

Писать о реализме в связи с новейшим русским искусством – это, заметим сразу, дело не из легких и не из приятных. Еще и опыт бесконечной советской борьбы за реализм далеко не забыт, и нынешнее творческое мышление явной ориентацией на реализм, кажется, не отличается. Тем, кто выбрал глобалистскую перспективу интеграции в «мировое художественное сообщество», а точнее, в структуры западного арт-рынка, рассуждения на данную тему не сулят никакого успеха. И даже те, кто сегодня делает бизнес на наследии соцреализма, рано или поздно должны признать: здесь деньги платят совсем не за реализм, а за эстетические фантомы особого рода. К тому же разговоры о реализме изначально зыбки в теоретическом смысле.

**О чем, собственно, вести речь: о «застывшем», музейном материале или об актуальном? О традиции – или живом креативном принципе?**

Writing about realism in connection with contemporary Russian art is not an easy task - nor an encouraging one. On the one hand, we still remember our experience of a continuous struggle for realism, on the other, we know that today's creative thinking is not obviously oriented towards realism. Those who have made a choice in favour of global integration into the "world artistic community", or to be exact, into the Western art-market, feel no need to speculate on the subject. Even those who make the heritage of social realism their business will – sooner or later - acknowledge that money is paid not for realism as such, but for the peculiar aesthetic phantoms involved. Any discussions on realism are based on rather an unstable theoretical background. **Thus one question arises: what to discuss – something belonging to the past, museum artifacts, or the so-called "actual"? And what to analyze – traditional or living creative principles?**

## О ЖИВОМ феномене реализма

### The Live Phenomenon of Realism

Н епонятно, кстати, почему категория актуальности у нас монополизирована кланом тех самых «интеграторов» и употребляется исключительно для обозначения практик, сертифицируемых как актуальные западной художественной сценой. Не справедливо ли было бы допустить: что-то «отличное от других» может быть актуальным и для российской среды, т.е. «у вас и у меня» вполне может оказаться своя насущная озабоченность. Так вот, актуальна ли сегодня для нашего искусства, помимо всяких партийных пристрастий, проблема реализма?

Одна ситуация вырисовывается, если иметь в виду конкретную историко-художественную ипостась ре-



В.А.ДЕМЕНТЬЕВ  
Облачный день.  
Московский  
дворик  
1972–1976  
Холст, масло  
50×70

Vadim DEMENTIEV  
Cloudy Day.  
Moscow Courtyard  
1972–1976  
Oil on canvas  
50 by 70 cm



лизма (ренессансного, «рембрандтовского», «критического» и пр.), и совершенно другая, когда говорится о принципе отношения искусства к действительности. Примериваем ли мы опыт наших дней к живописи В.Перова, И.Репина, В.Серова, К.Коровина, И.Шишкина, И.Левитана или ищем собственный потенциал построения художественной картины мира, исходя из *нашего* восприятия зримых форм окружающего? Ведь постижение жизни «в формах самой жизни» ныне неизбежно выведет на иной визуальный итог, нежели полвека, век или полтора назад. Эта мысль может показаться

столь же логичной, сколь и тривиальной, но в художественном обиходе она далеко не всегда принимается во внимание. Отсюда – парадоксальный факт. Зрителю-покупателю нравится И.Айвазовский, либо «Московский дворик» В.Поленова, либо, наконец, какой-то солнечный пейзаж Д.Налбандяна, и, вспоминая об этой своей любви, он требует от сегодняшнего художника: дайте мне реализм! Однако на самом деле при этом хочет видеть не аутентичный реалистический образ текущего дня, рожденный непосредственным творческим ощущением жизни, а желает иметь перед глазами ху-

However, it is not clear why the category of "actuality" is monopolized by the group of such "integrators", and used by them exclusively to mark practices certified as actual by Western artistic circles. Isn't it only fair to admit that something "different from others" might be actual for the Russian art medium; in other words, that "you and I" might quite definitely have our own barest concern. Thus the question arises: is realism as a certain problem actual for our art today, if separated from associated party likes or dislikes?

One approach is to regard a certain historical-artistic facet of

В.Д.ПОЛЕНОВ  
Московский дворик. 1878  
Холст, масло. 64,5×80,1

Vasily POLENOV  
Moscow Courtyard. 1878  
Oil on canvas. 64.5 by 80.1 cm

realism (that of the Renaissance, or Rembrandt, or critical realism, for instance); another, to consider the "art vs. reality" principle. Can we apply today's experience to the paintings of Perov, Repin, Serov or Korovin (not to mention Shishkin or Levitan); or are we in search of our own potential in the process of construction of an artistic picture of the world, based upon our perception of the visual forms of the environment? Our comprehension of life



"in the forms of life itself" will inevitably provide quite a different visual result than half a century, a century or a century and a half ago. The idea might appear logical as well as trivial, but in the area of art criticism it is very often disregarded. As a result we have the existing situation – a kind of paradox: the viewer-buyer-consumer likes Aivazovski or "A Moscow Courtyard" by Polenov, or some trivial sunny landscape by Nalbandian, and affected by such feelings, is ready to formulate his or her demand to the contemporary artist: "Give me realism!" But - here comes the "but" – the viewer-consumer does not want some authentic realistic image of today, an image born by the direct creative perception of life by the contemporary artist; on the contrary, he or she wants to see a picture of the world created and fixed in the art of the past by painters belonging to the realistic tradition in art, an image which is implanted into our consciousness and which – for many of us – has become something ideal.

Here is a real trap for art critics. When speculating about realism, some of us are still under the influence of the nostalgic dream about "the reality", one perceived like a fairy-tale from vanished childhood. Who did not like Savrasov's "Rooks" in his or her youth? But what do we now say about the same picture of melting snow and shining spring sun? To find some genuine reality under the layers of the near and distant past is really a very uncomfortable psychological process. But still I do not want to digress far from the point of this discussion of realism, because I consider it very topical for today's situation in - and with - visual arts. In order to provoke discussion I am ready to state that there is a real deficiency of a really realistic comprehension of reality.

We all, of course, can see many so-called pictures, resembling some of the old "realisms". In general, too, there is an obvious surplus of easel forms of art which is consumed in our society. True, architecture and design are rapidly develop-

ing, but there is a lack of interest in those forms of art that are able to change the quality of life for contemporary Russian citizens, even though the art-market is over-flooded with "pictures". The "overproduction" of easel painters might be another explanation of this fact. In addition, many artists, specializing in monumental and playbill and poster kinds of art, left their professional fields in order to earn money by the "production" of "pictures" demanded by consumers.

But do we have the right to judge negatively today's mass demand for a "picture"? In the end, emotional escapism is one of the "healing" means of art and is all the more necessary in periods of crises. Many examples prove that: even idlers now eagerly play the role of showman, launching numerous show-projects; on a wider scale, the Hermitage exhibits its classical masterpieces in Las Vegas.

