

РУССКИЙ МУЗЕЙ

НИКОЛАЙ
Смирнов
вечное возвращение



Директор Русского музея
Владимир Гусев

Научный руководитель
Евгения Петрова

Авторы статей
Александр Боровский
Елена Руденко
Леонид Шишкин

Художественное оформление
Йозеф Киблицкий

Дизайн
Кирилл Шантгай

Компьютерная подготовка макета
Наталия Ремизова

Редактор
Татьяна Харькина

Корректор
Татьяна Румянцева

Фотографы
Самуил Гурарий
Станислав Зимних
Николай Солин

**Художественный руководитель
издательства**
Йозеф Киблицкий

Русский музей благодарит Галерею Леонида Шишкина
за помощь в подготовке издания

Русский музей представляет: Николай Смирнов. Вечное
возвращение / Альманах. Вып. 265. СПб: Palace Editions, 2010

© ФГУК «Государственный Русский музей»
© Palace Editions

ISBN 978-5-93332-312-9 (Россия)
Printed in Italy

с о д е р ж а н и е

Иллюстрации	... 4
О природе изображенных вещей и о природе изображения вещей Александр Боровский	... 73
Вечное возвращение Елена Руденко	... 91
Культура — мое прибежище, мой дом (интервью Николая Смирнова для журнала «Семья и школа»)	... 113
Счастливый ли я человек? (интервью Николая Смирнова для газеты «Мегаполис-Континент»)	... 123
Исторические натюрморты Николая Смирнова Леонид Шишкин	... 131
Полнота времен. Послесловие Леонид Шишкин	... 135
Основные даты жизни и творчества	... 143
Выставки	... 150
Библиография	... 151
Принятые сокращения	... 151













Перед нами человек отваги, риска и удачи. Самый же большой риск, самая смелая ставка в игре — сделаться живописцем на 39 году жизни. Становление этой творческой личности происходило с поистине рекордной медлительностью, но иначе и не могло появиться сминовское искусство. Оно по своей сути не спонтанно, а его важнейшая основа — колоссальный творческий опыт прошлого.

Александр Якимович

Выставка произведений Николая Смирнова обречена на успех. Более того, высокая оценка творчества Смирнова способна объединить — редчайший сегодня случай — и начинающую, делающую первые шаги в постижении современного искусства, и искушенную, как сегодня говорят, продвинутую, зрительские аудитории.

Для Смирнова предметный мир овеществлял массу нематериальных и метафизических представлений, состояний, прозрений.

Александр Боровский

Кажется, что Смирнов родился специально для того, чтобы не дать соотечественникам забыть о своем великом прошлом. Как ветхозаветный пророк он был приставлен к тяжелой и неблагодарной работе — напоминать человеку о том, о чем тот стремится забыть. Основа его отношения к предметам культурного наследия — поистине священное благоговение. Картины Николая Смирнова — золотые сны человечества о его великом Прошлом. Он вернул нам Историю в преображенном виде прекрасных образов.

Елена Руденко



Николай Смирнов

1938–2005

Вещи — мои актеры, я — режиссер. Мой натюрморт не есть просто кусок реальной жизни, и вещи расположены там во все не в их естественном порядке. Они демонстративно организованы ради выражения той или иной мысли. Я не хочу определенности во времени и месте действия. То, что я изображаю, не есть то, что можно увидеть где-то в доме или музее, а скорее особое измерение, некое «всегда» и «везде». Только так и можно уловить жизнь истории, проникнуть в ее смысл.

Николай Смирнов

Я пишу картины медленно, одно полотно — год, а иногда около двух лет. Я работаю темперой, — это тонкая, капризная техника. Да, приходится корпеть над каждым сантиметром. Поверьте, это пытка, это доводит до иступления. И в то же время я могу сказать, что мое искусство — это мой кайф. Работать на публику, жить на продажу не умею. Почему я так работаю? Я должен быть точным, до иллюзии достоверным в передаче предмета. Я мог бы писать в манере импрессионистов или авангардистов, но у меня другая цель. Я хочу, чтобы заговорили предметы. Я вижу в своих полотнах исторический театр вещей...

Николай Смирнов

Царская охота *

2004–2005

Дерево, холст, левкас,
темпера. 180 x 140

Частная коллекция (Москва)

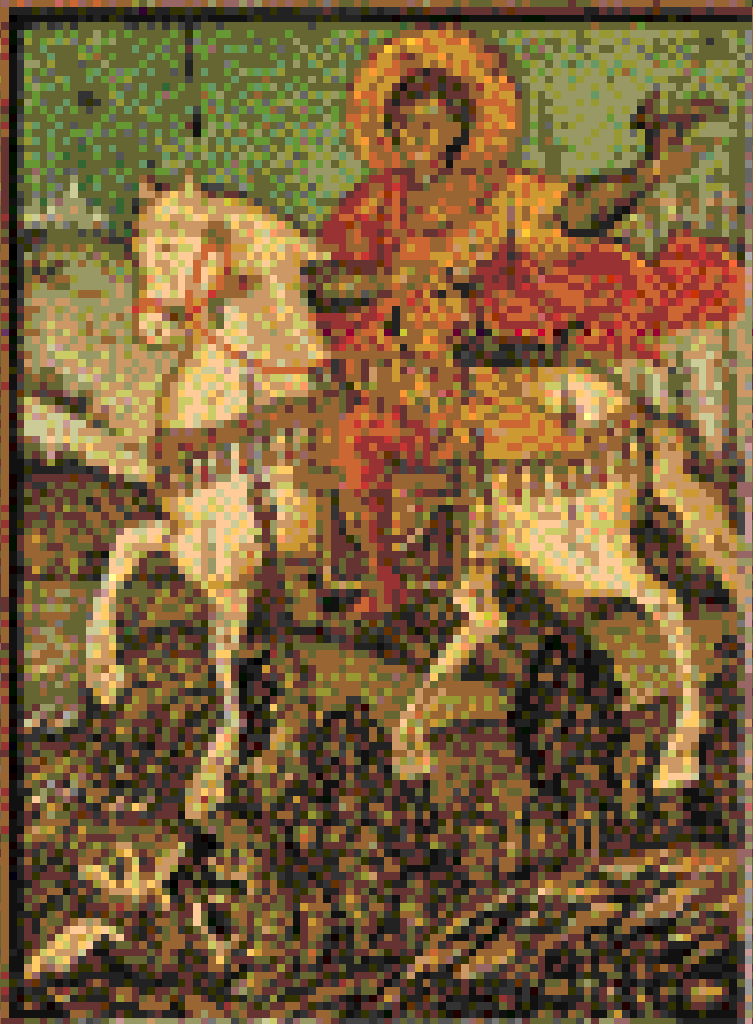
Виртуозная «Царская охота» — последний, мощный аккорд «большого стиля» художника. Она была создана в 2004–2005 годах как отклик на общую тогда идею о возрождавшейся российской «державности».

Леонид Шишкин

* Здесь и далее произведения, обозначенные звездочкой, публикуются впервые.







Ренессанс *

2003–2004

Из цикла «Великие эпохи»

Дерево, холст, левкас, темпера. 168 x 132

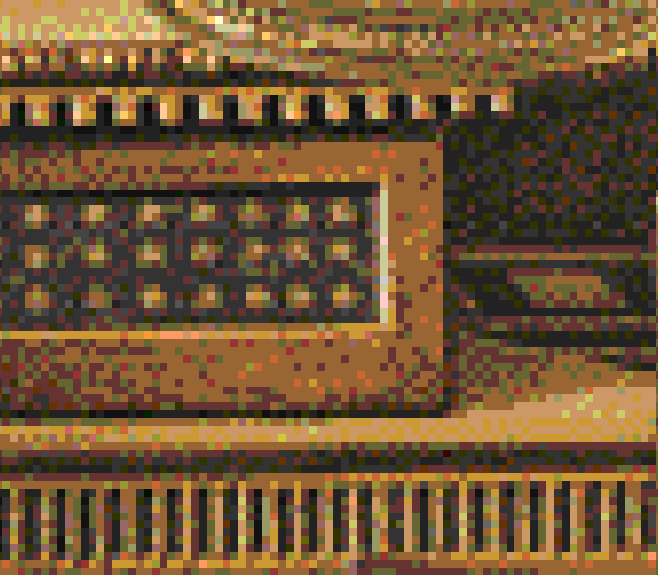
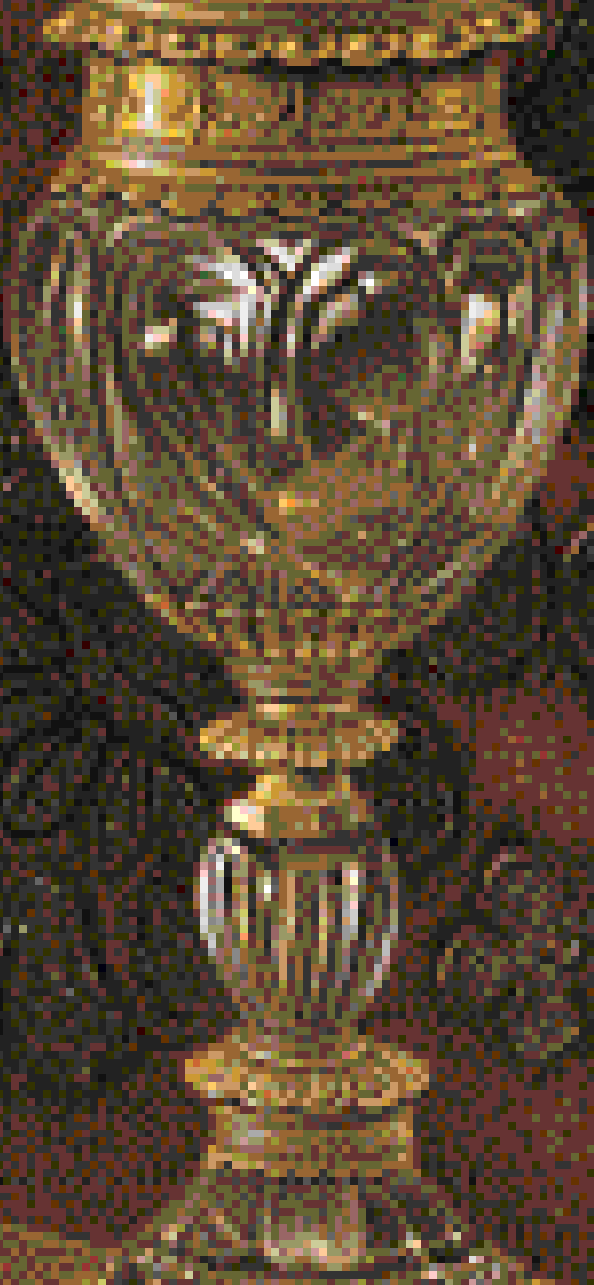
Частная коллекция (Москва)

Над второй своей картиной из серии «Великие эпохи» художник работал с особым трепетом и вдохновением. Это гимн Италии и итальянскому Возрождению, каким его услышал искусствовед и художник Николай Смирнов. Мы не увидим здесь точных копий каких-то произведений, разве что справа от алтаря «Женский портрет» Антонио Поллайоло (Берлин, Картинная галерея). «Мадонна с младенцем» на центральной створке алтаря более всего похожа на полотна Сандро Боттичелли раннего периода, однако точно такой картины не существует. Мужской портрет слева вверху ближе всего к боттичеллиевскому «Портрету юноши» (Лондон, Национальная галерея), но в «вольном изложении». И все остальные предметы — это скорее переживания, фантазии художника на тему раннего Ренессанса флорентийской школы, которые звучат здесь единым мощным аккордом.

Леонид Шишкин







Готические времена *

2003

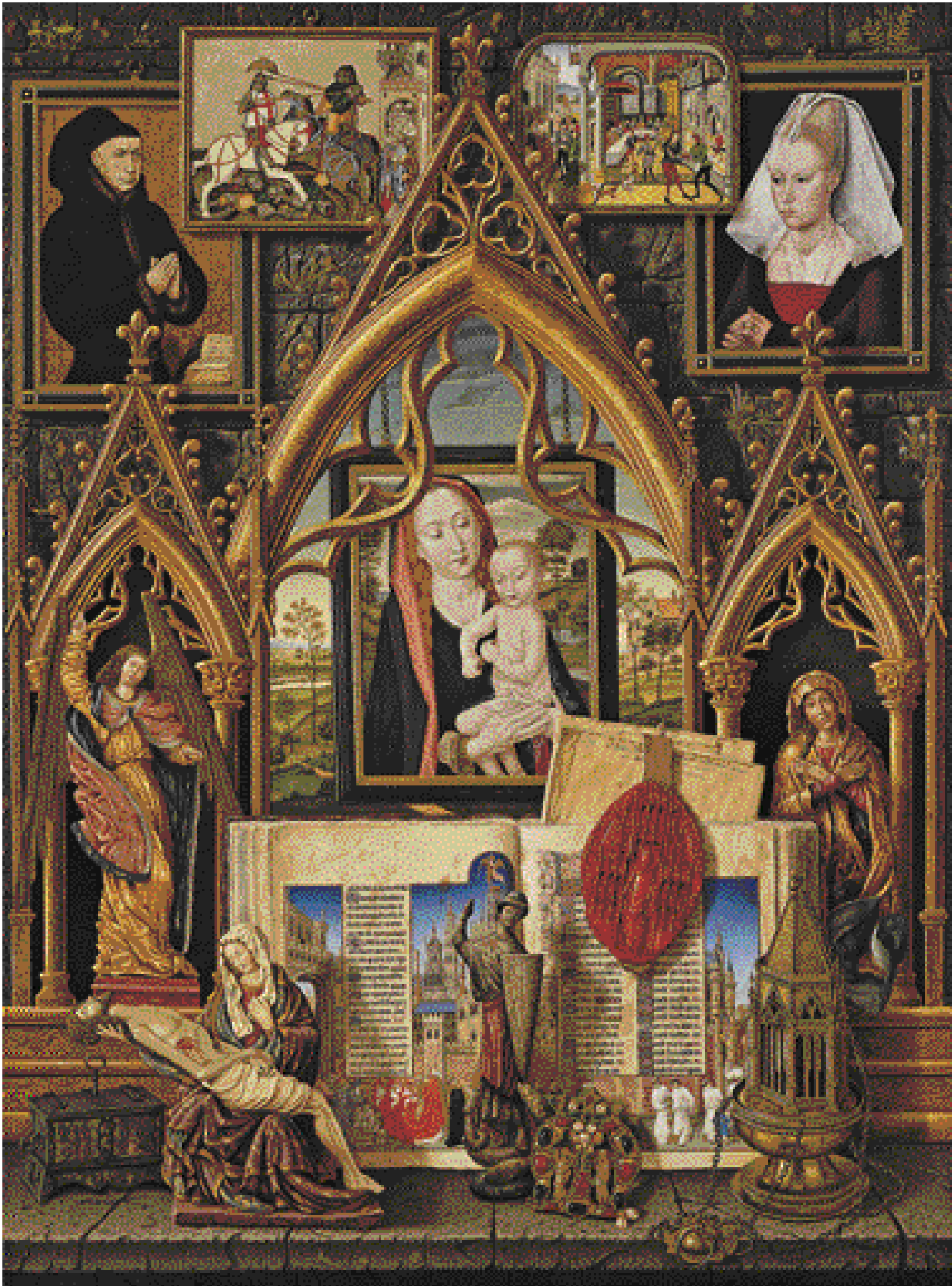
Из цикла «Великие эпохи»

Дерево, холст, левкас,
темпера. 107 x 78,5

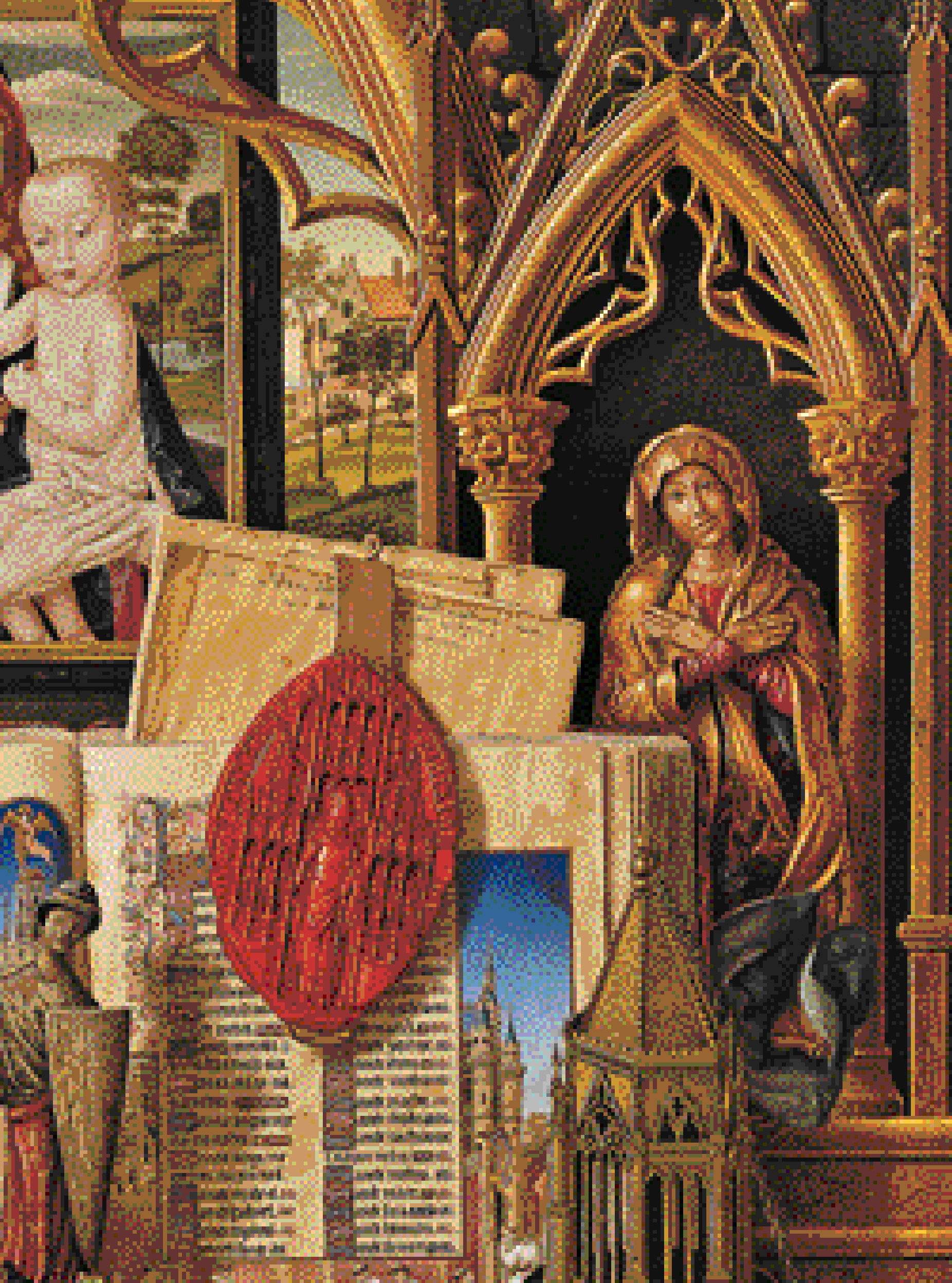
Частная коллекция (Москва)

Это первая работа художника из серии «Великие эпохи». Здесь главный герой — Рогир Ван дер Вейден (около 1400–1464), нидерландский художник периода поздней готики и раннего северного возрождения. Справа вверху — его «Женский портрет» из лондонской Национальной галереи, а слева как бы парный ему «Портрет канцлера Никола Ролена» с внешней створки знаменитого полиптиха на тему «Страшного суда» в госпитале в Боне недалеко от Дижона, только на створке фигура канцлера изображена в полный рост. В центре: «Мадонна с младенцем» — смирновская стилизация живописи Ганса Мемлинга, у которого точно такой композиции нет. Внизу на столе — драгоценная брошь, которая встречается у персонажей картин Яна ван Эйка. И хотя Смирнов соглашался, что эта работа скорее о северном возрождении, но менять название «Готические времена» не стал.

Леонид Шишкин







Семейные реликвии *

1999–2000

Дерево, холст, левкас,

темпера. 117 x 102

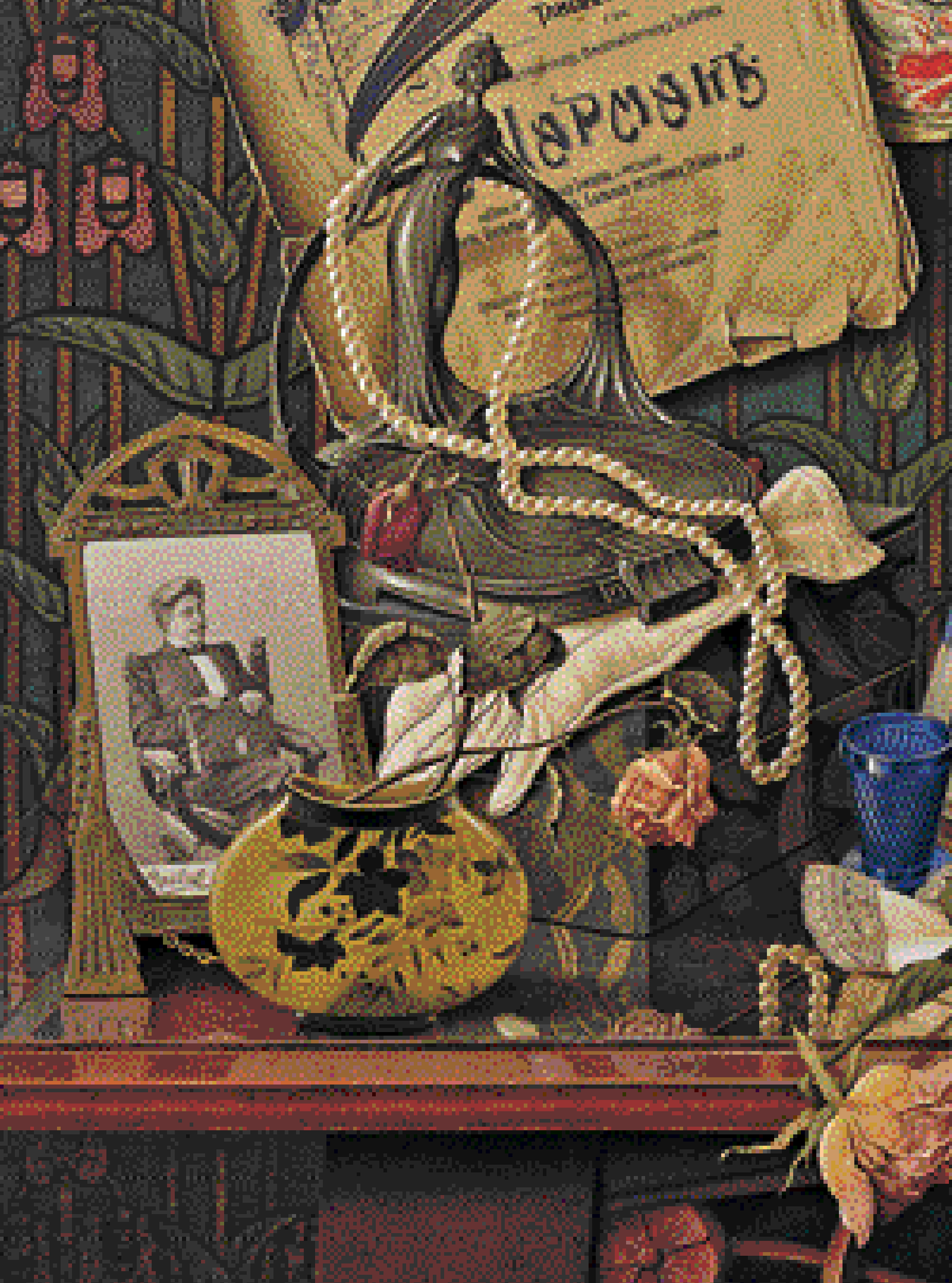
Частная коллекция (Москва)

Как у всякого современного художника, в творчестве Смирнова важное место занимают образы его индивидуальной мифологии. Художник помещает в картинах приметы собственной жизни. Книжки, которые он читал в детстве, билеты на поезд, ключи от известных ему квартир, записки со смыслом, внятным ему самому, но тайным для зрителя.

