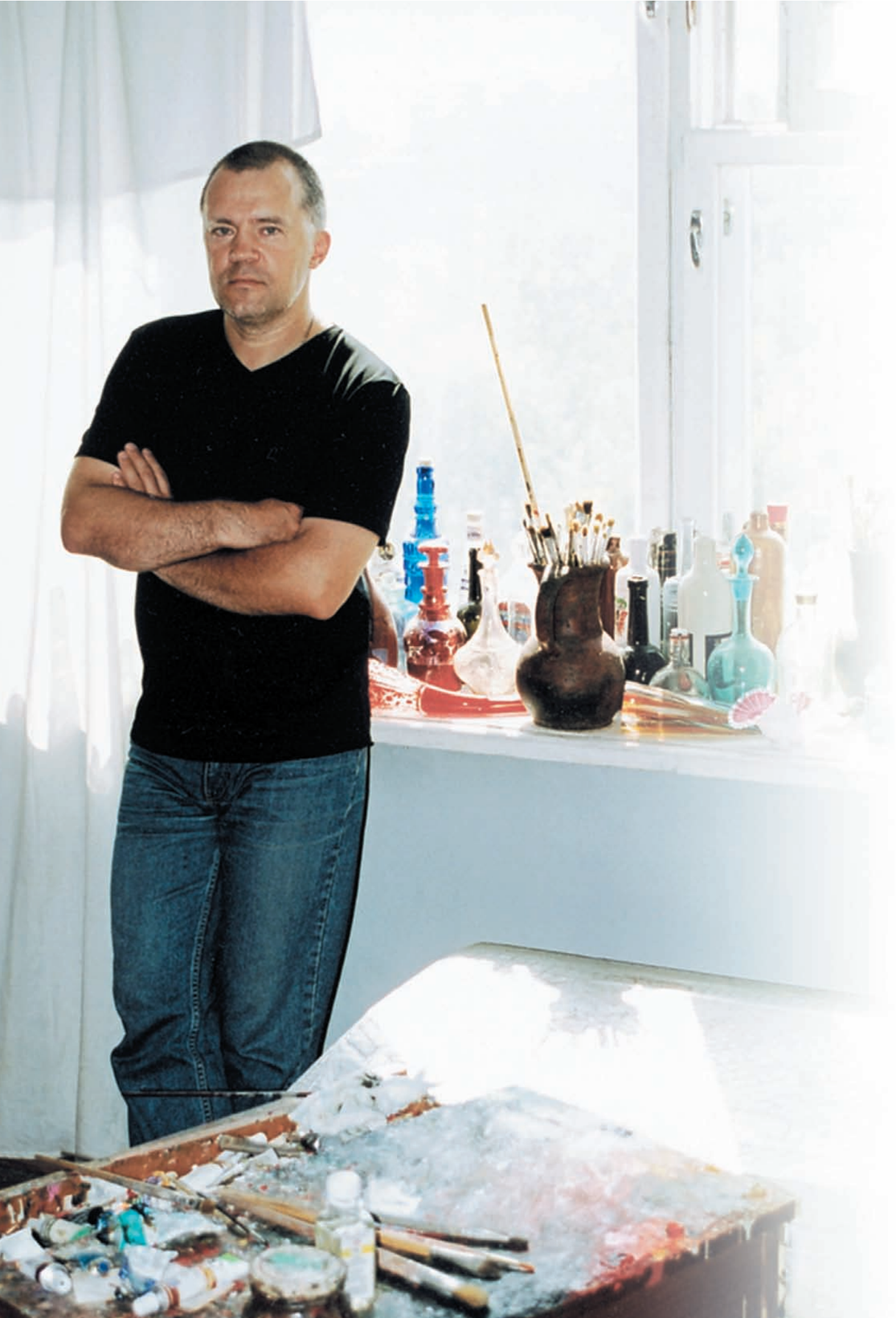
В ПОИСКАХ СМЫСЛА
ЖИВОПИСЬ
ВЯЧЕСЛАВ ГРАЧЕВ

s t u d i a s e m i o t i c a



ВЯЧЕСЛАВ ГРАЧЕВ

ЖИВОПИСЬ

ДЕКОМ

ББК 85.143 (2)6

Авторы выражают глубокую благодарность
Владимиру Витальевичу Привалову
за помощь в издании данной книги

В ПОИСКАХ СМЫСЛА

автор текста и составитель
Андрей Евгеньевич Бочкарев

художник-дизайнер
Вячеслав Владимирович Петрухин

В поисках смысла:
живопись Вячеслава Грачева / Автор текста и составитель А. Е. Бочкарев. –
Нижний Новгород: ДЕКОМ, 2004. – 160 с., ил.

В11

ISBN 5-89533-098-3

Альбом знакомит с творчеством известного нижегородск ого художника Вячеслава Грачева. Даже не бу дучи адресованными, живописные п роизведения обращаются ко всем потенциальным зрителям, ибо содержат в себе некоторый образ аудитории, на которую ориентируются и в которой могут восприниматься без каких-либо существенных искажений. Причем отводимая зрителю роль не ограничивается пассивным созерцанием репродукций а предполагает также активное включение в процесс созидания, хотя бы в плане эстетическ ого воссоздания картин в ходе динамическ ой их интерпретации. Ибо только в интерактивном взаимодействии со зрителем акт уализируется вкладываемый в картину смысл. Помимо факта изображения, зрителю в та ком случае предстоит установить, как преобразуются в живописи природные формы – созревшие тыквы, старая яблоня в саду или извлеченные из б уфета забытые вещи, а по характеру преобразования понять специфику живописного универсума Вячеслава Г рачева – установку на неоклассический образ мира.

ББК 85.143 (2)6

© Грачев В. Ю., живопись, 2004
© Бочкарев А. Е., текст, 2004
© Издательство ДЕКОМ, оформление, 2004

ISBN 5-89533-098-3

Чтобы представить художника, можно начать с изложения более или менее значимых фактов биографии – учебы в Горьковском художественном училище, Петербургской Академии художеств, говорить о семейной традиции, сложившейся в Нижнем Новгороде художественной среде и даже вспомнить некоторые эпизоды частной жизни, а от этих внешне достоверных фактов – перейти непосредственно к анализу произведений. Творчество сводится в таком случае к отдельным фактам биографии, явным или скрытым сторонам личности автора, а смысл картин «объясняется» в соответствии с тезисом Бюффона «стиль – это человек» или другим не менее известным тезисом эпохи кватроченто: «каждый художник себя изображает». Действительно, некоторые житейские обстоятельства определяют существенным образом, возьмем хотя бы обучение в мастерской А. А. Мыльникова в стенах Академии, манеру письма, другие сказываются на выборе мотивов или сюжетов картин. В этом смысле произведения автобиографичны, а авторы похожи, говоря словами Гете, на медведей, сосущих собственную лапу. Действительно, произведение искусства несет на себе отпечаток личности, так что, рассматривая на выставке картины, мы невольно говорим: «это – Грачев», а не «вот осенний пейзаж» или «вот натюрморт с тыквами».

еще не помышляя о живописи

за работой в дипломной мастерской

Причем автора мы идентифицируем все-таки не как физическое лицо, а как воплощение некоторой художественной системы. С физическим лицом нельзя отождествлять даже изображенного под видом «я» субъекта в автопортрете; и не только потому, что отображенное в картине «я» – художественный образ, но еще и потому, что «автобиографический» характер произведения – такая же в принципе условность, как и система изображения. Вместо того чтобы излагать факты биографии, главное в таком случае понять, в чем заключается специфика художественного универсума, а заодно и уяснить, как выводится, пусть скептически настроенные критики и говорят о «неуловимости смысла»[1], вкладываемый в картину смысл.

В поисках смысла зритель сталкивается невольно с проблемой интерпретации, а заодно и с такими вечными философскими вопросами, как истина и референция. В первом приближении ему предстоит установить, *что* изображается на картине, а затем только понять, *как* это нечто изображается и *что* хотел сказать тем самым автор. С точки зрения психологии восприятия изобразительные знаки соотносятся в ходе идентификации с внешними объектами, а за отсутствием таких объектов – с соответствующим их прототипом. Путем набрасывания хранимых в памяти понятийных схем не составляет труда установить, что изображенные на картине формы так или иначе соответствуют нашим представлениям о наблюдаемых в мире объектах и явлениях, а картина воссоздает более или менее известный

образ деревенской избы, старой березы в саду или уходящей вдаль грунтовой дороги. В связи с «удвоением» мира изобразительными средствами нельзя не задаться попутно вопросом, как соотносятся в искусстве природные и изобразительные формы и насколько обоснованной можно считать аналогию между этими формами. С подобным вопросом во всяком случае обратился однажды к расположившемуся на этюдах Теодору Руссо проходивший мимо крестьянин: «Зачем вы рисуете этот дуб, раз он уже существует?» На вопрос, зачем воссоздавать в очередной раз уже существующие формы, Э. Жильсон отвечает много лет спустя, что художественные объекты обладают «собственной реальностью», а высшая цель художника состоит именно в том, чтобы «придать существование незаменимому объекту, который нельзя найти в природе в готовом виде»[2].

Смысл произведения не ограничивается, согласимся, фактом изображения, а художественные достоинства – верностью отображения действительности, ибо релевантным в искусстве является самый

1 Ср. «смысл есть понятие вообще весьма скользкое» (*Э. Х. Гомбрих.* О задачах иконологии // Советское искусствознание, 25. – М.: «Советский художник», 1989, с. 277).

2 *Э. Жильсон.* Живопись и реальность. – М.: «Российская политическая энциклопедия», 2004, с. 221. В противном случае искусство низойдет до механической регистрации наблюдаемых в природе явлений, а произведение утратит специфические особенности эстетического объекта.

на этюдах в деревне Языково

способ задания значения[3] – не *что* изображается, а *как* это нечто изображается. Именно установка на выражение позволяет понять, как преобразуются в произведении искусства внешние формы и как используемые автором средства выражения формируют внутренний мир произведения. Обратившись, например, к картине В. Грачева «Вдовьи слезы» (1990), зритель устанавливает сначала действующие лица – стариков, девушек и детвору, а по тому, *как* они изображаются, заключает о внутреннем смысле. Проецируя на изображение известные когнитивные схемы, можно, в частности, заключить о несоответствии представленных на картине танцев типовому сценарию, а подмеченное несоответствие – истолковать как аллегорию понесенных в Великую Отечественную войну утрат. Понимание регулируется при этом многими факторами, а востребованным оказывается опыт из разных областей знания. Без минимальных исторических сведений, почерпнутых хотя бы из школьного учебника по истории Отечества, нельзя, например, понять, о каких таких утратах идет речь, без необходимого минимума по ботанике – установить название стоящих на подоконнике цветов, а без сопутствующих смысловых ассоциаций – истолковать по-скульптурному статуарные образы молодых вдов. Привлекаемые по ходу интерпретации фоновые знания не должны, конечно, подменять смысл произведения энциклопедическими сведениями о культурно-исторической ситуации, условиях создания картины и т. п., а такая информация – уводить в сторону от произведения. Обращение к внешним факторам оправдано в той мере, в какой эти факторы выступают в качестве посылки для соответствующих умозаключений и позволяют тем самым лучше понять вкладываемый в картину смысл.

Но, даже уяснив, как соотносятся в картине внешние и изобразительные формы, нельзя проводить аналогию между реальностью и миром знаков. Действительно, пусть картина и «воссоздает» внешне реальные формы, изображенный на картине мир – не реальный мир, а более или менее приемлемый его образ. И дело тут даже не в иллюзии сходства, а в принципиальной необратимости произведения искусства. Аналогия между объектом и изобразительным знаком невозможна хотя бы потому, что содержание изобразительных знаков выводится в искусстве на основе самих знаков, а изобразительные формы оцениваются вне зависимости от экстенсии – на основе исключительно внутренних критериев. Так что не только созданные в мастерской картины, но и написанные с натуры этюды суть в действительности не реальные объекты, а живописные их знаки[4].

3 Смысл (Sinn), по Г. Фреге (Логика и логическая семантика: Сборник тру дов. – М.: «Аспект Пресс», 2000, с. 230–246).

4 Между ними существует, конечно, некоторое соответствие, но это соответствие является всякий раз опосредованным, причем не только определенной системой мнения, свойственной данному произведению, но и другими систематиками в виде художественного метода, жанра, стиля или манеры. При этом специфика изобразительных форм выявляется именно по тем соотнесения с наблюдаемыми в мире внешними формами, а специфика возможного универсума, каким является произведение, путем соотнесения с действительным миром. Так что действительность предстает в анализе в качестве необходимого фона, на котором проступает специфика изучаемого художественного универсума.

мастерская А. А. Мыльникова

А если произведение обладает по определению «собственной реальностью» – без иных ограничений, кроме условий собственного существования, принципиально иными становятся и предъявляемые в произведении требования к истинностному значению. В онтологическом отношении истинность проверяют относительно объектов реального мира, а истинным считают соответственно такое изображение объекта, в котором все характеризующие его свойства являются заведомо верифицированными. В противном случае понимание затрудняется, а внешне «сомнительному» образу придают значение «неопределенно» или даже «ложно». С такой проблемой мы сталкиваемся действительно всякий раз, когда задаваемый в картине художественный образ расходится с привычными представлениями. Например, в картине В. Грачева «Красная корова» (1990) приписываемый объекту признак противоречит с очевидностью общепринятым представлениям, а такое «противоречие» как бы подрывает онтологические основы мира. Сообразуясь с «чувством реальности», образу красной коровы следует придавать в таком случае значение «ложно» или «неопределенно». Но произведение искусства, пусть красных коров в действительности не бывает, не подлежит проверке на истинность. И не потому, что проверка на соответствие действительности уводит нас из сферы эстетики в область специального научного знания, а еще потому, что анализ произведения искусства нельзя вообще производить на основе логико-семантических представлений, ограничивающих понимание онтологической картиной мира.

Поскольку речь в произведении искусства может идти не только о том, что имеет место в реальном мире, но и о том, что могло бы быть в некотором возможном мире, понимание совершается относительно того мира, каким является мир произведения. От художественного образа при этом не требуется, чтобы все характеризующие его свойства были истинными: главное – чтобы они соответствовали определенной системе мнения, а связанные с ней ограничения совпадали (или не совпадали) со зрительским ожиданием. Так, в связи с упомянутым выше красным цветом коровы у зрителя могут, очевидно, возникать ассоциации с красным конем К. Петрова-Водкина или иконописными образами животных, а на основе этих ассоциаций – выстраиваться более или менее убедительное умозаключение о вкладываемом в картину смысле. Ассоциативные связи приобретают при этом особую остроту, когда объясняются более глубокими причинами, чем простая аллюзия, заимствование или подражание – не влиянием одного произведения на другое, одного художника на другого, а наличием некоторой жизнеспособной «сверх-традиции». Тем более если такой «сверх-традицией» считать установку на неоклассический образ мира.

предназначение. 1996
холст, масло. 160 x 260

собственность автора
выставки: «Спасенные раритеты России и Москвы», Москва, Выставочный комплекс на Поклонной горе, 1997; «Предназначение», Нижний Новгород, НГХМ, 1997; «Большая Волга», Нижний Новгород, 1998

триптих

Понимание не сталкивается, похоже, ни с какими затруднениями, а истолкование изобразительного ряда совершается по типу интерпретации языковых выражений в когнитивной лингвистике. Подобно тому как слово соотносится с лексическим типом, высказывание – с прототипной ситуацией, изобразительный ряд осмысливается путем соотнесения образующих его элементов с более или менее знакомым образом, а всего изображения в целом – с извлекаемым из памяти типовым сценарием. В первом приближении зритель без труда идентифицирует такие элементы, как «мужская фигура», «крест», «чертополох», а затем соотносит их со сценарием страстей Христовых. Причем, несмотря на известный фразеологический оборот типа «нести свой крест», установленная в картине аналогия между творчеством и страстями, художником и Христом может в принципе шокировать. Удивляет главным образом выбор присоединенных предикатов. Даже не касаясь транспозиции 'художник' → 'Иисус', нельзя действительно не заметить, что 'художник' наделяется в картине не свойственными для него свойствами, а предикат типа «нести крест» выходит на первый взгляд за рамки допустимого диапазона варьирования. Ибо, как полагают, в определении художника подходят больше предикаты типа «месить краски», «держать кисть», «выезжать на этюды» или «созерцать модель». Но о произведении искусства, заметим, нельзя судить на основе привычных представлений, а истинностное его значение – проверять путем соотнесения с реальным миром. Поскольку истина релятивизируется в искусстве относительно того мира, каким является мир произведения, главное – установить, при каких условиях присоединенный предикат совместим с пропозициональной установкой субъекта в данном (ассумптивном) мире произведения. Причем замена одного предиката на другой – «нести крест», например, вместо «месить краски» – возможна только при сохранении той же установки мнения.

