



Научная статья

УДК 74.01/.09+7.036/037(47+57-25)

DOI 10.46748/ARTEURAS.2023.04.018

«Простые вещи» и «метафизический натюрморт» в московском искусстве 1960–1970-х годов

Юшкова Ольга Артуровна



Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, Москва, Российская Федерация
yushkovaoa@yandex.ru

Аннотация. Статья посвящена проблеме обращения художников разных направлений к мотиву «простые вещи», что нашло отражение в натюрморте 1960–1970-х годов. Обычно каждое направление рассматривается отдельно от общего художественного процесса. Автор на примере натюрморта прослеживает, как трансформируется проблематика, заданная временем, в творчестве мастеров официального круга, сурового стиля и различных вариантах андеграунда.

Простые вещи неизбежно должны были привлечь внимание после почти тридцатилетнего преобладания тематической картины в советском искусстве. В период оттепели начинают цениться малые жанры, в которых выражение личностного мироощущения не зажимается большой темой.

В статье анализируется подход к натюрморту с набором простых предметов В.Ф. Стожарова, А.В. Васнецова, О.Я. Рабина, М.А. Рогинского, А.Б. Гросицкого, В.Г. Вейсберга и Д.М. Краснопевцева.

Становится очевидно, что в творчестве представителя официального круга художников, В.Ф. Стожарова, преобладает интерес к выражению национального характера через предметы старорусского быта.

Представитель «суровых» А.В. Васнецов передает в натюрмортах атмосферу человеческого тепла домашнего очага, что особенно ценилось в то время. М.А. Рогинский, яркий художник андеграунда, творчество которого не вписывается полностью ни в одно направление, через простые вещи бедного послевоенного быта выражает свое понимание России, в котором нет критики, глумления или восторга, но есть глубокое понимание основ российской жизни. В.Г. Вейсберг и Д.М. Краснопевцев в жанре натюрморта воплотили основные позиции метафизического направления в андеграунде, сосредоточенного на вопросах экзистенциального мироощущения.

Таким образом, натюрморт не только возвращается на художественную сцену в качестве отнюдь не «малого жанра», но и оказывается достаточно гибкой формой для выражения различных позиций и проблем своего времени, а простые предметы выступают как их метафоры.

Ключевые слова: натюрморт, простые вещи, андеграунд, метафизическая живопись, концептуализм, В.Ф. Стожаров, А.В. Васнецов, О.Я. Рабин, М.А. Рогинский, А.Б. Гросицкий, В.Г. Вейсберг, Д.М. Краснопевцев

Для цитирования: Юшкова О.А. «Простые вещи» и «метафизический натюрморт» в московском искусстве 1960–1970-х годов // *Искусство Евразии* [Электронный журнал]. 2023. № 4 (31). С. 280–295. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2023.04.018>. URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1051>.

Original article

Simple things and metaphysical still life in Moscow art of the 1960s and 1970s

Olga A. Yushkova

Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts, Moscow, Russian Federation
yushkovaoa@yandex.ru

Abstract. The article examines the issue of artists from diverse backgrounds exploring the theme of “simple things” through still life paintings during the 1960s–1970s. Typically, each artistic style is evaluated in isolation from the wider artistic process. However, the author employs still life artwork as a case study to track how the challenges of that period were translated in the work of artists from the official sphere, the austere movement, and various underground movements.

Simple things naturally drew attention after almost three decades of thematic painting dominating in Soviet art. In the Thaw period, small genres, where expression of a personal worldview wasn't hampered by larger themes, gained appreciation.

This article analyses the approach to still life featuring simple objects by V.F. Stozharov, A.V. Vasnetsov, O.Y. Rabin, M.A. Roginsky, A.B. Grositsky, V.G. Veisberg and D.M. Krasnopevtsev.

It is evident that V.F. Stozharov, a member of the official circle of artists, focuses on expressing the national character through Old Russian life objects. A.V. Vasnetsov, on the other hand, conveys the atmosphere of homely warmth in his still lifes, which was highly valued during that era. M.A. Roginsky is an underground artist whose work defies categorization. Through depictions of everyday life in the aftermath of war, Roginsky exhibits a deep understanding of the foundations of Russian society without resorting to criticism, mockery, or excessive enthusiasm. V.G. Veisberg and D.M. Krasnopevtsev embodied the key positions of the metaphysical trend within the underground still life genre, focused on existential worldviews.

This demonstrates how still life not only resurfaces as an important artistic genre but also proves to be a diverse enough form to express a range of positions and issues in its contemporary era, with everyday objects acting as their metaphors.

Keywords: still life, simple things, underground, metaphysical painting, conceptualism, V.F. Stozharov, A.V. Vasnetsov, O.Y. Rabin, M.A. Roginsky, A.B. Grositsky, V.G. Veisberg, D.M. Krasnopevtsev

For citation: Yushkova, O.A. (2023) 'Simple things and metaphysical still life in Moscow art of the 1960s and 1970s', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (4), pp. 280–295. doi:10.46748/ARTEURAS.2023.04.018. Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1051>. (In Russ.)

Введение

Натюрморт как жанр привлекает внимание исследователей в различных аспектах: как выражение мировоззрения (Б. Виппер) [1]; как наименее литературный жанр живописи (Юрий Лотман) [2]; как творческая лаборатория и наиболее яркое выражение живописи как вида искусства

(Лев Мочалов) [3]; как мир вещей, тесно связанных с человеком (Юрий Герчук) [4]; как элемент картины, что можно встретить в самых разных исследованиях (Сергей Даниэль) [5]. Пережив взлет в начале XX века, натюрморт затем надолго ушел в категорию низких жанров в советском искусстве. В период оттепели он обрел второе дыхание.

