

Архив Российской академии наук
Российская академия художеств

А.Г. Толстиков, М.В. Вяжевич



ЧЕТЫРЕ ПОРТРЕТА

(часть 1)

Москва
2017

Архив Российской академии наук
Российская академия художеств

А.Г. Толстиков, М.В. Вяжевич

ЧЕТЫРЕ ПОРТРЕТА

(часть 1)

Москва
2017

УДК [001 + 73/76](47+57)(092)
ББК 72.3 + 85.1
Т52

ЧЕТЫРЕ ПОРТРЕТА. (часть 1) А.Г. Толстиков, М.В. Вяжевич. –
Москва: Архив РАН, Российская академия художеств, 2017

Под редакцией В.Ю. Афиани (Архив РАН)

Книга Марии Вяжевич и Александра Толстикова написана на основе впечатлений, полученных авторами во время общения с Народным художником СССР, академиком РАХ Петром Павловичем Оссовским (1925-2015), Народным художником СССР, академиком РАХ Виктором Ивановичем Ивановым (род. в 1924 г.), Народным художником РСФСР (РФ), академиком РАХ Дмитрием Дмитриевичем Жилинским (1927-2015) и Народным художником РФ, академиком РАХ Андреем Андреевичем Тутуновым (род. в 1928 г.) – выдающимися отечественными живописцами, яркими представителями изобразительного искусства второй половины XX столетия, так называемыми «шестидесятниками». Приводимые в тексте книги материалы дают заинтересованному читателю познакомиться с многолетним творческим опытом и секретами профессионального мастерства четырех крупнейших художников, которые рассказывают о своих приемах и методах работы над картиной, обсуждая вопросы композиции, формы, колорита, цвета, тона, являющихся неотъемлемой частью техники современной станковой живописи. В качестве иллюстраций использованы фотографии атрибутов творческой деятельности персонажей книги и репродукции их портретов, представленных на документально-художественной выставке «Наука и искусство в лицах. Портреты современников» в залах Архива РАН в апреле 2016 года. Книга предназначена для специалистов и широкого круга любителей изобразительного искусства.

Все разговоры с персонажами книги воспроизведены авторами по собственным дневникам и аудиозаписям с небольшой литературной редакцией.

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

Дизайн и компьютерная верстка: И.С. Лобов

ISBN 978-5-9902500-9-3

© А. Г. Толстиков, 2017 / © М. В. Вяжевич, 2017 / © Архив РАН, 2017

РЫЦАРИ КИСТИ. ВЗГЛЯД ИЗ БУДУЩЕГО

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

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

Иеромонах Роман

Позади XX век. Мы имеем возможность оценивать, анализировать прошедшее с определенной долей отстраненности, без идеологической предвзятости и ученической восторженности. Кем они были, рыцари уходящей живописной эпохи? Кто они есть сегодня? В изменившейся реальности компьютерных искусств, смещенных вкусовых представлений, экстремальной эстетики, для которой спокойствие и гармония формы кажется пресной и невыразительной, а традиционная тонкость цвета - лишенным смысла анахронизмом.

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

Парадоксально! Сделав причудливый виток от тотальной несвободы к демократизации всех процессов, находясь в совершенно иных условиях для развития мыслей и чувств, мы так и не пришли к взаимопониманию и со временем обрели причудливую форму «демократического диктата». Бурная река разделила людей на сторонников «актуального» и тех, кто по мнению таких как этот молодой журналист, безнадежно «застряли» в прошлом. В результате в современном художественном мире сложилась ситуация, где целые творческие сообщества игнорируют присутствие друг друга. Можно предположить, что эта «многополярность» явилась результатом девяностых, в котором водоразделом стала материальная неустойчивость и необходимость выживать в одиночку. «Мы получили свободу, свободу творчества, но оказалось, что настоящее искусство свободному обществу вроде и не нужно», – грустно отмечает в своем высказывании о Д.Д. Жилинском академик РАХ, народный архитектор РФ Владилен Красильников.¹

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

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

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

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

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

Тщательно продуманная экспозиция сложилась в своеобразный триптих, центральной частью которого выступал портрет Оссовского в обрамлении портретных образов двух других выдающихся современников – академика РАХ Т.Г. Назаренко и академика РАН И.И. Моисеева. Дополняя друг друга, образы создавали определенную колористическую интригу, в которой пламенеющее вдохновение творчества встречалось с требовательной сдержанностью мира науки.

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



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

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

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

Андрей Тутунов – снова замкнутость, спокойствие, философичность.

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



Максимальное приближение к творчеству каждого из участников-гребцов, плывших по бурному течению «сурового стиля», показывает, что при определенном стилистическом единстве, каждый из них был глубоко индивидуален, и использовал направление для того, чтобы выразить свои и только свои переживания и мысли. Термин «суровый стиль» лишь фрагментарно отражает живописное пространство, макрокосм художественной жизни того времени – грандиозную мозаику, сформированную произведениями мастеров, чья творческая юность пришлась на 1950-1960-е годы. Аскетизм пластики, цвета и темы – лишь внешняя граница явления, тесно связанного с исконным русским мировоззрением, в котором четко и ясно расставлены все акценты и значения. Следование им приводит зрителя к национальному пониманию сути всех вещей, апеллирует к очищенному от чуждых наслоений внутреннему миру, осознанию себя во времени и пространстве мировой и отечественной истории. В недрах «сурового стиля» раскрылись находившиеся под спудом отголоски генетической памяти. Все то, что было заглушено, развеяно ветрами революционных перемен, задавлено тяжестью исторических коллизий, уносивших жизни, ломающих судьбы, вытравлявших веру из души, память из сердца.

Любое искусство невозможно рассматривать вне исторического контекста. В понимании истоков и сути творческого мироощущения лучших представителей искусства этого периода особое значение принадлежит Великой Отечественной войне. Потрясение, которым стала страшная, кровопролитная, изнуряющая война, не могло пройти бесследно. Горнило чудовищной войны стало нравственным камертоном для участников и «детей войны». Об этом справедливо пишет в своей книге «Шестидесятники» Юрий Иванович Нехорошев: «В годы 1950-е окончили средние и высшие художественные институты те, кого война сорвала со школьной скамьи и отлучила от институтских дипломов. Жизнь в «гражданке» они видят как продолжение фронтовых будней – борьбу за свободу мыслей, за высокую нравственность, за торжество красоты. Для нового поколения художников это не лозунги на кумаче. Это – эстетическая программа «шестидесятников». Не забывая чад войны, они хотят понять – откуда бьют родники народного мужества, моральной и физической стойкости, которые ярко проявились в битвах Великой Отечественной. Они в поисках тех, кто не искалечен пропагандой, ложными обещаниями, чиновничьим бюрократизмом. Художники отправляются в походы – отдаленные от центра России места, где еще живы традиции коренного русского быта, где сохранились старинные обычаи, предметы векового ремесла, добропорядочность, вера в возможность жить честным трудом».²

Подтверждением служат слова самого художника, представителя «шестидесятников» П.П. Оссовского: ««Суровый стиль» – это поворот искусства к повсед-

невной жизни. Мы, в самом деле, отвергли лакировку, аплодисменты и бригадные картины, в которых обязательно был Сталин. Прежде всего, мы хотели найти свою форму, а не подражать живописи XIX века, но били нас не за форму, а за идею. Идею народности, патриотизма, которую мы так ценили в русском искусстве прошлых веков, восприняв ее еще во время нашей учебы в Московской художественной школе и в Суриковском институте. Для нашего поколения патриотизм не был отвлеченным понятием. Он был тесно связан со всем, что мы делали, о чем думали, чем жили. Когда нас, учеников художественной школы, в 1942 году стали призывать в армию, мы были счастливы».³

В 1944 году Постановлением ВКП(б) по идеологической работе было положено начало реформе художественного образования и академической школы, которая еще только набирала силы после разгрома дореволюционной педагогической системы в 1920-е годы. В этот период в Московском институте начинает действовать система персональных мастерских, созданных в 1939 году, а в 1942-ом производится первый выпуск студентов. В профессорско-преподавательский состав входят И.Э. Грабарь (директор и руководитель первой монументальной мастерской, совместно с Н.М. Чернышевым), С.В. Герасимов (декан живописного факультета и руководитель мастерской живописи), В.А. Фаворский, А.А. Дейнека (руководитель второй монументальной мастерской), А.А. Осмеркин (руководитель мастерской живописи), Б.В. Иогансон (зав. кафедрой живописи и руководитель мастерской), М.Д. Бернштейн (зав. кафедрой рисунка), Г.Г. Ряжский (руководитель мастерской живописи), Г.М. Шегаль (руководитель мастерской живописи), К.Н. Истомин, П.Д. Покаржевский (руководитель мастерской живописи), Д.К. Мочальский (педагог по рисунку в мастерской Г.Г. Ряжского). Профессорами на факультетах были: Н.Э. Радлов, М.С. Родионов, Н.Х. Максимов, И.И. Чекмазов, В.Н. Домогацкий, А.Т. Матвеев, Р.Р. Иодко, В.Н. Лазарев, М.В. Алпатов, Б.А. Дехтерев, М.В. Маторин, А.И. Кравченко и другие. Создаются учебные программы по живописи, рисунку и композиции в Козах (в Крыму) и в Троицком (на Оке) и организуется регулярная летняя практика для студентов. Вместе с тем пленэрно-импрессионистическая тенденция в художественных методах становится настоящим «камнем преткновения» для сторонников реформы, ожидающих от вуза большей социалистической направленности.

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

В 1947 году институт официально закрепляется в ведении Академии художеств СССР. В 1948 году проводятся две первые сессии Академии, посвященные вопросам изобрази-

тельного искусства и художественного образования. Вторая майская сессия ознаменует собой начало реформы Московского института в целях исполнения Постановления ВКП(б), которая почти на два десятилетия определит его дальнейшее развитие. Деятельность вуза до 1948 года объявляется «формалистической», прежняя педагогическая работа подвергается резкой критике. Новым ректором вуза назначается Ф.А. Модоров, в период его руководства с 1948 по 1962 годы усиливается идеологическое давление на педагогов и студентов.

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

Оссовский и Иванов окончили Суриковский институт в 1950 году. Первый по мастерской С.В. Герасимова (дипломная работа «Футбол»), второй – по мастерской В.Н. Яковлева (дипломная работа «Сталин с маршалами»). Жилинский защитил дипломную картину «М.В. Ломоносов» в 1951-м (мастерская А.М. Грицай), а Тутунов в 1954-м.

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

Можно предположить, что идеологическая реформа и последовавшая за ней «модоровщина», как называли этот период тогдашние ученики института, послужили катализаторами для появления столь мощного и яркого творчества героев

этой книги, других «суровостильцев» и «деревенщиков». Видно есть нечто в отечественном характере, что в самых неблагоприятных обстоятельствах способствует зарождению новой красоты и творческой воли.

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

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

Необычайно тонкую характеристику творчеству Жилинского дает в своей статье к каталогу выставки мастера в Русском музее академик РАХ А.А. Золотов. «Его живопись впечатляет внутренней выразительностью, будто не связанной с прикосновением руки художника, личностным темпераментом и вообще всем, что по эту сторону полотна. Будто все проступило на полотно само, из глубин иной, не живописной реальности. Будто все проникло на полотно в своем обнаженном цвете и пространственной завершенности, все пришло из глубинной жизни за полотном, из атмосферы. При этом все четко, строго, красиво, остановлено. Вне времени...»⁴

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

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

Поколение «шестидесятников» впервые проявило себя на молодежных выставках, которые начали проводиться с 1954 года в Москве, в выставочных залах на Кузнецком мосту. В те времена молодой художник не мог даже мечтать о персональной экспозиции. П.П. Оссовский участвовал в них не только как художник, но и как организатор, и помнил всех, кто тогда активно выставлялся. На первой молодежной выставке он сам впервые показал одну из своих работ. Это была картина «У переезда». Зимний подмосковный пейзаж, поезд вдалеке. Перед закрытым шлагбаумом ждут грузовик и телеги, запряженные лошадьми. Из-за этой последней детали работа молодого художника не попала на всесоюзную выставку. Если в пейзаже встречалась церковь или лошадь, картину выставком отвергал. Вердикт, как правило, был один: «Несовременно!» Впрочем, лирический пейзаж как таковой тоже не приветствовался. И все же подобно тому, как когда-то в Московском училище живописи, ваяния и зодчества в атмосфере всеобщего внимания к жанровой живописи зародился интерес к пейзажным мотивам, так и в Московском художественном институте все более частыми становились обращения молодых художников к пейзажу. С конца 1950-х годов среди дипломных работ тематического характера постепенно появляются серии пейзажей. Происходившие в отношении к пейзажному жанру перемены отчасти связаны с деятельностью многих педагогов института, собственным творчеством увлекавших учеников в область такого поэтичного и в то же время сложного жанра, как пейзаж. К числу этих педагогов принадлежали И.Э. Грабарь, С.В. Герасимов, Г.М. Шегаль, А.М. Грицай, В.Г. Цыплаков.

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

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

Впрочем, стоит ли удивляться, если в 1982 году в литературной среде звучали нападки на писателя В. Солоухина, которого коллеги по цеху обвиняли в «заигрывании» с религиозной темой. Именно в 1982 году среди дипломных работ Суриковского института появляется историческая композиция, посвященная Куликовской битве. Ее автору, Сергею Николаевичу Андрияке, впоследствии академику РАХ, основателю Академии акварели приходится изменить первоначальное название «Вечная память» на более нейтральное «На поле Куликовом».

В характеристике одного из портретов кисти Д. Жилинского А.А. Золотов называет русский пейзаж «драматическим миром Отечества».⁵ И в самом деле, для русского человека вне зависимости от сферы его деятельности природа означает несоизмеримо больше, чем просто среду обитания. Переменчивость отечественной природы, резкие границы сезонов стали олицетворением жизненного цикла, смены эмоциональных состояний. В истории природа не раз «помогала» народу одолеть врага. Отношения природы и людей облеклись в глубокую нерасторжимую связь. Отсюда и трагический надлом, возникающий тогда, когда человек оказывается оторванным от земли, лишается возможности возделывать ее, чувствовать, заботиться о своей земле-матери.

В современном мировоззрении, активно навязываемой философии менеджмента, труд – досадное обременение, омрачающее путь к главной цели – зарабатыванию и трате денег. Отсюда и поиск возможностей получения прибыли без собственных трудозатрат. О радости труда речи уже не идет, напротив, человек работающий смешон и неуспешен в глазах повелителей виртуальных денежных потоков.

В 1956 году осуществляет свое путешествие по Владимирской земле В. Солоухин. Его «Владимирские проселки» становятся не только блестящим литературным произведением, обогатившим мировую литературу, но и свидетельством губительной для всей России тенденции поглощения деревенского населения большими и малыми городами. Сегодня, спустя полвека, перед нами со всей очевидностью предстают плачевные результаты этого процесса и его естественное продолжение – поглощение большими городами малых, разрастание мегаполисов, уничтожение природных зон, деградация отечественного сельского хозяйства, умерщвляющие землю «китайские огороды». Вместе с тем, вопреки общему, наметилась и противоположная тенденция, напоминающая пока небольшой ручеек – это стремление убежать от невыносимой городской атмосферы, жить и работать на природе.

Ответом на вопрос, что находят в «скромной русской природе» такие мастера, как Е.И. Зверьков, А.А. Тутунов, И.В. Сорокин, В.М. Сидоров, П.П. Оссовский, С.П. и А.П. Ткачевы, может служить красноречивый отрывок из повести В. Солоухина: «Заходим мы, значит, в Юрьев-Польский ранним утром. Только что дождь прошел: земля – курится, трава – сверкает. Городок деревянный, тихий, над домами трубы дымят. Через город река течет, и так она до краев полна, что вот-вот выплеснется. И вся ли та река прямо в центре города кувшинками заросла. Горят они, желтые, на тихой утренней воде. По-над водой мостки тесовые там и тут. На мостках ядреные бабы икрами сверкают, вальками белье колотят. А вокруг петухи орут. Фландрия, да и только! Вот каков Юрьев-Польский. А река эта, как ее... Колокша! А река эта, Колокша, рыбой, говорят, полна».⁶

Феномен русской традиционной живописи заключается в ее парадоксальной «неприкосновенности». Чтобы не происходило в истории многострадального Отечества, «выживал» традиционный русский пейзаж, историческое наследие как сокровищница идей и образов, «непотопляемая» нравственная тема.

В концепции «социалистического реализма» имелся один существенный изъян – стремление отделить «крестьянскую» тему от «христианской». Результатом стало опустошение отечественной деревни, но в живописи и литературе эта связь сохранилась. Частично цензурировав, но не отменив полностью тему деревенской жизни, выраженную в эстетике колхозных праздников и портретов героев-комбайнеров, соцреализм по сути подписал себе смертный приговор. Со временем сквозь трещины в глазурированной оболочке натужного оптимизма проступила подлинная жизнь деревни. Та самая, что и по сей день продолжает жить в произведениях Виктора Иванова.

Чтобы не происходило в отечественном искусстве, в его основании всегда сохраняются следующие особенности:

- Обращенность к духовно-нравственной проблематике.
- Близость к литературному творчеству – прозаическому и поэтическому.
- Присутствие своеобразного жанра, сочетающего в себе тематическую картину и пейзаж.
- Особое место пейзажа и его связь с внутренним миром художника.
- Обращение к духовному и художественному наследию средневековой Руси.

Неоднородность исторического контекста XX столетия породила и необычайно сложную ситуацию в области терминологии искусства, обилие некорректных понятий, не способных дать отчетливое отражение того или иного явления, не выдерживающих испытания временем. Именно с этой проблемой столкнулись участники круглого стола по итогам конференции «Неофициальное искусство в СССР. 1950-1980-е годы», прошедшего в марте 2012 года в Российской академии

художеств. Интереснейшая дискуссия, в которой приняли участие искусствоведы, художники, коллекционеры, опубликована в одноименном сборнике. Роковым образом искусствоведческая терминология отечественного искусства уже на протяжении целого столетия не может объективно отразить сути явлений, подвергнуть их разумной классификации. Быть может, дело как раз в том, что творческие поиски российских художников не укладываются в отведенные им рамки, не соответствуют ни одному ярлыку, зачастую вмещая в себя сразу несколько направлений, постоянно видоизменяясь, эволюционируя?

Ныне Петр Оссовский, Виктор Иванов, Андрей Тутунов и Дмитрий Жилинский – представители «академического искусства». Вместе с тем их творческие свершения не могут быть связаны с «академизмом», например, Лактионова или Налбандяна. С другой стороны, их творчество по-прежнему актуально, но к тому, что сегодня принято называть «актуальным искусством», не принадлежит. Даже термин «русское искусство» трудно признать корректным, когда начинаешь задумываться о национальной идентичности применительно к понятиям «русский» и «россиянин».

«Поэтом можешь ты не быть, но гражданином быть обязан...» Это известное литературное предупреждение как нельзя лучше характеризует особенности отечественного мышления, когда в формировании понятий постоянно примешивается политическая или социальная сторона. Порой кажется, что многочисленные «измы» вовсе противопоказаны нашему искусству. Наиболее четкое представление о родственных художественных сближениях дают не намечаемые критиками направления, а творческие объединения с ярко выраженным и четким декларативным основанием. Производные от «Мира искусства», «Бубнового валета», «Голубой розы», АХРРА, ОСТА – со временем образовали понятийный аппарат, который успешно используется специалистами. Все остальное порождает лишь невообразимую путаницу смыслов.

Сегодня в полемике об актуальных и неактуальных процессах в искусстве академическая школа нередко упоминается как олицетворение официального, обласканного властью направления, чуждого прогрессивным тенденциям. Нередко имеет место вовсе невежественное смешение понятий. Академик РАХ М.А. Чегодаева рассказывала, как при посещении одной современной музейно-выставочной институции с удивлением обнаружила работы Виктора Попкова размещенными в разделе «Соцреализм». Вместе с тем, еще относительно недавняя история свидетельствует о том, что судьба академической школы в XX веке была далеко неоднозначна. Опыт столичного вуза искусств – Московского государственного академического художественного института им. В.И. Сурикова может служить примером тому, как традиция современного академического искусства утверждала свое право

на жизнь через преодоление самых разных препятствий – политических, идеологических, социальных. Судьбы талантливейших людей, ярких мастеров, незаурядных педагогов, стоявших у истоков формирования существующей до сих пор и не имеющей аналогов в сфере высшего художественного образования системы, находились под жестким влиянием процессов политической жизни страны, и как следствие в сфере культуры и изобразительного искусства. Все эти драматические коллизии происходили в рамках академической школы, которая не единожды оказывалась под угрозой полного уничтожения, переживала самые невероятные метаморфозы, но рано или поздно обретала потерянное.

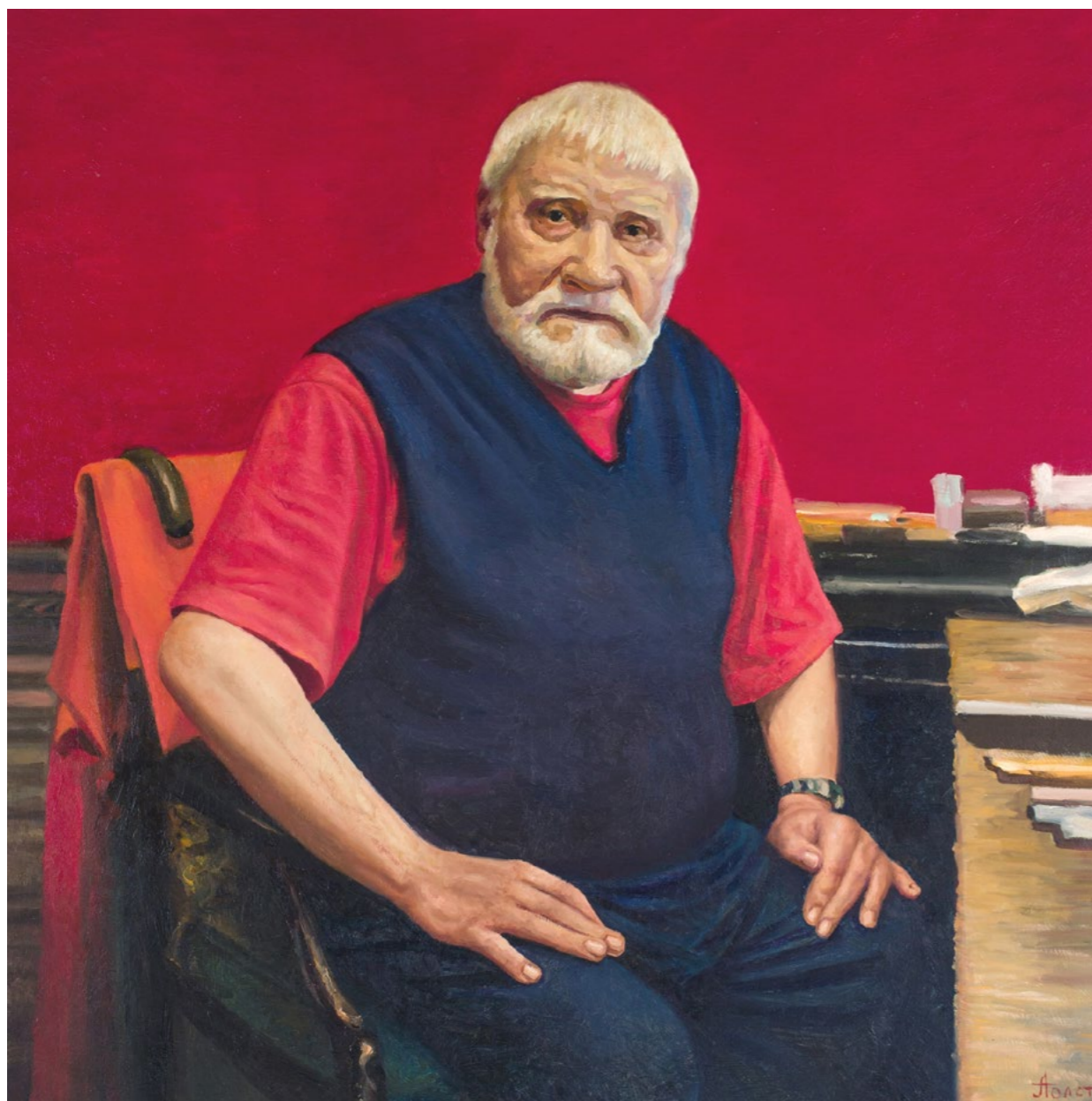
Примечания

1. В. Красильников. Дмитрий Жилинский в архитектуре // Русский музей представляет: Дмитрий Жилинский. Альманах. Вып.358. СПб. 2012. С.24.
2. Ю. Нехорошев. Шестидесятники и другие художники. Том 2. М. 2011. С.22.
3. Суровый стиль Петра Оссовского. Интервью автора с П.П. Оссовским // Газета «Искусство». №30(102), август 1998. С.3.
4. А.А. Золотов. “Dasein” русского художника Жилинского // Русский музей представляет: Дмитрий Жилинский. Альманах. Вып.358. СПб. 2012. С.7.
5. А.А. Золотов. “Dasein” русского художника Жилинского // Русский музей представляет: Дмитрий Жилинский. Альманах. Вып.358. СПб. 2012. С.16.
6. В.А. Солоухин. Владимирские проселки. Собрание сочинений в 5 томах. М. 1995. Т. 1. С. 8.

Библиография

- Нехорошев Ю. Шестидесятники и другие художники. Том 2. М. 2011.
- Рожнова О.В. Петр Оссовский. Живопись, графика. М. Издательство «Советская Россия».1978.
- Русский музей представляет: Дмитрий Жилинский. Альманах. Вып. 358. СПб: Palace Editions, 2012.
- Сысоев В. Виктор Иванов. М., Издательство «Белый город». 2002.

П.П. ОССОВСКИЙ «ВСТРЕЧИ В КЕЛЬЕ-МАСТЕРСКОЙ»



А.Г. Толстикова. Портрет Народного художника СССР, академика РАХ П.П. Оссовского. Холст, масло. 110x110. 2014

Желание написать эту книгу складывалось по мере накопления впечатлений от живого общения с её персонажами, моими современниками - выдающимися русскими художниками, подлинно Народными! Двое из них - Петр Павлович Оссовский и Дмитрий Дмитриевич Жилинский к нескрываемой печали уже завершили своё славное земное пребывание, двое других - Виктор Иванович Иванов и Андрей Андреевич Тутунов живы и активно работают в своих мастерских, несмотря на почтенный возраст.

Согласно первоначальному плану, часть представленного здесь материала должна была составить главу под названием «Палитра мастера» для задуманного

руководством Российской академии художеств методического пособия «Техника и технология современной станковой масляной живописи». Книга могла бы стать бестселлером, адресованным учащимся профессиональных средних и высших учебных художественных заведений, но как обычно бывает - могла, но не стала. Не стала по ряду объективных и субъективных причин, вспоминать о которых нет никакого желания.

