

СОВРЕМЕННАЯ РУССКАЯ ЖИВОПИСЬ ГЛАЗАМИ ОДНОГО ЯПОНЦА

(Исправленное Издание)



Норио Исии

По случаю опубликования этой книги через интернет

Поводом для написания этой книги служило то, что из-за ситуации в Японии, где почти не обращают внимания на русскую реалистическую живопись, у меня возник вопрос: «Почему же сложилась такая ситуация, ведь эта живопись столь великолепная?» Это потому, что я работал в Москве для занимающейся международной логистикой японской фирмы в течение четырех лет с 1989 года. Тогда благодаря странному стечению обстоятельств огромное место заняли оценка живописи и ее коллекционирование как одно из моих немногочисленных увлечений, или, точнее, я полностью увлекся этим занятием, благодаря которому я ежедневно получал неизмеримое удовольствие и утешение от магической силы этой живописи, так что по такому же опыту мне было вполне естественно, что я имел такой же вопрос.

Увидев отсутствие каких-нибудь изменений во вышеуказанной ситуации в Японии на протяжении 3-4 лет, я стал думать, что я должен сделать что-нибудь полезное, даже хоть бы немножко, чтобы изменить такую ситуацию к лучшему, потому что с точки зрения весьма высокого художественного уровня современной русской реалистической живописи, разумеется, кто-нибудь, как можно раньше, должен сделать что-то по настоящему для распространения ее, но все же в действительности такой человек, стремящийся совершить подобное дело, если бывает, очень редким по числу. Иначе говоря, это означает, что чье-нибудь такое дело, возможно, надо ждать еще надолго впустую. Поэтому я склонился к мысли, что я сам по себе попробую делать кое-что, больше не возлагая надежду на другого. Я долго думал по-разному о том, что я смог делать тогда на самом деле и методом исключения пришел к выводу, что только осталось для меня написание книги, базирующейся на своем опыте по данной живописи.

Меня направили второй раз в командировку в Москву в апреле 1998 года. Это случилось через полгода после того, как я начал писать книгу, и до тех пор я дописывал приблизительно 70 процентов черновой рукописи, так что написание книги было окончено во время второго пребывания там. При завершении работы над книгой, естественно я подумал в первую очередь о издании книги после возвращения на родину из командировки, но в то же время, обратив внимание на величайший эффект распространения информации по интернет, просматриваемому людьми всего мира, я имел план опубликовать через интернет данную книгу на английском и русском языках, которые я знаю, чтобы специалисты по искусству, любители живописи и т. д. прочитали ее, и для этого я решил начинать подготовку к открытию базовой страницы интернет когда-нибудь в ближайшее время после того, как я совершу работу над изданием этой книги в Японии.

Что касается издания этой книги в Японии, то я кое-как смог выпустить ее в свет в мае 2005 года, в результате которого книга нашла свой отклик, хотя скромный. Много раз я получал похвальные отзывы читателей и к тому же книга, хоть на немногочисленных местах, сохранилась, скажем, в библиотеках университетов, или институтов, учащих специально искусству, а также в публичных библиотеках, что покрывает в некоторой степени всю страну Японии, так что таким образом сохранена возможность, чтобы люди, специально занимающиеся исследованием по искусству, изучающие неустанно мастерство живописи и любители живописи использовали эту книгу как источник знаний о современной русской реалистической живописи. Однако под нынешней ситуацией долгосрочной депрессии издательских кругов, в которой говорят, что даже чуть дорогие книги, в частности литературы по искусству не хорошо продаются, недостаточный спрос на эту книгу не позволил издательству выпускать ее дополнительно, так что на данный момент, кажется, эффект ее издания будет довольно ограниченным вопреки моим ожиданиям.

Вот почему в этот раз, на подготовительном этапе прежде чем открыть хом-страницы в сети интернет согласно первоначальному плану, я решил опубликовать на веб-сайте эту книгу на трех языках – не только в английском и русском переводах, но и в японском подлиннике.

До тех пор я перечитывал несколько десятков раз переведенный на русский язык текст этой книги, а по ходу этой перечитки, если находил в тексте японского оригинала какую-нибудь ошибку, неподходящее выражение или то, что мне не так нравилось, то я каждый раз исправлял их по мере необходимости, и изменял также переводы на русский и английский языки. И к тому же, при решении опубликования ее на трех языках, для повышения качества книги, я решился снова сочинить именно эту статью, помещаемую в самом начале исправленного издания этой книги, а также еще добавить полезную информацию, появившуюся по-новому после ее издания в Японии. Изменение было так небольшое, но я решился опубликовать его на хомстранице, выполнив все необходимое изменение по содержанию книги как можно больше до данного момента.

Кстати, после возвращения на родину из первой командировки, увидев японскую ситуацию, которая почти все равно тому, что совсем не обращают внимания на русскую реалистическую живопись, я просто подумал без глубокого мышления, что дело в том, что в Японии нет условий, позволяющих публике постоянно оценивать превосходные оригиналы русской живописи в музеях. Но познакомившись с тенденцией сбыта картин в Японии по случаю издания этой книги, я стал понимать, что не только это является причиной, но и в Японии, по-видимому, в общем питают небольшой интерес к реалистическому

стилю живописи. Иначе говоря, я стал думать, что то, что русская живопись не так привлекает к себе внимания происходит не только оттого, что здесь широко не изветны выдающиеся произведения этой живописи, но и, как предшествующая вышесказанному проблема, более селъезной причиной для этого еще служит то, что эта живопись пишется стилем реализма.

В Японии много художников, в том числе непрофессиональные живописцы, пишет реалистическим стилем, и говоря по опыту, что я оценивал на выставках открытого приема или другого характера, входящие в число хороших картин произведения есть в своем роде. Однако с точки зрения спроса, достойная цена не установлена даже для произведений считаеых ведущими фигурами современных художников по этому стилю. Не приходится сравнивать эту цену с исключительно высокой стоимостью, по которой картины популярных художников по японскому стилю живописи или авангардному искусству продаются, потому, что совершенно очевидно, что низкое состояние этого спроса символизирует непопулярность реалистической живописи.

Однако, если снова думать, оглядываясь назад, низкий спрос на этот стиль продолжается уже слишком долго и этого я совсем не заметил, потому что до времени, когда я стал особенно интересоваться живописью или даже после этого ситуация в Японии была такой же, какой лишь импрессионизм и постимпрессионизм и т. д. попадали в центр внимания и я не обратил внимания на обратную сторону этого явления, что реалистическая живопись была оставлена вне круга внимания.

Итак, для того, чтобы приобрести правильные познания, я, с целью выяснить эту причину, внимательно перечитал историю западного искусства, сосредоточвая внимание на реалистическом стиле. И еще подумывая с разных сторон самостоятельно, я подтвердил по-своему установившийся факт, что некоторые факторы, оказывающие отрицательное влияние на популярность этой живописи, такие, как случайность, нечаянная ошибка вроде неправильно застегнувшихся пугавиц, или недоразумение и предубеждение, которые складывались в ходе истории искусства относительно судьбы реалистического стиля, связывались друг с другом, и таким образом ситуация, где реалистическая живопись не оценивается так, как следует, продлится дольше века до сего времени. Тут речь идет о истории западного искусства, так что это является тенденцией не только в Японии, но и в Европе, США и других странах мира. Так как почти все происходили не из-за выны реалистического стиля, нам следует провести коррекцию орбиты с точки зрения справедливой оценки художников этого стиля.

Говорят, что в настоящее время переоценка реалистической живописи проходит хоть мало-помалу, но все-таки еще прочно остается тенденция пренебрежения к реалистической живописи, которая сформировалась в период

расцвета авангардной живописи, и она даже сейчас работает как одна из причин непопулярности этой живописи. Это положение надо устранить для того, чтобы ускорить ход переоценки как можно раньше. К счастью, к этому психическому фактору возможно применять лечебные меры путем рассеяния недоразумения, так что, пользуясь этим случаем, хотелось бы указать на то, где находятся главные причины столь длительного состояния низкой популярности стиля реализма, а также выяснить данные причины подробно.

Предметом речи является реалистический стиль живописи, так что, хотя многим известно, пожалуй, лучше повторить краткое содержание этого стиля в истории искусства.

Реалистический стиль живописи, место возникновения которого было во Франции, выступил на настоящую сцену истории вместе с Февральской революцией 1848 года и запечатлел в истории свой след, что он расцветал по-своему во время Второго республиканского государственного строя и следующей за ним Второй монархии и пришел к исходу вместе с распадом Парижской коммуны в 1871 году.

Это именно Гюстав Курбе (1819-77 г.г.) – очень знаменитый мастер французской реалистической живописи, который шел по этому следу совершенно точно. Или иначе говоря, по-видимому, еще были несколько художников, которых можно назвать мастером по стилю реализма, но с точки зрения монументального вличия и важности его произведений в истории западного искусства не было так отличающегося этим планом художника, как он. Поэтому след его творческой деятельности сам по себе стал историей по движению французской реалистической живописи.

Курбе родился и вырос в Орнате, провинциальном городке восточной части Франции. Что касается живописи, то он не получил официального образования по живописи, хоть учился ей под руководством учителя. Все же он пришел в Париж для обучения живописи, когда ему было 20 лет. В Лувре он исключительно занимался копированием произведений таких великих мастеров, как Веронезе (1528-88 г.г.) венецианской школы, Рембрандт (1606-69 г.г.), Веласкес (1599-1660 г.г.) и другие. Когда ему было лет 25, он уже усвоил выразительность, позволяющую зрителю напоминать о профессиональном художнике высокого класса

Курбе писал в стиле романтизма в самом начале деятельности как художник, и добился не так большого успеха по приемному отношению салона к его заявленным работам. Однако, после того, как временная власть левого крыла была установлена в результате возникновения Февральской революции в 1848 году, он начал писать реалистическую живопись, которая кладет простонародную жизнь в основу произведения, как будто бы он ждал вполне подготовленным. В салоне, открытом в следующем году после Февральской

революции, написанная им в первый очередь работа «После обеда в Орнане» (1848-49 г.г.) завоевала второй приз, и выставив в следующем салоне через два года всего 7 работ, в том числе являющиеся главными произведениями раннего периода «Дробильщики камня» (1849-50 г.г.) и «Похороны в Орнане» (1849-50 г.г.), Курбе сразу стал известным художником, когда выставка подходила к концу.

Стиль реализма является живописью, возникшей от антипации к романтизму, который кладет необычные, редкие предметы в основу произведения, так что одна из его отличительных черт в том, что повседневную жизнь вокруг художника пишут как тему работы. Поэтому такие произведения, где была написана одна сцена ежедневной жизни на большом холсте, размер которого тогда еще был обычай предоставлять лишь для бога или короля, были приняты с испугом, вызвавшим большую сенсацию, которое красноречиво рассказывает, что реалистический стиль был живописью авангарда, возникшего на шаг раньше времени.

Отнесшаяся доброжелательно к Курбе власть окончила свою короткую жизнь из-за путча Луи-Наполеоном тогда, когда ей было всего четыре года десять месяцев, и следующее за ней правительство Второй монархии, которое бросило в тюрьму Прудона, мыслителя социализма за клевету на Луи-Наполеона, считало Курбе нежелательным человеком, потому что он не только имел дружеское отношение с Прудоном, но и находился под его идейным влиянием, а Курбе также ненавидел эту власть. Такое, чреватое разладом отношение между ними длилось восемнадцать лет до времени, когда Вторая монархия распалась. Однако, Курбе, который утвердил свой стиль, усвоив себе традиционный прием письма по человеческому образу, продолжал расширять способ самостоятельной жизни путем живописи, и приблизительно во время, когда выставленная в салоне 1866 года работа «Женщина с попугаем» (1866 г.) приобрела большую репутацию, он был уже пользующимся всеобщим признанием мастером, поддержанным покупателями, в том числе капиталисты и богатые аристократы.

Однако, Курбе окончил свою 58-летнюю жизнь в швейцарском месте эмиграции. Он был художником, идущим одним по своему пути, и притом, вовлекаясь в политику, он упорно боролся без всякой поддержки. Вероятно, поэтому он не сформировал кружка имеющих единую цель художников и не был так старательным в воспитании преемников, так что у него не было такого непосредственного наследника, как заботливо воспитанный им ученик, а также импрессионисты, почитающие Курбе как своего учителя, с целью более последовательно держаться стиля реализма положили себе правилом то, что они создают живопись на дворе путем прямого описания с натуры, бросив традицию, согласно которой художники до тех пор писали в студии, что

неизбежно завело импрессионизм к направлению на то, что объект изображен таким, каким главное внимание обращается на свет. Говоря по результату, этот способ описания превратил импрессионизм в ушедшую от реализма живопись несмотря на стремления у импрессионистов. К тому же, следующие за импрессионизмом разные школы, такие, как постимпрессионизм и фовизм, приняли и развили течение школ, выражающих живопись ухода от реализма. Таким образом стиль реализма шел в резкий упадок в являющейся местом возникновения Франции.

Но с другой стороны, реалистический стиль живописи распространялся через произведения Курбе в Германию, Нидерланды и Бельгию, а еще в Восточную Европу, Россию и Северную Америку, среди которых в частности в России необыкновенное развитие получила эта живопись, которая, даже еще развиваясь, переживает до сих пор.

Между прочим, поклонников импрессионизма, постимпрессионизма и следующих за ними других направлений, по-моему, очень много. Скорее даже можно считать, что они составляют подавляющим большинством из любителей живописи в Японии, Европе и Америке, и других странах в глобальном масштабе. Но я сейчас собираюсь развивать свою мысль по этой статье, в которой смело пытаюсь опровергать заклепанные как общепринятое мнение некоторые предметы, связанные с направлениями западной живописи нового времени. Поэтому, возможно, многие любители данной живописи, в том числе специалисты, в частности страстные любители импрессионизма, будут встречаться местами с моими изложениями, которые возбуждают у них возражение или смущение.

Однако, мне хотелось бы объяснить, чтобы избежать недоразумение. По правде говоря, я также любителем западной живописи нового времени. С тех пор, когда стал интересоваться живописью во время командировки в Москву, по воскресеньям я ходил в музеи и смотрел не только русские картины, но и западную живопись. Как вы знаете, что касается западной живописи нового времени, то у музеев в России много шедевров, написанных во время раньше, чем Октябрьская революция. Причина, почему я неоднократно смотрел такие шедевры, постоянно выставляемые в Пушкинском музее и Эрмитаже, лежит именно в том, что меня сильно привлекла магическая сила этих произведений, по опыту которого я сам знаю совершенно хорошо о высоком художественном уровне данной живописи. Но с другой стороны, кроме западной живописи нового времени, одновременно настоящим образом я оценивал русскую живопись и увлекся ей полностью, благодаря которому я стал питать сильную мысль, что не только новая русская живопись, в том числе стиль реализма, но и развитая на основе этой традиции современная реалистическая живопись

находятся на высоком художественном уровне, ничуть не уступающем тому же уровню западной живописи нового времени.

К сожалению, что касается современной русской реалистической живописи, которая получила свое необыкновенное развитие во время, когда страна была в состоянии, так сказать, закрытой страны после Октябрьской революции и еще в период долго продлившейся холодной войны после Второй мировой войны, она даже сейчас почти неизвестна людям в западных странах несмотря на ее высокий художественный уровень.

Причина того, что я считаю это состояние большим ущербом для любителей живописи всего мира, исходит от моего опыта в России, где благоустроенная обстановка по осмотру живописи позволила мне рассматривать много выдающихся работ не только стиля реализма, но и западной постреалистической живописи подробно в тот же самый период. Благодаря этому естественно я усвоил метод оценивать работы обоих диаметрально противоположенных по характеру писем живописи, сравнивая одну особенность с другой, обращая внимание не только на различия, но и на общие моменты. Когда смотрел оба письма живописи, сравнивая друг с другом, я не только понял различия характерной черты между ними так ясно, как смотрел их на ладони, но и стал видеть их общие пункты, вследствие чего я смог более глубоко понимать шедевры обоих стилей живописи. Этот сравнительный взгляд по живописи будет изложен подробно во второй половине этой статьи, а еще так же показан в тексте этой книги местами в соответствии с необходимостью. Если у меня там же не было бы возможности смотреть оба стиля живописи одновременно, то я отнюдь не достигнул бы такого взгляда. Следовательно, судя по этому опыту, я думаю, что узнать

подробно высоко развитую живопись стиля реализма совсем не будет помехой для любителей западной живописи нового времени, а, наоборот, весьма полезно.

По этой причине, хотя я сейчас высказываю дальше свое мнение в этой статье, содержание которой, возможно, склонится довольно к вызывающему изложению, это отнюдь не из-за намерения испортить оценку, или же популярность импрессионизма и т. д., но как я изложил в начальной части этой статьи, это чисто для того, чтобы объективно выяснить путем доказательства с помощью примера, что продолжающаяся до сих пор тенденция пренебрежения к реалистической живописи исходит от недоразумения. Вызывающий тон неизбежно произойдет именно из этого замысла, поэтому заранее прошу понимание.

Ну, теперь давайте вернемся к основной теме и посмотрим, как непопулярность стиля реализма была сформирована в мире искусства во Франции.

То, что сейчас изложу в основном является статьей о популярности и непопулярности, так что сначала хотел бы снова подтвердить отношение популярности живописи к художественному уровню. Говоря с общего взгляда, обычная положения в том, что художник высокого художественного уровня пользуется популярностью. Однако, хотя это бывает в некоторой степени исключительно, высокий художественный уровень не всегда сопровождается популярностью. Такие случаи действительно бывали в истории. Разумеется, популярность обусловлена спросом, но все же спрос зависит от таких факторов, как требования времени, повторная поддержка или резкая критика критиками и другие. Иначе говоря, это значит, что обладающий высоким художественным уровнем художник, даже если он терпит состояние совсем несправедливого отзыва, добьется признания достойной оценки скачкообразно в зависимости от изменения внешнего фактора, а еще возможно, что совершенно обратное явление возникнет. Все же если у него необходимый фактор – выдающаяся художественная оригинальность, то он вернется в бывшее состояние рано или поздно по случаю изменения внешнего фактора. Однако, в отличие от этого, в случае посредственного художника, даже если он был известным при его жизни по причине политического влияния и т. п., он все равно обречен на забывание вместе с потерей внешнего фактора и его популярность не воскрешена навсегда.

Кстати, обычно говорят, что новая живопись началась с импрессионизма. Кто продолжал покупать эту новую живопись, тот был растущей буржуазией.

Говоря по поводу популярности, именно новая живопись как импрессионизм и т. д. представляет собой необыкновенный пример, что спрос был доведен до высшего положения неслыханным в истории искусства внешним фактором. По-моему, общим пониманием для многих из людей, прочитавших историю западного искусства нового времени, является то, что импрессионизм заменил тогдашнюю руководящую группировку – неоклассицизм оттого, что «он был новаторской и эпохальной живописью». С одной стороны, это понимание правильно, но, с другой – если пересмотреть это явление в истории искусства о том, что «импрессионизм скачкообразно выскочил в руководящие силы», как общепринятый исторический факт, то скрытая на заднем плане тенденция стремления покупателей рассказывает о более объективной истине.

Растущая буржуазия, введшая Первый республиканский государственный строй после успешного совершения Великой французской революции, поддержала вступление на престол Наполеона, кто устранил беспорядок после революции, добившись результата в гражданской войне с контрреволюционными войсками и в войне со союзниками антифранцузской коалиции. Однако, эта монархия должна была продолжать войну со союзниками, что в конце концов вело Наполеона I к поражению похода на

Москву, в связи с которым он был вынужден отречься от престола, и вновь была реставрирована монархия династии Бурбонов согласно идее, предположившей намерение союзников антифранцузкой коалиции. Когда эта монархия еще раз воскреснула через сто дней после повторное завоевание власти Наполеоном I, то под этой монархией растущая буржуазия воевала с членами королевской семьи и аристократией за гегемонию и наконец ей удалось завоевать действительную власть общества Июльской революцией в 1830 году.

Растущая буржуазия, покупающая живопись в салоне для того, чтобы украшать стены своего особняка, в течение долгого периода приобретала историческую живопись, следуя примеру богатых аристократов. Однако, для того, чтобы понять содержание повествования или аллегории, выраженного в произведении исторической живописи, было необходимо обладать в некоторой степени высокой образованностью и знаниями, но в отличие от аристократии такая историческая живопись была недоступна буржуазии, так что на самом деле она искала более понятную, хорошо знакомую по содержанию живопись. Когда выставленные в салоне работы Курбе пользовались репутацией, тот, кто покупал такие работы, как портрет, обнаженная натура, жанровая живопись или пейзаж, в основном был растущей буржуазией, потому что они были ей по душе.

Однако, что касается живописи импрессионистов, написавших пейзаж, жанровую живопись и портрет, то буржуазия, кто был представителем осмотрительного и здравомыслящего общества растущих граждан, не пыталась тронуть их работы до тех пор, пока такие произведения непременно отказывались салоном при каждой заявке на участие и подвергались осуждению в обществе каждый раз, когда выставка импрессионистов состоялась для протеста. Все же в восьмидесятых годах XIX века оценка импрессионистов наконец была повышена, так что растущая буржуазия начала покупать их работы, перестав покупать непонятную ей, историческую живопись неоклассицизма.

Поэтому если смотреть с точки зрения тенденции по вкусу покупателей на явление, что импрессионисты заменили тогдашнюю руководящую группировку, то, конечно, причина эта заключается в прелести этой живописи, но несмотря на это, брала верх над этим именно такая сторона, что эта живопись была понятная и по вкусу руководящей общественностью нового времени растущей буржуазии, в результате которого новая живопись, в том числе импрессионизм и т. д. вскоре полностью стала удовлетворять спрос, но, с другой стороны, говоря о причине упадка живописи неоклассицизма, это частью из-за того, что она не смог идти по течению времени. Однако, что касается художественного уровня, то это не всегда в том, что она была хуже импрессионизма, хотя она находилась по пути упадка после ее расцвета, в

частности после смерти Энгра(1780-1867 г.г.), но это просто показывает, что коренное изменение в слое покупателей живописи само собой возникло от аристократии в растущую буржуазию по поводу перемены эпохи, что в общем стало прямой причиной застоя сбыта их работ. С одной стороны, в результате влияния внешним фактором по требованиям времени, импрессионизм шел по тенденции времени, а, с другой, неоклассицизм – наоборот, поэтому это означает, что относительно популярности судьба каждая была решена счастьем или несчастьем таким совершенно противоположным образом.

Как этот исторический факт показывает, передвижение спроса на живопись от неоклассицизма к новой живописи, такой, как импрессионизм и т. д., произошло именно большим историческим поворотом, что позицию господствующего класса страны заняла растущая буржуазия вместо короля и аристократии, а тогда почему же реалистическая живопись, которая понравилась ей и поэтому должна была следовать бы за тенденцией времени, шла в упадок, и никогда не возстановилась во Франции, которая местом рождения этого стиля живописи и к тому же центром искусства в мире? Хотелось бы немножко подробно рассматривать этот вопрос.

То, что Курбе уже ушел из жизни, не воспитав преемников, а еще то, что уважающие его как своего учителя импрессионисты ушли от реализма на полпути несмотря на их стремления к реалистической живописи – все эти произошли просто от случайности или из-за нечаянной ошибки вроде неправильно застегнувшихся пугавиц по характеру, которые все же были тяжелыми ударами для реалистической живописи. Во Франции стиль реализма попался в ликвидацию рода, если так можно сказать, потеряв передового художника. Потом следовали один за другим только отрицающие реализм школы и перед этим большим волнением времени даже не было возможности, чтобы побудить молодого, талантливого, но еще неопытного художника смело заняться стилем реализма. Причина упадка реалистической живописи на самом деле была такой.

Однако, в таком случае, если вы спрашиваете, «Неужели не писались реалистические работы после периода импрессионизма во Франции?», то все было не всегда так. Это, должно быть, единственным и исключительным примером как художник превосходного рода, но, немного позже, в 1924 году, потом признанная одним из наилучших художников в России русская художница З. Е. Серебрякова (1884-1964 г.г.) переселилась в Париж из Ленинграда (нынешнего Санкт-Петербурга).

Поэтому сначала хотелось бы представить вам ее биографию в России, но если объяснить произведение живописи лишь словами без показания той же работы, трудно понимать ее прелесть. Однако, поиск по интернет словами «Зинаида Серебрякова» позволяет вам смотреть на изображения всех ее

произведений, которые сейчас собираюсь представить вам. Разрешение изображений не так хорошо, но все же это будет полезным.

Едва только Серебрякова выступала в мире художников в 1910 году, привлекая к себе внимание своей работой «За туалетом. Автопортрет» (1908-09 г.г.), как этот портрет, написавший изображенную в зеркале туалета верхнюю часть своего тела в солнечной комнате, пользовался большой репутацией. Носив белье без рукавов до плеча, и обнажив правое плечо, она стоит боком немножко направо за туалетом, чуть повернув лицо напротив зеркала. Держа расческу правой рукой, и забирая пучок волос левой рукой перед правым плечом, она смотрит на свое лицо в зеркале. Это выражение, что позволяет нам чувствовать открытую силу даже в стабильности, красноречиво свидетельствует о том, что Серебрякова является первоклассной художницей, усвоившей традиционный реалистический прием письма и удовлетворенное настроение молодой женщины лукавого, веселого нрава можно увидеть не только от ее светлых, красивых глаз, всматривающихся в зеркало, но и от выражения чуть улыбающегося лица.

Это произведение было экспонировано на выставке «Союза русских художников» известного как коллектив импрессионистов, но в следующем году она вступила в «Мир искусства» и после этого до самого ее переселения в Париж она стала постоянным экспонентом на выставке «Мира искусства». То, что она стала членом школы «Мир искусства», может быть, было результатом влияния ее дяди А. Н. Бенуа (1870-1960 г.г.), который младший брат ее матери и знаменитый художник, руководящий этой группировкой, а также историк искусства и критик, но все же эта причина, прежде всего, исходила непосредственно из того, что она сама воплотила в собственных работах характеризующую школу «Мир искусства» живопись по искусству ради искусства, которая выражает оторванный от действительности мир на основе своего опыта или эмоции художника. Просторная природа в Нескучном (ныне село Нескучное, Харьковская области, Украина), которое было маленьким поместьем ее матери, где она родилась и каждое лето проводила с детства, продолжала очаровывать ее и стал источником ее творческой силы. То, что она писала ограничилось такими работами, как окружающий Нескучное пейзаж, крестьянские девушки на фоне такого пейзажа, еще автопортрет и портрет своей семьи, родственников и друзей. От таких произведениях, пропитанных спокойной, счастливой жизнью, никакое обострение накануне революции или хаос после революции отнюдь не чувствуется.

Действительно я много раз оценивал произведения Серебряковы в Третьяковской галерее, в Российском музее и т. д., и еще раз подробно смотрел их в ее альбоме. Говоря с этого впечатления, с самого начала, когда она выступала в мире художников, она уже была дошедшим до совершенства

мастером кисти несмотря на то, что ей было всего лишь двадцать пять лет. Что касается ее пейзажей первого периода, хотя небольшие по размеру, они на столь высоком уровне, что мы даже невольно воскликнем со словами : «Как прекрасно!» Если брать такие работы, как «Нескучное. Пахота» (1908 г.), «Табун лошадей» (1908-09 гг.), «Озимь» (1910 г.), и т. д., любая из них широкая по композиции, тяжеловесная, но все же разнообразная, в светлой расцветке которой чувствуется свойственная ей, симпатичная гармония, а в образе двигающихся людей, домашних животных или других на самом деле точно выражается ощущение, что они реально двигаются. Эта отличительная черта применяется в том же виде к портрету. Однако, прежде всего то, что довело Серебрякову до первоклассной художницы, было у нее незаурядным приемом письма, выражающим образ человека согласно традиционному стилю реализма.

«Купальщица» (1911 г.) – портрет купальщицы, которая, кажется, делает передышку после купания. Художница написала свою сестру в качестве этой натурщицы и выразила художественную красоту обнаженной женщины. Поставив правую ногу с коленом наверх на поросшем травой берегу реки и погрузив левую ногу до колена в воду, она спиной к заросли сидит на смятой и закрученной, большой ткани белого цвета в почти обнаженном образе, спрятанном тканью часть тела. Отведенная вправо наискось верхняя часть ее тела поддержана правой рукой, а левая рука через правое бедро протягивается к правой руке. Обе руки у нее соединяются в одну держащей в руках частью большой ткани. Таким образом она обращает свое лицо налево. У нее красивые яркие глаза, видящие что-нибудь через левое плечо, питают веселое, великодушное чувство. К тому же, для того, чтобы привлечь к ней внимание, такую смелую позу освещает свет с правой стороны холста.

Зритель, который впервые увидел эту работу, наверное, чуть растерялся от плодородной фигуры, но в то же время снова получил глубокое впечатление от незаурядной силы ее изображения.

В этом произведении, так же как во многих других портретах Серебряковой, объект изображения выглядит тяжеловесным и стабильным, но все же одновременно в нем чувствуется динамичность. Это исходит от написанной крупно по холсту нестабильной позы, но к тому же в этом большую роль играет самобытный стиль художницы, выражение которого дает такое впечатление, что охваченные человеческими глазами объемность и тяжеловесность были изображены с многосторонней точки зрения. Значит, этот портрет был написан так, как будто разные точки зрения, смотрящие не только прямо на фронт, но и снизу наверх или сверху вниз или от стороны налево и направо, объединились так искусно до предела того, что объект не выглядит неестественным. Поэтому ноги выражены больше сравнительно с другой частью тела, словно они выглядят большими, когда вы, сидя в ванне, сверху

видите преломленные водой свои ноги. Следовательно, это, с одной стороны, формирует пирамиду, дающую зрителю ощущение стабильности и тяжеловесности, а, с другой, в выражении лица, рук и других частей тела чувствуется движение. Поза эта, хоть неподвижная, в общем дает динамическое впечатление.

Это динамическое ощущение еще усиливается в работах, изобразивших группу людей. «Беление холста» (1917 г.) является произведением большого холста размером 141.8 x 173.6 см, написавшим сцену, в которой четверо молодых крестьянок, нося с собой отбеленный холст обеими руками или на плече, собрались в кругу на одном месте в поле и начали вешать его на шест или расширять на земле для сушения. Эта динамическая, отличающая друг от друга поза каждой из них, одежду и головной платок которой художница специально наносила с учетом цветового баланса другими цветами, была схвачена в основном с точки зрения снизу вверх и выглядит могучей и тяжеловесной, как будто они крепко ставят ноги на земле и возвышаются к небу. Обладающее сбалансированной целостью и напряженностью в общем, это изображение крестьянок дает такое ощущение, как будто они двигаются динамично.

Многие из художников школы «Мир искусства», объявивших антиреализм, хоть каждый по-своему, выразили постреалистические образы в своих произведениях оригинальными, своеобразными и выдающимися стилями, по сравнению с которыми Серебрякова сама по себе отстояла свой антиреализм именно реалистическим приемом письма и в течение больше пятнадцати лет до разлуки с родиной, когда ей было тридцать девять лет, продолжала выпускать в свет много шедевров, имеющих оригинальность, которую лишь она смогла создавать. Я думаю, что она резко отличаются симпатичностью полученной от ее работ даже в школе «Мир искусства», где собрались много превосходных художников.

В таком случае, если говорить, почему она переехала в Париж, то в самом начале она уехала туда ненадолго. В 1905 году она вышла замуж и родила четверо детей. Однако, муж неожиданно умер от эпидемии в 1919 году, так что она сама по себе должна была воспитывать детей. Тогдашняя Россия из-за беспорядка после революции находилась в таком же обостренном состоянии, что никто даже не думал о покупке картин. Поэтому она выбрала трагический путь уезжать на заработки для того, чтобы совмещать работу над живописью с воспитанием детей, оставив детей у своей матери.

Однако, вопреки ее ожиданиям картины почти не продавались. Ее главная цель регулярно высылать средства к содержанию четырех детей задерживалась в бедности, за преодоление которого она же упорно боролась без всякой поддержки. Она никак не могла вырабатывать достаточные средства для детей лишь в Париже, так что со следующего года после приезда она почти

каждый год выезжала в один город из Англии, Италии, Бельгии по Европе или Марокко, и останавливалась там в определенный срок в поисках заказов живописи и писала портреты и пейзажи. С 1928 года приблизительно раз в два года она устраивала персональную выставку в основном в Париже. Однако, что касается персональной выставки, частота ее чрезмерно уменьшилась после выставки 1932 года. Она всего только два раза была сделана в Париже в 1938 и 1954 годах, хотя несомненно, что на это большое влияние оказала также Вторая мировая война. В конце двадцатых годов она призвала младших двоих детей по одному для того, чтобы жить вместе, но в конце концов она не смогла призывать остальных детей. Она сама не вернулась на родину и окончила 82-летнюю свою жизнь в Париже.

Серебрякова упорно отстояла свой стиль письма, совсем не подлаживаясь к тенденции времени по анти-реализму, постоянно переменяющемуся от пол-конкретной живописи к абстрактному искусству, но похоже, что ее творческая деятельность после приезда в Париж в общем была очень тяжелой и полной разочарованием для нее, которое можно узнать еще от того, что в самой преддверии большой ретроспективной выставки, посвященной ее работам, в том числе произведения после ее разлуки с родиной, и состоявшейся как первая попытка в Москве в 1965 году, она писала родным из Парижа о своей душевной тревоге за эту выставку, так: «Не представляю себе, что из моих вещей может привлечь внимание публики СССР? Так как, конечно, – сужу по здешней прессе и вкусам, – в моем искусстве нет ведь никакой оригинальности ни в сюжетах, ни в манере рисования и прочем... ».

Однако, эта большая ретроспективная выставка добилась большого успеха, будто рассеяла ее беспокойство. Что касается работ, написавших Серебряковой на месте переезда в течение больше половины своей жизни, многие из них ушли неизвестно куда и общий вид для них еще не ясен, а для выставки были собраны работы, которые остались у Серебряковы или ее родных или взяли на времени у владельцев (В изданном в 1988 году альбоме под мной помещены всего 44 работ после ее приезда в Париж, но так как у этого альбома подзаголовок по названию «выбранные работы», кажется, что действительно выставленное число таких работ на выставке было чуть больше.) Это значит, что советские люди впервые видели на выставке работы, написанные ею после разлуки с родиной. Несмотря на то, что яркое цветовое сияние периода ее расцвета в общем отступило, они в них же признали не только несомненный почерк (отпечатки цветового узора) Серебряковы, но и ее своеобразное выражение форм, имеющее чувство стабильности и динамики, которое глубоко пустило его корни в традиционный стиль реализма.

Судя по причине, что она должна была приехать в Париж, я думаю, что почти с пустого положения ей надо была начинать работу. Она оставила в

России свою славную биографию вместе с ее великолепными работами, о котором никто не знал в Париже. Там она была неизвестной художницей, так что несмотря на то, что она была художницей, писающей реалистическим стилем живопись антиреализма, написавшие ею портреты и пейзажи не были приняты такими. Должно быть, они просто выглядели живописью обыкновенного реализма. Каждый раз, когда она устраивала персональную выставку, критики подвергали ее резкой критике, но я думаю, что это было бы неизбежным, как очевидно из примера импрессионистов, которым салон всегда отказывал в выставлении их работ, полученных ныне такую высокую оценку, и каждый раз, когда импрессионисты, собрав отказанные салоном работы и другие, самостоятельно проводили свою выставку для протеста, постоянно они подвергались насмешкам.

Однако, в том, что импрессионисты беспощадно критиковались, было объективная причина, что судя по традиционному реалистическому приему, неправильно же были написаны и форма, и окраска, но несмотря на это, резкая критика в конце концов была опрокинута и живопись импрессионизма стали получать справедливую оценку именно благодаря высоко оценившим ее критикам и т. п., которые неоднократно поддерживали ее такой защитой, как стиль импрессионизма столько новаторской и весьма эпохальной живописью. Это являлось результатом того, что социальное самоочищение произошло, если так можно выразиться. В случае Серебряковы, говоря с точки зрения художественной оценки, работы, написанные ею в течение ее деятельности больше, чем 40 лет в Париже, по своей сущности следовало бы считать похвальными в надлежащем порядке и в них не было ничего вроде недостатка, но все же Серебрякова постоянно критиковалась сурово и даже функция такого социального самоочищения не работала. Я думаю, что это служит доказательством, полностью показывающим, что теория такая, как прочная мифология, считающая постреалистическую и нереалистическую живопись абсолютным, была сформирована в период, когда импрессионизм и следующие за ним постреалистические школы пользовались всеобщей популярностью.

Еще, если добавить связанную с этим информацию, то, говорят, «авторитаризм» и «принцип недопущения чужих элементов» в авангардистском движении по абстрактной живописи стал слишком чрезмерными в 1960-ых годах, что означает последние годы жизни Серебряковы. Под такой ситуацией, в 1971 году историк искусства Альбер Боиме издал книгу «Академия и французская живопись девятнадцатого века», поддержавшую живопись неоклассицизма, которая была уничтожена как «негодная живопись». В связи с этим, после 1970-ых годов стиль неоклассицизма стал переоцениваться потихоньку преимущественно в Европе, вместе с продвижением которого благоприятные условия переоценки стали появляться хоть мало-помалу так же в

сфере стилей реалистической живописи, в том числе стиль реализма. Это радостным явлением для живописи реализма.

Вышеуказанное представляет собой основное содержание о том, как сложилась непопулярность живописи реализма, которое я собрал с точки моего зрения по-своему, перечитав историю искусства в связи со стилем реализма.

Итак, в этот раз, для того, чтобы устранить причину непопулярности реалистической живописи как можно больше, я обращаюсь к источникам, даже сейчас порождающим причину ее и выясню, как через эту среду возникает недоразумение или предубеждение против живописи реализма. Но все-таки главная сторона, причиняющая стилю реализма непопулярность ни в коем случае представляет собой обычные люди, в том числе покупатели картин, реагирующие на эти источники. Однако же это взаимное отношение такое: говоря с каждой точки зрения, любую из двух сторон в особенности не следует считать серьезным виновником недоразумения или предубеждения, а скорее это можно сравнивать с результатом выпускаемым именно несчастным сочетанием обеих сторон.

Во всяком случае, носящий в душе недоразумение или предубеждение человек также сможет исправить себя, если он искренне поймет, что взгляд такой был полностью неправильным представлением без никакого обоснования. Хотя, конечно, это будет сделано на основе индивидуального человека, но все-таки если эта книга будет широко прочитана в сети интернет, то исправление недоразумения или предубеждения на личном основе скачкообразно расширится, поэтому надеюсь, что такое личное исправление превратится в большой коллективный масштаб, здесь лишь покажу, что пренебрежительное отношение к реализму исходит именно от недоразумения или предубеждения, путем которого я хотел бы заключить эту статью.

Есть проблемы две. Первая в том, что, говоря с натуры комментариев, руководство по истории нового искусства после импрессионизма само по себе становится в основном комментариями, защищающими новое искусство, поэтому невозможно отрицать, что в тоне комментариев заметно появляется тенденция к восхвалению данной живописи. Возможно, есть руководство, у которого такая тенденция не так заметно, но перечитав осознанно историю искусства в этот раз, я стал думать, что такой тон изложения в значительной степени становится источником недоразумения против стиля реализма и т. п.

Такой тип комментариев также, хотя немножко, принимает метод, объясняющий данную живопись сравнительно с диаметрально противоположной живописью, однако такой способ изложения не всегда выдвигается на первый план. К тому же, что касается явления, что «импрессионизм скачкообразно выскочил в руководящие силы», то отношение

этого явления к его причине, кажется, не объясняется так ясно и комментарии об этой причине были только написаны так: «Он был столько новаторским, и эпохальным искусством живописи». Эти слова, возможно, позволяют читателю даже принимать так, как будто говорили, что импрессионизм несравненно превзошел неоклассицизм – тогдашние руководящие силы, а про исторического факта касательно тенденции спроса на живопись того времени, хоть это было изложено с другой целью косвенно, но все же нет лаконичного и ясного упоминания, которое вело бы к исправлению одностороннего понимания у читателей. К тому же, такой эпизод, как рассказ о русской художнице Серебряковой, вовсе отсутствует в истории нового искусства. Но все же так как история европейской живописи представляет собой именно историю, содержание это по натуре определено в некоторой степени историческим зрением историка по искусству, так что даже если произошедшие в прошлом неопровержимые факты, которые должны быть частью этой истории в зависимости от точки зрения историка, не были изложены в общем руководстве по той же истории, это не обязательно сможет считать упущением.

В таком случае, что следует делать читателю, у которого склонность легко впасть в чреватое недоразумением понимание, приняв на веру все то, что написано в книге, для того, чтобы он не развил мысль пренебрегать реалистической живописью от недоразумения? Действительной мерой для этого будет то, что мы сначала обнаружим существенную черту новой живописи и потом покажем эту основную черту сравнительно с особенностью диаметрально противопоставленной реалистической живописи.

Что касается такой отличительной черты нового искусства, как раз у меня мнение об этом, которое я всегда имею в виду, так что хотелось бы коротко изложить это к вашему сведению.

Я думаю, что если говорить о самой основной особенности нового искусства, то это в том, что новое искусство является живописью «ухода от реализма», противостоящей по характеру реалистической живописи до того времени. Причина, почему это самой основной особенностью, лежит в том, что «уход от реализма», освободив живопись от органичения закона по приему письма реалистического стиля, приобрел средство новаторского выражения, которым же новое искусство смогло пробивать себе дорогу.

Это будет ясно, если иметь в виду следующее. Как говорится, «уход от реализма» и «выравнивание перспективы» характеризуют новое искусство. Однако, это «выравнивание перспективы» само по себе является способом, который не согласуется со стилем реализма, пишущим трехмерный мир таким, каким мы видим реально, но все же благодаря формам «ухода от реализма» оно впервые смогло уничтожить неестественность своего приема и достигло убедительности.

Между прочим, тогда, почему же разные школы нового искусства, несмотря на то, что их течения живописи отличаются друг от друга, имеют общие особенности – «уход от реализма» и «выравнивание перспективы»? Это потому, что именно эти особенности являются достоверным доказательством явно показывающим, что любая школа из них так же представляет собой живопись, эффективно выдвигающую общую гармонию цветов на первый план и таким образом очаровывающую зрителей именно этим цветовым балансом.

Если изложить основную общность и разницу между новым искусством и реалистической живописью до того времени с учетом вышеуказанного, то это будет следующим. И новое искусство, и реалистическая живопись имеют общую особенность по такому отношению к тому, что цветовой баланс играет решительную роль для создания хорошей работы и также по поводу того, что превосходно написанная форма, привлекающая к себе внимание зрителей как главный составной элемент цветового баланса, еще повысит ее художественный уровень, за исключением части абстрактной живописи, не имеющей никакого элемента формы, но все же способ выражения форм и цветового баланса отличается друг от друга. У нового искусства формы выражаются приемом «ухода от реализма» и для того, чтобы эффективно выдвинуть цветовой баланс на передний план, внешний облик картины становится выровненным, а что касается реалистической живописи, то формы пишутся реально согласно действительности и внешний вид холста показывает глубину по причине воспроизведения трехмерного мира точно так, как выйдет наш свет. В остальном, что касается живописи «ухода от реализма», способ выражения отличается друг от друга из-за разницы течения каждой школы несмотря на то, что определенных стилей нет, а если говорить о реалистической живописи, то и объект и способ выражения становятся различными в зависимости от стилей. Однако, все же если схватить существенную особенность живописи «ухода от реализма» по сопоставлению со стилем реализма и т. п., то это будет вышеуказанной классификацией, и больше или меньше этого не требуется. При этом, совсем нет смысла обсудить, какой прием живописи более превосходный, «уход от реализма» или стиль реализма и т. п., потому, что это зависит от каждого художника, а не от приема письма, то есть не от средства выражения. Нам следует сложить это в своем сердце.

Кстати, я думаю, что говоря об этих формах, одно из великих открытий, оставленных постреалистической живописью для потомков, в том, что формы «ухода от реализма» вызывают симпатию к зрению. То, что эта симпатия появляется до крайности, по-моему, японскими комиксами, которые даже младшие школьники читают с увлечением. Во что бы то ни стало, если смотреть работы художника, как, например, Матисс или Модильяни, мы сразу же понимаем, какую необычную симпатию вызывают образы «ухода от реализма».

Все-таки, в этом же современная русская реалистическая живопись также ни в коем случае не уступает ей. Образы, охваченные глазами художника, были воспроизведены полностью так реально, что они сильно привлекают к себе внимание зрителя. При осмотре картины часто бывает такой случай, как вы замечаете, например, выражение той же самой особенности на верхушки леса, которую когда-то вы видели, и невольно восхищаетесь им: «Ах! Именно здесь воспроизведен настоящий пейзаж!». Если вы смотрите на вершины деревьев в настоящей природе, вряд ли вы восхититесь им, вспомнив такие вещи, так что я представляю себе, что это, может быть, только в искусстве живописи.

Во что бы то ни стало, смысл схватить самую существенную особенность новой живописи по сравнению с противоположенной живописью заключается в четком определении основной разницы между обоими приемами письма, а это одновременно указывает на то, что относительное превосходство в оценке живописи никогда не определится разницей ее стилей или приемов письма, поэтому я уверен, что если вы закрепите это в память как один из важных принципов оценки живописи, то это знание будет непременно вам полезен.

Вторая проблема в том, что широко распространенное, но недостаточное знание по реалистическому стилю живописи, что его прием письма является «описанием объекта точно таким, каким он выглядит действительно», вызывает у человека ассоциацию с фотографией из-за сходности. Эта ассоциация, как я объясню ниже, оказывает на его психологию влияние, ведущее его к пренебрежению к той же живописи, из-за этого и в настоящий момент она становится одним из факторов непопулярности реалистической живописи. Я думаю, что этот вопрос пока не выбран серьезно как тема для исследования, так как это почти не влияет на эстетическую оценку живописи, но все-таки нельзя игнорировать эту проблему, поскольку популярность художников в значительной степени зависит от спроса.

Когда со стилем реализма у него ассоциируется фотография или фотоаппарат (фотография сразу же связывается с фотоаппаратом в воображении человека, так что в дальнейшем ради удобства я употребляю слово фотоаппарата как синоним фотографии), тогда у него легко возникнет ассоциация обратного направления. Таким образом обе стороны станут соединяться по ассоциации друг с другом. Но, в таком случае, какая проблема появится в этом? Дело в том, что такая ассоциация позволяет ему ставить в его голове реалистическую живопись наряду с фотоаппаратом, которым любой человек может фотографировать очень легко и аккуратно, если только фокусировать объект и спускать затвор. Иначе говоря, хотя из фотографии можно получиться искусство в зависимости от того, как снимать, все же если

она является фотографией, снятой легко обыкновенным человеком обыкновенным методом снимка, то всем очевидно, что считать так полученную фотографию художественным совсем невозможно. Поэтому, когда реалистическая живопись, которая пренадлежит к совершенно иному миру, была поставлена ассоциацией наряду с такой фотографией, то, к моей неимоверности, легко получится бессознательное недоразумение, считающее реалистическую живопись не так отличной от такой фотографии. Раз это недоразумение получится, то это через некоторое время неизбежно превратится в предубеждение, пренебрегающее реалистической живописью, крепко связавшись не только с тенденцией в Японии, еще восхваляющей только постреалистическую живопись, но и с вышеуказанным тоном изложения по комментариям к новой живописи.

Уже во время, когда Серебрякова переехала в Париж, фотоаппарат был знакомой вещью в повседневной жизни для граждан растущего класса, так что если применить психологический механизм у современного человека для формирования недоразумения, которое вызвано ассоциацией с фотоаппаратом, к психологии у человека того времени, это вполне допустимо.

У меня в душе осталось сомнение, что сформированное таким образом в душе обычного человека и покупателя картин недоразумение, в результате его действия на их психологию, принимало активное участие в формировании общественного мнения того времени, считающего новую живопись «ухода от реализма» абсолютной. Поэтому в первую очередь мне хотелось бы еще раз вернуться к вышеизложенному явлению, что слишком долго, а именно до конца ее жизни, продлилась непопулярность живописи Серебряковы, и коротко проверить причину этому с точки зрения покупателя живописи.

В то время – это было эпохой, когда только постреалистическую живопись восхваляли – работы Серебряковы суровно критиковались критиками каждый раз, когда она устраивала свою персональную выставку, поэтому можно сказать, что даже было естественно, что почти никто не купил ее работы, совершенно отличающихся от постреалистической живописи, но все же с другой стороны, еще есть естественное чувство человека, значит, это же желание купить картину высокого художественного уровня, если купить ее на самом деле. Поэтому я не сомневаюсь, что среди покупателей был человек, имеющий такое желание больше других. Весь результат альтернативы о том, что купить или не купить некоторую работу, связан лишь с тем же самым покупателем, так что несмотря на то, что критик резко критиковал этого художника, он не думает только об этом. К тому же, так как оценка работ Серебряковы все равно повысится рано или поздно по причине ее высокого художественного уровня, собственно говоря, то, что он не рисковал купить ее работу, обязательно возбудит в нем большое раскаяние. Если иметь в виду то,

что ее персональная выставка устраивалась преимущественно в Париже всего восемь раз в течение двадцати восьми лет, обычно он старался бы покупать ее работу следующий раз, заметив свою ошибку пропускать случай покупки ее. Поэтому мастер такого же уровня, как Серебрякова, должен был бы стать пользоваться популярностью когда-нибудь надлежащим образом, хотя потребовалось бы много времени среди неблагоприятного положения. Все-таки в действительности растущая буржуазия, купившая раньше реалистическую живопись Курбе, которая ей была понятной и понравилась, продолжала отказываться от покупки работ Серебряковой до конца несмотря на то, что ее реалистическая живопись была так же понятной и, должно быть, ей была бы по вкусу и к тому же, была так же на высоком художественном уровне, что и работы Курбе.

В таком, непримиримом, последовательном отношении мы легко увидим сильную антипатию против реалистической живописи, но если причина этой антипатии, лишившей покупателей последней возможности купить ее произведения, полностью не объясняется только неоднократной, резкой критикой критиками, то это в значительной степени результатом того, что механизм предубеждения, вызванного вышеуказавшей ассоциацией с фотоаппаратом, действовал на покупателей. Я думаю, что это было точно обратной стороной явления того, что тот же самый механизм предубеждения поддерживал золотой период новой живописи и еще укрепил их пристрастное отношение к новой живописи, оказав воздействие на психологию покупателей, сделавших вклад в формировании ее популярности.

Уделив страницы, я обращал излишнее внимание на рассуждение о данном вопросе, хоть это прошлым предметом, потому, что я хотел бы показать пример, что психологический механизм по ассоциации с фотоаппаратом, который любому человеку кажется совсем невинным на первый взгляд, оказывает в зависимости от ситуации вредное влияние на популярность живописи реализма и т. п. Так как это касается психологии человека, достоверного доказательства нет. Все же судя по нижеуказанной ситуации, я думаю, что это рассуждение достаточно безошибочным.

Это потому, что даже сейчас вредная цепь вызванной ассоциацией с фотоаппаратом психологии против реалистической живописи работает более или менее эффективно.

Типичный пример для этого, наверное, будет мнение, что «совсем ничтожным такое искусство, как реалистическая живопись, которая точно копирует действительность.» Невозможно, что все без исключения считают так по одинаковой причине, но составляющая множество причина кажется такой: в основе этого мышления кроется ассоциация с фотоаппаратом, снимающим действительность очень просто, и еще к тому же, если они неоднократно

испытывали случаи, что сильного впечатления они никогда не получили от работ, не очень отличающихся от фотографий, которые всем нетрудно снимать, то естественно этот опыт дал им ощущение, что это ничтожное искусство, так что я полагаю, что каждый из них так высказывает свое недовольство этой живописью. Такое мнение, хоть лет двадцать тому назад, я действительно прочитал на литературной странице или в другой колонке газеты, и я помню, что мнение это по содержанию было подобным.