Это было время, когда утверждалась ценность этюда и малых жанров, вытесненных с художественной сцены тематической картиной.

Простые предметы быта, как старого, так и современного, становились полноценными героями произведений художников самых разных направлений в искусстве 1960–1970-х годов, от официально признанных до андеграунда. Цель автора — проследить, какие именно предметы попадали в поле зрения художников и как именно они интерпретировались, на примере творчества отдельных мастеров, принадлежащих к разным потокам художественной культуры в одно время. Новизна этого подхода определена тем, что до сих пор андеграунд, официальное искусство и «допущенные до выставок» рассматривались внутри своей собственной проблематики, что не позволяло осознать данный период в его целостности. Оценить широкий спектр настроений и состояний умов в это сложное время помогают произведения, где героями являются «простые вещи».

Термин «простые вещи» обращен к предметному ряду, состоящему из бытовых предметов, в произведениях интересующих нас художников и не имеет никакого отношения к проблеме повседневности в искусстве¹. Автор пользуется термином Михаила Рогинского как метафорой; на одной из поздних своих работ художник сделал надпись: «Пока есть простые вещи, есть надежда». Термин «метафизический натюрморт» относится в данном случае к творчеству художников нонконформистского круга, объединенных понятием «метафизическая живопись», среди которых были мастера, обращавшиеся исключительно к натюрморту.

Домашняя утварь в творчестве Владимира Стожарова и Андрея Васнецова

На широко известной выставке «XXX лет МОСХа» в Манеже 1962 года члены политбюро А.Н. Косыгин и Д.С. Полянский хвалили работы Владимира Стожарова и Гелия Коржева. Ю.Я. Герчук пишет: «Они сделали ставку на живописцев, склонных к тяжеловатой предметности, к подчеркиванию национально-русского антуража и простонародности» [6, с. 100]. Оба художника писали натюрморты с простыми предметами. Владимир Стожаров (1926–1973) любил древнюю деревенскую утварь, среди которой, например, братина (сосуд допетровского времени, из которого пили вкруговую), расписные веретенца и прялка, нарядное вышитое полотенце и т.д. Это было время, когда возрождались народные ремесла и обострялся интерес

к национальным корням. В данном случае простые предметы приобретают легко прочитываемый контекст. «Хлеб, соль, братина» (1964) или «Лён» (1967, рис. 1) пафосно отсылают к пушкинским строкам: «Там русский дух, там Русью пахнет». Однако воскресение этого духа в данном случае происходило скорее на уровне демонстрации антуража (Стожаров даже носил русские рубахи с вышивкой).

Не обошли вниманием натюрморт и художники «сурового стиля». Андрей Васнецов (1924–2009) также пишет домашнюю утварь — это кухонные полки, где среди бутылок, сосудов и тарелок расположилась керосиновая лампа (непременный атрибут военного времени), где на столе стоит пузатый самовар и лежат связки баранок — типичное московское чаепитие. Но его натюрморты далеки от археологических изысканий. Они скорее о человеке, о том предметном мире, который его окружает и создает тепло домашнего очага. Лаконизм художественных средств, характерная для мастера приглушенная цветовая гамма и непередаваемая мягкость интонации создают особенное, лирическое настроение его натюрмортов. В них нет ни пафоса, ни помпезности, но есть время той самой оттепели, когда непосредственное общение людей стало вновь доступно.

Тема повседневного быта в андеграунде

В культуре андеграунда тема повседневного быта занимала значительное место. Она была популярна начиная с «Лианозовской группы». Под кистью Оскара Рабина и скособоченные дома, и растерзанная кукла, и помоечные предметы превращались в натюрморт, повествующий о безнадёжности мрачного быта в бараках на окраине столицы.

В московском андеграунде возникли два основных течения, противостоящих советской культуре и всему советскому образу жизни, — концептуализм и метафизика. Для концептуалистов предметы и знаки советского быта стали «строительным материалом» произведений, а их интерпретация — содержанием. Их работы были направлены на изживание советской ментальности прежде всего в самих себе. Они выработали игровой, гротесковый, часто строящийся на образах массовой культуры художественный язык, который высмеивал не только советские фетиши, но и восприятие искусства как проявление высшей духовной деятельности человека. Тема коммунальной кухни, с соответствующими разговорами персонажей на уровне «Чья это муха?» (1965–1968, рис. 2), как на картине Ильи Кабакова, была одной из любимых и находила выражение

¹ Относительно искусства второй половины XX века проблема повседневности рассматривается в контексте депрофессионализации искусства в контркультуре и приобщения к эстетической деятельности не только профессиональных художников, но и всего демократического большинства.

ART OF THE 20TH – 21ST CENTURIES

1. **В.Ф. Стожаров.**

Лён.

1967.

Холст, масло.

89 x 124,5.

Государственная

Третьяковская галерея.

Источник: Большая

Российская энциклопедия

2004–2017 (old.bigenc.ru)

2. **И.И. Кабаков.**

Чья это муха?

1965–1968.

Фанера, эмаль.

56 x 70.

Частная коллекция.

Источник: artguide.com



Или Дарисовна Стогова:
Чья эта муха?

Николай Николаевич Котлов:
Эта муха Олега Лешко.



в самых разных жанрах и видах: картинах, альбомах, инсталляциях.

Быт и его опознавательные знаки — тема творчества Михаила Рогинского, Бориса Турецкого, Евгения Рухина — мастеров андеграунда, которых сложно приписать к определенному направлению.