Даже согласившись с аналогией между творчеством и страстями, зрителю порой невдомек, как понимать заявленное в картине сходство с автором. Причиной такого неприятия является недопонимание образа автора в произведении из-за полного его уподобления конкретному физическому лицу. Художественные произведения нередко действительно автобиографичны. Но из этого вовсе не следует, что изображенного под видом «я» субъекта можно отождествлять с автором, а из воплощенных в картине событий заключать о частной жизни. И не только потому, что личный опыт преобразуется в художественную интенцию, но еще и потому, что о субъекте произведения судят не по внешним экстенсиональным, а по внутренним интенсиональным предикатам – например, «нести крест» в значении «быть до конца верным своему предназначению».

встреча (красная луна). 1997
холст, масло. 160 x 130

частное собрание (Нижний Новгород)
выставки: «Спасенные раритеты России и Москвы», Москва, Выставочный комплекс на Поклонной горе, 1997; «Предназначение», Нижний Новгород, НГХМ, 1997; «Красные Ворота», Москва, Академия художеств, 2003

Смысл произведения, а в нашем случае и всего триптиха, не исчерпывается фактом изображения, а художественные достоинства – рассуждениями о форме и цвете. Не случайно иконологический анализ предполагает несколько уровней понимания, а вывод смысла – разнообразные операции интерпретации. В первом приближении зритель устанавливает сначала, с какими объектами реального или возможного мира соотносятся изображенные на картине «чувственные знаки», затем определяет существующие между ними отношения, а в довершение всего выводит «внутренний смысл», ради которого и создается произведение. Наиболее сложным этапом интерпретации оказывается, безусловно, понимание замысла и оценка конечного его воплощения. Поначалу такой неожиданный поворот событий, как встреча с крылатым посланцем, может показаться если не профанацией, то по меньшей мере аффектацией, рассчитанной на исключительно внешний эффект. И только обращение к устойчивым иконографическим формулам типа «творчество – полет на крыльях»[1], «жизнь – сон»[2] позволяет, наконец, понять вкладываемый в картину символический смысл, а заодно и снять возникающее в связи с орнитоморфным существом ощущение странности. Так что картина осмысливается в итоге как аллегория озарения, когда к художнику приходит предельно ясное понимание своего призвания.

[1] В западноевропейской поэтике вдохновение нередко изображается действительно в виде полета на крыльях, а муза или поэт – в образе орнитоморфного существа. Показательным тому примером является хотя бы образ альбатроса в знаменитом сонете Ш. Бодлера, а точнее: проводимая между альбатросом и поэтом аналогия – 'поэт' /творчество/ : /быт/ :: 'альбатрос' /свободный полет в небе/ : /неук люжесть на суше/: « Le Poète est semblable au prince des nuées / Qui hante la tempête et se rit de l'archer ; / Exilé sur le sol au milieu des huées, / Ses ailes de géant l'empêchent de marcher » (*L'Albatros*, 1859).

[2] В системе общих мест крылья чаще всего ассоциируются, каким бы странным ни казалось такое утверждение, скорее с ночным, чем дневным, миром, а под видом крылатого существа изображается Сон: ср. *Ipse volans tenues se sustulit ales in auras* «Сам же в воздух взлетел и на легких крыльях унесся» (Энеида, V, 861).

смятение. 1997
холст, масло. 160 x 130

собственность автора
выставки: «Спасенные раритеты России и Москвы»,
Москва, Выставочный комплекс на Поклонной горе, 1997;
«Предназначение», Нижний Новгород, НГХМ, 1997;
«Красные Ворота», Москва, Академия художеств, 2003

Картина замыкает триптих, причем неизменным остается, как и прежде, стремление к философскому истолкованию призвания художника, его роли и места в мире. «Смятение» как бы констатирует не без горечи, что ищущему человеку знакомы не только взлеты, но и падения. Причем падения, нельзя не согласиться с автором, такая же неотъемлемая часть профессии, как и взлеты. Без них не обходятся, очевидно, никакие поиски; и только так можно по-настоящему осознать плату за искусство.

Нижегородское ополчение, 1612. 1989
холст, масло. 200 x 300

Санкт-Петербург, музей Академии художеств
выставки: Всесоюзная выставка дипломных работ Академии художеств, Ленинград, 1989

К. Е. Маковский
Воззвание Минина. 1896
холст, масло. 698 x 594

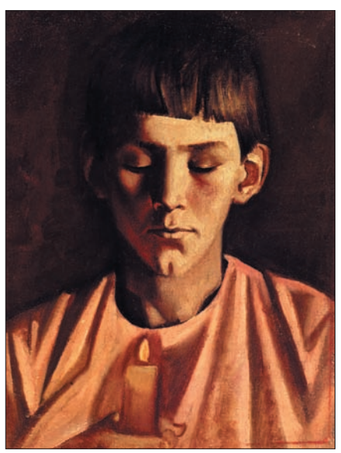
НГХМ (Нижний Новгород)
инв. № Ж-1402

В тематической картине изображаемое событие подается обычно либо в виде частного эпизода, либо в виде монтажной композиции. В первом случае историческое событие сводится к репрезентативному эпизоду, как, например, в картине К. Маковского «Воззвание Минина», а изобразительный ряд подчиняется классическому принципу единства времени, места и действия. Во втором случае на единой сценической площадке могут композиционно объединяться эпизоды, разыгрываемые в разное время, а изображение – строиться по типу пространственно-временного монтажа. В анализируемой картине во всяком случае в качестве центрального эпизода Смутного времени берется благословение нижегородцев на поход в Москву, а изобразительный ряд выстраивается вокруг композиционного центра в виде многофигурной композиции на фоне знамен с изображением Спасителя. Причем в исторической перспективе главенствующее место отводится по определению патриарху Гермогену, «по мановению которого, – пишет С. М. Соловьев, – во имя веры вставала и собиралась земля».

Смутное время (вариант). 1994
холст, масло. 160 x 260

коллекция Центрального банка РФ (Нижний Новгород)
выставки: «Художники России Нижегородской ярмарке», Нижний Новгород, 1996;
персональная выставка, Москва, ЦДХ, 1995

Об особенностях изображаемого события можно судить по отдельным «повествовательным» деталям, а из этих деталей – складывать рассказ, пусть и воображаемый, о благословляющем жесте первосвященника. Причем из-за предельной приближенности фигур к краю холста зритель становится если не участником, то хотя бы свидетелем происходящего. Так что разделяющая нас от Смутного времени историческая дистанция как бы сокращается, а удаленная во времени событийность подается *implicite* скорее в плане преодоления и даже совпадения *(sic)* исторического времени.



мальчик со свечой (этюд). 1988
холст, масло. 40 x 30

собственность автора

свеча. 1988
холст, масло. 120 x 70

собственность автора
выставки: Всесоюзная выставка дипломных работ АХ, Санкт-Петербург, 1989;
«Пластические опыты», Нижний Новгород, НГХМ, 1991;
персональная выставка, Москва, ЦДХ, 1995;
«Выставка нижегородских художников в Москве», 1994;
«Русский портрет XVIII–XX вв.: между природой и историей», Нижний Новгород, НГХМ, 2002;
«Современники», Нижний Новгород, НГХМ, 2004

Когда портрет пишут при ярком искусственном свете, изображение строится в основном на контрасте: «тень гуще, как говорится, на впадинах, свет ярче на выпуклостях». В портрете молодой женщины со свечой эффект контраста создается светом горящей свечи, устраняющим тональные градации основного – красного – цвета и сводящим объемы к нескольким плоскостям. Отсюда ощущение пластического маньеризма с отсылкой к такому классическому образцу, как Жорж де Латур.

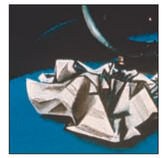
Жорж де Латур (1593–1652)
Св. Иосиф-плотник (фрагмент)

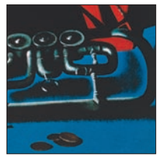
Лувр (Париж)
Inv.: RF. 1948–27

Отказ от незначащих деталей как условия иллюзорности еще больше усиливает значение горящей свечи. Данной деталью картина больше означает, чем изображает. Ибо свеча предстает в произведении не только в качестве источника света, но и эмблемы, требующей отдельного комментария. Нельзя во всяком случае не заметить смысловые переклички с картиной «Человек на белой полосе» (2000), где исходящий от горящей свечи свет можно символически толковать как свет в потемках, а склонившуюся над художником молодую женщину со свечой – как аллегорию музы.

весы. 1988
холст, масло. 80 x 80

собственность автора
выставки: «Пластические опыты», Горький, НГХМ, 1991; НГХМ, 1992





Как и в некоторых других подобных случаях, в композицию включаются предметы разных онтологических классов – скрипка, рама из-под картины, вскрытый гранат, гипсовый слепок античной статуи, труба и весы, а предметы отчуждаются от привычной их функции ради исключительно пластических свойств. Натюрморт можно, конечно, строить и сюжетным образом, а по сочетаемости предметов заключать о соответствующем сценарном типе. Но чтобы все-таки выразить предметную сущность, замечает К. Петров-Водкин, «необходимо оголить предмет, его декоративность и его приспособленные для человека функции <...>. Тогда уясняются и цвет в его количествах, и форма, обусловливающая цвет, и рефлективная перекличка между предметами, их плотность, прозрачность и вес»[1]. Во взаимном сочетании предметы могут даже видоизменяться, а в неожиданных соотношениях – наделяться самыми неожиданными свойствами. Так, в сочетании с атрибутами разных видов искусств изображенные на натюрморте самые что ни на есть обычные весы могут интерпретироваться в символическом истолковании как мерило искусств.

[1] *К. Петров-Водкин*. Хлыновск. Пространство Эвклида. Самаркандия. – Л.: «Искусство», 1970, с. 481.

автопортрет в зеркале. 2004
холст, масло. 80 x 70

собственность автора
выставки: «Современники», Нижний Новгород, НГХМ, 2004

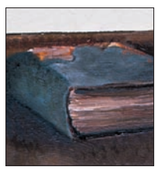
Автопортрет – неоценимое свидетельство самоидентификации, так как позволяет установить, какой бы субъективной ни была самооценка, каким себя видит художник. Поскольку автопортрет не всегда верен оригиналу, некоторые критики утверждают, что автопортреты в гораздо большей степени говорят нам о том, как автор хотел бы выглядеть, чем о том, как он выглядит на самом деле. Но, даже соглашаясь с мнением, что человек не может воспринимать себя нейтрально, нельзя не заметить, что в автопортрете художник выступает одновременно в двух ипостасях – как автор и как модель, а автопортрет уподобляется тем самым автокоммуникации. В том смысле, в каком случайно подмеченная в зеркальном отражении деталь позволяет по-новому взглянуть на собственный свой образ. По-новому себя увидеть позволяет отчасти и окружение, в том числе поставленные в натюрморте предметы – скрипка, фреска или скульптура. Ибо между зеркальным двойником и этими предметами устанавливается *implicite* отношение сравнения – по признаку /причастность к искусству/.

неустойчивое равновесие. 1990
холст, масло. 100 x 100

НГХМ (Нижний Новгород)
инв. № Ж-1940
выставки: «Пластические опыты», Горький, НГХМ, 1991;
персональная выставка в ЦДХ, Москва, 1995;
«Спасенные раритеты России и Москвы», Москва,
Выставочный комплекс на Поклонной горе, 1997

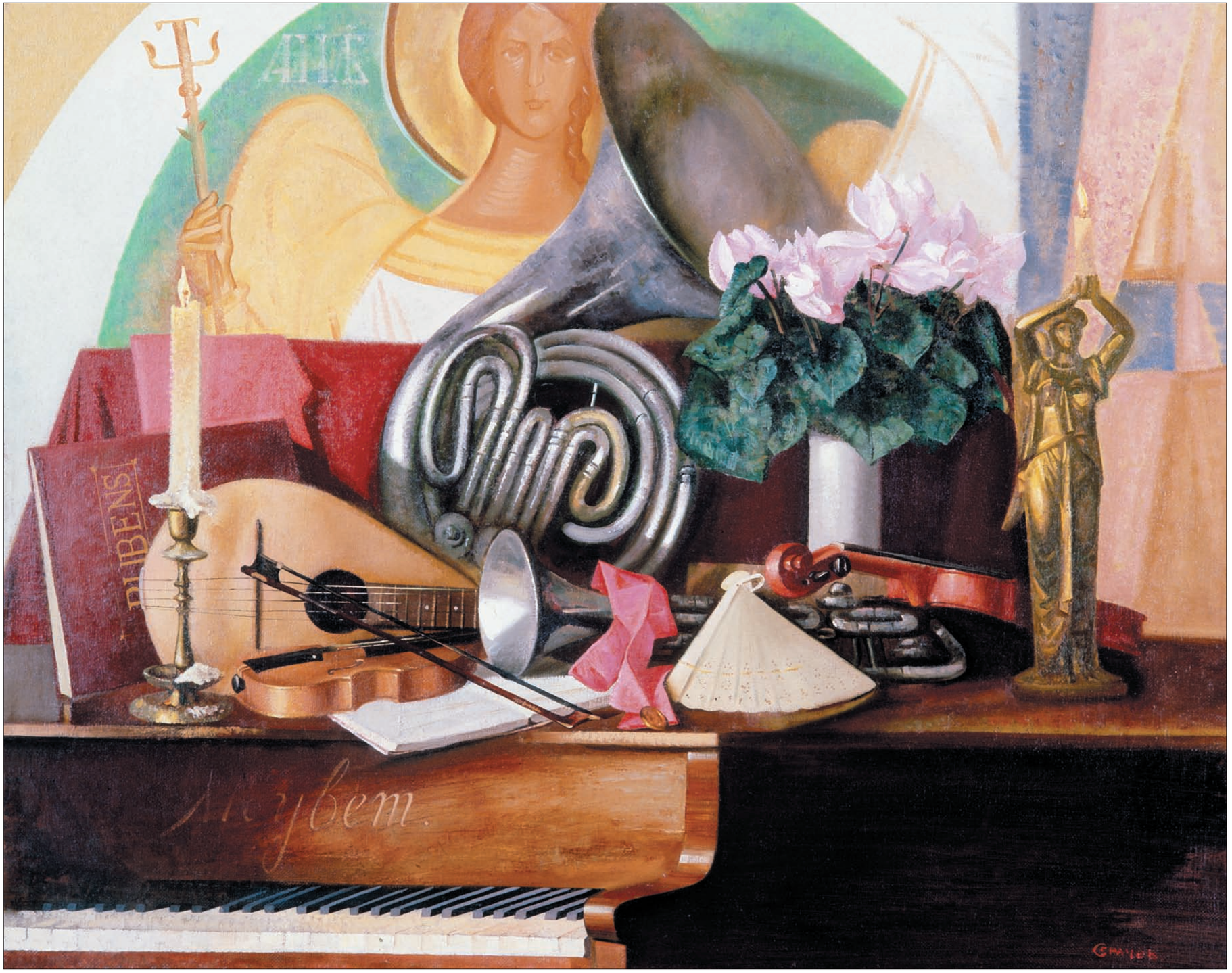
В натюрморте фигурируют самые разнообразные предметы – старинные настенные часы, вскрытый гранат, гипсовый слепок античной статуи, рамы для графических работ, фарфоровый молочник, бинокль, а оценить, какое значение принимает в контексте каждый из этих предметов, можно, очевидно, только в отношении к другим предметам. Действительно, как только предмет изымается из привычного своего функционального контекста, так сразу же отчуждаются и некоторые таксономические его свойства, за исключением разве только показывающих время настенных часов на ходу, а вместо этих свойств актуализируется некоторое акцидентное свойство. Чтобы понять, какое, собственно, свойство оказывается востребованным в контексте, необходимо уяснить, что общего может быть, например, у настенных часов с гипсовым слепком античной статуи, рамой, молочником или биноклем. В формально-конструктивном отношении их объединяет общая композиция, а в содержательно-символическом – связь со временем: прошлым, настоящим и будущим. Причем в обоих случаях изображенные на картине предметы находятся, о чем свидетельствует, в частности, раскачивание маятника, в состоянии неустойчивого равновесия.

По типу «текста в тексте» (Ю. М. Лотман) атрибуты живописи – палитра, кисти и тюбики с краской – сочетаются в натюрморте со скрипкой, книгой и фреской, а между живописью и другими искусствами устанавливается отношение много-многозначного соответствия по признаку /творчество/. Пустые рамы на фоне фрески расцениваются при этом как еще не реализованные потенциальные произведения.



