

УДК 7.01

ХУДОЖНИК НИКОЛАЙ ШУВАЛОВ: ЭСТЕТИЧЕСКОЕ В БЫТУ И В ИСКУССТВЕ*С.С. Каткова*

Очерк посвящен творчеству художника Николая Шувалова, в работах которого опредмеченные явления мира обретают свойства многозначных образов-символов.

Художественная форма, живопись, темпера, натюрморт, керамика, декоративно-прикладное искусство, иконопись.

В дневниках И.А. Дедкова не раз упоминаются художники Николай и Татьяна Шуваловы. Когда Игорь Александрович приехал в Кострому, имя Н. Шувалова в городе было уже известно. Художник громко заявил о себе вскоре после возвращения из Ленинградского института им. В.И. Мухиной. Вместе со своими товарищами по Костромскому художественному училищу А. Козловым и В. Муравьевым в 1954 г. они устроили выставку-самоотчет в зале художественного фонда. Это решило их судьбу. Их поиски в области формы, яркая индивидуальность творчества были осуждены, и двое из друзей навсегда покинули Кострому. Н. Шувалов остался. Заказов на монументальные работы, росписи, мозаики, сграффито, о которых мечтал художник, в те годы в городе не было. Поэтому Н. Шувалов делал эскизы для себя без надежды на их воплощение в жизнь. Познакомить с ними своих коллег и костромичей он смог, организовав в 1958 г. первую персональную выставку в фойе театра. Этот первый опыт вольной выставки, без санкции партийных властей, привел к немедленному ее закрытию и обострил внимание к молодому, слишком прыткому таланту.

Вниманием со стороны властных структур всю оставшуюся жизнь он не был обделен. Внимание было настороженным, указующим. Этот прессинг, хотя и выматывал душу, но закалял ее в противостоянии и не дал ему опуститься до общего среднего уровня. Шувалов много работал, совершенствуя мастерство, и его талант, труд сделали свое дело. Он приобрел уважение в среде художников и почитателей, среди знатоков и любителей искусства. Молодые художники дорожили его мнением, понимая, как высока планка его требований, прежде всего к себе. Свой взгляд, свое мнение, оценку творчества того или иного художника он никому не навязывал, и высказывался только, если спрашивали его мнение. Тогда он не отделялся равнодушным «все хорошо», а заинтересованно разбирал работу, отмечая достоинства и недостатки, в надежде, что этот взгляд со стороны может помочь начинающему автору.

Как художник Н. В. Шувалов обращался к широкому кругу тем, в которых смог раскрыть свое миропонимание. Суть программы Н. Шувалова-живописца была близка к формуле его учителя А. Дейнеки: «Живописный пластический образ должен быть прост, реален, лишен литературности». Проводимая Дедковским центром конференция, посвященная культуре повседневности, побудила меня пристальнее взглянуть в натюрморты Н. Шувалова и в предметную среду на его картинах. Надо сказать, что жанр натюрморта для него, как и для большинства художников, не был основным, но без «мертвой природы» невозможно было вести поиски стиля, композиции, колорита, фактуры, техники письма. Эта лабораторная работа художника особенно заметна в начале творчества. Художник с увлечением занимался поисками: очищал композицию от излишеств, отработывал линейный и цветовой ритм. Шувалов признавал, что учеба на факультете монументальной живописи, повлияла на способ передачи природы: появилась большая лаконичность цвета, плоскостность формы, декоративность. Творческий процесс шел не только по пути шлифовки мастерства, а, скорее, по пути углубления отношения к жизни как объекту искусства.

Начало его творчества совпало со временем перемен. Хрущевская оттепель сформировала новое поколение творческой интеллигенции, позднее названное шестидесятниками. В 1960-е гг. по всей стране развернулось строительство «черемушек», микрорайонов на окраинах городов с новыми принципами планировки и стандартными типовыми домами, выпуск которых наладил на конвейерах домостроительные комбинаты по всей стране. Для новоселов в новые квартиры потребовалась новая мебель, приспособленная к интерьерам малогабаритных квартир. Так же, как дома, по всей стране мебельные комбинаты стали выпускать стандартную мебель. «Искусство в быт!» – под этим лозунгом шла пропаганда новой эстетики быта. На стекольные, фарфоровые заводы, в текстильную промышленность пришли молодые талантливые художники, остро чувствовавшие запросы времени. На республиканских, всесоюзных выставках появились обширные разделы прикладного искусства. Ярче всего заявили о себе художники-керамисты, возможно, потому, что для воплощения их идей в сущности все было: глина и база традиционных гончарных промыслов, плюс свобода творчества, внедрение новых технологий.

