



НИКОЛАЙ СМЕРНОВ

Николай Николаевич Смирнов

(1938 – 2005) — московский художник, стал выдающимся представителем «умного натюрморта», как символа высокой культуры и олицетворения духовной жизни.

Тяготея к жанру «обманки», художник создал собственное уникальное направление в искусстве — «исторический натюрморт» или, как называл его сам Смирнов, «исторический театр вещей».

Композиции его работ очень сложны, мастерство — совершенно. Но виртуозное владение живописной техникой — не самоцель. Для художника — это средство донести до зрителя свое ощущение мира, смысл и философию своих картин, которые он писал от имени неукротимого русского духа.









Искусство
Николая Смирнова



Москва, 2025

УДК 7.071.1
ББК 85.143

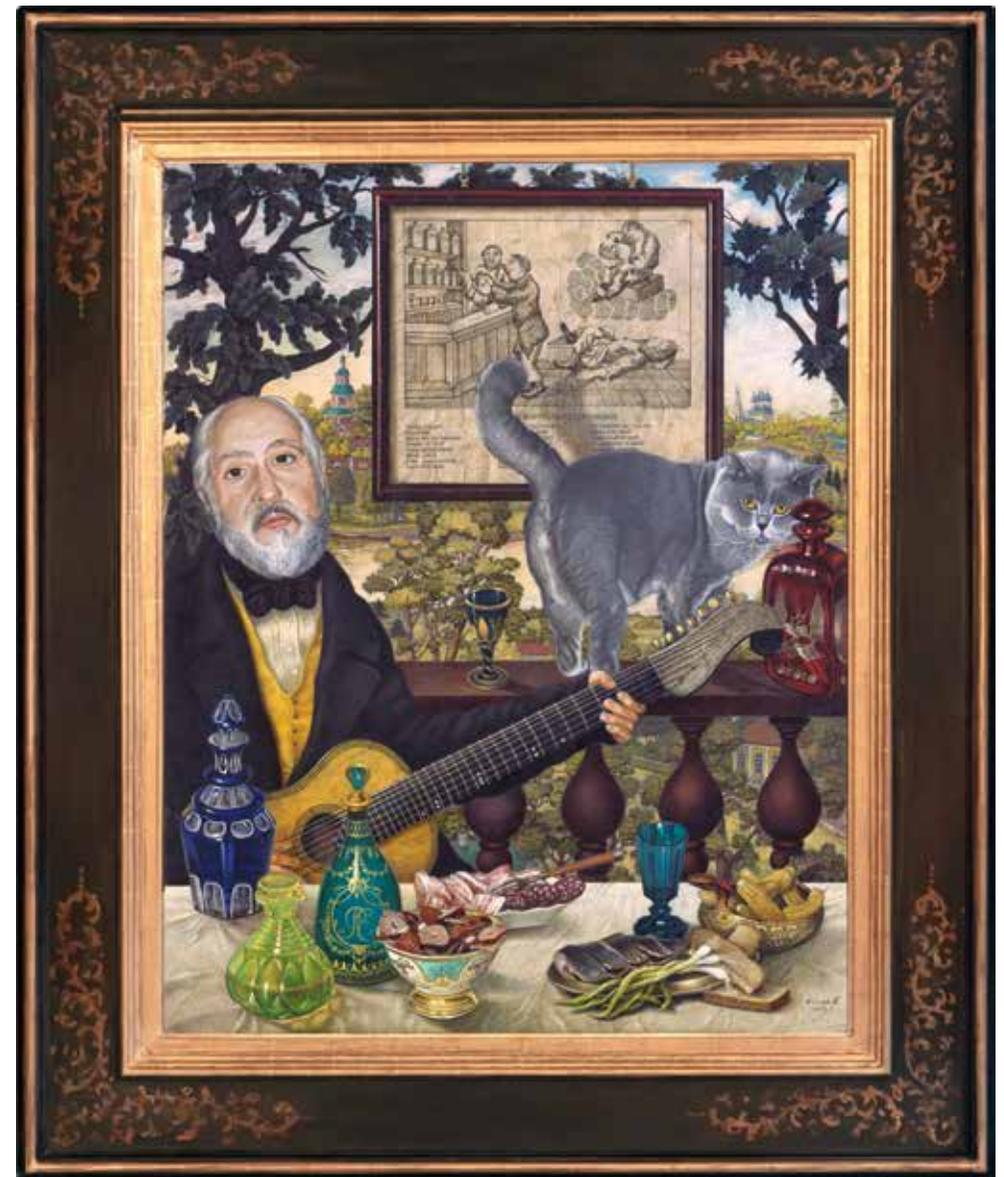
Александр Якимович —
российский искусствовед,
критик, историк искусства,
доктор искусствоведения,
действительный член
Российской академии художеств,
заслуженный деятель искусств
Российской Федерации

Исследование А. Якимовича об искусстве
Н. Смирнова одобрено Ученым Советом
Института теории и истории искусств
Российской Академии Художеств

Составитель:
Леонид Шишкин

Арт-директор:
Владимир Музыченко

Редактор:
Елена Артемьева



Песня о водочке. Автопортрет. 2002.
Картон, цветные карандаши, темпера, 100 × 85 см

© А.К. Якимович, текст, 2025

В течение многих веков в живописи разных стран существовал особый элитарный жанр так называемого «ученого натюрморта», или *nature morte savante*. Начиная с Возрождения живописцы охотно вводили в свои картины предметы и детали, указывающие на высокую культуру. Изображались атрибуты наук и искусств, то есть книги, географические карты и глобусы, музыкальные инструменты, научные приборы, гравюры, статуэтки или какие-нибудь поделки — вплоть до брелоков, перочинных ножей, изящных чернильниц и прочего. Список практически не ограничен.

Такие элементы или свидетельства высоко развитых художественных интересов, широкого кругозора призваны были указать на атмосферу знаний и искусств, богатой внутренней жизни нового просвещенного человека. За такими полотнами итальянцев и голландцев, русских и французских живописцев вырисовывался образ «властелина мира» — не только в смысле богатства и власти, но и в смысле причастности к мировой культуре в широком смысле слова. Изделия и атрибуты культур далеких континентов своим чередом попадали в эти живописные «каталоги». Статуэтка Будды или китайская гравюра находили в обиталищах наших предков свое законное место.

Николай Смирнов стал выдающимся представителем «умного натюрморта», как символа высокой культуры и олицетворения духовной жизни. В этом достижении мастера была не только «культурная» сторона, не только служение культуре, эстетике и дисциплине духа. В смирновских картинах зрелого и позднего периода немало поразительных особенностей и неожиданных смысловых поворотов. Но сейчас следует в общих чертах обрисовать «сцену действия» и главное действующее лицо.

Судьба высокой культуры превратилась в одну из проблем творчества в двадцатом столетии. В Советском Союзе эта проблема имела свой особый вид. Забота о высокой культуре выразилась не только в государственных дотациях театрам, киностудиям и Академии художеств, не говоря уже о музеях и библиотеках. Идеальная борьба с экспериментами авангардизма тоже оказалась

частью этой политической работы. Традиционные и «музейные» линии развития искусств были объявлены нормой и образцом для подражания. Государственное меценатство было направлено на поддержание предположительно реалистических традиций. Официальные документы и нормативные распоряжения указывали, что наши художники обязаны и могут быть только приверженцами «социалистического реализма». Установки и основополагающие документы партийных органов гласили, что наше реалистическое искусство изображает «жизнь в формах самой жизни», а это крайне невнятный ориентир. Также и «служение интересам партии и народа» было, как и другие операциональные установки, растяжимым и неопределенным указанием.

Теория советского соцреализма была типичным орудием тоталитарного управления умами посредством системы скрытых и спрятанных от критики критериев. Поскольку эстетический уровень властной элиты, воспитанных системой партийных секретарей и хозяйственных руководителей, был прискорбно отсталым и анахроничным, то идейно неправильными были объявлены не только инакомыслящие, вроде Кандинского и Малевича, но и самые что ни на есть музейные импрессионисты, а также пролагавшие новые пути мастера вроде Сезанна и Ван Гога. Система ограничений и «черных меток» со временем подвергалась эрозии, но она все же оказалась в целом довольно живучей. После полувекового перерыва первая заметка о творчестве и выставках Марка Шагала появилась в советской прессе в 1986 году. Сильно припозднились товарищи.

Перемены в жизни России наметились только в «послеапрельский» период, то есть с развитием курса на перестройку и другие реформы М. Горбачева после 1985 года. Уходит в прошлое запретительское рвение бюрократических институтов и «компетентных органов» в области художественной жизни.

Последние полтора десятилетия двадцатого века и дальнейшие стадии развития искусств в нашей стране — это годы попыток обновления и освобождения от прежних догм и политика умеренного и аккуратного плюрализма в области искусств. Эксцессов нам не надо, а свобода творчества нам нужна в разумных пределах. Не будет разрешено никакого трансгендерного искусства, никакого ЛГБТ-концептуализма, а в остальном пусть расцветают все цветы. Только власть бы не ругали и в её политике не сомневались.

В этом пестром «цветнике» и развивалось искусство Николая Смирнова. Он с самого начала был убежденным и пылким реалистом в своем особом и отдельном смысле слова. Создаваемые

им картины говорят о том, что он отстаивает ценности классической культуры в широком и очень профессиональном понимании, но не в идеологическом ключе власть имущих вчерашнего, либо сегодняшнего дня. Иными словами, не следует смешивать его с идеологами и практиками «запретительного реализма», с организованным и планируемым сверху культурным процессом. Смирнов принципиально выступает против апробированного, отфильтрованного чиновниками служебного «реализма», за свой особый смирновский реализм.

Его творческая концепция родилась на свет в результате долгих поисков, как итог длительной жизненной траектории. Он сделался живописцем в 1977 году, на тридцать девятом году своей жизни. Он не учился систематически рисунку и живописи, то есть не проходил «правильный» курс у специалистов-наставников. Но назвать его самоучкой было бы неправильно. С детства он знал, что его делом будет именно изобразительное искусство, но в каком именно виде и с какой стороны — это выяснилось далеко не сразу.

Старинный дворянский род его матери оставил в его распоряжении библиотеку, где было немало книг по искусству, а также гравюры прошлых веков, безделушки, семейные реликвии, иконы и прочие послания из прошлого. Он получил в наследство также фамильную и сословную гордость, чувство принадлежности к избранной касте посвященных и причастных к высокой культуре. Психология избранного причудливо соединялась с раскованными и вольными манерами московского «апаша». Он ни на минуту не забывал о том, что его предки были поклонниками и знатоками литературы, музыки, театра, живописи.

Уже в юные годы он пришел к убеждению, что главный смысл его жизни состоит в его причастности к истории искусств. Координаты его духовного существования — Пушкин и Достоевский, Глинка и Чайковский, Александр Блок и Анна Ахматова, Бах и Моцарт, европейский Ренессанс и реализм девятнадцатого века, русская икона и русский авангард. В сознании и душе молодого мечтателя, творческое начало — это главное оправдание существования людей на планете. Не только техника и наука, и не только политические и социальные достижения человечества, а прежде всего создание произведений искусства обозначают особое место человека в мире.

Он всегда недоумевал, как это вообще наши советские власть имущие считают возможным «запрещать» художников или писателей. Когда у нас не издавали прекрасных поэтов или держали под замком картины оригинальных и смелых живописцев — вроде

Ларионова или Филонова, то это воспринималось им как надругательство над здравым смыслом и естественным порядком вещей. Почти как запрещение дышать, думать, смотреть и видеть вообще.

Забвение или отрицание творческого опыта прошлого (давнишнего или недавнего) выглядело в его глазах, как большая вина современного человека и одновременно — наказание за главный грех: забвение своей миссии на планете. Для него история искусств стала чем-то абсолютным и первичным, категорическим императивом человеческого рода.

Накопленный человечеством запас художественных ценностей приобрел в его глазах такое значение, что любое насилие или невнимание по отношению к этой сокровищнице воспринималось им как непростительное заблуждение, даже преступление. Он не мог примириться с тем, что какие-то товарищи наверху (как стали говорить позднее — лица, принимающие решения) ограничивают или отменяют созданное художниками. Смирнов умел быть резким и непримиримым.

Его искусство было тихим, сосредоточенным, созерцательным, скажете вы? Это так, но есть нюансы. С годами в его картинах развивались идеи своего рода философии культуры.

А философия больших идей, вроде бы тихая и замкнутая на себя, чаще всего обладает своей особой энергетикой. Но не будем торопиться и опережать события. Нашему герою надо еще опериться и стать на крыло.

Он не знал отца, оставившего ему свое имя. Тот был военным, достойным представителем блестящего офицерского корпуса молодой Красной Армии, фактически уничтоженного репрессиями 1937–39 годов. После его ареста и расстрела мать также отправилась в заключение, однако в результате тогдашней неразберихи в «органах» (которые и сами страдали от абсурдных чисток и наездов) оказалась на свободе. Нечастый случай в те времена.

Мальчик рос в качестве сына «врага народа», окруженный, подобно другим детям таких же «врагов», открытым недоброжелательством одних и скрытым сочувствием других. Характер формировался жестковатый и взрывчатый.

По настоянию матери молодой человек стал учиться на врача, преодолевая свою решительную нелюбовь к этому занятию. Николай мечтал попасть в Московский университет и учиться на кафедре истории искусств. Сам мечтавший не очень верил в то, что ему удастся сделать это. С детства он читал книги по искусству, разглядывал альбомы и каталоги, неплохо знал московские музеи, бывал и в ленинградском Эрмитаже. Однако систематических знаний и общих представлений об эволюции художественных языков и творческих принципов у него не было и не могло быть. Он решил попытаться счастья, и оно ему улыбнулось.

В 1960 году двадцатидвухлетний Николай Смирнов успешно сдает экзамены и начинает осваивать профессию, которая представлялась ему венцом его стремлений и высшей ступенью человеческого развития. Он превращался в историка искусства с радостью и упорством. Нелегкий труд подготовки к экзаменам выполнялся с энтузиазмом. Годы учения вспоминались им позднее, как годы эйфории. Надо заметить, что его переживание счастья было всегда столь же бурным, азартным, зажигательным, как и чувства противоположного рода. Его натура не ведала душевного равновесия. Притом упорства и дисциплины в освоении любимого дела у него было хоть отбавляй.

