



Е. Н. Котова

ЭТЮДЫ О РУССКОМ НАТЮРМОРТЕ

Рассуждая о своеобразии русской культуры, Д. С. Лихачев выделял в качестве ее основных моделирующих принципов следующие — особое чувство близости к земле и природе, традиционную нравственно-религиозную основу и периодические заимствования идей у западной культуры. В отношении последнего принципа он неоднократно указывал на то, что для русской культуры знакомство с культурой для нее чуждой, с культурой иного характера нередко обладало «наибольшими генетическими способностями» по сравнению с обращением ее к своим внутренне однородным структурам. Действительно, нередко можно было наблюдать, как деятели русского искусства после многократного воспроизведения заимствованной изобразительной формы совершали творческий рывок и осмысливали ее на новом качественном уровне, переходя от имитации к инновации. Внешнее влияние становилось отправным моментом для творческих порывов и открытий русского искусства, в которых оно манифестировало свою культурную самобытность. Наиболее яркий и канонический тому пример — принятие Русью XI в. религиозной живописи Византии и развитие на ее основе оригинальной русской иконописной школы. По мнению известного американского исследователя русской культуры Джеймса Биллингтона, развитие иконописи «дало русским первый и наиболее живучий символ их культурной идентичности» (Биллингтон Д. Россия в поисках себя. М. : Российская политическая энциклопедия, 2006. С. 155).

Сегодня изучение истории русского живописного искусства позволяет говорить о том, что оно уже давно стало значимым элементом в системе общеевропейской культуры, где его положение в различное время циклично колебалось от периферийного до авангардного, от ученика до статуса мэтра. Русская культура и искусство, находившиеся на этапе позднего Средневековья, после длительного перерыва

в конце XVII в. вновь обращаются к художественному опыту Европы. Ориентация на создание в России искусства общеевропейского типа предполагала определенный этап ученичества у Запада. В контексте заимствований необходимо было перейти от средневековых схем изображения к усвоению законов новоевропейской живописной формы: принципов мимесиса, перспективы, пропорциональности, светотеневого моделирования, колорита и т. д. Не менее важным для отечественного искусства становится принятие готовых форм жанровой системы с их различным тематическим содержанием. Концепция жанров возникает в Европе в период барокко и приобретает строгий нормативно-иерархический характер в культуре классицизма. В соответствии с ней академическая традиция, усвоенная Россией, рассматривала натюрморт как низший жанр живописи. Безусловно, уничижительное отношение к натюрморту давно в прошлом, оно не вышло за пределы XIX в. и сегодня рассматривается лишь как эпизод в истории искусства. Напротив, теоретики и практики искусства давно осознали важное значение натюрморта, которое раскрывается при его анализе в двух аспектах: культурологическом и искусствоведческом.

Во-первых, натюрморт всегда есть изображение вещи, предмета, точнее того, как воспринимается вещь, ее форма внутри данной культуры. Художник выделяет материальные качества объектов и выстраивает их взаимодействие со средой, т. е. создает предметно-пространственную структуру реальности в соответствии со своим мироощущением. Натюрморт — это трактовка видимого мира с позиций специфической культуры, присущая ей организация предметности и пространства. Следовательно, натюрморт потому является значимым культурным феноменом, что он способен зримо, наглядно эксплицировать образную картину мира данной культуры.

Во-вторых, с позиций искусствознания натюрморт рассматривается как наиболее «эмансипированный» жанр живописи, позволяющий художнику сосредоточиться на анализе собственно живописных средств и возможностей. Он является своего рода экспериментальным полем для решения чисто живописных проблем. Именно поэтому натюрморт возникает на очень высокой ступени самосознания живописи, когда она преодолевает границы описательной сюжетности и начинает постигать свое сугубо живописное содержание.

Следовательно, натюрморт можно рассматривать как культурный текст, обладающий весьма значимым содержанием. Поэтому важно проследить то, каким образом осуществлялся процесс встраивания европейского натюрморта как чужеродного культурного текста в инокультурный контекст русского изобразительного искусства. Действительно ли русский натюрморт начиная с XVIII в. и до наших дней эволюционирует от пассивного принятия западных рецепций до создания национально-специфических и, возможно, инновационных произведений?

Для ответа на данный вопрос необходимо обратиться непосредственно к истории русского натюрморта. Знакомство с ней сразу обнаруживает тот факт, что все изменения в ней осуществлялись параллельно со сменой этапов в общекультурном развитии России. XVIII в. стал первым периодом, когда русское элитарное общество стало интенсивно усваивать новоевропейскую культуру, сначала в контексте парадигмы барокко, позже — Просвещения. В дворянской среде появляется интерес к нравственно-философским, художественным, научным и социальным проблемам. Просвещенное дворянство раскрывает для себя ценность человеческой личности, утверждает значимость ее существования, размышляет о принципах ее духовного и творческого роста. Но процессы модернизации затрагивают только дворянское общество, не распространяются ни на городское мещанство, ни на крестьянство. Целостность национальной культуры России утрачивается. Простонародная культура остается архаически неизменной, замкнутой и с позиций дворянства не подлежащей никакому развитию. К концу XVIII в. в России, по существу, соседствуют две разные и противопоставленные друг другу культуры: европеизированная дворянская и традиционная народная. В итоговой иерархической культуре центральное

место занимают идеалы и ценности образованного дворянства.

