

Игорь Владимович, всегда интересно узнавать, как начинается становление художника, как пробиваются ростки его таланта.

Расскажите, пожалуйста, о своем детстве, первых учителях, когда и как началось увлечение искусством?

С детства я очень любил рисовать. Именно рисовать: карандашом, иногда чуть подцветывая рисунок цветными карандашами. Красок боялся.

И в начальной школе однажды даже небольшую выставку сделали из моих рисунков. Лучше меня никто не рисовал и наш учитель рисования Евгений Александрович Замятин предложил мне попробовать поступить в Среднюю Художественную школу (СХШ) при Институте им. И.Е. Репина, которая находилась тогда в одном с ней здании – Академии художеств на Университетской набережной.

Целый год ходил туда на консультации к Марии Яковлевне Перепелкиной – старейшему педагогу СХШ. Выяснилось, что с красками у меня совсем слабо. Пришлось нанять репетитора. Им стала подруга моей бабушки Галина Святославовна Яхонтова, ленинградская театральная художница, ученица Сегала.

Она ставила мне натюрморты с цветами и научила азам акварельной техники. Отсюда у меня, наверное, эта декоративная «жилка».

Еще был у меня сосед-художник, очень уже пожилой, так как был блокадником. Академию он не закончил, проучился там только год или два.

Наверное, поэтому фигуры ему не очень-то удавались: все были как-то по шаблону, и пропорции путал. Писал он всегда гуашью, все его картины были какие-то серые, грязноватые. И это тоже было уроком: как не надо писать.

Он, когда увидел мои рисунки, очень меня полюбил, зауважал, и даже подарил чудесную книгу с трогательной надписью. Это был «Бежин луг» И.Тургенева с рисунками А.Пахомова. Книгу эту я бережно храню. Естественно, что такой подарок я подолгу рассматривал, даже изучил, можно сказать. Рисунки Пахомова, очень тонкие, светлые и вместе с тем конструктивные, характерные, очень мне понравились. После них, мне казалось, уже нельзя рисовать черно. Да и писать тоже.

И кто из художников тогда нравился, уже появились любимые мастера?

Меня часто водили в Русский музей, и, естественно, я в основном был воспитан на русской художественной школе. Живопись мне поначалу нравилась только русская реалистическая: Репин, Васнецов, Суриков, Левитан. Они везде репродуцировались, даже в «Родной речи» (первом школьном учебнике). Мне нравилось разглядывать альбомы.

Помню, даже в детском саду на стене висела шишкинская «Рожь», а в доме у меня висела репродукция из «Огонька» «Три богатыря» В.Васнецова. Особенно нравился мне Илья Муромец – дородный, пухлый и лицо хорошее. Очень нравился и конь его, черный-пречерный. (Тогда уже я чувствовал прелесть пятна!)

После Васнецова я и сам стал богатырем рисовать, мои детские рисунки – почти одни богатыри. Ну и кони, конечно.

В Русском музее, разумеется, сразу оценил суриковского «Ермака». А потом Рябушкина, Нестерова.

Нравилось очень, что так они любили все русское, русский тип лица, одежду, оружие, так все точно и красиво изображены!

Со временем появилось много любимых художников. Веласкез, Рубенс, Хальс, Веронезе, Паоло Учелло, Тинторетто, Тициан ...

Из XX века: Сезанн, Ван Гог, Пикассо, Тулуз-Лотрек, импрессионисты, из русских - Врубель, Серов... Прекрасные мастера... И авангардисты наши: Филонов, Малевич...

Ну, в общем, конечно, все замечательные классики.

А были знакомы уже известные художники, с кем удавалось вживую пообщаться?

Да, уже позже. в юности мне посчастливилось узнать замечательного живописца Александра Николаевича Самохвалова и его жену Марию Александровну Клещар-Самохвалову.

Я отдыхал тогда (в 1969г.) с бабушкой и дедом в Дзинтари (Латвия) в «Доме творчества», (который считался элитным и путевки доставал сам Н.В.Томский.)

Александр Николаевич подошел к деду и спросил его, не главный ли он архитектор города – его фамилия и инициалы (В.А.Петров) совпадали.

Слово за слово, и они стали неразлучны, а бабушка подружилась с М.А.. У них оказалось кроме всего прочего, много общих знакомых.

Мария Александровна тогда писала портрет Ольги Берггольц и подарила нам открытку с этой работой. В ней чувствовалось влияние А.Н.Самохвалова.

Помню, он подарил нам переиздание своей знаменитой детской книжки «Водолазная база» с трогательнейшей надписью.

После пахомовской иллюстрации «Бежина луга» это была вторая встреча с графикой 20-х годов, которую я с тех пор очень полюбил и стал изучать, (благо позже, в 80-е годы на книжный рынок хлынул целый поток факсимильных переизданий лучших детских книг 20-30-гг.)

Я, конечно, знал Самохвалова по его творчеству, и в первую очередь по знаменитой «Девушке в футболке». Ученик Петрова-Водкина, живая легенда – вот кто был Александр Николаевич в моих глазах.

И вот теперь мы запросто гуляем, беседуем на различные темы. А.Н. попросил показать ему рисунки, которых я делал много. Они вместе с М.А. разглядывали их, все проходило очень эмоционально, интересно. Некоторые очень одобрял А.Н. :

«Вот так надо рисовать!» Действительно, это были самые живые, энергичные зарисовки. Чуть позже я с огромным увлечением прочитал его мемуары.

А что окружало Вас из предметов искусства? Как формировался вкус, пристрастия, увлечения?

Дома ничего такого не было: жили мы скромно , в коммуналке на 2-ой линии (кстати, до революции эта большая квартира принадлежала моему прадеду.)

Правда, в простенке между окнами над стенной лампой висела большая старая репродукция натюрморта с подносом К.Коровина. Эта вещь у меня все время была перед глазами. И вот врезалась же. Хотел и я тогда , если когда-нибудь научусь, также писать - широко, свободно, без натурализма. Да, Коровин - хорошая прививка против натурализма.

Другое дело было у бабушки – я гостил у нее в выходные и на каникулах.

Там на стенах висела живопись: «Кающаяся Магдалина» художника 19 в. Седова, (академического толка, но мне казалось, что не хуже старых мастеров), две чудные маленькие английские гуаши с видами Италии (они до сих пор хранятся у меня), чудесная изысканная акварель В. Замирайло, изображающая искушение монаха: в центре листа обнаженная женская фигура, вокруг всякие соблазны, внизу – монах с выпученным глазом, другой почему-то прикрыт рукой. Акварель эта висела над моим столиком и я часто любовался ею.

Еще висели два пейзажа художника В.Ф.Подковырина, мужа моей первой репетиторши Г.С.Яхонтовой. Один , крепкий по живописи, изображал «мордвиновские» дубы в традициях Шишкина, другой – более импрессионистический вид крымского берега – был выполнен мелким, почти пуантелистским мазком, очень смело по тем временам.

Трепетность и вибрация мазка очень мне нравились, я чувствовал – это моё! Мазки были положены раздельно, между ними виден был белый холст – это тоже было мне, воспитанному на плотно уписанной передвижнической живописи, внове.

В шкафах и на пианино стояло много старинного расписного фарфора, статуэток, чашек, на полу - большая напольная цилиндрическая ваза шведского фарфора с прелестным пейзажем в серебристо-серых тонах. Пейзаж очень напоминал Россию.

Да, еще на стене висела декоративная тарелка с морским пейзажем Лагорио – ученика Айвазовского. Техника её выполнения была очень своеобразна: все света и блики на воде были выскоблены деревянной палочкой или еще чем-то, пока краска была подвижна. Но эффект!...Я часто снимал тарелку со стены (разумеется, очень аккуратно),и разглядывал, как это сделано. И до

сих пор удивляюсь. Это была моя первая встреча с виртуозным выполнением технического приёма.