Преподаватели не могли не обратить внимания на неординарного студента. Тесные и теплые отношения связывали Смирнова

с выдающимся ученым, педагогом и писателем об искусстве — Валерием Прокофьевым (1928 – 1982). То была особенная личность и очень заметное явление в гуманитарном мире своего времени.

Благодаря Прокофьеву, который много времени и сил уделял изучению французского искусства XIX и XX веков, начинающий искусствовед Смирнов с присущим ему жаром углубился в изучение живописи таких мастеров, как импрессионисты и Ван Гог. Страсть была столь же неистова и всепоглощающая, как и прочие увлечения и стремления этой энергичной натуры. Мало было читать книги о любимых мастерах и разглядывать их картины в музеях и альбомах. Смирнов начинает копировать произведения французских мастеров, в том числе — находящуюся в Москве картину Ван Гога «Красные виноградники в Арле».



Цветы и карты. 1971.
Дерево, масло, 51 × 43 см

Друзья и коллеги отказывались верить в то, что это вообще возможно — удачно скопировать эту неповторимую вещь. Однако копия сделана, она отличается высоким качеством и попала в коллекцию московского фотохудожника Станислава Земноха — одного из близких друзей.

Копиист был горд и счастлив. Он пришел к выводу, что изучение шедевров с кистью в руке чрезвычайно полезно для понимания их смыслов и внутреннего устройства.

В 1965 году Николай Смирнов защитил дипломную работу о творчестве Ван Гога. После завершения учебы он становится научным сотрудником московского Музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина. Три года, проведенные там, были своего рода продолжением и углублением искусствоведческого образования. В музее молодой специалист водил экскурсии, читал лекции и написал свою первую исследовательскую работу, посвященную московским произведениям того же Винсента Ван Гога.

Но остаться в музее надолго не пришлось. Новичок решительно разошелся в понимании и оценке некоторых музейных шедевров с вышестоящим начальством. Его интеллектуальная независимость и прямолинейная горячность в отстаивании своих убеждений и идей не нравились наверху. После смерти видного ученого Б.Р. Виппера молодой и независимый энтузиаст потерял опору и поддержку в дирекции.

С весны 1969 года Николай Смирнов — редактор издательства «Изобразительное искусство». Там он провел восемь лет. Он курировал и готовил к печати издания, посвященные крупнейшему отечественному музею — ленинградскому Эрмитажу. Была задумана и начала выходить серия альбомов о запасах этого музея, которая продолжает развиваться (с немалыми трудностями) до сегодняшнего дня.

Наступил момент, когда редактор и издатель музейных богатств увлекся великолепными коллекциями декоративных и прикладных искусств. Николай Николаевич теперь наслаждался без меры и узды, погружаясь в богатства Эрмитажа, Русского музея, Павловского дворца и других собраний. Старинные костюмы и ткани, оружие и утварь, посуда и атрибуты религиозных культов, фарфор, художественно оформленные географические карты, книги, зеркала, табакерки, да и не перечислить тех чудо-вещей, которые надо было перебрать, классифицировать, осмыслить, понять и представить читателю.

Составитель и редактор этих изданий, посвященных музейным богатством, стал шаг за шагом настоящим знатоком предметного мира старины. Он проводил дни, недели и месяцы в хранили-

щах музеев. Сотрудники этих собраний с готовностью открывали ему и комментировали свои сокровища. Обычно они не столь великодушны, а если прямо сказать — не любят показывать свои запасы чужим. Но он-то был не чужой. Музеи были прямо заинтересованы в визитере из издательства, где публиковались альбомы и каталоги. Держать в руках, разглядывать и ощупывать реликты ушедших времен превратилось в страсть и жизненную потребность Николая Николаевича.

Его пылкая и преданная страсть к материальной субстанции прошлых времен, к «исторической материи культурной жизни», развивалась и укреплялась. Очередным этапом познания этого скрытого от глаз богатства стала работа над серией альбомов с экспонатами Исторического музея в Москве. Там хранится изрядное количество русских «примитивов» XVIII и XIX веков, миниатюрных живописных и эмалевых медальонов, тканей, головных уборов, фарфора, оружия, разного рода бытовых предметов. Чтобы показать эти вещи, создается специальная серия альбомов, которая выходит затем в течение многих лет.

Три года работы в Музее изобразительных искусств и последующие восемь лет изучения запасников лучших музеев страны для их воспроизведения в альбомах тогдашнего издательства «Изобразительное искусство» сделали свое дело. Смирнов сделался настоящим эрудитом в своей «антикварной» области. Оттачивался и тренировался глаз, развивалась цепкая профессиональная зрительная память. Всё это в сочетании с багажом знаний, прирожденным вкусом и характером неукротимого энтузиаста образовывали некий новый сплав. Перед нами — удивительный особый подвид «человека творческого», притом еще и ученого исследователя, специалиста и знатока.

Наступает момент, когда историк, исследователь и знаток испытывает неодолимую тягу к творчеству, к работе кистью, к живописному увековечению своего обширного и завораживающего знания. Ему становится недостаточно просто смотреть на вещи, трогать их и вникать в их фактуры, функции, нюансы. А мы знаем, что этот характер неудержим. Он уверен в том, что он лично обязан и способен стать в ряды мастеров прошлого, которые создали чудесный мир жизни тех времен. Начиная с 1971 года Николай Смирнов пробует свои силы в живописи, и запечатлевает кистью предметы своих научных исследований и издательской практики.

Траектория жизни теперь проходила тоже в мире искусств, но в другом, отдельном измерении этого пространства.

Становление творческой личности художника Смирнова происходило с поистине рекордной медлительностью. Вероятно, иначе и быть не могло, ибо смириновское искусство должно было формироваться в ходе особой творческой биографии, своего рода длительного испытания и посвящения в его особое дело. Его искусство по своей сути не спонтанно, не интуитивно, а в высшей степени интеллектуально и медитативно. Его важнейшая основа — освоение музейного материала прошлых веков. Нужны годы и годы значительной работы, чтобы это знание вошло в плоть и кровь художника, и стало двигать его руками, вооруженными кистью.

Происходит перемена судьбы. Она уже внутренне назрела в жизни начинающего мастера, пока еще ученика. Внутренняя потребность наложилась на внешние обстоятельства, даже, если угодно, случайности. Как говорят философы, случайность есть одна из форм реализации закономерности.

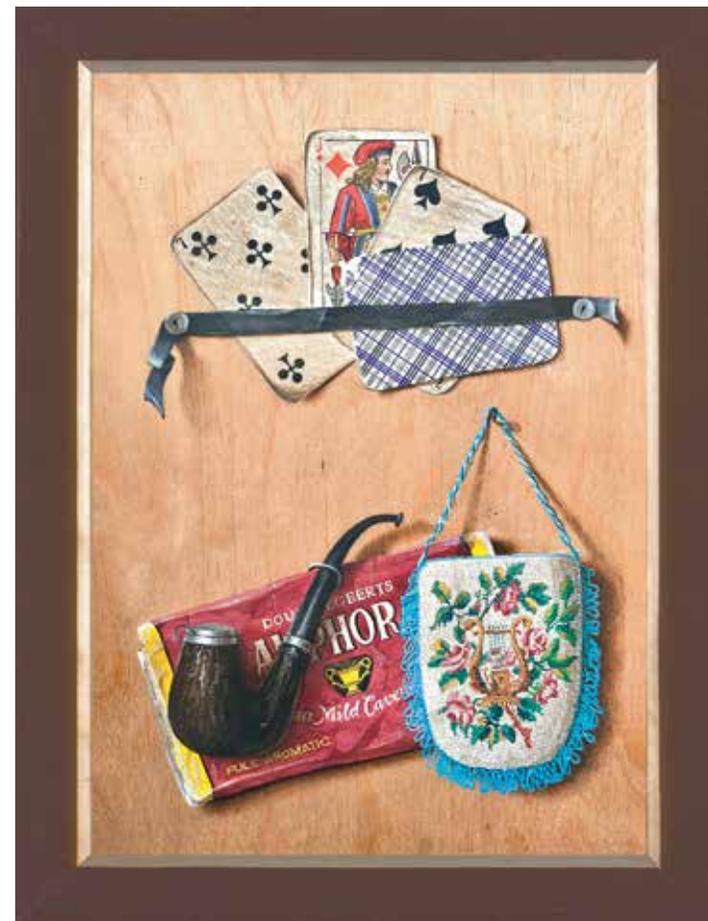
Еще в 1971 году Николай Смирнов вместе с несколькими коллегами впервые изучал замечательные произведения XVIII века, так называемые обманки (*trompe l'oeil*) в музее Кусково, бывшем загородном дворце графа Шереметева. Эти вещи покорили его. В разговорах со своими друзьями будущий мастер рассуждал о гениальной простоте приемов и технике русских и нерусских живописцев, создавших такие обманки. Как человек пылкий и увлекающийся, он однажды заявил, что приемы и подходы создателей этих вещей столь божественно элементарны, что он сам, современный москвич, мог бы написать кистью нечто подобное.

Собеседники поймали его на слове. Над ним слегка посмеялись и сказали что-то вроде «Ты лучше не хвастай, а возьми да напиши». Он принял вызов и потребовал, чтобы ему назвали те предметы, которые он напишет своей рукой. Ему перечислили: цветы, игральные карты, гусиное перо и «еще что-нибудь». Азартная смириновская натура проявила себя во всю силу. Через несколько месяцев первая «обманка» Смирнова была готова.

Коллеги удивились, покачали головами, и можно было думать, что продолжения не будет. Но продолжение было.

Спустя четыре года, в 1975 году, была написана еще одна картина в том же роде. Это опять же случилось ради пробы сил и «ради забавы», как позднее говорил художник. Он с гордостью и радостью смотрел на эти свои опыты, но до поры до времени не собирался посвящать свою жизнь картинам о вещах.

Между тем обстановка в издательстве изменилась. В том же 1975 году оно было передано решением властей в руки тогдашней Академии художеств. Сверху было спущено распоряжение сосредоточить внимание на издании книг и альбомов о титулованных и орденоносных академиках, столпах соцреализма. «Я отправлялся на работу, как на каторгу», — вспоминал позднее художник об этом периоде своей жизни. Затем случилось нечто вроде чудесного освобождения от злого наваждения.



Натюрморт с трубкой, картами и кисетом. 1977.
Фанера, левкас, темпера, 35 × 25 см

Судьба является ему в разговоре с другом, а точнее — коллегой. В 1976 году жена известного художника, Нина Плавинская, увидела в доме Смирнова две картины его кисти. Гостья работала с ним бок о бок в издательстве «Изобразительное искусство» и знала о его мучениях. Догадливая Нина и сказала важные слова, определившие дальнейшую биографию Николая Николаевича: «Да зачем ты мучаешься! Вот твой путь к освобождению!».

Сделаться вольным художником можно тогда, когда у тебя есть доступ к выставочным пространствам, то есть к зрителям. Притом выставляться надо не у себя на квартире, не в «красном уголке» какой-нибудь фабрики, а в таком месте, где имеется функционирующая инфраструктура сбыта произведений искусства хорошо обеспеченным покупателям. Тут не поможет стенд на Новом Арбате, на котором красуются картины живописцев, пытаясь привлечь внимание случайных туристов занятностью сюжетов и низкими ценами. Нужно попасть в правильную организацию и воспользоваться механизмом информирования возможных потребителей.

В это самое время готовилась первая выставка нового, относительно независимого художественного объединения — Городского комитета графиков. Возникла идея предложить туда смирновские работы. Для солидности и для ровного счета претендент написал еще одну небольшую картину, и три произведения были представлены на суд жюри. Их создатель позднее рассказывал, что он не сомневался в том, что над ним просто посмеются. Горком графиков считался вольнодумным и экспериментальным образованием, и воинствующий ретроспективизм Смирнова был как будто решительно не ко двору в этой среде.

На авансцене художественной жизни в то время обострялась борьба вокруг неоавангардных течений, а живопись и графика были подвержены так называемым метафорическим увлечениям, или своего рода постсюрреализму. Да и другие течения были откровенно заострены против парадно-академического, официального искусства и салонного квази-реализма. Новаторство было в цене. То, что делал и предлагал выставлять Смирнов, вроде бы не вписывалось ни в одну из тех платформ, которые в эти годы противостояли друг другу в реальной, прежде всего неофициальной художественной жизни.

Он делал как бы очень традиционное, даже анахроничное искусство. Но его традиционализм был какой-то необычный и непривычный — а именно, он предлагал интеллектуальный и созерцательный ретроспективизм, решительно отделенный от всех версий тогдашнего «проходного» реализма. На арене искусств появился явный аутсайдер, даже чужак, притом он работал чрезвычайно качественно и с полнейшей самоотдачей.



Старый Петербург. 1976.
Дерево, левкас, темпера, 100 × 70 см



Синяя птица. 1977.
Дерево, левкас, темпера, 35 × 30 см

Дальнейшие события были для новоиспеченного художника поистине ошеломляющими. Дело не только в том, что все три картины были одобрены, приняты и показаны. «Натюрморт с цветами и игральными картами», «Натюрморт с силуэтами» и «Натюрморт с видами Петербурга» были повешены в залах, с интересом приняты зрителями и быстро нашли покупателей. Но самое важное заключалось в том, что открылись новые перспективы жизни.

Вокруг появились новые люди, и среди них было немало интересных, талантливых и притягательных личностей. Они с энтузиазмом старались делать новое искусство, вывести страну из того застойного болота, в котором оказалась художественная культура нашего Отечества. Смирнов был всегда открытым и общительным человеком. Он сближается с такими мастерами нового неофициального искусства, как Д. Краснопевцев, В. Калинин, В. Провоторов, Д. Плавинский, А. Харитонов.

Новая жизнь представлялась неожиданным подарком судьбы. Николай Николаевич не умел наполовину предаваться своим увлечениям. Он решил посвятить себя отныне писанию картин. Мало кто способен в зрелом возрасте так сильно поменять свою жизнь. Предыдущий опыт музейщика и издательского работника дал мастеру глубокое образование, но практика профессии живописца в этом образовании отсутствовала. Если называть вещи своими именами, наш герой пустился в рискованную авантюру.

