Вячеслав Николаевич Чимитов
Vyacheslav Nikolayevich Chimitov

старший научный сотрудник,

senior researcher,

Новосибирский государственный художественный музей

Novosibirsk State Art Museum

аспирант,

graduate student,

Новосибирский государственный университет архитектуры, дизайна и искусств им. А.Д. Крячкова

Kryachkov Novosibirsk State University of Architecture, Design and Arts

4imitov@mail.ru

**ПАМЯТЬ КАК МЕТОД В ТВОРЧЕСТВЕ Н.Д. ГРИЦЮКА
(НА ПРИМЕРЕ РАЗВИТИЯ МОТИВА ДРЕВНЕРУССКОЙ АРХИТЕКТУРЫ
В СЕРИИ «ПЕРЕСЛАВЛЬ-ЗАЛЕССКИЙ»)**
**MEMORY AS A METHOD IN THE WORK OF N.D. GRITSYUK
(THE MOTIF OF THE RUSSIAN MEDIEVAL ARCHITECTURE
IN THE SERIES "PERESLAVL-ZALESSKY")**

В статье рассматривается проблема культурной памяти на примере развития мотива древнерусской архитектуры в серии «Переславль-Залесский» новосибирского художника Н.Д. Грицюка (1922–1976). Применение в исследовании установок формально-стилистического анализа с учетом положений теории культурной памяти способствовало выявлению закономерностей стилистической трансформации мотива храма в переславльской серии и определению воспоминания как методологического принципа художника. В лирических видовых пейзажах Переславля 1967 г., а затем в сказочных фольклорных композициях и кубофутуристически расщепленных образах храмов 1969 г. Н.Д. Грицюк актуализирует культурную память путем осознанного или неосознанного повторения изобразительного опыта прошлого. К началу 1970-х гг., преодолев стилистическое влияние преемственных связей, он добивается окончательной отвлеченности в изображении предметного мира и создает сюрреально искаженные психоделические «портреты» храмов – образы памяти. В результате феномен памяти реализуется в творчестве Н.Д. Грицюка в следующих аспектах: память как проявление надындивидуальных и личностных механизмов связи с художественной традицией; память как философская проблема; память как опыт переживания, формирующий серийно-процессуальные художественные образы.

Ключевые слова: Н.Д. Грицюк, позднесоветское искусство, мотив древнерусской архитектуры, культурная память, художественная традиция, творческий метод, городской пейзаж, серия

Для цитирования: Чимитов В.Н. Память как метод в творчестве Н.Д. Грицюка (на примере развития мотива древнерусской архитектуры в серии «Переславль-Залесский») // Артикульт. 2021. №4(44). С. 75-85. DOI: 10.28995/2227-6165-2021-4-75-85

The article considers the cultural memory using the example of the development of the motif of Russian medieval architecture in the series "Pereslavl-Zalesky" of the Novosibirsk artist N.D. Gritsiuk (1922–1976). The research applies the principles of stylistic analysis, taking into account the provisions of the theory of cultural memory. This approach contributed to the identification of patterns of stylistic transformation of the temple motif in the series "Pereslavl-Zalesky" and the definition of recollection as a methodological principle of the artist. In the lyrical landscapes of Pereslavl from 1967, and then in folk tale compositions and cubist-futurist depictions of temples from 1969, N.D. Gritsiuk actualizes cultural memory by repeating the pictorial experience of the past. In the early 1970s, he overcomes the stylistic influence of tradition and creates surreally distorted psychological depictions of temples as images of memory. As a result, the phenomenon of memory is realized in the works of N.D. Gritsiuk in the following aspects: memory as a manifestation of supra-individual and personal mechanisms of connection with artistic tradition; memory as a philosophical problem; memory as a lived experience that forms a serially developed artistic image.

Keywords: N.D. Gritsiuk, late Soviet art, the motif of the Russian Medieval Architecture, cultural memory, artistic tradition, the creative method, cityscape, series

For citation: Chimitov V.N. "Memory as a method in the work of N.D. Gritsiuk (the motif of the Russian medieval architecture in the series "Pereslavl-Zalesky")." *Articult.* 2021, no. 4(44), pp. 75-85. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2021-4-75-85

Характер происходящих в советском послевоенном искусстве процессов забвения, припоминания или намеренной реконструкции эстетических идеалов и национальных

В.Н. Чимитов *Память как метод в творчестве Н.Д. Грицюка (на примере развития мотива древнерусской архитектуры в серии «Переславль-Залесский»)* мировоззренческих кодов прошлых эпох позволяет допустить, что содержательные основы миропонимания художественной среды 1950–1970 гг. целесообразно рассматривать в контексте проблемы коллективной памяти, и в частности культурной памяти как одной из ее форм.

Немецкий историк культуры Я. Ассман, отталкиваясь от размышлений М. Хальбвакса и А. Варбурга о социальной (коллективной) памяти, понимает культурную память как выходящий за рамки опыта отдельных людей или групп механизм трансляции основных смыслов, «фигур воспоминаний» из прошлого в настоящее [Ассман, 2004]. Он также отмечает, что для этого явления, отличного от исторической – линейной по своей сути – науки, важна «не фактическая, а восстановленная в воспоминании история, и только она» [Ассман, 2004, с. 55]. Так, в рамках предложенной концепции памяти изучается не прошлое как таковое, а то прошлое, которое осталось в воспоминаниях, то есть в культуре, в ее традициях. Обобщив теоретические положения Я. Ассмана, исследователь Л.П. Репина отмечает, что культурная память «имеет „реконструктивный“ характер, то есть имплицитированные в ней ценностные идеи, равно как и все транслируемое ею „знание о прошлом“, непосредственно связаны с актуальной для настоящего момента ситуацией в жизни группы» [Репина, 2011, с. 193].