В русской живописи XVIII в. на первый план выдвигается жанр портрета, что свидетельствует о появлении интереса к личностному миру человека в русле интенций Просвещения и сентиментализма. Натюрморт этого времени — явление периферийное, достаточно скромное и количественно незначительное. Но в его возникновении, как в отдельном элементе общей картины, отразились кардинальные изменения русского живописного языка под влиянием чужеземных образцов. Появление натюрморта обозначило переход от церковной тематики к светской, от религиозной символики к изображению реальной вещи, от средневековой орнаментальной живописи к европейским приемам письма с натуры. Несомненно значимыми для отечественной культуры оказались не только первые художественные шаги и открытия в предметной живописи, но и то, что она своим рождением указала на новые для России культурные смыслы и ценности. Впервые реалии повседневной жизни, вещи, окружающие человека в быту, становятся значимым фактом культуры и предметом искусства, эстетизируются и претендуют на внимание и уважение к себе.

Наиболее показателен в этом отношении излюбленный в XVIII в. вид натюрморта — «обманка». Он был заимствован русскими художниками у голландцев, работавших в иллюзионистской манере барокко. На полотнах Г. Теплова, Т. Ульянова, П. Богомолова изображаемые предметы приближаются к зрителю вплотную, они почти осязаемы, эмпирически убедительны. Живописцев увлекает фактурность вещей, их материал, форма, т. е. их «натуральность», но они пока еще сконцентрированы на самом предмете и поэтому равнодушны к передаче вещей в пространстве. Выбор изображенных предметов неслучайен, хотя, казалось бы, художники фиксируют фрагменты непринужденного домашнего беспорядка, бытовые картинки вседневности. Но на самом деле, запечатленные книги, гравюры, ноты, часы, картины — это вещи европейской культуры, адаптированные русской дворянской средой, но еще не потerryавшие для нее интеллектуальной новизны. Они уже стали своими, необходимыми в ежедневном течении жизни, но демонстративная востребованность этих вещей должна была свидетельствовать о высоких культурных интересах людей просвещенного сословия.

Духовная наполненность предметов быта, почтительное любование вещью, игра ею на грани иллюзии и реальности, т. е. вся система смыслообразования натюрморта XVIII в., продолжила свое существование и в начале XIX в. в работах Ф. Толстого, А. Мордвинова, К. Зеленцова. В них отразились художественно-эстетические предпочтения людей образованного круга, а сам русский натюрморт стал частью европейского искусства.

Наиболее показательны в этом отношении натюрмортные листы Ф. Толстого — самая значительная часть его творческого наследия. Их отличает высочайший эстетический уровень и артистизм. Художник стремится отражать законы природы, которые, по его усмотрению, есть законы непреложной гармонии и красоты. Эта изначальная идея автора придает его работам культурно-синтетический характер — они объединяют две духовные сферы: искусство и науку. Натюрморты Ф. Толстого, например «Ягоды красной и белой смородины», по своей стилистике приближены к научной иллюстрации, к «ботаническому рисунку», который был любим и популярен в XVII—XVIII вв. в Европе и России. Его традиции были заложены ренессансными штудиями Леонардо и Дюрера, а в новоевропейское время «ботанические рисунки» украшали альбомы, служили подарком, основой для дамской вышивки либо наглядным пособием при изучении естественных наук.

Русская живопись, открыв для себя в XVIII в. ценность человеческой личности, в начале XIX в. включает в эти ценности и изображение окружающей ее действительности. Возникает реалистический бытовой жанр, впервые наиболее полно отразившийся в творчестве А. Г. Венецианова и его учеников. Натюрморт как «портрет» вещи почти исчезает, но сама вещь становится важным фрагментом общей композиции. В работах венециановцев вещи утрачивают свою изолированность и самодостаточность, изображаются в пространственной и световой перспективе, включаются в естественные для них отношения и среду обитания. Этим объясняется расцвет в 20-х гг. XIX в. жанра интерьера («в комнатах»), где предметом изображения является домашняя, камерная жизнь людей образованного сословия. Это обстановка гостиных, кабинетов, «детских» комнат, где царят покой, порядок, культ семейных добродетелей и уединенных занятий. Здесь вещи объединены в «натюрмортные группы», эмоционально подчиненные общему строю по-

лотна, который передает атмосферу естественного и осмысленного бытия.