Мы видим детскую фотографию самого художника, а на другом конце стола — портрет его деда, наверху — мамы и бабушки. Многие вещи появлялись как «персонажи» в других картинах, но здесь они собраны вместе. А лист в альбоме со стихами «Не говори, не повторяй...», здесь почти незаметный, — в «Романтическом послании» сыграет главную роль.

Елена Руденко







Отражения

1987–1989

Дерево, холст, левкас,
темпера. 161,6 x 145,5

Частная коллекция (Москва)

Одной из самых знаковых в творчестве Смирнова можно считать эту работу. Мейсенские фарфоровые человечки в пространстве картины дают изящное театральное представление. Завороженный зритель следит за их прихотливой пластикой, изгибами «кулисы» — старинной шали, заглядывает в зеркало, отражающее пламя свечи. Тут он нарушает древнейшее табу — смотреть в зеркало при огне. Так человек может невольно подглядеть то, что должно быть скрыто. Художник делает нас соучастниками запретного таинства.

Елена Руденко







Памяти 1812 года

1984–1985

Дерево, холст, левкас,

темпера. 140 x 175

Продана на аукционе Фельдмана-Габсбурга,

Нью-Йорк. 1991

Это не просто батальный натюрморт, а своеобразная сцена из мировой драмы, только играют здесь не люди, а вещи: оружие, военное снаряжение, батальные гравюры на стене и икона святого Георгия — старинного покровителя русского воинства. И никакой камерности, ничего уютно-домашнего. Достигнута подлинная монументальность формы и смысла. Перед нами — великий миг истории, когда начинается эпоха новой жизни России, ее творческого гения.

Александр Якимович









Книги

1986

Дерево, холст, левкас,
темпера. 162 x 180

Продана на аукционе Фельдмана-Габсбурга,
Нью-Йорк. 1991

Любой предмет может получить символическое значение — от яблока до шапки, от кувшина до шляпы. Но тем не менее именно книга есть символ Слова и Культуры по преимуществу. Изображенная небольшая «библиотека» принадлежит так называемым старообрядцам — приверженцам архаических религиозных ритуалов и верований России, сторонникам крайне ригористических нравственных предписаний.

Сама структура композиции говорит о том, что художник имел в виду огромную стойкость древней веры, которая испытывает тяжкие удары, терпит урон, но все же продолжает стоять под ударами. Есть некое величие в этом «портале» из древних книг, в этой полуразрушенной, но еще могучей архитектуре, напоминающей о величественной простоте древних храмов Русского Севера, главного прибежища старообрядцев. Сходство с порталом храма не случайно — сам художник думал о таком сходстве.

Александр Якимович









Вариации на тему Великих географических открытий

1979–1980

Дерево, темпера. 130 x 100

Коллекция президента Колумбии,

Богота (президентский дворец)

Искусство Николая Смирнова обладает особенной притягательностью для латиноамериканцев. Возможно, им близки часто встречающиеся в его творчестве темы мореплавания, покорения пространства, возможно, в композиционно сложных, перенасыщенных предметами картинах художника им видится родство с местной колониальной культурой, фантазмагоричной и избыточной.

Так или иначе, «Вариации на тему Великих географических открытий» украшают президентский дворец в Колумбии.

Елена Руденко







Персидские мотивы

1981

Дерево, темпера. 130 x 100

Частная коллекция (Боливия)

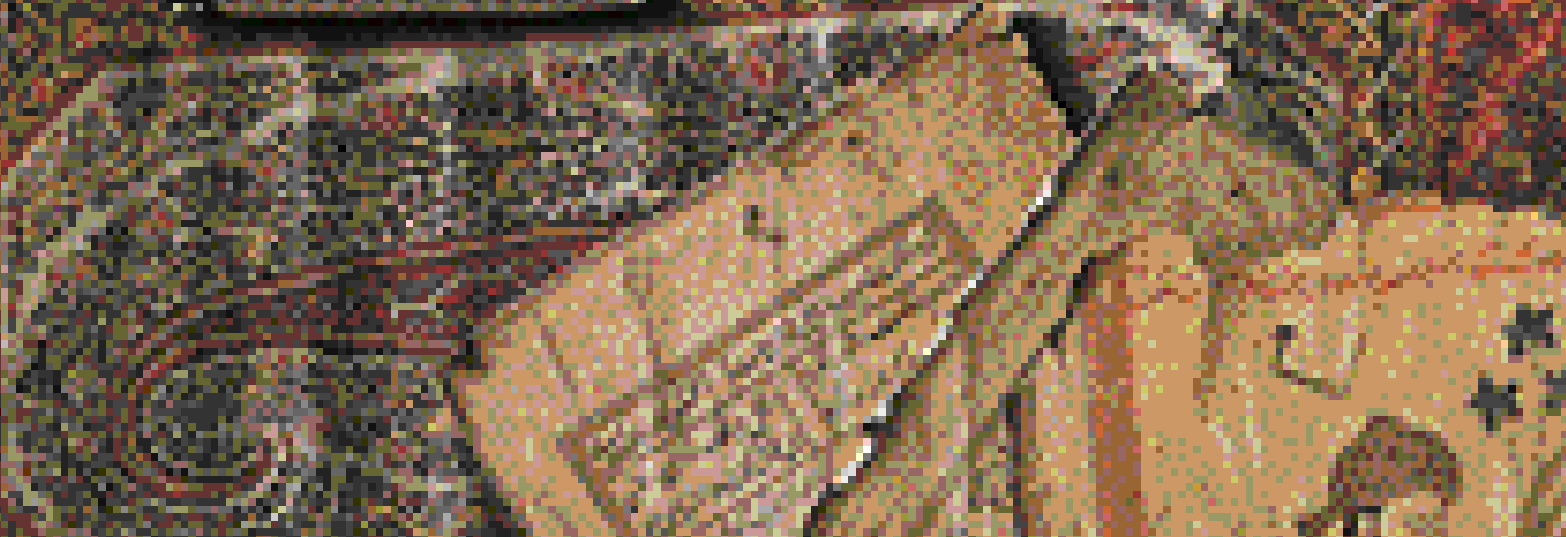
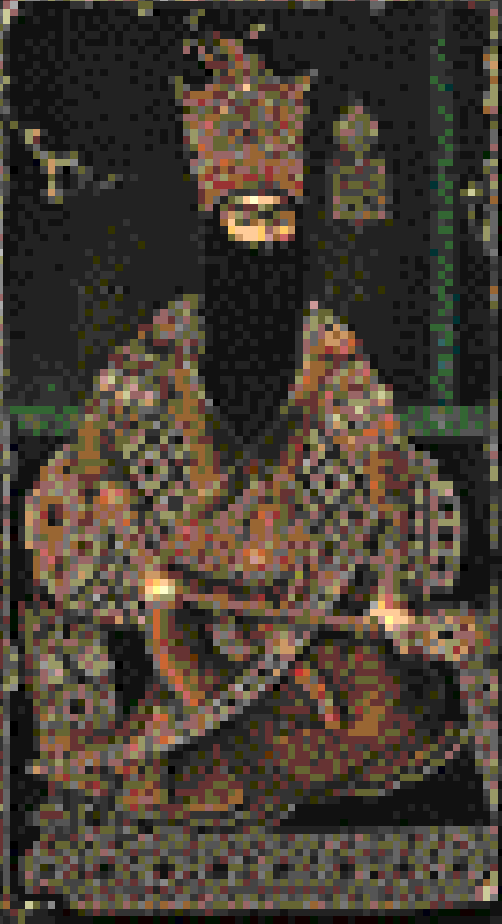
С увеличением размеров, но при сохранении «ювелирности» отделки проблема целостности произведения усложнялась во много раз.

Когда такая преграда возникла и стала затруднять работу мастера, он, с его обычной решительностью, предпринял своего рода штурм. Другой бы действовал постепенно, углубился бы в этюды. Смирнов же специально поставил себе наиболее сложную задачу: раздобыл самые трудные для воспроизведения предметы, какие только можно себе представить, составил из них довольно сложную композицию. Так возник этот натюрморт. Восток никогда не был близок художнику, и он обратился к этой теме именно потому, что декоративное искусство исламского мира настолько изощренно, что с трудом поддается воспроизведению.

«Персидские мотивы» родились в муках. Зато появилась уверенность в своих силах. Отныне художник знал, что не существует таких форм, материалов, структур, цветовых нюансов, которые не подчинятся ему, если он пожелает их запечатлеть.

Александр Якимович







Серебряный век

1986

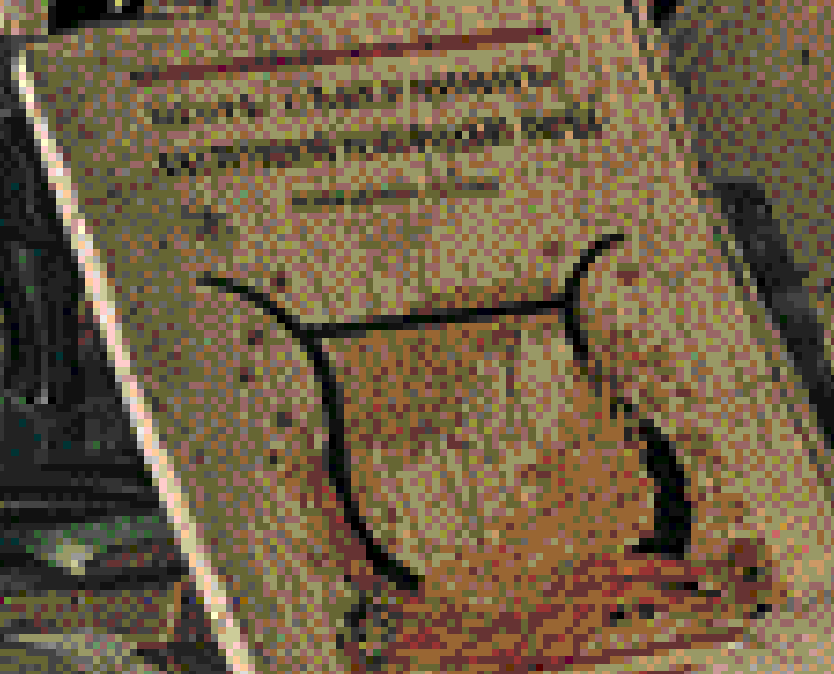
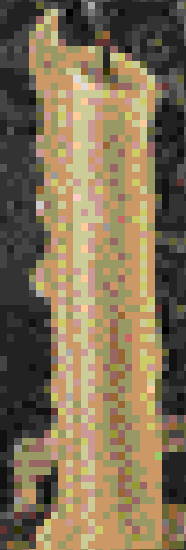
Дерево, холст, левкас,
темпера. 103 x 83

Частная коллекция (Германия)

Смирнов очень любил эту работу с сомовской фарфоровой статуэткой. Она подсказала ему идею одной из лучших его картин — «Отражения». Не случайно через семь лет, тоскуя по России в Боливии, он снова повторил ее уже в другой технике — на картоне цветными карандашами и темперой, заменив верхнюю картину с парочкой из времен рококо на овальную акварель собственного сочинения в манере Виктора Борисова-Мусатова.

Леонид Шишкин







Бабушкины романсы

1982

Дерево, холст, левкас,

темпера. 110 x 100

Частная коллекция (Париж)

Несколько картин я посвятил своей бабушке. Я не помнил, чтобы бабушка пела, но мать рассказывала, что она любила петь под гитару. В доме сохранились ноты старинных романсов «Отцвели хризантемы», «Прапорщик ты мой» и другие, настоящая краснощековская гитара. Нашел я и маску, привезенную бабушкой из Венеции. Я положил рядом эти предметы и другие, источавшие аромат времени, — и попытался воссоздать время — молодость моей бабушки, начало нашего века. Картину я назвал «Бабушкины романсы».

Николай Смирнов





BRITISH MUSEUM



ОТЦВЪЛН ХРИ

РОМАНЪ

Музына Н. И.

Д. ДОЛГОВЪ САСЬ ПАВЛА
ПРИКАЗНИКА СЪВЪЩЕНО
ПОЮНЪ НА ВЪСОХЪ

Транспортировка 1000 кг

Л. И. М. 1911

Маскарад

1983

Дерево, холст, левкас,

темпера. 80 x 60

Продана на аукционе Фельдмана-Габсбурга,

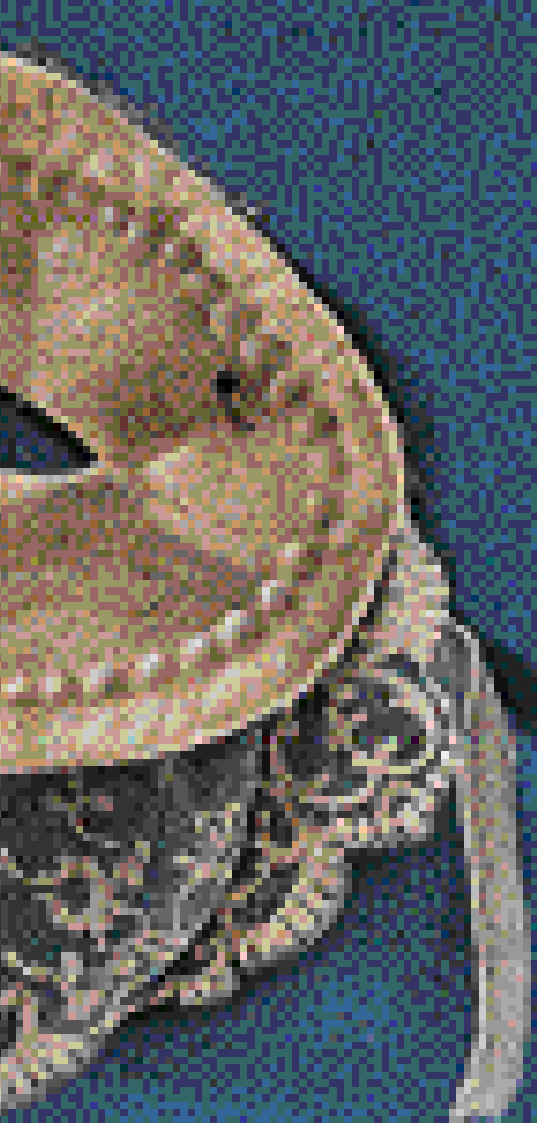
Нью-Йорк. 1991

Это — картина-намек. Уголок дамских реликвий: маски, веер, перчатки, распечатанное письмо, перстень, игральные карты, и во всем можно видеть воспоминания и символы судьбы.

Александр Якимович







Трофеи Веселого Роджера *

1998

Дерево, холст, левкас,

темпера. 105 x 78

Частная коллекция (Москва)

Эта работа была начата еще в Боливии в 1994 году, однако необходимость добывать себе хлеб насущный отвлекла от нее художника. В Россию картина была привезена в подмалевах. Еще два года отняла работа над «Зажженной лампадой», а главное, тема картины все как-то не складывалась. Пока художник не догадался снабдить корабль, изображенный на старинной гравюре, черным флагом с костями и черепом. Так родилось название «Трофеи Веселого Роджера». И хотя Смирнов соглашался, что пиратские корабли выглядят не так, зато эта «сцена» в его «историческом театре вещей» получила свой сюжет и развитие.

Леонид Шишкин







Ромео и Джульетта

1994

Дерево, холст, левкас,
темпера. 72 x 56

Частная коллекция (Москва)

По своей лаконичности и немногословности «Ромео и Джульетта» перекликается с ранними работами. Перед нами всего пять предметов: письмо, кинжал, пузырек с ядом и два портрета итальянских юноши и девушки из времен шекспировской пьесы. На глубоком красном фоне драгоценной старинной итальянской ткани они рождают пронзительный и печальный образ, делая эту картину одной из самых эмоциональных и трогательных в творчестве художника.

Леонид Шишкин







Зажженная лампада

1996–1998

Дерево, холст, левкас, темпера

146,3 x 124

Частная коллекция (Москва)

Первая работа, написанная после пятилетней боливийской «эпопеи», создавалась полтора года. Задача была — соединить в ней мотивы двух ранних картин — «Разбитой лампады» и «Книг», но придать им оптимистическое звучание, жизнеутверждающий пафос. Недаром она называется «Зажженная лампада». Художнику, уезжавшему из СССР и вернувшемуся в новую Россию, хотелось верить, что лампада действительно зажжена.

Леонид Шишкин









FIRELES COA

AVE M

О природе изображенных вещей и о природе изображения вещей

Александр Боровский

Выставка произведений Николая Смирнова обречена на успех. Более того, высокая оценка творчества Смирнова способна объединить — редчайший сегодня случай — и начинающую, делающую первые шаги в постижении современного искусства, и искушенную, как сегодня говорят, продвинутую, зрительские аудитории. Причина лежит на поверхности: в работах Смирнова сразу ощущается инвестированность таланта, ремесленного труда и времени. Иными словами, есть очевидная референциальность, то есть обмениваемость на определенную ценность. Казалось бы, за несколько десятилетий своего развития современное искусство отучило зрителей по крайней мере от двух составляющих этой триады: хорошо, талант — особая статья, но время? — многие авторы даже тематизируют мгновенность или случайность (алеаторность) своих произведений. Затраты ремесленного труда? — это вообще звучит архаично: произведение contemporary ценится прежде всего за концепт, идею, контекстуальность и прочее, а реализация вообще часто становится уделом исполнителей. Все это имеет и теоретическую основу. Бодрийяр радикализировал гипотезу о конце классического («марксистского») периода капитала и стоимости с их системой всеобщего эквивалента и о конце классического производства — с его меновой и потребительской стоимостями. Предмет искусства в классический, да и в модернистский периоды входил в эти системы: существовала референциальность — он обменивался на определенную ценность. Она могла быть материальной, политической, ритуальной и так далее, но она была референтна по отношению к объекту. Со «смертью производства» ситуация в постиндустриальном обществе меняется везде, — референциальность в классическом смысле как бы отменяется, все продукты производства (естественно, и продукты арт-производства) — конвенционально оцениваются по-другому. Как? — особый вопрос, но явно — не исходя из инвестиций ручного труда и затраченного времени. Все это так, но — вернемся к Смирнову — неискушенный зритель по-прежнему жаждет надежных оснований своей оценке и своим представлениям о качестве произведения (хотя бы символической, я и не говорю о собирательстве), а какой залог весомее перфекционизма исполнения, многодельности, искусности? Как это ни странно, но и продвинутая, искушенная, давно уже мысленно «подписавшая» конвенции о телеологии и иерархиях contemporary art аудитория также жаждет некой референциальности. Ремесленную и прямолинейно-миметическую (похоже, как в жизни, и прочее) составляющие она, конечно, воспринимает как наивные (хотя часто и попадает, скрывая это от самой себя, под их обаяние). Но живопись Смирнова предоставляет этим профессиональным зрителям (а заодно рекрутирует, ведет за собой и тех представителей массовой аудитории, которые не останавливаются на достигнутом и стремятся углубить свои представления об искусстве) новый материал для размышлений. Он связан прежде всего с новой философией репрезентации реальности, которая особенно занимает мысль об искусстве в последние десятилетия. Не знаю, интуитивно или отрефлексированно, но Смирнов вышел на эту проблематику еще раньше, чем по крайней мере у нас, в России, она оформилась в качестве теоретического дискурса.

Ренессанс

2003–2004

Из цикла «Великие эпохи»

Фрагмент

Николай Смирнов работал как художник сравнительно недолго — чуть более двадцати лет. Его вещи оказались чрезвычайно востребованными, каждая, вплоть до последней, немедленно находила своего коллекционера. Существовала реальная опасность, что «мир Смирнова» может раствориться по частным собраниям и будет практически недоступен для восприятия как некая художественная цельность. Друг Смирнова, ныне известный галерист, а тогда — журналист, опубликовавший в перестроечном «Огоньке» одну из первых статей о художнике, Леонид Шишкин, понимая это, смог впоследствии «выдернуть» из оборота арт-рынка довольно значительный корпус произведений — для выставки. Многое ему удалось задокументировать, в результате наиболее важные произведения художника, не вошедшие в экспозицию, представлены в каталоге в репродукциях. Выставка была практически готова уже лет десять назад, были специально написаны и серьезные монографические статьи, посвященные Смирнову.

Почти десятилетняя отложенность выставки тем не менее оказалась, как мне представляется, — во благо. Появилась возможность контекстуализировать творчество Смирнова. Он вел жизнь художника-одиночки: связанный дружескими отношениями с интереснейшими людьми российской культуры, он тем не менее развивался почти вне профессиональной среды. Реально он не принадлежал ни андеграунду, ни официальному искусству, собственно, в творческом плане оппозиция «официальное — неофициальное» его не волновала. Но, как это видится с сегодняшних позиций, он находился в некоем опосредованном диалоге с самыми разными направлениями и отдельными художниками, специальным предметом интересов которых начиная с 1960-х годов стала проблематика визуальности. Она — в разных своих ипостасях — историко-оптической (машина зрения, история видения), оптико-символической и прочих — остается не только не теряющей, но постоянно набирающей актуальность линией развития современного искусства. Поэтому творчество Смирнова обречено на постоянную реактуализацию.

Биография Смирнова достаточно изучена, она приводится в материалах, опубликованных ниже. Здесь же подчеркну только два биографических момента, самым непосредственным образом повлиявших на становление художника. Во-первых, его исключительную насмотренность и начитанность: он был профессиональным высококлассным искусствоведом, мало того — в качестве редактора, сотрудника издательства «Изобразительное искусство» вел собрания Эрмитажа и Исторического музея. Экспозиции и запасники ведущих наших музеев он знал досконально, — это я к тому, чтобы не складывались представления о некоем навизме его видения. Профессиональные задачи он ставил себе более чем осознанно. Второе — Смирнов происходил из старой, укорененной в русской культуре дворянской семьи. Естественно, пострадавшей, недовыкорчеванной, жившей на осколках былого. Смирновы в свое время подселили в квартиру остатки семьи Олениных, тоже репрессированных; впоследствии семьи породнились. Осколки старого мира — семейные бытовые предметы — помогали выживать, исчезая в Торгсинах и скупках, но они же отражали блистательный культурный мир, через поколения семьи Олениных напрямую связанный с Пушкиным. Этот биографический момент самоценен, он был бы выгоден для любой монографии, но я привожу его здесь исключительно в целях раскрытия психологических аспектов отношения Смирнова к вещному миру. Это отношение было не музейным, не коллекционерским и даже не знаточеским. Оно было семейным, домашним. У М. М. Бахтина было слово «овеществление». Для Смирнова предметный мир овеществлял массу нематериальных и метафизических представлений, состояний, прозрений.

В отечественном сознании вещь существует в особых контекстах, обусловленных исторически сложившимися обстоятельствами. Это — драматические обстоятельства, и драматизм окрашивает наше «вещеведение»... Думаю, уже в 1920-е существовали два вектора отношения к вещам. Один — тотальное отри-

Пушкинские страницы

1978

Дерево, темпера. 100 x 70

Частная коллекция (Москва)





цание вещей старого мира и как следствие — требование обновления предметных форм, их присутствия в мире. («Дайте нам новые формы — несется вопль по вещам» — это писал еще Владимир Маяковский, создавший вместе с Эль Лисицким и Ильей Эренбургом конструктивистский журнал «Вещь», на который мы оглядываемся по сей день). Между тем идеология массовой дизайнерской вещи, к которой пришли советские авангардисты, не могла опираться на доступные производственные возможности, — текстильное, фарфоровое, мебельное производства, в которых проявил себя советский авангард, были все же по преимуществу кустарными. Амбиции не соответствовали амуниции. Поэтому были найдены ориентиры на Западе. Мемуаристы вспоминают новенький «Рено» Маяковского, Александр Родченко сам оставил целый реестр своих парижских закупок. Речь, разумеется, шла не только о бытовом, банальном потреблении, а о потреблении символическом: все эти вещи репрезентировали предметный мир стучащегося в двери будущего. Хотя и не только это. Наряду с этим высоким символизмом присутствовал и практический, социально-знаковый аспект.