Самым интересным поэтом простых вещей был Михаил Рогинский (1931–2004). Он прекрасно знал весь разнообразный спектр подходов к предметному миру в начале 1960-х и говорил, что это было время, когда важно было «выявиться», сделать что-то свое. Свой путь художник определил лаконично: «...не придумывать что-то новое, а сказать что-то другое на известном языке».

Если представить себе экспозицию из натюрмортов одного времени, то станет ясно, в чем именно состоит это «другое» Рогинского. Его «Кастрюля на табурете» (1964, рис. 3) — неожиданный выбор предмета и особенный взгляд на него — в упор. Зеленая эмалированная кастрюля и коричневый деревянный табурет абсолютно узнаваемы и типичны для своего времени. Это не красиво составленный натюрморт, а скорее фрагмент кухни, где действительно кастрюли и чайники часто ставили на табурет. «Во время войны вокруг была бедность, — вспоминает художник, — и появилась привычка к простым вещам. Для меня эти вещи и символизируют Россию» [Цит. по: 7, с. 11]. Интересно, что натюрморт Рогинского написан в один год с работой «Хлеб, соль, братина» Стожарова, но разница очевидна. Рогинский выбирает простые вещи послевоенного быта, а не подносы и прялки. И можно даже почувствовать «дух» борща из этой кастрюли. Не запах, а именно дух. Это какой-то удивительный срез жизни через ее маленький, казалось бы, ни о чем не говорящий фрагмент. Художник сумел выразить бытовой смысл вещи, на самом деле очень глубокий. За этой кастрюлей серийного производства стоит не застолье, а хлеб насущный — естественная, каждодневная еда любого человека. За ней стоят время и понятие быта советской действительности, и это не помочный быт; он просто бедный, послевоенный. И никакой литературности, никаких метафор и эпитетов. Просто, ясно, лаконично.

Магия предмета завораживала многих. Ученики Марка Шагала рассказывали, что любую вещь он воспринимал как живое существо и, когда ставил натюрморт, то сочинял целые истории о взаимоотношениях предметов, составляющих композицию. Рогинский же мог сказать: «А вот эта табуретка — человек хороший». Нет у него истории про табурет, но есть личностное восприятие вещи, заинтересованность в ней. «Кастрюля на табурете» — знаковое произведение для понимания установки выразить «что-то другое на известном языке»; оно оказалось настолько другим, что его

невозможно твердо вписать в какое бы то ни было направление тех лет.

Монументальный портрет газовой плиты с надписью «Мосгаз» (1964); коробок спичек на столе с этикеткой «Снайпер Павлюченко» (1965); «Кухонный разговор» (1966), где три картофелины и несколько предметов кухонной утвари сопровождаются надписью ненормативной, но весьма распространенной лексики для разговоров на кухне; наконец, холсты с изображением небрежно брошенных брюк опять с той же лексикой или надписью «Дураки едят пироги» (1966) — за этими работами встает простая, каждодневная жизнь советских людей без патетики «униженных и оскорбленных», с очень точной человеческой интонацией. И в этом стремлении показать жизнь в ее повседневной простоте он близок поискам «суровых» с той разницей, что в его творчестве полностью отсутствует какой бы то ни было пафос. Сам Рогинский говорил, что основной смысл его произведений всегда лежал «за картиной».

«Дверь» (1965, рис. 4) Рогинского называют первой реди-мейд в советском искусстве, что вряд ли справедливо. Художник говорил, что всё началось с примусов: «Я писал-писал их, и вдруг мне захотелось написать такую — пожарную — дверь. Я ее заказал, мне по чертежу ее сделали, и весила она... не знаю... полкило. Это не настоящая дверь, для меня это энергия. У меня, видимо, что-то получилось, потому что я дня три не мог работать после этого...» [8, с. 690]. Что значит в данном случае понятие «энергия»? Видимо, он имел в виду энергию предмета, освобожденного от каких-либо условностей в его изображении. Все творческие усилия Рогинского были направлены на решение сложнейшей задачи — избавить искусство от искусственности любого толка, сделать его простым и ясным, как все простые вещи. Самодостаточность предмета в случае с «Красной дверью» лишь подчеркивается тем, что это не изображение на плоскости, а живописный объект, который равен картине. Работа должна висеть на стене, и нет надобности превращать ее в инсталляцию. Дверь здесь не настоящая, это картина про дверь... И, как в любой картине, художник продумал всё до мелочей. Именно поэтому он сделал чертеж.

После многочисленных авангардных экспериментов в поиске беспредметных форм М.А. Рогинский дает «второе дыхание» предмету, протестуя против пафоса в искусстве любого толка, но не отказываясь от эстетического начала, что стало камнем преткновения для многих авангардных направлений. За простой формой двери, как и за ее красным цветом без особых оттенков и рефлексивов, есть многослойное пространство мысли, чувств, ассоциаций...

3. **М.А. Рогинский.**
Кастрюля на табурете.
1964.
Холст, масло.
69,7 x 60.
BREUS Foundation.
Источник: roginisky.org



И здесь есть торжество — торжество предмета в его чувственной, смысловой и художественной интерпретации. Именно поэтому дверь «побывала» и реди-мейд, и поп-артом, и соц-артом, а творчество Рогинского стали трактовать как предконцептуализм.

Рогинский искал современный язык, способный утвердить эстетику простых форм жизни и простых вещей, за которыми стояли судьбы миллионов людей, раскрыть содержание вещи, а не играть с ней. В этом коренное отличие его искусства от иных направлений, и прежде



4. М.А. Рогинский.

Дверь.

1965.

Дерево, масло, металл
(дверная ручка).

160 x 70 x 10.

Из коллекции

Леонида Талочкина,

Государственная

Третьяковская галерея.