Ярким примером «натюрморта в интерьере» является полотно Г. Сороки «Кабинет в Островках». Григорий Сорока — крепостной художник тверского помещика Н. П. Милюкова, был учеником А. Г. Венецианова, которого связывали с Милюковым дружеские отношения. Художник изображает кабинет владельца в его имении Островки, который обставлен в соответствии со вкусами хозяина — достаточно образованного, с эстетическими наклонностями человека. На полотне в правильном пространстве большой комнаты воспроизведены предметы привычного русского быта — деревянные половицы, стены и потолок, отсвечивающие бронзовым глянцем, отражающим зимнюю снежную белизну, льющуюся в окна. Мы видим угловые иконы и лампаду, длинные, как традиционные деревенские пристенные скамьи, диваны, срубленные и обитые штофом крепостными мастерами. В интерьере эти простые предметы гармонично соседствуют с изящными европейскими вещами, которые были модными в период позднего романтизма, — это конная статуэтка Наполеона, «готический» письменный прибор с хрустальной чернильницей, фигурка льва на пресс-папье, удерживающем бумаги, человеческий череп на подставке. Они находятся на письменном столе Н. П. Милюкова вместе с деловыми бумагами, ножницами, деревянными счетами, транспортиром и циркулем, всегда готовыми для занятий хозяина. Предметов на столе много, но их расположение не сумбурно, а рационально-отчетливо, что позволяет их легко рассматривать, любоваться мелкими световыми бликами на металле и хрустале. Завершающим аккордом читаемой зрителем справа-налево композиции становится трогательная фигурка читающего мальчика — сына Н. П. Милюкова, растущего внутри разумно организованного бытия. Художественная целостность картины достигается за счет тонкости тональных переходов при изображении различных материальных предметов и единства световой среды. Мы видим мир русского европейца в его повседневной реальности, достоверно и любовно запечатленный с натуры, пронизанный поэтическим чувством покоя и ясности.

Основным достижением А. Г. Венецианова стало то, что он, стремясь «следовать натуре», обращался к непосредственному изображению картин народного быта. В подоплеке его новаторства — идеи европейского романтизма о стирании границ между высокой

и низкой натурой, о расширении сферы искусства за счет изображения характерного, живописного и экзотических реалий «местного колорита».

Но эти западные художественные и эстетические идеи были востребованы в русском обществе и по сугубо внутрикультурным причинам. Искусство А. Г. Венецианова отразило пробуждение русского национального самосознания в результате осмысливания обществом итогов Отечественной войны 1812 г., в ходе которой народ как непосредственный участник исторических событий проявил высочайшее мужество и героизм. Теперь наиболее чуткие и совестливые представители высших сословий двинулись навстречу народу и попытались постичь его культуру, правда, через призму усвоенных ими руссоистских идей. В связи с этим русскому искусству начала XIX в. оказалась столь близка образность европейского сентиментализма, которая приобрела на местной почве национальное своеобразие.

Крестьянские персонажи А. Г. Венецианова живут простой и естественной жизнью в гармонии с окружающей природой. Они полны умиротворения, достоинства и душевной цельности. В его полотнах мы видим созерцательно-поэтический подход к народному миру, привязанность к непрятательной красоте обыденных вещей крестьянского обихода, которые так же спокойны и безмятежны, как их хозяева. Вещи существуют в естественных связях и пространстве и создают чисто живописные натюрмортные мотивы. В них каждый отдельный предмет тонко прочувствован художником, осмысленно введен в композицию и пластиически соотнесен с человеческой фигурой.

Так постепенно, с 20-х гг. XIX в., народная культура начинает включаться в культуру дворянскую — «первоначально как элемент простонародной «экзотики», затем как предмет сострадания и раскаяния и, наконец, как фундамент национальной культуры» (Кондаков И. В. Культура России. М.: Университет, 2000. С. 182).

Россия XIX в. переживает духовный взлет и определяется в поисках национального самосознания и самобытности. Возникает русская классическая культура в ее эталонных формах, ставших основой ее идентификации внутри мировой культуры. Укрепившиеся демократические тенденции приводят к изменению приоритетов в системе эстетико-художественных ценностей отечественной культуры. Аполитичному «чистому искусст-

ву» противопоставляется культ общественной пользы, тенденциозности в литературе и искусстве. Родоначальником «идейной живописи» становится П. Федотов, продолжателями — передвижники.

Последним казалось, что русская живопись закончила период ученичества у Европы и, вооружившись западными живописными средствами, должна окончательно обратиться к собственной национальной тематике. Ее оригинальность они видели в народности и принципах критического реализма. Фактически известный конфликт передвижников с академиками касался только выбора тем и сюжетов, так как у обеих сторон было дорефлексивное отношение к технике живописи, и по сути дела она была у них единой, в пределах традиций классического европейского искусства. Увлеченность социально-этическими проблемами и отсутствие интереса к формальной стороне живописи приводят к тому, что линия натюрморта в русском искусстве практически прерывается.

Новое мировоззрение художников кардинально меняет принципы изображения вещи в пространстве полотна. Прежнее поэтически-созерцательное отношение к предметному миру воспринимается как недостаточное в идейном, а стало быть, и в художественном отношении. Живописная самоценность вещи утрачивается, теперь она занимает подчиненное место, воспринимается как вторичный элемент художественной системы. Индивидуализирующее изображение предмета уступает место хоровому принципу. Главной становится разъяснительная функция предмета, близкая к литературной описательности (выразительности), и потому важная для понимания целого в картине. Увлеченность искусства «содержанием» делала его нечувствительным к чисто эстетическим и гедонистическим функциям живописи. Это понимал и сам идеолог передвижничества И. Н. Крамской, который в конце 70-х гг. позапрошлого века в письме к В. М. Васнецову справедливо замечал: «Вся русская школа за последние 15 лет больше рассказывала, чем изображала».