Никакой самый продвинутый деятель искусства не мог самостоятельно нарушать «порядок вещей» (в нашем контексте — иерархию потребления): партийная

Часы

1979

Дерево, темпера. 70 x 44

Частная коллекция (Швейцария)



Распятые книги

1977

Дерево, темпера. 96 x 59

Частная коллекция (Боливия)

верхушка сама раздавала пряники, но и кнут держала наготове — за ярлыком «бытовое разложение» обычно следовали политические обвинения и приговор.

Существовал и другой вектор. Вещи старого мира манифестировали отринутые и уничтоженные революцией ценности. Единственным более или менее приемлемым местом для них были музеи быта и — Торгсин. Естественно, была и реакция на это «унижение вещи». В этом плане симптоматично болезненно-внимательное, стереоскопичное описание немногих фамильных (вывезенных, спасенных) вещей, вроде мамино дорожного несессера у раннего Владимира Набокова. Набоков, Михаил Булгаков — это понятно, но даже у молодого и вполне советского писателя Валентина Катаева («Белеет парус одинокий») в описании одесского детства удивительно аппетитно выписанный предметный план в какой-то момент приобретает самодостаточность...

Так или иначе, но именно в двадцатые зародились идеологически окрашенные оппозиции вещепонимания: прогрессивное — старорежимное; имперсонально-типологичное (распределенное, данное в пользование) и индивидуальное, личное, «фамильное»; массово-произведенное и уникальное, индивидуально выделанное...

Дальше — больше.



Наши родители жили в обществе заданных государством потребностей и им же очерченных возможностей, словом — в стране отложенного на светлое будущее потребления. Поэтому простые взаимоотношения человека и вещи были упрощены. Одни — презирали так называемый вещизм (термин с коннотациями негативного порядка, специально вброшенный официальной пропагандой, чтобы нейтрализовать неспособность советского государства обеспечить мало-мальски индивидуализированный потребительский спрос), принципиально проживали жизнь, гоняясь «за туманами». Другие — жизнь готовы были положить за недоступные и вождельные вещи, в «обезвещенной» стране неизбежно становящиеся «возвышенным объектом идеологии». Обе линии вещепонимания обросли соответствующей литературой. Например, не только официоз, но самодеятельные «песни геологов», выросшие в специальный жанр, прекрасно иллюстрировали первую установку. Вторая (отчетливая фокусировка на модных и стильных западных вещах, в советском контексте манифестирующая некую поведенческую независимость) отчетливо проявилась в так называемой городской прозе 1960-х — у Васи́лия Аксенова, Анато́лия Глади́лина и других.

Вынужденная идеологизация истории повседневного, *current history*, не могла не сказаться и на бытовании «старых вещей».

Думаю, именно в 1970-е в общественном сознании обе линии поведения по отношению к вещам потеряли свою актуальность. Тогда же развеялись и «общепримеряющие» иллюзии о возможности создания отечественного «современного стиля», поводом для которых были действительно прогрессивные сдвиги в

Цветы

1978

Дерево, темпера. 47 x 40

Частная коллекция (Эстония)

Цветы и карты

1971

Дерево, масло. 51 x 43

Частная коллекция (Москва)





формообразовании в 1950–1960-е годы (отличными пропагандистами этих процессов являлись журналы «Декоративное искусство СССР» и «Техническая эстетика»).

В общественном и профессиональном сознании утверждается интерес к историческому, к тому, что искусствоведы назовут «искусством памяти». Причин было несколько, написано по этому поводу немало. Наверное, главное объяснение тому, что вектор историзма возобладавал, — в общем ощущении безвременья, некоего подрыва витальности, которые стали ощущаться страной, медленно, но верно впадающей в стагнацию.

Альтернативой этой «обезжизненной» повседневности были культура, музей, память. Благородное искусство опосредований — кодов, метафор, аллюзий. Все это было убежищем, фрондой, эскапизмом. Этот путь (в какой-то момент другой и не мыслился в рамках предложенных тогдашней художественной ситуацией обстоятельств) избрали тогда Ольга Булгакова, Александр Ситников, Татьяна Назаренко. Последняя, в триптихе «В музее», даже прямо тематизирует этот выбор, правда иронически, в традиционно-национальном духе: направо пойдешь — одно потеряешь, налево пойдешь — другое. Фланкирующие картины триптиха — суть музейный дисплей, экспозиция всего красивого, аристократического и старинного: миниатюры, письма, подсвечники. (В самой живописной реализации — явная отсылка к жанру «обманки». К «обманке» и примитиву — Григорию Островскому, например, — тяготели все мастера этого направления).

Интересно, что и многие представители «другого искусства» (второй русский авангард, андеграунд), даже сделавшие достаточно радикальные шаги в формо-

Куклы

1978

Дерево, темпера. 59 x 49

Частная коллекция (Боливия)



Розовая кукла

1984

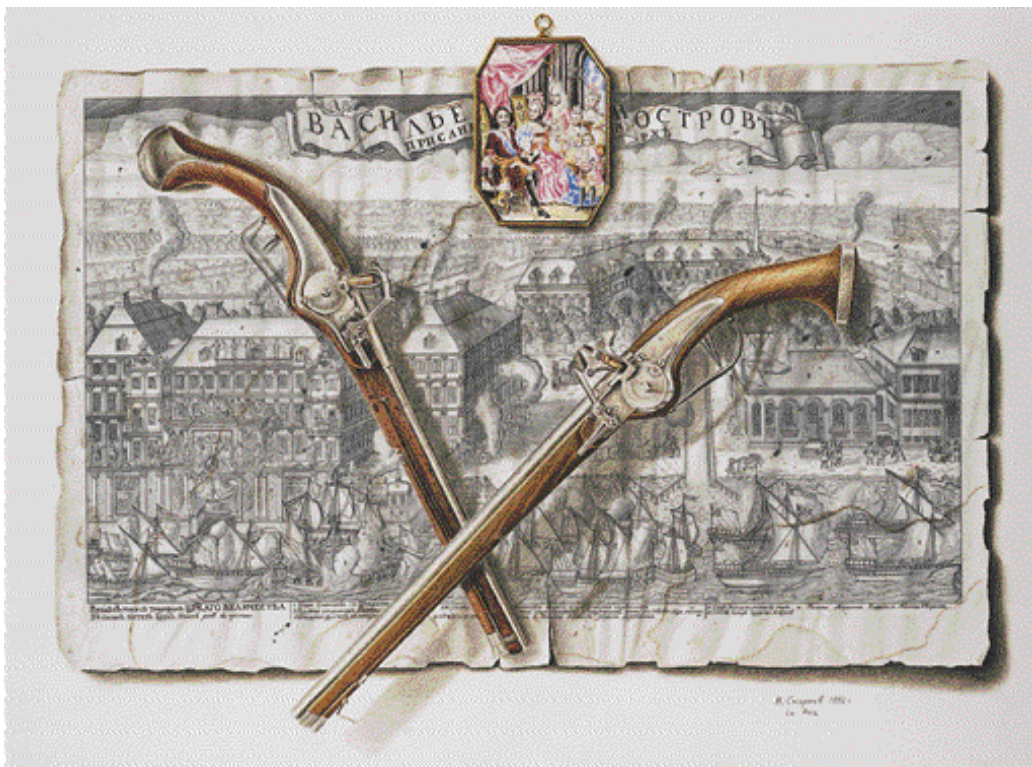
Картон, темпера. 81 x 65

Частная коллекция (Германия)

образовании, в этот период избрали вектор историзма. Как заметил в свое время Андрей Ерофеев, наступило «время академий»: стало модным учиться рукодельному мастерству, припадать к истокам. Это тоже имело критическую подоплеку — неудовлетворенность реальностью. Но не только. Ясно ощущалась и неудовлетворенность историей — самим режимом допуска к ней, не говоря уже о господствующих интерпретациях. Феномен советской культуры: недоступность ее архива, большая часть которого являла собой закрытое пространство. Как справедливо писал Ерофеев: «Религия, мистика, философия, культурология, социология, запрещенные во времена деспотизма области знания воссоздавались в рамках индивидуальных творческих концепций его художников». Он же констатировал: неофициальное искусство во многом носило реставрационный характер. И действительно, многие мастера буквально купались в новообретенной «живописной культуре», вовсе не опасаясь упреков в ретроспективизме. Естественно, это отражалось и в «вещепонимании», «исторической» репрезентации предметного мира. Появились узнаваемые бренды: археологизированные предметы Дмитрия Плавинского, игральные карты Владимира Немухина, антуражные натюрморты Михаила Шемякина, иллюзорные паноптикумы Игоря Тюльпанова.

Таков, примерно, отечественный художественный контекст, в котором проходит становление Смирнова-художника.

Как уже говорилось, он был художником-одиночкой и, возможно, не находил себя в этом контексте. Но он, этот контекст, реально существовал, социально-поколенчески-культурный фактор каким-то образом влиял на искусство Смирнова в не меньшей степени, чем биографический (уже упоминавшиеся уникальные на-



смотренность и начитанность и — семейная, родовая причастность к русскому дворянскому предметному миру). Был и другой контекст — западный, транснациональный. Об этом — ниже.

Смирнов начал заниматься живописью, как он вспоминал, чуть ли не на пари: посетив Кусково с друзьями, под впечатлением замечательных работ Григория Теплова он решил и сам попробовать себя в жанре «обманки». Разумеется, здесь был момент беллетризации: на самом деле, азы живописи он постигал еще в подростковые годы, в студенческие, в отличие от большинства студентов-искусствоведов, копировал маслом, — «чтобы узнать, как это делается». Копировал не кого-нибудь — Ван Гога.

Первые самостоятельные работы, которые он выполнил, обладая уже большим искусствоведческим и издательским опытом, были в известной степени проверкой самого себя: достанет ли ремесла, то есть техники, и вкуса, чтобы сделать иллюзорную вещь. На самом деле, он включался в древний спор о том, что сегодня мы называем сутью репрезентации. В предельном упрощении это звучит так: является ли задачей искусства воссоздание, воспроизведение реальности во всей ее полноте, иллюзорности, пользуясь словом Аристотеля, миметичности. Или оно обязано, отказавшись от подражательности, демиургически выковыривать свой собственный мир, свою авторизованную реальность. (Которая, заметим в скобках, тоже может использовать иллюзорность, но уже не столько как миметический, сколько как сугубо выразительный прием).

Собственно, спор этот — вечный. В его основе — хрестоматийный сюжет, связанный с античными живописцами Зевксисом и Паррасием. Они соревновались в мастерстве, расписывая стену храма. Когда Зевксис отдернул занавес, зрителям открылась гроздь винограда, написанная столь совершенно, что птицы слетались клевать изображенные ягоды. Паррасию предложили раскрыть свое изображение. «Мне нечего открывать», — сказал художник. Оказалось, его занавес был написанным, изображенным. Да так искусно, что никто из зрителей не заметил подмены. Миф этот хорош тем, что позволяет интерпретировать себя в разных контекстах. От наивно миметического до постмодернистски-деконструирующего: победитель предъявил не что иное, как симулякр! Для нас в связи со Смирновым важно понять: иллюзорность и тысячу с лишком лет назад могла быть связана с саморефлексией!

Первые свои работы Смирнов понимал как некий кунштюк: добивался предельной иллюзорности, причем даже усложнял задачу, komponуя разнофактурные

Васильевский остров

1992

Бумага, цветные карандаши

64 x 77

Частная коллекция (Россия)

Старый Петербург

1976

Дерево, темпера. 100 x 70

Частная коллекция (Загреб, Хорватия)



View of the harbor of St. Petersburg, 1850
Вид на гавань С.-Петербургскую, 1850 г.



View of the harbor of St. Petersburg, 1850
Вид на гавань С.-Петербургскую, 1850 г.



предметы в разных пространствах. В «Цветях и картах» (1971) поставлена задача на двойную иллюзорность: иллюзорна сама картина на стене, которую воспроизводит художник, она, в свою очередь, вписана в общую трехмерную пространственную ситуацию: к стене примыкает столик с картами и гусиное перо. Художник при всем том невысоко расценивал иллюзорность как таковую, считая, что мало-мальски подкованный в ремесленном плане живописец способен добиться миметического эффекта. Уже в «Старом Петербурге» (1976) он ставит очень тонкую, осмысленную в контексте современного искусства задачу: старый Петербург предстает в медийно-опосредованном виде. Художник пишет (точнее, выписывает, воспроизводит) живописные ведуты в рамках, рядом — миниатюрный портрет Петра I, здесь же — большая, траченная временем гравюра. Внизу — полиграфическая эфемерия: какие-то репродукции, игральные карты и прочее. Здесь интересен не сам подбор материалов — он достаточно традиционен. Важнее другое — Смирнов работает с разными медиями: гравюрой, живописью, миниатюрной живописью по кости, типографикой, воспроизводит темперной живописью различные виды визуальности. Чего он добивается? Ведь в той настойчивости, с которой он показывает, что имеет дело с разными медиями, репрезентирующими один и тот же исторический материал, есть специальный мессадж. Думается, здесь он переводит внимание собственно на художника. Показывает, что автор — не ремесленник-воспроизводитель стереотипного исторического материала, то есть — не оптическая машина. В данном случае он принимает роль собирателя-знатока, ушедший тип коллекционера папочного печатного материала, смакующего каждый лист и самое тактильное переживание перелистывания... Именно поэтому он заставляет зрителя присматриваться к медийному многообразию, собственно,

Раритеты

1990

Дерево, темпера. 80 x 60

Частная коллекция (Боливия)



Петербург Екатерины Великой

1992

Дерево, темпера. 47 x 40

Частная коллекция (Боливия)

к техникам визуализации. Тематизируя, таким образом, этот знаточеский тип переживания. Я бы назвал прием осовременивания старинного жанра, который использует Смирнов, режимом вживания. Художник вживается в некую историческую роль. Например, символическое отождествление себя с весьма уважаемой романтической культурой фигурой старьевщика позволяет ему трансформировать иллюзорность в мистическую остроту зрения, позволяющего, по выражению исследователя «истории видения» М. Ямпольского, «выскивать перлы в хаосе тряпья и отбросов». Согласитесь, это уже весьма далеко от понимания жанра как сотворения оптических кунштюков...

Другой режим вживания, который использует Смирнов многократно, — вживание в детское. Он, разумеется, ведет истоки от классической русской литературы, в совершенстве владевшей искусством видеть реальность детскими глазами. «Синяя птица» (1977), «Куклы» (1978), многие другие произведения показывают, насколько глубоко воспринимает Смирнов этот наработанный литературой опыт. Перцепция, настроенная на детство, — это не только выбор предметного ряда — игрушек, детских карнавальных масок и прочего. Это прежде всего настроенность на динамику, внутренние импульсы движения, которые существуют как бы в потенциале. Композиции статичны, но потенциал игры, бега, смены ситуаций смотрения, да и самих положений наблюдающего ощутим «за кадром», то есть «за картинкой». Как известно, хотя бы из знаменитой книжки К. Чуковского «От двух до пяти», у ребенка свои представления об условности, он готов принять на веру самые невозможные с точки зрения здравого смысла ситуации. Вживание в детский способ перцепции позволяет художнику хотя бы временно снять оппозицию «жизнеподобное — условное»: для ребенка ее не существует,



он «входит в картину» со всей готовностью и доверчивостью. Идеальная ситуация для «обманки»! Этот «детский» опыт облегчает Смирнову ориентировать жанр на Homo ludens (Й. Хейзинга). Точнее, найти в зрителе, разбудить в зрителе «человека играющего». Художник символически (и, так сказать, перцептивно) играет сам (в «пирата» — «Трофеи Веселого Роджера», 1998; в картежника — «Карты-2», 1980; в путешественника — «Секстант», 1988) и ведет за собой зрителя: потенциал действия, пусть мысленного, воображаемого, увлекает неудержимо!

Разумеется, не всегда Смирнов ставит перед собой столь сложные задачи. Однако никогда не сводит их к примитивному предметному опознаванию. Чаще всего он разыгрывает некий исторический театр вещей: так театрализуется предметный ряд в работах, непосредственно посвященных истории. Предметы произносят монологи и вступают в конфликты, молчат и резонерствуют. Разумеется, есть и произведения, в которых нет специальных задач, есть обычная работа перцепции: узнавание, расшифровка, память. Но вот что любопытно — именно эти простые работы, «очищенные» от ролевых, игровых и прочих контекстов, воспринимаются наиболее концептуальными. Потому что именно они прямо ставят базисный вопрос — о природе изображенных вещей и о природе изображения вещей.

Для этой постановки и нужна была, думаю, некая феноменологическая приоттановка коммуникации: отказ от описанных выше приемов вовлечения, театрализации, даже беллетризации. Предметность предстает как она есть. Это as it is позволяет сфокусировать внимание на главном. Что же главное, например, в «Отражениях» (1987–1989) или в «Цветах» (1999)? Смирнов пишет плотно, «надежно», со всеми параметрами «сделанности». Однако заявленная материальность

Древние страницы

1994

Дерево, темпера. 47 x 35

Частная коллекция (Германия)

Памяти Михаила Кутузова

1994

Дерево, холст, левкас, темпера

104 x 76,5

Частная коллекция (Москва)



опровергается ломкостью, хрупкостью силуэтов. Точно так же надежная, старомодная трехмерность картинного пространства подвергается постоянной внутренней ревизии. В первом случае — пересчетом планов и специально введенными оптическими ударами, концентрирующими объемность, — зеркалами, отражениями. Во втором — использованием мотива соскальзывания, неравновесия, сползания. Это достигается как перспективными коррекциями, так и ситуационно: вот-вот скатится ваза с тяжелыми цветами, потянув за собой не только скатерть, но и всю «картинку мира».

Естественно, в работах Смирнова есть несколько планов. План историзма. Стилизации. Игровой план, иногда — сюжетный. Но именно в «простых» работах Смирнова, когда эти планы ослаблены и изображенные предметности равны себе, все сфокусировано на главном: оппозиции материальности и дематериализации, реальности и дереализации. Оппозиции, которая является не чем иным, как метафорой присутствия в мире, как говорят философы, «бытия-в-мире». Художник не уверен в объективности своего присутствия в мире здесь и сейчас. Он не уверен и в объективности, материальности самого мира. Сомнение в реальности, постоянная проверка ее — переход от осторожного недоверия к не менее осторожному приятию и хрупкой надежде — вот, как мне представляется, стержень этих работ Смирнова.

И вот здесь его произведения вступают в острый (возможно, непреднамеренный, незапрограммированный автором) контакт уже с транснациональным художественным контекстом. Что ж, у произведений своя судьба, часто не зависящая от автора. Впрочем, вполне возможно, Смирнов, человек действительно широчайших культурных интересов, ощущал этот нерв современного искусства: постоянно реактуализирующуюся проблематику, которую Жак Лакан определил как «недостаток реальности». Не думаю, что он пользовался языком описания структуралистов и постструктуралистов с их оппозициями подлинное — неподлинное, современное — отложенное. Но в своих работах он оказался на острие вопросов о репрезентации реальности, новый виток которых приходился на 1960-е годы. Именно тогда новую жизнь приобретает реди-мейд. Со времен Дюшана «нормальный» западный реди-мейд строился на своего рода феноменологической редукции: схватывание вещи сознанием, а затем своего рода перенастройка ассоциативных связей. Этот флэш редукции и перекодирования в 1960-е годы как раз и отрицался: Пьер Рестани в манифесте «Nouveaux Realistes» отрицал станковую живопись и говорил об «увлекательных приключениях предметов, воспринятых как таковые, вне призмы концептуализации или игры воображения». Дэниел Шпоерри в 1964 году создает «Tableau-piège au sang» своего рода двойную «обманку». Она была выполнена в манере trompe-l'oeil, скомпонована по образу и подобию «обманки», но — из реальных предметов. Объекты, поп-арт, фотореализм, при всем различии установок, образовали единый фронт квазимиметического искусства. Те, кто оставался в русле двухмерности, опирались на технические средства воспроизведения, на оптически-бессознательное фотографии: Чак Клоузе, Малькольм Морли, Роберт Бехтле, Петер Саари, Ральф Гоинз. (Правда, Энди Уорхол поклонялся таким чистым, традиционным — письмо с натуры, кистью, никакой фотографии — живописцам реального, как Эндрю Уайет). И вот с этим-то материалом вошла сегодня в соприкосновение традиционная, старательная, рукодельная живопись Смирнова. Как оказалось, развивавшаяся в том же направлении и ставящая те же вопросы. И в какое соприкосновение — острое, высекающее искру!



Молчание

1984

Дерево, темпера. 40 x 35

Частная коллекция (Москва)



Вечное возвращение

Елена Руденко

Работы Николая Смирнова стали появляться на московских выставках в конце 1970-х годов, и их успех был ошеломляющим. Они не ждали покупателей — коллекционеры едва ли не выстраивались в очередь за этими картинами. Позже, с середины 1980-х — участие в престижнейших выставках в Базеле, Дюссельдорфе, Токио, Париже, золотая медаль в Японии за лучшую картину года, высшие оценки в международных рейтингах художников, продажи по рекордным ценам на знаменитых аукционах. Это далеко не все свидетельства грандиозного мирового признания российского художника.

Был ли художник Николай Смирнов известен на родине? Гораздо меньше, чем хотелось бы. Это тем более странно, что основная тема его творчества — история российской культуры.

Смирнов никогда не был эмигрантом, но первое десятилетие его творчества пришлось на позднюю брежневскую эпоху, когда такое искусство было «нам не нужно», а последующие двадцать лет люди в России были слишком заняты, чтобы оценить живопись, требующую длительного всматривания и предполагающую в зрителе некий культурный багаж. В последние годы мы, наконец, стали проявлять интерес к своему культурному наследию, а следовательно, настало время для искусства Николая Смирнова. Оно возвращается к тем, кому было предназначено. Художнику пришлось разделить судьбу большинства великих художников, получивших истинное признание соотечественников только после смерти.

* * *

Николай Смирнов — уникальный художник. Искусствовед по образованию, он стал профессионально заниматься живописью только в 38 лет и придумал новый жанр в искусстве. Своим большим, технически виртуозным, композиционно изысканным картинам, персонажами которых всегда были только вещи ушедших эпох, художник когда-то дал нейтральное название «исторического натюрморта».

Когда смотришь на эти картины — большие, спокойные, молчаливые, исполненные строгой гармонии и сдержанного достоинства, заставляющие зрителя остановиться перед ними надолго, не приходит в голову, что в изложении биографии автора чаще всего приходится употреблять слова «вопреки» и «наперекор». Само его появление на свет произошло вопреки историческим обстоятельствам.

Художник родился в 1938 году в Москве, в огромной арбатской коммунальной квартире, которая еще пару десятилетий назад полностью принадлежала бабушке мальчика. Родиться в Москве 1938 года было большой смелостью, а в такой семье и вовсе безрассудством. Сценарий развития событий был предсказуем. Отца, военного «из бывших», занимавшего в то время высокий пост в Генштабе, арестовали, едва мальчику исполнилось 6 месяцев. Вслед за ним забрали и мать. Ей вскоре удалось вернуться назад — чудеса случаются при любом режиме, однако до конца своих дней она не могла избавиться от страха перед жизнью. К счастью, он не передался ее сыну. В дворовых драках с обидчиками ма-

Разбитая лампада

1983

Фрагмент

ленького «врага народа» крепили его кулаки и закалялся характер. И то и другое не раз пригодилось и во взрослой жизни. Бесстрашие было одной из основных черт характера Николая Смирнова.

Робость посещала, только когда речь заходила об истинном деле его жизни. Путь в искусство был долгим, полным мучительных сомнений и колебаний. Он испытывал благородную нерешительность избранника, знающего о своем предназначении и о том, каким тяжелым бывает его исполнение. Николай Смирнов стал художником, уже миновав черту «половины жизни», отмеченную Данте. Выбор его был более чем осознанным.

