

# Искусство XX–XXI веков

ART OF THE XX–XXI CENTURIES

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2020.02.001

УДК 75.041.5

## ЗА ПРЕДЕЛАМИ СУРОВОСТИ: ПОРТРЕТ 1990-Х ГОДОВ В ЖИВОПИСИ ИГОРЯ СИМОНОВА

*Айнутдинов Антон Сергеевич*

Екатеринбург, Российская Федерация

### Аннотация

Поздняя живопись уральского художника Игоря Симонова, известного зрителю картинами «сурового стиля», менее всего отмечена как публикой, так и критиками. Статья посвящена описанию трех картин художника этого периода творчества, определивших его основные мировоззренческие и художественные установки. «Аллегория» 1988 года открывает другой этап вчерашнего мэтра «сурового стиля», став картиной-предтечей новых форм искусства в 1990-е годы. Картина «Наш паровоз...» показывает человека в общественной жизни после перестройки, выведенного на холсте до портретного образа. «Автопортрет 1997 г.» дает представление о широте живописного таланта И. Симонова в условиях самоощущения художника в совершенно иной обстановке для жизни и работы. Это квазипортрет эпохи и трагедия ее современника в зеркале истории. Другие картины этого времени упоминаются в статье эпизодически, дополняя наше знание о творческом наследии художника, жившего большую часть жизни на Урале, в Свердловске-Екатеринбурге, до 2019 года.

**Ключевые слова:** живопись; И.И. Симонов; реалистическая живопись; портрет; новые формы искусства; искусство 1990-х годов.

### Для цитирования:

Айнутдинов А.С. За пределами суровости: портрет 1990-х годов в живописи Игоря Симонова // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2020. № 2 (17). С. 12–38. DOI: <https://doi.org/10.25712/ASTU.2518-7767.2020.02.001>. URL: <https://readymag.com/u50070366/1914029/7/>

### Информация об авторе:

*Айнутдинов Антон Сергеевич* – искусствовед, историк искусства, кандидат филологических наук, г. Екатеринбург, Российская Федерация. Email: [ant-one@yandex.ru](mailto:ant-one@yandex.ru)

## Введение

Искусство 1990-х годов в России еще только в стадии изучения. Не прошло достаточно времени, чтобы, взглянув ретроспективно, можно было составить об этом этапе целостное представление. Каждая новая статья, посвященная художникам этого периода, отдельным художественным направлениям и течениям, повышает уровень нашего знания. Живопись Игоря Ивановича Симонова – неотъемлемая часть как советского, так и постперестроечного искусства на Урале. Однако творчество уральского художника 1990-х годов оказалось не описано и не изучено до настоящего времени. Вышедшая в 1953 году книга Б. Павловского, создателя первой кафедры истории искусств в Уральском государственном университете, и поныне является единственной, посвященной художнику. В ней идет речь о том, что было создано художником к середине прошлого столетия.



*Рис. 1. Симонов Игорь Иванович.  
Фотопортрет.  
Источник: личный архив  
А.С. Айнутдинова.*

Цель настоящей статьи заключается в стремлении дополнить имеющееся представление о симоновской живописи исследованием малоизвестных картин из позднего творчества мастера. Представленный анализ трех живописных полотен художника, которые ранее были практически не знакомы широкому зрителю, определил логику рассуждений в статье об этих и некоторых других произведениях И. Симонова, созданных в конце 1980-х и в 1990-е годы. Актуальность исследования видится в факте включения выбранных нами работ живописца в поле исчерпывающего знания о его творчестве, более разностороннем, чем о нем было известно.

## Результаты

Картина «Аллегория», датированная 1988 годом (рис. 2), имеет два подхода к пониманию, которые мы можем использовать, чтобы выявить намерение художника. Один связан с традиционным отношением к живописи, укладывающимся в парадигму «художник – зритель», которая возникает от восприятия жанровых особенностей критического реализма и традиционалистского тематического произведения в красках.

Это то, что делает для нас созерцаемую картину глубокой с точки зрения ее культурно-исторических пластов, обязательного внимательного отношения художника к натуре, композиции, отбору сюжетного материала, заложенного передвижниками. Второй подход, о котором применительно к «Аллегии» будет сказано позже, модернистский, связан с размышлением, чем же являлась «аллегория» не как образ, но как прием для художника. Он направляет наш познавательный дискурс за пределы холста, включая в него более широкий пласт вещей, имеющих отношение больше к игре смысла и меньше относящихся к ремесленным, рисовальным делам художника.



*Рис. 2. Симонов И.И. Аллегория. 1988. Холст, масло. 130 x 200. Фонд Свердловского регионального отделения ВТОО «Союз художников России», Екатеринбург. Галерея Минг. Тайвань. Источник: личный архив А.С. Айнутдинова.*

В первом случае И. Симонов в «Аллегии» продолжает реалистическую школу русской живописи, подтверждая собственные слова о том, что для него такие ценностные ориентиры, как «крепкий рисунок, цвет, композиция», незыблемы в работе, что бы он ни делал [16]. За плечами учеба в годы войны в Свердловском художественном училище, затем – Ленинградский институт живописи, скульптуры

и архитектуры им. И.Е. Репина. На Урале, в Свердловске, куда художник вернулся, чтобы жить и работать после института, годами складывалась знаковая фигура, образ «последнего из Могикан» «сурового стиля» – И. Симонова, выставлявшегося на областных, зональных, республиканских выставках и даже за рубежом, например на Венецианской биеннале, где побывали его знаменитые «Литейщики».

При втором подходе очевидно, что картина является новаторской по исполнению и для самого Симонова. Таковой она видится и для зрителя, знакомого с предшествующим творчеством художника времени «сурового стиля». Художник сам называл то, что он начал писать в конце 1980-х годов, «социальным памфлетом», подчеркивая этим определением свой другой художественный жест. Но представляется, что литературное понятие «памфлета», перенесенное им на живопись, не совсем точно характеризует созданное мастером в станковой картине. Памфлет как жанр подразумевает критическое отношение автора к действующим лицам этой разновидности литературно-публицистического произведения, граничащее с их разоблачением, неприятием. У Симонова герои картин 1990-х годов – это вчерашняя заводская интеллигенция, городские жители, деревенские обыватели, столкнувшиеся с изменениями привычной жизни, реформировавшими до неузнаваемости прежний советский быт. В этом смысле написанное художником в 1990-е годы больше укладывается в содержание термина «соц-арта», хотя и с отдельными оговорками, когда мы отыскиваем характерные черты направления с их проявлениями в конкретных живописных работах мастера. Художник иронизирует по поводу происходящего в стране, государственной политики, виновной в разыгрывающейся на улицах городов и деревень драме. Но герои, действующие лица его картин – это простые люди, ведомые течением жизни, обстоятельствами, они сами нередко «не ведают, что творят», потому ироничного сочувствия к ним больше, чем памфлетной ненависти. О пластической моделировке их образов мы еще скажем чуть позже. С точки зрения отнесения к художественному направлению в живописи созданная Симоновым в 1990-е годы серия картин, конечно, жанрово памфлетом не может быть. Ограничимся этими вступительными мыслями об общей направленности творчества художника. Обратимся к первому варианту прочтения картины.

Как интеллектуалы, оценивающие произведение, мы, безусловно, считываем и его иконографию. Естественно, создавая картину, художник опирался на предшественников. И тут главный из них – скорее всего, итальянский живописец XVII в. Сальваторе Роза, кисти которого принадлежит «Аллегория Фортуны» (1658, рис. 3).

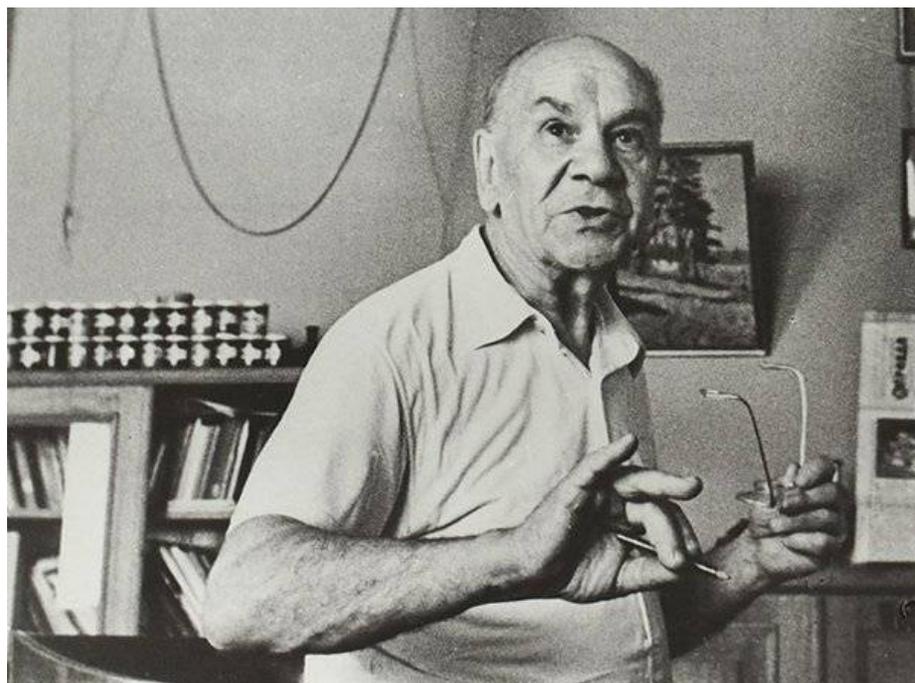
В его картине древнеримская богиня Фортуна написана с рогом изобилия, раздающей окружающим ее животным – барану, ослу, свинье, овце, быкам – дары, а именно драгоценности и деньги. Но звери не ценят подарок судьбы, они топчут дары. За ними скрываются определенные исторические личности, современники художника, поэтому он сам подвергся гонениям за свое произведение. Получается, что оно в определенном смысле и обличало общество. В картине С. Роза главная героиня богиня Фортуна показана в облике расточительной женщины, равнодушной к тому, кого одарить богатством. Одна деталь картины подкрепляет это наблюдение: глаза богини без повязки, обычно ее изображали слепой. В результате получается, что богиня одаривает «ослов» и «баранов», тех, кто должен быть благодарен, но они не только никак не выказывают этого, но больше – просто беспросветно слепы и невероятно