В послевоенном советском обществе на фоне кризиса национальной и личностной самоидентификации возобновляется интерес к сфере религиозно-философских исканий. При этом в качестве воплощения сокровенного актуализируется древнерусская культура в различных ее проявлениях, начиная с образцов народного творчества и заканчивая храмовой архитектурой. Воссозданные или отреставрированные после войны памятники древнерусского зодчества, сохранившие в своей внутренней семантической структуре идеи возвышенного и трансцендентного, естественным образом побуждали советских людей к пересмотру эстетических и духовных ценностей (подробнее см.: [Шаманькова, 2019, с. 51-95]). Однако обращение к христианским истокам в условиях доминирующего атеистического дискурса носило преимущественно компенсирующий характер.

Духовное начало в творчестве художников-шестидесятников выражалось косвенно, осторожно через включенный в композиционную структуру их произведений (в основном пейзажей) мотив древнерусского храма (подробнее см.: [Флорковская, 2020, с. 32-33]). В условиях нормативного дискурса христианская проблематика решалась в свете культивируемой идеи преемственности. В лирических, иногда драматических пейзажах В.Ф. Стожарова, В.И. Иванова, В.Е. Попкова и других образы божественного мира скрываются за визуальными приемами и «фигурами воспоминаний», заимствованными из канонизированной русской реалистической живописи XIX в. (пейзажные образы А.К. Саврасова, И.И. Шишкина, И.И. Левитана и др.) или в некоторых случаях из символистской поэтики Серебряного века (пейзажи М.В. Нестерова, Н.П. Крымова, П.И. Петровичева, А.А. Рылова).

Вместе с тем динамичные ритмы и ракурсы, смелые живописные допущения, элементы лирической и символической образности, призванные, казалось бы, подчеркнуть связь советской живописи с изобразительным языком прошедших эпох, стали одновременно и свидетельством ее обновления. Представители сурового стиля П.Ф. Никонов, Н.И. Андронов, А.Ю. Никич и другие, сосредоточившиеся на индивидуальном (в противовес нормативному) отношении к творчеству, обратились к игнорируемым в сталинский период примерам пластического преобразования действительности. Так, их заинтересовали эстетические установки представителей «третьего пути» (В.А. Фаворского, Р.Р. Фалька, А.Д. Древина и др.), которые посредством глубокой метафоричности, пластических искажений, экспрессии и камерности воплощали в своих произведениях глубоко личностное отношение к миру.

Преемственные связи с отечественной живописью начала XX в. проявляются и в творчестве новосибирского художника Н.Д. Грицюка (1922–1976). В его акварельных городских пейзажах в преображенном виде представлены образно-пластические установки линейного языка мирикусников, метода тональной живописи Н.П. Крымова, русского неопримитивизма, а также элементы стиля авангардистов – А.В. Куприна, А.В. Лентулова, П.Н. Филонова. В стремлении

Грицюка и художников его поколения поддержать непрерывность изобразительной традиции (с учетом понимания ее многообразия) угадывается и желание восстановить культурную память, которая, по Я. Ассману, питает эту самую традицию и далеко не исчерпывается ею (см.: [Ассман, 2004, с. 22]).

Обратившись к древнерусской проблематике в начале 1960-х гг. в серии «Моя Москва», Грицюк спустя несколько лет продолжил ее и в серии «Переславль-Залесский» (1967–1969). Искусствовед П.Д. Муратов отметил особенности развития этой темы в творчестве художника: «осознанная» ее разработка началась в московской серии в 1964 г., в переславльских мотивах она «возникла в 1967 году и угасла на рубеже 60–70-х годов, может быть даже более точно – в 1969 году. В других сериях, в частности в серии „Моя Москва“, она продолжала жить и в следующем десятилетии» [Муратов, 1987, с. 24]. При этом необходимо иметь в виду, что древнерусская проблематика развивалась Грицюком не только в рамках городских серий. К концу 1960-х гг. храмовая архитектура преобразилась в освобожденные от тематических и жанровых условностей абстрактно-фантазийные собирательные образы-гибриды, объединенные после смерти автора в серию «Фантазии и интерпретации».

Во время творческой поездки в Переславль-Залесский в 1967 г. Грицюк погрузился в мир древнего города, лишённого признаков индустриального и урбанистического строительства и сохранившего традиционный уклад. Непривычный для Грицюка-урбаниста ландшафт, непосредственными атрибутами которого являются устремленные в высь православные храмы и приземистые деревянные дома, послужил развитию в его образно-пластической системе реалистических установок, характерных для эстетической программы «Союза русских художников», метода Н.П. Крымова, а также тенденций традиционного искусства.

В акварелях «Сретенская церковь и Успенский собор», «Никитский монастырь», «Вечер» (все – 1967; коллекция семьи Н.Д. Грицюка, Новосибирск) Грицюк использует принципы так называемой крымской тональной системы. Архитектурные ансамбли монастырей и отдельные культовые сооружения с изящными куполами, утопающие в темно-зеленых густых кронах деревьев, так же как и в пейзажах Н.П. Крымова, силуэтно сливаются с окружающим естественным ландшафтом и преобразуются в собирательный лирический образ.

