

Архив Российской академии наук
Российская академия художеств

А.Г. Толстиков, М.В. Вяжевич



ЧЕТЫРЕ ПОРТРЕТА

Художники

Мария Валерьевна Вяжевич Александр Генрихович Толстикова Четыре портрета. Художники

Текст предоставлен правообладателем

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=34452278

Четыре портрета. Художники / М. В. Вяжевич, А.Г. Толстикова:

Эдитус; Москва; 2018

ISBN 978-5-00058-842-0

Аннотация

Книга Марии Вяжевич и Александра Толстикова написана на основе впечатлений, полученных авторами во время общения с Народным художником СССР, академиком РАХ Петром Павловичем Оссовским (1925–2015), Народным художником СССР, академиком РАХ Виктором Ивановичем Ивановым (род. в 1924 г.), Народным художником РСФСР (РФ), академиком РАХ Дмитрием Дмитриевичем Жилинским (1927–2015) и Народным художником РФ, академиком РАХ Андреем Андреевичем Тутуновым (род. в 1928 г.) – выдающимися отечественными живописцами, яркими представителями изобразительного искусства второй половины XX столетия, так называемыми «шестидесятниками». Приводимые в тексте книги материалы дают возможность заинтересованному читателю познакомиться с многолетним творческим опытом и секретами профессионального мастерства четырех крупнейших

художников, которые рассказывают о своих приемах и методах работы над картиной, обсуждая вопросы композиции, формы, колорита, цвета, тона, являющихся неотъемлемой частью техники современной станковой живописи. В качестве иллюстраций использованы фотографии атрибутов творческой деятельности персонажей книги и репродукции их портретов, представленных на документально-художественной выставке «Наука и искусство в лицах. Портреты современников» в залах Архива РАН в апреле 2016 года. Книга предназначена для специалистов и широкого круга любителей изобразительного искусства. Все разговоры с персонажами книги воспроизведены авторами по собственным дневникам и аудиозаписям с небольшой литературной редакцией. Авторы выражают благодарность О. В. Толстиковой за неоценимую помощь в подготовке рукописи книги к изданию.

Содержание

Рыцари кисти. Взгляд из будущего	5
Конец ознакомительного фрагмента.	22

Мария Вяжевич и Александр Толстиков Четыре портрета. Художники

Авторы выражают благодарность О. В. Толстиковой за неоценимую помощь в подготовке рукописи книги к изданию

Рыцари кисти. Взгляд из будущего

*«Оставь земное. Выйди к Небесам.
Расстанься на немного с суетою.
Творение апостольствует нам,
А мы закрыли души на святое.*

*О, Таинство великой Тишины!
О, Красота, не взысканная нами!
Премудрости и Святости полны
И воды, и земля под Небесами».*

Иеромонах Роман

Позади XX век. Мы имеем возможность оценивать, анализировать прошедшее с определенной долей отстраненно-

сти, без идеологической предвзятости и ученической восторженности. Кем они были, рыцари уходящей живописной эпохи? Кто они есть сегодня? В изменившейся реальности компьютерных искусств, смещенных вкусовых представлений, экстремальной эстетики, для которой спокойствие и гармония формы кажется пресной и невыразительной, а традиционная тонкость цвета – лишенным смысла анахронизмом.

Начало XXI века. Российская академия художеств.

В выставочные залы особняка на Пречистенке поднимается молодой представитель известного телеканала для подготовки репортажа о выставке художника 1960-х годов. Оглядевшись вокруг, он скептически бросает: «Опять эти храмы, эти пейзажи!». В следующий момент вдруг осознаю, что все это уже было.

Парадоксально! Сделав причудливый виток от тотальной несвободы к демократизации всех процессов, находясь в совершенно иных условиях для развития мыслей и чувств, мы так и не пришли к взаимопониманию и со временем обрели причудливую форму «демократического диктата». Бурная река разделила людей на сторонников «актуального» и тех, кто по мнению таких как этот молодой журналист, безнадежно «застряли» в прошлом. В результате в современном художественном мире сложилась ситуация, где целые творческие сообщества игнорируют присутствие друг друга. Можно предположить, что эта «многополярность» явилась ре-

результатом девяностых, в котором водоразделом стала материальная неустойчивость и необходимость выживать в одиночку. «Мы получили свободу, свободу творчества, но оказалось, что настоящее искусство свободному обществу вроде и не нужно», – грустно отмечает в своем высказывании о Д. Д. Жилинском академик РАХ, народный архитектор РФ Владилен Красильников¹.