Art gives some peculiar psychological comfort too. First, for some consumers of art, a painting in a golden frame symbolizes a certain level of well-being, marking the elite status of its owner. On the other hand, it should be noted that connoisseurs of art tend to prefer the landscape genre: for them, pictures of nature stimulate some kind of positive emotions. Besides, it is very typical of the Russian character to feel some lyrical-poetic connection with Russian landscapes. In addition, for decades during the Soviet era such an "escape to nature" was an alternative to the whole system of taboo practiced in the Bolshevik state. Our pleasant reminiscences of Savrasov, Shishkin and Levitan, and this double-motivated striving towards nature are the best explanation of the predominance of the realistic landscape on the market. No doubt, it is only connected rather relatively with the problems of contemporary realistic art; in other words, it is not the landscape genre itself that matters, but how it is realized in our art market.

It is no use rejecting the role of a work of art as consolation for the soul. We should only stress that

дожественную картину мира, зафиксированную созданными в прошлом работами художников реалистического направления, картину, которая длительной привычкой вживлена в наше сознание и сделалась для многих из нас уже чем-то идеальным.

Вот где ловушка для критики. Рассуждая о реализме, иные из нас пребывают под обаянием ностальгической мечты о «действительности», нравящейся наподобие сказки, пришедшей из детства. Кто с детских лет не любил «Грачей» А.Саврасова? Но что в наши дни являет из-под снега весеннее солнце? Отслаивать подлинную реальность от вчерашней и позавчерашней – занятие, право, психологически некомфортное. И все-таки не хочу уклоняться от разговора о реализме, поскольку считаю эту тему существенной для нынешнего состояния нашего изобразительного искусства. В порядке провокации к размышлению даже готов утверждать, что оно испытывает довольно острый дефицит подлинно реалистического, постигающего действительность умозрения.

Конечно, на выставках и в галереях бесчисленное множество картинок, похожих на какие-то старые «реализмы». Вообще у нас, скорее всего, переизбыток станковых форм в социальном потреблении искусства. Архитектура, дизайн бурно активизируются, но, как правило, типы творчества, прямо, предметно влияющие на качество жизненной среды современного россиянина, в массе восстребованы еще недостаточно. Однако на рынке явное переизбыток «картинок». Возможно, имеет место и «переизбыток» станковистов в системе художественного образования; к тому же за последние годы многие художники подались в живопись из различных видов монументального, оформительского, агитационного творчества. «Картинкой» легче что-нибудь заработать, чем ремеслом стенописи или плаката.

Глупо, стало быть, отрицать роль произведения искусства в качестве некоторого душевного утешения. Следует только всячески подчеркнуть, что выбор стилистики, языка равнозначен при

И вряд ли мы даже вправе слишком строго судить сегодняшнюю массовую тягу к «картинке». В конце концов, эмоциональное выключение из будничной рутины – одно из древнейших целительных «умений» искусства. Понятное дело, в кризисные эпохи оно тем паче востребовано. Если оглянуться вокруг, кто только не играет сегодня со всяческими шоу-проектами, включая даже Государственный Эрмитаж, выставляющий шедевры классической живописи в Лас-Вегасе. Да и по части обеспечения атмосферы психологического комфорта живопись располагает возможностями особого рода. Во-первых, масляная картина в золотой раме для многих символизирует известный уровень благосостояния, некий элитарный статус ее обладателя. С другой стороны, заметим, что наши любители живописи в массе предпочитают пейзажный жанр. Картины природы в их восприятии окружены ореолом самых положительных эмоций. Помимо традиционной для России лирической привязанности к родному ландшафту, здесь сказываются наслоения советских десятилетий, когда «бегство в природу» воспринималось альтернативой всей системе запретов большевистского государства. Светлые воспоминания о Саврасове, Шишкине, Левитане плюс эта двоякомотивированная тяга к природе объясняют безусловное преобладание пейзажной картины, выдержанной в традициях реализма, на теперешнем рынке. Но, без сомнения, это имеет весьма условное отношение к проблематике современного реализма, т.е. не творчество в пейзажном жанре как таковое, а именно то, в каком виде оно воплощается в образцах нашей рыночной пейзажной продукции.

Глупо, стало быть, отрицать роль произведения искусства в качестве некоторого душевного утешения. Следует только всячески подчеркнуть, что выбор стилистики, языка равнозначен при



the choice of artistic language and style means setting and defining the "super task" of the creative act. And if the artist uses a certain "museum" language, this means that the object depicted is, practically speaking, idealized, as it is included in a particular system of cultural-historical values. There is an alternative – to seek new means of expression, a new original language in order to express a personal, subjective and fresh reaction to "nature". To gain this is the condition for the realization of the cognitive set of the creative process, a motivation of its realistic potential. In other words, realism in art due to its origin is a live and perpetually transforming and changing phenomenon taken either as an individual creative effort of the artist, or as the process of changing the "style of the epoch", or as certain collective stylistic preferences.

I think there is a lack of such discoveries of artistic language in contemporary visual art – instead, it

is like turning the pages of an encyclopedia of historical styles, with ever-existing artistic sign systems. In this situation the *auteur's* Ego reveals itself only very marginally. The artist is very often satisfied with the "tune", like the echo of a piece of music composed by somebody else. Thus we have numerous examples of "beautiful" exhibitions with no "equal" public response. Unfortunately a number of highly ambitious art exhibitions, organized in St.Petersburg and Moscow, have proved that very fully.

It is worth mentioning that in Russia today "classically" understood professional visual art has really become something special – some kind of elite occupation. On a related note, I think that the growing expansion of the electronic media into the sphere of visual culture will soon make the figure of a human being with a brush absolutely exotic. Nevertheless even the most original projects – like the grand exhibition of abstract art in

этом определению сверхзадачи творческой акции. Когда художник стилизует какой-то «музейный» язык, он фактически идеализирует свой предмет, вводя его в известную систему культурно-исторических ценностей. Альтернативой является поиск новых выразительных средств, оригинального языка для передачи лично-достоверной, свежей авторской реакции на «натуру». Обретение таких языковых средств есть условие воплощения познавательной установки художественного творчества, обеспечения его реалистического потенциала. Иными словами, художественный реализм по природе своей – феномен живой, постоянно трансформирующийся как на уровне индивидуальных творческих усилий автора, так и на уровне смены «стилей эпохи», каких-то коллективных стилистических предпочтений.

Таких-то вот языковых открытий, думается, как раз и не

В.А.СЕРОВ  
Октябрь. Домотканово. 1895  
Холст, масло. 48,5×70,7

VALENTIN SEROV  
October. Domotkanovo. 1895  
Oil on canvas. 48.5 by 70.7 cm

достает сегодняшнему изобразительному искусству. Оно словно бы перелистывает энциклопедию исторических стилей, когда-то сложившихся языковых систем, причем, собственно, авторское «я» раскрывается в минимальной мере. Художник зачастую довольствуется созвучием, эхом музыки, уже кем-то созданной. Отсюда фактически неизбежные казусы, когда затеваются «красивые», «культурные» выставки, не получающие ожидаемого общественного резонанса. Таковыми, к сожалению, оказались в последние годы несколько довольно амбициозных выставок живописи, подготовленных в наших столицах.