В акварели «Никитский монастырь» представлена видовая панорама архитектурного ансамбля, контрастно выделяющегося на фоне пасмурного неба. В центре композиции изображены самые высокие сооружения – колокольня и большой купол церкви. Грицюк занят поиском тонких пространственных и тональных соотношений предметов в среде. Кроны деревьев образуют округлые пульсирующие темные пятна, окутывающие нежные, прозрачные, почти игрушечные архитектурные формы монастыря. Разбавляют темные массы деревьев маленькие, изящные черные главки церкви и холодно-зеленая полоса травы, к краю листа окрашенная в теплые оттенки. Подвижность ландшафта подчеркивается узкой полоской высветленной тропинки, которая разделяет холм на два плана, различающиеся по теплохолодности. Художник запечатлевает «состояние» мотива. Акварельные слои, сквозь которые можно почувствовать шероховатую, грубую фактуру бумаги, создают ощущение влажности атмосферы и грустное настроение. Автор воспроизвел очищенный от излишних архитектурных деталей цельный образ монастыря, ставшего гармоничной частью ландшафта. Возникает впечатление прорастания из темно-зеленой теплой земли не только деревьев и травы, но и самого монастыря. Визуального эффекта естественного слияния архитектуры с природой художник добивается и с помощью сложных цветовых сочетаний монохромных оттенков зеленого, кирпично-розового и серого. Грицюк сгущает тоновые отношения, утяжеляет предметную среду, оформляет, уравнивая пейзажные элементы, основной принцип бытия – противопоставление неба и земли, верха и низа. Изображение архитектурного памятника, включенного в природную среду, сдержанный монохромный колорит, любование изящными и наивными архитектурными формами – все это свидетельствует и о стремлении художника создать камерный лирический пейзаж, представленный в наивном, простодушном прочтении.

В.Н. Чимитов *Память как метод в творчестве Н.Д. Грицюка (на примере развития мотива древнерусской архитектуры в серии «Переславль-Залесский»)*

Натурная акварель «В Переславле-Залесском» (1967; коллекция семьи Н.Д. Грицюка, Новосибирск) представляет собой панорамный пейзаж, в котором смыслообразующим центром является небольшая церковь. Линия горизонта находится выше середины листа. Темными коричнево-зелеными, холодными цветовыми оттенками выделяется на фоне серого подвижного неба городская среда со старыми деревянными домами, окруженными густыми, округлыми кронами деревьев. Древний провинциальный город утопает в зелени и гармонично сосуществует с природой. Белокаменная церковь с бирюзовым куполом не выделяется большими размерами, но при этом она гармонична в своих лаконичных архитектурных формах и скромно величественна. В переработке, названной «Переславльский мотив» (1969; Государственная Третьяковская галерея), образная и мотивная система этой акварели приобретает новые пластические акценты. Белокаменная церковь еще больше выделяется в композиционном строе: усиливается яркость бирюзовой маковки, которую окружают небольшие декоративные белые облака, и смягчаются темные силуэты густых деревьев на переднем плане. Меняется общая колористическая гамма: на смену земляной охре и зелено-коричневым оттенкам приходит воздушный холодный бирюзовый колорит. В новой интерпретации мотива появляется дробный мазок, усиливающий декоративную плоскостность изображения. Округлые, обобщенные формы деревьев и облаков напоминают образы в творчестве наивных художников. Так Грицюк добивается отчетливого символического звучания произведения и обостряет его фольклорную образность.

«Сказочная реальность» [Манин, 1973, с. 51] Переславля проявляется в преобразованном архитектурном пейзаже «Никитский монастырь» (1969; Новосибирский государственный художественный музей). Перед зрителем предстает возвышающийся над суетным миром город-монастырь, стены которого озаряются лучами закатного солнца. Здесь Грицюк избавляется от излишней детализировки монастыря, акцентирует внимание на монолитности, простоте и лаконичности его архитектурных форм. Тесно сгруппированные храмовые строения, в некоторых местах очерченные границами света и тени, своей лаконичной ансамблевой ритмикой противопоставляются холму, из которого они и «вырастают». В подвижном рельефе распластанного холма, в изображении деревьев и в неотчетливых силуэтах построек угадывается кубистическая стилистика: лапидарная цвето моделировка, разбиение и расщепление предметной среды на рубленые формы, декоративность и плоскостность. При этом в колорите акварели прослеживается традиционная пейзажная установка. Теплые монохромные коричневые, сероватые и зеленые оттенки объединены розоватым тоном, задающим произведению лирическую уравновешивающую интонацию и ощущение старины. Образное решение храма как отголоска прошлого в современных реалиях усиливается и противопоставлением закатных лучей (по-левитановски освещающих розоватые стены монастыря) темной, почти черной полусфере, нависающей над «просветленным куполом неба» [Манин, 1973, с. 51]. Это запечатленное Грицюком явление В.С. Манин интерпретирует как укорененный в сознании древних людей символ предвестия конца света, позволяющий, с одной стороны, выйти на отвлеченные размышления о затерянном в кипучей современности граде Китеже, а с другой – ощутить «божественную светозарность» древнерусского архитектурного сюжета (см.: [Манин, 1973, с. 49-51]).

Одновременное присутствие в переславльском образе проблесков «божественной светозарности» и мифологических реминисценций обусловлено характером самого предмета изображения – константы жанровой формы мотива храма. Так, по мнению В.С. Манина, сказочные аллюзии возникают «не из авторского вымысла, а из самих архитектурных форм, из фантазии, заложенной народными мастерами в образ старинных сооружений. Грицюк находит только максимально выявляющую эту сказочность композицию, обостряет компоновку объемов, подчеркивает монолитность форм, наряду с их фантастическим нагромождением» [Манин, 1973, с. 51]. Далее искусствовед добавляет, что существенную роль в структуре

V.N. Chimitov *Memory as a method in the work of N.D. Gritsiuk*
(the motif of the russian medieval architecture in the series "Pereslavl-Zalessky")