натюрморт с фреской. 1996
холст, масло. 102 x 76

частное собрание (Лондон)
выставки: «Конверсия», посольство РФ в Лондоне, 1998;
«Тройка», London, Clink Gallery, 1999;
«Русская весна», London, Neifer Gallery, 1999;
Россия Экспо, Лондон, 1999;
Художественная ярмарка, Лондон, 1999



натюрморт с валторной. 1994
холст, масло. 80 x 100

частное собрание (Нижний Новгород)
выставки: персональная выставка в ЦДХ, Москва, 1995;
«Спасенные раритеты России и Москвы», Москва,
Выставочный комплекс на Поклонной горе, 1997;
«Предназначение», Нижний Новгород, НГХМ, 1997;
«Конверсия», посольство РФ в Лондоне, 1998;
«Тройка», London, Clink Gallery, 1999;
«Русская весна», London, Neifer Gallery, 1999;
Россия Экспо, Лондон, 1999;
Художественная ярмарка, Лондон, 1999;
«Русский натюрморт и интерьер XIX–XX вв.: между природой и историей»,
Нижний Новгород, НГХМ, 2003

Каждый из изображенных на картине предметов связан с соответствующим видом искусства, в том числе музыкой и живописью, а натюрморт относится в целом к аллегорическим изображениям атрибутов искусств и ремесел. Причем сочетание предметов, относящихся по определению к разным видам искусства, говорит, очевидно, в пользу синтеза искусств.

По типу «искусства в искусстве» (И. Е. Данилова) в натюрморте фигурируют произведения живописи, декоративно-прикладного искусства, графики и скульптуры, а музыкальные инструменты в виде скрипки, рояля и трубы прекрасно сочетаются с находящимися рядом нотами, фреской, букетом, копией с Веронезе, альбомом по искусству, художественным литьем, часами и гипсовыми слепками. Именно принцип дополнительности позволяет оценить одну семиотическую систему сквозь призму другой, а заодно и установить между разными областями искусства отношение эквивалентности по признаку /искусство/.

атрибуты искусств. 1991
холст, масло. 80 x 110

частное собрание (Нижний Новгород)

буфет. 1994
холст, масло. 80 x 80

частное собрание (Париж)
выставки: персональная выставка в ЦДХ, Москва, 1995

По внешним признакам предмета можно заключить о функционально-утилитарном его назначении, а по сочетаемости с другими предметами – о возможной типовой ситуации, в которой совместно фигурируют все эти предметы. В сочетании с пестиком ступка, например, служит для толчения, а нож в сочетании с хлебом – для резки. Понимание затрудняется, когда предметы связываются случайным образом, а с их комбинацией нельзя соотнести никакой хранимый в памяти сценарный тип. Так, абстрагируясь от чисто пластических характеристик изобразительных знаков, зрителю поначалу невдомек, по какой надобности медная ступка располагается на картине рядом с супницей или почему хлеб режут на сырной доске. И только старый буфет, из которого извлекаются все эти вещи, позволяет уразуметь такую «странную» координацию, а затем и перейти к символическому толкованию по аналогии с иконографически близкими мотивами комода, шкафа или сундука. Подобно комоду или сундуку, старый буфет хранит память о прежних владельцах: это – целый мир, а по его содержимому можно судить если не о внутреннем мире владельца, то хотя бы об ушедшем в прошлое быте. Так изображение вещи не только оповещает о вещности, но и переводит ее путем преобразования из области функционально-утилитарного в область идеально-духовного.

КОЛОКОЛ. 1995
холст, масло. 70 x 90

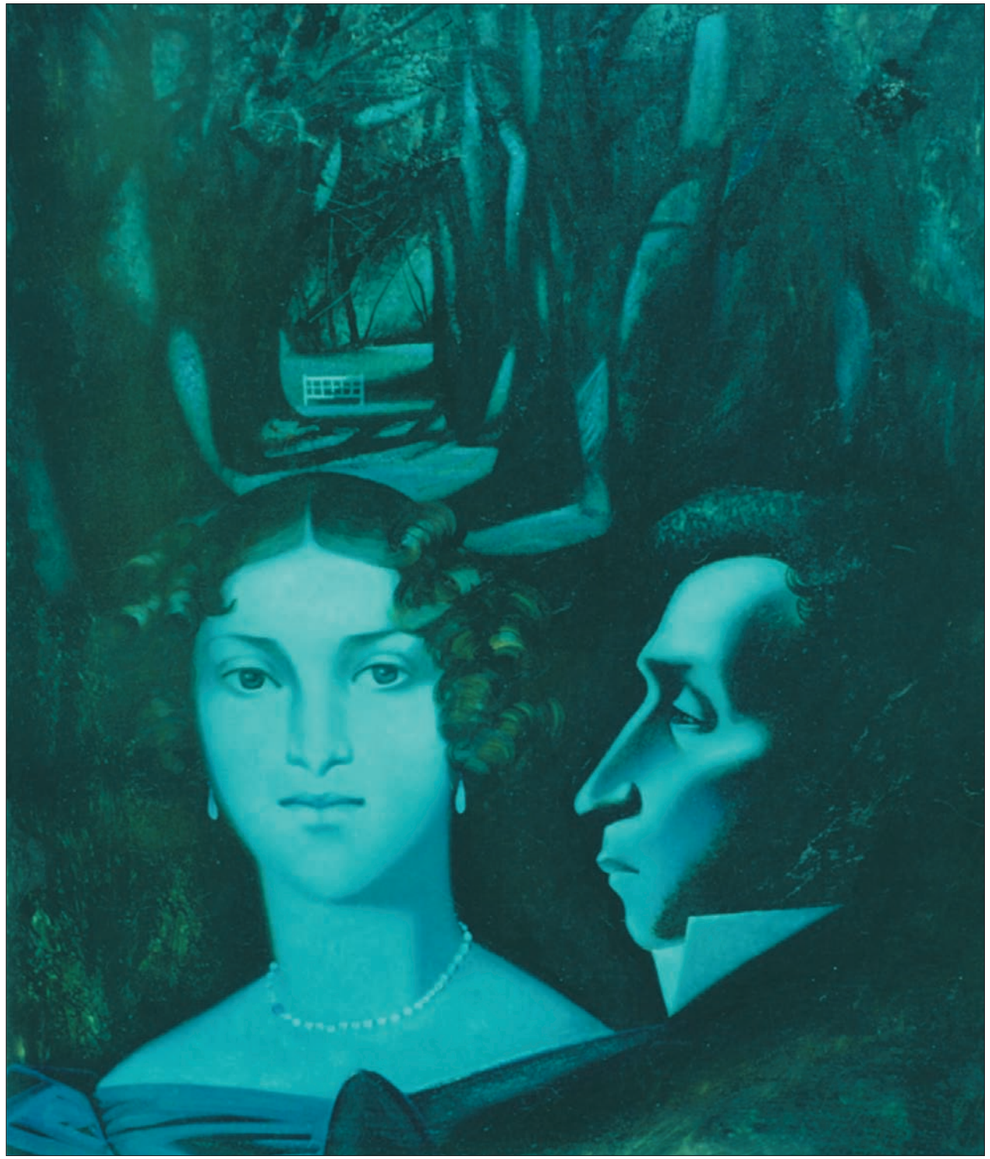
частное собрание (Москва)

Всякая пресуппозиция существования влечет за собой, хотя бы по части категориальной параметризации, вполне определенные пресуппозиции предикации. Действительно, как только субъект суждения включается по бытийному значению в некоторый системный класс в виде таксономии типа «растения», «минералы» или «артефакты», так сразу же дифференцируется и присущий этому классу объектов набор таксономических предикатов. Так, каждый из изображенных на картине предметов, будь то колокол, скрипка или морская раковина, можно представить через характеризующие его таксономические предикаты: скрипку, например, можно охарактеризовать по звучанию, а заодно и по времени и месту изготовления. Бытийным суждениям свойственна вместе с тем семантическая неопределенность, а значение «быть скрипкой» так же в принципе диффузно, как и значение «быть колоколом». Не случайно некоторые логики утверждают, что из суждения типа «Это – скрипка», пусть субъект суждения и относится к заведомо известному классу //струнные музыкальные инструменты//, вовсе не следует, что он обладает обязательно всеми свойствами, которыми наделяются обычно входящие в данный класс элементы. Особое значение отводится в таком случае тому, какое свойство задается в частном суждении, а в нашем случае – изображении. В картине во всяком случае скрипка, а вместе с ней и другие предметы, изымается из привычного контекста, ибо предстает главным образом в качестве составного элемента композиции. Чтобы понять, что означают изображенные предметы, необходимо уяснить, что может быть у них общего в рамках данного контекстуального множества. По-видимому, все входящие в натюрморт предметы привлекают художника исключительно декоративными своими возможностями.

В первом приближении между изображенными на картине вещами нет ровным счетом ничего общего, а образованный по паратаксису контекстуальный класс включает, за исключением разве только предметов чаепития, самые что ни на есть разнородные элементы: тульский самовар, чугунный утюг на углях, весы, старый изогнутый гвоздь, гирьки-разновесы, навесной замок, кофейник, поднос, жестяную банку из-под чая, позеленевшие от времени монеты, алюминиевый подстаканник, ржавую керосиновую лампу, серебряные щипчики для сахара. В утилитарном отношении это необязательные и даже лишние вещи. Сохранившись по воле случая, они свидетельствуют, пожалуй, только о неумолимом ходе времени, а их объединение по типу коллекции возможно разве только по акцидентному признаку /старый/, /ненужный/ или /вышедший из употребления/. Значение изображенных на картине предметов не исчерпывается, однако, утилитарным их назначением. Ибо, помимо сугубо утилитарной функции, вещи не только оповещают о вещности, но и переводят ее в сферу духовной жизни человека. В этом смысле картина отсылает к известному в системе культуры топосу старых вещей – «Будуару» Ш. Бодлера, «Буфету» А. Рембо или «Ящику для письменных принадлежностей» М. Павича.

забытые вещи. 1990
холст, масло. 100 x 100

собрание ЦБ РФ, Нижний Новгород
выставки: «Пластические опыты», Горький, НГХМ, 1991;
персональная выставка в ЦДХ, Москва, 1995;
«Спасенные раритеты России и Москвы», Москва,
Выставочный комплекс на Поклонной горе, 1997



аллея Керн. 1994
холст, масло. 100 x 80

частное собрание (Москва)
выставки: «Нижегородские художники в Москве», Москва, «Международная книга», 1994

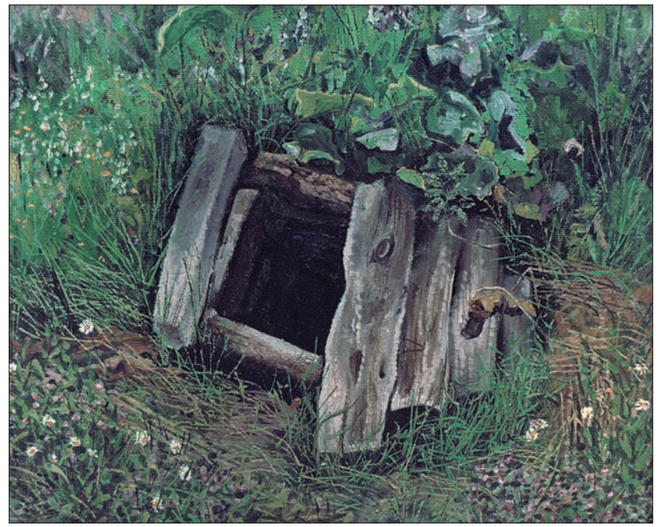
В дантовском потустороннем мире никакое подражание внешним событиям не может быть более реальным, чем воспоминание о земной жизни: жизнь проникает в потусторонний мир окольным путем, а человек самоопределяется через воспоминание. Встреча с поэтом побуждает говорить, причем говорить о главном: «Я не ответил бы совсем, – замечает один из них, – но мне твоя прямая речь велела припомнить мир старинный» (Ад 18, 52). Аналогично, когда художник заставляет персонажей своих картин представить себя собственными своими воспоминаниями, решающее значение для их понимания приобретает то, что берется в качестве предмета воспоминания: сущность проясняется в воспоминании тем больше, чем больше устраняется все случайное, а схватывается существенное. В воспоминаниях А. С. Пушкина это, очевидно, «мимолетное виденье» в образе Анны Петровны Керн.

Борисово поле. 1987
холст, масло. 38 x 46

частное собрание (Нижний Новгород)

При всей узнаваемости природных объектов – старого ветвистого дерева, деревенских изб или пасущихся рядом коров – на картине воссоздаются не столько эмпирически данные формы, сколько производимое ими впечатление. Так что предметом изображения оказывается воображаемый – ассумптивный – мир, без иных ограничений, кроме условий собственного существования, а принципиальное значение в картине имеет не соответствие природным объектам, а мнение по поводу этих объектов – объект мнения.

Изображение старого колодца дается сверху, а зрителю ничего не остается, как всматриваться внутрь. Если выбор мотива не случаен и изображение не ограничивается обозначением, каким же тогда внутренним смыслом должен обладать мотив, взятый в качестве объекта изучения? В первом приближении изображение колодца свидетельствует с очевидностью о заброшенности, а заброшенность истолковывается либо в плане функциональной непригодности колодца как источника воды, либо в плане отсутствия всякой человеческой жизни в данном месте. В мифопоэтическом отношении изображение может в свою очередь истолковываться в рамках символического противопоставления *верх – низ*, а образ колодца – восприниматься как обратный аналог устремленного вверх дерева. Вкладываемый в изображение смысл зависит в таком случае от предваряющих толкование пресуппозиций, а отбор пресуппозиций – от зрительских представлений.



заброшенный колодец. 1990
холст, масло. 40 x 50

собственность автора

без надежды. 1992
холст, масло. 80 x 100

частное собрание (Германия)

С палубы корабля мальчик смотрит в бинокль прямо на зрителя, а перед зрителем раскрывается уходящий за линию горизонта далекий мир. Минуя нарочито натуралистические детали, изображение ограничивается событием, о котором ведется повествование, а событие заключает в себе человека целиком: для смотрящего вдаль мальчика, а заодно и зрителя, это единственный миг подлинной, но еще неизведанной реальности. Поскольку в символическом истолковании единицы исчисления пространства преобразуются в единицы исчисления времени, всматриваться вдаль значит, в сущности, всматриваться в будущее. С надеждой, спрашивается, или без надежды?

пасхальное воскресенье. 1992
холст, масло. 45 x 50

частное собрание (Москва)

По отдельным изобразительным элементам – двухэтажному строению, телевизионной антенне, трубе на крыше, наколотым дровам, отброшенной деревьями тени, состоянию неба – можно без труда заключить о месте действия, погодных условиях, времени года и суток. Но общая модальность произведения задается комментирующим его названием – «Пасхальное воскресенье», настраивающим зрителя на соответствующий душевный лад.

дождь. 1990
холст, масло. 40 x 50

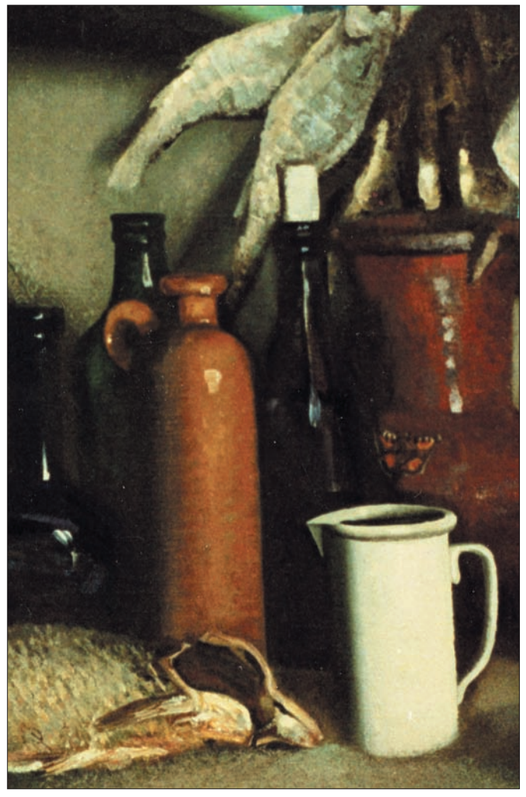
частное собрание (Москва)

Все говорит, похоже, о присутствии человека – угол деревенского дома, оставленное на скамейке яблоко, сложенные у бани бревна, пасущиеся у огородов коровы, а внутреннее состояние живущего здесь человека моделируется *implicite* по образу природы, времени года, суток и, наконец, погодным условиям. Так что живописный пейзаж становится отчасти «пейзажем души». С примечательной для национального характера экзистенциальной тоской.