глухи к удаче. Таков в общем виде иносказательный или аллегорический смысл картины итальянского художника. В симоновской интерпретации этот античный образ Фортуны и мифологический сюжет переосмыслены и живописно, и содержательно.



*Рис. 3. Сальваторе Роза.  
Аллегория Фортуны  
(Аллегория удачи). 1658.  
Холст, масло. 198 x 133.  
Музей Гетти, Лос-Анджелес.  
Источник: [gallerix.ru](http://gallerix.ru).*

И. Симонов был учеником известного советского художника и педагога Б. Иогансона (рис. 4). Сам Б. Иогансон учился в первой четверти XX века у блистательных живописцев К. Коровина, А. Архипова, высоко ценил творчество передвижников, особенно К. Маковского за его выдающееся умение работать с натурой, композицией, цветовой палитрой картины. Так живет правило «нескольких рукопожатий» в искусстве. Еще несколько лет назад в Екатеринбурге, в полутора тысячах километрах от Москвы, жила живая легенда, видевшая продолжателей классиков русской живописной школы, запитавших собой древо культурного национального наследия. «Это все были цветовики», – говорил сам Симонов о каждом из них, вспоминая своих учителей, добавляя к названным и русских сезаннистов, в первую очередь И. Машкова, у которого учился один из первых педагогов живописца в художественном училище Свердловска, высланный на Урал в годы Великой Отечественной войны [16].



*Рис. 4. Погансон  
Борис Владимирович.  
Источник: [polit.ru](http://polit.ru).*

«Аллегория» Симонова, с которой мы начали, – это и есть, по сути, работа мастера, вобравшая в себя несколько живописных школ. Поэтому, на наш взгляд, она и стоит на рубеже. В ней сильны еще идеи передвижничества, по-своему осмысленные художниками послевоенного времени, к которому относится и Симонов, с их бережным отношением к теме, композиции, еще правдивому отображению природы. Но они объединены с приемами сезаннизма, для которого было важным, напротив, искажение оптического восприятия перспективы, колористическая разноплановость, изображение геометрии природы через цвет.

В картине персонажи выдвинуты на передний план, за их спинами – открытое пространство между лесом и холмами. Природный ландшафт выписан Симоновым именно в сезанновской манере с преобладанием чередования длинных одноцветных мазков, из которых складываются причудливые очертания холмистой местности. Ее восприятие продиктовано внутренним движением в картине, которое появляется в результате обособления движения мазка кисти художника от изображаемой природы. «Сезанновское пятно чаще всего представляет собой группу продолговатых одноцветных мазков, положенных вплотную друг к другу, что бывает особенно хорошо заметно на ровных поверхностях. <...> Цветовые пятна, состоящие из параллельных друг другу продолговатых мазков, как бы связываются на поверхности картины. Обозначая предметы, по-разному удаленные от зрителя, они одновременно смыкаются на поверхности картины в единую, индивидуальную для художника фактуру», – так описывал живописную манеру Сезанна работавший с натурой искусствовед Г. Пospelов [13, с. 294]. В этом же живописном ключе с преобладанием, как у французского постимпрессиониста, густых зеленых, синих, коричнево-желтых цветов соткано изображенное пространство пейзажа «Аллегории». Но для Симонова Сезанн – это уже не реформатор, каким он был при жизни, а часть большой живописной культуры, продолжатель если не отображения рафинированной правдивости в искусстве, то как бы всего того, что можно отнести при всех оговорках к фигуративной живописи в противовес нарождающемуся contemporary art. Французский художник шел своим

путем, в его пейзажах сильно субъективное видение природы, ставшее после него общим местом. Поэтому Симонов делает отсылку к нему не только на заднем плане, в пейзаже, но и на переднем плане картины, выписывая рассыпанные на земле фрукты, будто бы перенесенные сюда с многочисленных натюрмортов Сезанна. Но вот мужчина, протянувший руку к одному из яблок, чтобы его поднять, быть персонажем сезанновского мира картины уже явно не может. Впрочем, быть предметом симоновской картины не могло и само яблоко, слива или персик, жанр натюрморта не нашел в его творчестве своего частого места.

В лучшем из известных натюрмортов с пейзажным мотивом Симонова «Воспоминания о рыбной ловле в Сургуте 1974 г.» важна игра смыслов. В нем крупными мазками на переднем плане выписаны высушенные солнцем рыбы на рыбацкой леске на фоне синего неба. На среднем плане показаны написанные мелко, почти ювелирно тонкой кисточкой, загорающие и купающиеся в реке люди. В этой контрастной разномасштабности показа рыб и людей есть явный подтекст: человеческие фигуры, тела которых кажутся маленькими, на самом деле, если смотреть на них рядом, красивые и спортивные. Но на расстоянии они объективно меньше в размерах, несимпатичные и неинтересные для рассматривания. Отсюда игра смысла – не вчерашние ли это находящиеся под пристальным взором художника мускулистые гимнасты СССР Д. Жилинского или его же подростящая семья у моря, а может, возмужавшие будущие летчики с картины А. Дейнеки, повернувшиеся к нам грудью и ужавшиеся уже в 1970-е годы до размера спички?

В серии картин художника, отнесенных им к социальному памфлету, природа не занимает большое место. В основном здесь представлено изображение пространства города, показанное не всегда прямо, а чаще угадываемое за прочтыванием сюжетов и рассматриванием деталей. «Аллегория» – скорее важное исключение в этой серии (в картине «Второе пришествие» природа деревни, к примеру, исполнена в аналогичной сезанновской манере, только перенесенной будто бы для особой этнографической фиксации в иное ментальное измерение. А именно – в среду покосившихся от времени старых деревянных домов и заборов русской глубинки, развитие которой, кажется, остановилось еще во времена монархии, поэтому в сюжетно-смысловом отношении фигура бесполезного для людей этой местности чиновника за спиной Христа в картине, кстати говоря, совсем не прочтывается как обличение беспомощности власти). Еще чаще предметный фон картин нейтральный, темный, как кулиса, из которой, как на монументальном полотне В. Попкова «Строители Братской ГЭС», на зрителя точно бы под ярким светом театрального прожектора вышагивают персонажи, вступающие друг с другом в разнообразные отношения. Тяготение к подробной моделировке человеческих образов, работа с внимательным отношением к характерному изображению именно людей в композиции являются свидетельством художественной памяти мастера как реалиста. «Так что же, – спросят советские художники, – назад к передвижникам? А почему бы и не так? Это вовсе не значит подражать...» – писал в заметках, рассказывающих о встречах с художниками своего окружения, Б.В. Иогансон [7, с. 91]. Вполне возможно, в свое время это мог слышать и Симонов, учившийся у него.

Но копирования и не было, присутствовало историческое развитие тематической картины, для которой центральное место по-прежнему занимает работа с природой

и впечатлениями от взаимоотношений творца с окружающей действительностью. Отсюда выбранная для «Аллегории», подчас бессознательная, на выучке, в какой-то момент мировоззренческая, осознанная, фронтальная монументальность фигур мужчин, окружающих богиню Фортуну, которая сама, впрочем, как бы выпадает из этой общей группы. Почему так, ответим, когда обратимся к модернистской интерпретации картины. Моделировка фигур мужчин, «браконьеров», как говорил сам Симонов о них, вбирает в себя натурализм лиц и поз, реалистичность действий. Каждый из персонажей картины вполне может быть вчерашним лицом «Моиx героев» или «Литейщиков» Симонова – они точно так же искусно по законам живописной композиции расставлены в пространстве переднего плана, как в картинах русских передвижников К. Савицкого, К. Маковского или советских мастеров Ассоциации художников революционной России. Тема охоты, продолженная за В. Перовым, ожила драматически произошедшим дальше у Симонова: мужчины перестали отдыхать и разговаривать на привале, они успели убить зверей и встали друг рядом с другом, чтобы сравниться уже гораздо большей добычей. Загорелые лица мужчин как бы выдают в них все то внутреннее простое, матерое, заработанное в душном цехе завода, что есть не только на коже, но и под ней. Такое понятное объяснение картина находит в рамках трактовки сюжета жанрами реализма. Однако центральное место в произведении занимает Фортуна, античная богиня, которая не может по идейным соображениям присутствовать в реалистической картине передвижников и соцреалистов, поэтому следует обратиться ко второму подходу интерпретации, проливающему свет на значение аллегории.