переработанных переславльских образов художника играют и «некоторые элементы древних народных представлений» [Манин, 1973, с. 51]. Думается, что одним из элементов пейзажных композиций Грицюка, отсылающих к народному сознанию, стал эффект органичного «прорастания» древнерусских храмов из естественного ландшафта, по сути обусловленный их особой архитектурной формой. Так, исследователь О.В. Стекольников, акцентируя внимание на ландшафтно-архитектурных особенностях образного решения православного храма в отечественной живописи, отмечает: «Древнерусский принцип строить „как мера и красота скажет“ {Цит. по Кривонос, Макаров 1987: 172}¹ применялся не только для создания архитектурных конструкций, объемов, декора, но и для воплощения органичного сочетания архитектуры с природным, городским или сельским ландшафтом, когда при доминирующем над окружающим пейзажем месторасположении храма сохранялась „связь почвы с выросшими на ней произведениями“ {Е.Д. Поленова. Цит. по Федоров-Давыдов 1974: 25}², которые оставались созвучны и соразмерны природе и человеку» [Стекольников, 2019, с. 119]. По этой причине возникновение в пейзажах новосибирского художника крымской тональности и национально-народной изобразительности можно объяснить опосредованным влиянием лирической и празднично-народной традиции в решении мотива древнерусского храма. А.К. Саврасов, В.Д. Поленов, а затем и И.И. Левитан, Н.К. Рерих, Н.П. Крымов, Б.М. Кустодиев – представители русской пейзажной школы, – увидев в церковной архитектуре ее органичную вовлеченность в среднерусский ландшафт, способствовали формированию изобразительного канона национального пейзажа, в котором «скромная среднерусская природа, увенчанная сродненным с землей сельским храмом» [Стекольников, 2019, с. 118], решается на основе понимания безмерности русского пространства в соединении с чувствованием божественной силы «христианского света» (см.: [Сарабянов, 1998, с. 7-25]).

«Одухотворение пластического элемента» искусствовед Д.В. Сарабянов называет одной из существенных и неотъемлемых тенденций национальной традиции русского искусства [Сарабянов, 1998, с. 234]. Следуя, с одной стороны, заключенному в древнерусской архитектуре каноническому принципу синтетической связи с окружающей средой, а с другой – воспринимая ее сквозь призму устоявшейся традиции русского пейзажа, Грицюк в итоге наполняет переславльские образы лирическим настроением, авангардными пластическими искажениями, примитивистскими элементами и отсылками к фольклорной визуальности. Такой набор художественных воспоминаний, нередко наполненных проблесками духовной приподнятости, свидетельствует о вовлеченности Грицюка в национальную традицию живописи и закрепляет за ним роль стихийного транслятора художественной памяти. Думается, что воспоминания о русском реалистическом пейзаже в творчестве новосибирского художника возникли непроизвольно. По мнению Д.В. Сарабянова, «традиция – особенно национальная – далеко не всегда развивается осознанно, программно. Часто она живет стихийно, реализуется спонтанно. В этом случае действует память национальной школы, а художник может не отдавать себе отчета в том, что его произведения осуществляют связь времен» [Сарабянов, 1998, с. 230-231].

В разрабатываемой Грицюком переславльской серии к 1969 г. происходят радикальные пластические трансформации: спокойные, по-крымовски уравновешенные, идиллические панорамно-видовые образы Переславля 1967 г. сменяются нервными, динамичными, неустойчивыми образами отдельных древнерусских памятников, наполненными реминисценциями кубофутуристической живописи. Новые архитектурные пейзажи предельно экспрессивны, эмоциональны, в пластическом отношении выстраиваются по лентуловскому принципу раскубливания и расщепления, храмы в них становятся главными героями и задают преображенной городской среде особый динамичный музыкальный темп. Выстраивание творческой стратегии в контексте авангардистской традиции осмысления древнерусской

¹ Кривонос В.Т., Макаров Б.А. Архитектурный ансамбль Борисоглебского монастыря. – Москва: Искусство, 1987.

² Федоров-Давыдов А.А. Русский пейзаж конца XIX – начала XX века: очерки. – Москва: Искусство, 1974.

В.Н. Чимитов *Память как метод в творчестве Н.Д. Грицюка (на примере развития мотива древнерусской архитектуры в серии «Переславль-Залесский»)*

архитектуры (подтверждаемое как художественными, так и биографическими свидетельствами) послужило основательному закреплению за Грицюком роли креативного транслятора художественной памяти.

Преимущество с художественной культурой 1910–1920-х гг. (преимущественно с живописью бубнововалетцев А.В. Куприна и А.В. Лентулова) стала возможной благодаря, пожалуй, ключевому в биографии Грицюка событию: обучению в Московском текстильном институте (1946–1951 гг.). Искусствоведы В.С. Манин и П.Д. Муратов отмечают особые художественные традиции института, заложенные еще в годы, когда он являлся частью ВХУТЕМАС – ВХУТЕИН, художником и педагогом А.В. Куприным, культивировавшим среди своих учеников пластические принципы и приемы в живописи и дизайне: он «дожил до весны 1960 года, не удивительно, что и заложенная им в текстильном институте методика преподавания художественных дисциплин была еще жива в период обучения Грицюка» [Муратов, 1987, с. 5].

Принцип отбора наиболее удачного листа из множества других вариантов также можно считать приемом, взятым и переосмысленным новосибирским художником из купринской методики: «Выбирая из массы подготовительных акварелей наиболее удачную в композиционном отношении, чтобы в следующем листе развить ее находки, Грицюк переводил ее рисунок на чистый лист и проходил контуры ультрамарином. Так делали прямые ученики Куприна» [Муратов, 1987, с. 6]. Выбранный Грицюком мотив трансформируется в сторону постоянно усиливающегося абстрагирования. Такое же обобщающее аналитическое уплощение предметной действительности угадывается и в пейзажных аппликациях А.В. Куприна. При абстрагировании архитектурного образа оба художника в качестве смыслообразующего компонента сохраняют композиционную целостность, подкрепляемую верно найденными тональными соотношениями различных локальных цветов. Однако в творчестве Грицюка прямых живописных аналогий с манерой А.В. Куприна не столь много, чтобы утверждать об их явной стилистической общности.