* * *

Когда человек впервые осознает, что хочет стать художником? Ребенок видит на черепичной крыше отблеск заката, или изгиб речки среди лугов, или штукатурку старого дома, вобравшую в себя мерцающий солнечный свет, и останавливается, пораженный впервые увиденной красотой привычных вещей. Его посещает доселе неведомое, сладкое и мучительное чувство — он должен что-то сделать с этой красотой, удержать, не дать исчезнуть — изобразить. Этот человек видит то, чего не видят другие. Он отмечен, ни много ни мало, светом божественной истины — именно в подобные моменты она открывается человеку в чувственном мире. Дальше кого-то захватит обыденность, заботы о насущном хлебе, утомительные повседневные дела, и только в конце жизни его посетит горькая мысль — что-то главное не сделано, дверца, что когда-то приоткрылась ему, давно затерялась в лабиринтах жизни, и туда не найти уже больше дороги. Кто-то, удалившись от дел, возьмет, наконец, в руки кисти или перо и попытается выразить то состояние гармонии, которое открылось ему когда-то. Но годы ушли, рука и мысль не слишком послушны — в жизни он играл другую роль. И только тот становится художником, кто, забыв обо всем остальном, отдаст всю жизнь мучительным поискам гармонии.

Николаю Смирнову красота явилась в детстве уже воплощенной. Тем, кто связан с изобразительным искусством, известно, что зрение, или, как говорят художники, «глаз», требует такого же воспитания, постановки, как и слух у музыкантов, и тоже бывает абсолютным, врожденным. Смирнов — художник с абсолютным глазом. Ребенок, который с детства слышит музыку, всегда воспринимает ее лучше, чем другие. Так и человек, который с детства окружен произведениями искусства, полнее понимает красоту. Когда Николай Смирнов родился, то за неимением другого места спал в голландском шкафу XVII века, а стену над ним украшал портрет работы Ореста Кипренского, ныне — жемчужина постоянной экспозиции Третьяковки.

Николай Смирнов оказался наследником всей культурной традиции постпетровской России, ее европейского периода. Комната в московской коммуналке была перенасыщена предметами «музейного значения». Многие из них были его первыми игрушками, а роскошные тома по истории искусства — едва ли не первыми книгами.

Он нигде не учился, даже не был принят в художественную школу по причине, которая сейчас выглядит анекдотичной: задание вступительного экзамена — изобразить пионерское лето — оказалось непосильным для сына неблагонадежных граждан, лишённого простых радостей советского детства. Он не был пионером, и, каким бывает пионерское лето, юный художник просто не знал. Склонный по призванию к реалистическому отображению действительности, он просто впал в панику и ушел с экзамена в слезах, даже не приступив к заданию. Этот трагикомический эпизод из детства художника надолго отдалил его от заветной цели и направил по пути окольному, сложному, но необходимому для развития его специфического дарования.

Позже Николай Смирнов считал, что фиаско при поступлении в художественную школу стало для него скорее одной из первых в жизни удач. Трудно сказать,

Виват Царь Петр Алексеевич!

1980

Дерево, темпера. 130 x 100

Частная коллекция (Колумбия)





Вспоминай о Павловске
1978
Дерево, темпера. 36,7 x 30
Частная коллекция (Москва)



Серебряный век

1993

Картон, цветные карандаши,
темпера. 80 x 100

Частная коллекция (Македония)

чему бы он мог научиться в этой школе, а что, наоборот, утратить, но, глядя на отроческие опыты художника, поражаешься их недетскому мастерству. Портреты друзей, натюрморты с цветами, фантазии на темы нидерландской живописи, сделанные в 12–16 лет, выглядят не хуже работ выпускников художественных школ, а то и вузов.

Казалось, все шло к тому, чтобы продолжать занятия искусством, но после школы Смирнов поступает в медицинский институт. Он постигает тайны устройства человеческой плоти в анатомическом театре, не ставшем для него классом в школе мастерства. Институт был выбран по настоянию матери, а будущего художника интересовали законы творчества, а не законы, по которым строится жизнь плоти. В медицинском он проучился два курса и все это время обреченно скучал.

Чтобы вернуть заблудшего юношу на верную стезю, судьбе пришлось грубо вмешаться. Прозвучал настоящий выстрел — молодые люди неосторожно обращались с охотничьим ружьем, Смирнов был ранен. Довольно серьезная травма коленной чашечки надолго вывела его из строя. У обездвиженного студента-медика появилась возможность осмотреться и подумать.

Естественно, возникла мысль вернуться к искусству, но именно по причине трепетного и глубокого отношения к предмету Николаю казалось, что он недостойн, что знает слишком мало и учеба в МГУ на отделении истории искусства — недостижимое счастье. Однако болезнь дает временную свободу от обязательств и лишнее время. Он пробует и с первого раза с блеском поступает в университет, преодолев немислимый конкурс. Еще бы — настольными книгами Николая были роскошно иллюстрированные труды Вазари, Винкельмана, Вельфлина. Авторы, которых студенты искусствоведческих факультетов зубрили в библиотеках под угрозой двойки, были для Смирнова увлекательным домашним чтением.

Годы учебы в университете Николай Смирнов считал лучшими в жизни. Что может быть прекраснее сбывшейся мечты?



На любом факультете среди студентов попадаются только единицы со столь ярко выраженным призванием. Смирнов был как раз из них. Естественно, что такие студенты становятся любимцами профессоров. Прекрасные отношения у него сложились с Виктором Лазаревым, Виктором Гращенковым, Валерием Прокофьевым, — ныне признанными классиками отечественного искусствознания. Он был подобен рыбе, брошенной в воду, наслаждался родной ему средой.

Университет Смирнов закончил с дипломом, посвященным творчеству Ван Гога, что в 1965 году было почти невозможно, постимпрессионисты были идеологически сомнительными художниками. Но для талантливого, увлеченного студента было сделано послабление. Тему разрешили.

Во время работы над дипломом Смирнов копирует в ГМИИ «Красные виноградники. Арль». Он сам должен на время «стать Ван Гогом», чтобы судить о творчестве художника «изнутри». Не столь уж частое стремление для искусствоведа! Многим из них названия красок знакомы понаслышке, зато из тех, кто действует, как Смирнов, часто получают знатоки — высшая искусствоведческая каста. Впоследствии он и стал знатоком, много лет проработав в музеях, сначала в ГМИИ,

Силуэты

1974

Дерево, темпера. 44 x 68

Частная коллекция (Петербург, Петергоф)



Обгоревшая акварель

1977

Дерево, темпера. 88 x 55

Частная коллекция (Москва)

затем, будучи редактором издательства «Изобразительное искусство», курировал издания по коллекциям Исторического музея, Государственного Эрмитажа. Запасники этих музеев он знал наизусть. Музейные хранители не слишком любят показывать свои сокровища посторонним людям, но для истинно увлеченного человека делаются исключения. Вещам, скрытым от глаз широкой публики, лестно внимание знатока.

Круг искусствоведческих интересов Смирнова широк — Ренуар и Гоген, Брейгель и Гольбейн, особенно любимые им мастера итальянского кватроченто и русские художники — Федор Толстой и Виктор Борисов-Мусатов. Он пишет научные статьи и книги, не оставляя в то же время занятий живописью.

Однажды в усадьбе Кусково, рассматривая вместе с друзьями «обманки» XVIII века, Николай бросает фразу, что мог бы сделать не хуже. Его ловят на слове и задают изобразить карты, цветы, перо «и еще что-нибудь». Смирнов принимает вызов и берется написать «обманку».

В 1971 году появляется картина, которую можно считать началом изобретенного художником жанра «исторического натюрморта» — «Цветы и карты». Срав-

нительно небольшая (51 x 43) работа в незатейливой композиции представляла названные предметы, прикрепленные к доске шелковой лентой, изображенные с иллюзорной достоверностью. Она действительно сделана по законам «обманки», но главное — не торжество иллюзорности, в ней нет простодушного любования собственным мастерством. Профессиональному искусствоведу, к тому же живущему во второй половине XX века, известно, что виртуозная техника в живописи не главное. Его вступление в новую профессию начиналось как изящная интеллектуальная игра. Позже появились «Силуэты» (1974) и «Старый Петербург» (1976), — эти работы делались «для себя», и вряд ли Николай Смирнов предполагал, что они окажутся первыми шагами на его истинном пути.

Искусствовед, ставший художником, — явление в достаточной степени уникальное. В сущности, между тем и другим разница не велика — для них занятия искусством инструмент для решения онтологических задач. Отличия лишь в подходе и характере одаренности.

Искусствоведами становятся обычно те, у кого логика преобладает над пластическими талантами, — их удел анализировать творения других. Художников с искусством связывают более непосредственные отношения. Великие художники пишут об искусстве. Можно вспомнить множество имен — от Ван Вэя до Василия Кандинского, но обратный пример, когда художником становится историк искусства, — это редчайший случай.

Художнику проще теоретизировать, чем ученому писать картины. Ему достаточно описать свой опыт, а теоретику надо учиться держать кисть и грунтовать холст. Николай Смирнов был предрасположен к обоим видам деятельности и не боялся трудностей.

Профессия искусствоведа всегда вписана в социальный контекст, — ему, как правило, необходимо где-то служить. При советской власти с ее вездесущей идеологией это могло сильно тяготить свободолюбивого человека, не желающего скрывать мнения, отличные от официальных.

В 1977 году в издательстве «Изобразительное искусство» разгорелся скандал, вызванный отказом Николая Смирнова участвовать в издании альбомов «генералов» соцреализма. Жизнь осложнилась. Это было уже не первое место работы, которое приходилось оставить из-за идеологических разногласий. Кроме того, Смирнова переставало удовлетворять изучение творчества других. Хотелось более непосредственных отношений с искусством, тем более что для этого он чувствовал в себе силы. Он искал выход.

На сей раз судьба явилась ему в облике коллеги по издательству Нины Плавинской, жены известного художника. Увидев работы Смирнова, она произнесла историческую фразу: «Что же ты мучаешься? Вот выход!» Работы было решено показать приемной комиссии горкома художников-графиков. К двум работам («Силуэтам» и «Старому Петербургу») Смирнов дописал еще одну — «Обгоревшую акварель» (1977), и картины повезли на Малую Грузинскую.

Художник вспоминал, что даже не отпустил машину, предполагая, что работы немедленно «завернут» и их придется транспортировать обратно. К его изумлению все они были приняты, вошли в экспозицию и тут же нашли успех у зрителей и покупателей. Так в 38 лет жизнь Николая Смирнова совершила новый поворот — он стал профессиональным художником.

В 1977 году были написаны еще две работы: «Распятие книги» и «Синяя птица». Они разрабатывали найденный еще в начале 70-х прием, при котором в прямом ракурсе с иллюзорной точностью изображались предметы, прикрепленные к доске.

Работы не задерживаются в мастерской художника, немедленно расходясь по коллекциям, цены на них растут. Казалось бы, все налаживается, но неумный нонконформистский характер продолжает осложнять ему жизнь.

Старинные предметы

1984

Дерево, темпера. 51 x 38

Частная коллекция (Германия)





Скандал с Галиной Брежневой, требовавшей у художника подарить ей работу, разгоревшийся в зале на Малой Грузинской, стоил ему членства в союзе художников-графиков. В те суровые времена оно было индульгенцией на творческую работу. Спасли положение профессора МГУ Дмитрий Сарабьянов и Валерий Прокофьев. С их рекомендацией Смирнов вступил в СХ СССР, его Московское отделение, правда, в секцию критики. Власть не хотела признавать за ним право быть художником.

Однако в те же годы появилось постановление Министерства культуры СССР, объявляющее картины Николая Смирнова национальным достоянием. Этот акт власти, безусловно почетный для художника, практически лишил его средств к существованию. Главным следствием указа стало запрещение на вывоз работ за рубеж. Основными его покупателями были зарубежные коллекционеры, советские учреждения не слишком торопились приобретать картины с неясным идеологическим содержанием. Постановление стало следствием нового конфликта Смирнова с чиновниками. Как всегда, он не захотел «договориться» с важными людьми, которые могут испортить жизнь иногда очень изящно.

Тем временем художнику приходилось подрабатывать извозом на своей машине. «Национальному достоянию» надо было на что-то жить.

Лишь в середине 80-х у него появилась возможность продавать картины через экспортный салон СХ СССР. Государство вошло в долю, которая, разумеется, была львиной, и дела пошли хорошо. Настолько хорошо, что это стало неожиданностью и для художника, и для государства.

Выход на мировую арену был поистине триумфальным. За короткий срок — 4–5 лет — картины Смирнова получили признание на ежегодных престижнейших

Синяя птица

1977

Дерево, темпера. 35 x 30

Частная коллекция (Москва)

Великий Петр

1990

Дерево, холст, левкас,

темпера. 150 x 100

Частная коллекция (Финляндия)





выставках в Базеле (1984–1986), в Дюссельдорфе (1986), Париже (1987–1988). На выставке советского искусства в Японии (1987) он был удостоен золотой медали Японской ассоциации художников за картину «Пушкинские страницы» (1978). На знаменитом Нью-Йоркском аукционе Фельдмана-Габсбурга в 1990 году три его работы приобретены Японским национальным банком за рекордные суммы. Это были «Маскарад» (1983), «Памяти 1812 года» (1984–1985) и «Книги» (1986).

Думается, что такое признание творчества нашего художника за рубежом во многом было реакцией на современное искусство или то явление, которое узурпировало право им называться. Бесплодная концептуальная пустыня постепенно утратила привлекательность для зрителя из свободного мира. Но в нашей стране ворота в нее тогда только что приоткрылись, и она манила своей новизной.

К началу 90-х искусство Смирнова снова оказалось на родине неактуальным. Да и некогда было соотечественникам в то время всматриваться в сложную живопись художника. Все были заняты политикой. Зимой 1991 года он уезжает на край света — в Боливию.

Искусство Николая Смирнова обладает особенной притягательностью для латиноамериканцев. Возможно, им близки часто встречающиеся в его творчестве темы мореплавания, покорения пространства, возможно, в композиционно сложных, перенасыщенных предметами картинах художника им видится родство с местной колониальной культурой, фантазмагоричной и избыточной.

Так или иначе, «Вариации на тему Великих географических открытий» (1979–1980) украшают президентский дворец в Колумбии, а одним из самых верных почитателей таланта был посол Боливии в СССР. Он-то и пригласил художника в свою

Цветы Боливии

1993

Дерево, холст, левкас, темпера. 47 x 35

Частная коллекция (Москва)



Христос из Потоси
1993
Дерево, холст, левкас,
темпера. 47 х 35
Частная коллекция (Боливия)

страну, где тот провел пять долгих лет. Смирнов не любил вспоминать эти годы, даже считал их потерянными — его искусство нуждалось в родной почве. И все же в роскошном особняке, в одном из самых экзотических уголков Земли было написано 12 картин, в основном небольшого размера, среди которых есть настоящие шедевры — «Воспоминание об Александре Вертинском» (1992), «Тайная вечеря» (1993), «Христос из Потоси» (1993), «Серебряный век» (1993).

В 1996 году Николай Смирнов вернулся в Россию. Это была уже другая страна и не только по названию. Но для художника почти ничего не изменилось. Он



продолжал подолгу кропотливо работать над своими огромными картинами, и через 20 лет оставаясь верным однажды избранному направлению.

Портреты, пейзажи существуют в картинах Николая Смирнова только на правах изображений, сделанных другими художниками. Его модели — всегда только вещи. Он изображал вещи из своего детства — свои книги, миниатюры с портретами предков, изящные безделушки, несущие на себе печать иных эпох. Мир изысканных вещей окружал художника с младенчества. Они были его игрушками, его друзьями и собеседниками. Со временем вещей в доме становилось все меньше. Мать художника, вдова «врага народа», не могла рассчитывать ни на что, кроме низкооплачиваемой работы машинистки. Семье надо было выживать, и вещи — наследство многих поколений — помогали в этом своим хозяевам.

Боливийские мотивы

1993

Дерево, холст, левкас,

темпера. 44 x 37

Частная коллекция (Москва)



Тайная вечеря

1993

Дерево, холст, левкас, темпера. 56 x 77

Частная коллекция (Македония)

Вещи вообще играют в жизни человека гораздо большую роль, чем принято считать. В любое время они — наши соседи, спутники, друзья. Как ни парадоксально, это относится в первую очередь как раз к «ненужным», необязательным вещам. Есть вещи-слуги и вещи-аристократы, которые никогда ни для чего не «служат». Именно они переживают своих хозяев, передаются по наследству. Это семейные реликвии. Немые свидетели жизни, причем не только нашей, но и наших предков. У них нет определенного срока жизни. Фарфоровая статуэтка может разбиться, но может и пережить несколько поколений своих хозяев. Именно к ним мы привязываемся, как к родным, и любим их не за удобство, а за красоту и память: этот портсигар помнит моего прадеда, а этот альбом был подарен моей прабабке на шестнадцатилетие, когда девочки ходили в коротких платьях, а взрослые дамы в длинных.

Вещи часто становятся жертвами. Мы, не задумываясь, в первую очередь избавляемся от них, как бы дороги они нам ни были, если речь идет о спасении жизни близких людей. Именно эти вещи — герои картин Николая Смирнова.

Во времена становления творчества художника было в ходу словечко «вещизм», означающее приверженность вещам — некий порок, от которого необходимо избавиться, чтобы попасть в светлое будущее. Вещи обременяли строителей коммунизма, которыми тогда номинально считались все граждане СССР. Кроме того, мысли, которые они могли вызвать, были бы лишними, — у строителя будущего в голове должна быть пустота, чтобы вожди и направляющие могли вложить туда что-то полезное для себя.

Члены братства, посвятившего себя идее строительства коммунизма, как и любого другого братства, обязаны отречься от своего имущества, чтобы идти в новую жизнь с чистыми пустыми руками.

Уничтожение вещей не случайно было непременным ритуалом всякого революционного движения. Если в послереволюционные годы этот ритуал соблюдался истово, неукоснительно и с особым рвением, то во времена усталого социализма 1970-х он выродился в простое небрежение, — к тому времени людей практически отучили пользоваться вещами.

Небрежение вещами всегда связано с небрежением культурой, искусством. Одно из свидетельств — лишенное «архитектурных излишеств», скудоумное зодчество той эпохи, будто специально задуманное, чтобы поколения, выросшие в новых домах, не были затронуты никакими культурными воспоминаниями. Здесь исчезали последние тени вещей: вставленные в рамки вышивки крестиком и ни-

тяные салфетки — худосочные потомки роскошных кружев. Слоники и фарфоровые балерины, которые в 1940–1950-е еще служили выражению небогатой индивидуальности своих хозяев, были окончательно преданы анафеме и нелегально доживали свой век в бабушкиных квартирах.

Жилище среднего советского гражданина по насыщенности предметами стало походить на пещеру доисторического человека. Вещи были только нужные. Они же выполняли и культурно-религиозную функцию, — тотемом в такой пещере становилось чудо техники — холодильник, телевизор, магнитофон, а по тому, как невероятно сложно было все это добыть, эти вещи действительно были достойны поклонения.

Уничтожение и забвение вещей было культурной катастрофой, не хуже потопа. Человеку трудно обходиться без ненужных вещей — его душа может подвергнуться необратимым изменениям. Вслед за вещами были утрачены и навыки украшения жилища, и хороший вкус. Сейчас, рассматривая в модных интерьерных журналах квартиры, поданные как образец хорошего вкуса, ловишь себя на мысли, что владельцы этих пустых и холодных как хоккейное поле обиталищ живут без вещей просто потому, что не умеют ими пользоваться и боятся их.

Кажется, Смирнов родился специально для того, чтобы не дать соотечественникам забыть о своем великом прошлом. Как ветхозаветный пророк он был приставлен к тяжелой и неблагодарной работе — напоминать человеку о том, о чем тот стремится забыть. Основа его отношения к предметам культурного наследия — поистине священное благоговение. Как новый Ной, он наполнил свой ковчег тварями-вещами, несущими память о лучших днях человечества. Прошлое на его картинах держится крепко, художник обращается с ним по-хозяйски, — предметы часто прибиты иллюзорными гвоздями, накрепко привязаны, приколоты кнопками к воображаемой поверхности.

Старые иконы, долгое время жившие в доме или в церкви, называются «намоленными». Смирнов выбирает для своих натюрмортов «намоленные» вещи, несущие в себе энергию прикосновений и взглядов. Они становятся образами, инкарнациями идей. Так, гусарский ментик в работе «Памяти 1812 года» — идея мужества, секстант — идея покорения пространства человеком, кукла — идея дома, семьи, детства. Его работы сродни посланиям иным поколениям или даже иным цивилизациям. Эти предметы были, они свидетельствуют о человеческой жизни, они несут на себе ее отблески.

Вряд ли простым совпадением можно объяснить и выбор живописной техники. Картины написаны на больших досках, на которые наклеен холст, покрытый левкасом — смесью мела и клея. С помощью кальки на доску перенесен рисунок, основной тональный строй определен с помощью цветных грунтов, изображение создано темперой, кропотливо, тонкими кисточками. Тот, кто знаком с процессом создания икон, конечно, увидит его сходство с творческим процессом Смирнова.

Аналогии с иконописью можно проводить и дальше — мимо картин Смирнова невозможно пройти быстро и взглянуть на них мельком. Обилие предметов, сложные связи между ними, за которыми увлекательно следить, заставляют зрителя остановиться перед картиной надолго, рассмотреть ее внимательно. Он невольно совершает обряд «предстояния», оказывается вовлеченным в культовое действо.

Создавать такие картины — труд поистине титанический. Как правило, автор за год писал не больше двух работ, но существует закон взаимодействия труда художника и зрительского восприятия — зрители не останавливаются у произведения, созданного быстро. Перед тем, которое создавалось долго, они задерживаются.

Николай Смирнов писал вещи ушедших эпох, используя при этом древнейшую, даже архаичную живописную технику, но он был не стилизатором, а художником,



Разбитая лампада

1983

Дерево, холст, левкас,
темпера. 90 x 80

Частная коллекция (Германия)

создавшим в искусстве собственное направление. В непростом процессе, называемом современным искусством, это было движение от противного.

Искусство в XX веке с блеском разыграло свои похороны и постепенно подошло к полному отсутствию собственно произведений, к миру идей без вещей, в котором художник симулирует философский анализ предметов и явлений. Он не владеет ремеслом — это уже не требуется, да и не у кого было учиться, но не владеет и знаниями и достаточным мыслительным аппаратом, чтобы обогатить мир своими идеями.

В разгар ироничной тотальной симуляции Николай Смирнов всерьез доказал древнюю истину об «*ars longa*». Он современный художник наоборот, — владея и знаниями, и ремеслом, ему удалось противопоставить миру пустоты избыточный мир вещей.

Композиции его работ невероятно сложны. Художник пришел к этому не сразу. Путь от ясных, почти симметричных работ 1970-х годов к сложнейшим композициям 1980-х был не прост и даже мучителен.

Он вспоминал, что был одно время близок к кризису, — стал испытывать страх перед избытием предметов, изображаемых в натюрморте. Со свойственным ему бесстрашием он поставил перед собой сложнейшую пластическую задачу — написать натюрморт с наиболее трудными для воспроизведения и наименее близ-



кими ему по темпераменту предметами восточной культуры. Для этого художник одолжил у своего знакомого предметы из его коллекции и приступил к выполнению задачи. В течение 1981 года была создана одна из лучших его работ — «Персидские мотивы».

Решение пластической задачи переросло в образ самого творчества, — создавая упорядоченный мир из хаоса, художник подражает Творцу.

Одной из самых знаковых в творчестве Смирнова можно считать работу «Отражения». Она создавалась очень долго — с 1987 по 1989 год.

Мейсенские фарфоровые человечки в пространстве картины дают изящное театральное представление. Завороженный зритель следит за их прихотливой пластикой, изгибами «кулисы» — старинной шали, заглядывает в зеркало, отражающее пламя свечи. Тут он нарушает древнейшее табу — смотреться в зеркало при огне. Так человек может невольно подглядеть то, что должно быть скрыто. Художник делает нас соучастниками запретного таинства.