В новых условиях первого десятилетия XXI века художественная правда мастеров-героев этой книги обрела новое значение. Напоминая ветхозаветных пророков, в свои времена они говорили о том, что станет насущной потребностью в будущем, предвосхищая недостаток «духовного кислорода» наших дней.

Отражением именно этого аспекта в личностях выдающихся мастеров, академиков РАХ стала серия портретов, созданных Александром Толстиком, академиком Российской академии художеств, представителем поколения художников, пришедшего в искусство в 1980-е. Четыре портрета – дань уважения, почтительное отношение младшего к старшим и одновременно попытка осмыслить и оценить роль каждого из персонажей в контексте художественной истории «post factum» и в настоящем времени. И, конечно, стремление выразить личное впечатление от встречи и общения с каждым из героев. Из четырех портретов только один

¹ В. Красильников. Дмитрий Жилинский в архитектуре // Русский музей представляет: Дмитрий Жилинский. Альманах. Вып.358. СПб. 2012. С.24.

построен на прямом диалоге со зрителем. Энергетический центр, нерв образа – внимательный и требовательный взгляд Петра Оссовского, в чем-то категоричного, бескомпромиссного, сильного мастера и человека.

В композиции и колорите портрета зашифровано несколько смысловых подтекстов. При внешней ясности и открытости образ наполнен ассоциациями, включающими в себя высказывания самого Оссовского, идейную концепцию его творчества и восприятие личности мастера. В градациях красного – отголоски иконописной киноvari, державного пурпура, гражданственного кумача. Определенная геометричность в трактовке формы продиктована целым рядом понятий и значений, среди которых открытость, широта, масштабность и свобода. В стилистике портрета находит прочувствованное выражение пластическое мышление Оссовского, столь хорошо знакомое всем ценителям его живописного творчества.

Портрет П. П. Оссовского был впервые показан широкой публике в ноябре 2014 года в необычном месте и незаурядном окружении – в экспозиции мемориального музея «Творческая мастерская С. Т. Коненкова». Современная живопись представляла в диалоге со скульптурой прошлого века как продолжение истории, которая никогда не замедляет ход.

Тщательно продуманная экспозиция сложилась в своеобразный триптих, центральной частью которого выступал портрет Оссовского в обрамлении портретных образов двух

других выдающихся современников – академика РАХ Т. Г. Назаренко и академика РАН И. И. Моисеева. Дополняя друг друга, образы создавали определенную колористическую интригу, в которой пламенеющее вдохновение творчества встречалось с требовательной сдержанностью мира науки.

Противоположным по решению является портрет Д. Д. Жилинского, для которого характерны замкнутость и отрешенность. Художник предстает погруженным в раздумье.



Фрагмент экспозиции выставки А. Г. Толстикова «В зеркале портрета» в Мемориальном музее «Творческая мастерская С. Т. Коненкова». Москва, 2014

Закрытость композиции поддерживает меланхоличность образа, характерные для личности мастера уравновешенность и мягкость. Это портрет уходящего романтизма, в котором деликатность и такт сочетались с искренностью и верностью возвышенным идеалам.

Динамичный поворот, открытость силуэта характеризуют третий из портретов цикла. Образ Виктора Иванова отражает мощный, энергичный, цельный характер. Монументальность трактовки продиктована свойствами личности и творчества мастера, верного и преданного избранной однажды теме и людям.

Андрей Тутунов – снова замкнутость, спокойствие, философичность. Четыре портрета – цикл, вызывающий абсолютно музыкальные ассоциации, напоминает редкую четырехчастную сонату, в которой каждая из частей выдержана в определенном темпе. Осовский – аллегро, Жилинский и Тутунов – анданте, Иванов – ларго.

Максимальное приближение к творчеству каждого из участников-гребцов, плывших по бурному течению «сурового стиля», показывает, что при определенном стилистическом единстве, каждый из них был глубоко индивидуален, и использовал направление для того, чтобы выразить свои и только свои переживания и мысли.



Термин «суровый стиль» лишь фрагментарно отражает живописное пространство, макрокосм художественной жизни того времени – грандиозную мозаику, сформированную произведениями мастеров, чья творческая юность пришлась на 1950-1960-е годы. Аскетизм пластика, цвета и темы – лишь внешняя граница явления, тесно связанного с исконным русским мировоззрением, в котором четко и ясно расставлены все акценты и значения. Следование им приводит зрителя к национальному пониманию сути всех вещей, апеллирует к очищенному от чуждых наслоений внутреннему миру, осознанию себя во времени и пространстве мировой и отечественной истории. В недрах «сурового стиля» раскрылись находившиеся под спудом отголоски генетической памяти. Все то, что было заглушено, развеяно ветрами революционных перемен, задавлено тяжестью исторических коллизий, уносивших жизни, ломающих судьбы, вытравлявших веру из души, память из сердца.