Источник: saatchigallery.

com

ART OF THE 20TH – 21ST CENTURIES

5. **А.Б. Гросицкий.**

Предметы и небо.

1980–1981.

Холст, масло.

90 x 120.

Частная коллекция.

Источник:

Галерея pop/off/art

(popoffart.com)



всего концептуализма. «Пока есть простые вещи, есть надежда», — написал художник на работе 1994 года. Для Рогинского не было «плохой» или «неинтересной» вещи, в отличие от концептуалистов, для которых «плохая», «безликая» вещь стала метафорой всего советского. Это прямо противоположная позиция.

В контексте работы с предметом, с простой вещью особое место занимает творчество Андрея Гросицкого (1934–2017). Работы Гросицкого стали появляться на выставках с 1986 года, хотя основные творческие позиции художника сложились в конце 1960-х годов («Шкаф», 1969). Героями его картин стали бытовые предметы из самых разных сфер жизни человека — чайник, кресло, труба, металлолом, тюбики краски... Его творчество дает новый поворот в интерпретации темы предметного мира; предмет теряет самостоятельность, он трансформируется в вещь, и мастер сумел претворить вещный мир на своих холстах в живопись, сделав ее осязаемо вещной. Фактура поверхности его картин многослойна; она состоит

из сложнейшего «замеса» краски, превращенной в сложно нюансированный цвет с использованием эффектов тонального перехода, рефлексов, оттенков, и создает иллюзию трехмерности изображенного предмета, часто выходящего за край холста, вызывая тактильные ощущения. По словам художника, предмет для него стал «единственным средством для выражения философского понимания сложности и противоречий современного мира». Его задача — «превращение образов предметного мира в картину как особую, всецело самостоятельную художественную вещь» [9, с. 14]. Покалеченные вещи из груды металлолома вступают в свои взаимоотношения на холстах Гросицкого, а тюбик краски становится героем картины, в которой художник высказывается о своем ремесле с высокой концентрацией мысли и чувства («Забвение», 1988; «Ржавчина», 1995; «Старый тюбик», 1992; рис. 5). И помогает ему в этом сама живопись, которую невольно начинаешь воспринимать как нечто живое, органично присущее миру человека. Евгений Барабанов

отмечает, что поэтика вещи и ее судьбы в творчестве Гросицкого не предполагает ни культа ушедшего, ни салонного любования стариной, ни тоски, ни депрессии, ни отворачивания к жизни. Напротив, все его образы и сама живопись заряжены мощной суггестивной энергией.

А.Б. Гросицкий не примыкал ни к одному обществу, и, как и Михаила Рогинского, его так и не приписали безоговорочно ни к одному из направлений, хотя и усматривали различные влияния — и поп-арт, и сюрреализм, и метафизика...

«В Москве с конца 1960-х до середины 1970-х царил необычайно странный, особый, “метафизический” воздух, можно сказать, климат, который захватил умы или, точнее сказать, сознание определенной части художественной “общественности”», — вспоминал И. Кабаков [Цит. по: 10, с. 179–180]. В московском андеграунде возникли два основных течения, противостоящих советской культуре и всему советскому образу жизни. Художники метафизической ориентации работали так, словно не замечали действительности, в которой жили. Стремление выразить категории духовного пластическими средствами являлось для них способом преодоления социалистического реализма в творчестве и социалистического быта в жизни. Ценность искусства была для них несомненна.

Обращение к проблеме духовного в искусстве было характерно для московского круга художников конца 1950–1970-х годов. Интересы таких мастеров, как Михаил Шварцман, Юло Соостер, Владимир Янкилевский, Дмитрий Краснопевцев, Владимир Вейсберг, Эдуард Штейнберг, Дмитрий Плавинский и др., были устремлены в область философского постижения мира и проблем человеческого существования. Тайна бытия — одна из основных тем их творчества, которая решалась на разных уровнях — от экзистенциального до религиозного. Каждый из названных мастеров — яркая творческая индивидуальность со своей философией и художественными задачами; они не были ни группой, ни сообществом. Отсутствие интереса к социальной проблематике, понимание искусства как высокой и тонкой сферы духовной деятельности человека, установка на высокое профессиональное мастерство — всё это позволило условно объединить творчество разных художников термином «метафизическое искусство»².

² Метафизическая живопись (метафизика — от греч. *meta ta physika* — метод мышления, противоположный диалектике; ит. *pittura metafisica*) — направление в итальянском искусстве 1916–1920 годов, возникшее как реакция на итальянский футуризм. Художники-метафизики стремились вернуться к национальной традиции на современном уровне. Их произведения проникнуты духом мистики, они вызывают множество ассоциаций. Для русского андеграунда этот термин весьма условен.

³ В.Г. Вейсберг преподавал живопись в Институте повышения квалификации Союза архитекторов СССР (1959–1984).

Метафизический натюрморт

«Я хочу, чтобы материя осознанно стала духом» — эти слова Владимира Вейсберга выражают не только его собственную установку, но и основные устремления художников метафизического круга. Как и остальные мастера этого круга, Вейсберг был героем-одиночкой, несмотря на то что преподавал и имел ряд преданных учеников³. Интерес к различным культурам в истории искусства с эпохи оттепели и до конца 1980-х годов определил многие поиски в позднесоветском искусстве. Но, пожалуй, именно Вейсберг сумел как никто другой добиться культурно-преемственного синтеза, создав собственный художественно-философский мир именно в жанре натюрморта. Его искусство невозможно соотнести ни с академизмом, ни с авангардизмом.