Поначалу казалось, что поворот судьбы произошел успешно, и дальше открывались одни только сияющие горизонты. На некоторое время Николай Смирнов превратился даже в некое подобие искателя приключений. Вскоре после своей выставочной премьеры он отправляется в далекое путешествие. На Дальнем Востоке он открывает для себя новый мир, новых людей, новую природу. Впрочем, и это странствие тоже имело практическую цель. В небольшом городке Николаевск-на-Амуре, на берегу Тихого океана, художник работает над росписью стены читального зала местной публичной библиотеки. Полученное за работу вознаграждение позволило в течение нескольких лет не слишком заботиться о хлебе насущном. Суть дела в том, что без писания картин он теперь более не мог жить.

Герой повествования, можно сказать, приобрел новое лицо.

Он уже не служащий, а свободный художник — со всеми плюсами и минусами такого статуса. Подкованный читатель может возразить, что в тогдашнем Советском Союзе не было свободных художников. Люди этой профессии либо состояли на государственной службе по тому или иному ведомству, либо они не были служащими, но притом обязательно были членами официально признан-

ного Союза художников. Членский билет Союза долгое время был единственным документом, позволявшим творческому человеку заниматься своим делом и исполнять заказы каких-либо организаций — от министерств до колхозов, от театров до средних школ.

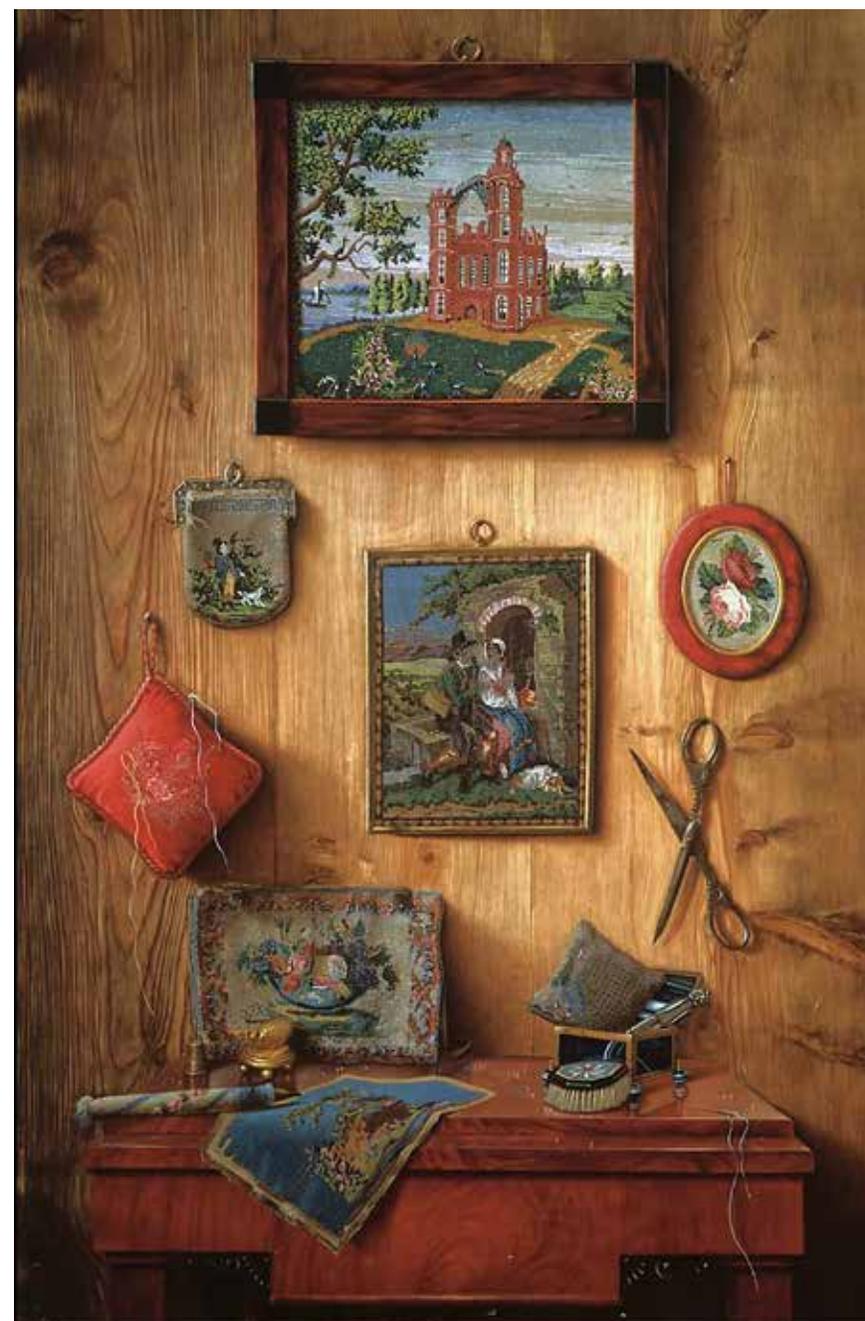
Горком графиков по традиции именуют альтернативным или даже оппозиционным художественным объединением. На самом деле никаких собственно оппозиционных союзов или организаций в СССР не могло существовать по определению. Сущность Горкома была двойственной, его программа и направленность его деятельности были неоднозначными.

Дело было так. Некоторые из художников-нонконформистов сумели добиться принятия в состав уже существовавшего прежде профсоюза оформителей, ретушеров и фотографов, которые присвоили себе гордое прозвание «графиков». После того небольшая подвальная галерея в доме на Малой Грузинской улице приобрела некоторую известность, как место проведения смелых и необычных для страны выставок.

Неофициальные художники получили в свое распоряжение систематически действующую выставочную институцию. По всей видимости, этот жест со стороны властей обозначал их, властей, желание избегать впредь печальных эксцессов и шумных скандалов, которые сотрясали художественную жизнь Москвы и страны в 1970-е годы. Неудобные «неофициалы» несколько раз пытались устроить неразрешенные и «идейно сомнительные» экспозиции в разных местах, в том числе — на открытом воздухе, в парках и скверах столицы. Эти попытки насильственно пресекались силовыми структурами, и в конце концов сей затянувшийся конфликт стал неудобным и компрометирующим явлением для власть имущих.

Утомленное и раздосадованное выходками художников руководство страны и столицы одобрило этот компромисс. Сверху было разрешено принять в Городской комитет графиков довольно обширное и разношерстное множество неофициальных художников, пребывавших вне стен Союза художников. Тем самым вольнодумцы и изгои получали определенный официальный статус, право на участие в выставках и на сбыт своих произведений. Прежде такого не было в течение многих десятилетий, с тех самых пор, когда в довоенные времена были закрыты и отменены негосударственные художественные объединения.

Новая «вольница» была только отчасти независимой. У руководства встали назначенные сверху люди. Соответствующие инстанции были в курсе дел, событий и разговоров пестрого сообщества обновленного Горкома. Оживленное общение с иностранными журналистами и дипломатами, которые интересовались



Натюрморт с предметами из бисера. 1979.
Дерево, левкас, темпера, 90 × 60 см

новым и необычным объединением, можно было контролировать и направлять в русло, нужное тем, кому это нужно.

Художники, новые члены Горкома, вполне понимали положение вещей, но они понимали еще и то, что теперь в Москве можно было выставлять в нормальном выставочном помещении такие вещи, которые прежде не подлежали общественному показу ни в коем случае и вообще никак. В залах Малой Грузинской появлялись произведения отчетливо авангардистской направленности, с сюрреалистическими и метафизическими реминисценциями, с абсурдистскими и абстрактно-беспредметными симптомами. Вообще, там появлялись вещи, которые никак и нигде более не могли быть показаны в Москве, например, работы религиозно-мистического характера.

Как бы то ни было, первые шаги художника в профессии были как будто удачными. Некоторое время ему было доступно пространство для реализации своих творческих устремлений. Контакты с собратьями-художниками, коллекционерами и почитателями, критиками и журналистами были поставлены на более или менее стабильную организационную почву. Какое-то время существование в качестве художника было обеспечено.

Началась собственно биография художника, с ее поворотами, завихрениями, поисками и тупиками. Сейчас необходимо хотя бы вкратце обрисовать «стартовые позиции» мастера. С чего он начал? Каковы были его стилистика, техника, творческий метод, изобразительный язык?

Ранние работы Смирнова, примерно до 1980 года, легко узнаваемы по некоторому сходству с традиционной старинной «обманкой». Но притом стремительно развиваются признаки обновления и обогащения творческой концепции. В самое первое время количество представленных предметов было невелико, а в качестве фона фигурировала сама поверхность дерева, на котором написана картина. Пожалуй, важнейшим итогом первого этапа развития можно считать натюрморт «Пушкинские страницы» 1978 года, а также близкие по времени работы «Памяти Александра Блока» и «Распятыя книги».

После этого начинают увеличиваться размеры произведений и умножается количество изображенных предметов. Перед нами не просто количественное увеличение. Нарастает смысловая наполненность, содержательная энергетика. Пространство остается замкнутым и неглубоким (позднее этот принцип остается нерушимым), но все же некоторое развитие в глубину происходит. Предметы теперь расставляются и раскладываются также на горизонтальной поверхности стола, изображенного в перспективном сокращении. Первым шагом в этом направлении был «Бисерный натюрморт», законченный в 1979 году.



Бабушкины романсы. 1982. >
Дерево, холст, левкас, темпера, 110 × 100 см



ОТЦВѢЛИ ХРИЗАНТЫ
ROMANS
Музыка Н. И. ХАРИ



Я ШКАЛЬ ВОСЪ ВЪ

Транпортъ ты мой!



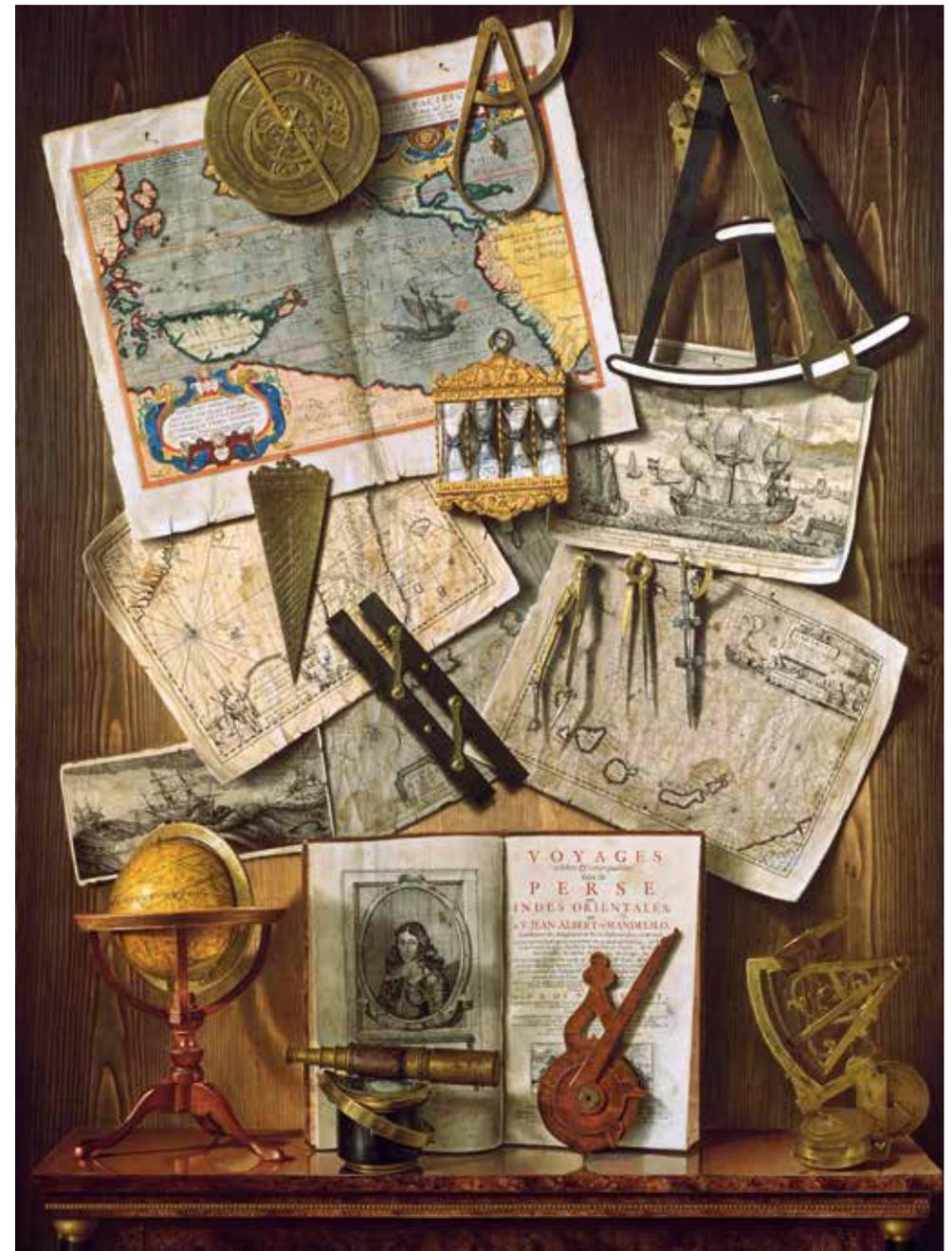
Растёт масштабность и монументальность, расширяется и углубляется пространство, хотя никаких «прорывов вдаль» мастер не практиковал. В ключевых работах этого периода (как «Бабушкины романсы» 1982 года) возникает своего рода театральная мизансцена на ограниченной поверхности стола. Такой способ построения становится главным в искусстве Смирнова.

Художник организует в своих картинах нечто вроде «театра вещей», на сцене которого разыгрываются самые разные «пьесы». Иногда мы ощущаем в изображенных сценах расслабленность и безмятежность, мечтательную беззаботность. Иной раз дело доходит до трагического напряжения — сдержанного и камерного, без какого бы то ни было перехлеста.