Вдумчивое и осознанное знакомство Грицюка с творчеством А.В. Куприна произошло в 1958 г., когда он вместе с новосибирскими художниками Л.Н. Огибениным, Х.А. Аврутисом и искусствоведом П.Д. Муратовым принял участие в комплектовании фондов Новосибирской картинной галереи (в настоящее время – Новосибирский государственный художественный музей). П.Д. Муратов вспоминает: «В тот осенний сезон удалось приобрести для города четыре картины А. Куприна, четыре произведения А. Лентулова, великолепный натюрморт И. Машкова, пейзажи В. Рождественского» [Муратов, 1987, с. 12]. Этот момент в творческом становлении художника можно назвать переломным: «Грицюк заново прикоснулся к творчеству Куприна и увидел его более широким, нежели знал прежде. Кроме того, Куприн предстал перед ним теперь не один, а в окружении других членов группы „Бубновый Валет“, в которой что ни имя, то живописец яркой индивидуальности» [Муратов, 1987, с. 12]. В этом ряду бубнововалетцев, повлиявших на творчество Грицюка, П.Д. Муратов, как и В.С. Манин, выделяет А.В. Лентулова, открытие живописи которого стало возможным благодаря сбору коллекции для галереи.

Черты лентуловской поэтики проявляются у Грицюка в его вариациях на тему храма Василия Блаженного (например, «Мост и храм» (1966; коллекция семьи Н.Д. Грицюка, Новосибирск), «Майский день» (1966; коллекция семьи Н.Д. Грицюка, Новосибирск), «На Красной площади» (1968; коллекция семьи И.О. Фоякова, Санкт-Петербург)) и в отдельных образах соборов из серии «Моя Москва» (например, «Путинковская церковь» (1966; коллекция семьи Н.Д. Грицюка, Новосибирск), «Новодевичий монастырь» (1969; Государственная Третьяковская галерея). Так, излюбленный А.В. Лентуловым цветомузыкальный мотив – звон колоколов – стал ведущей темой в листе «Кремлевские соборы» (1966; коллекция семьи Н.Д. Грицюка, Новосибирск). На первом плане изображены фронтально развернутые к зрителю и уплощенные до декоративной плоскостности кремлевские храмы, которые почти растворены в расщепленном

на отдельные декоративные элементы сказочном пространстве города. Грицюк решает среду, подобно А.В. Лентулову, «путем кубистических пространственных сдвигов» [Мурина, Джафарова, 1990, с. 80]. Выстроенные по принципу контрастных сочетаний желтые, оранжевые, бирюзовые и голубые закругления и «осколки» вступают в «музыкальное» взаимодействие с кубистическими ритмами плоскостей. Синтетически связывая ударные цветовые пары с ритмами и сдвигами, Грицюк создает иллюзию озвученности визуального сюжета.

Прием метафорического озвучивания Грицюк активно использует и в серии «Переславль-Залесский». В листе «Церковь» (1969; коллекция семьи Н.Д. Грицюка, Новосибирск), представляющим собой преобразенную вариацию натурной акварели «Сретенская церковь» (1967; коллекция семьи Н.Д. Грицюка, Новосибирск), при сохранении основных композиционных ориентиров трансформируется лишь пластическая структура изображаемой среды. В окружающем церковь пространстве теряют свои контуры серые облака, холм, густые мрачные кроны деревьев, а также бирюзовый купол небольшого храма, изображенного на дальнем плане. Реальные очертания остались только у церкви, которая увеличилась в размерах и упирается колокольной о верхний край вертикально ориентированного листа. Тонкое световоздушное пространство натуры этюда сменяется кубистически разъятой и одновременно синтезированной средой, состоящей из ритмических и колористических взаимодействий разнообразных декоративных форм и элементов. Эти «осколки», как брызги, устремляются из центра, где размещена церковь, к краям листа. Организованные по принципу центробежного импульса сдвиги форм и их фрагменты создают ощущение разливающегося из храма колокольного перезвона. Динамично выстроенная композиция листа подчеркивает зыбкость и неустойчивость обновленного образа церкви: расщепленная, она отрывается от земли и приобретает беспокойную кристаллическую невесомость.

В лентуловской стилистике кубистического разъятия форм решены листы «В Даниловском монастыре» (1969; Новосибирский государственный художественный музей), «Куполок» (1969; частная коллекция, Париж), «Переславльский мотив» (1969; частная коллекция, Париж) и др. В этих работах Грицюк, как и А.В. Лентулов, отказывается от отвлеченных литературно-философских умозаключений и сложной символической образности, пытается уловить духовную сущность древних памятников, прибегая к пластическим трансформациям образа и радикальным цветовым допущениям. Окутывающую храмы синтетическую (иногда кажущуюся сказочной) атмосферу Грицюк воспроизводит с помощью найденных в этой среде связей архитектурных ритмов, цвета, света и колокольных перезвонов – таких пластических и ритмических особенностей культовых сооружений, как фольклорный декоративно-насыщенный колорит, выразительные композиционные архитектурные членения и устремленные ввысь линии архитектурного силуэта.

Возвращение художников оттепели к пластическим ценностям и устремлениям авангарда, по мнению А. Чудецкой, было осуществлено «во многом путем психологической реконструкции. „Возрождение памяти“ касалось не только и не столько экспериментального пластического мышления. Вместе с этим мышлением из прошлого поднимался и становился осязаемым весь комплекс миропонимания, который пронизывал искусство 1920-х годов. И вместе с ним – такие качества, как энтузиазм, вера, наивность, политическая неискренность» [Чудецкая, 2016, с. 375]. Психологическая реконструкция художественной памяти проявилась и в творческой биографии Грицюка. В.С. Манин и П.Д. Муратов отмечают, что посредниками между Грицюком и искусством начала XX века выступили две яркие личности: его преподаватель в текстильном институте В.В. Почиталов (в 1924–1930 гг. он учился сначала во ВХУТЕМАСе, затем – во ВХУТЕИНе, который окончил по классу станковой живописи у А.В. Шевченко) и известный новосибирский художник Л.Н. Огибенин (в 1925–1928 гг. учился в Омском художественно-промышленном техникуме им. М. Врубеля, а в 1929–1932 гг., проживая в Ленинграде, обучался в группе К.С. Малевича), дружить с которым Грицюк начал с 1955 г. Благодаря общению с этими художниками – живыми

В.Н. Чимитов *Память как метод в творчестве Н.Д. Грицюка (на примере развития мотива древнерусской архитектуры в серии «Переславль-Залесский»)*

свидетелями авангардных открытий в живописи – Грицюк возвращает в себе, реконструирует на психологическом уровне мироощущение прошедшей эпохи, являющейся, по словам А. Чудецкой, «реальным пространством культуры», задвинутым нормативными установками на «невидимый» план [Чудецкая, 2016, с. 375].