Картина воссоздает воображаемую сценку из жизни Нижегородской ярмарки в период расцвета, а перед зрителем фланируют на фоне раскинувшегося вдали города прекрасные дамы в кринолинах, благообразный старик-шарманщик, молодая крестьянка в праздничном уборе, маленький уличный торговец, бравый офицер с лихо закрученными усами. Из-за приближенности фигур к краю холста возникает ощущение, что зрителя как бы впускают во внутренний мир и приобщают тем самым к происходящему. Но стоит войти в этот мир, как становится ясно, что в действительности это не реальная жизнь, а сооруженная по случаю сценическая площадка. Ибо разыгрываемое в картине событие напоминает скорее театрализованное действо, персонажи – статистов, а расположенный на заднем плане городской пейзаж – театральную декорацию. В такой заведомо прогнозируемой театральности угадывается без труда стилизация, а в установке на стилизацию – художественный прием. Изображенное событие характеризуется действительно как «романс о минувшем»; причем общая его тональность оказывается созвучной городским романсным напевам не только в плане ритмико-синтаксического параллелизма, но и, главное, по эмфатическому накалу приписываемых субъектам свойств типа /прекрасная/ ('дама'), /миловидная/ ('крестьянка'), /благообразный/ ('старик'), /бравый/ ('офицер') или /свежие/ ('розы'). Романтизированному образу прошлого надлежит скорее «выглядеть», чем «быть», а наиболее подходящим фигуративным его эквивалентом может быть только изображение в виде живописной вывески. С такой трактовкой совпадает, наконец, и назначение картины – быть своеобразной рекламной вывеской возрожденной из небытия Нижегородской ярмарки.

романс о минувшем. 1991
холст, масло. 160 x 260

частное собрание (Москва)
выставки: «Пластические опыты», Горький, ГХМ, 1991;
«Художники России – Нижегородской ярмарке», Горький, 1991



лунный свет. 1992
холст, масло. 80 x 100

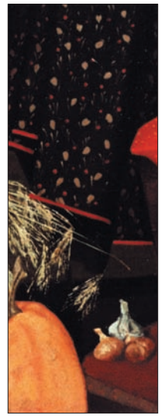
частное собрание (Москва)

При лунном освещении даже самые что ни на есть обыденные вещи – пастушья котомка, головка чеснока, вобла, крынка из-под молока, огромных размеров тыква, фарфоровый молочник, бутылки или брошенное на стул платье в горошек – могут показаться если не загадочными, то по меньшей мере странными. Тем более если эти вещи суть не вполне реальные вещи, а онирические их образы. Ибо в сочетании с лунным светом лоскутное одеяло уподобляется по метонимическому принципу сну, а сон преобразует существенным образом, хотя бы в плане взаимной сочетаемости, даже, казалось бы, знакомые вещи.

деревенский. 1994
холст, масло. 80 x 80

частное собрание (Москва)

О натюрморте обычно судят по тому, как изображается предмет, с какими предметами сочетается и каким образом все эти предметы относятся к воспринимающему их субъекту. В разбираемой композиции все изображенные вещи – берестяные короба, кадка, сарафан, сумка с инструментами, корзинка с яблоками, головки чеснока и огромных размеров тыквы – помещаются в привычную среду обитания, а натюрморт переходит отчасти в интерьер. Причем взаимная сочетаемость предметов обусловливается в картине не только принадлежностью к общему для всех крестьянскому быту, но и, самое главное, взаимными рефлективными перекличками. Так предмет характеризуется через другие предметы, а вместе взятые, они образуют цельный мир. При этом зритель оказывается включенным в этот мир за счет главным образом обрезанного по краю контура тыквы или корзинки с яблоками.



В рамках существующей традиции изображение с хлебами символизирует изобилие, а изображенным хлебам приписывается самодовлеющее бытие. Причем бытие живописных знаков предстает в натюрморте не менее реальным, чем изображенные вещи. И дело тут, очевидно, не в стремлении к иллюзии вещности, а в самодостаточности самих живописных знаков.

И. И. Машков
советские хлеба. 1936
холст, масло 145 x 175

Государственный музей изобразительных искусств Республики Татарстан
инв. № Ж-3329

В «хлебной» теме, как и в подчеркнуто материально-вещественной ее трактовке, угадываются без труда аллюзии на советскую живопись тридцатых годов – главным образом на «гастрономические» натюрморты И. Машкова. Без таких перекличек нельзя помыслить, пожалуй, ни одно произведение, ибо за каждым произведением искусства, будь то живопись, скульптура или литература, стоят законы жанра, система общих мест, топосов и мотивов; и адекватно его воспринять, стало быть, можно только в сравнении с другими произведениями. Не случайно М. М. Бахтин определяет художественный текст как своеобразную монаду, отражающую в пределе все тексты данной смысловой сферы, а возникающие между ними отношения сравнивает с репликами диалога. Особую остроту межтекстовые переклички приобретают в тех случаях, когда объясняются более глубокими причинами, чем простое цитирование или подражание – не влиянием одного автора на другого, а наличием некоторой «сверх-традиции». В обозначенных параллелях это, по-видимому, особый вкус к жизни, аллегорическим выражением которого служит изображенное на картине хлебное изобилие.

хлебный (аромат хлеба). 2000
холст, масло. 80 x 60

частное собрание (Нижний Новгород)
выставки: «Осенний вернисаж», Нижний Новгород, 2000;
«Русский натюрморт и интерьер XIX–XX вв.: между природой и историей», Нижний Новгород, НГХМ, 2003

полка. 2002
холст, масло. 80 x 100

частное собрание (Нижний Новгород)

По меткому замечанию Г. Вёльфлина, «все существенное в ощущении формы содержится уже в самой мелкой детали», а «подробности стиля познаются в рисунке любой детали»[1]. Деталь становится в таком случае «эмблемой стиля», а адекватное ее понимание – непременным условием интерпретации. В изображении тыквы, например, обращает внимание предельная ее материальность, а в установке на материальность угадывается без труда аллюзия на известные натюрморты И. Машкова. Образ предмета творится, таким образом, не по природному, а по художественному образцу. Так что возведенный в абсолют эстетический образец становится в известной степени прообразом, а искусство – «второй природой». Как если бы красивой природой могла быть только «искусственная природа».

[1] *Г. Вёльфлин*. Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве. – СПб.: Мифрил, 1994, с. 7, 10.

Овощи и фрукты прекрасно сочетаются в натюрморте с разноцветными бутылками и хлебами, а композиция строится в целом по принципу подобия и различия. Помимо имманентной структуры, понимание может руководствоваться самыми различными внешними факторами. В бытовом отношении, например, можно говорить об урожае, а в роскошных овощах – усматривать нескрываемую гордость за собранный урожай. В психоаналитическом отношении можно в свою очередь задаваться вопросом, какое символическое значение принимает в контексте противопоставление конических и сферических форм, а в округлых формах упругой оранжевой тыквы – усматривать подавленные желания. Но, даже не вникая в возможные символические толкования, нельзя не заметить собственно эстетическое переживание формы. Ибо в изображенных на картине предметах художника интересует главным образом не иллюзия реальности, а самоценность формы в рамках заданной «декоративной схемы» (Г. Вёльфлин).

В изображенных на картине предметах зритель без труда идентифицирует тыквы, яблоки, стол, драпировку, а по пластической их моделировке пытается к тому же понять, как реальные предметы преобразуются в произведении искусства в не менее реальные иконические знаки. Даже при поверхностном их рассмотрении нельзя отделаться от ощущения странности. И дело тут, очевидно, не в интенсивных красных рефлексах на тыквах и яблоках и даже не в контрасте рельефных складок драпировки с геометризированной плоскостью столешницы, а в сознательном искажении пространственных отношений путем совмещения сразу нескольких точек зрения. Ибо каждый из обозначенных предметов, будь то тыквы, яблоки или драпировка, имеет свою собственную точку зрения, а сочетание этих точек зрения по принципу монтажа преобразует кардинальным образом вмещающее их пространство. Так подтверждается неоспоримое свойство искусства – не копировать действительность по правилам линейной перспективы, а творить на основе внутренних, исключительно художественных критериев.

тыквы и яблоки. 2002
холст, масло. 70 x 90

частное собрание (Нижний Новгород)
выставки: «Русский натюрморт и интерьер XIX–XX вв.: между природой и историей», Нижний Новгород, НГХМ, 2003

два хлеба. 1995
холст, масло. 80 x 100

частное собрание (Нижний Новгород)

Живописная трактовка предмета определяется не только внешним обликом, каким бы правдоподобным он ни казался, но и отношением к окружающим предметам. Ибо только в рефлективных перекличках между предметами можно понять, как изображаемый предмет взаимодействует с окружением и как это окружение сказывается на собственном его облике. Так, в начищенном до блеска самоваре отражаются расположенные рядом ярко-желтые цветы и ослепительно белые яйца, а многократное их преломление в полированных гранях перекликается с разноцветными лоскутами покрывала. В таком интерактивном взаимодействии даже самый обыденный предмет преобразуется в эстетически значимый художественный знак.

яблочный Спас. 1993
холст, масло. 72 x 90

собственность автора
выставки: персональная выставка в ЦДХ, Москва, 1995;
«Спасенные раритеты России и Москвы», Москва, Выставочный комплекс на Поклонной горе, 1997;
«Предназначение», Нижний Новгород, НГХМ, 1997

Во внутреннем пространстве картины осенний натюрморт вписывается в пейзаж, а поставленный на стол самовар, яблоки и букеты ярко-желтых ромашек и золотых шаров приобщаются тем самым к огромному миру сельской природы. Включение натюрморта в пейзаж совершается при этом по принципу монтажа, а отдельные предметы наделяются в картине собственной точкой зрения, так что каждый из них существует как бы в собственном измерении. Внутреннее пространство картины не разламывается оттого на части, а организуется, напротив, вокруг центральной оси в виде старой березы. Как если бы береза воспринималась в символическом истолковании в качестве наиболее подходящего варианта оси мировой – *axis mundi*.

осенний. 1990
холст, масло. 100 x 100

частное собрание (Лондон)
выставки: «Пластические опыты», Горький, НГХМ, 1991;
персональная выставка в ЦДХ, Москва, 1995;
«Спасенные раритеты России и Москвы», Москва,
Выставочный комплекс на Поклонной горе, 1997

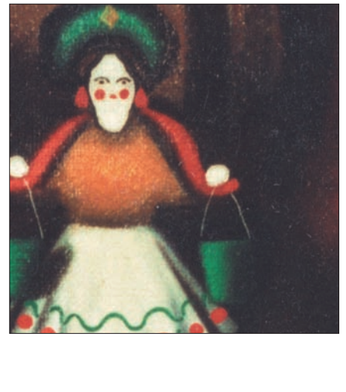
Натюрморт образует многопредметную композицию, составные элементы которой сочетаются между собой по законам исключительно эстетической целесообразности. В такой сочетаемости каждый из обозначенных в картине предметов, будь то фарфоровая супница, медная сковорода, вилок капусты, луковица, баклажан, сладкий перец, крынка из-под молока, связка ключей, замок или коробок спичек, получает значение только в отношении к другим предметам. По контрасту с перцем баклажан, например, выглядит в еще большей степени фиолетовым, а перец – красным. Аналогично иллюзорно воспроизведенный коробок спичек не только фиксирует положение стола, но и позволяет вдобавок осознать, насколько хрупки сухие стебельки ржи или как материально вещественны огромных размеров тыквы.

яблоки на снегу. 2003
холст, масло. 70 x 90

частное собрание (Бельгия)

По типу оксюморона яблоки лежат на снегу, а яблочный натюрморт вписывается в зимний сельский пейзаж, так что яблоки оказываются сопричастными огромному внешнему миру. Именно неожиданный контекст позволяет преодолеть автоматизм восприятия, а заодно, самое главное, и увидеть знакомые вещи по-новому. Так утверждается в очередной раз значение приема в искусстве, призванного, как говорил В. Шкловский, «дать ощущение вещи как видения, а не как узнавания».

По принципу дополнительности вятская игрушка сочетается в натюрморте с глиняным кувшином, лаптями, пастушьей сумкой, городецкой расписной прялкой, глиняной свистулькой, берестяным коробом с ягодами, крестьянской вышивкой, набивным платком с ярко-красными розами, а предметная композиция строится в целом по общему тематическому принципу – принадлежности народным промыслам. Причем эффект такой декларативно фольклорной постановки может быть, по-видимому, только декоративным. Ибо вне исконного обихода каждый из обозначенных предметов уподобляется *implicite* современной вятской игрушке, давно порвавшей с породившим ее крестьянским бытом ради украшения современных городских квартир.



дымка. 1990
холст, масло. 80 x 80

частное собрание (Москва)

В первом приближении представленные на картине предметы, в том числе ружейные гильзы и охотничий рожок, объединяются общей темой охоты, а произведение относится к соответствующей разновидности натюрморта (с атрибутами ремесла). Между тем связанные с изображением черепа, пусть и лошадиного, устойчивые коннотации в системе культуры соотносят картину с аллегорическими образами *vanitas*, так что охотничьи увлечения характеризуются в итоге как одно из многочисленных проявлений суеты – *vanitas vanitatum et omnia vanitas.*

две трубы. 2001
холст, масло. 70x90

частное собрание (Нижний Новгород)
выставки: «Русский натюрморт и интерьер XIX–XX вв.: между природой и историей», Нижний Новгород, НГХМ, 2003

весы и тыквы. 1996
холст, масло. 72 x 100

частное собрание (Нижний Новгород)

В связи с изображенными на картине предметами – весами, чайником или молочником – возникает вопрос, насколько скрупулезной должна быть фиксация наблюдаемых эмпирических форм. От того, как решается этот вопрос, зависит во многом вкладываемый в эти формы смысл. В угоду «скрытому» смыслу внешними формами можно, конечно, пожертвовать, а чайник, например, изобразить в виде кубистской развертки. Но «разве можно, – замечает Г. Г. Шпет, – циническим движением руки разрушать эту тайну – красоту складок покрывала? Разве можно художнику собственноручно разрушить данную его глазам и потому подлинную действительность? Разве есть и разве может быть иная? Ей можно только «подражать»; ее надо творить; она – налицо, за ней – ничто»[1].

[1] *Г. Г. Шпет.* Эстетические фрагменты // Сочинения. – М.: «Правда», 1989, с. 362–363.

Внутренняя сущность вещей неотделима от внешнего облика, и непосредственно эстетичной в реалистическом типе изображения может быть только внешность. Причем верность эмпирическим формам не ограничивается подражанием, а подражание не сводится к регистрации всех наблюдаемых свойств: во внимание принимаются такие и только такие свойства предмета, в которых проявляется наилучшим образом внутренняя сущность – например, бурая патина бронзовой ступки, шероховатая поверхность поржавевших гирь-разновесов, фарфоровая белизна молочника или упругая плоть тыквы.

Костя (этюд). 1989
холст, масло. 32 x 41

собственность автора
выставки: «Современники», Нижний Новгород, НГХМ, 2004

И по самым малоприметным деталям можно уловить сходство, а по отдельным телодвижениям – заключить о человеке, его характере или привычках. Но поскольку именно лицо является по определению наиболее ценностной частью человеческого тела, для изображения человека подходит больше профильный или фронтальный ракурс: как и актерам на сцене, портретируемому негоже, говорят, поворачиваться, а художнику изображать модель к зрителю спиной. «Должен был произойти настоящий переворот в сознании, – замечает М. Фридлендер, – прежде чем художник отважился изобразить только спину человека»[1]. Отказ от традиционной трактовки объясняется разными причинами. В данной картине во всяком случае молодой художник изображается со спины не для того, чтобы углубить внутреннее пространство мастерской или усилить впечатление непреднамеренной естественности происходящего, а главным образом для того, чтобы подчеркнуть самодостаточность изображаемой ситуации. Ибо внимание переключается со спины на поставленный на мольберте холст, так что создаваемая художником картина как бы становится настоящим его лицом.

[1] *М. Фридлендер*. Об искусстве и знаточестве. – СПб.: Издатель А. Наследник ов, 2001, с. 69.

ночной этюд. 2003
холст, масло. 50 x 60

собственность автора
выставки: «Современники», Нижний Новгород, НГХМ, 2004

солдат и ангел. 1995–1997
холст, масло. 160 x 130

департамент культуры и искусства администрации Нижегородской области
выставки: «Спасенные раритеты России и Москвы», Москва,
Выставочный комплекс на Поклонной горе, 1997

Всякое фигуративное изображение, как и суждение, обращено к другому миру – реальному или идеальному, а истинностное его значение зависит от того, насколько оно соответствует существующему в данном мире положению вещей. Пресловутое «чувство реальности» подсказывает, что в высказывании о действительном мире осуществлять референцию можно только к тому, что действительно существует; и ангела, например, можно встретить разве только в воображении, в экстатическом состоянии или во сне. В онтологическом отношении изображенное на картине событие предстает в таком случае если не ложным, то во всяком случае странным; и единственным рациональным ему объяснением может быть, пожалуй, только отсылка к воображению. Но произведение искусства, каким бы реалистичным оно ни казалось, строится все-таки не по принципам онтологии, а по типу ассумптивного универсума без иных ограничений, кроме собственных условий существования. А поскольку истина релятивизируется относительно субъекта, от произведения не требуется, чтобы отраженные в нем события соответствовали реальности, а пропозиции были истинными в онтологическом отношении: главное, чтобы они совпадали с внутренней установкой субъекта – с тем, что он думает и чувствует в данном ассумптивном мире.