Любое искусство невозможно рассматривать вне исторического контекста. В понимании истоков и сути творческого мироощущения лучших представителей искусства этого периода особое значение принадлежит Великой Отечественной войне. Потрясение, которым стала страшная, кровопролитная, изнуряющая война, не могло пройти бесследно. Горнило чудовищной войны стало нравственным камертоном для участников и «детей войны». Об этом справедливо пишет в своей книге «Шестидесятники» Юрий Иванович

Нехорошев: «В годы 1950-е окончили средние и высшие художественные институты те, кого война сорвала со школьной скамьи и отлучила от институтских дипломов. Жизнь в «гражданке» они видят как продолжение фронтовых будней – борьбу за свободу мыслей, за высокую нравственность, за торжество красоты. Для нового поколения художников это не лозунги на кумаче. Это – эстетическая программа «шестидесятников». Не забывая чад войны, они хотят понять – откуда бьют родники народного мужества, моральной и физической стойкости, которые ярко проявились в битвах Великой Отечественной. Они в поисках тех, кто не искалечен пропагандой, ложными обещаниями, чиновничьим бюрократизмом. Художники отправляются в походы – отдаленные от центра России места, где еще живы традиции коренного русского быта, где сохранились старинные обычаи, предметы векового ремесла, добропорядочность, вера в возможность жить честным трудом».²

Подтверждением служат слова самого художника, представителя «шестидесятников» П. П. Оссовского: ««Суровый стиль» – это поворот искусства к повседневной жизни. Мы, в самом деле, отвергли лакировку, аплодисменты и бригадные картины, в которых обязательно был Сталин. Прежде всего, мы хотели найти свою форму, а не подражать живописи XIX века, но били нас не за форму, а за идею. Идею народности, патриотизма, которую мы так ценили в русском искусстве

² Ю. Нехорошев. Шестидесятники и другие художники. Том 2. М. 2011. С.22.

прошлых веков, восприняв ее еще во время нашей учебы в Московской художественной школе и в Суриковском институте. Для нашего поколения патриотизм не был отвлеченным понятием. Он был тесно связан со всем, что мы делали, о чем думали, чем жили. Когда нас, учеников художественной школы, в 1942 году стали призывать в армию, мы были счастливы».³

В 1944 году Постановлением ВКП(б) по идеологической работе было положено начало реформе художественного образования и академической школы, которая еще только набирала силы после разгрома дореволюционной педагогической системы в 1920-е годы. В этот период в Московском институте начинает действовать система персональных мастерских, созданных в 1939 году, а в 1942-ом производится первый выпуск студентов. В профессорско-преподавательский состав входят И. Э. Грабарь (директор и руководитель первой монументальной мастерской, совместно с Н. М. Чернышевым), С. В. Герасимов (декан живописного факультета и руководитель мастерской живописи), В. А. Фаворский, А. А. Дейнека (руководитель второй монументальной мастерской), А. А. Осмеркин (руководитель мастерской живописи), Б. В. Иогансон (зав. кафедрой живописи и руководитель мастерской), М. Д. Бернштейн (зав. кафедрой рисунка), Г. Г. Рязский (руководитель мастерской живописи), Г. М. Ше-

³ Суровый стиль Петра Оссовского. Интервью автора с П. П. Оссовским // Газета «Искусство». № 30 (102), август 1998. С. 3.

галь (руководитель мастерской живописи), К. Н. Истомин, П. Д. Покаржевский (руководитель мастерской живописи), Д. К. Мочальский (педагог по рисунку в мастерской Г. Г. Рязского). Профессорами на факультетах были: Н.Э. Радлов, М. С. Родионов, Н. Х. Максимов, И. И. Чекмазов, В. Н. Домогацкий, А. Т. Матвеев, Р. Р. Иодко, В. Н. Лазарев, М. В. Алпатов, Б. А. Дехтерев, М. В. Маторин, А. И. Кравченко и другие. Создаются учебные программы по живописи, рисунку и композиции в Козах (в Крыму) и в Троицком (на Оке) и организуется регулярная летняя практика для студентов. Вместе с тем пленэрно-импрессионистическая тенденция в художественных методах становится настоящим «камнем преткновения» для сторонников реформы, ожидающих от вуза большей социалистической направленности.

Петр Оссовский и Виктор Иванов были первыми выпускниками знаменитой Московской средней художественной школы и окончили ее в 1944 году. Спустя три года, в 1947 году обучение в МСХШ завершил Андрей Тутунов. Молодые художники поступают в Московский институт, но их ожидает не простой период.