Кроме того, тут же произошла моя первая встреча с репродукционной гравюрой и с тех пор гравюра, её изучение и собирание стало моим любимым занятием наряду с живописью. Та вещь, что висела у бабушки, была (слава Богу, она до сих пор висит у нас дома!) изумительным образцом работы последней трети 19 в.. Она изображала Богоматерь с младенцем В.Васнецова. К стыду своему, до сих пор не определил гравера. Ее техника – верх совершенства. Она тоже многому научила меня, а главное тому, что без усидчивости и терпения в нашем деле делать нечего.

Дома у бабушки, кстати, царил культ "дяди Коли" – Николая Васильевича Томского, ее любимого двоюродного брата, с которым они вместе росли (он долго жил в их семье) и был крёстным моего отца. К тому времени Николай Васильевич был уже знаменитым скульптором, прославленным автором памятников (Кирову в Ленинграде, Нахимову в Севастополе, Ленину в Берлине и пр.), был президентом Академии художеств. Это было время его высочайшего расцвета, награды, премии, слава буквально сыпались на него. Но мне нравилось, что он, несмотря на все регалии и московские дела, удивительно прост и скромнен. Мне он часто дарил книги, внимательно относился к моим занятиям рисунком, поддерживал желание учиться в художественной школе и т.д.

Правда, я не знал, каков он в деле. Доходили какие-то обрывки разговоров о том, как он в авральской ситуации помог Пинчуку завершить памятник Ленину для Кремля (пришлось срезать стеклом целые пласты глины.)

И про вражду с Вучетичем : они всё не могли поделить место на Олимпе.

(Правда, Вучетич вскоре умер, и народ даже стишок сложил:

«На Пасху вдруг случился номер: Христос воскрес – Вучетич помер!»)

Работы для дяди Коли с детства были для меня идеалом – в первую очередь технически, а портреты потому, что были, безусловно, похожи.

И даже мой дед, известный учёный (рентгенолог и радиолог, основатель первой в СССР кафедры биомеханики спорта), человек ироничный и скептик, говорил: «Да, Коля сходство даёт!»

В детстве я тоже мечтал стать скульптором, но величие дяди Коли меня подавляло, к тому же в занятиях скульптурой мне не хватало цвета.

А что было интересного в СХШ, кто запомнился из первых учителей?

С интересом занимался у В.Н.Китайгородской - замечательного педагога по скульптуре. Помню, вылепил Ходжу Насреддина на осле. Глину раскрасил акварелью и получилось очень красиво. Китайгородская очень гордилась этой работой и всюду ее показывала и прочила меня в скульпторы.

Рисовал я хорошо, а красок как-то побаивался. С натуры – еще куда ни шло, а в композиции – одна грязь да муть. Одни тройки получал, плёлся в хвосте. И после уроков оставался, композицию писал.

Однажды писал композицию по памяти: люди на перроне ждут поезда. Все такое серое, неинтересное. Г.В.Рысина (преподаватель) зашла, головой покачала, потом вышла в коридор и привела с собой тетку- натурщицу (видно у той пока работы не было).

«А ну,- говорит, - впиши её в эскиз!» Одета тетка была как-то интересно, цветно, а платок на голове мохеровый в ярко-красную и синюю с белым клетку. Я начал вписывать в эскиз натуру и – о, чудо! – фигура эта, даже написанная моей неопытной рукой, засверкала на сером перроне, потребовалось переделать и другие фигуры, а то они смотрелись какими-то серыми мешками... Да-с, такие уроки даром не проходят!

К сожалению, с педагогами, видимо, не везло: они все уверяли, что у меня совсем нет живописного таланта и что мне прямая дорога идти на факультет графики.

И так продолжалось аж до 11 класса, пока к нам не пришел А.Н.Гурин кого-то временно замещать.

Это был удивительно добрый, деликатный и талантливый уважаемый академический педагог. Он сходу стал нам ставить учебные постановки на таких изысканных цветовых гармониях, что просто чудо!

Но главное чудо было в том, что мне его эти гармонии были абсолютно понятны и даже, думаю, на более тонком и глубоком уровне, чем моим товарищам.

Понял это и Анатолий Николаевич.

Он подошел ко мне и, посмотрев мой этюд, тихонько сказал: « У Вас, молодой человек, удивительный живописный дар, причем оригинальный. Вы видите чуть холоднее.»

Я, честно говоря, не поверил ему и подал документы на графику. Каково же было мое удивление, когда я узнал, что рекомендован академической комиссией по результатам последних заданий на факультет живописи. Так я стал живописцем!

По прошествии 35 лет с окончания что вспоминается из обучения в Академии? Как оно шло, в чьей мастерской? Кого вспоминаете из педагогов ?

С преподавателем 1-го курса мне повезло. Им был Давид Борисович. Альховский, педагог и человек мудрый и добрый. Он ставил красивые постановки. Может, не так тонко, как А.Н.Гурин, но красивые.

Особенно одна, в берете. (Я подробно писал о ней в статье об Д.Б.Альховском.)

Мои товарищи по мастерской были очень сильные, т.ч. работать было интересно.

В свободное время писал этюды, теперь уже с новыми друзьями.

В 1 семестре за живопись (портрет в берете) получил пятёрку. Во второй – не получилось, хотя портрет был хорош. Видно, не понравилось, что высоко поместил голову в холсте.

На практику поехали в Алупку. Там тоже были удачные этюды голов, они сохранились.

Получались работы светлые, пленерные, много полезного для себя узнал от моих товарищей.

Во время семестра, кстати, очень пристрастился копировать портреты с репродукций: «Мулата», «Цыганку» Ф.Хальса, «Голову мадонны» Эль Греко, голландские пейзажи.

Еще в момент моей подготовки на графический факультет с легкой руки учеников параллельного класса, а также моего соученика М Рабиновича, стал увлекаться офортами Рембрандта.

Внимательно их изучал, а потом и копировал перышком. Все это дало мне очень много. Появилась какая-то уверенность «сourage», а главное, видимо, все это пало на благодатную почву, возделанную Гуриным и Альховским, и живописная культура появилась, безвкусных вещей не помню, чтобы выходили.

То же продолжилось и на 2-м курсе. Педагог был другой – Николай Лукич Бабасюк. (я тоже писал о нем отдельную заметку). Постановки были интересные, живые. Лучше стало и с композицией, появилась первая пятёрка по ней во 2 семестре. По живописи в обоих было «отлично».

Настала пора выбирать мастерскую.

Я много слышал о Деблере, видел его рисунок «Старуха» в Музее АХ.

Он был, на мой взгляд, самым интересным и сильным педагогом по рисунку.

Нравилась мне и портреты Виктора Михайловича Орешникова.

Но очень нравился и Е.Е.Моисеенко со своими «Трубачами 1 конной», «Красными», «Землей».

Картин лучше него, пожалуй, я и не знал. Хотя нет, -«Ленин сдает экзамены» В.М.Орешникова тоже очень нравилась своей сложной, «серовской» живописью, серебром колорита. Моисеенко же был как-то больше на охрах и ван-дике.

В те годы мастерские В.М.Орешникова и А.А.Мыльникова были популярны, туда был большой и примерно одинаковый конкурс и, конечно, в первую очередь брали сильных студентов.

Подав я заявление в мастерскую В.М.Орешникова, чтобы учиться и у Деблера.

Потом была практика на Севере с В.В.Пименовым – прекрасным пленеристом и интеллигентным, мягким человеком. Тогда я написал много хороших работ... Всю живопись взяли в фонд, (кроме этюда мальчишки в шапке, его почему-то не взяли, хотя был хороший, через много лет его купили и увезли в Париж.)

