

Странно было узнать, что она современник...

Я не помню, когда впервые услышал это имя. Возможно, сначала это были репродукции из учебников, а фамилия и имя появились потом. Но точно были книжки и альбомы на полках библиотек. Они стояли рядом с альбомами Леонардо и Рембрандта, и для мальчика, который решил стать художником и читал подряд всю литературу о художниках, они были одинаково интересны. Казалось, что это такая историческая фигура из книг. Вот книга, вот на этих полках, рядом с монографией Рафаэля и альбомом малых голландцев. То есть казалось, что она принадлежит книжному миру и какому-то другому времени. Странно было узнать, что она современник, а в читальном зале в журнале «Искусство» видеть репродукцию её новой работы. Из книжного мира она переместилась в актуальный. Она становилась для меня живым человеком, действующим художником, о котором говорят и пишут. И гораздо позже – осознать, что она была и есть константой украинского искусства и неким её символом.

Первый раз я увидел Яблонскую на летней практике в школе в классе десятом. Тогда средняя художественная школа располагалась в художественном институте на третьем этаже (Республиканская художественная средняя школа имени Т. Г. Шевченко (РХСШ), Киевский государственный художественный институт). Мы писали натуру во дворе института. Она подошла, я её сразу узнал, она о чем-то говорила с нашим преподавателем. Оказалось, что ей была нужна натура.

Потом был первый курс в институте, который назывался общехудожественным, где после первого семестра такого «испытательного срока», после зимних каникул, нас всех разделяли на три части. Те, кто хотели попасть на графику, писали заявление на графическое отделение. Большую группу отобрали в живописные мастерские. Все остальные попадали на педфак (художественно-педагогический факультет) – это такое непонятно что. Там оказывались и студенты со слабой подготовкой, и студенты талантливые, но по каким-то критериям не подходящие к творческим факультетам (так назывались живописный и графический). Позже, в мастерской Татьяны Ниловны было несколько удачных попыток вытащить людей из педфака в наши мастерские. После первого курса и летней практики в Каневе я поехал на несколько недель в Карпаты, в те места, где я делал школьную преддипломную практику, в село Жабье, где снимался фильм «Тени забытых предков». Вот эти летние этюды я зимой на втором курсе показал на выставке НТСО (Научно-творческое студенческое объединение). За эти работы я получил первый приз и поездку в Москву, а Татьяна Ниловна отобрала меня и ещё четырёх человек в свою мастерскую. Одна знакомая, которая была вхожа в семью Яблонских, рассказывала мне: «Татьяна Ниловна воодушевленно говорила о тех, кого она хотела видеть в своей мастерской. Рассказывая, перебирала вас как драгоценные камушки, характеризуя каждого». Мы об этом узнали позже, через полгода, после летней практики, но мне было абсолютно понятно, что я хочу попасть в её мастерскую.



Мы были на втором курсе, когда пришел новый ректор – Бородай Василий Захарович. С Бородаем пришла и Татьяна Ниловна. Это был важный поворот в институте. Появление новой мастерской, магия самого имени Яблонской создали интригу в институте. Те, кто намеревался попасть в эту мастерскую, естественно, бегали туда посмотреть, что там делается. И, нужно сказать, что сама обстановка мастерской сильно отличалась от обстановки в других институтских мастерских. Первое, что поражало в мастерской Яблонской – отсутствие «художественного беспорядка»; мольберты и подиумы были не серые, а покрашенные в белый цвет. Все было идеально чисто. Изменения были и в учебном процессе, и в выборе материала.

Во-первых, в мастерской Яблонской исчезла масляная живопись – ребята начали всё писать на больших холстах темперой. Во всяком случае, это были мои впечатления от первого набора мастерской. И сами постановки были не похожими на те, которые делались на живописных факультетах. Обычная постановка на живописном факультете – это задание на точные тональные, цветовые отношения, тепло-холодность, отношения фигуры и фона, фигуры и драпировок или двух фигур. И ещё культивируемая на живописных факультетах, особая «смачная живопись» – чтобы мазки были видны, чтобы все было виртуозно – в мастерской Яблонской отсутствовала. Как мне помнится, на том первом курсе, набранном Татьяной Ниловной, да и у нас, потом, во втором наборе, большее внимание уделялось структуре. То есть все эти живописные элементы были важны и сохранялись как части