В этой мистрии является образ вечного искусства: множественность отражений, в которой теряются приоритеты подлинного и мнимого, становятся равнозначными прообраз и воплощение, уравниваются в правах создание и создатель, как в притче Лао Цзы о монахе и бабочке — начало и конец отменяются. Фигурки отправляются в Зазеркалье, в иллюзорный путь, который кончается там же, где начался, или начинается там, где закончился.

Прогресс в искусстве сомнителен, традиция несомненна. От нее не избавятся и современные художники, создавшие традицию борьбы с традицией. Подобные богоборцам, которые не могут существовать без Бога, кем они станут без того, кого ежечасно свергают?

Николай Смирнов противостоял им сознательно. В подобной системе координат он был не безбожником, а жрецом, — наследником и хранителем традиций искусства. Хранитель, как известно, одна из основных музейных профессий, а художник всегда опирался на свое музейное прошлое.

Не случайно так часто на его картинах присутствуют ключи — это ключи от тех хранилищ, где живут традиции от самых древних до самых современных.

За одной дверью — иллюзорная живопись античности, Аристотелев *mimesis*. Другим ключом отпирается хранилище средневекового искусства, где любой предмет, изображенный рядом со святыми персонажами (а других тогда и не было), был в первую очередь символом и изображался смиренным художником со священным почтением.

Кукла

1992

Картон, карандаш, темпера. 60 x 80

Частная коллекция (Москва)



Цветы

1999

Дерево, холст левкас,
темпера. 80,5 x 55,6

Частная коллекция (Москва)

За третьей дверью — ясные черты Ренессанса с его чистыми красками и композиционным совершенством.

Вот живопись периода новой истории — «ученый» натюрморт с атрибутами науки или искусства.

А вот, конечно, и русское искусство — древние иконы, барокко и классицизм, серебряный век.

Николай Смирнов — плоть от плоти своего века, традиции которого также нашли место в его творчестве. Родствен его искусству коллаж — порождение новейшего времени, эксперименты сюрреалистов, особенно его умозрительной версии, представленной Рене Магриттом. Но вместо театра абсурда Магритта мы попадаем в классический театр Смирнова, где взаимоотношения вещей строятся с соблюдением единства времени, места и действия.

Как у всякого современного художника, у Смирнова в его творчестве важное место занимают образы индивидуальной мифологии. Он помещает в картинах приметы собственной жизни. Книги, которые читал в детстве, билеты на поезд, ключи от известных ему квартир, записки со смыслом, внятным ему самому, но тайным для зрителя.



Сюрреалистический тезис о том, что статуя, лежащая в канаве, интереснее статуи, стоящей на пьедестале, уже не актуален. В XX веке на статуи в канавах люди насмотрелись, и интерес к этому зрелищу угас. Смирнов находил обломки, чтобы вернуть их на пьедестал. Искусство художника дает традиции новую жизнь.

В последние годы Николай Смирнов жил в подмосковном городе Пущино, куда перебрался, чтобы не отвлекаться на лишнюю житейскую суету. Время с годами дорожало.

Там была создана камерная серия «Провинциальная жизнь кота Арчибальда». Это был отдых живописца. Наполненные мягким юмором, простовато-лукавые, «занимательные» картины — отступление от строгих канонов художника. Их персонажи — живые существа, а техника «облегченная» — картон, темпера, цветные карандаши.

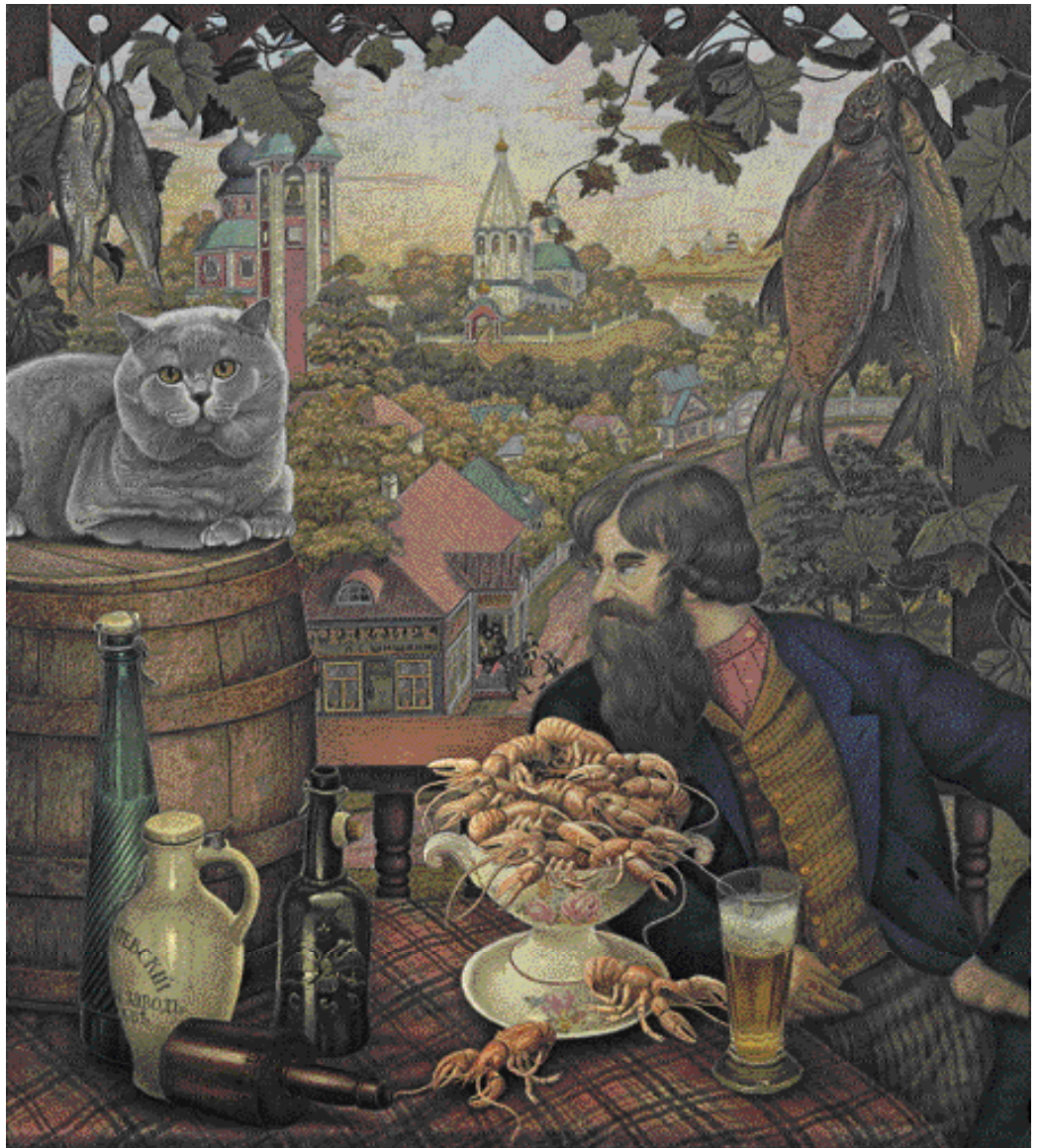
Песнь о водочке *

2002

Из серии «Провинциальная жизнь кота Арчибальда»

Картон, цветные карандаши, темпера. 100 x 85

Частная коллекция (Москва)



Любитель пива *

2001

Из серии «Провинциальная жизнь кота Арчибальда»

Картон, цветные карандаши, темпера. 90 x 80

Частная коллекция (Москва)

Там же, в Пущино, была создана и последняя работа художника — виртуозная «Царская охота» — последний, мощный аккорд его «большого стиля».

Работы Смирнова могут сначала оттолкнуть неискущенного зрителя мнимой высокомерной холодностью совершенного мастерства, но щегольская демонстрация виртуозного владения средствами искусства — не самоцель. Это новые, более широкие возможности донести до зрителя свое ощущение мира, свою философию. Кроме того, это утверждение того, что искусство может существовать и в наше время в своей традиционной, «рукодельной» форме.

Основа его отношения к вещам — длительное всматривание. Только таким путем можно понять их родственные связи, предсказать поведение в пространстве картины. Его натюрморты — не механический подбор предметов одной эпохи. Они вырастают органически из внутренней логики отношений. Вещи здесь собеседники, ведущие тихие диалоги друг с другом. Вещи — рассказчики, они преподносят свои истории зрителям, пожелавшим их выслушать.

Картины Николая Смирнова — золотые сны человечества о его великом Прошлом. Он вернул нам Историю в преображенном виде прекрасных образов.



Культура — мое прибежище, мой дом

Живет Николай Николаевич Смирнов в Строгино. Стандартная квартира, стандартный кабинет: стеллажи с книгами во всю стену, тахта, покрытая чем-то мохнатым, два сдвинутых стола, за которыми работает хозяин. Он предпочитает работать не за мольбертом, а за столом — так ему удобнее. Почему-то казалось, что у такого художника дом должен быть украшен чем-нибудь диковинным: необычными коллекциями, всякими антикварными штучками... Из необычного — только бабочки, крупные, фантастической окраски, каждая под стеклом и в рамке. Нет, энтомологическими прогулками Николай Николаевич, как он сказал, не увлекается. Бабочек, оказывается, можно купить и на толкучке.

Почему же возникло ожидание чудес в этом доме? Наверное, из наивного представления, что художник должен быть окружен теми предметами, которые пишет. А пишет Николай Николаевич именно предметы: страницы древних рукописей, мелочи домашнего обихода прошедших эпох, старинные фотографии, различные редкости. Связано ли это с жизнью художника, его личностью? «Розовая кукла», которая была написана в 1980-х годах, представляется ностальгией по чьему-то чужому счастливому детству, по детству, которого не было...

Лия Осипова: Было ли ваше детство счастливым?

Николай Смирнов: Задавать такой вопрос людям моего возраста, я бы сказал, не корректно. Мой отец был военным, его арестовали и расстреляли в 1939-м, мать тоже арестовали, меня, шестимесячного, больного дизентерией, как ни умоляли родственники, увезли в детский дом для детей заключенных — умирать. Но я не умер. Бабушка меня разыскала и взяла к себе, я рос в бабушкином доме, по счастливой случайности судьбы мать выпустили через полтора года. Но эти полтора года она не забывала всю жизнь.

А если вернуться к моему детству, оно было счастливым только в одном: никаких иллюзий относительно «светлого будущего» у меня не было, лапши на уши мне никто не вешал, я знал все. Я помню, в день смерти Сталина мать вошла в комнату, стала у шкафа, перекрестилась и сказала: «Слава Богу, эта сволочь подохла».

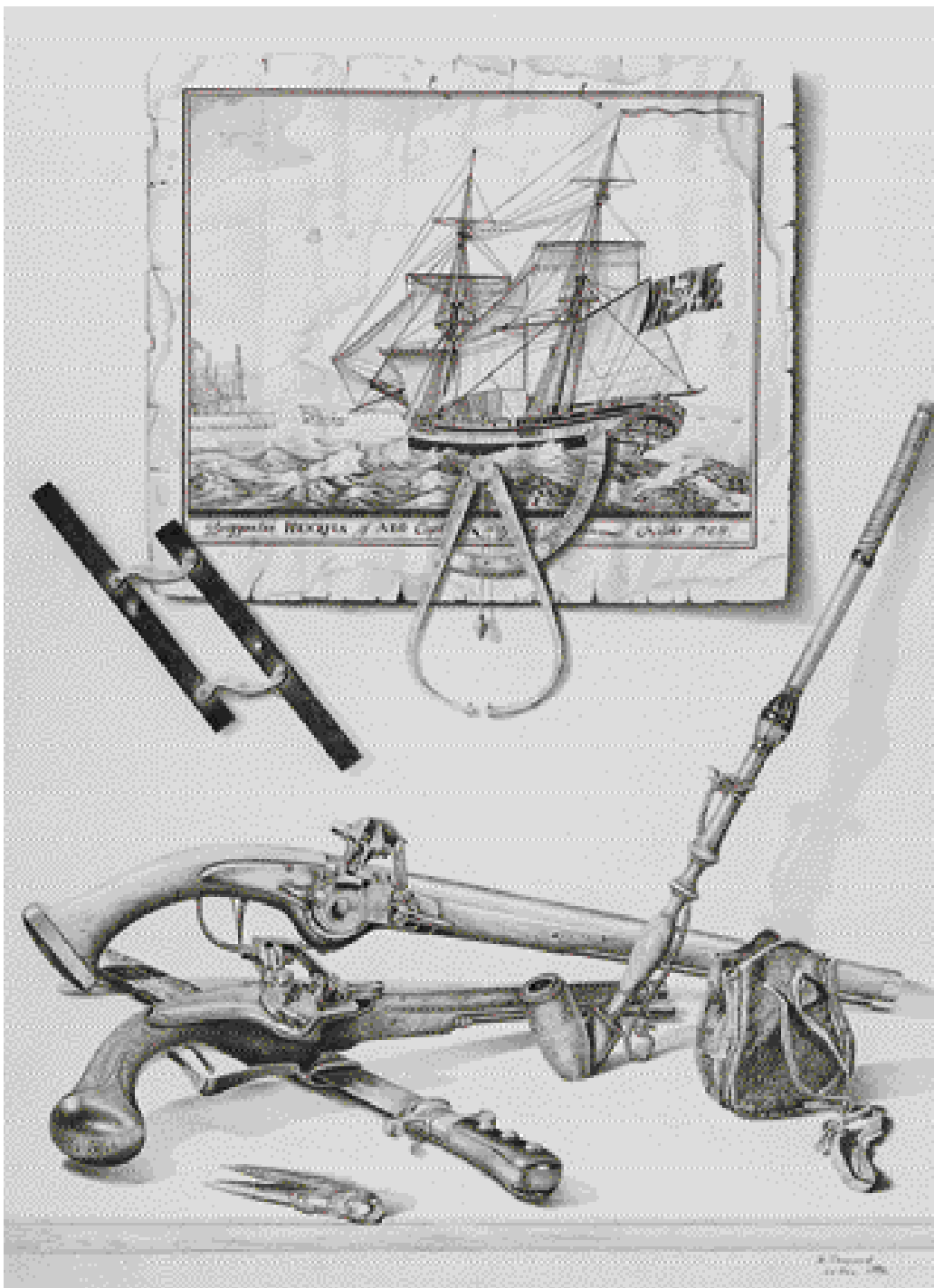
Когда на кухнях ругают власть, а на работе этой власти беспрекословно повинуются, ложь становится образом жизни, двоедушье убивает волю, талант... Это большое счастье, что ложь не перекорежила меня.

Л. О.: Родные знакомили вас в детстве с искусством?

Н. С.: Родные думали о том, как выжить. Вся оленинская родня перебивалась в лагерях... Жили мы в коммуналке, и комната была похожа на свалку. А по нынешним понятиям — музей. Музей этот постепенно таял, барахло продавали, чтобы прокормиться.

Когда-то бабушка занимала большую квартиру на углу Арбата и Каложина переулка, в бельэтаже дома, где теперь разместилось Министерство культуры. Потолки в шесть метров — большая концертная зала. Квартира эта превратилась в коммуналку...

Л. О.: В вашей памяти остались какие-нибудь любимые вещи, картины?



Н. С.: Нет, не осталось. Мы ели и спали на антикварной мебели, обедали из тарелок, за которые сейчас коллекционеры заплатили бы бешеные деньги. Но я не помню, чтобы кто-нибудь из взрослых обращал мое внимание на ценность или красоту вещей. Не до этого было. К вещам относились без трепета, как к чему-то необходимому, и расставались с ними легко. Только благодаря им и не умерли с голода...

Но в доме было много книг, старинных гравюр, и они исчезали медленней. Я рано прочитал «Жизнеописания» Вазари, мог отличить Филиппо Липпи от Луки Синьорелли. Писал маслом пейзажи, подражая мастерам Возрождения.

Л. О.: Тем не менее художником вы стали только к сорока годам, так и не получив специального художественного образования?

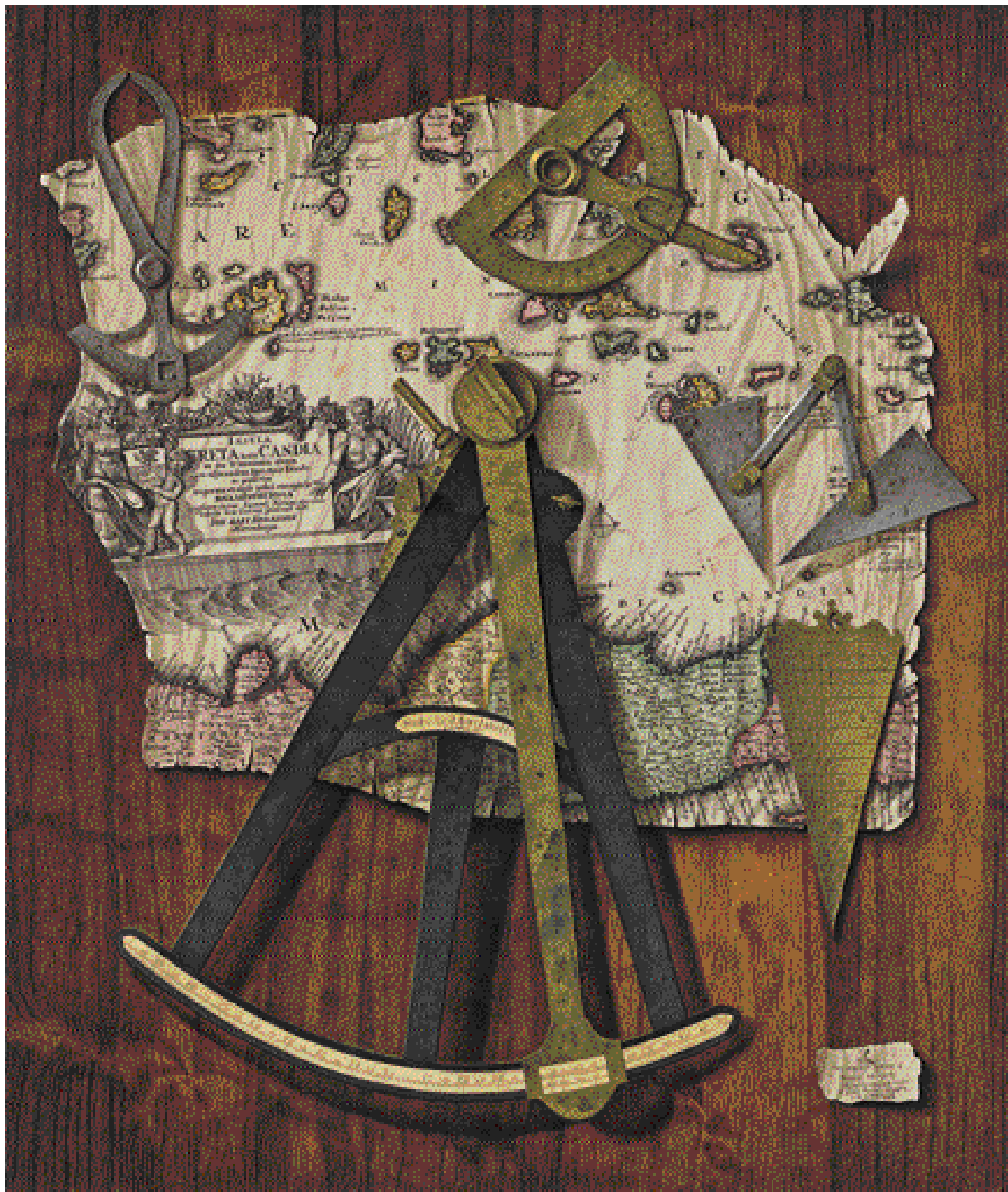
Н. С.: К великому счастью, меня не приняли в художественную школу. А произошло это потому, что на экзаменах дали тему «Пионерское лето». А я в пионерлагере никогда не бывал. Провалился с треском. Рыдал, потом многие годы кисть в руки не мог взять. И поступил в МГУ на искусствоведческое отделение. После окончания работал в Музее изобразительных искусств имени Пушкина, когда еще там Виппер был, потом в издательстве «Изобразительное искусство» был автором и составителем многих альбомов — по Эрмитажу, Историческому музею, по постимпрессионистам, по Ван Гогу...

В синем и далеком океане

1992

Бумага, карандаш. 60 x 75

Частная коллекция (Москва)



Секстант

1988

Дерево, холст, левкас,
темпера. 70 x 61

Частная коллекция (Москва)

Л. О.: Вы знали запасники всех музеев, которые многие годы были доступны столь немногим, были вхожи к коллекционерам, изучали частные собрания — наверное, именно тогда заразились той страстью к предметам искусства, без которой ваша живопись немыслима?

Н. С.: Наши запасники!.. Я не могу говорить об этом спокойно... Существовавший когда-то Музей мебели не пропал, как представляют некоторые, он в фондах Исторического музея, там же хранится 10 тысяч русских портретов всех времен, начиная с парсун, — все это пропадает в неизвестности, никогда не выставляется. Я уж не говорю о коллекциях фарфора, стекла — все это под спудом. А запасники провинциальных музеев, очень часто не имеющие условий для хранения, — как мучительно видеть гибель прекрасных вещей!..

Да, когда приходишь в музей не как посетитель, когда ты можешь взять картину в руки, можешь остаться с ней наедине — совсем другое восприятие, другое отношение. Хочется сказать «доверительный контакт», но уж слово больно заезженное...

Но не становилось легче. Когда начальство тебе говорит: «Что вы нам все время подсовываете эти физиономии аристократов» или резюмирует: «Народу это не нужно»... И наплевать им на твоё образование, на твоё понимание, на твой талант. Они прекрасно обойдутся без тебя...

Л. О.: А как получилось, что вы стали художником?

Н. С.: А вот так и получилось: понял, что служить больше не смогу. А тут и случай подоспел. Поехал с семьей и своим другом в Кусково, загляделся там на тепловские «обманки» — помните, нарисовано несколько предметов, самых простых, и муха сидит, хочется муху отогнать. Очень захотелось сделать, так, ради развлечения, что-то в этом духе. Написал маслом. Приятель похвалил, я даже удивился, стал писать другую вещь. Мне говорят: «Ты же художник!» Вот и освобождение!

Л. О.: Значит, ваше искусство происходит от «обманок»? Насколько я помню, ими очень увлекались фламандские художники в XVII веке.

Н. С.: «Обманки» — это забава, шутка. Написать несколько предметов так похоже, что их хочется потрогать, может любой художник, если обладает терпением, усидчивостью, если ему нравится корпеть над каждым квадратным сантиметром своего полотна. Вазари рассказывает, как Донателло изобразил на полу своей мастерской золотой. И забавлялся, наблюдая, как входящие к нему пытались поднять этот золотой с пола. В самой идее «обманки» — игра со зрителем, которому нравится быть обманутым. Он восхищен, что его так ловко провели...

Распространенные в искусстве XVII–XVIII веков, «обманки» стали привлекать художников и в наши дни. Почему? Да потому, что неискушенный массовый зритель считает иллюзорное сходство вершиной мастерства. Я наблюдал на выставках, как смотрят мои картины. Одни говорят: «Как похоже, как точно все передано!» Больше их ничего не волнует, только сходство. Но я знаю и люблю других зрителей, которым сходства мало, зрителей, которые умеют почувствовать смысл целого, загадку времени. Я хочу обратить людей к истории, и я считаю себя историческим живописцем и в какой-то степени хочу восстановить историческую справедливость...

У нашего народа была отнята история, она подгонялась под определенный идеологический шаблон. «Мы должны взять все лучшее...» — вы помните эти слова? А кто определял, что «лучшее»? Разумеется, тот, кто заказывал музыку. На всех ступенях и уровнях.