В конечном итоге я рад, что так получилось, что теперь имею возможность в соавторстве с Марией Вяжечич, искусствоведом, академиком Российской академии художеств, вне всяких официальных установок и планов написать эту книгу, названную нами «Четыре портрета». Себя же считаю счастливым человеком, которому судьба даровала неповторимые часы откровенного общения с замечательными мастерами живописи, мудрыми и разносторонними собеседниками, «последними из могикан».

Как художнику, продолжающему работать над портретной серией современных ученых и представителей культуры, мне давно мечталось запечатлеть образы ныне здравствующих старейших российских мастеров кисти и резца. Не буду скрывать, в качестве высоких образцов в голове постоянно держу портреты деятелей науки и искусства, созданные великими М.В. Нестеровым и П.Д. Коринным, восхищаюсь этими непревзойденными по живописному мастерству и психологическим характеристикам воплощениями человеческого интеллекта и вдохновения. Кроме того, что греха таить, меня давно не покидает тщеславная мысль создать своё «Кафе Греко».



Перед картиной В.И. Иванова «В кафе Греко» (авторская реплика из собрания Института современного реалистического искусства. г. Москва)

Конечно, можно хоть «сто раз повторить халва, халва – во рту сладко не станет». Надо действовать, но с чего начать – порой не знаешь. Те, кого хотел бы написать, слывут недоступными затворниками. Попасть в мастерские великих старцев в силу их возраста, состояния здоровья и занятости почти нереально, а ломиться в закрытую дверь я не умею, не так воспитан, да и просто стесняюсь.

Однако, вскоре счастье мне улыбнулось в лице очаровательного и умного консультанта Отделения живописи Российской академии художеств, члена-корреспондента РАХ, искусствоведа Светланы Георгиевны Маслаковой. Светлана Георгиевна на протяжении десятилетий является другом, доверенным лицом, ангелом-хранителем многих известных художников, прекрасно знает их биографии и творчество, особенности и силу характера, разного рода капризы и слабости. К этому замечательному человеку я и обратился за помощью, поведав о своей заветной мечте оказаться с глазу на глаз с П.П. Оссовским, В.И. Ивановым, Д.Д. Жилинским, А.А. Тутуновым, А.П. и С.П. Ткачевыми, В.М. Сидоровым и другими не менее знаменитыми мастерами. Признался и испугался – ну, не наглец ли! Ожидал это услышать и из уст милейшей Светланы Георгиевны. Но на моё удивление Маслакова тут же набрала по телефону какой-то номер и сказала в трубку: «Пётр Павлович, здравствуйте дорогой мой! Как Вы себя чувствуете, как ноги? Болят или стало лучше? Как настроение в целом? Петр Павлович, может быть Вы найдете немного времени на встречу с одним интересным человеком? Он известный ученый-химик и профессиональный художник, член Академии наук и Академии художеств, сейчас работает заместителем Зураба Константиновича и по должности является моим начальником. Не ругайтесь, Петр Павлович, не сердитесь, я знаю, что Вы терпеть не можете любых начальников, особенно из Академии художеств. Нет, правда, он очень хороший человек, зовут его Александр Толстиков. Ему поручено готовить материал для книги по технологии масляной живописи. Александр Генрихович хотел на эту тему поговорить с Вами, и ещё у него есть мечта написать Ваш портрет. Ну вот, Вы опять ругаетесь! Знаю, конечно, знаю, что Вы никому не разрешаете это делать, и терпеть не можете свои портреты в чем-либо исполнении, а доверяете только себе и Виктору Иванову. Безусловно, «Кафе Греко» замечательная работа, Вы там такой молодой, красивый. Вы считаете, что не совсем похожи на этой картине? А мне кажется, что все вы там очень похожи. Так на чем договоримся? Мы придем к Вам, разрешаете? Вот и отлично! Александр Генрихович возьмет с собой диктофон, фотоаппарат и альбом для рисования. Можно? Как это, к чертям собачьим? Опять ругаетесь, Петр Павлович! Так нельзя, давление повысится. До скорой встречи!»

От неожиданности я потерял дар речи. В ушах звучало «Петр Павлович, Петр Павлович...» Взяв себя в руки, я наконец осознал – так это же Оссовский!

Вот это да! Мог ли мечтать о таком быстром решении вопроса, ведь встреча назначена через несколько дней!

Всё время до памятного визита я сильно волновался, перечитал снова большой объем информации об Оссовском в интернете, взял в библиотеке Академии художеств и внимательно проштудировал альбомы, посвященные его творчеству. Сходил в Третьяковскую галерею на Крымской набережной и освежил впечатления от выставленных там знаменитых полотен «Рыбаки Псковского озера» и «Сыновья». Оговорюсь сразу, что признавая безусловное значение этих работ для отечественного изобразительного искусства, я не являюсь их поклонником. Мне больше по душе «Псковские кузнецы» и особенно чту полиптих «История Красной державы» из Государственного Русского музея. Несколько лет работая на западном Урале в городе Перми, я неоднократно посещал Пермскую картинную галерею. Среди полотен в постоянной экспозиции современного искусства в этой галерее находится превосходная композиция Петра Павловича «Три поколения». Считаю её одной лучших ранних работ Оссовского.

Однако, вернусь к своим тревоблениям, связанным с подготовкой к встрече. Прежде всего, я думал как построить диалог, как деликатно подойти в разговоре к интересующей меня теме секретов мастерства, как ненавязчиво включить диктофон, и возможно ли это будет сделать? На всякий случай я запасся альбомом и карандашами, надеясь сделать наброски для задуманного портрета. Я подготовил два фотоаппарата, один маленький, неброский, другой чуть больше, рассчитывая в случае благоприятного настроения Оссовского провести в репортажном режиме фотосъёмку, столь необходимую мне для будущей книги и портрета. С просьбой о специальных сеансах натурального позирования для исполнения живописного портрета я решил даже не заикаться великому мэтру накануне его 90-летия. Я нашел в интернете более пяти десятков цветных и черно-белых фотографий разных авторов, среди которых отметил немало превосходных работ, но это был не мой Оссовский, хотя предельно узнаваемый и фотогеничный, везде в красных рубашках и свитерах, акцентированных с большим вкусом иссиня-черными жилетами особого покроя, либо костюмными пиджаками.

Водя дружбу с известным московским фотомастером Борисом Сысоевым, зная по выставкам его замечательные фотопортреты крупнейших деятелей культуры, я особо выделял среди них потрясающую по глубине фотографию Петра Павловича, на которой он запечатлен во время открытия одной из своих выставок последних лет. Лучше этой работы я ничего не видел у других фотохудожников. Как потом мне стало известно, Оссовский её тоже считал удачной.

Накануне посещения Петра Павловича я попросил Бориса Сысоева сделать для меня небольшое повторение этой фотографии, которую поместил у себя на стене



*П.П. Оссовский.
Фото Б.Г. Сысоева*

в мастерской и не снимал до той поры, пока не написал портрет Оссовского. Все это время образ Петра Павловича, талантливо запечатленный Борисом, служил для меня эталоном в работе.

Вот с такой «накачкой» я вошел в назначенный день в кабинет Светланы Георгиевны Маслаковой, которая, накануне созвонившись с Оссовским, получила «добро» на визит. По дороге от Академии художеств к троллейбусной остановке я предложил Светлане Георгиевне зайти в приличный магазин и купить что-нибудь нестандартное из закуски, а к ней что-нибудь традиционное для художников, хотя бы хороший виски. Время близилось к полудню, никто из нас ещё не обедал, но надо сказать, есть и не хотелось. По моему настоянию мы вернулись в «Ароматный мир», что на Пречистенке, купили нарезки импортной ветчины и для пробы взяли две солидные

французские сырны тарелки, укомплектованные по гастрономической моде хлебными изделиями и коробочками с мёдом в дополнение к различным сортам сыра. В качестве выпивки выбрали шотландский односолодовый виски двенадцатилетней выдержки. Светлана Георгиевна, покачивая головой сказала, что всё это Петр Павлович прикажет немедленно выбросить в ведро, что такая пища и выпивка ему категорически запрещена врачами. Я ответил: «Если прикажет – выбросим, не проблема, но приходите без презентов в первый, да и в любой другой раз в гости к приличным людям, тем более к знаменитому художнику, некрасиво». Всю дорогу в мастерскую Оссовского Маслакова деликатно наставляла меня как себя вести, поскольку реакция Петра Павловича на нового человека могла быть довольно резкой.

Добравшись до дома, в котором последнее время жил и творил художник, мы поднялись на десятый этаж. Отворив незапертую дверь, вошли в мастерскую, которая, к моему удивлению, оказалась обыкновенной квартирой с небольшой прихожей, тускло освещенной электрическим светом и сплошь заставленной работами средних размеров в рамах. Впереди в большой комнате спиной к нам за широким столом сидел сам хозяин, одетый в красную рубашку и темно-синюю безрукавку.

Мы поприветствовали Петра Павловича, и задержались в прихожей, снимая верхнюю одежду (на дворе был конец февраля 2014 года). В ответ услышали раздраженный голос, окрашенный тембром драматического тенора: «Где вы там, что копаетесь? Я вас давно жду... Обещали к двум, а на часах уже половина третьего, опаздываете!» «Ого, - подумал я, - кажется, началось, надо быть предельно корректным и осторожным». Пётр Павлович, опираясь о стол руками, с трудом поднялся на ноги и медленно повернулся в нашу сторону. Он распротер объятия и трижды по-православному расцеловался со Светланой Георгиевной, назвав её просто Светкой. Затем буквально впился в меня своими пронзительными и умными глазами. Прошло несколько секунд, после чего Оссовский сказал мне, пожимая протянутую руку: «Вот вы какой Толстиков! Ну, проходите. В давние советские времена работал в Ленинграде то ли первым секретарем горкома, то ли обкома, тоже Толстиков, не родственник ли?» Услышав отрицательный ответ, Петр Павлович перевел взгляд на яства, которые мы принесли, и которые Светлана Георгиевна поспешила разложить на столе. Сдвинув строго брови спросил: «Что это? Для чего принесли, если сами не будете есть? Убирайте всё к чёрту! Светлана, ты же знаешь мне нельзя ничего, кроме овощей, жидких кашек и некрепкого чая. Впрочем, это какой виски, шотландский, односолодовый? У Вас, молодой человек, хороший вкус! Ладно, вон там наверху есть рюмки, достань их, Света, не буду обижать гостей, выпьем немного за встречу и знакомство. Наливайте себе по полной, а мне только половину рюмки и разбавьте водой. А это что такое, сырная тарелка с мёдом? Как можно есть сыр с мёдом?! Глупость, какая! Выдумают ведь такую чепуху! Тоже мне эстеты. Убери, Светлана, это с глаз долой, да и вонь от сыра ужасная!» Обращаясь ко мне, спросил сердито: «Что это Вы за штуковину принаравливаете? Диктофон? Уберите, не желаю, что за моду взяли, чуть что – на диктофон! Потом появляются всякие дурацкие откровения, о которых и не подозреваешь. Нет, батенька, давайте так, если хотите что-то узнать, спросите и запишите в блокнотик. А так мало ли, что я могу сгоряча наговорить, а вы запишите на диктофон, отдувайся потом. Нет и ещё раз нет!»

Тут за меня заступилась Светлана Георгиевна: «Пётр Павлович, не надо сердиться, разрешите Александру Генриховичу воспользоваться диктофоном, он серьёзный и порядочный человек, ему можно доверять. К тому же Вы так быстро говорите, что успеть записать от руки Ваши слова очень трудно - необходима стенографистка. Обидно будет, если часть высказанных Вами мыслей мы не сумеем зафиксировать». Оссовский посмотрел на меня и махнул рукой: «Ладно, только из любви и уважения к Светлане, включай свой магнитофон, но не сразу, немного погодя, и постарайся сделать это незаметно. Смущает меня эта штукovina, да и раздражает сильно. Я за свой век дал столько интервью, но до сих пор не знаю,

где и как это было использовано. Запишут тебя, наобещают с три короба и пропадают навсегда. А что за книгу вы там в вашей Академии задумали? О секретах мастерства? Спыхватились, когда одних уж нет, а те далече. Да и для чего? Есть книжки и пособия, по которым выучилось не одно поколение художников, и я учился. Например, Ван Мандер, Ченнино Ченнини, Бергер, Сланский, Киплик, Тютюнник, Виннер - слышали про таких? У них всё толково написано. Не теряйте времени даром, возьмите и переиздайте эти книги. Мне Светлана говорила, что ты..., ничего что я «на ты»? ...химик и художник по профессии. Позволь полюбопытствовать как такое возможно? Не могу в толк взять, ведь и тем и другим надо заниматься серьезно, каждый день. Так не бывает – успешен во всем! Искусство, мой друг, не забава! Уверен, что настоящая наука тоже. Как это можно сидеть на двух стульях? Не верю я в наше время во всякого рода «да Винчей» и «Ломоносовых» - кишка тонка. Хотя, кто тебя знает, может и правда ты второй Ломоносов. Может мы сидим рядом с гением? Светлана Георгиевна сказала, что ты член-корреспондент Академии наук и действительный член Академии художеств. Нет, ты не Ломоносов, ты Игорь Грабарь, тот тоже был членом двух академий. А какой художественный институт ты заканчивал, у кого учился?»

От такого напора я несколько смутился: «Петр Павлович, закончил я Башкирский Государственный университет, химический факультет. Что касается художественного образования, то сначала я учился в художественной студии при Уфимском дворце пионеров, затем в художественной школе, а когда поступил в университет, стал посещать в качестве вольнослушателя мастерскую станковой живописи в Уфимском институте искусств. Руководил этой мастерской Народный художник РСФСР и Башкирской АССР Рашит Мухаметбареевич Нурмухаметов, который через короткое время стал для меня любимым учителем и старшим другом. Видя, как я заматываюсь между химическими лабораториями и вечерними посещениями Института искусств, предложил мне занятия в его мастерской по индивидуальному плану. Что могло быть лучше, об этом можно было только мечтать! Приблизительно в это же время я познакомился с известным художником Сергеем Борисовичем Красновым, ныне действительным членом Академии художеств, в мастерской которого стажировался более шести лет. Дальше начал активно творчески работать и выставляться, вступил в Союз художников. Вот, собственно, и все мои художественные университеты».

Оссовский оживился: «Так ты учился у Рашита Нурмухаметова? Я его хорошо знал! Рашит был прекрасным, ярким мастером, энергичным и деловым председателем Союза художников Башкирии. В семидесятых годах мы с Гелием Михайловичем Коржевым его поддержали от Союза художников РСФСР при избрании на эту должность. Рашит Нурмухаметов показывал на всех крупных выставках вели-

колепно написанные портреты, а вообще он был талантливым картинщиком. Значит ты его ученик! Это меняет дело!»

В этот момент я решил, что не буду включать диктофон, так как не хотел рисковать неожиданно возникшим потеплением в отношениях. Спасибо, незабвенный Рашит Бареевич, спасибо дорогой профессор! Ваше имя спасло ситуацию!

Приободрившись, я начал свое наступление: «Петр Павлович, на Вашем столике у окна лежит палитра, которую я хотел бы сфотографировать и использовать фото в качестве иллюстраций для будущей книги. Радуюсь тому, что она не очищена и на ней лежат горы красок, это позволит заинтересованным читателям воочию соприкоснуться с творческой кухней знаменитого художника. А ещё кисти, среди них я вижу достаточно много мягких колонковых. Вы не любите использовать кисти из щетины?»

Оссовский подался вперед: «Кто тебе сказал, что я не пишу щетинистыми кистями? Как ты думаешь, можно ли большие полотна написать только тонким колонком? Ты вообще видел мои работы, многие из них имеют размеры свыше двенадцати квадратных метров. Хотя, знаешь, мой друг Гелий Коржев отделявал свои огромные полотна тонкими мягкими кистями. Мог в течение недели выписывать один глаз или ухо. Зато, каких невероятных эффектов добивался! Кстати, тонкие кисти любил Бродский, колонковыми и мягкими барсучьими кистями работал Павел Дмитриевич Корин. Последний был великим мастером. Слушай, давай ты не будешь фотографировать мою палитру, не надо, стыдно такую показывать. Обычно я всегда её чистил, но последнее время мне врачи строго настрого запретили возиться с масляными красками и использовать летучие растворители типа уайт-спирита и пинена. Их запахи вызывают у меня головокружение, я начинаю задыхаться от них. Что же ты хочешь, мне на будущий год девяносто лет исполнится, знаешь об этом факте? Скажи, а какие мои работы тебе нравятся?»

В своем перечислении произведений Оссовского, я остановился на двух его монументальных пейзажах «Солнце над Красной площадью» и «Дворцовая площадь», сказав о том, что именно в этих лаконичных, знаковых работах, без ложного пафоса чувствуется честное отношение большого художника к истории своей страны. Такие произведения мог создать только человек с державным мышлением.



*Народный художник РСФСР
Р.М. Нурмухаметов. 1984.
Фото С.Г. Новикова*

На что Петр Павлович ответил: «А я и есть человек державный! Я - Красная площадь современного русского изобразительного искусства. Виктор Иванов – это Русский народ! Вот кто по-настоящему Народный художник, а я – Красная площадь, так и запиши!»

Моё воображение, отреагировав на эти слова, мгновенно нарисовало эскиз будущего портрета Оссовского – на плакатно-красном фоне, в красной рубашке и в темно-синей жилетке, за рабочим столом в старинном кресле, покрытом красно-оранжевым пледом, сидит художник - лицо открытое, данное в анфас, пронзительные глаза смотрят вопрошающе на зрителя.

Не сдержавшись, в эмоциональном порыве я схватил фотоаппарат и навел его на Оссовского, желая зафиксировать смоделированный в голове образ, но не тут было... Надо сказать, что во время нашего разговора громко работал телевизор. Петр Павлович нервно переключал его с одного канала на другой, остро реагировал на рекламную вакханалию и раздраженно комментировал те или иные политические новости. Увидев в моих руках фотоаппарат, пронзительно крикнул: «Немедленно прекрати, я дал тебе согласие только на фотографирование палитры! Для чего тебе мои фотографии? Ты хочешь по ним писать мой портрет? Какой же ты художник? Не ленись, при первой возможности глазами изучай и запоминай человека. Рисуй его в голове, обобщай, компоуй. По фотографии любой дурак напишет. Посмотри мои автопортреты, ты думаешь, что я тупо сидел перед зеркалом и механически срисовывал себя. Нет, дорогой, мой! Сначала я хорошо изучил свое лицо, после чего от себя свободно рисовал и писал его, без воспроизведения «фотографических» подробностей - здесь прыщик, тут бородавка... фу, противно! Убери от греха подальше свой фотоаппарат и не раздражай больше меня. Если хочешь, в следующий раз приезжай с карандашами и альбомом, так и быть немного попозирую. Подготовь и привези эскиз портрета, посмотрим, какой ты ученик Нурмухаметова. Сейчас иди от двери в левый угол мастерской и там среди работ найди портрет, который я написал со своей матери. Это ранняя работа, но я горжусь ей до сих пор. Будь осторожным! Экий ты неловкий, надо бы тебе немного похудеть, а то ломишься, все кругом задевая. Нашел? Прекрасно, неси его на свет. Как он тебе? Портрет тогда становится произведением высокого искусства, когда он выстрадан художником, когда в нём есть душа портретируемого и душа художника, а не просто похожесть лица, фигуры и позы оригинала. Знаменитый русский художник Иван Крамской говорил, где-то я прочитал его высказывание, «портрет может быть хорошим, но сырым, как хлеб недопеченный – вкус есть, есть свежесть продукта, а около корочки прослойка сырого теста...». Так и в портрете – всё есть, а души нет и это уже не портрет, а так список лица. Поразмышляй на досуге об этом. И вообще, посмотрите, что кругом делается, не могу без раздражения и душевной

боли смотреть этот чертов телевизор, а с другой стороны, что делать, как жить без информации. Сижу как Илья Муромец на печи, ноги болят и не ходят! Если бы не возраст и ноги, всё своими бы глазами постарался увидеть, а так приходится эту телевизионную жвачку потреблять, вместо объективного анализа реальности. Сколько мы в свое время с Виктором Ивановым и Гелием Коржевым ездили по стране, по миру. Видел мои кубинские работы? Вот люди эти кубинцы, ничего у них нет, а сколько убеждения, правды, горячей веры и желания быть свободными. Потрясающий человек Фидель! Я с ним несколько раз встречался. Мощная личность, был и навсегда останется ею в истории! Таких людей не переделать, не то, что наших российских правителей. Правда нынче спохватились, а как иначе, того и гляди загрызут на мировой арене. Вот Путин молодец – Крым вернул России, целая история получилась! Так и должно быть! Крым, Севастополь - это русские места, сколько там русской кровушки пролито и ещё, вероятно, прольется. Не до жиру теперь. Трудно по-прежнему людям простым жить на фоне призрачного благополучия. Как бы при такой международной обстановке нам вообще с голым задом не остаться. Почитаемый мной Фёдор Михайлович Достоевский так писал о первой потребности: «Накорми сначала, тогда и спрашивай о добродетели!» А ты знаешь мою биографию? Во мне кровь терских казаков течет, и сам я чин немалый казацкий имею. Вот там в шкафу на верхней полке стоят недавно изданные мои воспоминания «Записные книжки художника». Возьми два экземпляра, я подпишу их Светлане Георгиевне и тебе. Прочитай внимательно, в следующий раз, когда придешь, поговорим об этом».

Мы поняли, что наш первый визит подошел к концу. Получив по книге с автографом, мы сердечно попрощались с хозяином.

Следующая встреча состоялась ровно через неделю. Светлана Георгиевна позволила мне накануне и сказала, что Петр Павлович уже спрашивал придет ли Толстиков, так как физиономия моя пришлась ему по душе и он готов к более открытым беседам. При этом Оссовский вскользь обмолвился, что в тот день, после нашего ухода, он, проголодавшись, съел содержимое сырных тарелок и нашел, что сыр с мёдом не такая уж и плохая гастрономическая комбинация. Одним словом мы снова шли в гости с любимившимися художнику сырными тарелками, но кроме них в моем рюкзаке лежал фотоаппарат, диктофон, блокноты для рисования и выведенные на цветном принтере два эскиза задуманного мной портрета Петра Павловича. Хозяин мастерской на этот раз оказал нам более радушный прием, и я, обрадованный этим обстоятельством, почти с порога приступил к своим вопросам. Надо сказать, что на мольберте у Оссовского появился кусок грунтованного оргалита приличных размеров, на котором углем была прорисована композиция, включающая одинокую фигуру молодой женщины с пустым коромыслом

на фоне водной глади озера с тремя лодками. Этот сюжет был ранее использован Петром Павловичем в его известном полиптихе «Матери». Заметив мое внимание к композиции, стоявшей на мольберте, Оссовский сказал, что начал новый тетраптих с названием «Острова Псковского озера». «Знаешь, я многие десятилетия посещал маленькие песчаные острова Псковского озера и там мне не раз буквально приходило ощущение, что разбросанные по отмелям старые лодки сродни живым существам, что они также как и люди проходят через жизненные тернии – рождаются, верно служат, стареют и умирают, будучи брошенными и забытыми под палящим солнцем, обдуваемые мощными ветрами и омываемые грозowymi ливнями. Одни исчезают, другие вновь появляются, как деяние рук человеческих, и так без конца. Вот хочу к своей персональной выставке к девятилетию завершить эту работу. Так трудно, никак не дается нужное выражение лица у девушки. Перерисовываю много раз, а всё не то. Посмотри свежим взглядом. Мне кажется, что я как-то заузил расстояние между носом и ртом и сделал слишком большой выпирающий подбородок, а от этого лицо приобрело излишнюю асимметрию, выдавая вперед нос. Впрочем, ничего не говори, сам подумаю и поправлю. Ноги меня подводят, болят нестерпимо, а поэтому трудно долго стоять перед мольбертом. Работа-то большая, а сидя ничего не получается - пропорций не вижу. Знаешь, мне хочется написать платье девушки красным цветом, а тени в складках промоделировать зеленым, как у Бенноцо Гоццоли, слышал про такого? Так вот, на меня сильное впечатление произвели его розовые света и зеленые тени на одеждах. Превосходный мастер, в раннем итальянском Возрождении, на мой взгляд, ключевая фигура. Он такой светлый, радостный, по духу напоминающий наших иконописцев. Его искусство малокатолическое, изображенные им люди очень земные, а не рафинированные небожители. А ещё, конечно, Пьеро делла Франческо! У меня до сих пор в глазах его великолепная фреска «Легенда о Кресте» из церкви «Сан Франческо», что в маленьком городке Ареццо, в часу езды от Флоренции. Бывал в тех местах? Нет? Жаль! Пьеро дела Франческо конечно намного суше, чем Гоццоли, но общее впечатление от его росписей очень красивое. И всё же, именно Гоццоли стал для меня истинным откровением в поездках по маленьким городкам Италии».

После этого монолога, наполненного воспоминаниями об Италии, я попросил Петра Павловича посмотреть на мои эскизы его будущего портрета и позволить сделать с него несколько натуральных фотографий и зарисовок в альбом. Оссовский дал такое разрешение, и я сфотографировал его вместе с Маслаковой, а Светлана Георгиевна запечатлела Петра Павловича со мной, по-другому он не захотел.

После этого он взял мои эскизы и, внимательно рассматривая, задал вопрос, что за техника их исполнения. Я сказал, что нарисованы они акварелью и акрилом на картоне, а для удобства сфотографированы на цифровой аппарат, воспроиз-



*Народный художник СССР,
академик РАХ П.П. Оссовский
и член-корреспондент РАХ,
искусствовед С.Г. Маслакова. 2014*

ведены на бумаге с помощью цветного принтера.