Стоит, правда, признать, что на данный момент «классичес-



ки» понимаемое профессиональное изобразительное искусство в России воистину стало увлечением весьма элитарным, а в недалекой перспективе из-за широкого и нарастающего вторжения в визуальную культуру электронных медиа фигура человека с кистью в руке, вероятнее всего, сделается уж совсем полной экзотикой. Но как бы то ни было, даже самые неординарные проекты, вроде обширных показов абстракции в Русском музее и Третьяковской галерее, не получили того серьезного отклика у подготовленной публики и в критике, на какой они явно могли рассчитывать, допустим, в начале 90-х годов. Сами по себе эти выставки в поверхностности вызванной ими реакции не очень и виноваты. Они собрали исторический материал, который все равно рано или поздно следовало обобщить. И все же, по-видимому, сейчас эта задача представляет слишком специальный любительский и исследовательский интерес. Посетители наших выставок явно ждут чего-то более конкретного, узнаваемого, злободневного. Подобная ситуация, в свою очередь, обнаруживает «дефицит» реализма, о котором заявлено выше.

Абсолютно закономерно, что в этот прорыв устремились художники, называющие себя актуальными. В то время как старшие профессиональные мастера витают в эстетических эмпиреях, последние на протяжении 1990 – начала 2000-х гг. стремятся внушить впечатление, будто «режут правду-матку» о нашей жизни со всеми ее атрибутами, чаще, впрочем, расположенными ниже пояса. Наиболее характерен в этой связи подогреваемый сейчас «актуалами» интерес к жанру комикса. В сущности, не удивительно, если здесь почти сплошь преобладают сюжеты, почерпнутые из маргинального, едва ли не криминального быта, легко опрокидывающие «предрассудки» общественной морали. Разве, в конце концов, знаменитые русские реалисты поза-

прошлого века не срывали «всех и всяческих масок», не указывали на язвы своего общества? Что же поделаешь, если у нас на дворе криминально-сексуальная революция? Вот «нам» в ответ и реализм художественного творчества. За что боролись... По признанию идеолога группы «ПГ» г-на И.Фальковского, «нас вообще интересуют табуированные зоны человеческого сознания: мат, наркотики, порно, стычки между рэперами и скинами, спальные районы... На Западе наши темы, кстати, очень популярны: там выходят комиксы о Чечне, про Березовского, есть даже комикс про ГУЛАГ ... наша этика не справляется с новой реальностью. Возникает ситуация абсурда – мы пытаемся выразить свои чувства старыми средствами, соблюдать старые этические правила, которые вступают в конфликт с реалиями» (ж. «Огонек», 2003, № 46, с. 48–49).

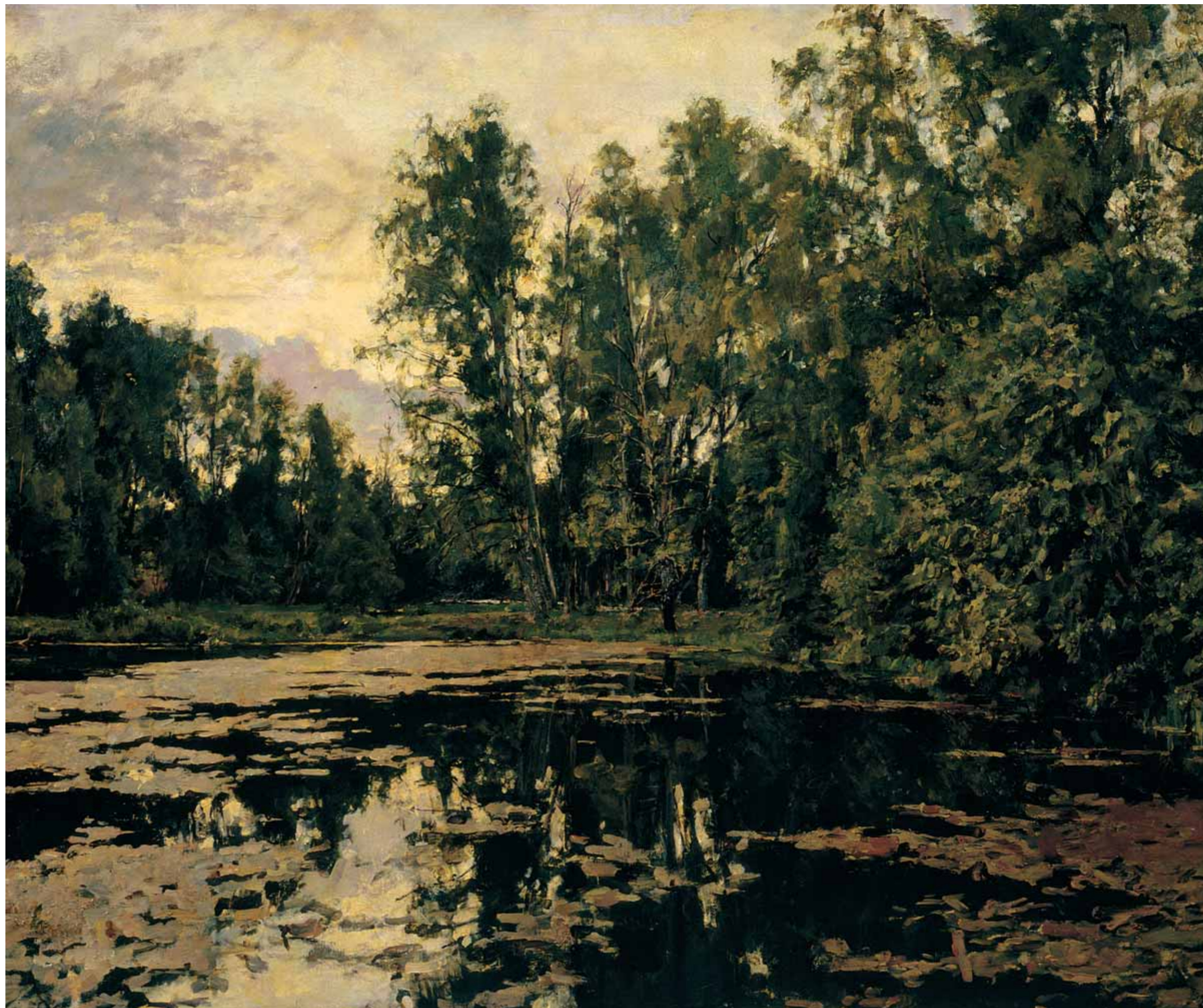
Эта железная логика не учитывает, однако, момент, зеркально отражающий проблемы мастеров традиционно-подражательной ориентации, а именно проблему языка как фактора персонального творчества. В «актуальной» тусовке любят говорить, что они работают с языками массовой культуры. Уже давно показано теоретиками, да и самой историей искусства, что творческие инновации на протяжении XX века зачастую достигались в результате обращения художника «ученого» к неученому, к низовым пластам народной культуры. Поэтому «актуалы» могут сказать, что идут по пути М.Ларионова, Н.Гончаровой, «бубновых валетов». Да, они работают с языками сегодняшнего «примитива», используя их как коллаж, без основательной переработки заимствуемой системы обозначений. Упомянутое только что направление в русском искусстве начала прошлого века определялось как «неопримитивизм», «кубофутуризм», «русский сезаннизм». Тем самым подчеркивалось, что в этом горниле низовые начала как раз проходили переработку,

В.А.СЕРОВ  
Заросший пруд. Домотканово. 1888  
Холст, масло. 70,5×89,2

VALENTIN SEROV  
An Overgrown Pond. Domotkanovo. 1888  
Oil on canvas. 70.5 by 89.2 cm

the Russian Museum and the Tretyakov Gallery – failed to enthuse the public, or create a serious critical response which might have happened, say, at the beginning of the 1990s. These exhibitions were not slight – a great amount of historical material was collected, material that sooner or later should have been analyzed and generalized. Probably such a task is of a very special interest, both for connoisseurs of art and researchers: those who come to the museums were obviously expecting something more concrete, recognizable and actual. Such a situation, in its turn, reveals the above-stated "deficiency of realism".