В художественных салонах появились авторские произведения художников-керамистов. Наборы керамической посуды стали непременным атрибутом быта художников. И естественно вошли в натюрморты. По набору в них тех или иных вещей можно было не только определить вкусовые пристрастия автора, но даже с уверенностью датировать натюрморты.

Не избежал этого увлечения и Н. Шувалов. Натюрморты с керамикой у него разнообразны. «Рыбы» (рис. 1), «Две вазы», «Натюрморт в интерьере». Собирая материалы для книги о Шуваловых, вскоре после их кончины я получила рукопись Н. Шувалова на тему «Эстетическое в быту и личной жизни людей, или Мир вещей и человек во времени». Серьезность размышлений художника на эту тему не могла не отразиться на его творчестве. В натюрмортах он уже не ограничивается композиционными и колористическими задачами, но составляет их из «говорящих» вещей: «Предмет естественно несет эстетическую информацию, даже тогда, когда автор и не помышлял об эстетической установке. У вещей свой язык, своя информация, свой код, свое значение». Например, народный костюм говорит о его носителе, о его социальной и этнической принадлежности, о времени года, об участии в обряде, празднестве и т.д.

В 1960-е гг. хрущевская оттепель затронула не только профессиональное искусство, но и народное. В музеях открываются отделы народного искусства, устраиваются выставки произведений мастеров художественных промыслов, показывающие историю их формирования и бытования, становятся доступнее фонды. В ГЦХРМ им. И.Э. Грабаря открывается отдел реставрации скульптуры. Результаты труда реставраторов, открывших древнерусскую икону, скульптуру, были показаны на выставках, по ним издаются каталоги. В 1964 г. в Москве впервые прошла выставка русской деревянной скульптуры. Н. Шувалова особенно заинтересовали колоды-ульи переславских мастеров-резчиков. Он не только побывал на выставке, но и сумел поработать в фондах московского Музея народного декоративно-прикладного искусства. Обращение к народному искусству открыло Н. Шувалову новый мир образов, со своими выразительными средствами, со своей шкалой ценностей, острое ощущение правды и соответствия реальности.

Приобщение к народной художественной культуре, где все слито: сказка, песня, резьба и вышивка, – где основные образы – мир и человек, много дало Шувалову в понимании цели, содержания искусства, и вывело поиски художественной формы на более высокий и, главное, осмысленный уровень. Скульптурные колоды-ульи в виде мужиков, баб, предельно условные по пропорциям, большеголовые, с укрупненными чертами лица стали героями его картин «Домовик», «Предки» (рис. 2). Все свое умение резчик сосредоточил на выразительности лица, ухватив самую суть образа. «Домовик» – это само олицетворение русского мужика, домовитого хозяина, мастеровитого хитрована – это тот самый «Фока – на все руки дока». В картине «Предки» Шувалов с точностью воспроизвел музейные образцы народной скульптуры, оживил их, снабдил жестами, впрочем, не нарушающими приемы народной пластики. Ограничение этих персонажей в жестах определено не только функциональным назначением колоды. Народный мастер старался не нарушать цельности заготовки, ведь в ней живая душа дерева, бог Чур. Он собрал этот резной народец около праздничного стола. На столе каравай, деревянная миска с расписными ложками, точеная из дерева солонка, кринка с молоком, миска с медом. Над народом возвышается Параскева Пятница, скульптурный шедевр XV в. из церкви г. Галича. Она унаследовала от языческой богини Мокошь функцию устроительницы свадеб, покровительницы семейного очага. Она благословляет мир, довольство в семье и покой в стране. И все-таки, с учетом того, что атеизм в те годы никто не отменял, жест Параскевы можно прочесть и как благословение, но, если приглядеться, это кулачок, некогда державший крест. Несложно сосчитать, что здесь художник персонифицировал понятие семья, как семь Я. Шесть персонажей у стола и как духовная праматерь этой семьи – святая Параскева.