И вот теперь мы, как дистрофики, накинудись на то, что нам представляется исторической правдой. Толстый журнал на несколько миллионов повысил свой тираж, потому что печатал «Историю Государства Российского». Подумать только: Карамзин стал бестселлером! Причем обывателем он ставится на одну полку с Пикулем! Голодный не различает вкуса — уровень интеллекта, качество таланта — ему все равно. Колоссальный и многим непонятный успех Ильи Глазунова я объясняю именно этим голодом на историю. Он — Пикуль в живописи. Он почувствовал потребность, созревшую в обществе, — и эксплуатирует ее. Он умеет

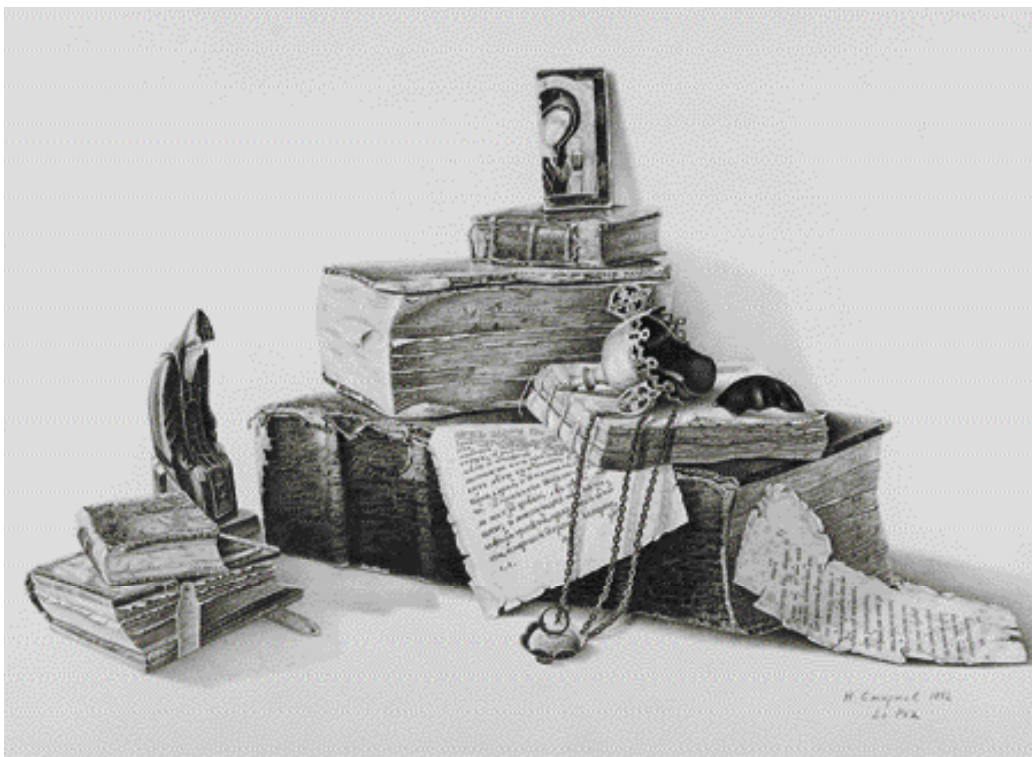
Воспоминание об Александре Вертинском

1992

Дерево, холст, левкас,
темпера. 144 x 99,8

Частная коллекция (Москва)





быть занимательным, он заставляет удивляться или умиляться, рассказывая сюжеты из русской истории. Плохо то, что люди принимают свое удивление или умиление за эстетическое переживание. Он работает по законам массового искусства, массовой культуры...

Л. О.: Вы вкладываете отрицательный смысл в само понятие «маскультура»?

Н. С.: Это явление, с которым нельзя не считаться. Оно возникло не в нашем веке, а значительно раньше: уже в XVII веке была создана коммерческая культура, уже тогда беспокойство, поиски разрядки, жажда развлечений становятся заметным социальным явлением. Еще Монтень говорил о развлечении как о потребности, присущей всякому человеку, он считал, что запросы человеческой природы изменить нельзя и лучше эти запросы удовлетворять. В наши дни коммерческое искусство — это хорошо налаженный конвейер. Возьмите того же Глазунова. С того времени, как он начал выставляться, — а это начало 1960-х годов, — он уже четыре раза наполнял своими картинами Манеж.

Л. О.: Художник становится продюсером?

Н. С.: Да, роль художника меняется, как изменяется и сама роль искусства. Возникает артбизнес; качество полотна, качество живописи не соответствуют его цене. Важно имя и имидж, то есть не художник, а представление о нем, его образ.

Л. О.: Не пытаетесь ли вы воскресить старые времена, когда ценилось «рукомясло», когда художник не стыдился быть ремесленником?

Н. С.: В наши дни слово «ремесленник» приобрело отрицательный оттенок. Правда, в последнее время его пытаются реабилитировать. Да, я пишу картины медленно, одно полотно — год, а иногда около двух лет. Я работаю темперой, — это тонкая, капризная техника. Да, приходится корпеть над каждым сантиметром. Поверьте, это пытка, это доводит до иступления. И в то же время я могу сказать, что мое искусство — это мой кайф. Работать на публику, жить на продажу не умею.

Почему я так работаю? Я должен быть точным, до иллюзии достоверным в передаче предмета. Я мог бы писать в манере импрессионистов или авангардистов, но у меня другая цель. Я хочу, чтобы заговорили предметы. Я вижу в своих полотнах исторический театр вещей...

Мы относимся ко времени как к чему-то отвлеченному, иллюзорному, не существующему. Но каждый ничтожный предмет быта, — я не говорю уже о памятниках культуры, — хранит это время, оно заключено, материализовано в нем. Можно восстановить жизнь нации или отдельных людей во всем ее подлинном укладе по остаткам общественных зданий или изучая домашние реликвии...

Разбитая лампада

1992

Бумага, карандаш. 64 x 77

Частная коллекция (США)

Распятие

1993

Дерево, холст, левкас, темпера. 85 x 65

Частная коллекция (Москва)



Л. О.: Вы погружаетесь в прошлое — можно ли сказать, что это ваш образ жизни?

Н. С.: Конечно. Это моя жизнь. Культура прошлого — мое прибежище, мой дом, моя родина. Иногда говорят, что ностальгия — модное словечко. Ностальгия — это наша национальная трагедия. Все, что мы связываем с понятием культуры, относится к прошлому. У нас антижизнь, антикультура, антибыт. И при этом очень сомнительное будущее. Единственная наша надежда опирается на наше прошлое. Народ, у которого была такая культура, такая история, не может погибнуть, перестать быть... Хочется в это верить.

Л. О.: При этом у вас есть личные причины для погружения в прошлое — голос предков?

Н. С.: Несколько картин я посвятил своей бабушке. Я не помнил, чтобы бабушка пела, но мать рассказывала, что она любила петь под гитару. В доме сохранились ноты старинных романсов «Отцвели хризантемы», «Прапорщик ты мой» и другие, настоящая краснощековская гитара. Нашел я и маску, привезенную бабушкой из Венеции. Я положил рядом эти предметы и другие, источавшие аромат времени, и попытался воссоздать время — молодость моей бабушки, начало нашего века. Картину я назвал «Бабушкины романсы»...

У меня в детстве не было своих игрушек. Я играл в мамины куклы, в солдатиков, сохранившихся еще с бабушкиных времен. Я читал книжки в потрепанных, но таких изящных переплетах из знаменитой «Золотой детской библиотеки»! Я рассматривал фотографии детей из семейного альбома — детей, похожих на героев книг... По счастью, эти реликвии моего детства сохранились. Они и подсказали сюжет «Розовой куклы». Это образ детства...

Л. О.: Детства, которое могло бы быть вашим, если бы вы родились на полстолетия раньше?

Н. С.: Может быть. Сейчас эта картина находится в Германии, в частном собрании.

Л. О.: А где находятся остальные ваши картины?

Н. С.: Все в частных собраниях, большей частью за рубежом.

Л. О.: Для вас это не горько?

Н. С.: Я повторяю слова одного художника: «Картины должны находиться там, где они лучше сохраняются». Я начал выставляться на Малой Грузинской в 1987 году, принимал участие в выставке «Памятники Отечества», других выставках. Шли переговоры с Министерством культуры, но картины куплены не были. Министерство культуры СССР предложило купить мою работу, я поставил условие, чтобы она попала в любой из наших музеев. На что мне ответили, что таких условий обещать не могут. По заказу Министерства культуры писались «Пушкинские страницы». Потом я узнал, что эта вещь получила Большую золотую медаль в Японии. Несколько медалей присуждалось на выставках в Базеле. Я узнаю о судьбе своих картин по каталогам иностранных выставок и аукционов. Одни попадают к новым владельцам, судьба других для меня темна. Остались только слайды.

Л. О.: Можно сказать, что вы отправили свои работы в эмиграцию?

Н. С.: Если уж отвечать в этом тоне — я был к этому вынужден.

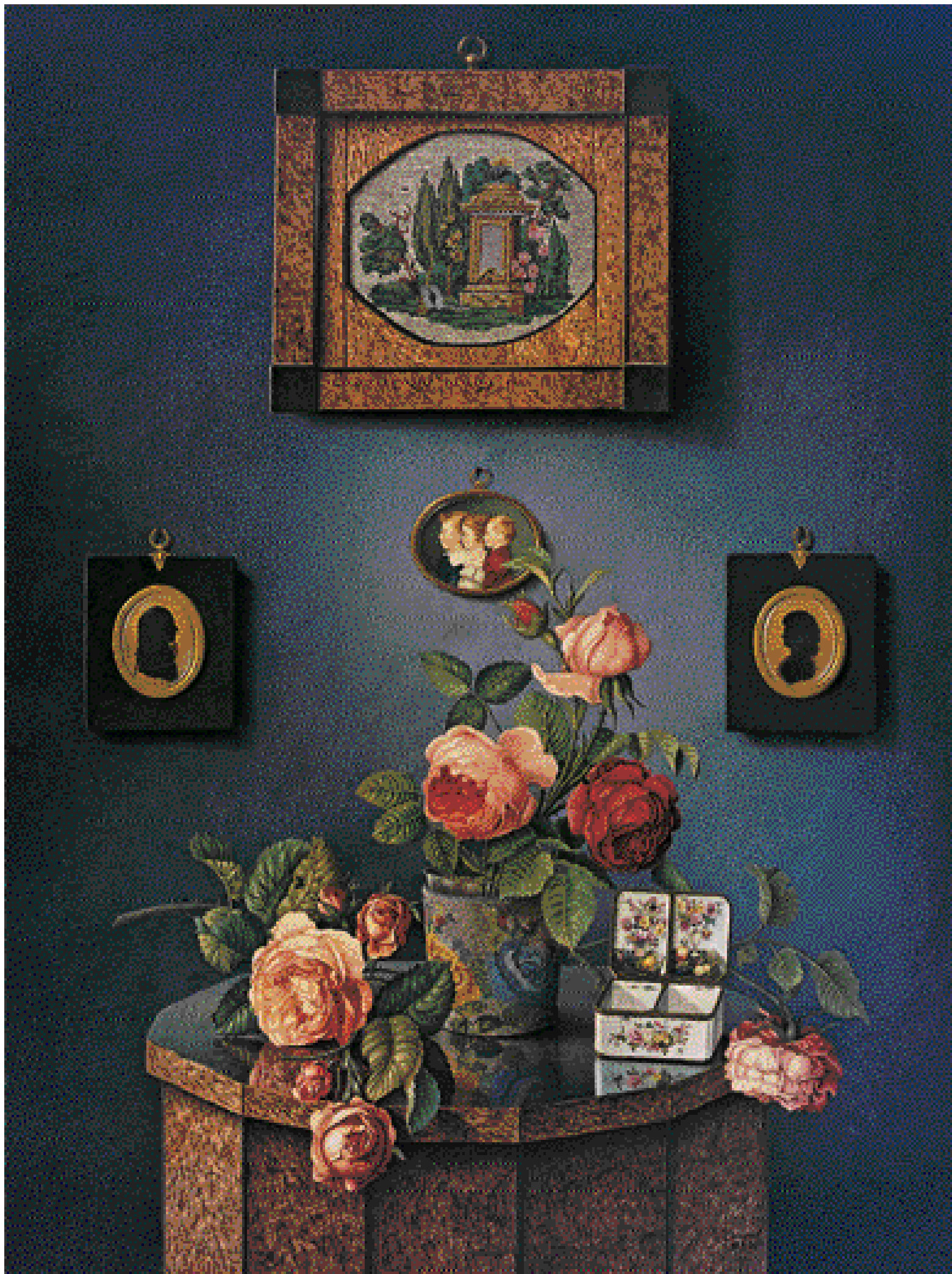
Интервью Николая Смирнова
Лии Осиповой (Семья и школа. 1991. № 4)

Розы

1987

Дерево, холст, левкас,
темпера. 80 x 60

Частная коллекция (Москва)





Счастливым ли я человек?

В 1987 году в столице на Кузнецком мосту была всероссийская выставка «Памятники Отечества». Две работы художника были показаны и произвели сильное впечатление: «Памяти 1812 года» и «Книги». Сам министр культуры России распорядился приобрести картины. Но, как водится, засуетилась, закружилась в заботах закупочная комиссия, приобретая произведения в основном членом закупочной же комиссии и близких по духу творцов... Работы ушли в частные коллекции. Репродукции были в «Огоньке», «Отчизне», еще кое-где. Да у кого они сейчас сохранились? У ценителей — да, наверное...

Работы Смирнова живут своей жизнью: в нескольких частных коллекциях в Союзе, а в основном по чужим галереям в США, Франции, Финляндии, Югославии, Германии, Швейцарии...

— Утешаюсь словами, — говорит Николай Смирнов, — одного своего товарища, художника. Он сказал: «Николай, запомни: картины должны находиться там, где они будут лучше храниться». «Там» им, конечно, лучше, я понимаю...

Кажется, это скорее вынужденное смирение человека по фамилии Смирнов, чем утешение и стимул в работе для художника Смирнова.

Николай Смирнов: Первую и единственную попытку стать художником на «законных основаниях» я сделал в детстве, решил поступать в художественную школу, но, к сожалению, провалился. Это тогда я считал, что «к сожалению». Теперь понимаю, что меня Бог спас и не «выпекли» из меня очередного художника, такого, как все, в соответствии с требованиями и канонами социалистического реализма.

Дали нам на вступительных экзаменах тему: изобразить пионерское лето. А я не знал, что это такое. Пионером никогда не был.

Александр Бондарь: Почему? Только не говорите, ради бога, что из-за идейных соображений, а то сейчас многие утверждают, будто бы чуть ли не с пеленок поняли бесперспективность нашего тоталитаризма...

Н. С.: Да нет, при чем здесь идейные соображения? Я был сыном «врага народа», офицера, к тому же еще из дворян... Так что к строительству светлого будущего в красном пионерском галстуке я допущен не был. Жили мы в своем семейном кругу, в своей особой духовной атмосфере, где были свои представления о чести, порядочности, добре, вере (навсегда запомнил, как бабушка, если разговор заходил о религии, твердо говорила: «Вера тиха». Я и сам верующий, чтоб вы знали). Я действительно не представлял, что это такое — «пионерское лето», и с треском провалился.

Все проходит. Успокоился и я. Потом помер великий вождь, я поступил учиться, стал искусствоведом, работал в музее, издательстве «Изобразительное искусство». Но работать в советском искусстве и быть свободным от наших догм невероятно трудно. Сами знаете: надо было принимать правила игры или уходить. Увы, «пионером» я не стал и в зрелом возрасте. Вот и мечтал освободиться от советской службы. Скандалов становилось все больше. Помню, в середи-

не семидесятых Леонид Ильич обратил свой взор на молодую художественную поросль, и появилось соответствующее постановление. У руководства издательства сразу реакция: нужен альбом произведений молодых советских творцов. Я посмотрел на список: сплошь дети наших мэтров социалистического реализма. Истинно талантливые ребята даже не рассматривались как кандидаты. Отказался работать: у нас не богадельня, у нас не подают. Родители достаточно состоятельные, чтобы за свой счет издать альбомы своих чад. Обвинили меня в аполитичности, в том, что не люблю советское искусство. А я и не отрицал: не люблю.

Поймите меня правильно, не был я революционером, не был диссидентом, не был в активной оппозиции коммунистическому строю. Просто мое мировосприятие, мое понимание ценностей в искусстве и жизни шло вразрез с тем, что у нас проповедовалось. Уже значительно позже, когда я стал писать картины и они начали расходиться по свету, а мне так хотелось, чтобы хоть некоторые оставались на Родине, чтобы дома меня признали, обратился я к одному нашему мэтру за помощью в организации персональной выставки. Он мне ответил: «Николай Николаевич, дорогой! У вас интереснейшие работы, мы вам хоть весь Манеж предоставим. Сделайте серию картин в вашей оригинальной манере, но таких, чтобы призывали, показывали наши будни. Скажем, комсомольский билет, пробитый пулей, залитый кровью. Это будет вещь!» Что тут скажешь?

А. Б.: Согласитесь, без малого в сорок лет, вдруг, ни с того ни с сего, взялся за кисть — как-то необычно это.

Н. С.: Да я, собственно, писал и раньше, но считал это забавой, увлечением. Помню, как-то давно был я с друзьями в Кускове. Там есть работы XVIII века, так называемые обманки. То есть висит на стене, скажем, доска, а на ней ножницы на гвоздике — так и хочется взять их в руки. А это все нарисовано. Ходили мы, восхищались, а я возьми и скажи: могу сделать не хуже. Жена моего товарища тут же задала мне урок: сделать «обманку» на заданную тему: цветы, карты, гусиное перо. Я написал и подарил. И таких вещей в стиле «обманок» у меня было немало. Я же, как уже говорил, всеми силами мечтал освободиться от казенной службы.

Тогда, в семидесятых, было одно знаменитое место в Москве: горком профсоюза художников-графиков на Малой Грузинской улице. Вот там и выставлялись всякие непризнанные официально работы. Сделано это было, конечно, не для поощрения талантов. Просто неучтенных художников пытались загнать в русло государственности, под присмотр. Возглавлял это дело некто Владимир Ащеулов, кажется, какой-то комсомольский деятель, который в искусстве понимал ровно столько же, сколько и во всем остальном. Но выставлялись там очень сильные художники, многие из них после завоевали мировую известность.

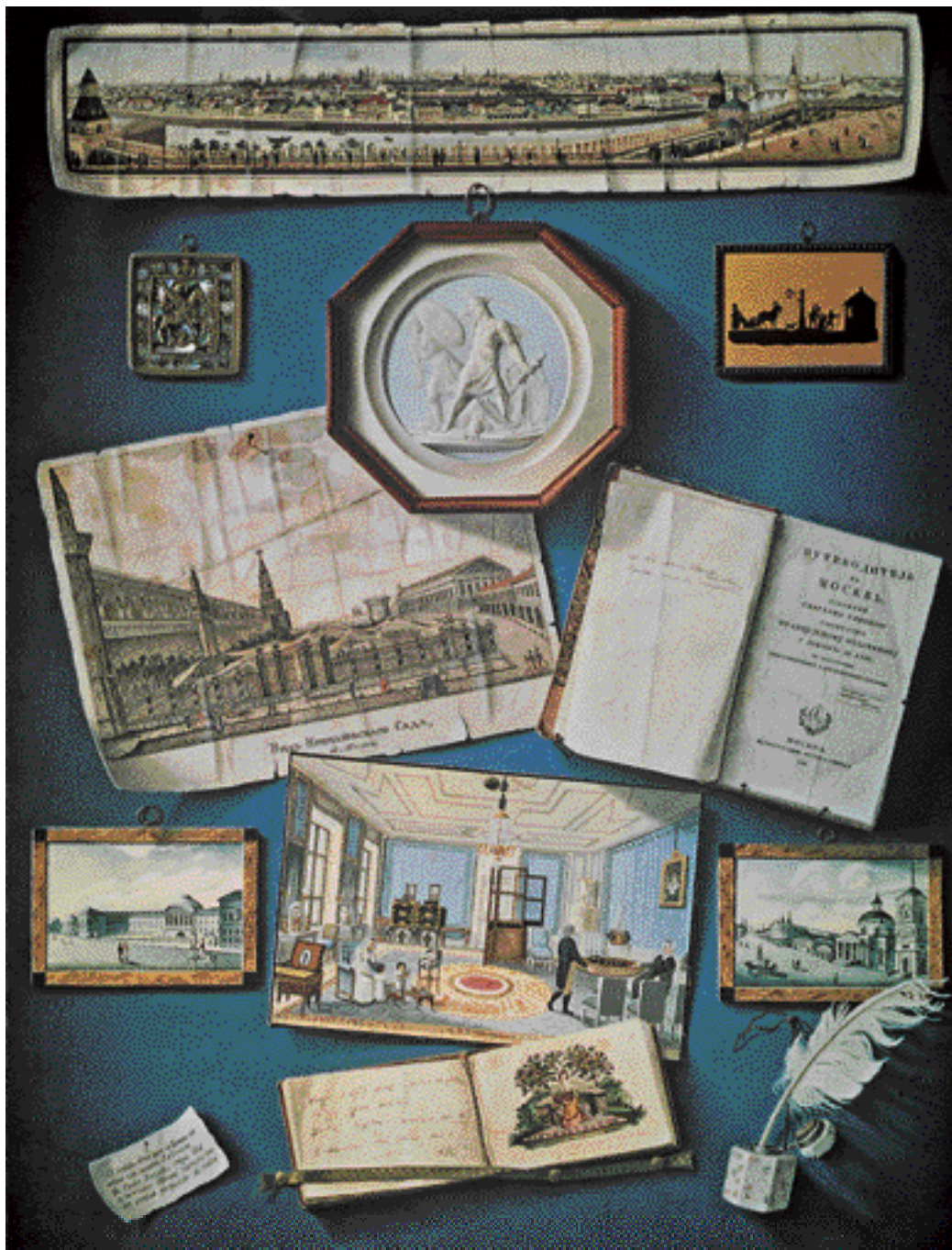
Вот мне и предложили попробовать свои силы. Сама мысль казалась чудовищной, нелепой, но у меня была трудная семейная ситуация, я жаждал освободиться от казенщины. И дальше начался веселый сон. Все мои картины купили сразу.

А. Б.: Помните первого покупателя?

Н. С.: Еще бы! Обаятельный молодой человек подошел ко мне и попросил продать картину. За пятьсот рублей. А я получал в издательстве двести. Словом, целое состояние. Фамилия покупателя Дубровин, он инженер из Ленинграда. Я недавно узнавал, картина и сейчас у него. Еще один натюрморт уехал в Югославию. Позже, когда появилась возможность более или менее свободно выезжать за границу, я бывал у покупателя, мы и сейчас дружим.

Словом, я почувствовал себя свободным. Быть членом горкома профсоюза означало возможность легально уйти с работы без опаски, что тебя вышлют из Москвы на 101-й километр за тунеядство. Я погрузился в работу, писал как одержимый, чувство независимости опьяняло. Потом уже пришла своя тема, я определился в жанре исторического натюрморта.

Но счастье не бывает долгим.



Пушкинская Москва

1979

Дерево, темпера. 100 x 75

Частная коллекция (Боливия)

Моими работами заинтересовалась Галина Брежнева. «Любви» у нас не получилось. Тут же таинственным образом пропали мои документы на мастерскую, и в двадцать четыре часа я «вылетел» из горкома профсоюза.

А. Б.: Но какой-то формальный повод, наверное, был?

Н. С.: Мне просто объявили, что я исключен, и закрыли передо мной дверь.

...Мне ни в коей мере не хочется рассказывать о Смирнове как о еще одной жертве «застойных времен». Подобные истории, по-моему, уже навязли на зубах, надоели. Просто в таких вот обстоятельствах появился в нашей стране оригинальный художник, так он пытался отстаивать право на свое видение мира, так вот получилось, что он хотел писать для людей, а картины-то его люди, увы, видеть не могут, они — «за бугром». Может, удастся что-то переменить? Культурный слой любого времени состоит из суммы индивидуальностей, и плохо, если вместо сложения применяется вычитание.

А в те годы помогли Смирнову другие люди.

Н. С.: «На улице» я был недолго. Дмитрий Владимирович Сарабьянов, профессор МГУ, ныне покойный крупный искусствовед Валерий Николаевич Прокофьев и Дмитрий Спиридонов-Бисти, царствие ему небесное, мгновенно меня запихнули в Московское отделение Союза художников СССР, в секцию критики,

где я и пребываю до сих пор. Немного смешно: как художник я по-прежнему вне союза, как бы и не существую. Но главное осталось со мной: свобода. Заказов было достаточно, я не бедствовал, писал то, что считал нужным, пока Министерство культуры не запретило вывозить мои картины за границу. Они вроде бы, как мне шепнули, были объявлены «национальным достоянием».