Первые работы второй половины 1950-х годов — портреты и натюрморты, несмотря на стремление к конкретности изображенного мотива, словно претендующего на «взгляд в упор», столь свойственный шестидесятым, тем не менее сохраняют эту установку скорее в странной конкретике названий — «Мальчик в синем лыжном костюме с папиросой» (1954), «Парень с гаечным ключом», «Галя в зеленой блузке» (1955). Но, несмотря на наличие «гаечного ключа», эти образы крайне далеки от «суровых» и тем более от персонажей Ф. Решетникова. Это совсем не «лица поколения», к чему шли представители «сурового стиля», и не среднестатистические советские школьники Решетникова. Это частные люди, имеющие свое лицо и право на индивидуальность. Мальчику в синем лыжном костюме абсолютно всё равно, имеет право советский школьник курить папиросы, или нет, а рыжеволосая Галя в зеленой блузке просто радуется своей юности, и ей тоже всё равно, советская у нее юность или нет. Нет у художника и вопроса, какие предметы могут составить натюрморт про советский быт, это вполне может быть «Неубранный стол» (1953, рис. 6). Судя по ранним произведениям, Вейсберг с первых шагов не то чтобы занял какую-то позицию относительно социума, например, сознательно отстранился. Очевидно, что этого пространства для него в принципе не существовало, он его не видел. Для него существовало только пространство искусства, в котором он сначала интуитивно, а затем всё более осознанно шел своей дорогой, ведущей к совершенству живописи, как он ее понимал, — через живописную материю выразить сущность духовного.

В.Г. Вейсберг.
Неубранный стол.

1955.

Холст, масло.

55 x 88.

Государственный музей
изобразительных
искусств имени
А.С. Пушкина.

Источник:

Государственный каталог
Музейного фонда
РФ (gokatalog.ru)



Пережив глубокое влияние Сезанна до начала 1960-х годов, Вейсберг разработал свою живописную систему. Работал он принципиально с натуры, при этом натура как таковая уже в начале 1960-х годов начинает утрачивать индивидуальные черты, будь то портрет, обнаженная модель или натюрморт. Как и для Сезанна, любой мотив служил ему лишь поводом для решения пластических задач. В результате художник полностью сосредоточился на натюрморте и пришел к «трансцендированной живописи, в системе которой все традиционные изобразительные элементы приобретают новую реальность» [Цит. по: 11, с. 64].

У сына психолога Григория Петровича Вейсберга, одного из основателей Русского психологического общества и переводчика З. Фрейда, знания как в области психологии, так и в философии были далеко не дилетантскими. В.Г. Вейсберг обозначил три вида колористического восприятия, которые соотносил с категорией времени, т.е. с процессом длительности восприятия: 1) чувственное, в процессе которого живописная информация воспринимается мгновенно; 2) аналитическое, требующее времени для восприятия живописной информации; 3) подсознательное, ориентированное на бесконечное восприятие, т.е. созерцание. В результате

художник выработал собственную систему работы, в процессе которой он, сеанс за сеансом, преодолевал первые две ступени с конечной целью — выйти на третью. Он постоянно вел дневник, в котором фиксировал все стадии работы, буквально занимаясь самонаблюдением, и придавал большое значение балансу своих физических сил и длительности работы в одном сеансе. Вейсберг стремился отрешиться от всего чувственного, бытового, психологического, от материального с целью высвобождения духовного и достижения абсолютизации в выражении духовного начала вне зависимости от жанра и темы. Формулируя понятие «невидимой живописи», он искал грань между умозрительным и непосредственным, искал способ в ограниченном пространстве выразить живописную модель бесконечности. И в этом контексте натюрморт с простыми предметами был особенно удобен.

Суть его живописной системы — особое внимание к тончайшей разработке цвета по тону и приведению всех цветов палитры к единому знаменателю, что и дало название этой стилистике как «белое на белом». В.Г. Вейсберг говорил, что видит предмет не сам по себе, а в пространстве перед ним, и надо преодолевать это пространство, сотканное из множества рефлексов света



7. В.Г. Вейсберг.
**Большая Венера,
кубы и шар.**
1983.
Холст, масло.
53 x 49.
Государственная
Третьяковская галерея.
Источник: iskusstvo-info.ru

мелкими шажками, чтобы добиться гармонии единства среды и предмета, в нее помещенного.

Мотивы натюрмортов зрелого творчества В.Г. Вейсберга — простые геометрические тела, иногда в сочетании с античными гипсами и раковинами («Архитектура с Венерой», 1978; «Белая fuga», 1978; «Большая Венера, кубы и шар», 1983, рис. 7). Мастер строил композицию на основе ритмической и пластической взаимосвязи предметов, утверждая некий высший порядок, свободный от всего суетного и сиюминутного, и понимая гармонию согласно античной эстетике — как ритм и меру. «Гармония — это некий

единый свет, постепенно нащупываемый через построение. Этот свет — вне наших чувств. Мы его ощущаем, но понять не можем. Этому мешает наше конечное, сенсорное. У некоторых мастеров эта помеха и служила основой их искусства. Вот эта связь между божественным, непознаваемым светом и помехой — это и будет “сопряжение”. Это та самая грань, которую я понял на музыке Баха», — говорил Вейсберг своим ученикам [Цит. по: 12, с. 15].

Творчество Вейсберга, казалось бы, отдельно стоящее от общего художественного процесса, в какой его поток ни загляни, на самом деле

сосредоточило несколько крайне важных проблем своего времени. Прежде всего, это безоговорочное утверждение пластических ценностей искусства, которые имеют в себе всё еще большой потенциал относительно современности, а соотношение концептуальности и подсознательного, свойственное творчеству этого мастера, выразило два основных полюса в художественных поисках позднесоветского искусства.