Север тогда мне много дал, больше Крыма. С тех пор, наверное, у меня любовь к тонким отношениям, серебру в живописи.

Но потом все пошло наперекосяк. В мастерской В.М.Орешникова (тогда он был ректором), как оказалось, заправляли всем профессора В.И.Рейхет и Б.С. Угаров (будущий ректор, потом президент АХ) – люди, безусловно, талантливые, но в чем-то довольно традиционные. Они вели живопись, но «орешниковского» ничего в ней не было, хотя формально он был руководителем.

Постановки мне не нравились: я не улавливал их гармонии, мне не хватало в них цвета и именно той культуры, которую я с таким трудом по крохам копил и теперь мог растерять.

По пластике все тоже было очень тоскливо. Руки у природы вечно сложены на бедрах «лодочкой», повороты голов – одни и те же.

Кстати, эти же недостатки пластики иногда были, на мой взгляд, и в их собственных творческих портретах.

Орешниковские портреты были поживее. Руки в портрете Савельевой великолепны. Забавно решение портрета сына Саши с названием «Целинник». Там руки так расставлены, словно чешутся по работе. (Говорили, правда, что Саша был единственным, кто на целину как раз и не попал.)

Краски в мастерской были в основном земляные, охры, марсы, кость.

Видимо, неприятие было взаимным: отношения с руководителями были натянутые. Особенно это было заметно на фоне «любимчиков», которым все время поправляли работы, ставили пятёрки и т.д. Как живописец я стал хиреть.

И тут единственной отдушиной стал Александр Адольфович Деблер – мой любимый Учитель.

В его методике видно было, чего он стоит. Постановки были чудные, живые, пластичные. А это уже много.

Правда, долго не мог понять его требований. Он запрещал мне рисовать «углами»: это шло у меня от копирования Серова и Врубеля, мне очень нравилась их угловатая конструктивная манера. А тут – нельзя.

Линия должна быть плавной, тон рисунка – светлый, цвет «копировать» было запрещено, т.е. если у натурщика были темные волосы, этот факт надо было опускать, что касается румянца, то разрешалось его изображать, кажется, самую малость.

А.А.Деблер был деспотичен. Требовал: "только так и никак иначе.

Любимая присказка его была: «Так у нас с вами ничего не выйдет!..»

За основу своей методы, как он неоднократно повторял, брал рисунки школы Рубенса. Это тоже было непонятно, ведь и тогда было ясно, что до Рубенса любой его школе (кроме Ван-Дейка) как «до Москвы лесом»...

Да, много было странного с Деблером. Он мало объяснял, был немногословен, может, сказывался плохой слух. Но все окупалось тем, как учил!

Планомерно, изо дня в день, он исправлял работы одну за другой.

При этом показывал и подробно рассказывал как «набирать тон», создавать «среду» – это его любимое словечко. То, что он делал – был каскад разных приемов и техник рисования.

Попутно исправлялась и композиция. Пропорции промерялись по много раз.

Рисунок, исправленный Деблером, становился живым, трепетным, материальным.

Некоторые обвиняли рисунки Деблера в пухлости, надутости. На деле мало кто так понимал к о н с т р у к ц и ю живой формы. Но почему-то не любил заострять на ней внимание, а может, считал, что это задача младших курсов?

Вообще, Деблер производил иногда впечатление человека, живущего в другом измерении. Он, кстати, немец по происхождению, был очень благородной внешности и чрезвычайно похож на канцлера Роллена из знаменитой луврской «Мадонны канцлера Роллена» Ван-Эйка.

Александр Адольфович стал, безусловно, моим «добрым гением».

Его отношение к искусству, интерес к человеку, удивительная способность привить безошибочный художественный вкус – редчайшие качества педагога и художника.

Благодаря цельности личности Деблера, начисто лишённого малейшей пошлости, я получил некий камертон понимания культуры. Несмотря на трудности работы с ним, непонимание, тройки, я уже тогда понял, что же такое подлинная пластика, эстетика формы.

Эти качества постепенно проступали в рисунках, что, как будто, злило Угарова и Рейхета. «Во-от, у Александра Адольфовича и сапог живой рисуют,..» , - нудил Угаров. Ему вторил и Рейхет, глядя на чью-то живопись: «Ваще все испортил! Видно, профессор приходил, советовал...».

Они, возможно, ревновали нас к Деблеру, чувствовали его превосходство.

Но вскоре приоритет Александра Адольфовича стал еще очевидней. Когда он попал в больницу, то попросил походить к нам А.Л.Королева, тоже считавшегося сильным педагогом по рисунку (из мастерской А.А.Мыльникова).

Дело было в начале 2 семестра 5 курса. Задание было серьезное: двойная мужская обнаженная постановка. Королев пришел, натура уже была - любимые деблеровские ребята, один из них красавец - полукавказец, Рамазан. Мы его не раз рисовали.

Королев одного невысокого поставил спиной к щиту, а высоченного Рамазана посадил на низкую табуретку так, что колени задрались, и оба en face.

Мы не могли понять, что происходит? И возможно ли рисовать такое?...Однако, пришлось. Дней через 10 Деблер явился, посмотрел постановку, хмыкнул и ничего не сказал.

Вообще, хочу сказать, что в миф о Королеве как гениальном преподавателе не очень-то верится. Рисунки в его мастерской мне всегда казались бледными, паутинными. Раздражал меня и его любимейший натурщик, тощий как Кашей.

Не было в рисунках жизни. Живыми были лишь королевские схемки на полях, самого же рисунка он никогда не касался и, в отличие от Деблера, запрещал промерять пропорции, дескать, надо их чувствовать. Но зачем же брать чувством то единственное, что поддается «алгебре»? К тому же он никогда не учил искусству моделировки формы тоном и искусству красоты валёра.

Итак, на занятиях у Деблера я весь 3 курс не вылезал из троек, а ведь на 1 и 2 курсах у меня были по рисунку одни пятёрки. Стал уже и жалеть, что не написал к Моисеенко заявление. К пятому курсу, однако, дело как будто наладилось.

Появилась первая пятерка и у Деблера (она же и последняя) и по живописи во 2 семестре тоже пятерка за двойную постановку. Причем с ней мне повезло. Я случайно услышал, как Б.С.Угаров перед отъездом в командировку на лестнице наставлял Рейхета: «...Петрову пятёрки по живописи не ставить».

Но тут случился казус: В.М.Орешникову здоровье «подлатали» и он пришел на обход. Очень одобрил мою работу, предложил на обходе «отлично», а В.И.Рейхет не посмел возразить руководителю мастерской. Благодаря этой решающей пятёрке я и получил позже «красный диплом». (Кроме меня в нашем выпуске он был еще только у Веры Мыльниковой).

Любому студенту очень важна дипломная работа, которая часто определяет вектор профессиональных интересов. Почему была взята партизанская тема?

Почему я решил взять на диплом «Партизан»? Близился год 30-летия Победы. Но, мне кажется, в самой трактовке темы не было фальшивого просоветского патриотизма. (Вот уж никогда не стремился к официозу. Да и взгляды мои всегда были достаточно антисоветские). Скорее, было желание показать «суровые будни» тех лет.

И уж очень хотелось написать бородатых мужиков с немецкими автоматами, лошадей, а больше всего, видимо, эффект маскхалата на белом снегу, подсмотренный на одном этюде (натурном, у Рейхета)...

Наверное, как на живописца, повлияли и серовская «Охота Петра», суриковское «Взятие снежного городка», партизанская серия В.И.Рейхета, может быть, и знаменитая «Ленинградка» Б.С.Угарова.