задания. Тон, форма должны были быть абсолютно точными в следовании натуре, но совершенно по-другому строилось взаимоотношение между фигурой и фоном, между, скажем, фикусом, стоящим рядом с фигурой, и самой фигурой. То есть важны были ритмические взаимоотношения между острыми формами листьев фикуса и плавными линиями женской фигуры. Иногда эти элементы даже подчеркивались специальными приемами. Думаю, есть какая-то параллельность в том, что делалось студентами и работами тех лет у самой Яблонской. Вот, глядя на подготовительные работы к «Безымянным высотам» в этом зале, это хорошо заметно. Она начинает писать пейзаж, холмы, вырытые рвы, окопы, воронки от снарядов, все ещё точно, как в натуре, принцип, вполне импрессионистический, непосредственных впечатлений, а потом начинаются изменения. Все изобразительные элементы подчиняются другой логике, становятся частью организма композиции.

Все случайные элементы природы приводятся в определенный порядок. Четко и жестко все начинает структурироваться. То есть холст упорядочивается в стройную конструкцию горизонталей, вертикалей, диагоналей. Примерно то же происходило тогда и в постановках. И ещё один элемент, на который я сразу обратил внимание, – появление линии. То есть элемент, который ожидаешь видеть в графике, появляется в живописных постановках. Между двумя тонами локального цвета возникала линия дополнительного цвета. В определенном смысле это были графические элементы, то, что позволяла делать темпера. В масле это было бы нарочито и совершенно не органично. Хотя подобными приемами пользовался Ван Гог. Ну и, конечно, такой прием можно увидеть на Ренессансных фресках, а их мы постоянно изучали.

О методе Яблонской вряд ли кто-то из нас думал тогда. Увлекателен был сам процесс, совсем не похожий на то, что делалось вокруг и чему мы учились до того. Я не знаю, был ли сам метод сформулирован четко и ясно для самой Татьяны Ниловны или это были интуитивные поиски эффективных инструментов обучения. Позже, думая о годах, проведенных в знаменитой мастерской, о том, что сделал наш выпуск и последующие, анализируя различные задания, которые нам давали, я сделал некоторые обобщения и сформулировал свое видение метода Яблонской. Сам метод я бы разделил на три части. Во-первых, это, безусловно, работа с натурой, изображение трехмерного предмета на двумерной плоскости. Есть различные способы таким образом работать, но они полностью попадают под эту формулу. Главное – непосредственный контакт с предметом изучения, через глаз, руку, материал. Очень важным моментом в этой работе является умение анализировать работу. Понимать, что ты делаешь. И понимать, что эта часть обучения только инструмент для более сложных задач.

Татьяна Ниловна говорила так: «Цвет вы можете взять любой, но рисунок должен быть точным. И когда рисунок будет точным, цвет найдется». Я думаю, что наши два первых курса (два первых выпуска) всё внимание сосредоточили на том, что же такое форма, каким образом эта форма может быть изображена на плоскости, что такое объём в пространстве, каким образом он может быть передан различными материалами. И в первую очередь

внимание было направлено на рисунок как таковой. Думаю, важную роль в этом сыграли преподаватели. Вместе с Татьяной Ниловой пришли преподавать молодые художники – Валентина Ульянова, график, которая недавно закончила графический факультет нашего института. Она вела рисунок. Валерий Кононенко, который закончил Строгановку, и Яблонская пригласила его преподавать живопись. Так вот – три составные метода Яблонской. Первое – это академическая программа, конечно, с определенной коррекцией, что это монументальная мастерская. Второе – это работа с материалом, то, каким образом академическая постановка превращалась, переводилась в материал, фреску, мозаику, витраж. Думаю, это важное отличие от монументальных мастерских в других институтах. И третье – это копии, которые мы делали всегда, на протяжении всей учебы.



Так вот – академическая программа. У Ульяновой был интересный подход к рисунку, вернее к тому, что такое изображение, к мере его условности и возможности трансформаций. Тартуская семиотическая школа была у всех на устах, мы читали все, что можно было достать из лекций Лотмана. Кажется, Ульянова бывала в Тарту, и это, мне кажется, не могло не сказаться на подходах к рисунку. Мы разбирали, что такое знак, каким образом знак может превратиться в арабеск и почему. Я приведу один пример, чрезвычайно