Ключевое слово, приведшее меня к предположению, является словом «ничтожным» по данному высказыванию. Если рассуждать о том, почему копирующая реальность живопись станет ничтожным искусством, то вы поймете, что в этом мнении есть логический скачок, потому что если не иметь в виду то, что там скрывается пренебрегающая реалистической живописью мысль, это высказывание не будет справедливой речью. К тому же, что касается опыта, что он никогда не испытывал сильного впечатления от реалистических работ, говоря с точки зрения общего человеческого чувства, этот опыт с высокой возможностью подкрепил данное мнение, но, в сущность, это дело совсем не связано с ничтожностью искусства, а это полностью следует считать таким, каким показывается трудность успешного воспроизведения стилем реализма.

Говорю по собственному опыту в Москве, там тоже бывала такая картина, дающая почти подобное фотографии впечатление. Фигуры безупречными даже в такой степени, напоминающих о фотографии, но несмотря на искусно написанную картину в самом деле, от ней веет таким ощущением, как будто чего-то не хватает. Думаю, что вопреки ожиданиям произведших такое впечатление картин было много, хотя степень такого ощущения была поразному. На такую работу восприимчивость у меня не реализирует, так что сколько ни смотрю ее, я никак не понимаю, что это хорошая работа, а между тем, едва лишь я встречу работу высокого художественного уровня, как понимаю, что она хороша.

Если говорить, как объяснить эту большую разницу, то это именно зависит от того, что тесно связанный с формом и композицией цветовой баланс хорошим. Этот цветовой баланс является общим итогом форм изображаемых объектов и их расположения, а именно композиции, так что если в одном из двух данных факторов недостаток, то неизбежно цветовой баланс разрушится.

Похожая на фотографию работа, хотя нарисованные фигуры безупречны, показывает, что в окрашенных формах или в композиции кроется какой-то дефект, нарушающий цветовой баланс. Сколько ни художник понимает, что цветовой баланс же играет решающую роль в создании хорошей картины, кажется, это знание вовсе не поможет ему в разрешении вопроса. Даже если он сможет научиться усиленной тренировкой как наброску, так и композиции,

весьма трудным лишь усвоение цветовой чувствительности. У меня сложилось впечатление, что это тесно связано с прирожденным талантом и то, что число хороших работ ограничено, можно объяснить тем, что такой талант редко бывает.

Если их недовольство было высказано из-за того, что они никогда не встретились именно с такой хорошей работой, то это сразу же исчезнет, когда они будут смотреть в самом деле именно на работы высокого художественного уровня.

Однако, я думаю, что это неудовольствие во многих случаях происходит от недоразумения, вызванного ассоциацией с фотоаппаратом. Тогда прежде всего требуется снятие того же недоразумения. То, что это исходит от недоразумения, вы сможете понимать, например, от реакции человека на неожиданно сделанный ему следующий вопрос: «Представьте себе ситуацию, что какой-то профессиональный художник реалистического стиля живописи создал, скажем, пейзаж горной реки непосредственным писанием с натуры, а затем тот же самый природный пейзаж сняли фотоаппаратом с одинаковой стороны по тому же плану, чтобы фотография выглядела похожей на картину, то какая разница в выражении между той же реалистической живописью и фотографией?» – если вы обращаетесь к кому-нибудь вокруг вас с таким вопросом, то почти все не смогут отвечать на это правильно, потому что они даже не думали об этом раньше. Тогда в тот же час, если вы попросите неудачно ответившего человека, чтобы он дал альтернативный ответ на вопрос: «Есть же мнение, что копирующий действительность реалистический стиль живописи ничтожным как искусство. А как вы думаете, да или нет?», то многие даже после колебания будут отвечать «да (значит, ничтожно)». Это потому, что реалистическая живопись, которая поставлена наряду с фотоаппаратом в его голове путем ассоциации, подменена фотографией сразу же во время ответа.

Это являет собой наводящий вопрос, который специально был придуман с учетом ситуации, где ассоциация с фотоаппаратом вызывает недоразумение. Полученный результат можно считать доказательством, что психологический механизм, вызывающий недоразумение, очень легко складывается в голове обыкновенного человека через посредство ассоциации, которое, даже если случай выговаривать это бывает редко, намекает на то, что вышеуказанное мнение отнюдь не меньшинством.

Однако, как очевидно, что специалист по искусству совершенно свободный от вышеизложенного недоразумения, даже если данная ассоциация возникает, вполне возможно уклониться от того, что живопись будет поставлена наряду с фотоаппаратом в голове лишь тогда, когда человек осознает, что «копирующий» мир реалистической живописи принадлежит к категории, совершенно отличающей от «снимающего» мира фотоаппарата.

Разница между фотографией и живописью, что мне приходит сразу в голову, будет следующим: фотография показывает гладкое, однородное изображение, точно таким, каким оно отражается в зеркале, так как фотоаппарат в основном при помощи зеркала запечатлевает на пленку изображение. Если сравнить это с реалистической живописью, хотя вопрос о разнице воспроизведения цветов я буду обсуждать потом в другом разрезе, то в первую очередь хотел бы отметить, что меня преследует ощущение, словно чего-то не хватает в выражении объемности, глубины, и тяжеловесности и еще поэтому изображение на одном кадре, охватившее мгновение движущего предмета, кажется, немножко недостаточным для того, чтобы выразить динамичность полностью. По сравнению с этим, зрение художника – кругозор, познаваемый мозгом человека через сетчатку. Он четко видит трехмерный мир и смотрит, как движется человек или машина и т. д., к которым фотоаппарат не так способен. Такие характерные черты точно же выражаются в превосходных работах. К тому же, даже если художники пишут тот же самый объект с одинаковой точки зрения, то композиция, фокус или главный пункт по живописи покажет тонкое отличие и еще разница художников в зависимости от их оригинальности и способности явно обнаружится и в форме, мазках, оттенках цвета, и в цветовом балансе. Так что если художник меняется, то нет одной и той же картины.

Еще кажется, что есть люди, кто все же будет меньшинством, думающие на основе мнения, что совсем ничтожно такое искусство, как реалистическая живопись, так: «Имеется даже образец искусства в природе, а вряд ли живопись, верно копирующую такую натуру, можно считать достаточно оригинальной?»

Я думаю, что это же довольно порядочное мнение. Разумеется, необыкновенное мастерство безусловно необходимое для того, чтобы совершить копирование природы почти полностью таким, каким она выглядит. Считается ли это искусством, требующим созидательную силу, или подражанием по мастерству опытного ремесленника? Может быть, разделятся мнения по этому вопросу.

Однако, если бы только подражать природе, то живопись никак не могла бы соперничать с природой даже лишь с точки зрения великого масштаба настоящей природы, и в отношении «копирования действительности» она считалась бы почти одинаковой, что и фотография. Все-таки, как есть выражение – «живописный вид», живопись в каком-то смысле превосходит природу в «красоте».

В общем это выражение употребляется в смысле «красоты, оторванной от действительности», а для стиля реализма, основа которого же является описанием согласно облику действительности, это имеет особенно другой смысл. Если говорить, какой причиной можно объяснить это, то с точки зрения живописного искусства, почти в любом случае, возбуждающий симпатию

цветовой баланс не получится от верного подражания натуре. Иначе говоря, от этого не выйдет хорошая картина. Поэтому художники до предела того, чтобы не выглядеть неестественным, искусно регулируют целое расположение цветов такими приемами, как едва незаметное изменение композиции по природе, нанесение подходящих разных цветов на одежду специально вписанного человека, или добавление спрятанного цвета. Как вы понимаете от того, что тот цветовой баланс является важнейшим фактором, решающим, что хорошая картина получится или нет, оригинальность живописного искусства находится именно в том плане, где совсем нет элемента подражания натуре. К тому же, когда успешно получится цветовой баланс после того, как два фактора форм и композиции сцепятся как следует, то в этот раз формы «по мастерству опытного ремесленника» станут оживляться. Так приобретшая цветовой баланс работа не только вызовет радующую взор симпатию, но и формы сами по себе, пропорционально со способностью художника по выражению форм, проявят оригинальность, сильно привлекая к себе взгляд зрителей, по причине которого считающиеся мастером художники классифицированы рейтингами. Именно поэтому если смотреть пейзаж такого высокого уровня с некоторого расстояния, то тут же одна сцена великой природы великолепно воспроизведена, как будто она была вырезана из природы в том же виде.

До сих пор я подробно объяснил вторую проблему, причиняющую реалистической живописи вред непопулярности. То есть, ассоциация фотоаппарата с данной живописью у некоторого человека вызывает его мысль о том, что этот стиль реализма не так отличается от фотографии, которую любой человек легко получает через фотосъемку фотоаппаратом, а именно эта несознательная мысль приводит его к пренебрежению реалистической живописью. Однако, эта мысль без сомнения базируется на недоразумении, для ясного понимания которого на всякий случай я в заключение хотел бы коротко изложить существенную особенность данной живописи, отличающейся от фотографии.

На самом деле эта живопись похожа на фотографию в плане копирования действительности, но все же при этом живопись, которая же характеризуется воспроизведением мира, охваченного зрением художника, в основном отличается от фотоаппарата, снимающего реальность с помощью зеркала. Воспроизводить именно эту разницу на холсте очень важным и необходимым элементом для реалистической живописи. Кроме того, художник не только отображает охваченную своим зрением действительность, но и создает чудесную, цветовую гармонию, чуть тронув облик реальности, тонко изменив целое расположение цветов. Это даже можно считать важнейшей и существенной основой среди факторов, доведших живопись до

изобразительного искусства, и именно в этом плане реалистическая живопись окончательно отличается от фотографии.

Многим из знаний, которые были изложены в этой статье, я научился прямо у выдающихся работ современной русской реалистической живописи, обмениваясь сообщением с ними в ходе оценки. Часть таких картин, хотя работ всего лишь тридцать девять, помещена в этой книге. Я искренно желаю, чтобы вы насладились очарованием реалистической живописи, снова убеждаясь в ее прелести.

Март 2015 года

Норио Исии

Предисловие

Знакомясь с рукописью г-на Исии «Современная русская живопись глазами одного японца», я был немало удивлен, как глазами своей нерусской души ему удалось открыть то, что свойственно русскому художнику, а именно глубокое проникновение и восторженное отношение к русскому пейзажу, к традициям русской реалистической школы, на фундаменте которой всегда возникали и будут возникать таланты не только национального, но и мирового масштаба.

Уже много лет тому назад в годы моей молодости, во времена первого знакомства японцев с русской живописью, о чем пишет в своей книге г-н Исии, и успеха показа ее в Японии, я узнал из отзывов японской прессы, что Россия спасла для всего мира реалистическое искусство. И время подтвердило эту мысль. Мы, войдя в XXI век, можем констатировать, что в моей стране, единственной в мире, сохранилась и существует школа, без которой всякие попытки заниматься реалистическим искусством бесполезны. Так же как балету, музыке, оперному, танцевальному и исполнительному музыкальному искусству, реализму необходима серьезная школа. Моей задачей не является вскрыть причины исчезновения школы реализма в ведущих странах мира, и, возвращаясь к рукописи г-на Исии, я ловил себя на мысли, что книгу писал не иностранец, а русский человек, так по-своему, эмоционально автор чувствует то, что вкладывают русские мастера кисти в свои полотна.

Г-н Исии начал коллекционировать живопись после того, как приехал в Москву. Картины, что представлены в его книге, обладают достаточно высоким художественным уровнем, и все же, это не означает, что все они написаны большими мастерами. Я прекрасно понимаю сложности, которые возникали в процессе знакомства с работами русских художников. В таком благородном труде необходимы серьезные консультанты и финансовые возможности, чтобы

вывести коллекцию картин, собранную г-ном Исии на надлежащий уровень, соответствующий истинному состоянию и достижениям лучших мастеров русского реализма. Я называю реализм русским, хотя он не имеет национальных определений только потому, что истинный реализм имеет развитие лишь в России.

Г-н Исии знакомился с картинами по большей части в галереях. Надо быть человеком весьма проницательным, затратить время, чтобы полагаясь лишь на собственную интуицию, отобрать работы того уровня, что представлен в этой книге. Собрав небольшую коллекцию полотен, автор книги внес серьезный вклад в ознакомление японского зрителя с живописью моей страны. Мне думается, что этот вклад трудно переоценить.

Я знаю, что в планах автора издать свой труд на Западе, где так же плохо ознакомлены с искусством русских мастеров реалистического направления второй половины XX столетия. Подобно тому, как русская школа была открыта для мира в начале XX века, я уверен, что русский реализм XIX и XX веков еще предстоит открыть людям нашей планеты, и это не за горами.

По сему, усилия предпринятые г-ном Исии по ознакомлению японского общества с нашей живописью, не только нужно горячо приветствовать, но и всячески помогать ему в этом, коль не нашлось русского искусствоведа, способного совершить подобный поступок, а я считаю деятельность г-на Исии именно поступком, на который может быть подвигнут лишь человек с благородной душой, влюбленный в живопись.

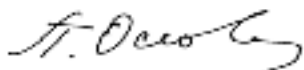
Остается лишь пожелать, говоря образным языком, чтобы в стране, где восходит солнце, с помощью автора этой книги оно осветило бы значение и смысл русской живописи второй половины XX века для народа Японии, и тем самым, упала бы завеса неизвестности в отношении творчества мастеров русской кисти. Мир должен узнать изобразительное искусство моей страны, основанное на бескорыстном и беспредельном служении и любви к России, человеку и природе.

Народный художник СССР

Лауреат Государственной премии СССР

Действительный член Российской академии художеств

Петр Оссовский



СОВРЕМЕННАЯ РУССКАЯ ЖИВОПИСЬ ГЛАЗАМИ ОДНОГО ЯПОНЦА.....	1
(Исправленное Издание)	1
Норио Исии	1
Петр Оссовский	29
Первая встреча	35
Прелюдия по ознакомлению с картинами.....	56
Музеи изобразительного искусства в России	80
Специфика современной русской живописи.....	97
Художники, совершившие стремительный взлет	119
Заключение	152
Послесловие	162
Об авторе	197

Вступление

С июля 1989 года, в течение почти четырех лет, я работал в Москве в представительстве японской компании, занимающейся международной логистикой. Именно тогда, благодаря странному стечению обстоятельств, огромное место в моей духовной жизни заняло новое увлечение – коллекционирование и критика живописи.

Мое пребывание в Москве совпало с периодом глубоких исторических потрясений в России, связанных с распадом Советского Союза. Резкие изменения в государственной системе и законодательстве тяжело сказались на жизни обычных россиян: на длительный срок с прилавков магазинов исчезли продукты и потребительские товары, а в августе 1991 года, когда ведущими лицами правительства СССР была предпринята попытка государственного переворота, на мосту через Москву-реку, ведущем к так называемому «Белому дому» – зданию верхней палаты парламента России, бывшей в то время еще одной из республик Советского Союза (там находился российский президент Ельцин), возводилась баррикада из автобусов и грузовиков. Но, несмотря на эти потрясения, перевернувшие российское общество, все обошлось без ужасающих уличных боев и беспорядков, которые одно время чуть не собирались возникнуть, и в целом, во время моего пребывания в Москве на улицах города царил покой.

Что же касается современной русской реалистической живописи, о которой пойдет речь в этой книге, то в московских галереях всегда было выставлено множество картин, и мне, как иностранцу, они были кое-как еще по карману. Среди них встречались и работы достаточно высокого художественного уровня. Надо было лишь обладать определенной долей проницательности, чтобы собрать хорошую коллекцию.

Вряд ли можно сказать, что до командировки я питал особый интерес к живописи, но в Москве, полюбив ее, сделал радостное для себя открытие: чем чаще пытался составить свое суждение о картинах, тем лучше начинал понимать их, и, как человек со склонностью легко увлекаться, с головой погрузился в мир современного русского изобразительного искусства. В результате я собрал более двухсот работ, понравившихся не только мне. Их весьма высоко оценили и двое моих русских друзей-художников, и двое экспертов из Министерства культуры России, которые, при моем возвращении в Японию, на самом деле проверили мою коллекцию картин для разрешения на их вывоз из страны. Так что с уверенностью могу полагать, что моя коллекция может в какой-то степени претендовать на отображение должного уровня современной русской живописи.

Хотелось бы отметить, что большинство собранных мною работ – это пейзажи с изображением либо природы, либо жизни русских людей на фоне природы. Разумеется, я не задавался целью отобрать картины по определенной тематике. Все дело в том, что среди выставленных в галереях работ доля таких пейзажей составляла около 70 процентов, и некоторые из них мне действительно очень нравились.

С удивлением размышляя по-разному над таким соотношением, я пришел к выводу, что причина его кроется в неразрывной связи жизни русских людей с природой. Стоит лишь отъехать за пределы Москвы, и перед вашим взором предстанут обширные березовые рощи, или раскинувшиеся вдали за ними, окруженные хвойными лесами бескрайние пахоты и поля. Очутившись среди них, чувствуешь, как усталость и стресс исчезают сами собой, словно как Мать-Природа очистила твою душу.

Если размышлять с точки зрения расширенной категории семьи, в том числе дедушка и бабушка, у многих россиян живущих в городах есть пусть маленький, но свой загородный дачный участок и существует обычай выезжать летом с семьей на дачу. С апреля и по начало октября, каждые выходные, или же, взяв отпуск на один или два из летних месяцев, многие русские проводят в тишине и спокойствии за городом, работают на огороде, загорают, читая книги, и бродят по лесу. Быть может из-за этой близости к природе в России так много людей, сохранивших в себе терпимость и легкую наивность. У меня сложилось такое впечатление, что несмотря на все обрушившиеся на них трудности в период распада Советского Союза, они не поддались надвигающемуся страху за будущее, а, придумывая анекдоты, стараясь воспринимать ситуацию с юмором, сохранили твердость духа и волю к жизни. Как японец, в таком образе жизни русских я нашел для себя ответы на многие вопросы о смысле бытия, а художники тоже, живущие так же, как и обычные люди, следуя тем же традициям и обычаям, воспевают в своих работах красоту так много значащей для русского человека природы,

Командировка закончилась, и я привез картины в Японию и повесил их на стенах в своем доме. На залитой светом японской земле краски их засверкали еще ярче, заставив меня вновь восхититься высочайшим художественным уровнем современной русской живописи. С тех пор прошло около пяти лет, но за это время картины не только не наскучили мне. Напротив, их присутствие, снимающее напряжение рабочего дня, стало для меня необходимым.

Между тем, после возвращения домой я впервые вопреки ожиданиям замечал, что здесь, в Японии, русская живопись практически не является предметом внимания. Ни один музей, за редким исключением, не выставляет

реалистические работы русских мастеров, и при обилии в книжных магазинах альбомов, посвященных западным художникам, невозможно найти новые издания с иллюстрациями русских реалистических картин. Поскольку я проверил литературы по истории западного изобразительного искусства, даже была книга, которая совершенно не упоминает русского реализма XIX века, несомненно относящегося, на мой взгляд, к одной из вершин мировой живописи. Если найдется книга, затрагивающая его весьма коротко, может быть, мне следует радушно принимать ее, думая, что это было бы лучше, чем ничего не было написано. Однако, каждый раз, когда я находил в книге хоть пару строк о русской живописи, охватывало меня волнение – «Неужели напечатано?», а затем испытывал разочарование, потому что самое большее, что можно было прочесть в них, это имена И.Е. Репина, В.И. Сурикова, да короткие аннотации. Кажется, что подобная ситуация сложилась не только в Японии, но и в Европе и США, однако вовсе не из-за низкого уровня работ русских художников. Думаю, что причина заключается в том, что русскую живопись просто-напросто не рассматривают как объект для критики, поскольку практически ничего о ней не знают. И ни в Европе, ни в США, ни в Японии исследования по ней не проводятся на том уровне, который позволил бы изменить сложившуюся вокруг нее ситуацию.

Однако в 1970-ые русская живопись была широко представлена в Японии и имела в те годы огромный успех. Поэтому я думаю, что некоторые помнят об этом. Картины русских художников отнюдь не чужие и непонятные вещи для японцев, а наоборот, это род картин, в которых чувствуются симпатия и близость.

Что касается японских художников, то я являюсь большим поклонником творчества художника Хигасияма Кайи. В июле 1997 года на выставке в честь его 88-летнего юбилея, проходившей в одном из токийских универмагов, мне впервые представилась возможность увидеть собрание его работ, произведших на меня неизгладимое впечатление. В то же время, я не смог скрыть своего удивления, почувствовав, насколько близко настроение испытываемое от его работ к русским картинам. Разумеется, у японского стиля живописи свои законы и приемы, а русского – свои, и вовсе не собираюсь вызывать чье-либо недовольство, заявляя, например, что все дело лишь в сходстве манеры письма. Мне кажется, что компромиссным объяснением здесь может послужить то, что у художников много общего в самом восприятии природы, восприятии того, что и как они будут затем переносить на холст.

У Хигасиямы Кайи много работ, наполненных такой необычайной тишиной, которую редко услышишь даже в самой природе, и кажется, словно из этой тишины доносятся шум водопада, звучание ветра. В картинах он отобразил

не просто красоту, а, скорее, охватывающий в себе эту красоту облик Великой Природы, пробуждающий неизведанные таинственные чувства и благоговение, и сплетение испытываемых от них ощущений словно окутывает ваше тело.

Подобные чувства вызывает и та насыщенная палитра, которой передана природа в работах русской живописи. Считается, что в глубинах психологии японцев сохраняются остатки первобытной религии, для которой характерно обожествление природы. И на Руси, до принятия в X веке христианства, было распространено язычество, которое отождествляло солнце, различные явления природы с божествами, отстатки которого переданы в народных сказках и т. д. Я ходил по выставке Хигасияма Кайи, и в голову внезапно пришла мысль, что быть может, и у японцев, и у русских сходное восприятие природы заложено по натуре.

Забегая вперед, хотел бы сказать, что природа, изображенная на картинах русских художников, затронула бы души многих японцев не меньше, чем мою. Именно поэтому то, что сегодня в Японии не уделяют должного внимания не только современной русской живописи, но и русскому реализму второй половины XIX века, вызывает у меня удивление и глубочайшее сожаление.

Подобная ситуация и отсутствие в ней каких-либо изменений на протяжении 3-4 лет побудили меня написать эту книгу. Невозможность соприкоснуться с русской живописью заново после моего возвращения на Родину порождала у меня нарастающее чувство неудовлетворенности, тоски и сожаления, и я неоднократно ощущал необходимость того, чтобы люди в Японии как можно больше узнали о прелести русских картин.

Какой бы предмет или вещь мы ни взяли, для человека, любящего его и знающего его настоящую ценность, горько видеть, что он совершенно не вызывает интерес у окружающих. Именно подобные чувства я испытывал по отношению к русской живописи, хотя, по существу, причина равнодушия была в том, что у них не было достаточного случая, чтобы узнать истинную ценность, и именно поэтому во мне все больше нарастало желание хоть как-то исправить ситуацию.

Может быть, моя коллекция не так превосходна, но тем не менее, в ней есть и работы, способные донести до зрителя красоту современной русской живописи, а если сам я, плененный ею и имеющий достаточное число картин, не стараюсь призывать к прелести этой живописи, чтобы пробить в конце концов плотную завесу, заслонившую ее от глаз японского зрителя, то стоит ли ждать, пока кто-нибудь кроме меня сыграет подобную роль? Постоянно задавая себе такой вопрос, я решился на попытку внести хоть небольшой вклад в всеобщее признание ее прелести, взывая к красоте собранных мною картин.

Сначала я хотел арендовать место в какой-нибудь галерее и выставить там свою коллекцию, однако, если не заниматься выставкой профессионально как одно из звеньев какого-нибудь дела, то результаты ее будут едва заметны, да к тому же совершенно очевидно, что и время действия выставок весьма ограничено. Так что оставил затею с галереей и из всех возможностей, которые я мог на сегодняшний день использовать, оставалось только написание книги, посвященной современной русской живописи. Я много размышлял над будущей книгой, но когда приступил к работе, то понял, что это не так уж и просто. Ведь все, что я могу предложить читателю на данный момент, не будет больше, чем того, чтобы показать на бумаге те картины, которые пленили меня, и с их помощью попытаться донести до читателя красоту русской живописи. Такие ограниченные рамки очень беспокоили меня. Получится ли что-нибудь из этой затеи? Но если не попробовать, то книга не будет написана. И я брался за перо.

Эта книга по структуре составлена так, чтобы ее было легче читать людям, думающим, что они сами плохо разбираются в изобразительном искусстве или незнакомым с работами русских художников, а стиль изложения направлен на то, чтобы помочь читателю как можно глубже понять русскую живопись. По такой причине, в самом начале помещен рассказ о том, как меня самого, не особо интересовавшегося картинами, пленила русская живопись, и в прибавку к этому текст составлен в виде знакомства с картинами из моей коллекции.

Вполне вероятно, что из-за подобного рода изложения акцент сместится на такой аспект, как «история моей коллекции», но это лишь оттого, что мне, скорее, хотелось сохранить непрерывность и последовательность повествования, и по мере развития своего рассказа представить вам картины.

Само собой разумеется, картины представлены во всяком случае в качестве одних примеров для того, чтобы вы поняли, что же такое современная русская живопись и смысл такого подхода заключается в выделении на этих примерах характерных черт, указывающих на сущность русской живописи.

Знакомству с картинами посвящены четыре главы. Каждая из них преследует определенные цели, в соответствии с которыми подобраны и картины, а между этими главами помещена история русского изобразительного искусства второй половины XIX века. Так я постарался как можно более ясно ответить на вопрос, что же в целом представляет собой современная русская живопись. В книге не представлен абстракционизм, поскольку картины, написанные в этом жанре, в галереях мне почти не встречались. Кроме того, заранее хотелось бы оговорить, что реалистическая живопись, являющаяся темой данной книги, весьма разнообразна и представлена множеством различных школ и течений. В своей работе я не ставлю себе цель охватить все

тенденции, существующие в русской живописи, а ограничиваюсь лишь работами традиционного реализма – основного направления, в котором работают современные русские художники. Если говорить о современной живописи в России, уровень которой на сегодняшний день соответствует мировому, то без сомнения ее представляет традиционный реализм, и именно по этой причине главной моей задачей стало донести хоть толику его красоты до читателя.

Я буду безмерно рад, если этот скромный труд поможет вам чуть лучше узнать и понять русскую живопись.

Первая встреча

Я окончил университет в 1970-ом. В том же году, впоследствии разорившаяся, а тогда одна из ведущих токийских галерей, по всей вероятности, впервые после войны представила на выставке-продаже в Японии довольно большое число работ советской живописи. (Советский Союз распался, и на сегодняшний день этого государства не существует. Поэтому в дальнейшем, имея в виду, что до его распада главными центрами советской живописи были Москва и Санкт-Петербург, я буду использовать термин «современная русская живопись», чтобы избежать путаницы). Выставка проходила в одном из универмагов в г. Саппоро, и говорят, что имела огромный успех. Весной 1989 года, перед самым моим отъездом на работу в Москву, в букинистическом магазине я случайно приобрел альбомы, посвященные выставкам современной русской живописи, проходившим в помещении одного из токийских универмагов в 1973 и 1974 годах. Из альбома, изданного в 1973 году я узнал, что подобная выставка проводилась и в 1971 году в универмаге какого-то провинциального города, а с 1972 года такие выставки стали ежегодно проходить в Токио. По сей день я бережно храню эти альбомы, перелистывая их

время от времени, и насколько могу судить по ним, наиболее интересные работы были представлены именно на выставке 1973 года.

Благодаря деятельности галереи, 70-ые годы стали своего рода бумом русской живописи в Японии. Об этом свидетельствуют и несколько переведенных и изданных в те годы книг, посвященных работам русских художников. Несколько лет назад, когда-то работавший в той галерее человек рассказал мне, что в Японии в общей сложности было продано около двадцати тысяч картин современной русской живописи. Конечно, трудно представить, что все они обладали высочайшим уровнем, однако без сомнения, были среди них и работы, имеющие замечательную художественную ценность. Я думаю, что галерея эта занималась довольно полезным делом, но вместе со скандалом, не имеющим никакого отношения к картинам русских художников, она обанкротилась, что стало огромной трагедией для русской живописи. С той поры не появилось ни одной галереи, которая бы по-настоящему и активно продолжила ее деятельность, и пробившиеся в Японии первые ростки русской живописи были загублены еще до того, как японцы сумели оценить ее истинную прелесть.

Что же касается меня, то до моей командировки в Москву в 1989 году, я картинами не особо интересовался и в 70-ые годы совершенно не разбирался в ситуации, сложившейся в то время в Японии вокруг русского изобразительного искусства.

В такой обстановке, смутно помню о том, что в токийском универмаге проводилась выставка работ русских художников из коллекции Государственной Третьяковской галереи (как выяснилось позже, это было в 1976 году). Сам я на эту выставку не ходил, но где-то на рекламной афише видел картину с изображением сидящей в фаэтоне женщины в черном пальто и черной шляпе с белыми перьями. Помню, как я почувствовал еле заметную симпатию к экзотическому прекрасному лицу иностранки с печальными черными глазами. Позднее я узнал, что это произведение является шедевром художника-передвижника XIX века И.И. Крамского (1837-1887 г.г.) и называется «Неизвестная» (1883 г.) (в Японии название переведено как «Незабываемая»). Но это была всего лишь большая репродукция, а не подлинник, и едва ли можно сказать, что она была первой увиденной мною русской картиной.

Такой картиной, которую я впервые видел в подлиннике, (и случилось это еще раньше, в 1970 году) можно назвать работу «Рожь» (1878 г.) пейзажиста И.И. Шишкина (1832-1898 г.г.), сыгравшего замечательную роль, как и Крамской, во второй половине XIX века. На ней изображено бескрайнее поле отливающей золотом и сгибающейся под тяжестью созревших колосьев ржи, посреди которого, примерно от центра до самого дальнего края, стоят,

возвышаясь на фоне солнечного осеннего неба, с десятков раскидывающих ветви хороших фигур, растущих поодаль друг от друга сосен. На переднем плане деревенская дорога, которая проходит через ржаное поле, разделяя рожь направо-налево, обнаруживает свой вид, а именно на эту дорогу, поросшую низкорослой сорной травой со следами колес от проезжающих по ней телег, падает тень двух низко летящих над землей ласточек, которая следует за их быстрым полетом. Сейчас уже точно не вспомню, где я увидел эту известнейшую в России картину, в Третьяковской галерее в Москве, или же в Государственном Русском музее в Санкт-Петербурге, но произошло это спустя полгода после окончания университета, когда я, работая в небольшой туристической компании, специализирующейся на турах в бывший Советский Союз, посетил Москву и ряд других городов в качестве заместителя сопровождающего группы. Пейзаж висел на стене так, что поднявшись по лестнице и войдя в выставочный зал вы оказывались прямо напротив него. И уже я не могу вспомнить, в каком из двух музеев я видел его (не так давно я снова посещал Третьяковскую галерею, и пытался отыскать тот самый зал, но так и не нашел ничего похожего), но даже сегодня отчетливо помню, как ржаное поле неожиданно брасалось в глаза, когда я едва вошел в выставочный зал, и сильнейшее потрясение я испытал от картины.

Мне казалось, что я стою на самом краю ржаного поля, отчетливо различая каждый колосок, и бескрайнее золотое море этих колосьев слепит глаза. По затылку и спине пробежали мурашки. Какое-то время я, словно парализованный, не мог сдвинуться с места. Несколько раз в жизни, глядя на хорошую картину, я чувствовал, как волосы на затылке начинают шевелиться, а по спине пробегает дрожь, но то был единственный раз, когда тело мое перестало меня слушаться.

Полет ласточек, спустившихся на мгновение к самой земле, и ясный облик деревенской дороги напомнили мне запечатлевшийся в сердце пейзаж моего детства. Наверное, еще и поэтому мне так дорога эта картина. Спустя многие годы я посмотрел в художественном альбоме размеры полотна и удивился: картина размером 107 x 197 см – не такой большой для произведения русской живописи. Но когда я увидел эту картину впервые, она показалась мне в три раза больше из-за того, что я, скорее, не просто рассматривал ее, а словно, перешагнув за обрамлявшую ее раму, вошел в изображенный на ней пейзаж. Быть может, из-за того сильнейшего впечатления, которое произвела на меня эта картина, ни одна другая из увиденных мною тогда в музее работ, что удивительно, не сохранилась в моей памяти.

Впоследствии, в связи с реконструкцией Третьяковской галереи, в которой хранится «Рожь», в течение долгого времени, включая и весь период моей работы в Москве, мне никак не удавалось еще раз взглянуть на работу

Шишкина. Такой случай наконец-то представился в июле 1997 года, во время моего частного визита в Москву и т. д. Я еще раз убедился в том, насколько великолепна эта картина, и помню, как вновь почувствовал волнение, но те ощущения, которые я пережил, увидев ее впервые, к сожалению, так и не воскресли во мне.

Что касается современной русской живописи, первая ее картина, с которой я столкнулся, произвела на меня довольно глубокое впечатление. Дочерняя компания той галереи, о которой я упоминал во вступительной части этой главы, занималась торговлей с бывшим Советским Союзом, и время от времени я отправлялся туда, чтобы получить заказ на работу по погрузке грузов на теплоход, в том числе экспортную томоженную очистку. У меня сложились достаточно хорошие отношения с работником, ответственным в этой компании за отправку грузов, и кажется, году в 87-ом, когда снова зашел к нему по работе, он неожиданно пригласил меня в находящийся по соседству с его офисом художественный салон, и, отведя меня в отдельную комнату, показал несколько лучших работ современной русской живописи. Из-за того, что нас все время сопровождал готовый отвечать на любые вопросы продавец, я как-то расслабился, и не сумел оценить те картины по достоинству, о чем на сегодняшний день весьма сожалею. Но очень хорошо помню одну из них, понравившуюся настолько, что я даже поинтересовался ее ценой. Это была слегка вытянутая в длину небольшая, размером примерно 50 x 80 см, картина, написанная маслом. На заднем плане берег реки с невысоким холмом, за который только начало садиться вечернее солнце. Темная зелень холма и зыбь на поверхности реки на средне-переднем плане освещены лучами заката. Среди царящей тишины весь пейзаж выглядел прекрасным и необычайно гармоничным. Невозможно забыть те глубокие тона, которыми передан на картине закат. Спустя годы я просматривал альбом, посвященный выставке современной русской живописи, о котором уже упоминал, и заметил, насколько похожа на ту картину помещенная в нем работа «Тихий вечер» Народного художника Российской Республики Н.И. Осенова (1909-1983 г.г.). Думаю, что без сомнения, это одна и та же картина, и меня беспрестанно терзает желание еще раз как следует рассмотреть ее, однако это, на сегодняшний день, остается несбыточной мечтой.

Первое приобретение

Я проработал в Москве почти четыре года, с июля 1989-го по май 1993-го. То было время тяжелых исторических потрясений, когда президент Горбачев, взявший курс на демократизацию и рыночную экономику, пытался осуществить перестройку. Однако в условиях хаоса, вызванного чередой проб и ошибок, экономика продолжала ухудшаться, и в конце концов Советский Союз распался.

Между прочим, думаю, что г-н Горбачев, как в том плане, что он руководил временами со чувством справедливости и дальновидением, так и в трагичности, что он опережал время, имеет нечто общее с любимыми мной великими русскими писателями XIX века. Он быстро осознал, что, сохранившись в прежней форме, Советский Союз будет все больше отставать от развитых стран Запада, что истощающая экономику страны гонка вооружений бессмысленна, и в области формирования нового мышления, приведшего мир от двухполюсной системы противостояния «США-СССР» к системе мирного сосуществования, заслуги его неизмеримы. Однако, как всем известно, внутри страны его начинания тормозились укоренившейся бюрократией и привилегированной верхушкой, и, не имея возможности добиться желаемых результатов, Горбачев был вынужден отступить, отказавшись от половины замыслов по восстановлению экономики. Его критиковали как консерваторы, так и либералы, а доверие к нему среди российского народа упало до нуля, но думаю, что история не будет отвергать его. Я крепко уверен, что, хотя неизвестно когда, непременно настанет тот момент и в России, когда по настоящему поймут его дальновидность, и совершенное им будет оценено по достоинству.

Жизнь в то резко изменившееся время в Москве предоставила мне редкую возможность увидеть со стороны, как законы, государственная система, система ценностей и многое другое за короткий период были перевернуты с ног на голову, и с каким достоинством последствия этого переворота воспринимали люди, живущие обычной повседневной жизнью. В законодательство вносились самые разные изменения, люди действительно почувствовали реальную свободу, и в обществе разгорались подогреваемые ожиданием перемен дискуссии. С другой же стороны, все стремительнее росли цены, все острее становился дефицит. Сверху вводились радикальные изменения, но естественно, что большинство людей не успевало с такой же скоростью менять сложившиеся образ жизни, мышление и взгляды, и им пришлось противостоять нахлынувшему потоку эпохи. Насущной темой для простого народа стал вопрос, как выжить. Вместо работы люди выстраивались за продуктами и товарами в длинных очередях, а некоторое время спустя на тротуаре стали

появляться и те, для кого продажа вещей всем проходящим стала повседневным занятием, позволяющим заработать на кусок хлеба.

Все эти изменения коснулись и людей, профессионально занимающихся живописью. Без сомнения, они вынесли все испытания жизни лишь из-за того, что их внимания полностью сконцентрировались на своем творчестве и поиске путей самовыражения. Только этот тяжелый период, насколько я могу предположить, наступил для них позднее, чем для простого народа. До тех пор, пока в галереях, являвшихся одним из каналов сбыта, картины продавались, никаких проблем не было.

Пожалуй, самыми первыми прочувствовали на себе произошедшие перемены именно первоклассные художники. Государство периодически давало им заказы на картины, и они могли позволить себе, не беспокоясь о завтрашнем дне, воздержаться от продажи своих работ в обычных галереях, как требовали правила (кроме того, до середины 80-ых годов законом о материальных и художественных ценностях, работы некоторых художников, в списке которых числилось около сотни фамилий, были запрещены к вывозу за границу). Но как только в системе государства, ранее выкупавшего картины, начался хаос, в рядовых галереях постепенно стали появляться и работы части известных художников. Я слышал, что когда надлежащие инстанции узнали об этом, какой-то художественный салон даже был на время закрыт.

Думаю, что во время моей командировки в Москву, именно в то самое время, в галереях было выставлено самое большое количество картин. Когда же началась вторая половина периода моего пребывания в России, из-за ужесточения закона о вывозе художественных ценностей за границу, продажа картин затормозилась у тех галерей, частыми посетителями которых были иностранные туристы и командированные. Об этом хотелось бы еще раз упоминать потом в другой главе.

Вот в такое время я работал в Москве главой представительства, в котором на начальном этапе я был единственным японцем, и снимал в первый год два номера, под жилье и под офис, в отдельных корпусах гостиницы для долгосрочных командированных. В номере, где я жил, было две комнаты. Окна комнаты площадью в м²15, которую я приспособил под гостиную, выходили на юг, и в ней всегда было много света. Со временем я привык к работе за границей и несколько оправился от напряжения, в котором держала меня московская жизнь. В один из ясных апрельских выходных дней 1990-го года, отдыхая в своей гостиной, я вдруг ощутил, какая пустота царит в ней. Напротив софы – голая стена, у которой стоит лишь музыкальный центр, в углу висит календарь... И больше ничего. Вспомнив рассказ одного моего знакомого, работающего в одной производственной компании, и уже имеющего опыт

работы в Москве, о том, как за время командировки, он собрал несколько десятков понравившихся ему работ литографии, я подумал, что, может быть, картины хоть немного оживят мое жилище.

Кстати, я не люблю украшать комнаты цветами. Наслаждаться видом поставленного в вазу букета можно лишь в первый день, но видеть, как он медленно увядает день ото дня, для меня своего рода мучения, из-за чего полученное от него удовольствие становится соответственно меньше. Поэтому я с самого начала отказался от идеи поставить в комнате цветы, и решил попробовать повесить картины.

И вот, какое-то время спустя я впервые посетил в Москве галерею. В России их называют «художественными салонами». Такое название на русском языке звучит изящно, а чего не скажешь, на взгляд японца, о внешнем виде этих галерей. Однако картины, которые продаются в них, имеют определенную художественную ценность, и уровень их вполне соответствует такому изящному звучанию.

Первая посещенная мной галерея находилась недалеко от Октябрьской площади, и чтобы дойти до нее, надо было пройти примерно 20 метров по направлению к Кремлю по левой стороне от пункта, в котором Ленинский проспект перешагивает через Садовое кольцо. Из-за близости к площади эту галерею в обиходе между японцами живущими в Москве называют Октябрьской, а приезжие и иностранцы в ней частые гости. По форме она представляет собой длинный прямоугольник. Вход находится в центре здания и делит выставочный зал на две части. Картины не только висят на стенах почти вплотную друг к другу, но и стоят, прислоненные к стенам, на полу. Тогда в Октябрьской галерее в целом выставлялось, пожалуй, больше трехсот работ. Почти все они были написаны маслом, и лишь небольшую часть составляли акварель и литография. Продавались там не только картины, но и художественные принадлежности, такие сувениры, как изделия народных ремесел, окрашенные вещи с узорами, возбуждающими у зрителей ощущение эстетического вкуса (легкие ткани обрамленные деревянными рамками), ковры и многое другое. Большие окна, выходящие на проспект, были занавешены белыми прозрачными шторами, и поскольку днем свет не включался, внутри царил легкий полумрак. Я долго ходил по галерее, и, выбрав, в конце концов, написанную маслом на картоне картину размером 90 x 70 см, вернулся домой.

Называлась она «Туманное утро» (1989 г.) художника А.В. Овчаров (1926-1994 г.г., член союза художников России. Эта картина помещена на суперобложке данной книги). Я повесил ее в центре стены в гостиной, и с того момента стал каждый день сталкиваться с изображенным на ней мальчиком, сидящим ранним летним утром с удочкой на заросшем травой берегу пруда посреди не успевшего еще рассеяться молочного тумана. Недалеко от мальчика

выступают в пруд сооруженные из дерева подгнившие мостки, а дальше, по всему пространству полотна, разливается водная гладь, и растущие на противоположном берегу деревья видны далеко или близко через пелену тумана.

Удивительно, что в отличие от фотографий, любоваться картинами я могу бесконечно. Каждая деталь на холсте пробуждает в воображении самые разнообразные фантазии, и возникает ощущение, что и сам я, каким-то образом очутившись внутри, брожу по этой картине. После еды или когда у меня находилась свободная минута, я устраивался на диване и погружался в пейзаж «Туманного утра». Первое, что я заметил, это едва уловимое взаимодействие красок и света, и что в разное время суток картина хоть немного, но выглядит по-разному. Играла в этом роль и степень освещенности комнаты. Каждый раз, когда я смотрел на картину утром, днем или вечером, менялось и производимое ею впечатление. За то время, что я любовался ею, я делал какое-то новое открытие, но, чувствуя, что в ней таится что-то еще, начал экспериментировать, рассматривая ее с разного расстояния и под разными углами.

У каждой картины есть своя точка, с которой на нее лучше всего смотреть, должна была быть она и у «Туманного утра». Обычно, картинами лучше всего любоваться с некоторого расстояния. «Туманное утро» лучше всего смотрелось от входа в спальню, под косым углом с расстояния шести метров. По существу, это было наибольшее расстояние, которое я мог позволить себе в своем номере. Если я пытался его увеличить, то мне приходилось уходить в спальню, а оттуда картину было уже не видно.

Однажды, рассматривая «Туманное утро» от дверей в спальню, я вдруг почувствовал какую-то энергию, таящуюся в водной глади пруда. Мне показалось, что вода словно разливается в стороны и вглубь, по направлению к противоположному берегу. И неожиданно в памяти моей воскресли воспоминания о том, как много лет назад, в студенческие годы, я с несколькими друзьями отправился на пикник к одному озеру. Мы шли по дороге, и вдруг, издали, сквозь растущие во дворе кусты увидели кусок водной глади, отрезанный от всего озера домом и густыми зарослями деревьев. Интуитивно мы почувствовали, что наконец-то добрались, что осталось совсем чуть-чуть. Это, казалось, какая-то неведомая сила, исходящая от воды, что заставляло нас поверить в бескрайность обрамленного тенью озера. И в поверхности пруда «Туманного утра» чувствовалась та же энергия, выплескивавшая водную гладь за пределы холста. Первая же приобретенная мной картина дала мне понять, что живопись таит в себе такой интересный мир. Я уделял «Туманному утру» все больше и больше внимания, и как-то незаметно для себя стал понимать эту картину намного глубже.

Начав самостоятельно судить о живописи, я обратил должное внимание и на природу. Прогуливаясь по сумеречным аллеям и разглядывая деревья, я

осознал, как живо напоминает их вид образ деревьев на окутанной туманом картине. Меня глубоко восхищает наблюдательность художника. Помню свое удивление, когда однажды, рассматривая картину издали, заметил, насколько реалистично и рельефно изображен поросший редкой травой отлого спускающийся к правой стороне берег.

Но из всех деталей в «Туманном утре» больше всего притягивает взгляд рыбачащий у пруда мальчик. Вначале я был восхищен прелестью контура сидящего на траве подростка, но чем дольше я смотрел на картину, тем больше меня одолевали вопросы. Зачем в раннее утро не успевшего еще рассеяться тумана художник нарисовал белую шляпу на голове мальчика? Быть может, эта шляпа здесь совершенно не нужна? А, может, она несет в себе какую-то смысловую нагрузку? О чем думает мальчик, закинув удочку в пруд? Он сидит согнувшись, склонив голову вниз. Так сидят люди, терзаемые мучениями. Поза его напоминала известную работу выдающегося русского художника второй половины XIX века И.Н. Крамского «Христос в пустыне» (1871 г.). Посреди скалистой пустыни в полном одиночестве сидит на камне погруженный в раздумье Христос. Говорят, что в этой картине Крамской отобразил человеческого мучения Христа, вступившего из-за глубокой любви к людям в конфликт со своей совестью, а также переживания, одолевавшие русскую интеллигенцию, жившую в ту же эпоху, что и сам художник. Голова мальчика опущена, взор обращен к пруду, и выражения его лица не видно, но может быть, автор «Туманного утра» в этой картине написанной в 1989 г. поручил душе рыбачащего подростка поведать нам о хаосе в русском обществе и тех опасениях, которые он порождает?

Бывало и так, что глядя на этого мальчика, я начинал размышлять о самом себе, терзаемый собственными, не имеющими никакого отношения к картине, переживаниями. Иногда же мне казалось, что белая шляпа у мальчика является символом, отрицающим подобные терзания. Одинокое рыбачащая у затянутого туманом пруда фигурка в ком угодно пробудит хоть толику печали, и может, поэтому возникает ощущение, что мальчика одолевают страдания. В то же время, в зависимости от своего настроения время от времени, мне начинало казаться, что эту шляпу художник нарисовал лишь для того, чтобы смягчить печаль и уравновесить вызванные картиной чувства. Я не испытываю ни капли скуки, когда, охваченный такими размышлениями, день ото дня рассматриваю одну и ту же картину, как будто любяясь через окно ее рамы пейзажем, существующим для меня наяву.

Эту картину я приобрел в надежде, что она привнесет хоть немного радости в мою по большей части одинокую и почти лишенную развлечений жизнь в Москве. Но нашедший так интересный мир, как не ожидалось, я еще хотел, чтобы повесить понравившие мне картины на пустом месте той же стены к

левой и правой сторонам от данной картины. Вот таким образом, можно сказать, почти по воле случая, к числу моих немногочисленных увлечений добавилось еще одно – критика живописи, а иногда и приобретение картин.

Поворотный момент

В мае 1990-го, спустя примерно год после моего приезда в Москву, УПОДЕКО (Управлением по делам дипломатического корпуса) при Министерстве Иностранных Дел, занимающимся жизнеобеспечением иностранных посольств и представительств иностранных компаний, нашей фирме был предоставлен офис, и почти в то же самое время мне удалось получить и квартиру. На юго-западе Москвы, от конечной станции метро «Юго-Западная» влево, к окраинам, простирается густой лес, с северной стороны которого стоит несколько домов. Моя квартира находилась в одном из них, построенном чуть поодаль от леса. В южной части этого дома, выходящей к лесу, жили русские, а в северной, откуда из окон открывался прекрасный вид, – иностранцы.

В начале июля я переехал в расположенную на четырнадцатом этаже шестнадцатизэтажного дома трехкомнатную квартиру, выходящую окнами на север и тогда впервые заметил, что гостиница, в которой жил до этого, была неплохим пристанищем для работающих одиноко без семьи в России иностранцев. И в здании, в котором я жил, и в здании, где находился офис, у входа всегда несли вахту дежурные, приветствовавшие меня каждый раз, когда я выходил или входил. Во всех них, вне зависимости от пола и возраста, чувствовалась неподдельная симпатия к чужакам, давно уже исчезнувшая в людях, живущих в городах Японии. Возможно, причина тому – лишенный суеты, непринужденный ритм жизни, благодаря которому в их душах сохранилась такая терпимость. Откровенный разговор с ними стал завязываться сам собой.

Кстати, работали дежурные сутки через двое, по два человека в смене. Думаю, что именно из-за такого графика работы в основном это были молодые, до 30-ти лет женщины, успевшие обзавестись семьями. Мужчины же были либо пенсионерами, либо подрабатывающими студентами. Вечером, после девяти, у них работы обычно становилось меньше, и иногда они приглашали меня на чай.

Чаще других со мной заговаривала молодая, моложе 25 лет, девушка с голубыми глазами и белокурыми волосами. Я буду называть ее Натальей. Похоже, после того, как вышла замуж и родив ребенка, располнела, что немножко испортило у нее красоту, но, казалось, в годы юности она была довольно красивой девушкой стройной фигуры. Когда она, сидя на стуле, смеялась или улыбалась, лицо ее было симпатично, а от небольших пухлых женственных рук веяло теплотой.

В паре с Натальей работала девушка чуть старше ее с карими глазами и черными волосами. Назову ее Галиной. Во взгляде ее чувствовалась сила,

присущая женщинам с сильной волей. Необычайно добрая, она всегда встречала и провожала меня улыбкой.

В первый же год моего приезда в Москву, 31-го декабря Галина пригласила меня к себе домой, и именно благодаря ей я приобрел бесценный опыт встречи Нового года с русскими людьми. Мужем Галины оказался приблизительно 30-летний, среднего телосложения, среднего по русским меркам роста, но необычайно добрый мужчина. Когда Галина представила меня ему, я заметил, как в его карих глазах на мгновение промелькнуло любопытство, словно он с нетерпением ждал встречи с человеком, о котором так много рассказывала ему жена. В общении с ним я не почувствовал той скованности, которая обычно возникает между людьми при первой встрече, и мы сразу же сумели найти общий язык. Помимо меня на празднике присутствовал еще один гость – живущий по соседству друг семьи, молодой человек лет 30-ти, который, благодаря исправившей его близорукость операции, смог наконец-то расстаться с очками. Некоторое время мы все пили чай и увлеченно беседовали. Затем достали из буфета бутылки с различными спиртными напитками, бережно хранившиеся до Нового года в самом дальнем углу. Незадолго до 12-ти часов ночи муж Галины с выстрелом откупорил шампанское и, провозгласив проводы Старого года, вместе со всеми осушил свой бокал. После этого пили понемногу, но как только часы пробили 12, все снова чокнулись за Новый год, и выпили до дна. Так мы сидели вчетвером до самого рассвета, увлеченно беседуя на разные темы, устраивая танцы, закусывая и достаточно много выпивая. Люди эти необычайно тепло и радушно принимали своих гостей. Меня глубоко тронуло то, что на рассвете, все они отправились пешком сквозь обжигающий воздух морозного утра провожать меня до магистральной дороги и долго ждали, пока не поймали такси и не захлопнули за мной дверь.