Сам художник постоянно повторяет в своих заметках, заявлениях или интервью, что он берет на себя роль режиссера в тех представлениях, где вещи являются своего рода актерами. Эти театральные ассоциации в данном случае более чем уместны. Действительно, перед нами именно организованные духом творца специальные зрелища, в которых вещи старых времен доносят до нас, зрителей, определенное послание. Тут не просто случайно увиденные случайные наборы вещей. Мы видим именно концептуально продуманные и проведенные представления, призванные донести до нас ту или иную идею.

На самом деле эти самые послания художника вращаются вокруг одного стержневого постулата. Николай Николаевич постоянно хочет донести до зрителя глубинность и содержательность предметного окружения прошлых времен. В нем живет какой-то педагогический или «отцовский» инстинкт в отношении современного зрителя. Его глубоко тревожит состояние души и ума наших современников. Он, как и многие другие мастера культуры и искусства, крайне озабочен обеднением внутреннего мира новых поколений обитателей нашей планеты.

Так называемый революционный консерватизм в двадцатом веке и до того поднимал тревогу по этому поводу. Мыслители, от Ортеги-и-Гассета до Ханны Арендт, указывали на появление так называемого «человека-массы». Этот продукт массового общества думает, как все, видит мир, как все, то есть как усредненные посредственности вокруг. Они умеют видеть забавные пустяки и наслаждаться поверхностными впечатлениями. Им неведомо прозрение, чудо, восторг и экстаз при встрече с вещами, явлениями природы, словами и фразами великих книг прошлого. Дерзкие новаторские идеи не находят себе пространства для существования среди усредненных обывателей.



Вариации на тему великих географических открытий. 1978–1980.
Дерево, левкас, темпера. 130 × 100 см



Виват, царь Петр Алексеевич! 1980.
Дерево, левкас, темпера, 130 × 100 см

Утрата чувства прошлого и забвение корневой системы культуры в окружающем обществе всегда угнетали и расстраивали нашего героя. Можно ли думать, будто он создавал свои картины в качестве упреков и наставлений своим деградировавшим современникам? Он сам отвечал на подобные вопросы, что тут перед нами — сложная проблема, и простые ответы в данном случае не годятся. Он подчеркивал, что он вовсе не хотел бы увести наших современников в иллюзорный прекрасный мир воображаемого прошлого.

Он вовсе не противник современности, актуальности, настоящей живой жизни — заявлял Николай Смирнов. Он говорил, что его искусство — не антипод современности, а скорее антипод безвременья, больного и выморочного времени, затянувшего многих в болото поздней советской действительности.

Таковы были воззрения и убеждения художника и мыслителя Николая Смирнова, и он последовательно пытался воплотить их в своих произведениях. Добиваясь иллюзорности, отделяя детали, стремясь к целостности картинной поверхности по примеру старых мастеров, художник выступает за истину, в которую твердо верит. Великое прошлое, создавшее нетленные произведения искусства и провозгласившее прочные устои разума и совести, никогда не может стать «прошлым», то есть не существующим или не актуальным. О нем невозможно сказать, что оно было и прошло. Великие достижения искусства и литературы не уходят в небытие. Настоящее искусство остается актуальным, в каком бы веке оно ни возникло, от лица какой бы эпохи оно ни выступало. Древнерусские иконы и шедевры Ренессанса столь же актуальны сегодня, как и произведения Ван Гога и Пикассо.

Техника, структура, фактура произведений Николая Николаевича формировались и вырабатывались именно в тесной связи с его теорией искусства, его эрудицией в области истории искусств. Его творческая программа настолько масштабна и радикальна, что сам собой возникает вопрос о её осуществимости. К тому же художник, выдвигая фундаментальную концепцию искусства, сурово ограничивает свои средства и приемы.

Его концепция, вообще говоря, поистине грандиозна: он ставит своей задачей утвердить вечные ценности в противовес деградации современного духа. Высоко берет, однако. Но тематика, сюжетика, жанровая специфика ограничены узкими рамками. Ставится задача: решить мировую проблему в рамках «умного натюрморта». Ни шагу за пределы натюрморта! Никаких фигур, жестов, никаких пространственных сложностей и конструктивных хитростей.



Prospectus de Nova, orientem versus aditus que in Colerum Petrobouge
 Prospectus de Nova, orientem versus aditus que in Colerum Petrobouge
 Veduta della Nuova Olanda sopra l'Isola di Galeoni
 a Pietroburgo
 Blickt des Nova, g...
 den zuzungen der



ΒΑΡΚΑΛΑ ΒΛΙΣΤΗ ΑΝΓΛΩΝ
 урочище



ЦАРСКАГО ВЕЛЧЕСТВА УКАЗЪ

По Его Царскаго Велчества Указу из Сената, и по патентову Каворд
 Каворд, владимир на покрову, и на покрову ад покрову Морского Флота
 компании, ад покрову 1717 году, морского прохода и притока в сафран
 компании, ад покрову 1717 году, морского прохода и притока в сафран
 компании, ад покрову 1717 году, морского прохода и притока в сафран
 компании, ад покрову 1717 году, морского прохода и притока в сафран



ВАСИЛЬЕВЪС
 ПРИБЛИЖЕНЫ ПИТЕ



ПЕТРЪ ІМПЕРАТОРЪ ИСАИЯ ПЕТРЪ ІМПЕРАТОРЪ



Пишутся одни только натюрморты, притом натюрморты очень специфические, так сказать, историко-философские. Создатель «театра вещей» выстраивает предметы на «сцене», некоторые помещает на заднем плане, прислоняет к «занавесу» или к «кулисам». Он воспроизводит свой предметный набор с сухой точностью рисунка и благородной сдержанностью цвета. Притом в компановке вещей, вещиц и атрибутов действует своего рода принцип геральдической представительности. В сущности, мастер производит своего рода интеллектуальные эмблемы тех или иных важных для него понятий, как «Петербург», «дворянское гнездо», «восемнадцатый век», «пушкинская Россия» и так далее.

По своим основным характеристикам искусство Николая Смирнова приближается к наследию так называемых малых мастеров прошлого. Эти хроникеры и регистраторы жизненной среды имели в истории искусств относительно узкий участок, но они культивировали его с изощренностью и тонкостью настоящих виртуозов. Создатели умных натюрмортов, включая Шардена и некоторых «малых голландцев», никогда не пытались выйти на арену исторической картины или портретов великих людей. Они писали «мелочи жизни», но это были значимые мелочи, запечатленные великолепной кистью.

Вроде бы такие мастера никогда не определяли стратегические пути развития искусств где бы то ни было. Они не изображали рождения королей, великих побед, революционных экстазов или иных «минут роковых» в жизни людей. Им не приходило в голову написать «Явление Христа народу» или «Гернику». Но все же именно малые мастера скромных вещей сыграли в развитии искусств особую роль. Николай Смирнов, как блестяще образованный историк искусства, к тому же прямой ученик замечательных университетских учителей, сам в точности понимал и формулировал цели, задачи и смысл своего искусства.

Он говорил, опираясь на весомые аргументы, что большие жанры и великие стили от Ренессанса до девятнадцатого века сыграли свою важную роль в развитии искусств, но в какой-то момент они исчерпались и уперлись в стену. В России эта беда и трагедия искусства произошла с фатальной отчетливостью и убедительностью. Большая картина, посвященная важной теме и поднимающая главные вопросы времени, сделала свое дело, а затем она была дискредитирована, опозорена и обесмыслена. Её погубили ложь, приспособленчество и прислуживание власти предрержащим.

Напротив, натюрморт — этот тот самый жанр искусства, в котором трудно лакействовать и холуйствовать. Добровольное служение сильным мира сего в натюрморте не реализуется.

Не сапоги же Сталина рисовать, сопровождаемые его же трубкой и на фоне его френча. Это была бы глупость беспросветная. Публика такое не одобрит, и начальство по голове не погладит.

Отсюда и кредо художника, сформулированное и много раз повторенное им самим в предельно взвешенной и отточенной форме. «Я хочу преобразить натюрморт, расширить его границы и возможности, заставить его играть роль настоящей исторической картины, где есть настоящая философия».

В этом пункте возникает и конфликт искусства Смирнова с магистральными линиями развития искусств в двадцатом веке, да и в начале следующего столетия происходит нечто подобное. Искусство, как и теория искусства, вошло в стадию разрушения и саморазрушения, в том числе пародирования или постмодернистского цинического релятивизма. Смирнов опасался, что этот разгул самоотрицания, столь увлекательный и подчас творчески оправданный, в конце концов приведет искусство в беспросветный тупик. «Разрушительное и нигилистическое искусство перестанет быть действительно нужным и глубоко необходимым людям» — предупреждал художник.

Возродить прекрасное и подлинное, напоминать о подлинном и прекрасном — это не приятное развлечение, не веселая игра, как это мы часто видим в нашем «актуальном искусстве». Для художника сегодня такое погружение в подлинность есть ни что иное, как тяжелый и неизбежный труд. Глядя на мои картины, — говорил Николай Николаевич, — зрителю необходимо напрягаться до предела, думать, погружаться в глубины своего существа, тогда и произойдет самое важное в данном случае. «Я не предлагаю зрителю легких удовольствий, я предлагаю спасительное мучение». Он всегда был откровенно радикальным в своих заявлениях и не боялся шокирующей прямоты.

Разбитая лампада. 1983. >

Дерево, холст, левкас, темпера, 80 × 90 см

Хватит рассуждать на общие темы, пора обратиться к реальному живописному делу. Если художник берет на себя смелость напоминать об истине и красоте, как вечных ценностях, указывает на «искусство музеев» и виртуозность старых мастеров, то, следовательно, ремесло и технологии имеют для его работы самое первостепенное значение. Он просто обязан быть умелым и мастеровитым в плане ремесла. И в самом деле, он многого добился.

Художник признавался, что ему пришлось нелегко в освоении технических моментов. Поначалу многие предметы, которые надо было воспроизвести кистью и красками, ставили его в тупик. Особенно тяжело было тогда, когда он приступил к большим по размерам и сложным по композиции «мизансценам». Иной раз, как он признается, он просто боялся чистого белого прямоугольника на мольберте и не понимал, с чего начать и как продолжать работу. Не он первый и не он последний попадал в такое трудное положение.

Трудность заключалась не только и не столько в иллюзорном воспроизведении форм, фактур, материалов (это было как раз не самым трудным и не особенно интересным делом). Головоломная задача — добиться единства и целостности поверхности в колористическом и композиционном плане. С увеличением размеров, и при условии ювелирности детальной отделки, проблема целостности произведения возрастает, можно сказать, в геометрической прогрессии.

Когда эта трудность выросла перед художником в свой полный масштаб, он, со своей обычной решительностью, предпринял своего рода лобовой штурм. Другой на его месте действовал бы более гибко и хитроумно, например, углубился бы в этюды и наброски в поисках решения. Смирнов сознательно поставил перед собой особо сложную задачу и атаковал её без обиняков и по всему фронту. Он раздобыл самые трудные для изображения предметы, какие только можно себе представить и составил из них весьма сложную композицию. И вперед, с отвагой Дон Кихота.

Так возник натюрморт 1981 года «Персидские мотивы». Восток как таковой никогда не был особенно близок художнику, и выбор тематики был определен именно тем фактом, что декоративные предметы исламского мира отличаются чрезвычайной изощренностью и с трудом поддаются воспроизведению рукой рисовальщика и живописца.

«Персидские мотивы» родились в муках. Но мастер добился своего. Появилась новая уверенность в своих силах, а это для художника тоже важно, как и для любого из нас, кому требуется решить сложную проблему. Отныне художник верил в себя и не сомневался в том, что он справится с любыми, самыми трудными формами, фактурами, деталями, цветовыми оттенками.

Рациональная и системная работа над картинами не отменяет того факта, что замыслы приходят к мастеру неожиданно, как озарения или «послания свыше». Но озарения без мастерства грозят превратить изображение в «кашу» или грудку обломков, пусть и занимательных, и красивых. Как придать озарению отточенную и безупречную форму? Мастер понимал и признавался себе и окружающим, что он в первые годы действовал как неофит, то есть то и дело «изобретал велосипед» в технических вопросах. Метод проб и ошибок был в данном случае неизбежен.

Первые опыты Николая Смирнова были сделаны масляными красками. Потом оказалось, что они не годятся для решения его задач, ибо выглядят слишком грубыми и «прямолинейными». Тонкие нюансы и сдержанные эффекты потребовали работать в темпере. Важный вопрос неофита, изобретателя велосипеда, заключался в том, как быть с основой и грунтом.

К счастью, маэстро Николай знал, к кому обратиться за советом: к старым мастерам, которых он изучал в качестве искусствоведа. Основой явно должно было быть дерево, но не массивная плита, а пустотелый деревянный планшет. Тщательно сработанный, он достаточно прочен, но притом не тяжел. На него наклеивается грубый холст, а сверху кладется традиционный для России грунт — левкас. Наносить грунт прямо на дерево не следует. Дерево деформируется от имеющейся в левкасе воды. Темпера краской должна ложиться на старательно и умело подготовленную трехслойную почву — дерево, холст, грунт (левкас). Сам художник хорошо знал, что такая техника представляет собою модифицированную версию традиционной техники иконописания, которая практиковалась в России до шестнадцатого века включительно.

Творческий метод в данном случае предполагает кропотливый и очень тщательный труд в больших количествах. Притом по своему характеру художник темпераментен, импульсивен, горяч.

Требуется поистине монашеское смирение и терпение, чтобы при таком характере работать кропотливо, ювелирно и довольно много. Работа превращается в своего рода урок смирения и самообуздания.

Сам себе мастер задает дневной объем работы, и этот объем должен быть выполнен во что бы то ни стало. Иначе начнется отставание от заданного себе самому графика, накопятся долги перед самим собой, и ничего хорошего не получится. Лучше перевыполнить дневное самозадание, чем невыполнить. Особенно же если день светлый, то времени нельзя терять ни минуты (Каждый живописец знает это правило).