В таком виде их удобно обсуждать, смело чиркать по ним карандашами, фломастерами и другими пишущими и рисующими средствами. Оссовский строго посмотрел на меня и произнес: «Вы, нынешние, привыкли ловчить! Теперь вообще можно ничего самому не писать. Сфотографировал, вывел на холст, подкрасил фотографию, поставил подпись и готово. Даже есть специальное название этой технической профанации. Не помнишь, как?» «Знаю, - отвечаю я, - жикле!» «Вот именно, что жикле, - резко передразнил меня Оссовский. - Нет, братец, название сему г-но! Г-но, оно и есть г-но! Разве это искусство?! Ладно,

давай смотреть, что ты там наваял. Зачем такой красный фон взял? Трудную задачу себе ставишь, боюсь, не справишься – я в красном, плед красный и фон красный. Друг мой, это пахнет шиловщиной. Запомни, в живописи Шилова нет традиций мировой и русской живописи, нет глубокого познания живописной культуры, а присутствуют традиции фотоискусства, воспринятые его природным фотоглазом, отчего все, кого он пишет, похожи на восковые фигуры из музея Мадам Тюссо. Тьфу, терпеть не могу самодеятельность и полное отсутствие вкуса. Слушай, а как ты планируешь писать мои руки? Обрати внимание на мои автопортреты. Ты думаешь, мне не хотелось написать себя с руками, но это отдельная задача, руки трудно писать. Например, Тициан в своем известном автопортрете в зрелые годы плохо написал руки, можно сказать просто отвратительно. А наш Валентин Серов, порой так бедняга спешил, переходя от одного заказа к другому, что руки просто намечал, хотя, не в ущерб общему. Или Фешин, голову крепко по форме возьмёт, а руки шир-пыр! Ма-не-ра! Некоторые наши современные художники, главным образом ленинградской академической школы, этот прием восприняли как откровение свыше, и давай обезьянничать. Там, где у Фешина это здорово, у них полное недоразумение: разотрут по холсту краску тряпкой или флейцем, затем набросают поверх фактурку мастихинчиком и думают красота, а на самом деле сплошная муть - ни рисунка, ни формы! Ладно, не будем об этом. С другой стороны возьми нидерландских художников эпохи раннего возрождения - Мемлинга, Кампена, Ван дер

Вейдена, Ван дер Гуса или, скажем, немцев - Гольбейна Младшего и Дюрера, вот они умели писать портреты с руками, а все почему, потому что не срисовывали бездумно с оригинала, а изучали, тщательно моделировали форму сначала в рисунке, обобщали, а писали уже от себя, причем, не впадая в натуралистичность. Думай над этим, когда будешь писать руки в портретах и, в частности, на моем портрете. Посмотри сейчас на мои руки внимательно и запомни. Иногда полезно прибегать к услугам специальных натурщиков, если их руки и фигура в характере, того кого ты портретируешь. Например, Антониус ван Дейк так и делал, хотя я многие его работы терпеть не могу – сплошные блики. И манекены художники раньше всегда использовали, чтобы писать без искажения складки на одеждах. Впрочем, это уже давно забытые приемы, а жаль. Ну, что Светлана Георгиевна, дадим Толстикову шанс, пусть продолжает трудиться над моим портретом. Только смотри мне, чтобы без всяких вывертов, и приходи чаще, показывай основные этапы работы над ним. А какого размера планируешь холст?» Я ответил, что заказал уже квадратный подрамник со стороной 110 см. «Достойный размер, до конца года успеешь? Ты не забывай, что я стою на пороге своего девяностолетия, и хотя в нашем роду нередки случаи долгожительства, все-таки не затягивай, интересно посмотреть на окончательный результат. Кстати, что-то я не вижу твоего магнитофона. Ты взял его с собой? Доставай, у меня есть, что тебе сказать». Ободренный таким оборотом дела,



*Народный художник СССР,
академик РАХ П.П. Оссовский
и А.Г. Толстиков. 2014*

я не стал ждать повторного предложения, мигом выхватил из рюкзака диктофон и, включив его, стал слушать Петра Павловича.

В этот день Оссовский вдохновенно и одновременно критически говорил об истории искусства, в том числе современного, рассказывал о художниках прошлого и настоящего, своих друзьях, а также о себе и своих родителях.

После описанной выше встречи мы не виделись с Петром Павловичем почти два месяца, вплоть до начала мая 2014 года. Каждый из нас был занят своими неотложными делами и обязанностями. Оссовский работал над тетраптихом «Острова Псковского озера», одновременно тща-

тельно обдумывал экспозицию будущей юбилейной выставки «Вспоминая былое», приуроченной к своему девяностолетию в 2015 году. Много сил и внимания Пётр Павлович уделял подготовке двух книг-альбомов, в которые помимо прекрасно написанных им самим текстов, по авторской задумке в определенной хронологической последовательности должны были войти репродукции с его известных картин, включая многочисленные подготовительные эскизы, натурные этюды и рисунки к ним.

Я тем временем активно трудился над портретом Оссовского. Не имея возможности писать его с натуры, я прежде всего опирался на свою зрительную память, использовал карандашные наброски, эскизы, одобренные Петром Павловичем и две фотографии - одну, подаренную мне фотохудожником Сыроевым, другую свою, на которой мне удалось с разрешения мэтра запечатлеть его со Светланой Георгиевной Маслаковой во время второй встречи. Я применил ряд технических приемов для более точной передачи общих черт Оссовского. Так, при написании его фигуры прибегнул к помощи натурщика, по комплекции напоминающего Петра Павловича. Этого волонтера я для большей достоверности нарядил в красную майку и темно-синюю безрукавку. Отдельно корректировались форма и положение рук, написанных также с натурщика. Одним словом, давался мне портрет с большим трудом и волнениями, подстёгиваемыми мыслями о предстоящих контрольных показах, о которых мы договорились с Петром Павловичем.

Параллельно с этим мы со Светланой Георгиевной Маслаковой продолжали вояжи в мастерские наиболее известных российских художников старшего поколения. Мы посетили Андрея Андреевича Тутунова, побывали в мастерской у Дмитрия Дмитриевича Жилинского, Виктора Ивановича Иванова. Гостеприимно нас принял Валентин Михайлович Сидоров, не обделил вниманием Алексей Петрович Ткачев. Во время этих визитов мы вели беседы о классическом и современном искусстве, о ремесле художника, техники и технологии станковой живописи. Эти встречи и разговоры вызвали во мне горячее желание продолжить работу над серией портретов старейших российских художников, начало которой положило доверие, оказанное мне Петром Павловичем Оссовским.

Я поделился своими мыслями и планами с Маслаковой, попросив её в очередной раз выступить моим гарантом во время переговоров с великими старцами. Светлана Георгиевна ответила согласием и не раз в последствие буквально за руку приводила меня в мастерские А.А. Тутунова, В.И. Иванова, Д.Д. Жилинского. Непререкаемый авторитет Светланы Георгиевны как искусствоведа, консультанта Отделения живописи Академии художеств, её тактичность, ум, женская красота и обаяние помогли мне выстроить особые отношения с почитаемыми мной художниками и получить доступ в их мастерские с целью сбора материалов, необхо-

димых для создания портретов и написания этой книги.

2 августа 2014 года я был включен в состав официальной делегации от Российской академии художеств, члены которой с особым подъёмом направились в Рязань в галерею «Виктор Иванов и земля Рязанская» на открытие персональной выставки Народного художника СССР, лауреата Государственных премий СССР и РФ, Почетного гражданина Рязанской области Виктора Ивановича Иванова, посвященной его девяностолетию. К середине дня чествование великого юбиляра из его именной галереи плавно перешло на сцену и в зрительный зал Рязанского музыкального театра. Именно там и состоялась очередная наша встреча с Оссовским. За полчаса до начала этой части торжеств, к театру подъехала машина. Из неё вышел Пётр Павлович и, опираясь на руку сопровождающего его мужчины, медленно направился к главному входу, у которого стояла большая группа приглашенных, включая нас с Маслаковой. Подойдя ближе и отвечая рукопожатием на многочисленные приветствия знакомых и незнакомых ему людей, он с особой сердечностью расцеловался со Светланой Георгиевной и, заметив меня, сказал: «Это хорошо, что ты тоже здесь. Я сегодня хочу произнести речь, посвященную юбиляру, в которую включил слова из своего выступления в Кремле перед Путиным, когда мне вручали правительственную награду. Буду говорить о русском реализме, о его славном прошлом и тревожном, неясном будущем. Буду говорить о Викторе Иванове, как о великом продолжателе лучших традиций русской реалистической школы, ибо Иванов и есть, по сути, подлинный русский художник во всеобъемлющем значении этого определения. А ты куда подевался? – перевел разговор Петр Павлович. – Давно мы с тобой не виделись, выглядишь молодцом. Работаешь? Как продвигается портрет, или забросил его? Светлана, пойдем со мной, мне нужна твоя медицинская помощь, растрясло меня по дороге. А ты, - Оссовский снова обратился ко мне, – звони и приходи. Будь здоров, увидимся в Москве». В этот вечер Оссовский на сцене Рязанского театра произнес яркую, запоминающуюся речь в честь Виктора Ивановича Иванова, воспринятую залом с большим вниманием и отмеченную продолжительными овациями.

К концу сентября я практически дописал портрет Оссовского и, сделав как обычно фоторепродукции, решил показать мэтру результат своих усилий. Мне снова на помощь пришла Светлана Георгиевна Маслакова, договорившаяся о новой встрече с художником. И вот мы опять в мастерской у Оссовского. Петр Павлович заметно продвинул работу над тетраптихом «Острова Псковского озера». На мольберте и возле него стояли все четыре части этого произведения в разной степени завершения. «Девушка с коромыслом» была практически полностью раскрыта в красках, единственное, что по признанию самого Оссовского его мучило, несоответствие общего тона красного платья и зеленого цвета в тенях его складок. «Хоте-

лось, как у Гоццоли на фресках, но пока не получается» - объяснил нам художник. Фактически близилась к концу работа над частью «Юноша с веслом». Проработаны были в рисунке части с названиями «Две лодки» и «Тишина». Увиденное вызвало во мне чувство неподдельного восторга. Невольно вспомнилась история жизни и творчества Тициана, одарившего мир к своему девяностолетию такими шедеврами, как «Пьета» и «Истязание Марсия». Трудно бывает поверить в такое, но когда буквально на твоих глазах происходит подобное – остается только замереть в удивлении. Если быть откровенным, поражаало то, с каким неувядаемым мастерством все было сделано Оссовским, а ведь и ноги болят, и приходится опираться на трость, стоя у мольберта и работая над внушительными по размеру картонными. Светлана Георгиевна в восхищении молча расцеловала Петра Павловича, что с удовольствием сделал бы и я в качестве высокой оценки его труда. Оссовский это понял, внимательно посмотрев на меня своим характерным пронизывающим взглядом. «Ну, до полного завершения ещё далеко, но кое-что стало проясняться. Меня начали подгонять из Академии художеств. Светлана Георгиевна, я обещал тебе и руководителю Выставочного отдела дать работу на выставку «Корабль. Путешествие сквозь время и образ», странное название выставки, но прошу, не подгоняйте меня, это раздражает и приведет к тому, что я все испорчу и делу конец. А вообще меня эта выставка не больно волнует. Мне надо принять решение, где я буду на следующий год показывать свою авторскую экспозицию, посвященную девяностолетию – в Академии или на Псковщине, в Изборске».

Маслакова мягко отреагировала: «Петр Павлович, дорогой, прежде всего, выставку надо открыть в Академии художеств, а потом обязательно в Изборске. Сколько людей в Москве ожидают этого события. Прошу Вас хорошо подумать и открыть выставку сначала в Академии художеств».

Оссовский посмотрел на Светлану Георгиевну и заметил: «Хорошо, есть ещё время для принятия решения, но только вы меня не торопите. И потом, скажи там, в Академии, чтобы рядом с моей работой на этом корабельном представлении никого не экспонировали, иначе не дам ничего вообще».

Переведя наше внимание на свой тетраптих «Острова Псковского озера», Петр Павлович с небольшим раздражением в голосе бросил в мою сторону: «Вот черт, всё смотрю и смотрю на лицо моей «Девушки с коромыслом» и никак не могу понять, где допустил ошибку. Чувствую, что оно перекошено. Надо исправлять, а что именно, пока не понимаю. Казалось бы, у меня, как у профессионально обученного художника должно всё сидеть в голове, все правила, все навыки. Это дилетант смотрит на глазик, рисует глазик, смотрит на носик, рисует носик, а как построить одновременно и правильно глазик и носик на человеческом лице не соображает. Конечно, дилетант это видит, но рука его это не чувствует, не передает. Не дай Бог

профессионалу скатиться до такого. А что, и это возможно. Ни от чего человек не застрахован. Вот я в последнее время проверяю себя, смотрю в зеркальное отражение свои работы. Иногда вижу, что перекосил, не попал, прямо как дилетант – нос туда, глаз сюда. А надо так – рисуешь нос, а захватываешь и затылок. Приходит это с практикой. Тогда перестаешь об этом думать, само прорывается. А сейчас что? Старый стал. Ведь для того, чтобы писать, надо ткнуть кистью с краской в холст и отойти, посмотреть. Представляешь, сколько раз за один рабочий день надо подойти к мольберту и отойти от него. Рука правая слушается плохо, даже муштабель не помогает порой. Тянусь написать белок глаза, а попадаю в бровь – ну что это за работа! Мне чудовищно трудно стало писать с натуры, стал прибегать к фотографии. Тяжело, а надо делать так, чтобы не видно было пота. Необходимо, чтобы рисунок совпадал с живописью. Когда это получается, тогда всё нормально. Я считаю, что русская живопись это приоритет рисунка, а рисунок – это основа композиции. Рисунок, как каркас в скульптуре. Если его нет, то и живопись будет, как, например, у Шагала. Он рисовать не любил и не умел, для него первым делом было создать хаос на картине. Был у меня некоторое время соседом по мастерской художник по фамилии, по-моему, Штейнер, тот правда умел рисовать, но краску, цвет и тон не чувствовал. Почти как ты, Александр. У него как у тебя было всё хорошо нарисовано, всё точно – фотография, да и только. Я ему говорю: «Ну что ты так скучно пишешь? Возьми хоть фон поколебай, что ты выкрасил всё одной краской!» Он мне в ответ: «Да-да, мне живопись трудно дается». На следующий день приходит ко мне в мастерскую и просит: «Иди, Петя, посмотри, я фон поколебал». Прихожу, смотрю, а он местами чуть розовенького, чуть желтенького, чуть красненького добавил. Вот так поколебал! Вообще надо красить картинку жидко, я давно перестал заниматься соцреализмом и укладывать краски на холст килограммами. Многие художники наивно полагают, что толщиной красочного слоя можно показать живописную мощь. Чепуха какая! Сила живописи вовсе не в этом и не в яркости красок.

Когда я впервые увидел в подлинниках картины Веласкеса «Портрет папы Иннокентия X» и «Венера перед зеркалом», они мне жутко не понравились. Соцреализм, и всё тут. Сплошные блики, точно как у Шилова. Ты что улыбаешься, Александр? Думаешь я спятил? Нет, братец, это ты спятил, если не понимаешь порядок в сравнениях. Это Веласкес напортачил в своих работах как Шилов, а не Шилов достиг уровня Веласкеса. Вот о чем я хотел сказать тебе. Понял? Я просто говорю о просчетах величайшего мастера. А всё почему, да потому что когда Веласкес писал небольшой натурный этюд с понтифика, ему было мало времени выделено на это. Но этот маленький портрет, написанный в один прием, очень хорош – не до бликов было. А когда по нему писался капитальный портрет, вот тут время было пре-

достаточно, и Веласкес приукрасил сделанное – бликов наставил, блеска в ткани напустил, одним словом, расчехвостил его. А я эти блички терпеть не могу. Возьми Раннее Возрождение, возьми Гоццоли. Ты нигде не увидишь у него бликов. Вот почему я его люблю. Мощный он живописец! Гоццоли можно сравнить с художниками 19 века, когда те стали писать живых людей. Сейчас я тебе выскажу одну идею, которая нашла ограниченный отклик в узком кругу, и Путину однажды сказал об этом. Думаю, что эта идея так и останется со мной. Я хочу сказать о русском народном реализме и его истинных основателях и носителях. Кто эти художники, а вот кто – Виктор Иванов, Зверьков, Мочальский, Браговский, братья Ткачевы, Коржев. Гелий Коржев всю жизнь переживал, что останется в истории автором нескольких картин, как соцреалист Иогансон. Конечно, пиковыми вещами Коржева действительно являются «Опаленные войной» и триптих «Коммунисты», но Гелий не соцреалист, он русский народный реалист. Конечно, в этих работах он так и не показал 80-летнюю историю страны Советов. Это сделал я. Спрятался за спинами Иванова и Коржева, и прямиком приплыл в Русский музей со своим циклом «История Красной державы».

Я не перестаю сам себе задавать вопрос – как сделать духовную пищу обильной и качественной? Как сделать наш быт более духовным? Он в своей основе порождает обывательщину, а суть самой жизни должна быть духовной, а не проживание её, именуемое бытом. Недостаток духовности в обществе ведет к упадку искусства, которое начинает заниматься бытописанием и абстрагироваться от жизни. Поэтому я считаю реализм таким направлением в изобразительном искусстве, которое наблюдая жизнь, рассуждая о силах природы, о человеке, выражает отношение ко всему этому при помощи грамотно подобранных слов, то есть линий, масс, форм, цвета, из чего, собственно, составляются «изобразительные фразы», а из них рассказ, новелла, повесть, роман. С одной стороны должен стоять талант мастера, затем школа правильной изобразительной речи, желательно с хорошей дикцией, с другой – активное, образное восприятие окружающей жизни. Именно это составляет искусство реализма.

Вот ты, Александр, как-то сказал мне, что среди моих работ выделяешь «Солнце над Красной Площадью» и «Дворцовую площадь». Я тогда не был готов беседовать на эту тему, но сейчас кое-что тебе расскажу интересного. Если честно, то я не помню, как у меня возникло желание написать Красную площадь. Возможно на это как-то повлиял Суриков с его «Утром стрелецкой казни», возможно, как-то зацепила мое внимание картина Константина Юона «Парад на Красной площади в 1941 году». Не помню... Что-то все-таки подтолкнуло. Я долго ходил, бродил по Красной площади, выбирал точку, с которой мог написать, что-то свое, оригинальное. Но мне всякий раз мешал Мавзолей. Чуждое, на мой взгляд, на Красной

площади это сооружение гениального архитектора Щусева. Так вот, в конце концов я сделал из Мавзолея мощный постамент для Спасской башни и картина построилась. Фактически Мавзолей своей ступенчатостью помогал зрителю взглядом добираться до звезды на Спасской башне, тем более, что и Мавзолей и Спасская башня по цвету прекрасно соединялись в одно целое. Обрати внимание, когда будешь снова смотреть на картину, как мне удалось скрыть Мавзолей ничего не нарушая в архитектурном ансамбле самой Красной площади. Удачной частью картины является и небо, написанное с соответствующим символическим величием. Получилось такое высоко-патетическое небо с лучами солнца, падающими на площадь и на людей. Красная площадь оттого и красная, что красивая, и название свое получила не по цареву указу, а по воле народной.

Кстати, думаю будет интересным узнать, как я работал с натуры на Красной площади. Ведь там всегда масса народа, толпы туристов. Чтобы они не мешали, я рисовал эскизы на обычных библиотечных карточках стандартного размера, которые можно было быстро спрятать в карман при подходе любопытных. Собственно мне нужно было визуально, при помощи глаза, а не фотоаппарата, проверить и соотнести все объекты, которые находились на площади. Необходимые детали я потом брал с фотографий и даже с типографских рекламных плакатов.

Чтобы написать «Дворцовую площадь» понадобились поездки в Северную столицу. Надо сказать, что в то время ленинградские художники старались избегать изображений Дворцовой площади, ибо она с царских времен не претерпела никаких изменений по сравнению с Красной площадью. Может быть их смущал ангел с большим крестом, венчающий Александрийский столп, и они перестраховывались, хотя государственные органы никогда не запрещали кресты на выдающихся памятниках архитектуры. Не знаю, что их сдерживало. Одним словом, мне картина задалась и будучи показанной на выставке вместе с полотном «Солнце над Красной площадью» в виде диптиха, вызвала положительные отклики среди коллег-художников.

К своим «Рыбакам Псковского озера» я готовился 7 лет, а написал картину за неделю – 35 эскизов было сделано и картон. Когда показалось, что чего-то в нём добился, решил раскрасить этот картон масляными красками. Однако не получилось соединить рисунок с живописью. Мой закон – нашел рисунок, тогда и живопись пойдет и композиция. У меня всю жизнь были маленькие мастерские, а задачи громадные. В маленькой мастерской пришлось перейти с холстов на оргалит.

У Виктора Иванова я научился делать малые картоны к капитальным картинам. Когда-то, в качестве члена закупочной комиссии, принимая участие в приобретении картины Иванова «Человек родился», я увидел весь объем подготовительной работы к ней и начал делать свои малые картоны. Практически ко всем

значительным картинам псковской серии я подготовил малые картоны. Вообще живопись – это труд и страдание. Так бы и огрел своей палкой тех, кто думает, что это удовольствие и развлечение. Я поддерживаю призыв Эдгара Дега, который просил издать специальный президентский указ, расстреливать тех, кто в удовольствии пишет с натуры пейзажики. Единственный способ постигнуть секреты мастерства по Дега заключался в усердном копировании старых мастеров, что я считаю правильным. Хотя не всех надо копировать. Рафаэль для меня полный халтурщик! Именно с него пошла слащавая живопись, да и Тициан где-то мощный, а где-то слащавый. Впрочем, и на старуху бывает проруха! С каждым художником может такое случиться».

«Александр, что ты стоишь, приунывший? – снова обратился ко мне Оссовский. – Принес свою работу? Светлана Георгиевна по телефону сообщила, что твой портрет завершил. Так где же он? Или опять принес мне фотографии, как в прошлый раз? Давай показывай».

Я волнуюсь протянул заготовленные цветные ксероксы. Оссовский взял их в руки и произнес: «Что это, живопись или фотография? Ничего не пойму, ты же меня не фотографировал. Да, братец ты мой, Лактионов тут отдыхает. Что же ты меня так натуралистично подал? Зачем акцентировал набрякшие мешки под глазами, кому нужно это «очарование» старости. Посмотри на моих поздних автопортретах, как я работаю с формой лица, ничего лишнего, а ты кинулся пересчитывать все помятости и морщины. Нет, в целом твоя работа неплохая, даже хорошая в какой-то степени, но очень натуралистична. Выслушай меня без обиды. Когда-то, скажем во времена Гирландайо (помнишь его «Портрет пожилого мужчины с внуком»? Там, у деда на носу выписан целый рой бородавок), такая подача натуры была верхом совершенства. В русской портретной живописи подобной натуралистичностью отличался Зарянко. Могу признать, что художники советского времени Исаак Бродский и Александр Лактионов, взяв натурализм на вооружение, написали ряд неплохих работ, хотя ни того, ни другого я не люблю. А вот Шилов довел этот прием до пошлого безобразия. Постарайся ограничить себя от натуралистичности, стремись к образности более условной, но художественной и правдивой. Запомни как правило – натуралистичность мешает достичь образности. А как ты написал мое кресло? Что же ты такой невнимательный! Где ты увидел эти детали на нем? Давай сделаем так, я сейчас встану, а ты сфотографируешь мое кресло и отдельно по фотографии внесешь исправления в его конструкцию на портрете. Вот собственно пока и всё. А где ты хочешь показать работу?» Я ответил, что готовлю портрет на свою персональную выставку в музее-мастерской Сергея Тимофеевича Коненкова, запланированную на конец ноября 2014 года. Петр Павлович оживился и произнес: «Хорошее место, для русской культуры святое. Мне приходилось встречаться с Коненковым. Кстати, как-то на выставке Сергея



Кресло П.П. Оссовского. 2014

Тимофеевича, Павел Дмитриевич Корин сказал мне о Коненкове, что это изумительный художник, живой гений. Я был в мастерской Коненкова в день чествования его с девяностопятилетием. Вот потрясающий был старик. Сам такой худой, почти высохший, как схимник. Руки узкие, худые, кожа да кости, а глаза маленькие, колючие, пронзительно смотрящие на тебя. Мне скульптор Екатерина Федоровна Белашова рассказывала, что за несколько месяцев до этого юбилея, зашла она к Коненкову в гости и застала его в верхних покоях одетым во все черное, сидящем на постели в темной комнате. Обстановка схимника, руки как у покойника, сам еле говорит. Решила, что доходит старик. А через

несколько дней узнала из прессы, что Коненков уехал в путешествие на Смоленщину. Не старик, а ступок энергии. Среди работ, выставленных в мастерской, мне очень нравится его сидящий «Достоевский» с изумительными по форме руками. Ты обрати внимание, как Коненков делает руки - фантастическое мастерство! Так что, для любого художника огромная честь выставиться в этом священном месте. Хорошо, только перед тем как повезёшь работу на выставку, покажи её мне. Над портретом надо ещё поработать». После этого мы поговорили, как всегда о политике, о программах центрального телевидения, попили чаю и распрощались с Петром Павловичем до следующего раза.

По дороге к метро я задал Светлане Георгиевне вопрос, как оценить реакцию Оссовского на мою работу, на что Маслакова ответила: «Мне кажется, что Петр Павлович доволен портретом, а то что «наехал» по поводу натуралистичности в подаче образа, то у каждого мастера свой взгляд, своя манера, свои критерии. Главное, что принял и не стал противиться тому, чтобы показать работу на выставках». Я был счастлив, и в душе и на словах искренне поблагодарил Светлану Георгиевну за дружеское профессиональное внимание и поддержку.

Вняв словам Оссовского, я внес ряд изменений в портрет, поработал над фоном, над левой рукой Петра Павловича, переписал кресло, в котором сидит художник. В живописной лепке его лица я пошел на некоторые рекомендованные мне обобщения, стараясь не «замыливать» изначально взятый тон и не дробить первичную

кладку красочного слоя. По завершению этой работы, я самостоятельно созвонился с Петром Павловичем, и хотел было просить его о встрече, но оказалось, что Оссовский находится под наблюдением врачей в больнице и принять меня, естественно, не может.

Настал последний осенний месяц 2014 года. Согласно официальному плану выставочной деятельности музея-мастерской С.Т. Коненкова на Тверском бульваре, я должен был начать работу над экспозицией своей персональной выставки «В зеркале портрета», открытие которой было назначено на 12 ноября. Директор музея Светлана Леонидовна Боброва, чудесная женщина, искусствовед и художник, член-корреспондент РАХ вместе с моим другом Михаилом Горшуновым, известным художником-сюрреалистом, потратили немало времени и сил на создание экспозиции. После горячих споров и обсуждений, многократных пробных перестановок, портрет Петра Павловича Оссовского был помещен в центре стены между портретами народного художника России, академика РАХ Татьяны Григорьевны Назаренко и крупнейшего российского ученого-химика, академика РАН Ильи Иосифовича Моисеева. Рядом у этой стены разместили такие известные работы Сергея Тимофеевича, как гипсовый бюст Федора Михайловича Достоевского (любимое произведение Оссовского), небольшой фигурный портрет Льва Николаевича Толстого и бюст Альберта Эйнштейна.

Соседство с великими творениями Коненкова усилило впечатление от моих работ, особенно от портрета Оссовского, получившего высокую оценку среди профессиональных художников и искусствоведов, пришедших на открытие выставки. На основе этой экспозиции я издал каталог, в который вошли все двенадцать экспонированных мной портретов и несколько великолепных работ гениального русского скульптора. Признаюсь, ни до, ни после этой выставки, мне ни приходилось принимать участие в столь ярких и впечатляющих экспозициях. Моему счастью нет предела до сих пор!