Но вернусь к основной теме своего рассказа. Итак, Наташа и Галя работали день через два за стойкой в дальнем левом углу маленького уютного холла на первом этаже здания, в котором и располагался мой офис. С ними в смене работал охранником пожилой мужчина, но в его обязанности главным образом входило наблюдение за входящими с улицы посетителями. В то время факсимильная связь была еще редкостью, а оборудовать телексом комнату, где находился офис, было невозможно из-за отсутствия необходимых проводов и источника электропитания. Поэтому для связи с Токио я использовал телекс, установленный в холле первого этажа, и за отдельную плату они доставляли мне сообщения.

Благодаря этим обстоятельствам я попал в число приглашаемых ими на чай. Конечно, не только я, но и некоторые другие работающие в Москве иностранцы были так же приглашенными ими гостями. Так, принося с собой шампанское и вино, мы стали собираться по одному, по два в комнате ожидания

в правом углу холла и ждали, когда Наташа с Галей будут свободны. В нашей компании было много людей, приехавших из Азербайджана и Восточной Европы, и я, заодно практикуясь в русском языке, подключался к общей беседе, пил вино, закусывал принесенными и порезанными девушками помидорами, огурцами и колбасой, и, как и все, от души смеялся. Офис, где я работал, и номер, где я жил, находились совсем рядом. Именно поэтому, возвращаясь обычно сразу после работы к себе в номер, я оказывался один на один с одиночеством. Но надо сказать, что с другой стороны, я благодарен судьбе за те часы, что время от времени давали мне живительный глоток людской теплоты, подобный плотку воды в пустыне.

Благодаря Наталье и Галине я узнал и то, как отмечают в России дни рождения, Международный женский день и другие праздники. (В России День рождения – большое событие и для взрослых людей. В этот день друзья обязательно звонят по телефону и поздравляют именинника. Часто День рождения отмечают и на работе, хотя там именинник скорее не принимает поздравления от других, а пригласив своих сослуживцев и общих знакомых, накрывает стол с угощением и благодарит собравшихся за дружбу и хорошее к нему отношение. Естественно, что все приглашенные приходят с букетами цветов и подарками. А в Международный женский день, в знак проявления любви, подарки мужчины дарят всем женщинам). Так, вдыхая в себя аромат жизни в России, я успел проводить достаточно интересное время утешения за первый период моей жизни в Москве.

Но после того, как я переехал в свою квартиру, где у входа на первом этаже не было постоянных дежурных, и у меня практически исчезла возможность общаться с другими людьми. В течение какого-то времени я периодически ощущал ту безутешность, когда тебе не за что ухватиться, полностью потерявшись в пропитавшей весь дом атмосфере изолированности и нехватки человеческого тепла. В июле после одиннадцати вечера еще светло, и когда я возвращался с работы домой, у меня возникло какое-то неопределенное желание, словно мне хотелось выйти куда-нибудь и развеяться. Но стоило мне выпить немного пива, пока я готовил себе ужин, как становилось ясно, что за руль я сесть уже не смогу, а идти куда-нибудь пешком слишком долго и далеко. И глядя на улицу из окна кухни, я начал чувствовать себя запертым в четырех стенах. Чтобы как-то справиться с таким состоянием, я включал легкую музыку на полную громкость, пытался делать под нее что-то вроде аэробики. Именно тогда я попросил вбить в стену, на расстоянии метра с лишним, гвозди, так, чтобы я смог повесить на них как можно больше картин.

Оглядываясь на прошлое, понимаю, что как раз та временная неустроенность и послужила одним из толчков к тому, что я с головой окунулся

в коллекционирование современной русской живописи. Я решился вставить рассказ, не имеющий никакого отношения к картинам именно потому, что хотел затронуть то влияние, которое оказали работы русских художников лично на меня.

Я постоянно думаю о том, что критика живописи – это своего рода общение картины и зрителя. Другими словами, опыт, который человек приобрел благодаря картинам, является результатом воздействия на него картины. Как я уже упоминал ранее, у русской живописи есть свойство производить различное впечатление в зависимости от освещенности, расстояния и угла зрения, так что кажется, словно картина начинает говорить. И сколько бы раз я ни любовался картиной, меня вновь и вновь охватывает желание снова увидеть ее. Теперь я стал с радостью возвращаться домой. Сидя в комнате и рассматривая картины, я погружался в их мир. Настроение улучшалось, а на душе становилось спокойно. После того, как во мне произошел этот перелом, я без труда смог браться за любую работу, заниматься чтением, писать или размышлять, и наряду с тем удовольствием, которое я получал от самого процесса суждения о русской живописи, такой побочный эффект, производимый картинами, невероятно помог мне.

Так, преодолев свое одиночество, я с воодушевлением взялся за активное коллекционирование живописи и каждые выходные стал отправляться на поиски картин. Долгое время никак не мог найти то, что мне нравится, но все же со временем число работ в моей коллекции постепенно росло. Картины стали наполнять комнату своей индивидуальностью. Они удивительным образом смягчали пустоту, царившую ранее в квартире. Возвращаясь с работы, я первым делом садился передохнуть и не спеша любовался ими, словно смотрел на лицо своих детей, обнаруживая в этом для себя, вопреки ожиданиям, огромное утешение.

В поисках хороших работ

По субботам я обходил галереи. В мой основной маршрут были включены четыре художественных салона. Почти всегда я начинал с галереи, находящейся на Ленинском проспекте в пяти минутах езды на машине от моего дома. Оттуда, по дороге в центр, я заезжал в Октябрьскую галерею, затем проезжая мимо Кремля и направлялся к галерее на Петровке, которая находится за Большим театром. Последним в списке был художественный салон, находящийся позади моего офиса на Кутузовском проспекте.

Как правило, в плохо освещенном месте картина выглядит мрачной, и значительно теряет в своем внешнем виде. Но в какую бы галерею я ни зашел, словно по чьей-то просьбе, окна их были занавешены белыми кружевными шторами, а освещение днем не включали. От живущих или когда-то работавших в Москве японцев я часто слышал, что русские картины слишком темные и мрачные. Как-то мне рассказали о посетившем Москву одном японском художнике, который предположил, что, может быть, вся проблема в том, что они написаны плохими красками. Действительно, среди выставленных в новой Третьяковской галерее картин есть довольно много темных работ, возможно потому, что большинство из них написаны в сталинскую эпоху и являются отражением своего времени. Однако, что же касается работ современной русской живописи, созданных в последние годы, в общем они на самом деле не мрачные, но все же если они дают такое впечатление, то причиной этому, по моему, можно считать слабое освещение в выставочных залах.

Впрочем, и этому есть свое объяснение. Дело в том, что русским достаточно света даже в таком полумраке. Заметил я это тогда, когда мая контора еще располагалась в гостинице. В окна ее не попадали солнечные лучи, так что даже днем в помещении было сумеречно, и чтобы не испортить зрение, я постоянно включал настольную лампу. Но однажды, секретарша попросила меня выключить ее, мотивируя тем, что включенный днем свет вреден для глаз. Похоже, что в отличие от японцев, зрение у русских устроено таким образом, что яркий свет их ослепляет, и наоборот, они хорошо видят в затемненном помещении. Думаю, те, кто хорошо знает Москву, вспомнят, как скудно освещены днем залы вылета и прилета международного аэропорта Шереметьево-2, являющегося главными воротами в Россию, хотя этому, как я уже говорил, есть своя причина, а той же самой причиной можно объяснить и то, какими темными несколько лет назад были ночные московские улицы. Казалось, что на них просто не хватало столбов освещения. При этом основной свет, включенный на едущих по тем улицам машинах российского производства был гораздо слабее, чем в Японии (хотя фары дальнего света горели также ярко), а летом, с наступлением сумерек, большинство водителей включали лишь габаритные огни. Когда я приехал в Москву, японские машины на ее улицах были еще большой редкостью. Яркие фары и высокий угол освещения на привезенной из Японии машине буквально слепили глаза встречных водителей, сигналивших мне, чтобы я немедленно выключил свет.

Во что бы то ни стало, для русского человека в полутемных галереях картины выглядят совершенно нормально, но в то время те же самые картины выглядят мрачными для японцев, привыкших к яркому освещению, из-за чего в темноте у них начинается куриная слепота. В частности работы современной русской живописи, так тонко реагирующие на свет, значительно теряют в своем внешнем виде в плохо освещенных помещениях, поэтому чтобы японцы, с их особенностью зрительного аппарата, смогли разглядеть истинную ценность картин, требуется чуть больше света. Учитывая все это, необходимо делать скидку на недостаток освещенности. Если вы будете внимательны и не забудете об этом, то даже в полутемном помещении сможете распознать действительно стоящую работу.

Современная живопись в России представлена самыми различными жанрами – религиозной, исторической, жанровой, портретной живописью, обнаженной натурой и пейзажем, натюрмортом и абстракционизмом и т.д., как будто все жанры изобразительного искусства маслом собрались на одном месте и образы изображения настолько широки и разнообразны, а стили письма так разны. При этом основную массу выставленных в галереях картин представляют пейзажи и натюрморты, написанные в стиле реализма, и лишь изредка можно увидеть работы других направлений.

Впрочем, абстрактная живопись выставляется в нескольких специализированных салонах. Я не то, чтобы не понимаю абстракционизм, но сравнительно с предметной живописью особого интереса к ней не испытываю, поэтому заходил всего раза два к таким специализированным галереям, да и то за компанию с друзьями, но при этом сам ни разу не был инициатором таких походов.

Иногда хорошие работы можно встретить и среди акварельных картин. С мягкой палитрой, необычайно прозрачная акварель обладает своим собственным, неповторимым миром, однако в плане масштабности и передачи всех цветовых нюансов меня неотступно преследовало ощущение, что у нее чего-то не хватает. За время моего пребывания в Москве я с интересом пересмотрел много работ, написанных акварелью, но так и не встретил ни одной, понравившейся мне настолько, чтобы я ее приобрел. Но значение это кроется в том, что я смотрел разные картины, не ограничивая рамки своего выбора каким-либо одним средством выражения или жанром. Не важно, в каком они средстве выражения, важно, какую именно из имеющихся хороших работ выбрать, но при равных критериях оценки оказывалось, что написанные маслом картины обладают большей выразительностью, и когда я сравнивал их с не менее замечательными работами других средств выражения, преимущество все же оставалось за маслом. Однако акварель и масло изначально следует рассматривать как направления живописи, использующие различные выразительные средства, поэтому я должен добавить, что и среди написанных акварелью картин русских художников есть работы, обладающие высоким уровнем и заслуживающие должного внимания.

В четырех галереях, которые я часто посещал, всего было выставлено около семи сотен написанных маслом картин. Раз в неделю половину из них меняли на новые, а еще через неделю заменяли и оставшуюся половину. Как правило смену экспозиции проводили в пятницу вечером, так, чтобы в субботу можно было посмотреть на новые работы. Пожалуй, действительно, суббота в галереях была самым прибыльным днем. По подсчетам выходило, что за месяц я должен был увидеть около тысячи четырехсот картин, однако среди выставленных работ были и такие, которые вопреки общему принципу не заменялись и оставались некоторое время на экспозиции. Бывало, что в какие-то выходные я не ходил в галереи, а кроме того, что-то успевали купить еще до моего прихода, так что, думаю, за месяц я успевал посмотреть менее тысячи картин. Все они обладали определенным художественным уровнем, и какую из них вы не выбрали бы, вряд ли она оказалась бы гораздо хуже других. Однако разница между действительно выдающимися и не являющимися таковыми картинами все же была. Все вместе они производили впечатление сверкающей россыпи драгоценных камней. Естественно, что количество «бриллиантов» в

этой россыпи было невелико, но их художественный уровень был значительно выше среднего. Еще меньше среди этих работ тех, что обладают способностью притягивать и не отпускать взгляд зрителя, однако встретить их в обычных галереях – большая редкость.

По воскресеньям в галереях выходной, и в этот день я часто отправлялся в музеи и на организованный под открытым небом художественный базар. Несмотря на такое название, вперемишку с палатками, продававшими наручные часы и матрешки, марки, коллекции значков, и иконы, там продавали и картины, поставленные на обочине. Чаще всего картины на этих базарах продавали сами же художники, но иногда можно было увидеть и матери, продававшую работы своего сына, занимающегося в художественной школе.

Первое время я ездил на Вернисаж в Измайловском парке, где посреди березовой рощи, по обеим сторонам пятидесятиметровой дорожки, плотными рядами стояли палатки. Между ними неспеша прогуливались молодые семейные пары, катившие перед собой детские коляски или ведущие малыша за руку. Иногда они подходили к палаткам поближе и рассматривали продавающиеся товары.

Некоторое время спустя мне сказали, что Измайловский вернисаж перенесли из рощи на новое место, куда я в следующий раз и отправился. На обнесенном забором из металлической сетки пространстве, где не было ни единого кустика или деревца, в огромном количестве появились торговцы среднеазиатскими коврами. Атмосфера переполненного посетителями вернисажа стала походить на самый настоящий базар, и в результате число продаваемых там картин резко сократилось.

Поскольку вернисаж находился еще и очень далеко от моего дома, то я, естественно, перестал туда ездить. А между тем, продавцы картин, вытесненные из Измайловского Парка, стали появляться перед Октябрьской галереей, куда я и стал заходить по пути в галерею или музеи. Где-то в течение года или около того, торговцы картинами, осаждаемые москвичами, иностранными туристами, и командированными, процветали, а затем, из-за того, что, они мешали пешеходному движению, их снова переместили, на этот раз на площадь перед Центральным Домом Художника, который находится напротив Парка Горького.

Впервые идею сходить на художественный базар предложил мне мой русский друг, сказавший, что там можно найти много хороших работ, и отправился туда, преисполненный ожиданий. На солнечном свете под открытым небом картины должны выглядеть лучше, однако на самом деле уровень всех этих работ был значительно ниже уровня тех, что выставлялись в галереях. И поэтому я даже подумал, что, может быть, такое впечатление сложилось из-за того, что я пришел туда во второй половине дня, и возможно, все хорошие

картины были уже проданы. Так что со следующего раза я старался специально отправиться на художественный базар как можно раньше, но мои предположения не оправдались. Всего там было выставлено около двухсот работ, среди которых встречались и копии известных картин, представленных в музеях. Большая их часть была написана маслом. Там можно было встретить самые разные стили и направления, включая абстракционизм и религиозную живопись, но что касается жанра, то все же пейзажей было большинство.

Что касается этих пейзажей, их авторы, должно быть, имели способность по-своему, но меня тревожило то, что среди их работ бросались в глаза картины, выглядевшие так, словно писались они наспех и небрежно, как будто они работали, как говорится, «на продажу». Контуры объектов были нарисованы вполне талантливо, но мне было невыносимо жаль видеть, что они испорчены слишком красивыми и яркими красками, отрывающими картины от действительности. Основным направлением современной русской живописи является традиционный реализм периода второй половины XIX века, художественным принципом которого, грубо говоря, является воспроизведение на холсте природы, улиц и других в соответствии с реальностью. «Уличные» пейзажи тоже следуют традициям реализма, однако создается впечатление, что там, где для отображения почерпнутого из действительности, должно быть вложено чуть больше души, и где для передачи чувств необходимо большее разнообразие оттенков, картины прописаны наскоро, единообразно, без каких-либо затрат лишнего времени, но при этом яркими, чтобы хоть немного привлечь взгляд, красками.

По правде говоря, именно используемая цветовая палитра является важнейшим критерием разграничения великих мастеров и художников рядовых, и даже если кажется, что отличий практически нет, этот огромный разрыв не закрыть без таланта и усилий. Когда же художники работают так, как описано выше, развития их способностей ждать не приходится, а мне бы хотелось, чтобы, бросив вызов самим себе, они выросли в своем творчестве.

Вот история, рассказанная уже в самом конце моей работы в Москве, одним русским художником, с которым я дружил. Все художественные галереи находились в заведовании Союза Художников СССР, и через них выставлялись на продажу работы художников, состоявших в рядах этого Союза. (С распадом СССР исчез и Союз Художников СССР, функции которого перешли к одноименным организациям каждой из независимых республик. Чтобы в дальнейшем избежать путаницы, я не буду упоминать слова «до распада СССР» кроме того, где это будет необходимо, а сам Союз буду именовать Союзом Художников России). Тех же художников, кто не был членом Союза, вытеснили из галерей, и им ничего не оставалось, как продавать свои работы на улице.

Но это вовсе не означает, что среди «уличных» картин не было достойных работ. Так, мой друг с бакенбардами и бородой, кто когда-то преподавал живопись в художественной школе, и был типом человека, которого все любили, с жизнерадостным характером и широкой, словно русская земля, душой, рассказав о положении галерей, заодно с воодушевлением поведал мне о сделавшем карьеру «уличном художнике». Может и, действительно, был художник, в течение многих лет продававший свои работы на улице, чьи истинные способности были замечены, который сумел одним скачком выбраться из самых низов и стать известным. Мой друг не утверждал, что хорошие картины есть и на улице, но, акцентируя этот эпизод, хотел сказать именно это. Впрочем, оставим его рассказ в стороне. Я и сам убедился, что на улице, пусть и в небольшом числе, но все же можно встретить вполне приличные работы. Несколько раз я видел там картины, запавшие мне в душу, а кое-какие из них даже приобрел.

К сожалению, у меня старые данные, но на 1974 год в Союзе Художников СССР состояло восемь тысяч живописцев, а подавших заявление на вступление – семь тысяч. Конечно, в то время, когда я жил в Москве, цифры эти, скорее всего, были другими, но думаю, что в целом изменились они не на много. Так что, судя по этому громадному резерву, у художников, почти не появлявшихся на уличных базарах, была достаточная возможность открыто выставлять свои талантливые работы, и должен сказать, что время от времени, когда я отправлялся на вернисажи под открытым небом, я не был полностью лишен ожиданий встретиться с их картинами. (В 1998 году, во время моей второй долгосрочной командировки в Москву, я обратил внимание на то, что с 1993 года, когда связанные с Союзом Художников галереи постепенно были вынуждены сократиться или закрыться, сравнительно хорошие картины появились и на улице, где ситуация в последние годы, похоже, стала меняться. Поэтому я буду вам очень благодарен, если вы понимаете, что вышеизложенная ситуация базируется на впечатлениях, полученных мной во время моего первого пребывания в Москве).

Чем богаче будет ваш опыт встреч с картинами, тем глубже вы будете понимать русскую живопись. Разумеется, при этом очень важно как можно больше судить по хорошим работам, но в то же время для более глубокого понимания живописи необходимо уделять внимание и тем, которые чем-то не удались. Благодаря такому подходу станет возможным на самом деле почувствовать, какой одаренности и опыта требует это сложнейшее из искусств – писать картины.

В целом создается впечатление, что русские пейзажисты имеют довольно надежный фундамент по технике. Как правило, достаточно хороши и портреты,

неплохо написаны и натюрморты, но все же это не означает, что объекты изображения всегда отображены идеально. Не так просто передать живую энергию столкнувшегося с препятствием бурлящего потока реки, и также сложно придать ощущение реальности и движения человека или мчащейся лошади и других. Изредка в галереях появляются картины исторического жанра с изображением большой группы людей, но по большей части ощущается нехватка изображения людей, ведь если в их цветовой палитре не будет глубины, изображение получится поверхностным и легковесным. Так, если на картине человек несет ведро, полное воды, то вы должны почувствовать всю тяжесть этого ведра, но если ведро пустое, то и поза несущего его человека должна измениться. И даже если художник справлялся с такой задачей, иногда мне доводилось сталкиваться с работами, в которых из-за неудачно составленной композиции чувствовалась какая-то дисгармония или скученность. Основным принципом с точки зрения возможности эффективной передачи задуманного изображения является способность ухватить композицию так, чтобы она выглядела приятно и непринужденно. А поскольку иногда я встречал и примеры неудачных работ, значит не так просто всегда осуществить это в полной мере.

В работах высокого художественного уровня все детали отшлифованы, в них великолепно подобраны и общая композиция, и образы, и цветовой баланс, но самое трудное из этих трех основных компонентов для овладения, все же цвет, чувство которого, как мне кажется, напрямую связано с врожденным талантом художника.

Что бы то ни стало, пытаясь с одной стороны составить свое мнение о картинах, я долгое время искал хорошие работы, и постепенно моя коллекция пополнялось теми, что мне понравились. Выбрав некоторые из них по своим целям, я хотел бы показать их в последующих главах.

Прелюдия по ознакомлению с картинами

Теперь же разрешите представить вам работы, что встретились мне в галереях. Проблема только в одном. Оценить картины можно только в том случае, если судить по подлинникам. Я же, на самом деле, предлагаю вам взглянуть на их напечатанные на бумаге репродукции. Они отличаются от подлинников не только материалами и размером. На них совершенно невозможно точно воспроизвести все оттенки картины, из-за чего бывает трудно надлежащим образом оценить качественно оригинала.

По правде говоря, я уже давно понял, что репродукции не могут передать присущее подлиннику настроение, и то, что предлагаю вам взглянуть именно на них, в какой-то мере ошибка. Однажды меня то ли в шутку, то ли всерьез спросили: а чем картины отличаются от их фотографий? Если говорить о моей коллекции современной русской живописи, то в сравнении с напечатанными на бумаге репродукциями, у подлинников есть ряд особенностей. В зависимости от того, в какое время суток, с какого расстояния и под каким углом вы будете смотреть на картины, можно уловить, как меняется их настроение, и каждый раз они будут производить на вас новое впечатление. В некоторых картинах такие перемены весьма заметны, и именно в этой изменчивости таится притягивающая внимание огромная пленительная сила, которой совершенно не обладают репродукции. Репродукции фиксируют настроение картины в один определенный момент, в них нет той чувствительности к свету, что присуща картинам, поэтому в отличие от картин они не умеют «рассказывать». Но с другой стороны, их особенность заключается в том, что производимое ими впечатление не зависит от условий наблюдения. Когда обращаешь внимание на такой аспект, как реакция написанных маслом русских картин на то, откуда вы на них смотрите, тогда и проявляется их явное отличие от репродукций, и эту естественную разницу можно учесть во время фотосъемки для достижения наилучшего результата.

Кстати, в музеях мы, как правило, стоим и рассматриваем картины неподвижно, оценивая их с одной определенной точки под определенными условиями. Хотя я и стараюсь ходить по галереям днем, пока светло, мне также приходится выбирать работу, оценивая ее в уже созданной для этого среде и стоя на одном и то же месте. Но когда приношу ее домой, то получается так, что я рассматриваю ее при разном освещении, меняя расстояние и угол зрения, так что я знаю по опыту, что существуют условия, при которых картина смотрится лучше.

В зависимости от работы они могут несколько отличаться, но основные условия заключаются в достаточности естественного освещения и пространства. (Заметив это, я понял, что, возможно, большинство музеев

располагают просторными светлыми залами не только для того, чтобы помещение музея произвело на посетителей просто солидное впечатление, а чтобы они смогли

рассмотреть их с разных точек и расстояния). Такой «динамический» способ является не чем иным, как поиском позиции, с которой картина будет смотреться лучше всего. Найдя ее, вы впервые сможете познать истинную ценность картины.

Итак, если мы используем особенность фотосъемки, фиксирующую настроение картины в один определенный момент и зададимся вопросом, возможно ли в действительности передать всю привлекательность оригинала при фотосъемке с наиболее оптимальной для него точки, то ответ будет следующим. Совершенного воспроизведения вы не получите, но сможете добиться более или менее удовлетворительного результата.

После возвращения в Японию из командировки я снял все картины моей коллекции и собрал их в фотоальбоме для личной цели. Фотографировал я с близкого расстояния, так, чтобы полотно занимало всю площадь снимка. Вблизи изображение утрачивает изначально присущую ему объемность и перспективу, и в этом отношении фотографии уступают картинам с самого начала, по природе фотоаппарата, копирующего отражение в зеркале. Поэтому с того же близкого расстояния я начал сравнивать картины с тем, что получилось на снимках, и понял, что, несмотря на все созданные условия, при фотосъемке внутри обычного помещения невозможно точно передать оттенки оригинала. Через повторение метода проб и ошибок, в солнечные дни я стал устанавливать в тени сада мольберт и, уже при естественном освещении, фотографировать картины зафиксированным на штативе фотоаппаратом. Результаты заметно улучшились, но, похоже, значение имеет и сам способ печати снимков, поскольку каждый раз, когда просил повторную запись, я получал изображения с немножко различной цветовой палитрой. Возможно тот, кто много раз видел и хорошо знает подлинник, может создать условия для того, чтобы сделать его репродукцию наиболее близкой к оригиналу по цветовой гамме. Однако на практике при печати не учитываются все такие нюансы, и в результате цвета на полученном снимке несколько отличаются от тех, что на картине. В какой-то степени необходимо согласиться с тем, что существуют и такие репродукции, на которых удалось передать сходство палитры. В сравнении с подлинником, такие репродукции выглядят аккуратно и начисто, и в зависимости от работ даже бывает так, что они смотрятся лучше самого оригинала. Впрочем я совершенно не намерен высказать с преувеличением, но, как правило, это свидетельствует о низком уровне картины, поскольку произведения высокого уровня ни в коей мере не должны уступать своим репродукциям. Снимки смотрятся хуже по той причине, что их цвета в некоторой мере отличаются от палитры оригинала,

закрывающей в себе его душу, и поэтому на них очень трудно воссоздать то наполненное глубиной выражение, что присуще картинам. Этот недостаток можно сгладить, если, взявшись за руку снимок, вы рассматриваете его в наиболее далекой точки от глаз. В этом случае ваше впечатление будет наиболее близким к тому, которое произвели бы на вас подлинники, поэтому когда я смотрю на снимки картин, то всегда так отодвигаю их немного от себя.

Итак, репродукции не могут в полной мере передать настроение картин. Я намеренно постарался здесь объяснить причины этому, опасаясь не только того, что по ним трудно судить об оригинале, но и что читатель примет помещенные в этой книге репродукции за сами картины. На собственном опыте мне приходилось удивляться тому, что подлинник, репродукцию которого я много раз видел в альбоме и считал довольно посредственным, на самом деле производил совершенно иное впечатление, так я убедился в том, что вопреки предположениям, он в действительности оказывался стоящей работой. А все потому, что до встречи с ним, я непроизвольно отождествлял его с воспроизведенным на репродукции образом.

Поэтому, для того, чтобы восполнить вышеперечисленные недостатки, и чтобы вы смогли как можно более ясно представить себе, что же в действительности представляют собой подлинники, я еще раз просмотрю картины, давно познанные мною до подробности, и постараюсь изложить свои впечатления как комментарии.

Критика живописи допускает существование множества мнений и взглядов, и в этом смысле мое восприятие лишь одно из них. Я описал его, надеясь, что оно поможет вам составить правильное представление о подлиннике. Мне бы хотелось, чтобы вы запомнили отличия между подлинниками и их фотографиями. Если вы будете рассматривать помещенные здесь иллюстрации с некоторого расстояния, сделав скидку на разницу в размерах и приняв к сведениям все сделанные мной комментарии, то ваши впечатления от фотографий будут наиболее близкими к тем, что производят подлинники, и думаю, что даже по ним вы в какой то мере сможете оценить всю прелесть картин. Чем чаще вы будете смотреть на них, тем глубже будете понимать, поэтому мне бы хотелось надеяться, что, уловив удобный момент, вы еще не раз взглядываете на эти работы.

На иллюстрации 1 представлена картина, запечатлевшая одну сцену будничных летних дней России, проводимых просто и спокойно среди природы. Центральное место в композиции занимает старый, с коричневатой водой пруд, какой часто можно встретить в окрестностях Москвы. На переднем плане – отлого спускающаяся к нему поляна. Взгляд стоящего на некотором возвышении

художника, направлен на пруд и окружающие его густые заросли деревьев, на выступающие в пруд мостки, с которых черпают воду, стоящий чуть ближе к переднему плану домик, и спускающуюся в этот самый момент за водой по поляне старушку. Необычайно реалистично передан на картине пейзаж, залитый лучами жаркого летнего солнца.

Я увидел работу Сафонова в Октябрьской галерее почти сразу же после того, как начал коллекционировать картины, и приобрел ее, покоренный воссозданной художником атмосферой подмосковного лета. То, что на пейзаже изображен подмосковный город Подольск, стало ясно по стоявшему на обратной стороне холста названию «Лето (Подольск)». Этот город, в котором живет сам художник, находится в 35 километрах к югу от Москвы. Россия расположена в северных широтах, и летом в Москве и ее окрестностях свет



Иллюстрация 1

Сафонов В.А. 1931 — 2003 г. г.

Член Союза Художников России

«Лето (Подольск)» 1980 г. Х. м. 90 x 60 см

жарких солнечных лучей выглядит бодрящим, как в районах плоскогорья, но все же не всегда. С приходом июня-июля и там, подобно лету в Японии, стоят, порою, душные жаркие дни.

Огромный труд художника вложен в эту залитую знойным солнечным светом картину. Отражающая палящие лучи поверхность пруда наполнена сверкающей энергией, а растущие вокруг деревья бессильно склонили увядшие

ветви под натиском зноя. В этом пейзаже чувствуется незаурядные выразительные способности художника. Необходимо отметить и то, насколько прекрасно передано движение в облике идущей за водой старушки. Кажется, что она, опираясь на палку, чтобы не упасть на склоне поляны, на самом деле потихоньку спускается к пруду.

От ее фигурки к мосткам, и дальше, по зелени деревьев, словно проложена прямая линия, пересекающаяся на мостках с еще одной, идущей от домика, и уходящей по ветвям деревьев налево вверх. Стройная взаимосвязь, отчетливо прослеживающаяся в расположении фигурки старушки, мостков и домика, порождает ощущение стабильности. Пытаясь найти этому объяснение, я с еще большим вниманием смотрел на картину, и тогда то и заметил такую ее структуру. Именно эти, порождающие ощущение стабильности, диагональные линии позволяют почувствовать в беспорядочном, на первый взгляд, пейзаже, какой-то прочный стержень. Отсутствие окон в маленьком домике наводит меня на мысль, что это баня, которую часто строят на берегу естественных водоемов (в русских деревнях по традиции до сих пор каждую пятницу топят баню). Наверняка, чуть дальше от берега находится и само жилище, откуда старушка пришла за водой. Ходить за водой издавна было женским занятием, и сгорбленная фигурка, заставившая меня задуматься об этой нелегкой работе, наводит на размышления о том, чем живет эта старая женщина и какую жизнь прожила.



Иллюстрация 2

Чепкасов Б.А.

«Летний день» Х. м. 72 x 55 см

Картину «Летний день» я приобрел у одного гравировщика по металлу, члена Союза Художников России. Он был знакомым моей учительницы по русскому языку. Похоже, что, не имея возможности обеспечить себя своей профессией, этот гравировщик по просьбе знакомых потихоньку продавал и картины, получая с этого комиссионные. Познакомила меня с ним моя учительница. Когда гравировщик пришел ко мне, принес с собой несколько работ, на этой картине не было даже рамы. Слегка потускневшая от времени, она производила впечатление работы, написанной несколько десятков лет назад (позже, накопив уже некоторый опыт, я понял, что и по способу уравновесить цветовой баланс были использованы довольно старые приемы, те, что иногда можно увидеть в картинах 60-ых годов). Ни тот, кто попросил его продать эту картину, ни сам он не знали ничего о ней, даже то, что за художником был написавший ее человек. Гравировщик сообщил лишь его имя и название одного из провинциальных городов, изображенного на картине, которое, к сожалению, почти сразу же стерлось из моей памяти. Вследствие тех обстоятельств, при которых была приобретена эта работа, название ее так и осталось для меня неизвестным, но мне было жаль оставлять ее безымянной, и на время я дал ей нейтральное название «Летний день».

На картине изображены люди, купающиеся в реке и загорающие на песчаном берегу в самый разгар знойного летнего дня, а на заднем плане, сквозь пелену, проступают силуэты возвышающегося на противоположном берегу города. Река так глубока, что по ней идет большегрузное судно, а у берега, где купаются люди, ждет своего отправления прогулочный катер. Картина понравилась мне тем, что в фигурках наслаждающихся летом людей чувствуются реальность и рельефность, а так же тем, что спускающийся с неба зной придает горячему воздуху розоватый оттенок, и эта гармонирующая со сверкающей водной гладью и коричневатым песчаным пляжем палитра необычайно достоверно воспроизводит атмосферу, царящую на берегу реки в жаркий летний день.

Хочу немного отвлечься и рассказать вам имеющий отношение к этой картине эпизод. В одной торговой компании, так же как и я, вдали от Японии, работал некий сотрудник. Поскольку одним из его увлечений, как и у меня, было коллекционирование картин, у нас сложились дружеские отношения. И вот, перед возвращением в Японию, этот сотрудник сказал мне, что пригласил к себе домой экспертов из Министерства культуры, чтобы получить разрешение

на вывоз картин за границу, и если у меня есть работы, на которые надо получить такое разрешение, я могу занести их к нему. Для уплаты налога такое разрешение необходимо получать на все приобретенные вне галерей картины, и я, воспользовавшись его любезностью, попросил показать экспертам «Летний день». Заблаговременно передав подлинник и две фотографии картины, сам я отправился к нему домой чуть позже назначенного времени. Он встретил меня в дверях и тут же, расплывшись в улыбке, сказал: «А дамы из Министерства культуры наперебой расхваливают Вашу картину! Не иначе как она и впрямь хороша.» Я поприветствовал двух улыбающихся мне женщин, в чьих глазах светилось дружелюбие, и пока мы непринужденно беседовали, я все думал о том безызвестном художнике, который, быть может, растратил впустую свой талант, отдавшись воле бурного течения жизни и времени. Не только я, но и обе женщины, являвшиеся экспертами по живописи, высоко оценили эту картину, проявив интерес к тому, что за художником был написавший ее человек. Мне кажется, если бы он узнал об этом, то был бы счастлив больше, чем я. Фамилии же его в имеющемся у меня списке «Справодник членов Союза Художников СССР» я так и не нашел.

«После дождя» (иллюстрация 3) – картина, с изображением побережья



Иллюстрация 3

Подобедов Р.Л. 1920 – 1992 г.г.

Член Союза Художников России
«После дождя» 1991 г. Х. м. 70 x 50 см

Балтийского моря, неподалеку от которого находится латвийский рыбацкий поселок. То, что это Латвия, я определил по другой работе этого же художника, носящей название «Латвийские рыбаки», где нарисован подобный пейзаж. Но как картина, «После дождя» является произведением более высокого художественного уровня, и поэтому мне хотелось бы, чтобы вы увидели именно ее. Необычайно красиво и величественно передана на этой картине сцена из рыбацкой жизни у побережья, запечатленная на фоне морского пейзажа. Только-только прошел неожиданно хлынувший ливень, и тучи все еще плывут у самой земли, но в просветах между ними уже виднеются проблески голубого ясного неба. Небо это и море с белыми барашками волн простираются далеко-далеко, насколько хватает взор.

На переднем плане на берегу изображены лодка с рыболовными сетями, переливающимися на пляж и т. д., а на берег недалеко от этой лодки выброшен якорь, удерживающий поставленное носом к кромке воды, почти на самом прибое, небольшое рыбацкое судно. На палубе этого судна один рыбак занимается какой-то работой. Судя по положению судна, направленного его нос к берегу, и также потому, что здесь в сцене написано дневное время, я полагаю, что вероятно он только что вернулся из моря. Движение туч и ритм бьющихся о берег волн еще больше усиливают ощущение того, насколько он занят своей работой.

Самое примечательное в этой картине то, как передал нам художник хорошо сбалансированной, четкой цветовой палитрой пейзаж пропитанного свежестью прошедшего ливня и полного динамизма побережья. Торчащие на носу рыбацкого судна длинные палки, по-видимому, мне кажется поплавками для сетей, а привязанные к их верхушкам красный и синий сигнальные флаги дополняют цветовой баланс картины, придавая ей еще больший динамизм. Меня же в этой картине слегка смущает некоторая жесткость, с которой воспринимается бьющийся о берег прибой. Все же такой стиль письма является характерной особенностью этого художника, и это, пожалуй, просто дело вкуса.



Иллюстрация 4

Шапаев Ф.В. 1927 г.

Член Союза Художников России, Заслуженный художник

«Зима в Подмосковье» 1991 г. Х. м. 117 x 74 см

Картину «Зима в Подмосковье» (иллюстрация 4) я увидел в Октябрьской галерее, и сразу подумал, что она очень хороша. Но все же, после долгих колебаний, ушел из галереи, отложив покупку на потом. Все дело в том, что размеры полотна составляли 74 x 117 см, и картина казалась слишком большой для того, чтобы повесить ее у себя дома в Японии. Я уже говорил о том, что самая первая приобретенная мной картина «Туманное утро» написана на картоне размером 70 x 90 см, но даже она была для меня достаточно большой.

И все же «Зима в Подмосковье» понравилась мне настолько, что я никак не мог успокоиться. Картина не выходила у меня из головы, и на следующее же утро я вернулся за ней. В воскресенье галерея была закрыта, и чтобы разглядеть помещение, я, прильнув к толстой стеклянной двери, прикрыл лицо с обеих сторон руками от попадающего в глаза света. Картину не продали, и, как и в предыдущий день, она стояла прислоненной к опоре. От неожиданно переполнившей меня радости в тот момент я больше не мог думать ни о чем, кроме того, что я хочу купить ее.

Обычно большие картины изготавливают таким порядком: сначала художники делают небольшой эскиз, и только потом берутся за большой холст, так что среди масштабных картин много произведений, в которых художники

вкладывают огромный труд. «Зима в Подмосковье» примечательна тем, что сняла сдерживавшие меня ограничения размеров, и с момента ее приобретения проблема «больших картин», если только размеры не были чрезмерно велики, перестала меня беспокоить.

Когда смотришь на эту картину с близкого расстояния, то замечаешь, что для снега художник использовал грязновато-белые тона, а для того, чтобы придать ландшафту рельефность, добавил к ним еле заметный розовато-пепельный оттенок. Я с удивлением думаю, зачем художник остановил свой выбор на такой мрачной палитре, но когда отошел от картины подальше, и пересмотреть под умеренным освещением, подходящим ситуации этой картины, то ярко воспроизводится с естественной реальностью покрытое ослепительно белым снегом поле, точно таким, каким не ступала нога человека кроме волнистой горной дороги, оставленной следами запряженных лошадьми саней. И тогда мне стал ясен точный расчет художника, использовавшего тусклые краски, так, чтобы снег при определенном удалении от картины выглядел естественно. Идущие друг за другом сани нарисованы столь реалистично, что кажется, они на самом деле проезжают перед вами, и чувствуется, как, потряхивая головами, тянут их за собой лошади. Чтобы охватить в высоту взглядом изобилующий подъемами и спусками ландшафт на заднем плане, художник, наложив одно изображение на другое, сжал этот величественный, наполненный содержанием пейзаж. Пожалуй, особого упоминания здесь заслуживает та необычайная реалистичность, с которой передан образ утратившего листву березового леса. И на фоне этой величавой природы при помощи глубокого выражения сфокусировал все внимание на запряженных в сани лошадях, оттененных отражающимся от ослепительно белого снега светом. На мой взгляд эта картина, без всякого сомнения, относится к произведениям первого разряда.

Кстати, немного спустя после ее приобретения я обратил внимание на неестественный аллюр бегущей впереди лошади, и даже на какое-то время пожалел, что купил эту картину. Забеспокоившись, я просмотрел в альбомах множество работ, но ни на одной не нашел изображения лошади с подобной поступью. Иногда и на улицах Москвы можно было увидеть восседающих верхом людей. При каждой такой встрече я обращал пристальное внимание на то, как переставляла ноги лошадь. Ехали они слишком быстро, и мне не удавалось определить наверняка, но кажется, аллюр ни одной из тех лошадей не был похож на тот, что изображен на картине. Каждый раз, глядя на «Зиму в Подмосковье», я думал – должна быть причина тому, что художник намеренно изобразил такую поступь. Ответ на этот вопрос я нашел в Вене, отправившись туда в отпуск. На обложке случайно оказавшегося у меня туристического путеводителя была помещена фотография парка отдыха, где запряженная в

полную детей и взрослых повозку лошадь шла точно такой же иноходью, что и изображенная на картине. Судя по всему, когда лошадь тянет что-то тяжелое, она испытывает очень большую нагрузку, и человеку не осведомленному кажется, что она переставляет ноги неестественно. Так, поняв, что художник действительно знал изображаемый предмет, я пересмотрел свое к нему отношение, и с той поры иноходь лошади меня больше не беспокоила.



Иллюстрация 5

Давыдов В.Т. 1923 – 2007 г.г.

Член Союза Художников России, Заслуженный художник

«Шторм усиливается» 1991 г. Х. м. 94 x 73 см

«Шторм усиливается» (иллюстрация 5). Центральное место на картине занимают две яхты, участвующие в проходящих на одном из озер соревнованиях, а может, в подготовительном заплыве к ним. В самый разгар гонки небо внезапно затянули тучи, и подул резкий ветер. На заднем плане – невысокие горы, и видно, что от яхт до крутого скалистого берега достаточно далеко. Размеры поднявшихся на воде волн указывают на то, что на картине изображено озеро, а не море. Парус яхты, идущей справа, поймал нерегулярное движение порывистого ветра, а яхта слева, удерживая в парусах попутный

ветер, уверенно сохраняет устойчивость, и в этом порыве ветра чувствуется изменчивость и нестабильность «усиливающегося шторма».

Совершенно очевидно, что средоточием картины является левая яхта, на которой выражено могучее движение яхты, мчащейся под полными парусами по волнениям, подчеркнутым вздымающимися волнами перед ней на переднем плане. Белый – основной цвет яхты, а также цветовая гамма одежды и головных уборов команды, специально написанных художником с учетом цветового баланса другими цветами, прекрасно гармонируют с насыщенной палитрой полной непостоянства поверхности воды. Не только это, но и чем чаще смотришь на эту картину, тем глубже чувствуешь, как каждый элемент ее композиции противопоставлен другому: горы на заднем плане, озеро и яхты, а даже небо искусно контрастируют друг с другом. В их расположении и форме, размерах и цветовой гамме, степени их оттенения – во всем чувствуется изумительная гармоничность и сбалансированность. Разумеется, в основе этого лежит тщательное сравнение и искусное координирование противопоставляемых элементов. Картина эта, наполненная красотой и в то же время ощущением силы, динамизма и стабильности, исходящих от уверенного хода яхты, благодаря великолепным изобразительным способностям художника и его необычному чувству структуры, является произведением, заслуживающим самого пристального внимания зрителя. Из верхнего левого угла холста льются солнечные лучи, слегка освещающие яхты и склон гор, и их слабый свет, усиливая контраст между яхтами, озером и горами, еще больше повышает художественную ценность этого произведения.

На картине под названием «Ледоход» (иллюстрация 6) вы увидите Санкт-Петербургский пейзаж с освободившейся от зимних оков Невой и изображенным на заднем плане Исаакиевским Собором. Исаакиевский Собор – один из самых больших храмов Русской православной церкви высотой более ста метров, строительство которого продолжалось в течение 40 лет и было завершено в середине XIX века. Здание его, напоминающее о величии монархической власти тех времен, возвышается в центральной части северной столицы и является одним из символов Санкт-Петербурга и гордостью горожан. Внушительный и благородный облик Собора доносит до нас картина.

«Ледоход» я увидел в галерее на Ленинском проспекте, направляющейся налево наискосок от задней стороны моего дома. Тогда же в той галерее была выставлена великолепная картина еще одного художника, работы которого я очень любил. Но в одно время со мной в Москве работал глава представительства одной японской компании. Нас тесно связывали работа и еще также увлечение живописью. Как-то, увидев у меня приобретенные ранее картины этого

художника, он попросил: «Пожалуйста, обязательно сообщите мне, если где-нибудь увидите его работы». Картина была из разряда тех, что не следует



Иллюстрация 6

Мичурин А.Ф. 1929 – 2004 г.г.
Член Союза Художников России
«Ледоход» 1991 г. Х. м. 100 х 70 см

упускать, поэтому свою находку я уступил ему, а сам приобрел «Ледоход».

И вот, купив найденную мной для него картину, он заодно зашел и ко мне домой, и мы вместе стали рассматривать работу Мичурина. Я слышал, что в студенческие годы и позже, когда начал работать, он увлекался живописью и писал маслом. Уважая его опыт, я спросил его как художника о впечатлениях от «Ледохода», на которое он ответил мне, что как правило, в известных картинах западных художников всех времен, структура композиции разделена от нижнего края холста в соотношении один к двум или два к одному. У этой же картины разделение идет где-то по середине, и по структуре своей она несколько далека от известных работ... Он смутился оттого, что не мог высказать лестного мнения, подходящего на этой ситуации, но как человек, учившийся писать картины с студенческих годов, он откровенно и в достаточной степени профессионально сказал мне то, что думал на самом деле.

Слова его несколько обеспокоили меня, и после того, как он ушел домой, мне захотелось во всех деталях убедиться в том, что уровень работы

соответствует моим ожиданиям. Включив на этот раз в комнате свет, я еще раз попытался как следует рассмотреть ее. Чтобы отойти от картины как можно дальше, я перенес ее от стены левой стороны прямоугольной комнаты и прислонил ее к одному из двух динамиков у окна, а сам отошел за дверь комнаты напротив. И тогда водная гладь во всю ширь разлилась от противоположного берега к переднему краю холста, контраст цветов стал глубже, а сама река внезапно наполнилась жизненной энергией. По лазурным водам Невы, иногда чуть возвышаясь, иногда вровень с поверхностью, спокойно и величественно плыл отливающий голубизной белый лед. От этого льда, чуть дрожащей от дуновения ветра воды, и мягких солнечных лучей, веяло дыханием еще холодной, но полной открытого ощущения весны. Рассмотрев картину издали, я понял, что водная гладь реки обладает достаточной притягательной силой, и действительно смог убедиться в том, что средоточием всей композиции является вынесенный в название картины «ледоход».

Кстати, в большинстве случаев, когда вы отходите от картины на расстояние, задний план ее чуть удаляется, и появляется глубина. Но в этой картине, что удивительно, массивно возвышающийся Исаакиевский Собор ни на йоту не сдвинулся с места. Лишь шире стала река, подвинувшись к переднему краю холста. И как только это произошло, зрительная композиция картины, хоть может, это и случайное совпадение, поделилась от нижнего края холста в соотношении два к одному.

На картине «Москва. Кремль» (иллюстрация 7) был написан пейзаж, окидывающий взглядом Большой Каменный мост через Москву-реку и расположенный на противоположном берегу Кремль. Отсюда открывается красивый вид почти всего Кремля, в том числе Храм Василия Браженного. Поэтому кажется, что сравнительно много работ, отобразивших Кремль с этого направления. Я встречал в галереях несколько подобных работ, но приобрел именно эту, потому что из всех них она выделялась более высоким художественным уровнем, и, кроме того, мне необычайно понравился замысел художника, изобразившего Кремль не как символ суровой политической власти, а как историческую достопримечательность Москвы. Вся картина пропитана атмосферой тишины и спокойствия. На ее просторной композиции непринужденно написаны Москва-река, по которой идет переполненный пассажирами прогулочный катер, и Большой Каменный мост, на котором медленно двинуется вереница машин и экскурсионных автобусов, а на заднем плане в мягких светлых тонах изображены Большой Кремлевский дворец, группа церквей и другие сооружения Московского Кремля.

Эта картина была написана в 1974 году. Когда я ее покупал, сотрудница галереи рассказала, что сам художник очень любил эту работу и долгое время держал ее у себя. Но спустя некоторое время после его смерти жена, у которой остался пейзаж, была вынуждена расстаться с творением мужа, чтобы обеспечить себе хоть какое-то существование. На мосту, среди почти неподвижной очереди машин, виднеется столько экскурсионных автобусов, что начинаешь думать – «неужели такое бывает?», – и во всей этой обстановке ощущается наличие богатейших экономических резервов страны. Картина



Иллюстрация 7

Кольцов А.Я. 1912 – 1990 г.г.

Член Союза Художников России, Заслуженный работник культуры
«Москва. Кремль» 1974 г. Х. м. 117 х 69 см

создалась в самом начале брежневской эпохи застоя, когда в России еще звучали отголоски высокого экономического роста. Пропитавшись атмосферой тех годов, когда и страна, и народ были преисполнены уверенности в своих силах, она, в некотором смысле, навеивает на нас воспоминания о старых добрых временах.

Картина с названием «По Дагестану» (иллюстрация 8) написана художником А.С. Кулагиным в 1965 году. Как-то, в Октябрьской галерее, было одновременно выставлено восемь сравнительно небольших его работ. На четырех из них были изображены стройки, и мне кажется, что писались они как эскиз для больших работ, созданных по какому-то государственному заказу.

Понравившийся же мне больше всего его этюд «По Дагестану» входил в число оставшихся четырех картин, представлявших собой обычные пейзажи. На обратной стороне холста, помимо названия картины, имени художника и года создания, стояло примечание – этюд.

Вполне возможно, что в одном из музеев России хранится написанная с него большая картина. Республика Дагестан входит в состав России и граничит на западе с охваченной движением сепаратизма Чечней. Мне ни разу не доводилось бывать там, но когда я смотрю на эту картину, опоясанный Большим Кавказским хребтом Дагестан представляется мне живописной горной страной.



Иллюстрация 8

Кулагин А.С. 1926 – 1990 г.г.

Член Союза Художников России, Заслуженный художник, доцент

«По Дагестану» 1965 г. Х. м. 70 x 50 см

Поверхность крутых обрывистых скал, зажавших в тиски своих подножий реку, выглядит необычайно реалистично, и чувствуется, как полностью лишенная растительности из-за высокой высоты над уровнем моря горная цепь на заднем плане обладает так же крутой суровой поверхностью скал. Облик объятых скрещивающимися подножиями селения, расположенного на кажущемся среди окружающего ландшафта оазисом зеленом островке и тихой реки, протекающей вдоль ущелья, контрастируя с грубыми склонами, притягивает к себе взгляд и дарует зрителю безмятежный покой. Необычайно

сильное впечатление производят характеризированный четким обрамлением, сильный стиль письма художника и спокойная, гармоничная, цвета полыни, палитра воды.

В одно и то же время с этим этюдом я приобрел еще одну достаточно большую картину, автором которой был художник, написавший упоминавшуюся ранее «Зиму в Подмосковье». По правде говоря, тогда, помимо работы «По Дагестану», мне очень хотелось купить как минимум еще две картины Кулагина. Я и сейчас очень хорошо помню, что на одной из них был изображен мужчина среднего возраста, едущий на велосипеде по улице какого-то сибирского городка, а на другой – с моря открывающийся вид на покрытый туманом портовый залив у одного из островов Курильских гряды. Обе они, написанные уверенной кистью художника, были достаточно выдающимися работами. Я прекрасно знал, что не могу позволить себе купить столько картин за один раз, однако, разве же можно было убедиться в том, что через удобный мне промежуток времени появится хорошая работа? С другой же стороны, на следующей неделе я мог увидеть картины лучше этих. Какое то время я смотрел на те две картины, не в силах отойти от них, но не имея возможности что-либо изменить, в конце концов ушел из галереи, отложив покупку на потом. Я уже решился на покупку одного из них, если в следующую субботу они все еще не будут проданы, но незадолго до того дня дошел до меня слух, что галерея была ограблена. Похоже, слух оказался правдой, поскольку в субботу вся экспозиция была изменена до неузнаваемости. До сих пор я раскаиваюсь и глубоко сожалею о том, что тогда, по собственной воле, отказался от покупки тех двух картин.