Quite naturally, those artists who called themselves "actual" were ready to act. While their elder professional masters are up in the clouds dreaming of pure aesthetic principles, the "actuals" are trying to produce the impression of being able to call a spade a spade, in other words to speak openly about our life with all its ugly attributes. In connection with that I would point to the continuous process of interest in the genre of comics provoked by such personalities. It is not surprising – as the subjects that prevail here are taken from the marginal, even near-criminal spheres of life which easily reject all moral principles. In the end, the renowned Russian realistic artists of the 19th century also "tore away all the masks" from their society, exposing its sores and evils. And what can be done if today we are undergoing a criminal-sexual revolution? That is the answer to the realistic creative process. Remember the words of the ideologist of the "PG" group I. Falkovski: "In general we are interested in the taboo zones of human consciousness: obscene language, drugs, pornography, the confrontation between rappers and skinheads, dead-ends... By the way, our themes are very popular in the West: comics about Chechnya,





about Berezovsky, and even about the Gulag... our ethics cannot cope with the new reality. And there emerges a situation of absurd – we try to express our feelings using the old means, we try to observe the old ethical rules, which are antagonistic to realities". ("Ogonyok" magazine, 2003, №46, pp. 48–49).

This tough logic does not consider the problem of the masters of a traditionally-imitative orientation, namely the problem of artistic language as a fact of individual creative action. The "actuals" like to repeat that they are working with the languages of mass culture. It was proved not once by theoreticians and by the very history of art that during the 20th century creative innovations were realized through the appeal of the "educated" artist to the "non-educated", to the lower layers of folk culture. Therefore the so-called "actuals" can say that they follow the example of Larionov, Goncharova or the "Jack of Diamonds" group. And really they are working with the lan-

КА.КОРОВИН. Зима в Лапландии. 1894  
Дерево, масло. 23,5×33

KONSTANTINE KOROVIN  
Winter in Lapland. 1894  
Oil on wood. 23.5 by 33 cm



guages of today's "primitive", using them like a collage, without any fundamental consideration of the adopted system of symbols and notions. The above-mentioned trend of Russian art from the beginning of the 20th century was defined as "neo-primitivism", "cubo-futurism", or "Russian Cézanne-ism". Thus it was stressed that the lower original principles were processed and digested, melting with the vanguard tasks of the most up-to-date world culture and with the discoveries of the leading artists-thinkers of the time.

Such actual art either buffoonishly parodies symbols of the social environment, or throws in the viewer's face images of dirty yards, coarse words and public lavatories. Thus it might be considered possible for the artist (and for the viewer too) to "dissolve" in our everyday life. The model can be regarded as vulgar and naturalistic, at least that is how it is presented by the "actuals". Genuine realistic art of previous eras was not based on such grounds.

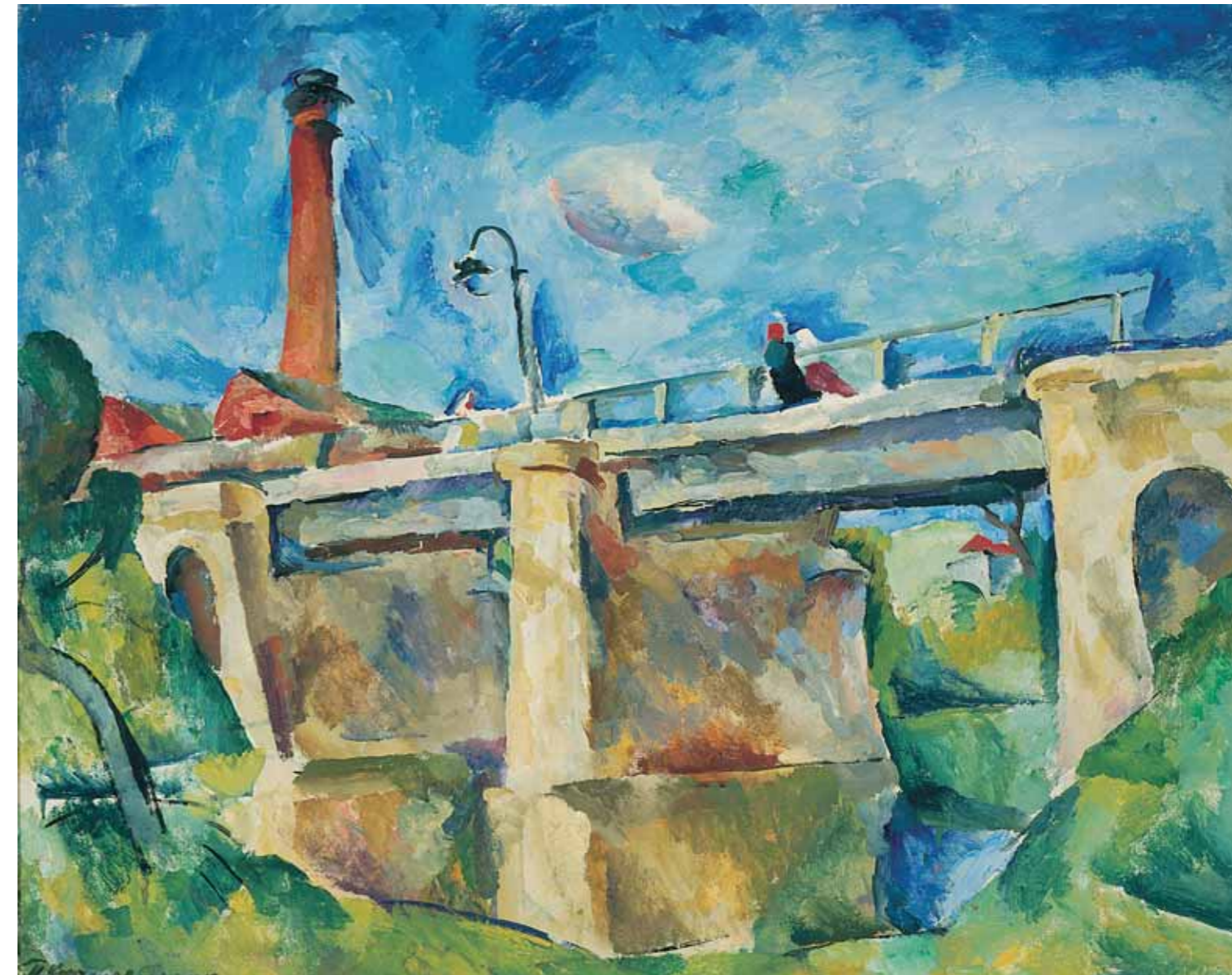
It should be admitted that these critical speculations did not take into consideration the whole spectrum of the self-assessments of the representatives of the actual

сплавлялись с передовыми устремлениями новейшей мировой культуры, с открытиями ведущих художников-мыслителей того времени. Актуальное искусство обыкновенно либо гаерски пародирует символику окружающего социума, либо попросту шибает в нос своему зрителю «графикой» грязных дворов, заборов, общественных туалетов. Так, возможно, совершается «растворение» художника в повседневности (а за ним, хочешь не хочешь, и зрителя; модель, по существу, вульгарно-натуралистическая, однако, судя по декларациям «актуалов», очень их привлекающая), но совсем не так рождалось большое реалистическое искусство прошлых эпох.