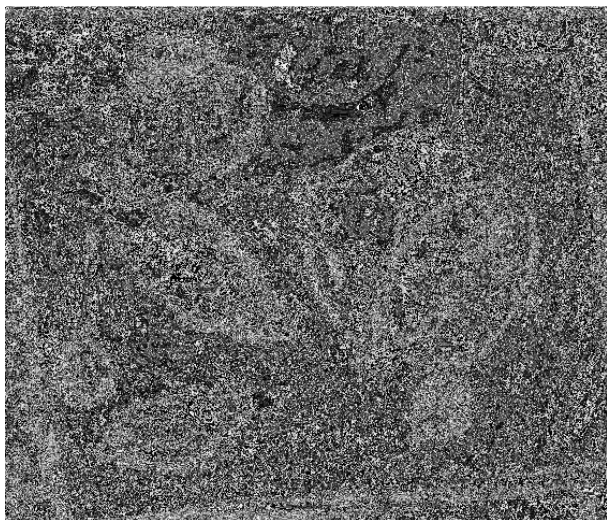


Рис. 1. Н. Шувалов. Рыбы. 1967.
Картон, темпера. 60×69,5¹



Рис. 2. Н. Шувалов. Предки. 1966.
ДВП, темпера, лак. 120×130

¹ Все картины из собрания Костромского историко-архитектурного и художественного музея-заповедника. – Прим. автора.

Впервые в произведении Шувалова натюрморт на столе не просто связан с бытом крестьян, а является символом жизни: хлеб, соль, каша, молоко, мед. Натюрморт делится на две части. Для земных героев предназначены каравай, солонка и миска, на которой лежат три ложки, каждая для пары. Кринка и миска с медом, на которой одна лишь ложка, явно предназначены для Параскевы. Единство, слитность – главный мотив этого полотна. Очевидно, чтобы сохранить идею слиянности, цельности, художник отказался от объемности фигур, очень скупно использует контур и подчиняет ритм всех изображений мягким, округлым линиям. Единство народа, земли и охранительной роли божества подчеркнуто сплавленностью колорита, где полыхание красных звучит высоким аккордом и, сливаясь, продолжается в раздолье золотисто-желтых тонов пейзажа. Даже небо – в золоте заката.

В этих наивных, но убедительных своей трогательностью образах художник постигал гармонию локальных тонов, добивался материальной плотности цвета через краску как материал. В картине важно все, начиная с выбора материала, формата холста, системы наложения мазка, роли силуэта, контура. Все эти средства должны работать на образ. Для картины «Предки» художник избирает почти квадратный формат, самую устойчивую форму. Обращение к технике темпера под лаком тоже не случайно, этой техникой до начала XVIII в. пользовались русские мастера иконописи и скульптуры. Подчеркивая древность скульптурных образов, художник передает эффект старения красочной поверхности: потемнение, потертости. Эта патина времени – символ того, что все созданное человеком со временем стареет. Неизменна лишь вечная природа, она так же величава и прекрасна, как в былые времена. Истоки нашего мира – в жизни предков. Это они заложили основы, а мы продолжаем их созидательную деятельность, их понимание смысла и красоты Жизни. «"Предки" – моя любимая картина. Это предки русского искусства», – так сформулировал идею картины Шувалов. Параскева не просто возвышается над народом, она олицетворение того, что мастерство ее создателя выросло на основе таланта, творчества многих поколений мастеров народной пластики и иконописи.

Картина «Хлеб» (1967) продолжила тему связи народного искусства с профессиональным творчеством (рис. 3). Эта картина вызывает в памяти знаменитую «Троицу» А. Рублева. Только ангелов заменили женщины. Молодые, крепкие, прокаленные солнцем, они сидят на земле за полевой трапезой. И, как в рублевской «Троице», – в центре чаша, общая для всех и каравай хлеба, что режет на ломти одна из женщин.

«Троицу» А. Рублева, главное творение мастера, Шувалов знал еще в студенческие годы. Образ великого художника Древней Руси был одним из первых исторических портретов, который он неоднократно повторял. В созданном им образе угадывалось сходство с ликом одного из апостолов с фрески из владимирского Успенского собора. В золотистой гамме портрета великого иконописца угадывался отзвук рублевского Спаса. Наверное, уже тогда полюбился Н. Шувалову золотистый, медовый цвет охры, так любимый русскими иконописцами.

Мир русского народного искусства Шувалов считал истоком художественной традиции национальной культуры. Как древо питают корни, глубоко уходящие в землю, так народное искусство незримо присутствует в творчестве каждого подлинного художника. Творчество А. Рублева пронизано токами этого искусства. Цветовой, линейный ритм в его произведениях не формальная находка, он выразитель мироощущения русского человека, привыкшего к необозримым просторам уходящих вдаль холмов, лугов, лесов, к петляющим по равнинам речкам и тихой гармонии сплавленных зеленых тонов в разгар лета и полыхающей золотом осени.