Иллюстрация 9

Чухрай Д.

«На Садовой» 1992 г. Х. м. 50 х 40 см

Кольцевая автодорога, проходящая вокруг Кремля в радиусе около двух с половиной километров, называется Садовой. На картине «На Садовой» (иллюстрация 9) изображен ее участок, находящийся к северо-западной стороне от Кремля. На заднем плане примерно в центре возвышается здание американского посольства.

Говоря в общем, в самом центре Москвы находится Кремль, и от него, пересекая Садовое кольцо, лучами расходятся к окраинам автомагистрали. Бывает, что сев за руль, теряешься на улицах города. Но если ты узнаешь Садовое, то уж как-нибудь сможешь добраться до дома. Поэтому к числу того, что в первую очередь должен запомнить живущий в Москве иностранец, я бы отнес и Садовое кольцо. Обычно на Садовом очень оживленное движение, но из-за того, что в конце недели, за исключением зимнего периода, большинство москвичей уезжает на дачи за город, машин на нем становится неправдоподобно мало, и кольцо превращается в необычайно удобное место для того, чтобы привыкнуть к правостороннему движению, и запомнить дорогу.

Когда-то, в конце XVI века, Кремль окружала деревянная стена, ограждавшая его от внешнего мира. Позже эта стена была снесена, и на ее месте

была построена кольцевая дорога, вдоль которой посадили цветы и деревья. Отсюда пошло название – Садовое кольцо. В изданном в 1988 году списке «Справочник членов Союза Художников СССР» фамилии автора этой картины нет, но если учесть, что работу его я приобрел в галерее, думаю, что он был принят в члены Союза уже после издания этого списка. Судя по тому впечатлению, что производит картина, я мог бы предположить, что ее написал молодой художник, что, впрочем, вовсе не обязательно.

Как бы то ни было, написана она была на высоком уровне, в точности воспроизводя атмосферу Садового кольца. В решительно большой композиции дорога написана так широко, что в ней прекрасно ощущается вся ширь дороги настоящей. Наиболее примечательно в этой картине пожалуй то, насколько реалистично выглядят едущие по широкой дороге машины. В момент, когда смотришь на картину издали, машины, отдалившись чуть назад, словно центр тяжести сместился вниз, с невероятной силой фокусируют на себе внимание. Но также удивительно то, что уже через мгновение в их облике внезапно начинает нарастать ощущение устойчивости.

На иллюстрации 10 представлена картина под названием «Весна». В Москве, как только наступают или заканчиваются майские праздники, начинают пробуждаться от зимней спячки облетевшие по осени деревья. Дня за три на них набухают почки, и в мгновение ока ветви покрываются молодой зеленью. Именно такой весенний, вполне может быть подмосковный, пейзаж изображен на созданной мягким и легким прикосновением кисти картине, центральное место в которой отведено березам.

Береза, которую можно увидеть в России повсюду, – типичное дерево, сбрасывающее на зиму листву, и для русского человека нет более любимого и близкого его душе дерева. С давних времен воспевали ее в стихах и песнях. Да и в книгах, среди описания природы, часто встречается ее нежный поэтический образ. Не иначе как похожий на девушку, изысканный облик со стройным белоснежным станом пленил русскую душу.

И это ставшее уже традицией чувство любви русского человека к березе глубоко ощущается в картине. Образ освободивших свои листья от оков долгой



Иллюстрация 10

Быков А.П. 1912 – 1997 г.г.
Член Союза Художников России
«Весна» 1992 г. Х. м. 100 x 75 см

зимы еще молодых березок, скорее, выглядит хрупким и неуверенным, чем воспекает пришедшее с весной открытое чувство. Переполняющий всю картину нежностью взгляд художника, с любовью смотрящий на этот образ берез, вызывает улыбку. В гармоничном сочетании цветовой палитры изображенных в мягких тонах берез с окружающими их полями и растущими вдали вечнозелеными деревьями, рекой и лесом на противоположном ее берегу, и даже с небом, чувствуется единство. Когда смотрю на эту картину, вспоминается выражение «Кусаки мо набику» («И деревья с травой пригибаются»). По существу, эта фраза употребляется как поговорка, имеющая свое, отличное от дословного значение (ее смысл в том, что сила власти так мощна, что даже и деревья и трава послушные), а вспомнилась она мне потому, что та одна душа, пристально и с любовью смотрящая на березы, окрасила всю природу вокруг в «березовый» цвет. Это ничуть не противоестественно, и картина смотрится так, словно ее вырезали из простирающегося за городом прекрасного весеннего пейзажа, и это, пожалуй, самое примечательное в ней. Если вы немного отойдете от нее, то заметите, какой рельеф и простор появится у изображенного на переднем плане поля, и что до реки достаточно далеко. Река

же станет шире, чем казалось раньше, а облака приобретут объемность. В этой работе присутствует не только плавная мягкость, но и присущая мужской руке написавшего ее художника изящная твердость, которая остро ощущается и в расцветке одежды рыбацких мальчиков на общем фоне мягкой цветовой палитры, и в хрустальной прозрачности воздуха, пронизывающей все пространство картины.

К сожалению, в моей коллекции всего лишь одна работа этого художника, но когда период пребывания в Москве уже подходил к концу, мне случайно посчастливилось побывать на его персональной выставке-продаже, проводившейся в одной из частных галерей. Как и у большинства московских художников, у него было много величественных, написанных в мужском стиле работ, и я еще раз убедился в том, что он был великолепным мастером своего дела, однако стоимость его картин значительно превышала мою месячную московскую зарплату. И хотя то, что я смог как следует рассмотреть его произведения и купил маленький рекламный альбом – не так уж и много, даже эта «малость» для меня стала огромным приобретением.



Иллюстрация 11

Бочаров С.П. 1953 г.

Член Союза Художников России

«Сибирский дворик» 1980 г. Х. м. 70 x 50 см

На картине «Сибирский дворик» (иллюстрация 11), центральное место в которой отведено крестьянскому двору, находящемуся где-то в Сибири, запечатлена сцена из жизни крестьян. В отличие от дореволюционных помещичьих усадеб, описание которых часто встречается в русских романах, крестьянский дворик изображен совсем крошечным, но разливающееся на заднем плане картины пространство смягчает ощущение его тесноты. Я слышал, что и сегодня в России крестьяне, имеющие в своем хозяйстве лошадей для возделывания своих земель, вовсе не такая уж редкость. Вот и на этой картине нарисован подобный пейзаж, где в изображении построенной, как и в давние времена, рядом с домом конюшни усматривается традиция крестьян, дорожащих лошадьми. Глядя на разливающийся простор подернутого дымкой озера на заднем плане, я представлял себе, что дворик этот расположен на одном из невысоких холмов, окружающих Байкал, но тут же мне начинало казаться, что на самом деле это не озеро, а сибирская тайга.

Но что бы ни было изображено на заднем плане, сама картина представляет собой комбинацию композиции из диагональных линий и проекции, где в исходящих из-за ворот к переднему краю холста прямых лучах почти полностью проступают контуры построек. Благодаря этому изображение двора приобретает строгую упорядоченность и законченность, заставляющую почувствовать устойчивое, с низко расположенным центром тяжести, равновесие. Такой эффект композиции сыграл важную роль в том, что эта работа является великолепным целостным произведением, но не менее важной причиной успеха стала и цветовая гамма изображения. Двор, лошади, конюшня ярко освещены льющимися слева сильными солнечными лучами, и умелое распределение света и тени придает картине живость и реалистичность. Изображение наблюдающих в тени за всем происходящим двоих крестьянок не слишком затемнено и передано с ожидаемой достоверностью. Их присутствие на холсте порождает ощущение реальности всего происходящего, и вместе с солнечным светом наполняет картину необычайной красотой.

«Дом-музей Толстого «Ясная поляна» (иллюстрация 12). Думаю, вы уже догадались, что изображенный на картине дом – это усадьба, в которой родился Л.Н. Толстой, провел половинную часть своей 82-летней жизни и создал такие великие произведения как «Война и мир», «Анна Каренина», и другие. Находится она в 190 км к югу от Москвы. Я очень хотел побывать там, пока работал в Москве, но так и не осуществил свое желание. Может, это звучит и странно, но вместо этого мне удалось приобрести столь замечательную картину, что в некоторой степени смягчило сожаление от несостоявшейся

поездки.

Сколько мастерства вложил художник в изображение подпертого палкой старого дерева, что оно смотрится как живое, и создается впечатление, что именно это дерево занимает в композиции центральное место. Оно словно символизирует годовые кольца усадьбы, где расположенные на заднем плане ставший музеем дом и вся обстановка сохранены в точности такими, какими они были во времена Толстого. В контрасте с этим, само же здание, как будто ничего особенного нет, от направления привлекающего внимание на сарай, нарисовано в бесцветных мягких тонах, и растущие позади него березы



Иллюстрация 12

Язев И.А. 1914 – 2011 г.г.

Член Союза Художников России

«Дом-музей Толстого «Ясная Поляна» 1986 г. Х. м. 100 x 70 см

окрашены в едва уловимое взглядом блеклое золото осени. В таком замысле композиции и стиле художник отразил свое понимание Толстого.

Дом, в котором на протяжении всего 40 лет жил Лев Николаевич, выглядит простым и умиротворенным. Он стал идеальным местом для того, чтобы каждый смотрящий на него с тоской вспомнил о том, что за человек был Толстой, испытал глубочайшее волнение от того, что здесь он жил, мыслил, создавал бессмертные, навеки вошедшие в историю мировой литературы произведения. В ухоженном саду на клумбе распустились красные цветы, и еще

под краями крыши сарая, пристроенного к дому, изображены в слегка размытых алых тонах цветы, обвивающие как будто вьюнки. Их оттенки красного насыщают цветовой баланс всей картины, а облетевшие со старого дерева листья усиливают царящую на ней атмосферу тишины.

Эту работу я приобрел в галерее с названием Центр Изобразительных Искусств, о котором еще расскажу в последних главах. Помню, что когда я покупал ее, продавщица, словно не в силах расстаться с ней, все время повторяла: «Это такая хорошая картина, такая хорошая...». Сейчас я очень хорошо понимаю, что за чувства испытывала она тогда. И для меня эта картина стала одной из тех, которыми хочется любоваться беспрестанно, повесив всегда рядом.

Кстати, в июне 2003 года, перед самым окончанием моего второго пребывания в Москве, я наконец-то смог осуществить поездку в Ясную Поляну, благодаря которой смог узнать кое-что новое и, поэтому, хотел бы написать здесь о ней.

Оказалось, что пристройка к дому вовсе не сарай, а веранда. Летом Толстой и его семья часто завтракали на ней. Кроме того, не было уже и *старого дерева перед домом. От него не осталось даже пня. Так что я думаю, а не было ли оно творческим замыслом художника. Если передать дом таким, каким он есть на самом деле, сдержанно, то, наверное, получилась бы картина, производящая слабое впечатление, на которой совершенно отсутствует точка опоры. И, как мне представляется, чтобы избежать этого, художник использовал композицию, основанную на противопоставлении силы и слабости, намеренно поместив на переднем плане полное ощущения реалистичности старое дерево, и тем самым отвлек внимание от расположенного на заднем плане дома. Я думал, что действительно надо же так. Даже не представил себе, что есть и такой способ письма. Лишь побывав в Ясной Поляне, я впервые понял выдающийся замысел художника, воплощенный в композиции этой картины.

*Впоследствии, благодаря указанию некоторыми читателями оказалось, что действительно находилось это дерево, старый вяз с названием «дерево бедных». Такое название он получил из-за того, что крестьяне, нищие и т. д. часто ожидали у дерева, когда Лев Николаевич выходил из дома и советовались с ним о разных проблемах по жизни. Но потом он засох и был выкорчеван в 1971 году. Теперь на его месте растет мордое дерево той же породы.

У народного художника СССР Б.В. Щербакова (1916-1990 г.г.) картина с названием «дерево бедных», центральное место в которой занимает большое дерево с густыми листьями, вполне подходящее к названию картины. Судя по этой картине о положении этого дерева, я представлю себе, что действительно находившееся дерево стояло чуть дальше, чем в положении дерева в картине «Дом-музей Толстого». Может быть, поэтому я не заметил молодой вяз при посещении. Как бы то ни было, это значит, что в то время, когда художник писал это произведение, нарисованного дерева не существовало. Поэтому я думаю, что все равно самым естественным считается то, что художник использовал когда-то там стоявшее старое дерево для того, чтобы осуществить свой замысел композицией противопоставления силы и слабости.

Музеи изобразительного искусства в России

По воскресеньям в свободное время я часто посещал музеи. В Москве постоянные выставки русской живописи действуют в Третьяковской галерее и новой Третьяковской галерее, соответствующей отдельному корпусу Третьяковской галереи, а западной – в Пушкинском музее. Что же касается музеев в Санкт-Петербурге, то там картины русских художников представлены в Русском музее, а западных – в Эрмитаже.

Первую половину моего пребывания в Москве Третьяковская галерея все еще была закрыта на реконструкцию. В начале 1992 года наконец-то было открыто новое здание, и появилась возможность увидеть часть собрания картин. Полностью же реконструкция, включая и старое здание Третьяковской галереи, была завершена в 1994 году, уже после моего возвращения в Японию. По этой причине в самом начале работы в Москве смотреть русскую живопись я ходил в новую Третьяковскую галерею, расположенную в том же здании, в котором находится Центральный Дом Художника напротив Парка им. Горького за Садовым кольцом. Выставляются там работы с периода после Октябрьской революции, в том числе часть работ современного времени, но главные экспонаты в них состоят из произведений, написанных в сталинскую эпоху. За то время, что я ходил туда несколько раз, мне так надоела ощущавшаяся в некоторых картинах с изображением Сталина приукрашенная атмосфера авторитаризма, что подобные картины я стал обходить стороной, но в целом там был представлен ряд ценных произведений, ставших связующим звеном между русской живописью второй половины XIX века и современной. Помимо постоянно выставляющих залов в новой Третьяковской галерее был отдельный зал, где время от времени проводилась приуроченная к специальной годовщине

со дня рождения и т. п. одного из известных давно умеревших мастеров кисти специальная выставка, посвященная отмеченному художнику. Именно тогда в этот, обычно пустующий музей, выстраивались длинные очереди любителей живописи, и чтобы попасть внутрь, надо было быть готовым отстоять в них по 2-3 часа.

За время командировки в Россию мне посчастливилось попасть на несколько таких выставок, но самое большое впечатление среди них оставила персональная выставка работ пейзажиста А.И. Куинджи (1842-1910 г.г.), писавшего во второй половине XIX века. Проходила она в августе 1992 года и была посвящена 150-ой годовщине со дня рождения художника. Там я впервые и встретился с его работами, более того, с собранием его работ. Картины Куинджи глубоко тронули меня, взволновав душу своей красотой и убедительностью, которыми наполнил художник привольные пейзажи Украины и севера России.

Первым впечатлением было то, что на этих работах изображены воздух и свет, но с первого взгляда я понял, насколько они прекрасны. От них веяло самой природой, ее красотой, и в то же время грандиозностью, тишиной, а иногда даже таинственностью. Когда смотришь сразу на несколько его картин, то становится ясно, что главный акцент Куинджи делал на подчеркивающих красоту природы эффектах света, на том, насколько хорошо в нем будет смотреться пейзаж. Он любил писать виды заката и лунной ночи. Среди их отраженного света, исходящего словно из глубины холста, с неопишуемой красотой раскрывается необычайно реалистичный мир его самобытной палитры, в которой основное ударение сделано на свете и тени. Я хочу познакомить вас с подобной работой, с последним произведением перед его смертью «Ночное» (1905-1908 г.г.).

На картине «Ночное» написан пейзаж по сезону белой ночи, где выпущенный в ночное табун лошадей отдыхает у возвышающегося берега реки. Вдали, от линии горизонта, разливаются по высокому небу с тонким серпом молодого месяца бледные призрачные лучи, мягко освещающие землю и неторопливо текущую направо от середины горизонта к переднему плану реку. На фоне этого бледного света на переднем плане проступают затененные очертания щиплющих траву или отдыхающих на левом берегу лошадей. Картина очаровывает прежде всего волшебной красотой белой ночи, окрашенной сказочным сиянием бледного света, и в лучах его наполненный легкостью и свежестью пейзаж так прекрасен, что кажется, он принадлежит совсем иному миру. Неизгладимое впечатление оставляют краски отражающей свет глади реки и очертания стоящих на вершине берега лошадей, проступающих на фоне разливающегося по всему горизонту свечения.

Говорят, что для того, чтобы как можно дольше сохранить хороший вид картин, Куинджи первым слоем на холст наносил дёготь, и из-за химической реакции, которую тот вызывал, картины за многие годы потемнели. Это значит, что изначально «Ночное» было написано более светлой палитрой, но подчеркнутая светотенью свежесть ее красок выглядят безукоризненно. В течение более пяти лет с 1874 года, когда Кунджи представил свои работы на выставке передвижников, свежесть его палитры, необычайно наполненных светом, благодаря своей контрастной структуре, находили отклик среди людей, вызывая к нему как к художнику огромный интерес. Но с другой стороны, говорят, что иллюзорные, акцентирующие контраст света с тенью оттенки Куинджи, показавшие склонную к романтизму манеру письма, и основанный на нем, отличающий от реализма стиль не были поняты его товарищами по движению передвижничества. Быть может по этой причине, с 80-ых годов и до самой смерти, на протяжении целых 30 лет он вел скрытную, полную загадок жизнь, и созданные им за этот период 500 масляных и 300 графических работ и т. д., за исключением нескольких картин, были впервые представлены миру последователями Куинджи уже после его смерти. Светлую, наполненную свежестью палитру этого художника переняли А.А. Рылов (1870-1939 г.г.), Н.К. Рерих (1871-1941 г.г.) и другие его ученики. Чтобы понять опережавшие свое время работы Куинджи, пришлось ждать прихода эпохи, в которую активно работали его последователи. Стиль художника сегодня относят к неоромантизму.

Вернусь немного назад. С 1990 года я регулярно заходил в Третьяковскую галерею, но всякий раз возвращался домой расстроенный, поскольку она все еще была закрыта на реконструкцию. Через два года, в январе или феврале, открылось новое здание галереи. Войдя в него, я почувствовал вскипающую во мне радость. В первом от входа зале была выставлена иконопись, а в следующем по очереди экспонировались написанные маслом портреты XVIII – первой половины XIX веков.

Меня же интересовала живопись второй половины XIX века, и главным образом пейзаж. Однако из-за того, что часть экспонатов была показана лишь в новом здании, таких картин было немного, и все они умещались в одном зале. В нем были выставлены портреты, названия которых хорошо известны и в Японии: «Портрет Мусоргского» и «Портрет Третьякова» (основателя галереи) кисти И.Е. Репина, «Неизвестная», «Портрет Толстого», «Портрет пейзажиста Шишкина», написанные И.Н. Крамским, работа В.Г. Перова «Портрет Достоевского» и другие. Все они были шедеврами и стоили того, чтоб их увидеть, но помимо этих я получил возможность взглянуть и на сорок с лишним картин, написанных в пейзажном жанре и т. д. Среди пейзажей наибольшее

впечатление на меня произвели «Ранний снег» В.Д. Поленова и три работы И.И. Левитана.

В.Д. Поленов (1844-1927 г.г.) активно действовал во второй половине XIX века как состав абрамцевского кружка и член Общества художников-передвижников. Среди написанных им с середины 80-ых по первую половину 90-ых годов XIX века пейзажей есть несколько маленьких работ, запечатлевших необычайную красоту русской природы.

К их числу относится и «Ранний снег» (1891 г.), где на горизонтально расположенном холсте изображена бескрайняя пустынная равнина в ту глубокую осеннюю пору, когда начинает идти снег. Справа примерно четверть полотна от переднего до среднего планов занимает поле, с выбивающимися из-под снега островками засохшей травы, а слева, к серо-свинцовой реке спускается некрутой склон, покрытый красновато-коричневыми зарослями кустов и деревьями с облетевшей листвой. Там за рекой, куда вправо, словно развернувшись, уходит чуть возвышающийся противоположный берег реки, и дальше до зеленоватого горизонта простирается покрытая островками снега равнина, сливаясь вдаль с холодным пасмурным небом. Необычайной глубиной наполнен образ природы на этой картине. В этом реалистичном пейзаже, детально прописанном холодными прозрачными красками, живо передана притягивающая взор красота нетронутой людьми бескрайней русской природы. Хотя картина чуть маленькая (размером 84 x 45.5 см), этот шедевр и сейчас является подтверждением незаурядного художественного дара Поленова.

Что же касается Левитана (1860-1900 г.г.), его пейзаж я впервые увидел в автобусе, по пути в старинный город Суздаль, период расцвета которого приходится на вторую половину XII – начало XIII века. Конечно, увидел я не саму картину «Владимирка», а ее фотографию, напечатанную в туристическом путеводителе по Суздалю. В одно из июльских воскресений 1991-го года я отправился в организованную «Японским клубом», объединяющим живущих в Москве японцев, однодневную автобусную экскурсию в Суздаль. Когда автобус проезжал мимо города Владимир, говорящий на японском языке гид рассказал нам, что более ста лет назад художник Левитан перенес на холст красоту окрестностей этой дороги, и познакомил ее с живущими в Москве людьми. Слушая его рассказ, я раскрыл путеводитель и взглянул на картину, да так и не смог оторваться от изображенного на ней великолепного пейзажа. Каким же должен быть подлинник, если даже его фотография так пленила меня, подумал и вновь посмотрел в путеводитель.

И сейчас в окрестностях Владимира по обеим сторонам дороги тянутся бескрайние поля, в облике которых отчетливо сохранилось то, что в то время

изобразил на холсте художник. В таком ландшафте несколько тропинок, протоптанных шедшими среди полей людьми, слились в одну широкую, уходящую вдаль дорогу. Именно такой, если говорить вкратце, пейзаж изображен на картине. (Уже позже я узнал, что дорога эта с давних времен носит название Владимирский тракт, и по ней проходили этапом все те, кто был отправлен на каторгу или в ссылку в Сибирь. Может, поэтому столько печали вложено Левитаном в образ дороги.) В этой картине таится порожденная высочайшим художественным уровнем сила, притягивающая взгляд, и с тех пор, как я увидел «Владимирку», неразрывно связанное с ней имя Левитана навсегда осталось в моем сердце. Но и первые увиденные мной в Третьяковской галерее его работы «Вечерний звон», «Сумерки» и «Озеро», переполненные чувствами вложившего в них душу художника, своим высочайшим уровнем не обманули моих ожиданий. Вот одна из них.

«Вечерний звон» (1892 г.) – преисполненное задумчивой поэзией произведение, где на холсте, в умиротворенном облике церкви воссоздан, я бы сказал, полный спокойствия духовный мир. Среди царящей атмосферы тишины и спокойствия, на фоне вечернего неба с барашками облаков, стоит на берегу извилистой реки окруженный рощей белокаменный церковный ансамбль, словно отделенный этой рекой от суетного людского мира. И в этот час заката, когда звон колоколов возвещает вечерню, где-то по середине реки плывет лодка, в которой направляются в церковь люди из деревни, а на противоположном берегу безмолвно стоят и ждут, чтобы встретить их в этом святом месте, два монаха. На переднем плане – причал, и взгляд художника скользит к нему и дальше, к расположенной на дальнем берегу церкви и окружающему ее пейзажу. И церковь, и весь пейзаж вокруг освещены мягким светом заката. От его наполненной спокойствием палитры доносится тишина, а отражение в воде еще больше усиливает ее. Мне предстает, что я слышу, как растворяется в ней звон возвещающих вечерню колоколов. Слева у причала пришвартована лодка, на корме которой сидит человек. Фигура рыбака, погруженного в раздумья, словно он прислушивается к этому звону, вместе с образом монахов и обликом церкви, символизируют на картине тишину и спокойствие. «Вечерний звон» – выдающаяся работа, отражающая духовную удовлетворенность художника, позволяющая насладиться прекрасным русским пейзажем и дать отдых душе.

Кстати, русское искусство в целом, включая литературу, музыку, живопись, совершив стремительный подъем, со второй четверти XIX века и на протяжении более чем ста лет продолжало сохранять один из высочайших уровней в мировом искусстве. (В период первой половины указанных более ста лет появлялись один за другим гораздо превосшедшие передовиков до тех пор писатели, поэты, композиторы, художники, находящиеся на мировом уровне, и

еще интенсивное развитие разных течений особенно ярко обозначилось во второй половине того времени – с конца XIX по 30-ые гг. XX века, когда каждое из направлений в искусстве взлетало всего на несколько лет на головокружительную высоту, а затем сменялось другим. В чести столь интенсивного процветания в искусстве, в России, особенно во время Советского Союза, вышеупомянутый первый период был назван «золотым веком», а второй – «серебряным».) Конечно Россией были заимствованы и распространенные в то время в Европе направления романтизма и следовавшего за ним реализма, но мне представляется, что в плане размаха и высоты подъема, затронувшего литературу и искусство в целом, это была эпоха расцвета, занявшая особое место в истории мирового искусства.

Время от времени в пример приводят литературу, в истории которой выстроилась плотная цепочка таких писателей, как Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Тургенев, Достоевский, Толстой, Чехов, Горький и многих других, и, продолжая эту традицию, по сей день один за другим появляются великолепные писатели мирового масштаба.

Что касается музыки, если я назову таких композиторов, как Глинка, Мусоргский, Римский-Корсаков, Бородин, Чайковский, Рахманинов, то, пожалуй, и в Японии не найдется человека, который не слышал бы о них, а Стравинский, Прокофьев, и Шостакович завоевали себе имя как великие маэстро мира.

Мир живописи отнюдь не исключением из этого ряда, но на протяжении более семидесяти лет со времен Октябрьской революции Советский Союз являлся так называемой «закрытой» страной, и вывезти все значимые произведения живописи за границу строго запрещали, вследствие чего об их существовании почти ничего не известно не только в Японии, но и в Европе и США. Именно поэтому даже среди обладающих глубочайшей эрудицией японских интеллигенций, за исключением небольшого числа людей, так много тех, кто считает, что в русском изобразительном искусстве нет работ, заслуживающих внимания, хотя, такая ситуация вполне обоснована. Пусть существует множество шедевров, и часть их вы видели, например, на фотографиях, но в живописи, в отличие от музыки и литературы, без всякого сомнения, лишь подлинники таят в себе душу, и, говоря в строгом смысле, судить о ценности работы вы сможете лишь только тогда, когда увидите оригинал. К тому же и художник не получит должного признания, если много людей в течение долгого периода не увидит самые разные его работы. Что же касается успеха, который получили проводившиеся когда-то давно две или три выставки русской живописи, пусть при каждой из них и были опубликованы хвалительные отзывы художественных критиков, но мне кажется, что такой степени успеха не было достаточно, чтобы изуменить ситуацию, и в конце

концов все они были преданы забвению, так что у русской живописи не было возможности стать объектом серьезной оценки.

Однако длившаяся на протяжении более сорока лет эпоха холодной войны закончилось, сменившись в настоящее время эпохой международного сотрудничества, и если в будущем станет возможным систематически и организовано выставлять картины высокого художественного уровня на Западе, то я не сомневаюсь, что в процессе накопления таких усилий, непременно начнут появляться один за другим те художники, кто будет искать признания своих работ подобно перебравшимся жить за границу и добившимся там успеха Кандинскому и Шагалу, заполняя соответствующим образом пробелы, образовавшиеся в истории западного изобразительного искусства.

Итак, почему же русское искусство в целом смогло во вышеуказанное время совершить столь стремительный взлет? Находившаяся с XIII века под татаро-монгольским игом и изолированная на протяжении 250-ти лет от европейского исторического процесса Россия с XVII века волей-неволей стала вовлекаться в политическую и культурную жизнь Европы. Испытывая необходимость быть на равных со Швецией, Польшей и другими, расположенными по соседству, великими державами, она активно осуществляла европеизацию, стремясь подтягиваться за этими странами, чтобы ликвидировать отставание от их мощи. Проникшаяся духом европейского гражданского общества интеллигенция, жертвуя своим социальным положением и выгодой, полностью отдала себя духовному движению за социальную реформу, направленному на преодоление обозначившегося, с точки зрения по идеям этого нового гражданского общества, отставания России. Можно сказать, что именно в процессе их усилий, чтобы осуществить эту цель в своих произведениях, зародился подъем литературы и искусства.

Если проследить непосредственную причину этого подъема исторически, то фундамент, на котором получили развитие искусство и литература, можно обнаружить в наследии того давнего периода, когда европеизация проводилась в едином русле благодаря решительной в этой области политике Петра Первого (годы правления 1682-1725 г.г.) и его наследников. Наряду с введением военного искусства западного образца, направленного на создание процветающего и сильного государства, а кроме того и исходя из необходимости повышения авторитета страны, в Россию постепенно стала ввозиться и западная культура. С тех пор, благодаря постоянному обучению и практике, начал закладываться тот фундамент, и была подготовлена та почва, на которых, в конце концов, должны были взойти ростки великих талантов. На самом же деле, для того, чтобы эта почва дала плоды, со времен реформ Петра Первого потребовалось около ста пятидесяти лет упорной учебы. Но хотелось бы отметить, что такой

стремительный со времен первопроходцев скачок в искусстве был достигнут не только благодаря тому, что одаренные люди усвоили себе накопленное до них мастерство, и просто еще повысили их, полностью употребляя свои таланты.

Чтобы понять те условия, при которых он все-таки стал возможен, необходимо принять во внимание то, что у «российской почвы», засеянной зернами европейской культуры, была своя специфика. Смысл ее заключался в отсталости абсолютной монархии России, базировавшейся на системе крепостного права, в самых различных областях. Эта отсталость, с одной стороны, делала европеизацию в России необходимостью, а с другой, привела к тому парадоксу, что ушедшая вперед европейская культура выставила пороки старой системы на всеобщее обозрение. При этом существующий строй даже и не пытался преодолеть свою отсталость, а наоборот, упрочил ее, скрыв под плотной завесой факт ее существования, что отвергало модернизацию России в истинном понимании этого слова. По той же причине неизбежно повторялось и противоречие, что люди, которых можно назвать детьми рожденной в таких мучениях европеизации, те, кто перенял и воплотил в себе европейскую культуру, воспринимались как носители опасных идей, на которых смотрели с подозрением и которых общество отвергало. Обострение этих противоречий резко обозначилось в период царствования Екатерины II (годы правления 1762-1796 г.г.) и позже, когда ход российской истории пошел вразрез с течением европейской эпохи.

Просветительские шаги в области культуры, предпринятые Екатериной Великой, которую именовали «замечательным просвещенным монархом», привели к расцвету свободы слова в печати, а среди прогрессивной интеллигенции прочно укоренились идеи Французской революции, заключавшиеся в основных понятиях «Свобода. Равенство. Братство». В том, что в дальнейшем, в эпоху Пушкина, начался бурный подъем литературы и искусства, также немалую роль сыграли меры императрицы в области культуры и просвещения. Не будь ее, и расцвет искусства в России отодвинулся бы на неопределенный период, и его особенности были бы совсем другими и почти незаметными в водовороте истории. Однако Французская революция позволила Екатерине II осознать серьезность собственной ошибки, и она повернула к реакции, обрушив жестокие репрессии на прогрессивную интеллигенцию. С тех пор эти люди, в течение жизни нескольких поколений, оказывались один на один с терзавшими их раздумьями, а иногда, рискуя жизнью, они были вынуждены мужественно ступить на усеянный опасностями тернистый путь. Усилия, направленные на разрешение противоречий, порожденных скрывающей под собой отсталость абсолютной монархии завесой, они обращали в энергию. Чем упорнее власти пытались при помощи силы пресечь их усилия, тем больше, подобно натянутой тетиве лука, они накапливали энергии, превратив ее, в конце

концов, в энергию всей эпохи, взрыв которой в области искусства и проявился в форме бурного расцвета литературы, музыки и живописи.

Если сказать заключение в первую очередь, то создание искусства такого высочайшего уровня стало возможным лишь только после того, как страдавшие от порожденных отсталостью русской монархии несправедливости и противоречий, талантливые люди из числа прогрессивной интеллигенции долго и существенно размышляли о человеке и обществе под условиями специфичности «русской почвы», справляясь с ходом европейской истории. Они сумели выработать общую цель социальной реформы, направленную на преодоление отсталости России. Под знаменем этой цели все вместе соединили силы, и неустанно старались повысить себя, конкурируя между ними. То, что этот механизм самосовершенствования широко действовал, по-видимому, стало причиной того, что великие люди искусства появлялись один за другим, а не одиноко.

Принадлежавшие к образованным и прогрессивным знатым родам молодые офицеры, гнавшие во время войны с Наполеоном обратившуюся в бегство французскую армию, вступив на европейскую землю и увидев, как далеко вперед ушло европейское общество, с болью осознали, что больше нельзя мириться с отсталостью России. Это нарастающее, критическое чувство заставило их основать тайное общество, поднявшее платформу отмены крепостного права и конституционной монархии, что скоро стало подпольным политическим движением, ведшем их к «Восстанию декабристов»(1825), считающему первой в России буржуазной революции, которая кончилась неудачей, но все же это революционное движение оказало огромное влияние на направленность идей всех последующих поколений передовой интеллигенции. В системе крепостного права и в поддерживающей ее монархии усматривали они главных ее виновников. Обеспокоенные тем, что и после ликвидации крепостного права, проведенные сверху, половинчатые реформы не освободили народа, а наоборот, привнесли в жизнь крестьян еще большую нищету и расстройство, они пытались найти ответы на вопросы «как улучшить ситуацию в России» и «что надо сделать для того, чтобы угнетенный народ и в то же время еще человечество в целом стал счастливым». Талантливые художники и писатели из них, каждый по-своему через такие поиски, создали глубоко отразившее социальность чистейшее искусство реализма, присущего России, окрашенного цветами трагедий и пропитанного запахом земли.

В живописи становление русского реализма происходило в несколько этапов. Пройдя в своей стадии развития 40-ых и 50-60-ых годов, в период 70-90-ых годов XIX века это направление достигло своей зрелости. Именно тогда среди художников ярким светом вспыхнуло носившее авангардно-передовой

характер движение, наполнившее реализм поистине высочайшим художественным содержанием. Это движение зародилось в 1870 году, когда И.Н. Крамской с товарищами основали Общество художников-передвижников. На следующий год, 29 ноября, в Санкт-Петербурге они провели Первую выставку изобразительного искусства, которая опередила открытие Первой выставки импрессионизма в Париже на два с половиной года. С того момента началась золотая пора русской живописи.

Носившие просветительский характер и преследовавшие цель расширения рынка сбыта картин выставки перевозились из одного города в другой в России и Украине, из-за чего художников, состоявших в Обществе или выставлявших на ней работы, стали именовать передвижниками. В их число входили Крамской, Шишкин, Куинджи, Поленов и Левитан, чьи работы я уже затронул в этой книге. Помимо них в движении передвижничества участвовали такие известнейшие художники, как В.Г. Перов, Н.Н. Ге, И.К. Айвазовский, А.К. Саврасов, Ф.А. Васильев, И.Е. Репин, В.И. Суриков, Н.А. Ярошенко и другие.

В основу своей деятельности они положили принципы и идеи революционно-демократического движения «В народ», приобретшего, в связи с отменой крепостного права и развитием капитализма, широкий размах в 60-ые гг. XIX века, и создали несчетное количество шедевров живописи в стиле реализма, отразивших противоречия общества, несчастья народа, его стойкость, и просто прекрасных пейзажей, от которых веет приятными признаками и поэтичностью.

С осени 1992 года я несколько раз ездил в Санкт-Петербург, чтобы посмотреть работы художников-передвижников. В пятницу, в полночь, я отправлялся из Москвы на ночном экспрессе «Красная стрела», и рано утром прибывал в город на Неве. Весь день я неторопливо ходил по музеям, а вечером вновь садился в поезд и в воскресенье утром возвращался в Москву. В первую же так неугомонную мою поездку в Санкт-Петербург, в холле Русского музея я случайно встретил знакомого японца. Он работал в Москве главой представительства одной организации – клиента моей компании, и как только увидел меня, даже не поприветствовав, тут же сказал: «Господин Исии, здесь такие великолепные картины!». Я пришел в Русский музей из Эрмитажа, где посмотрел работы импрессионизма и других направлений в живописи. Он же уже закончил осмотр Русского музея и собирался уходить. На лице его, от вызванного картинами волнения, все еще пылал румянец, а смеющиеся глаза блестели, как у подростка. Он был человеком, любящим живопись всем сердцем. Его выражение лица в тот момент и великолепие русских картин, которые я затем увидел, слились воедино и глубоко врезались мне в память.

Русский музей располагается в здании Михайловского дворца, построенного в начале XIX века итальянским архитектором Росси. Он был открыт в 1898 году, и именно поэтому в нем просторные холлы и высокие потолки. Конечно, есть там и немножко темные помещения, но в целом, в этом музее прекрасные условия для того, чтобы смотреть картины. Я получил возможность увидеть богатую и насыщенную по содержанию экспозицию, разбитую по эпохам - от икон до абстракционизма. В памяти моей сохранились многие картины из этого музея, но сейчас я хочу коснуться работ Айвазовского, Репина и Сурикова, произошедших на меня наиболее сильное впечатление.

Айвазовский (1817-1900 г.г.) уже в 30-ые годы XIX века был известен как художник-маринист, писавший в стиле романтизма. Но, по правде говоря, картины его мне нравились не особо. Впрочем, это впечатление произвели на меня лишь те работы, что я видел в его альбоме. В нескольких таких картинах, наполненных отраженным светом, словно где-то в глубине картины светила полная луна, что часто бывает в его произведениях, ощущалась какая-то деланность или старомодность.

Но увидев впервые в Русском музее его огромное полотно «Волна», я был потрясен, и чем дольше я смотрел на эту картину, тем ниже преклонял голову перед ее великолепием. С неимоверно большого холста, размером 505 x 304 см, на меня надвигалось бушующее море, швыряя по волнам, словно игрушки, чудом уцелевших людей и останки разбившегося корабля. Громадный масштаб полотна увеличивал ощущение силы вздымающихся волн, и каждый изображенный на картине объект таил в себе смысл. Я так и остался стоять, словно замороженный, перед полностью подавившей меня, нарастающей яростью природы.

В тот момент я по-новому взглянул на Айвазовского как на художника. «Волна» была написана в 1889 году и почти не повлияла на первое мое впечатление, которое создали у меня те несколько, написанных им до 1860 года, работ. Но насколько я понимаю, Айвазовский – художник, который до последних своих дней продолжал проявлять талант в прекрасном, и, благодаря долгим годам жизни, достиг высочайшего уровня в изображении моря.

Репин (1844-1930 г.г.) – величайший художник, которого можно назвать «Львом Толстым живописи». Он оставил огромный след в реализме 1870 – 80-ых годов, привнесший новые душевные состояния в жанровую, историческую, портретную живопись и пейзаж.

Из всех выставленных в Русском музее работ Репина, что ни говори, самой лучшей частью, пожалуй, является картина «Запорожцы пишут письмо турецкому султану»(1880-1891 г.г.), которая произвела на меня неизгладимое

впечатление. Запорожье расположено на берегах Днепра в 500 с лишним километрах к юго-востоку от Киева, где подобно донским и поволжским казакам России, живущие там украинские казаки, которые были известны тем, что они носят в себе дух свободы и независимости, создали не подчиняющуюся никому организацию с собственным верховным правлением. На основе исторического факта XVII века, что Запорожская Сечь оказалась под прямой угрозой подчинения турецкому султану, эта картина была написана на тему о бесстрашных и независимых сердцах запорожских казаков.

За поставленным на улице столом казаки пишут султану ответ. В центре холста – сидящий за столом писарь, а вокруг собрались, стоя или сидя за столом, и внимательно наблюдают за ним высшие казачьи чины и атаман с трубкой во рту. Взгляды их устремлены на руки писаря, из-за чего, по-видному, он неторопливо, словно повторяя про себя каждое слово, записывает текст под диктовку атамана. Казаки смеются и радуются содержанию полного юмора ответа, отклоняющего требования султана. Густой плотностью и высочайшей силой воздействия обладает этот пейзаж, написанный на большом холсте размером 358 x 203 см. В изображении казаков, для которого художник использовал богатую цветовую палитру, чувствуются солидная масса и необычайная реалистичность. Кажется, что все они – словно живые люди, и в полном индивидуальности, бесстрашия и воли лице каждого из них видна решимость отдать свою жизнь за честь и свободу. Изображенная на картине сцена из казачьей жизни обладает той силой убеждения в том, что там была воспроизведена истина. Это произведение, удовлетворившее самого Репина, на создание которого ушло 12 лет его жизни, и в которое он вложил огромную часть своей души.

В один ряд с Репиным можно поставить имя Сурикова (1848-1916 г.г.) – величайшего художника исторического жанра. Благодаря блестящему таланту и выдающемуся историческому видению, он оставил после себя такие шедевры, как «Утро стрелецкой казни», «Боярыня Морозова» и многие другие. В Русском музее выставлены четыре его выдающихся крупных произведения и другие, и сейчас я хочу рассказать вам об одном из них – картине «Степан Разин»(1907 г.).

С 1670 по 1671 год Поволжье было охвачено широкомасштабным восстанием крестьян под предводительством бывшего атамана донских казаков Степана Разина. Истощенная начавшейся в 1654 году десятилетней войной с поляками династия Романовых обложила крестьян жесточайшими поборами. Тогда, сбегаая на Дон и в Поволжье и присоединяясь к казакам, крестьяне встали на борьбу, давая решительный отпор властям.

На основе этих исторических событий восстания Разина и написана работа Сурикова. По Волге, над которой повисло хмурое осеннее небо, плывет

вверх под раздувающимся парусом большая гребная лодка. Все пространство картины заполнил художник этой лодкой, решительно приблизив ее к переднему краю холста. В самом центре ее, прислонившись к мачте спиной, неподвижно сидит Степан Разин, вытянув по расстеленному на палубе ковру ногу и опершись на подлокотник рукой. За ним все пространство в лодке занимают сидящие по четверо у каждого борта гребцы. Еще четыре сопровождающих воина расположились чуть впереди него, отдохнуть в позе, как кому хочется. Чтобы развлечь атамана, один из них, придвинувшись поближе, играет на балалайке, однако это не доставляет Разину никакого удовольствия. Его хмурое, охваченное мрачными думами выражение лица составляет резкий контраст со смехом сидящего на корме воина. Разин пристально всматривается вдаль, направив свой волевой взгляд предводителя восстания прямо на вас, и можно почувствовать, как в глубине его кроется пронизанная верой и тревожным оттенком предчувствия трагедии, унылая решимость. Забыть этот сложный взгляд невозможно.

Именно в нем заключается та причина, по которой из четырех шедевров Сурикова я выбрал «Степана Разина». В том, что эту картину можно поставить в один ряд с такими, точно ухватившими трагически со стороны восприятия народа поворотный пункт истории произведениями, как «Утро стрелецкой казни» и «Боярыня Морозова», нет никаких сомнений. Там, куда направлен пристальный взгляд, не видно врага, но все же Разин со всей очевидностью изображен на картине как представляющий чаяния и страдания народных масс, восставший против власти драматический герой. Помимо отношения к нему бойцов и взгляда предводителя, это проявляется в приглушенно-сдержанной палитре изображений людей, в красках хмурой и пасмурной русской осени. Суриков написал «Разина» в 1907 году, в то же время отразив в своей работе повсеместно вспыхивающие крестьянские восстания и опасения, охватившие российское общество начала XX века. У Сурикова изображения личностей и их психологические портреты обладают подобными, и в то же время отличными от тех, что в работах Репина, своими, самобытными солидностью и реалистичностью. Безупречно переданы они и в этой работе. «Степан Разин» – великолепная и заслуживающая самого пристального внимания зрителя картина.

Говоря о русской живописи второй половины XIX века, нельзя не упомянуть имена П.М. Третьякова и С.И. Мамонтова – двух предпринимателей, оказавших огромное влияние на ее развитие. В России история их весьма известна, так что и я вкратце коснусь ее.

Третьяков(1832-1898 г.г.), когда ему было 18 лет, вместе со своим младшим братом унаследовал передававшуюся в их доме в Москве от поколения к поколению профессию торговца. Он был большим любителем картин, и с юных лет у него была четкая цель – построить в Москве национальный музей русской живописи. Параллельно с ведением бизнеса, он неуклонно стремился к этой цели всю свою жизнь и достиг ее. Третьяков обладал огромной проницательностью в живописи. Он начал собирать свою коллекцию, покупая жанровую живопись, которая еще не была оценена по достоинству людьми того времени. Создававшие замечательные картины художники и активно собиравший их работы для будущего национального музея изобразительных искусств Третьяков оказались связанными абсолютным взаимопониманием и отношениями доверительного сотрудничества, и эта связь стала мощной поддержкой творчества художников-передвижников. Третьяков способствовал и развитию портретной живописи, заказывая портреты людей, являвших собой величайшие умы России того времени, таким художникам как Крамской, Ге, Перов, Репин. Это благодаря ему сегодня в музеях можно увидеть огромное число известнейших портретов ученых и писателей, композиторов и художников, шедевры портретов тех образованных людей, которые работали во времена Третьякова в самых разных общественных сферах и принадлежали к различным слоям общества.

В 1874 году в саду своего дома Третьяков построил музей. По мере того, как разрасталась коллекция, он трижды пристраивал здание, и в 1881 году открыл его двери для посетителей. В 1892 году Третьяков в четвертый раз расширил здание музея и передал и этот музей, и все свои картины в дар Москве. До самой своей смерти в 1898 году он продолжал пополнять собираемую на протяжении всей жизни и переданную городу коллекцию, число работ в которой, включая иконы, достигло больше двух тысяч экспонатов. (По информации опубликованной Третьяковской галереей, количество коллекции во время дара в 1892 г. составляет 1879 работ, в том числе 1289 картин маслом, а в каталоге подготовленном Павлом Михайловичем за 4 месяца до его смерти отмечены 1635 живописных произведений.)

С другой стороны, заслуги занимавшегося строительством железных дорог Мамонтова(1841-1918 г.г.) заключаются в его поддержке творческой деятельности художников, которые, в период перехода от живописи реализма к изобразительному искусству конца века, вскоре стали приводить к расцвету разнородную от реализма живопись, отражившую еще другую сторону России, что стало огромным вкладом в развитие русской живописи. Он был большим любителем искусства, питавшим страсть к вокальной музыке и театру. Вокруг Мамонтова собирались художники, композиторы, писатели и другие творческие

личности, сформировав придерживающийся самобытных консервативных тенденций в искусстве кружок. Тех, кто входил в него, называли членами абрамцевского кружка. Сам кружок получил название по имени усадьбы в Абрамцево, купленной Мамонтовым у выходца из знатного рода, писателя-славянофила И.С. Аксакова, где летом собирались и работали деятели литературы и искусства. Среди них были такие художники, как В.М. Васнецов, М.В. Нестеров, В.Д. Поленов, И.Е. Репин, В.А. Серов, К.А. Коровин, М.А. Врубель и другие. Все они через многогранную творческую деятельность в рамках кружка искали новые выразительные приемы, в результате чего в период с 80-ых по 90-ые года XIX века одна за другой появлялись работы, наполненные глубокой лирикой народного колорита и новым восприятием цветов.

Члены абрамцевского кружка выставляли свои новые работы на выставках художников-передвижников, однако цель их работ заключалась в старом, ретроспективном отображении народной традиции и т. д., что отличалось от целей передвижников. В то время, как вместе с крахом народнического движения в 90-ых годах XIX века реализм передвижников ступил на путь постепенного упадка, абрамцевский кружок, расчистив дорогу новым выразительным приемом, стал играть роль связующего моста с изобразительным искусством конца XIX века. Можно сказать, что произошло это благодаря той мощной поддержке, которую со второй половины 70-ых годов XIX века и на протяжении более 20 лет оказывал Мамонтов.

В марте 1992 года, в одно из воскресений, я отправился на машине в Абрамцево. Расположено оно в 80 километрах к северо-востоку от Москвы. Дорога туда протекает по Ярославскому шоссе. Чуть не доезжая до Загорска (ныне Сергиев Посад) я свернул налево, а затем проехал еще километров тридцать следуя, в основном, вдоль дороги. Меня поразило то прекрасное состояние, в котором, в отличие московских улиц, находилось шоссе: широкое, с хорошим покрытием. (Впрочем, с того момента, как в 1997 году Москва отметила свое 850-летие со дня основания, и городские дороги стали значительно лучше, вернув Москве столичный облик). Но стоило свернуть с шоссе налево, как под колесами появились щебень и галька, исчезли указательные знаки, и, я, теряя время от времени направление и спрашивая дорогу у прохожих, с трудом добрался до Абрамцево.

День был погожий и солнечный. На просторной территории ставшего музеем Абрамцево все еще лежал снег, и внизу, у самых стен дома, звенела падающая с подтаявшей залежи снега на крыше капель. Помимо самого дома я осмотрел имитирующую русский стиль крестьянского деревянного жилища «Студию» и баню, церковь, спроектированную по принципам древнего русского зодчества Васнецовым, и возрожденную Врубелем мастерскую традиционного искусства по керамике – майолике. Весьма интересными показались мне

производящие непривычное впечатление произведений по майолике Врубеля и выставка традиционных изделий народного творчества, собранных главным образом супругой Мамонтова и младшей сестрой Поленова – художницей Е.Д. Поленовой.

Что же касается живописи, то кроме натюрморта Репина с изображением осенних полевых цветов, мне удалось увидеть лишь несколько повешенных в доме работ, поскольку как раз в это время в новой Третьяковской галерее в Москве проходила выставка из собрания музея Абрамцево. На самом деле, в Абрамцево я отправился именно после посещения данной выставки, так как хотелось мне хоть раз увидеть то место, где подолгу работали эти люди, и где они создали множество прекрасных произведений. Можно сказать, что окруженное богатейшей природой Абрамцево было идеальной средой для творческой деятельности. На многих своих картинах художники оставили нам запечатленные с натуры прекрасные пейзажи этой усадьбы, да и сегодня туда часто приезжают художники в поисках тем для своих пейзажей.

Выставка из собраний Абрамцевского музея, открывшаяся в новой Третьяковской галерее в начале весны 1992 года, шла в течение трех месяцев, и я несколько раз посещал ее до и после моей поездки в Абрамцево. Из тех работ, что произвели на меня наибольшее впечатление, мне бы хотелось коснуться картины Серова «Девочка с персиками» и «Сидящего демона» Врубеля.

В начале своей карьеры художника Серов (1865-1911 г.г.) был учеником Репина. В первый год моего пребывания в Москве, или, быть может, на следующий год, я случайно попал на выставку в расположенном рядом с Кремлем Манеже, где в сопоставлении были представлены примерно по тридцать небольших портретов «учителя» и «ученика». Тогда я впервые узнал о связывавших их отношениях «мастера и подмастерья», но все же, на той выставке у меня сложилось впечатление, что и Серов был прекрасным художником, ничуть не уступающим Репину. На выставке из собраний музея Абрамцево так же, как на выставке в Манеже, были представлены написанные и Серовым, и Репиным интереснейшие работы – «Натюрморт с яблоками», «Горбун, этюд», «Портрет С.М. Драгомиловой» – в которых каждый из них предлагал свое видение одного и того же объекта.