Дмитрий Краснопевцев (1925–1995) — еще один представитель метафизической линии, писавший исключительно натюрморты с простыми вещами. В 1960-е годы он записал: «...множество неожиданных, но хорошо знакомых предметов, наполняющих пустыри и городские свалки, говорят нам о боге всеуничтожающего времени, и говорят несколько не меньше, чем руины соборов и крепостей ... это часовая стрелка времени, а та — быстро бегущая, секундная» [Цит. по: 13, с. 139]. Именно предметы, свидетельствующие о «секундной стрелке времени», стали темой натюрмортов художника на всю его жизнь. Казалось бы, это близко помойкам О. Рабина и вообще эстетике уродливого советского быта и жизни в творчестве «лианозовцев». Но это не так. Герои Краснопевцева — отнюдь не разбитые унитазы, он выбирает предметы исходя из посыла: «не должно “лезть” определенное время, даже география — это меня совершенно не интересует». Он сосредоточен на предметах, которые мало несут информации о времени. Например, для художника важна не столько форма глиняного кувшина, которая менялась, сколько идея кувшина, незыблемая в своей основе и вечная во все времена и в разных странах. Такое ощущение и переживание «смерти» секундной стрелки жизни конкретного предмета при мысли о постоянном «возрождении» идеи этого предмета и, в результате, его вечной жизни — результат постоянных раздумий Краснопевцева о жизни и смерти. Ему были близки немецкие романтики, особенно Гофман, в его творчестве усматривают определенную близость с итальянскими метафизиками (Дж. Моранди и Дж. де Кирико), отмечают и влияние сюрреалиста Рене Магритта.

Натюрморты Краснопевцева — это всегда строго продуманная композиция, словно отвергающая всё лишнее, случайное. Будь то «Лист бумаги и бутылка» (1966), или «Пять разбитых кувшинов» (1977), или «Корыто» (1982), она всегда будет утрачена на основе полного равновесия между элементами, задающими статику и динамику, независимо от наполнения композиции количеством предметов (рис. 8, 9). При этом художнику удается наполнить внутренним напряжением статичные элементы композиции и не позволить динамичным

элементам выйти в открытую экспрессию, опять же сохранив в них внутреннее напряжение. В отличие от Вейсберга, стремившегося снять барьер между предметом и средой, Краснопевцев помещает предмет в безвоздушную среду, которая оказывается метафизическим пространством-фоном для четко, зримо явленных предметов, форма и объем которых подчеркиваются сознательно монохромной гаммой живописи. Но их материальность призрачна, как призрачны неразличимые глазом мазки тонкого живописного слоя, пропускающего цвет основы холста.

Д.М. Краснопевцев говорил, что сюжет его картин составляют не кувшины, раковины, камни и т.д., а мысль, выраженная в композиции. Предметы в его картинах выстраиваются по принципу театрального действия. В своих записках он обозначил более шестидесяти вариантов игровых принципов построения композиции, намечающих сложные взаимоотношения предметов в ней⁴. Знание законов сценографии и владение различными техниками графики способствовали поиску художником своих выразительных средств. Он нашел и свой круг предметов, и свое построение пространства, и свою манеру живописи для выражения философско-религиозной идеи смерти, неотъемлемой от идеи жизни, и своего экзистенциального чувства одиночества.

«Картина — остров, независимый остров-государство, живущее по своим законам, под своим флагом» [14, с. 70]. Эти слова художника можно отнести и ко всей его жизни, выстроенной как остров, независимый от непринимаемой им окружающей действительности. По определению С. Хоружего, такая позиция была «эмиграцией в культуру». Полная или частичная (если можно так сказать) эмиграция в культуру была одним из характерных признаков позднесоветского времени. «Эмигрировать» в жанре натюрморта было особенно удобно.

Заключение

Не случайно в период оттепели художников стали привлекать простые вещи. Начиная с 1960-х годов набирал силу процесс индивидуализации, вызванный прежде всего самой социальной действительностью и необходимостью отрицания прежних норм жизни и искусства. «На повестку дня выходила открытость как противовес закрытости. Данности противопоставлялась возможность. Единому — вариативность. Общему, усредненному для понимания, “профанному” противопоставлялось “сакральное”, то есть единственное, неповторимое, экзистенциальное. Законченности формы противостоял сам процесс формообразования,

⁴ Д.М. Краснопевцев окончил Училище 1905 года по отделению сценографии до поступления в Институт им. В.И. Сурикова на отделение графики.



8. **Д.М. Краснопевцев.**

Привязанная ваза.

1972.

Оргалит, масло.

80 x 61.

Музей AZ. Источник:

parallel.museum-az.com

9. **Д.М. Краснопевцев.**

Кувшины в земле.

1969.