Надо сознаться, эти критические суждения не в полной мере учитывают спектр самооценок представителей актуального искусства. В последнее время их нигилистичность отчасти теряет свою остроту, свой тон «чернухи», как будто теснимая влечением ко всевозможным поветриям сегодняшней моды. Затеи актуальных художников все более обретают характер игровой, развлекательно-гедонистический, «гламурный», как нынче любят

выражаться. Однако подобный перевод стрелок в направлении более respectable образа жизни вряд ли что-то меняет в технологии формообразования, практикуемой нашим актуальным искусством. Использует ли оно лексику заборных рисунков, электронную оптику или символы коммерческой поп-культуры, тут доминирует все та же логика «реди-мейд». Манипулируя готовыми элементами, инородными авторской индивидуальности как таковой, она превращает создаваемую в итоге форму в набор вторичных смыслов. По энергии личностного жизнепостижения и, следовательно, емкости заключенного в них человеческого опыта такие формальные конструкции попросту несопоставимы с пластикой, творимой рукой художника, будь то проводимая им линия, положенное им цветное пятно или же размятый его пальцами кусок глины. А стоит напомнить и подчеркнуть, что именно подлинность, богатство и очевидность этого личностного опыта были пружиной развития реалистических традиций и в русском, и во всем мировом искусстве. Психология «реди-мейд» (дадаизм, поп-арт или опирающееся на них новорусское актуальное искусство) и сотворение пластического – совершенно разные вещи. И дело не в том, что «выше» – что «ниже», а в том, что первое создает некоторый комментарий, умозаключение по поводу действительности, пародию на нее, тогда как второе, по идее, содержит свидетельство первоходца, впечатления, чувства, мысли, каких мы прежде не знали. Такие свойства пластической формы, кстати, весьма поучительно обнаруживает история русского реалистического пейзажа.

Она особенно интересна, поскольку в целом ее наследие хрестоматийно для россиян, любимо и всенародно признано, однако каждый из ее корифеев представляет вполне самобытную творческую индивидуальность, говорящую на своем языке.



П.П.КОНЧАЛОВСКИЙ  
Мост в Наре. 1918  
Холст, масло. 95×119,5

PIOTR KONCHALOVSKI  
Bridge in Nara. 1918  
Oil on canvas. 95 by 119.5 cm

дожественном языке. Возьмем для примера такой ряд: А.Саврасов, Ф.Васильев, И.Шишкин, И.Левитан, В.Серов. Нет ни малейших сомнений в узнаваемости авторства любого из них; многие с легкостью вспомнят и расскажут, какие работы у одного, другого, третьего и т.д. Ранняя весна со снегом, березами; и размытый ливнем проселок; осеннее болото и дышащий паром луг; рожь и сосны; дремлющий монастырь и бурное небо «над вечным покоем»; затянутый ряской пруд

и осенняя стерня дмоткановского поля... Но дело не только в узнаваемой символике мотивов. Все эти живописцы неповторимы в первоэлементах своего пластически-визуального языка. Всякий по-своему чувствует линию, берет цвет, неповторимым движением кладет краску на холст.

Естественно, такие отличия – результат особенностей индивидуального темперамента каждого из художников, их личной психологии, но также и некой «коллективной» эволюции пластического мышления во времени, сопряченности каждого из мастеров определенному вектору движения «стиля эпохи». Отсюда закономерное появление в живописной ткани пейзажей Серова

art; recently they have become less nihilistic and mobbish, as if being forced out by newly-emerging tendencies. The shows of such artists are gaining more and more the vivid character of a play, or an entertainment with an hedonist accent of glamour. But such a turn to a more respectful form of self-presentation does not change anything in the formative technology, as practiced in our actual art. Whether they use obscene lexicology, electronic optics or the symbols of pop-culture, here it is the "ready-made" logic that above all prevails. Thus, manipulations with ready-made elements, alien to artistic individuality, turn the created target form into a set of secondary meanings. As for the energetic element stimulated by

a personal perception of life and the usage of gained experience, it is incompatible with the creative artistic effect produced by the artist whether it is an oil painting or a drawing or a sculpture. It is worth mentioning that it was that very genuine, rich and evident personal experience that became a motive force in the development of realistic traditions in both Russian and world art. The psychological adoption of the ready-made form (whether dadaism or pop-art, or the new Russian actual art which is based on them) and the creation of a plastic form are really opposed to one another. And the question is not what to discuss, or whether this is better, and that is worse; the issue is that the first tendency creates a



certain commentary, or conclusion, on reality. It parodies reality, while the second tendency contains some evidence of the pioneering with impressions, feelings and thoughts which we have never known before. Such properties of plastic art are quite obviously revealed in the history of the Russian realistic landscape, which is interesting because its general heritage is not only known but is loved by Russians. Nevertheless each of the leading figures of Russian art is a unique artistic individuality, speaking a distinct artistic language. Take, for example, such artists as Savrasov, Vasiliev, Shishkin, Levitan and Serov: we shall never confuse one with another. Everything is recognizable: the early spring with the melting snow, birch trees and the road in the fields; pine trees and the monastery under the gloomy skies... And everything is unique, because these artists are so different from each other in the fundamental elements of their plastic-visual language. Each of them feels the line and colour in his own way, each of them has his own "handwriting", his own brush strokes.

Quite naturally such differences are the result of the peculiarities of individual temperament of each of the artists, of their psychophysiology. At the same time this is the result of a certain "collective" evolution of artistic thinking, their belonging to a certain definite vector of the "style of the epoch" movement. Thus Serov's brush strokes, under the influence of the French impressionists, are free and sweeping, forming not only the shape but also some space zones of the landscape composition, mingling together the colour and tone qualities of the reconstructed motif. Levitan, particularly the Levitan of the late period of his artistic activity, uses some ideas of the Russian Moderne style in his compositions, accentuating the decorative surface elements. The combination of the "impressionistic" texture of the painting with the typical for the Moderne style plane division of the composition is characteristic for the landscapes of P. Petrovichev

and L. Turzhanski, distinguished members of the "Union of Russian Artists". In all the cases such innovations did not mean an escape from realism; on the contrary, the works of these figures were without doubt included into the ranks of classics of the Russian realistic landscape.