Шувалов сложнейшим ритмом объединяет группу женщин и пейзаж заднего плана. Впрочем, этот пейзаж нельзя считать уходящим вдаль, здесь нет деления на планы. И бескрайние поля занимают все пространство картины, оставляя лишь крошечный просвет для неба. Земля, как космос, вся в движении. Так волнуется под порывами ветра спелая нива, образуя некий водоворот, постоянно возвращающий к началу движения. Марево жаркого солнца плавит все вокруг, и в нем даже тела женщин теряют объем, лишь тонкая прерывистая линия контура не дает им окончательно слиться в этой плавкой атмосфере зноя. Мягкая округлость многократно повторяется в движении рельефа поля, силуэта леса, сулонов. Тема круга, как бесконечности движения, возвращения к истокам, подкрепляется цветом. Белая салфетка как символ чистоты и белый платок на голове женщины образуют главную, стержневую линию, а у крайних женщин

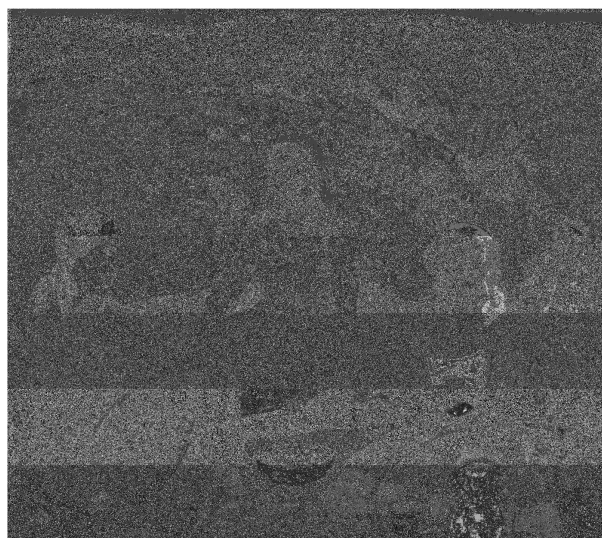


Рис. 3. Н. Шувалов. Хлеб. 1967.
Фанера, темпера, лак. 139,5×160

платки темные. Коричневый цвет хлеба сближен с цветом кринки и стенок чаши. Они образуют цветовой треугольник-хлеб, молоко и миска. Тоже троица, только предметная. Все стоит прочно, образуя смысловой треугольник. Замкнутость троицы в пространстве художник нарушает чуть уходящей за формат ступней правой женщины и частью кувшина. Это не случайно. Художник дает почувствовать, что это лишь небольшая частица жизни, ее островок, а мир велик и необъятен.

30-летие Великой Победы Н. Шувалов отметил, выставив монументальный триптих «Непобежденные». Центральная часть триптиха посвящена подвигу костромского юноши Юрия Смирнова (рис. 4). Попав в плен, он выдержал нечеловеческие пытки, и в бессильной злобе фашисты распяли его на кресте. Его подвиг вдохновлял и других художников. Одна из картин на выставке в Манеже напоминала кадр из документальной хроники. Блиндаж, упавший крест из случайных досок, к нему прибитый юный солдат, стол и немцы с искаженными злобой лицами. Как будто художник сам присутствовал при допросе и смерти героя. Впрочем, солдата воспринимаешь как жертву, а мучители карикатурны при всей их нечеловеческой жестокости.

Шувалов избегает протокольной точности в сюжете, приравнивая подвиг солдата к подвигу Спасителя. Он тоже спаситель – спаситель Родины. И его крест, как голгофский крест Христа, вознесен над просторами Отечества. Раскинутые по перекрестью руки солдата несут разную смысловую нагрузку. Правая в напряжении мышц жестко расправленными пальцами словно пронзает надвигающееся темное облако – аллегория темных сил фашизма. Левая – чуть согнута в локте, ладонь слегка приподнята вверх в жесте моления. За холмами виднеется восходящий розовый шар солнца. Это надежда на победу сил Добра.

Фигура воина крепкая, мускулистая, по-юношески стройная, с узкими бедрами, прямая и негибкая, как ствол креста. Его торс напряжен, как на вдохе, лицо спокойно, глаза прикрыты, но ноги, чуть согнутые в коленях, словно изготовились сделать шаг. И в этом снова угадывается символ движения к победе правого дела.

