

**«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 решился, 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 70 x 90 см работа художника Овчарова. Называется она «Туманное утро» и представляет собой пейзаж, на котором изображен мальчик, рыбакащий 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 неременным 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 80 х 120 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 удавалась 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 высотой в 15 и шириной в 20 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 считала 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 великолепно 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, 260 x 390 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, рассевшись 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 посмотришь на них, исходит неопишемое 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 уклониться 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 г.г. девятнадцатого века, достигнул периода своей зрелости на 70-ые – начало 90-ых г.г. 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,

феодалная 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 поддерживать 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 тяжести 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 175 x 280 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 Крестной 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 явно 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 живописью, 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, рисуя 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 истроек, 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. Хоть 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 отвечавшая 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., прониквши 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. Гомдилов 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.