The process of realistic aesthetic self-renewal did take place in later periods, though this type of art was not included in the list of social-cultural priorities in 20th century Russia. As is well known, the first quarter of the 20th century was marked by a really keen interest in revolutionary innovation, seeking a really new language far beyond realistic traditions. The "real socialism" of the 1930-1980s exploited the art of the life-like form for propaganda of political imperatives and Utopian ideals. But against such a state of affairs, the realistic perception of life, as a certain natural phenomenon, did find realization in the practice of artistic creative activity, even if more often it was not free and live, but rather contradictory. The "dead-end" situation appeared in cases when the author in his drive towards realism simply tried to imitate his favourite masters of the realistic art of the past. As a result we have a great number of nostalgic sentimental pictures, a-la "real nature", in Soviet art, pictures animated with a fleur of lyricism, but evidently without any realistic inspiration. Nevertheless there are some achievements, some things really new in the development of realism. The fate of those creating something new in the Soviet era was not a happy one.

The most vivid example of that kind is Sergei Gerasimov and his landscapes which were not appraised at their true worth. And it was not because genre scenes were most demanded by officials – those who painted the so-called Soviet genre scenes gained the official status of the Soviet artist. All is much more complicated with Gerasimov. The situation was aggravated both by the content and by the form in his landscapes – they did not correlate with the then existing norms of

более крупного, свободного, чем у его учителей, красочного мазка. Преломляя его впечатления от французского импрессионизма, такой мазок не столько рисует детали формы, сколько строит какие-то пространственные зоны, «планы» пейзажной композиции посредством обобщения цветовых и тональных качеств создаваемого мотива. В то же время Левитан, особенно поздней поры, некоторые из своих композиционных идей черпает в арсенале стиля «модерн», отчего в пейзажах этого мастера, даже этюдного типа, зачастую акцентируется декоративно-плоскостное начало. Легко опознаваемое соединение «импрессионистической» фактуры живописи с присутствующими «модерну» плоскостными членениями композиции характерно для многих пейзажей П.Петровичева, Л.Туржанского – знаковых фигур «Союза русских художников». Примечательно, что во всех этих случаях инновации, естественно привносимые авторами в пейзажное творчество, как правило, не давали особых поводов говорить об их уходе от реализма; напротив, работы всех упомянутых мастеров словно бы с заданной последовательностью включались в фонд классики русского реалистического пейзажа.

Самобновление реалистической эстетики происходит и в более поздние времена, хотя сам по себе данный тип творчества явно и не был в числе социокультурных приоритетов России XX в. Как известно, первая четверть века отмечена самым горячим интересом к революционно-новаторству, искавшему свой язык далеко за пределами реалистической традиции. «Реальный социализм» 1930–1980-х гг. делал ставку на использование искусства жизнеподобной формы в целях пропаганды своих политических императивов и утопических идеалов. Вопреки всему этому реалистическое видение, как некий природный феномен, находило-таки себе проявление в практике художест-

венного творчества, но отнюдь не свободное, не полнокровное и часто весьма противоречивое. Рутинная ситуация тупика возникла в тех случаях, когда современный автор в своем устремлении к реализму пытался попросту стилизовать манеру любимых им мастеров прежнего реалистического искусства. Отсюда великое множество ностальгически-сентиментальных картинок «под натуру» в советском искусстве, от коих в лучшем случае веет некоторым лирическим одушевлением, но никаких реалистических проникновений они в себе не несут. Тем не менее над их уровнем замечаются и отдельные достижения, представляющие нечто новое на пути развития реализма. Кстати, судьба их авторов никогда не была легкой в советских условиях.

Ярчайший пример – пейзажное творчество Сергея Герасимова. При жизни автора оно почти демонстративно недооценивалось. И не оттого только, что самым престижным жанром тогда выступала тематическая картина; иным художникам очень нравилось говорить об их уходе от реализма; напротив, работы всех упомянутых мастеров словно бы с заданной последовательностью включались в фонд классики русского реалистического пейзажа.

В критике и на всяких художественных собраниях стиль герасимовских пейзажных работ было принято поругивать как «формалистический», а их эмоциональный пафос, «идейная направленность» были очевидно далеки от форсированной жизнерадостности, подобающей заказному соцреализму. Характерный пример – «Лед прошел» (1945). Тема – трудная весна последнего года войны, когда природа, раненая, замерзшая, тихо и медленно пробуждается в ожи-

дании теплого мирного дня. Скромная по размеру, картина полна совсем не праздничного ликования, но какой-то рабочей сосредоточенности – без разрывов бомб, без ожидания новых утрат... Та же суровость долгого и нелегкого трудового дня без войны – в «Жатве» А.Пластова. Буйно цветущий луг в его «Сенокосе» мы разглядываем в сопоставлении с изможденными фигурами крестьян; в азартном напряжении их труда – ощутимый осадок неизжитой драмы.

И у Пластова, и у С. Герасимова это – горькая правда судьбы России на победном рубеже одного из самых трагичных столетий ее истории. Это – философское, этически емкое чувство народной судьбы, раскрытое в образах природы и человека (или человеческого осознания родины через ее природу), какое было знакомо Сурикову, Репину и совершенно неведомо ликующе-назидательным шедеврам соцреализма. Это был действительно, столь же современный по своему смыслу, сколь традиционный для большой русской культуры реализм. Реализм не только ненужный, но прямо враждебный правившей свой бал идеологии сталинизма, что последняя и не замедлила подтвердить, уже на исходе 1940-х гг. подвергнув злобной травле как С.Герасимова, так и А.Пластова. Их громко клеймили формалистами-импрессионистами, что по тем временам было сродни обвинениям в антисоветчине. Первого, как известно, еще и отстранили от руководства Суриковским институтом. В живописи обоих была концентрация правды, не переваривая для большевиков. И то была правда, для своего выражения потребовавшая уже иных живописных средств, нежели практиковавшиеся передвижниками и реалистами рубежа XIX – XX вв.

Соприкасаясь с пейзажами С.Герасимова, без труда убеждаешься в оригинальности их стилистики. Истоки ее известны: это Московское училище живописи



(МУЖВЗ) начала прошлого века, где учителями будущего великого педагога были С.Иванов и К.Коровин. При этом зрелая манера С.Герасимова еще более явственно опирается на фундаментальные свойства живописи В.А.Серова, как бы наследуя самый тип его пейзажной образности. Имею в виду ту меру «поэзии и правды», о которой говорилось применительно к живописи военной поры и которая отличается, например, от левитановской традиции с ее более выявленной субъективной эмоциональностью переживания мотива. Однако весь процесс становления зримой формы, его физико-динамические характеристики у Герасимова существенно отличаются от «генотипа» московской школы времен Серова, даже акцентируя в этой школе роль свободного, импульсивного артистизма Константина Коровина. Природа красочного мазка у учителей и наследника их традиции глубоко различна. Например, касание к холсту у Коровина – эстетический акт, который совершается в определенных границах как темперамента, так и

landscape painting, a rather peripheral part of Soviet visual art.