интересный и показательный, который оказал влияние на меня точно. Постановка – одетая девушка, мы рисуем её две недели. Приходит Ульянова и дает новое задание: «Вот натура, вот сделанный вами рисунок, а теперь нужно вычленить из рисунка (увидеть в натуре) главную линию-ритм, характеризующую эту натуру. То есть выделить, увидеть-понять из всей постановки то, что можно назвать пластической формулой. Это могла быть линия профиля или линия, связанная с волосами, может, тень, что-то ещё – ты сам должны понять. Каждый выходил из этой ситуации по-своему, но это был очень важный опыт, потому что он заставлял совершенно по-другому увидеть процесс рисования. Долгие годы учебы в школе и потом в академии делают процесс рисования рутинным и многие вещи начинаешь делать автоматически. А тут тебя выбивают из этого обычного учебного процесса и заставляют под другим углом, как бы заново смотреть на то, что ты видишь перед собой. Нужно сказать, что этот опыт дал свои результаты. Я это называл рисовать взглядом. То есть можно было часами смотреть на какой-нибудь предмет или пейзаж и упражняться в воображаемом рисовании, раскладывая натуру на знаки, линии, объемы; выбирая для них различные материалы: для этого мотива уголь и сангину, а для этого тушь и перо и т.д.

Оглядываясь назад, понимаю, что всё это были и персональные проблемы, которые решали «взрослые» художники, наши преподаватели и их коллеги в то время. И передавали нам, каждый в свой способ. То же делала и Татьяна Ниловна в своих вещах – она вычленяет из натуры её структуру. До этого ещё на «Тенях забытых предков» мне об этом говорил Георгий Якутович. Глядя на пейзажи, которые я писал, он сказал: «Ты посмотри на горы. Нужно увидеть их особый ритм. Ты выстраиваешь импрессионистически потоки цветные, а не структуру гор». Это замечание, по сути, такая параллель с сезанновской горой Сен-Виктуар. Не видеть внешние признаки, а понимать внутреннюю логику предмета, напряжение сил, действующих изнутри и извне. Вот это понимание мира сложных связей, напряжения между противодействующими силами, мира как структуры, высказанные Якутовичем, Татьяной Ниловной и Ульяновой, были важны на протяжении всех лет обучения. Так была задана важная вещь: мы не просто срисовывали натуру, а уже изначально выстраивали определенный пластический мир. Более того, эти пластические формулы и метафоры, они будут важны именно в переходе между академической студией и переводом изображения в материал.

Каждый семестр мы работали с материалом – с фреской, мозаикой, сграффито, витражом. Этот переход происходил примерно так же, как с рисунком, тогда вычленялась вот та «главная» линия, о которой я упоминал. Например, делается большой рисунок – стоящая женская фигура, одетая в украинский национальный костюм. Было точно обозначено последовательность задания – рисуется фигура, с него делается «картон», с него делается сграффито. В «картоне» необходимо было форму упростить до предела. Из многих складок юбки, рубашки, оставались только самые важные, определяющие напряжение прямых и гнутых линий, одновременно сохраняющих абрисы женской фигуры. Дальше работа на стенке – сграффито, с несколькими слоями цветной штукатурки, вырезаемой ножом. Это надо делать очень быстро, нужно успеть пока штукатурка не высохла. Например, внизу терракотовый цемент, потом идет серый, потом белый – с этих трех цветовых слоев

вырезаешь женскую фигуру, которую ты перед этим рисовал с натуры. Но это уже не женская фигура – это уже ритм. Мне говорили, что со времен Бойчука на стенке в институте никому не разрешали работать. Но Яблонской было можно. И я сделал это задание. Сграффито ещё долго было на стене в нашем коридоре. Потом его сбили.



Наверное, всё, что делалось в наших мастерских, выходило за рамки общепринятого в институте. Были случаи, когда Совет отказывался к нам подниматься и оценивать работы. Но все-таки авторитет Татьяны Ниловны пересиливал и Совет поднимался к нам на третий этаж. Ставили нам тройки, Татьяна Ниловна выбивала четвёрки, нам давали стипендию, и мы спокойно работали дальше. На самом деле никаких странностей там не было, это были хорошо нарисованные, хорошо написанные работы. И это были неплохие вещи, сделанные в материале. Этот переход в материал из натуральных постановок очень важен был потому, что мы учились трансформировать форму, работать с визуальным языком. Языком мозаики, фрески или витража. Это не прямая передача натуры, а её трансформация. Это уже не только чувственное начало, но и работа мозга, работа рационального.

