуга от шеи к плечу, и видимое наполовину лицо.

Сложная, символически наполненная картина имеет глубокие связи с действительностью. Начало ее создания относится к марта 1986 года, а в мае вздымается ужас Чернобыля. Впервые пришло реальное знание того, как предчувствует художник будущее, как заклинает от беды, но напрасно. В ту пору все бросились читать Апокалипсис, искать приметы конца света в действительности и находили, как находили их и в новом произведении Пантелейева.

Как алтарный складень в западно-европейских церквях, делится картина на три вертикальные части, и эта симметрия построения несет странную, зловещую устойчивость разрушающегося

мира. Он рушится и одновременно непоколебим - один из парадоксов живописи мастера.

Но самой большой странностью видится засасывающее, точно в космическую бездну, пространство за спинами персонажей. В этих прорывах дает живописец любимые свои мотивы - северный пейзаж с лугами и лесами, индустриальный фрагмент, старинный солнечный город. Пейзажи удивительно реальны, но от этого только усиливается чувство ужаса - будто навсегда, безвозвратно уносится былая жизнь, былые радости.

Александр Васильевич однажды сказал, что хочет писать «холодно, страстно, апокалиптично». Но мы, зная всю «условность» его искусства, знаем и другое - то, как земное входило в плоть самых сложных творений, зажигало их и становилось тем источником жизни, без которого ничего нет на свете.

1992 год.

СОДЕРЖАНИЕ

Вместо предисловия	3
Цедрая земля	5
Творчество ее было любовью	11
По правде, по совести	17
Дерзость и цвет	26
Тихая моя родина	35
Землянин	44
Солнцепоклонник	52
Параллельный мир	59
Картины – как прекрасная игра	64
Провинциальный космос	69
Чин непредвидения	74