Белые солдатские кальсоны – единственный атрибут, отличающий юношу от казненных римлянами первых христиан. В этой аналогии сознательный ход художника, желание поставить в один ряд подвиг во имя свободы Родины и подвиг во славу веры. Не забудем, что художник учился на факультете монументальной живописи и, следовательно, не просто знал ее технику, но и историю. Знаком был с иконографией Распятия в русских фресках, иконах, знал главную заповедь монументалиста, делать образ емким по содержанию, доводя его значение до символа, очищая от случайностей и мелочей, добиваясь выразительности, читаемости с первого взгляда, потому силуэт, экспрессия движения, свет, тень и цвет так важны в работе монументалиста.

Распятие и Троица – центральные сюжеты евангельского цикла, и художник соединил их, осмыслив в единстве божество и жертвенную любовь к нему. Уже знакомая женская троица расположилась у подножья распятия. Они в другом пространстве, они за крестом, там, где родина, край Костромской, где нет боев, где так же зреет хлеб. Только убирать его должны женщины, отправившие мужей на фронт. Уже нет упоения солнцем, лица склонены в печали и, кажется, не от солнца, а от беды почернело лицо старшей женщины, что сидит в центре женской троицы. Изменения в этом круге женщин, кажутся, незначительны, но уже нет той слитности, спаянности. Горе выделило из круга среднюю женщину. Ее рука, лежащая на ноге, теперь хорошо видна, ее линия замыкает образ в себе, а рука девушки чуть касается ее. Они, как мать и дочь, соединены общей печалью.



Рис. 4. Н. Шувалов. Юрий Смирнов. Центральная часть триптиха «Непобежденные». 1975. Х. на фанере, темпера. 239×249

Белый цвет одежды воина связан с белой салфеткой, на которой женщины расставили полевой обед: миску с ложками и кринку. Кажется, ветерок колышет ткань, но все предметы стоят крепко. И еще: на голове молодой женщины белый платок завязан на затылке, и концы его спускаются вдоль шеи. Женщина режет хлеб, прижимая его к груди, как младенца. Итак, белый цвет в одежде солдата, на салфетке и на голове женщины. Этот треугольник явно осмыслен художником в чистоте связей, где земля, хлеб и женщина – символы самой жизни. И потому в картине хлеб не только каравай, это еще и хоровод сулонов, расставленных по полю. Жито, вручную убранное женскими руками. Они одни, без мужчин, управляют в поле. Такое было на Руси только в военное лихолетье. Художник изобразил эту женскую троицу в единении дум, печали и того спокойствия, какое может позволить себе человек, оставаясь сам с собой после тяжелого труда. А может, это тризна по всем, не вернувшимся с полей войны? Молчание, опущенные вниз глаза, печаль на лицах и само место у подножья креста вызывает подобные мысли.

В картине «Хлеб» натюрморт отличался устойчивостью и цельностью. В триптихе ствол креста рассек его на две части: миска с ложками видна лишь наполовину, и только кувшин переместился на салфетку и оказался у самой ступни солдата. Этот прочный кувшин – дитя земли и ремесла мастера-гончара, он родственник целой семейке сосудов (большой корчаге и двойному горшку-кашнику). Троица этих сосудов – вещественная параллель троице женщин. Они все накренились, словно потеряли опору. В этих вещах есть свой глубинный код. При этом все пусто, все потеряло устойчивость.

Художник соотносил каждую деталь с жизнью, а жизнь требовательна не только к правде ситуации, но и к осмысленности выбора каждого предмета, явления, жеста. Желая оторвать фигуру Юрия Смирнова от фона, он вводит черный цвет по силуэту креста. Это не тень, а символ пространства-времени, отделяющий героя от родных просторов.

Анализируя центральную часть триптиха, я все время соотносила этот образ с композицией «Распятие Христа» в Троицком соборе костромского Ипатьевского монастыря. В 1974 г. реставраторы КСНРПМ завершили реставрацию стенового письма, и роспись стала доступна для всех посетителей музея. Вспоминаю, как однажды застала стоящего неподвижно Н. Шувалова в центре собора. Он так напряженно всматривался в роспись, что я не посмела оторвать его от общения с произведением Гурия Никитина. Что это было? Признание мастерства гения или сожаление о невозможности иметь такой заказ, такое пространство, чтобы в едином ансамбле воплотить свое миропонимание, через освященные традицией образы?