Русским художникам этого периода не столь важно неповторимое своеобразие вещей, игра и эффекты их материальной плоти, сколько их бытовая характерность и точная социальная адресность. Благодаря передвижникам сфера изображаемого расширяется путем перехода от социального центра к периферии, и мы попадаем в комнаты купеческих домов, в монастырские трапезные и гостилицы, в бедные крестьянские избы. Эс-

тетика разумного порядка дворянского быта сменяется беспорядком реальной повседневности, в которой люди иных сословий обустраиваются не по своему усмотрению, а по обстоятельствам, часто в спешке. Здесь даже красивые, добротные вещи либо живописно-этнографичные не «звучат», а теряются в случайных сочетаниях, «проговариваются» небрежно. Таков, например, натюрмортный сюжет с чайной посудой в работе А. И. Корзухина «В монастырской гостинице» или лишенные идеализации, неказистые предметы крестьянского быта в полотне В. М. Максимова «Больной муж».

Передвижничество стало первым самобытным явлением русской живописи Нового времени. Оно впервые выразило ее национальное, а посему и классически-нормативное содержание, характерное для русской культуры в целом. Это интенция приоритетного внимания к идее, стоящей за формой, которая в таком случае приобретает сугубо служебное значение. Власть идеи трансформирует, нивелирует вещественную материальность предмета, растворяет единичное в общем, устанавливает доминанту целого над частью. Пространственно-формальные построения в отечественной живописи определяются масштабными идейными замыслами, которые в итоге и создают конечный облик художественного произведения.

Органичность «направленческого» искусства общекультурному содержанию подтверждается более длительным сроком доминирования реализма в России по сравнению с Европой (с 40-х по 90-е гг. XIX в.). Западный реализм, тяготевший к философии позитивизма, приближал искусство к науке в постижении свойств конкретного природного или социального факта. В Европе новое отношение к натуре, изучение ее формальных качеств приводят (в начале 60-х гг.) к возникновению во Франции следующего этапа в развитии искусства — импрессионизма.

Его живописные открытия дали толчок новому периоду в истории русского натюрморта, скорее даже его второму рождению. Вещь перестает быть простой функцией быта или социального уклада и приобретает новую изобразительность. Она постепенно нащупывает свой собственный смысл и характер, демонстрирует свою индивидуальную пластику и взаимодействие с реальным или преображенными пространством. Воспроизведение вещи на живописном холсте становится ее оригинальным «портретом». Натюрморт, как поле, открытое для экспериментов, становит-

ся едва ли не ведущим жанром предреволюционной живописи.

Непосредственные заимствования и рецепции импрессионизма на рубеже XIX—XX вв. обнаруживаются в работах В. Серова, К. Коровина, И. Грабаря, которые переносят акцент с сюжетности картины на ее живописные качества. Теперь композиция натюрморта — не статичное объединение вещей-объектов, а их световое и цветовое преломление в живом и меняющемся воздушном пространстве. Предметы, их материальная плоть растворяются в импульсивном потоке лучей и из цветовой мозаики рождаются вновь. Пример тому — полотно К. Коровина «Рыбы, вино и фрукты», ярко демонстрирующее бурный темперамент и живописную манеру художника. Изображаемые предметы словно «выталкиваются» на зрителя из темного объемного пространства и фиксируются в нем льющимся извне световым потоком. Отражающие его яркие блики играют на восковой кожице красных, желтых яблок и груш, на серебристой и темно-золотой плоти вяленой рыбы, как бы заставляя всю эту нехитрую снедь излучать внутреннее свечение. Темное стекло винной бутылки из глубины мерцает рубиновыми искрами, а ее сужающиеся «плечи» улавливают собой бегающих «солнечных зайчиков». Форма изображенных здесь предметов вторична, растворена в пространстве и обозначает себя лишь динамичными свето-цветовыми всплесками. Эмоциональный и радостный танец сочных красок раскрывает зрителю чувственную и простую роскошь даров позднего крымского лета.

Появление и дальнейшее развитие импрессионизма стало первым свидетельством кризиса традиционного классического европейского искусства и прологом становления его неклассических форм, вплоть до модернизма и авангарда. Процесс развития нового неклассического искусства непосредственно начался с рефлексии над самим искусством, его изобразительными средствами и формами. Ранее полновесная жизнь классической изобразительной формы в пространстве новоевропейского искусства обеспечивалась философско-эстетическими идеями классического рационализма, которые рассматривали его натуралистические, жизнеподобные формы в качестве адекватной художественной модели мира.

Эстетические взгляды поздних романтиков (А. Шопенгауэр, Р. Вагнер, Ф. Ницше), а также «философия жизни» и определяемая ею культурология (А. Бергсон, О. Шпенглер) позволили человеку усомниться в рациональ-

ности мироустройства и общества, отринуть все вещественное, освободиться от материальной бытийности и, превратившись в чистый интеллект, созерцать все сущее как художественный процесс.

С позиций новой эстетики традиции классического искусства претерпевают процессы деформации. Его основа — «телесность» реальной вещи, ее зримая форма, линия, цвет, их единство — расторгается. Первоначально, как мы видели, появляется обособленный интерес к проблеме самостоятельной жизни цвета и света в импрессионизме, позднее — формы в творчестве Сезанна и постимпрессионистов. Наглядная реальность вещи при ее изображении «размывается», становится второстепенной и даже необязательной.