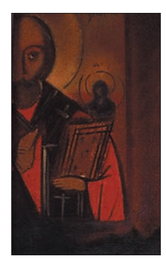
сон. 1990
холст, масло. 100 x 100

НГХМ (Нижний Новгород)
инв. № Ж-1906
выставки: «Большая Волга», Казань, 1990;
«Пластические опыты», Горький, ГХМ, 1991;
персональная выставка, Москва, ЦДХ, 1995

9 мая (диптих)

Понять произведение изобразительного искусства – значит ответить на такой, казалось бы, простой вопрос, что и как изображено. Иначе говоря, сначала требуется идентифицировать, что изображено, а затем только оценить, насколько используемые в картине средства выражения адекватны изображению. Ибо не только теме, но и картине на заданную тему присуща своя специфическая форма выражения.

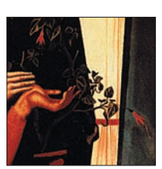
В анализируемой картине сопрягаются одновременно две точки зрения: с одной стороны, мы видим спящего на топчане мужчину, с другой – внимаем вместе с ним его сновидениям. Тем самым стирается грань между реальным и ирреальным: онирические образы проникают в реальный мир, а реальные вещи переплетаются самым тесным образом с фиктивными. Поскольку все эти разнородные элементы реализуются совместно, а их комбинация образует более или менее связное построение, можно, конечно, задаться вопросом, что может быть общего между лошадиной головой, Николаем-угодником и странными людьми с фонарем, а в психоаналитическом отношении – попытаться даже установить, какое символическое значение принимает в контексте тот или иной элемент композиции и насколько осознанным является это значение для автора. Но произведение искусства не исчерпывается латентным смыслом, пусть фрейдистская теория толкования и признает его наиболее ценным, а определяется главным образом художественной образностью. В нашем случае картина строится, как видно, по типу лоскутного одеяла, ибо сон уподобляется по метонимическому принципу лоскутному одеялу, а отдельные его фрагменты – случайно подобранным цветным лоскуткам.



Как и в других подобных случаях, набрасывание смысла совершается путем проецирования на изображение устойчивых понятийных схем. Истолкование начинается с идентификации действующих лиц, их возраста, пола, социального статуса, а затем переносится на существующие между ними отношения. Без особого труда зритель сначала идентифицирует стариков, детвору, вальсирующих девушек, а по соотношению действующих лиц и распределению ролей затем заключает о несоответствии изображенной на картине ситуации типовому сценарию деревенских танцев. Такое несоответствие говорит *implicite* о понесенных в войну невосполнимых утратах, так что праздник оказывается не в праздник, а «дамский вальс» – аллегорией вдовьих слез.

Впечатления «странности» возникает отчасти и от подчеркнутой статичности фигур. В самом деле, в первом приближении изображенные на картине персонажи, особенно застывшие в танце девушки и стоящая рядом «навытяжку» девочка, кажутся по-скульптурному статичными, а их позы – подчеркнуто театральными. В такой театрализованной статичности – залог образности. И дело тут, по-видимому, не только в аллюзии на тектонические образы библейской поэзии[1], но и в ассоциациях со статуарными образами древнерусской живописи и скульптуры. Причем аналогия между человеческим телом и скульптурным изваянием строится, заметим попутно, по типу оксюморона, так что контрастирующие значения одушевленности и неодушевленности взаимно сочетаются, а замершие в танце девушки как бы уподобляются «камню живому» (1 Пет, 2, 4).

[1] Ср. «дочери наши – как искусно изваянные столпы в чертогах» (Псалтырь, 143, 12); «шея твоя – как столп Давидов» (Песнь песней, 4, 4); «голени его – мраморные столбы, поставленные на золотых подножиях» (Песнь песней, 5, 15); «шея твоя – как столп из слоновой кости» (Песнь песней, 7, 5).
Подробнее об образах монументальной статики см., в частности, *Л. И. Таруашвили*. Тектоника визуального образа в поэзии античности и христианской Европы: К вопросу о культурно-исторических предпосылках ордерного зодчества. – М.: «Языки русской культуры», 1998.



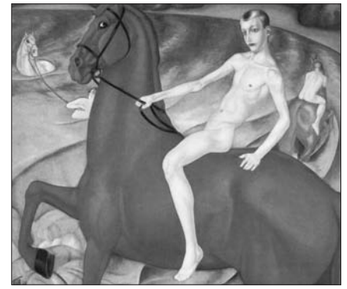
По известному герменевтическому принципу толкование совершается в движении по кругу – от части к целому и обратно к части, а понимание целого достигается через отдельно взятые детали. В малом можно действительно увидеть большое, а в самой, на первой взгляд, малоприметной детали усмотреть внутренний смысл произведения. Так, изображение стоящего на подоконнике горшка с цветами не ограничивается орнаментальной функцией, а предопределяет во многом название картины. Во всяком случае по народному наименованию растения – «вдовьи слезы».

вдовьи слезы. 1990
холст, масло. 100 x 100

департамент культуры и искусства администрации Нижегородской области
выставки: «Пластические опыты», Горький, ГХМ, 1991;
персональная выставка, Москва, ЦДХ, 1995

красная корова. 1990
холст, масло. 40x50

частное собрание (Нижний Новгород)
выставки: «Конверсия», посольство РФ в Лондоне, 1998;
«Тройка», London, Clink Gallery, 1999;
«Русская весна», London, Neifer Gallery, 1999;
Россия Экспо, Лондон, 1999;
Художественная ярмарка, Лондон, 1999;
«Русский пейзаж XVIII–XX вв.: между природой и историей», Нижний Новгород, НГХМ, 2004



К. С. Петров-Водкин
Купание красного коня. 1912

Третьяковская галерея (Москва)
инв. № Ж-375

В картине воссоздается, на первый взгляд, банальная ситуация: в небе – сорока, в окне избы – дядька, а под окнами во дворе – корова. В первом приближении каждый из представленных субъектов характеризуется через приемлемые предикаты, а вместе взятые, они согласуются по принципу смежности. Установленные между субъектами отношения не вызывают действительно сомнений, а отобранные в целях параметризации предикаты проясняют некоторые свойства, по которым можно охарактеризовать означенные субъекты. Не кажется во всяком случае странным, что сорока летит в небе, корова ходит во дворе, а дядька сидит дома без дела. Удивляет прежде всего то, что гуляющая под окнами корова – красного цвета. Интенсиональный предикат расходится, как видно, с воззрениями из области зоологии, а художественный образ противоречит специальному научному знанию. Основанием такого «несоответствия» служат фактически иные требования к произведениям искусства. Поскольку произведение искусства не проверяют на верность реальности, не должен никоим образом смущать и красный цвет коровы. Даже не вникая в реминисценции с древнерусской живописью, нельзя во всяком случае не отметить сознательную установку на неоклассический стиль, о котором свидетельствует, например, общая сбалансированность композиции, чеканная жесткость линейных контуров, напряженная открытость цвета. Как если бы В. Грачев тем самым утверждал вслед за Петровым-Водкиным, что цвет в картине должен быть ярким и простым[1].

[1] Цит. по: *М. Г. Неклюдова*. Традиции и новаторство в русском искусстве конца XIX – начала XX веков. – М.: «Искусство», 1991, с. 302.

портрет сына. 1999
холст, масло. 100 х 80

собственность автора
выставки: «Большая Волга», Нижний Новгород, НГХМ, 2004;
«Русский портрет XVIII–XX вв.: между природой и историей», Нижний Новгород, НГХМ, 2002;
«Современники», Нижний Новгород, НГХМ, 2004

Портрет относится к репрезентативному типу. Идеализации образа способствует в значительной степени активная лепка формы цветом в сочетании с монументальностью. Причем несколько условная трактовка складок одежды подчеркивает исключительно конструктивный характер всего изображения.

В портретной живописи качество изображения не исчерпывается иллюзией сходства. «Задача портрета как художественного произведения далеко не решена, – пишет Н. Ульянов, – если уловлено даже внутреннее сходство. Перед художником встает еще другая, столь же значительная и ответственная задача. Помимо модели, живущей своей жизнью, живет еще и искусство со своими своеобразными законами»[1]. Так, в анализируемом портрете художественный образ строится на контрасте между академически верной лепкой лица и подчеркнуто условной трактовкой складок платья. Причем активность красного цвета повышается за счет главным образом нейтрального белого фона.

[1] Валентин Серов в воспоминаниях, дневниках и переписке современников. – Л.: Художник РСФСР, т. 2, с. 149.

Портрет жены. 1999
Холст, масло. 102 х 76

собственность автора
выставки: «Современники», Нижний Новгород, НГХМ, 2004

мама. 1997
холст, масло. 50 x 40

собственность автора
выставки: «Современники», Нижний Новгород, НГХМ, 2004

отец. 2003
холст, масло. 30 x 20

частное собрание (Нижний Новгород)
выставки: «Современники», Нижний Новгород, НГХМ, 2004

старая яблоня. лето. 1990
холст, масло. 80 x 80

собственность автора
выставки: «Пластические опыты», Нижний Новгород, НГХМ, 1991;
персональная выставка, Москва, ЦДХ, 1995;
всероссийская выставка «Зеленый шум», 2001–2003

У каждого художника есть излюбленные мотивы, к которым он неоднократно возвращается на протяжении жизни. В творчестве В. Грачева к таким мотивам относится, очевидно, мотив одиноко растущего дерева – яблони, березы или ивы. Обращение к этому мотиву можно объяснить в первом приближении самой что ни на есть банальной причиной – непосредственной близостью объекта, в психоаналитическом отношении – манифестацией некоторой бессознательной доминанты, в мифопоэтическом – связанными с образом древа мирового экзистенциальными смыслами. Но, даже не вникая в возможные символические толкования, нельзя в принципе не отметить собственно художественную интенцию – поиски эстетической формулы типа «тот же, но другой».

сломанная ива (сумерки). 1994
холст, масло. 60 x 80

собственность автора
выставки: «Русский пейзаж XVIII–XX вв.: между природой и историей», Нижний Новгород, НГХМ, 2004

В связи с построением картины нередко возникает вопрос, какие элементы композиции считать наиболее значимыми в произведении. Ибо, как пишет Г. Зедльмайр, разные части неравноценны: существуют центры с большей или меньшей степенью «сгущения»[1]. Если местом наибольшего «сгущения» считать центр, наиболее значимым местом в анализируемой картине будет тогда образ сломанной ивы. Помимо одиноко растущего дерева, в пейзаже фигурируют, конечно, и другие сопутствующие элементы типа покосившегося забора или расположенных вдали изб, но именно центральная позиция придает образу ивы повышенную «плотность», а повышенная «плотность» становится в пределе условием символической интерпретации. Как возможного, например, варианта образа древа мирового.

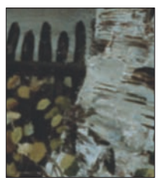
[1] *Г. Зедльмайр.* Искусство и истина. – СПб.: Axioma, 2000, с. 146–149, 154.

старая яблоня. зима. 1999
холст, масло. 80 x 80

частное собрание (Нижний Новгород)

ностальгия. 1994
холст, масло. 60 x 80

частное собрание (Москва)



Изба в четыре окна, покосившийся от времени забор, старая береза в палисаднике – излюбленный мотив среднерусской природы, к которому обращаются с некоторыми вариациями многие русские художники на протяжении последних ста лет. Обращение к такому «бродячему» мотиву объясняется, по всей видимости, связанными с ним устойчивыми коннотациями, а ностальгические настроения – тоской по идиллическим образам природы. Как если бы сельская местность противопоставлялась *implicite* городской цивилизации, а возврат на лоно природы означал обретение потерянного рая на земле.

пейзаж. рыбы. 1993
холст, масло. 60 x 90

частное собрание (Нижний Новгород)

Внимание сосредоточивается поначалу на лежащих на блюде рыбах, а затем переносится на расположенный на заднем плане пейзаж – огороды, сараи, деревья, реку, луга... При этом удивляет, очевидно, не переход натюрморта в пейзаж – свежевыловленная рыба прекрасно сочетается с рекой хотя бы по смежности, а сознательное искажение перспективы: если элементы пейзажа органически связываются между собой, то изображенный на переднем плане стол с рыбой как бы опрокидывается навстречу зрителю. Так учреждается вопреки пресловутому «чувству реальности» отличный от природы мир. Без иных ограничений, кроме условий собственного существования.

туманное утро. 1991
холст, масло. 60 x 90

частное собрание (Москва)
выставки: «Пластические опыты», Нижний Новгород, НГХМ, 1991

В фигуративном искусстве значение изображения не исчерпывается обозначением, а истинностное значение – верностью реальности, ибо релевантным в произведении является по определению самый способ задания значения[1]. Тем более если произведение выходит на такую степень обобщения, в которой обыденный, на первый взгляд, мотив преобразуется в пределе чуть ли в не национальный образ природы. В данном пейзаже во всяком случае главное – не узнаваемость конкретного места, ни тем более возможность идентифицировать образующие его элементы – старое дерево, вросшие в землю избы, покосившийся столб электропередачи, разбитую грунтовую дорогу или летящую в небе сороку, а приписываемые им в контексте акцидентные свойства. Ибо, помимо совместной встречаемости, означенные элементы согласуются по некоторому общему семантическому признаку, а вместе взятые образуют до боли знакомый образ среднерусского пейзажа.

[1] Смысл (Sinn), по Г. Фреге (О смысле и значении // Логика и логическая семантика: Сборник трудов. – М.: «Аспект Пресс», 2000, с. 230–246).

октябрь. 1992
Холст, масло. 54 x 71

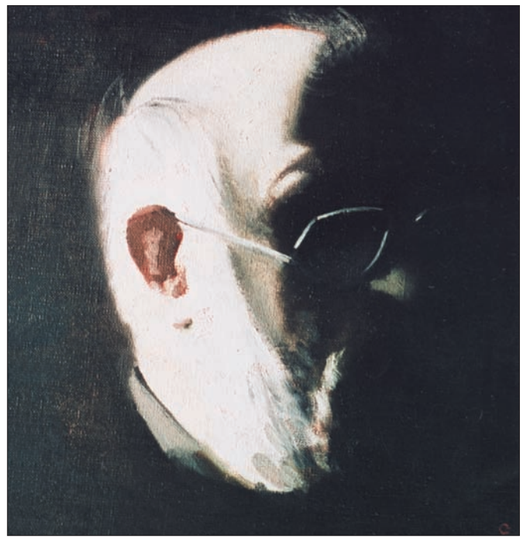
частное собрание (Нижний Новгород)
выставки: «Русский пейзаж XVIII–XX вв.: между природой и историей», Нижний Новгород, НГХМ, 2004

Узнаваемость изображенного на картине ландшафта – не единственное, пусть и существенное, требование к произведению фигуративного искусства. Ибо произведение должно быть по определению больше, чем просто изображением некоторого легко идентифицируемого места: помимо иллюзии сходства, оно должно выражать и некоторый внутренний смысл. В данном пейзаже во всяком случае состояние природы можно легко проецировать на состояние души, а время года и/или суток – символически истолковать по аналогии с человеческой жизнью как «осень» и/или «вечер» жизни[1].

* Ср. *утро* : *вечер* :: *весна* : *осень* :: *юность* : *старость*, в которой *утро* так относится к *вечеру*, *весна* к *осени*, как *юность* к *старости*. Аристотель говорит в этой связи о переносе значения по аналогии: ср. «старость дня» (Эмпедокл), «вечер жизни» (Алексид), «закат жизни» (Платон) (*Аристотель*. Поэтика // Сочинения в четырех томах. – М.: «Мысль», 1983, т. 4, с. 669, 785).