Иначе говоря, я крепко попался: мои картины покупали в основном иностранцы. Я пишу медленно; самое большое мое достижение — три картины в год, а бывает, что и над одной бьюсь два года. Работы дорогие. У советских людей таких денег не было. А если у кого они и были, то тратились они на совсем иные вещи. Традиции меценатства стали у нас возрождаться снова только вот в последние годы. Ну а государство мои работы, увы, не покупало, с чем я смирился.

Словом, приходилось мне днем писать картины и хранить их у себя, а вечерами шоферить, подрабатывать на своей машине извозчиком. Позже мои картины государство стало продавать через экспортный салон Союза художников СССР.

А. Б.: То есть за границу?

Н. С.: Да. Знаете, есть несколько способов послать человека куда подальше: можно просто послать; можно сказать, что, мол, не знаем, как твои работы оценить, настолько они оригинальны; наконец, можно объявить картины «национальным достоянием» и принудить человека идти в экспортный салон, платить ему копейки и продавать «национальное достояние» за границу, за доллары естественно. Главная цель все равно достигается: человек в своей культуре как бы и не существует. Вот так и ушли мои самые лучшие работы за границу. И не когда-то, а уже в годы перестройки.

А. Б.: Но что-то, наверное, все же меняется?

Н. С.: Меняется? У нас появилась гласность. Кроме этого, ничего в нашем дорогом Отечестве не изменилось.

А. Б.: Но вы, наверное, все же пытаетесь что-то сделать, чтобы ваши картины оставались в стране?

Н. С.: Практически ничего. В конце концов, если мне за мою работу, над которой я не разгибался год, государство предложит тысячу рублей, это все та же замаскированная формула: пошел куда подальше. Если что и изменилось, так это одно: сейчас художник может вывезти с собой за границу пять картин. Единственное, что дал мне экспортный салон, — известность за границей, а значит, полную финансовую независимость и уверенность в завтрашнем дне.

А. Б.: А сколько стоят ваши картины?

Н. С.: Дорого.

А. Б.: Очень дорого?

Н. С.: Я работаю медленно, повторяю, и на вырученные деньги должен, бывает, и год, и два содержать семью. В любом случае мне хватает. Я не гоняюсь за валютой, меня устраивают рубли. К какому-то богатству я не стремлюсь, но уверен, что прокормить своих близких сумею всегда.

А. Б.: И все же я чувствую горечь в ваших словах, когда говорите, что в нашей стране ваших картин мало... Или я ошибаюсь?

Н. С.: Это уже личные переживания.

А. Б.: И что же, пусть картины уходят?

Н. С.: Пусть. А разве вам не известно, что замечательные советские художники, писатели живут и работают за границей? Я не причисляю себя к великим, но у меня есть свое место. Раз судьба моя и моих картин так сложилась — что поделаешь?

После долгого разговора со Смирновым у меня сложилось впечатление, что его судьба весьма типична для людей, которые могут сказать что-то новое, свое, но боятся потерять время на доказательства, готовы остаться «невостребованными», лишь бы больше успеть сделать.

В 1812 году

1993

Картон, цветные карандаши, темпера

101,5 x 81

Частная коллекция (Москва)



Н. С.: Я люблю Россию, судьба ее мне не безразлична. Но я уверен: в ближайшее время здесь будет только хуже.

А. Б.: Но не всегда же?

Н. С.: А мне пятьдесят два года, и я не знаю, сколько Бог мне отпустил, я не могу мерить будущее десятилетиями.

А. Б.: А вы не хотите уехать?

Н. С.: Нет. Здесь мои корни, здесь все меня знают, здесь мои друзья, общение. Я вот был полгода в Финляндии, и работал, и жил чудесно. Но я русский человек. И здесь я могу свободно работать.

А. Б.: А там?

Н. С.: Я бы наверняка попал в лапы какого-нибудь галериста, и он жал бы из меня все соки. Ну, был бы богатым. Но это не главное. Мне и здесь вполне хватает на хлеб. Я хочу видеть мир. Мне уже столько лет, а мои картины видели в десять раз больше, чем я сам. Но жить нужно дома. Бывать везде, узнавать новое, обогащать себя и чувствовать одновременно гражданином своей страны — это важнейшее условие для творчества. Изоляция губительна для культуры. Начинается умирание.

А. Б.: Не упрекнули ли вас, что вы считаете необходимым также сужение культурного пространства Союза до размеров республик?

Н. С.: Во-первых, единого культурного пространства и не было. «Взаимопроникновение» культур в социализме было обычным бюрократическим трюком, приемом. Для стирания индивидуальности. Во-вторых, стремление к национальной независимости республик означает также стремление к культурной независимости. Вот тогда-то и будет взаимное обогащение культур, общечеловеческих ценностей, сближающих людей. Композитор-узбек и композитор-литовец всегда найдут общий язык, но именно на этой общечеловеческой позиции — как абсолютно оригинальные личности и в то же время как составляющие единое целое. Как это происходит, например, в Европе. Но при чем здесь, скажите, социалистическая культура с ее тюремными правилами разрешений и запретов? Так что, слава Богу, что сегодня можно сказать: перемены в Союзе неизбежны. Хотя атмосфера, как видите, страшно сгущена, пронизана ненавистью, конфликтами, страхами.

А. Б.: И где же те новые творцы, которые будут свободно творить? Когда стреляют пушки — музы молчат.

Н. С.: Неверно. Новые люди есть. И их имена становятся известными. Просто должно пройти время, чтобы их можно было по-настоящему оценить. Все выкристаллизуется, успокоится. Знаете, какая надпись была у царя Соломона на кольце? «И это пройдет». Пройдет нынешняя смута, пробьются ростки, расцветут. Будущее все же светло.

Счастливый ли я человек? Доволен ли сделанным? И да и нет.

Интервью Николая Смирнова
Александру Бондарю (Мегаполис-
Континент. 1991. № 17)



Чаяпитие *

2000

Из серии «Провинциальная
жизнь кота Арчибальда»

Картон, цветные карандаши,
темпера. 100 x 80

Частная коллекция (Москва)

Натюрморт с предметами из бисера

1978

Дерево, темпера. 90 x 60

Частная коллекция (Боливия)





Исторические натюрморты Николая Смирнова

Леонид Шишкин

«В начале 1987 года появилась публикация в самом массовом и читаемом иллюстрированном журнале „Огонек“, а это было почти так же действенно, как показ по телевидению. Можно считать, что с этого времени Николай Смирнов перестал быть почтенным „инкогнито“ в своем отечестве и стал широко известным художником» (Александр Якимович).

Стояла глубокая осень. Ударили первые морозы, и проселочные дороги стали проезжими. В небольшую деревеньку Княжево под Переславлем-Залесским я приехал, чтобы увидеть новую работу художника Николая Смирнова, которую он специально писал для выставки «Памятники Отечества». А заодно и поговорить не спеша, вдаль от городской суеты. Я знал, что это картина о старых книгах, что художник сидел над ней, не разгибаясь, восемь месяцев и что мне предстоит увидеть ее первым.

Она стояла у стены в большой светлой горнице деревенской избы и показалась мне огромной. Я понял, почему он писал ее не в Москве — в маленькую мастерскую художника она просто бы не вошла. Смирнов назвал ее — «Книги». Меня поразило, как органично вписывалась она в окружавшую обстановку на фоне потемневших от времени бревен. Изображенные на картине книги будто наяву стояли в углу деревенского дома. Эти книги еще и сейчас можно встретить в семьях, где живут старики. Когда-то они были для наших предков святыней. В них искали ответ на всегда волновавший русских людей вопрос: «Как жить, чтобы святу быть?» Их увозили с собой в новые необжитые места, бережно хранили веками, передавая из поколения в поколение. Ныне в поисках этих книг археологические экспедиции разъезжают по всей стране, но было время, когда их просто считали религиозным хламом и безжалостно, не задумываясь, уничтожали. И незаметно вместе с ними уходило из нашей жизни что-то очень важное, нужное, нехватку чего мы теперь замечаем.

Я смотрел, и меня охватывало щемящее чувство боли и вины. И вместе с тем я ощущал огромную силу, духовную мощь, исходившие от картины. Уходящая вверх композиция напоминала трубы органа. Световые, ритмические, цветовые акценты, найденные художником, вызвали в памяти звуки стройного, строгого и торжественного хора.

...Всероссийская выставка «Памятники Отечества», посвященная 800-летию «Слова о полку Игореве», вызвала противоречивые суждения и оценки. Ее устроителей критиковали за случайность отбора произведений, отсутствие стержня, объединяющей мысли, низкий профессиональный уровень некоторых работ. И все же тема памяти, преемственности отечественной культуры, встреча с дорогими сердцу памятниками нашей истории не могли не привлечь поток зрителей в выставочные залы. Вместе с «Книгами» у Смирнова здесь дебютировала еще одна работа — «Памяти 1812 года», обе были причислены к художественным открытиям выставки. По мнению критиков, композиция «Памяти 1812 года» могла бы стать своего рода эпиграфом ко всей экспозиции.

На большой, в человеческий рост картине — срез огромного исторического события. Ее нельзя назвать натюрмортом, хотя в ней изображены только вещи:

Памяти 1812 года

1984–1985

Фрагмент

оружие, кавалерийская упряжь, кираса, кивер, гусарский ментик, барабан... Все это выглядело бы бивачной сценой, если бы не гравюра с изображением бегства Наполеона через Березину, сражений при Бородине и у села Красного, а поверх них икона с Георгием Победоносцем, чье изображение украшало герб Москвы и служило символом русского воинства. Они сразу выводят написанное на картине за пределы конкретного времени, сообщают всей работе высокую степень художественного обобщения. Перед зрителем предстает своего рода «театр вещей», где есть все: и торжественное, и трагическое, и героическое. А рядом с оружием — красный сафьяновый бумажник с женским и детским портретами и письмом — память о доме, то, что берут с собой в поход. Удивительная деталь, которая вносит в картину о ратном подвиге наших предков нечто трепетное и трогательное.

Работы Николая Смирнова поражают удивительной манерой письма. Изображенные им предметы кажутся нам «настоящими». Их форму, материал, фактуру, объемность художник воссоздает с такой доскональной точностью, с таким виртуозным мастерством, что возникает полная иллюзия их материальности, нам чудится, что они перед нами — в действительности, а не на холсте. Хочется их потрогать, взять в руки. Такой художественный прием требует ювелирной живописной техники, терпения, можно сказать, титанического труда. Но прием этот не самоцель. Ведь предметы в картинах Смирнова — это исторические персонажи. А история не терпит приблизительности. «Вечные вопросы» о судьбах культуры и судьбе народа, звучащие в произведениях художника, требуют точности живописного языка.

Однако как для писателя конкретные люди — всего лишь прототипы литературных героев, а реальные ситуации — толчок для развития сюжета, так и «позирующие» Смирнову предметы — только основа, на которой воображение художника строит необходимый ему образ. Некоторых вещей может и не быть перед его глазами во время работы над картиной, ибо они хранятся в музеях, каких-то просто уже не существует в действительности или есть только похожие, и тогда фантазия рисует ему недостающее, создавая то смысловое, композиционное, колористическое единство, без которого художественный образ существовать не может.

Вещи в картинах Смирнова говорят не о себе — о событиях и людях. События минули, люди ушли. А вещи остались. Вот они перед нами. Непреходящие ценности культуры, истории...

Одна из ранних работ Смирнова «Виват Царь Петр Алексеевич!». Пожелтевшие листы старинных гравюр, чертежи первых кораблей, навигационные инструменты, морской устав, написанный самим Петром, его ручка, чернильница, кинжал, несколько книг — все это очевидцы энергичной деятельности преобразователя России. Кажется, что они хранят тепло рук владельца. Они рожают множество ассоциаций. Соединяя прошлое и настоящее, они воссоздают и образ времени, и многогранный облик самого Петра, хотя тут он изображен лишь на маленькой миниатюре в углу композиции.

А вот другое время и другой человек. Картина называется «Памяти Александра Блока». И уже совсем иное решение: колористическое, световое, композиционное. Темно-синий фон, резкие, изломанные линии рисунков Юрия Анненкова к поэме «Двенадцать», непарадный, драматичный Петроград литографий Мстислава Добужинского, автограф стихотворения «Скифы», одна из последних фотографий Блока — это рассказ о трагическом времени в жизни поэта и в жизни страны. Невольно проникаешься настроением, так созвучным нашему представлению о поэзии позднего Блока.

Работы Смирнова воздействуют на нас не только эмоционально, погружая в атмосферу минувших времен. Они нас просвещают, несут информацию, заставляющую размышлять.

За ними чувствуется большая культура и знания художника.

Он воспитывался в семье, где культурные традиции передавались из поколения в поколение. Старинные книги, журналы, на стенах картины, гравюры, миниатюры, заполнявшие комнату коммунальной квартиры на Арбате, — его первые детские впечатления. Живописи он не учился, хотя много рисовал в детстве, но годы занятий в МГУ на отделении истории и теории искусства, работа сначала в ГМИИ, затем в издательстве «Изобразительное искусство» были для него хорошей школой. Занимаясь подготовкой к печати художественных альбомов, он получил возможность изучить запасники Эрмитажа и других музеев страны. Отбирая нужные произведения, пересматривая множество вещей старых мастеров, он невольно учился у них. Всерьез заняться живописью он решился в 39 лет.

Что ж, подготовка была долгой, но она принесла плоды. На второй день после открытия выставки «Памятники Отечества» возле работ Смирнова появилась скамейка.

Люди подолгу сидели здесь, обсуждали. Не раз приходилось слышать вопрос: «Как же все-таки это сделано?»

— Очень просто, — отвечает художник. — Сначала изготавливается планшет, на него наклеивается холст, потом плотным слоем наносится левкасного типа грунт, чтобы скрыть фактуру холста. Грунт полируется, на него накладывается калька, чтобы выстроить окончательную композицию, которая и переносится на холст. Я работаю казеиново-масляной темперой, делаю сначала для каждого предмета свой подмалевок, и записываю таким образом всю поверхность картины. На этом этапе она выглядит странновато, но это дает возможность впоследствии выдержать цветовое единство. Затем начинаю писать детали, но не до конца, оставляя возможность для маневра. Когда все написано, начинаю лессировать, накладывая тонкие прозрачные и полупрозрачные слои красок для обогащения колорита.

Мне не кажется этот способ работы простым, хотя ничего нового в нем нет: так работали старые мастера — обстоятельно, долго, кропотливо...

Чтобы узнать мнение руководства, я обратился к первому секретарю правления СХ РСФСР Валентину Сидорову.

— С работами Николая Смирнова я впервые познакомился в 1985 году в Базеле на международной ярмарке искусства. Это интересный художник, поэтому мы и пригласили его принять участие в республиканской выставке. Конечно, хотелось бы, чтобы его картины остались у нас в стране, попали в музеи.

Парадоксально, но большинство работ художника (все они посвящены нашей отечественной истории) находятся в заграничных коллекциях. Начиная Смирнов выставляться в залах горкома профсоюза художников-графиков на Малой Грузинской, где работы покупались только частными коллекционерами, главным образом иностранцами. После вступления в Союз художников в 1982 (куда его приняли, правда, не как художника, а в секцию критиков на основании его искусствоведческих работ) картины Смирнова стали продаваться через экспортный салон СХ СССР. Последние работы — «Памяти 1812 года» и «Книги» — плод трехлетнего труда, тоже хранятся в экспортном салоне. Это говорит о том, что Министерство культуры СССР они не заинтересовали. В нашей стране, кроме нескольких небольших вещей в частных собраниях, ни в фондах Союза художников, ни в музеях его картин нет. Зато они есть в Югославии, США, ФРГ, Латинской Америке...



Полнота времен

Послесловие

Леонид Шишкин

Статья для «Огонька» была написана — страшно подумать — 23 года назад. Уже четыре года как художника Николая Николаевича Смирнова нет с нами. Но выставка его работ в России, о которой он так мечтал, все же состоится. И не где-нибудь, а в Санкт-Петербурге, который он, коренной москвич, так любил, так хорошо знал, городе, вдохновившем художника на многие его произведения.

Проблемой выставки для Смирнова всегда было отсутствие его работ в стране. «Книги» и «Памяти 1812 года», хранившиеся в экспортном салоне, через пару месяцев после выхода статьи вместе с «Маскарадом» благополучно перекочевали через Жозе Альвареса в Париж в Галери де Франс. Впрочем, это был звездный час для художника. Помню, как он позвонил мне тогда и попросил сопровождать его в сберкассе за деньгами, где нам нагрузили целую авоську 65 000 рублями. На эти деньги тогда можно было купить (не по госцене, а на рынке) пять новых автомашин «Жигули» — целое состояние для бедствовавшего до этого несколько лет Смирнова. Через три-четыре года в начале 90-х банки начнут создавать коллекции, покупать картины современных художников, и, вполне возможно, качественные произведения бывшего тогда на пике популярности мастера нашли бы покупателей у нас в стране. Но судьбе было угодно услатить его в это время на пять лет в далекую Боливию, чтобы оставить там значительную часть работ. А когда он вернулся в 1996 году в Москву, многие из тех банков уже разорились, а их коллекции продавались с молотка за бесценок. В моде была уже только русская классика, цены на которую стремительно росли.

Перипетии судьбы Николая Николаевича мне хорошо известны, поскольку та моя поездка поздней осенью в Княжево, о которой идет речь в «Огоньке», счастливо положила начало нашей многолетней дружбе. И многие повороты уже моей собственной жизни произошли не без влияния его страстной бескомпромиссной натуры, его проповедей, его жизненного примера.

Во-первых, нельзя было не заразиться его любовью к деревне Княжево, с ее полями, просторами, деревянной баней, которую Николай натапливал неистово, столом с «теткиполиным» самогоном, прорвой солений жены Тани, свиной ногой из русской печки, которую Коля не доверял готовить никому — только сам. Естественно, уже следующей весной я купил в Княжево дом для своей семьи, став деревенским соседом Смирнова, сманив с собой еще и своих друзей. И старшие мои дети выросли летними месяцами в этой Ростово-Суздальской Руси, пропитываясь русским деревенским духом, что в нашей нынешней жизни мне кажется нужным и немаловажным. Одним из главных сблизивших нас приключений в те годы была необходимость проехать на машине в деревню, а потом еще из нее выехать, поскольку дороги туда не было, как, впрочем, и ныне, что и охраняет ее от пагубного влияния цивилизации.

До встречи с Николаем Смирновым мне не приходилось слышать кого-либо еще, кто бы мог так точно, хлестко, остроумно, называя все вещи своими именами, объяснить, что происходит в стране, охарактеризовать правителей, предсказать ход событий. Поэтому другим результатом нашего близкого общения стало то, что уже через полгода мне больше не представлялось возможным продол-

Ренессанс

2003–2004

Из цикла «Великие эпохи»

Фрагмент

жать служить в редакции журнала «Советский Союз» под началом твердокаменного поэта Николая Грибачева, что вообще-то раньше мне казалось даже лестным. Я ушел из редакции сначала на «свободные хлеба», а потом и вовсе подался в кооператоры. Но и тут не без влияния Смирнова променял простую и надежную «торгово-закупочную деятельность» на сомнительные «организацию художественных выставок и торговлю произведениями искусства».

От тех легендарных времен у меня сохранились два оригинала росписи к сырным доскам, выполненные Николаем Николаевичем летом 1991 года, да несколько сырных досок, на которых художникам-фарфористам так и не удалось до конца воплотить тонкий и сложный замысел Смирнова. Тогда мы смело брались за все, что попадалось под руку, хотя, надо признать, мало что получалось. Так что производства сырных досок у нас не случилось.

Судьба всегда была к Смирнову строгой, но никогда не оставляла его без надежды. После возвращения художника из Боливии в Москву в конце 1996 года старый его приятель по Малой Грузинке Вячеслав Провоторов, который к тому времени уже перестал быть художником, а был рукоположен в священнический сан, познакомил его с предпринимателем Александром Сплошновым, собравшим коллекцию провоторовских работ и покупавших других художников «Двадцатки», в основном религиозно-мистического направления. Он-то и поддержал тогда Смирнова, заказав ему картину большого формата «Зажженная лампада», попросив при этом, чтобы в ней сочетались темы двух ранних работ — «Книг» и «Разбитой лампы», но чтобы звучали оптимистично, несли положительный заряд. Над ней художник работал полтора года, поместив в центре картины мою семейную уральскую старообрядческую икону «Спаса Нерукотворного», на которой по старинному канону надбровные дуги повторяют линию бровей Спасителя, делая весь лик строгим и взыскующим.

Она была показана вместе с другими работами Смирнова галереей «Ковчег Нового Завета» на художественной ярмарке «Арт-манеж» в декабре 1997 года в Москве, затем в апреле 1998 на «Арт-салоне» в Центральном доме художников. Но события эти прошли как-то незаметно. Не исполнилась еще полнота времен. Современное искусство станет востребованным на рынке только еще через пять-шесть лет. А тогда Смирнов был расстроен тем, что триумфальным его возвращение домой назвать было нельзя...

К тому времени снова дала трещину и его семейная жизнь. Работа требовала мастера целиком и не отдавала его никому и ничему. Порой видно было, как ему становилось горько и тревожно, что жизнь уходит, времени остается мало, а он многого еще не успел. В 2000 году он переезжает и обустраивается со своим котом Арчибальдом в Пущино. Помог случай — коллекционер из Сибири приобрел по вполне достойным ценам три его работы, в том числе лучшую — «Отражения». Впервые одна из главных работ художника осталась в России.

В это же время моя галерея в Москве стала проводить регулярные аукционы, которые неожиданно быстро завоевали популярность и стали приносить неплохой доход. В России начинались «наши тучные годы», и в Москве все больше русских покупателей вытесняли из галерейных и аукционных залов иностранных дилеров и коллекционеров. Цены на русскую живопись помчались вскачь, начало входить в моду и современное искусство, неконформисты 1960-х. Стало ясно, что теперь галерея может помочь моему другу художнику Николаю Смирнову поработать спокойно, не заботясь о хлебе насущном.

Надо сказать, при всей моей любви лично к Николаю Николаевичу я никогда не видел себя промоутером или маршаном художника Николая Смирнова. Во-первых, моя галерея занимается, так уж сложилось, русским искусством более раннего периода, причем не малую часть в нашем материале составляют как раз художественные наследия «генералов соцреализма», которых он недолюбливал с юности. Во-вторых, и это главное, его живопись по своему содержанию и смыслу совсем не так открыта и доступна, как может показаться на первый взгляд.



Эскизы для росписи сырной доски

1991

Бумага, акварель, бронзовая краска

22,5 x 18 (в свету)

Частная коллекция (Москва)



Карты-2

1980

Картон, акварель,
темпера. 19 x 15

Частная коллекция (Москва)

Несмотря на то, что изображает он старинные предметы в технике мастеров Возрождения, из его натюрмортов, как заметил один из посетителей галереи, нет-нет да и проглянет черный квадрат Малевича, который, по сути, всегда и пытались изобразить большинство художников XX века, хоть каждый и на свой манер.

У нас с Катей в доме висит только одна работа Смирнова, купленная, чтобы помочь ему в какой-то из трудных его периодов, — это трогательная «Ромео и Джульетта». С началом аукционного бума художник как-то пробовал встроиться в рынок. Он даже написал цветными карандашами и темперой на небольших картонках пару сцен с дамами вокруг водоема в стиле Борисова-Мусатова, и мы их продали с аукциона. Так же как ушли новому русскому клиенту «для подарков» «Чаепитие с котом Арчибальдом» и «Боливийские мотивы», увезли в Македонию «Тайную Вечерю», но все это были слезы, лишь затыкавшие бреши в бюджете Смирнова, не приносившие художнику ни удовлетворения, ни радости. Вот в этот момент и надоумил нас с ним Господь начать осуществление «совместного проекта».