Искусствовед А. Боровский в талантливо написанной статье о Г. Коржеве, вышедшей после смерти художника, наметил интересную мысль о том, почему признанный разными группами художественного истеблишмента мастер не оказался ни в одной из них в 1990-е годы [3]. Что-то схожее есть в судьбах Коржева и Симонова на изломе СССР. Оба были каменными опорами «сурового стиля», но и тот, и другой, выпав из официоза, перестали восприниматься и своими, и чужими. Каждый был бóльшим, чем просто художником на своем месте, но в условиях отсутствия официального искусства, госзаказа оказался почти не понятным широкой публикой. Картины Симонова 1990-х годов эту публику, можно сказать, и не увидели в Свердловске-Екатеринбурге, они получили не общественное, а частное признание в Китае, где нашлись для них покупатели. Как фигура Коржева сопротивляется канонизации и музеефикации, так творческая жизнь Симонова, скромного и не очень общительного человека, сообщавшего больше своим искусством, чем словами, не укладывается в какие-то очерченные рамки.

Возвратимся к «Аллегории». Образ Фортуны у Симонова связан с первоначальным ее почитанием в древнеримской традиции как богини урожая и плодородия. На эту продолженную художником преемственность указывают в картине женский головной убор в виде венца из растений, выбранное место действия на природе, а также дары, рассыпанные из рога изобилия. Не покидает ощущение, что перед нами изображена какая-то художественная инсценировка, маленький перформанс на свежем воздухе. Девушка нарядилась в одежду богини Фортуны, сидит в открытом пространстве между лесом и холмами, символизируя собой источник благ, мужчины вокруг нее собрали туши убитых животных и фрукты, то есть сами полученные дары, чтобы погрузить

в багажник «Волг» и уехать на рынок. При этом они-то как раз, как в хорошей акции, не играют никого, словно под приглашенных с ближайшего рынка продавцов и мясников умело замаскировались сами художники, устроители этого театрализованного действия, вскрывающего боль и противоречивость времени. В самом деле, как на уровне темы у Симонова в конце 1980-х годов могла появиться аллегория (богиня Фортуна среди охотников-браконьеров), почему художник выбрал именно ее образ, заменивший многочисленных героев трудовой доблести с заводов и строек?

Стоит вспомнить, что к 1988 году экономика государства находилась в тяжелом положении, на отдельные продукты питания была введена талонная система, законы «Об индивидуальной трудовой деятельности» 1985 г. и «О кооперации в СССР» 1988 г., призванные оживить народное хозяйство, не давали практических результатов. Напротив, кооперативы, которые стали появляться в сельском хозяйстве и торговле, стали бороться за выживание, в результате чего вокруг них стали распространяться спекуляция, воровство, вымогательство – начался активный процесс криминализации этой сферы в противовес стремлению власти ввести регулируемый социалистический рынок с частной инициативой. Кооперация была разрешена также и в виде семейного подряда, что еще больше усложнило ситуацию и разделило общество на беднеющих и тех, кто осознал значение денег как стимула и измерения человеческого поведения. «Если Фортуна тебе благоволила, значит, ты сумел нажиться, тебе повезло» – девиз дельцов тех лет, откликнувшихся на нововведения. Портрет таких предприимчивых людей, появлявшихся завтрашних бизнесменов 1990-х годов рядом с источником их благ в образе Госпожи Фортуны и показал Симонов в своей картине. Но в искусстве точно схваченная тема мало когда работает прямолинейно, в лоб, поэтому необходима форма, и художник отображает происходящее в обществе с иронией так, как на это могли бы откликнуться будущие акционисты 1990-х годов. Они, кстати говоря, нередко сами в следующем десятилетии проводили свои перформансы и хэппенинги не только в местах массового скопления людей, но и на природе. Смеховая культура для них была чрезвычайно важна. Можно вспомнить, как в 1992 году они сажали морковь во дворе Академии художеств в Санкт-Петербурге, а затем урожай выставляли на съедение в этнографическом музее. Или выезжали в поле к памятному знаку Малевича, чтобы из выкопанной ямы провести свою акцию. В том же году О. Кулик и группа «Николай» провели скандальную акцию, публично зарезав свинью, чтобы приготовить мясо и угощать им присутствующих. Сама идея работы со своим телом и тушами убитых животных как с художественным материалом была не оригинальной для русских акционистов, в этом они следовали за венскими коллегами 1960-х годов, ставшими известными своими провокационными и экспрессивными выходками, бросающими вызов власти и обществу. Однако фактом художественности и на российской почве стало то, что постепенно «само тело художника используется вместо холста» творческими индивидуальностями, желавшими в эксцентричной манере ворваться в повестку жизни, стать кем-то большим, чем просто уличным поэтом-горлопаном [1]. Отсюда – постепенное сближение уличных акций с политикой, не всегда связанной уже исключительно с искусством: «Такая ситуация на художественном поле вполне соответствовала ситуации в постсоветской экономике, которая представляла собой сумму индивидуальных проектов» [8, с. 8].

Благодаря вниманию массмедиа и сочувствующих современников акции художников 1990-х годов запечатлены на фотографиях и в видеозаписях, о некоторых из них написано на страницах популярных газет и журналов. Но Симонов опередил российские акционистские потенции на несколько лет, в «Аллегории» он изобразил хэппенинг как форму самовыражения художника на природе «живописью действия» (только в отличие от венских коллег 1960-х годов и абстрактного экспрессионизма Д. Поллока его законченная картина – это и есть сам акт современного искусства, внимание зрителя здесь должно быть сосредоточено на аллегорическом произведении, важен не процесс его создания, выставленный на массовое обозрение, а результат, содержание, говорящее об умирании картины как искусства), без реальных участников акции кроме себя. Точнее, они есть в произведении в группе персонажей, списаны с заводских работ Уралмаша 1960-х годов, ставших в 1990-е годы узниками судьбы или нарушителями привычных норм жизни. Симоновская картина, выставленная в пустом зале галереи или на природе, могла бы сама стать художественным жестом, демонстрирующим дух времени открывающегося десятилетия, стать чем-то вроде поэмы без героя, в которой все – в процессе разрушающихся привычных связей социальной жизни. «Герои и антигерои социального памфлета И.И. Симонова не только отражают нашу действительность, но и предсказывают ее, что сейчас становится очевидным», – написал о нем искусствовед А. Степанов для выставки, прошедшей в залах Свердловского отделения Союза художников [17]. В самом деле, в своей аллегории художник опередил акционизм, ставший в 1990-е годы средством разговора художника со зрителем, обществом и властью. «Сейчас искусство не стало свободнее, оно под гнетом коммерции. Я считаю, что все зависит от времени, от места, где ты живешь, это тоже влияет на формирование художника», – сказал о себе на излете жизни Симонов в одном из редких телевизионных интервью [16]. Портретные черты не только общества, отношений художника с властью, но и художественной среды также просматриваются в картине за образами браконьеров, которые ждут быстрой удачи, чтобы получить от нее, как от продажной женщины, блага, распорядиться которыми они стремятся также стремительно. Подавив нравственные установки, они агрессивно вливают в социум через массмедиа свою идеологию, и все это происходит под влиянием растущей власти коммерции и нарастающего значения денег. Тянущийся рукой за упавшим из рога изобилия яблоком молодой мужчина – это образ обнуленного нищающего народа и индивидуальной личности художника, неизменной части его, как кровеносная система. Художник из советского прошлого на этой коллективной живописной фотографии-картине хочет омолодиться, но вынужден, как слуга, довольствоваться остатками еды со стола пиршествующих иных героев, им и достается большее, туши зверей. Может быть, именно поэтому картина названа «Аллегория» без дополнительных пояснений, аллегория чего – это все-таки до конца вербально не пояснено в содержательном плане. Перед нами широкий образ, но схваченный по форме точно в своей портретной конкретности времени, для автора которого художественные средства, связанные с выражением темы, уже растворяются. Он сопротивляется формой своего самоосуществления в искусстве, пишет все же живописную картину, с монументальной разработкой материала. Но это попытка быть другим, найти язык среди новых, рождающихся в такт времени людей и их

экономически и политически обоснованных устремлений, главное из которых – строительство капиталистического общества.