«Девочку с персиками» (1887 г.) Серов написал в возрасте 22 лет, выбрав моделью совсем юную дочь Мамонтова. Картина создавалась в столовой, дома в Абрамцево. Девочка, одетая в розовую блузку с черным в белый горошек бантом, украшенным красным цветком, сидит за покрытым белой скатертью большим обеденным столом, положив на него обе руки, в которых она держит

один персик. Слева от нее – нож, а чуть наискосок, ближе к центру стола – три персика.

Светлой палитрой, словно окутывая светом, нарисовал Серов сидящую девочку, создав образ пышущей здоровьем и красотой юности. Ее еще не утратившее детские черты лицо слегка повернуто влево, и направленный на зрителя взгляд таит в себе искренний душ, смотрящий на вещь честно. На заднем плане – окно, за которым виднеется залитая солнцем листва деревьев. Сквозь стекло проникает в комнату уличный свет. Именно он играет на картине важную роль, регулирующую освещенность всего полотна, а залитая лучами зелень сада была необходимостью для того, чтобы придать облику девочки ощущение, что у нее понятливый и жезнерадостный нрав. На картине источник света расположен за спиной девочки, и в действительности образ ее должен был бы выглядеть темнее. Но при этом, пожертвовав законами реализма, Серов выдвинул на первый план самое главное в портрете, то есть выражение лица девочки и отобразил ее как можно ярче, при помощи красок, до предела того, что это не выглядит неестественным, в котором можно обнаружить новый взгляд художника на изобразительные приемы. Говорят, что эта наполненная солнечным светом картина обозначила новые ориентиры в искусстве, став шедевром, в котором ярко проявился данный от Бога талант молодого Серова.

В 90-ых годах XIX века, как реакция на крах народнического движения, возникла литература декаданса – направление в искусстве, основанное на идеях «сверхчеловека», презирающих массовость и сложившиеся ранее концепции. Врубель (1856-1910 г.г.) был первым, кто воплотил эти идеи в живописи. Создается ощущение, что даже среди тех его современников, обладавших заметной индивидуальностью, он был разнородным человеком и талант его был обречен на гордое одиночество. Это из-за того, что в абрамцевском художественном кружке он один, присущими только ему, отличными от реалистических, графическими приемами письма и фантастической многоцветной палитрой, переносил на холст причудливым образом переработанные им темы декаданса.

Его «Демон сидящий» (1890 г.) перекликается с «личностью» Ницше. Стремившийся сам стать «сверхчеловеком» и противопоставивший себя обществу Врубель, создает в этой картине прототип образа «демона», над которым он упорно работал как над темой символического выражения чувств. В основу этого образа легла эпическая поэма Лермонтова «Демон». Бывший когда-то ангелом, но изгнанный из рая Демон, скитается по земле. Добравшись до Кавказа, он видит Тамару – дочь старого Гудала, живущую в замке среди гор, и влюбляется в нее с первого взгляда. Тамара же в это время готовится надеть подвенечное платье. Тогда Демон, прибегнув к силам зла, убивает спешащего на

коне к свадебному столу жениха, и, искушая Тамару соблазнами, доводит ее до гибели. Картина безупречно передает страдания от своей дьявольской сущности и тоску по утерянному раю, которыми наполнена атмосфера поэмы.

О своем Демоне Врубель пишет письмо к его сестре на один год старше : «полуобнаженная, крылатая, молодая, уныло-задумчивая фигура сидит, обняв колена, на фоне заката и смотрит на цветущую поляну, ... » Таким изображен на картине Демон: сидящий в окружении цветов, слегка склонивший голову к правому плечу, он не отрывает взгляд от невидимой на холсте цветущей поляны. Демон, цветы вокруг... Врубель рисует их мазками, придавая многогранность, словно драгоценные камни обрабатывает. Пробивающиеся слева, из глубины холста, лучи заходящего солнца окрасили небо в фантастические цвета, пропитанные атмосферой опустошенности разлившегося багрянца. В глазах пристально вглядывающегося вдаль Демона – слезы. Заклейменный печатью Зла, обреченный судьбой скитаться по земле, он мрачно хранит молчание. Его полуобнаженное тело – крепкое и мускулистое, вполне подходит для сверхчеловеческого демона, но слишком мягким кажется выражение его лица, на котором застыло пустое мгновение человеческого раскаяния.

Между прочим, среди ряда работ, посвященных этому образу, немного спустя после «Демона сидящего» Врубель пишет иллюстрацию к поэме «Демон» Лермонтова «Голова Демона» (1890-1891 г.г.). В ней, как и в первой работе, в облике ищущего, и не находящего людского понимания демона, улавливается человеческая тоска. Но по мере того как Врубель продвигался к «Демону летящему» (1899 г.) и «Демону поверженному» (1902 г.), сентиментальность исчезла бесследно: отчаянный облик все больше сменялся выражением бессилия и ощущением трагического поражения. И каждый раз, когда смотрю на его Демонов, я думаю, что обладающий великим талантом, которого все же не признали при его жизни, и все больше погружавшийся на протяжении своей жизни в сумасшествие Врубель, сам того не замечая, на каждом этапе его состояния души писал самого себя.

Многие из его произведений, написанных им специфическим установленным стилем письма и богатейшей цветовой палитрой, производят ощущение тяжеловесности. Создается впечатление, что в основе этих картин «пульсирует» реализм. Точно такое ощущение исходит и от «Демона сидящего». Хоть сегодня в России уже высоко оценили талант Врубеля, у меня такое предчувствие, что он станет одним из тех художников, чья оценка в будущем поднимется на новую высоту.

Специфика современной русской живописи

Социалистический реализм – основное направление современной русской живописи, следующее традициям реализма второй половины XIX века. Его становление как главного течения среди русских художников наметилось в 30-ые годы XX века, с началом спада авангардного искусства, властвовавшего на протяжении двадцати лет умами целого поколения. В 1932 году был основан Союз художников СССР, и с тех пор, получив государственную поддержку, на протяжении более чем полвека и до недавнего времени соцреализм развивался в рамках традиций реализма. Он удерживал главенствующие позиции в течение столь долгого времени лишь постольку, поскольку являлся продуктом идеологических мер советского правительства в области культуры. Я оставляю в стороне все плюсы и минусы поддержки государством какого-либо одного направления в искусстве, но как свидетельствует история, изобразительное искусство бурно развивается там, где у него есть могущественные спонсоры. В полной мере это относится и к современному русскому реализму.

Период моей работы в Москве ознаменовался окончанием эпохи советской власти и рождением новой России. Просуществовавший к тому моменту уже свыше полувека социалистический реализм претерпел значительные изменения. Вместе со сменой эпох ослабла его идеологическая окраска, он стал естественнее и ближе к жизни. Представленные в новой Третьяковской галерее работы, описавшие сражения времен революции и гражданской войны, пейзажи с изображением заводов тяжелой промышленности и строек, картины с военной тематикой периода Великой Отечественной войны больше не отвечали требованиям времени, и их перестали писать. По меньшей мере, судя по тому, что мне довелось увидеть в галереях и на выставках современной живописи, подобные картины исчезли так, как можно сказать совсем, и почти все выставленные работы представляли собой обычные пейзажи и натюрморты.

Как я уже говорил ранее, за время моего пребывания в Москве, благодаря странному стечению обстоятельств, в число моих увлечений вошли критика живописи и коллекционирование картин. Вряд ли можно сказать, что до приезда в Москву я особенно интересовался картинами, но не имея заранее почти никакого знания о современной живописи, я увлекся ее красотой, и после того, как я коллекционировал некоторое количество понравившихся мне работ, у меня стали появляться вопросы. Чем отличаются пейзажи и другие картины в моей коллекции от написанных в тех же жанрах картин реализма второй половины XIX века? В чем заключаются отличия в стиле письма разных художников, работающих в рамках современного реализма? И с такого точки зрения я начал сравнивать картины, выставленные в галереях и художественных музеях, между собой и с теми, что были собраны в моей коллекции, и еще ходил в поисках материалов о живописи.

Чтобы увидеть подлинники работ известных мастеров XIX века, достаточно пойти в музей. Без особого труда можно купить и альбом с собранием картин, посвященный творчеству какого-либо известного живописца. Однако, что касается современной живописи после 1960 года, создается впечатление, что критические работы, посвященные художникам этого периода, не так активно писались, картины этих мастеров спрятаны в дальних углах музеев, и шансов увидеть их, кроме как на посвященных особым событиям выставках, практически нет. То же самое можно сказать и об альбомах. Где-то на последних страницах сводного альбома «Советское изобразительное искусство» представлено по одной работе весьма ограниченного числа современных художников. Несомненно издания же, посвященные творчеству какого-либо отдельного автора, были выпущены в прошлом, но ситуация на сегодняшний день такова, что купить их практически невозможно кроме всего лишь нескольких художников.

Результатом моих поисков по букинистическим магазинам стали несколько давно изданных персональных альбомов и тоненькие брошюры персональных выставок, которые не то, что могли дать ответы на все терзающие меня вопросы, и я не смог найти в них даже подсказки. Так что на какое-то время я должен был отложить разрешение этих вопросов. Но коллекция моя постепенно пополнялась, и немного спустя, когда в ней собралось некоторое количество работ у каждого из нескольких понравившихся мне художников, ответы на эти вопросы постепенно, словно после рассеявшегося тумана, стали всплывать у меня перед глазами. Поскольку на сегодняшний день стало известно, что художники, чьи картины собраны в моей коллекции, принадлежат к разряду выдающихся живописцев, то те разрешения, которые я почерпнул из их работ, можно принимать в качестве ответов на вопросы об особенностях современной русской живописи, и в целом ошибочных выводов здесь быть не должно. Однако нужно учесть, что стили Санкт-Петербургской и Московской школ современной живописи в некоторой степени отличаются. Говоря вкратце в доступной форме, считается, что если Московской школе присущ сильный, мужской стиль письма, то в Санкт-Петербургской больше работ, наполненных женственностью и изысканностью. Почти все картины в моей коллекции принадлежат кисти московских художников, поэтому заранее хотелось бы оговорить, что все ответы, которые я почерпнул из них, строго говоря, относятся к особенностям Московской школы современного реализма.

Выводы, к которым я пришел, заключаются в следующем. Современный реализм по поводу письма является продолжением реализма второй половины XIX века, и если мы возьмем пейзаж и натюрморт, то в них дальнейшее развитие получили реалистические приемы воспроизведения, и их важная особенность проявляется в том, чтобы как можно полнее раскрыть всю суть

изображаемого. Изображаемый объект прописан детально, вплоть до того, что появляются ощущения его веса и объемности, из-за чего от картин исходит не только спокойствие и чувства, но живо передается ощущение солидной реальности и динамичности, изначально присущие объекту. В XIX веке все это было доведено реализмом до совершенства в воплощении художественного образа занявшего центральное место человека и т. д. по исторической, жанровой и портретной живописи. Можно сказать, что то, что позволяло проникнуть во внутренний мир изображенного человека через раскрытие душевного состояния, было достигнуто и в пейзаже, и в натюрморте современного реализма. Создается даже такое впечатление, что стиль реализма именно под благоприятным условием, сформированным благодаря культурным мероприятиям государства, способствующим его развитию, передавая мастерство от поколения к поколению на протяжении более, чем полвека, достигнул в конце концов апогея в своем развитии. Необходимо отметить, что подобные приемы письма являются общими для художников, работающих в стиле современного реализма. Они стали его характерной чертой в общем. И из-за этой общей для всех характерной черты стало трудно различать и художников. Однако, отличия в стиле письма каждого художника очевидны; присмотревшись как следует к похожим на первый взгляд работам, можно заметить отличия в образах и манере письма, и еще большую разницу обнаружить в общем цветовом балансе и используемой палитре.

Если говорить о современном русском реализме в целом, в глаза бросается то, что русские художники почти не используют непосредственно основные цвета, а чуть примешивают к ним другие краски, создавая необходимые для своих картин оттенки. Конечно, делают они это вовсе не для того, чтобы обозначить собственные, характерные отличия в цвете. При помощи гармоничного сочетания красок появляется возможность расширить палитру тонов и полутонов, и, в зависимости от опытного смешивания красок, можно придать им силу, добиться более эффектного изображения.

Считается, что такие колористические приемы относятся отнюдь не только к современной русской живописи, но и в целом к предметно-изобразительному искусству маслом в западной живописи. Поскольку важнейшую роль для внешнего вида картины играет именно подбор цветов, художники, научив через многократный опыт найденное ими соотношение пропорций, при необходимости в любой момент могут воссоздать один и тот же оттенок. В то же время они пытаются найти новые цвета, чтобы придать большую выразительность своей работе. У каждого художника эти оттенки имеют еле уловимые отличия, и в подборе палитры всей картины ярко проявляется специфика каждого. Они – своего рода отпечатки пальцев художника (это и в Японии называется отпечатками цветового узора), и даже

если вы увидели картину, написанную знакомым вам почерком, впервые, лишь взглянув на нее издали, по ним вы сможете угадать ее автора.

Вот такие ответы я смог дать себе на волнующие меня вопросы о современном реализме. Из тех картин моей коллекции, что помогли мне в этом, для книги я выбрал шесть художников, и хочу вам представить по две работы каждого из них.

«Летний вечер» (иллюстрация 13) – работа, на заднем плане которой



Иллюстрация 13

Рубинский И.П. 1919 – 1996 г.г.

Член Союза Художников России, Заслуженный художник

«Летний вечер» 1991 г. Х. м. 120 x 60 см

можно усмотреть обычай живущих в России людей неспешно проводить лето на природе, на загородной даче, занимаясь огородом и загорая. На картине изображены дети, ушедшие одни, без родителей, рыбачить на протекающую неподалеку от дачного поселка реку.

Начиналась вторая половина – третий год – моей командировки, когда глава одной из фирм-клиентов нашей компании рассказал о неизвестной мне художественной галерее. Расположена она на улице, идущей от Белорусского вокзала право наискосок, в сторону области, и отделенной от параллельно пролегающего Ленинградского проспекта почти шестиметровой зеленой буферной зоной. Картину «Летний вечер» я увидел в первое мое посещение галереи и сразу же понял, что это именно той работой, которую я так долго искал.

Именно это из-за того, что поэтически была изображена в насыщенном, тщательно подобранном цветовом балансе красота спокойного, тихого летнего пейзажа, и безупречно воспроизведена водная гладь реки, у которой рыбачат двое подростков. У реки глиняное русло – точь-в-точь как в деревне. Неторопливое течение ее можно узнавать из того, что лишь в центре расходятся круги по воде, а вся остальная поверхность выглядит почти ровной. Словно в зеркале отражаются в ней облака, голубое небо и растущие вдоль берегов деревья. Их образы на воде так реальны, что кажется, – перед нами настоящая река.

Смотря на эту картину, я вдруг вспомнил один из летних дней моего детства, когда я увлекся игрой. В выражение тихого течения воды, освещающего деревья никогда незаходящего солнца, и плывущих в небе облако вы охватываете ощущение медленного хода времени испытывавшего в детстве. Размышляя о выражении, в которое вложил художник свою душу, и о том, что залитый, точно в полдень, солнечным светом пейзаж, словно подчеркивая продолжительность дня, он назвал «Летний вечер», я постоянно думаю о том, что, наверное, точка зрения художника перемешивалась одна за другой с теплым воспоминанием о его далеком детстве. Не случайно в моей памяти всплыло детское время, и как в моем детстве, возможным кажется такое мгновение, когда, очнувшись от увлечения, двое мальчишек вдруг обнаружили, что у них еще полно времени на забавы, и они погружались в состояние счастья. Еще и поэтому что-то необычайно близкое и знакомое исходит от этой картины.



Иллюстрация 14

Рубинский И.П.
«Старые ивы» 1992 г. Х. м. 120 х 80 см

Еще одна работа И.П. Рубинского «Старые ивы» (иллюстрация 14). С этой картиной ассоциируются работы известнейшего пейзажиста XIX века Шишкина, поскольку темой ее также является лес. Однако, вполне естественно, что стиль написавшего ее художника совершенно иной. У Шишкина он настолько скрупулезен и подробен, словно принадлежит руке ботаника. Характерное же отличие Рубинского заключается в необычайно широких мазках, что полностью проявляется и в этой картине. Нажим на кисть столь силен, что где-то и местами остались бы царапины, впрочем, совсем незначительные. Но при этом можно обнаружить, с какой тщательностью и заботой писал художник каждый миллиметр полотна.

Ивы эти, которые отрицаются от вида тех, растущих в Японии, выглядят настоящим, и чувствуется, с какой силой вросли они своими корнями в землю. Если отойти от картины на некотором расстоянии и взглянуть на нее при естественном свете, то краски, которыми написаны освещенные стволы деревьев и лесная дорога, становятся насыщеннее, и возникает ощущение, что пейзаж и в самом деле залит солнечными лучами. Но, что ни говори, самым притягательным в этой работе является то, насколько великолепно воссоздана атмосфера свежего утра в залитом летним солнцем ивовом лесу. Взгляните на идущую через него широкую дорогу и представьте, как велик этот лес.



Иллюстрация 15

Рубинский П.И. 1950 г.

Член Союза Художников России.

«Тихий океан» 1992 г. Х. м. 90 x 60 см

На иллюстрации 15 представлена картина под названием «Тихий океан». Вид на Тихий океан открывается россиянам лишь с полуострова Камчатский и островов Курильской гряды, на одном из которых, видимо, и была написана эта работа.

Картина производит совершенно разное впечатление в зависимости от того расстояния, с которого вы на нее смотрите. Вблизи океан выглядит мутным, и вряд ли скажешь, что работа эта обладает особой притягательностью. Но стоит только отойти от нее и взглянуть при естественном свете, как океан начинает трепетать, словно оживая. Бьющиеся о берег волны становятся более рельефными, в их белых гребнях чувствуется сила стремительно перевертывающейся воды, и в смешении волн у берега слышится ритмичный шум прибоя. Водная поверхность моря недалеко от берегов выглядит не однообразной, а выразительной, от чего там угадывается сильное морское течение, а линия горизонта подчеркивает синеву и чистоту воды. Скалы изображены так реалистично, что зритель будет даже чувствовать, что он сам стоит на скалистом берегу, и смотрит с него на волнующийся океан.

Эту картину я приобрел в недавно узнавшей галерее недалеко от

Белорусского вокзала, о которой упоминал выше. Эта галерея называется Центром Изобразительных Искусств, и директор ее – человек средних лет, с характерным для многих русских крепким телосложением, хорошим румянцем на лице, слегка покрасневшими, словно уставшими, голубыми глазами и пухлыми губами. В галерее все обращались к нему уважительно, по имени-отчеству – Валерий Дмитриевич. Он был необычайно привержен своей работе. Но то, что он в то же время очень простой и радушный человек, стало ясно, когда при каждой нашей встрече мы обменивались приветствиями, и я пожимал его большую широкую руку.

Узнав, что мне нравятся работы Рубинского, Валерий Дмитриевич начал припрятывать их, чтобы сначала показать мне. «Тихий океан» – первая картина, которую я купил таким способом. Судя по стилю письма художника, я чуть не подумал, что это работа Игоря Рубинского, однако в подписи на картине стояло другое имя – его сына Павла. Возможно, схожесть с почерком отца и ставит под сомнение самобытность Павла Рубинского как художника, однако меня это совершенно не беспокоит. В самом деле, стили их очень похожи, но если хорошенько присмотреться, то можно заметить разницу в подборе цветов и способе балансировки нанесения красок. Если у отца краски на холсте сливаются в насыщенную цветовую палитру, то в достаточно сдержанной цветовой гамме сына можно почувствовать его переполненную юной поэзией восприимчивость, благодаря которой Павел Рубинский и вошел в число моих любимейших художников.

И в картине «Последний снег» (иллюстрация 16) поэтическая чувственность Павла Рубинского произвела на меня огромное впечатление. Березовый лес, подобный тому, что изображен на картине, можно увидеть в расположенных у кольцевой автодороги на расстоянии приблизительно 20-25 км от центра города спальных районах Москвы, застроенных жилыми многоэтажками, но сохранивших обширные зеленые зоны. Есть такой лес и недалеко от станции метро «Юго-Западная», в районе, где находился мой дом. Как часто летом я отправлялся туда на прогулки!

Необычайно живо передал на картине художник атмосферу ранней весны в березовой роще, использовав все богатство приглушенных тонов. Снег у корней деревьев почти уже растаял, белея лишь на утоптанной



Иллюстрация 16

Рубинский П.И.

«Последний снег» 1992 г. Х. м. 100 x 60 см

прохожими дорожке, а между ветвями проглядывает окрашенное светом заходящего солнца небо. Во всем лесу воцарилось предчувствие весны. Может, поэтому художник сделал акцент на лежащий «последний снег», с грустью и тоской провожая уходящую из безлюдного, наполненного печальной тишиной вечернего леса зиму.

«На Волге» (иллюстрация 17) – картина, рисующая оживленное движение судов на реке, имеющей большое значение для хозяйственно-экономической деятельности России. На заднем плане изображены невысокие холмы и небо, где солнечные лучи играют с облаками, и в этот прекрасный пейзаж гармонично вписываются виднеющиеся вдали портовые краны, мост, городские здания и т. д. Фокус этой картины заключается в выражении поверхности реки, по которой мчится катер на огромной скорости, оставляя за спиной свой след, разрезающий водную гладь на обе стороны, налево и направо, который вместе с идущим навстречу ему кораблем, придает картине динамизм. Художник прекрасно воссоздал не только свечение зыби волн на поверхности реки, но с помощью насыщенных тонов передал тяжесть воды и глубину водной толщи. Отражающая лучи вечернего солнца, волнуемая поверхность реки богата непостоянством, и энергичное движение Волги безупречно отображено в большой композиции

Эту работу я купил в художественной галерее на улице Петровка, что позади Большого театра, и в тот же день, в другой галерее, сам того не



Иллюстрация 17

Суздальцев М.А. 1917 – 1998 г.г.

Член Союза Художников России, Заслуженный художник

Лауреат Государственной премии

«На Волге» 1992 г. Х. м. 70 x 50 см

подозревая, совершенно случайно приобрел еще одну картину Суздальцева. Купил я ее, пожертвовав финансовый предел, потому что эта картина тоже была столь хорошая, что у меня осталось бы большое раскаяние, если бы был упущен случай купить ее, и как выяснилось позже, не зря, отчего испытал двойную радость. Не один и тот же ли это художник, промелькнула в голове спустя какое-то время мысль, уж очень похож стиль письма у этих картин и удивился, подтвердив угадывание. Именно тогда, впервые с момента моего приезда в Москву, я, с мельканием, открыл альбом «Выставки современной русской живописи», купленный в букинистическом магазине в Токио перед самым моим отъездом в Россию. В нем были помещены несколько репродукций картин этого художника. Несколько раз я рассматривал этот альбом в Токио, и именно его работы понравились мне больше всего. Неужели, собирая картины, я наконец-то дождался того момента, когда и в моей коллекции появятся произведения лучших российских художников? Помню, словно это было вчера, как меня охватило чувство беспредельной радости.

Начиная с картины «На Волге», за время моей работы в Москве я сумел собрать в своей коллекции всего семь работ Суздальцева, и еще одну, особо любимую мной, я вам сейчас и представлю.



Иллюстрация 18

Суздальцев М.А.

«Волжские берега» 1992 г. Х. м. 70 x 50 см

На картине под названием «Волжские берега» (иллюстрация 18), как вы видите, изображены Река Волга верхнего или среднего течения и стоящий на возвышающемся берегу реки монастырь. Необычайной красотой одаривает работа зрителя, и в то же время в ней ощущается грусть. Умиротворенный облик окруженного рощей монастыря рождает в воображении образы того, как на протяжении многих веков вереницей текли за этими стенами тихие, отрешенные от мирской суеты, дни его обитателей, а привязанные к берегу реки лодки позволяют составить представление о простой, как и в старые времена, жизни поселившихся по соседству людей.

Очарование этой картины заключается прежде всего в освещенном сзади, своеобразном по подбору цветовой палитры выражении реки, в облик которой художник вложил всю свою душу. Светлый фон величественно и безмятежно текущей, словно излучающей свет, глади воды местами затенен, и сколько я ни пытался передать этот образ Волги на фотографии, у меня так ничего и не вышло. Я все еще не могу найти ответ на вопрос, почему художник прибегнул к таким световым приемам в палитре реки, поверхность которой кажется даже

светлее неба, но есть в этой картине какая-то сила, убеждающая в том, что должно быть именно так. В центре на переднем плане поставлены на якорь две лодки. В одной из них сидит человек. Кажется, он приводит в порядок сети, а может, занят чем-то другим. Именно эти лодки придают картине повышенное по качеству и более плотное содержание. Размер холста составляет всего 50 х 70 см, однако это превосходное произведение не уступит ни в чем и большим полотнам.



Иллюстрация 19

Беляев Н.Я. 1916 – 2000 г.г.

Член Союза Художников России, Заслуженный художник

«Белый шиповник» 1990 г. Х. м. 65 х 51 см

«Белый шиповник» (иллюстрация 19). Мне очень хотелось иметь в своей коллекции натюрморт с цветами, и после долгих поисков, я остановил свой выбор именно на этой картине. Совсем не просто собрать воедино три основных условия реального воспроизведения: общую перспективу букета, бъемность, и что более важно, образ живых, свежесрезанных цветов. В большинстве работ мне не хватало какого-то из этих элементов, и я никак не мог найти картину, которая бы понравилась мне. Но «Белый шиповник» отвечал

без труда всем моим пожеланиям, самому высокому уровню требований. Это был первый натюрморт, от приобретения которого я испытал необычайное удовлетворение. Прежде всего, хотелось бы отметить великолепную композицию всего произведения, в которой цветы умело распределены по всему пространству полотна, естественные пропорции букета и вазы, и исходящее от картины ощущение реальности живых цветов. И вдобавок к этому, коврик в теплые красные тона под вазой искусно дополняет цветовой баланс, подчеркивая роскошную красоту белого шиповника.

Когда я покупал эту работу в галерее, расположенной позади моего офиса на Кутузовском проспекте, продавщица рассказала довольно старую историю о создавшем ее художнике, хорошо известном и признанном в России. Вторая мировая война лишила его правой руки, но не желая мириться с потерей, он начал учиться писать левой рукой, и вернулся к своему делу. После того, как я узнал, что столь прекрасная картина была написана художником, сумевшим справиться с обрушившимся на него несчастьем, ценность ее для меня возросла в несколько крат. Именно тогда, когда человек сталкивается с бедой, понимаешь, кто он на самом деле. Этот художник, преодолев несчастье, проявил настоящую волю к жизни, и в исходящих от его полотна гибкой силе и душевной теплоте отражается вся его человеческая сущность.



Иллюстрация 20

Беляев Н.Я.

«Осень в Сергиевом Посаде» 1975 г. Х. м. 98 x 73 см

Следующая работа «Осень в Сергиевом Посаде» (иллюстрация 20) – одна из моих любимейших картин. Город Сергиев Посад расположен в ста километрах к северо-востоку от Москвы. До распада СССР он именовался Загорском, однако, как и некоторым другим населенным пунктам, ему было возвращено его историческое название. На заднем плане картины изображен Троице-Сергиевский Монастырь, являвшийся главной церковью русского Православия приблизительно до 1988 г. непосредственно перед распадом Советского Союза. Издали им любуются мужчина и женщина средних лет, укрывшиеся от моросящего дождя под одним зонтиком. Быть может здесь пристанище их душ? Или им просто захотелось насладиться умиротворенной красотой средневековой церковной архитектуры? Может быть, и то, и другое. Все вокруг промокло от дождя, и в окрашенном в глубокие тона прекрасном пейзаже чувствуется дыхание вступающей в свои права осенней поры. Даже глядя на силуэты прильнувших друг к другу под зонтом спутников со спины, с нежностью думаешь о том, как идут они по жизни, поддерживая друг друга, деля все радости и невзгоды. Мысли эти наполняют картину теплотой и заставляют глубже почувствовать романтику углубляющейся осени. В «Сергиевской осени» безупречно проявилось тончайшее чувство цвета художника, необычайно ярко передавшего нам при помощи гармонии многоцветной палитры красоту осеннего сергиевского пейзажа.



Иллюстрация 21

Пасько Г.И. 1940 г.

Член Союза Художников России

«Ярославль. Рождественская улица» 1991 г. Х. м. 100 x 70 см

Картину «Ярославль. Рождественская улица» (иллюстрация 21) я увидел в галерее Центра Изобразительных Искусств не так давно со времени, когда я начал посещать галерею по субботам, и, не желая упускать ее, сразу же купил. Старинный Ярославль расположен на берегах Волги в 250 километрах к северо-востоку от Москвы. В последние годы он является одним из самых процветающих городов промышленно-развитого района в волжском бассейне. В подтверждение этому на картине вы увидите полный спокойствия благоустроенный город. Солидные, словно пустившие корни, красивые здания и широкая улица, над которыми простирается голубое небо с плывущими бледными облаками, создают в широкой композиции единый гармоничный образ.

Я повесил эту картину на стене в спальне моей московской квартиры, и в выходные, после тяжелой рабочей недели, проснувшись поздним утром и не вставая с постели, подолгу любовался ею. Производимое на меня этой картиной впечатление было точно таким, каким бывало яркое осеннее воскресное утро и почти безлюдная улица лишь усиливала это ощущение. Иногда мне казалось, что не было ничего лучше этой картины, чтобы наслаждаться чувством облегчения безмятежного утра выходного дня.

Как-то я попросил одного дружащего русского художника с густыми бакенбардами и бородой сделать для нее раму. Тогда он расхвалил эту картину, а заодно похвалил и меня за то, что сумел оценить и отобрать ее из других. Думаю, его так же, как и меня, покорила гармония формы и цвета, выдвигающая эту работу в разряд незаурядный. Деревья темно-зеленого и телесного цветов, размытые очертания домов в красно-коричневых тонах в глубине полотна написаны в немножко деформированном форме, что больше всего производит свежие впечатления, и еще подчеркивает выражение ряда домов, выглядящих рельефно и объемно. Образ в меру затененной улицы, носящей столь чудесное название «*Рождественская», и пестрая палитра одежд прохожих несомненно повысят привлекательность этой картины, и еще эта работа располагает к себе тем, что во всем, что изобразил художник, нет ничего лишнего.

*Кажется, написание этой улицы исходит, по точному смыслу, от фамилии революционера или поэта и т. д., имеющего какую-нибудь связь с этой улицей, но, при этом, кто он – это здесь не так важно, поэтому я смело выбрал еще другое значение того же слова, более подходящего для атмосферы этой картины.

«Осеннее солнце» (иллюстрация 22) также является одной из моих любимейших картин. Очень часто темой работ этого художника является природа европейской части России с изображением дико поросшей деревьями равнины, в центре которой расположена река. В моей коллекции несколько его картин такого плана, и каждая имеет собственную ценность, оставляющая свое, неповторимое впечатление.

Это работа – одна из вариаций на тему, но действительно естественным выглядит на ней свет тусклого осеннего солнца, который, пробившись сквозь толщу мрачных туч, изливается на подернутые туманом поля. Еще заметное



Иллюстрация 22

Пасько Г.И.

«Осеннее солнце» 1991 г. Х. м. 100 x 70 см

угасание красок к глубине картины порождает необычайное ощущение воздуха, а отражающая бледные солнечные лучи речная гладь излучает слабый свет. Весь такой облик, вкупе с гармоничной расцветкой зеленого поля и начавшей окрашиваться в осенние тона листвой, богато представляет атмосферу осенней поры. Если рассматривать «Осеннее солнце» издали при естественном освещении, то кажется, что солнце с окружившими его тучами концентрируют на себе лучи, из-за чего количество света увеличивается, реалистично передавая нам объемность туч и образ пробивающихся к земле сквозь туман солнечных лучей. Это произведение позволяет нас чувствовать выдающееся мастерство художника в том, как точно и достоверно он воспроизвел сложное выражение туманного пейзажа, и его художественный уровень кажется достаточно высоким. Перед возвращением в Японию пригласил к себе домой двух экспертов по живописи из Министерства культуры, чтобы получить разрешение на вывоз картин. Тогда именно эта картина оказалась в ряду работ, получивших у них наиболее высокую оценку, что согласовалось с моими ожиданиями, и успокоило меня.

Картина «Пейзаж с рекой» (иллюстрация 23) написана художником,

учившемся под руководством известнейшего импрессиониста С.В. Герасимова (1885-1964 г.г.). Значит, это произведение принадлежит стилю русского



Иллюстрация 23

Гомзиков И.С. 1917 – 1988 г.г.
Член Союза Художников России
«Пейзаж с рекой» 1950 г. Х. м. 93 x 69 см

импрессионизма. Он настолько отличается от французского, что некоторые из читателей, привыкших к последнему, вполне резонно мне возразят – «Ну какой же это импрессионизм?»

Основоположниками русского направления стали И.Е. Репин и В.Д. Поленов, на которых во время их стажировки в Париже французский импрессионизм произвел огромное впечатление. Вернувшись в Москву, они вместе с молодыми художниками следующего за ними поколения стали развивать это направление главным образом в рамках так называемого абрамцевского художественного кружка, экспериментируя с новыми приемами художественного выражения. Конечно, с точки зрения использования насыщенной светом палитры, в которой мало что заимствовано от естественных цветов изображаемого объекта, у русской и французской школ импрессионизма есть общие черты. Однако, если в работах французской школы бурный танец света поглощает в себе изображение объектов, оставляя лишь намек на него, то в работах же русских импрессионистов в целом сохранились развивавшиеся с

эпохи Ренессанса традиции западноевропейской живописи, и четко прослеживается тенденция реалистичного отображения объекта, хотя, разумеется, есть и картины, в значительной мере перенявшие французский стиль.

Если рассматривать «Пейзаж с рекой» с позиций русского реализма, ставящего во главу угла естественность, то изображенная на картине река имеет мало общего с рекой реальной, и на общем фоне светлого пейзажа она выглядит темно-синим очагом свечения, из чего становится ясно, что это – работа в стиле импрессионизма. Картина была написана в 1950 году. Лишь по этой причине, в отличие от русского импрессионизма нового времени, она наполнена таким количеством света, и столь полно передана на ней необычайная реалистичность изображаемых объектов. От подобного стиля письма станет ясно, что эта работа уже имеет характерную черту современной русской живописи, развившейся из живописи нового времени.

Летом я часто выезжал на машине в верховье Москва-реки, находящееся в чуть меньше часа езды к западу от города, и с моста любовался видом, похожим на тот, что изображен на картине. По собственному опыту могу сказать, что эта работа безупречно воспроизводит подобный пейзаж. Великолепно подобраны краски, передавшие нам реалистичный облик освещенных ослепительным солнечным светом берегов. Только кажется, что водная гладь редко бывает столь чемно-синей, и судя по количеству воды, предположенному от цвета, сама река, в отличие от действительности, выглядит чересчур глубокой. Но именно благодаря великолепному мастерству художника, как раз эти, наполненные силой, цвета заставляют нас поверить в то, что перед нами на самом деле протекает река, и усиливают жизнерадостную атмосферу картины. Великодушное, ясное выражение этой написанной сильной мужской рукой работы непременно приведет зрителя в радостное, веселое настроение.

Помню, как сначала я удивился, узнав, что «Пейзаж с рекой» был создан в конце сталинской эпохи. Но если вспомнить, то именно в те годы, после Великой Отечественной войны, страна только-только оправилась от разрухи и поразительными темпами восстанавливала экономику. Видимо, в этой картине отразилась самая светлая сторона того времени – возвращение мирной жизни и вера людей в свою страну, победившую в войне. С точки зрения истории изобразительного искусства пятидесятые годы XX века были периодом расцвета импрессионизма в России, превратившегося потом со временем лишь в одно из непрерывно текущих, разнообразных направлений современной русской живописи. Глядя на эту картину, я каждый раз живо ощущаю, насколько глубок тот смысл, что несет в себе изобразительное искусство.

«Пастбище. Стадо» (иллюстрация 24). Центральное место в композиции занимает стадо коров, пасущихся на деревенском поле в один из солнечных дней бабьего лета. На заднем плане в мягких спокойных тонах изображены пруд, лес, плывущие по небу белые облака. По всему полотну разливается мягкий солнечный свет, и можно было бы подумать, что это самый разгар лета, но все же в нем нет того летнего тепла, словно исходит он от ламп дневного света, а не от солнца. Вот почему коровы не ищут тени, а безмятежно греются в его лучах.



Иллюстрация 24

Гомзиков И.С.

«Пастбище. Стадо» 1960 г. Х. м. 100 x 70 см

Среди картин современной русской живописи эта работа является редким образцом контраста светотени. Из-за заградившей солнечный свет густой листвы деревьев и падающей от нее на траву тени, пейзаж на переднем плане выглядит сумеречным, и с промежутка между деревьями виднеются залитые светом поле с пасущимся на нем стадом и вид вдаль. Подобный художественный замысел, который часто можно обнаружить в работах А.И. Куинджи, был использован художником для того, чтобы сконцентрировать внимание зрителя на свете. Видимо, по этой причине, образованной на траве тени от деревьев, вопреки законам реализма, отведено гораздо больше места, чем на самом деле. Композиция работы составлена так, чтобы лучи, освещающие коров, выглядели как можно ярче, в ней можно почувствовать ту заботу и внимание, что уделяют

свету художники-импрессионисты. Самая же примечательная особенность этой картины, пожалуй, в том, насколько реалистично выглядит стадо в лучах этого света. Если мы присмотримся к стаду, то заметим, что очертания каждой коровы, кроме тех трех, что изображены на переднем плане, всего лишь намечены, словно на холст нанесли несколько густых отрывистых мазков. От них на земле даже нет тени. Но стоит отойти от картины подальше, как начинают проступать четкие контуры животных, появляется ощущение объемности и веса, и даже исходящего, словно от настоящих коров, тепла. С необычайной силой притягивает к себе внимание мирно пасущееся посреди залитого светом деревенского поля стадо, и сколько бы вы ни смотрели на этот великолепный пейзаж, вряд ли он сможет наскучить вам.

Художники, совершившие стремительный взлет

Всего за три года с того момента, как я, живя в Москве, начал ходить по галереям в поисках картин, набралось около десятка из числа регулярно выставлявшихся там художников, чей стиль письма пришелся мне по душе, и на чьи работы я стал обращать внимание. Среди них – двое довольно молодых авторов, творческий рост которых я смог наблюдать собственными глазами, поэтому в этой главе я решил представить именно их работы.

О.А. Авакимян – художник, вошедший в мою жизнь весной 1991 года, когда я впервые приобрел его картину в расположенной неподалеку от моего дома галерее на Ленинском проспекте.



Иллюстрация 25

Авакимян О.А. 1949 – 2013 г.г.
Член Союза Художников России
«Зима в горах» 1990 г. Х. м. 80 x 60 см

«Зима в горах» (иллюстрация 25). На обширной композиции картины изображен зимний пейзаж в горах, где написана гора с санаторием на ней на фоне трех вершин и простирающегося над ними светло-голубого неба. По словам самой первой работавшей в моем офисе секретарши, это – зимние горы Армении. Ее покойный муж-армянин часто говорил ей, что зима окрашивает Армению в розовый цвет. Как-то мне представился случай показать ей картину. Тогда-то, лишь взглянув на нее, секретарша и сказала, что за горы изображены на ней. Возможно, она права, ведь, судя по фамилии, и сам художник – армянин. В таком случае, на картине изображен Малый или большой Кавказский хребет, но как бы там ни было, от этих гор исходит невероятное ощущение массивности и величия. Расположив на мосту маленькие фигурки лыжников, художник поведал нам о том, как наслаждаются зимним отдыхом в санатории люди. Но в то же время он отвел их крошечному размеру важную роль – подчеркнуть масштабность величественных гор, на фоне которых фигурки эти напоминают, скорее, точки. Освещающее справа картину солнце наполняет прекрасный пейзаж светом и тенью. Его лучи порождают изумительную и нежную гармонию коричневых оттенков деревьев и склонов

гор с белыми тонами пропитанного розовым цветом снега, привнося тишину в величественную красоту пейзажа.

Когда смотришь на картину издали, при естественном освещении, в синеве неба появляется глубина, лучи освещающего горы солнца становятся ярче, и более четко проступает контраст светотени на склонах гор. Вся картина словно оживает в наполнившемся хрустальной прозрачностью воздухе. Художник, написавший это произведение во время пребывания в изображенном на нем санатории, добился превосходного результата в своей работе.

Я повесил «Зиму в горах» на стену гостиной. С каждым днем картина эта нравилась мне все больше, и естественно, это пробуждало во мне интерес и к самому художнику, однако имени его в последнем, изданном 1 апреля 1988 года списке «Справочник членов Союза Художников СССР» я не нашел. Уже после я подумал о том, что, видимо, Авакимян был принят в Союз после издания перечня, ведь «Зима в горах» продавалась в галерее, выставившей работы только членов Союза Художников. В перечне же 1988 года упоминалось имя его отца. Художники отец и сын – такая преемственность двух поколений часто встречается в России. Похоже, и творческий талант Авакимяна развился благодаря той среде, что царила в его семье.

Как-то позже в одном из букинистических магазинов Москвы я купил изданный в 1985 году альбом «Молодые художники о родине», где была представлена и работа Авакимяна. Из этого же альбома я узнал, что родился этот художник в 1949 году и учился живописи в ростовской студии имени М.Б. Грекова. Другими словами, «Зима в горах» была написана им в сорок один год. Но в русском художественном сообществе, значительная прослойка которого представлена мастерами весьма почтенных лет, Авакимяна в этом возрасте можно считать еще молодым художником, от которого в дальнейшем следует ожидать плодотворной творческой деятельности для того, чтобы признали его выдающимся художником.

Следующую картину «Зима в Ельце» (иллюстрация 26) я увидел в той же самой галерее, где-то в конце 91-го или весной 92-го года. Картина мне



Иллюстрация 26

Авакимян О.А.

«Зима в Ельце» 1991 г. Х. м. 90 x 70 см

понравилась, и купил ее. На карте Елец, расположенный в 400 километрах к югу от Москвы на берегах впадающей в Дон реки Сосны, обозначен как город средних по российским меркам размеров. Вполне возможно, что на картине изображен один из его издревле процветающих жилых районов. К расположенной в центральной части холста церкви по холму поднимается городская улица, на одной стороне которой видны ступеньки-деревья, представляющие безопасные проход для пешеходов. По той дорожке проходят люди, одетые кому во что нравится. Оставаясь пейзажем, эта рисующая жизнь горожан картина приближается по своему содержанию к жанровой живописи.

В Москве зимой редко светит солнце. Елец же расположен южнее, вот почему, может быть, там так много погожих дней. Яркий солнечный свет изливается на заснеженный пейзаж, и переливы теней в его лучах представляют в работе особый интерес для зрителя. Во внешнем виде стоящих вдоль улицы домов из красного кирпича чувствуется солидность и прочность. Безупречно изображены на картине и идущие по улице люди. Огромный труд художника вложен в эту работу, позволяющую вдохнуть атмосферу жизни ельчан.

С весны 1991-го и по весну следующего года Авакимян регулярно, примерно раз в месяц выставлял в галерее свою работу. Было три художественных салона, через которые он продавал картины: галерея на Ленинском проспекте, галерея на улице Петровка, или Октябрьская галерея, при этом, невозможно было предугадать, в какой именно из них появится его работа. В то время я постоянно заходил в каждую из этих трех галерей, так что должен был видеть почти все написанные им в тот период работы. В результате за год я приобрел четыре картины Авакимяна, включая и те две, о которых рассказывал выше. Что же касается оставшихся двух третей его работ, то либо мне приходилось отказываться от их покупки из-за того, что я находил более интересные картины, либо результат, которого добился в них художник, не производил на меня должного впечатления, и я проходил мимо.

Но вдруг картины Авакимяна почти на полгода исчезли из галерей. Я уже начал волноваться, не заболел ли он, или, быть может, покинул Россию и переехал жить за границу... Но в начале зимы 1992-го года в Октябрьской галерее внезапно появились сразу же три его большие работы, что вызвало у меня удивление и радость, потому что уровень их, по сравнению с предыдущими, был на один разряд выше, как будто он сделал большие успехи. Похоже, что где-то, в укромном уголке, художник работал над созданием серьезных произведений. Результатом его труда и стал эти картины.

Следующая работа, одна из тех трех, особенно понравилась мне, поэтому купил я ее почти в ту же секунду, как увидел.



Иллюстрация 27

Авакимян О.А.

«Конец августа» 1992 г. Х. м. 120 x 80 см

Называется она «Конец августа» (иллюстрация 27). В общем превосходно приглушенными коричневыми тонами написал художник сверху пруда вечерний, почти осенний пейзаж. Сквозь подернувшую небо дымку проглядывает склоняющееся к западу солнце. Его мягкие, еле заметные лучи, наполнившие все полотно, создают удивительную, наполненную игрой теней, атмосферу. Необычайно большая по масштабу композиция картины, где простирается привольный пейзаж с прудом, расположенным на переднем и среднем планах, а на заднем плане с простирающимся до самого горизонта глубоким видом на фоне выразительного неба, и каждый миллиметр довольно большого, размерами в 80 x 120 см, полотна был использован эффективно без остатка. Прелесть картины заключается, пожалуй, прежде всего в удивительно реальном воспроизведении водной глади. Именно ее, переданная художником, красота наполняет картину жизнью и вызывает огромный зрительский интерес. Когда смотришь на эту работу издали, при достаточном количестве уличного естественного освещения, то расстояние до горизонта протягивается и в пейзаже появляются глубина и еще больший простор, а испускающее лучи солнце начинает сиять совсем как настоящее. Характерная особенность этого художника заключается в использовании цветового баланса, основу которого составляют коричневые тона. «Конец августа», как и другие работы Авакимяна, безупречно доносит до нас их красоту, и в ее наполненной печалью коричневых оттенков приглушенной палитре остро ощущается тоска по уходящему лету. Могу сказать, что «Конец августа» относится к наиболее любимому типу картин в моей коллекции, к тем работам, любоваться которыми можно бесконечно.

Тогда, когда в стиле Авакимяна появилось новое направление, до истечения срока моей работы в Москве оставалось меньше восьми месяцев. В то время я практически перестал обходить все посещенные мною ранее галереи, заменив их одной – Центром Изобразительных Искусств, так что, к сожалению, до моего отъезда в Японию смог увидеть совсем небольшое число новых работ этого художника.

Но одна из тех, что я все же увидел, была так прекрасна, что и сейчас я не могу забыть ее. Написана она была на вертикальном, размером примерно в 120 x 80 см, холсте. Справа, в переднем плане, занимая по высоте чуть меньше половины полотна, стояла изображенная в коричневых тонах карета, а слева, за кружащими на ветру клубами падающего на землю снега, смутно угадывалась городская улица, напоминавшая по времени век девятнадцатый. На оставшейся,

большей половине холста, распростерлось покрытое белыми облаками небо в высокой привольной композиции, а у кареты, прислонившись к облучку, стоял похожий по виду на кучера мужчина, и смотрел на пробивающееся сквозь тучи зимнее солнце.

Чем же так притягивала к себе эта картина? Это потому что сияющее за покрывшими небо облаками светило, которому на картине отведено центральное место, было передано яркими белыми оттенками, и реалистичность его изображения была поистине великолепна, а еще столь же реалистично с реверберацией полной оттенком была воспроизведена художником сцена, в которой мягкие, ослабшие лучи солнца, пробивающихся сквозь белые облака, совсем как в жизнь, доходит до земли, порождая легкую тень внизу.

И хотя картина эта мне очень понравилась, цена ее была столь высока, что я подумал, – не приписали ли по ошибке лишний ноль? Однако, указанная на ценнике стоимость являлась подтверждением сильной уверенности со стороны художника и галереи. Картина действительно стоила той цены, но, все же, глядя на цену, я никак не мог решиться на покупку, и в конечном итоге, упустил эту работу. За время моего коллекционирования живописи было несколько таких досадных случаев, но из всех них именно в отношении этой картины я до сих пор испытываю самое большое раскаяние. В своих работах Авакимян, и особенно с тех пор, как в манере его письма появилась новизна, стремится воспроизвести мир изысканной красоты приглушенного света, с успехом создавая его на холсте. Вот почему у меня возникает столь сильное желание увидеть его новые произведения. Он стал одним из тех художников, от которых я с волнением жду будущих работ.

Второй из этих художников, а также мой друг – С.А. Нецимный. У него небольшая студия на верхнем полуэтаже Центра Изобразительных Искусств, в которую ведут дверь и лестница в дальнем углу выставленного хола. Иногда, когда возникает необходимость, Нецимный реставрирует повреждение картины или же помогает в расположенной в подвале мастерской делать рамы, но обычно он пишет в своей студии.

Впервые Нецимный появился передо мной, и уже упомянутый ранее Валерий Дмитриевич представил нас друг другу, когда его вызвали из дальнего угла галереи отреставрировать замеченную мной на одной из выставленных картин царапину. Он тут же, на месте, смешал краски и без особого труда восстановил повреждение. Его замечательная сноровка и точность выбора палитры для картины произвели на меня настолько сильное впечатление, что я вспомнил услышанный когда-то рассказ о том, как настоящий реставратор овладевает мастерством: неоднократно смешивая краски, чтобы добиться

необходимых оттенков, проверяя их в описании разных образов и пробуя различные приемы письма кистью. В результате еще какое-то время после этого я считал, что Нещимный – реставратор, и занимается исключительно восстановлением картин, пока Валерий Дмитриевич не сказал, наконец, что покажет мне его работы. Так я узнал, что он – художник.

Две недели спустя я зашел к нему в студию, и вместе с еще одним пейзажем приобрел первую в моей коллекции картину Нещимного – «Ловцы морских водорослей» (иллюстрация 28). На ней изображено, как в прибрежных



Иллюстрация 28

Нещимный С.А. 1961 г.

Член Союза Художников России

«Ловцы морских водорослей» 1985 г. Х. м. 90 x 72 см

водах Белого моря идет ловля морских водорослей. Нещимный сказал, что мужчина, стоящий на самой первой лодке и вытаскивающий шестом из воды водоросли – это он сам. Похоже, он нарисовал эту сцену после того, как на самом деле попробовал на себе это занятие. Композиция картины необычайно уравновешена: три изображенные сбоку лодки равноудалены друг от друга

вглубь холста, и в каждой стоит человек, вылавливающий из воды морские водоросли. Их действия, зафиксировавшие момент работы, переданы художником как доведенная до уровня искусства единая законченная форма. Неподвижные в движении, и движущиеся в неподвижности, они изображены так, словно есть между ними какая-то взаимосвязь. От них, и от выражений на лицах ловцов, исходит удивительная пленяющая сила, как будто вы смотрите в целом на японский традиционный танец «Но». Мягко оттененные коричневыми тонами фигуры людей выглядят рельефными на фоне переданного спокойными, белыми, подчеркивающими прозрачность воды, красками моря. Эта палитра создает образ тихой, без единой волны бухты, а в то же время вызывает эффект, как будто изображенное на пейзаже место превратилось в сцену, на которой идет спектакль.