Большая вещь пишется по меньшей мере несколько месяцев, а некоторые писались годами. Когда вещь закончена, создатель чувствует себя как выжатый лимон, или как трудно рожавшая женщина. Истощены нервы, сердце барахлит, глаза подводят, наваливается давящая усталость. В течение нескольких недель приходится восстанавливаться. Приводятся в порядок запущенные домашние дела, обдумываются новые замыслы. Можно и на выставки сходить. Но прикасаться к кисти в это время лучше не надо.

Когда мастер снова в форме, тогда снова начинается работа, и она опять азартная и неистовая, и в то же время рационально организованная, последовательная и системная. Перед нами в самом деле труженик и даже, пожалуй, подвижник.

Когда работа в разгаре, ничто и никто не может оторвать создателя от его создания. Иногда ему становится горько и тревожно. Он чувствует, как уходит время, как мало остается сил, как много нужно сделать и как трудно успеть сделать всё, что задумано. Муки творчества никто не отменял.

Вознаграждением же за эти тяготы станет снова творческое упоение, самозабвение, которое накатывает на художника тогда, когда он ощущает, что он, извините за выражение, поймал Бога за бороду. Он победил. Он сделал Вещь, с большой буквы. Такие минуты дорогого стоят.

Подбор «моделей», нахождение материала и получение доступа к ним — это тоже относится к профессиональным заботам. Нужно подыскать предметы, подходящие к уже сформированному замыслу, и найти способ всмотреться в них, чуть ли не раствориться в них. Как хороший специалист, он знает достоверно, где найти свою «натуру», чтобы выстроить очередную «мизансцену». Он обращается к частным собирателям, к друзьям, в музеи и театры и на киностудии. В собраниях такого рода можно найти чудесные подлинные предметы обстановки, одежды, вооружения. Особо трудное дело – получить надолго эти вещи



Персидские мотивы. 1981.
Дерево, темпера, 130 × 100 см

для того, чтобы их написать. Смирнов предпочитал писать строго с натуры и редко пользовался слайдами или фотографиями. Кстати сказать, преданное и старательное писание с натуры вовсе не означает, что он всегда достоверно передает все детали своей натуры. Бывает, что он находит нужным внести изменения в натуру, о которых зритель и не догадывается.

Реквизиторы театров и киностудий иногда могут дать художнику что-нибудь из своих запасов, но могут и не дать. Музеи, разумеется, никогда и никому ничего не дают. На то они и музеи, чтобы свои сокровища блюсти и оберегать. Очень помогали друзья и знакомые, в особенности коллекционеры, с которыми художник поддерживал тесные и теплые отношения. Так, предметы натюр-морта «Персидские мотивы» были предоставлены художнику И. Сановичем.

Методы Смирнова, его техника и технология не могут быть названы легкими и простыми. Они не только трудные, их можно назвать изматывающими и беспощадными. Смирновская живопись трудна для исполнителя, и для зрителя она также нелегка. На первый взгляд, она может показаться понятной и доступной, но в ней есть свои скрытые аспекты, тайны и шифры. Автор не хочет легкой жизни для себя и для своих зрителей. Он уверен в «том, что прекрасное и наполненное смыслом раскрываются зрителю не играючи, а в процессе трудного познания, в результате всматривания — вдумывания — осмысления.

Высокая степень собранности и сосредоточенности — обязательное условие в процессе создания многослойной и тщательной темперной живописи. Никакой приблизительности быть не должно. Некоторые поправки возможны и даже подчас неизбежны, но следует стараться свести их к минимуму. Гораздо проще в техническом смысле было бы делать лессировки маслом, да и переделывать такую живопись гораздо проще. Но масло дает яркий цвет, который обязательно будет вылезать то в одном месте, то в другом. В смирновской концепции живописи требуется сдержанное, аристократическое благородство темперной техники.

Николай Николаевич никогда не был рьяным противником или критиком современного искусства, с его вольным и игривым отношением к тонкостям техники. Но он считал, что падение или умаление подлинного ремесленного мастерства, случившееся в индустриальную и информативную эпохи, сильно повредило искусству. Техника и тщательное выполнение сложных рукотворных операций — это не тягостное обременение для художника, а индикатор и инструмент содержательного наполнения произведений. Никто не потерпит, чтобы музыканты играли спустя рукава,

не попадая в ноты, или певцы пели приблизительно и небрежно. Полуграмотный писатель тоже вряд ли кому-нибудь нужен. Если художник придает значение таким вещам, как глубина произведения, его подлинность и содержательность, тогда придется признать власть над собой таких понятий, как служение, самоотверженность, самоотдача.

Бывают и случаи свободного спонтанного самовыражения. Мы любим и ценим так называемые гениальные «экспромты». Гениальность и удача — их родители. Но чтобы радоваться разного рода импровизациям, чтобы появились в живописи свои Паганини, нужна отточенная техника, нужна школа, и требуется самозабвенное служение высоким критериям качества. Это просто сказать, да не просто выполнить.

Творческая концепция Николая Смирнова, его стиль, техника и художественный язык созрели к началу 1980-х годов. Ничего удивительного в том, что творчество Смирнова и его личность сделались раздражающим фактором для некоторых функционеров в области искусств. Только в первые два-три года можно было еще думать, будто на горизонте появился какой-то чудак и блаженный, который возится с милыми пустяками из прошлых времен, пишет какие-то новые «обманки» для наивных собирателей. В активе мастера были уже такие заметные работы, как «Пушкинские страницы», «Памяти Александра Блока» и «Виват, царь Петр Алексеевич!». Становилось ясно, что в московском художественном ареале появилось заметное новое явление, которое нельзя игнорировать.

Смирновское творчество превращалось в своего рода упрек, и некоторые московские авангардисты начинали реагировать на это творчество с раздражением. Притом отечественное официальное искусство, наш тогдашний бюрократический реализм, тоже чувствовал себя уязвленным достижениями и вызовами новоявленного супер-реалиста и неоконсерватора.

Официальные советские музеи, обычно довольно щедрые в смысле закупок современных произведений, явно игнорировали работы Смирнова. Написанные им вещи доставались некоторым частным собирателям, а многое из его продукции стало уходить за границу, даже вопреки желанию автора этих работ.

Следующий период, примерно до 1985 года, был временем настоящего подъема и развития искусства Николая Смирнова. Притом в практическом отношении то были весьма трудные в его жизни времена.

Старые друзья помогли найти выход из положения. Валерий Николаевич Прокофьев и некоторые другие старшие коллеги воспользовались своим авторитетом и устроили так, что Николай Смирнов был принят в официальный Союз художников. Но, заметим, не в качестве художника-живописца, а в качестве историка искусства.



Старинные предметы. 1983.
Дерево, левкас, темпера, 51 × 38 см



В начале века. 1986.
Дерево, холст, левкас, темпера, 103 × 83 см

Легализация в Союзе произошла в 1982 году. Притом трудности житейские не исчезли по мановению ока. Все каналы сбыта произведений искусства через Союз и его дочерние организации были заняты и контролировались теми, кому надо, то есть доступ к денежным средствам находился в распоряжении властных групп и фигур.

Публичные выставки страны в течение примерно пяти лет обходились без произведений нашего мастера. Разве что в 1983 году произошла камерная выставка для узкого круга в Доме архитектора, но более или менее обширная общественность на такие мероприятия не попадала. В то же самое время появилась и первая заметка в прессе о творчестве Николая Смирнова, но она была адресована не отечественному читателю, а зарубежному, ибо была напечатана в журнале *Soviet Life*, соответственно, не на русском языке.

Начиная с 1984 года картины Смирнова появлялись на международных выставках в Базеле (три раза подряд), а также в Дюссельдорфе и Эссене. Однако же он всегда хотел выставляться прежде всего в своей родной стране, хотел обращаться к своим соотечественникам и мечтал о том, чтобы попасть в собрания отечественных музеев и галерей. Но ничего не получалось. Можно было подумать, что и этот художник тоже «над родной страной пройдет стороной», как выразился один большой поэт.

Положение было неопределенное, будущее неясно.

В апреле 1985 года М.С. Горбачев впервые заявил о новом курсе в развитии страны и общества. Искусство и литература откликнулись на декларации верхов с очевидным энтузиазмом, хотя и с некоторой растерянностью. Никто не понимал на самом деле, куда пойдет страна. Не обернутся ли прекрасные мечтания руководителей тяжкими последствиями?

В сущности, мы были свидетелями и участниками исторической мистерии. Нам открылся новый светлый путь, но не даром, а за очень высокую плату. Великие надежды были дарованы нам вместе с большими бедами и горестями. В одном пакете нам дали счастье и несчастье. История так устроена и такими путями развивается. Даже не обязательно читать Гегеля, чтобы понимать такие вещи.

Николай Смирнов, как философ и художник, был среди тех, кто пытался осмыслить и показать в искусстве поразительную диалектику исторического процесса. Одной рукой он дает великое благо, другой рукой больно наказывает. Если это так и есть, то имеет ли искусство художника какое-либо отношение к той эпохальной перемене жизни, которая в те годы всем нам досталась на долю?

Как бы то ни было, обстановка в области художественной жизни менялась стремительно и радикально. Выставки 1986–87 годов в Москве и других местах уже заметно отличались от того, что мы видели до этого. Течения и творческие личности, которые прежде вытеснялись на обочину и всячески умялись, выходили на первый план и теперь обращались к массовому зрителю. Средства массовых коммуникаций говорили о другом искусстве, о неофициальном искусстве, как о нашем национальном достоянии. Такого не наблюдалось еще за пару лет назад.

Оказалось, что в стране есть интересные и нужные нам всем художники, которые прежде либо вообще не выставлялись, либо были доступны посвященным в каких-нибудь закрытых квартирных выставках.

В 1986 году картины Смирнова впервые экспонировались на больших экспозициях, развернутых в престижных залах в самом центре Москвы, а именно, в Манеже и в залах Союза на Кузнецком



Розы. 1987.
Дерево, холст, левкас, темпера, 80 × 60 см

Мосту. Художник представил, среди прочего, только что законченные произведения — картины «1812 год» и «Книги». Они стали, без преувеличения, одним из главных событий выставок того года.

Весной 1987 года появилась статья с иллюстрациями в массовом журнале «Огонек», что в те времена было почти так же действительно, как репортаж по телевидению. С этого момента Смирнов перестал быть таинственным «инкогнито» в собственном отечестве и сделался широко известным художником. (С той оговоркой, что известность живописцев в современных условиях несравнима с известностью звезд кино или массовой культуры).

Можно с некоторым облегчением констатировать, что творческое и человеческое кредо мастера теперь вполне созвучно тем сдвигам в общественной жизни и нравственной атмосфере, которые намечаются с 1985 года. Теперь Николай Николаевич уже не выглядит таким отчаянным смельчаком, когда публично заявляет о своих убеждениях.

Но в общем хоре голосов у него имеется свой особенный тон, свое характерное и вызывающее послание. Он не стеснялся прямо обвинять своих современников, людей эпохи исторического перелома, именно в том, что им не под силу совершить новую революцию. Изменить жизнь России они не смогут.

Так говорил Николай Смирнов, и эти самые слова мы можем различить в подтексте его картин. Вы присмотритесь и прислушайтесь к ним хорошенько.

Картины как бы пытаются сказать нам, зрителям, о том, что мы здесь и сейчас не очень-то и способны смотреть на эти изображения этих вещей, этих старинных гравюр и икон, старых книг или каких-нибудь простых бытовых вещей. Там присутствует высокая человечность, а насколько сегодняшний зритель вообще способен уловить и оценить её — это большой вопрос.

Позиция Смирнова может удивить и даже может обидеть нас с вами. Он жесткий, беспощадный критик современного человечества вообще, его российской разновидности — в частности. С ним трудно иметь дело, думая о нем, рассматривая его картины или вспоминая его высказывания.

Он жесткий, прямолинейный критик нас с вами. Он делит реальность на рай и ад, на добро и зло без всяких вариантов и промежуточных зон. Перед нами ярко и сильно выраженное «русское самосознание». Никаких компромиссов. Никаких «хитрожопых» фокусов и дипломатических маневров. С ним ох как трудно. Но деваться от этого голоса национальной самости нам на самом деле некуда. Смирнов фатален. Он и словами, и картинами высказывается о сути дела.

Он, вероятно, требует невозможного, когда мыслит о России и пишет свои картины от имени неудержимого русского духа. Слаб человек, разве он может соответствовать радикальным критериям отважного и честного искусства? Как художник, Смирнов мечтает о том, чтобы память искусства была близка к абсолюту, чтобы и для нас сегодня Ренессанс, эпоха Просвещения и девятнадцатый век не были бы чем-то прошлым и отжившим (пусть и прекрасным).

Давайте сделаем нашу великую историю нашим настоящим — призывает нас этот неистовый и опасный воитель духа. Разве способен просто человек, обычный человек, слабый человек соответствовать сминовским критериям? Стать наравне с творцами, гениями прошлого, сделаться собеседниками на пирах полубогов — вот что нам предлагает это экстремал (не путать с экстремистом).

Нельзя не восхищаться радикализмом Николая Смирнова, но притом трудно не испытать дрожь от той бескомпромиссности, которую он выказывал в своей мысли и своем искусстве, неотделимом от мысли.

Главные произведения периода расцвета и финала его творческой биографии будут понятны нам только в свете его мышления, его исторической философии.



Распятие книги. 1977.
Дерево, левкас, темпера, 96 × 59 см

показательно. Изображаются те самые книги, которые отразили великолепный подъем российской словесности от начала столетия до 1920-х годов. Там и сборники стихов Ахматовой и Мандельштама, и труд философа и математика Павла Флоренского, и книги о живописи русского авангарда. Все они безжалостно прибиты гвоздями к убогой дощатой стене, словно дело происходит в каком-то бараке, где обитают потерянные души, даже не ведающие о том, какое варварство они творят.

Мысль художника выражена самым что ни на есть прямолинейным способом, а его редкостное и изощренное мастерство направлено, как это ни парадоксально, на решение почти плакатной задачи.