Рис. 5. Симонов И.И. Наш паровоз... 1993. Холст, масло. 150 x 150. Фонд Свердловского регионального отделения ВТОО «Союз художников России», Екатеринбург. Галерея Минг. Тайвань. Источник: личный архив А.С. Айнутдинова.

Картина «Наш паровоз...» (рис. 5) датирована 1993 годом. Это живописный портрет людей во временной действительности городского существования. Наше внимание занимают несколько точек, поставленных в конце названия произведения. Это – многоточие, знак препинания, служащий для обрыва речи в письменной форме. Но с какой интонацией внутреннего голоса или устного прочтения, связанного с различными вариациями, мы можем артикулировать это авторское многоточие? Кажется, что понимание здесь сокрыто в прерывании словесного отрывка – названия картины. Или в том, что Ж. Деррида называет в своей деконструкции «различанием»

в письме [6]. Чтобы понять то, что хотел сказать названием картины художник, требуется приближение к тому, о чем он умолчал за своим многоточием.

Итак, «Наш паровоз...». Прежде всего стоит определиться с пониманием смысла местоимения «наш» в общем контексте названия. Это притяжательное местоимение, указывающее на признак предмета по его принадлежности. Таким предметом, на что указывает местоимение в названии и в картине, является паровоз.

Точность в передаче природы, в изображении материального мира отличает реалистическую живопись. Образ паровоза в русской живописи встречается не так часто. Но для понимания картины Симонова важно учесть некоторые из этих предшествующих работ, прямо или опосредованно посвященные и ему, и железной дороге. Это «Ремонтные работы на железной дороге» (1874, рис. 6) К. Савицкого, написанные в Тульской губернии около станции Козлова Засека, где художник находился вместе с И.Е. Репиным. Или «Сверхмощный паровоз» (1935, рис. 7) А. Рылова, где показан советский магистральный паровоз «Феликс Дзержинский» во всем своем величии. Как известно, эта машина была быстро сконструирована советскими рабочими инженерами в Луганске. «Хоровой» принцип построения композиции картины, столь важный для передвижников, К. Савицкого, присутствует и у Б. Иогансона в его произведении на железнодорожную тематику «Узловая железнодорожная станция в 1919 году» (1928), где множество отдельных эпизодов складывается в общий ансамбль разворачивающегося перед глазами сюжета.



Рис. 6. Савицкий К.А. Ремонтные работы на железной дороге. 1874. Холст, масло. 103 x 180,8. Государственная Третьяковская галерея. Источник: [gallerix.ru](http://gallerix.ru).



Рис. 7. Рылов А.А. Сверхмощный паровоз. 1935. Холст, масло. 98 x 170.  
Вологодская областная картинная галерея. Источник: [artchive.ru](http://artchive.ru).

Из всех этих картин наиболее значимое место занимает произведение Савицкого, в котором нет прямого изображения паровоза, но присутствует портретное начало, выписаны люди, чей труд направлен на созидание полезного, улучшение человеческого существования. В ней с сочувствием показано, как мужчины на тачках среди пыли и грязи в изнурительном труде под присмотром надсмотрщика перевозят груз, землю и камни, занимаясь ремонтом железной дороги. Все они – сезонные работники, которые после отмены крепостного права подрядились на временную работу. Каждый образ рабочего списан художником с определенного сельского прототипа станции, на которой некоторое время жил и работал Савицкий. В целом картина представляет собой многофигурную композицию, на первый взгляд, не особо интересную современному зрителю. Однако это не так, произведение привлекательно рассмотреть не только в подробностях, наслаждаясь точно переданными яркими внешними и внутренними психологическими характеристиками персонажей, но и подумать над его значением. Над тем, как труд человека, вчерашнего крепостного, показанный художником в портрете действия, лег в основу и крупных общественных дел, и зазвучал в дальнейшем в искусстве. Ремонтные работы, выхваченные из жизни, совершенно очевидно, будут окончены, и по железной дороге, которую сделают лучше, вновь пойдет состав, перевозящий и людей, и грузы – бытие опустится в свою привычную колею. С течением времени паровоз сменится электровозом, и вот уже из-за бугра покажется наша скоростная «Ласточка». Так большая страна через призму исторического развития была стянута артериями железнодорожных дорог, по которым стали ходить составы, по ним потекли производительные соки, в смене технических достижений прошла судьба целого народа.

«Художника определяет восторг перед нашей действительностью», – сказал Симонов в 1984 году, размышляя о темах, еще не реализованных, которые могут занимать сознание живописца-реалиста [14]. Окидывая взором творчество художника,

любопытно, что через десять лет в ельцинскую эпоху художник, скорее всего, отказался бы от этих слов. Сверхмощный паровоз у Рылова, упомянутый ранее, – это символ советского государства, рукотворное произведение человека труда – предмет гордости и Симонова, как по паспорту, так и по духу, плоть от плоти человека Союза Советских Социалистических Республик. Железная машина ФД стала предметом живописного изображения, как и крестьянин пореформенной дореволюционной России у передвижника, отдавший свои силы и здоровье в стремлении покорить бескрайнее национальное пространство, еще мало задумываясь об этом высоком предназначении. Революционный пафос государство и искусство вложит в него позже и вселит еще бóльшую энергию. Паровоз «Феликс Дзержинский» – это победа разума человека, плод коллективного труда советского гражданина, заботящегося о благополучии родной страны. Картина посвящена не собирательному образу техники, а конкретному паровозу, выполнявшему важные государственные функции. Но по мосту времени от паровоза пореформенной России к машине советского строительства гуляет один и тот же человек, крестьянин, рабочий, обычный пролетарий, получивший свободное время для свершения великих и важных дел.

Паровоз в картине Симонова имеет другие содержательные смыслы. В названии картины как раз отсутствует все то, что описал бы советский реалист. Однако рыловский паровоз – это также и не более поздний транспорт в работах Г. Нисского, концептуально скрывающийся в бескрайних просторах огромных открытых пространств, затерянный среди природы, навевающей мысль об одиночестве человека в мире. Паровоз у Симонова накренился на постаменте, кажется, что вот через мгновение он завалится в сторону, придавив собой всех тех людей, которые собрались около него. Прежний пафос у Симонова нивелирован внутренним движением картины, композицией и моделировкой персонажей, образом самого паровоза, представляющегося одиозным клише. Развенчивается привычная мысль о том, что паровоз мчится, тянет за собой вагоны, значит, устремлен вперед, в будущее, оно, разумеется, светлое и справедливое, покажется через несколько минут за поворотом. Симонов изображает не ФД, победителя, в картине художника портрет другого паровоза, изобретенного семьей самоучек Черепановых в XIX веке. В Екатеринбурге есть и реальный прототип картинному образу – памятник паровозу, установленный в 1978 году неподалеку от железнодорожного вокзала по случаю векового юбилея Свердловской железной дороги. Кажется, что возле него и расположил сюжет произведения художник, подкрепляя свои слова приверженностью и любовью к достоверности и в 1990-е годы: «Художника определяет не только язык, но и тема. И в этом смысле, я считаю, художник должен быть привязан к краю» [14].

Исторически черепановский паровоз вскоре после своего изобретения перестал использоваться из-за того, что работал на дровах, которые требовалось заготавливать, привозя издалека из тагильских лесов, и от него решено было отказаться. Но памятник ему как напоминание потомкам, что первыми изобретателями его были крепостные с уральского завода, есть в Свердловске-Екатеринбурге. Существует и картина Симонова, где он присутствует, «Наш паровоз...». Красная звезда в картине на паровой машине, отсутствующая на черепановском прототипе, не должна никого вводить в заблуждение, художник использует ее символ, чтобы подчеркнуть единство трудовых

людей и машины, ровесников времени, оказавшихся впоследствии по одну сторону экономической разрухи.

Следует вернуться к пониманию местоимения «наш» в названии. Продолжим авторское многоточие. Наш паровоз... уральский. Наш паровоз... советский. Наш паровоз... народный. Наш паровоз... ржавый. Посмотрим, каких людей помещает рядом с железной машиной в картине художник. Простой крепостной труженик смастерил первый паровоз, он же наладил железнодорожное сообщение, обретя в 1861 году свободу действия (теперь его не выменивали в игре картами, как раба), в коллективном порыве гигантской стройки справедливого общества усовершенствовал поезд, развил промышленность и сельское хозяйство, возле него и разбил вещевой рынок в конце XX века, как в картине Симонова. Присмотримся: здесь и женщины с пустыми бутылками из-под водки (несколько бутылок водки к 1993 году стоили, как один приватизационный чек), и мужчина, торгующий на подстилке серпом и молотом (ирония по поводу коммунистического символа СССР, единения рабочих и крестьян, предметы которого стали товарами, выставленными на продажу, как одежда или обувь). И группы людей, рассматривающих продающиеся за небольшие деньги изношенные штаны и куртки. Парень с табличкой «Куплю ваучер», желающий стать владельцем государственной собственности, от этого, возможно, и показанный словно бы в белой гранитной пыли, как надгробие. Рядом с ним стоят на коробке сапоги, которые принесли, чтобы продать, но в зрительной связке с паровозом на постаменте они будто бы приглашают его спуститься, как живого человека, надеть их и начать в бодром порыве шагать по километрам страны. Но паровоз уже никуда не стучит колесами, его гудок замолк, экономические и социальные связи разорвались, россияне погрязли в кризисе – говорит нам художник. Достоверность сюжета картины находит подтверждение и в фактах. «Если осенью 1992 г., продав приватизационный чек, можно было купить мужской костюм среднего качества, то в конце 1993 г. их рыночная цена была эквивалентна 3-4 бутылкам водки» [5, с. 85], «по данным Минтруда РФ, за период с января 1992 по сентябрь 1993 г. цены выросли в 163 раза, тогда как денежные доходы населения – всего в 57 раз, что означало падение реального жизненного уровня народа в среднем в три раза. На фоне резкого обнищания населения почти все ваучеры оказались в руках дельцов черного рынка» [5, с. 85].