В конце января 2015 года в залах галереи Зураба Церетели на Пречистенке открылась выставка «Корабль. Путешествие сквозь время и образ», на которой я впервые увидел заверченный тетраптих Оссовского «Острова Псковского озера». Две крайние вертикальные части с изображением парных лодок произвели на меня сильное впечатление. Две центральных картины с фигурами юноши с веслом и девушки с коромыслом, при всем мастерстве композиционного построения и лаконичности образов выглядели несколько вымученными. Создалось ощущение, что помимо самого Оссовского в работе принимал участие ещё кто-то, усвоивший манеру Петра Павловича, но всё же, не в той степени, чтобы полностью соответствовать его стилю. Кстати, платье девушки с коромыслом было полностью промоделировано в тональных градациях красным цветом. Оссовский не стал продол-



Работа над экспозицией персональной выставки А.Г. Толстикова «В зеркале портрета» в Мемориальном музее «Творческая мастерская С.Т. Коненкова» (слева направо: искусствовед, академик РАХ М.В. Вяжевич, директор Мемориального музея, член-корреспондент РАХ С.Л. Боброва, художник М.В. Горшунов). 2014

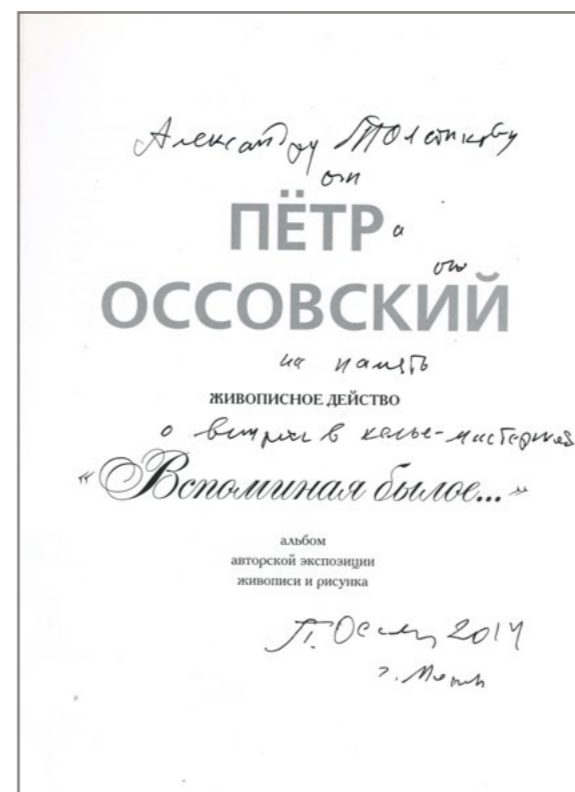
жать поиски задуманного сочетания красного и зеленого в складках а-ля Гоццоли. Видимо решил не рисковать. Устал старый мастер!

Организаторы выставки сдержали слово, данное Петру Павловичу. На стене в экспозиционном зале рядом с его тетраптихом не было других работ и от этого произведение мастера ещё больше приковывало внимание своей жизненной правдой, монументальностью и декоративностью. После осмотра прекрасной выставки я ещё раз мысленно поблагодарил судьбу и милейшую Светлану Георгиевну Маслакову за предоставленное счастье хотя бы на короткое время оказаться среди людей, отмеченных благосклонностью и доверием Оссовского.

Быстро пролетело время. На моём календаре красным цветом заиграла дата 18 мая 2015 года – день рождения, а точнее, девяностолетия Петра Павловича – Питера Пауля, как в шутку звали Оссовского в узком кругу его любимые друзья – Гелий Михайлович Коржев, Дмитрий Дмитриевич Жилинский, Виктор Иванович Иванов, Ефрем Иванович Зверьков.

19 мая 2015 года в залах Академии художеств на Пречистенке открылась гран-

диозная юбилейная выставка Оссовского «Вспоминая былое», охватывающая практически весь творческий путь художника. В этот день в Белом зале заседания Президиума Российской академии художеств состоялось торжественное чествование юбиляра, который произнес замечательную речь, специально подготовленную им для этого случая. Практически каждому приглашенному по желанию Оссовского бесплатно вручили роскошно изданные альбомы и каталоги. Петр



Дарственная надпись А.Г. Толстикovu от П.П. Оссовского. 2014

Павлович, находившийся в приподнятом настроении, охотно давал автографы всем желающим, выстроившихся во внушительную очередь. Неутомимой рукой Оссовский в течение почти часа писал трогательные и умные пожелания своим друзьям и почитателям.

Мне выпала возможность поздравить Петра Павловича до начала церемонии. Художник сидел в центре большого стола в Белом зале Президиума РАХ. Я подошел, передал небольшой презент и крепко пожал ему руку. Оссовский с особой добротой в голосе и во взгляде ответил благодарностью на мое поздравление, сказав, что сегодня будет много народа, а потому вряд ли нам снова удастся пересечься: «Лучше приходи ко мне в мастерскую через недельку-другую вместе со Светланой

Маслаковой. Поднимем по рюмке за здоровье раба божьего Петра». Понимая, что у меня осталось совсем мало времени на общение, я скороговоркой выпалил: «Петр Павлович! Меня пригласили принять участие в начале июня в большом выставочном проекте «АРТ-УФА» в Башкирии, приуроченном к проведению встреч глав правительств стран, входящих в состав ШОС и БРИКС. Каждому из участников проекта предложено показать небольшую экспозицию, состоящую из пяти капитальных работ. Можно мне взять на эту выставку Ваш портрет?» Петр Павлович, задержав мою руку в своей, ответил: «Ты художник, причем хороший. Это я тебе говорю! Тебе и решать самому, что показывать, а что нет. Портрет получился неплохой, кстати, ты внес в него исправления? Я не против того, чтобы ты его показал, тем более в Башкирии. Вот с твоей помощью я напоследок опять, хотя и заочно побываю в тех краях. Ты ведь знаешь, что во время войны учащиеся и

преподаватели художественной школы при Суриковском институте были эвакуированы в башкирское село Воскресенское. Красивые там места. Мы с Гелием Коржевым и Виктором Ивановым любили вспоминать об этом времени. А теперь иди, не мешай, мне надо сосредоточиться – я речь подготовил, хочу прочесть народу, потом расскажешь о впечатлениях».

В начале июня я повез свои работы в Башкирию на выставку «АРТ-УФА», организованную на площадях центрального павильона вновь отстроенного комплекса ВДНХ. Устроители выделили мне, как и всем другим участникам, отдельный выставочный модуль, в котором я разместил свою небольшую экспозицию. Мои уфимские друзья-художники среди представленных мной работ особо выделили портреты Оссовского и Назаренко. Не скрою, мне было приятно.

Вернувшись из Уфы, я позвонил Петру Павловичу и коротко рассказал об открытии выставки. Оссовский заинтересовано выслушал меня и сказал: «Обсуди со Светланой Маслаковой день и время, когда вы сможете прийти ко мне. Пусть Света сообщит по телефону о вашем решении, и не тяните, что-то я себя неважно чувствую, как бы опять не загреметь на больничную койку. А я тебе говорил, что у меня правнук родился? Петькой назвали. Крепкий такой! Всё, прощай».

На следующий день я зашел в Академию искусств к Светлане Георгиевне, которая мне сообщила, что ей звонил Петр Павлович и сам назначил день нашей встречи. И вот мы снова сидим за широким рабочим столом у Оссовского. Хозяин хмур, явно плохо себя чувствует, но держится. Я, понимая, что визит будет коротким, достаю из рюкзака несколько экземпляров каталога моей персональной выставки «В зеркале портрета» в музее-мастерской С.Т. Коненкова и передаю их Петру Павловичу. Оссовский открывает каталог и, внимательно рассматривая, доходит до репродукции своего портрета: «Батюшки, а вот и я! Ну, фотография, как есть фотография! Ты так и не совладал с желанием подать все натуралистично. Почему мешки под глазами не убрал? Ты, что этим хочешь сказать, что у меня больное сердце и почки? Кому это важно знать? Ты уясни себе, в современном портрете, как и в пейзаже должно быть только самое главное – твердь небесная, земная и водная, а все эти машины, вышки – всё это лишние детали, мешающие образности. Ты работаешь в стиле иллюзорного реализма, как мой сын Сергей. Видел его работы? Он сфотографирует объект, через эпидиаскоп переведет на холст рисунок, раскрасит его и готово. Кстати, большой успех его работы имеют за границей. Нет, я не говорю, что это плохо. Я сам сейчас довольно часто прибегаю к фотографии. Только я её не копирую, как это принято у дилетантов. Она у меня в качестве натуры, от которой, оттолкнувшись, я создаю художественный образ. Ты больше думай, анализируй, мы же говорили с тобой об этом. Справедливости ради могу сказать, что в твоих работах меньше Шилова, скорее больше

Лактионова. Для Шилова живопись это объект прямой коммерции, ему все равно кого писать – банкиров, бизнесменов, их жен, любовниц, иерархов церкви, ветеранов войны, певцов, тусовщиков - всех в одну кучу. А ты написал меня – человека божьего, хорошего, поэтому у тебя лучше, чем у Шилова. Правда, что ты выставил мой портрет рядом с Достоевским Коненкова?»

Тут меня под защиту взяла Маслакова: «Петр Павлович! Ну что вы так критикуете Александра Генриховича. На выставке в музее-мастерской Коненкова было много профессиональных людей, в том числе из Академии искусств. Ваш портрет очень понравился. Говорили о попадании в образ, хвалили точно схваченный художником Ваш пронзительный и умный взгляд из под бровей. Хвалили позу, отмечая, как правдиво написаны руки и многое другое. Лично мне портрет нравится, тем более, что Вы давно никому не разрешали себя рисовать. Не ругайте Александра Генриховича, он написал достойную работу, которая выдержала испытание магией искусства Сергея Тимофеевича. Ваш портрет и портрет Тани Назаренко очень хорошо смотрелись рядом с бюстом Достоевского и фигурой Льва Толстого. Поверьте мне!» Оссовский вскинул на нас испытующий взгляд и сдался: «Ладно, полно об этом. Лучше расскажите о своих впечатлениях о моей выставке в Академии». Мы со Светланой Георгиевной только и ждали этого вопроса и наперебой стали говорить на эту тему. Петр Павлович слушал нас несколько рассеяно, затем востроившись, произнес: «Я часто думаю о судьбе реализма в России и сожалею искренне о том, что он лишен притока высокопрофессиональных молодых сил, призванных продолжить его развитие. Мы, на ком в большей степени лежала ответственность за судьбы глубоконравственного искусства, уже состарились и уходим из жизни. Я очень сожалею, что представителям моего поколения не хватило каких-нибудь десяти лет для полного воплощения в искусстве своих замыслов. Резкий слом в политической, социальной и духовной сферах Великой державы и ее распад создали условия невозможности появления истинных произведений искусства. Боюсь, что нить традиций может прерваться и кому-то придется их восстанавливать. В наше время реализм был понятием широким и растяжимым. В него входили и визуальный и профессиональный дилетантизм и так называемое фигуративное искусство, ассоциативный реализм, фотореализм и ещё черт знает что. Судьба этих течений в реализме меня не заботит! Они всегда приспособятся к новой ситуации и будут как и прежде убажывать и развлекать потребителей. Труднее всего будет реализму, суть которого в образном выражении всей гаммы жизненных чувств человека. Этот реализм воздействует на все струны человеческой души. Его миссия далека от развлекательной. Она глубока и подобна религиозной. Сожалею, но именно этому реализму будет труднее всего в рыночных отношениях. Вот так! А вообще, мне грех жаловаться, я счастливый человек! Я без

малого прожил почти век!»

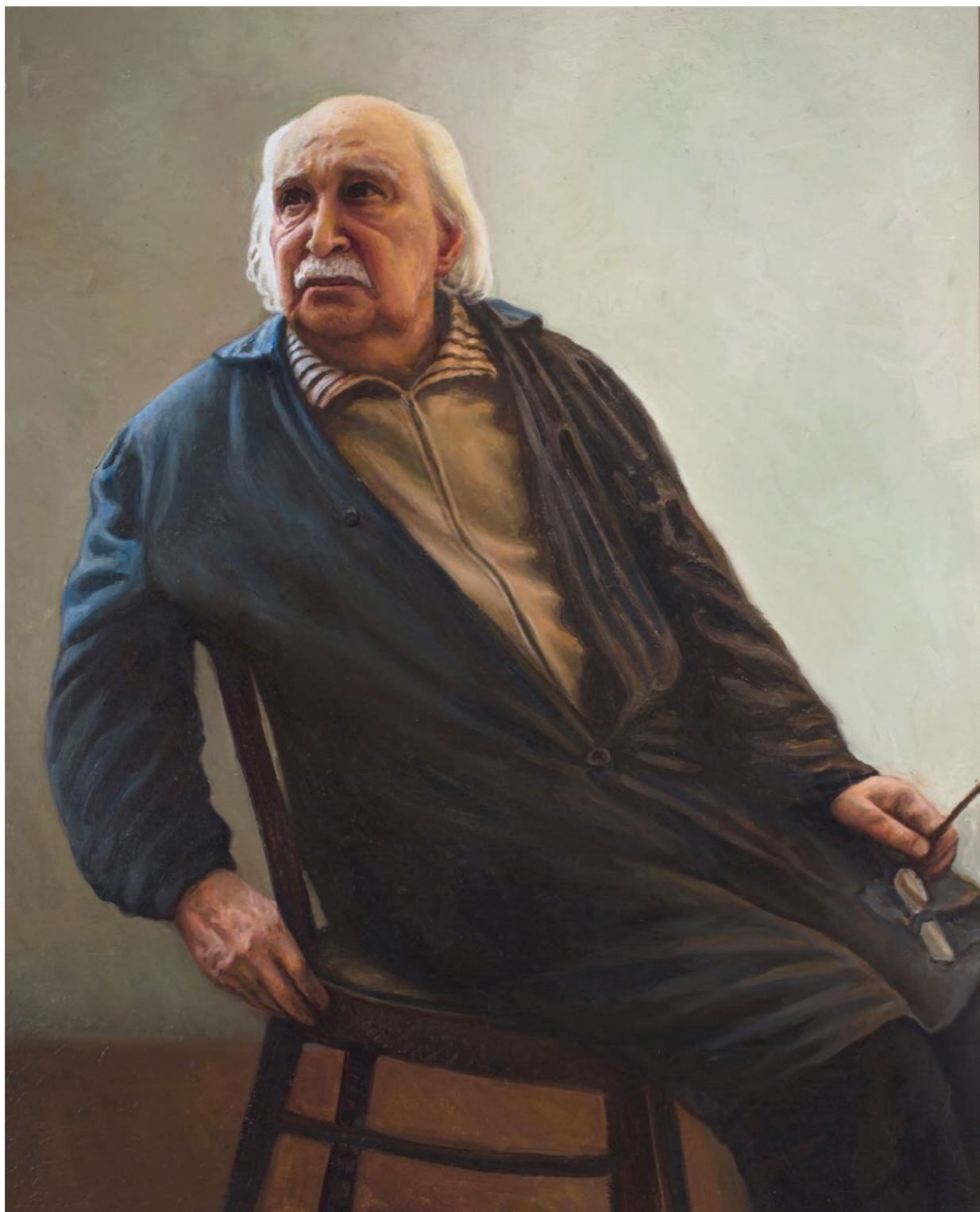
Больше мы с Петром Павловичем не виделись. 1 августа 2015 года Оссовского не стало. В это время я был далеко от Москвы. До сих пор испытываю чувство вины за то, что не удалось проститься с великим художником, которого с почестями похоронили по православному обряду на воспетой им псковской земле в Изборске.



П.П. Оссовский. Острова Псковского озера. 2014-2015

В.И. ИВАНОВ

«МОНОЛОГ»



*А.Г. Толстиков. Портрет Народного художника СССР,
академика РАХ В.И. Иванова. Холст, масло. 130x105. 2014-2015*

«Мне довольно часто приходилось выступать перед различной аудиторией слушателей. Как правило, это зрители на моих выставках, студенты и преподаватели художественных учебных заведений, профессиональные художники, художественные критики и искусствоведы. Задают много вопросов на разные темы, связанные с изобразительным искусством, его историей, состоянием на сегодняшний день. Поощряя Ваше желание написать книгу по технике и технологии станковой живописи, могу поделиться своими знаниями и практическим опытом по важнейшим, на мой взгляд, вопросам.

Первейший из них - академический рисунок, который является основой и живописи, и скульптуры, и архитектуры. Так считаю не только я, так, прежде всего, считали классики высокого Возрождения.

Несколько лет назад моя внучка Мария собрала и издала небольшим тиражом альбом-каталог, в котором представлены мои рисунки ученических лет с обнаженной натуры, а также более поздние натурные штудии. К этому изданию я написал короткое предисловие. В нем я ещё раз подчеркнул неизменную роль академического рисунка в разные эпохи развития изобразительного искусства. Мы легко распознаем своеобразие рисунков Микеланджело, Леонардо, Рубенса, Рембрандта, Тициана, Дюрера. Никогда не спутаем рисунки Репина, Сурикова, Врубеля. Но, не смотря на яркую индивидуальность рисовальной техники этих величайших мастеров, всех их объединяет высочайшая культура профессиональной выучки. Наши педагоги, и в художественной школе, и затем в Суриковском институте, придавали большое значение сохранению и развитию академических традиций в рисунке, что, как правило, находило полное понимание со стороны учащихся. Преподавание рисунка в России всегда было на высоком уровне, начиная со времен Егорова, Угрюмова, Басова, Брюллова, Иванова, даже в послереволюционную эпоху, когда пытались сбросить Пушкина с «парохода современности». Я вспоминаю свои детские и юношеские годы. Представьте себе, в нелегкий и тревожный 1939 год по предложению многих видных общественных деятелей страны, среди которых были Герой Советского Союза летчик Михаил Громов, актер Иван Михайлович Москвин, художник Сергей Васильевич Герасимов, актриса Алла Константиновна Тарасова, художник Игорь Эммануилович Грабарь, в СССР открыли первую специальную художественную школу для одаренных детей. Причем среди основополагающих принципов, заложенных в процесс обучения, было сохранение и развитие лучших традиций русской реалистической школы, включая академический рисунок, живопись и скульптуру. Чем это замечательно? А замечательно это тем, что со всего СССР в эту школу стали приезжать без принуждения молодые таланты. Вот неподражаемый образец заботы государства о будущем отечественного искусства. В первые дни войны школа, включая учащихся и преподавателей,

по распоряжению Правительства была эвакуирована в Башкирию, в далекое село Воскресенское. Среди эвакуированных учащихся оказался я и многие мои товарищи - Петр Оссовский, Гелий Коржев, Володя Стожаров, Павел Никонов, Андрей Горский, Игорь Попов, Иван Сорокин, Саша Суханов, Андрей Тутунов. Военное время так проникло в наши сердца, что нас не надо было принуждать учиться. Мы работали самозабвенно. Было трудно в смысле пропитания и одежды, не было достаточно бумаги, красок, кистей, карандашей. Но когда рассматриваешь сейчас чудом сохранившиеся у некоторых из нас маленькие графические набросочки и живописные этюды тех лет, то отчетливо понимаешь, что во всем искусстве военного времени не было равных им произведений по проникновенному ощущению Родины. Такой остроты не было даже в работах зрелых художников. Что касается технического мастерства, особенного в плане академического рисунка, то оно было очень высоким и совершенствовалось нами постоянно. Хорошими рисовальщиками считались Петя Оссовский, Саша Суханов и я, ваш покорный слуга. Мои натурные штудии не раз признавались образцовыми и пользовались популярностью среди товарищей и педагогов школы. Сейчас это все труднее показать, так как фонды при МСХШ выхолащиваются и разоряются. Каждый новый руководитель школы хочет доказать, что только при нем появляются настоящие таланты и начинается настоящее искусство. Вот почему моя внучка Маша, взяла на себя большой и благородный труд собрать и издать альбом моих ранних академических рисунков с обнаженной натуры. Я ей за это искренне благодарен. Вообще рисование обнаженного тела хорошо раскрывает нравственный взгляд художника. Каждая эпоха имеет в этом жанре свой тонкий оттенок.

В институте я пошел к Осмеркину, чтобы переучиться рисовать. Да-да, именно переучиться. Живописное рисование отличается от профессиональных навыков графиков. Живописцам надо четко видеть плоскости, уходящие в глубину пространства, надо уметь правильно отсекают формы. Соединить живопись и рисунок сложнейшая задача, почти все художники до конца жизни не могут это сделать. И я в молодости таким был - рисовал я в одной манере, а писал красками по-другому, не получалось у меня это соединение. И тогда я понял, что мне нужна школа другого рисования и другой живописи, живописи мастеров «Бубнового валета». Вот почему я осознанно принял решение пойти к Осмеркину, который как никто другой умел сочетать живопись с высокой культурой рисования. Вообще, я считаю, что рисунок и живопись должен вести один педагог.

Художник на ноги встает тогда, когда сумеет найти свое пространство в двумерной плоскости холста. Возьмите гениальных итальянских мастеров Рафаэля, Тициана, Веронезе, Тинторетто, или великих русских художников Брюллова, Иванова, Сурикова, Репина. Вспомните работы Делакруа, Мане, Сезанна - у всех

свое «фирменное» пространство в картинах. Вот и вы до тех пор не станете полноценным художником, пока не откроете в природе и не отразите в произведениях специфику своего пространства.

Когда в начале шестидесятых годов в нашей стране впервые разрешили выезжать за рубеж, я и мои друзья-художники тоже стали искать возможность поехать за границу в творческие командировки. Для меня важность таких поездок определялась, прежде всего, желанием почувствовать в каком положении находится наше искусство, кто мы такие, что мы делаем. Безусловно, очень хотелось увидеть своими глазами как и над чем работают художники из разных стран. Конечно, не терпелось посетить самые знаменитые музеи и картинные галереи Европы, познакомиться в подлинниках с произведениями величайших художников, о которых мы имели далеко неполное представление по собраниям Эрмитажа и Музея изобразительных искусств имени Пушкина. Скажу одно, представление об итальянских, испанских, французских художниках можно получить, только увидев ландшафты и почувствовав пространство Италии, Франции, Испании, познакомившись с людьми и историей этих стран. После первых посещений Италии и Франции, у



Народный художник СССР, академик РАХ В.И. Иванов с автором книги А.Г. Толстиком. Фото С.Г. Сысоева

меня вдруг возникло желание познать искусство Древнего Египта. Увидев в Лувре грандиозную коллекцию древнеегипетского искусства, я был буквально ошеломлен и покорен им. Тогда мне показалось, а сейчас я просто уверен, что начало начал европейского искусства, включая русское, надо искать в искусстве Древнего Египта, в той гармонии пространства и объёмов, которую нашли древнеегипетские мастера. Именно они впервые на основе соотношения простых объёмов и пространства создали эстетическое представление о совершенстве и красоте. Это представление затем перешло в Грецию, распространилось по Европе, попало к нам, найдя отражение в величайших произведениях древнерусской иконописи. Находясь в Египте, вы не можете не восхититься изумительной красотой и изяществом фризового искусства. Невольно задаёшься вопросом, а как они это делали, что лежало в основе этого. Но когда вглядываешься в окружающий ландшафт, все становится ясным – плоское фризовое искусство египтян, точное отражение их природного пространства, плоского от горизонта до горизонта. В Италии глаз мгновенно отмечает неровность её ландшафтов, её пространства – то вверх, то вниз, то гладь моря, то предгорные долины, то горы. Точно также в Испании. Вы можете посмотреть на природные объекты этих стран с трех сторон, увидеть их объемно. Как-то Семен Афанасьевич Чуйков, вернувшись из очередной поездки по Италии (а он в то время сильно увлекался искусством Александра Иванова), восторженно рассказал нам, молодым художникам, собравшимся в Московском союзе художников, что Александр Иванов лучше других мастеров, включая итальянских, отобразил в своих произведениях пространство Италии. Когда я оказался в этой стране, то понял, что Александр Иванов изображал ландшафт Италии отождествляя его с просторами России. Поэтому оно получалось у него масштабнее, протяженнее, а ведь в Италии пространство зажато между горами и морем. Это ощущение зажатости присутствует в работах итальянских художников. Осознав это, я стал больше понимать что и как делали итальянские мастера.

Если говорить о колорите в работах европейских художников, то и здесь нетрудно заметить его соответствие краскам природного ландшафта стран, в которых родились и жили эти мастера. Колорит французского импрессионизма абсолютно точно соответствует краскам Франции. Меня всегда поражало, что доминирующие черный, серый, охристый, терракотовый в произведениях Эль-Греко, Веласкеса, Риберы, Сурбарана, казалось бы, ничего общего не имеют с солнечной Испанией, где на каждом шагу растут апельсины, пышно цветут разнообразными цветами, синее море. Как же так, в чем тут дело? Неужели ответ надо искать только в этнических традициях, или в строгих канонах испанской католической церкви. Но однажды, когда я летел на самолете в Европу и пересекал французскую границу со стороны Испании, я вдруг с высоты увидел, что земля этой

страны вся окрашена в черные, серые, охристые и терракотовые цвета. И тогда я понял - настоящий мастер должен уловить цветовой состав среды, раскрыть пространство страны, в которой он живет. Нелепо писать пейзаж с Москвой рекой в пространстве, разработанном Сезанном. Ничего хорошего из этого не получится. Так, пустышка, не более.

Когда мы с Петром Павловичем Оссовским были в Мексике, мы попали в гости к мастерам народной мексиканской графики, у которых не было никакого классического художественного образования. Фактически они были самоучками, но какие выразительные вещи они делали. Мы с Петром Оссовским сильно увлеклись этим искусством в пятидесятых годах. И когда в 1957 году эти художники в составе мексиканской делегации приехали в Москву на Всемирный молодежный фестиваль, мы снова очень много и интересно общались с ними. Это были удивительные мастера. Конечно, в профессиональном отношении мы были намного сильнее их, но в образном мышлении мы сильно отставали. Я попросил одного из этих художников нарисовать мексиканца. Он, не задумываясь, быстро в один прием нарисовал голову, положил её без шеи на плечи, нарисовал короткие ноги, и что ты скажешь – мексиканец, как есть, мексиканец получился. Я попросил нарисовать его негра – он сделал его так: яйцевидный овал головы, длинная шея, квадратные плечи, ноги из-под мышек – точно, негр. В свою очередь этот художник предложил мне быстро нарисовать русского человека, и вот тут я, честно говоря, покрылся испариной. Я не знал как это сделать, несмотря на свою академическую выучку. Тут я понял, что всё это время не теми глазами смотрел на нашего человека. Стыдно стало перед мексиканскими коллегами. Выходит, что итальянцы, испанцы, голландцы и французы нашли характерные черты своего человека, а мы – русские художники – по давней традиции смотрели и копировали итальянские образцы, а надо было научиться выразить характерные черты своего человека.

Я хочу ещё раз подчеркнуть, что труд художника сложнейшее занятие, которое, прежде всего, исходит из необходимости познать окружающую реальность, открыть её новые грани. Всякая оригинальность идет из необходимости открыть истину. Это мое личное мнение, и я его, упаси Бог, никому не навязываю. Я также не хочу навязывать свое мнение относительно тона и цвета в живописи. Каждое новое поколение художников видит и чувствует это по-своему. Меня, например, учили в живописи человеческого тела или головы придерживаться следующих правил: скажем, серебристый свет падает на фигуру или лицо слева направо или наоборот. При естественном освещении полутон должен быть холодным, тень должна быть теплой и горячим окрашенный рефлекс, как у Рубенса. В этом и есть квинтэссенция совершенно неживописного подхода. Многие знаменитые художники делали и делают сероватым полутон при повороте света по форме. Это такой



В.И. Иванов на выставке П.П. Оссовского. Фото Б.Г. Сысова

веками наработанный академический прием - у Брюллова, Иванова и Репина так строится объём предмета или фигуры по форме. Всё это повторяется на различных по цвету фонах - зеленых, красных, черных.