Рассматривая развитие мотива древнерусской архитектуры в творчестве Грицюка в контексте проблемы памяти, следует обратить внимание не только на проявляющиеся в нем механизмы неосознанной вовлеченности в художественную традицию или механизмы трансляции художественной памяти, но и на то, как древнерусская проблематика преобразуется в высказывание о памяти как явлении. Так, в конце 1960-х – начале 1970-х гг. в новых вариациях переславльской серии (например, «Красная церковь» (1969; Государственная Третьяковская галерея), «В монастыре» (1971, коллекция семьи Н.Д. Грицюка, Новосибирск), Без названия (1972; Galerie Brumme Frankfurt, Франкфурт-на-Майне)) Грицюк, отказываясь от чрезмерной художественности и внешних стилизаторских заимствований, характерных для рассмотренных выше кубофутуристических и «персональных» образов храмов, обращается к собственному переживанию времени, к собственному «чувству истории». Всё те же, казалось бы, по образному типу архитектурные «портреты» при аналитическом переосмыслении становятся психоцентрическими образами храмов, отражающими глубокие внутренние реакции художника на действительность. Отметим, что использование термина «портрет» по отношению к архитектурным пейзажам Грицюка представляется обоснованным, поскольку его храмы словно вычлениваются из ландшафта и, подобно храмам бубнововалетцев А.В. Куприна и А.В. Лентулова, «обретают самодовлеющее значение большой содержательной темы» [Мурина, Джафарова, 1990, с. 93], они увидены Грицюком как бы «персонально».

Лист «В монастыре» пронизан смятением, которое проступает через мрачный монохромный темно-коричневый колорит и подвижную, текучую пластику архитектурных сооружений, неуверенно стоящих на зыбкой земной поверхности. В решении архитектурного образа художник почти полностью отказывается от любого намека на линейную и воздушную перспективы, теряет свою оформленность и предметная среда. Однако при всей условности в листе сохраняются отдельные реальные фрагменты этюда-прототипа: в левом верхнем углу угадывается сумеречное, ультрамариновое небо, а на условном втором плане в решении храма отчетливо выделены и сохранены очертания овальных окон, арочного входа и бордюра. На условном первом плане изображена еще одна фрагментарно обрезанная бесплотная храмовая постройка с узнаваемыми закомарами и стрельчатыми окнами, искривленная и вечно «падающая» в бездну. Несмотря на сохранение некоторых архитектурных элементов, очертания церковных построек подвергаются явным деформациям и искажениям – их стены искривлены, неустойчивы и подвижны. В трансформированном и запечатленном как кадр храмовом сюжете земная поверхность своей вздыбленностью и текучестью уподоблена бурлящим волнам.

Беспокойство и тревога, угадываемые в тягучести и неустойчивости архитектурных памятников, отражают сложное психологическое состояние художника: «Грицюк воспринимает архитектуру, старину глазами современника не в красотах форм, что, кстати, тоже не исключается, а в психологической трактовке: драматично, эмоционально-насыщенно. Поэтому весьма часто конкретность форм памятника теряется, превращаясь в образ, нередко символ, духовного настроения» [Манин, 1973, с. 50-51]. При этом искаженность и размытость переславльских образов говорит не только об их эмоциональной наполненности, но и о присущей им фантазийной природе. Грицюк воссоздает не реально существующий конкретный памятник, а прежде всего воспоминание о нем, собирательный поэтический образ-мираж бесплотного древнего собора, утопающего в «метафизическом сумраке» [Андреева, 2012, с. 171]. Присутствие в атмосфере пейзажа-«портрета» «В монастыре» сновидческих проявлений позволяет предположить, что под обновленным фантазийным видением В.С. Манин имел в виду свойственную мировосприятию Грицюка сюрреалистическую оптику. Фантазийно-сюрреальные средства выразительности,

примененные в решении мрачных образов храмов, позволили художнику отразить особое состояние современного человека – «трагическое смятение» [Манин, 1973, с. 50], которое он испытывает, находясь перед зримыми отголосками древнерусского прошлого, являющегося одновременно и его настоящим.

В сновидческих образах переславльских храмов, помимо состояния напряженного смятения (анализируя с формально-стилистических позиций творчество акварелиста, В.С. Манин настаивает на экспрессивных и эмоциональных свойствах его художественного сознания), Грицюк выражает и осознанное «чувство истории». Сюрреалистически искажая контуры незблемого и «вечного», он подчеркивает свое личное переживание времени и указывает на его относительность и обусловленность представлениями человека: размышляя о прошлом как пребывающем в настоящем, Грицюк размышляет и о явлении памяти. Причем в оформлении собирательного образа памяти ключевую роль играет воспоминание, используемое автором как намеренный художественный прием.