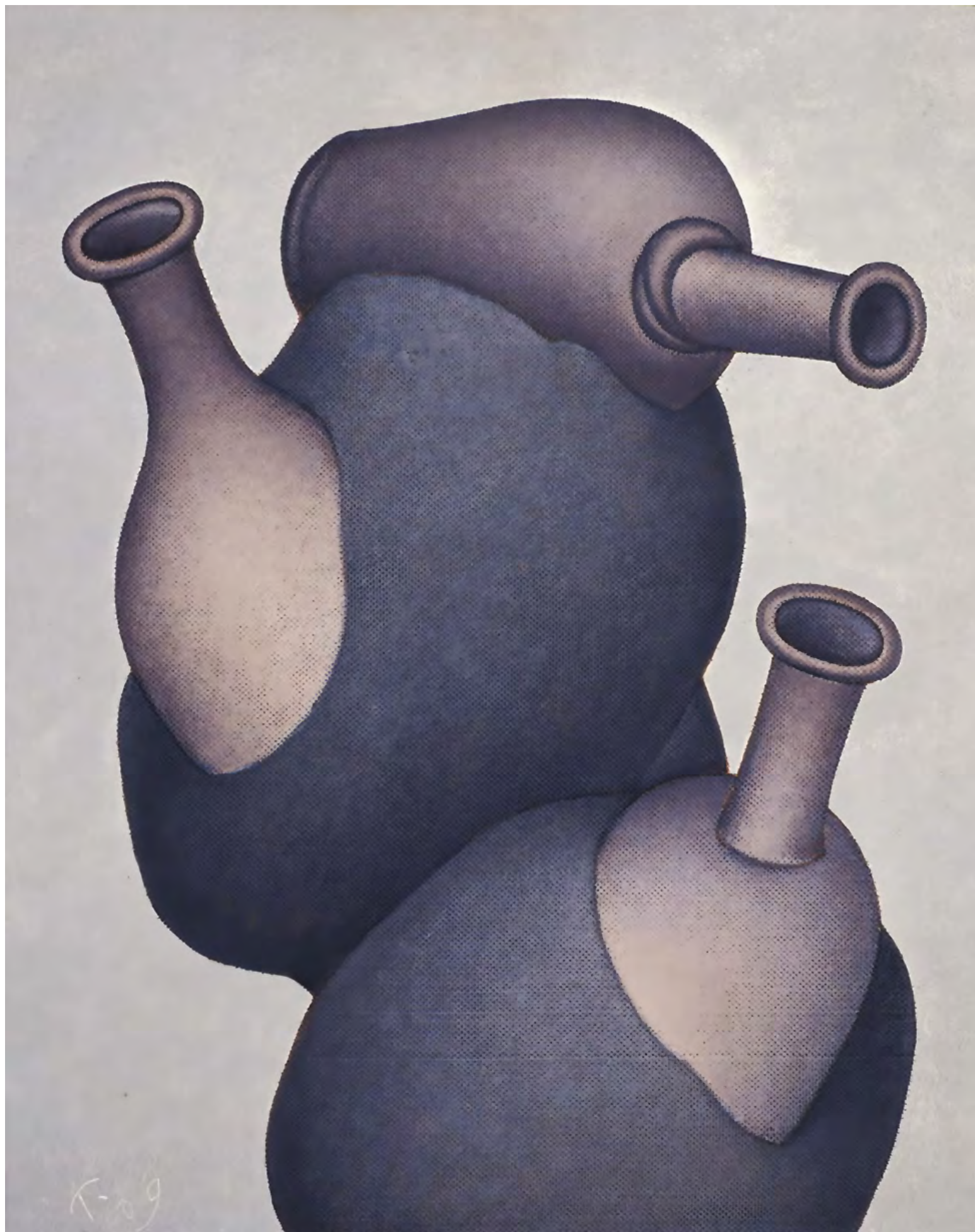
Оргалит, масло.

61,3 x 49,5.

Государственная

Третьяковская галерея.

Источник: arthodynka.ru



статике — динамика»⁵, — пишет Борис Орлов, один из знаковых художников нонконформистского движения.

Простые, бытовые предметы предоставляли широкие возможности в метафорическом ключе выразить как свое отношение к социуму, так и философские размышления и лирические переживания, что очевидно из анализа различных подходов к натюрморту с «простыми вещами» в творчестве В.Ф. Стожарова, А.В. Васнецова, О.Я. Рабина, М.А. Рогинского, А.Б. Гросицкого, В.Г. Вейсберга и Д.М. Краснопевцева. Если в искусстве представителя официальных кругов преобладал интерес к проблеме национального (В.Ф. Стожаров), а в творчестве мастера из плеяды «суровых» на первый план выступало желание передать

атмосферу оттепели (А.В. Васнецов), то в кругах андеграунда палитра обращения к простым вещам достаточно широка: от критики социальной действительности (концептуализм) через желание выразить посредством простых вещей послевоенного быта свое понимание российской жизни (М.А. Рогинский) до выражения в натюрморте основных позиций метафизического направления (В.Г. Вейсберг, Д.М. Краснопевцев).

Таким образом, натюрморт не только возвращается на художественную сцену в качестве отнюдь не «малого жанра», но оказывается достаточно гибкой формой для выражения различных позиций и проблем своего времени, а простые предметы выступают как их метафоры.