Гораздо сложнее и значительнее то, что можно увидеть в картине «Памяти Блока». Здесь запечатлен сам ход борьбы между высокой культурой, с одной стороны, и антикультурностью подворотни — с другой. Наверху — известная фотография Александра Блока, передающая его отрешенно-таинственную полуулыбку мечтателя и прозорливца. Ниже, словно споря друг с другом, разместились две гравюры Добужинского. На одной — классический Петербург, с его набережными, чугунными парапетами и скульптурами. С другой гравюры глядит на нас запущенная окраина большого города, эти грязные нищие задворки, мир униженных и оскорбленных, озлобленных и опасных низов.

Столкнувшись друг с другом, эти два мира словно высекают искру. А именно, там возникает белый листок бумаги, на котором летучим почерком Блока начертано стихотворение 1918 года «Скифы». Мы наглядно, как на уроке хорошего преподавателя, видим конфликт в душе поэта. С одной стороны, он преисполнен ужаса при виде наступления диких и страшных орд. С другой стороны, он не может отделаться от восторга и переживания этого страшного урагана, которые многое разрушит и многих уничтожит, но очистит землю и проветрит душную атмосферу старого общества. Блок понимал, что такое счастье и ужас Революции.

Художник Смирнов хочет, чтобы и современному человеку были вняты эти сложные переживания. Не одной же нам ерундой пробавляться, которая изливается на нас с экранов наших гаджетов.

История наша трагична, как и история других великих народов и стран. Нижняя часть композиции, посвященной Блоку, почти целиком занята книгой «Двенадцать», полной сложнейшего переживания событий Революции. Проход патруля Красной Гвардии по улицам города подобен шествию двенадцати апостолов. Бойцы нового мира пришли для того, чтобы разрушить мир

старый, но они действуют не моральными заповедями и не нравственными примерами, а тотальным насилием.

Рисунки Анненкова, запечатлевшие сюжеты поэмы Блока, изображают разорванный, раздробленный старый мир, которому придется, вероятно, заново срастаться уродливыми узлами и новообразованиями. И пищей многих будет смерть и кровь. «Мы на горе всем буржуям мировой пожар раздуем», — восклицают воины Революции и читатели нашего времени вполне уже способны понять, что от «мирового пожара» пострадают не только «буржуи», но и все остальные — от принцев до нищих, а что касается интеллигенции, образованных классов и творческой элиты, то эти бедняги хлебнут столько горя, что долго еще не опомнятся. В картине воспроизведен и рисунок Анненкова, изображающий Блока на смертном одре.

Следующий период развития художника (примерно до 1985 года), столь трудный и тягостный по уже известным читателю жизненным обстоятельствам, был также временем накопления и углубления мастерства. Что же касается тематики и смысловых аспектов произведений мастера, то прежде всего он ищет и находит очаги высокой культуры и духовной жизни, которые имели место до наступления эпохи трагедий и катастроф в XX веке.

Смирнова более всего интересуется в таких работах дореволюционный домашний очаг, среда обитания человека, известная мастеру по семейным реликвиям и русской литературе девятнадцатого века. Воображение художника расцветивает эти источники особыми тонами и нюансами.

В центре «домашнего» цикла находится картина «Бабушкины романсы» 1982 года, запечатлевшая приметы и атмосферу домашнего музицирования старых времен. Основные персонажи на этой сцене – русская семиструнная гитара и сборники нот и текстов. Предки задушевно, наивно и очень человечно пели под гитару о любви и счастье, разочаровании и разлуке, о тоске и надежде. Мы поем иногда тоже дома у себя, да как-то не так. И все меньше и меньше.

«Маскарад» 1983 года — это своего рода уголок дамских реликвий и светских принадлежностей. Там мы видим маски и веер, распечатанное письмо на бумаге (заметьте себе, они не имейлы посылали, а по почте отправляли). Есть и перстень, и игральные карты. Речь идет о прихотях судьбы, об играх чувств и страстей. За этими пустяками можно видеть целые пласты культуры романтизма и символизма.

Рядом с этим измерением тонких чувств и намеков мы обнаруживаем и более простодушные аспекты канувших в Лету времен. Речь идет, например, о картине 1984 года «Розовая кукла». Она переносит нас в мир детской комнаты наших бабушек, деду-



Пушкинские страницы. 1978.
Дерево, левкас, темпера, 100 × 70 см

шек и прадедушек, отмеченный патриархальным вкусом и лукаво-добродушной старинной иронией.

Там и забавный паяц, важно усевшийся на краю толстого тома сказок, как на краю обрыва. Там довольно обтрепанная кукла с пухлыми щечками обнимает за хилые плечи тощего Наполеончика с обозленной и обиженной физиономией. Словно добродушная русская девка пытается утешить беднягу и неудачника, которому крепко досталось в России. Не плачь, дурачок, — говорит ему сердобольная кукла. Такой вот забавный и добрый театр.

Смирнов старательно вспоминает милый и очень человечный мир жизни, канувший в Лету и уступивший место иным игрушкам и книжкам.

Русская жизнь рубежа девятнадцатого и двадцатого веков продолжает интересовать художника и тогда, когда он заканчивает в 1986 году натюрморт «Серебряный век». Там изображены книги Блока и Михаила Кузмина, картины Кустодиева и прочие послания той эпохи.

В это время устремления и намерения художника начинают трансформироваться. Камерный, «домашний» угол зрения превращается в более широкий взгляд. Мастер думает о том, как отразить в своих работах «русский дух» в общем виде или те признаки и свойства российской цивилизации, которые присущи ей сквозь многие века. Задача, сказать по правде, невероятно масштабная и, как скажут многие, невыполнимая. Да притом еще и крайне опасная; тут легко впасть в патетическую декламацию о «вечных характеристиках» и имманентных достоинствах нашей Родины.

Николай Николаевич наверняка понимал масштабность и трудность своего самозадания, когда он писал картину «1812 год». Задача была именно в том, чтобы показать сложность исторических судеб страны, её причастность к многим культурам и способность интегрировать в себя и западные, и восточные влияния. При этом речь идет в картине вовсе не о воинственности победоносной Российской империи и её славной армии, но скорее о неожиданной для Европы жизнеспособности её архаической государственной системы, когда в трудную годину на защиту своей земли поднимаются низовые, задавленные темные массы, не желающие терпеть иностранных оккупантов.

Одним словом, тот самый «русский феномен», который описан на соответствующих страницах романа Льва Толстого «Война и мир».

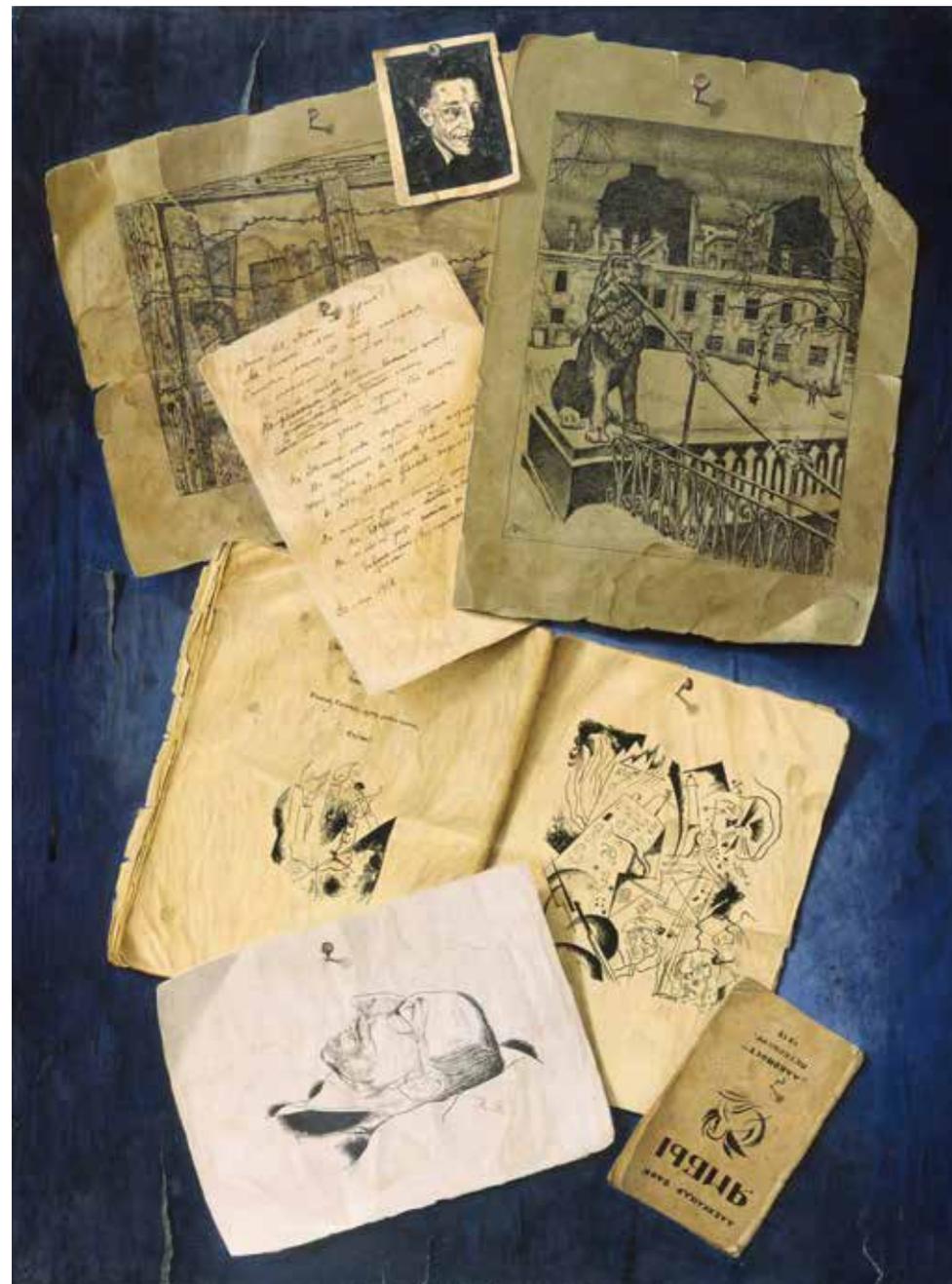
Размеры картины беспрецедентно велики: 175 на 140 см. Прежде таких больших поверхностей кисть художника не расписывала. Не только размеры, но и тщательность исполнения всегда старательного художника в данном случае опять же исключительна.



Ромео и Джульетта. 1994.
Дерево, холст, левкас, темпера, 72 × 56 см



Маскарад. 1983.
Дерево, холст, левкас, темпера, 80 × 60 см



Памяти Блока. 1987.
Дерево, холст, левкас, темпера, 100 × 75 см

Розовая кукла. 1984. >
Картон, левкас, темпера, 65 × 81 см





Памяти Кутузова. 1994.
Дерево, холст, левкас, темпера, 104 × 76 см



Памяти 1812 года. 1984–1985.
Дерево, холст, левкас, темпера, 140 × 175 см



Он придавал этой работе особенное значение. Он видел в ней свое художественное и философское кредо.

Создатель этого произведения сосредоточился на фактах и свидетельствах особой точки на историческом пути страны. В 1812 году случилось нашествие Великой Армии Наполеона Бонапарта на Россию, Бородинское сражение и пожар Москвы, подъем партизанской войны и бегство врага из, казалось бы, почти уже покоренной страны. В этой точке истории сосредоточены смыслы и откровения, которые позволяют лучше понять внутренние силы и энергии народа, общества, воинства, церкви.

Перед нами грандиозный и знаменательный исторический акт. Российская империя выходит победительницей в схватке с новыми историческими силами и насаждает на Западе реставрацию и реакцию после разгрома наполеоновских сил. Освобождает себя и несет народам Европы ярмо традиционных старинных идей, норм и представлений. Но притом именно с этого момента торжества архаических сил ведет начало обновление самой России! Движение за модернизацию страны и общества отталкивается именно от того подъема национальной гордости, который зародился в борьбе с захватчиками.

Писатели и мыслители России понимали, что среди «роковых мгновений истории» именно 1812 год занимает особенное место. Как эрудированный знаток истории, литературы и быта своей Родины, художник Смирнов ясно осознавал, какие мощные пласты смыслов и проблем связаны с тематикой его картины 1986 года. Там сама суть русского феномена должна отразиться, как в магическом кристалле.

Да, но разве это вообще возможно — воплотить в одной картине, даже и сравнительно больших размеров, сложные понятия и глубинные формулы российской цивилизации?

Смирновский «1812 год» — вовсе не батальный патриотический натюрморт, а своего рода сцена из величественной мировой драмы, только роли в этой «постановке» играют не люди, а вещи. Это оружие, военное снаряжение, батальные гравюры на стене, и очень важная здесь икона Св.Георгия, старинного покровителя православного российского воинства. Исчезает лирическая интонация прежних натюрмортов.

Грохочут шаги великой Истории, которая вечно удивляет нас, обитателей Отечества, как бы немислимыми и неожиданными поворотами и сюрпризами. Поистине, никогда такого не было. И вот опять. Композиционные ритмы и живописная напряженность поверхности таковы, что зритель поневоле начинает думать о грандиозных парадоксах нашей истории.

Смирнов то ли догадался, то ли умом понял, что ему теперь жизненно необходимы большие масштабы, драматические напряжения, эпохальные проблемы. Он пишет в 1987 году картину «Книги», которая еще немного повыше и пошире, чем «1812 год». Как он сам выражался, он снова приподнял планку и усложнил задачу. Разумеется, не просто для того, чтобы удивить глаз зрителя разнообразием фактур и форм, световых мерцаний и таинственных теней. Речь опять идет о том, способно ли искусство живописи высказываться о главных вопросах России и ее ведущим умам и талантам.

Особо трудна такая задача, как изображение однородных, однотипных предметов. Мастера натюрморта знают, что очень важно разнообразить предметы и сочетать между собою очень разные размеры, формы, фактуры и цветовые нюансы. Надо быть отважным экспериментатором, чтобы собрать на одной картине только книги, пусть и разнообразные. Здесь и внушительные фолианты, и маленькие «карманные» книжечки.

Разными голосами, от могучих басов до тоненьких «птичьих» трелей к нам обращаются книги той страны, в которой именно литература, поэзия и Слово всегда играли особую роль. Вообще говоря, любой предмет может получить в картине художника какое-нибудь символическое значение, от яблока до стула, от стакана до шпаги. Но все-таки книга есть вещь особо значимая, обозначающая и откровение, и умственный труд, и вдохновение поэта, и мудрость веков.