Искусствовед И.Н. Карасик, исследуя тенденции историзма в искусстве 1970-х гг., отмечает, что интонации воспоминания «ощутимы в самом пластическом ходе – в особой зоркости как бы наведенного „на резкость“ художнического взгляда, словно „вырезавшего“ эту картину из своей памяти, в подчеркнутой выделенности пластического мотива, в нередком укрупнении фигур и предметов ближнего плана в контрасте с панорамностью, безоглядностью окружающего пространства, в ритмической плавности и замедленности движений, сообщающих происходящему чуть торжественную значительность. Все это ассоциируется с возникающими в памяти картинами прошлого, со способностью человеческого сознания вдруг с потрясающей отчетливостью увидеть случившееся давным-давно» [Карасик, 1982, с. 31]. Такие же фигуры воспоминания (образные элементы нарочитого пластического искажения, мрачность колорита, размытость зыбких, текучих контуров архитектурных сооружений) присутствуют и в сюрреалистических переславльских образах Грицюка, что позволяет связать его поиски с ретроспективистскими тенденциями конца 1960–1970-х гг., когда в искусстве складывается своеобразный «жанр воспоминаний».

Воспоминание для ретроспективистов (В.Е. Попков, Е.Е. Моисеенко, Т.Г. Назаренко и др.) стало не просто обозначением темы, а принципом, позволившим представить историю не как событие, относящееся к прошлому, а как память: «Художники 70-х ощущают, сохраняют и подчеркивают дистанцию, отдаляя даже не столь далекие от нас по времени события, сообщая им интонацию вечности, причастности большому Времени и большой Истории» [Карасик, 1982, с. 32]. В преображенных переславльских образах Грицюка присутствует смысловое качество, характерное для творчества ретроспективистов, – восприятие мира сквозь призму памяти: с одной стороны, его произведения отсылают к прошлому, к некогда увиденной и воспроизведенной предметной реальности, а с другой – крепко связывают это прошлое с настоящим.

Вместе с тем следует подчеркнуть, что память как принцип определяет и внутреннюю логику творческого метода Грицюка. Художник стремится преодолеть одномерность и одномоментность изображаемого и тем самым приближается к серийно-процессуальному разворачиванию художественного высказывания, способствующему выходу за границы привычно понимаемых пространственно-временных отношений. Так, многоликость переславльской серии, выраженная в разнообразии пластических и выразительных решений, обусловлена специфическим подходом автора к разработке интересующего его мотива: когда-то созданные с натуры зарисовки и этюды позже многократно им преобразовываются и переосмыслиются в отвлеченные декоративные композиции-исследования и композиции-фантазии. В этом планомерном пластическом преобразении некогда запечатленного мотива (по купринскому методу планомерного абстрагирования образа) выражается тактика сознательного временного дистанцирования от натуры. Благодаря «чувству временной дистанции» [Карасик, 1982, с. 47] Грицюк извлекает из

В.Н. Чимитов *Память как метод в творчестве Н.Д. Грицюка (на примере развития мотива древнерусской архитектуры в серии «Переславль-Залесский»)*

своей художественной памяти наиболее характерные в содержательном отношении детали затронутой в прошлом темы, что способствует – уже в настоящем – наполнению преображенного образа смыслами и переживаниями, отражающими особенности мироощущения художника в новых для себя психологических и социокультурных обстоятельствах.

В итоге отметим, что в художественном мышлении Грицюка память выступает как основной структурный компонент, влияющий на стратегию его творческих поисков. При натурном исследовании ландшафта Переславль-Залесского художник создает лирические виды города, наполненные, на первый взгляд, случайно возникшими реминисценциями русского реалистического пейзажа и народного творчества. Бессознательную вовлеченность Грицюка в процессы, связанные с возрождением живописной традиции, можно объяснить, с одной стороны, воздействующей силой мотива древнерусской архитектуры, а с другой – побудительным импульсом всеобъемлющей памяти искусства, растворенной в пространстве национальной культуры. В переработанных пейзажах-«портретах» переславльских храмов угадывается уже осознанная, программная тактика реставрации русской авангардной традиции, осуществляемая посредством стилистической и психологической реконструкции. Восстановление художественной памяти позволило автору в конце 1950-х – начале 1960-х гг. взрастить в себе индивидуалистское мироощущение «реального пространства» искусства «третьего пути». Затем на рубеже 1960–1970-х гг., ощущая себя в контексте ретроспективистского направления, он преодолевает стилизаторские условности художественной преемственности и создает отвлеченный, почти философский образ памяти, в котором прошлое осознается пребывающим в настоящем. Логика преображения мотива храма, разрабатываемого вначале в рамках восстановления реалистической пейзажной традиции и авангардных принципов, а затем на основе приемов из послевоенной абстрактной и сюрреалистической живописи, демонстрирует, что память является ведущим направляющим стимулом в творческих исканиях художника и используется им как средство временного дистанцирования от предмета изображения. Так Грицюк создает развернутый в пространстве-времени серийно-процессуальный образ, отражающий логику его жизненного и творческого пути.

ЛИТЕРАТУРА

1. Андреева Е.Ю. Угол несоответствия. Школы нонконформизма, Москва – Ленинград, 1946–1991. – Москва: Искусство – XXI век, 2012.
2. Ассман Я. Культурная память: письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности / пер. с нем. М.М. Сокольской. – Москва: Языки славянской культуры, 2004.
3. Карасик И.Н. К проблеме историзма художественного сознания 1970-х годов (на материале советской художественной критики) // Советское искусствознание-81. Вып. 2 (15). – Москва: Советский художник, 1982. – С. 24-50.
4. Манин В.С. Николай Грицюк. – Москва: Советский художник, 1973.
5. Муратов П. Творчество // Николай Грицюк: человек и художник / сост. В.Э. Грицюк. – Новосибирск: Новосибирское книжное издательство, 1987. – С. 3-28.
6. Мурина Е.Б., Джафарова С.Г. Аристарх Лентулов: Путь художника. Художник и время. – Москва: Советский художник, 1990.
7. Репина Л.П. Феномен памяти в современном гуманитарном знании // Ученые записки Казанского университета. Серия: Гуманитарные науки. 2011. Т. 153, № 3. С. 191-201.
8. Сарабянов Д.В. Русская живопись. Пробуждение памяти. – Москва: Искусствознание, 1998.
9. Стеколыщикова О.В. Ландшафтно-архитектурный образ древнерусского церковного зодчества в отечественной живописи // География искусства: расширение горизонтов: сборник статей / отв. ред. и сост. О.А. Лавренова. – Москва: ГИТР, 2019. – С. 118-130.
10. Флорковская А. Религиозное, метафизическое, иррациональное в неофициальном советском искусстве эпохи застоя // Это было навсегда. 1968–1985. – Москва: ГТГ, 2020. – С. 32-37.