The art-critics and officials from the Unions of Soviet Artists criticized the style of Gerasimov's landscapes as "formalistic" (the term very widely used in the USSR to express discontent with writers, composers, painters and film-makers), while their emotional pathos and ideological impact were obviously far from the forced joyful mood of "ordered" social realism. His work "The Ice Drifted Away" (1945) depicts the hardships of the spring of the last year of the war, and it seems that nature itself – is returning to life. No war horrors, no war victims. The same mood is characteristic of Plastov's "Harvest" (or "Hay-mowing").

Both the artists – Gerasimov and Plastov – managed to depict a bitter truth about wartime in the victorious though the most tragic moments in the history of the country. Their philosophic and ethical perception of the history of the people through images of Man and Nature is rather close to that of Surikov or Repin, but was very far

С.В.ГЕРАСИМОВ  
Весна. Деревья в цвету. Самарканд. 1942  
Холст, масло. 69×89

SERGEI GERASIMOV  
Spring. Trees in Blossom. Samarkand. 1942  
Oil on canvas. 69 by 89 cm

from the triumphant and didactic masterpieces of social realism. Gerasimov's and Plastov's realism was not needed, as opposing Stalinist ideology, and the reaction of the official ideologists was ruthless. The artists were "labeled" "formalists-impersonists" which at that time was equal to "anti-Soviet". Their "truth" was different, alien to the existing norms, and it required different means of artistic expression, different from those practiced by "the Wanderers" and the realistic artists at the turn of the 19th and 20th centuries.

The style of Gerasimov's landscapes is highly original and it is not surprising to learn that Ivanov and Kоровин were among his teachers and tutors. At the same time much was taken from the fundamental principles of Serov's painting – that "measure of poetry and the truth" that was seen in the paintings of war time mentioned above, and that



is so different from – for example – Levitan's with its vivid subjective-personal emotionality. But when we speak about Gerasimov, about the whole process of visual form-building in his works, their physical and dynamic characteristics, then we should note that the latter are radically different from the "genotype" of the Moscow school of Serov's time. Gerasimov did not reject the authentic tradition of the Moscow school of painting, but he used his own specific personal and creative experience (the wars and the revolution, meetings and manifestations, discussions, discoveries and disillusion, and other stimuli) in order to find his own path in art. Gerasimov was not an avant-garde artist, but neither he was a retrograde who did not want to accept the artistic innovations of the radical epoch. It was not by chance that he joined the group "Makovets", whose romantic leader was the genius Vasily Chekrygin, and whose creative antithesis was Vladimir Favorski, a no less brilliant figure. And beside these powerful figures of the new romanticism and new classics there were such renowned first-rate artists as Zhegin,

Sinezubov, Romanovich and Fonvizin. For a certain period Alexander Shevchenko's ties with the "Makovets" group were close, and the co-operation was very fruitful. This group "digested" the neo-primitivism of Larionov and Goncharova, along with such phenomena of Russian and European art of the first quarter of the 20th century as Cubo-futurism and Expressionism. Having been involved with those trends, movements and developments, Gerasimov was under the infective influence of all their experiments. He became more and more inclined to graphic art, which gained all the characteristics of freedom of expression. Some of Gerasimov's drawings of that time are comparable to those of the most renowned Russian expressionist in graphic art, Piotr Miturich.

Thus the artist reached a fully expressionistic understanding that the process of lineation is an impetuous, nervous, tense jester, summing up all the troubles of his times. Gerasimov's creative activity is mainly concentrated on the landscape genre; it is worth mentioning that later this expressiveness entered his oil paintings of the

художественного пространства. Эти границы словно заданы его необоримой тягой к эстетике парижской школы, от импрессионизма почти до Сезанна, когда мазок – что-то среднее между пятном чистого цвета и пятном-планом светопрозрачной среды, где некая уравнивающая логика колористической композиции безоговорочно превалирует над «своеволием» любого отдельного элемента пластического целого (каковым, при всей его самоценной красоте, остается каждое красочное касание). Такой эстетической размерности живописания Сергей Герасимов фактически не признает. Скорее всего потому, что между аутентичной традицией московской живописной школы и его зрелым живописным мышлением, сложившимся где-то во второй половине 1920-х гг., лежит специфический личный и творческий опыт, на который требуется обратить особое внимание.

Это, с одной стороны, все пережитое за годы войны и революции, и с другой – все те манифестации, противостояния, споры, открытия и разочарова-

ния, какими кипело искусство в революционную пору середины 1910 – середины 1920-х гг. Всем памятно, что Сергей Герасимов не принадлежал к стану авангардистов. Но отнюдь не был и среди ретроградов, отгородившихся стеной от художественных инноваций радикальной эпохи. Не случайно в 1920-е гг. он оказывается в кругу «Маковца», чьим романтическим лидером был гениальный Василий Чекрыгин, имевший, кстати, свою не менее яркую творческую антитезу в лице В.Фаворского. Не забудем также и то, что рядом с этими мощными полюсами нового романтизма и новой классики присутствуют таланты первого ряда: Л.Жегин и Н.Синезубов, С.Романович и А.Фонвизин; в определенный момент связь с маковцами оказывается плодотворной для Александра Шевченко. В горниле творчества маковцев нашли самобытную переплавку неопримитивизма с некими вкраплениями ранних открытий Ларионова и Гончаровой, такие феномены русского и европейского искусства первой четверти XX в., как кубофутуризм и экспрессионизм. Постигание всего этого опыта, разумеется, не прошло даром и для С.Герасимова. И еще одно важное обстоятельство. Описываемый период становления протекает для художника под знаком преобладающего влечения к графике. Весь комплекс его тогдашних исканий решительно изменил манеру рисования мастера, который впоследствии безвозвратно прощается с отголосками стиля «модерн» (нередко доминировавшее у него в 1910-е гг. начало плоскостной монументальности) и уверенно мыслит категориями свободной графической экспрессии зрелого модернистского толка. В ряде черт лучшие рисунки С.Герасимова 1920-х гг. сопоставимы с таким олицетворением русского

С.В.ГЕРАСИМОВ. Плотина. 1929  
Холст, масло. 82×105,5

SERGEI GERASIMOV. Dam. 1929  
Oil on canvas. 82 by 105.5 cm



С.В.ГЕРАСИМОВ. Лед прошел. 1945  
Холст, масло. 75×100

SERGEI GERASIMOV.  
The Ice Drifted Away. 1945  
Oil on canvas. 75 by 100 cm

экспрессионизма в графике, как листы П.Митурича.

У художника сформировалось вполне экспрессионистическое понимание линии как резкого жеста, порывистого, нервного, напряженного, заряженного всеми тревогами своего времени. Притом любопытно, что начинавший скорее жанристом, С.Герасимов теперь более концентрируется на пейзаже. И следует подчеркнуть, вскоре экспрессивные качества его графических пейзажей глубоко войдут в ткань живописных пейзажей 1930–1940-х гг.