Русские художники начала XX в. впервые активно и свободно вовлекаются в европейскую культурную жизнь, беспрепятственно усваивают новейшие художественные эксперименты Запада. Результаты были ошеломляющими: за полтора десятка лет до революции 1917 г. они смогли впитать, глубоко освоить и самостоятельно переработать результаты длительного европейского развития: постимпрессионизм, пуантилизм, кубизм, фовизм, футуризм. Возникает множество различных творческих объединений художников, которые в спорах между собой нашупывают собственное восприятие предметного мира, активно утверждают новый облик и смысл вещи, демонстрируют ее необычную конструкцию и цвет и тем самым определяют в целом развитие русского искусства и культуры.

Художники группы «Бубновый валет» — А. В. Куприн, И. И. Машков, П. П. Кончаловский — в этом стремительном движении заняли свое неповторимое место. На их работы несомненный опечаток наложили сезаннизм и кубизм: они стремились найти прочный каркас материальной формы, продемонстрировать тяжелую плоть вещей, «брutальность» которой усиливалась гипертрофированно-ярким цветом. Самодовлеющая ценность скульптурно вылепленной формы предмета придавала натюрморту характер монументальной живописи. «Бубнововалетцы» словно сметали искусственные, заданные человеком формы вещей, прорывались к их первоначальной, природно-стихийной основе. Недаром у них обнаруживались прочные связи с русским простонародным искусством: лубочными картинками, примитивной живописью вывесок и подносов, вышивками и орнаментом.

Очень типичным для этого направления является «Натюрморт с синим подносом»

А. В. Куприна. Композиция работы носит постановочный, экспериментальный характер, так как изображенные предметы — белый фарфоровый кофейник, стручки перца и баклажан, эффектный трактирный поднос — вряд ли могли встретиться в реальном быту. Их соединение лишено какой-либо сюжетной повествовательности, значимо по своим формально-материальным и цветовым качествам. Ярко-синий кобальт подноса провоцирует интенсивность красок красного и зеленого перца, но почти сливается с фиолетовым баклажаном, который все же «отвоевывает» фактурную самостоятельность, отрывая свою упругую полусферическую мякоть от холодной жести подноса. Бело-золотой кофейник с его ломкой плотью, тонко-удлиненным носиком и ручкой демонстрирует свою простую, но благородную объемную форму на фоне профанического подноса, заставляя сильнее ощущать его металлическую уплощенность. Центром живой, динамичной композиции натюрморта вопреки всей традиции автор смело определяет не предмет, а изображение предмета — аляповатый рисунок цветочного букета на подносе.

Дальнейшая эскалация формально-материальных поисков русских художников приводит к тому, что отечественная школа живописи совершает рывок за рамки национальной традиции и определяется как достижение мировой культуры. Наиболее радикальное отношение к предметному миру, его переосмысливание продемонстрировал своим творчеством К. Малевич. Художник за несколько лет прошел путь от постимпрессионизма до кубизма, но неудовлетворенность их средствами выражения, условная образность живописных предметов заставили его разрушить каноны изображения, расчленить объекты на абстрактные и чистые элементы формы и цвета. В его натюрморте «Туалетная шкатулка» мы видим систему цветных прямоугольных плоскостей, лишенных определенной материальной природы, среди которых обнаруживаютсяrudименты реальности — прямоугольник, имитирующий дерево и маленький крючок, переброшенный с одной на другую плоскость. Создатель супрематизма (от лат. *supremus* — наивысший) отрицает банальную натуралистичность живописи и материалистическую эстетику, стремится возвыситься над ними и заявляет: «Вещи исчезают как дым».

Истинная инновационность предреволюционного русского натюрморта и его признание на Западе объясняются тем, что он в ходе

экспериментов стал переходной формой от классической изобразительности к беспредметной живописи авангарда. Его развитие в конечном итоге приводит к отказу от предметной живописи вообще, от изображения зримых пространств и жизнеподобных форм, к уходу в искусство, ценностно ориентированное на презентацию идеальных сущностей сознания, возникающих во внутреннем мире художника.

Предметом изображения становится не вешний мир, не его «тело», а само сознание его структуры, ибо только оно мыслится реальным в мировом хаосе разъятой телесности. Духовное перенапряжение ломает привычные пространственно-формальные структуры предметов, «телесность» реальной вещи, ее форма, линия, цвет, их единство расторгаются, а из их фрагментов возникает новый мир. Мир супрематической фантазии с ее космизмом — один из вариантов «явленности» русской культурной модели. Ее сущностью является «идейность», т. е. мышление, целью которого всегда было воплощение максималистской идеи в материи, создание «правильной» реальности по умозрительно найденным законам. Поэтому авангард с его жизнеустроительными программами стал для России с ее, казалось бы, сильными реалистическими традициями не беспочвенным, а корневым явлением, по-новому отразившим национальное содержание искусства. В нем сохраняется давняя тенденция отечественной культуры — приоритетное внимание к идее, стоящей за формой.