V.N. Chimitov *Memory as a method in the work of N.D. Gritsiuk*
(the motif of the russian medieval architecture in the series “Pereslavl-Zalessky”)

11. Чудецкая А.Ю. Механизм восстановления памяти: актуализация опыта «формалистов» в живописи молодых художников в годы оттепели // Память как объект и инструмент искусствознания: сборник статей / сост. Е.А. Бобринская, А.С. Корндорф. – Москва: Государственный институт искусствознания, 2016. – С. 368-377.
12. Шаманькова А.И. От храма в пейзаже – к «Распятию». Христианские мотивы, образы, сюжеты в отечественной живописи второй половины XX века. – Москва: БуксМАрт, 2019.

REFERENCES

1. Andreeva E.Yu. *Ugol nesootvetstviya. Shkoly nonkonformizma, Moskva – Leningrad, 1946–1991* [The angle of inconsistency. Schools of nonconformism. Moscow – Leningrad 1946–1991]. Moscow, Iskustvo – XXI vek, 2012. (in Russ.)
2. Assman Ja. *Kul'turnaja pamjat': pis'mo, pamjat' o proshlom i politicheskaja identichnost' v vysokih kul'turah drevnosti* [Cultural Memory and Early Civilization: Writing, Remembrance, and Political Imagination]. Moscow, Jazyki slavjanskoj kul'tury, 2004. (in Russ.)
3. Chudeckaja A.Ju. “Mehanizm vosstanovlenija pamjati: aktualizacija opyta “formalistov” v zhivopisi molodyh hudozhnikov v gody ottepeli” [The mechanism of memory recovery: actualization of the experience of the “formalists” in the painting of young artists during the Thaw]. *Pamjat' kak Ob'ect i instrument iskusstvoznaniya: sbornik statej* [Memory as an object and tool of Art Studies. Collection of articles]. Moscow, State Institute of Art Studies, 2016. Pp. 368–377. (in Russ.)
4. Florkovskaja A. “Religioznoe, metafizicheskoe, irracional'noe v neoficial'nom sovetskom iskusstve jepohi zastoj” [Religious, metaphysical, irrational in unofficial Soviet art of the era of stagnation]. *Jeto bylo navsegda. 1968–1985* [It was forever. 1968–1985]. Moscow, GTG, 2020. Pp. 32-37. (in Russ.)
5. Karasik I.N. “K probleme istorizma hudozhestvennogo soznaniya 1970-h godov (na materiale sovetskoj hudozhestvennoj kritiki)” [Towards the problem of historicism of the artistic consciousness of the 1970s (based on the material of soviet art criticism)]. *Sovetskoe iskusstvoznanie-81* [Soviet Art Studies-81]. Vol. 2 (15). Moscow, Sovetskij hudozhnik, 1982. Pp. 24-50. (in Russ.)
6. Manin V.S. *Nikolaj Gritsiuk* [Nikolay Gritsiuk]. Moscow, Sovetskij hudozhnik, 1973. (in Russ.)
7. Muratov P. “Tvorchestvo” [The oeuvre]. *Nikolaj Gritsiuk. Chelovek i hudozhnik* [Nikolay Gritsiuk. Man and artist]. Novosibirsk, Novosibirskoe knizhnoe izdatel'stvo, 1987. Pp. 3-28. (in Russ.)
8. Murina E.B., Dzhafarova S.G. *Aristarkh Lentulov: Put' hudozhnika. Hudozhnik i vremya* [Aristarkh Lentulov: Painter's Life. Painter and Time]. Moscow, Sovetskij hudozhnik, 1990. (in Russ.)
9. Repina L.P. “Fenomen pamjati v sovremennom gumanitarnom znanii” [Phenomenon of memory in contemporary humanitarian knowledge]. *Uchenye zapiski Kazanskogo universiteta. Serija: Gumanitarnye nauki* [Scientific notes of Kazan University. Series: Humanities]. 2011, t. 153, no. 3, pp. 191-201. (in Russ.)
10. Sarab'janov D.V. *Russkaja zhivopis'. Probuzhdenie pamjati* [Russian painting. Memory awakening]. Moscow, Iskustvoznanie, 1998. (in Russ.)
11. Shaman'kova A.I. *Ot hrama v pejzazhe – k «Raspjatiyu». Hristianskie motivy, obrazy, szuzhety v otechestvennoj zhivopisi vtoroj poloviny XX veka* [From the temple in the landscape – to the “Crucifixion”. Christian motives, images, subjects in Russian painting of the second half of the XX century]. Moscow, BuksMart, 2019. (in Russ.)
12. Stekol'shchikova O.V. “Landshaftno-arhitekturnyj obraz drevnerusskogo cerkovnogo zodchestva v otechestvennoj zhivopisi” [Landscape-architectural image of the Ancient Russian church architecture in the national painting]. *Geografija iskusstva: rasshirenie gorizontov* [The Geography of Art: Expanding Horizons], sbornik statej [a Collection of Papers]. Otv. red. i sost. O.A. Lavrenova. Moscow, GITR, 2019. Pp. 118–130. (in Russ.)