Третья составляющая метода – работа с языком (это я уже сейчас могу сказать, тогда мы об этом не задумывались). Речь идет о копировании; как Татьяна Ниловна говорила, мы должны приобщаться к мировой культуре. Копии делались в одно время с обычными постановками. Копии не всегда удавалось делать в музеях, много делалось с книг, репродукций, но какая разница, тут был важен побудительный мотив. Важно не тождество в мастерстве, а понимание различия в пластическом языке. Так что на самом деле эти странные задания (на взгляд других профессоров и студентов других мастерских) учили понимать культурные коды и различные пластические языки. Ритмы готических фигур, ломанные складки их драпировок, пластика кистей рук, носа или уха, не такие, как у фигур возрожденческих художников или, например, у Кранаха. Логика написания света у Вермеера совершенно другая, чем на фресках Джотто. При копировании интересно было именно это – а именно так чаще всего было – когда сталкиваются две совершенно противоположные по пластическим задачам вещи. Татьяне Ниловне удалось договориться, чтобы нам позволили копировать мозаики Михайловского собора, которые находились в правом нефе Софийского собора. Мы провели удивительные два месяца, приходя туда копировать. Понять, каким образом строится пластика мозаики (я копировал Св. Стефана), а потом сравнивать её с тем, как складки одежды делает Сурбаран или Пьеро делла Франческа. Или как строит пейзаж Брейгель, а потом работать с Клодом Лореном – это не просто копии и упражнения руки, это умение видеть, думать и сравнивать языки. Если в начале в заданиях по рисунку умение создать пластическую формулу (метафору) было умением абстрагировать форму, то работа с копиями позволила понять разнообразие языков, их вариативность. А это уже позволяло свободно сочинять. То есть то, о чем сегодня говорят: «у меня есть идея, и я нахожу нужный материал и язык для её воплощения».

На диплом я делал гобелен. Назывался «Хлеб и вино». Там были женская и мужская фигуры, и что-то у меня долго ничего не получалось. Не связывалось ритмически. В какой-то момент подошла Татьяна Ниловна и сказала: «Я вот дома думала и придумала, давай вот этот фартук сделаем так», предложила фартук, который висел прямо, изогнуть (винодел у меня был в фартуке – верх обнаженный, внизу фартук). И как только она сделала этот изгиб, всё стало на место. Ритм она чувствовала великолепно. Помню, были проблемы с названием. Мне запретили его называть «Хлеб и вино» и настояли на названии «Октябрь».



Есть ещё одна вещь, о которой я бы хотел сказать. Мне кажется, что первые два выпуска нашей мастерской отличались от последующих. Эти последующие выпуски были сильные, очень сильные мастерские! Разница была в том, что у нас, мне кажется, всё было ещё на стадии поиска метода, проб, различных подходов к обучению. Курсы после нас, да и мы на последних курсах, отказались от темперы и перешли на масло. Это сразу изменило живопись. Она стала менее декоративной, уменьшился упор на линейные (графические) структуры. Появились первые признаки «сфумато». Думаю, что это связано и с изменением видения живописи у самой Татьяны Ниловны. А нас (я имею ввиду первые выпуски), кажется,

цвет меньше интересовал. Мы больше формой занимались. У меня был долгий путь возвращения к цвету, уже у себя в мастерской, на Шота Руставели, после института, я начинал вспоминать все эти уроки, анализировать и пробовать, что-то восстанавливать, от чего-то отказываться. Как Татьяна Ниловна говорила: «Ты же чувствовал цвет». И это чувство никуда не ушло. Но теперь с ним можно было работать по-другому. Так вот, возвращаясь к концу институтской истории и концу «мастерской Яблонской». Именно уход ректора Бородая повлиял на решение Яблонской уйти из института. Я её встретил на Смирнова-Ласточкина уже после армии, мы поговорили о том, почему она уходит, что с мастерской будет. Она объясняла несогласием работать с новым ректором, а потом, помолчав, сказала: «А знаешь, мне стало неинтересно». Я думаю, что это «неинтересно» было связано с каким-то изменением в самой мастерской. Это, конечно, мои догадки в попытке понять, что значила эта её реплика, но допускаю, что там в мастерской всё стабилизировалось, стало понятно, что и как делать. Ушла атмосфера неопределенности, когда всё на стадии эксперимента, получится/не получится, когда всё – авантюра, когда придумывали чёрт знает что, не всегда удачно, не всё хорошо, но всё жило. И всё жило в состоянии, что вот-вот свершится. И это соответствовало её натуре. Мне кажется, что «неинтересно» было, возможно, из-за того, что в какой-то момент независимо от нее родилось то, что называлось потом школой Яблонской, – определённый штамп, приёмы, по которым сразу узнавались ученики Яблонской.