Теперь о живописи тени. Когда говорят, что тень должна быть тёплой, то это абсолютно неправильно. Конечно, это не противоречит природе света, но этот прием делает очень условным живопись. На самом деле в тени меньше цвета, и правильнее её изображать более холодной, а не теплой. У Ченнино Ченнини в рекомендациях как писать в технике фрески тело человека говорится, что свет надо писать охрой с белилами, а для тени добавить жженой кости к этой смеси. Это смешение дает холодный серовато-зеленоватый оттенок, что правильно. И хотя многие фрески времен Ченнини были весьма примитивными, но по цвету и тону абсолютно верными. Если посмотреть в реальности освещенные места на лице и теле, то тень будет холоднее по отношению к ним. Она может быть окрашенной, например, коричневой, но она будет холоднее. Умение тонко чувствовать и передавать отношение теплого и холодного огромное искусство. Каждый может увидеть, что рядом с оранжевым цветом синий явно холодный, но не всякий увидит рядом с охрой холодной по тону умбру, как это у Рембрандта. Надо помнить, что чем больше света, тем больше цвета, ибо свет определяет цветность предмета, а нас учили, что чем больше света, тем все светлее, все выбеливается. Это в корне не верно, в этом есть огромная ошибка, которая ведет к потере живописности. Я всегда

люблю повторять, не надо высветлять, а надо выцветлять. Искусство живописи состоит не в том, чтобы восстанавливать классические приемы, а в том, чтобы прорываться к новой реальности, которая и ведет к прогрессу.

Теперь несколько слов о композиции, опять-таки, исходя из личного опыта. Есть художники, которые считают, что компоновать, значит сочинять. Не буду оспаривать это. Александр Иванов сочинил свое «Явление Христа народу». Но есть другой способ, который мне более близок. Кто такой художник? Это человек, наделенный особым даром чувствовать и переживать. От этих переживаний внутри у него рождаются идеи окрашенные грустью, счастьем или обидой. Например, когда вы изображаете пейзаж, надо не просто списывать расположение объектов природы, надо передать идею того, что вы изображаете – волнение, торжество или покой. Если это удастся выразить, можно считать, что вещь закончена, она состоялась. Надо научиться передавать чувство в пейзаже не тем, как наклонилось дерево или покосилась избёнка, а правильно найденным соотношением изображаемых объёмов. В Риме есть знаменитый Пантеон, в нём похоронен Рафаэль. Когда входишь в это здание, появляется чувство, что ты взлетаешь к небесам. Что это? Это выраженное в произведении архитектуры чувство торжественности. Вот так объёмы должны выражать содержание произведения искусства. Возьмите картину Репина «Не ждали». В ней рассказана история целой эпохи, а это просто холст, краска и правильно решенная по соотношению объёмов композиция. Вот почему искусство живописца намного сложнее, чем фотографическая передача предметов. Живописец должен делать все искренне, делать то, что по душе, что нравится. Отбрасывайте всё, что не ваше, обращайтесь внимание на все то, что поможет выразить индивидуальность. Очищайте себя от всего, что не нужно вашему сердцу. А это воспитание! Сделать такое усилие над собой далеко не всякому по плечу.

Мне часто задают вопрос, что такое «суровый стиль», почему я и многие мои товарищи называются представителями сурового стиля. Откуда взялся этот стиль и чем он отличается от соцреализма? Ведь мы жили во времена той страны, которая называлась СССР, показывали свои работы на официальных выставках, наши произведения закупались государственными галереями и т.д. Отвечу на это так. В искусство наших предшественников – представителей так называемого соцреализма – проникла некоторая фальшь, они не сумели выдержать испытание временем. Мы же, поколение художников шестидесятых годов двадцатого столетия, объявили протест против этой фальши и чрезмерного пафоса в изобразительном искусстве. Мы захотели очистить современную живопись, скульптуру, графику от лжи и нехудожественности, сохранив при этом высокие традиции русской реалистической школы. Мы стали показывать в своих произведениях будни человеческой жизни без прикрас и лакировки. Вот, собственно, квинтэссенция сурового

стиля – отражение жизни без лжи и лакировки. Сейчас достаточно техничных художников, работающих в реалистической манере, но я бы не сказал, что большая часть из них являются носителями крупных идей, которые были у нас. Я и мои товарищи старались честно показать в своих произведениях время в котором мы жили, людей, которые нас окружали, выразить духовные и физические качества, которые веками формировались в русском человеке, качества, которые меня до сих пор восхищают.

В этом отношении рязанская земля буквально спасла меня, как художника. Она дала мне главную тему, мотивы изображения, она дала мне возможность проявиться в любви к русскому человеку. Кстати, мы, художники, долго не видели какой у нас человек, какая природа русского мужика, мы не видели главного, какая она - русская женщина. Именно на это я решил в своем искусстве обратить особое внимание. Если не найти свой образ женщины в искусстве, то всё, что ты пытаешься делать в нём, становится неполноценным и несостоявшимся. Вспомните Тициана, Рембрандта или Ренуара, подаривших изобразительному искусству свои неповторимые женские образы. В Париже в галерее Орсе находится знаменитая «Олимпия» Эдуарда Мане. Это была попытка обратиться к женским образам в духе Джорджоне и Тициана, но французским взглядом. Так вот, когда смотришь на обнаженных Тициана – боже мой, какое это торжество красоты жизни, а когда вглядываешься в «Олимпию» Мане, то первое ощущение абсолютно непонятное, то ли это девочка, то ли мальчик изображен, а в общем ни что иное, как объект для сексуального развлечения. Русскую женщину так изображать нельзя! Русская женщина пребывает в постоянных заботах, работает изнурительно от зари до зари, пашет землю в буквальном смысле слова. Кроме этого, ей надо любить свою семью - мужа, детей, престарелых родителей. Это не французская женщина, это не Ренуар или Мане. Это совершенно другой образ.

Конечно мои женщины не у всех вызвали и сейчас вызывают восторженное отношение. Было время, когда мои работы не хотели пускать на выставки за границу, например, в Италию. По мнению тогдашних чиновников от культуры я порочил своими женскими образами советскую действительность. Как можно показывать женщин, которые, согнувшись в три погибели, вручную убирают картофель на колхозных полях, покрытых первым снегом. Нашим цензорам от искусства это не могло нравиться. А итальянцы восприняли все наоборот, восхищались - какие чудо-женщины! Странно всё это было.

Меня не раз спрашивали, появляется ли у меня желание написать портреты каких-нибудь видных современных общественных или культурных деятелей страны. Кто из них привлекает моё внимание? Отвечу так. Я считал и считаю, что культура рождается снизу, а не сверху. У нас укоренилось понятие, что культура рождается в элитарной прослойке общества, и она должна проникать сверху вниз.

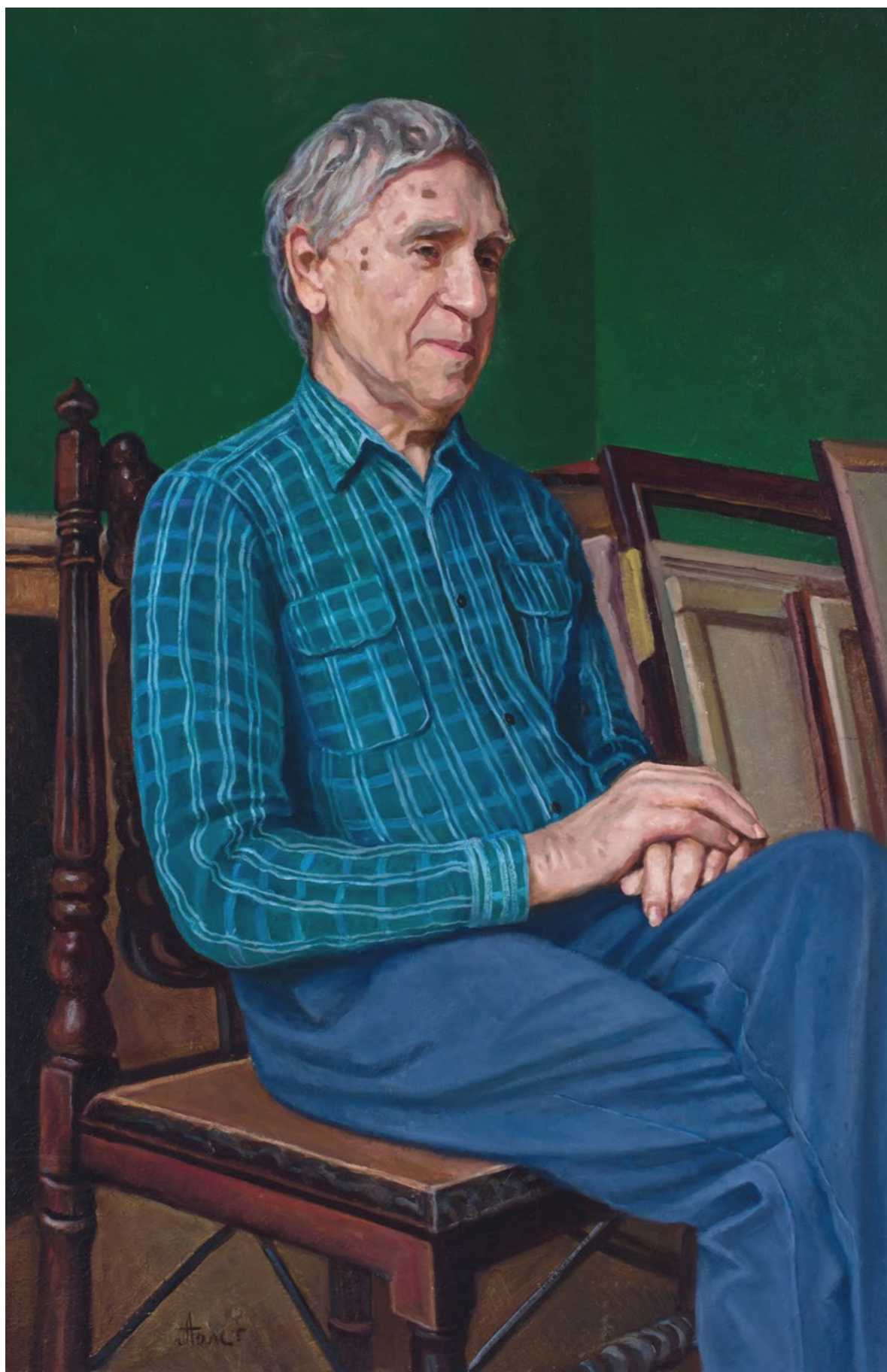
Нет, дорогие мои, всё не так. Наверху нет культуры, там есть только её извращение. Любой сельский мужик или баба имеет больше культуры, чем любой наш руководитель. Насколько высок Лев Толстой в своем романе «Война и мир», а все-таки Михаил Шолохов со своим «Тихим Доном» на ступеньку выше, потому что оказался ближе, чем Толстой, к народной культуре. Культура идет не от Пушкина сверху вниз, а наоборот - Пушкин только гениально зафиксировал народную культуру. Культура в том, как ты живешь на земле, как относишься к семье, жизни, смерти, как реагируешь на то, что такое добро и зло. Только в этом рождается культура.

Что касается портретов видных деятелей, то могу рассказать, что когда мы с Петром Оссовским были на Кубе в качестве приглашенных гостей, мы несколько раз встречались с Фиделем Кастро на митингах и в другой обстановке. Вот это лидер, вот это человек! Как не писать таких! Нам захотелось нарисовать портрет Че Гевары, который тогда был уже министром экономики Кубы. Я рисовал его портрет в момент, когда с ним разговаривал наш переводчик из посольства. Я не понимал ни слова по-испански, но мне это и не надо было – столько убедительности и правды было в личности Че. Я настолько увлекся образом этого человека, что только и думал о том, как мне успеть с рисунком, так как времени было выделено на сеанс крайне мало. Вообще при работе над портретом мне не важны разговоры с портретируемым, я и так все вижу и понимаю без разговоров. Тогда в Че Геваре я разглядел откровенный надрыв. Он с грустью говорил о том, что времена, к сожалению, меняются, что совсем недавно они все были солдатами революции, ели из одной чашки, а теперь он министр, лицо недоступное. Его порыв продолжить дело революции в другой стране фактически был надрывом. Мне, как художнику, это удалось разглядеть. Ведь Че Гевара был представителем особой революции, революции романтической, без многочисленных жертв и тотального красного террора, как это произошло в России после семнадцатого года. Повторю, таких людей, как Фидель Кастро, Че Гевара писать очень интересно и важно!

С другой стороны, был не так давно у нас министр образования и науки Фурсенко, который заявил официально, что в нашей прошлой стране крупнейшей ошибкой была попытка воспитать человека-творца, что в новой России они, Фурсенки, будут воспитывать квалифицированных потребителей чужого творчества. Знаете, когда такое говорится молодёжи, становится страшно. Это чудовищно! Навязывать подобные мысли народу страны, её Президенту - верх безнравственности! Это таких людей, как Фурсенко и иже с ним, нам, художникам, воспевать что ли? На культуру в нынешней России выделяют 0,7 % от бюджета, относя её в разряд развлечений. Но культура не развлечение и финансирование её должно быть достойным, а не «Христа ради» по остаточному принципу. От этой привычки надо отказываться.

Да, действительно, мы художники ушедшей эпохи – и я, и Коржев, и Оссовский, и Жилинский, и Зверьков. Такого искусства, которое исторически появилось, росло и по-своему угасло, никогда больше не будет. Оно в вечности, как всякое великое прошлое! Сейчас каждый норовит ругнуть, плюнуть в советское искусство, но разделяя и плохое и хорошее, надо сказать, что такого человеческого, профессионального, такого возвышенного искусства в мире в то время не было и, вероятно, никогда не будет. Это было искусство здорового народа. Конечно, я хотел, чтобы в двадцать первом веке искусство в России было другим – так полагается, согласно законам прогресса. Но оно должно быть неизменным в главном – оно должно быть здоровым, народным, не разрушительным, а созидательным!»

Д.Д. ЖИЛИНСКИЙ
«УРОКИ МАСТЕРСТВА»



А.Г. Толстиков. Портрет Народного художника РСФСР (РФ), академика РАХ Д.Д. Жилинского. Холст, масло. 130x85. 2014-2015

«Нашу встречу я хотел бы начать с показа своей квартиры-мастерской, в которой живу и работаю более 13 лет. В ней три комнаты, в своё время я её купил на полученные гонорары и очень доволен. Второй этаж - на самом деле удобно, не надо поднимать на лифте и тащить по лестничным пролётам картины больших размеров. Я люблю сюда приходить. Здесь мне легко думается. Пойдемте, покажу вам свою новую картину. Её пока никто не видел, так как я не люблю демонстрировать неоконченные вещи. Начал только в подмалевке. Сюжет буквально приснился. Будет называться «Видение Леонардо да Винчи в трапезной монастыря Санта-Мария делла Грация». Фактически мне хочется сделать точную копию фрески «Тайная вечеря» - этого величайшего творения всех времен и народов. Здесь внизу будут стоять моя Венера, наш сын Коля и я сам. А в проеме арки трапезной призрачная фигура самого да Винчи. Знаете, я видел этот сон, как наяву, и даже беседовал с самим Леонардо.



Д.Д. Жилинский. Начальных этап работы (подмалевок) над картиной «Видение Леонардо да Винчи в трапезной монастыря Санта Мария делла Грация», 2014

О чем, сейчас не вспомню, но впечатление осталось яркое. Пройдем в другие комнаты. Здесь в коридоре на стене висят памятные для меня фотографии художников - моих предшественников, учителей и друзей.

Я был счастлив, что почти 30 лет жил дверь в дверь с замечательным мастером и мудрейшим человеком - Владимиром Андреевичем Фаворским. Владимир Андреевич был выдающимся графиком, оставившим нам потрясающие иллюстрации в технике резной гравюры ко многим классическим литературным произведениям, включая «Слово о полку Игореве». Помимо этого он прекрасно писал натюрморты и пейзажи маслом, разбирался в вопросах мирового искусства, по праву считался эрудитом, обладающим энциклопедическими знаниями. В свое время Фаворский защитил докторскую диссертацию по искусствоведению, посвященную творчеству Микеланджело, причем исчерпывающе изучил всю мировую литературу, включая даже издания на венгерском языке. Фаворский, как никто другой знал и владел теорией и практикой построения композиционного пространства. Мне выпало счастье пользоваться его советами во время

учебы в институте и на ранних этапах самостоятельного творчества. Сначала мне эти разговоры о пространстве казались чрезмерными и занудными, я вежливо выслушивал их и не всегда понимал, о чем шла речь. В молодые годы мы все были под впечатлением от импрессионизма и не слишком задумывались о пространстве картины. Фаворский не только открыл мне глаза на понимание этого важнейшего вопроса на примерах работ величайших художников раннего и высокого итальянского Возрождения и любимого им Пуссена, но и навсегда привил желание вдумчиво и тщательно относиться к поиску правильного решения пространства в своих работах. Как-то в разговоре он сказал мне, что так и не понял, как построено пространство фрески Микеланджело «Страшный суд», что эта тема ему не дает покоя. Но больше всего его занимал вопрос таинства пространства иконописи. Я помню, недоуменно возразил тогда Владимиру Андреевичу: «Где же пространство в иконе, там всё плоско?» На что Фаворский ответил: «В иконе есть удивительное пространство, которым хорошо владели византийцы и греки, и которое затем, с появлением на Руси Феофана Грека, переняли русские иконописцы». Все эти уроки большого мастера, каким был Владимир Андреевич Фаворский, я усвоил раз и навсегда, реализовав их в таких своих картинах как «Семья у моря», «Гимнасты» и в более поздних произведениях.

Давайте пройдем дальше, а то мы слишком долго задержались в коридоре у фотографий, хотя разговор о Фаворском заслуживает такого внимания. Вот моя «Зеленая комната», я специально покрасил её стены в зеленый цвет, в этой комнате-мастерской я написал немало натюрмортов и портретов, в частности, несколько своих автопортретов. Вот, обратите внимание, один из них висит на стене. Может быть Вы помните мою работу под названием «Одна», на которой я изобразил свою маму, сидящую в комнате у печи. Я писал её, когда маме исполнилось 80 лет. Впрочем, это та картина, которую я воспроизвел в своем автопортрете - включил часть полотна с фигурой мамы как отражение в зеркале, в нем же изобразил себя. Писал эту работу в год своего восьмидесятилетия и назвал работу «Мама, мне тоже восемьдесят лет». На моей юбилейной персональной выставке в Третьяковской галерее этим автопортретом открывалась экспозиция.

Вот вы, Александр, спрашиваете, когда я перешел на технику темперной живописи? Именно тогда, когда писал «Семью у моря» и «Гимнастов СССР» - эти работы были первыми серьезными произведениями, которые я выполнил поливинилацетатной темперой. Могу сказать, что темперная техника абсолютно соответствовала моему желанию точно рисовать. Преподававшие в Суриковском институте Семён Афанасьевич Чуйков, Николай Михайлович Чернышев, Павел Дмитриевич Корин требовали от нас, своих студентов, безукоризненного рисунка, считая, что живописец должен быть прекрасным рисовальщиком. Мои друзья в то время увлека-



*Народный художник РСФСР (РФ), академик РАХ И.П. Обросов,
Народный художник РСФСР (РФ), академик РАХ Д.Д. Жилинский,
Народный художник РСФСР (РФ), академик РАХ, академик РАО Б.М. Неменский.*

Фото Б.Г. Сысоева

лись размашистым письмом широкими кистями, а я старался хорошо рисовать с натуры. Обо мне говорили, что Жилинский рисовать умеет, а вот живописец он никакой. А я, когда впервые попал в Италию и познакомился в подлинниках с искусством раннего и высокого итальянского Возрождения, а затем в Нидерландах, когда изучил работы Ван дер Гуса, Ван дер Вейдена, Мемлинга, Кампена, братьев Ван Эйков, был настолько потрясен законченностью и тщательностью исполнения увиденных произведений, что решил добиться таких же результатов в своем творчестве. А без хорошего, крепкого рисунка это было сделать невозможно.

Однажды мой товарищ Альберт Папикян подарил мне набор поливинилацетатной темперы. Я в то время работал над картиной «Студенты в мастерской». В качестве эксперимента я сделал эскизы к этой работе подаренной темперой. Мне как-то сразу понравилась темперная техника, хотя картину про студентов всё же закончил масляными красками. Первую полностью темперную работу «Семья у моря» я написал в шестидесятых годах. Когда картина просохла, я позвал помочь покрыть её лаком своих друзей Петра Оссовского и Александра Суханова. Помню, Саша Суханов начал покрывать поверхность картины лаком, а темпера вдруг зазвучала, заиграла глубиной чистого цвета и это всем очень понравилось. В то время на выставках живописью считали только работы, выполненные масля-

ными красками, а темперу относили к графическим материалам. Вот почему картина «Семья у моря» на Всесоюзной выставке в Центральном манеже сначала была размещена в экспозиции секции графики и только благодаря председателю Союза художников СССР, скульптору Екатерине Фёдоровне Белашовой, которой картина очень понравилась, была перенесена в центральный зал Манежа, где демонстрировалась живопись и скульптура.

Вторая капитальная картина, выполненная поливинилацетатной темперой, была «Гимнасты СССР». Появилась она благодаря Петру Оссовскому, который будучи в творческой командировке с Виктором Ивановым на Кубе, познакомился с гимнастом сборной СССР Валерием Кердемелиди. Вернувшись с Кубы, Петр зашел ко мне и сказал: «Дима, ты любишь рисовать красивые мускулистые тела, напиши портрет славного парня, гимнаста сборной СССР Валеры Кердемелиди в полный рост. Мы с Виктором Ивановым познакомимся с ним на Кубе. Сходи в зал «Крылья Советов», там тренируется сборная СССР по гимнастике, думаю это твоя тема».

Как-то ко мне пришел в мастерскую Павел Никонов, я ему говорю, пойдём, посмотрим как тренируется сборная СССР по гимнастике в зале спортивного общества «Крылья Советов». Пришли туда и увидели всю команду сборной СССР по гимнастике - и мужчин, и женщин. Все ладные, красивые - они тогда готовились к очередным Олимпийским играм и были, что говорится, при полном параде. Я тогда подумал, зачем писать только одного Кердемелиди. Мне захотелось создать большую картину, на которой были бы все члены сборной СССР по гимнастике. При этом я сразу понял, насколько это будет нелегкая задача. Работать над этюдами в тренировочном зале было просто невозможно. Яркий софитный свет со всех сторон, блики и многое другое. Я решил писать картину по впечатлению, фактически по памяти. Практически я не сделал ни одного натурального этюда красками. В основном рисовал. Сами гимнасты меня приняли хорошо, относились с пониманием, терпеливо позировали. Скомпоновал эскиз – на красном фоне фигуры гимнастов в белом. Эскиз показал Фаворскому, который его одобрил словами: «Дима, наконец, ты стал понимать, что такое пространство в картине». И я, можно сказать с благословения Владимира Андреевича, за два с половиной года написал своих «Гимнастов».

Работал на большом куске оргалита, который специальным образом закрепил на подрамнике с частыми крестовинами, наклеил в качестве поволоки марлю, нанес в несколько слоев левкасный грунт и стал писать. Работаю, а мама, которая жила на юге, зовет меня к себе. Надо ехать, пришлось по линейке распилить оргалит пополам и аккуратно сложить две половинки. Привёз картину в мамин дом, снова состыковал части, зафиксировал специальными винтами и спокойно продолжил

писать. Ту же операцию повторил, когда потребовалось возвращаться домой в Москву. Вот так.

Потом была выставка в Италии. Картину «Гимнасты СССР» повезли туда, разобрав и собрав на месте по моей технологии. Кстати, в Италии картина понравилась известному художнику Ренато Гуттузо. Он ею восхищался очень эмоционально. Мне иногда приходилось слышать, что это произведение я писал по фотографиям. Отвечу – нет и нет, писал по натурным рисункам, коих сделал огромное множество. Вообще, рисовать по фотографии неприемлемо для меня. Я не люблю фотографическое рисование. Я люблю знание формы. Художнику надо чувствовать природу. А что такое фотография? Для неё всё едино – великий человек, муравей, бабочка, цветок и все такое. Художнику необходимо получить восторг от природы и этот восторг суметь передать в неповторимой манере. Конечно, если ты как мастер прошел большую школу, умеешь рисовать и писать красками с натуры, ты можешь пользоваться фотографией, поскольку уже есть багаж понимания цвета, тона, формы, пространства. Не буду скрывать, что свою работу, посвященную МХАТу, где у Чехова в гостях многие знаменитые писатели, композиторы, режиссеры и актеры, равно как и портретную галерею знаменитых русских композиторов для Московского дома музыки, я писал по фотографиям, поскольку эти люди давно ушли из жизни. Но я подошел к этому творчески, практически нигде не используя в лоб фотографический материал. Просто я набирался впечатлений и писал от себя, по памяти, вкладывая в образы много своего, личного.

Если говорить о технической стороне исполнения многих моих работ, то пишу я, как уже говорил, поливинилацетатной темперой. Пробовал работать темперой на казеиново-масляной основе, но отказался от неё почти сразу из-за низкого качества этих красок. Толи связующее было плохое, толи качество пигментов так на него влияло, но казеиново-масляная темпера сильно темнела, желтела, плохо крыла поверхность. Другое дело поливинилацетатная темпера. Правда, я к ней во время работы обязательно добавляю специальную эмульсию, которую готовлю сам. Беру сырое яйцо, разбиваю, отделяю белок, желток пропускаю через марлевый фильтр, разбавляю водой в объеме половинки скорлупы разбитого яйца. К этой смеси добавляю чайную ложку пищевого уксуса для предотвращения процесса гниения и эмульсия готова. Она очень удобна для работы с натуры. Дело в том, что покупная темпера после высыхания сильно светлеет, что создает ряд проблем с подбором правильного тона. Добавление яичной эмульсии к поливинилацетатной темпере устраняет эти неудобства. Фактически я поступаю так, как это описано в известном трактате Ченнино Ченнини. Надо отметить, что русские иконописцы писали свои иконы красками, тертыми на подобной эмульсии. Ченнино Ченнини рекомендовал сушить работы, выполненные яичной темперой в



Народный художник РСФСР (РФ), академик РАХ Д.Д. Жилинский и Народный художник СССР, академик РАХ Е.И. Зверьков. Фото Б.Г. Сысоева

течение года, после чего можно было покрывать их прозрачным лаком на основе природных смол. Наши иконописцы свои иконы покрывали олифой из льняного масла, уплотненного либо на свету, либо варкой на огне в присутствии сиккативов, в качестве которых использовались свинцовый глёт, либо сурик. Такая олифа со временем чернела, что портило общий колорит икон. Я же покрываю свои работы лаком, как правило, через 3-4 месяца после их завершения. В качестве основы под живопись, как я уже упоминал, использую цельные плиты ДСП или оргалита, из которых выпиливаю необходимый по размеру кусок, затем наклеиваю на него в качестве поволоки марлю казеиновым клеем. После сушки в течение недели наношу в несколько слоёв клеевой грунт - левкас, который после высыхания шлифую сначала средней наждачной бумагой, затем мелкой. Грунтую до тех пор, пока не исчезнет фактура марлевой поволоки. После этого поверхность левкаса получается ровной и гладкой как бумага. По этой поверхности приятно писать темперой. Левкасный грунт готовлю на основе мела и сухих цинковых белил, которыми выравниваю белый цвет левкаса, так как мел от добавления воды темнеет. В качестве связующего использую рыбий клей хорошего качества, который в советские времена закупил в большом количестве. Итак: вода, рыбий клей, мел, сухие цинковые белила и всё.