Позже мы с Нещимным стали друзьями, но на тот момент, когда мы с ним только познакомились, ему было всего тридцать лет – высокий, немного худощавый для русского, постоянно сжимавший в обрамленных тонкими усами губах сигарету. Тихий, застенчивый, он представлял собой тот простой тип мужчин, что больше всего был мне по душе. Он никогда не занимался саморекламой, чтобы, например, продать свои работы, и поэтому то, что он действительно является членом Союза Художников, и что право это было присвоено ему в возрасте всего 27 лет, я узнал уже гораздо позднее. (Чтобы стать членом Союза Художников, соискатель, привлекая на себя внимание талантливыми работами и именем, не раз упоминавшимся на различных выставках, должен написать заявление с просьбой о принятии. Затем, в течение определенного периода, он выставляет свои работы на обозначенных Союзом Художников выставках, и только после этого квалификационная комиссия принимает решение. С 1985 года Нещимный принимал участие в самых разных выставках и в 1989-ом был принят в состав Союза.).

Следующая картина – одно из лучших его произведений, раскрывающее нам истинные способности этого художника, ставшего членом Союза Художников России в необычайно молодом возрасте.

На картине «Вечер. Лесное озеро» (иллюстрация 29) вы увидите вечерний пейзаж с озером, похожим то ли на речку, то ли на старый маленький пруд, с растущим на противоположном берегу лесом. Яркое солнце освещает верхушки деревьев, так что нижняя часть, куда не доходят солнечные лучи, подчеркнута густой тенью. Без сомнения, художник здесь использовал прием выражающий свет в соответствии со всеми законами природы. Судя по названию, центральное место на картине отведено затененному участку леса,

но, естественно, взгляд так и скользит с него туда, где светит яркое солнце. Этот светлый участок картины и в самом деле прописан так хорошо, что в деревьях чувствуется объемность, но великолепнее всего очень реально переданы чувство света заходящего солнца, льющегося на верхушки крон, и исходящее от него ощущение тепла.

В тот год, когда закончилась моя командировка, тридцать первого декабря, я вышел на находившуюся в тени веранду на втором этаже моего дома, и, стряхнув пыль с обрамлявшей картину рамы, заметил, что при естественном уличном освещении залитая солнечными лучами часть фокусирует на себе свет и выглядит так, словно освещена настоящим вечерним солнцем. И это вовсе не преувеличение, но в самом деле я попробовал уловить этот теплый, такой реальный свет и невольно протянул к нему руки, чтобы согреть их.

Именно из-за этого света затемненная часть пейзажа смотрится мрачной, а вся картина в целом на первый взгляд кажется скромной, но если присмотреться к ней повнимательнее, то можно заметить, как заботливо придал художник объем и той части деревьев, что спрятана от прямых солнечных лучей, и, как едва заметно проступает из этой тени погруженный во мрак облик леса и

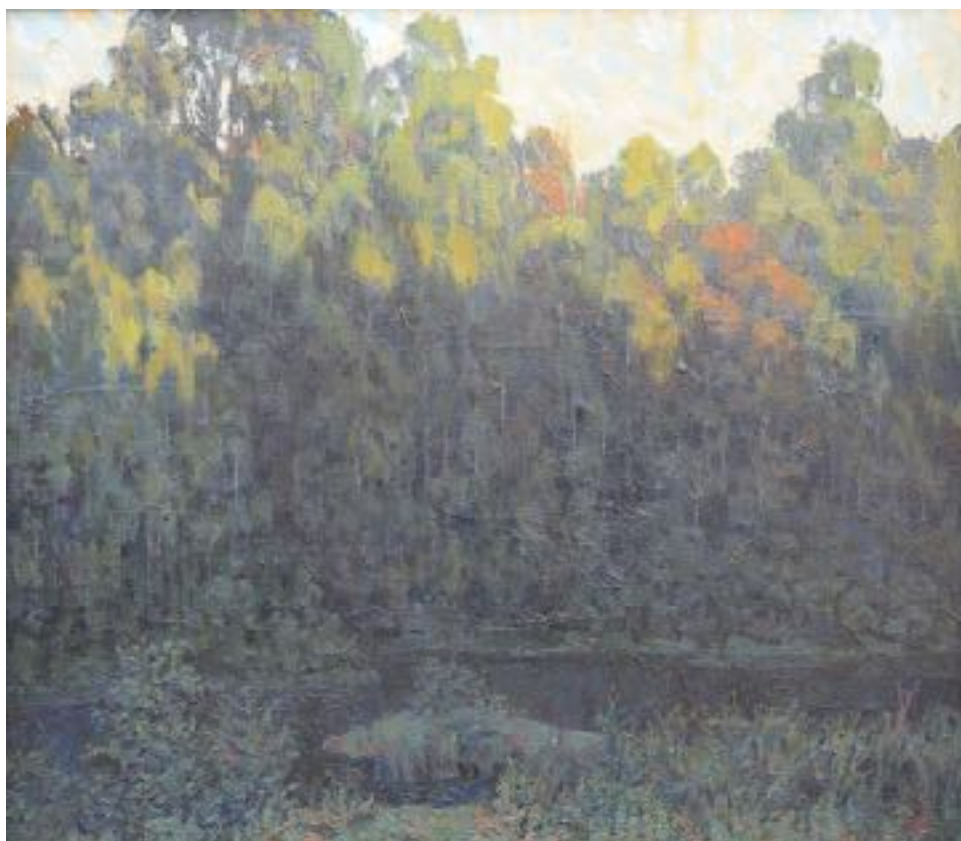


Иллюстрация 29

Нещимный С.А.
«Вечер. Лесное озеро» 1991 г. Х. м. 80 x 70 см

озера. О том, что на этой стороне озера тоже растет лес, свидетельствуют напоминающие деревья контуры на затемненной части холста. И если, учитывая это, еще раз взглянуть на картину, то представленный вами лес мгновенно распространяется позади вас, то есть за зрителем, а взгляд сам собой упадет на спрятанное от солнечных лучей озеро. Когда долго и пристально любуетесь на этот пейзаж, возникает такое чувство, что словно располагаясь биваком у окруженного лесом берега озера, вы проводите время приближающегося заката. И тогда вы постигаете замысел художника, назвавшего эту картину «Вечер. Лесное озеро». Картина эта является произведением высочайшего художественного уровня, для создания которого художник, с точки зрения замысла воссоздать на холсте порожденную солнечными лучами тень, намеренно выбрал столь трудный для зрительного восприятия непрофессионала и непривлекающий взгляд своим блеском пейзаж, и несмотря на это, великолепно достиг своей цели.

В начале октября следующего года после того, как закончилась моя командировка в Москву, я, как когда-то и обещал, пригласил его на три недели в Японию. Четыре дня из них я возил его на машине по району, от полуострова Идзу до пяти озер Фудзи, показывая пейзажи начавшей окрашиваться в цвет алой листвы прекрасной японской осени. По пути он часто выходил из машины, делая зарисовки и фотографии для своих будущих картин, и, вернувшись в Москву, написал на их основе несколько великолепных японских пейзажей.

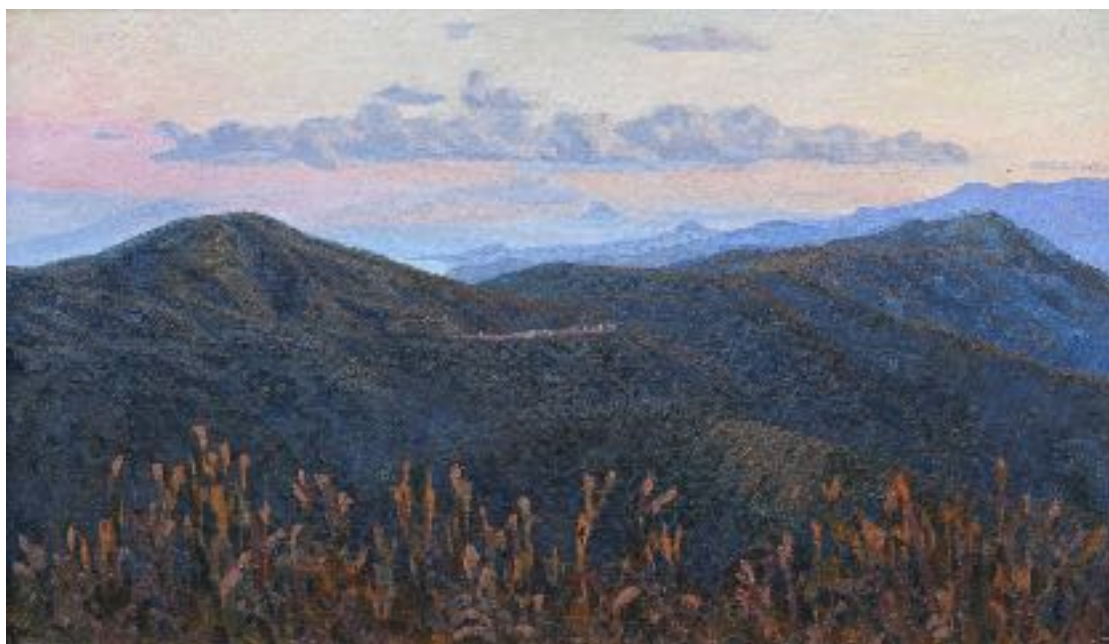


Иллюстрация 30

Нещимный С.А.

«Вечер в горах (Япония)» 1995 г. Х. м. 97.5 x 57.5 см

Один из них – «Вечер в горах (Япония)» (иллюстрация 30) – с изображением горного перевала Дзюккокутогэ, вид которого окидывали взглядом с возвышенности от направления из Хаконэ, и в центре полотна вы можете увидеть, как вытянулись в тонкую длинную цепочку придорожные кафе. Что касается создания этой работы, то этюд для нее он написал чуть дальше от самого перевала прямо с натуры, забравшись, когда мы проезжали Дзюккокутогэ по пути с полуострова Идзу, на одну из стоящих чуть впереди гор, и выбрав местечко, открывающее взгляду живописный вид. Писать он начал после двух часов дня. Через 3-4 часа зашло солнце, и, передав ход этого времени, в своем этюде он отобразил пейзаж в тот момент, когда день близится к закату. Сам же «Вечер в горах» он написал на основе тех своих переживаний, вернувшись в Москву, пока были еще свежи впечатления от увиденного. Только время суток на картине чуть более позднее – время заката.

Красота японских пейзажей глубоко взволновала этого художника, и он сказал, что она отличается от красоты пейзажей русских. Сейчас я весьма сожалею о том, что, второпях, не попросил его тогда прокомментировать отличия между ними, но что касается впечатления, сложившегося у меня, то включая и непохожесть палитры окрашивающей природы – рек и морей, красной листвы деревьев, и заметную разницу в количестве света, быть может, сюда бы вошло и то, что в противоположность русским пейзажам, пленяющим своей масштабной величественностью, в японских, покрытых сплошными горами, нет места дать волю взгляду, но зато, словно выгравированные силой солнечных лучей до мельчайших деталей на этом тесном пространстве, они мягко и тонко очаровывают своей красотой. Вот почему во мне не иссякал огромный интерес к тому, как выразит японский пейзаж русский художник. Написанная Нещимным картина, как я и ожидал, была великолепна.

Он не просто нарисовал вид Японии. Рельефный узор склонов мягко освещают слабые лучи тусклого заходящего солнца, и среди полутьмы, от этой полной непостоянства, тщательно прописанной тени, струится тот тончайший аромат, что присущ японским пейзажам. Словно настоящими выглядят горы, и в золоте их убранства великолепно передана атмосфера осенней поры. Как пейзаж с видом Японии, в котором нет ни капли ощущения чуждости, эта работа заслуживает самого пристального внимания. Нещимный пробыл в Японии совсем ненадолго, но каждый раз, глядя на эту картину, я думаю, что приобретенный им тогда опыт сыграл огромную положительную роль в росте его творческого мастерства.



Иллюстрация 31

Нещимный С.А.

«Остров Русский Кузов. (Белое море)» 1996 г. Х. м. 90.5 x 50 см

Картина «Остров Русский Кузов (Белое море)» (иллюстрация 31) написана художником в 1996 году, спустя примерно год после того периода, в который он сосредоточенно работал над созданием японских пейзажей. В те годы, вот уже как на протяжении нескольких лет, он и его друг, вместе с семьями, каждое лето, взяв отпуск на больше месяца, отправлялись на разборной яхте у его друга по пустынным островам Белого моря. Добравшись по железной дороге до станции Кемь, что по пути от Москвы до Мурманска, в порту, выходящем в Белое море, они собирали яхту. В 1995 году разборную яхту купил и сам Нещимный, и они стали выходить в Белое море уже под двумя парусами. Я слышал от него, что за одну неделю среди величественной природы Белого моря и его безлюдных островов, у человека спинной хребет сам собой расправляется и он словно оживает заново.

На этой картине художник передал обладающий необычайной притягательной силой пейзаж пустынных островов Белого моря, увиденный им во время того путешествия лета 95-го, о котором я бы мог только мечтать. Взгляд художника, смотрящего с высокой точки острова, берег которого виднеется на переднем плане картины, направлен на открывающуюся внизу панораму моря. С точки зрения композиции, берег этот внизу отчетливо дает почувствовать, какое огромное пространство пролегает между художником

и морем, и помогает наполнить изображение динамикой и трехмерностью. Название «Остров Кузов» эта работа получила по имени изображенного на заднем плане острова, напоминающего по своей форме перевернутую вверх дном корзинку. Прелесть картины заключается, прежде всего, в том, насколько реалистично переданы мягкими яркими оттенками хрустальная прозрачность воздуха и свет, заполняющий весь, обладающий безукоризненной перспективой, пейзаж. И в том, как искусно, в соответствии со всеми законами природы, нанесен этот свет, изливающийся на море и островах изображенных со среднего до заднего планов, чувствуется, с каким совершенством владеет еще молодой художник световыми приемами. Лучи, отражающиеся от морской равнины, переполнены силой, словно слепят глаза. Их сильные тона свидетельствуют о том, что воссоздал их не обычный человек, а первоклассный художник. Водная гладь передана так великолепно, что кажется, от нее действительно исходит свечение. Безмятежное, наполненное настроением море позволяет ощутить всю толщу воды в своих глубоких местах, а там, где неглубоко – обнаруживает отмели. На уровне высокой законченности воссоздана величественная природа Белого моря прекрасной летней поры.

****** Кстати, летом 2008 г. у меня появилось дело, позволяющее мне поехать в Москву. Поэтому, чтобы встретиться там с художником Нещимным заново после долгого перерыва, я заранее связался с ним по электронной почте, и еще пользуясь этим случаем, приложил к письму комментированную его творения часть этой главы, переведенную на русский язык, на что я получил от него ответ, имеющая отношение часть которого была написана так: «Я получил и прочитал письмо с отрывком из вашей книги. Очень много из того, что вы пишете о моих работах совпадает с тем, что я старался передать в них. Раньше мы не обсуждали с вами живопись, хотя надо было. Мне было бы полезно и приятно поговорить с вами о живописи.» Разумеется, этот неожиданный ответ очень обрадовал меня.

Но, честно говоря, у меня было колебание представить это читателям, так как такая идея заставила меня чувствовать, как будто я щеголял своим критическим взглядом. Однако, в конце концов я решил так сделать, потому что если иметь в виду характер этой книги, рассчитанной на широкий круг читателей, я думаю, что повышающее мой престиж такое высказывание этого художника послужит очень важным фактором, чтобы оказывать положительное действие на читателей, то есть данная книга предназначена не только для специалистов и любителей живописи, но и для обыкновенных читателей, в том числе дяди неувененные в том, как понимать живопись, так что я намерен написать эту книгу так, чтобы она была доступна для всех. Однако, даже если она действительно была написана так, тут возникнет другой вопрос. Значит, интеллект и восприимчивость отличаются друг от друга. Поэтому, что касается занявших большую часть в этой книге комментариев к картинам, то даже его полное понимание данных комментариев не всегда связан с его правильным суждением о том, насколько подходящие они по содержанию. В связи с моей восприимчивостью к живописи замечательный художник Оссовский высказал в предисловии этой книги свое мнение так: «Я любил себя на мысль, что книгу писал не иностранец, а русский человек, так по-своему, эмоционально автор чувствует то, что вкладывают русские мастера кисти в свои полотна.» Однако, еще к тому же, если лишь один из художников, произведения которых представлены в этой книге, свидетельствует конкретно о том, что данные комментарии подходят до сути его замысла своих картин, помещенных в этой книге, то нет ничего лучшего, кроме этого. Узнав такое свидетельство, читатель, неуверенный в своем взгляде на живопись, по всей вероятности, больше доверит комментариям, и в результате его увеличившегося доверия, если он обращает большое внимание на их содержание, то, по-моему, он будет находить от них ключ к тому, как рассматривать живопись. Например, если перечитать внимательно комментарии по его работам сейчас же сразу, то, возможно, вы будете узнавать особенность этого художника, непрямо показанную в них, а именно, хоть его способность к высокому изображению является предпосылкой успеха, еще особо стоит отметить, что у него превосходное мастерство замысла, по которому он выбирает и тему, и объект изображения, и потом, зарнее до описания он тщательно

размышляет о том, как лучше составить композицию и выразить объект, чтобы достигнуть хорошего результата, так что его изображение еще оживленно передано зрителям. Если вы еще раз рассматриваете его работы, имев в виду такое понимание, то это будет уникальным опытом, стоящим попробовать для довольно глубокой оценки живописи.

Художественный уровень современной живописи

Идея представить коллекцию картин на страницах книги заключается в том, чтобы посредством собранных в ней работ вы узнали, что же является собой современная русская живопись, а предпосылкой к ее воплощению, естественно, послужило то, что картины эти в полной мере отражают художественный уровень и специфику, представляющие ядро современных русских изобразительных искусств. На своем московском опыте я убедился, как отчетливо проявляют они эту естественную предпосылку, и именно потому сам получил от них огромное удовольствие, и решил использовать свою коллекцию,

чтобы с ее помощью о великолепии современной русской живописи узнали в Японии.

Однако, если рассуждать взвешенно и логически, люди, которые абсолютно ничего не знают о русской живописи, не обладают достаточной базой, чтобы судить о ней, поэтому меня вовсе не удивит, если кое-кто будет склонен сомневаться во мне именно так: «А не называет ли он купленные им за время командировки картины хорошими лишь потому, что сам так решил?» Даже если до этого и не дойдет, думаю, что и читателю будет весьма интересно узнать, каков же художественный уровень, характеризующий лучшую часть современной русской живописи.

Поэтому для завершающей знакомство с картинами главы я постарался отобрать те работы, которые, можно сказать, отражают его наиболее ярко.

Определить, на какой высоте находится типичный для современного русского художественного общества уровень – проблема невероятно сложная, но к счастью, у меня под рукой есть книга, позволяющая мне выработать для этого один критерий. Я имею в виду изданный в 1979 году альбом «Московские живописцы», случайно купленный мной в букинистическом магазине почти под самый конец командировки. На его страницах были помещены по одной – две работы в общей сложности 193 расположенных в возрастном порядке художников, четырнадцать из которых имеют звание народного художника СССР, 13 – народного художника РСФСР, и 58 – заслуженного художника. Альбом позволяет в достаточной мере судить о том, насколько высок уровень представленных в нем картин, и в этой связи его вполне можно рассматривать как издание, знакомящее с лучшими русскими художниками того времени. Говорить же, что художники, входящие в состав многослойного русского художественного сообщества, не являются первоклассными лишь потому, что их работы не были отобраны для того альбома, ни в коем случае нельзя. Однако, если судить по красоте их работ и исходить из огромного числа народных и заслуженных художников, истина, скорее, в обратном.

Этот альбом был издан за десять с лишним лет до моей командировки и, как мне удалось выяснить, более 60 художников, 80% которых было присвоено звание народного или заслуженного художника, умерли еще до того, как я приехал в Москву. Кроме того, выяснить, какое количество из оставшейся части представленных в том альбоме художников выставлялось в посещаемых мной во время пребывания в Москве галереях, нет никакой возможности. Но и в моей коллекции, собранной из понравившихся мне и купленных в галереях картин, есть работы семи художников из того альбома, и с работами двоих я уже познакомил вас в предыдущих главах. В этой главе я вновь решил представить их работы, и вместе с произведениями еще пяти художников рассмотреть их уже с другой точки зрения, так, чтобы вы смогли увидеть, что же представляет собой

художественный уровень, соответствующий тому, что называют современной русской живописью.

Совершенно очевидно, что картины эти ничем не уступают помещенным в вышеупомянутом альбоме работам тех же художников. Думаю, что глядя на них, вы сможете составить некоторое представление и об уровне современной русской живописи, и сравнивая с ними картины, представленные в предыдущих главах, вы в некоторой степени поймете, что они так же отражают уровень современной русской живописи ничуть не в меньшей мере.

Кроме того, опубликованный Профессиональным Союзом Художников Рейтинг, относящий художников к той или иной рейтинговой категории, является достаточным критерием, позволяющим более объективно проверить свою суждение о художественной оценке. По этой причине в правой графе списка иллюстраций, помещенном в конце этой книги, я решил указать и рейтинговую категорию каждого художника в соответствии с этим рейтингом, чтобы вы смогли составить себе представление о том, какую оценку среди художников в целой истории русских изобразительных искусств с восемнадцатого века до сих пор получил художник, чья работа представлена на этих страницах.

Поэтому, прежде чем приступить к основной теме, лучше объяснить в общих чертах, что представляет собой этот рейтинг.

Таблица рейтинга художников является частью Единого художественного рейтинга, изданного Профессиональным Союзом Художников. Слово «художество» в русском языке включает в себе весьма обширный смысл, и так что, при переводе на японский язык оно не всегда соответствует термину «изобразительное искусство», ведь в художественные круги входят не только живописцы, графики и скульпторы, а к ним относятся ювелиры, архитекторы, и даже сценические декораторы и кинорежиссеры. Поэтому опубликованное в 2002 году Пятое издание Единого художественного рейтинга включает в себя рейтинг 755 выставляющих художественные собрание музеев, рейтинги в номинациях «Живописцы и графики» (далее упоминается как «рейтинг художников»), и «Скульпторы», и также ценовые рекомендации, отражающие минимальную рекомендуемую стоимость работ для рейтинга художников, а Шестое издание было дополнено номинацией «Архитекторы», и в настоящий момент идет работа над номинациями «Ювелиров и кинорежиссеров», которые также должны расширить «Единый художественный рейтинг».

Определяет рейтинг Рейтинговый Центр при Профессиональном Союзе Художников, представляющий собой профессиональное жюри в составе 27 человек, большинство из которых является искусствоведами и критиками. Отличительная особенность определения этого рейтинга заключается в том, что в нем совершенно нет ссылок на звания, присуждаемые Союзом художников

России (СССР), на присужденные призы и награды, так же, как и на придающее авторитетность членство в Академии Художеств. Другими словами, этот рейтинг избавлен от влияния, оказываемого взглядами авторитетных объединений и организаций, и в основе его определения лежит абсолютно независимый и самостоятельный эстетический критерий, так что автор оценивается лишь с точки зрения художественной ценности его работ. Впервые «Единый художественный рейтинг» был опубликован в 1999 году, и с самого начала своего издания сразу стал библиографической редкостью. Было невозможно просмотреть его где-либо, кроме как в крупнейших библиотеках, но в июне 2003 года Пятое издание Рейтинга было опубликовано на сайте в сети интернет для доступа всех желающих с целью защиты интересов художников и создания упорядоченного на основе выработанных критериев российского рынка живописи. Рейтинговые оценки, представленные в этой книге, были выбраны по необходимости из опубликованной на Веб-сайт рейтинговой таблицы Пятого издания. Этот рейтинг является отражением оценки 12572 живописцев, среди которых не только художники современности, но и восходящей к прошлому всей истории русских изобразительных искусств. Рейтинг разделен на 7 уровней, с «1» по «7», включающих в себя 14 категорий. Каждая из категорий имеет пояснение, например, к категории «1» относятся мастера мирового уровня, чье признание выдержало более чем вековое испытание (в результате чего среди современных художников нет ни одного, отнесенного к уровню «1»). К категории «1А» также относятся художники мирового уровня, однако их признание еще не перешагнуло столетний рубеж. Категория «1В» присуждается художникам-профессионалам высокого класса с выдающимися организаторскими способностями, пользующимся безусловным спросом и популярностью. Для тех читателей, кому это интересно, я ознакомлю вас с русским сайтом Рейтинга, чтобы вы сами могли взглянуть на него:

* <http://rating.artunion.ru>.

*С января 2006 года рейтинговый центр перестал публиковать художественный рейтинг на сайте, зато, говоря по ситуации на первое февраля 2013 г., вы сможете купить электронную версию рейтинговой таблицы художников через вышеуказанный Веб-сайт.

Кстати, я ниже показал составленную в соответствии с Единым художественным рейтингом таблицу для 193 художников, представленных в упомянутом ранее альбоме «Московские живописцы». При помощи изданного в 1988 году «Списка членов Союза Художников СССР» я проверил информацию об этих художниках, и поскольку альбом был издан за 9 лет до издания списка, изменилось и число титулованных художников так, как приведено в таблице.

Из этой таблицы становится ясно, что, с одной стороны, между присужденным Союзом Художников званием и рейтингом, оцененным Рейтингом центром, просматривается определенная взаимосвязь, а с другой, мы

Рейтинг о- вые Категор ия	Народные Художники СССР	Народные Художники России (РСФСР)	*Заслуженные художники России (РСФСР)	Не титулованные Члены Союза Художников России (СССР)
1				
1A				
1B	2			2
2A	5			
2B	5	2	5	7
3A	6	3	6	1
3B		4	9	6
4A		6	17	10
4B				
5A	1		9	14
5B		1	29	43
6A				
6B				
7				
Всего	19	16	75	83

*Из них 8 художников («2B» - 1, «3B» - 3, «4A» - 1, «4B» - 3) носят звание заслуженного деятеля искусств, и 5 художников («4A» - 1, «4B» - 4) – заслуженного деятеля культуры.

видим, что и не титулованные члены Союза Художников являются весьма сильной группой, ни в чем не уступающей художникам, получившим звания. Иными словами можно сказать, что звание показывает в некоторой степени критерий по усмотрению, что художник находится в определенном художественном уровне в соответствии с званием, однако отсутствие звания не обязательно означает обратное. Кроме того, все эти 193 художника без исключения являются членами Союза Художников и некто из них не имеет рейтинга ниже категории «5A», а поскольку к категории «4B» отнесена большая часть художников, имеющих достаточно редко присуждаемое звание заслуженного художника, так что я думаю, что совмещение этих двух критериев – членство в Союзе Художников и рейтинг выше категории «*4B», можно беспрепятственно рассматривать как объективный показатель принадлежности к группе мастеров высокого класса.

*В феврале 2013 года я снова посмотрел на Веб-сайт «Профсоюза» и узнал несколько примечательных изменений, важной вестью которых является во-первых то, что определив рейтинг «1-3» как уровень мирового масштаба, «Профсоюз» опубликовал таблицу международного художественного рейтинга в общей сложности не менее чем 11500 художников, которые состоят не только из всех русских мастеров на уровне «1-3» в истории русских изобразительных искусств с XVIII по XXI веков, но и из великих мастеров за пределами России по тому же самому сроку, отобранных по критерию того же рейтинга «1-3». Вторая важная информация, которая тесно связывается со созданием таблицы рейтинга международных художников, заключается в том, что возрастное ограничение применилось к рейтингу художников. Например, ни в коем случае не присвоены: уровень «1» – живущим и работающим художникам, а уровень «2-4» – художникам моложе 50 лет и т. д. Разумеется, это значит, что перескакивающий барьер, в частности для степеней выше чем «4» стали сложнее и

более строго.

В связи с этим, я обращаю внимание также на рейтинг «4», не говоря уже о международном художественном рейтинге, потому что художники на уровне «4» гораздо больше художников «1-3» в числе, и среди художников «1-4», которые представляют художественный уровень русской живописи, они служат так называемым незаметной опорой для мира русских художников, так что они занимают очень важную позицию, оказывающую решающее влияние на общий художественный уровень русской живописи и толщину слоя мастеров кисти. И говоря с моего опыта, большинство картин художников «4» находится на столь высоком художественном уровне, что они смогут вызывать у зрителей такое восхищение: «Как чудесно эта картина!». Именно это даже позволяет нам считать художника этого рейтинга первоклассным, если мы называем художника на уровне «1-3» мастером кисти очень первого разряда на основании того, что «Профсоюз» относил «1-3» к международным уровням. И такой высокий художественный уровень рейтинга «4» означает не что иное, как богатый резерв художников, откуда некоторые из них будут переведены рано или поздно в рейтинг «1-3», что символизирует прежде всего то, что деятельный уровень мира художников в России в общем находится в очень здоровом состоянии.

Если применить этот критерий к художникам, чьи работы представлены в данной книге, то, как видно из правой графе в списке иллюстраций, ему соответствуют *19 художников из 26. Оставшиеся же *7 художников не охвачены Пятым изданием Единого художественного рейтинга, из-за чего невозможно определить, к какой категории они относятся. Однако в Седьмом издании Рейтинга число оцененных художников возросло до 21324 человек и должно увеличиваться в дальнейшем, в связи с чем я надеюсь, что наступит время, когда станет ясно, что и большая часть оставшихся художников принадлежит к мастерам такого же высокого уровня.

В любом случае, совершенно очевидно, что условия вышеупомянутых двух критерия исполнило больше 70 процентов художников, и благодаря этому, пожалуй, можно сказать, что цель показать как можно более объективно, что художники, с чьими работами вы уже познакомились в этой книге, так же, как и художники, с произведениями которых вы сейчас познакомитесь, имеют полное право представлять современную русскую живопись, в некоторой мере достигнута.

*В январе 2009 года, через три с половиной года после издания данной книги, я обратился к рейтинговому центру при «Профсоюзе» с просьбой сообщить мне информацию о последней оценке художников, произведения которых помещены в книге. Переданные от них рейтинги покажутся на правой графе в списке иллюстраций: рейтинг с знаком → на левой стороне рейтинга означает измененную оценку, полученную при просьбе в тот же раз, а еще новейшие оценки проверенные в мае 2013 года показаны с знаком ⇒. Рейтинг без знака → или ⇒ означает, что оценка осталась как прежде. Оценка у некоторых художников понизилась, но они по натуре талантливые соразмерно каждому, поэтому я так серьезно не беспокоюсь об этом.

Ну что ж, кажется, наше отступление немного затянулось. Давайте двигаемся дальше.

На картине «Утро» (иллюстрация 32) на фоне полноводной извилистой реки изображен утренний пейзаж с лошадью и жеребенком, пасущимися на чуть возвышающемся, заросшем окрашенными в золото осенней листвы деревьями



Иллюстрация 32

Суздальцев М.А. 1917 – 1998 г.г.

Член Союза Художников России, Заслуженный художник,

Лауреат Государственной премии

«Утро» 1992 г. Х. м. 70 x 50 см

берегу.

Это картина написана художником, который недаром носит звание заслуженного, и потому она столь насыщена по своему содержанию, что пейзаж на ней кажется значительно просторнее, чем позволяют размеры полотна. Извивающаяся водная поверхность передана так, словно перед вами на самом деле быстро течет оживленно двигающаяся полноводная река, и реалистичность ее наполненного движением изображения невольно притягивает взгляд. Все это контрастирует с пасмурным бледным небом раннего утра, отчего кажется, что вода течет все более стремительно. Отличия в красках и расположениях каждой заросли деревьев на заднем, среднем и переднем планах холста заставляют почувствовать перекликающуюся с течением реки ритмичность, и привносят еще большую энергию в поворачивающийся вправо, по всему пространству полотна, бурный поток.

Прелесть этой картины, пожалуй, не только в том, насколько прекрасно изображен бурный поток реки, но и в том, что от затемненного

местами выражения воздуха и света веет прохладной, вынесенной в название «утренней» атмосферой.

«Портрет девушки» (иллюстрация 33) – единственный портрет в моей



Иллюстрация 33

Арлашин В.А 1923 – 1998 г.г.

Член Союза Художников России

«Портрет девушки» 1967 г. Х. м. 90 х 100 см

коллекции. Неужели мне не попадались другие хорошие портреты? – спросите вы. Конечно, попадались. Было две или три работы, которые мне очень хотелось купить. Но желание держать рядом с собой портреты возникает редко, если только на них не изображены близкие люди или же глубоко уважаемые, известные писатели, музыканты и т. д. – те, с кем существует у вас какая-то тесная связь.

И все же я купил эту работу из-за той всеобщей красоты, что скрыта в пышущем здоровьем облике девушки. А кроме того, и сама по себе картина была великолепна. Девушка сидит на табурете боком немножко влево, чуть повернувши лицо напротив нас. Спина ее выпрямлена, взгляд обращен прямо на зрителя, и все ее внешний вид переполнен здоровой молодостью. Пожалуй, мало кто скажет сразу, что она – красавица. Но все же, по-своему, эта девушка прекрасна, и длинная, прямо держащая голову шея лишь подчеркивает ее красоту.

Когда я увидел эту картину впервые, то, по правде говоря, подумал, что на ней изображена деревенская девушка, напомнившая мне собой, почему-то, выражение «бабье лето». «Бабьим летом» в России называют период теплых солнечных дней в начале осени, и поскольку «бабье» – это средний род прилагательного от слова «баба» (замужняя деревенская женщина), дословным смыслом фразы является значение «лето деревенских женщин». Причина, по которой в этом выражении ссылаются на «баб», заключается в том, что у живущих в деревне замужних женщин из-за полевых работ нет времени прихорашиваться, и их расцвет заканчивается так же быстро, как пролетают осенью вернувшиеся ненадолго летние деньки. В последние годы улучшилась жизнь и в деревне, и то, о чем говорили в старину, вовсе не обязательно соответствует дню сегодняшнему, хотя, вполне возможно, что подобные тенденции все еще сохраняются.

Ассоциация с этой фразой возникла у меня потому, что и слово «баба» я запомнил благодаря выражению «бабье лето». В самом деле, на этой картине, словно в подтверждение моих впечатлений, молодая, без единого украшения, с простым лицом, девушка изображена в совсем простенькой одежде, и из-под коротких рукавов однотонной зеленой блузки видны проворные, привыкшие к работе загорелые на солнце руки. Так что ее вполне можно принять за живущую в деревне миловидную девушку. Похоже, и в самом деле, ее окружает та деревенская жизнь, где женщины, в сравнении с городскими, рано утрачивают свою привлекательность. Мне кажется, что художник, разглядев в ней, одетой в обычную одежду, эту подкрепленную здоровьем и молодостью незамужней деревенской девушки красоту, жалел ее и нежно и любовью запечатлел ее образ на портрете.

Положенные на стул, словно живые руки, и форма верхней части тела, от которых исходит ощущение равновесия, как будто она крепко была поддержана телосложением и системой мышцы, и еще прекрасное воспроизведение ее облика, следующее всем законам распределения света, действительно великолепны. То, с какой заботой и тщательностью писал художник ее изображение, вплоть до светотени, нанесенной на заднем плане на стену, лишь повышает художественный уровень этого произведения.

«Открытие Камчатки. Корабли «Св. Петр» и «Св. Павел» (иллюстрация 34) – вторая по величине, а также единственная в моей коллекции работа исторического жанра, с изображением портового пейзажа тех годов, когда был заложен Петропавловск-Камчатский. Говорят, что порт этот был основан в 1740 году мореплавателем В.И. Берингом, который добрался до тех земель и, перезимовав, вышел весной следующего года во Вторую Камчатскую экспедицию, и это означает, что в результате того, что с шестнадцатого века продвигались в Сибиль казаки как разведывающие впереди всех отряды, в то время порт был открыт в таком отдаленном месте как один из выходов на море



Иллюстрация 34

Давыдов В.Т. 1923 – 2007 г.г.

Член Союза Художников России, Заслуженный художник

«Открытие Камчатки. Корабли «Св. Петр и Св. Павел»

1991 г. Х. м. 130 x 100 см

Дальнего Востока.

Как вы видите, на картине открывается вид на тихий залив, по которому под поднятыми парусами плавно плывут два больших судна, несущие военно-

морской флаг России, – военные корабли того времени «Святой Петр» и «Святой Павел», на которых отправился в экспедицию Беринг. Возвышающаяся позади холмов, образующих на заднем плане береговую линию, заснеженная гора – Корякский вулкан высотой 3456 метров над уровнем моря. Можно предположить, что на дворе вот-вот наступит июнь – месяц, когда Беринг выйдет в море, и день близится к закату. Небо и гора на заднем плане освещены солнечным светом, и на кажущемся все еще холодным, окутанном густой тенью волноломе, греются вокруг костра несколько солдат.

Центральное место на картине, без сомнения, занимает изображенный у края переднего плана холста корабль, в образ которого художник вложил немало сил, сумев передать даже его тяжеловесность. Когда замечаешь, с какой стороны освещает его паруса и корму солнце, начинает казаться, что этот неестественный свет будто исходит от прожектора. Но это потому, что для того, чтобы поставить корабль на центральное место, художнику было необходимо в любом случае привлечь к нему внимания зрителей способом подобного освещения. В таком изображении, где приемы естественного распределения света принесены в жертву, прослеживается огромный труд художника, с упорством обращающего излишнее внимание на значимости судна. Каждый раз, когда пристально всматриваюсь в эту картину, даже в изображении военного корабля, освещенного ярким светом, могу уловить замысел художника. Боенный корабль этот выглядит таким тяжелым что, кажется, его невозможно сдвинуть с места. Мне представляется, что именно здесь проявились гордость и уважение, те чувства, которые испытывает художник к подвигу Беринга, стремившегося в XVIII веке как можно скорее выйти в Тихий океан и заложившего на пути своего продвижения опорный портовый пункт, а также к отдавшим приказ снарядить экспедицию правителям России того времени за их дальновидность. Именно здесь усматривается мотив, побудивший художника написать эту историческую картину. Изображение корабля, в плане композиции, придает работе плотную насыщенность. Его расположение, размеры и цветовая гамма великолепно гармонируют с не очень высоких темно-коричневых холмов и с возвышающимся позади них заснеженным коническим вулканом, сверкающим в лучах солнца розовым блеском, и усиливают атмосферу исторического момента и красоту этой наполненной светотенью картины.

«Ягоды» (иллюстрация 35) – натюрморт с фруктами, написанный так, что взгляд на них падает чуть сверху. На небольшом черном столе вплотную друг к другу умещаются коврик, полотенце, полные ягод и фруктов посуды и кувшин. В свете лучей, яркими красками передано их изображение. Положенные в посуду с горкой клубника и яблоки, смородина – и по цвету, и по

виду – изображены совсем как настоящие плоды. Особенно тщательно прописана занимающая центральное место и вынесенная в название картины клубника – объемно, по одной яголке. Ее залитый светом, яркий, и в то же время несказанно мягкий красный цвет радует взор.

Незаурядность этой картины заключается в том, что совсем как настоящие изображены на ней не только фрукты, но и заполнивший полотно свет. Совершенно очевидно, что такой эффект достигнут благодаря реалистичному воспроизведению изображаемых объектов – светлыми яркими красками, четкими контурами. Когда смотришь на их изображение, сразу становится ясно, что написана эта картина великолепным мастером своего дела. В красках художницы, создавшей эту работу, чувствуется огромная энергия, что является достаточной редкостью для женщины-художника, и только когда в используемой палитре есть сила, рождается столь прекрасное изображение.

Кстати, для того, чтобы внешний вид картины был более привлекательным, художница в своей работе использовала несколько тонких приемов. Сзади, под наполненную клубникой деревянную миску с чуть углубленным плоским дном, подложен какой-то предмет, из-за чего миска стоит на столе под наклоном, так, чтобы, как и подобает центральному моменту



Иллюстрация 35

Затуловская Р.С. 1924 г.
Член Союза Художников России
«Ягоды» 1991 г. Х. м. 50 x 40 см

изображения, хорошо было видно ее содержимое. Рядом, лежит даже не белое, а кремовое полотенце. Цвет его позволяет создать мягкую, гармонирующую с деревянной миской обстановку. Чтобы высветлить часть холста и уравновесить цветовой баланс всей картины, под наполненный с горкой клубникой темный глиняный кувшин специально постелен разноцветный коврик, изображенный теплыми оттенками точно подобранных тонов. Можно сказать, что именно мастерство владения кистью и основанная на опыте внимательность художницы породили это великолепное, с точки зрения светлой гармоничной палитры, и в высшей степени законченное произведение. Когда смотришь на картину «Ягоды» с близкого расстояния, тарелка со смородиной выглядит старой, а полотенце – слегка запачканным, но стоит отойти подальше, как это ощущение исчезает: тарелка начинает блестеть, словно самый настоящий фарфор, а полотенце становится мягким и пушистым. Работа по своим размерам небольшая, но в точно подобранной палитре ее изображения чувствуются общие для всех выдающихся картин глубокая прозрачность и сбалансированный блеск.

Работу под названием «Тишина» (иллюстрация 36) я выбрал в



Иллюстрация 36

Оссовский П.П. 1925 – 2015 гг.

Член Союза Художников России, Народный художник СССР

Действительный член Академии Художеств, Лауреат Государственной премии
«Тишина» 1993 г. Х. м. 73 x 73 см

мастерской самого автора, с которым познакомил меня отравивший бакенбарды и бороду друг-художник во время моей второй командировки в Москву. Написана она одним из лучших современных российских художников, да и стиль этой картины отличается от того реализма, с которым я знакомил вас до сего момента. Учитывая ту высочайшую степень внимания, которую заслуживает «Тишина», мне захотелось особо представить ее в своей книге. Поскольку произведения Оссовского помещены в альбоме «Московские живописцы», о котором упоминалось в начале этой главы, то здесь же я решил рассказать и об этой работе.

Как вы можете заметить, картина «Тишина» обладает удивительнейшей притягательностью. Полотно ее, с четким и лаконичным, без лишних деталей, изображением, наполнено мягкой прозрачностью, подобной той, что присуща акварели. В ней передано сильнейшее ощущение реалистичности и, словно очищающего душу, полного спокойствия. Пробивающиеся сквозь тучи лучи – одна из деталей, указывающих на склонность художника к романтической манере письма. Прописанные скрупулезно, как можно ближе к действительности, они подчеркивают красоту картины в целом, придавая ей оттенок таинственности. Изображение неподвижной лодки, отражающейся на поверхности застывшей глади озера, стало характерной особенностью этого художника. Вот и в этой работе ее присутствие на фоне исключительной красоты природы с невероятной силой притягивает взгляд.

Ко времени приобретения «Тишины» я повидал достаточное число картин в галереях, но с подобной манерой письма столкнулся впервые. «Если Вам будет интересно...», – сказал мой друг-художник и оставил у меня альбом с работами Оссовского. Раскрыв этот альбом, я, пораженный свежим очарованием его стиля, удивленно распахнул глаза. Пока я подробно рассматривал картины, пытаюсь понять, в чем же секрет их притягательности, в памяти моей всплыло имя Альбера Марке – художника, чьи работы произвели на меня в некоторой степени схожее впечатление.

Марке – французский художник, принадлежащий к группе «фовизма». В Японии он не получил широкой известности, оказавшись в тени Матисса, но о том, что он был великим художником, свидетельствуют несколько шедевров, выставленных в Пушкинском музее и Эрмитаже. Почти на всех них изображены городские пейзажи с каналом или прудом. В целом картины его

воспринимаются обобщенно, и упрощенно, но что касается главных деталей, то он использует для них реалистичные приемы письма. Такой стиль его, как следует, производит на зрителей впечатление того, что среди спокойной атмосферы царит непередаваемое на словах ощущение действительности, благодаря которому в России у Марке множество поклонников.

Ассоциации с картинами Марке возникли у меня во время просмотра альбома Оссовского из-за увиденных мной общих моментов. Его работы, в целом, написаны очень лаконично, словно художник продвинулся в них от реализма на шаг вперед, и из-за этого реалистично переданное центральное изображение выглядит гораздо ярче, а ощущение действительности усиливается. Думаю, я вряд ли допущу серьезную ошибку, отметив сходство Оссовского и Марке с точки зрения достигнутого на основе приемов письма результата в изображении картин, хотя, конечно же, стиль и смысл их работ отличны.

«Тишина» – произведение, в котором ярко проявилась специфика Оссовского. Это – действительный пейзаж, и в то же время небо, земля, вода на нем являются символами огромной любви художника к своей Родине. В изображении, в котором, кажется, все лишнее сведено к минимуму, а передана одна лишь суть, ощущается философский образ мышления Оссовского. Мне думается, что лодка, ставшая в его работах повторяющимся мотивом, судя по тому, сколь сильно ощущается ее присутствие на картине, подчеркивает смысл сооружения человеческих рук. Контрастируя с прекрасным пейзажем, освещенным лучами, льющимися, словно божественное откровение, с распростертого на заднем плане неба, она создает тончайшую гармонию, усиливая красоту природы и тишину. Наверное, не только я обнаружу в такой структуре изображения христианский взгляд. Можно сказать, что эта работа написана на основе духовного видения художника, и думаю, найдется немало тех ценителей живописи, кого с невероятной силой привлечет к себе его самобытный стиль с сильным оттенком романтизма.



Иллюстрация 37

Щипачев Л.С. 1926 – 2001 г.г.

Член Союза Художников России

«Утро» 1992 г. Х. м. 58 x 82 см

«Утро» (иллюстрация 37), как и следует из названия, представляет собой пропитанную атмосферой утренней свежести картину, на которой изображена фигура обнаженной женщины. Собирающаяся пойти купаться на море через специальную частную дорожку, ведущую из садовой двери вниз к морю, она с переброшенным через правое плечо полотенцем стоит спиной к нам перед открытой дверью и почему-то смотрит на море... Ее написанная со спины обнаженная фигура полна светлого, открытого чувства. Мне понравилось то, что не испытываю ни капли смущения, глядя на обнаженную женщину. Это и подтолкнуло меня купить картину импульсивно.

В галереях у меня была возможность смотреть разные работы с

изображением обнаженной натуры на фоне природы, и почти на каждой была нарисована женщина, стоящая на берегу реки. Среди них были работы, производящие на меня впечатление, что женское тело было дописано как дополнение к пейзажу, так что я мучительно ломал голову, пытаюсь понять, зачем же художник изобразил обнаженную женщину. Чтобы передать красоту женского тела, необходимо понять, что если придать слишком большое значение окружающему пейзажу, то главное изображение, в котором будет ощущаться половинчатость, поблекнет.

Видимо, художник хорошо знал это, и написал свою работу, смело сместив акцент на красоту обнаженного женского тела. Чтобы ее изображение не проиграло окружающую природу, был использован оригинальный прием. Эту стоящую спиной фигуру, переданную при помощи отличающегося от реализма приема, скорее можно причислить к разновидности формализма, потому что так четко, почти без единого блика уличного света, прописаны ее контуры. В таком изображении чувствуется необычайное ощущение реального существования и стабильности. Когда смотрю на эту картину, создается впечатление, что сначала художник написал фигуру обнаженной женщины стабильной формой и оттенком особенно примененной палитры, и только потом дописал окружающий пейзаж, чтобы добавить к ее обнаженной красоте атмосферу свежести. Действительно, верхняя часть женской фигуры, изображенная на фоне высокого выразительного неба, кажется еще привлекательнее, и глядя на чуть повернутую влево голову, представляешь, как прекрасно ее лицо. Хоть и кажется, что чего-то не достает в изображении природы, которую художник написал, опустив все детали, но с помощью такого, отличного от реализма подхода, он достиг наилучшего результата в своем замысле, и его высочайшее мастерство можно почувствовать в картине в полной мере.

«Дороги Нечерноземья, деревня Рюмниково» (иллюстрация 38) – немного мрачноватая картина, что для моей коллекции является, скорее, исключением. За время моей командировки у меня была возможность посмотреть несколько работ этого художника, включая и те, что были представлены на выставках, где картины не продавались. Все они были написаны несколько мрачноватыми красками, что, судя по всему, характерно для цветовой палитры художника. Но при этом, содержательная сторона изображения работ весьма насыщена и компенсирует мрачность красок больше, чем достаточно, что в полной мере можно отнести и к «Дорогам Нечерноземья». Здесь, на большой, наполненной простором горизонтальной композиции, сильным, мужским прикосновением кисти изображены заброшенное поле и стоящая за ним, словно преградившая обзор вдаль, заросль подернутых

золотой листвой деревья. В левой части холста, на открывшемся взору пространстве, виднеется озеро. Туда, вдаль, уходит нескончаемый пейзаж, и



Иллюстрация 38

Сысолятин Г.А. 1936 – 2010 г.г.

Член Союза Художников России

«Дороги Нечерноземья, деревня Рюмниково» 1991 г. Х. м. 120 x 45 см

белые облака, обнаруживая местами просветы синевы, плывут по небу.

Вполне возможно, что слово «дороги» в названии картины, звучащее в оригинале, на русском языке, во множественном числе, указывает на идущие по полю несколько следов, оставленных колесами грузовиков. Я представляю себе, как следы эти соединяются в одну, огибающую деревья справа, дорогу и идут дальше, туда, где судя по виднеющемуся на противоположном берегу озера, чуть возвышающемуся засеянному полю, расположена где-то неподалеку деревня Рюмниково. Бросающиеся в глаза деревья на картине, преградившие густыми зарослями обзор на заднем плане, нарисованы с помощью специальных приемов, и, когда привыкаешь к ним, то начинаешь ощущать в их изображении радующее взор очарование, о котором и не догадывался ранее. Для меня они – словно скрывающий за собой сцену занавес, рождающий мысль о том, что может, деревня где-то там, на другом берегу, за густо растущими деревьями.

Самое примечательное в этой работе то, как передано изображение поля. Стоит посмотреть на него издали, и оно уходит глубоко вдаль, словно размеры картины увеличиваются в два с лишним раза. Удивительно, что глубина появляется лишь у этого поля, а остальное изображение остается почти неизменным. Глядя на то, как посреди этого пейзажа энергично расстилается удивительно величественное неводеланное поле, понимаешь, как много труда вложил художник в его изображение, и чтобы максимально наполнить его жизнью, специально было использовано открывающее взгляду простор горизонтальное полотно. А может, эта равнина – поле, которое забросили из-за неплодородной почвы? В насыщенных оттенках низкорослой, как на болоте,

травы и выдавленной в топкой жиже колесами изборожденной земли сквозит ощущение пустынности заброшенного, оставшегося за спиной поля. Одичавшее и запущенное, оно резко контрастирует с красотой яркого неба, по которому плывут пасторальные облака, и залитыми солнцем ухоженными полями вдали, заставляя зрителя представить, что если отправится туда, на ту сторону озера, может быть там он сможет найти что-то хорошее. Я бы сказал, что атмосферой именно таких ожиданий наполнена картина «Деревня Рюмниково», облик которой не виднеется на холсте.

Заключение

Когда командировка моя почти подошла к концу, был закрыт Центр Изобразительных Искусств, который я часто посещал по субботам. За три месяца до этого Валерий Дмитриевич с тревогой поведал мне о том, что к управляющему галереей обратился некий европеец, изъявивший желание арендовать помещение Центра под магазин, и сейчас идут переговоры. Он был против этого, и, словно обращаясь к самому себе, все время твердил, что этого не должно быть. Но, вопреки его возражению, в один из весенних дней 1993 года деревянная дверь галереи была заперта на ключ и больше не отворялась.