Какими красками лепит персонажей картины Симонов? О пластической моделировке героев П. Брейгеля можно сказать, что на их лицах застыл «ожесточенный реализм» [15, с. 126]. Почему выбран именно он для параллели? Потому что симоновские персонажи так похожи на брейгелевских мужчин и женщин. Вспомним, например, его «Голову старой крестьянки» (ок. 1568), у которой уже «не лицо, это – вещь, предмет, <...> который завтра какой-нибудь могильщик, чтоб посмеяться, пнет ногой, словно это – футбольный мяч» [15, с. 126]. Лица персонажей картины Симонова тоже несимпатичны, они застыли в оцепенении, с открытыми ртами, как бы в болезненном изумлении безумцев или от испуга, неуверенности в том, что в следующее мгновение их обесценившаяся жизнь продолжится. Конечно, зрителю эти фигуры кажутся смешными, нелепыми, ущербными, мы им сочувствуем, сравниваем между собой, чтобы отыскать еще более уродливую. Но улыбаемся ли мы, когда смотрим на брейгелевского «Калеку» (1568) или «Страну лентяев» (1567)? Кажется, что тело и мозг охватывает ужас от мысли стать рядом с ними, вступить в диалог или начать

делать что-то общее. Я – не они, они – не мы. Вот, к примеру, как вспоминает и описывает во временном срезе место возле вокзала в Екатеринбурге в начале 2000-х годов блогер и путешественник, отделяя себя от местных обитателей: «Привокзальная площадь Екатеринбурга в прошлые приезды запомнилась мне жутким гадюшником, по сравнению с которым “отдыхают” московские Три Вокзала. Я помнил, что ходить здесь нужно быстро и не оборачиваясь, потому что малейшая заминка заканчивалась тем, что рядом возникал зыркающий крысой наркоман с какими-нибудь глупыми вопросами. Здесь совершенно не таясь стояли мутные ребята с табличками “Телефоны, золото”, а у магазинов, где круглосуточно можно было достать спиртного, толкалась отборнейшая алкотня. Я помню, как хотел купить газировки в дорогу, и рядом с киоском ко мне очень навязчиво привязался тощий паренек – сначала спрашивал, как пройти на платформу, потом начал предлагать мне купить телефон, и в общем я подумал, что если не уйду сейчас в вокзал – скоро мне предложат отдать свой бесплатно» [4]. Живописный портрет человека из начала 1990-х годов, предложенный зрителю Симоновым, не более привлекателен для жизни, чем этот литературно-публицистический в интернете начала 2000-х. Самое время вернуться к роли многоточия в названии картины, что угадено за знаком препинания? Мы предлагали ряд прилагательных для завершения фразы, но более всего подходит глагол, наш паровоз... приехал, дальше пути нет. «Мой зритель – это герой моих картин», – говорил художник, вспоминая время «сурового стиля» [14]. Более радикальное заявление, имея в виду его же портрет людей в картинах 1990-х годов, помыслить сложно. Такому повороту был бы рад авангардист, акционист, в центре внимания которого на фоне «шоковой терапии» оказался перевоплотившийся в оборванца труженик городских окраин большой страны.

Известна еще одна картина художника – «Это мы, Господи» (1993, рис. 8). В ней Симонову удалось совместить евангелический сюжет с реалистическим портретом общества. Христианский сюжет «Положения во гроб» не раз изображался в западноевропейской светской живописи. Симоновские образы в картине, сохраняя сакральную ценность мотива, в то же время конкретны. Думается, что прототипы могли окружать художника так же, как в свое время Караваджо. Герои его произведения 1603 года «Положение во гроб» (рис. 9) написаны со знакомых мастера, известнее всего – фигура проститутки среди них. Сходство с картиной величайшего предшественника – не только в смелой подмене канонических образов героями своего времени, но и в живописной организации работы. Драматическое ощущение происходящего внутри картин Караваджо дают темные фоны. Симонов пишет такие же картины с темными кулисами, будто это пространство вечернего, ночного города, время суток для сна. При восприятии фона и людей Караваджо происходит то же самое, что искусствовед А. Бобриков подметил применительно к ощущению от цветовой гармонии композиции картин В. Перова: «Драма заполняет собой все и как бы растворяется в ландшафте, в существовании как таковом» [2, с. 305]. Караваджо в «Положении во гроб» приближает зрителя к происходящему новаторски: самой могилы мы не видим, но будто бы смотрим на действующих лиц из ямы, куда совсем скоро опустят тело. Многофигурная композиция при этом повернута из глубины холста на нас с правой стороны. В «Это мы, Господи» Симонова точка зрения находится у края холста, а само скопление людей показано также из глубины полотна, в самом движении из центра, от фигуры криминального авторитета, которого несут к своему последнему пристанищу, сюда

к нам, направо, к зрителям. Очевидно, что Симонов при создании своей картины имел в виду работу Караваджо и в определенной степени отталкивался от нее.



Рис. 8. Симонов И.И. *Это мы, Господи*. 1993.  
Холст, масло. 138 × 136. Галерея Минг. Тайвань.  
Фонд Свердловского регионального отделения ВТОО  
«Союз художников России», Екатеринбург.  
Источник: личный архив А.С. Айнутдинова.



Рис. 9. Микеланджело да Караваджо.  
*Положение во гроб*. 1603.  
Холст, масло. 300 × 203.  
Музеи Ватикана.  
Источник: [gallerix.ru](http://gallerix.ru).

Разрушение советской социально-политической системы, произошедшее в 1991–1993 гг., отмечено в нескольких картинах художника. В «Демонтаже» (1992, рис. 10), «Торжестве абсурда» (1995, рис. 11), «Венке России» (1997, рис. 12) персонажи Симонова уподоблены муравьям, бегающим по большим демонтирующимся памятникам деятелям коммунистического режима или античным маскам. Но в отличие от насекомых, имеющих для коммуникации и строительства своего гнезда сигнальную систему, герои произведений художника действуют хаотично, находятся в энтропии. Конечно, они изображены с иронией, подчеркивающей бесполезность их дел, за которыми стоит разрушение семьи и дома, которыми выступали страна, привычные общественные институты. В «Обезьяне с античной маской» (1990, рис. 13) Симонов намечает интерес к автопортрету, отстраненно показывая себя, эта работа – поиск адекватного изображения личности художника в современной меняющейся действительности.



Рис. 10. Симонов И.И. Демонтаж. 1992. Холст, масло. 128 × 137. Фонд Свердловского регионального отделения ВТОО «Союз художников России», Екатеринбург. Галерея Минг. Тайвань. Источник: личный архив А.С. Айнутдинова.



Рис. 11. Симонов И.И. Торжество абсурда. 1995. Холст, масло. 80 × 90. Фонд Свердловского регионального отделения ВТОО «Союз художников России», Екатеринбург. Галерея Минг. Тайвань. Источник: личный архив А.С. Айнутдинова.



Рис. 12. Симонов И.И.  
Венок России. 1997. Холст, масло.  
90 × 80. Фонд Свердловского  
регионального отделения  
ВТОО «Союз художников России»,  
Екатеринбург. Галерея Минг.  
Тайвань. Источник: личный  
архив А.С. Айнутдинова.