После Октябрьской революции вплоть до начала 30-х гг. XX в. предметная живопись развивалась, несмотря на все трудности переходного времени, весьма стремительно. «Левое» искусство, сохранившее в себе пафос нового вешнего мироустройства, продолжало развивать лучшие достижения искусства начала ХХ в. Но оно достаточно быстро стало вытесняться ангажированным искусством, отражавшим интересы и вкусы политической элиты советского общества. В живописи об разлом становится реализм передвижников, чья «прочная» традиционная изобразительность рассматривалась в сталинской культурной политике как стабилизирующий фактор в художественном пространстве послереволюционной России, перебаламученном вихрями авангардных течений. По сравнению с ними живописный реализм обладал важными и несомненными преимуществами — «жизнеподобием» и «понятностью для масс». Вновь возрождается «разъяснятельная» функция вещи,

которая теряет свою самостоятельность, становится второстепенным элементом сюжета. Официальный интерес к натюрморту сохраняется в случаях создания парадных, эмблематичных по сути полотен, прославляющих идею плодородия в стиле ВДНХ. Натюрморт становится достаточно редким, этюдным, камерным жанром, хотя в нем работают неординарные советские художники: В. Лебедев, П. Кончаловский, А. Осмеркин, Ю. Пименов, В. Стокарев и др.

Русское искусство в период перестройки, когда заканчивается его длительная изоляция от внешнего мира, вновь приобщается к западной культурно-художественной жизни, которая в конце ХХ в. осуществляется в русле постмодернистской парадигмы. Постмодернизм создает свое произведение за счет интеграции культурно-смысовых клише разных художественных эпох в один изобразительный текст. Предметом живописного искусства, в том числе и натюрморта, становится не просто природный или предметно-вещественный мир, а его культурные интерпретации, осуществившиеся в том или ином художественном стиле, исторически пережитом европейской или мировой культурой.

Русское искусство, тяготеющее не к облегченному постмодернистскому «цитированию», а к принципиальной и глубокой трансформации культурных образов и клише, может быть представлено творчеством М. Шемякина. Свой подход к искусству сам художник определяет как «метафизический синтез», объединяющий в себе многообразие духовного опыта человечества и традиций старых мастеров.

Показательна в этом отношении серия его полотен, связанная с изображением мясной туши. Внешне подобный мотив можно отнести к жанру традиционного натюрморта, классически разработанного во фланандской школе живописи, связанной с кругом Рубенса. Но наши «барочные» ожидания оказываются обманчивыми. Фронтальное решение композиционного строения туши отличается почти классической гармонической архитектоникой. Она «звучит» в повторяющемся ритме ребер, в струнном натяжении сухожилий, в симметричном расположении мускульных бугров. Ее форма сохраняет в себе высшую гармонию самой природы, хотя плоть ее мертвa, животворящая сущность утрачена. Парадоксальная красота мертвого заставляет подняться вверх по классической платоновской вертикали — от созерцания материальной вещи к осознанию одухотворенной красоты

создавшей ее природы, и наконец, прикоснуться к пониманию бесконечного совершенства божества.

В творчестве М. Шемякина мы постоянно обнаруживаем, что пузатые бутылки «живут» в петербургских натюрмортах, связанных с эпохой Петра I, в изощренных фантазиях — снах о Петербурге конца XVIII в. Ножмы всегда видим рядом с заплесневевшим сыром, черствым хлебом, засохшим яблоком — остатками скучной трапезы полуgodной ленинградской богемы. Это те предметы, «tronутые тлением проказы», которые, преображенными рукой художника, перекочевали из сферы его скучного быта на холсты. С авоськой сухофруктов для натюрмортов и в картузе, кем-то подаренным Шемякину после выхода из психиатрической клиники им. Осипова, он улетал из Ленинграда навсегда. На таможне высохшие плоды и картуз много-кратно проткнули шилом, бог весть чего опасаясь. Излюбленный «выбор — набор» вещей каждого художника — знак некой душевной соотнесенности с ними, часть человеческой жизни, ибо они фиксируют индивидуальность автора. Они могут поведать нечто важное, ибо наделенные личностным смыслом любимые вещи раскрывают наше «Я».

Цитирование предметов петербургской серии в натюрмортах с бычьей тушей приводит, возможно, к дерзкой мысли, что М. Шемякиным демонстрируется не серия натюрмортов, а вариации на тему «Автопортрет в интерьере». Можно высказать определенное, имея в виду мистические настроения, характерные для художника. В висящей туще узнается метафорическое изображение распятия, где терзаемыми оказываются творческая смелость и личностная неповторимость художника. Но чисто человеческий такт не позволяет ему кощунствовать, изображать себя непосредственно в образе Спасителя. Все скрыто, но в то же время явлено за счет применения тропа: высокое выдается за низкое, сущностное за случайное, личностное за безличное, сакральное за бытовое. Символическая сущность произведения раскрывается за границей внешнего, «профанического» его понимания. Эстетический эффект в работе М. Шемякина возникает не в русле ученического повторения культурных клише, а в силу их новаторского использования с целью создания личностного смыслового пространства.