Палитра у меня ограниченная по краскам. Я использую только основные цвета: белый, синий, красный, коричневый, зеленый, желтый, черный. Фактически это

палитра мастеров раннего итальянского Возрождения. Из белых красок я предпочитаю цинковые белила. Из зеленых - кобальт зеленый темный и очень хорошую, устойчивую краску окись хрома. Для синего цвета, как правило, использую ультрамарин темный, для желтого - охру желтую, охру светлую и охру золотистую. Иногда для акцентов в цветочных натюрмортах применяю кадмий желтый светлый. Красные цвета на моей палитре - это охра красная или английская красная, редко кадмий красный и краплак. В качестве черной краски применяю кость жженую, а коричневой - марс коричневый светлый или темный. Я некоторое время смешивал краски на традиционных деревянных палитрах, но практичнее всего для водорастворимой темперы, оказалась поверхность стекла. Поэтому я вырезал из толстого витринного стекла палитру, под которую подкладываю лист белой бумаги. Очень удобно и эффективно. Люблю писать тонкими колонковыми кистями, хотя большие плоскости закрашиваю широкими кистями из мягкой щетины. Жесткая щетина оставляет следы на поверхности работы, которые трудно устранять в процессе нанесения следующего красочного слоя. Вообще темпера - техника деликатная, не терпит случайностей и наскоков. Она требует особого внимания и трудолюбия.

Обычно для больших композиций я готовлю в идентичном формате на бумаге капитальный картон, контуры с которого продавливаю через копировальную бумагу на поверхность основы будущей картины. Прямо скажу, что использование копировальной бумаги не всегда приемлемо, так как черный контур приходится



*Обсуждение новой работы
Д.Д. Жилинского. 2014*

дополнительно фиксировать с помощью слабого раствора клея. Без этой процедуры копировальный контур начинает мазаться и чернить темперный подмалевок. Иногда я делаю проработанный картон меньших размеров, чем будущая картина, графлю его на клетки и по ним переношу в необходимом увеличении на подготовленную основу контур композиции темперной краской с использованием тонкой кисти. При работе с натуры предпочитаю наносить рисунок на основу сразу краской. Пишу обычно по белому, но иногда прибегаю к имприматуре, в зависимости от поставленной живописной задачи.

Я часто пишу портреты и натюрморты на зеленом фоне. Для этих работ заведомо тонирую поверхность основы зеленым цветом, нередко дорабатываю темперные вещи масляными красками, что позволяет углубить тон, получить более звучный и красивый колорит. Довольно трудной задачей в темперной живописи является сведение по тону краев. Что я имею в виду? При работе на больших форматах не всегда успеваешь за сеанс завершить тот или иной кусок. На следующий день очень трудно бывает подобрать по тону цвет для состыковки краев свежей живописи и предыдущей. Приходится прибегать к филигранной технике штрихового мазка от светлого к темному, от теплого к холодному. Темпера в отличие от масляной живописи, в которой можно легко списать тон в тон, требует большого умения, чтобы достигнуть желаемого результата.

Ну вот, Александр, я практически выдал все свои секреты. Вы, я так понимаю, готовите книгу по технике живописи. Что же, это хорошая и своевременная задача. Пишите, чем смогу помогу, но вот позировать Вам для портрета у меня не получится. Нет на то совсем времени. Картину про Леонардо надо заканчивать, работы край непочатый. Думаю, Вы опытный художник, поэтому я разрешу Вам сделать с меня фотографии и по ним и по памяти Вы, я уверен, сможете сделать мой портрет, а так позировать не смогу. Уж не сердитесь и извините великодушно».

А.А. ТУТУНОВ

«СЕАНСЫ С ХУДОЖНИКОМ»



А.Г. Толстиков. Портрет Народного художника РФ, академика РАХ. А.А. Тутунова. Холст, масло. 130x100. 2015

Портрет Народного художника РФ, академика РАХ Андрея Андреевича Тутунова мне удалось написать с натуры. Андрей Андреевич, в высшей степени интеллигентный, доброжелательный и уравновешенный человек, дал согласие на несколько сеансов в моей мастерской. Не был он и против того, чтобы я провел фотосессию с ним, сделав рабочие фотографии в качестве вспомогательного материала. Мне он сказал: «Александр, я ценю твоё желание написать с меня портрет, причем понимаю, с какими трудностями ты можешь столкнуться. Ведь я, как и ты, очень занятой человек. Сегодня, например, я готов с тобой встретиться, но потом в течение длительного времени этого может не случиться. У меня свой насыщенный график, свои обязанности перед людьми. Я по-прежнему работаю, хотя не так активно, но всё же пишу новые, а иногда поправляю старые картины. Кроме того, мне скоро исполнится 88 лет, меня донимают разные недуги и это, к сожалению, тебе тоже придется принимать в расчет. Но, я готов тебе всячески помогать, а потому не теряй времени, милый, работай, работай... Если нужно сделать фотографии с меня, не стесняйся, сделай. Они помогут тебе корректировать написанное с натуры, хотя не увлекайся такой практикой. Лучше работай по памяти, включай воображение и всякое такое».

Во время сеансов с Тутуновым мы откровенно говорили на многие темы. Фактически Андрей Андреевич ненавязчиво и деликатно устраивал для меня своеобразные мастер-классы, всякий раз демонстрируя удивительную эрудицию в различных областях гуманитарных знаний. Блестящий собеседник, Тутунов свободно ориентировался в сложных вопросах истории изобразительного искусства, литературы, теологии. Всё это накапливалось во мне и постепенно стало работать на образ, который в целом и реализовался как психологический контекст портрета художника Тутунова – сосредоточенного в себе, одинокого, повидавшего и испытавшего многое на своем веку мудрого старца.

Очень содержательными для меня оказались рассказы Андрея Андреевича о своих сверстниках, в частности о Петре Павловиче Оссовском, Дмитрие Дмитриевиче Жилинском, Викторе Ивановиче Иванове. На тот момент в моей мастер-



А.А. Тутунов и А.Г. Толстиков. Работа над портретом. 2015. Фото Б.Г. Сысоева

ской стояли готовыми портреты перечисленных художников, и мне было важно узнать мнение об этих работах такого крупного мастера, как Тутунов. Посмотрев на портрет Дмитрия Дмитриевича Жилинского, Андрей Андреевич произнес: «Твой Дима Жилинский, царство ему небесное, это конечно не Жилинский в молодости и в зрелые годы, которого мы все хорошо знали, как человека красивого, физически крепкого, преуспевающего, по-новому увидевшего, применившего и утвердившего в современном искусстве приемы раннего Возрождения. У тебя показан Жилинский последних дней, сломленный личной семейной трагедией и удрученный незавидной по роли работой в президиуме Академии художеств. Всё это читается в твоём портрете, так что образ у тебя получился. Теперь хочу сказать о живописном и тональном построении картины, в которой доминируют три цвета – зелёный фон, зелёная в полоску рубашка и серо-синие брюки. На мой взгляд, для сохранения лаконичности желательно оставить только два основных цвета. Цвет рубашки хорошо гармонирует с цветом фона, также как и все предметы обстановки, написанные сближенными по тону охрами и марсами. Мне кажется, что в диссонансе к зелёному находятся брюки, которые ты написал серым цветом, а я бы тебе рекомендовал исполнить их коричневыми красками, поскольку они спокойно соединятся с общим зелёным тоном и от этого твоя работа станет более колоритной и ровной. Смотри, как ты деликатно написал кресло и его спинку – она есть, но она не бросается в глаза. И ещё, сделай мягче складки на правой брючине, напиши их по тону так, как ты это сделал со складками на брючине левой, согнутой в колене ноге, которая меня вполне устраивает».

Выслушав эти пожелания, я на глазах Тутунова взял кисть и, смешав нужный по тону цвет, переписал складки на правой брючине Жилинского, на что Андрей Андреевич отреагировал похвалой: «Вот-вот, теперь хорошо. Смотри, как всё успокоилось. Молодец, что не откладываешь на потом простые вещи и по-деловому реагируешь на замечания. Знаешь, ещё линию волос уточни, напиши мягче. Мне нравится, что ты не побоялся показать старческие проплешины на голове, но именно в этих местах чуть-чуть спиши волосы, пройдишь широкой кистью, посмотри внимательно все касания. И прости меня, Александр, что я тебе про всё это говорю так бесцеремонно, но мы профессионалы, и должны говорить друг другу правду. В целом портрет получился узнаваемым. Жалко, что Дима его уже не увидит.

Поскольку мы принялись обсуждать твои работы, то разреши продолжить это дело и сказать несколько слов о твоём портрете Оссовского. Ты точно попал в его характер. На портрете человек, который от безысходного одиночества последних лет придумал маску сильной и значимой личности, этакой Красной площади в современном русском реалистическом искусстве. Именно это одиноче-

ство, которого стыдятся и от которого прячутся в старости, а, с другой стороны, маску сильной и независимой личности, тебе удалось разглядеть в Оссовском и воплотить в портрете. Но это моё субъективное мнение и к нему можно не прислушиваться. Вообще тему маски наиболее полно разработала Наталья Нестерова. Согласно её трактовке, каждый человек в современном мире прикрывает своё одиночество маской, каждый человек придумывает себе вторую, более выгодную биографию. В этом проявились новые грани в искусстве семидесятников, которых не было в творчестве моих сверстников-шестидесятников. Мы больше обращали внимание на нравственные идеалы. Человек прячется за маской – это открытие сделано художниками-семидесятниками. Ты, Александр, своим портретом Оссовского попал в концепцию «человек-маска».

Теперь о портрете Виктора Иванова. Знаешь, он в отличие от портретов Оссовского и Жилинского не так похож на оригинал в физическом, земном плане. Но в нём есть главное – образность и характерность. Твой Иванов – это образ крупного русского художника, каким на самом деле и является Виктор Иванович. Тебе удалось выразить внутреннее состояние этого замечательно мудрого, внутренне сосредоточенного человека, знающего цену себе и своему искусству. Я начал смотреть на портрет Иванова без узнавания, и только со второго раза догадался, что это Виктор. Голова смотрится очень хорошо, ты её по форме вылепил мощно и в этом использованный прием двойного освещения сыграл определяющую роль. Рука, держащаяся за спинку стула, также написана удачно. В целом образ получился убедительным – чем дольше смотрю, тем больше узнаю Иванова. В этом портрете получилось наплывающее и не отпускающее сходство. Думаю, что это хорошо, когда нет пронзительной натуралистичности и мгновенной узнаваемости. Отличный портрет! Считаю, что он много лучше портретов Оссовского и Жилинского, в которых, прежде всего, присутствует иллюзорность сходства. Вообще, если рассуждать о проблеме физического сходства в портретных работах, то, на мой взгляд, это качество важнее для родственников и близких портретируемого. Повторю, главное в портрете – психологическая образность.

В этой связи мне нравится твой портрет Татьяны Назаренко. В её творчестве также присутствуют тема одиночества и ностальгии. В семидесятых годах она вместе с Натальей Нестеровой, принимала активное участие в разработке художественной концепции «человек-маска». Будучи сама чуть-чуть двойственным человеком, Назаренко зачастую бравирует своим одиночеством, показывая на своих полотнах бурные пирушки, в которые непременно участником включает себя. При этом она всегда помнит, что должна быть красивой женщиной и должна проявлять себя в этом качестве, хочет, чтобы о ней постоянно говорили, писали, всячески восхищались ею. Татьяна на твоём портрете получилась царственной,

умной, пронзительно красивой и одновременно одинокой.

Вернусь к личностям Оссовского, Иванова и Жилинского. Все эти три художника, прежде всего, превосходные рисовальщики. Наиболее в этой области продвинулся Виктор Иванов. Ещё во время учебы в художественной школе при



А.Г. Толстиков. Портрет Народного художника РФ, академика РАХ, Т.Г. Назаренко. Холст, масло. 138x84. 2014

Суриковском институте все считались с Виктором, как с уникальным рисовальщиком, но никто его как живописца всерьез не воспринимал. Не дано ему это было. Виктор с молодых лет обстоятельно и вдумчиво изучал творчество Сезанна и Кончаловского, кстати, дружил с последним. В результате упорной работы Иванов нашел свой ход в понимании живописи. Точно по такому пути пошел и Петр Оссовский. В результате сегодня никто не рискнет утверждать, что Иванов и Оссовский плохие живописцы. Оба сумели это скрыть, но зато в их работах сразу бросается в глаза, что они замечательные рисовальщики. Найденный ими художественный ход убеждает много больше, чем традиционная живопись. Однако отличие Иванова от Оссовского состоит в том, что Виктор Иванович, живя постоянно в деревне, глубоко проникся сознанием крестьянской общины и людей входящих в неё, главным образом старшего поколения - тех, кто на своих плечах вынес

войну. Он их искренне любит, знает всех поименно, уважает обычаи и традиции, по которым они живут.

Тебе, Александр, полезно будет знать, что Виктор Иванов пишет портретные работы, как правило, на темном фоне, делая их как бы освещенными свечой, что усиливает контрасты. Поэтому у него получаются образы намного значительнее, чем лица позирующих ему людей. И в этом отношении Виктор Иванов уникальный портретист, и надо сказать, что до такого хода до него никто не додумался.

Оссовский в основном пишет портреты с предварительно подготовленных

рисунков, которые сами по себе представляют законченные произведения. Но в отличие от Виктора Иванова, он к своим героям как-то безразличен, они ему нужны не больше, чем обыкновенные натурщики для очередной картины. Кстати, мне приходилось бывать на островах Псковского озера, в тех местах, где работал Петр Павлович. Жители там простые - женщины обычные, мужики любят крепко выпить. Все они рыбаки, но для прокорма держат ещё и скот, а на островах нет травы. Вот и плывут рыбаки на лодках на материк и везут обратно на острова сено. К сожалению, многие эти характерные сюжеты прошли мимо Оссовского. Как-то проездом был Оссовский на озере Байкал, встретил там староверов, сделал с них серию великолепных рисунков, а по ним написал прекрасные портретные работы. Путешествуя за границей, Петр Павлович, будучи в Чехословакии, сделал много превосходных рисунков и набросков, а затем с них написал немало замечательных работ в технике масляной живописи, в том числе портретов чехов и словаков в национальных костюмах. Я высоко ценю его портретные работы, связанные с посещениями Кубы и Мексики - среди них немало, не побоюсь сказать, шедевров. Но, не смотря на это, в жанре портрета Виктор Иванов выглядит гораздо глубже и мощнее, чем Оссовский. Недостаток Оссовского в том, что над его творчеством сильно давит рассудок. Рассудок не лучшее качество для искусства, особенно тогда, когда все просчитывается, вплоть до того, в каком музее должна висеть будущая картина.

Если говорить о Дмитрие Дмитриевиче Жилинском, то он, безусловно, также является блестящим рисовальщиком, и надо отметить, что на раннем этапе самостоятельного творчества проявил себя прекрасным живописцем. Примерами тому могут служить его превосходные портреты скульптора Ефимова, графика Фаворского и ряд других работ, написанных в технике масляной живописи в конце пятидесятых в начале шестидесятых годов. В этом плане он потом равных портретов так и не сделал, целиком перейдя на темпера, которая стала диктовать другие приёмы. Новаторство Дмитрия Дмитриевича состояло в том, что он свою реплику раннего итальянского Возрождения перенес на современное искусство. Однако, когда технику заимствуют из пятивековой давности и переносят схоластически, все остается мёртвым, как это у прерафаэлитов, но у Жилинского всё изумительно легло на новую форму, выжило и утвердилось, как современное стилистическое направление.

А теперь несколько слов о моём портрете, над которым ты работаешь. На него я смотрю не как персонаж, а отстранённо, как художник-профессионал. Мне кажется, что ты изобразил на моём лице улыбку слишком физической, а потому великоватой. Вспомни русских портретистов восемнадцатого века - Рокотова, Левицкого. Они использовали еле видимую обратную перспективу линии рта к

линии глаз. За счет этого приема у изображенного на портрете человека в лице появлялась значительность и одухотворенность. А ты мне сделал линию рта и глаз в одной перспективе. Это, на мой взгляд, необходимо исправить. Ещё посмотри на мои брови, мне кажется, что они доминируют над глазами. У меня один глаз из-за повреждения закрыт больше другого, но если ты мне в нём чуть-чуть прибавишь объём зрачка, и если немного сбавишь тон черных бровей, а у другого глаза чуть высветишь тень к переносице, то будет хорошо. Теперь обращаю твое внимание на брюки - убери их чрезмерную объемность.

Вспомни, что Веласкес делал в объеме всего лишь одну деталь в аксессуарах портрета, за счет чего все другие, выполненные плоско, смотрелись также объ-



*А.А. Тутунов и А.Г. Толстиков.
В мастерской. 2015. Фото Б.Г. Сыроева*

емно. Владеть таким приемом большое искусство. Я ещё на прошлых сеансах говорил тебе, что синий цвет брюк на портрете мне не очень нравится. Руки с палкой ты написал мастерски, но посмотри на мои плечи – мне кажется, что их надо уменьшить. Если снова вспомнить Рокотова, то он никогда не писал плечи в фас, а давал их под углом в перспективе, чтобы немного уменьшить. А ты, дав мои плечи под углом, наоборот их увеличил. И большая просьба – посмотри ещё раз в рисунке линию поясницы и таза. А то получилось, как у женщины в положении. Тумбочка с палитрой совершенно не нужный атрибут. Каждая деталь должна

работать правильно, поэтому эту тумбочку надо убрать, хотя ты её и видел в моей мастерской. Вернемся к голове. Для характера портрета надо чуть-чуть увеличить по воротничку объём шеи и уменьшить размер уха. Да, вот ещё что! Мне кажется, что ты делаешь слишком скучный фон. Может быть, ввести какие-нибудь детали, например, иконки, фотографии, которые свяжут фон с фигурой. А так это искусственный аскетизм и мне он кажется чрезмерным. Вот видишь, сколько я тебе наговорил, так что приступай к работе – исправляй.

Попробуй забыть про меня, как гостя, которого надо поить, кормить, думай обо мне только как о персонаже своей картины. И старайся не отвлекаться. Я сам знаю, как порой тяжело писать и одновременно вести осмысленный разговор. Когда я пишу портрет, и когда позирующий человек начинает разговаривать, мне всегда трудно сосредоточиться и работать. Поэтому я буду сидеть в нужной позе и отвечать на твои вопросы. Можешь включить диктофон и записывать мои ответы, даже не осмысливая сказанное мной. Работай, работай, милый, не теряй времени, потом прослушаешь записи.

Если тебя, Александр, это заинтересует, то могу рассказать, что мой отец очень хотел, чтобы мой брат Сергей стал художником и поэтому папа все силы кинул на брата, принялся его учить и подталкивать к этой профессии. Я стал рисовать несколько позже. Началось с того, что я вполне сносно срисовал из книги Киплинга «Маугли» иллюстрации Ватагина. Отец, как только увидел это, сразу вручил мне альбом с дешевой бумагой и сказал, чтобы я шел на улицу и там сделал зарисовки всего, что попадет на глаза. Был февраль, было холодно, но это не помешало моему настроению рисовать. Я с огромным энтузиазмом фиксировал окружающий быт – бараки, помойки, заборы, туалеты, трамвайные остановки. С того момента во мне проснулся и стал расти интерес к быту человека и интерес к пейзажу. Всё больше и больше я связывал в одно целое человека с пейзажем, а пейзаж с человеком. Будучи уже взрослым художником, я стал развивать своё творчество в этом направлении. Поэтому, я не считаю себя «чистым» пейзажистом. Возможно, мои мотивы в любимых Прилуках определи-



*У завершеного портрета А.А. Тутунов
и А.Г. Толстиков. 2015. Фото Б.Г. Сыроева*

лись тем же пристрастием – несколько старых внушительных домов и деревьев их окружающих. Упорство, с которым я рисую одни и те же мотивы, иногда меня смущает, но должен тебе признаться, что делаю это с увлечением, как бы впервой. В один прекрасный момент я понял, что умение прислушиваться к себе важно в работе художника. «Вживание» в новые места у меня идет крайне медленно. К чему я стремлюсь в работе над пейзажем? Мне кажется, что дурно унаследованный импрессионизм в работе с натуры привел многих художников-пейзажистов к утрате ряда ценностей. Вернуть пейзажу необходимую конструкцию, поэтическую образность, картинную значимость, не отказываясь от открытий импрессионизма – вот дело моей мечты. Когда я выхожу с холстом на облюбованное место, то говорю себе: «Создай композицию пейзажа подобного готическому собору, где каждая маленькая деталь на месте, и служит ясности общей идеи». Но рука, за много лет привыкшая делать совсем другое, с трудом справляется с новыми задачами. Работа с натуры меня больше всего увлекает, хотя замыкаться только на ней считаю для себя опасным, поэтому стараюсь сочетать её с работой по памяти.

Помимо искусства, меня всегда очень волновали многие нравственно-этические проблемы, сопряженные с представлениями о духовности и религиозности. В моем творчестве стали появляться произведения, в сюжетах которых угадывался отпечаток религиозных исканий. Я начал использовать библейские сюжеты, как бы опрокинутые в реальный мир. Так как в этой области у меня не было явных маяков, мне самому пришлось проторять собственный путь, примеряя новые формы к таким сюжетам. Было это очень непросто, так как у меня форма зачастую отставала от замысла, от того, что я хотел выразить. Я долго блуждал среди различных интеллектуальных соблазнов, и, возможно, остался бы блуждающим в поисках истины, если бы не милость Богородицы. С годами, когда я перешел в разряд стареющего человека, когда стали покидать физические силы, когда пришла мудрость, умножился опыт, поиски через христианскую религию в моем творчестве, наконец, обрели желанное единство формы и содержания.

Между тем, всё, что я делал в направлении духовного поиска и религиозных сюжетов, совсем не воспринималось моими товарищами или воспринималось как юродство и желание понравиться молодёжи. Причем, порой я сам не понимал, почему это происходит в моем творчестве. Поэтому умение терпеливо ждать очень необходимо художнику. Талант должен возмужать и созреть, лишь тогда он дает плоды. Признание редко спешит навстречу подлинному таланту. Остаться самим собой и терпеливо ждать – единственная дорога для художника. Выдержка со временем вознаградится.

Кстати, в чисто технических вопросах, которые тебя, Александр, интересуют, я всегда сильно отставал. Поскольку я в основном полагался на интуицию, то у

меня никогда не было никакой программы, как начинать и как заканчивать то или иное произведение. Знаешь, всякий раз, принимаясь за новую работу, я напоминал лягушонка, который тонет в кринке с молоком и ему, чтобы выскочить, надо взбить лапками густую сметану. Я начинаю картину неуверенный в том, как она пойдет, чем завершится. Поэтому какие-то картины получаются сразу, какие-то годами стоят в мастерской. Как правило, я сам не очень разбираюсь – удачный холст или неудачный получился. Довольно часто я прислушиваюсь к мнению своих товарищей. Однажды, по молодости лет ко мне в мастерскую зашел сын Аркадия Александровича Пластова Николай. Увидев на мольберте одну из моих работ, сказал, что это очень хороший пейзаж. Я ему поверил, хотя писал этот холст просто так, чтобы сдать в салон на реализацию. И действительно, когда я показал эту работу на одной из выставок, её тут же заметили и к моему счастью приобрели в Третьяковскую галерею. В другой раз, когда я писал очередной пейзаж, ко мне зашел Андронов и, восхитившись этой работой, сказал о ней высокие слова. Чуть позже этот холст под названием «Пейзаж с венецианским небом» был многократно репродуцирован.

Ты спрашивал меня насчет используемых мной грунтов для холстов, о последовательности распределения красок на палитре, о предпочтениях в выборе других материалов. В Суриковском институте нас никто никогда этому не учил – каждый мудрил по-своему. Если студент был более или менее состоятельный, то он мог себе позволить купить готовые холсты, тогда они продавались и стоили недорого. Несостоятельные использовали под основу ткань от старых матрасов, и такое было. По молодости лет я сам грунтовал холсты, смешивая обычные сухие цинковые белила или порошкообразный мел с рыбьим или казеиновым клеем. Надо сказать, что это был хороший грунт. Всё, что я написал на нем – осталось и до сих пор выглядит хорошо, не осыпается.

Вообще, некоторые рецепты приготовления грунтов я вычитал из книги Киплика, посвященной материалам и технике станковой масляной живописи. Купил себе аптекарские весы, и рекомендованный рыбий клей взвешивал на этих весах согласно рецептуре. Вскоре я обнаружил, что все холсты, подготовленные по прописям Киплика, трещат от переклейки. Я не мог понять, как же так, взвешиваю клей точно в том количестве, которое предписано, развожу его в необходимом количестве воды, а холсты переклеенные. И что ты думаешь, оказалось, что рыбий клей в дореволюционные времена, собственно, когда писалась Кипликом книга с рекомендациями, содержал намного больше влаги, чем клей, который я покупал в наше время. Вот почему, взяв по Киплику рекомендованное количество сухого рыбьего клея, я фактически брал его больше, чем было необходимо по рецепту. Оказалось, что 100 грамм дореволюционного рыбьего клея по Киплику



*Народный художник РСФСР (РФ),
академик РАХ А.А. Тутунов
и искусствовед, член-корреспон-
дент РАХ С.Г. Маслакова. 2015*

приблизительно соответствует 70 граммам современного рыбьего клея. Это было для меня открытием. Через какое-то время я перешел на фабричные грунтованные холсты, не вдаваясь особо в характер их плетения и составов, нанесенных на них грунтов - до сих пор пишу на них свои картины.

Замечательный художник Семён Афанасьевич Чуйков в течение долгих лет доказывал, что фабричные грунтованные холсты, которые нам продают, представляют собой сплошной брак, а ему отвечали, что многие художники очень рады, что отпала необходимость самим грунтовать и благодарят художественные комбинаты за облегчения своего труда. Но всякий уважающий себя художник должен сам грунтовать холсты. Вообще умение грунтовать – большое искусство. Например, рецепт грунта

Павла Дмитриевича Корина включал такие ингредиенты как мел, сухие цинковые белила и рыбий (осетровый) клей. Этот грунт наносился на холст в три слоя и поэтому практически не тянул масло из красок. Грунт Кончаловского был тянущим, ибо Петр Петрович не любил блеска масляных красок. Кончаловский свой грунт готовил из двух компонентов, используя мел в качестве наполнителя и казеиновый клей, который сам получал по сложной технологии, створаживая молоко.

По молодости лет я и мои товарищи любили работать на записанных холстах. Собирали по мастерским валявшиеся старые холсты, скоблили их слегка и, протерев затем льняным маслом, использовали для своих произведений. Мне очень нравилась старая фактура - энергетика предыдущей работы помогала, направляя руку и мысли. Получалось, как правило, очень хорошо.