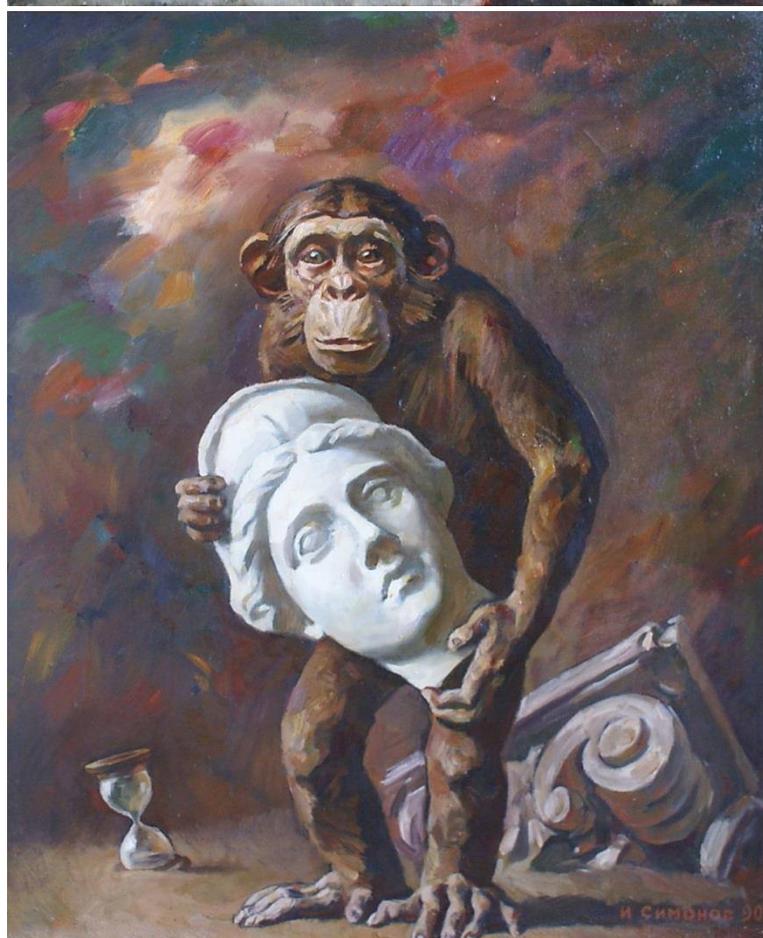


Рис. 13. Симонов И.И.  
Обезьяна с античной маской. 1990.  
Холст, масло. 110 × 89.  
Фонд Свердловского регионального  
отделения ВТОО «Союз  
художников России», Екатеринбург.  
Галерея Минг. Тайвань. Источник:  
личный архив А.С. Айнутдинова.

В средневековой и ренессансной традиции обезьяна символизировала собой грех, своеволие, поэтому часто ее писали в цепях, что означало победу благоразумного начала над стихийной стороной души, подчинение низменных инстинктов добрым устремлениям человека. Вспомним картину Брейгеля «Две мартышки» или гравюру А. Дюрера «Мадонна с обезьяной», где художники связали с образом обезьяны понятия зла и нечистоплотности, превратили ее звериный облик в аллегория животного начала в человеке. Позднее увязка обезьяны исключительно с общественными темными и порочными сторонами в человеческой психологии несколько ослабла в европейской традиции, художники стали примеривать ее черты и на себя в частном порядке. В одной из картин художник XVIII века Ж.-Б. Шарден изобразил обезьяну, пишущую картину с античного слепка («Обезьяна-художник», 1740). В «Юном рисовальщике» (1737) он же с явным удовольствием показал, что «самозабвенный труд, очень нелегкий и поглощающий без остатка тех, кто им занимается, кто не может иначе» [18, с. 106], должен отличать профессионала от дилетанта. В центре внимания художника обязаны быть не отвлеченные образы, интересные какой-нибудь обезьяне, а отображение конкретных, естественных предметов и состояний. Жак Деррида дает отсылку к М. Хайдеггеру, который делает ценное замечание об отличии человеческого мышления и животного через осмысленное действие: «...обезьяна располагает хватательным органом, и только человек “имеет” руку, нет, не руку, правильнее сказать, руки обладают сущностью человека» [12, с. 312–313]. Кисти, краски, палитра – весь арсенал художника – это только средства, основное заключено в его пальцах, сознании, артистическом осмыслении жизни на холсте в результате игр рук с материей холста. У Симонова держащая античную маску обезьяна рядом с разрушенной капителью и часами продолжает европейскую традицию. Мы видим зримый конфликт человечества с ценностями и традициями, художника с темами, своим существованием: маска некогда была частью греческой статуи, капитель – колонной в храме, а сейчас это обломки, песочные часы стали вещью для музея. Каждый из этих предметов, как и животное, вставшее на две задние лапы, выписан на фоне какофонии живописных мазков: коричневых, синих, красных, зеленых, желтых. В этом буйстве красочной палитры, как в меняющемся мире, в экспрессивном образе обезьяны заключено стремление сохранить человеческое лицо, не потерять собственное предназначение.

Живописный автопортрет художника – это всегда произведение в красках, в основе которого попытка автора посмотреть на себя глазами Другого. Выращивание с каждым мазком реалистического портрета на холсте следует за намерением художника изобразить себя определенными живописными средствами, соответствуя предварительному намеченному образу. За портретом, если мы говорим о живописи высокого уровня и творчестве большого мастера, как правило, скрыт некий внутренний смысл, который требуется дешифровать, понять, умозрительно почувствовать и ощутить. О. Кривцун, к примеру, так определяет вынашивание творческого замысла применительно к умозрительной работе сознания художника: «Процесс выращивания произведения протекает как непрерывный анализ соразмерности творческих приемов художника тому чувству, которое дало толчок к работе. Томление этим чувством, поиск его художественных эквивалентов сопровождается всматриванием творца в пославшее ему начальный импульс переживание сторонним взглядом, способностью автора к удержанию и углублению этого исходного впечатления» [9, с. 82]. Думается, что такое

описание процесса чувственного переживания может отражать не только акт творения любого художественного произведения в общем виде, но и в полной мере относиться к отбору жанра и к тому, что мы, в частности, можем назвать индивидуальным портретированием в живописи.

Постараемся разобраться, какой первоначальный импульс и какие переживания, удерживающие в дальнейшем главное, ради чего был задуман и воплощен портрет, скрываются в одной из основных картин Симонова 1990-х годов – его «Автопортрете 1997 г.» (рис. 14).

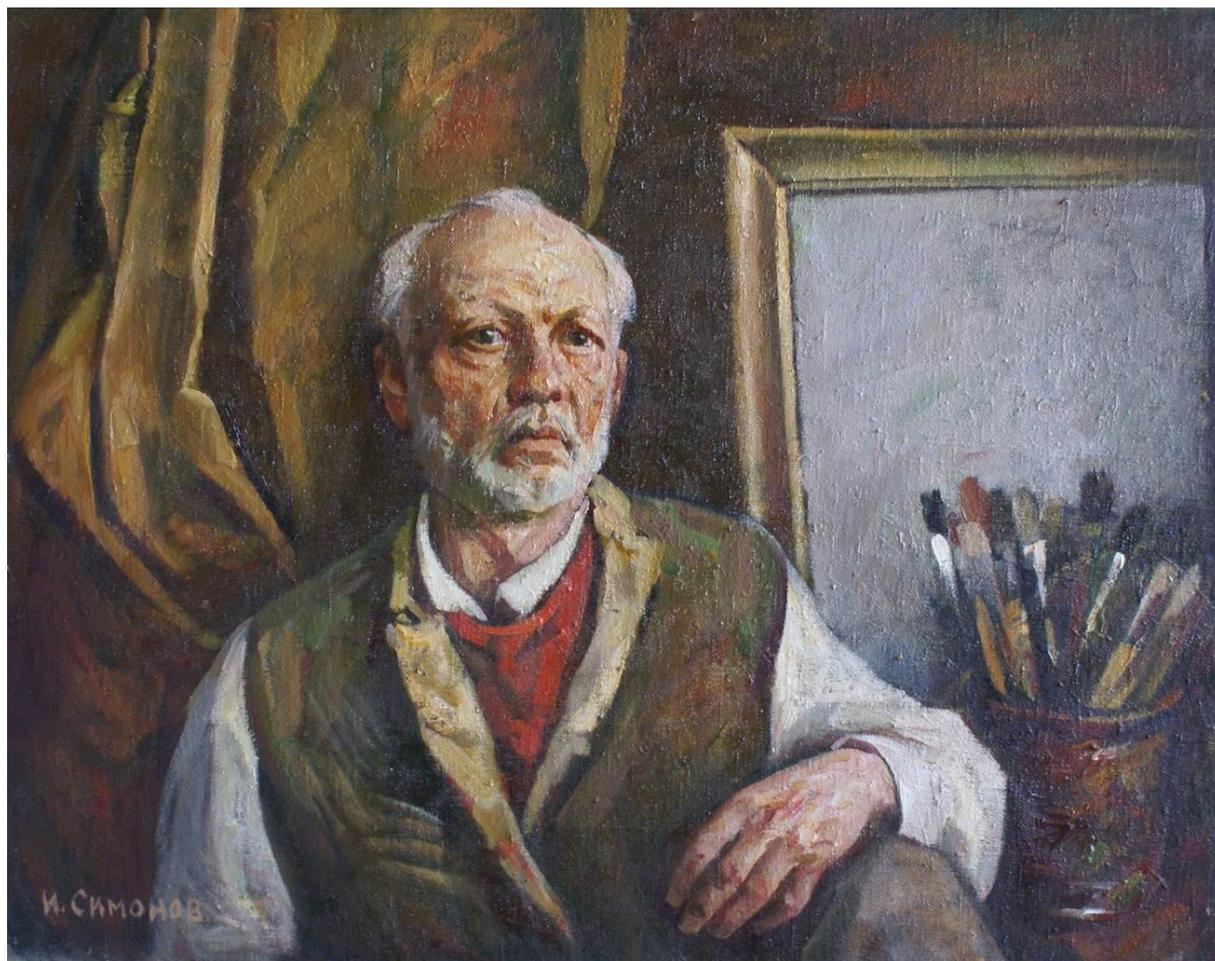


Рис. 14. Симонов И.И. Автопортрет. 1997. Холст, масло. 100 × 80. Фонд Свердловского регионального отделения ВТОО «Союз художников России», Екатеринбург. Галерея Минг. Тайвань. Источник: личный архив А.С. Айнутдинова.