Несомненно, Н. Шувалов видел в репродукции картину П. Гогена «Желтый Христос». Он глубоко изучал живопись и стилевые поиски европейских художников конца XIX – начала XX вв. Не подражал, искал свой стиль, но когда-то виденные образы переосмысливаются творцом. Поражает продуманность каждой детали и целого в триптихе «Непобежденные»: обобщения, символы, аллегории, сложность взаимосвязей всех составляющих образа при предельной ясности главной идеи. Что тут было первым: интуиция живописца или размышления, поиски символа, соответствия. Ведь изменил же он цвет женских одежд, объединив их зелеными тенями, как рефлексам, с яркой зеленью травы. Трава, как островок молодой отавы, что дружно поднимается после покоса. Охваченная жнивьем с суслонами сжатого хлеба трава воспринимается как символ возрождения после страшной жатвы войны. Остров надежды в кружеве лесов.

Над навершием креста полыхает пламя зари или зарево военных пожарниц. Пейзаж неспокоен, в нем везде сполохи тревожно красного и напряженная синь. Поверхность холмов вибрирует, усиливая беспокойство. Художник добился главного: на фоне всей этой беспокойно напряженной жизни есть негибимый солдат, защитник и спаситель, который никогда не предаст, ценой жизни заслонит от беды родные края.

Оба старших брата Н. Шувалова погибли на фронте. Поэтому выбор темы к 30-летию Победы воспринимаешь как дань памяти всем, кто остался непобежденным. Более того, автору потребовалась форма триптиха, так как подвиг макарьевского юноши, ставшего солдатом, он поставил в ряд с подвигом во имя Истины («Джордано Бруно» – левая часть триптиха и «Вьетнамский герой Нгуен-ван-чой» – правая часть).

Художник опирается на традицию в выборе не только сюжета, но и материала, техники живописи. Он не изменяет темпераменту. Ее достоинство – в чистоте цвета и в мягкой матовости поверхности, которая сближает ее со стенописью. Триптих рассчитан на большой общественный зал, на определенную высоту. Пока в музее нет таких залов, а к юбилею Победы триптиху необходимо было найти место для встречи со зрителем.

Увлечение народным искусством не сделало художника его популяризатором. Художник извлек из этого общения главный урок: народное искусство не воспроизводит увиденное. Оно коллективным разумом и чувством поколений мастеров в зримых образах-символах передает свое понимание мироздания и указывает на место человека в нем. Отсюда – та глубина содержания народного искусства и эстетическое совершенство его образов.

Образ матери в разных вариантах проходит через творчество Шувалова. Он чувствовал свою ответственность за нее перед погибшими на фронте братьями. «Портрет матери» (1969), безусловно, одно из достижений художника. Любовное отношение к природе, стремление к максимальному сходству, узнаваемости характера сближает его с лучшими творениями русского живописного портрета. В эскизах к портрету, на фоне стены была видна фотография сыновей в траурной рамке. Художник в итоге отказался от этой детали. «Хотелось перейти границы конкретного, хотя бесконечно дорогого образа, отойти от обстановочности. Поэтому стена – это не домашняя стена, оклеенная обоями, – это пространство, почти неземное. И поэтому большая часть фигуры смотрится силуэтом на этом пространственном фоне. Это тема исхода». Таков замысел художника, и портрет матери перерастает в собирательный образ матерей, бабушек, спокойно прощающихся с миром. По приемам письма полотно очень близко к итальянской фреске, технику которой художник изучал на факультете монументальной живописи. Отсюда точно найденный масштаб и силуэт, цвет, крепкий рисунок, выявляющий пластику форм.

Образ увидели только посетители областной выставки. На республиканские выставки картины Шувалова упорно не пропускали. Члены выставкомов словно выполняли чей-то указ. Это не могло не задевать самолюбия мастера, когда почти самодеятельные художники выходили со своими поделками

на Всесоюзные выставки. У Н. Шувалова появилось стремление устроить персональную выставку в Москве. Площадками для его выставок стали залы клубов научно-исследовательских институтов, Дом ученых, Фонд мира.

Выставка в зале на Литейном проспекте в Ленинграде была самой представительной и очень посещаемой. Заметили ли ее сотрудники Государственного Русского музея? Во всяком случае, предложений приобрести картину для такого престижного музея не последовало. У Н. Шувалова не было никаких званий и регалий. А к талантам из провинции столичные музеи всегда относились настороженно, и если что-то приобретали, то только с Республиканских и Всесоюзных выставок. Но на них-то Н. Шувалов со своим творчеством и не был замечен. Круг замкнулся.

Картины художника покупали любители живописи, иностранцы. Большинство его работ находится в Костромском музее. Хорошо, когда музей имеет монографическую коллекцию работ талантливого автора. Но плохо, что собрания главных музеев России формируют свои коллекции по региональному принципу. Третьяковка приобретает работы московских художников, Русский музей – петербургских.