В книжках Киплика писалось, что категорически нельзя смешивать земляные краски, приготовленные на основе окислов железа (охры) с краплагом, равно как нельзя смешивать краски на основе ализариновых красителей с хромсодержа-

щими пигментами, например, с окисью хрома, изумрудной зеленой, а я нарушал эти правила, смешивал, мне нравились цвета, получаемые при таком смешении. Рекомендовалось при работе над летними пейзажами обходиться без применения прямых зелёных красок, заменив их на составные, полученные смешением красок синего и желтого цвета. Я тоже бросился реализовать эти предписания, но могу сказать, что без кобальта зелёного светлого и тёмного, изумрудной зеленой, окиси хрома, виридоновой зеленой писать летнюю зелень деревьев у меня не получается.

В своих работах я использую разные краски - красные, желтые и оранжевые кадмии, кобальты синие и зеленые, коричневые марсы всех оттенков, основные земляные краски – охры светлые, темные, золотистые, ультрамарин темный и светлый, краплаки и так далее. Если говорить конкретно о моей палитре, то я никогда не применял разом широкий набор цветов. Кто-то выдавливает тридцать, кто-то десять красок, а кто-то может извлечь прекрасный результат из пяти основных цветов. Поэтому выбор красок, их распределение на палитре, всё у меня подчинено замыслу. На первом месте у меня всегда стоял замысел.

В советские годы мы практически были лишены возможности работать импортными красками всемирно известных французских, голландских, английских фирм, таких как Виндзор-Ньютон, Лефран, Рембрандт и др. Но могу отметить, что многие отечественные краски были в те времена весьма приличного качества и даже в военные годы растирались на натуральном льняном масле. Современные масляные краски испортились. Большая часть минеральных пигментов заменена на синтетические красители органической природы, так называемые имитации. Растираются эти красители на связующих, ничего общего не имеющих с льняным маслом. В результате краски быстро сохнут при хранении в тубиках. Практически никто не контролирует качество производимых для художников товаров.

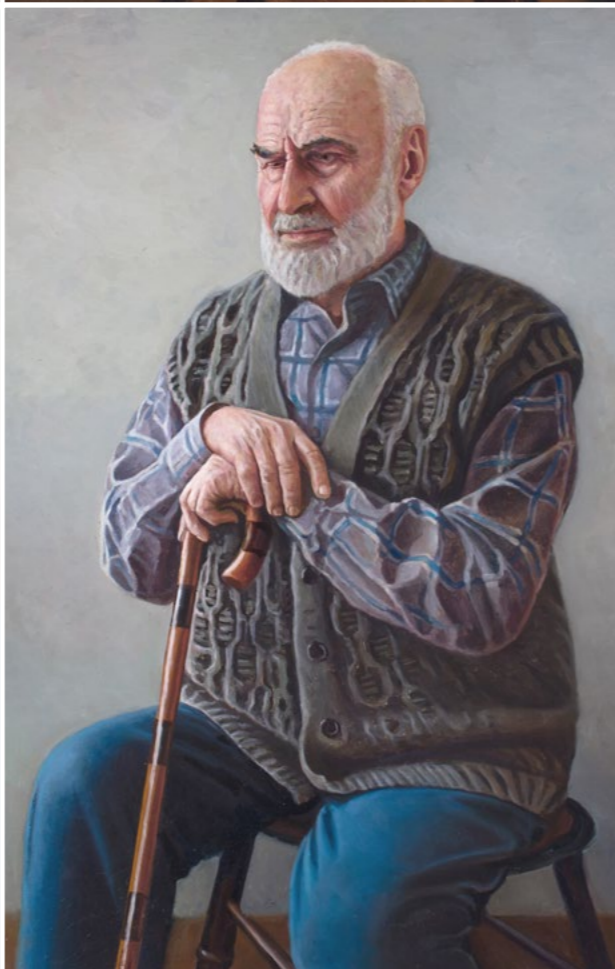
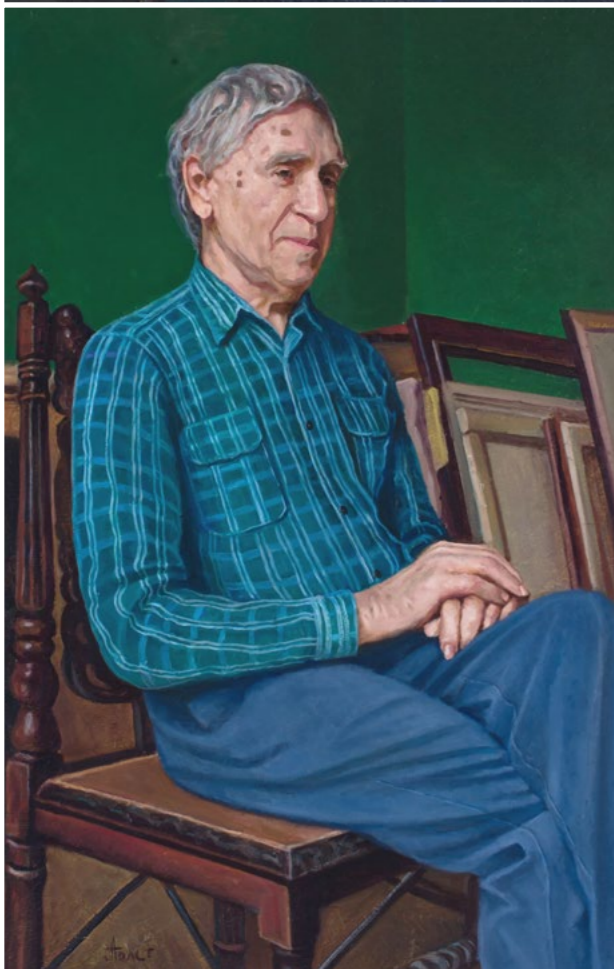
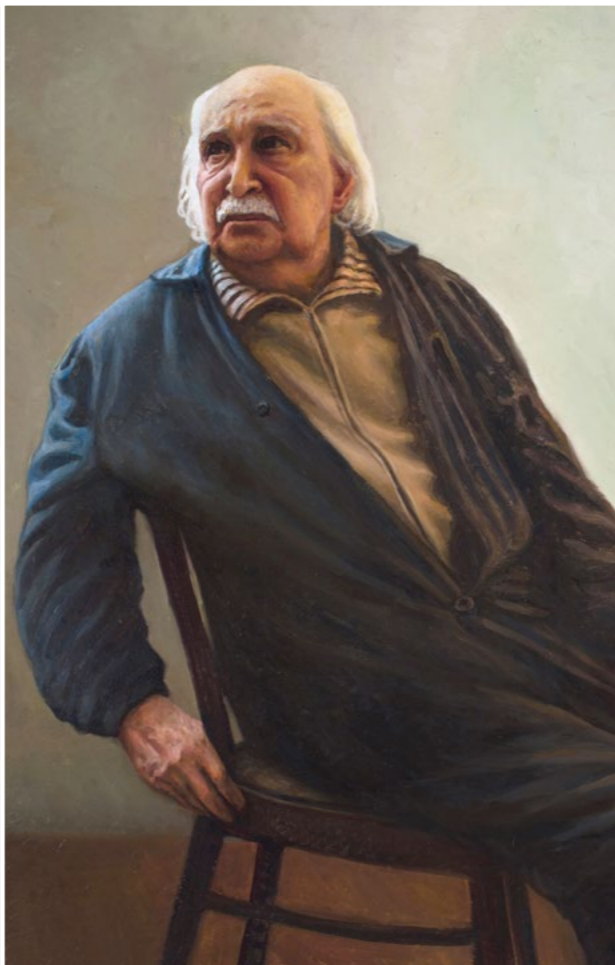
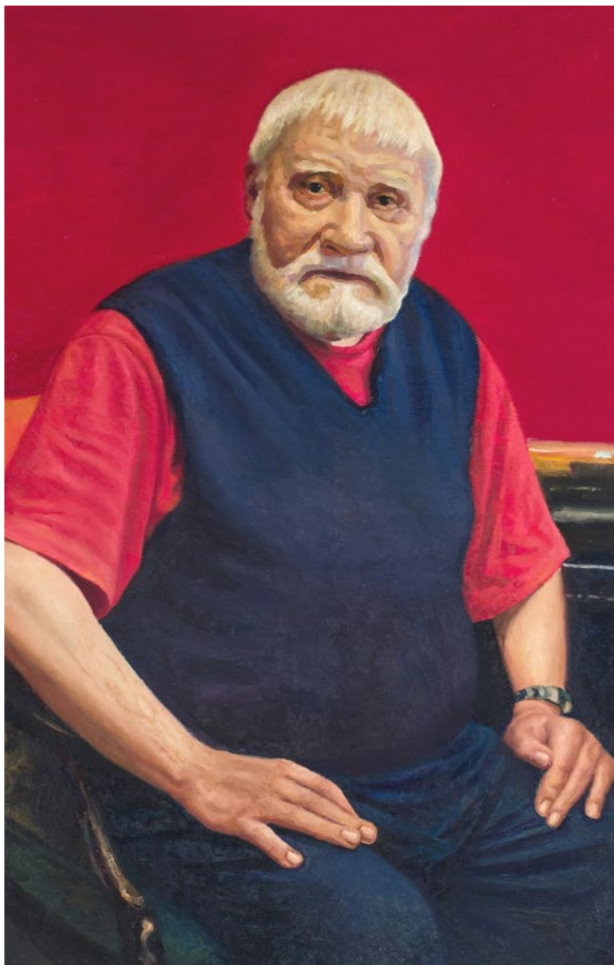
Работаю я в импрессионистической манере. В России французский импрессионизм после утверждения претерпел национальные изменения. Первым эти изменения в русскую живопись внес Коровин, далее Грабарь, Жуковский, Виноградов, Пурвит, Беляницкий-Бируля. Среди моих сверстников эти традиции подхватили и развили Браговский, Зверьков, Сидоров и ряд других мастеров. Когда мы учились в художественной школе, а затем в институте, для нас маяками были Суриков, Серов, Левитан, Грабарь. Кстати, у Грабаря есть работы, которые можно отнести к мировым шедеврам импрессионизма. Среди них «Февральская лазурь», «Ранний снег. Сентябрь», несколько натюрмортов - «Хризантемы», «Неубранный стол». Грабарь до конца дней любил писать деревья в инее и добился любопытных эффектов в таких работах. Мой приятель Браговский художественное образование получил в Вильнюсе. Унаследовав литовскую школу, Браговский умножил её приёмами Петра Кончаловского и поража́л всех нас смелостью в обращении с натурой.

Например, если ему при работе на этюдах мешал своими размерами какой-нибудь сарай, он его уменьшал на своей картине в несколько раз, если его надо было отодвинуть, он его смело отодвигал без потери композиционной стройности и так далее. К сожалению, вскоре Браговского погубило невероятное тщеславие. Он сумел всех убедить, что является первой кистью современного советского искусства. Но потом его как-то забыли, он всячески пытался о себе напоминать, перешел на какие-то квадратики, работы стал делать сырые и вскоре окончательно пропал из поля зрения как художник, ибо сильной стороной его творчества была работа с натуры. На натуре он писал в один прием большие по размеру полотна, которые были очень хороши.

Вот о ком я бы сказал высокие слова, так это об Аркадии Александровиче Пластове. Он до какой-то степени был тоже импрессионистом. Это уникальная личность. Такого восторга перед крестьянской жизнью, перед мужиком, перед крестьянской общиной, её ритуалами ни у кого из художников ни до, ни после Пластова не было. Он безмерно любил этих людей. Всё наше поколение, все мои товарищи по учебе были под влиянием живописи Пластова. После Сурикова он был для нас вторым по масштабу художником.

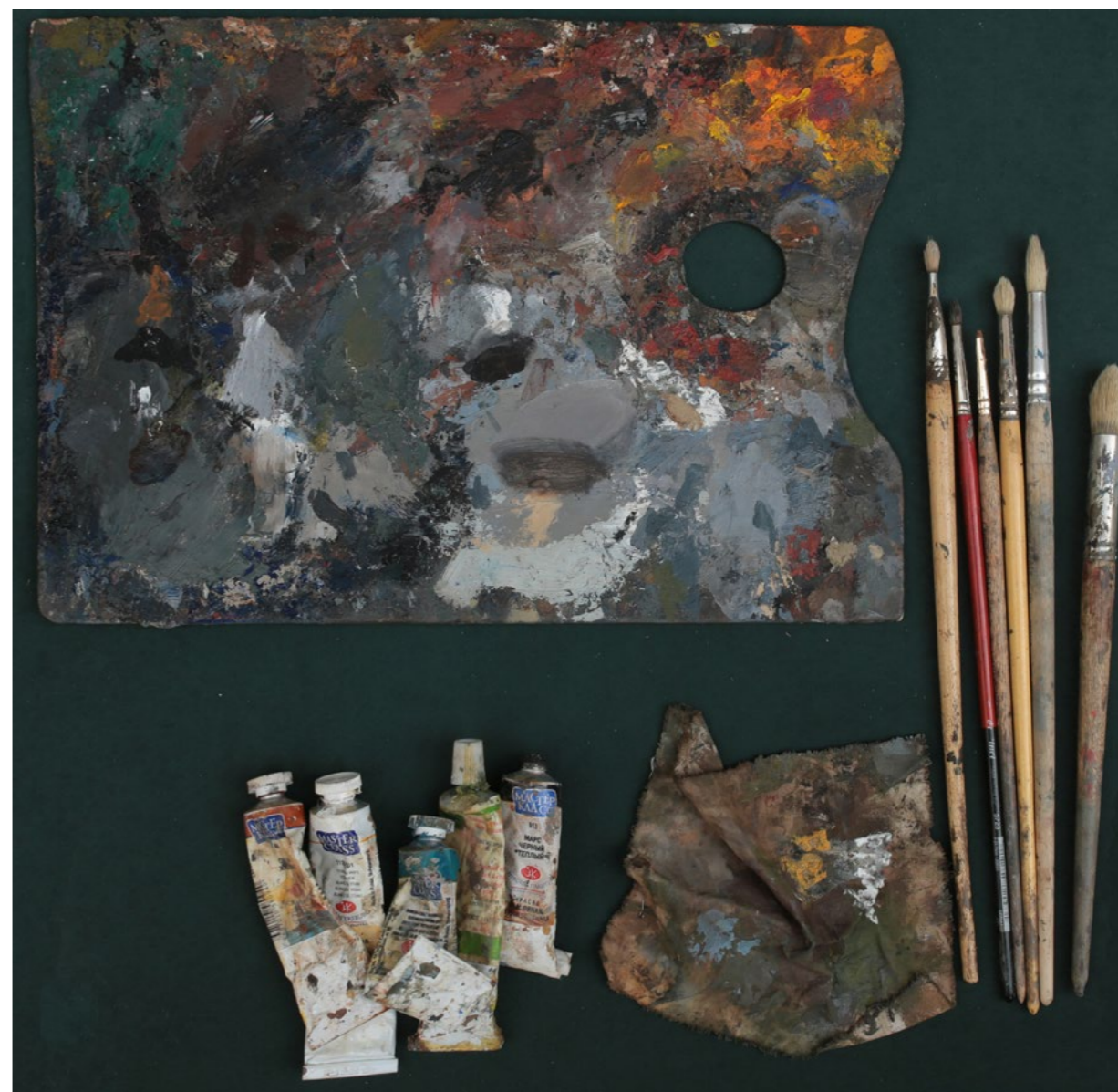
Подводя некоторый итог нашего разговора, я хотел бы сказать тебе, Александр, несколько слов о твоих работах в жанре «ню». Мне кажется, что этими произведениями ты рискуешь стяжать славу второго Шилова. Пойми меня правильно, без обиды - человек есть нечто большее, чем человеческое тело. Когда антики создавали скульптуры своих героев, богов и богинь, это были не просто голые мужчины и женщины - это было много больше, чем грудь, коленки и остальные плотские прелести! Такой возвышенный взгляд на человека был утерян. Скажу, что Тициан в своих обнаженных тоже потерял эту грань, они у него излучают языческую радость, в которую грубо вторглась физиология. Важнейшая тема в искусстве - материальность. Например, у великого Александра Иванова в его обнаженных фигурах материальность присутствует, но она у него не иллюзорная, а духовная и высокохудожественная. У Шилова материальность доведена до неприятной иллюзорности и у твоих обнаженных потеряна художественность - слишком они натуралистичны и физиологичны. Французские художники Курбе, Мане, не боясь, демонстрировали похоть в своих произведениях. Даже Ренуар, несмотря на свою физическую слабость, смотрел на обнаженных дам как на сладкую малинку. Может быть это кому-то нравится, но это отход от тех высоких идеалов, которые заложили антики, которые представлены в искусстве Джорджоне, унаследовавшего представление о человеке, как об образе Божьем. Поэтому хочу предостеречь тебя и просить, более никогда не писать обнаженных женщин. Ты хороший портретист, а это редко сейчас. Работай в этом направлении».

P.S. Что мне остается дополнить к словам знаменитого мастера? Наверное, то, что для меня Петр Павлович Оссовский был и навсегда останется чрезвычайно сильной личностью, человеком государственным и смелым. Я позволю себе не согласиться с мнением Андрея Андреевича, высказанным о моём портрете Оссовского. Я увидел в Петре Павловиче фигуру библейского масштаба. Для меня Оссовский по характеру и образу сродни апостолу и евангелисту Марку, мужественно противостоявшему и принявшему мученическую смерть от рук глумливых язычников во имя торжества христианской веры. Если продолжить ассоциативный ряд, то в самом Андрее Андреевиче я невольно разглядел евангелиста Матфея, тогда как образ Дмитрия Дмитриевича Жилинского совпал по духу и настроению с моими представлениями о евангелисте Иоанне. Работая над портретом Виктора Ивановича Иванова, я задумал сравнить выдающегося художника с канонической фигурой евангелиста Луки, который по православной и католической традиции считается покровителем живописцев и первым иконописцем, написавшим лик Пресвятой Богородицы.



ЭПИЛОГ

Приближаясь к завершению написания этой книги, мы часто задавали себе вопрос, какой материал включить в основу последней главы, которая, согласно классическому построению литературного произведения, должна обязательно быть, и быть не просто формальной, а подводить итог, кратко суммируя мысли авторов и их персонажей. К сожалению, нам не удалось в достаточном объеме получить у своих героев сведения, касающиеся секретов их профессионального мастерства. И в этом, безусловно, недостаток нашего сочинения. Причин тому немало и объективного и субъективного характера - слишком интенсивной творческой жизнью продолжают жить великие мастера. У них нет времени на частые встречи и пространные разговоры. Всё внимание сосредоточено исключительно на работе. Петр Павлович Оссовский за несколько месяцев до кончины завершил свой замечательный тетраптих «Острова Псковского озера», который был показан на грандиозной выставке в Академии художеств, приуроченной к девяностолетию мастера. Дмитрий Дмитриевич Жилинский до последнего дня интенсивно работал над своим большим философским полотном, посвященным Леонардо да Винчи и его «Тайной вечере». В.И. Иванов, несмотря на свои преклонные лета (92 года выдающемуся мастеру) продолжает ошеломлять профессионалов и поклонников своего творчества потрясающими персональными выставками, на которых рядом с классическими произведениями демонстрируются новые работы. Достаточно упомянуть глубокую по идейному замыслу и широте охвата экспозицию ретроспективной выставки, с успехом показанной в апреле-мае 2016 года в Институте русского реалистического искусства у А.Н. Ананьева, справедливо стяжавшего славу Третьякова в новейшей России. Андрей Андреевич Тутунов по-прежнему удивляет своим высоким по мысли и духу искусством, востребованным крупнейшими российскими государственными галереями и частными коллекционерами. А мастеру уже ни много ни мало 88 лет. Во время наших интервью с прославленными художниками и работы над их портретами, мы не раз пытались подвести тему разговоров ближе к вопросам, касающимся профессионального мастерства, технике и технологии станковой масляной и темперной живописи, колорита, приемов рисунка, построения композиции, создания картинного пространства и др. Нам было невероятно интересно узнать какими красками предпочитают писать наши герои, какие основы (холсты, картон), медиумы (лаки, масла, растворители, разбавители) используют. Более откровенно на это реагировал Виктор Иванович Иванов, доступно и детально рассказавший о своих фирменных приемах, оточенных многолетним опытом. Остальные предпочли деликатно отмолчаться или сослаться на известные методические пособия и книги.



Палитра и материалы В.И. Иванова

Мы считаем, что нам выпала редкая удача сфотографировать рабочие палитры, кисти, тюбики с красками великих молчаливых. Эти материалы мы приводим в качестве иллюстраций в этой главе. Довольно часто в разговорах на тему техники и технологии и Андрей Андреевич Тутунов, и Виктор Иванович Иванов, и Дмитрий Дмитриевич Жилинский скромно уводя от себя внимание, упоминали имена Павла Дмитриевича Корина, Петра Петровича Кончаловского, Александра Александровича Осмеркина, выделяя их как непревзойденных технологов в области станковой живописи. Как выяснилось, приемы этих мастеров внимательно изучались и применялись на практике нашими героями. И действительно, любой профессиональный художник, заботясь о сохранности своих произведений, прежде всего должен заботиться о техническом совершенстве их исполнения, которое включает не только знание особенностей и свойств применяемых материалов - красок,

растворителей, лаков, холста и других оснований под живопись, но и приемов их использования. На эту тему четко сказано в довольно редкой монографии «Техника советской портретной живописи», написанной советским технологом А.В. Виннером в соавторстве с известным художником А.И. Лактионовым: «Техника живописи включает в себя многое: хорошо продуманное, рациональное расходование красок, планомерное накапливание их толщи на холсте, постоянную заботу о силе цвета, звучности, чистоте и прозрачности красок, умелое использование в построении живописно-красочного слоя тех или иных красок (темперы, акварели, масляно-лаковых красок) и т.д. К технике живописи относится и фактурная обработка поверхности холста или другой основы, имеющая большое значение не только для самого процесса работы красками, но и для его конечного результата»¹. Мы не уверены, что именно эта книга попадала в молодые годы в руки П.П. Оссовского, В.И. Иванова, А.А. Тутунова или Д.Д. Жилинского, но мы твердо знаем, что время обучения героев нашей книги в Московском художественном институте им. В. Сурикова, совпало с преподаванием в нём П.Д. Корина, А.А. Осмеркина. В силе ещё был П.П. Кончаловский, с которым знали и профессионально общались

В.И. Иванов, А.А. Тутунов и Д.Д. Жилинский.

Не раз на наши вопросы об используемых рецептах грунтов для холста, о составах разбавителей, выборе красок, кистей и других художественных материалов, Андрей Андреевич Тутунов ссылался на технологические наработки П.П. Кончаловского и П.Д. Корина. В результате у нас сложилось мнение, что в технологическом отношении наши персонажи, исключая Д.Д. Жилинского, пользовались рекомендациями этих прославленных мастеров. Фактически, когда речь заходила о точных рецептурах, нам предлагалось обратиться к первоисточникам, то есть найти эти сведения в специальной литературе, в которой упоминалась техника живописи Корина или Кончаловского.



Рабочие кисти А.А. Тутунова

Мы воспользовались этим мудрым советом и решили привести в этой главе необходимые выдержки из упомянутой выше книги А.В. Виннера и А.И. Лактионова, принимая во внимание тот факт, что А.В. Виннеру в свое время посчастливилось непосредственно беседовать и внимательно наблюдать за процессом работы П.Д. Корина, П.П. Кончаловского и других знаменитых советских художников. Вот таким затейливым способом мы попытались раскрыть некоторые технологические секреты живописного мастерства персонажей нашей книги. То, что нам скупом поведал Андрей Андреевич Тутунов относительно своих технологических приемов, уверенно можно обобщить следующим высказыванием: «П.П. Кончаловский делал эскизный рисунок на бумаге, затем переводил основные его контуры на холст, работая на нём угольком и обводил угольный рисунок краской. На холсте он работал по частям, методом *alla prima* по сырому...»²

Сам Кончаловский говорил: «Бывает ведь нередко так: художник пишет на казеиновом грунтованном холсте, а этот холст тянет из красок связующее - масло, краски обезмасливаются, теряют свою звучность, меркнут. И, не умея найти меру, с какой силой грунт должен тянуть, художник замучивает и себя и живопись. А происходит это оттого, что не умеет он выбрать именно тот грунт, который ему



Этюдник и кисти А.А. Тутунова

нужно. А для того, чтобы уметь выбрать, надо знать материал, т.е. в этом случае грунт».³

В молодые годы А.А. Тутунов и П.П. Оссовский сами грунтовали холсты под свои работы, справедливо считая, что любой уважающий себя художник-профессионал должен это делать обязательно. В выборе рецептур для грунтов они отдавали предпочтения рекомендациям П.П. Кончаловского: «На одну весовую часть сухого порошка казеинового клея я беру обычно не более пяти весовых частей теплой воды и, залив казеин водой, даю ему 2-3 часа набухать. К набухшему в воде казеину я добавляю щёлочь – нашатырный спирт, беря его не более 0.4 весовой части на одну весовую часть сухого казеина, и, хорошо перемешав деревянной лопаточкой, слегка нагреваю состав и всё время перемешиваю его до тех пор, пока казеин не растворится полностью в воде. Когда казеиновый клей готов, я слегка разбавляю его водой до нужной консистенции и проклеиваю холст. Клей надо наносить тонким слоем и только один раз. Второй проклейки холста я не делаю никогда, он излишня. После того как проклеенный холст просох совершенно, я приступаю к грунтовке».⁴

Что касается грунта Кончаловского, то по утверждению А.А. Тутунова и П.П. Оссовского он готовился следующим способом: брался казеиновый клей той же консистенции, что и для проклейки холста, и смешивался с порошкообразным мелом. При этом масса грунта должна была иметь консистенцию жидкой сметаны. Этот грунт наносился на поверхность проклеенного холста в один слой. После этого холст хорошо просушивался и использовался под живопись. Такой грунт в меру тянет связующее из красок, не обезмасливает их, не вызывает пожухание красок. Андрей Андреевич Тутунов при приготовлении грунта по рецепту Кончаловского в исходную массу добавлял вместо мела сухие цинковые белила и небольшое количество глицерина, что позволяло получать более светлую и эластичную поверхность грунтованного холста.

В последнее время А.А. Тутунов и В.И. Иванов используют в работе готовые



Рабочие кисти В.И. Иванова

холсты с фабричным эмульсионным грунтом. П.П. Оссовский долгие годы в качестве основы под живопись применял картон и оргалит, из которых вырезал необходимые по размеру куски. Подготовленную таким образом основу во избежание коробления проклеивал с двух сторон пятнадцатипроцентным раствором рыбьего клея, а далее наносил грунт, приготовленный по рецепту П.Д. Корина: «В клееварку помещают пластинки рыбьего клея и заливают холодной водой, так, чтобы воды было над клеем не больше чем на 2 сантиметра. Затем клею дают хорошо разбухнуть в течение 10-12 часов, и долив необходимое количество воды (общее соотношение клея и воды равно обычно 1:20), варят клей на небольшом огне не более 10 минут. К теплomu (но не горячему) раствору клея добавляют при перемешивании сухие цинковые белила. Масса грунта должна иметь консистенцию жидкой сметаны. Этот грунт наносится в один слой на поверхность холста (другой основы), приготовленного под живопись».⁵

Несколько особняком стоит технология подготовки основы под живопись, разработанная Д.Д. Жилинским, выполнившим большую часть своих произведений поливинилацетатной темперой по левкасовому грунту, нанесенному на оргалит или ДСП. Некоторые работы небольшого и среднего формата мастер написал в смешанной технике (темпера-масло) на готовых мелко- и среднезернистых льняных



*Рабочие кисти
Д.Д. Жилинского*

*Деревянная палитра и материалы
Д.Д. Жилинского*

холстах с фабричным эмульсионным грунтом. Перед работой, по словам художника, он «оживлял» поверхность таких холстов нанесением в один слой левкасового грунта собственного приготовления. Состав левкасового грунта Д.Д. Жилинского мы приводим в этой книге в главе, посвященной художнику.