Прежде всего, стоит сказать, что мы неслучайно отобрали это определение творческого замысла у Кривцуна как рабочее для анализа живописного автопортрета. «Переживание сторонним взглядом» импульса, отправной точки создания – это состояние передает ощущение взаимоотношения художника с натурой, в роли которой выступает в автопортрете сам художник. В симоновском автопортрете чрезвычайно важен именно «сторонний взгляд» мастера на собственное лицо, показанное на холсте. «Я обычно долго вынашиваю образ картины, жду, когда исчезнут второстепенные впечатления, и останется одно цельное впечатление для картины», – говорил Симонов о своем методе работе с художественной информацией [14]. В годы перестройки взор

художника стал более автопортретным в смысле осознания способности к самонаблюдению, понимания той загадочности своего тела, о которой еще писал М. Мерло-Понти в эссе «Око и дух». Когда тело одновременно «видимое» и «видящее», обладающее способностью видеть «обратную сторону» своего видения. Можно заметить, что выражение духа через плоть, в самоотождествлении себя с изображением, позволили Симонову «вернуться к восприятию себя знакомого новым обогащенным взглядом, глубже узнать свое через чужое, ему внеположенное» [9, с. 112]. Портрет такого рефлексизирующего, самопознающего человека в зеркале времени художнику удалось запечатлеть в автопортрете.

Фокусировка именно на взгляде, глазах привлекает внимание тем, что иные части тела, имеющие дело с остальными органами чувств, выписаны художником более просто, схематично, без излишеств. Это можно сказать об ушах (слухе), носе (обонянии), коже (осязании). Морщинистое лицо и руки художника сообщают нам не более чем о старости, нос тоже как бы растворен в этих возрастных кожистых складках лица, что усиливает значение зрения и ослабляет осязание (кисти стоят нетронутыми в горшке или вазе, холст чист, запаха свежих красок нет).

Что мы видим в портрете? Перед нами предстает пожилой мужчина рядом с неначатой картиной: видна рама с холстом, принадлежности для рисования, кулиса за спиной фигуры, которая может быть старым плащом или солдатской шинелью. Контакт лица со зрителем передан глазами. Это взгляд, в котором прочитывается разочарованность и внутренняя боль. И в то же время в нем присутствует искра надежды на то, чтобы быть понятым, чтобы разглядеть в нас близких по духу людей. Окружающие вещи вступают в отношения с фигурой, они без нее малозначительны. На взгляд как на основное указывает и семантика поворота головы в три четверти. Такой выбор позы «в каком-то смысле – это положение в пространственной неопределенности» [19, с. 189], которая делает портрет таковым, где «субъект как бы погружен в себя, туда, где мир является перед его внутренним взором» [19, с. 189].

Созданный в период политических и социальных перемен 1990-х годов, в эпоху коммерциализации искусства в стране, когда спрос, исходящий от арт-среды и общества, опосредованно влиял на екатеринбургских художников, автопортрет передает состояние оторванности от корней. Это изображение себя в обстановке новой действительности, отсюда и общий смысл параллелизма предметов-метафор и фигуры Симонова. Неначатая картина или пустой холст – метафора творческого одиночества в художественной среде постсоветской России, все как бы уже сказано раньше, а не таковое – неинтересно или вторично. Нетронутые, как бы неживые рисовальные принадлежности в глиняной вазе или горшке – метафора из этого же ряда, говорящая нам об отсутствии и смысла в работе, и того зрителя, ради кого надо «расчехлить» подавленное желание. Кулиса за спиной художника, изображенная в коричневых, темно-оливковых тонах, отдаленно напоминает солдатскую шинель – метафора невозвратности времени, тех минут, которые ушли, тех людей, которые умерли. Ощущение, что одежда, как шинель отца у Попкова, имеет духовную теплоту, знакомо всему поколению шестидесятников. У Симонова есть несколько картин на тему памяти, войны, отца. Есть что-то общее в людях его поколения в любви носить кофту под пиджаком, безрукавной накидкой. Таким себя показал Симонов в автопортрете с виднеющейся красной кофтой. «Хорошо, когда в желтую кофту душа от осмотров

укутана!» – написал В. Маяковский в поэме «Облако в штанах» [11, с. 28]. Эта не то желтая, не то оранжевая кофта стала знаменитой у поэта. У Симонова все приземленнее, скромнее, суть просто в привычке. Но в автопортрете красная кофта подчеркивает внутреннюю целостность характера и мировоззрения художника как человека, прежде всего, скрепленного своей революционной эпохой, сохранившего верность ей и своим ценностям и взглядам в переходе к капитализму. В «Одномерном человеке» Г. Маркузе написал: «Сталкиваясь с вызовом коммунизма, капитализм сталкивается с продолжением самого себя: впечатляющим развитием всех производительных сил после подчинения интересам общества частного интереса в прибыли, задерживающего такое развитие. Но и коммунизм, принимая вызов капитализма, также сталкивается с продолжением самого себя: впечатляющими удобствами, свободами и облегчением жизненной ноши» [10, с. 85]. Через судьбы разных художников, ровесников времени, живших в период слома советской системы, прихода новых форм отношений творца и публики, власти, прошло это переживание поиска собственного места, раздумья о портрете общества, людей на улицах.

Три картины Симонова, приведенные в статье, впервые были описаны нами как самостоятельные произведения, включенные художником в серию работ 1990-х годов. Их рассмотрение дополняет наше знание о симоновской живописи, созданной в период перестройки и в последнее десятилетие прошлого века. Взгляд живописца на жизнь стал более сложным, живопись и тематически, и по форме предстала в ином виде, отличающемся от предшествующего творчества.

Такой видится живопись 1990-х годов Симонова, непростой и разной, одновременно ироничной и ужасающей своей прямоотой. В противоречивости и необычности тем, форме их живописного выражения как душевно-телесного акционизма она запомнится искусству переходного времени от СССР к России.

---

## Литература

1. Бабкин С. Как у них vs Как у нас. Что российские художники позаимствовали у венских акционистов // Коммерсант. 2016. 13 октября. [Электронный ресурс]. URL: [www.kommersant.ru/doc/3112673](http://www.kommersant.ru/doc/3112673) (дата обращения 24.03.2020).
2. Бобриков А.А. Другая история русского искусства. М.: Новое литературное обозрение, 2012. 744 с.
3. Боровский А.Д. Художник своего времени (Г. Коржев) // Кое-какие отношения искусства к действительности. Конъюнктура, мифология, страсть [сайт]. URL: [www.litmir.ru/br/?b=564486&pr=1](http://www.litmir.ru/br/?b=564486&pr=1) (дата обращения 12.03.2020).
4. Буяновский И. Воспоминания 2000-х годов [сайт]. URL: [www.varandej.livejournal.com](http://www.varandej.livejournal.com) (дата обращения 24.03.2020).
5. Вяземский Е.Е., Елисеева Н.В. СССР – Россия. От М.С. Горбачева до В.В. Путина. 1985–2002. М.: СТУПЕНИ, 2003. 216 с.
6. Деррида Ж. Письмо и различие / Пер. с фр. А. Гараджи, В. Лапицкого и С. Фокина; сост. и общая ред. В. Лапицкого. СПб.: Академический проект, 2000. 432 с.