Настоящий художник остро чувствует биение времени, его напряжения и боли. Только тот, кто не уходит от проблем жизни современников и поисков новых путей в искусстве, заслуживает памяти Истории. Картина Шувалова «Окраина» (1970) – необычный, гротескно заостренный коллективный портрет современников времени застоя, застолий и запоя. В те годы желтая «буренка» с пивом была центром притяжения мужского населения, собирая настоящие толпы, своего рода мужские клубы, в спальнях районах и на окраинах Костромы.

«Окраина» была осуждена идеологическим руководством областного центра. Появление этой картины на выставке в библиотеке им Н. Крупской вызвало настоящую бурю. Партийное руководство, гордившееся строительством чистеньких пятиэтажек на окраинах города, резко осудило выбор темы. Главное обвинение: художник не видит энтузиазма строителей коммунизма, а видит только негатив. Шувалов сам страдал тем же пристрастием, что и остальные соотечественники, видевшие фальшь лозунгов и реалий жизни и не имевшие возможности ничего изменить. «Безвременье вливало водку в нас», – так определил В. Высоцкий эту «болезнь» застоя, скорее, всеобщего запоя.

Сигнал художника о неблагополучии в обществе, в котором алкоголь перестал быть принадлежностью праздничного стола, а стал ежедневной дозой «бормотушки» или пива, не был услышан. Художник предполагал, что гротесковая заостренность образов вызовет негативную реакцию, поэтому ему было важно не просто собрать представителей всех слоев городского общества, а сделать их узнаваемыми. При всей гротесковой заостренности образов художник идет от природы. Он сделал множество рисунков характерных лиц «от бочки», а затем отказался от них, заменив их собратьями по ремеслу. По сути, это коллективный портрет. Не оттого что натура была ближе, просто он теперь вкладывал в понятие «окраина» новое содержание. И для этого смысла ему не нужны были пьяные «гегемоны». Достаточно было одной фигуры на первом плане. Как в общественной иерархии рабочий класс провозглашался гегемоном общества, так и в картине на первом плане «простой рабочий человек» ухватисто держит кружку пива. Впрочем, в образе работяги он написал своего друга «квадратного» В. Сироткина, в ту пору возглавлявшего Художественный фонд.

Себя художник написал в профиль, опустил на лоб рыжеватую челку, слегка утрировал свой далеко не античный профиль и стал узнаваемым только для близко знавших его людей. Его собеседник написан без шаржирования. Его волевое, умное лицо написано с явной симпатией, он умеет слушать и, следовательно, внимателен к возбужденной речи своего молодого собрата. Это скульптор С.Д. Проненко, фронтовик, морской пехотинец. И потому художник оставил ему черный берет и пиджак, как память о форме морских десантников.

Второй фронтовик – Яков Гагарин. Он в красном берете. Помню, в его мастерской много лет стояла на мольберте картина об узниках концлагерей. Тема не отпускала его, но не хватило мастерства, и картина так и не была закончена. И Проненко, и Гагарин умели по-фронтовому штурмовать «зеленого змея», но в этой картине они трезвы, хотя и едины со всеми. Уважительное отношение к воевавшим Шувалов проявлял всегда. На войне погибли два старших брата и, словно стремясь узнать что-то такое, что позволило бы принять эту жертву, он слушал рассказы и воспоминания фронтовиков.

То, что в картинах Шувалова часто встречается автопортрет, один из художников объяснял желанием художника «пожить» в пространстве картины. Может быть, и автопортрет Шувалова из того же желания – показать, что он не отстранен от жизни окраины. Он один из живущих жизнью провинции, понимающий ее минусы, но не старающийся ни вырваться из нее, ни улучшить, ни приблизить ее к нормальной жизни. Окраина затягивает и парализует волю. Алкоголь – единственное, что соединяет людей на этой окраине, уравнивает своим нивелирующим действием. И уже неважно, кто ты: художник, ученый, рабочий, пьянящая трава всех собирает в толпу у бочки. Художник стремился показать не анекдотически острый сюжет о предающихся веселью людях, здесь содержание глубже. Окраина – это не просто микрорайон Черноречье, новостройками в котором так гордилась местная власть, это окраина жизни, а Кострома – окраина России, Россия – окраина мира.