Важно то, что изображенная в картине Смирнова небольшая библиотека явно принадлежит так называемым старообрядцам, то есть приверженцам самых древних и исконных ритуалов и норм поведения, сторонникам особо ригористических нравственных предписаний.

В картине Смирнова мы видим горестную ветхость древних книг, и тягостную монотонность форм и цветовых звучаний. Там царит мудрая и благородная древность. Но в этом мире доминирует атмосфера погребения, старинного запущенного склепа. Способна ли помочь нам сегодня сия мудрость прошедших веков?

Когда автор этих строк показал их самому Николаю Николаевичу, тот взял перо и энергично написал сбоку «Еще как способна». Так разошлись мнения автора этой биографии и самого героя оной. Читателю придется решать, кто из них прав. Или, быть может, тот и другой правы каждый на свой лад?

Последние годы двадцатого века были периодом взлета и углубления искусства Николая Смирнова. Он предлагает зрителю углубиться в размышления о судьбах, парадоксах, вызовах российской исторической реальности. Вот Россия древняя, суровая и сумрачная, приобщенная к первохристианским истокам, а это были идеи самопожертвования и величественного аскетизма. Это «Книги».

Вот Россия на грани перелома, самодержавная двуединая империя, пытающаяся хранить свои корни, но обреченная на модернизацию, с ее достижениями и угрозами. Эпоха модернизации была, среди прочего, эпохой мировых катастроф, в том числе мировых войн. Примерно такие мысли приходят в голову, когда мы видим картину «1812 год».

Оказывается, наша Родина имеет несколько разных ликов, обладает разными сущностями и «самостями». В 1987 году задумана и начата картина «Отражения», с изысканными фарфоровыми статуэтками восемнадцатого века, и зеркалами, в которых отражаются эти порождения рафинированного гедонизма. Там нет ни драматического напряжения «1812 года», ни величавой сумрачности «Книг».

Художник погружается в изменчивые нюансы эстетической игры, в беспримесную и как бы даже бездумную радость жизни, подчас открывавшуюся то елизаветинским художникам, то глазам Пушкина и Грибоедова. Вместо уже освоенной им чеканной лепки форм мастер хочет овладеть новыми средствами изображения и выражения. Его манят и восхищают мягкие переливы и переходы форм и красок, прозрачность и воздушность, ощущение упоительной театральной феерии.

Разглядывать эту работу лучше всего под звуки самых счастливых пьес Моцарта.

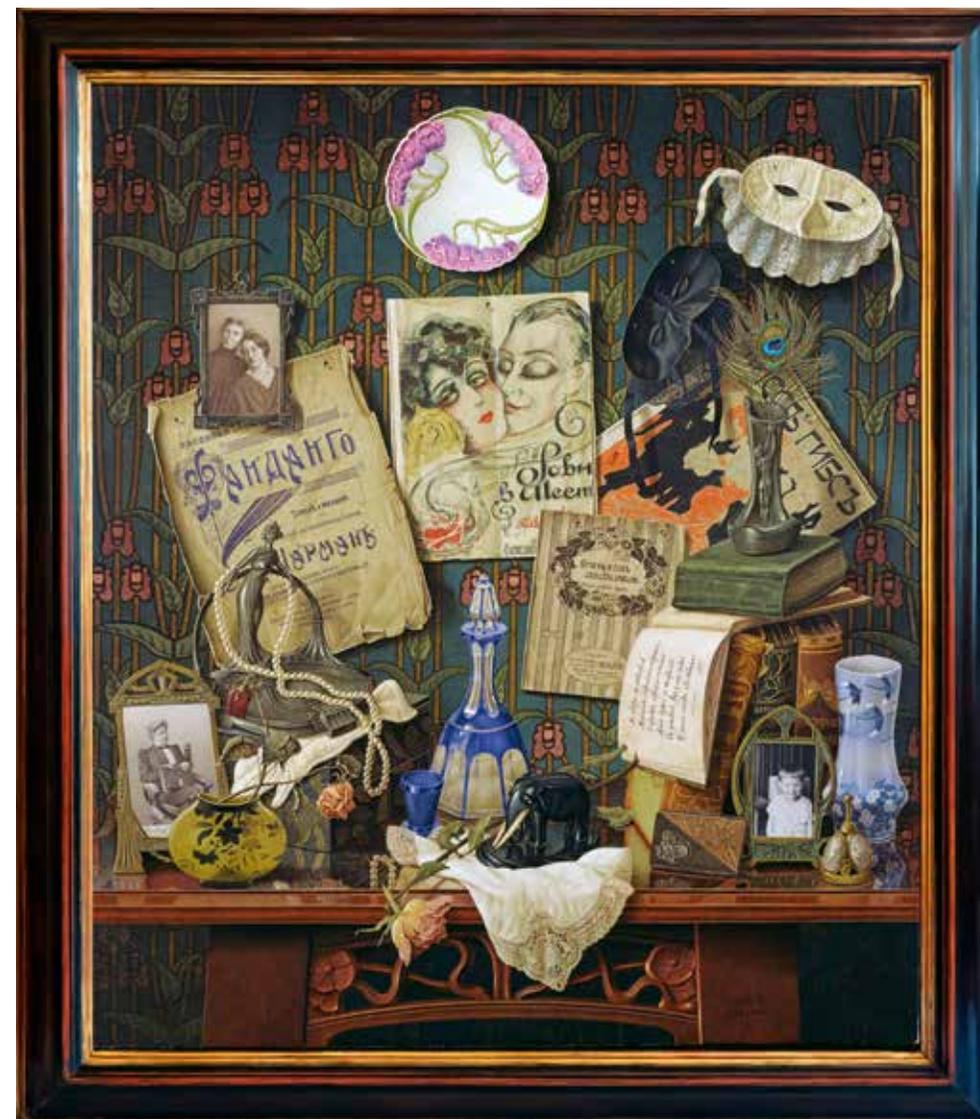
Вопрос о России превращается в еще более многогранную проблему. Оказывается, тут у нас было и есть так много всего, что многим нашим современникам даже невдомек, какие такие богатства мы наследуем. Это означает, что мы живем в необъятной стране — и не только по причине своей географической размашистости. Она реально необъятна в том смысле, как о том говорили



Отражения. 1987–1989.
Дерево, холст, левкас, темпера, 161,6 × 145,5 см



Цветы. 1999.
Дерево, холст, левкас, темпера, 80 × 55 см



Семейные реликвии. 1999–2000.
Дерево, холст, левкас, темпера, 117 × 102 см



Романтическое послание. 1988–2002.
Дерево, холст, левкас, темпера, 46 × 38 см

Пушкин, Лермонтов, Толстой и Чехов. Тут у нас есть всё. Такие полеты духа, что не описать. Такие бездны низости, бесчеловечности и мерзости без краю и конца, которых в других местах трудно отыскать.

Такова ли в конечном итоге философская формула картин Николая Смирнова? Тут надо иметь в виду некоторые особые обстоятельства. Дело в том, что в свои поздние годы (после возвращения из своей длительной заграничной эпопеи в 1996 году до ухода из жизни в 2005 году) мастер приложил немалые усилия для того, чтобы высказаться языком изображений о мировой истории в целом. Не более и не менее.

Эти попытки освоить новые смысловые перспективы происходили в два этапа. Первый этап расширения горизонтов пришелся на первую половину 1990-х годов. В конце 1991 года, сразу после слома старой советской системы, художник отправляется в Латинскую Америку. Видный политик и коллекционер государства Боливия, бывший посол этой страны в Москве Карлос Серрате пришел к выводу, что этот удивительный художник и выразитель русского духа был бы очень уместен в том государстве, которое было наименовано по имени Симона Боливара, великого борца за независимость и культурную идентичность Латинской Америки.

Эта пятилетняя жизнь в другом мире оказалась толчком для новых философских прорывов художника Смирнова.

В прекрасном и далеком мире другого континента приезжий из России принялся прежде всего работать над картинами, посвященными другой, заморской цивилизации. Уже за десятилетие до того он писал географические карты и принадлежности старинного мореплавания («Вариации на тему великих географических открытий», 1980). Для радушных хозяев пишутся в «боливийский период» виды страны, атрибуты её истории, создается «смирновская» версия католического «Распятия» и экзотические цветы и бабочки тропического мира, воплощенные в привычной технике, тончайшими кистями.

Позднее оказалось, что эти качественные и достойные работы были своего рода подготовительной разминкой в развитии мастера. Он упражнялся в освоении «нерусских» реалий, запечатлевая их в своей канонической, почти иконной технике. В конечном итоге новый опыт пригодился в приложении к своей главной, российской проблематике.

По возвращении в 1996 году в Москву Николай Николаевич не только порадовал коллекционеров множеством небольших виртуозных и камерных «обманок», не только осваивал новые и упрощенные техники с применением цветных карандашей, но и взял

на себя миссию создания больших, итоговых произведений. Он явно стал поторапливаться в своей работе на пороге нового столетия. Шестьдесят лет возраста давали себя знать, здоровье художника пошатнулось, сердце приходилось выручать шунтированием, а воплотить свои идеи надо было поскорее и в полном объеме, пока еще были силы.

Последние несколько лет жизни были временем создания крупных итоговых произведений. Они были посвящены главным итогам мировой художественной культуры. Не более и не менее.

Художник завершает незадолго до своей смерти в 2005 году свою «Царскую охоту» — своего рода панегирик дворцовой жизни от Юрия Долгорукого до Ивана Грозного. Умопомрачительные узоры ковров, попон, сабельных ножен и ружейных стволов воплощают ту идею «московского великолепия», которую зачарованно и озадаченно рассматривали европейские гости и хроникеры старомосковского быта и ритуала самого наивысшего уровня.

Посетители из Европы не уставали в те времена удивляться культурно понимаемому великолепию московских царских ритуалов, в которых как будто не было места простым вещам, словам и действиям, где любой жест и слово были проникнуты символическими смыслами, а великолепие каждого дворцового кубка, каждой царской туфли выражали уверенность в богоизбранности, провиденциальности и сакральности любого шага или слова. Палаты царские — это преддверие или образ Царствия Небесного, а уж там такие чудеса и великолепия, которых мы тут внизу и не видывали.

В то же самое время чудо-сабли, чудо-пистолеты и чудо-ружья, усеянные золотыми насечками и драгоценными камнями, висят на самых грубых деревенских стенах и разложены на простецкой скамье в крестьянской избе. Царь и его свита отправились на охоту в далекие леса, и они живут в деревенской избе, скачут по диким полям и лесам в такой глуши, которую не видно не только из Европы, но и из самой Москвы.

Соединение дворцового ритуального великолепия с первобытным деревянно-избяным бытом в картине Смирнова, без сомнения, имеет характер философского тезиса. Это Россия. Она соткана из противоположностей. Она по своей сути безмерна, бесконечна, как будто вечно неподвижна, но притом почему-то подчас меняется так стремительно, что уследить невозможно.

Последние годы жизни и творчества мастера посвящены его попыткам воплотить в живописи философские вопросы о России и Европе.



Царская охота. 2004–2005.
Дерево, холст, левкас, темпера, 180 × 140 см

Легко предвидеть, что читатель сомневается и даже начинает сердиться, вникая в размышления автора этого очерка. Зачем автор превращает своего героя, хорошего художника, в подобие Канта, Гегеля и Хайдеггера, вместе взятых? Что за странная у автора идея — видеть в живописце еще и крупного философа всех эпох и народов? Неужели в изощренно построенных, тонко сделанных натюрмортах обязательно нужно видеть глубины исторического мышления, которые здесь обсуждаются, как данность?

Уважаемые и дорогие читатели и читательницы! Вы по-своему правы, если так думаете, но по сути дела вы глубоко ошибаетесь. В настоящем искусстве немало разных сюрпризов, скрытых сил и неявных смыслов. Большие исследователи искусства и культуры, прежде всего Вальтер Беньямин, стали в прошлом веке вникать в так называемые «непредусмотренные смыслы» крупных и весомых произведений искусства. Вникали и бесконечно удивлялись.

Оказалось, что в картинах больших живописцев, стихах поэтов и романах прозаиков рождаются и живут своей жизнью такие смыслы и послания, которые сам создатель этих вещей, то есть поэт, прозаик или живописец (да и музыкант, и актер) не ведали.

Пушкин такие вещи понимал до тонкости. У него сказано: «Пока не требует поэта к священной жертве Аполлон», этот самый поэт живет себе, как нормальный социальный человек, и в ус не дует. А потом находит на него этот самый творческий дух, и пошла писать губерния. То есть поэзия рвется наружу, не удержаться её никак.

Когда возникает значимая картина, скульптура, концептуальная инсталляция или тому подобные создания, в них неведомо откуда сказывается нечто такое, что художник то ли не собирался сказывать, то ли смутно предвидел, но до конца не осознавал. И нам, исследователям и интерпретаторам, приходится нелегко. Поди пойми, в какие такие глубины и высоты заглядывает этот самый поэт, когда его Аполлон призывает.

Люди искусства, которые способны и склонны к самоанализу, отлично понимают такие вещи. Они знают или догадываются,



Распятие. 1993.
Дерево, холст, левкас, темпера, 85 × 65 см



Готические времена. 2003.
Дерево, холст, левкас, темпера, 107 × 78 см

Александр Якимович



что в важных и содержательных произведениях очень часто сидит внутри некое смысловое образование, которое самому создателю таких произведений не очевидно, не внятно. Я не собирался этого говорить, но оно как будто само сказалось — вот что могли бы сказать о своих шедеврах большие и глубоко мыслящие художники.

Сознавал ли Николай Смирнов до конца и полностью те смыслы и послания, которые можно уловить, найти, заметить в его картинах? Это вовсе не обязательно. Он был умнейший и образованнейший человек, настоящий мыслитель, но творческий процесс — это такая удивительная стихия, которая временами перехлестывает за край нашей рациональной «кастрюли».