Ликвидация Центра Изобразительных Искусств стала прецедентом того, что за последующие пять лет некоторые, занимавшиеся продажей картин еще со времен СССР галереи превратились в мебельные салоны, магазины модной одежды или другие. Помню, что удар по галереям был нанесен в начале весны 1992-го года. Изменились таможенные правила вывоза картин за границу, и если раньше на таможне было достаточно предъявить чек из галереи на приобретенную картину, то с принятием новых правил для вывоза картины требовалось либо заплатить налог, равный стоимости картины по чеку, либо получить разрешение на вывоз в Министерстве культуры. (Позже правила изменились снова, и в настоящее время без разрешения Министерства культуры вывезти картину за границу вы не сможете). Процедура получения такого разрешения в Министерстве культуры достаточно обременительна, да, к тому же, требует много времени – до недели. Вполне естественно, что иностранные туристы и командированные стали держаться от картин на некотором расстоянии, что стало своего рода тормозом для торговли живописью. Валерий Дмитриевич говорил, что он и сам неоднократно пытался воздействовать на Министерство, чтобы вернуть все на круги своя, но в конечном итоге прежние правила так и не были восстановлены, а галереи постепенно оказались в условиях жесточайшей выбраковки. В 1996 году, спустя три года после моего возвращения в Японию, почти все галереи сократили число выставляемых работ, пытаясь хоть как-то выправить положение продаж сувениров. И в то

время, как рыночная экономика в процессе своего становления все больше превращалась в одну из разновидностей экономики мыльного пузыря, осенью 1997-го года, испытав на себе все последствия этого процесса, закрылась галерея на Кутузовском проспекте, а весной 1998-го прекратила свою деятельность и Октябрьская галерея.

Безусловно, причина разорения галерей заключалась в падении внутреннего спроса, возникшем в условиях продолжающегося экономического хаоса. Кроме того, из-за изменений в таможенных правилах перестали покупать картины и иностранные туристы и т. д., которые компенсировали спад внутреннего спроса и стали последней надеждой. Но, в целом, причину эту можно рассматривать как результат того, что галереи, без всякой борьбы, отдались воле течения тех перемен, что несла с собой грядущая эпоха.

Впрочем, что касается иностранных туристов, то у них желание покупать живопись вовсе не исчезло. Если бы галереи ввели услугу предоставления разрешения на вывоз для продаваемых картин, чтобы ликвидировать причину ухода иностранцев из рядов их покупателей, то думаю, что можно было бы в той или иной степени приостановить спад. Но, казалось, с наступлением кризиса галереи не пересмотрели существовавшую с советских времен старую систему управления. Поскольку галереи никогда не практиковали меры, направленные на удовлетворение их спроса, то стали появляться галереи нового типа, обратившие пристальное внимание на начавший ослабевать спрос со стороны туристов, благодаря чему они стали постепенно отодвигать старые галереи на задние позиции.

Если говорить о том периоде, когда я работал в Москве, то в целом все выставленные в галереях картины обладали определенным художественным уровнем. Но если исходить из числа действительно выдающихся работ, то таких было не так уж и много, и встретить их в галереях можно было далеко не всегда. Для тех, кто так же, как и я, жил в Москве, галереи были весьма привлекательны в том плане, что потратив силы и время, хорошую картину можно было найти. С другой стороны, для тех, кто хотел купить картины, но приезжал в Москву изредка, процент вероятности натолкнуться на работу высокого художественного уровня был не так и высок. Качество выставленных работ было совершенно разным, из-за чего не исключалась возможность купить хоть и по приемлемой цене, но зато совершенно бездарную картину. Так что, можно сказать, что перемены эпохи к становлению рыночной экономики оставили достаточно места для того, чтобы на нем возникли галереи нового типа, чья деятельность была направлена на ликвидацию всех обнаружившихся недостатков.

Во время моей поездки в Санкт-Петербург осенью 1992 года подобная галерея нового типа уже существовала. В ней были выставлены лишь работы,

обладавшие достаточно высокой художественной ценностью, но и стоимость их была несоизмеримо выше стоимости картин, представленных в галереях прежних. Такая галерея взяла на себя и оформление разрешения на вывоз в короткие сроки, а кроме того, заплатив крупную сумму, в них можно было покупать картину, не беспокоясь о том, что уровень ее не будет соответствовать цене. Другими словами, уже в то время по отношению к картинам были проведены подход строгого выделения первоклассных работ и соответствующее этому повышение цены. Летом 1997-го года, когда я в очередной раз посетил Санкт-Петербург, эти тенденции обозначились еще глубже. В памяти моей отчетливо запечатлелось то, что и внешний вид художественных салонов стала в точности такой же, как на Западе: первоклассные галереи расположились в вестибюлях первоклассных гостиниц, все картины в них были на подобающем уровне, и какую из них вы ни взяли бы, для каждой была подобрана великолепная импортная рама.

То, что в России есть первоклассные галереи, я впервые заметил в Санкт-Петербурге, но в Москве, в 1991 году, мне довелось смотреть несколько выставок-продаж, проводившихся в Центральном Доме Художника. Там я не раз замечал и работы тех художников, чьи картины также собраны в моей коллекции, и каждый раз, когда спрашивал об их стоимости, я поражался тем, насколько они высокие. Размеется, как мне хотелось иметь у себя эти работы, каждая из которых обладает свой собственной оригинальностью. Но в то время приобретать по завышенной в 7-8 раз цене работы тех же самых художников, которые были почти одинаковым как по размерам, так и по своей художественной ценности, у меня не было никакого желания, из-за чего я и не обратил никакого внимания на то, кто является организаторами этих выставок. Но оглядываясь назад еще раз, я понимаю, что, скорее всего, эти выставки были организованы именно первоклассными галереями. А кроме того, той весной 93-го года, перед самым моим возвращением в Японию, я время от времени стал слышать о том, что в некотором месте по Москве открылась первоклассная частная галерея.

Упадок галерей, работавших со времен Советского Союза, и появление элитарных художественных салонов являлись отражением тех перемен в российском обществе, которое, после развала СССР, еще более или менее вступило на пути становления рыночной экономики. Если предположить, что тенденции эпохи сохранятся в том направлении, в каком развивается история в настоящее время, то и на рынке московской живописи в ближайшем будущем созреют торгующие живописью заведения, имеющие все шансы на успех в своей деятельности. Так же, как и на Западе, будет сформирован в полном порядке рейтинг современных художников, и работы, обладающие высоким

художественным уровнем, будут проданы исключительно в элитарных художественных салонах.

Но как бы там ни было, где-то за пять лет с момента окончания моей командировки в Россию, московский рынок живописи претерпел изменения, подобные описанным выше. Но современная русская живопись сама по себе, опередив время, до того момента, как началась перестройка, очень чутко и быстро реагировала на перемены, в связи с чем в значительной мере изменился изображаемый объект, а также изменилось содержание социального выражения картин. Чтобы выяснить более или менее то, о чем идет речь, вернусь совсем ненадолго к истории русского изобразительного искусства.

В живописи в России, так же, как и в литературе, существует традиция отображения социальной действительности. Она восходит к различным течениям литературы и искусства XIX века, обличавшим в своих работах отсталость России и ставившим себе целью ее преодоление. В изобразительном искусстве типичным представителем такого течения стало Общество художников-передвижников. Жанры, отображающие социальные аспекты жизни, были представлены жанровыми пейзажами и исторической живописью, а характерная особенность заключалась в раскрытии в работах социальных тем.

Думаю, что следующее отступление, связанное с И.Е. Репиным, весьма интересно в том отношении, что ярко высвечивает различия основных приемов письма между весьма популярным в Японии французским импрессионизмом и развивавшейся в то же время живописью русского передвижничества.

В 1873 году Репин был направлен Академией художеств на стажировку в Италию и Францию, где проучился три года(у него было право учиться там пять лет, но он же по своей воле сократил срок), из которых два с половиной провел в Париже, внимательно рассматривая первые работы, написанные в стиле импрессионизма. В противовес академическим картинам, которые до той поры писались в студиях, эти работы рождались под уличными лучами солнца, и поэтому акцент в них был сделан на яркую, светлую палитру. Импрессионизм являлся типом «чистого искусства», цель которого – смотреть искусство в полном новизны изображении, и был живописью реализма по крайней мере в начальном этапе, как намекает об этом тот факт, что только для полного преследования реализма их работы специально писали на открытом воздухе. Импрессионистские приемы письма произвели огромное впечатление на Репина. Говорят, что в его написанном после возвращения со стажировки жанровом пейзаже обнаруживалось влияние импрессионизма. В нем было уделено гораздо больше внимания воспроизведению поверхности предмета, распределению вокруг него света и тени, чем воссозданию присущей ему формы. Подобный импрессионистский стиль письма весьма затруднял

понимание того, на что же сделаны в работе акцент и основное ударение, и стал лишь помехой для изображения социальной окраски. Репин на собственном опыте убедился в этом и избавился в своих последующих работах от влияния импрессионизма. Он создал приемы письма русского реализма, проникающего глубоко в суть вещей, носящего яркий социальный характер (Импрессионизм отличителен тем, что в его работах при воспроизведении определенных условий солнечного освещения используется яркая многоцветная палитра, а светотеневые приемы практически отсутствуют. В этом отношении он являлся революционным, совершенно новым видом живописи. Импрессионизм имел невероятно важное значение для изобразительного искусства, и здесь никаких возражений быть не может в том смысле, что именно он положил начало разветвлению направлений в живописи нового времени, а его новаторские приемы письма оказали огромное влияние на последующие поколения художников. Однако, с другой стороны, у каждой страны своя история, свой общественный строй, а кроме того, свои природные и климатические условия, и согласно этим особенностям должны соответствующим образом меняться содержание картин, приемы художественного отображения. Это отступление о Репине свидетельствует о том, что русская живопись нового времени является продуктом художественной деятельности, глубоко пустившей корни в российскую действительность. Даже заимствуя приемы реализма, родившего во Франции, она остается совершенно непохожей на реализм европейский. В ней присутствует удивительная оригинальность и самобытность, которые не могут остаться незамеченными и историей западной живописи нового времени).

Совершенно очевидно, что пейзажи русского реализма написаны по общим и для исторической, и для жанровой живописи законам критического реализма, направленным на раскрытие сущности вещей. Реальными образами, необычайно чувственно передана на них прекрасная русская природа, и потому среди них так много шедевров, ничуть не уступающих жанровым пейзажам и историческим картинам. Что же касается их социальной окраски, то здесь еще нет полной ясности, но считается, что они стоят несколько в стороне от основного направления живописи передвижничества, провозгласившего своим лозунгом социальную революцию. Вот и известнейший коллекционер живописи тех лет, Павел Михайлович Третьяков, говорил, указывая на их сущность, «Дайте мне хоть лужу грязную, да чтоб в ней правда была, поэзия...», и в этих словах отразился общий взгляд на смысловую нагрузку пейзажей того времени.

С наступлением в 30-ые годы сталинской эпохи, последовавшей за периодом Октябрьской революции, социальная окраска литературы и искусства в целом была усилена политически, и на первый план выступила идеология соцреализма, которой следовали и в живописи. Судя по представленным в новой Третьяковской галерее работам, основными направлениями живописи

Сталинской эпохи были историческая живопись, повествующая о революции и гражданской войне, портрет революционера, пейзаж, написанный на тему построения социализма, или же работы с чисто военной тематикой над защитой родины против фашизма.

Прошло еще больше, чем четверть века, и в эпоху, потребовавшую перестройки, основным направлением русского реализма стали обычные пейзажи. Среди этих картин с изображением природы и городских улиц, или жизни русских людей в них, почти все картины стали работами, несущими чистое искусство, больше не имея идеологической окраски. А значит, и в тех картинах, что представлены в этой книге, отчетливо проявляется подобная особенность современного русского реализма, и как видно на их примере, специфика этого стиля заключается в том, что образы изображаемых объектов шлифованы по качеству до самой сути, и переданы реально как можно ближе к действительности. В Московском государственном художественном училище имени Сурикова, и других высших учебных художественных заведениях преподаются законы французского импрессионизма, постимпрессионизма, и т. д. – все они в достаточной мере были заимствованы современным русским реализмом. Но все же сердцевину современной русской живописи представляет собой унаследованный традиционный русский реализм, принцип которого – приблизиться к сущности вещей, и приемы его, как уже говорилось ранее, получили дальнейшее развитие.

Давайте попробуем поразмыслить чуть глубже об этих пейзажах.

Какой бы эпохи пейзаж мы ни взяли, можно сказать, все они являются результатом естественного стремления художника отыскать в пленяющей душу природе ее художественный образ. А поскольку они являют собой изображение того, что почерпнуто восприятием художника из реальности, в них достаточно места для мысли художника, что справедливо и для пейзажей реалистической живописи, цель которых изобразить объект таким, каким он является в действительности. Всегда существует проблема, на чем сфокусировать внимание, как передать этот образ, согласно замыслу которого обнаруживаются тонкие отличия в способах наполнения картины своими чувствами при помощи выбора структуры, цветовой палитры и приемов кисти. Передача изображаемого предмета таким, каким он является в действительности, есть реалистический прием живописи реализма, но на практике то, что так реалино написано в соответствии с действительностью представляет собой лишь каждый объект, составляющий картину, и стало уже привычным, что их размеры и расположение относительно друг друга получаются немножко отличным от реального пейзажа. И надо отметить, что это, скорее, естественно, насколько живопись по натуре являет собой передачу изображения, в которой цветовая

гармония всего полотна играет наиглавнейшая роль для создания хорошей картины.

Если задуматься о социальной направленности таких пейзажей, то в случаях, когда с изображенным объектом каким-либо образом связаны люди или имеющие отношение к людям строения, возможность наполнить их социальным содержанием зависит только от наличия или отсутствия такого намерения у художника. Однако в случаях с пейзажами, на которых изображена одна лишь природа, возможность придать им социальную окраску, можно сказать, почти отсутствует вне зависимости от желания художника.

Что же касается современной живописи периода с начала перестройки и после распада СССР, почти во всех ее пейзажах социальной направленности не ощущается. Однако говоря по отношению к жанрам, именно такие пейзажи этого периода являются основным направлением в мире художников, и то, что среди написанных работ подавляющее большинство представлено пейзажами, в истории русской живописи явление беспрецедентное. Если обратить на этот факт внимание, то даже в современных пейзажах можно усмотреть характерную, отражающую веяния эпохи социальную окраску.

Как отмечалось во вступлении этой книги, если размышлять с точки зрения расширенной категории семьи, в том числе дедушка и бабушка, у многих русских, в том числе простой народ, живущих в городах, есть, хоть эти размеры по-разному, большой как особняк, или маленький, но свой загородный дачный участок, и в России стало традицией проводить на природе, в тишине и спокойствии, взяв один-два из жарких летних месяцев отпуска, а в остальное время, за исключением зимнего периода, выезжать на дачи по выходным и праздничным дням. Конечно, работе русские отводят основное место в своей жизни, но только лишь наступает пятничный вечер, как все они вырываются за город, на свежий воздух, где и отдыхают все выходные. Если подумать, русские живут так уже давно, с советских времен, и это – один из реальных примеров, свидетельствующих о том, что Россия – богатая страна. Помимо того, что у простых людей есть дача, плата за жилье (право на владение жильем было передано прописанным в помещении жильцам после распада Советского Союза, однако и после этого взимаемая из расчета площади жилого помещения квартплата, переименованная в оплату технического обслуживания и другие выплаты, как и прежде, оплачивается государству), коммунальные услуги, телефон – все основные расходы, связанные с обеспечением жизни пока так мизерны, что их можно назвать, по стандарту западных стран, фактически бесплатными. Минимальные расходы на жизнь, за исключением расходов на еду и одежду, а также отсутствие в России обязательных сверхурочных работ, позволяет сохранять обычай русских отдыхать на даче.

В период стремительных исторических перемен, с которым совпала моя командировка, с прилавков магазинов на достаточно долгий срок исчезли продукты питания. Ситуация эта широко освещалась и в японских средствах массовой информации. Впрочем, от голода никто не умер. Благодаря широко и повсеместно развитой системе дачных участков, россияне перешли на ведение половиного самообеспечения: чтобы прокормиться, с начала весны и на протяжении всего лета они работали на дачных огородах, выращивая овощи. Из-за того, что описанная выше советская система расходов, при которой люди не несли практически никаких обязанностей, все еще сохранялась, народ, в условиях ухудшившейся политической обстановки и повторяющихся проб и ошибок, проявил традиционную терпимость по отношению к экономическим мерам государства, не приводящим ни к каким заметным улучшениям. За то долгое время, что длился экономический хаос, из-за возникших трудностей жизнь простого народа стала в значительной степени зависеть от дач. Большинство людей не испытывали особого доверия к власти и не возлагали на нее никаких надежд, но часто соприкасаясь с бескрайней природой за городом, они находили в ее красоте утешение, черпали из нее представление о том, как должен жить человек, и жили собственной жизнью своим темпами так, словно проникли в суть человеческой жизни.

В современном пейзаже отражаются именно сама природа, и такая, обычная жизнь русского народа на фоне природы. Простые люди получили возможность жить так, в основном, благодаря богатству России, но в то же время это и заслуга страны, которая, провозглашая на протяжении долгих лет лозунг социализма, уделяла внимание и благосостоянию рядовых граждан. Развитие советского общества шло в ногу со временем, в результате чего объект живописи, который был видом громадных заводов и строек и т. д. в сталинскую эпоху и позже из-за идеологического отображения по соцреализму, сместился к изображению природы и отдыху русских людей на природе. По моему, этот процесс, скорее всего, был естественным.

Но все же даже в пейзажах, посвященных жизни россиян, идеологическая окраска, можно сказать, совершенно отсутствует. Главным в изображении остается природа, а жизнь людей, ставшая частью этой природы, играет на картине второстепенную роль. И все это потому, что реальная жизнь простого народа, далекая от политики и идеологии, передана на основе законов реализма, просто и скромно, а изображение картин создано, скорее, с позиций чистого искусства, а не идеологии. Почти все художники в своей повседневной творческой деятельности занимаются темой пейзажей, вот почему подобные работы в современном русском реализме составляют подавляющее большинство. В этом явлении в живописи, ставшим заметным уже в 80-ые годы XX века, можно усмотреть отражение социальных особенностей общества.

Возможно, я несколько забегу вперед, но мне думается, что особенности эти заключаются в том, что бытовая обстановка находилась в тенденции уйти от политики и идеологии в результате того, что сник настрой народа под воздействием множества обстоятельств. Если выяснить это подробно, то мы уклонимся от темы живописи, поэтому сейчас в подтверждение собственных взглядов, мне бы хотелось кратко привести одно изречение, упоминающее о исторической перемене эпохи, которое в полной мере можно применить и по отношению к распаду СССР. Значит, «О переменах какой бы эпохи ни зашла речь, свершаются они не в один день, а основа для них закладывается задолго до того, как они произойдут».

Но как бы там ни было, в современных русских пейзажах отображены природа и тесно связанная с ней жизнь русского народа, и простые русские люди, а художник – один из них, любят изображенными на них видами. Другими словами, пейзаж не просто рисует нам природу, жизнь и труд русских людей в согласии с ней, но в нем отчетливо заключен смысл природы как убежища и опоры для души русского человека.

В целом таким, каким описано до сих пор, и проиллюстрировано примерами картин, является существенная особенность реализма, представляющего современную русскую живопись.

Если еще раз пристально взгляну на все со своей точки зрения, то период моей командировки в Москву, по странному стечению обстоятельств, оказался удачным временем для того, чтобы оценить современные картины. Появление время от времени хороших работ в галереях, и восприимчивость к пониманию картин, которой я обладал по счастливой случайности, оказались связанными друг с другом (не будь одной из этих составляющих, и в жизни своей я, пожалуй, никогда бы не познал, что такое живопись). Мир современной русской живописи полностью покорила меня. Я выбирал работы, в которых чувствовалась сила, не зная, в большинстве случаев, ни имени художника, ни истории его карьеры, и в результате собрал достаточно большую коллекцию, состоящую главным образом из пейзажей. Причиной тому, что в моей коллекции так много пейзажей являлось частично то, что у меня было желание украсить свою комнату картинами, глядя на которые можно было бы отдохнуть и расслабиться. И действительно пейзажи в полной мере отвечали этому желанию. Однако, еще более сильным было желание приобрести как можно больше стоящих работ, вне зависимости от того, в каком жанре они были написаны. Я собирал свою коллекцию, руководствуясь именно такими принципами, и у меня вовсе не было осознанного стремления приобретать исключительно пейзажи. При этом, их в моей коллекции большинство. Причина

кроется в том, что в галереях они составляли большую часть картин, и соответственно, среди них было и больше сильных работ. В моей коллекции мало картин, написанных в других жанрах, лишь потому, что я реже встречал их в галереях, а значит, и число увиденных мною сильных работ среди них, по сравнению с пейзажами, гораздо меньше. Так что можно считать удачей то, что мне не пришлось отбирать картины, остановившись на каком-то определенном жанре, а простой вопрос, возникший у меня – так почему же, в таком случае, в галереях почти одни пейзажи? – связан с моими догадками о том, что современные пейзажи несут в себе отражение настроений в обществе.

При этом, если учесть, что цель моего коллекционирования на начальном этапе состояла в том, чтобы повесив на стену комнаты понравившуюся мне картину, насладиться ее видом, то мне и сейчас кажется, что нескольких картин для этого было бы достаточно. Но каждая работа обладает той сильной индивидуальностью, из-за которой от нее невозможно отказаться, и, не успокоившись на достигнутом, я, незаметно для себя, пошел дальше, а когда заметил это, оказалось, что сам того не планируя, я крепко-накрепко был привязан к русской живописи и отдал ей все свои силы. Когда же дело дошло до написания книги, где-то внутри я почувствовал, что и на этом вряд ли все закончится. С одной стороны то, что я до такой степени был очарован современным русским реализмом, вылилось в мой личный опыт.

Однако, если акцентировать внимание на личном опыте, то здесь обнаруживается та же связь, что и у двух сторон одной монеты, и ее обратной стороной будет способность русской живописи с невероятной силой очаровывать своим высочайшим уровнем. По этой причине я, оказавшийся во власти русского изобразительного искусства, отнюдь не являюсь белой вороной среди японцев. От глубины души я уверен, что русская живопись, если бы только людям представился случай соприкоснуться с ее красотой, пусть и в разной степени, но, устранив без трудностей психологический барьер людей по государственной границе, непременно покорит сердца тех, кто питает любовь к картинам.

Послесловие

Книга эта, по времени моего общения с картинами, охватывает, начиная с 1989 года, чуть менее четырех лет – главным образом период первой моей командировки в Москву. Однако там, где рассматривался социальный контекст современной русской живописи, временные рамки отодвинулись до декабря 1999 года, когда на пост исполняющего обязанности президента был назначен Путин. Такое ограничение по времени обусловлено тем, что к декабрю 1999 года основная часть рукописи была уже готова. Если иметь в виду вывода, сделанного моим размышлением по существенной особенности современной русской живописи, которое было изложено трактатным способом «введения, развития, поворота и заключения» согласно структуре этой книги, я думаю, что необходимо определить, где же все-таки оканчивается этот период. Настоятельно требует этого и то, что последующее правительство Путина, урегулировавшее царивший более десяти лет со времени беспорядка, приведшего к распаду СССР политический и экономический хаос в стране, подвело под предыдущим периодом черту. И когда я размышляю о последующем периоде лет в десять, мне кажется, что благодаря его стабильному руководству возможно будет появиться в работах живописи тенденция, отличная от прежних, отражающая идеи и характер грядущей эпохи.

Концепция этой книги была разработана примерно за полгода до моей второй командировки в Москву, начавшейся в апреле 1998 года, и за эти полгода было закончено около 70 процентов черновой рукописи. Мне кажется, что если бы моя вторая работа в Москве, позволившая мне глубже взглянуть на российское общество, не была назначена мне, то книга не была бы дописана до конца. Когда же рукопись была завершена, моя вторая командировка все еще продолжалась, и издание книги пришлось отложить. Но, видимо, с такой отсрочкой необходимо смириться, потому что закончена книга благодаря именно второй командировке.

Кстати, летом 2001 года, вернувшись ненадолго в Японию, в расположенной неподалеку от моего дома и время от времени посещаемой мной городской библиотеке, я воочию увидел состоящее из двадцати восьми томов «Полное собрание мирового изобразительного искусства – Западное изобразительное искусство» (издательство: Сёгакукан). Так я узнал о появлении подобного сборника. Частично в одном томе этого огромного собрания, издание которой длилось с 1993 по 1997 год, затрагивается русская живопись нового

времени. Судя по общей структуре этого собрания, где каждая тема всесторонне и полностью охватывается одним томом соответственно с течением стилей по истории европейского изобразительного искусства, раздел о русской живописи был введен в собрание дополнительно, но мне казалось, как будто в нем я усмотрел то, что деятельность галереи, знакомившей Японию с русской живописью в 70-ые – 80-ые годы, не прошла бесследно. Издание этого сборника, можно сказать, сыграло заметную роль в изменении той ситуации в Японии, где обычно нет возможности смотреть русскую живопись для японцев. Теперь же, просто отправившись в библиотеку, можно в любое время увидеть ее.

Именно за это и я, со своей стороны, высоко оцениваю значение этого собрания.

Таким образом, с той поры, как я приезжал домой по окончании первой моей командировки в Москву, ситуация с изданием в Японии книг, посвященных русской живописи, немножко отличалась от того, что я чувствовал тогда. Впрочем, даже если бы я и знал о существовании «Порное собрание изобразительного искусства» с первого же дня ее выхода в свет, думаю, что книга, которую вы держите в руках, все равно была бы написана. Но мотив для этого был бы немножко другим – сделать следующий шаг в этом направлении. Да и учитывая ту бездонную глубину, которой обладает русская живопись, становится совершенно очевидно, что даже в нескольких книгах невозможно рассказать о ней все. Судя по совсем небольшому числу таких книг и альбомов, можно сказать, что интерес к русской живописи в Японии все еще невероятно далек от того уровня, которого она заслуживает. И я хотел бы надеяться на то, что и в дальнейшем будут появляться книги, привлекающие к ней внимание.

Предисловие, помещенное в самом начале, я попросил написать замечательного мастера, Народного художника СССР, Петра Оссовского. Я слышал, что только у Третьяковской галереи сорок с лишним его произведений, а в целом в художественных музеях страны хранится около 800 работ этого прекраснейшего художника. Причина, по которой я попросил написать отзыв именно Петра Павловича, заключается не только в том, что он входит в число лучших мастеров кисти России, но одновременно еще в том, что Оссовский – один из тех, кто становился предметом разговора в эпоху Хрущева, начале 60-ых годов, из-за манеры, получившей название «Суровый стиль».

Термин «Суровый стиль» определяет позицию и манеру письма совсем небольшого числа художников. В эпоху, когда заискивание перед человеком, имеющим власть того времени было совершенно естественным, и деятели искусств здесь не были исключением, эти, обладавшие огромной смелостью художники отказались подстраиваться, и сами, собственными силами, прорубали свой путь в искусстве. В работах Оссовского (одна из которых

представлена на иллюстрации 36 и в этой книге), в их лаконичном, четком стиле прекрасно проявляется его правдивая и упрямая, избегающая украшательство личность. Вот почему я, возлагая надежды на его прямоту, надеялся получить прямой, беспристрастный отзыв.

И роль здесь сыграла даже не моя уверенность в том, что я написал хорошую книгу. Скорее, мне больше всего хотелось бы узнать, как воспримет ее один из лучших русских художников. Поэтому, отправившись к нему со своей просьбой, я едва ли не дрожал от волнения, с беспокойством думая о том, достойна ли моя работа рецензии такого мастера. Как раз во время моего визита Оссовский был полностью поглощен подготовкой к предстоящей выставке, и мне стало ясно, что, несмотря на свои 77 лет, этот художник продолжает энергично и активно творить. Но меня поразило, насколько быстро был готов отзыв, уже на второй день после того, как я принес переведенную на русский язык рукопись. Сообщивший мне эту весть друг-художник рассказал, что книга Оссовскому очень понравилась, и он прочитал ее за один присест, а рецензия была написана почти молниеносно, на следующий же день. Не стоит и говорить о том, какой уверенности и воодушевления придал мне отзыв этого мастера. Так что, пользуясь случаем, мне хотелось бы снова выразить глубочайшую признательность замечательному художнику Петру Павловичу Оссовскому.

Перед тем, как издать эту книгу, я решил дополнить ее рукопись лекцией «О русской живописи», прочитанной мной по просьбе Японского клуба в Москве во время второй командировки в Россию. Хотя местами содержание книги и лекции повторяется, мне бы хотелось, чтобы вы прочли и одно, и другое, поскольку они – две взаимодополняющие части, а в рукописи лекции по-новому представлено все то, что способствует пониманию русской живописи.

Апрель 2005 года

Норио Исии

**«О русской живописи» (рукопись лекции для Японского
клуба в Москве)**

Место лекции: Зал заседания Международной
гостиницы (в Москве)

Время: 23 ноября 2002 г. (суб.)

Лектор: Норио Исии

Уважаемые дамы и господа!

Прежде всего хочу поблагодарить всех тех, кто, несмотря на выходной день, пришел сегодня сюда. Меня зовут Норио Исии, как только что был представлен председателем Японского клуба, г-ном Уэхара. Итак разрешите начать лекцию «О русской живописи». По правде говоря, я и сам не ожидал, что соберется так много народа, поэтому заранее прошу простить меня за мое излишнее волнение.

В самом начале хотелось бы рассказать о том, где я приобрел те знания о русской живописи, что в той или иной мере позволяет мне выступать перед посторонними людьми.

Как уже упомянул председатель Японского клуба, нынешняя моя командировка в Москву – вторая по счету, и, включая первую командировку, мое пребывание в Москве скоро будет всего 9 лет. Первый же раз я приехал сюда в 1989 году и проработал в течение 4 лет, совпавших с периодом стремительных исторических перемен, связанных с распадом СССР. Именно тогда к числу моих увлечений добавились критика живописи и коллекционирование картин, или, скорее, я оказался полностью поглощен ими. Вот благодаря чему я и приобрел скромные знания о русской живописи. Если же говорить подробно, то вернее было бы сказать, что на момент моего возвращения в Японию после первой

командировки, я хоть и узнал, благодаря приобретенному в Москве опыту, о художественном уровне русской живописи и о том, как надо смотреть картины, однако глубокими знаниями о русской живописи в целом не так обладал. Вернувшись в Японию, я, более или менее занялся изучением русской живописи, подкрепив, таким образом, то, что я узнал за время командировки. Поводом для этого послужило то, что я думал, как странно, узнав, что в Японии сложилась ситуация, при которой русская живопись оказалась, можно сказать, совершенно чуждой.

Думаю, что все вы бывали в Третьяковской галерее, Русском музее в Санкт-Петербурге, и по увиденному там, наверное, поняли, что среди работ русской живописи по крайней мере второй половины XIX века есть великолепнейшие произведения. Лично я полагаю, что художественный уровень работ того времени был одним из высочайших в мире, ничуть не уступающим, скажем, столь популярному и в Японии французскому импрессионизму. Но и выросшее на традициях живописи нового времени современное русское изобразительное искусство обладает не менее высоким художественным уровнем. За период с 70-ых до 80-ых лет XX столетия русская живопись была широко представлена в Японии, так что думаю, многие знают, насколько высоким был уровень тех работ. К сожалению, сегодня в повседневной жизни в Японии отсутствует возможность увидеть русскую живопись, и совершенно невозможно отыскать на прилавках книжных магазинов вновь изданные альбомы русских художников нового времени среди многочисленных альбомов величайших мастеров европейской живописи. Время шло, а чувство неудовлетворенности становилось все сильнее, я все острее ощущал необходимость того, чтобы японские любители живописи как можно больше узнали о великолепии русского изобразительного искусства. Прошло 3-4 года, а сложившаяся ситуация в Японии ничуть не изменилась. Пусть я знаю о русской живописи не так уж и много, но если не сделаю чего-то, чтобы изменить эту ситуацию, то неужели можно надеяться, что кто-нибудь кроме меня это сделает? – все время спрашивал я самого себя и наконец решил, чтобы сделать что-то полезное для распространения русской живописи в Японии. Я долго думал, и методом исключения пришел к выводу, что единственно возможным на сегодняшний день для меня осталось написать о ней книгу. Ведь если писать о пленившей меня современной русской живописи, опираясь на свой московский опыт, то это, пожалуй, смогу сделать даже я. Размышляя над идеей написания книги, я вбирал в себя необходимые для ее создания знания о русской живописи. Мой опыт и приобретенные в связи с написанием книги знания и легли в основу сегодняшней лекции.

Рукопись была окончена в первой половине моей второй командировки в Москву. Из-за того, что командировка моя все еще продолжается, книга так пока

и не издана, но несколько человек в Москве прочли ее рукопись. Поскольку отзывы их не плохи, да и сам считаю, что как-нибудь сумел изложить в ней то, что задумал, то намерен издать эту книгу скоро после того, как вернусь на работу в Японию. В книге в доступной форме рассказано о том, что же представляет собой современная русская живопись, и по ней можно составить и некоторое представление о самой России. Я непременно сообщу о выпуске этой книги и буду очень рад, если вы ее читаете.

Итак, перейду к рассказу о картинах.

Думаю, что многие из вас любят живопись. Для того, чтобы заинтересоваться картинами, необходим какой-нибудь повод. Или вернее было бы сказать, именно благодаря какому-то поводу человек осознает, что ему нравится живопись. Наверное, есть среди вас те, кто, увидев в музее понравившуюся картину, еще не раз отправлялся взглянуть на нее. В моем же случае поводом послужила та безжизненная атмосфера, что исходила от сплошь белой поверхности стен номера, снятого мною на первых порах в Москве в гостинице для долгосрочных командированных. Именно из-за этой атмосферы я и купил одну картину, в надежде, что хоть она оживит стену. В японском доме пространство распределено таким образом, что доступная взору поверхность стен весьма ограничена, так что идея повесить картины просто не может прийти в голову. Но я жил в Москве, что также послужило толчком к зарождению моего интереса, и на сегодняшний день я даже думаю о том, что командировка в Москву стала в моей жизни счастливым поворотным моментом. Так что, если вести речь обо мне, то до приезда в Москву картинами я особо не интересовался. Однако, раз уж случилось так, что я купил картину, то мне пришлось каждый день встречаться с ней в комнате, и красота мира живописи стала незаметно притягивать меня к себе.

Первой приобретенной мною картиной была написанная маслом, размером 90 x 70 см работа художника Овчарова. Называется она «Туманное утро» и представляет собой пейзаж, на котором изображен мальчик, рыбачащий ранним летним утром на берегу старого, затянутого еще не успевшим рассеяться молочным туманом, пруда. Мальчик сидит на траве, покрывшей изображенный почти на самом переднем плане картины берег. Сбоку от него выдается в пруд сооруженный из дерева подгнивший помост, а дальше разливается бескрайняя гладь пруда, уводя вас к противоположному берегу, где еле виднеются окутанные туманом деревья. В этой работе есть множество элементов, привлечших мое внимание. Но, если говорить вкратце, то самый значительный из них – та таящаяся в переданном на холсте изображении пруда энергия, какой обладает водная гладь в реальности, и благодаря которой

возникает ощущение, что вода на картине разливается вдалеке за обрамляющей холст рамой.

Наверное, это можно назвать тайной картины; я воспринял такую переполняющую ее магическую силу искусства, столь поразительную, что я стал увлекаться картинами. Рассуждая с позиции испытанной мной, я думаю, что для того, чтобы полюбить картины всей душой, прежде всего необходимо, чтобы в духовную жизнь человека вошла какая-то одна, «его» картина. Сегодня мы называем наше общество «стрессовым». И, пожалуй, в первую очередь эти слова можно применить к Японии, чье общество, в целом, основано на соревновательности. У тех же людей, кто увлечен критикой живописи, душа смягчается, даже если они, не спеша, просто смотрят на любимую картину. Я и сам постоянно испытываю на себе это воздействие живописи, следовательно, в результате концентрации духа, мои мысли и чувства обретают равновесие, и стресс исчезает. Поэтому, при каждой возможности, я предлагаю людям: «Поскольку Вы специально приехали в Москву, то как Вы посмотрите на то, чтобы непременно приобрести понравившуюся картину, если таковая Вам встретится?». Вот почему, у кого из вас пока еще нет картин, я советую купить ту, что вам нравится. Ведь разве есть что-либо прекраснее, чем зарождение нового чувства – любви к живописи и увлечения ею благодаря всего лишь одной картине, как это случилось со мной?

Сейчас же я хочу поговорить о том, как надо рассматривать картины.

Услышав словосочетание «способы рассматривания картин», можно подумать, что существуют определенные шаблоны. Однако, это вовсе не так, и я думаю, что нет проблема, если вы сматрываете на картину естественным способом. Важное – почувствовать, что картина вызывает отклик в вашем сердце, а как вы это почувствуете – зависит только от вас, так что можно говорить, что живопись допускает множество способов восприятия самой себя. Но как бы там ни было, мне кажется, что есть способ, который позволяет глубже понять картину. О нем сейчас и пойдет речь.

Я постоянно думаю, что занятие рассмотрением картины есть общение между картиной и человеком, оценивающим ее. Вы шагнете за раму, и войдете в изображенный на холсте мир. Это, конечно, означает, что в своем воображении вы так делаете. Таким образом, вы, так сказать, перенесете себя внутрь картины и в таком состоянии рассмотрите картину внимательно, пропуская через себя все, что на ней изображено. Тогда вы почувствуете, что общаетесь с ней. В работах русской живописи нет ничего, написанного случайно. Так же, как и в литературных произведениях, во всех них присутствует творческий замысел художника. Поэтому, толкование, игнорирующее название картины, которое дал художник, отдалится от его творческого замысла, так что для того, чтобы

понимать картину глубже соответственно его намерению, необходимо не только придать значение самым различным впечатлениям, полученным от картины, но и концентрировать свои мысли на художественном замысле автора, переплетая ваши впечатления с названием работы. Если картина нравится, возможно, вы заинтересуетесь ею настолько, что захотите больше узнать об истории ее создания, о других работах этого же художника, о стиле, в котором она написана, и о подробности той эпохи, в которую жил написавший ее художник. В этом случае живопись станет для вас той областью искусства, которая, как объект изучения, необычайно глубока. Чтобы зайти так далеко, потребуется очень много времени, а, кроме того, станет и своего рода профессиональным, поэтому если вы уясняете для себя, что такой способ рассматривать картины позволяет лучше понять их, то этого пока будет вполне достаточно.

Когда рассматриваешь картину, но не просто стоишь перед самым холстом на определенном месте, а меняешь угол зрения и расстояние, то часто меняется и производимое ею впечатление, а потому, чтобы познать истинную ценность картины, необходимо также ухитриться самому найти ту точку, из которой картина будет смотреться лучше всего. Я рассматриваю так картины даже в музеях, и однажды, наблюдая за порядком администраторша зала даже одернула меня словами: «Здесь нельзя так вертеться». Наверняка она забеспокоилась, что я причиню какой-нибудь вред картинам, уж слишком часто я ходил туда-сюда, меняя позиции. Иногда и такое бывало, но когда смотришь на картину с разных точек, меняется не только впечатление, а ты еще и открываешь для себя то, о чем раньше не задумывался.

Среди постоянно выставленных картин Третьяковской галереи есть известная работа Серова «Девочка с персиками». На фоне окна, сквозь которое в комнату проникает яркий уличный свет, изображена фигура сидящей за столом девочки с персиком в руках. Думаю, что и всем вам знакома эта картина. Вот что я заметил, когда ходил вокруг этой картины и рассматривал ее. Когда смотришь на эту картину, перемещаясь из одной стороны в другую, возникает очень интересный эффект: положение девочки совершенно не меняется, а вот стол начинает поворачиваться. Рассмотрев картину детально, я понял, почему так происходит. Длинный край стола и пересекающийся с ним взгляд девочки образуют не стабильный прямой угол, а, словно заранее предугадывающий движение, острый или тупой, из-за чего такой эффект, судя по всему, ощущается еще сильнее. Я давно знал о том, что свет на картине исходит с заднего плана холста, и на самом деле лицо девочки должно бы было смотреться темнее. Но, пожертвовав законами реализма, художник написал картину так, чтобы самое главное в портрете – лицо девочки – было видно как можно лучше. И только после того, как я рассмотрел эту работу, перемещаясь вокруг нее, во мне зародилось новое понимание ее структуры. Говоря вкратце, художник развернул

лицо девочки вбок, и этот способ рисования, который схватывает ее лицо анфас, был специально использован для того, чтобы хоть немного смягчить композицию, в которой свет исходит с заднего плана холста. Вот в чем заключался композиционный замысел Серова. Я сомневаюсь, что он заранее планировал создать эффект поворачивающегося стола, но из-за того, что зритель встречается с постоянно направляющим на него взглядом сидящей в самом центре стола и смотрящей на него чуть со стороны девочки и не сможет оторваться от этого взгляда, в какую сторону бы он ни отошел, вокруг девочки, словно вокруг оси, начнет поворачиваться и стол. И в этот момент зритель заметит, что взгляд девочки следует за ним неотступно, и, возможно, подумает, что этот, действительно реалистично переданный взгляд девочки и есть взгляд тех глаз, что сто с лишним лет назад смотрели на Серова в тот самый момент, когда он писал эту картину. Это открытие, что я сделал для себя, очень интересно, и если вы в ближайшее время будете в Третьяковской галерее, непременно попробуйте так поэкспериментировать.

Другой важный момент, на который необходимо обратить внимание в процессе рассматривания картины, это реакция современной русской живописи на свет. В темных помещениях картины чаще всего выглядят невзрачно, поэтому, чтобы познать ценность картины, ее необходимо рассматривать в условиях хорошей освещенности. Очень часто в московских галереях свет днем не включают, а окна в них завешены тонкими кружевными шторами, из-за чего света в помещении, как правило, не хватает. Как вы знаете, зима в России длится очень долго, да и солнечных дней не так уж и много. В домах тоже темно, так что глаза у русских людей с рождения привыкают к малому количеству света, но даже в таких условиях они видят достаточно хорошо. Думаю, среди вас найдутся те, кто заметил, что русские днем свет в помещении не включают. Вот почему в полутемных залах вылета и прилета в аэропортах их глаза не устают, и они все хорошо видят. Однако у японцев, выросших в условиях большого количества света, в затемненном месте начинается куриная слепота. Там, где освещение скудное, и картины в целом выглядят невзрачными. Вот почему прелесть картины так и останется непонятой, а в памяти останется лишь ее мрачность, из-за того, что темной вы будете считать именно картину. Так что, отправляясь покупать картину в галерею, необходимо позаботиться о том, чтобы выбрать светлое время суток. Кроме того, картины там вывешены рядом друг с другом, и очень часто их взаимное влияние становится помехой для зрителя. Если картина понравилась вам настолько, что вы захотели ее купить, лучше попросите, чтобы ее сняли со стены, и только так, отдельно от остальных работ, судите о ее ценности. Необходимо правильно подобрать и раму, которая бы не портила картину. Ведь бывает, что рама может подходить, а может и не подходить к ней. Я часто замечал, насколько сильно меняется

производимое картиной впечатление в зависимости и от того, где она вывешена. Пользуясь этим случаем, кстати скажу вам, что когда, по возвращении в залитую светом Японию, смотрите на картинах, которые привезли с собой домой, они выглядят великолепно. Мне представляется, что для русских людей в слабо освещенной в Москве картины смотрятся так же хорошо, как если бы мы, японцы, рассматривали их в Японии. Таким образом, в зависимости от окружающих условий, вид картины будет часто меняться. Иначе говоря, иногда мы смотрим картины не в лучших для этого условиях. И для человека, любящего живопись и получающего удовольствие от того, что он рассматривает какую-то определенную работу, эта работа являет собой то, что с необычайной силой волнует его душу, о чем можно было бы побуждать его спросить так: «Так какое же настроение у этой картины сегодня?».

Все рассказанное сейчас я усвоил самостоятельно, без чьей-либо помощи. Каждый раз, когда собирал некоторую работу современной русской живописи, я вешал ее в комнате на определенное время и смотрел на нее утром, днем, вечером, когда картина оказывалась в самых разных условиях. Данная опыта дала мне знание. Но и я не могу с полной уверенностью утверждать, действительно ли работы русской живописи нового времени и работы европейской живописи в общем обладают подобной восприимчивостью к окружающим условиям. А все потому, что, на самом деле, в музеях количество света отрегулировано, и мы не можем рассмотреть картины в условиях разной освещенности, соответствующей какому-либо времени суток. И все же, мне кажется, что в той или иной степени они обладают подобной восприимчивостью. Как бы там ни было, я на собственном опыте убедился, что, по крайней мере, уж картины современной русской реалистической живописи в особенности чутко реагирует на свет. Так что, когда вы будете рассматривать эти картины, постарайтесь учесть все то, о чем я вам говорил.

Ну какие же картины можно назвать хорошими?

Пожалуй, найдутся люди, считающие, что достаточно и того, чтобы картина им нравилась. Я тоже считаю это очень важным фактором и основным подходом к этому вопросу. И все же, если не затрагивать тему «нравится – не нравится», то художественный уровень каждой отдельно взятой картины – вещь очевидная. Думаю, картина, написанная на низком уровне, даже если она сначала понравилась, тут же наскучит вам. Как только это случится, вы больше не захотите смотреть на эту картину, а если она висит в комнате, вам, совершенно естественно, захочется убрать ее подальше. Вот такие картины хорошими назвать нельзя. И наоборот, есть картины, которые в самом начале и не особо то приглянулись, а впоследствии они оказываются стоящими работами. В любом случае, если картина вынесла испытание временем, если не надоедает

вам, сколько бы раз вы ни рассматривали ее детально, и более того, если с каждым разом она нравится вам все больше и больше, то именно такая картина и будет называться хорошей.

В таком случае, более конкретно, что такие за картины? То, что это картины, обладающие высоким художественным уровнем – вовсе не ответ, а всего лишь словесная подмена «хорошей картины». Поэтому потребуется дальнейшее объяснение того, что вкладывается в это понятие. Только что я сказал, что картины с низким художественным уровнем быстро надоедают, и с тем, что у плохо написанной картины будет низким и художественный уровень, согласится, думаю, каждый. Однако при этом, вовсе не означает, что хорошо написанная картина будет обладать высоким художественным уровнем. Часто удивляешься тому, что от необычайно хорошо написанной работы исходит ощущение какой-то сухости, произведшее впечатление, что ей не хватает очарования. Ощущения человека не лгут, их невозможно обманывать долго. Так что спустя некоторое время и такие картины начинают навевать скуку.

Один из удачно данных ответов на вопрос «какая картина представляет собой хорошую», я думаю, будет вот каким. «Такой картиной будет та, глядя на которую чувствуете, что она симпатичная». Да и по собственному опыту могу сказать, что у всех картин, написанных на высоком художественном уровне, есть один общий момент – симпатичность, радующая взор зрителей. Это относится не только к работам русской живописи, но и к работам живописи европейской. Возьмите, к примеру, произведения таких великих художников, как Моне или Ренуар с их портретами, Матисса, Альбера Марке или Модильяни. Увидев их, в тот же миг понимаешь, насколько они выглядят симпатично. Поэтому я согласен в справедливости оценки тех, кого называют Великими мастерами. Что же касается русского реализма, придерживающегося, в отличие от европейской живописи нового времени, более строгой передачи формы, среди его работ хорошими можно назвать главным образом те, в которых великолепно подобраны три основных составляющих – общая композиция, образ и цветовой баланс. По этим картинам можно легко догадаться, что в русских художественных школах достаточно много сил вкладывают в образ. Почти все художники одинаково хорошо пишут в самых разных жанрах – пейзажной живописи, изображении людей, в жанре натюрморта. В реализме отточенный образ считается непрямым условием хорошей картины, но все же, несмотря на это, я всегда полагаю, что из трех основных составляющих – общей композиции, образа и цветового баланса, самым важным и играющим решительную роль фактором для создания хорошей работы является цветовой баланс. Я еще больше убедился в своей правоте после одного случая, подкрепившего мое предположение. Сейчас я вам об этом случае расскажу.

Среди собранных мною картин есть одна из самых любимых – написанная маслом на холсте размером 120 х 80 см работа художника Авакимяна «Конец августа». Она представляет собой пейзаж, написанный сверху пруда основными тонами приглушенного коричневого цвета, уже почти осенний, близящийся к закату день. Сквозь дымку облака проглядывает склоняющееся к западу солнце, и его мягкие лучи разливаются по всему полотну. В этой, наполненной светотенью, прекраснейшей атмосфере, великолепно передана тоска по уходящему лету. Как-то, у себя дома в Японии, я в одиночку попытался снять эту картину со стены, но рама была настолько тяжела, что я нечаянно выронил картину из рук и повредил часть холста. У меня сердце сжалось от испуга, но было уже поздно. Делать было нечего, и я, решив отыскать Авакимяна, чтобы попросить его отреставрировать картину, во вторую свою командировку привез ее обратно в Москву. Однако, мне никак не удавалось узнать что-либо об этом художнике. И вот что тогда мне стало понятно. Многие из тех художников, чьи работы понравились мне во время первого моего пребывания в Москве, перестали писать. Это казалось так, словно я видел трагические последствия, которые экономический хаос причинил и художникам.

В конце концов, кокой-то художник отреставрировал картину. Я вздохнул с облегчением, но в ней как-то чувствовалось что-то, чуть не соответствующее первоначальному виду. Отреставрирован был кусочек не больше, чем шириной в 20 и высотой в 15 сантиметров – там, где было изображено небо, но куда только делось то ощущение хорошей картины? Тогда я решил попросить еще раз посмотреть эту работу девушку-реставратора, с которой познакомился уже во время второй командировки. До этого я уже несколько раз отдавал ей картины на реставрацию, и всякий раз, когда я приносил работу ей, она говорила: «Хорошая картина. Реставрировать такую для меня – одно удовольствие». Но когда я принес ей «Конец августа», она не сказала ни слова. Прилагая фотографию картины до случая повреждения, я показал отреставрированный ранее кусок, обратил ее внимание на то, что его надо восстановить в тех же оттенках, что и остальное небо, поскольку оттенки чуть отличаются от первоначальных, и вернулся домой. Наконец-то реставрация была закончена. Когда я отправился взглянуть на то, что получилось, к моей величайшей радости, картина предстала передо мной в прежнем облике. И тогда реставратор сказала мне: «Сначала я не посчитала эту картину хорошей, мне казалось, что все, что в ней есть – лишь ее большие размеры, которого она не заслуживает, но когда попробовала восстановить ее, поняла, насколько она хороша». Как я предполагал, «подмешанные к мягким, теплым оттенкам немного холодные тона разрушили цветовой баланс», поэтому, кажется, картина и не смотрелась хорошей.

Этот случай дал мне понять, что даже если одинаково великолепны и общая композиция, и образ, но цветовой баланс оставляет желать лучшего, хорошей картины не получится. Мне довелось увидеть достаточно много самых разных картин, и вот какое впечатление у меня сложилось: постоянно практикуясь, мастерством составления композиции и создания образа овладеть можно, но чувству цветового баланса обучиться чрезвычайно сложно, он – то, что неразрывно связано с врожденным талантом художника. Хороших картин не так уж и много, и это, наверное, можно объяснить тем, что подобный, данный от рождения, талант, на каждом шагу не встретишь. Это в равной степени относится как к русской, так и к европейской живописи. Как я уже говорил раньше, стоит лишь взглянуть на выдающуюся работу, тут же чувствуешь, что она симпатична, но это можно пересказать тем, что ощущение это возникает благодаря выдающемуся цветовому балансу. Среди тех, кого называют великими мастерами, как исключение, есть художники, которые хоть и переняли мастерство у учителей, но учились писать самостоятельно, не посещая формальные занятия учебного заведения. В истории русской живописи в качестве такого примера можно назвать Остроухова, который помимо того, был еще и великолепным коллекционером картин, впоследствии стал и вторым по счету директором Третьяковской галереи. Что же касается живописи европейской, то здесь в памяти всплывают такие имена, как Сезанн, Гоген, Ван Гог, Матисс, Вламинк, Утрилло. Можно сказать, что все эти художники от рождения обладали превосходным чувством цвета.