Протестом против нивелирующей, отупляющей окраины, обочины жизни стала эта картина. Художник этим полотном утверждал гротеск как форму реализма, острого, критического, обнажающего зло. Жесткая стилистика рисунка и темпера с ее ровным, матовым красочным слоем более всего соответствуют теме, заостряя каждый образ. Фрагментарная композиция, плотность персонажей, приближенных к переднему плану, как крупный план в кино, заставляет представить масштаб явления, уходящего во все стороны, захватившего всю страну. Форма экспрессивного гротеска близка по манере рисунка к работам мастеров немецкого экспрессионизма. Поиски Н. Шуваловым выразительности формы, адекватной содержанию, были вполне в русле мировых тенденций и традиций.

Н. Шувалов мог позволить себе эксперименты, потому что система художественного фонда давала ему стабильный заработок. А как люди, не привыкшие к шальным деньгам, они с Татьяной ограничивались минимумом, чтобы хватало на жизнь без долгов, на книги и туристические поездки. Художник остро ощущал отсутствие культурной среды в родном городе и стремился ежегодными поездками за рубеж восполнить этот вакуум. Как за глотком воздуха, он рвался к культурным ценностям мира. Хотя возможность выезда все-таки была ограничена: представители администрации, парткома и профкома рассматривали каждую кандидатуру на соответствие морального облика. Круиз вокруг Европы, поездка в Египет, Индию – это максимум допустимого для советского туриста, и они с женой могли себе это позволить. А в остальном, все как у всех. В дневнике И.А. Дедков пересказывает слова бывшего обкомовца об отношении к Шуваловым, оно было «сложным, и все-таки бережным. Хоть и ругали их и все такое, но вот пускали за границу... говорили, что на них есть досье, но мы отвечали, у нас есть дело, и оно позволяет их отпускать» [1]. Поездки давали новый импульс к творчеству. Знакомство с жизнью разных стран, культурой, искусством находило отражение в натюрмортах, портретах (рис. 5). «Луксорский» и «Индийский портреты» Татьяны стали неожиданным итогом поездок в Египет и Индию.

По прошествии десятилетий творчество Н. Шувалова не утратило своей привлекательности как по глубине образов, так и по форме. В большинстве его работ содержание и форма оказались в такой же гармонии и единстве, как в произведениях мастеров народного искусства, истоки которого так плодотворно воздействовали на творчество художника.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Дедков Игорь. Дневник. 1953–1994. – М. : Прогресс-Плеяда, 2006. – С. 312.

ARTIST NIKOLAI SHUVALOV: AESTHETIC DISPLAY IN PRIVATE LIFE AND IN ARTS

S.S. Katkova

The essay is dedicated to the works of artist Nikolai Shuvalov. The author argues that in Shuvalov's paintings the world phenomena are made tangible and tend to obtain the qualities of polysemantic images-symbols.

Artistic form, painting tempera, still life, ceramics, decorative-applied arts, icon painting.

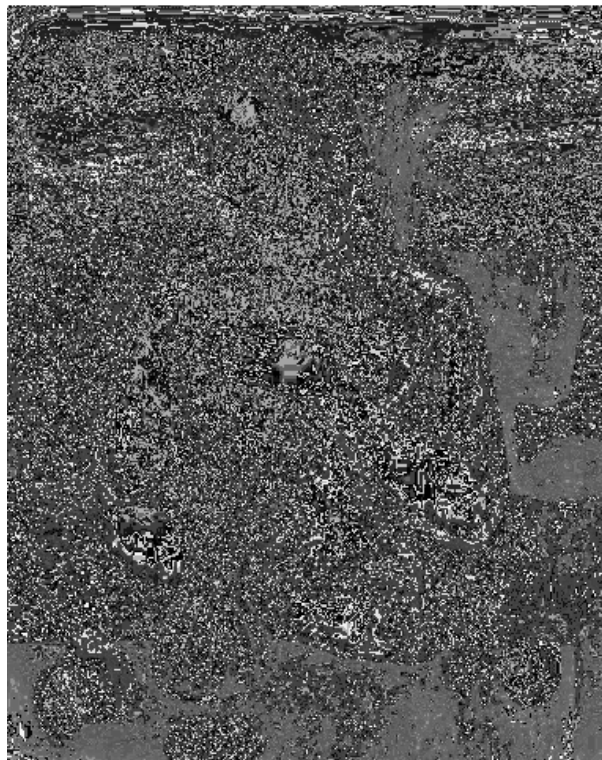


Рис. 5. Н. Шувалов. Луксорский портрет. Таня. 1971.
Х. на фанере, темпера, м. лак. 100×79,7