На наш вопрос имеет ли значение структура холста (мелкого, среднего и крупнозернистого плетения льняного, саржевого, джутового полотна) в работе над задуманными произведениями, все четверо ответили утвердительно, хотя не конкретно. Петр Павлович, хитро улыбнувшись, сказал: «Всекие бывали времена, когда пусто, когда густо. Не всегда удавалось заполучить холст нужного качества. Продажа и распределение холста, особенно больших размеров и крупного плетения (так называемый репинский холст) в художественных комбинатах СССР было делом непростым, вызывавшим споры, а порой и распри. Мы выкручивались как могли. Но несмотря на эти обстоятельства выдавали картины технологически надежные и высокохудожественные».

В своих предпочтениях в выборе красок каждый из художников определился практически одинаково. Несмотря на критическое отношение к отечественным производителям, все четверо последние 5-10 лет пишут красками «Мастер-класс», «Сонет» (Завод художественных красок «Невская палитра» г. Санкт-Петербург) и «Гамма» (г. Москва).

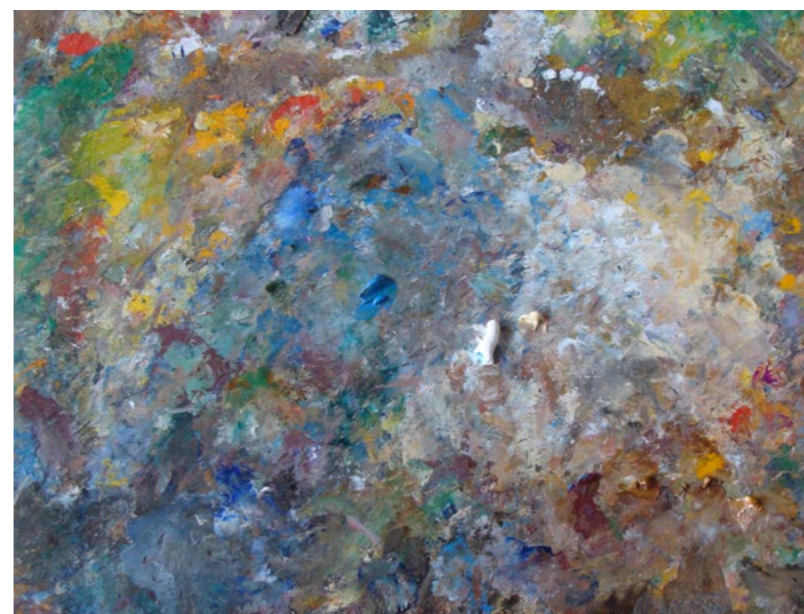
Палитра А.А. Тутунова во все времена включала следующие краски: кость жженую, марс черный, марс коричневый темный, марс коричневый светлый, охру красную, английскую красную, охру золотистую, охру светлую, сиену натуральную, кадмий красный светлый, кадмий оранжевый, кадмий желтый средний,

кадмий желтый темный, кадмий лимонный, кобальт зеленый светлый, кобальт зелёный тёмный, окись хрома, виридоновую зеленую, изумрудную зеленую, кобальт синий светлый, церулеум, ультрамарин темный, кобальт фиолетовый светлый, белила цинковые (в советское время белила свинцовые и кремницкие).

Палитра П.П. Оссовского, использованная при создании последнего тетраптиха «Острова Псковского озера» состояла из марса черного, марса коричневого темного прозрачного, марса коричневого светлого, берлинской лазури, ультрамарина темного, кобальта синего светлого, церулеума, кадмия красного светлого, капут-мортума, охры красной, сиены



Кисти и тряпка для вытирания кистей П.П. Оссовского



Палитра А.А. Тутунова 2015

(охра), черный, зеленый. Если более конкретно, то в набор любимых красок входили: кость жженая, марс коричневый светлый, ультрамарин, кобальт синий светлый, кобальт зеленый темный, окись хрома, крапак, охра светлая, охра золотистая, охра красная, белила цинковые. Для красочных акцентов в палитру довольно редко включались кадмий красный светлый, кадмий желтый средний.

натуральной, охры золотистой, охры желтой, кадмия оранжевого, кадмия желтого светлого, кадмия лимонного, краплака темного, белил цинковых.

Ренессансная палитра Д.Д. Жилинского отличалась узким набором цветов, которые сам мастер называл просто - красный, коричневый, синий, белый, желтый



Палитра П.П. Оссовского во время работы над тетраптихом «Острова Псковского озера» 2014-2015



*Стеклянная палитра
Д.Д.Жилинского во время
работы над картиной
«Видение Леонардо да
Винчи
в трапезной монастыря
«Санта Мария дельла
Грация».
2014-2015*

О предпочтениях В.И. Иванова в выборе исходных красок для палитры говорить довольно сложно. Палитра у Виктора Ивановича особая. В основе его системы лежит годами отработанный метод колерной живописи. Этот метод восходит к традициям искусства фрески раннего итальянского Возрождения. Виктор Иванович отлично изучил эти приемы, закрепив и утвердив их в своем замечательном творчестве. Его палитра точно отражает знаменитое выражение мастера: «Умение тонко чувствовать и передавать отношение теплого и холодного огромное искусство. Каждый может увидеть, что рядом с оранжевым цветом синий явно холодный, но не всякий увидит рядом с охрой холодной по тону умбру, как это у Рембрандта. Надо помнить, что чем больше света, тем больше цвета, ибо свет определяет цветность предмета... Не надо высветлять, а надо выцветлять».

*Палитра
В.И. Иванова*



Формальный набор красок В.И. Иванова весьма близок к набору красок, составляющих палитру А.А. Тутунова. Именно на их основе Виктор Иванович составляет необходимые по замыслу исходные колера, которые, несмотря на некоторую условность, обеспечивают неповторимую гармонию колорита его великолепных полотен. Здесь уместно привести слова блестящего колориста П.П. Кончаловского: «Я не ищу абсолютно точного цвета, так как цвета в природе всё время меняются, но цветовые отношения должны быть уловлены абсолютно точно и так же перенесены на холст. Каждый цвет надо очистить, собрать, синтезировать. Ни один цвет не должен быть нарушен, не должен выпадать из общей цветовой гармонии! Работая в цвете, надо помнить о том, чтобы достичь наибольшей гармонии цветовых отношений, наблюдаемых в природе, надо уметь сопоставлять отдельные цветовые оттенки. Темное должно быть в той или иной степени всегда прозрачным; а в черном никогда не должно быть рыжего, рыжеватого оттенка; у Рембрандта в темном – всё прозрачно, в нем масса голубого (теплого и холодного), а рыжего в черном у Рембрандта нет».²

Герои нашей книги в начале творческого пути пробовали писать на применяемом многими художниками разбавителе, состоящем из смеси льняного масла, пинена (разбавитель №4) и лака. В качестве последнего А.А. Тутунов применял даммаровый или мастичный лак, П.П. Оссовский предпочитал лаки из хвойных пород деревьев (пихтовый и кедровый). В последние годы А.А. Тутунов и П.П. Оссовский в качестве основного растворителя применяли хорошо очищенный уайт-спирит, продающийся у нас под названием «Разбавитель №2». Этот растворитель производства «Сонет» (завод художественных красок «Невская палитра», г. Санкт-Петербург) с небольшим добавлением оксидированного льняного масла не вызывает сильных органолептических раздражений у пользователя и при смешении с красками на палитре, позволяет получать эластичную пасту, удобную для работы на холсте и других основах.

Можно было бы до бесконечности рассуждать на неисчерпаемую тему техники и технологии станковой живописи, ясно одно - каждый художник должен стремиться, чтобы его произведение было не только значительно и глубоко по содержанию, но и совершенно по технике. Ярким и вдохновляющим примером этому является многогранное творчество Народного художника СССР, академика Российской академии художеств В.И. Иванова, Народного художника РСФСР (РФ), академика Российской академии художеств Д.Д. Жилинского, Народного художника СССР, академика Российской академии художеств П.П. Оссовского, Народного художника РФ, академика Российской академии художеств А.А. Тутунова, радетелей и продолжателей лучших традиций русского реалистического искусства.

Примечания

1. А.В. Виннер, А.И. Лактионов. Техника советской портретной живописи. В помощь самодеятельному художнику. Изд. ВЦСПС «Профиздат». 1961. С. 6.
2. А.В. Виннер, А.И. Лактионов. Техника советской портретной живописи. В помощь самодеятельному художнику. Изд. ВЦСПС «Профиздат». 1961. С. 90.
3. А.В. Виннер, А.И. Лактионов. Техника советской портретной живописи. В помощь самодеятельному художнику. Изд. ВЦСПС «Профиздат». 1961. С. 82.
4. А.В. Виннер, А.И. Лактионов. Техника советской портретной живописи. В помощь самодеятельному художнику. Изд. ВЦСПС «Профиздат». 1961. С. 83.
5. А.В. Виннер, А.И. Лактионов. Техника советской портретной живописи. В помощь самодеятельному художнику. Изд. ВЦСПС «Профиздат». 1961. С. 96.

ПРИЛОЖЕНИЕ



Народный художник РСФСР (РФ), академик РАХ Д.Д. Жилинский в мастерской.

Фото Б.Г. Сысоева

ЖИЛИНСКИЙ ДМИТРИЙ ДМИТРИЕВИЧ

Родился 25 мая 1927 года в селе Волковка близ Сочи.

Скончался 29 июля 2015 года в Москве.

В 1944-1946 годах учился в Московском институте прикладного и декоративного искусства.

В 1951 году окончил Московский государственный художественный институт им. В.И. Сурикова (МГХИ им. В.И. Сурикова), где учился у Н.М. Чернышева, С.А. Чуйкова, П.Д. Корина, А.М. Грица и В.Н. Яковлева.

С 1951 по 1973 год преподавал в МГХИ им. В.И. Сурикова.

В 1966 году награжден Серебряной медалью АХ СССР за картину «Гимнасты СССР» (1964-1965).

С 1966 года – профессор.

С 1973 по 1975 – персональные выставки в Италии и Нидерландах.

В 1973-1980 годах возглавлял кафедру рисунка, живописи и композиции Московского полиграфического института.

В 1977 году состоялась персональная выставка к 50-летию художника в Сочинском художественном музее.

В 1980 избран членом-корреспондентом Академии художеств СССР.

В 1983 году присвоено звание «Заслуженный деятель искусств РФ».

В 1985 году состоялась персональная выставка в Академии художеств СССР.

В 1985 году присуждена Государственная премия РСФСР им. И.Е. Репина за картину «Ожидание» (1987).

В 1987 году присвоено звание Народного художника РСФСР.

В 1988 году избран действительным членом Академии художеств СССР.

С 1993 по 1995 годы – творческие поездки в Копенгаген по приглашению королевского дома Дании для создания парадных портретов королевской семьи.

В 1994 году избран действительным членом Российской академии образования (РАО).

В 1994 году награжден орденом «Дружбы народов».

В 1997 году избирается членом Президиума Российской академии художеств (РАХ).

С 1997 года – куратор Президиума РАХ в МГАХИ им. В.И. Сурикова.

В 1998 году в залах Российской академии художеств прошла юбилейная выставка «Дом Жилинских» совместно с О.Д. и Н.И. Жилинскими.

В 1998 году присуждена Государственная премия РФ за произведения с юбилейной выставки «Дом Жилинских».

В 2002 году награждается Золотой медалью РАХ за станковые произведения последних лет.

В 2002 году в Российской академии художеств состоялась персональная выставка к 75-летию мастера.

В 2007 году в Государственной Третьяковской галерее и Российской академии художеств состоялись персональные выставки к 80-летию.

В 2012 году награжден орденом «За заслуги перед Отечеством» IV степени.

Основные произведения:

«Гимнасты СССР» (1964-1965), «Под старой яблоней» (1969), «Семья Н.М. Чернышева» (1969), «Стихи» (1973), «Воскресный день» (1974), «Времена года» (1975), «Ожидание» (1978), «Играет Святослав Рихтер» (1984), «Весна Художественного театра», «1937 год» (обе - 1987) «Автопортрет в Испании» (1991), «Художник Н.Жилинская» (1991), «Портрет королевы Дании Маргрете II» (1993), «С нами Бог» (1995), «Вечная память художнику» (1997), «Тайная вечеря» (2000), портреты русских композиторов для Дома музыки в Москве (2003) и др.



Народный художник СССР, академик РАХ В.И. Иванов на открытии выставки П.П. Оссовского в 2015. Фото Б.Г. Сысоева

ИВАНОВ ВИКТОР ИВАНОВИЧ

Родился 2 августа 1924 года в городе Москве.

Живет и работает в Москве.

В 1944 году окончил Московскую среднюю художественную школу (МСХШ).

В 1950 году окончил МГХИ им. В.И.Сурикова, где учился у В.В. Почиталова, А.А.Осмеркина, А.М.Грица, В.Н.Яковлева.

С 1950 по 1952 годы преподавал в МСХШ.

С 1951 – член СХ СССР.

В 1963 году награжден Серебряной медалью АХ СССР за серию работ «Куба» (1963).

В 1968 году присуждена Государственная премия СССР за картины: «Семья.1945» (1958-1964), «На покосе. В шалаше» (1961), «Полдник» (1964-1966).

В 1976 году присвоено звание Народного художника РСФСР.

В 1985 награжден Золотой медалью АХ СССР за серию живописных и графических произведений, посвященных Рязанской земле и её людям.

В 1988 году избран действительным членом АХ СССР.

В 1989 году присвоена Государственная премия РСФСР им. И.Е. Репина за картины «Похороны в Исадах» (1962-1983), «Ледоход» (1987).

В 1990 году присвоено звание Народного художника СССР.

В 1995 году состоялась персональная выставка в залах РАХ.

В 1996 году присуждена Государственная премия РФ за серию живописных произведений, представленных на персональной выставке в РАХ.

В 2000 награжден орденом Почета.

В 2002 награжден орденом Дружбы.

В 2004 году в городе Рязани открылась персональная картинная галерея «Виктор Иванов и земля Рязанская».

Основные произведения:

Портрет лауреата Ленинской премии хирурга А.Н.Бакулева «Перед операцией» (1952), «Семья.1945» (1958-1964), «На покосе. В шалаше» (1961), «Полдник» (1964-1966), «На Оке» (1972), «В кафе «Греко»» (1974), «На крыльце» (1979), «Под мирным небом» (1982), «Похороны в Исадах» (1962-1983), «Ледоход» (1987), «В дни 1000-летия христианства на Руси в селе Исады» (1989), «Крещение» (1991), «Праздник Покрова Богородицы» (1994), «Вытягивают лодку на безопасное место» (2000) и др.



*Народный художник СССР, академик РАХ П.П. Оссовский.
Фото Б.Г. Сысоева*

ОССОВСКИЙ ПЕТР ПАВЛОВИЧ

Родился 18 мая 1925 года в селе Малая Виска Кировоградской области, Украина.

Скончался 1 августа 2015 года в Москве.

В 1950 году окончил МГХИ им. В.И.Сурикова по мастерской С.В. Герасимова.

С 1956 года – член Союза художников СССР.

В 1963 году награжден серебряной медалью АХ СССР за серию работ о Кубе (1960-1961).

В 1968 награжден орденом «Знак Почета».

В 1970 году присвоено звание Заслуженного художника РСФСР.

С 1971 по 1976 год являлся первым секретарем правления СХ РСФСР.

В 1975 году присвоено звание Народного художника РСФСР.

В 1976 году избран почетным членом Словацкого союза художников.

В 1979 году награжден Золотой медалью Академии искусств Италии.

С 1984 по 1991 год являлся секретарем правления СХ СССР.

В 1985 году присуждена Государственная премия СССР за цикл картин о Московском кремле (1979-1985): «Золотой Кремлевский холм», «Века проходят над Кремлем», «Солнце над Красной площадью», «Дворцовая площадь».

В 1989 году присвоено звание Народного художника СССР.

В 1995 году избран действительным членом РАХ.

В 1995 году награжден орденом Дружбы.

В 1997 году награжден Золотой медалью РАХ за выставку произведений, показанных в залах РАХ.

В 2005 году награжден орденом «За заслуги перед Отечеством» IV степени.

С 2008 года - почетный гражданин города Пскова.

В 2012 году награжден орденом «За заслуги перед Отечеством» III степени.

19 мая 2015 года в залах РАХ состоялось открытие авторской экспозиции живописи и рисунка «Вспоминая былое...», посвященной 70-летию Великой Победы и 90-летию со дня рождения П.П. Оссовского.

Основные произведения:

«На окружной железной дороге», «Три поколения» (обе – 1959), серия работ о Кубе (1960-1961, 2002-2004), «Мексика» (1962, 2002-2004), «Народные мастера - Петр Ефимов и Кирилл Васильев» (1967-1975), «Розовое облако» (1974), «Наковальня и васильки» (1974), «Жаркий день» (1974), «Псковский Кремль» (1975), «Болгарские новеллы» (1978-1981, 2002-2004), «Сыновья» (1984), «Мать и отец» (1988, 2005), «Облака Псковского озера» (1988-2005), «Дорога к храму» (1989, 2003), триптих «Августовские грозы»: «Золотой луч солнца», «Ожидание грозы», «Радуга» (1991-1992), «Тучи над озером» (1992), «Лучи небесные», «Белое солнце весны» (оба - 1993), «Подвижники» (1998-2005), «Автопортрет» (2000) и др.



*Народный художник РФ, академик РАХ
А.А. Тутунов в мастерской.
Фото Б.Г. Сыроева*

ТУТУНОВ АНДРЕЙ АНДРЕЕВИЧ

Родился 28 января 1928 года в Москве.

Живет и работает в Москве.

С 1940 по 1947 годы учился в МСХШ.

В 1954 году окончил МГХИ им. В.И. Сурикова, где учился у М.И. Курилко и В.Г. Цыплакова.

С 1954 года - член Союза художников СССР.

В 1957 году получил премию МОСХа и МК ВЛКСМ за работы «Летняя ночь», «Май».

В 1958 году картина «Май» приобретает ГТГ, присваивается премия МОСХа за пейзаж «Калужские леса».

С 1960 по 1961 годы работал художественным руководителем в Доме творчества им. Д. Кардовского в Переславле – Залесском.

В 1976 году присвоено звание Заслуженного художника РСФСР.

С 1976 года – член правления Союза художников РСФСР.

В 1977 году награжден дипломом Совета Министров РСФСР.

В 1984 году награжден Серебряной медалью АХ СССР за цикл работ «Приокское Подмосковье» и «Торжок».

В 1995 году избран членом-корреспондентом РАХ.

В 2001 году избран действительным членом РАХ.

В 2001 награжден Золотой медалью РАХ за произведения последних лет.

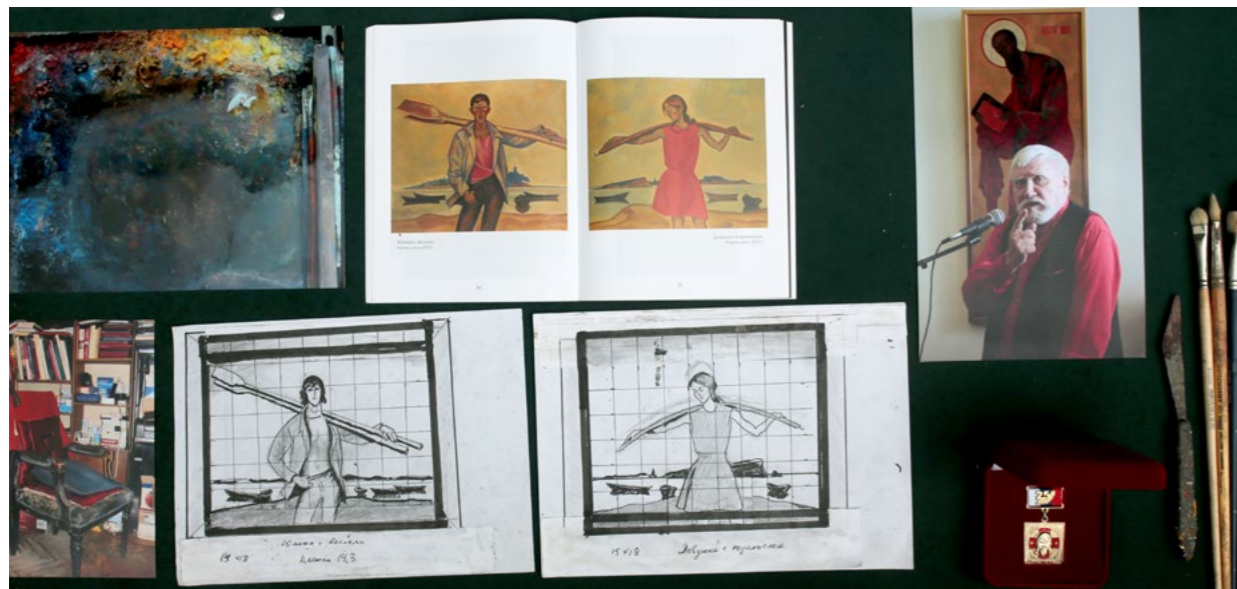
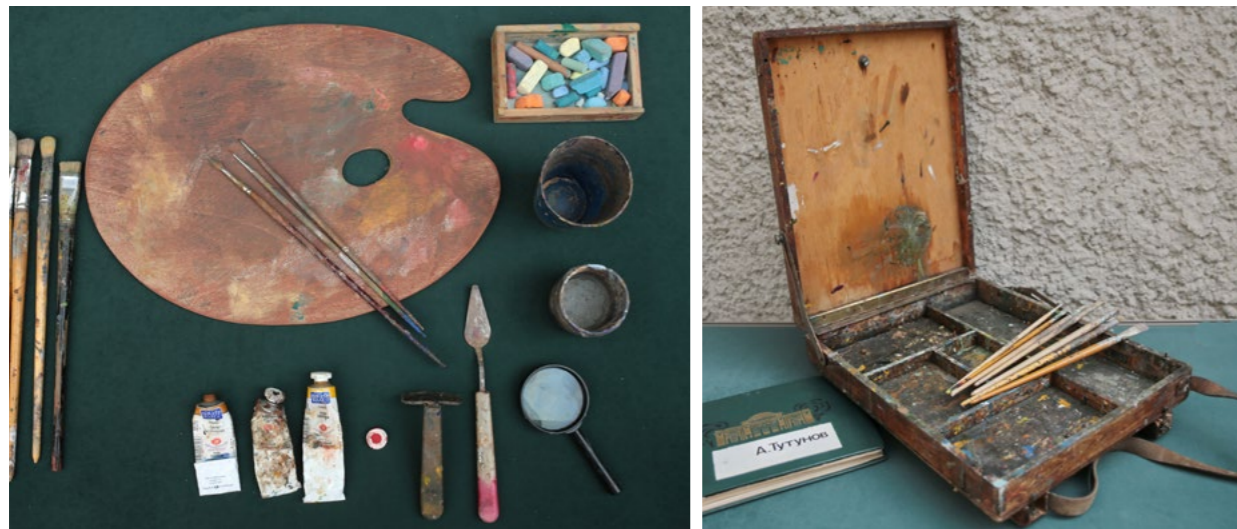
В 2004 году присвоено звание Народного художника РФ.

В 2013 году состоялась персональная выставка «Человек – соль земли» в Союзе художников России.

В 2013 году награжден орденом «Золотой крест» РАХ «За служение искусству».

Основные произведения:

«Летняя ночь» (1954), «Май» (1956), «Вечер в Переславле-Залесском» (1965), «На Плещеевом озере» (1968), «Калужские леса» (1971), «Старица. Апрельский вечер» (1972), «Разлив на Оке» (1975), «Пейзаж с венецианским небом» (1976), «Торжок» (1978), «В мастерской. Ночная гроза» (1979), «Сосны на Окской пойме» (1990), «Воспоминание о терновом венце» (1991), «Невидимые миру слезы» (1992), «Грядущее» (1992), «На смерть Есенина» (1997), «Зима в монастыре», «Улочка в Верее» (обе -2000), «Мостик через Трубеж» (2001) и др.



ОГЛАВЛЕНИЕ

1. РЫЦАРИ КИСТИ. ВЗГЛЯД ИЗ БУДУЩЕГО	3
2. П.П. ОССОВСКИЙ. «ВСТРЕЧИ В КЕЛЬЕ-МАСТЕРСКОЙ»	15
3. В.И. ИВАНОВ. «МОНОЛОГ»	43
4. Д.Д. ЖИЛИНСКИЙ. «УРОКИ МАСТЕРСТВА»	55
5. А.А. ТУТУНОВ. «СЕАНСЫ С ХУДОЖНИКОМ»	65
6. ЭПИЛОГ	81
7. ПРИЛОЖЕНИЕ	93

Фрагменты экспозиции выставки «Наука и искусство в лицах. Портреты современников». Архив РАН, Москва, 2016

Документально-художественное
издание

ЧЕТЫРЕ ПОРТРЕТА
(часть 1)

А.Г. Толстиков, М.В. Вяжевич –
Москва: Архив РАН, Российская академия художеств, 2017

Подписано в печать 8.12.2016. Тираж 50. Объем 104. Заказ 139.

Подготовлено и отпечатано в Типографии «Диджитал Арт»

Адрес: 125130, Москва, 6-й Новоподмосковный пер. 3, вл. 9

Тел: +7 (495) 647-88-97

Сайт: www.dapress.ru

E-mail: mail@dapress.ru



Вяжевич Мария Валерьевна

Академик Российской академии художеств (Отделение искусствознания и художественной критики), кандидат искусствоведения, заместитель начальника Научно-организационного управления по координации программ фундаментальных научных исследований и инновационных проектов Российской академии художеств. Ведущий научный сотрудник-методист сектора по научно-методической работе Отдела научно-методической работы по современному искусству Московского музея современного искусства. Член АИС, член Союза журналистов г. Москвы, член Творческого союза художников России.



Толстиков Александр Генрихович

Академик Российской академии художеств (Отделение живописи), член-корреспондент Российской академии наук (Отделение химии и наук о материалах), профессор, член Бюро Отделения живописи РАХ, член Совета по выставочной деятельности ФАНО РФ, руководитель музейно-выставочного и реставрационного центра Архива РАН, лауреат Государственной премии РФ, лауреат премии им. В. Попкова (первая премия, золотая медаль), член Московского союза художников, член Творческого союза художников России.