Стал делать эскизы, готовясь к защите дипломного эскиза.

Колорит вначале был серо-холодный, центральная фигура срезалась рамой, но общий ход справа налево, сочетание черного полущубка с белым маскхалатом (классика!) шапка с горизонтально расположенными ушами – все это осталось. За эскиз получил «отлично».

Теперь оставалось собрать материал. Собрать его мы с моим другом Сашей Тютриным (из мастерской Ю.М.Непринцева) поехали сначала в Вологодскую деревню, потом в Новгород. Там мы хорошо поработали, серьезно. Тема у нас обоих была военная, т.ч. писали одну и ту же натуру. Желаящие были. По-моему, позировали даже бесплатно, но недолго. В Новгороде даже

были допущены в воинскую часть и писали настоящих солдат в форме. Под Новгородом поехали в деревню со странным названием Самокража.

Ни я, ни Саша там никогда не были, но он слышал о ней от своего старшего приятеля Юры Мацко. Деревня не представляла ничего особенного, но типажи там были что надо!

Мы написали одного загорелого мужика в кепке и черном пиджаке, который все время приговаривал: «Горе-море, Матерь Божья!» Так его потом про себя и звали.

А второй был столетний дед с белой бородой, в серой кепке и коричнево-розоватой рубашке. Этюды получились хорошие. (Сейчас оба – в частном собрании в Англии). Кроме этих этюдов, дождавшись снега, я стал ставить модель на снегу.

Моделью служил мой младший товарищ по СХШ Метёлкин, парень добрый, но непутевый, которого постоянно то выгоняли из Академии, то принимали обратно. Как он мне только не позировал: в полущубке, бушлате, маскхалате, один – для разных фигур и движений.

Когда мы шли из главного здания в академический садик, где проходили сеансы, народ со страхом смотрел на Метёлкина, который выглядел ну настоящим партизаном: разбойная физиономия, на голове несусветная шапчонка, драный ватник, военный ремень, в руке карабин без затвора.

Большинство этих этюдов сейчас находится в Музее АХ.

Поскольку дело на картине происходит на открытой местности, встал вопрос изучения снежного простора.

В Кавголово писал этюды, изучая, как меняется тон и цвет снега на расстоянии, как образуются тени от предметов, изучал заснеженные деревья и деревца, лес дальнего плана.

Все это было ново и интересно.

Тогда я понял и основной принцип освещения фигуры на снежный пленере (без солнца), это - верхний и два боковых света.

Я настолько основательно изучил человека на снегу, что сходу могу сказать, какой художник писал на пленере этюды к снежной картине, а какой – в мастерской.

Одновременно шла работа над эскизом. Я сделал новые, гораздо лучше прежнего, свежее, снег стал белее, контрасты – звонче. Сделал и картон, тогда это было принято. Но по нему мне не разрешили писать картину. Рекомендуемые изменения были мне не по душе, но позже я сделал все-таки по своему - в аспирантской картине - варианте (ныне – в коллекции Музея русского искусства 2-ой половины 20 века в Москве).

Защита прошла, но не обошлось без недоразумений. Я защищался в конце, завершая собой последний день защиты. Обычно на финал традиционно оставляют самую успешную, ударную работу мастерской и в таких случаях все хвалят, перебивая друг друга. А тут – гробовое молчание. Положение спас В.В.Пименов. Он выступил очень хорошо, потом встала С.М.Юнович, знаменитая театральная художница.

Оба они не были членами комиссии, но по правилам, оказывается, может выступать любой. Что это было – до сих пор не понимаю.

Какой-то "заговор" против меня или еще кого? Тем не менее оценили работу на «отлично» и выдали красный диплом.

На выставке дипломных работ картина висела на главной стене и под ней стояли цветы.

И.А.Бартенев (проректор по научной работе), когда давал рекомендацией ученого Совета в аспирантуру, сказал: «Помню, помню Ваш диплом. Пожалуй, из лучших будет!»

Картина ведь получилась довольно мажорной и светлой, богатой по колориту. Долгие годы висела на одной из кафедр.

Вот так, видимо, и возникает колоссальный опыт снежного пленера?

Безусловно. Мне так понравилось писать на снегу, что своих студентов я периодически «гоняю» писать модель на снегу, чего не делает ни один академический педагог.

Студентам же это интересно.

Знаю Вас как знатока старинной книги и гравюры.

А с чего всё началось, какие книги запомнились или может быть как-то повлияли на Вас?

Особенной стала для меня в детстве приятная встреча с искусством гравюры: мне купили «Дон Кихота» и «Гаргантюа» с гравюрами Г. Доре. Вот это был праздник. По несколько раз перечитывал эти чудные вещи и, не переставая, любовался поразительным мастерством и выдумкой Доре. Кончилось тем, что я сделал серию рисунков пером к «Дон Кихоту», что повергло в неописуемый восторг моих знакомых и родственников.

Хочется рассказать еще об одной французской книге, которая перевернула все мои представления. Ее подарила бабушке ее близкая французская подруга. (Кстати, одна из моих прабабушек француженка, другая — полька).

Если учесть скудость книжного рынка в те времена (нач. 60-х гг.) — подарок был поистине бесценный.

Книга была напечатана в Париже и называлась «Paris vu par les peintres» («Париж глазами художников»). В ней были вещи из собрания музея Карнавале, но особенно поразили меня Марке «Новый мост» (днем и ночью), Сислея, Ван-Гог, Утрилло.

Передо мной открылся новый, нестерпимо прекрасный мир живописи, даже не живописи, а чего-то словами невыразимого.

Однажды, когда уже учился в СХШ, отец подарил мне книгу И.Е.Репина «Далёкое — близкое». Репина как художника я очень любил и ценил, но и на миг не мог себе представить, что он замечательный писатель! Книгу его я читал и перечитывал с огромным упоением, особенно, конечно, места, посвященные живописи и рисованию были особенно интересны.

Отец регулярно покупал много маленьких, подарочных книг по искусству, которые я, естественно, ставил к себе.

Потом был «Портрет» Н.В.Гоголя., воспоминания матери В.А.Серова «Как рос мой сын» читал с большим интересом. (Надо сказать, что Серов навсегда остался моим любимым художником, а «Портрет» Гоголя — много раз перечитывается и до сих пор).

Позже, когда я поступил в институт, дед, решив, что я уже взрослый, стал выдавать мне на неделю по 10 рублей. Так у меня появилась возможность самому покупать книги по искусству, которые мне нравились. Одной из первых была «Пражская галерея» издания «Артия» — толстая, роскошная в глянцевой суперобложке, на немецком языке, которым я уже тогда сносно владел. Все иллюстрации были цветные, что важно, т.к. «Дрезденская галерея» которую я экспроприировал у деда, имела в основном черно-белые репродукции.

Пребывание в «Доме творчества» в Дзинтари было очень полезно еще и тем, что там была прекрасная библиотека по искусству, т.к. у правительства Латвии была тогда договоренность на приобретение за границей изданий по искусству. Нигде, ни до ни после я не видел такого богатства: роскошные альбомы по музеям мира, отдельным художникам. Мне был разрешен вход туда, т.ч. я долго имел возможность изучать это собрание.

Замечательное немецкое издание «Лондонская галерея» я сделал себе подарок ко дню рождения летом 1970г., вернувшись с практики в Алушке.

Главный же итог этих моих первых приобретений — то, что я понял: мир искусства велик, он не замыкается стенами Русского музея и Эрмитажа, и какое это увлекательное занятие — разыскивать по музеям своих любимых художников, сравнивать их произведения друг с другом. Помню, с каким удовольствием я отметил для себя, что «наш» (эрмитажный) вариант «Морского берега Рейсдаля» лучше лондонского, «наша»

«Кающаяся Магдалина» Тициана гораздо лучше какой-то другой и т.д.