7. Иогансон Б.В. За мастерство в живописи: Сборник статей и докладов. М.: Изд-во Акад. художеств СССР, 1952. 224 с.
8. Ковалев А. Российский акционизм. 1990–2000. М.: Книги WAM, 2007. 416 с.
9. Кривцун О.А. Психология искусства. 2-е изд., перераб. и доп. М.: Издательство Юрайт, 2015. 265 с.
10. Маркузе Г. Одномерный человек / пер. с англ. А.А. Юдина. М.: АСТ, 2009. 331 с.
11. Маяковский В. Облако в штанах. Хорошо. М.: Сов. писатель, 1937. 167 с.
12. Мотрошилова Н.В. Французский постмодернизм // История философии: Запад – Россия – Восток. Книга четвертая: Философия XX в. 2-е изд., испр. и доп. М.: Академический Проект, 2012. С. 318–327.
13. Поспелов Г.Г. О движении и пространстве у Сезанна // Поспелов Г.Г. О картинах и рисунках: Избранные статьи об искусстве XIX–XX веков. М.: Новое литературное обозрение, 2013. С. 279–302.
14. Рассказы о художниках. Игорь Иванович Симонов. Фильм о творчестве. [Электронный ресурс]. URL: [www.youtube.com/watch?v=wZCk9GGYpXY#searching](http://www.youtube.com/watch?v=wZCk9GGYpXY#searching) (дата обращения 01.02.2020).
15. Руссо В.Д. Брейгель / пер. с итал. А.Г. Кавтаскин. М.: Омега, 2011. 157 с.
16. Рыжкова Е. Творческая мастерская с Еленой Рыжковой. Симонов Игорь Иванович [сайт]. URL: [www.youtube.com/watch?v=vtNg6St7wiA](http://www.youtube.com/watch?v=vtNg6St7wiA) (дата обращения 01.02.2020).
17. Степанов А.В. Авторская выставка Симонова Игоря Ивановича – народного художника России. Итоги выставки [сайт]. URL: [www.shr-ekb.ru/exhibitions.php?exid=17](http://www.shr-ekb.ru/exhibitions.php?exid=17) (дата обращения 25.03.2020).
18. Якимович А.К. Шарден и французское Просвещение. М.: Искусство, 1981. 143 с.
19. Ямпольский М. Изображение. Курс лекций. М.: Новое литературное обозрение, 2019. 424 с.

Статья поступила в редакцию 04.04.2020.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2020.02.001

## BEYOND THE SEVERITY: PORTRAIT OF THE 1990S IN THE PAINTING OF IGOR SIMONOV

*Ainutdinov, Anton Sergeevich*

The State Hermitage Museum,  
Ekaterinburg, Russian Federation

---

### Abstract

The late paintings of the Ural artist Igor Simonov, known to the viewer with paintings of the “severe style”, are least noted by both the public and critics. The article is devoted to the description of three paintings by the artist of this period of creativity, which determined his main ideological and artistic orientations. The “Allegory” (1988) opens another stage of the recent master of “severe style”, becoming the forerunner of new forms of art in the 1990s. The painting “Our Locomotive...” shows a person in public life after perestroika, displayed on canvas to a portrait image. “Self Portrait 1997” gives an idea of the breadth of the artistic talent of I. Simonov in the conditions of the artist's self-awareness in a completely different, unusual environment for life and work. This is a quasi-portrait of the era and the tragedy of its contemporary in the mirror of history. Other paintings of this time are mentioned occasionally in the article, supplementing our knowledge about the creative heritage of the artist, who lived most of his life in the Urals, in Sverdlovsk (later Ekaterinburg), until 2019.

**Keywords:** painting; I.I. Simonov; realistic painting; portrait; new forms of art; 1990s art.

### For citation:

Ainutdinov A.S. Beyond the severity: portrait of the 1990s in the painting of Igor Simonov. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2020, no. 2 (17), pp. 12–38. DOI: <https://doi.org/10.25712/ASTU.2518-7767.2020.02.001>. Available at: <https://readymag.com/u50070366/1914029/7/> (In Russian).

### Information about the author:

*Ainutdinov, Anton Sergeevich* – Art Critic, Art Historian, Cand. Sc. (Philology), Ekaterinburg, Russian Federation. Email: [ant-one@yandex.ru](mailto:ant-one@yandex.ru)

---

### References

1. Babkin S. *Kak u nich vs Kak u nas. Chto rossiyskiye khudozhniki pozaimstvovali u venskikh aktsionistov* [How are they vs Like us. What Russian artists borrowed from Viennese actionists]. *Kommersant – Kommersant*, 2016, October 13th. Available at: [www.kommersant.ru/doc/3112673](http://www.kommersant.ru/doc/3112673) (accessed 24.03.2020). (In Russian).

2. Bobrikov A.A. *Drugaya istoriya russkogo iskusstva* [Another history of Russian art]. Moscow, New Literary Observer Publ., 2012. 744 p. (In Russian).
3. Borovsky A.D. *Khudozhnik svojego vremeni (G. Korzhev)* [An artist of his time (G. Korzhev)]. *Koye-kakiye otnosheniya iskusstva k deystvitel'nosti. Kon'yunktura, mifologiya, strast'* [Some relations of art to reality. Conjuncture, mythology, passion]. Available at: [www.litmir.ru/br/?b=564486&p=1](http://www.litmir.ru/br/?b=564486&p=1) (accessed 12.03.2020). (In Russian).
4. Buyanovsky I. *Vospominaniya 2000-kh godov* [Memoirs of the 2000s]. Available at: [www.varandej.livejournal.com](http://www.varandej.livejournal.com) (accessed 24.03.2020). (In Russian).
5. Vyazemsky E.E., Eliseeva N. V. *SSSR – Rossiya. Ot M.S. Gorbacheva do V.V. Putina. 1985–2002* [USSR – Russia. From M.S. Gorbachev to V.V. Putin. 1985–2002]. Moscow, Stupeni Publ., 2003. 216 p. (In Russian).
6. Derrida J. *L'écriture et la différence* Paris, Editions du Seuil, 1967. 423 p. (Russ. ed.: Derrida J. *Pis'mo i razlichie*. Transl. from French by A. Garaja, V. Lapitsky and S. Fokin; comp. and general ed. by V. Lapitsky. St. Petersburg, Academic project Publ., 2000. 432 p.).
7. Iohanson B.V. *Za masterstvo v zhivopisi* [For mastery in painting. Collection of articles and reports]. Moscow, Academy of Arts of the USSR Publ., 1952. 224 p. (In Russian).
8. Kovalev A. *Rossiyskiy aktsionizm. 1990–2000* [Russian actionism. 1990–2000]. Moscow, WAM Books Publ., 2007. 416 p. (In Russian).
9. Krivtsun O.A. *Psikhologiya iskusstva* [Psychology of art]. Moscow, Urayt Publ., 2015. 265 p. (In Russian).
10. Markuse H. *One-dimensional Man. Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society*. Boston, Beacon Press, 1964. (Russ. ed.: Markuse H. *Odnomernyy chelovek*. Transl. from English by A.A. Yudin. Moscow, AST Publ., 2009. 331 p.).
11. Mayakovsky V. *Oblako v shtanakh. Khorosho* [A Cloud in Trousers. Good]. Moscow, Sovetsky pisatel' Publ., 1937. 167 p. (In Russian).
12. Motroshilova N.V. *Frantsuzskiy postmodernizm* [French postmodernism]. *Istoriya filosofii: Zapad – Rossiya – Vostok. Kniga chetvertaya: Filosofiya XX v.* [History of Philosophy: West – Russia – East. Book Four: Philosophy of the 20th Century]. Moscow, Academic Project Publ., 2012, pp. 318–327. (In Russian).
13. Pospelov G.G. *O dvizhenii i prostranstve u Sezanna* [On Cezanne's movement and space]. Pospelov G.G. *O kartinakh i risunkakh: Izbrannyye stat'i ob iskusstve XIX–XX vekov* [On paintings and drawings: Selected Articles on the Art of the 19th – 20th Centuries]. Moscow, New Literary Observer Publ., 2013, pp. 279–302. (In Russian).
14. *Rasskazy o khudozhnikakh. Igor' Ivanovich Simonov. Fil'm o tvorchestve* [Stories about artists. Igor Ivanovich Simonov. The film is about creativity]. Available at: [www.youtube.com/watch?v=wZCk9GGYpXY#searching](http://www.youtube.com/watch?v=wZCk9GGYpXY#searching) (accessed 01.02.2020).
15. Russo W.D. *Bruegel*. (Russ. ed. Russo V.D. *Breygel*. Transl. from Italian by A.G. Kavtashkin. Moscow, Omega Publ., 2011. 157 p.).
16. Ryzhkova E. *Tvorcheskaya masterskaya s Yelenoy Ryzhkovoy. Simonov Igor' Ivanovich* [Creative workshop with Elena Ryzhkova. Simonov Igor Ivanovich]. Available at: [www.youtube.com/watch?v=vtNg6St7wiA](http://www.youtube.com/watch?v=vtNg6St7wiA) (accessed 01.02.2020).
17. Stepanov A.V. *Avtorskaya vystavka Simonova Igorya Ivanovicha – Narodnogo khudozhnika Rossii. Itogi vystavki* [Author's exhibition of Simonov Igor Ivanovich – People's Artist of Russia. Exhibition Results]. Available at: [www.shr-ekb.ru/exhibitions.php?exid=17](http://www.shr-ekb.ru/exhibitions.php?exid=17) (accessed 25.03.2020). (In Russian).

18. Yakimovich A.K. *Sbarden i frantsuzskoye Prosveshcheniye* [Chardin and the French Enlightenment]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1981. 143 p. (In Russian).
19. Yampolsky M. *Izobrazheniye. Kurs lektiy* [Image. Lecture course]. Moscow, New Literary Observer Publ., 2019. 424 p. (In Russian).

Received: April 04, 2020.