Мне бы хотелось более подробно остановиться на вопросе цветового баланса.

Я лично видел, что на постоянно действующей выставке Эрмитажа и в самом деле представлены шедевры Матисса «Танец» и «Музыка». Эти картины заказал Матиссу, чтобы повесить их у себя в особняке, известный русский коллекционер европейской живописи нового времени Сергей Щукин. Думаю, кое-кто из вас знает, что обе эти масштабные работы написаны маслом на чуть вытянутых в длину кусках холста примерно одного размера, 390 x 260 см каждый. Но какую из двух ни возьми – пейзаж на них передан достаточно в примитивной форме. На первой картине, на зеленеющем на фоне синего неба холме, взявшись за руки, кружатся в стремительном хороводе пятеро обнаженных девушек. На второй – опять же, расположились по холсту, кто выше, кто ниже, – словно скрипичный ключ и ноты на нотной бумаге, – пятеро обнаженных юношей. Юноша, стоящий слева, и еще один, сидящий рядом с ним, играют на музыкальных инструментах, а трое остальных, рассеявшись примерно от центра и до правого края холста, хором поют под звуки музыки. Совершенно очевидно, что по сравнению с динамичным движением «Танца», в «Музыке» воссоздано умиротворенное спокойствие. Поэтому холм, на котором

расположились юноши, стал более пологим, чем тот, на котором танцуют девушки. И от этих произведений, как помотришь на них, исходит неопишное ощущение симпатичности. Всего лишь четыре цвета использованы в картинах – коричневый, или же черный для волос и для контуров тел, красноватая нагота, передающая цвет кожи, зеленый цвет холма, да синева неба. И тонкая заботливость художника чувствуется только в том, что он бережно покрасил задний план по всем полотну переходом оттенков, от светлых к более темным, для того, чтобы укланиться от монотонного впечатления. Но все же, несмотря на простоту приемов письма, от этих картин исходит пленительное очарование, заставляющее зрительский интерес возбуждаться все сильнее, а потому Матисс и является одним из величайших художников.

Глядя на такие картины, я смог узнать для себя нечто новое – то, что и в отдельных цветах таится огромная сила. Именно сила цвета так же послужила важным фактором для того, чтобы поддержать художественный уровень масштабного полотна, где формы переданы весьма примитивно, а композицию можно назвать незатейливой. Без сомнения, эти работы Матисса при их рассмотрении производят впечатление хороших картин потому, что контраст четырех цветов воспринимается нашим зрением необычайно гармонично. Как свидетельствуют и эти картины, подобный эффект проявляется столь сильно не только из-за общего великолепного цветового баланса, тесно переплетающегося с общей композицией и образами, но и из-за той мощной энергии, которой обладает каждый цвет в отдельности. Так что я лишь утвердился в своей мысли о том, что и в русской, и в европейской живописи наиболее важные моменты одни и те же.

И в русской живописи у большинства хороших картин, хоть и встречаются редкие исключения, цвет несет в себе энергию. Когда цвет обладает мощной энергией, он может порождать на картине высочайшую степень напряженности и чистейшую прозрачность. Поэтому превосходный цветовой баланс – это не просто гармония цвета. Необходимо добавить, что в большинстве случаев хорошей картина становится лишь после того, когда каждый оттенок будет наполнен силой, а все эти оттенки будут гармонизировать друг с другом. Что касается работ литографии и акварели, мы предполагаем оттиск или разбавление водой как способ их создания, а также как метод выражения краски, поэтому силе цвета там взяться неоткуда. В этом отношении масло несомненно выигрывает, а кроме того, если вести речь о передаче цветовых нюансов и масштабности, то, опять же, масло будет обладать большими выразительными возможностями. Вот почему, говоря об искусстве живописи, главным образом подразумевают работы, написанные маслом. И именно масляную живопись я буду иметь в виду, произнося в своей лекции слово «картины».

Итак, я хотел бы перейти к рассказу о том, что же представляет собой ставшая предметом сегодняшней лекции русская живопись.

Если не брать в расчет иконы, то русская живопись насчитывает не такую уж древнюю историю. На протяжении всего периода своего царствования, с 1696 по 1725 год, обладавший абсолютной монархической властью Петр Первый усиленно проводил политику европеизации, направленную на укрепление военной и экономической мощи России. После той европеизации в России, и прижилась западноевропейская культура, в том числе живопись. В эпоху Петра Первого преподавание изобразительного искусства проводится приглашенными из Италии художниками. Более того, изучающие живопись направляются на стажировки в Рим и Париж. В 1757 году, по указам императрицы Елизаветы учреждается художественная академия, в которой преподаются живопись, скульптура, и архитектура. Да и пришедшая за ней к власти Екатерина также проводит политику, направленную на укрепление позиций и увеличение масштаба художественной академии. Так, превратив систему различного рода поощрений тех, кто окончил художественную академию с выдающимися успехами, как, например, пятилетняя стажировка в Европе на государственный счет, в обычную практику, Россия, начиная с эпохи Петра Первого и во времена последующих правителей сконцентрировала свои силы на изучении западноевропейской живописи.

В результате, со второй четверти XIX века, в живописи, так же как в области литературы и музыки, стали появляться художники, значительно превосходившие своих предшественников. Брюлов, Иванов, и Айвазовский, – те, кого можно назвать великими мастерами, в каком-то смысле подготовили переход от классицизма или романтизма к реализму, а в 1840-ые годы Федотов положил начало развитию карикатуры, обличающей, приемом письма реалистического типа, социальные противоречия в обществе. Реализма, пройдя в своем развитии стадию 50-60-ых гг. девятнадцатого века, достигнул периода своей зрелости на 70-ые – начало 90-ых гг. того же века. Оплотом этого зрелости стало движение художников, получившее название живописи передвижничества.

Г-н. Сюдзи Такакина в своей книге «История живописи в новое время» высказывает мнение о том, что европейскую живопись нового времени можно определить как живопись, сумевшую выбиться на арену истории по причине того, что художники, которых называют несчастными «бунтовщиками» или же «одиночками», с подавляющим силом превзошли руководящие силы их собственными приемами письма (благодаря своей отличительной черте эпохальной, новаторской живописью). И, хотя русская живопись второй

половины XIX века в этой книге не затрагивается, все содержащиеся там основные положения вполне применимы и к ней.

Так, движение передвижничества зародилось с основания Общества художников-передвижников под предводительством Крамского в 1870 году и проведения в Санкт-Петербурге этим обществом уже на следующий год, 29 ноября, первой выставки изобразительного искусства. Но начало этого движения было положено за семь лет до основания Общества, в 1863 году, когда в Санкт-Петербургской Академии художеств произошел неслыханный инцидент.

Этот инцидент, известный в истории русской живописи как «бунт четырнадцати», произошел следующим образом. Четырнадцать государственных стипендиатов-выпускников во главе с Крамским выдвинули Академии художеств совместное письменное требование, суть которого сводилась к тому, что они хотят писать выпускные работы не на темы, установленные выпускной миссией, а получить право свободного выбора. Когда же оно было отказано, все они добровольно покинули ряды Академии. В основе столь твердого требования студентов лежало то, что не взирая на связанные с ходом времени перемены в окружающей ситуации, Академией, как и прежде, для выпускного конкурса устанавливались темы классической исторической, религиозной живописи и им подобные. Высказать свой протест, обнаружить волю противостоять отказу в то же время означало оказаться отлученными от Академии, и то, что художник, порвавший отношения с Академией, должен сам продавать свои работы, сам зарабатывать себе на жизнь. Они отважились ступить на этот тернистый, можно сказать, безнадежный путь. Но все же, удалось объединить наделенных талантом и способностями, одобряющих о принципе художников, и, спустя семь лет, создать общество художников-передвижников.

Художественные выставки, носившие просветительский характер и преследовавшие цель поиска новых рынков сбыта картин, объехали несколько городов России и Украины, а члены общества и участники этих выставок получили название художников-передвижников. Среди входивших в это движение художников можно назвать такие известнейшие имена, как Крамской, Саврасов, Шишкин, Айвазовский, Перов, Ге, Репин, Куинджи, Суриков, Поленов, Левитан. Взяв за основу идеи «Народников» – революционно-демократического движения, обнаружившего заметный подъем на волне отмены крепостного права в 1861 году и развития капитализма, художники-передвижники создали множество шедевров реалистической живописи, доносящих до зрителя социальные противоречия, нищету и стойкость народных масс, да и просто прекрасных пейзажей, наполненных чувственностью и поэтичностью.

Кстати, французские художники-импрессионисты провели свою первую выставку спустя всего два года после первой выставки передвижников, так что, удивительным образом, оба этих движения в живописи возникли почти в одно и то же время. Выставки французских импрессионистов представляют собой прямое действие от стороны художников для того, чтобы самостоятельно представили народу работы, получившие отказ салона, то есть официальной выставки страны, и они являлись движением, носившим характер демонстрации, в котором можно усмотреть намек на вызов и протест против консервативного салона, приверженного неоклассицизму, даже не пытающегося воспринять новые стили письма.

Но все же тогда, как протест русских студентов-живописцев вылилось в радикальное движение, у импрессионистов он, как я считаю, удерживался в довольно умеренных рамках. Причина для протеста и у передвижников, и у импрессионистов была одна и та же. Новому времени можно дать определение эпохи, когда в результате распространения идей гражданского общества, осознавшее свою индивидуальность свое «я», в погоне за свободой, в той или иной степени столкнулось с социальным режимом. Можно сказать, что причина тому, что восстание художников-передвижников в России, по сравнению с импрессионистами, носило трагический оттенок и было связано духовно с движением против системы, заключается в различном уровне зрелости русского и французского обществ, и в том, что в России, в отличие от Франции, феодальная система обладала несравнимо прочными позициями. Если судить с точки зрения идей гражданского общества, то совершенно очевидно, что в России тех времен налицо была отсталость общественного строя, и именно поэтому, здесь-то и формировалась ситуация, при которой направленное на ликвидацию этой отсталости, идущее от низов движение за социальную революцию превратилось в своего рода энергию эпохи. Отличия социально-исторического плана каждой страны отчетливо отражаются в изображаемом объекте живописи и стиле письма, а также, в сущности говоря, их отражение является естественным ходом вещей. Тогда как живопись импрессионистов была «чистым искусством», смотрящим художественное качество в самых изображениях, то основным направлением живописи передвижников являлись жанровая живопись и исторический пейзаж, в которых они на первый план выдвигали социальные аспекты, используя в своих работах приемы письма «критического реализма», глубоко проникающего в суть вещей и носящего яркую социальную окраску. Я думаю, что применив те же самые изобразительные приемы и в пейзажах, которые трудно наполнить социальным содержанием, ими был сделан способ отображения, позволяющий с легкостью определить, на что сделаны основной акцент и ударение в изображении. Все это

указывает на то, что живопись передвижничества является продуктом движения в изобразительном искусстве, глубоко пустившего корни в русскую действительность, и это было живописью, расцветшей именно из-за отсталости России в плане модернизации.

Сейчас же я кратко коснусь того момента среди аспектов развития русской живописи второй половины XIX века, который нельзя упускать из виду.

История как раз свидетельствует о том, что живопись бурно развивается там, где у нее есть могущественные спонсоры, а в России того времени, несмотря на отсталость общества, существовала достаточно прочная база для развития изобразительного искусства. Весьма значительным фактором было бережное поддержание системы, при которой выпускник-художник, получивший первую награду на выпускном экзамене художественной академии, направлялся государством на целых пять лет, что достаточно длительный срок, на стажировку в Европу. Вдобавок к этому, были могущественные меценаты, поддерживающие изобразительное искусство, и среди предпринимателей.

Хоть Третьяков время от времени и подвергался надзору со стороны полиции за то, что «оказывал поддержку восставшим против системы художникам», с молодых лет и на протяжении всей жизни он приобретал для своей коллекции обладавшие высокой художественной ценностью работы этих художников, основав затем музей, двери которого были открыты для всех. Занимавшийся же строительством железных дорог промышленник Мамонтов с 1870-ых годов и на протяжении более 20 лет, предоставив свои дом и дачу в распоряжение художников, оказывал поддержку творческому росту тех мастеров кисти, кто входил в так называемый абрамцевский кружок. В этом кружке, начиная с Репина и Поленова, состояли Васнецов, Нестеров, Серов, Коровин, Врубель и другие. Все они, через многогранную деятельность в Мамонтовском кружке, искали новые приемы художественного отображения, являя свету на протяжении 1880 – 1890-ых годов одно за другим произведения, преисполненные глубокой лирикой народного колорита и новизны цветового восприятия. Члены абрамцевского кружка выставляли на выставках передвижников свои новые произведения, однако цель их работ заключалась в тоскующем по старому времени, наполненном народными традициями отображении, что отличалось от целей передвижничества. И в то время, как вместе с крахом народнического движения в 90-ых годах XIX века на путь постепенного упадка ступил и реализм передвижников, абрамцевский кружок, раскрыв перспективы для новых выразительных приемов, стал играть роль связующего моста с изобразительным искусством с конца XIX века до начала XX века. Когда могущественный спонсор всегда рядом, это означает, что талантливый художник может, по крайней мере, обеспечить свое существование. У меня складывается такое ощущение, что несмотря на

отсталость российского общества, или скорее, даже наоборот, именно по этой причине, у богатых промышленников появилось стремление поддержать изобразительное искусство, да и художники, благодаря таким обстоятельствам оказавшись в сравнительно хороших условиях, смогли полностью сосредоточиться на творческой деятельности. Все это резко отличается от того, что многие европейские художники XIX – начала XX веков, признанные впоследствии величайшими мастерами, при жизни не могли продать свои работы и вынесли на себе все тягости и лишения существования. Величайшие произведения живописи рождает талант, и, пожалуй, нельзя сказать, что присутствие, или же отсутствие спонсора играет здесь существенную роль. Но все же, несомненно, наличие могущественных спонсоров, идущих против общей струи, оказывало стимулирующее воздействие на раскрытие таланта. В этом также можно усмотреть одну часть причины тому, что Россия второй половины XIX века дала изобразительному искусству возможность дойти до стадии бурного расцвета.

Сейчас же, на примере работы Репина «Крестный ход в Курской губернии», я хочу вкратце познакомить вас с особенностями стиля художников-передвижников. Картина Репина представлена на постоянной экспозиции Третьяковской галереи, так что, думаю, многие из вас ее знают. На этом известном шедевре, написанном в жанре бытовой живописи, размером холста которого составляет 280 x 175 см, изображено религиозное мероприятие, при котором шествие с крестами и иконами проходит от церкви до другого места. Крестный ход совершался три раза в год – на Рождество, в праздник Воскрешения и 1-го августа. На картине изображен как раз августовский Крестный ход, проходящий для молитвы богу за дождь в разгар солнечного сухого сезона. Необычайно реалистично передан художником залитый ярким солнечным светом пейзаж, где, скорее, даже не по песчаной, а по покрытой иссохшей землей дороге расположенной в пятистах километрах к югу от Москвы Курской губернии, храня молчание и поднимая позади себя дорожную пыль, медленно движется Крестный ход.

В композиции картины, за исключением верхней части холста, где изображено небо, четко просматриваются две диагональные линии. По одной из них, направленной справа снизу и налево вверх, далеко-далеко назад растянулся ход, во главе которого идут крепостные крестьяне, несущие на плечах священный паланкин с зажженной лампадой. Недалеко от той точки в центре холста, где диагональные линии пересекаются, словно ведомая облаченным в праздничную рясу епископом шествует помещица с иконой в руках, а подле, словно окружив, – сопровождающие ее охранники и офицеры, высшие сановники, купцы, священнослужители. Фигура помещицы написана так, что

она хорошо видна с открывающегося на переднем плане пространства, и резко контрастирует с изображенной на переднем плане слева вереницей идущих, склонившись к самой земле, нищенок и мальчишкой-«горбуном», которого вот-вот побьет одним из надсмотрщиков палкой. Другими словами, этот Крестный ход, в котором участвуют, похоже, все местные жители, представлен, начиная с помещицы, самыми различными слоями населения, и в великолепной композиции картины четко отображено уменьшенное выражение общества в миниатюре. Противопоставленное отношение окружившей помещицу, привилегированной верхушки к принадлежащим к низам общества нищенкам, крепостным, подвергающимся побоям со стороны едущих верхом надсмотрщиков отчетливо обнаруживает противоречия, охватившие Россию нового времени.

Когда рассматриваете эту картину, возникает ощущение, что Крестный ход идет совсем рядом с вами, как будто он все ближе и ближе, и такая незаурядная сила изображения, с какой так реалистично, так лаконично и точно переданы на картине образы людей, не оставит вас равнодушными. Однако я знаю, что если хорошенько разобраться, то в основе всего этого – и подобных ощущений, и достигнутого в работе высочайшего художественного результата, заставляющего людей восхититься, лежит способность отобрать для своей работы тему, глубоко и ярко раскрывающую противоречия в обществе, великолепное чувство структуры, и к тому же, все это стало возможным лишь после того, как были отшлифованы художественные образы.

Хранилась скрытая за успехом этой картины, одна интересная история, которую мне хотелось бы вам рассказать. Она интересна в том отношении, что позволяет лучше понять русскую живопись. В 1877 году, за года три до того, как взяться за создание картины, о которой только что шла речь, Репин пишет на ту же самую тему работу «Крестный Ход в дубовом лесу». Он два с половиной года провел на стажировке в Париже, где во всех подробностях изучил произведшую на него огромное впечатление новую живопись того времени и, в частности, Мане и Моне были ему по душе. Написанное в следующем году после возвращения в Россию со стажировки его произведение «Крестный ход в дубовом лесу» потом было переписано и наконец окончено в 1891 году, так что первоначального облика выражения не остался. Но говорят, что в нем было узнаваемо влияние импрессионизма. Лев Толстой, которому Репин показал свою работу, весьма прохладно отнесся к таким, носящим импрессионистский характер приемам изображения, как падающая на лица участников Крестного хода тень от деревьев, и посоветовал «писать то, что отражает сущность». Согласившийся со справедливостью сказанного Репин справился с влиянием, оказанным на него импрессионизмом, что и позволило ему добиться успеха в его известнейшей работе «Крестный ход в Курской губернии». Это отступление

свидетельствует о различиях стилей импрессионизма и передвижничества, и вместе с тем указывает на сущность приемов письма передвижников. Специфика этих приемов в работах Репина является в той или иной степени общей чертой с шедеврами «критического реализма» передвижников, и именно в ней можно отыскать секрет того высочайшего художественного уровня русской живописи второй половины XIX века.

В рассказе о Репине я сослался на приемы письма импрессионизма. Я не буду применять сравнительного метода исследования о живописи, но думаю, что для более глубокого понимания русской живописи было бы полезно попытаться сравнить ее с живописью, отличной по своей сути, поэтому сейчас я хочу чуть подробнее остановиться на сущности приемов письма французского импрессионизма.

С января этого года, на протяжении трех месяцев в Пушкинском музее была устроена выставка работ Моне, и думаю, среди вас есть те, кто посещал ее. Два с лишним часа отстоял я в самый разгар зимы в длинной очереди, и пусть всего один раз, но мне посчастливилось попасть на «Выставку Моне». Когда-то давно в Японии мне попался альбом Моне, и, просмотрев на их страницах список работ, я понял, что он был весьма плодотворным художником. Число его работ составляет более двух тысяч. На выставке было представлено более сорока картин – совсем немного по сравнению с тем, сколько он написал. И все же это был первый случай, когда я смог посмотреть так много его работ, собранных в одном зале, что произвело на меня достаточно сильное впечатление. Чтобы как можно более последовательно придерживаться реалистичности изображения, импрессионисты отказались от традиции работать в мастерской, как это делали художники до них, и, выйдя на улицу, писали прямо с натуры. Среди произведений, где объект изображения выглядел заваленным яркой многоцветной палитрой, которую можно назвать «торговой маркой» импрессионистов, на выставке Моне было представлено и несколько таких работ, в которых явственно проявляется стремление к реалистичности, поскольку в их работах залитый солнцем пейзаж до самого горизонта прописан очень отчетливо. Когда говорят об импрессионистах, обычно, у меня сразу же возникает ассоциация с картинами, написанными так, как страдающие близорукостью люди могли смотреть на них без очков. Так что для меня было очень познавательно то, что в импрессионизме есть и другие, носящие реалистичный характер работы. Мне очень понравилась серия работ Моне «Руанский собор», на которых среди сгущающихся вечерних сумерек великолепно переданы последние отблески слабых лучей, и она действительно была прекрасна. Есть еще «Кувшинки» и несколько других написанных им серий. Когда я рассматривал выставку, у меня сложилось сильное впечатление,

что цикл работ и есть те произведения, в которых проявилась истинная виртуозность Моне. Я ходил по выставке, сравнивая между собой работы одной серии, собранные в одном зале, и понял, что прямо передо мной представлена та тончайшая разница игры света, которую можно назвать миром лишь одного Моне.

Во что бы то ни стало, приемы импрессионизма заключаются в использовании разделительной техники письма, направленной на передачу уличного света. Как вы знаете, краски при смешении темнеют. Импрессионисты же краски не смешивали, а черпали их кистью всего по два цвета с палитры и накладывали их в том же виде на холст. Издали оба этих цвета, сливаясь, выглядели как один. К тому же, подобный прием позволял сохранить светлоту цвета. При помощи такого приема они выражали светлые уличные пейзажи, а, поскольку основное внимание уделялось воспроизведению яркого света, то при написании объекта, освещенного этим светом, они стали использовать совершенно отличные от направленных на передачу изначально присущих объекту свойств приемы. Импрессионисты отказались от таких традиционных приемов письма, как перспектива, обогащение формы, светотень, передающих характерные цвета, объемность, реалистичность – те физические свойства, которые изначально присущи объекту, а изобразили объекты изменениями цветов в соответствии с степенью освещения света, в результате которого объект «терялся» среди буйства многоцветной палитры света. Эти изобразительные приемы прервали традиции, развивавшиеся в европейской живописи со времен эпохи Ренессанса. Именно поэтому импрессионизм называют «революционной живописью».

Думаю, что и всем вам известны те основные моменты, о которых сейчас шла речь, поскольку все они содержатся в комментариях к импрессионизму. Однако сейчас я хочу рассказать вам немного о том, чего вы в этих комментариях не найдете. Мое представление о принципах импрессионизма несколько отличается от издавна существующего объяснения, затрагивающего лишь «прерывание традиций изобразительного искусства». Действительно, можно сказать, что «прерывание традиций» имело место, однако, если говорить о том, на самом ли деле импрессионизм прервал все те стороны, что традиционно развивала живопись, то я скажу – нет. Я еще больше укрепился в своем ощущении, когда в апреле этого года, во время моей поездки в Гамбург я увидел выставленную в местном музее по живописи нового времени работу Моне. Поэтому сейчас я хочу поделиться своим личным опытом и рассказать всем собственную точку зрения.

В Галерее Кунстхале в Гамбурге выставлена всего лишь одна работа Моне. Он представляет собой натюрморт с изображением винограда и других фруктов, но когда я смотрел на созданную при помощи разделительной техники

письма, гармонию красок, проступающую сквозь тонкую, словно искрящуюся вуаль, внезапно, словно накладываясь на эту работу, перед моим взором всплыла выставленная в Пушкинском музее картина Моне «Пирамиды Порт-Котон». Хотя эта работа и носит такое название, оно сразу не попадает в суть, а если я скажу, что на ней изображена группа обрывистых скал, торчающих из светлой глади моря, которые можно видеть на зубчатом морском берегу, то думаю, найдутся те, кто вспомнит – «Ах, так это та самая картина?» Тот случай помог мне понять, что обе эти работы до чрезвычайности схожи. Моне не поставил себе задачу передать отличия между физическими свойствами фруктов и моря со скалами. Ведь если считать главным передачу света в пейзаже, то объект изображения становится всего лишь второстепенным предметом, передающим свет. Если рассуждать с точки зрения особенностей живописи импрессионизма, то думаю, что вероятность справедливости этой гипотезы весьма высока. Мне кажется, что я бессознательно, на уровне чувств осознавал поразительное сходство в передающем свет цветовом балансе этих двух работ.

Импрессионизм, несомненно, представляет собой вид живописи, главным для которого является передача света, но, иначе говоря, я считаю, что сущность его заключается в том, что это живопись, придавшим цветовому балансу большое значение, и в этом, благодаря случаю в Гамбурге, внутри самого себя я стал почти убежден. Если же, с этой же самой позиции взглянуть на направления в изобразительном искусстве последовавшие за импрессионизмом, то мне в голову приходит вот такая интересная точка зрения.

Течение живописи нового времени в Европе в период после импрессионизма перешло через так называемый постимпрессионизм, соединивший воедино следующие приемы письма: выход из импрессионизма Сезанна и Ренуара, анти-импрессионизм – символизм Гогена и Ван Гога, и в последней очереди неоимпрессионизм, представленный Сёра и Синьяком, а затем перешло в течение фовизма – экспрессионистское течение, яркими представителями которого стали Матисс и Вламинк. Если оставить в стороне смысл, вкладываемый в тематику изображаемого каждым из этих течений в изобразительном искусстве, то в художественной специфике у всех этих направлений будут просматриваться общие черты. В общих словах их обычно называют как «уход от реализма» и «выравнивание перспективы». Однако, если судить об этих общих чертах с точки зрения цветового баланса, то все сразу же становится ясно. Говоря вкратце, «уход от реализма» и «выравнивание перспективы» явились результатом попытки упрощения образов и связанной с ними композиции, и их упрощение же являлось способом достижения наиболее эффективной передачи цветового баланса.

Сезанн расстался с письмом импрессионизма, рисуящим объект, как будто он потерял свою физическую специфику посреди отражения света. Как он говорил: «Трактуйте природу посредством конуса, цилиндра, шара...», он возвращался к выражению объемности изображаемого объекта. Все-таки его способ письма отличается от реализма и в тех его работах весьма заметными остались пережитки импрессионизма, выдвинувшие гармоничность палитры на первый план. Несомненный факт, что вся прелесть его работ заключается именно в выдвинутом на передний план цветовом балансе, и гармоничное сочетание цветов зеленого, сопровождающего темно-зеленую тень, с охренным у Сезанна, оказало большое влияние и на современную русскую живопись. И на картинах Гогена контуры прописаны очень четко, но внутри них краски нанесены по большей части однородно, из-за чего с расстояния они выглядят словно узоры. Что же касается Матисса, он до предела упрощал объект изображения в своих работах и, используя самые разнообразные декоративные узоры, намеренно писал так, чтобы была понятна цветовая гармония картины. Другими словами, в развитии художественных методов всех этих течений можно обнаружить единую направленность, заключающуюся в отчетливой передаче цветового баланса. И то, что выдвинул цветовой баланс до крайности, я думаю, это и кубизм и абстракционизм, которые более чисто и последовательно преследовали цель пленить зрителей выдвинутым на передний план цветовым балансом.

Если почитать историю западного изобразительного искусства, станет ясно следующее. Споры о том, что относительно важнее – образ или цвет, наиболее активно шли в Италии в эпоху Ренессанса. Однако после того, как во второй половине XVII века руководство в изобразительном искусстве взяла Франция, споры по этому поводу заново загорелись там и в конце концов укоренилась идея о приоритетности цвета над формой, и все последующее развитие европейской живописи шло более или менее в русле наиболее пристального внимания к цвету. В этом смысле зародившиеся после импрессионизма движения, выдвинувшие на первый план цветовой баланс, можно рассматривать не как разрыв традиции изобразительного искусства, а как продвигавшие и развивавшие далее традицию приоритетности цвета. Эта точка зрения обретет ясность, как только поймешь, что именно живопись импрессионизма уделяла наибольшее внимание цветовому балансу. К тому же будет решен и вопрос, почему, начиная с импрессионизма, во всех последующих течениях живописи прослеживается общая тенденция «ухода от реализма» и «выравнивания перспективы». Быть может, кто-нибудь из критиков живописи уже говорил о такой же вещи, и возможно, что я об этом просто не знаю. Если бы я об этом знал, то чувствовал бы себя намного увереннее, но думаю, что в любом случае, можно без всяких сомнений и решительно утверждать, что то, о

чем я сейчас говорил, в полной мере применяется к европейской живописи новейшего времени.

Возможно, мой рассказ несколько затянулся, и я слишком много внимания уделил особенностям художественных принципов европейской живописи нового времени, и главным образом особенностям импрессионизма. Однако, надеюсь, что время это не потрачено впустую, поскольку сходство с этими принципами и отличие от них позволяют лучше разобраться в особенностях русской живописи того времени. Может быть, словосочетание «русская живопись» на слух воспринимается как нечто отдельное от европейского изобразительного искусства. Изначально же русскую живопись необходимо рассматривать как его часть, ведь так же, как и французская живопись, она восходит своими корнями к итальянскому Ренессансу. Но если европейская живопись со времен импрессионизма, сконцентрировавшись на одной цели, отказалась от продолжения части традиций в области художественных методов, и уделила внимание такому аспекту, как развитие традиции выдвинувшей цветовой баланс на передний план, то русская живопись периода после XVIII века переняла все существовавшие к тому моменту традиции течений живописи, что позволило ей во второй половине XIX века достигнуть расцвета сформировавшегося к тому времени самобытного русского реализма. Как я уже упоминал ранее, типичными представителями русской живописи второй половины XIX века являлись передвижники, а также художники, входившие в абрамцевский кружок. Первая – живопись, ярко отразившая исторические аспекты и ситуацию в России в отношении отсталости русского общества того времени, вторая – тип картин, отобразивший Россию главным образом с точки зрения национальной специфики. Судив беспристрастно и объективно, я уверен в том, что Россия с гордостью сможет показывать всему миру тот высочайший художественный уровень, на котором выражались такие темы картины, какие не имеют себе равных.

Итак, перейду к рассказу о современной русской живописи.

В Японии под современной живописью общепринято подразумеваются такие направления, как абстракционизм и поп-арт, а в России же – реализм. Такое представление в России сложилось благодаря тому факту, что большинство работ, написанных в современную эпоху, относятся к реалистическому направлению в изобразительном искусстве. Причина этому кроется в политически искусственно созданных исторических условиях, и вот что мы получим, если посмотрим, как же то происходило.

С наступлением XX века развитие различных направлений в живописи в России пошло в ногу с развитием европейского изобразительного искусства. Сначала была стадия декадентского символизма, представленного группой

«Мир искусства», в основе творчества которой лежали идеи индивидуализма и христианской эсхатологии, и затем последовали импрессионизм «Союз Русских художников», в работах которого ярко раскрывались национальные мотивы, примитивизм «Голубой Розы», и прочие направления. Потом по очереди пришел кубизм и, наконец, абстракционизм. Период, за который прошли свое развитие все эти направления, начался в конце XIX-го века и закончился в послереволюционные 30-ые годы XX столетия. Его называют периодом необычайного духовного подъема в России, когда сформировавшиеся направления в литературе и искусстве, включая и живопись, просуществовав всего лишь несколько лет, стремительно сменяли другими.

Но как только пыл и хаос Октябрьской революции поутихли, а революционный очаг был охлажден, политические замыслы правительства с целью поддержки власти стали сильно воздействовать и на области искусства. Живопись, так же, как музыка и литература, оказалась под влиянием социалистической идеологии. С 1932 года, когда был создан Союз художников СССР, государство целенаправленно поощряло развитие реализма, в результате чего с той поры, и на протяжении более пятидесяти лет, в живописи господствовало направление, получившее название «социалистического реализма». Сама по себе, столь мощная поддержка государством какого-либо одного направления в искусстве на протяжении такого длительного срока, считается в истории мировой живописи случаем необычайно редким, но можно сказать, что как раз благодаря ей современная русская живопись достигла ни с чем не сравнимого и необычайно высокого уровня развития.

Именно проводившаяся в области культуры на протяжении многих лет политика государства, направленная на искусственную поддержку реализма, породила в изобразительном искусстве два феномена, связанных с пониманием того, что же представляет собой современная русская живопись.

Один из них – появление живописи, в работах которой нашли яркое отражение резкой перемены в обществе. Возник же этот феномен в результате того, что социальная окраска русской живописи определялась государством.

Могу сказать, что за последние годы существования СССР, когда я в первый раз приехал в командировку в Москву, и в период рождения новой России, просуществовавшая уже более пятидесяти лет живопись «социалистического реализма» претерпела значительные изменения. Изменился объект изображения, заметно ослабла идеологическая окраска, потеряв свой резкий привкус, и реализм стал намного естественнее. Работы в жанре исторической живописи, написанные на темы Великой Октябрьской социалистической революции и гражданской войны, портреты

революционеров, пейзажи с изображением заводов тяжелой промышленности и строек, и батальная живопись с изображением сцен Великой Отечественной войны, находящиеся на постоянной экспозиции новой Третьяковской галереи, больше не отвечали требованиям эпохи и их перестали писать. Насколько я могу судить по тому, что видел на выставках современной русской живописи и в галереях, такие работы исчезли совсем, а почти все картины заменились обычными пейзажами и натюрмортами, идеологическая окраска в которых не ощущалась. Если же считать по числу работ, то больше всего тех, объектом изображения которых была лишь природа. Кроме того были выставлены и работы, описывающие жизнь людей на фоне природы, пейзажи с изображением городских улиц. Каждую субботу я посещал в галереи, и у меня сложилось впечатление, что такие пейзажи составляют большую часть, около 70 процентов всех выставленных работ. Моя коллекция также представлена в основном пейзажами. У меня совсем не было намерения целенаправленно коллекционировать лишь пейзажную живопись, а я отбирал выдающиеся работы, заслуживающие зрительского внимания. И все же пейзажей в моей коллекции большинство лишь по той причине, что их больше всего среди выставленных картин, и именно поэтому сильные работы среди пейзажей встречаются чаще.

Когда четыре года спустя после окончания моей первой командировки в Москву и возвращения в Японию я твердо решил написать книгу о русской живописи, у меня возник вопрос: «И все же, почему выставленные в галереях работы представлены таким большим количеством пейзажей?». Было такое предчувствие, что я не смогу закончить рукопись книги до тех пор, пока не найду ответ на этот вопрос. Я долго размышлял, и обратил внимание на систему дачных участков, как на ключ к данному ответу.

Дачная система возникла и развивалась во времена Хрущева, и в начале эпохи Брежнева, если размышлять с точки зрения расширенной категории семьи, в том числе дедушка и бабушка, многие обычные люди, живущие в городах, стали иметь дачу. Впрочем после распада СССР, я полагаю, процент семей имеющих дачу в той или иной мере падал из-за того, что некоторые люди были вынуждены расстаться с дачей от трудности жизни, а также число людей переехавших в Россию из других республик бывшего Советского Союза или перебравшихся из одного в другой город по России увеличивалось. Но все-таки, общее число дач не менялось, и как вам известно, еще почти у всех простых людей вокруг вас, сохраняют обычай отдыхать на природе, за исключением зимнего периода, каждые выходные и праздники, а, кроме того, еще и целый месяц или два взятого летом отпуска. Они выращивают овощи на дачных участках, гуляют по растущему вокруг дач лесу, читают книги и загорают. Я часто слышал от русских фразу о том, что в Москве из-за плохого воздуха жить

невозможно. Я понял смысл этих слов, только когда сам попробовал выехать за город. Этим просторам и бескрайним лесам нет конца и края. Там вы начинаете чувствовать себя так, словно Великая природа очистила вашу душу.

С периода, приведшего к распаду СССР, до последних дней президентства Ельцина в России царил экономический хаос, а дачная система помогла простому народу выжить в условиях той тяжелой ситуации. Шел апрель 1998 года – завершающий период власти Ельцина, когда я, приехав во вторую свою командировку, ступил на московскую землю. Это случилось как раз перед временем, когда провели девальвацию рубля. Хотя с виду все выглядело нарядно, сокрытый за этой нарядностью, по крайней мере для большинства простого народа, экономический хаос продолжал царить как и прежде. И вот что я увидел в русских людях. Большинство из них не доверяли правительству и не возлагали на него никаких надежд. В конце каждой недели они старались как можно быстрее вырваться на дачу, где для защиты существования выращивали овощи, обеспечивающие им пропитание на весь год, а с другой стороны, там они все время находились в соприкосновении с Природой, искали утешения в ее красоте, черпали из нее трезвые взгляды на то, как должен жить человек. И художник, как один человек из числа простого народа, жил, следуя тому же обычаю выезжать на дачу, и в своих работах писал близкую ему загородную Природу и то, как живут среди этой природы русские люди. Пейзаж, в котором существует лишь природа, это жанр, который изначально очень сложно наполнить идеологическим содержанием. Но даже в пейзажах, написанных на тему бытовой жизни русских людей, главным в изображении остается природа, а жизнь народа, словно дополнение к ней, играет на картине второстепенную роль, и в них совершенно не ощущается идеологическая окраска. Ее отсутствие обусловлено тем, что на этих пейзажах без украшения, просто, по всем законам реалистической живописи, передана реальная жизнь простого народа, далекая от политики и идеологии. А, кроме того, все они создавались художниками не с точки зрения идеологии, а с позиции чистого искусства.

Феномен подавляющего большинства таких работ среди всех написанных – явление в истории русской живописи доселе невиданное, и это значит, что художники единодушно выбирают темой для своей творческой деятельности пейзаж. То, что перестали писаться работы «соцреализма», и то, что значительно выросло число пейзажей, которые, к тому же, создавались ради «чистого искусства», находится в тесной связи с одним общим моментом. Иначе говоря, это показывает, что за фоном этого феномена скрыто то, что с влиянием характера эпохи и под воздействием различных обстоятельств, связанных с политикой, идеологией, сник народный настрой. С начала второй моей командировки я целенаправленно справлялся с персональными альбомами

современных художников и т. д., и у меня сложилось впечатление, что тенденция исчезновения работ соцреализма и рост числа пейзажей чистого искусства наметились уже в начале 80-ых годов, а с началом перестройки развитие этой тенденции ускорилось. Ведь и Советский Союз распался не вдруг. Совершенно очевидно, что почва для принятия распада была подготовлена задолго до того, как он произошел. Я думаю, что феномен роста числа пейзажей среди создаваемых работ можно объяснить тем, что все художники, вне зависимости от того, делали ли они это сознательно, или же бессознательно, как представители своей эпохи, отобразили в своих работах ее характер.

Современная живопись, получившая развитие благодаря идеологическим мерам, принимавшимся государством в начале сталинской эпохи, получила название «социалистического реализма». Это была живопись, носящая социальный характер, в полной мере ответившая требованиям эпохи. Однако, если взглянуть в целом на превратившуюся отчетливо с 80-х годов в чистое искусство пейзажную живопись, то и в ней, на самом деле, можно обнаружить четкое отражение ситуации в обществе. Иначе говоря, в этих пейзажах переданы не просто природа и живущие среди нее люди, но в них явственно содержится смысл того, что простые русские люди под воздействием перемен эпохи наклоняются все больше и больше к природе, и опираются на нее как местом своего существования. Подобное отражение ситуации в обществе также является отличительной особенностью, причиной возникновения которой послужила специфическая обстановка в России. Эта особенность весьма важна, и чтобы лучше разобраться в характерных особенностях современной русской живописи, на нее следует обращать пристальное внимание.

Поддержка реалистической живописи как назначенный стиль на протяжении слишком длительного периода вызвала возникновение еще одного феномена в изобразительном искусстве, и этот феномен, само собой разумеется, более существен и важен, чем первый. Его можно обнаружить в том, что в данный стиль влились отличные от его свойства элементы, и границы этого стиля расширились до неопределенных размеров, что, естественно, привело к развитию самых разных и новых для этого стиля художественных приемов.

Изобразительное искусство нового времени, на начальном этапе своего становления очень многое переняло главным образом у великих мастеров итальянского Ренессанса, вот почему, в целом, в работах художников этого времени особенно хорошо передана форма человеческого тела. Современная живопись переняла традиции своей предшественницы и продолжила линию ее развития. Те элементы, которых не было в изобразительном искусстве нового времени, она, пройдя через достаточно длительный процесс, в значительной степени вобрала в себя художественные приемы европейской живописи нового

времени, так что весьма разнообразились ее художественные приемы. В Центральном Доме Художника, что находится в одном здании с новой Третьяковской галереей, часто проводятся персональные выставки современных художников. И если взглянуть хотя бы на работы, написанные в рамках реализма, то там царит такое разнообразие писем, что я также не могу понимать, сколько всего направлений. Смена стиля изначально является результатом изобретательного, творческого замысла художника, именно от этого оканчательно зарождается новое направление. Но с одной стороны, встречаются и работы, написанные в таком стиле, что художественная идея автора сразу становится понятной, а с другой, есть работы, стиль которых вызывает отрицательную реакцию, и когда я сужу с точки зрения своих ощущений относительно их палитры, мне кажется, что по большей части среди таких картин много работ незрелого восприятия. Так что, когда я смотрю на работы традиционного реализма, то нахожу в них что-то правдивое, что позволяет облегченно вздохнуть.

Как бы там ни было, если судить на сегодняшний день объективно, считается, что современная русская живопись, художественный уровень которой может соответствовать мировому, в самом деле представлена придерживающимся традиций реализмом, а ядро мира художников действительно составлено из известных художников, писающих в этом стиле. Если сравнить художественные особенности изображения в пейзаже и натюрморте со приемом тех же жанров работ нового времени, то весьма значительной особенностью будет то, что современный реализм пошел дальше в развитии художественных приемов. Он более точно и последовательно передает свойства изображаемого объекта. Они отображены согласно сцене так точно и реально, как скала подобна скале, а, глядя на реку, видишь разницу водной толщи – где глубоко, а где мелко. Вот почему, эти картины наполнены не только тишиной и настроением, но и от них живо исходит невероятное ощущение реальности и динамичности. Как отображение человека было доведено изобразительным искусством нового времени до совершенства в портретах и работах исторической живописи и т. д., проникши во внутренний мир изображаемого человека через раскрытие психологического состояния, так, можно сказать, почти все то же самое было достигнуто современной реалистической живописью в пейзаже и натюрморте.

Как я уже говорил, общим моментом для современной живописи является точная и последовательная передача свойства изображаемого объекта, доходящая до самой его сути. Это означает, что стремление к такому воспроизведению есть у каждого современного художника, однако все они при создании изображения будут отличаться друг от друга композицией, мазком, общим цветовым балансом, – здесь уже царит мир индивидуальности и таланта.

Разумеется, художественный уровень выдающихся произведений современной живописи необычайно высок. Именно по этой причине, сам того не планируя, я был увлечен миром живописи за собой. Но мне кажется, что мой рассказ и так слишком затянулся, а пытаться объяснить вам лишь при помощи слов тот высочайший уровень картин, не имея возможности показать вам сами работы, не имеет никакого смысла. Поэтому в завершение я хочу, чтобы вы взглянули на четыре картины, которые я принес показать вам, а я, знакомя вас с ними, добавлю пару слов о каждой из этих работ.

Список картин:

- 1) В.А. Арлашин 1923 – 1998 г.г.
«Портрет девушки» 1967 г.
- 2) В.А. Чепкасов
«Летний день» 1960-ые г.г.?
- 3) И.С. Гомдиков 1917 – 1987 г.г.
«Пастбище. Стадо» 1960 г.
- 4) П.П. Оссовский 1925 г.
«Небесный свет» 1996 г.

На этом я хочу закончить свое выступление. В ней я просмотрел важные моменты в особенностях русской живописи нового времени и современной живописи. Буду очень рад, если моя лекция окажется хоть немного полезной для вас и поможет вам лучше понять русскую живопись.

Благодарю за внимание.

Справочная литература

Литература на японском языке

高階秀爾著『近代絵画史』上・下(中公新書)

フレデリック・アーツ(Frederic B. Arts)著(望月雄二訳)『ルネサンスからロマン主義へ
(From the Renaissance to Romanticism)』(音楽之友社)

А.И.ゾート(А.И. Зотов)著(石黒 寛・濱田靖子訳)『ロシア美術史(Русское искусство с древних времен до начала XX века)』(美術出版社)

D.Ya.ベズルコフ(Д.Я. Безрукова)著(本田純一訳)『ロシアの美術(Рассказ о Третьяковской галерее)』(新潮社)

『米寿記念・東山魁夷展』(日本経済新聞社)

『73 現代ソビエト絵画』(月光荘)

『74 現代ソビエト絵画』(月光荘)

『ロシア近代絵画の至宝~トレチャコフ美術館展~』(NHK、NHKプロモーション1993)

作曲家別名曲解説ライブラリー22『ロシア国民楽派』(音楽之友社)

亀山郁夫著『終末と革命のロシア・ルネサンス』(岩波書店)

岩間 徹編『ロシア史』(山川出版社)

原 卓也監修『ロシア』(新潮社)

鈴木竹夫著『忘れえぬ女』(蝸牛社)

Литература на русском языке

«Великая утопия. Русский советский авангард 1915 – 1932» М.: Галард, 1993

Бестужева С.К. «П. Оссовский» М.: Советский художник, 1987

Дмитьева Н.А. «Михаил Александрович Врубель» Л.: Художник, 1984

Кеменов В.С. «Василий Иванович Суриков» Л.: Художник РСФСР, 1991

Круглов В.Ф. «Русский импрессионизм» СПб.: Государственный Русский Музей, 2000

Леняшин В.А. «Валентин Александрович Серов» Л.: Художник РСФСР, 1989

Ляковская О.А. «Илья Ефимович Репин» М.: Искусство, 1982

Манин В.С. «Архип Иванович Куинджи» Л.: Художник РСФСР, 1990

Мезенцев М.В. «Мастера живописи. Крамской.» М.: Белый город, 1999

Пастон Э.В. «Василий Дмитриевич Поленов» СПб.: Художник РСФСР, 1991

Салахов Т.Т. «Молодые художники о Родине»

М.: Советский художник, 1985

Федоров-Давыдов А.А. «Исаак Ильич Левитан. Жизнь и творчество.
1860 – 1900» М.: Искусство, 1976

Филонович И.Н. «Московские живописцы» М.: Советский художник,
1979

Хачатрян Щ.Г. «Айвазовский» М.: Арт-Родник, 1997

Шувалова. И.Н. «Иван Иванович Шишкин» СПб.: Художник
России, 1993

«З. Серебрякова. Избранные произведения» Авт. С13 составитель Е.Ф. Савицкая
М.:Сов. Художник,1988

CDROM

«Энциклопедия истории России 862 – 1917 г.г.» АО Коминфо, 1998

«Moscow for You» Cordis Media Ltd., Moscow 1997

Интернет

«Единый Художественный Рейтинг |живопись и графика» пятый выпуск:
Профессиональный Союз Художников, 2002

Список иллюстраций

Рейтинг «Профессиональным Союзом Художников

На обложке	Овчаров Андрей Владимирович	4В	⇒3В
	«Туманное утро»		
Р. 27	1. Сафонов Вениамин Алексеевич		→4А
	«Лето (Подольск)»		
Р. 28	2. Чепкасов Б.А. «Летный день»		
Р. 30	3. Подбедов Роман Леонидович «После дождя»		→3А ⇒4В
Р. 31	4. Шапаев Федор Васильевич	4В	
	«Зима в подмосковье»		
Р. 32	5. Давыдов Виталий Тимофеевич	4В	
	«Шиторм усиливается»		
Р. 33	6. Мичурин Александр Филиппович «Ледоход»	4В	
Р. 34	7. Колыцов Алексей Яковлевич	4В	
	«Москва. Кремль»		
Р. 36	8. Кулагин Александр Сергеевич «По Дагестану»	4В	
Р. 37	9. Чухрай Д. «На Садовой»		
Р. 38	10. Быков Александр Петрович «Высна»	4В	
Р. 40	11. Бочаров Сергей Петрович	4В	
	«Сибирский дворик»		
Р. 41	12. Язев Иван Андреевич		⇒4В
	«Дом-музей Толстого «Ясная Поляна»		
Р. 58	13. Рубинский Игорь Павлович «Летный день»	4В	
Р. 59	14. Рубинский Игорь Павлович «Старые явы»	4В	
Р. 60	15. Рубинский Павел Игорьевич		→4В ⇒5В
	«Тихий океан»		
Р. 61	16. Рубинский Павел Игорьевич «Последный снег»	→4В	⇒5В
Р. 62	17. Суздальцев Михаил Аркадьевич «На Волге»	3А	⇒3В
Р. 63	18. Суздальцев Михаил Аркадьевич	3А	⇒3В
	«Волжские берега»		
Р. 64	19. Беляев Николай Яковлевич	4В	
	«Белый шиповник»		
Р. 65	20. Беляев Николай Яковлевич	4В	
	«Осень в Сергиевом Посаде»		
Р. 66	21. Пасько Геннадий Иванович	4В	
	«Ярославль. Рождественская глища»		
Р. 67	22. Пасько Геннадий Иванович	4В	
	«Осеннее солнце»		
Р. 68	23. Гомзилов Иван Степанович	4В	
	«Пейзаж с рекой»		

Р. 69	24.	Гомзиков Иван Степанович		4В	
		«Пастбищею Стадо»			
Р. 71	25.	Авакимян Олег Арцвикович	«Зима в горах»	4В	⇒5В
Р. 73	26.	Авакимян Олег Арцвикович	«Зима в Ельце»	4В	⇒5В
Р. 74	27.	Авакимян Олег Арцвикович	«Конец августа»	4В	⇒5В
Р. 76	28.	Нещимный Сергей Анатольевич			
		«Ловцы морских водорослей»			
Р. 77	29.	Нещимный Сергей Анатольевич			
		«Вечер. лесное озеро»			
Р. 112	30.	Нещимный Сергей Анатольевич			
		«Вечер в горах (Япония)»			
Р. 114	31.	Нещимный Сергей Анатольевич			
		«Остров Русский Кузов (Белое море)»			
Р. 123	32.	Суздальцев михаил Аркадьевич	«Утро»	3А	⇒3В
Р. 125	33.	Арлашин Василий Акимович		4В	
		«Портрет девушки»			
Р. 127	34.	Давыдов Виталий Тимофеевич		4В	
		«Открытие Камчатки. Корабли «Св. Петр» и «Св. Пввел»			
Р. 129	35.	Затуловская Раиса Сергеевна	«Ягоды»	4В	→4А
Р. 130	36.	Оссовский Петр Павлович	«Тишина»	2В	⇒3В
Р. 133	37.	Щипачев Ливий Степанович	«Утро»	4В	
Р. 135	38.	Сысолятин Георгий Агдреевич		4А	
		«Дороги нечерноземья. Деревня Рюмниково»			

Об авторе

Норио Исии родился в Токио 15-го марта 1947 года

В 1970 году окончил очное дневное отделение филологического факультета университета Васэда по специальности русской литературы

Содержание

По случаю опубликования этой книги через интернет.....	2
Предисловие	25
Вступление	27
Первая встреча	32
Первое приобретение	36
Поворотный момент	41
В поисках хороших работ	45
Прелюдия по ознакомлению с картинами	51
Музей изобразительного искусства в России	73
Специфика современной русской живописи	89
Художники, совершившие стремительный взлет	108
Художественный уровень современнорй живописи	121
Заключение	138
Послесловие	147
«О русской живописе» (Лекция в Японском обществе в г. Москва) ..	150
Справочная литература	175
Список иллюстраций/Рейтинг «Профессиональным Союзом Художники»	177