Позже, очутившись за границей, продолжил эти сравнения.

Опять же было приятно, что эрмитажные «Св.Петр и Павел» Эль Греко куда сильнее стокгольмских.

Вообще, критическое отношение к признанным авторитетам очень важно для художника. На первом месте должно быть качество произведения, а не громкое имя на этикетке. В связи с этим не могу не вспомнить, как разочаровали меня какие-то розовые, пудренные «рембрандты» в Венской галерее.

Умению критически осмысливать произведения искусства я учу и своих студентов. Когда привожу их в Эрмитаж или Русский музей и говорю, что буду показывать и рассказывать о лучших работах, они удивленно спрашивают: «А разве здесь не всё — лучшее? Увы, нет, — отвечаю я, — шедевры редки во все времена!»

***У Вас много пейзажей Петербурга и пригородов.
Романтическая, лирическая природа Вашего таланта очевидна.
Поэтичность, одухотворенность пейзажей с их светлым началом и трепетной живописной
тканью, наверно, пришли не сразу?
Как возник интерес к пейзажу как любимому жанру?***

В СХШ была хорошая традиция: осенью и весной всем классом во главе с педагогом по живописи выезжать на этюды.

Помню самый первый выезд с Г.В.Рысиной на каменный остров – место, где сохранилось множество старинных дач. Солнце почему-то было уже низко, была осень и эти старые темные полуготические строения выглядели очень эффектно. Не помню, получилось ли что. А вот другой раз несколько человек из нашего класса поехали с ребятами из параллельного класса в Царское Село, к бело-голубому Екатерининскому дворцу, который выглядел чрезвычайно эффектно среди оранжевых деревьев. Ребята эти готовились на графику, поэтому писали акварелью.

Я писал маслом, хотя и думал поступать на графику, но на экзаменах это не возбранялось. Работа с графиками, пусть и мимолетная, помню, дала мне довольно много. Они были люди опытные, (сейчас они известные художники – Андрей Харшак и Александр Аземша), и, что для меня было особенно ценно, любили самозабвенно архитектуру 18 века, знали имена архитекторов. До них я и подумать не мог, замахнуться на архитектуру такого масштаба и сложности.

Потом я самостоятельно написал небольшой дом в стиле 18 века на Кадетской линии, ездил на Каменный остров, написав несколько этюдов с факверками.

«Вершиной моего пейзажного творчества» был тогда золотистый пейзаж с берегом Мойки. Я выставил его вместе с четвертными классными работами и по удивленной реакции товарищей понял, что работа более чем удалась. К сожалению, мне ее не вернули, есть лишь черно-белая фотография, но все качества видны и на ней.

Вообще, город я тогда знал плохо: родной Васильевский остров, и то не весь, иногда делал круг по Неве через Дворцовый, а возвращался через Николаевский мост.

Это у меня называлось «путешествие». Потом как-то отец мне рассказывал, что и он в детстве убегал гулять по Неве и у него это называлось «путешествие»...

Помню первое детское впечатление от Петергофа, когда понял, что это – моё!

Но не сразу Петергоф меня «принял», а, приняв, подал знак: исторг из своего песчаного лона дивную старинную сковородку петровской поры.

Потом появился «Монплеzir» (1996), и работа, которую считаю у себя одной из наиболее удавшихся – «Розовый Петергоф» (2003).

«Розовый Петергоф» стал для Вас творческой удачей ?

Пожалуй. Видел тогда восторженные глаза некоторых своих студентов, почувствовал внимание, одобрение многих коллег, убеленных сединами профессоров.

С тех пор «Розовый Петергоф» побывал на многих выставках и всегда с неизменным успехом.

В чем секрет? Видно, в том, что в одно счастливое мгновение сооткался этот образ в душе словно из розовых и пурпурных лепестков, продёрнутых нежным малахитом.

И прав Поль Валери, сказавший: «Живопись позволяет увидеть вещи такими, какими они были однажды, когда на них глядели с любовью...»

Во время учебы в институте Вы тоже осваивали пейзажный жанр?

Работа над пейзажем на протяжении обучения никак не могла меня удовлетворить. На летних практиках 1-го курса в Алушке и 2-го курса – в Архангельской области, если и были успехи, то в написании портрета и фигуры. В пейзаже интересных решений не находилось.

С чем пришел первый успех?

На мой взгляд, с серией пейзажей с академической крыши.

Я был уже в аспирантуре (с ноября 1976г.), когда обнаружил из коридора, где располагалась моя мастерская, удобный лаз на крышу Академии и стал осваивать её. Писал с крыши пейзажи во все стороны. Начал их экспонировать на выставках в Союзе художников.

Думаю, было заметно, что вдохновитель этой серии картин - Альбер Марке.

Кроме выгодной, эффектной точки зрения, в творчестве Марке меня привлекало благородство колорита, очень сильная, динамичная композиция, использование диагоналей, четко очерченное пятно, четкая линия.

Это было то, чего так не хватало в моих пейзажных работах. Они были в большинстве черноваты и скучно скомпонованы. Кроме того, мне стало нравиться писать сложно, валёрно. Я подсмотрел у Камиля Коро принцип жидких белильных прописей, протирок для достижения «нерукотворного» валёра. Вещи получались свежие, тонкие и сложные.

Дирекция выставок и Министерство культуры стали их покупать.

Попутно меня стали интересовать необычные, сложные состояния природы, например сумерки. Пейзаж 1980г. «Марсово поле. Сумерки» имел успех и попал на Всесоюзную выставку в Москве, где и был куплен Министерством культуры СССР.

Тогда молодому художнику попасть на Всесоюзную выставку было практически нереально.

«Марсово поле» было написано с высокой лестницы Инженерного замка.

Состояние сумерек получились довольно случайно, этюд был писан в обычный зимний день, даже с чуть желтоватым закатным небом. В один прекрасный момент я решил протереть весь холст жидко, серо-сиреневой краской и, к моему большому удовлетворению, получились очень убедительные сумерки.

Половину холста занимало небо, в середине которого было светлое облако, напоминающее облако в моем любимом эрмитажном пейзаже Рейсдаля «Морской берег».

Таким образом, работа осенью-зимой велась довольно успешно над городским пейзажем, летом же в Крыму все ограничивалось небольшими этюдами, значительных мотивов не было.

Что еще Вы выделяете из того периода?

Меня как-то долго «не подпускал» Крым (тогда его восточная часть).

В результате первые удачные пейзажи Крыма получились только в 1985 году - «Коктебель» и в 1987г. – «Видение».

Работы эти были написаны уже в городе на основании многочисленных этюдов и рисунков.

Фотографией, кстати, я никогда не пользовался т.к. она только сбивает.

«Коктебель» был выставлен в Манеже.

Слышал о реакции на «Голубой март» (1980 г.) .Тогда Фёдор Смирнов, известный в то время пейзажист, сказал : «Перетончил», а Пётр Тимофеевич Фомин – один из самых известных советских пейзажистов: «Надо же, плохой художник, а написал хорошую работу!»

Тут уж мне пришлось удивляться, ведь плохие художники, как известно, хороших картин не пишут, но я знал, что П.Т. Фомин имел ввиду мою незаконченную картину (в аспирантуре) «Партизанский край», которая шла тогда трудно. Кстати, закончить ее мне помог А.А.Деблер. Я стеснялся ему показать картину вживую, но как-то, провожая его до дому, как бы невзначай достал ее фотографию.