Мы учимся у своих учителей, у мастеров прошлого, кого мы выбираем себе в «образцы», но ещё больше мы учимся у своих друзей и сокурсников. То, что я написал, – то, что память оставила как важное именно для меня. Уверен, что многие эпизоды, столь значительные для меня, могли пройти незамеченными для моих сокурсников или истолкованы совершенно другим образом. Это тот случай, когда из циркуляции идей, их потенциальной важности, мерцаний смыслов ты выбираешь то, что необходимо тебе. А другим это не пригодилось. Или они нашли там что-то совершенно другое.



И в завершение. У Яблонской был интересный жест, когда она восторженно говорила о живописи. О той идеальной живописи в её представлении. Это была как бы материализованная в жесте формула, этим жестом она завершала свою мысль. Она говорила, живопись должна быть такой, что если мысленно проведешь рукой по поверхности холста, она не должна наткнуться ни на одно препятствие, ни на один угол или шероховатость. На её холстах это есть. Они идеально гармонизированы и уложены на одной плоскости. Это колоссальное умение.

Приложение. Два ответа на вопросы аудитории.

– Можете сказать пару слов про sfumato в работах Яблонской?

– Интересно, что, начиная свой «новый» период, Татьяна Ниловна всегда очень активно зачеркивала и отрицала предыдущий. В «декоративном» периоде доминирующее значение имел открытый цвет, его контрасты и чёткие границы цвета и формы. Я не знаю, что было

побудительным мотивом для смены оптики и начала «нового периода sfumato». Понятно, что моделью был классический sfumato Леонардо и, думаю, его модернизированный вариант – импрессионизм. В первую очередь Писсарро. Цветовые контрасты исчезают и главным становится тон или тональность картины или этюда. Цвет не разграничен плоскостями, мягко перетекает из тона в тон, образует как бы цветовую плазму. Глубина пространства строится на взаимоотношениях тёплого и холодного одного и того же цвета. Контрасты возникают только для усиления глубины цвета главной тональности. Я сознательно избегаю всякого рода определений типа «поэтично, настроение, чувство». Всё это есть, и есть ещё что-то, но мы говорим не о поэтизмах, а о sfumato, а это делается конкретными вещами и действиями

– Интересно ваше мнение про ощущение цвета. Небольшая выставка, но я для себя сделал такое наблюдение: почему хочется всё время возвращаться в пространства Яблонской? Возможно, этот человек-художник состоит из гармонии с миром, поэтому её цвета гармоничны. Одновременно была выставка Гнилицкого в Арсенале. Возможно, он скорее художник дисгармонии, внутреннего раздора. Насколько такое наблюдение справедливо?

– Гармония была одной из важных составляющих в мироощущении Татьяны Ниловны. Она ведь была эмоциональным человеком и глубоко переживала каждое мгновение сопричастности с мирозданием. Но при этом и достаточно трагические вещи она умела привести в такую возроденческую гармонию. А что касается Александра Гнилицкого, это другое совершенно поколение и художник с другой природой дара. Гнилицкий работал с языком. Я говорил вам, как мы изучали различные пластические языки, примерно такая стратегия Гнилицкого, которая заключалась в том, чтобы переключаться из одного языка на другой. В такой же стратегии работал Герхард Рихтер. Существует мнение, что Рихтер – величайший живописец нашего времени. Должен сказать, что Рихтер не живописец. Рихтер работает с языками живописи – а это разные вещи. Поэтому он легко переключается с языка фотореалистичного изображения на абстракцию и так же легко переходит в монохром. Живопись – иное, живопись о другом. Он, по сути, перебрал почти все живописные стратегии, которые существуют в XX в. В этом Гнилицкий похож на Рихтера. Он обладал удивительным даром имитации языка, он легко переходил из одного языка в другой. А то, что вы называете дисгармонией – это было такое трагическое ощущения конца. Но и, конечно, это уже наше отсутствие опыта, привычки читать, видеть этот языковой монтаж, который осуществляется в переходе от одного полотна к другому у Гнилицкого. Это не дисгармония, а другая оптика, другое мышление. Для Гнилицкого было вполне естественно выбирать разные языки для разных работ. В отличие от Арсена Савадова, которому необходим сложный синтаксис, монтаж культурных кодов, соединение «сложносочинённых пластических предложений» чтобы выразить то, что ему необходимо. Это если говорить о близких стратегиях.