этюд. 1999
холст, масло. 40 х 30

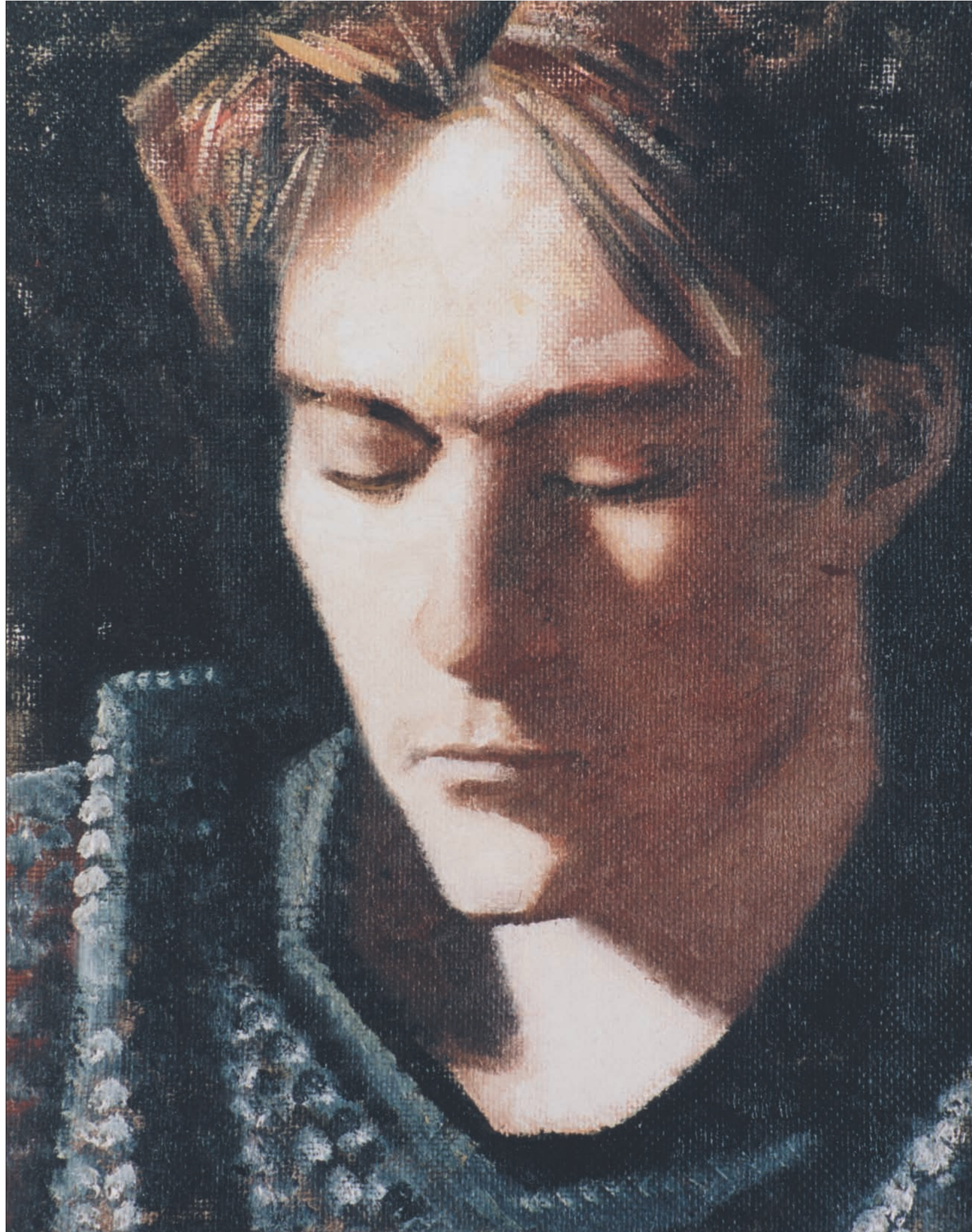
собственность автора

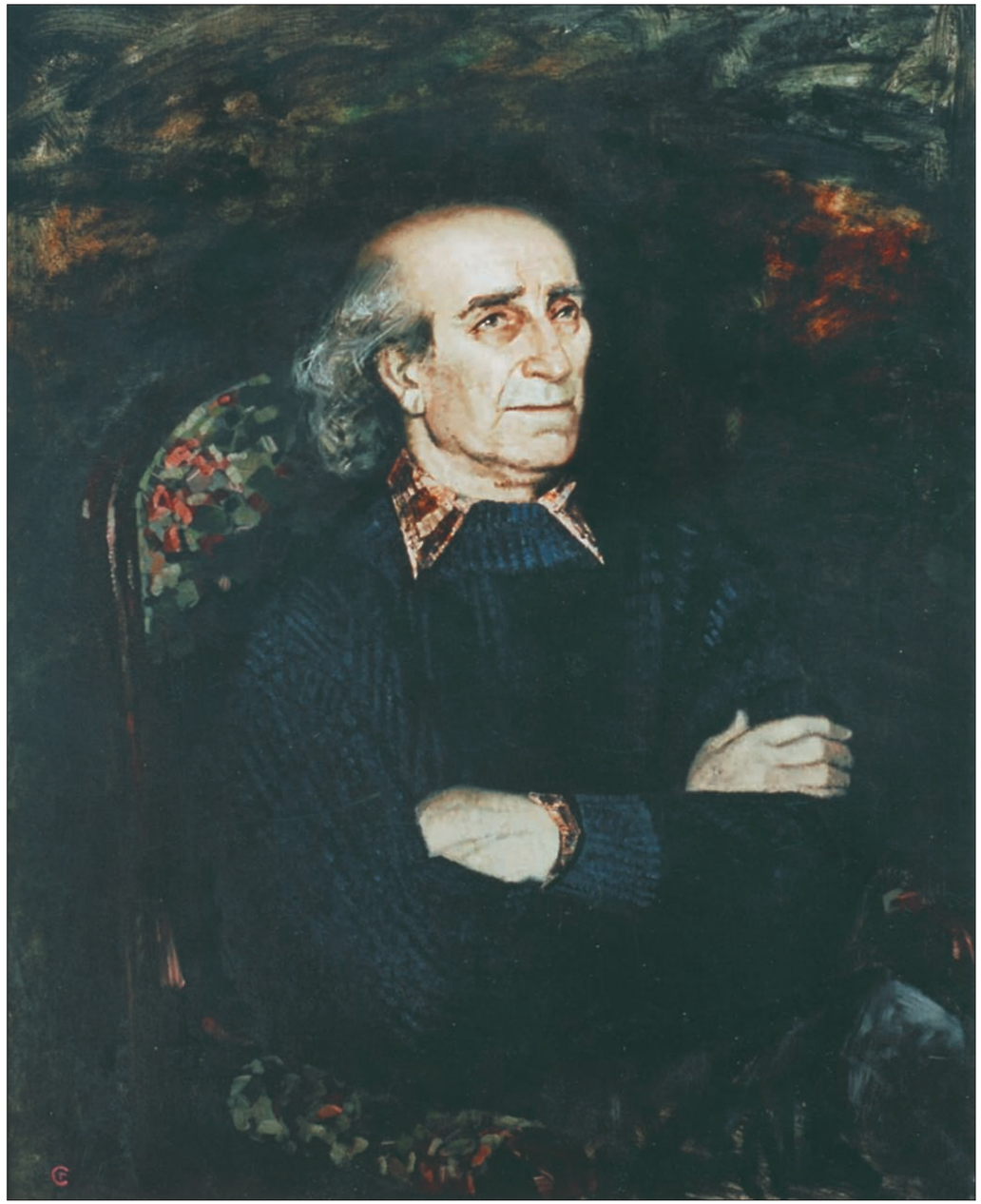


учитель. 1999
холст, масло. 30 х 30

собственность автора
выставки: «Современники», Нижний Новгород, НГХМ, 2004

Лицо уводится в тень, а обращенные к зрителю ухо и щека подаются в ярком освещении предельно обобщенно, так что модель в состоянии идентифицировать только близко знающие люди. Помимо поисков образности, условием такой «косвенной» характеристики может быть, очевидно, подсознательное ощущение «незримого» присутствия наставника по Академии художеств.



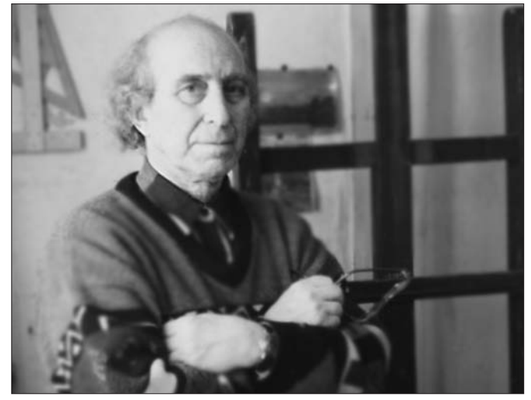


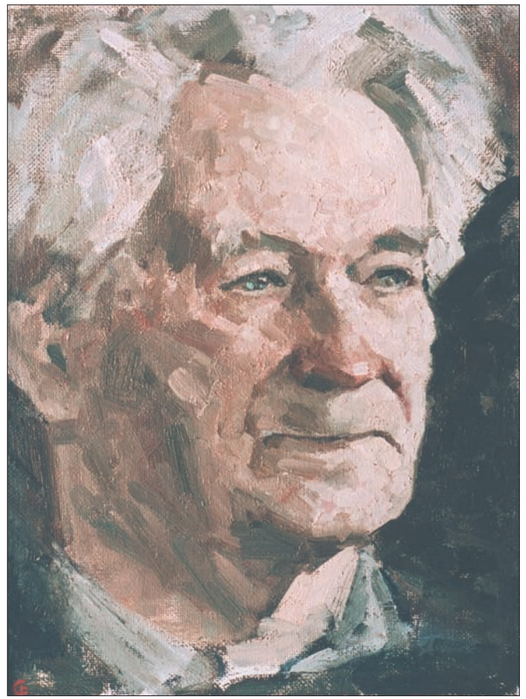
художник А. С. Усватов. 1998
холст, масло. 100 x 80

собственность автора
выставки: «Большая Волга», Нижний Новгород, НГХМ, 2004;
«Россия», Москва, ЦДХ, 2004;
«Современники», Нижний Новгород, НГХМ, 2004

Фигура человека, как он двигается или сидит, выражает индивидуальность в не меньшей степени, чем лицо. Но именно лицо расценивается, по меткому выражению М. Фридлендера, в качестве фасада – «своеобразной витрины человеческого тела, его незачехленной части»[1]. Тем более, добавим, если это не приросшая к лицу маска, а «пейзаж души», за складками которой кроется прожитая жизнь.

[1] *М. Фридлендер*. Об искусстве и знаточестве. – СПб.: Издатель А. Наследник ов, 2001, с. 92.





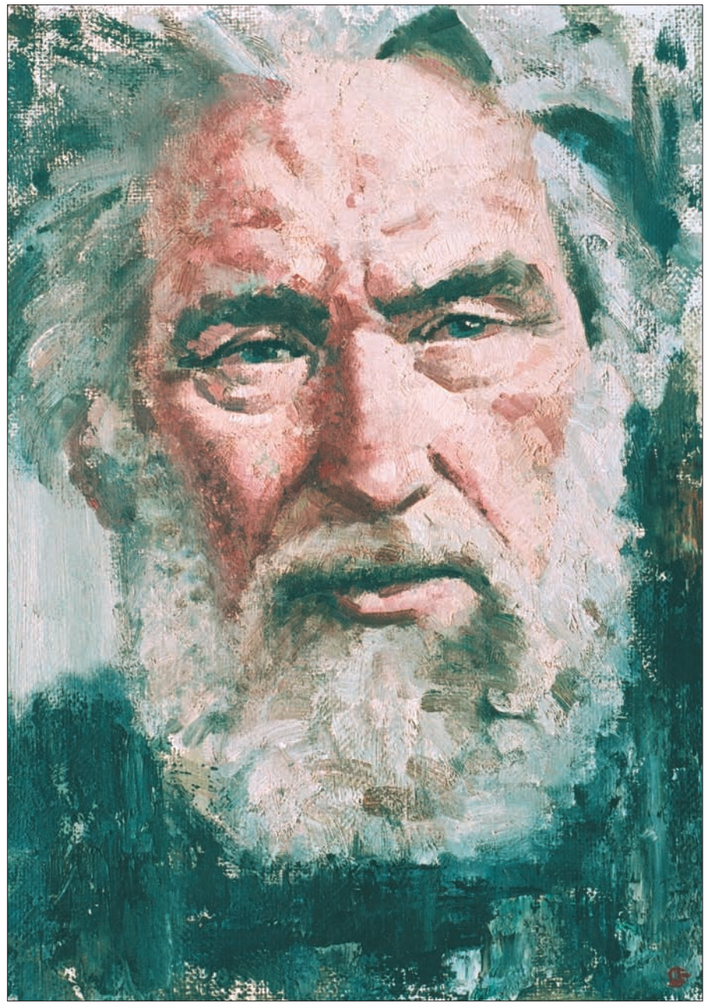
художник В. Ф. Летянин. 2003
холст, масло. 40 x 30

собственность автора
выставки: «Современники», Нижний Новгород, НГХМ, 2004

портрет товарища (художник А. И. Краев). 1997
холст, масло. 110 x 80

собственность автора
выставки: «Большая Волга», Нижний Новгород, НГХМ, 2004;
«Россия», Москва, ЦДХ, 2004

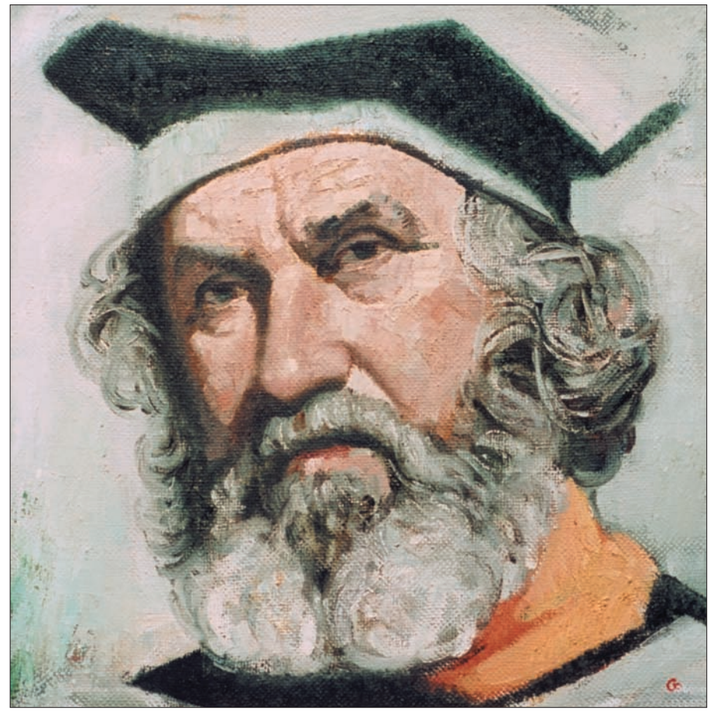
В портрете фигурируют нередко атрибуты профессии, по которым нетрудно заключить о роде деятельности портретируемого: военного, например, изображают в мундире, музыканта – с музыкальным инструментом, а свободного художника – с кистями или рядом с мольбертом. В таком определении модель характеризуют главным образом в профессиональном отношении, а индивидуальные психологические свойства приводят в соответствие с востребованными профессиональными качествами, ибо военным надлежит по определению выглядеть иначе, чем представителям свободных профессий. Внешней атрибутикой можно пожертвовать только в психологическом портрете. О внутреннем мире модели можно при этом судить не только по лицу – «своеобразной витрине человеческого тела» (М. Фридлендер), но по тому, как человек сидит, как держит голову или как опирается руками на колени. И даже, наконец, по таким, казалось бы, малозначительным предметам, как медный образок, старинные карманные часы, замки или ключи, которые его окружают в повседневном быту.



художник К. И. Шихов. 2002
холст, масло. 30 х 20

собственность автора
выставки: «Современники», Нижний Новгород, НГХМ, 2004

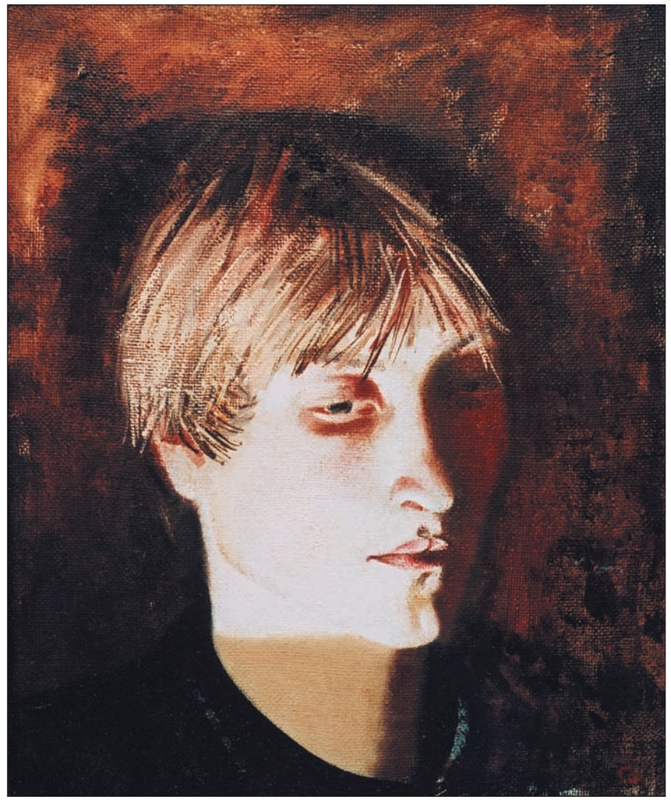
Портрет уже немолодого человека ограничивается изображением головы. При таком фокусирующем кадрировании зритель сталкивается с моделью лицом к лицу, а разделяющее их расстояние сокращается до размеров почти что интимного. Функция такого изображения сводится в пределе к анализу – выявлению внутреннего облика модели через внешние физиогномические признаки типа разреза глаз, строения черепа или носа.