А.А.Деблер оживился и с удовольствием, пункт за пунктом подробно рассказал, что надо исправить. Позже картина попала на выставку «Советская Россия –VIII» в Москве, была замечена и Н.В.Томский звонил поздравить меня с удачей.

Что менялось в технике письма?

В конце 80х годов наметился в моей работе отход от увлечения Марке.

Работа называлась «Весеннее утро», изображала речку Ждановку на Петроградской стороне.

Тогда по берегам реки стояли красивые старинные дома, дорога была грунтовая, большие лужи, в которых отражалось небо. На этом фоне два всадника (рядом конно-спортивная школа) удаляются от зрителя.

В работа впервые был применен отдельный и вертикальный (гобеленный) мазок . В ней появилось то, что только брезжило в предыдущих работах: трепет и воздух. Сказалось изучение импрессионистов и Ван-Гога.

В этом же плане немного ранее был написан пейзаж «Пеньковская улица» (част.собр.).

Я часами изучал в Эрмитаже и по альбомам их произведения.
Интерес к Ван-Гогу подхлестнула выставка из Галереи Крёллер-Мюллер, которая тогда проходила в Эрмитаже, а также чтение писем Ван-Гога. Много копировал его рисунков.

Интерес к импрессионистам понятен. А кроме них, кто еще оказал воздействие на Ваше творчество, кого Вы цените?

Действительно, из увлечений институтской поры следует назвать Поля Сезанна. Книгу его писем я купил в 1972 году, будучи на учебной практике в Болгарии. (Тогда хорошие книги легче было купить «там», у нас на них был страшный дефицит.) Это увлечение длится до сих пор. Сезанн многому меня научил. Что же касается его непосредственного влияния, то тут уж судить искусствоведам.
Думаю, что он всегда со мной...
Где-то на 3-4 курсе открыл для себя творчество П.П.Рубенса, Хальса, но эти мастера, естественно, помогали в портрете. И, конечно же, Веласкес.
Помню, когда был на 5 курсе, из Америки привезли портрет Хуана Парехи Веласкеса. А незадолго до этого я прочитал чудесную книгу В. Кеменова «Портреты Веласкеса». Кстати, недавно впервые посмотрел собрание его работ в музее Прадо и еще больше полюбил этого великого мастера.
Тогда же, в 70-х в Эрмитаже проходила юбилейная выставка А.Дюрера и из Лувра было привезено много работ Рембрандта, Делакруа, т.е. постоянно что-то привозили, поэтому, несмотря на замкнутость тогдашнего СССР, художественные впечатления были многочисленны и сильны.

А какие темы в дальнейшем привлекали?

Начало 90-х годов – время больших потрясений, изменений, трудностей и жизнь в стране стала очень тяжелой.
Натюрморты и этюды в основном уходили в Лавку художников или в зарубежные галереи. Писал детские портреты небольшого формата, что также было для меня ново, интересно и чрезвычайно полезно даже в плане преподавания, т.к., с 1987 года, после ликвидации мастерской В.М. Орешникова в связи с его кончиной, я стал работать на 1 курсе факультета живописи, а главным предметом там является голова.
Помогло это мне и в проведении летних практик, которыми тогда же начал руководить и где часто приходится ставить постановки с детьми.
Теперь у меня был накоплен опыт и я мог его передавать студентам.

Серьезно над пейзажем работать не получалось, но зато возник интерес к декоративным панно, правда, пока на уровне эскизов.
Например, всегда привлекал сюжет похищения Европы, особенно картина Паоло Веронезе, античные мозаики, а также прелестные темперы и майолики В.А.Серова на эту тему.
Прочел и литературное описание в известном позднеантичном романе Ахилла Татия Александрийского «Левкиппа и Клитифонт».
Античностью я начал интересоваться еще в детстве, прочитав «Легенды и мифы Древней Греции» Куна, – наверное, одну из любимых книг советских детей.
Разумеется, всегда восхищался античным искусством. Потом, уже в студенческие годы перечитал почти всех античных историков и стал изучать латынь, собирать античные монеты и античных классиков, преимущественно в старых изданиях 16-18 веков.

Кстати, по отдельным Вашим работам видно увлечение эпохой 18 века, чувствуется знание старины, любование прошлой эпохой, пессимизм. Это дань мирискусникам?

Увлечение эпохой Петра Великого шло параллельно.
Кульτ Петра I вообще-то характерен для художников нашего города.
Всегда очень ценил серовские работы, посвященные Петру: «Петр на псовой охоте», «Петр на строительстве Петербурга» и др., иллюстрации А. Бенуа к «Медному всаднику» А.С.Пушкина. Толчком послужило внимательное изучение подлинных петровских книг и гравюр.
И я решил испытать свои силы в петровской теме: появилась серия темпер из истории Петра.

Позже, в сер. 90-х, снова обратился к петровской теме. Возникла как-то сама собой ностальгическая серия «Тени минувшего».

Написал «Петергоф». Эту работу был натурный и зарисовок делал очень много, вплоть до отдельных деталей будущей картины: балясин балюстрады, ветвей и пр. Дама в черном и попугай столь характерный для садов 18 века птица - появились уже в конце.

В качестве материала для картины «Музыцирующие ангелы. Ораниенбаум» послужил натурный этюд вечернего Ораниенбаума и нидерландские гравюры 17 века.

Потом был «Монплеизир», в который почему-то хотелось ввести крупный стаффаж. Так там возникла дама с борзой.

Работа «Приоратский дворец» (Гатчинский парк) уже несколько лет путешествует с передвижной выставкой по России и за рубежом, была опубликована на обложке журнала «Карелия» (№5,2009).

Надо ли говорить, что весь антураж старинных садов, костюмы, архитектуру и прочее пришлось изучать по старым гравюрам и картинам.

Прочел много книг по истории садово-паркового искусства, в т.ч. и только тогда вышедшую и уже знаменитую «Поэзию садов» Д.С.Лихачева.

К тому же возможность дружеского общения с самим академиком Лихачевым, в том числе и по этой теме, дала мне очень много.

В то время Д.С.Лихачев активно боролся против бездумной «реставраций» садов и парков 18 века, заключающейся прежде всего в вырубке деревьев и различных искажениях авторских принципов старинных садовых архитекторов. В дело, видимо, были втянуты влиятельные люди, т.к. Д.С.Лихачева пытались запугать, поджигая квартиру и сломали ему несколько ребер, напав в парадной его дома...

Темой садов и парков я уже не переставал заниматься.

Совсем недавно, еще раз будучи в Париже, был совершенно очарован Люксембургским садом и садом Тюильри, написал этюды и сейчас работаю над большими холстами. Везде, где бы я ни был, в России или за границей, стараюсь побывать в хороших, известных парках и садах.

Обращает внимание, что в крымских пейзажах Ваша палитра заметно меняется, светлеет, краски вибрируют, мерцают, да и композиции отличаются от прежних.

Во-первых, поменялась и география моих крымских работ. Темой теперь стал южный берег Крыма, поскольку с 1988 г. я стал руководителем студенческой практики на нашей базе в Алушке. Во-вторых, ознакомление и привыкание шло довольно долго, свою роль сыграло и то, что я сам был на практике в Алушке в 1970г., на 1 курсе, и Алушка мне тогда не очень понравилась, ничего стоящего в пейзаже тогда не получилось.

Портреты, правда, были неплохие, особенно парня и девушки, к счастью, они сохранились. Работа над пейзажем восточного Крыма, среди которых были две вышеуказанные работы («Коктебель» и «Видение») имели успех потому, что я досконально изучил объект изображения, рисовал горы и овраги со всех сторон и в разных состояниях, писал этюды и т.д.