В живописных композициях экспрессионистическую интонацию воспринимает самый ход

кисти мастера. Тип мазка сохранит явные экспрессионистические черты до самого конца 1940-х гг., и в этом принципиальная новизна его реалистической стилистики по отношению к урокам К.Коровина и В.Серова. Их живописный «жест», как сказано, существенно более уравновешен и эстетичен. При этом пейзажная манера С.Герасимова обладает свойством обманчивой парадоксальности. Кисть строит композиционное целое пейзажной картины (независимо от ее камерного или более крупного размера, потому что, например, «Рыбаки на Волхове» представляют собой прежде всего монументальный пейзаж, «дополненный» человеческими фигурами) большими, протяженными цветотональными планами. Их немного, часто три или четыре, они обычно горизонтально ориентируются параллельно холсту, и это сообщает

1930–1940s and is transferred to his brush stroke – wide, prolonged, building up the compositional whole of the painting ("Fishermen on the Volkhov"). But inside each of the wide strokes there appeared a spectrum of shades and tones of one colour, or myriads of colour splashes – silver-white, tortoise, violet, pink – like in his spring landscape "Samarkand" (1944). That is a real psychological truth of depicting Nature – the live, contemporary basis of the artist's realistic stylistics.

Such kinds of historical analysis present the two-faceted problem of realism. The solution of this problem is possible if the choice of a certain vector is made in order to find one's own point of view, and if a certain auto-training by the artist allows him to fix this choice. We have had a chance to see that Gerasimov managed to find such a vector and obtain his own point of

view and the means to reveal it. I'd like to give another example of a distinguished artist who not only set himself such a task but also found new possibilities for its implementation. I am sure the artist Nikolai Andronov, whose solo-exhibition was shown in the Tretyakov Gallery not long ago, is a happy choice.

The main theme of Andronov's creative activity is well-known. It is the ethos and poetics of the Russian North-West. Andronov was really wise and intellectual – it took him years to find his own "severe style", which was later very highly appraised (its significance for the art of the post-Stalinist USSR should not be underestimated).

Andronov moulded in his mind the achievements of the expressive monumental-decorative compositions of the OST-society (Society of the Easel Artists) and of the "Jack of Diamonds" group. He also had a really keen interest in





Н.И.АНДРОНОВ  
Вечернее озеро. 1980  
Холст, масло. 120×120

NIKOLAI ANDRONOV  
Lake in the Evening. 1980  
Oil on canvas. 120 by 120 cm

Larionov and Goncharova, who represented the Moscow school of art of the beginning of the 20th century. And if we keep in mind such trends of Western art as cubism and the traditions of the "dark" non-monumental art of the VKHUTEMAS (Higher Art and Technical Schools), and their interpretation in the circle of the *shestidesyatniki* (belonging to the 1960s), including Andrei Vasnetsov, Pavel Nikonov, the Smolin brothers and Victor Popkov, as well as his studies of the monumentalism of ancient Rus', then the Andronov phenomenon can be appreciated properly. The artist paid

attention to the works of young artists whom he actively supported at the exhibitions of the Moscow Organization of the Artists' Union, and whom he defended from Communist Party censorship. All these taken together influenced Nikolai Andronov in maturity. As a result, at the end of the 20th century, the theme of contemporary Russia was comprehensively and truly developed by the artist. And if we raise the problem of the viability of realism in today's Russia, then we can say: the art of such truth, such emotional depth of feeling and such form answers one of the most vital and urgent spiritual demands of Russian reality.

*Alexander Morozov*

пейзажу общий строй по-мужски сдержанной созерцательности. Но что делает кисть внутри каждого из таких крупных планов! Оперирова сближенными цветовыми и тональными качествами, она работает крайне подвижно, резко, с максимальной нервной энергией. Поразительно, например, как в весеннем пейзаже «Самарканд» 1944 года, где цветет любимый Герасимовым ароматный, прозрачный мир нежных бело-серебристых, бирюзовых, сиреневых, розовых оттенков, этот мир благоуханной природы едва ли не взрывается изнутри хаосом резких мазков, прерывистых, то коротких, то длинных, угловато друг друга перебивающих... Вот она, психологическая достоверность современного переживания образа природы. Она

– во всех лучших пейзажах мастера, и, повторяю, это и есть живая современная основа его реалистической стилистики, обеспеченная глубокой сопричастностью художника-реалиста поучительным искусам модернистского опыта XX в.

Исторический анализ, подобный проделанному, рисует проблему реализма в двояком свете. Ее творческое разрешение оказывается возможным при выборе определенного вектора зрения и определенном аутотренинге художника, позволяющем ему зафиксировать этот выбор. С одной стороны, это особый настрой нашего умозрения, его концентрация на феномене, где жизнь мысли и духа не разрывает с природной формой явлений, но выступает с ней во взаимопроникновении. И хотя поле зрения современного человека обогатилось неизмеримо, все же немало таких объектов земного притяжения остается перед глазами художника, взять ту же природу, близкого нам человека... С другой стороны, это постоянная настройка психического, пластически-творческого аппарата, которая бы позволила личности воссоздать сегодняшнее, первичное, свежее свидетельство о таких объектах.

Как мы могли убедиться, С.Герасимову оказался по силам такой вектор зрения на окружающее и он нашел средства для его образного воплощения. Хотелось бы привести лишь пример еще одного крупного мастера, который сумел поставить подобную задачу и найти новые возможности ее разрешения. Это, уверен, должен быть Н.И.Андронов, чья выставка только что состоялась в Третьяковской галерее.

Главная тема Николая Андронова хорошо известна: это этика и поэтика природы русского Северо-Запада, прежде всего, столь любимых им Вологодчины, Феропонтовских земель. О методе же мастера следует сказать чуть подробнее. Андронов был на редкость мудрый и интеллектуальный художник. Думается, он очень долго строил себя, еще мно-

Н.И.АНДРОНОВ. Зима. 1998  
Холст, оргалит, масло. 220×115

NIKOLAI ANDRONOV. Winter. 1998  
Oil on canvas on hardboard  
220 by 115 cm

го лет спустя после окончания института им. Репина и первых успехов его полотен «сурового стиля» (хотя и их значение для искусства в постсталинском СССР не стоило бы недооценивать).

Затем, однако, в сознании художника годами происходил сложный синтез, где открытие экспрессии монументально-декоративной композиции в духе отчасти ОСТА, отчасти «Бубнового валета» было только одним из слагаемых. На это особым пластом легла его проникновенная любовь к московской школе начала XX в., с ее наиболее близкими Андронову прецедентами М.Ларионова и Н.Гончаровой. Свою роль сыграли кубизм, изучение традиции «темноватой» камерной живописи Вхутемаса, ее толкований в близком кругу «шестидесятников» – А.Васнецова, П.Никонова, братьев А. и С.Молочных, В.Попкова. Фундаментальным уроком стало постижение культуры монументализма Древней Руси. И, может быть, краем глаза были отмечены дерзкие, полные острого современного гротеска опыты молодых «семидесятников», кого Н.Андронов стоически защищал многие годы подряд от партийной цензуры на знаменитых «молодежных выставках» МОСХа. Все это в совокупности и в различной мере повлияло на образный мир зрелого Николая Андронова. В итоге уже на исходе XX в. тема России сегодняшней оказалась обязанной ему одним из наиболее глубоких и правдивых ее воплощений. И если спросить себя, жизнеспособен ли реализм в нынешние времена в нашей стране, нужно ответить: искусство такой правды, такой высоты смысла и формы выражает одну из самых насущных духовных потребностей российской действительности в ее не самые легкие времена.

*Александр Морозов*