художник В. М. Гришин. 1999
холст, масло. 30 х 30

собственность автора
выставки: «Современники», Нижний Новгород, НГХМ, 2004

Портретное изображение относится к так называемому «театрализованному» типу, стилизующему внешний облик модели под некоторый культурный прототип. Во всяком случае внешние признаки типа окладистой бороды, уложенной в виде буквы W, вьющихся волос или докторской шапочки отсылают с очевидностью к известному ренессансному образцу. Так что внутренний облик портретируемого моделируется *implicite* по сравнению с этим идеальным образцом, а установленное по внешним признакам подобие коннотирует силу, мужественность и свободу.



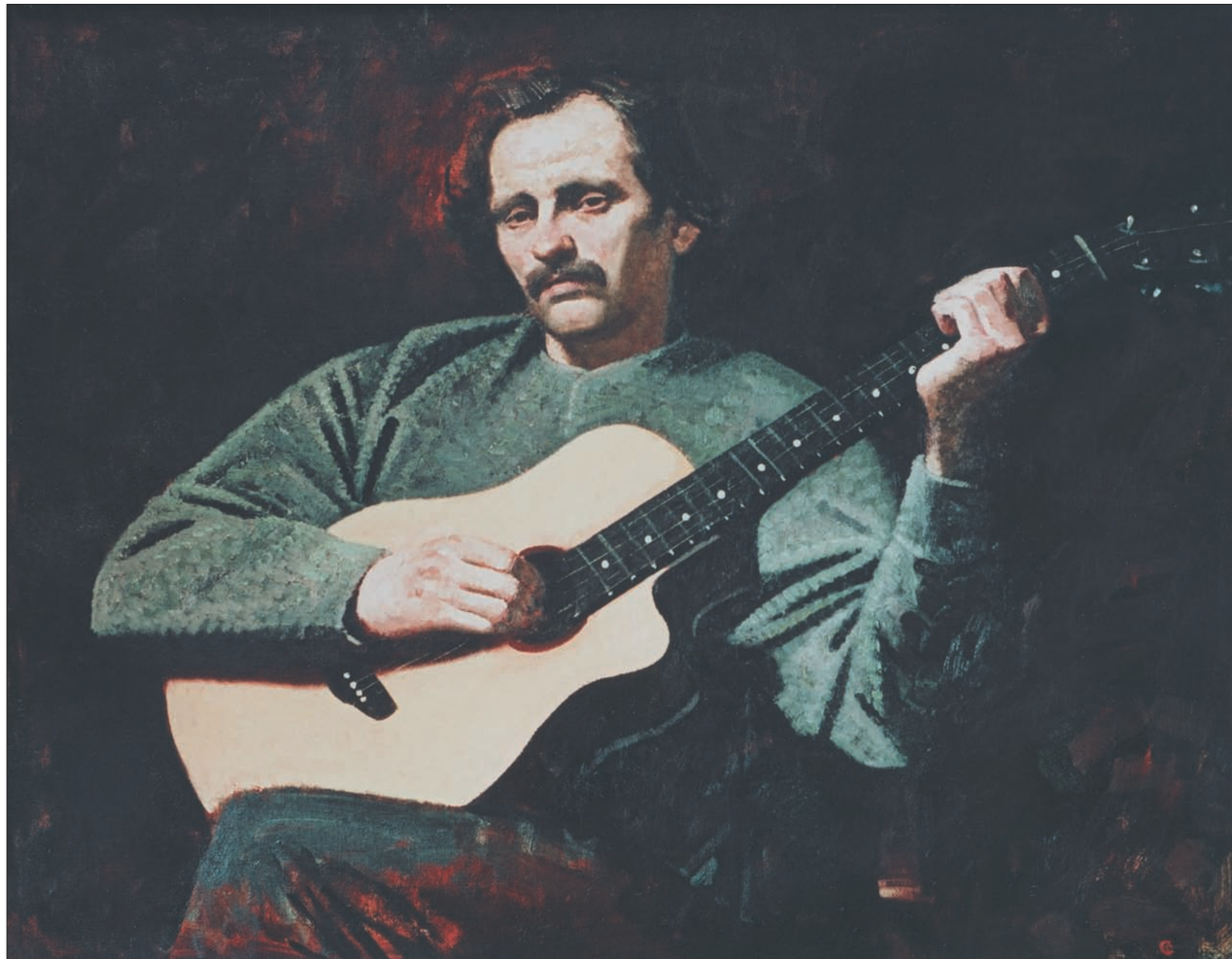
художник Андрей Филиппов. 1999
холст, масло. 40 x 30

собственность автора
выставки: «Современники», Нижний Новгород, НГХМ, 2004

По изображенным на картине атрибутам профессии можно судить о роде деятельности, а, например, по кистям, палитре или мольберту заключить, что модель – художник. В психологическом портрете от внешней атрибутики можно, впрочем, отказаться, а вместо типовой ситуации – взять такое событие, в котором раскрываются наилучшим образом личностные свойства модели. Так задается во всяком случае художественный образ в анализируемом портрете: нижегородский художник Дмитрий Ганин предстает перед зрителем с гитарой в руках, а изображаемое событие настраивает собеседников на душевный лад.

разговор о живописи. 2003
холст, масло. 70 x 90

собственность автора
выставки: «Современники», Нижний Новгород, НГХМ, 2004



Лена. 2002
холст, масло. 90x70

частное собрание (Нижний Новгород)
выставки: «Современники», Нижний Новгород, НГХМ, 2004

По строению лица и рук можно судить о внешней красоте, а по физиогномическим деталям – говорить о темпераменте и характере портретируемого. Но, помимо сугубо индивидуальных особенностей, лицо несет на себе отпечаток культуры. И не только потому, что искусство преобразует природные формы в пределах некоторой «декоративной схемы» (Г. Вёльфлин), но еще и потому, что природные формы предстают перед художником в уже моделированном виде. Идеализации лица-тела способствует хотя бы известная с давних времен хроматическая гамма – подведенные брови и очерченные помадой губы.

В портретном изображении сходству придается большое значение. «Но что такое сходство, как понимать его? – спрашивает Н. Ульянов. – Сходство для постороннего зрителя, для близкого родственника, сходство для зрителя-мудреца. Для приятеля, привыкшего видеть своего друга в быту, или для исследователя, принимающего в расчет множество более сложных условий?»[1] В данном портрете во всяком случае между художником и моделью устанавливаются симпатические связи, а помимо чисто внешнего сходства, художника занимают главным образом такие свойства, в которых раскрываются наиболее ценимые стороны модели, в том числе открытость к общению.

[1] Валентин Серов в воспоминаниях, дневниках и переписке современников. – Л.: Художник РСФСР, т. 2, с. 149.

портрет друга. 2000
холст, масло. 60 x 50

частное собрание (Нижний Новгород)
выставки: «Современники», Нижний Новгород, НГХМ, 2004

Татьяна. 2000
холст, масло. 60 x 50

частное собрание (Нижний Новгород)
выставки: «Современники», Нижний Новгород, НГХМ, 2004

Изображение молодой женщины дается фронтально, а внимание зрителя концентрируется главным образом на выступающем из полутьмы лице в подчеркнуто геометризированном обрамлении ослепительно-белого воротника рубашки. Внутренний облик модели создается при этом не только посредством специфически индивидуальных свойств типа строения головы, прически, формы носа, очертания губ или разреза глаз, но и с помощью некоторых деталей туалета. Например, помимо иллюзорности, такая, на первый взгляд, случайная деталь, как серьга, наделяется в картине и собственно «комментирующим» значением. Хотя бы в плане противопоставления холодного блеска бриллианта теплым оттенкам хроматической гаммы лица – кожи, бровей, радужной оболочки глаз или губной помады.

Аня. 2003
холст, масло. 80 x 70

собственность автора
выставки: «Современники», Нижний Новгород, НГХМ, 2004

В портретной живописи художественный образ формируется разными средствами, а «комментирующим» значением наделяются порой даже самые, на первый взгляд, незначительные детали туалета или макияжа – например, затянутые лентой волосы, ухоженные ногти, накрашенные губы, подведенные брови и глаза. В изображении сидящей за столом девушки внимание концентрируется во всяком случае на выхваченном из полутьмы лице, линии спины и кисти руки, а из предметов интерьера – на лежащем на столе яблоке. Причем в конструктивном отношении эти детали образуют довольно устойчивую конструкцию, а в символическом – между яблоком и моделью устанавливается по смежности даже нечто вроде аналогии.

этюд. 2002
холст, масло. 60 x 50

собственность автора
выставки: «Современники», Нижний Новгород, НГХМ, 2004

собственность автора
выставки: «Современники», Нижний Новгород, НГХМ, 2004

Лена Климова. 2001
холст, масло. 90 x 70

собственность автора
выставки: «Современники», Нижний Новгород, НГХМ, 2004

Портретное изображение девочки-подростка дается в нарочито этюдной манере, как если бы категория незавершенности – *non finito* – соответствовала наилучшим образом динамике роста, внешним признаком которого являются хотя бы «по-взрослому» накрашенные губы.

оттепель. 2004
холст, масло. 70 x 90

частное собрание (Нижний Новгород)

Песочное. 2003
холст, масло. 70 x 90

собственность автора

зима. сумерки. 2004
холст, масло. 70 x 90

собственность автора

По отношениям между элементами композиции, пусть произведение и относится к натурным пейзажам-этюдам, можно с очевидностью констатировать, что художника интересуют в основном такие и только такие соотношения природных форм, которые соответствуют сложившимся представлениям о построении картины. Ибо назначение художника состоит по определению не в подражании, а в создании самоценного эстетического объекта, который нельзя найти в природе в готовом виде. Известное положение о том, что искусство «подражает» природе, следует в таком случае понимать скорее как параллелизм, а не как соотнесенность. Ибо искусство, замечает Э. Панофский, «не имитирует то, что создает природа, а работает так, как творит природа, достигая с помощью определенных средств определенных целей, осуществляя определенные формы в определенном материале»[1].

[1] *Э. Панофский*. Idea. – СПб.: «Аксиома», 1999, с. 30.

октябрь. 1999
холст, масло. 50 x 60

частное собрание (Нижний Новгород)

Пейзаж характеризует в пределе специфическое состояние, в котором пребывают в данный момент времени наблюдаемые природные формы. А поскольку состояния, как и места, меняются, к тому же мотиву можно в принципе не раз возвращаться, а в разных его состояниях – открывать для себя разные формы выражения.

туман. 2002
холст, масло. 60 x 100

собственность автора

В натурном пейзаже художника занимают, очевидно, не сами по себе природные формы, а специфически преходящее состояние, в котором пребывают в данный момент эти формы – размытые в тумане очертания деревьев или неожиданно нежные по цвету елки на ослепительно белом снегу. Тем более если наблюдаемое в природе состояние отвечает в эстетическом отношении художественным установкам, а в психологическом отношении соответствует общему душевному настрою.

два самовара. 2001
холст, масло. 80 x 80

собственность автора

В изображенных на картине предметах можно без труда идентифицировать серп, самовар, кружку, сарафан или керосиновую лампу, от характеризующих их таксономических признаков – перейти к контекстуальным признакам типа /ржавый/ (серп) или /позеленевший от времени/ (самовар), а по ним – заключить, наконец, о состоянии крестьянского быта. В эстетическом отношении главное, однако, не идентифицировать сами по себе вещи и даже не установить приписываемые им в контексте акцидентные свойства, а попытаться понять, как реальные вещи преобразуются в пространстве картины в не менее реальные художественные знаки и как эти знаки выражают внутреннюю сущность эмпирически данных нам форм. Причем искомая сущность не должна никоим образом порывать с чисто внешними характеристиками, ибо, как замечает Г. Г. Шпет, «действительность определяется только внешностью» и «только внешность – непосредственно эстетична»[1]. Главное в таком случае – суметь разглядеть такие внешние свойства, в которых проявляются наилучшим образом эстетические особенности предмета, например, позеленевшую медь самовара или наивно милый горошек на сарафане, а из комбинации предметов построить вдобавок внутренний мир произведения.

[1] *Г. Г. Шпет*. Эстетические фрагменты // Сочинения. – М.: «Правда», 1989, с. 362–363.

омут. 2002
холст, масло. 70 x 100

частное собрание (Нижний Новгород)

качели. 1994
холст, масло. 70 x 90

частное собрание (Москва)

Живописный пейзаж воссоздает знакомый мотив сельской местности, а образующие его изобразительные знаки типа старой ивы, поросших бурьяном огородов, покосившихся от времени изб, заросшей грунтовой дороги, брошенных бревен, сохнущего на заборе белья или опустевших качелей придают изображению чувственно осязаемую реальность. Причем общим акцидентным свойством, которым наделяются в контексте изобразительные знаки, является ощущение заброшенности и упадка. По этим элементам можно во всяком случае составить рассказ, а каждый из элементов композиции – представить в качестве основания для соответствующих умозаключений: по дороге, например, давно не ездят, за состоянием домов некому следить, все жители деревни состарились, дети и внуки живут в городе и т. п.

лен. 2004
холст, масло. 70 x 90

частное собрание (Нижний Новгород)

Изображенные предметы – сноп льна, рубель, льняные ткани, шитье и старый утюг на углях – объединяются по тематическому принципу, а по совместной их сочетаемости можно установить и некоторые сюжетно-смысловые связи: из льняного волокна прядут полотно, полотно отбеливают, украшают шитьем, утюжат. В эстетическом отношении главное, однако, не определить эти связи, а понять, по каким художественным свойствам согласуются предметы и как из них складывается внутренний мир произведения. Каждая деталь при этом показательна в той мере, в какой определяется по отношению к другой: высохшие стебельки льна, например, выглядят хрупкими по контрасту с утюгом, а утюг – весомым по контрасту с нарочито плоским красным и/или белым полотном.

поздняя весна. 2003
холст, масло. 70 x 90

частное собрание (Нижний Новгород)

дыхание весны. 2002
холст, масло. 50 x 60

частное собрание (Москва)

Созерцаемые в природе формы – сходящий с полей снег, старая засохшая яблоня или покосившийся от времени забор – сводятся главным образом к зрительным ощущениям, а единственно подлинным объектом изображения становится ощущение весеннего света. Старая яблоня интересна в таком случае постольку, поскольку на шероховатой поверхности ее коры можно с удовольствием наблюдать импрессионистическую гамму оттенков, а искомый эстетический эффект – основывать на резонирующем контрасте тона и цвета.

странный. 2002
холст, масло. 70 x 90

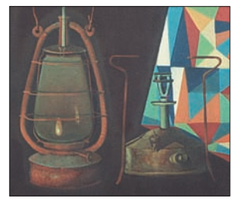
частное собрание (Нижний Новгород)

Постановка натюрморта сопоставима с построением связных высказываний в языке. Наилучшим образом сочетаются обычно элементы того же или близкого онтологического класса: по принципу дополнительности скрипка, например, сочетается наилучшим образом с другими музыкальными инструментами, а медный чайник – с предметами кухонного обихода. Нарушение правил селекционных ограничений оборачивается ощущением странности, а когнитивная обработка такого построения совершается по типу интерпретации паралогических суждений – путем актуализации общего для всех присоединенных элементов акцидентного признака.

черная полоса. 1993
холст, масло. 70 x 120

частное собрание (Нижний Новгород)

Параллельно нижнему срезу холста изображенные на картине предметы – железнодорожный фонарь, керосиновая лампа, гипсовый слепок и примус – выстраиваются строго в линейку, а образованный таким образом синтагматический ряд организуется по типу перечисления в языковой последовательности. Причем установленные в контексте синтагматические отношения совпадают отчасти с парадигматическими, ибо все представленные в «перечислении» элементы принадлежат, за исключением разве только гипсового слепка, тому же системному классу. Их объединяет вдобавок и общий акцидентный признак типа /старый/, /ржавый/ или /негодный к употреблению/. Чтобы понять, что кроется за такого рода координацией, можно задаваться, например, вопросом относительно порядка следования или спросить, что общего может быть у гипсового слепка с железнодорожным фонарем, керосиновой лампой или примусом. Все представленные предметы изымаются во всяком случае из привычного функционального окружения, а их объединение в картине объясняется главным образом исключительно пластическими их свойствами. Ибо все означенные предметы суть в действительности не железнодорожный фонарь, керосиновая лампа или примус, а аксессуары живописного ремесла, из которых создается в данном случае натюрморт. Преобразованию обыденной вещи в изобразительный знак способствует к тому же и подчеркнутая условность внутреннего пространства, в котором внешне иллюзорные изображения сочетаются по типу монтажа с нарочито абстрактными геометрическими фигурами.