Такое случалось с самыми крупными мастерами разных веков, и благодарный зритель найдет следы таких «нечаянных размышления о главном» в ключевых вещах зрелого периода творчества мастера. И в работах последних лет, в итоговых работах, тоже есть следы этого таинственного и удивительного явления, этого «нечаянного сказывания».

После завершения заграничного периода возникает такая принципиальная вещь, как «Зажженная лампада». Суровые иконы, темные глыбообразные священные книги на фоне полустертой церковной фрески вызывают в нашей коллективной памяти глубинную исконную Русь, какой она, возможно, была до появления великого православного утешителя и «гуманиста до гуманизма», каким был Сергей Радонежский.

Перед нами вырисовывается облик той Руси, которая потаенными, подчас подпольными усилиями пыталась выбраться из той исторической ямы, куда её загнали татаро-монгольские пришельцы и ордынский период выживания страны.

Книги, иконы и утварь в этих работах — они словно рожденные из земли воины, не знающие о милосердии. Они уже христиане, да только такие, которые далеки от сострадания и мягкости, да что там говорить — от человечности как таковой. Другого пути у них не было. Либо вращайся в свою землю и упираться до конца, превращаясь в глыбы и валуны, в скалы и темные леса и не поддавайся пришельцам и иноверцам, либо пропадешь ни за грош. Немилосердная и ожесточенная Русь перед нами в таких работах Смирнова. Хотел ли он именно о таких вещах сказать, или не хотел — но именно главное о старой России у него и сказалось.

Другой цикл работ, написанных после 1996 года, посвящен светлому, улыбочивому и рыцарственному духу «счастливой России», которая убедилась в своей всемирной принадлежности, выросла вровень с просвещенной Европой, и упивается то флотоводческими достижениями своих адмиралов, то архитектурными

шедеврами своих новопостроенных городов, то изысканной придворной культурой.

В хороводе таких счастливых картин появляются и воспоминания о «Серебряном веке», и прочие реминисценции той богатой внутренней жизни, когда символисты писали свои мерцающие стихи, театр играл своих Коломбин и лукавых пастушек, а подспудная тревога нарастала в душе. Блок и Белый раскрывали подсознательные умонастроения, в которых ощущалось словно тиканье механизма отложенного взрыва.

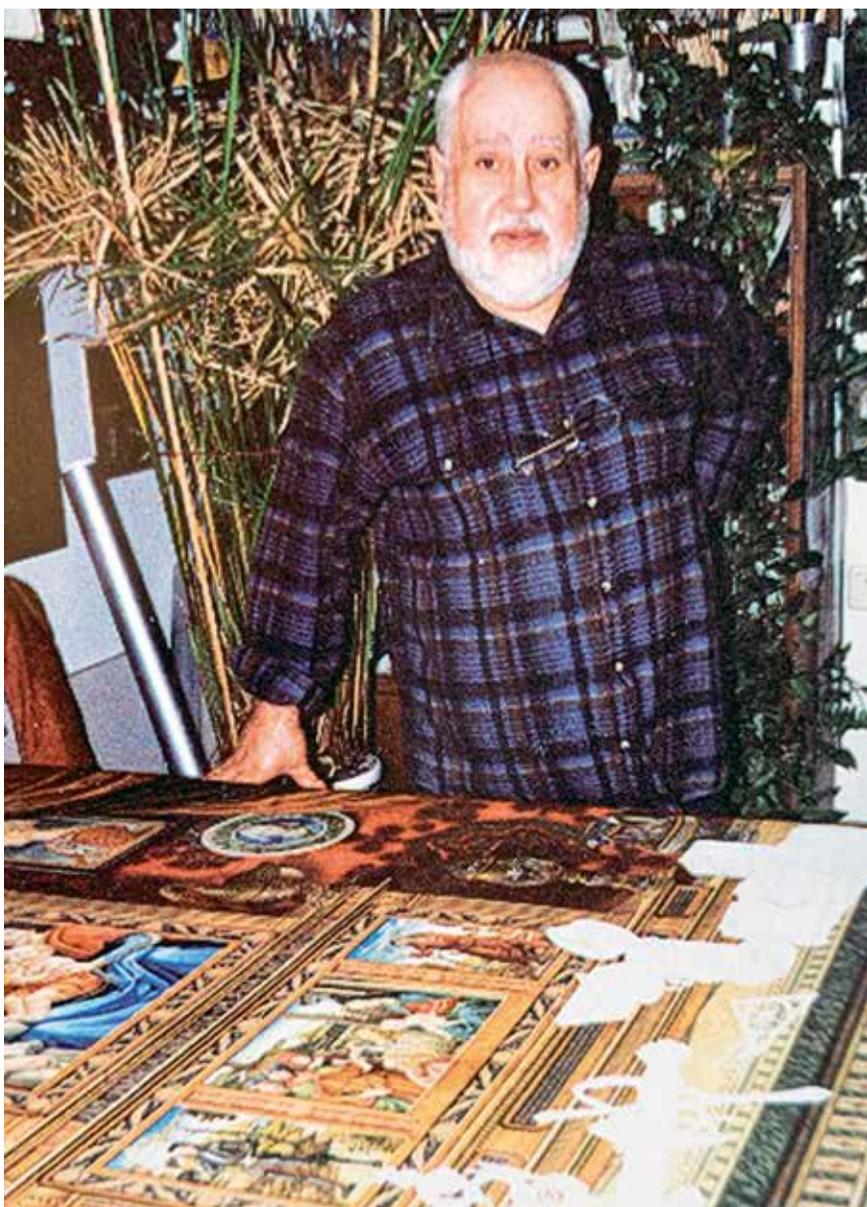
Судьбы России воплотились в таких картинах. Судьбы Европы стали предметом осмысления в картинах «Готические времена» (2003) и «Ренессанс» (2004).

Западное Средневековье, увенчанное волшебными садами готического стиля, проникнуто спиритуализмом и обращенностью к духовидению. Всякая тварь здесь славит Господа, а точнее, все формы, фигуры и краски обращены к молитвенному созерцанию высших истин и Божественных глаголов. Никакой самоценной физической жизни, никакой телесной красоты *per se* не существует и быть не может. Живописец, выросший в СССР, оказался способным к той «всемирной отзывчивости», которую увидел в русском духе Достоевский.

Живописец из Москвы в начале двадцать первого века увидел, понял, осмыслил досовременные итоги западной культуры, и сразу же взялся за следующую историческую эпоху. Он закончил в 2004 году картину «Ренессанс».

Она, как и картина про готическую культуру, насыщена интереснейшими деталями, содержит в себе иконографические отсылки и намеки, и вообще, представляет собою целую систему явных и тайных знаков, всегда заманчивых для музейного специалиста и эрудированного коллекционера. Например, такой эрудит и знаток, как Л.С. Шишкин, может рассказать немало увлекательных сюжетов о тех «цитатах» из истории искусства, которые в смирновских работах содержатся. Но здесь и сейчас такие рассказы были бы неуместны. Надо успеть сказать самое главное. О деталях напишут и скажут другие.

В картинах о судьбах Европы запечатлено то самое, что историки искусства назвали «открытием мира и человека». Художники Ренессанса обнаружили, что великолепие реальной картины мира благословенно и важно само по себе. Оно выражается не в средневековом воспарении духа к небесным сферам, не в трансценденциях, а в реальных вещах, материях, движениях. Вещи и существа — как они есть сами по себе — чудо как хороши, когда зоркий глаз улавливает их формы, фактуры, выражения.



Н. Смирнов за работой над картиной «Возрождение».



Возрождение. 2003–2004.
Дерево, холст, левкас, темпера, 168 × 132 см

Младенец Иисус в картине неотразимо обаятелен не только и даже не столько потому, что он есть Сын Божий. Он умеет лукаво улыбаться своими нежными губками, взмахнуть пухлой ручонкой, и он сам по себе такой увесистый, крепенький, при всей нежности своей младенческой кожи, что хочется взять его на руки и прижать к себе, как собственного сына. К нам наш родной пришел.

Как собственного сына прижать к себе. Вот это и означает, что наступили новые времена. Остались позади готические ангелы, готические красавицы, готические младенцы. В ход идут теперь не метафизические символы высших сил, а самые натуральные человеческие переживания и устремления, от родительского инстинкта до молодого любопытства, от старческой хладной грусти до иронической отстраненности.

Самоценный человек, самоценная природа, самоценное время, самоценная жизнь становятся самоценными дарами бытия. Возникает новый реализм, которому уготована удивительная судьба в истории искусства, и в сложных извивах этой судьбы мы до сих пор пребываем.

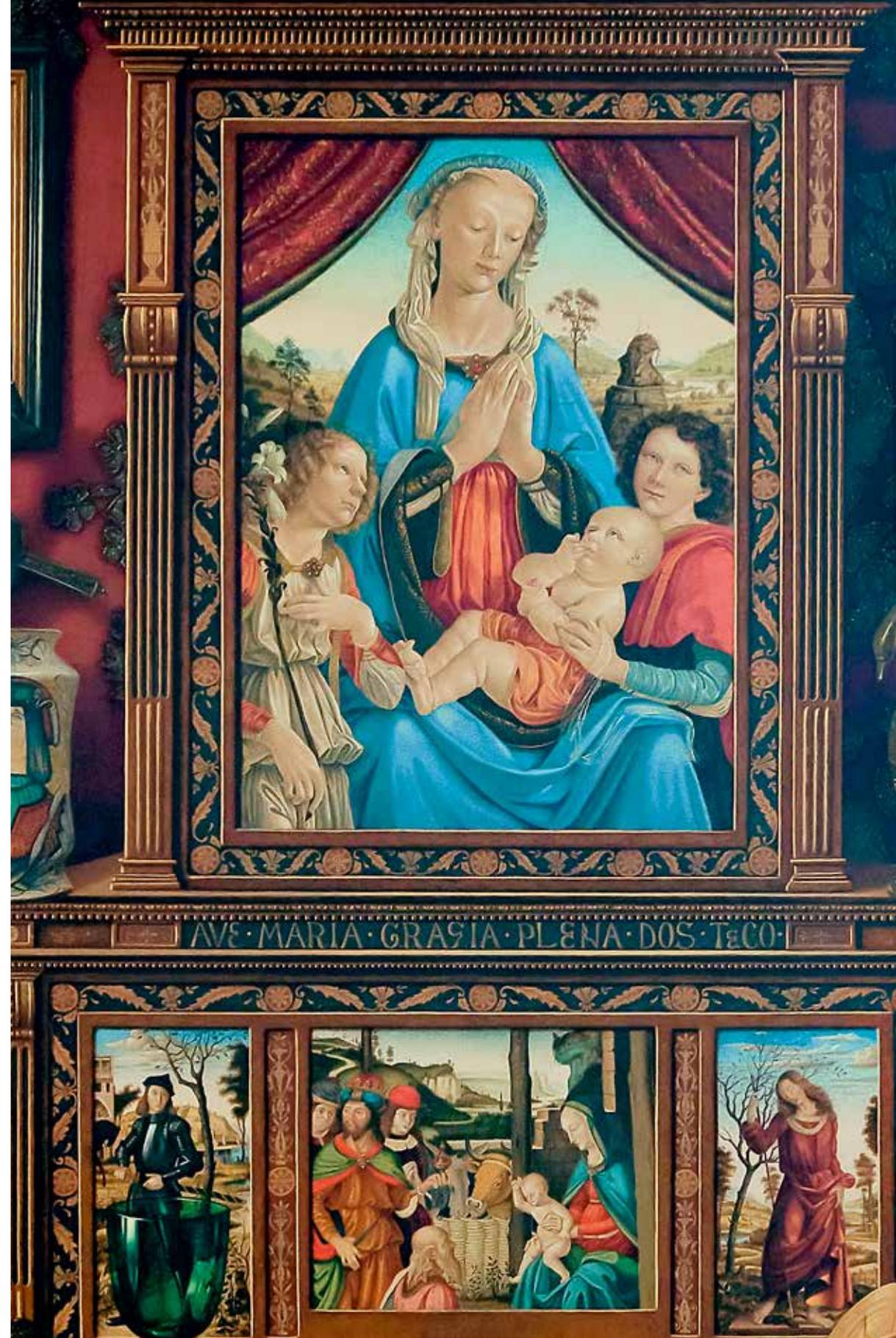
Русский художник в начале двадцать первого столетия показал в своей картине, намеренно либо ненамеренно, какой огромный поворот и перелом начинается в европейской, а это означает — и русской культуре на пороге Нового времени. Открытие мира и человека! Ни с чем не сравнимое открытие европейцев. И притом самое опасное их открытие.

За ним и должны потянуться технологические революции, социальные революции, сломы и сдвиги в искусстве и прочие подарки истории, за которые приходится платить подчас немалую высокую цену. Возможно, в будущем историки и мыслители догадаются о том, что от открытий Ренессанса идет не прямая, но непрерывная дорога к авангарду, экстазам тоталитаризма и вызовам искусственного интеллекта. Тяжек путь познания. А уклониться с него — только хуже беда будет.

Имел ли Николай Смирнов такое специальное намерение, а именно, напомнить нам о больших сдвигах истории в своей картине «Ренессанс», мы того не ведаем. Теперь уже его о том не спросишь. Так что будем спрашивать себя самих.

Мы сами-то, зрители и почитатели искусств, умеем ли видеть, способны ли думать? Тогда, возможно, увидим и поймем перспективы смыслов, заложенные в картинах мастера.

А.К. Якимович





ВОЛОЧКА БЫ МЫ СЕБЕ ПЛАВЯМ

Волочка плавила	ты гравировал	А ты же сталос
модя мре	ты гравировал	Волочка сь тавон
Зачто же ты свиселам	ты гравировал	Плени владимираси
Гонимь от себя	ты гравировал	Ес-де-де-де-де сь волоч
Стала неперестувае	ты гравировал	Сам-де-де-де-де-де-де
Цени даче	ты гравировал	
И нае-волок мочная	ты гравировал	
Волоч нехлудна	ты гравировал	



Александр Якимович

**Искусство
Николая Смирнова**

Формат: 70 × 100 /16
Использованы гарнитуры:
Charter, Circe
Печать: офсетная
Бумага: SL Volume 128 г/м
Тираж: 500 экз.
Отпечатано в типографии
«Капитал пресс»