Список источников

1. Виппер Б.Р. Проблема и развитие натюрморта. СПб.: Азбука-классика, 2005. 382 с.
2. Лотман Ю.М. Натюрморт в перспективе семиотики // Вещь в искусстве : материалы науч. конф., 1984 / под общ. ред. И.Е. Даниловой. М.: Советский художник, 1986. С. 6–13.
3. Мочалов Л.В. Три века русского натюрморта. М.: Белый город, 2012. 511 с.
4. Герчук Ю.Я. Живые вещи. М.: Советский художник, 1977. 144 с.
5. Даниэль С.М. Картина классической эпохи. Проблема композиции в западноевропейской живописи XVII века. Ленинград: Искусство, 1986. 196 с.
6. Герчук Ю.Я. «Кровоизлияние в МОСХ», или Хрущев в Манеже. М.: Новое литературное обозрение, 2008. 327 с.
7. Глезер А.А. Русские художники на Западе. М.: Знание, 1991. 53 с.
8. Левашов В. Интервью с Михаилом Рогинским // О Михаиле Рогинском. Дураки едят пироги / сост. А. Романова, Н. Василевская. М.: Новое литературное обозрение, 2009. С. 690–691.
9. Барабанов Е. Биографии вещей // Андрей Гросицкий : каталог / авт. ст.: Евгений Барабанов, Сергей Попов. М.: Галерея pop/off/art, 2007. С. 5–17.
10. Иньшаков А. «Художник первого класса» и границы свободы» («Десять персонажей» Ильи Кабакова) // Пути и перепутья. Исследования и материалы по отечественному искусству XX в. / ред.-сост. А. Дехтерева, Н. Степанян. М.: Индрик, 2006. С. 178–198.
11. «Другое искусство», Москва, 1956–76 : в 2 т. Т. 1: К хронике художественной жизни / сост. Л. Талочкин, И. Алпатова. М.: Интербук, 1991. 339 с.
12. Чудецкая А. Искусство есть род познания // Владимир Григорьевич Вейсберг. Живопись, графика из музейных и частных собраний : каталог выставки / сост.: Т.Е. Добровинская-Владимирова, А.Ю. Чудецкая, Е.Л. Шкловская. М.: Азбука, 2006. С. 12–16.
13. Маневич Г. Цвет прошедшего времени // «Другое искусство», Москва, 1956–76 : в 2 т. Т. 1: К хронике художественной жизни / сост. Л. Талочкин, И. Алпатова. М.: Интербук, 1991. С. 138–257.
14. Краснопевцев Д.М. Дмитрий Краснопевцев: живопись, графика, дневники : в 3 кн. Кн. 1: Дневники, 1952–1993 / сост. А. Ушаков. М.: Бонфи, 2006. 192 с.

⁵ Орлов Б. Искусство 60–70-х годов. Экзистенциальная метафизика. Булатов, Янкилевский, Кабаков, Пивоваров, Васильев, Шаблавин // Борис Орлов [сайт художника]. URL: <https://borisorlov.ru/texts/iskusstvo-60-70-godov> (дата обращения: 11.10.2023).

References

1. Whipper, B.R. (2005) *Problem and development of still life*. Saint Petersburg: Azbuka-klassika. (In Russ.)
2. Lotman, Yu.M. (1986) 'Still life in the perspective of semiotics', in Danilova, I.E. (ed.) *A thing in art* [Conference proceedings]. Moscow: Sovetskiy khudozhnik, pp. 6–13. (In Russ.)
3. Mochalov, L.V. (2012) *Three centuries of Russian still life*. Moscow: Belyy gorod. (In Russ.)
4. Gerchuk, Yu.Ya. (1977) *Living things*. Moscow: Soviet artist. (In Russ.)
5. Daniel, S.M. (1986) *Painting of the classical era: problems of composition in Western European painting of the 17th century*. Leningrad: Iskusstvo. (In Russ.)
6. Gerchuk, Yu.Ya. (2008) "Hemorrhage in the MOSH", or *Khrushchev in the Manege*. Moscow: Novoye literaturnoye obozreniye. (In Russ.)
7. Glezer, A.A. (1991) *Russian artists in the West*. Moscow: Znaniye. (In Russ.)
8. Levashov, V. (2009) 'Interview with Mikhail Roginsky', in Romanova, A. and Vasilevskaya, N. (comps.) *About Mikhail Roginsky. Fools eat pies*. Moscow: Novoye literaturnoye obozreniye, pp. 690–691. (In Russ.)
9. Barabanov, E. (2007) 'Biographies of things', in *Andrey Grositsky* [Catalogue]. Moscow: Gallery pop/off/art, pp. 5–17. (In Russ.)
10. Inshakov, A. (2006) "Artists of the first class" and the boundaries of freedom ("Ten Characters" by Ilya Kabakov), in Dekhtereva, A. and Stepanyan, N. (eds.) *Paths and crossroads. Research and materials on Russian art of the twentieth century*. Moscow: Indrik, pp. 178–198. (In Russ.)
11. Talochkin, L. and Alpatova, I. (comps.) (1991) *Other art, Moscow, 1956–76*, in 2 volumes. Vol. 1: To the chronicle of artistic life. Moscow: Interbook. (In Russ.)
12. Chudetskaya, A. (2006) 'Art is a kind of knowledge', in Dobrovinskaya-Vladimirova, T.E., Chudetskaya, A.Yu. and Shklovskaya, E.L. (comps.) *Vladimir Grigorievich Veisberg. Painting, graphics from museum and private collections*. Moscow: Azbuka, pp. 12–16. (In Russ.)
13. Manevich, G. (1991) 'The color of the past tense', in Talochkin, L. and Alpatova, I. (comps.) (1991) *Other art, Moscow, 1956–76*, in 2 volumes. Vol. 1: To the chronicle of artistic life. Moscow: Interbook, pp. 138–257. (In Russ.)
14. Krasnopevtsev, D.M. (2006) *Dmitry Krasnopevtsev: painting, graphics, diaries*, in 3 books. Book 1: Diaries, 1952–1993. Moscow: Bonfi. (In Russ.)

Информация об авторе

Юшкова Ольга Артуровна, кандидат искусствоведения, заведующая отделом художественной художественной критики, Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, Москва, Российская Федерация, yushkovaoa@yandex.ru.

Information about the author

Olga Arturovna Yushkova, Cand. Sc. (Art History), Leading Researcher, Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts, Moscow, Russian Federation, yushkovaoa@yandex.ru.

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

The author declares that there is no conflict of interest.

Статья поступила в редакцию 19.10.2023; одобрена после рецензирования 03.11.2023; принята к публикации 08.11.2023.

The article was received by the editorial board on 19 October 2023; approved after reviewing on 03 November 2023; accepted for publication on 08 November 2023.