волшебная музыка. 1999
холст, масло. 50 x 60

собственность автора
выставки: «Конверсия», посольство РФ в Лондоне, 1998;
«Тройка», London, Clink Gallery, 1999;
«Русская весна», London, Neifer Gallery, 1999;
Россия Экспо, Лондон, 1999;
Художественная ярмарка, Лондон, 1999

По известному тезису русских формалистов, произведение искусства строится на приеме, а прием сводится главным образом к смысловому сдвигу – «остранению», дабы, как говорил В. Шкловский, «дать ощущение вещи как *видения*, а не как узнавания». Увидеть вещь по-новому можно только при условии преодоления автоматизма восприятия – путем, например, изъятия из привычного функционального контекста. Как только вещь изымается из привычного контекста, так сразу же отчуждаются и некоторые таксономические, но зато актуализируются некоторые дотоле незамеченные акцидентные свойства. В натюрморте охотничий рожок не имеет действительно ничего общего с охотой, а морская раковина – с породившей ее водной стихией: в изображенных предметах отныне актуализируются такие общие свойства, как округлость формы и звучание, а по данному в названии определению они относятся даже к непривычной для них сфере – музыке.

В искусстве натюрморта изображение должно не только оповещать о вещи, но и преодолевать вещность путем последовательного ее преобразования в эстетически значимый изобразительный знак. Действительно, чтобы эстетически аморфный материал в виде эмпирически данных нам форм превратился в эстетический факт, требуются существенные преобразования. Причем эти преобразования могут касаться как трактовки вещи, так и ее комбинации с другими вещами. С точки зрения здравого смысла скрипка, например, не имеет ничего общего с лимоном, а лимон – с валторной или охотничьим рожком. Взаимная сочетаемость этих внешне разнородных предметов возможна разве только при условии изъятия из привычного контекста. В натюрморте во всяком случае они сочетаются под видом аксессуаров художнического обихода, а вместо привычных своих функциональных свойств получают главным образом эстетическое качество.

живописный лабиринт. 1999
холст, масло. 80 x 100

частное собрание (Нижний Новгород)

В первом приближении изображенные на картине предметы входят в противоречие с плоскостным фоном, а округлая их форма контрастирует с нарочито заостренными углами разноцветных геометрических фигур. В таком подчеркнуто декларативном противопоставлении кроется, очевидно, ключ к пониманию композиции, а заодно и специфики искусства. В данной композиции живописные формы подчиняются во всяком случае общему аналитическому принципу, а изобразительный ряд ориентируется в целом, пусть предметы и не разлагаются на простейшие геометрические формы, не столько на вещность, сколько на конструктивистское ее понимание. Ибо изображенные предметы суть фактически не скрипка, рюмка или морская раковина, а изобразительные знаки скрипки, рюмки или морской раковины.

возможно да, возможно нет. 1999
холст, масло. 80 x 100

собственность автора

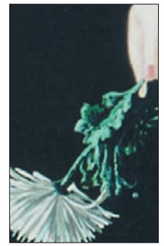
Анна Бабушкина. 1997
холст, масло. 100 x 80

частное собрание (Нижний Новгород)
выставки: «Современники», Нижний Новгород, НГХМ, 2004

Портрет относится к идеализированным изображениям, в которых портретируемое лицо должно скорее «выглядеть», чем «быть». Причем выглядеть надлежит по определению таким образом, чтобы потомкам, как прежде говорили, приятно было смотреть на бабушку в «счастливом расположении» – красивой и нарядной, а не растрепанной или в неряшливом костюме. Признаки внешнего сходства должны, конечно, приниматься во внимание, но при этом обязательно соответствовать «общей идее». В данном портрете во всяком случае современный костюм заменяется более выгодным ренессансным прототипом, а общая трактовка фигуры подчиняется идеализирующей абстрактной схеме, так что сложенные кисти рук стилизуются под акант, а стилизованные складки платья согласуются с геометрическими фигурами фона.

На условно темном фоне изображена в рост молодая женщина. Все признаки парадного портрета налицо: репрезентативно фронтальная постановка модели, богатая отделка вечернего туалета, роскошное ожерелье из богемского граната. В манере письма просматривается сознательная установка на неоклассическую традицию, причем с элементами маньеризма – в условности складок платья, лепестках хризантемы... Все говорит, похоже, об ориентации на некоторый классический образец – эстетический идеал.

В соответствии с эмблематическим принципом некоторые аксессуары туалета, будь то браслет, ожерелье или цветок в руке, могут наделяться в произведении особым символическим значением. Так, изображение хризантемы можно, например, трактовать в стилистическом отношении как метафору с метонимическим основанием, а модель – уподоблять цветку.



портрет Татьяны. 1997
холст, масло. 160 x 260

частное собрание (Нижний Новгород)
выставки: «Русский портрет XVIII–XX вв.: между природой и историей», Нижний Новгород, НГХМ, 2002;
«Современники», Нижний Новгород, НГХМ, 2004

печь. 1990
холст, масло. 54 x 71

собственность автора
выставки: «Пластические опыты, Нижний Новгород, НГХМ, 1991

По изображенному предметному ряду зритель без труда идентифицирует интерьер деревенской избы, а по включенным в интерьер предметам типа печки, чугунка или ухвата заключает об условиях жизни в сельской местности. Смысл изображения не исчерпывается, однако, референцией к предметам обихода, а значение этих предметов – бытийным значением. Ибо, помимо прагматически-утилитарного назначения, предметы формируют внутреннее пространство, а обжитое пространство человеческой жизни отражает в пределе «ту прилепленность души к вещи, которая возникает из близости человека к вещи <...>, и которая "заражает" вещь человеческим началом»[1].

[1] *В. Н. Топоров*. Вещь в антропоцентрической перспективе (апология Плюшкина) // Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. – М.: Издательская группа «Прогресс» – «Культура», 1995, с. 7–111.

мастерская. 1992
холст, масло. 60 x 70

частное собрание (Москва)

В картине воссоздается интерьер мастерской, а художник пытается взглянуть как бы со стороны на давно знакомые предметы – вольтеровское кресло с цветной накидкой на подлокотнике, рояль, выставленные на крышке рояля аксессуары живописного ремесла, брошенные на пол кисти, палитру и, наконец, чистый холст на мольберте. В известном смысле изображение мастерской сродни автопортрету, а по окружающим вещам совершается, как по физиогномическим признакам, самоидентификация художника. Причем всякий «сдвиг» внешнего контекста вроде брошенных на пол кистей или чистого холста на мольберте стимулирует диалог с самим собой по типу автокоммуникации[1].

[1] Ср. *Ю. М. Лотман*. О двух моделях коммуникации в системе культуры // Семиосфера. – СПб: «Искусство-СПб.», 2000, с. 163–177.

человек на белой полосе. 2000
холст, масло. 160 x 260

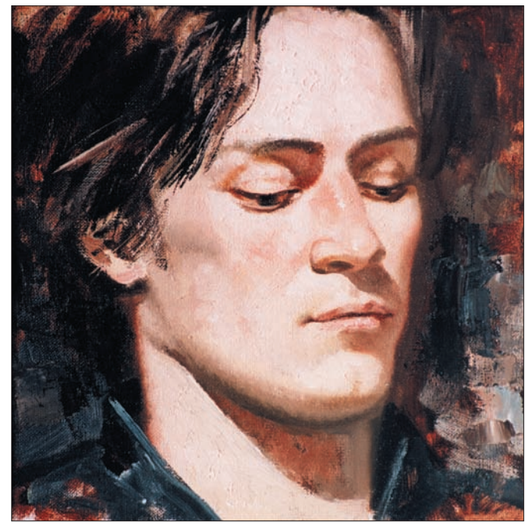
собственность автора
выставки: «Красные Ворота», Москва, Академия художеств, 2003

Паоло Уччелло
Битва при Сан-Романо (ок. 1465?)

Уффици (Флоренция)

Картина не лишена ассоциаций; и в скрытых реминисценциях можно даже уловить дань уважения великому конструктивисту эпохи кватроченто. Но смысл произведения не исчерпывается, пусть здесь и угадывается ориентация на известный классический образец, указанными реминисценциями. В эстетическом отношении В. Грачев как бы декларирует творческую свою позицию – установку на неоклассическую традицию, а в сопряжении с жизненным опытом подводит отчасти своеобразный итог. Картина является действительно собирательно-обобщающей, а отдельные ее части воссоздают по типу монтажа наиболее удавшиеся работы, в том числе «Женский портрет со свечой» (1988), «Портрет отца» (1990), «Нижегородское ополчение» (1991), «Предназначение» (1996), «Встреча» (1997), «Портрет нижегородского художника А. С. Усватова» (1999), «Портрет сына» (2000).

Монтажный принцип построения противоречит, нельзя не согласиться, классическому принципу единства времени и места. Больше того, поскольку все сюжетно представленные в картине эпизоды разыгрываются в разное время, поначалу складывается даже впечатление, что собранные на единой сценической площадке персонажи существуют, за исключением разве только склонившейся над автором молодой женщины со свечой, в полной изоляции, а разобщенность разрывает сюжетно-смысловые связи. Восстановить эти связи, а заодно и преодолеть фрагментарность, позволяет отчасти образ автора. Ибо ощущение целого достигается в картине не только сходной трактовкой элементов, но и собиранием частей – многочисленных автоцитат – вокруг фигуры сидящего в раздумьях художника. В известном смысле это внутренний мир художника с композиционным центром в виде авторского «я»; и воссоздается здесь, по сути, извечная ситуация, в которой пребывает каждый ищущий художник.



этюд. 1998
холст, масло. 30 x 30

собственность автора

В человеке на белой полосе угадывается действительно автор, а изображение относится в целом к жанру автопортрета. С такими лишь оговорками, что в традиционном автопортрете взгляд дается обычно прямым, а автор смотрит непосредственно на зрителя и тем самым как бы преступает границы изображения.

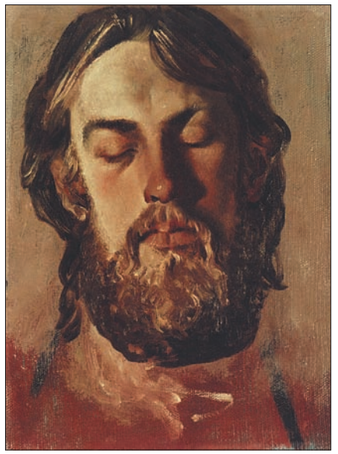
Каким бы ни был тип изображения, автопортрет – неоценимое свидетельство самоидентификации[1]. Причем, как и в жанре автобиографических заметок, изображенного под видом «я» субъекта нельзя отождествлять с автором, а приписываемые ему предикаты смешивать с событиями из частной жизни. И не только потому, что автор пишет, как говорится, «историю своей души», но и еще потому, что автобиографический характер произведения – такая же условность, как тип изображения. Иными словами, «я» произведения – не что иное, как образ, о котором можно судить только по присоединенным предикатам. Например, по тому, как «я» сидит в раздумьях на белой полосе, отворачивается от сторонних взглядов, закрывает лицо руками...

Такое воплощение нуждается в интерпретации. Обратимся непосредственно к тому, как надо понимать в невербальной семиотической системе жест типа *закрыть лицо ладонями*. В «Словаре языка русских жестов» этот жест получает сразу несколько толкований: (1) 'предполагая или зная, что имеет место нежелательная ситуация *P*, жестикулирующий *X* показывает, что не хочет ее видеть'; (2) 'Некоторая мысль настолько поглощает внимание жестикулирующего *X*, что *X* прерывает всякий контакт с внешним миром, чтобы ничто не мешало ему думать'; (3) 'Жестикулирующий *X* испытывает сильную эмоцию, которая вызвана тем, что он отрицательно оценивает себя или ситуацию, в которую он попал'[2]. Среди предлагаемых толкований подходит больше, особенно в сочетании с сопутствующим жестом типа *подпереть голову рукой*, значение (2) 'сосредоточиться / уйти в себя'. Образ художника осмысливается, таким образом, в плане внутренней сосредоточенности, а уход в себя декларируется *implicite* как непременное, пусть и трудновыполнимое, условие творчества. Такому осмыслению способствует вдобавок символическое толкование «белой полосы» как незримой разделительной линии, по которой проходит граница (=выбор) между жизнью и искусством.

---

[1] Ср. *М. Фридлендер*. Об искусстве и знаточестве. – СПб.: Издатель Андрей Наследник ов, 2001, с. 92.

[2] *С. А. Григорьева, Н. В. Григорьев, Г. Е. Крейдлин*. Словарь языка русских жестов. – Москва – Вена: «Языки русской культуры», 2001, с. 50–53.



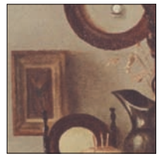
ЭТЮД. 1988
холст, масло. 25 x 20

собственность автора

на персональной выставке

в мастерской

в интерьере. фотографирует Анатолий Чепела



Константин и Екатерина Грачевы

1955	родился в Горьком 16 февраля
1975–1979	учеба в Горьковском художественном училище в мастерской С. В. Шляхтина
1977	женился на своей однокурснице Елене
1978	рождение сына Константина
1983–1989	учеба в институте им. И. Е. Репина
	в мастерской монументальной живописи акад. А. А. Мыльникова
1990	награжден золотой медалью Академии художеств СССР «За лучшую дипломную работу»
1991	вступил в Союз художников России
1996	получил звание «Заслуженный художник России»
1998	награжден дипломом «За успешное участие»
	в VIII региональной художественной выставке «Большая Волга-98»
2003	награжден дипломом Российской Академии художеств
2004	награжден дипломом Союза художников России
	«За успехи в творчестве и содействие развитию изобразительного искусства России»
2004	лауреат премии Нижнего Новгорода в области изобразительного искусства

ВЫСТАВКИ

1989:	Всесоюзная выставка дипломных работ, Ленинград, Академия художеств
1990:	«Большая Волга», Казань
1991:	«Пластические опыты», Горький, ГХМ
1994:	«Нижегородские художники в Москве», Москва, «Международная книга»
1996:	«Художники России Нижегородской ярмарке», Нижний Новгород
1997:	«Спасенные раритеты России и Москвы», Москва, Выставочный комплекс на Поклонной горе
1998:	«Большая Волга», Нижний Новгород; «Конверсия», посольство РФ в Лондоне
1999:	«Тройка», London, Clink Gallery; «Русская весна», London, Neifer Gallery; Россия Экспо, Лондон
2002:	«Русский портрет XVIII–XX вв.: между природой и историей», Нижний Новгород, НГХМ
2003:	«Красные Ворота», Москва, Академия художеств
	«Русский натюрморт и интерьер XIX–XX вв.: между природой и историей», Нижний Новгород, НГХМ
2004:	«Россия», Москва, ЦДХ; «Большая Волга», Нижний Новгород, НГХМ
	«Русский пейзаж XVIII–XX вв.: между природой и историей», Нижний Новгород, НГХМ

Персональные:

1995:	Москва, Центральный дом художника
1997:	«Предназначение», Нижний Новгород, НГХМ
2004:	«Современники», Нижний Новгород, НГХМ

В ПОИСКАХ СМЫСЛА
живопись Вячеслава Грачева

автор текста и составитель А. Е. Бочкарев

художник-дизайнер В. В. Петрухин
фотограф И. Н. Бубис
корректор Л. А. Зелексон

На авантитуле – гравюра Владимира Фаворского

Диапозитивы ЗАО «Д-графикс», Нижний Новгород

Подписано в печать 7.10.2004
Формат 60x90/8, бумага мелованная, матовая «Galerie art».
Гарнитура GaramondNarrowC, HeliosCond.
Печать офсетная. Тираж 700 экз.

ООО «Издательство ДЕКОМ»
603000 Нижний Новгород, ул. Горького, 107
тел. (8312) 337-531, факс (8312) 355-474
e-mail: izdat@dekom.nnov.ru
http://www.dekom.nnov.ru

Печать с готовых диапозитивов в ОАО «Чебоксарская типография № 1»
428019 Чебоксары, пр. И. Яковлева, 15

живопись: Вячеслав Юрьевич Грачев,
заслуженный художник России

текст: Андрей Евгеньевич Бочкарев,
доктор Парижского университета (Сорбонна),
автор публикаций по семиотике литературы и искусства