Приехав в 1988г. в Алушку, я понял, что отношение мое к Южному берегу стало еще более негативным. И только постепенно его красота начала мне открываться, причем начало дал Симеиз. Наконец, по прошествии многих лет «сдалась» и Алушка.

Фактически, Крым открывался мне сейчас снова, и намного глубже: с его древними городами, археологическими памятниками, красотой природы.

Крым для меня, конечно, - не курорт и море, а уникальная «планета». Любовь к Крыму зрела в течение многих лет исподволь, подпитываясь исторической и археологической литературой, поэзией Макса Волошина, интересом к судьбам крымско-татарского народа.

Не прошли даром и долгие часы и дни, проведенные на Карадаге, на стенах генуэзских крепостей, пещерных городов княжества Феодоро - Эски-Кермена и Мангупа, а также в Балаклаве, Севастополе, Евпатории, на Херсонесе и Тарханкуте, и т.д. и т.д. и т.д. Каждое из этих мест по-своему пластически и колористически уникально.

Большую роль сыграли и книги путешественников по Крыму в 16-20 вв.

Их я перечитал едва ли не все существующие. Но одна особенно дорога мне. Это настоящий шедевр - знаменитые «Очерки Крыма» Евгения Маркова. Перечитывал её множество раз, боюсь, лучшей книги никто никогда не напишет.

Часто думаю, что если бы ее в свое время прочёл Н.С.Хрущёв – судьба Крыма, наверное, была бы иной..... Жаль, что Хрущёв, кроме «Крокодила», вряд ли что читал.

Но, несмотря на трагическую и скорбную судьбу полуострова в 20 веке, нет в нем ощущения захолустья и глубинки.

Крым был и остается для меня источником вдохновения.

А первая по-настоящему, по-моему, удачная работа в Алушке относится лишь к 1998г. : «Таинственный Вечер. Воронцовский дворец .».

Тогда же начал открывать для себя Херсонес и пещерные древние города, но пока как турист: этюдов еще не писал.

Из тех же лет отмечу еще две знаковые для меня картины: «Адмиралтейство» и «Пейзаж с красным небом» (2000г, оба - частн.собр.).

Материал для «Адмиралтейства» собирался давно.

Очень долго я искал точку зрения, пока не спустился вниз, к водостоку, откуда кирпичный мост с арками смотрелся очень эффектно и стали гармонировать оси зданий.

Работа шла тяжело, помню, приходилось передвигать большие куски, изучать мотив доскональнейшим образом. Отдельно делались зарисовки кирпичной кладки, каменного обрамления арок, тростника, пластические сочетания которого были так красивы, что их хватило бы и на несколько картин. Заново пришлось штудировать и архитектуру, ведь ракурс был другой. Следует заметить, что за мотив с Адмиралтейством я уже ранее брался 2 раза («Розовый сон» и «Всадник», обе – в частных собраниях). Но композиция была другая – линейно –фризовая.

Меня они не удовлетворяли в том числе и колоритом – дымчато-розоватой гаммы.

И вот теперь, кажется, нашлось то, что я хотел. Особенно мне по душе были черные перила на фоне неба. Находкой была и ветка, склоняющаяся вниз. Кстати, с этой веткой произошел курьезный случай.

Я очень долго искал ее силуэт, направление и т.д. И, видимо, заработался до того, что когда, казалось бы все нашлось, вдруг решил ее замазать. Сказано – сделано! Мне даже показалось, что не очень-то она и нужна была. На следующий день входит сын, Андрей, и с сожалением говорит: «Папа, зачем ты убрал ветку, она мне так нравилась!» Пришлось «возвращать». Я взял тряпку и смыл краску. Побывав под слоем белил, ветка чуть изменилась. Стала как-то мягче, таинственней. Словом, то, что надо! Очень помог в колорите и ввод весенней холодной тона зелени...

Недавно я после 10-летнего перерыва снова увидел эту работу. Время явно пошло ей на пользу, тональность стала чуть плотнее, но и изысканнее. Что-то будет через лет 50!

Другая работа – «Пейзаж с красным небом» - в какой-то степени стала продолжением решения задач, поставленных в «Таинственном вечере».

Там этюд был выполнен летним вечером, когда тон начинает «сереть». А мне вдруг захотелось придать состоянию колорит ярко начищенной меди, хотя я не знаю, бывает ли такое, но какая разница? Наверное, я что-то подобное когда-то наблюдал и это отложилось в подсознании. И работа получалась, на мой взгляд, убедительная.

То же случилось и с «Алушкой». Этюд пруда Воронцовского парка с горой на заднем плане был написан днем, направление – на север, поэтому небо было, естественно, голубое. И такое же оно было и на картине, хотя другие части стали заметно трансформироваться: например, деревья приобрели фактуру старого литого золота и т.д.

В один прекрасный день небо меня перестало устраивать. И я пустил по голубому тону кораллово-красные горизонтальные мазки. Эти тона в воде были поддержаны уже алыми. «Зачем ты переписал небо?», - недоумевал тогда коллега. Но тут я проявил характер. Кстати, с тех пор картину посмотрело множество людей и никто меня о небе не спрашивал. Видимо, гармония убеждает.

Когда она экспонировалась на весенней выставке преподавателей в Академии (они были повешены одна над другой на почетном месте на отдельном щите) - я услышал в свой адрес много лестного.

Следующей серьезной работой, на мой взгляд, стал «Розовый Петергоф». Отправной точкой был незавершенный этюд, где тоном была написана основная арка перголы. Потом, видимо, пошел дождь... Этюдов я больше не писал, но рисунков было много.

У Вас ведь есть и другие работы, где «главное действующее лицо» - дерево? Вы пишете с натуры или в мастерской? Как идет эта работа, собирается материал?

Мне пришло в голову написать серию «портретов» деревьев. (Там, кстати, есть замечательно роскошные экземпляры.)

Они явились как бы продолжением картины «Халкидики».

Первой работой был «портрет» так называемого «мамонтowego» дерева.

Оно поражает своим размером и сложным переплетением ветвей. Я долго ходил вокруг него, делал наброски, выбирал освещение с 11 до 13 часов.

В это время, особенно вначале, свет делает с ветвями, рельефом да и с цветовой гаммой дерева просто чудеса, на мой взгляд, разумеется. Пробовал прийти в другое время: ничего подобного! Я взял большой, 100x100 холст, а этюдник у меня был маленький, поэтому холст я дополнительно привязывал к ветвям. Работать было трудно, т.к. дерево пользуется популярностью у любителей «пофоткаться» и повисеть на его ветвях. Намучился я здорово и писал очень долго, дней 10, не меньше.

Получилось в общем то, чего добивался: сложный, запутанный узор ветвей краски яркие, от красного до синего, желтого и зеленого, но пестроты как-то нет. Эту работу я люблю.

Вторая – сосна крымская, получилась совсем другая, ее я тоже целиком писал на натуре. Холст несколько раз падал вместе с этюдником, мешали туристы, но очень многому научился в этой работе.

Во-первых, понял, что, даже работая с натуры, нужно все время заботиться о колористической гармонии и, если точно чувствуешь, что какой-то цвет надо заменить – смело заменяй! В какой-то момент почувствовал, что зеленый цвет кустов диссонирует со стволом и небом. Я написал их чистым желтым кадмием. В землю, которая в натуре была розоватая из-за сухой хвои добавил чистого красного кадмия и только тогда получилось то, что хотел. Картину назвал «Осень в горах», хотя писал в июле.

Последней (пока) из серии «дерев» стал «Древний дуб». Я обнаружил небольшую рощицу старых дубов на Зеленом мысу. Один из них совершенно пленил меня своими формами и корой, похожей на черепаший панцирь. Он был серый, без зелени, но я не хотел писать его таким и начал писать его чистым фиолетовым кобальтом, что, видимо, подсказала действительно присутствовавшая в коре сиреневатость. Работа написана буквально в несколько сеансов, на одном дыхании, мастихином. Техника эта как-то суровее, жестче и эффект совсем другой, чем у кисти.