Напряженная жизнь вещи в пространстве натюрморта продолжается и по сей день. Уни-

кальный питерский художник К. Чмутин, выставка которого состоялась осенью 2009 г., работает над своими натюрмортами в редкостной для нашего времени технике печати гравюры — мешко-тинто. Она была изобретена в середине XVII в. немцем фон Зигеном. Техника мешко-тинто отличается от всех прочих тем, что художник рисует на гравированной доске «белым по черному». Форма и свет как-бы постепенно проявляются из ее черной поверхности, производя тональные вариации, которых невозможно добиться никаким другим способом.

Сюжеты и персонажи работ художника внешне очень просты и даже аскетичны. В них ощущается влияние малых голландцев, Шардена, Рембрандта. На черном, «метафизическом» фоне выхваченные лучом света выплывают на зрителя странные «герои» — внешне выглядящие как простые спутники повседневного быта: яичная скорлупа, чеснок, перец, грибы и корнеплоды. Но за подробным натурализмом изображения этих предметов скрывается их глубокая мистическая сущность. Это не простые овощи, не банальный кухонный мусор, а парящие во тьме одушевленные монады бытия, наделенные индивидуально-психологическим началом, порождение мудрой Матери-природы или идеального, а посему и неизобразимого Бога. Художник скрупулезно передает все тонкое своеобразие устройства каждой странной вещи, специфику ее поверхности фактуры — округлости и мельчайшие впадины, глянцевую гладкость и сеть трещин. Все персонажи К. Чмутина живут напряженной и драматической жизнью, малопонятной для человека. В этой незаметной жизни вещей идет исподволь вечная борьба между жизнью и смертью, между наполненностью и пустотой. Странное существо — чеснок — топорша свои ребристо-волнистые крылья, сосредоточенно устремляется куда-то в темную даль («Полет большого чеснока. 2007»). Большой перец, формой напоминающий палеолитическую Венеру, склонился под углом к земле, устав от стекающих с него потоков плоти («Плодородие. 2006»). Удлиненный трехгранный перец в спиритуальном кружении устремляется вверх, напоминая нам о танце трех неземных граций или о Вознесении Девы Марии («Перец 95»).

Несомненно, история натюрморта еще не закончена, жизнь продолжается, а Весь, введенная в орбиту человеческого существования, обладает столь же бесконечными смыслами, как и сам человек.



Г. Теплов. Натюрморт. 1737



Ф. Толстой. Натюрморт. Малина, ветка, бабочка, муравей, лист. 1820



А. Венецианов. Жнешы. 2-я половина 1820-х гг.