В 1947 году институт официально закрепляется в ведении Академии художеств СССР. В 1948 году проводятся две первые сессии Академии, посвященные вопросам изобразительного искусства и художественного образования. Вторая майская сессия ознаменует собой начало реформы Московского института в целях исполнения Постановления ВКП(б),

которая почти на два десятилетия определит его дальнейшее развитие. Деятельность вуза до 1948 года объявляется «формалистической», прежняя педагогическая работа подвергается резкой критике. Новым ректором вуза назначается Ф.А. Модоров, в период его руководства с 1948 по 1962 годы усиливается идеологическое давление на педагогов и студентов.

После второй сессии значительно меняется профессорско-преподавательский состав. От должностей и преподавания отстранены ведущие педагоги – тогда уже директор института С.В. Герасимов, профессора А. А. Осмеркин, А. Т. Матвеев, Н.М. Чернышев, Н. Х. Максимов, С. И. Дудник и другие. П. Д. Корин, пришедший в МГХИ в 1949 году, в 1950-м уже покидает вуз. Среди новых педагогов ректор Ф.А. Модоров, В.П. Ефанов, П. П. Соколов-Скаля, Ф. П. Решетников, П.И. Котов. Уход из центрального вуза страны сильной части педагогического коллектива не способствовал улучшению качества обучения, что отмечалось на последующих отчетных сессиях Академии художеств СССР. Только спустя годы, в период с середины 1960-х до конца 1980-х годов, когда ректором становится Н.В. Томский (1964–1970), а затем П.И. Бондаренко (1970–1989) в институте постепенно утверждается более широкий свободный взгляд на художественное творчество.

Оссовский и Иванов окончили Суриковский институт в 1950 году. Первый по мастерской С.В. Герасимова (дипломная работа «Футбол»), второй – по мастерской В. Н. Яковле-

ва (дипломная работа «Сталин с маршалами»). Жилинский защитил дипломную картину «М.В. Ломоносов» в 1951-м (мастерская А.М. Грицай), а Тутунов в 1954-м.

В это десятилетие в институте завершает обучение на факультете живописи целая плеяда выдающихся мастеров, будущих академиков Г.М. Коржев (1950, мастерская С. В. Герасимова), Б.М. Неменский (1951, мастерская Ф. А. Модорова), И. В. Сорокин (1951, мастерская С. В. Герасимова), А.П. Ткачев (1951, мастерская Г.Г. Ряжского), С. А. Тутунов (1951, мастерская П.Д. Покаржевского), С. П. Ткачев (1952, мастерская Ф.А. Модорова), Е. И. Зверьков (1953, мастерская В. П. Ефанова), И. В. Шевандронова (1953, мастерская Г. Г. Ряжского), Н. И. Андронов (1954, мастерская Ф.А. Модорова»), В.М. Сидоров (1954, мастерская Ф. П. Решетникова), П. Ф. Никонов (1956, мастерская П. П. Соколова-Скала), Т. Т. Салахов (1957, мастерская П.Д. Покаржевского), П. А. Смолин (1957, мастерская Ф. А. Модорова), А. Д. Шмаринов (1958, мастерская П. Д. Покаржевского) и др. В. Е. Попков обучался на графическом факультете и защитил диплом в 1958 году по мастерской Е. И. Кибрика.

Можно предположить, что идеологическая реформа и последовавшая за ней «модоровщина», как называли этот период тогдашние ученики института, послужили катализаторами для появления столь мощного и яркого творчества героев этой книги, других «суровостильцев» и «деревенщиков». Видно есть нечто в отечественном характере, что в са-

мых неблагоприятных обстоятельствах способствует зарождению новой красоты и творческой воли.

Искусство 1970-х видится иным, более рафинированным в силу новых исторических условий и обстоятельств. В нем зацветают ренессансные лилии Татьяны Назаренко, а в сумерках мастерской под звуки флейты погружаются в поэтические грезы молодые художники. Неслучайно картина Назаренко «Московский вечер» (1978, ГТГ) считается программным произведением, знаменующим собой уход от «сурового стиля».

Своеобразным мостиком к эстетике 70-х является искусство Д. Д. Жилинского. Его творческие поиски ведутся в параллельном «суровому стилю» направлении. Его живописный строй – колорит раскрытой от позднейших записей и потемневших слоев русской иконописи, его портретные образы – отголоски проторенессансной утонченности, надмирной тишины и вечности. В полотнах мастера не звучат порывы горных и равнинных ветров, сбивающих с ног, треплющих плащи-палатки, не летят ледяные брызги дождей и штормов. Искусство Д. Жилинского – предтеча комнатного романтизма семидесятых, мира книг, ностальгических видений, попыток переосмысления событий и «закрытых» прежде сфер истории, литературы и философии.