Еще интересна судьба «Бурано». На натуре, на острове Бурано близ Венеции, я сделал небольшой этюд на картоне и благополучно забыл о нём. Через какое-то время, примерно месяц, достав этот этюд, я вдруг понял, что безумно хочется написать этот мотив вот прямо сейчас, всё бросив... Схватил холст и тоже только мастихином в какой-нибудь час написал весь холст, не трогая больше впоследствии. Решил, пусть так и будет, как выплеснулось.

Многим эта работа очень понравилась, в т.ч. О.А.Еремееву, о чем он мне лично и сказал после выставки в Манеже. Это пока мой единственный экспромт такого рода, дебют.

Еще я убедился, что иногда можно писать чистыми, абсолютно несмешанными красками, в т.ч. и чистыми белилами.

Когда-то, еще в середине 90-х гг. меня привлек мотив ползучей розы брактеат. Тогда же по этюду и выполнен пейзаж «Сумерки в паркет».

Затем, через 10 лет я увидел ползучие кусты роз на каменном фасаде Воронцовского дворца (административный флигель). С тех пор это мое любимое место.

Интересно, что этот самый сложный мотив диктует и особенную технику: мелкий, дробный мазок, мозаичность, конструктивность (и камень, и розы – вещи очень конструктивные). Слой в основном жидкий. И, главное, каждый год тебя ожидает сюрприз, т.к. розы располагаются в другой комбинации. К тому же низкая точка зрения (я обычно сижу на стульчике) провоцирует и мощный уход форм вверх с диагональными, вертикальными ритмами и пр.

Особняком стоит работа «Голубая весна». Над ней я работал не один год, и это при хорошем материале: удачный этюд и точнейшие рисунки. Но работа шла тяжело, долго не получалась и испытала множество изменений - был даже ливень- в результате я снова пришел к этюду. Но главное, удалось уйти от натурности даже в легкое абстрагирование ирреальности, сна. Это именно то, что я хотел.

Не совсем обычна и история создания картины «Крюков канал. Наводнение». Я очень люблю гулять по Крюкову каналу и писал его не раз, но только колокольню Николы Морского.

А тут то ли дом перекрасили, то ли какие-то новые элементы появились, но мотив ожил. Пошел писать этюд, но не закончил его из-за дождя. Так и не стал заканчивать, зато регулярно ходил рисовать. Холст шел на удивление споро, использовал только мастихин, внезапно как-то раз понял, что состояние должно быть пограничное, так появились волны кольцами и экспрессивные «завихренья» в небе, о которых так трогательно написала автор статьи о выставке в АХ.

В вашей манере письма приятно удивляет разнообразие: некоторые работы прописано жидко, нежно и как бы акварельно, другие – пастозно, крупными пятнами и мазками, а некоторые работы будто вытканы, словно гобелен.

При этом авторство, безусловно, ощущается. С чем это связано ?

Наверное, такова моя природа.

Мне интересны разные техники и стили. Ведь когда начинаешь писать – меньше всего думаешь, в какой технике будет выполнена работа, ведь все определяет образ и задачи

Мир безумно разнообразен и мы каждый день меняемся. Так почему же не должен меняться и стиль, и техника живописи, словно их заколодило?

Некоторые считают, что художник обязательно должен сходу узнаваться.

Да, но только не манерой, а духом или даже какой-то особой «музыкой», которая у каждого истинного мастера своя.

А вообще, у каждого мотива – свой Genius Loci (гений места), который неназойливо, исподволь тоже выражает свои пристрастия и диктует будущий образ.

А Вы не пробовали себя в других формах, м.б. быть более современных?

Не экспериментировали?

Думаю, что живописные системы, в которых работаю, достаточно современны и не нуждаются в каких-то модных подпорках.

Вы много времени уделяете преподавательской работе. Не жалко отрывать на это время от мольберта? Или это призвание? М.б. это что-то дает Вам как художнику?

Каким, кстати, должен быть, по вашему мнению, педагог ?

С преподаванием вопрос сложный. Конечно, в душе я просветитель. Мне хочется хоть чуточку уменьшить в мире количество невежества, тупости, гламура. Поэтому пока преподаю. А м.б. это второе призвание?

Уже 21 год руковожу и пленерной практикой в Крыму.

К тому же в этом процессе удобно отрабатывать свои замыслы гармоний, ритмов. Ведь работаешь с живыми людьми, видишь их реакции на твои экзерсисы, обсуждаешь, что-то доказываешь и самому себе тоже.

Да и молодежь: в ней всегда есть какая-то свежесть, правда, пока за кисти не возьмется... (шутка).

И еще открою маленький секрет: очень хочу «нарваться» на гения, но это чисто шкурное...

Ну а хороший педагог, конечно, всегда должен прежде всего интересной личностью и профессионалом.

В этом контексте какими видятся проблемы в художественном образовании?

Видимо, это общая беда нашего времени и общества в целом, но, увы, в Академии, как мне кажется, понизился общий культурный, художественный, образовательный уровень. Мало индивидуальностей.

Крупные личности, конечно, необходимы академической среде, весь вопрос лишь в том, чтобы они не подавляли студента и не выпускали армии себе подобных. Как на положительный пример, можно сослаться на В.А.Серова, из мастерской которого вышли такие разные мастера как Сарьян, Машков, Кончаловский, Петров-Водкин, П.Кузнецов и другие.

Часто создается впечатление, что люди не столько занимаются поиском нового, сколько маскируют свою профессиональную беспомощность.

Беспомощность в изображении человека порождает попытку закамouflировать, заменить его различными эффектами. Человек ушел таким образом на периферию. И интерес к нему проявляется все меньше и меньше. Так и исчезает гуманизм искусства, подменяется изобразительным техническим эффектом, мишурой.

В студенческих работах возникает небрежность, сырость, нелюбовь к форме и нежелание ее понять, исследовать во всей ее совокупности. Эти пустоты благополучно замещаются жеманностью, фальшью, эрзацем. И как результат – кич и гламур.

Очень печально положение с композицией. Напрочь отсутствует какая бы то ни была теоретическая база обучения. Преподавание сведено к факультативу, когда педагог в перерыве между занятиями по живописи просматривает эскизы, поданные на обрывках бумаги, но часто их нет. Среди студентов кочуют толстые пачки фотографий с пятёрочных эскизов, многие ими пользуются.

Тревожит поверхностность и полное нежелание студентов как-то осмысливать и наблюдать красоту и подлинные явления жизни.

Беспокоит и чрезмерная забота о реализации своих работ. А ведь еще Делакруа предупреждал: «Когда художник начинает думать о деньгах – ему изменяет чувство прекрасного»

Общеизвестно: в изобразительном искусстве без школы и профессиональной подготовки не обойтись.

Корень современных бед в искусстве – в некачественной подготовке молодого поколения в училищах и вузах. А учебные планы в Академии не менялись уже с 1937года... Видимо, все дело в задачах.

Следует ставить задачи, сходные с задачами старых мастеров. (Кстати, под старыми мастерами я понимаю художников вплоть до Сезанна, Ван Гога и даже раннего Пикассо, которые уже давно стали классикой.)

Так, на мой взгляд, удастся избежать дурновкусия, провинциализма, негативных влияний.

Но, разумеется, проблема художественного образования - тема отдельного разговора.

***Спасибо за интересный рассказ.
Желаем Вам творческих успехов!***

Интервьюер - культуролог Ленка Вагнерова (Словакия).2009.