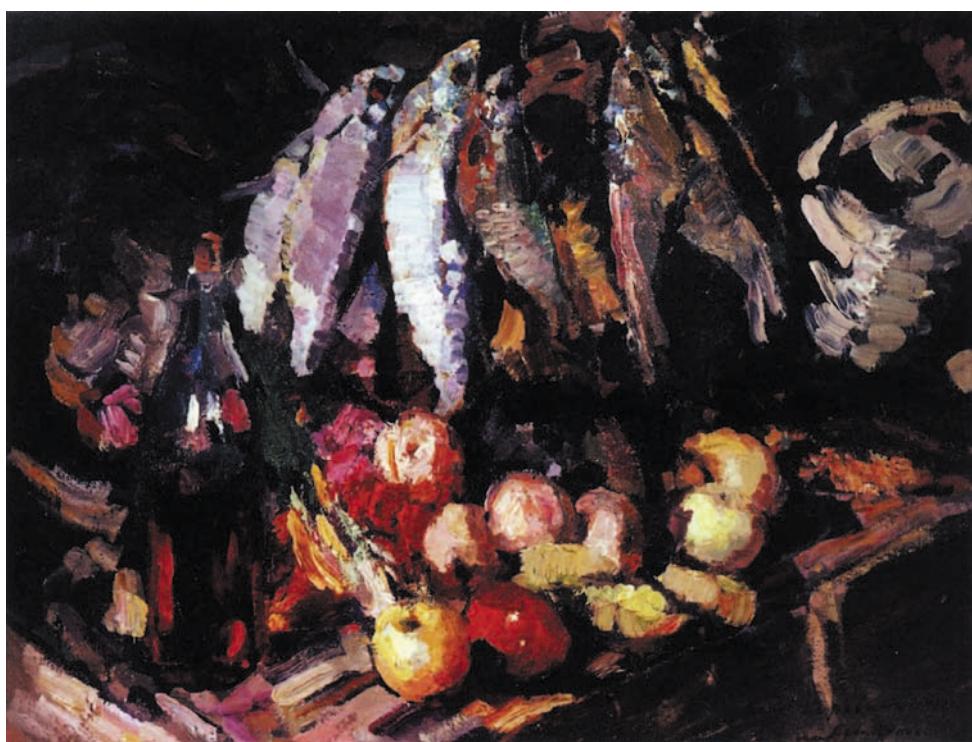
Г. Сорока. Кабинет в Островках. 1844



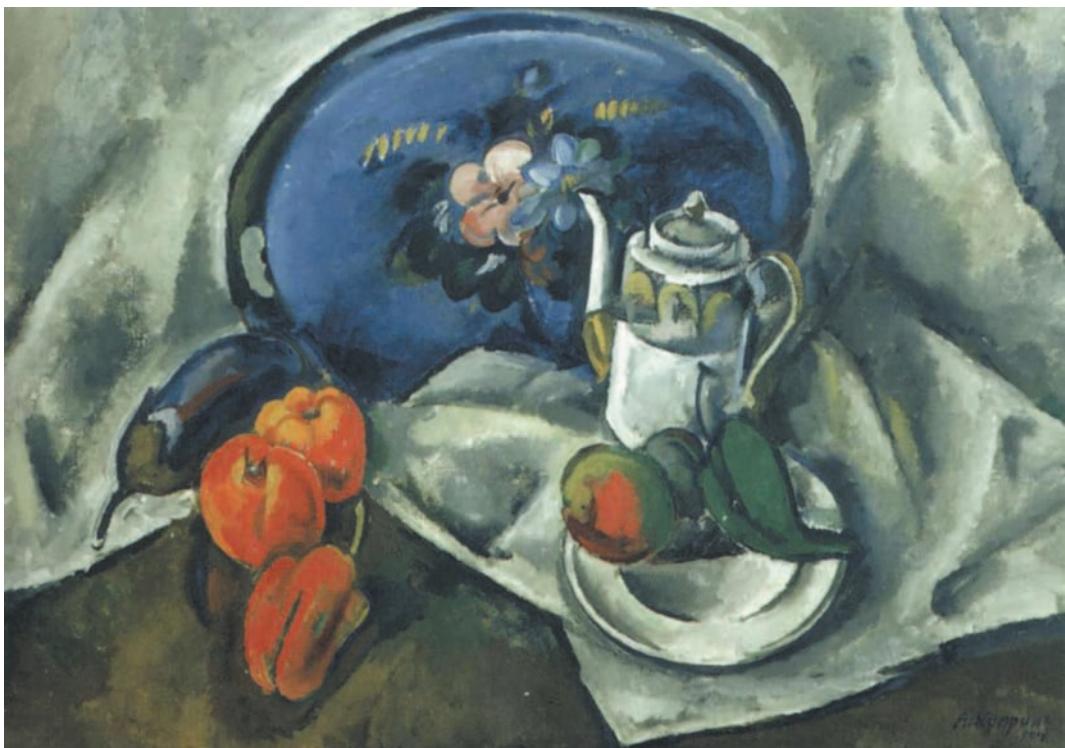
В. Максимов. Больной муж. 1881



А. Корзухин. В монастырской гостинице. 1882



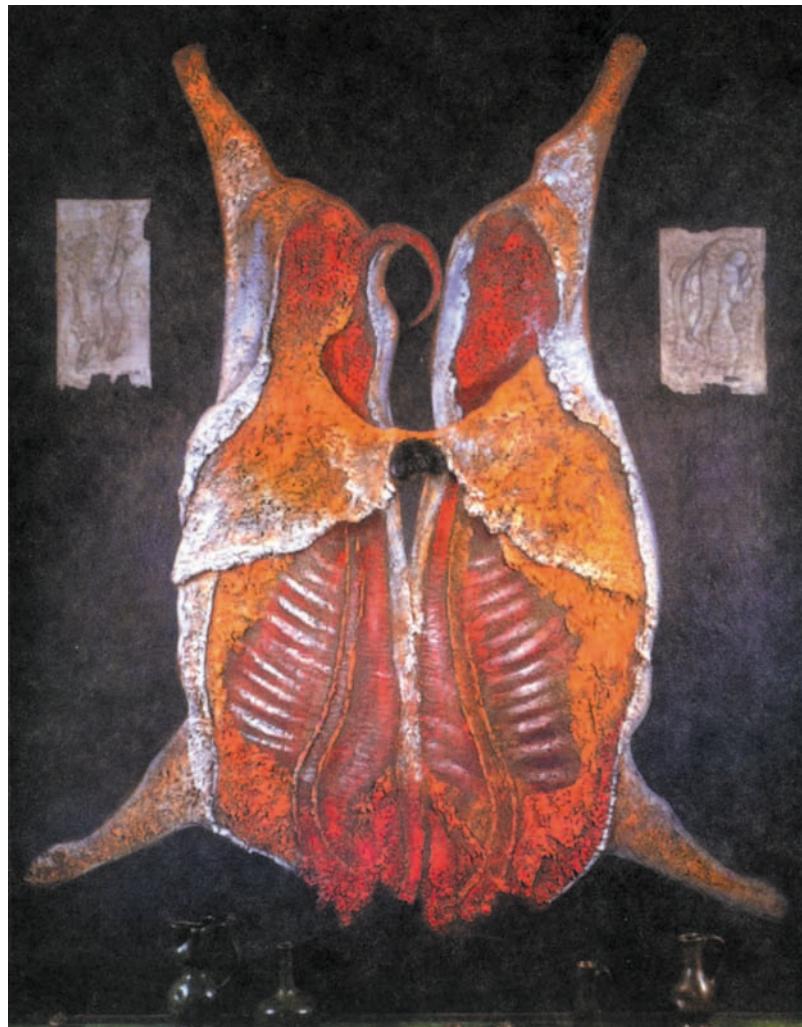
К. Коровин. Рыбы, вино и фрукты. 1916



А. В. Куприн. Натюрморт с синим подносом. 1914



К. Малевич. Супрематическая композиция. 1914



М. Шемякин. Туша. 1996



К. Чмутин. Полет большого чеснока. 2007