Необычайно тонкую характеристику творчеству Жилинского дает в своей статье к каталогу выставки мастера в Русском музее академик РАН А. А. Золотов.

«Его живопись впечатляет внутренней выразительностью, будто не связанной с прикосновением руки художника, личностным темпераментом и вообще всем, что по эту сторону полотна. Будто все проступило на полотно само, из глубин иной, не живописной реальности. Будто все проникло на полотно в своем обнаженном цвете и пространственной завершенности, все пришло из глубинной жизни за полотном, из атмосферы. При этом все четко, строго, красиво, остановлено. Вне времени...»⁴

Даже для воплощения «суровой» темы спорта в полотне «Гимнасты СССР» Д. Д. Жилинский находит собственное, необычное по тем временам решение. Появление этой известной почти каждому сегодня картины, созданной в 1964-65 годах и занимающей почетное место в собрании Государственного Русского музея, знаменательно для всего отечественного изобразительного искусства. Смелое обращение художника к пластическому и образному строю русской иконописи выделяет данную композицию из общего ряда живописных работ того периода, написанных в русле унаследованных в девятнадцатом веке традиций, и прошедших где-то вяло, где-то бодрым шагом через первую половину XX века. Насыщенность цветом при лаконичном наборе красок, ясность форм, выстроенных на тонкой грани между спокойствием и напряженностью, выразительность общего жи-

⁴ А. А. Золотов. "Dasein" русского художника Жилинского // Русский музей представляет: Дмитрий Жилинский. Альманах. Вып.358. СПб. 2012. С.7.

вописно-композиционного решения – особенности русской иконы, тонко и прочувствованно пережитые мастером, легли в основу нового, покорившего его современников образа. Хотелось бы отметить еще один важнейший аспект картины, который, учитывая время ее создания, просто не мог быть оценен и озвучен в полной мере, как и русская православная икона, центром которой всегда является человек, достигший совершенства. Полотно «Гимнасты» предлагает зрителю возможность увидеть и оценить, прежде всего, личность, ее сосредоточенную, спокойную, сильную, благородную красоту, рожденную трудом и нелегким стремлением к идеалу.

Поколение «шестидесятников» впервые проявило себя на молодежных выставках, которые начали проводиться с 1954 года в Москве, в выставочных залах на Кузнецком мосту. В те времена молодой художник не мог даже мечтать о персональной экспозиции. П.П. Оссовский участвовал в них не только как художник, но и как организатор, и помнил всех, кто тогда активно выставлялся. На первой молодежной выставке он сам впервые показал одну из своих работ. Это была картина «У переезда». Зимний подмосковный пейзаж, поезд вдалеке. Перед закрытым шлагбаумом ждут грузовик и телеги, запряженные лошадьми. Из-за этой последней детали работа молодого художника не попала на всесоюзную выставку. Если в пейзаже встречалась церковь или лошадь, картину выставком отвергал. Вердикт, как правило, был один: «Несо-

временно!» Впрочем, лирический пейзаж как таковой тоже не приветствовался.

И все же подобно тому, как когда-то в Московском училище живописи, ваяния и зодчества в атмосфере всеобщего внимания к жанровой живописи зародился интерес к пейзажным мотивам, так и в Московском художественном институте все более частыми становились обращения молодых художников к пейзажу. С конца 1950-х годов среди дипломных работ тематического характера постепенно появляются серии пейзажей. Происходившие в отношении к пейзажному жанру перемены отчасти связаны с деятельностью многих педагогов института, собственным творчеством увлекавших учеников в область такого поэтичного и в тоже время сложного жанра, как пейзаж. К числу этих педагогов принадлежали И. Э. Грабарь, С. В. Герасимов, Г. М. Шегаль, А. М. Грицай, В. Г. Цыплаков.

Тем не менее, отношение к пейзажу в официальной системе вуза менялось медленно, о чем свидетельствует, например, один из эпизодов с защиты дипломных работ. Живописцем Валерием Николаевичем Страховым (ныне член-корреспондент РАХ, народный художник РФ) на защиту была представлена работа «Вид на Вологодский Кремль вечером». Произведение получило самую высокую оценку и даже похвалу Государственной экзаменационной комиссии «за трудолюбие и профессиональную академическую подготовку», в то время как «замысел и живописный образ» картины

не вызвали одобрения. Трудно поверить, что произошло это не в разгар пятидесятых и даже не в семидесятые, а в 1984 году!

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.