Технология «раскрутки» любого художника в общем-то проста и всем известна — нужна хорошая музейная выставка и толстый солидный монографический каталог. У Смирнова каталог был, но тонкий, изданный галереей MAPC (спасибо ей!) еще аж в 1990 году. Однако все свои работы Николай слайдировал, поэтому напечатать можно было любой каталог. А вот работ на выставку, которые были бы под рукой, не хватало, особенно крупных, значительных. Таких требовалось еще пять-шесть. А значит — еще четыре-пять лет работы, чтобы их написать.

Что писать — вопроса не было. Николай Николаевич загорелся идеей создать цикл «Великие эпохи», куда должны были войти картины «Готические времена», «Ренессанс», «Ампир», «Модерн». В 2005 году в этот ряд вошла «Царская охота» как отклик на общую тогда идею о возрождавшейся российской «державности».

В конце 2001 года художник приступил к осуществлению этого грандиозного плана. И он почти удался. За четыре года Смирнов написал небольшое «Романтическое послание», изящный автопортрет «Песня о водочке», большую картину «Готические времена» и грандиозные «Ренессанс» и «Царскую охоту». Осталась еще огромная доска с вариантом «Готических времен» — готовая композиция и на треть в подмалевке. Первоначальный опыт не удовлетворил художника своим размером. Он это понял, как только начал работать над «Ренессансом», и сразу заказал планшет для варианта «Готики» большего размера. Еще осталась идея исторического натюрморта «Иван Грозный», но только в композиционных набросках.

В общем мы были на финишной прямой. Нужны были полгода, год. Уже был сделан Александром Коноплевым, старым приятелем художника, дизайн монографии. Выбирали типографию... Судьба как всегда опустила занавес неожиданно.

Первый звонок был в 2001 году. Летом в гостях у приятелей с Николаем случился сердечный приступ. «Думал: помру. Еле откачали, — объяснял он мне в больнице, — сосуд один засорился. Как труба в канализации. Надо прочищать». Юмор и присутствие духа его не покидали никогда.

В клинике ему сделали коронарографию и аортокоронарное стентирование. То есть без полостной операции, а через вену расширили нужный сосуд. Поправился он быстро и зажил как ни в чем не бывало. Его беспокойный, импульсивный характер не позволял ему делать что бы то ни было наполовину.

Я всегда с удовольствием буду вспоминать эти наши последние четыре года. Виделись мы часто. Его Пущино от наших Ватутинок всего в семидесяти километрах, направление практически одно, в Москву с пробками заезжать не надо. С понедельника по пятницу он работал весь световой день, а в субботу с утра его машина уже въезжала в ворота нашей дачи. Все прелести русской дачной жизни с обедами на веранде, прогулками по окрестностям, баней и прочим были в нашем распоряжении. Но особое удовольствие случалось от вечерних поздних бесед при большой керосиновой лампе, которую он нам подарил со словами: «Бабушкина...» Слушать его в спорах об истории, культуре, политике, особенно если подбиралась хорошая компания, было истинным наслаждением.

Таким же, как наши с ним поездки по Италии. Он нам ее подарил, эту страну. Она была его голубой мечтой, в которую ему долго не удавалось попасть. Он выучил все про нее еще в детстве по дореволюционным бабушкиным путеводителям. А тут он как раз начинал работу над «Ренессансом», и проходу от него просто не стало — «Поедем да поедем в Италию». Я в Италии бывал не раз, у меня там партнер Марко Датрино, однако ничем я ее особо не выделял, скажем, от Австрии, или Германии, или Голландии, где у меня тоже были партнеры, где мне тоже приходилось бывать. Все страны хорошие — все чистые, удобные, западные... Италия, может быть, даже не самая чистая из них. Но Николаша (как он себя и мы его звали в нашем кругу) с такой интонацией говорил: «Ах! Италия!..», что деваться было некуда — поехали.

Он сам разрабатывал маршрут — куда ехать, что смотреть, где останавливаться. Загрузившись вчетвером в автомобиль в аэропорту Рима, мы поехали какими-то причудливыми дорожками, заезжая в какие-то городки, разыскивая по тем, столетней давности, путеводителям какие-то церкви, где висел какой-нибудь Гирландайо или другой малоизвестный мне художник итальянского кватроченто. Останавливались любоваться закатными пейзажами где-нибудь в Тоскане или Умбрии, убеждались, что старые мастера не придумывали свои фантастической красоты пейзажи, а просто срисовывали их здесь. А вино! А еда! Это общее место — кто был, тот знает. Кто еще не был, за того можно порадоваться, какие открытия его ждут. А нас при этом сопровождал поток исторических анекдотов, историй из жизни художников, картин, дворцов, семей, цитат из писем русских художников, проезжавших теми же маршрутами, — смирновская эрудиция делала для нас историю, время физически осязаемыми, ощутимыми.



Романтическое послание *

1988–2002

Дерево, холст, левкас, темпера. 46 x 38

Частная коллекция (Москва)

Нам, конечно, было нелегко. Мой сын Алеша, 18-летие которого мы в той поездке отмечали, хмурился с утра, предчувствуя свои мытарства по музеям и церквям, деваться ему от нас было некуда. Мы с Катей сдавались к обеду. А Николаша был неутомим. Помню, во Флоренции мы столкнулись с ним на какой-то улице. Весь в мыле, глаза горят, при этом под мышкой у него еще была довольно увесистая фаянсовая скульптура мальчика, копия с древнеримской. Он мчался куда-то еще успеть до семи. Какое там сердце!

Первая поездка была в апреле 2004, а в июле мы вернулись снова. На юге Тосканы сняли большую виллу и делали вылазки во все стороны уже оттуда. Удивительно: в XXI веке, в центре Европы, всего в ста километрах от Рима — пейзажная идиллия. На высоком холме под купами деревьев переделанная из крестьянского дома и хлева большая усадьба, по вечерам тракторы косят пшеницу на окрестных холмах, утром, звеня колокольчиками, проходит где-то поблизости овечье стадо — и никого.

Через год летом 2005 мы опять были здесь. Но на этот раз Николай Николаевич был с нами не один, а с Татьяной. И уже сам садился за руль и ехал показывать ей свою Италию. У него наладилась личная жизнь.

Он никогда не жаловался. Лишь однажды на мой вопрос, что с ним, когда он грустный уезжал от нас из Ватутинок, произнес: «Ты не знаешь, что это такое — жить одному». В общем, я не удивился, когда осенью 2004 он мне сказал, что познакомился с ней по... Интернету. Сначала был отвергнут, но благодаря своему обаянию, своей настойчивости новый 2005 год уже встречал с ней, ее мальчишками, ее родителями. Весной из своей берлоги в Пущино он переехал в Москву в ее квартиру. Ее сыновья в нем души не чаяли. Рядом с их домом мы сняли ему еще квартиру для студии. Татьяну он заставил уйти с работы, и она помогала ему в мастерской, став его подмастерьем. Судьба поворачивалась к Николаю Николаевичу лицом.

В конце октября он закончил «Царскую охоту». Большие работы и раньше изматывали его. Требовался отдых для глаз, для спины, для души... В этот раз он почувствовал, что и сердце напомнило о себе. В той же клинике сказали, что теперь надо стентировать уже три сосуда. В конце ноября лег в больницу, ждали бригаду французских врачей. Операция была назначена на четверг 8 декабря. Вечером позвонил расстроенный: не взяли на операцию, высокая РОЭ, где-то воспаление в организме, может быть, зубы, отпросился домой до следующего приезда французов.

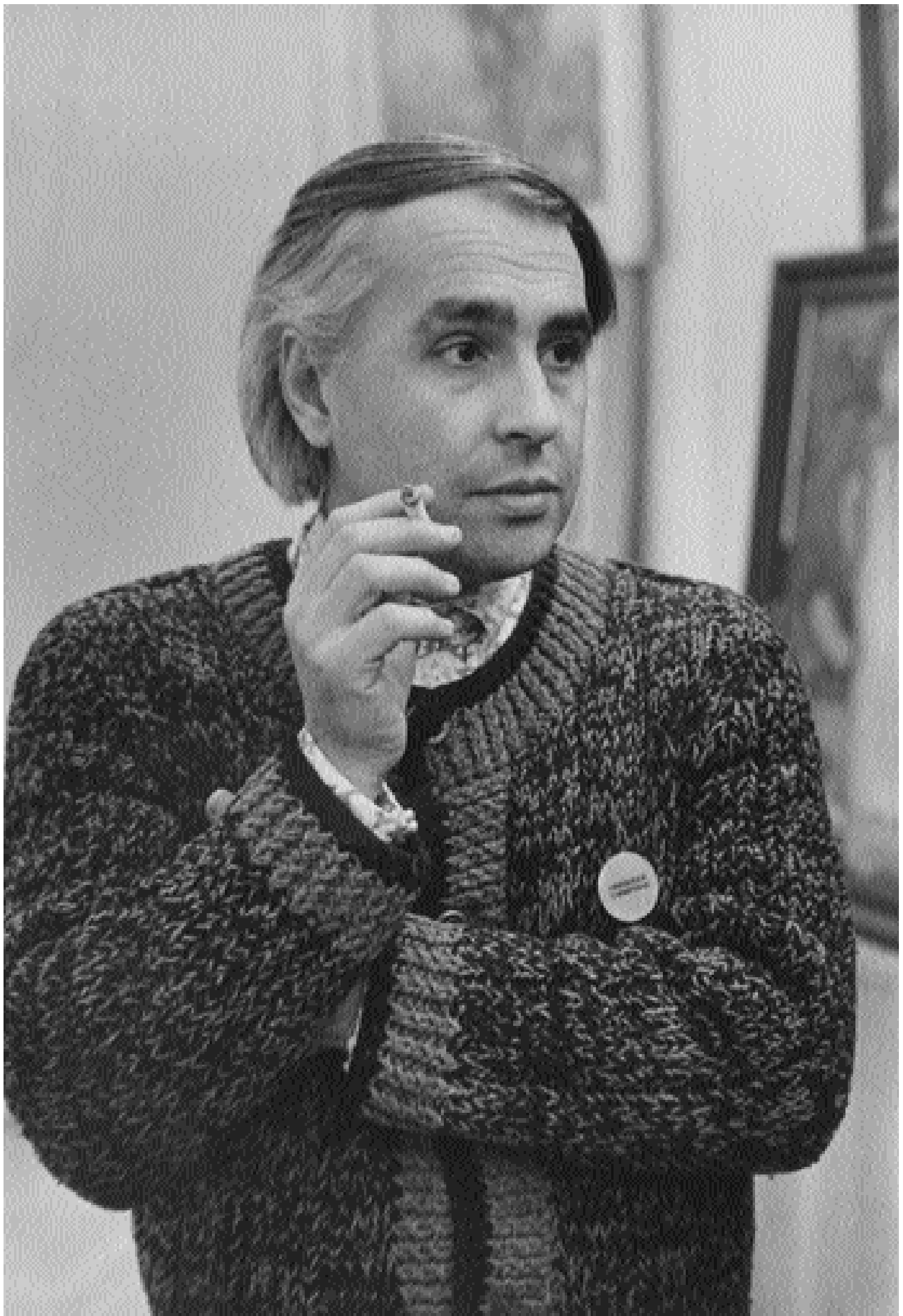
В субботу 10 декабря пошел, никому не сказав, в соседнюю стоматологию и вырвал три зуба, показавшихся подозрительными. Вечером сердце не выдержало утренней анестезии. Так сказали врачи «скорой», которые приехали, когда уже было поздно.

Он так хотел жить, так хотел скорей вылечиться, что от этого умер.

Теперь исполнилась полнота времен. Теперь состоится и выставка. И кто-то не спеша, не торопясь будет разглядывать его работы, пытаясь по ним понять художника Николая Смирнова, понять Себя, понять Время, понять Жизнь...

Москва
Ноябрь 2009





Основные даты жизни и творчества

1938

Родился в Москве 16 сентября. Отец, Николай Николаевич Смирнов, служил в Генеральном штабе как военспец. Через полгода после рождения сына был арестован и расстрелян. Мать, Ирина Александровна, работавшая в Генштабе машинисткой, тоже была арестована. Их шестимесячный сын был помещен в детский дом для «детей врагов народа».

1939

Умиравшего от дизентерии маленького Николая отдают из детского дома бабушке по материнской линии Ольге Ивановне Напевкиной, которая его выхаживает. С тех пор его воспитывает бабушка.

1940

Мать возвращается из лагеря, однако уже до конца дней не сможет избавиться от страха перед жизнью.

1946

Начало учебы в московской средней школе № 12. В эти годы Николай с бабушкой часто посещают Большой театр. Его дядя Александр Оленин работал пианистом в репетиционных классах Большого театра и снабжал их контрамарками. С тех пор опера стала его постоянным увлечением, и в зрелые годы он собрал коллекцию дисков всех классических опер.

1957

После окончания школы поступает по настоянию матери в медицинский институт.

1959

Оставляет институт и сдает экзамены в МГУ на искусствоведческое отделение филологического факультета. Годы, проведенные в университете, впоследствии будет считать одними из самых счастливых.

1961

Женится на своей сокурснице Е. Ф. Васютинской.

1963

Рождение дочери Марии.

1965

Защищает дипломную работу «Творчество художника Винсента Ван Гога». Во время работы над ней копирует в залах ГМИИ картину Ван Гога «Красные виноградники. Арль» (копия находится в частном собрании в Москве).

В августе поступает на работу в ГМИИ в качестве научного сотрудника.



Александр Напевкин, дед Николая Смирнова по матери. 1900-е
Фотография



Ольга Напевкина, бабушка Николая Смирнова. 1900-е
Фотография



Бабушка и мама Николая Смирнова
Конец 1930-х
Фотография

1967

Женится на Т. М. Ранковой, дочери художников М. Г. Ранкова и Е. И. Родовой, учеников Роберта Фалька.

1969

Переходит на работу в издательство «Изобразительное искусство» в качестве редактора, а вскоре старшего редактора альбомной редакции. Курирует издания по коллекциям Исторического музея и Государственного Эрмитажа.

1971

Пишет на спор после посещения с друзьями усадьбы Кусково «обманку» «Цветы и карты», которую можно считать началом изобретенного художником жанра «исторического натюрморта».

1972

Рождение дочери Екатерины.

1974–1976

Пишет натюрморт «Силуэты», заканчивает картину «Старый Петербург». Обе эти работы писались «для себя», без намерения кому-то их показывать.

1977

Пишет «Обгоревшую акварель» и, по совету своей коллеги по издательству Нины Плавинской, жены известного художника, показывает три работы выставочной комиссии Московского объединенного комитета профсоюза художников-графиков на Малой Грузинской улице. Работы принимаются на выставку, имеют успех у зрителей, находят покупателей.

Уходит с работы в издательстве, вступает в члены профсоюза художников-графиков, начинает жизнь «свободного художника».

В книге А. К. Флорковской «Малая Грузинская, 28» среди экспонентов «Выставки портрета» упомянут Н. Н. Смирнов с картиной «Автопортрет с книгами», но сам художник никогда об этой картине не упоминал, и ее изображения не сохранилось.

1978

3 марта открывается первая выставка объединения «Двадцать московских художников» горкома графиков на Малой Грузинской улице. Кроме Смирнова в ней принимают участие: С. Блезе, В. Глухов, Д. Гордеев, Т. Глытнева, В. Линицкий, А. Лепин,



Николай Смирнов с матерью. 1948
Фотография



Николай Смирнов — студент МГУ
1959
Фотография



Выставка на Малой Грузинской. В центре — Владислав Провоторов, крайний справа — Николай Смирнов. 1978
Фотография



Николай Смирнов (в центре) и члены группы «Двадцать московских художников». 1978
Фотография



Николай Смирнов у своей работы «Распятие книги». 1979
Фотография



Николай Смирнов с художником Владимиром Немухиным на выставке «Двадцатки». 1978
Фотография

К. Нагапетян, В. Провоторов, В. Петров (старший), В. Петров (младший), Н. Румянцев, И. Снегур, М. Стерлигова, В. Савельев, С. Симаков, В. Скобелев, В. Сазонов, А. Туманов, С. Шаров.

1978–1985

Постоянный участник выставок «Двадцатки» на Малой Грузинской.

1980

Покупает дом в деревне Княжево недалеко от Переславля-Залесского и Плещеева озера. Летом превращает его в мастерскую. Заканчивает первую работу большого формата — 130 x 100 — «Вариации на тему Великих географических открытий».

1981

Весь год работает над картиной «Персидские мотивы», которую считал этапной в своем творчестве.

1982

Из-за скандала на выставке с Галиной Брежневой, требовавшей подарить ей работу, лишается членства в горкоме графиков. Вступает в члены СХ СССР, но как художественный критик.

1984

Состоялась первая персональная выставка, прошедшая в Московском доме архитекторов, на которой демонстрировалось более десяти работ художника. Начал писать картину «Памяти 1812 года», впервые увеличив размер доски до 140 x 175.

1985

Закончил картину «Памяти 1812 года».

Несколько произведений выставлено на Международной ярмарке искусств в Базеле.

1986

Начинает писать для выставки «Памятники Отечества» картину «Книги». Летом несколькими картинами участвует в выставке современной советской живописи в Доме управления фирмы «Ферросталь АГ» в городе Эссен (Германия).

Осенью на Всероссийской выставке «Памятники Отечества», посвященной 800-летию «Слова о Полку Игореве», экспонируются две работы: «Памяти 1812 года» и «Книги», ставшие центром внимания посетителей.

1987

В мае в журнале «Огонек», тогдашнем «рупоре перестройки», руководимом Виталием Коротичем, на цветных вкладках публикуются четыре работы со статьей Леонида Шишкина «Исторические натюрморты Николая Смирнова», которая приносит художнику всесоюзную известность.

1988

С 20 января по 12 марта в Париже в галерее Жисмонди проходит международная выставка 12 художников, работающих в стиле «обманки». Galerie de France экспонирует на ней работу «Памяти Александра Блока».

Картина «Пушкинские страницы» участвует в выставке в Японии «Советское изобразительное искусство» и получает золотую медаль Международной японской ассоциации художников (Japan International Artist's Society) как лучшая зарубежная картина года, выставленная в Японии.

Женится на И. А. Герасимович.

1989

В издательстве «Искусство» выходит «Красная Книга Культуры», где на цветных вкладках публикуется восемь работ Смирнова со статьей Александра Якимовича.

1990

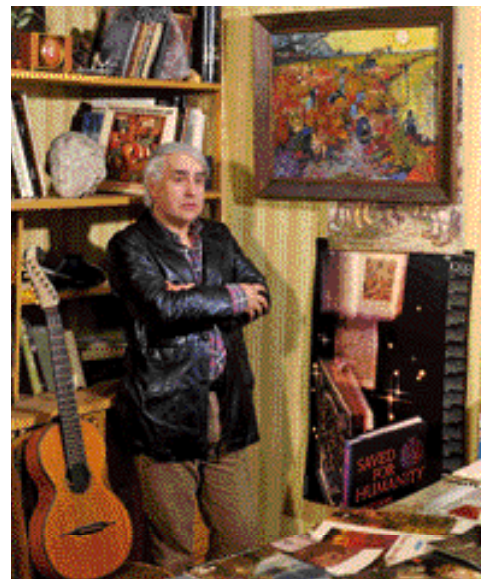
Весной вместе с художником из «Двадцатки» Владиславом Провоторовым три месяца живет в Финляндии в гостях у финского коллекционера и пишет работу «Великий Петр». Вернувшись в Москву, заканчивает картину «Раритеты».

В Нью-Йорке 5 мая состоялись организованные женевским аукционным домом Habsburg, Feldman торги «Soviet Contemporary Art. The Property of the Kniga Collection, Paris». Коллекция «Советского современного искусства» была составлена в основном из работ художников-нонконформистов, приобретенных в предыдущие пять лет парижским издателем книг по искусству Жозе Альваресом через Экспортный салон СХ СССР и Всесоюзное объединение «Международная книга». Аукцион в целом прошел не очень удачно. Нью-йоркская газета «Вашингтон Пост» от 7 мая 1990 озаглавила посвященную этому событию статью «Торги советским искусством разочаровывают нью-йоркских дилеров». Была продана только половина из 121 лота, причем многие работы покупались значительно ниже эстимейта. Однако некоторые художники добились все же неплохих результатов. За 154 тысячи долларов против оценки в 80 тысяч была продана «Тропа» Ильи Кабакова, с превышением эстимейтов ушли «Гризайль-диптих» Ивана Чуйкова за 90 200 долларов и большое полотно без названия Николая Овчинникова за 47 300. Это были три самых дорогих лота. Также были проданы все



Большая золотая медаль японской ассоциации художников за картину «Пушкинские страницы». Выставка Министерства культуры в Токио и Киото. 1987

Фотография



Николай Смирнов в своей мастерской у сделанной им копии картины Ван Гога «Красные виноградники. Арль». 1988

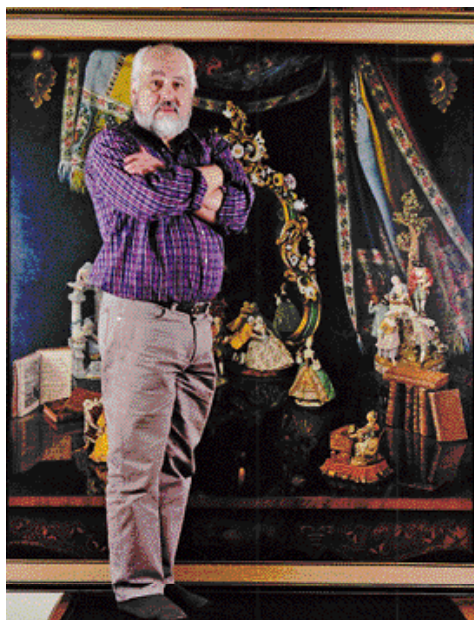
Фотография



Николай Смирнов в мастерской. 1988

Фотография

Белла Ахмадулина, Николай Смирнов, Владимир Войнович и Борис Мессерер на выставке «Московская традиция» в галерее «Дом Нащокина». 1999
Фотография



Николай Смирнов перед работой «Отражения». 1998
Фотография



Уголок мастерской. 1988
Фотография

три работы Николая Смирнова, выставленные на аукцион: «Памяти 1812 года» — 36 600, «Книги» — 34 800 и «Маскарад» — 13 400 долларов.

1991

Создает для Галереи Леонида Шишкина эскизы росписи для фарфоровых сырных досок.

В декабре по приглашению боливийского коллекционера уезжает вместе с женой в Ла-Пас.

1992

В марте в Национальном художественном музее Боливии в Ла-Пасе проходит персональная выставка Николая Смирнова.

С июля начинает работать консультантом по художественному оформлению в крупнейшем издательстве страны «Папильеро».

1993

Плодотворный для художника период. Создает за год рекордное количество работ — семь. Пишет в технике «картон, темпера, цветные карандаши» вариант «Серебряного века» и «В 1812 году» и в своей обычной манере на левкашечном холсте на деревянной доске казеиново-масляной темперой создает пять работ на темы западной культуры: «Распятие», «Христос из Потоси», «Тайная вечеря», «Боливийские мотивы» и «Цветы Боливии».

1994

В феврале в Национальном художественном музее Боливии в Ла-Пасе проходит вторая персональная выставка художника.

Возвращается к теме русской истории. В этом же году написан портрет «Катя». Известно, что художник в Боливии сделал на заказ еще около пяти портретов, но, видимо, они ему не нравились, и он их не включил в свой альбом, который готовил к изданию при жизни. Изображения этих портретов не сохранились.

1995

Переезжает из Ла-Паса в город Кочабамба для росписи строившейся там русской часовни. Пишет для нее иконы деисусного чина.

1996

В октябре возвращается в Москву.

1997

В декабре на художественной ярмарке «Арт-манеж» галерея «Ковчег Нового Завета» экспонирует работы Смирнова.



Открытие выставки «Московская традиция» в галерее «Дом Нащокина»
В центре — Николай Смирнов и Татьяна Назаренко. 1999
Фотография

1998

Зимой состоялась персональная выставка в театре «Геликон Опера». На весеннем «Арт-салоне» в ЦДХ галерея «Ковчег Нового Завета» снова демонстрирует работы Смирнова.

Создает эскизы витражей для оформления Галереи Леонида Шишкина.

1999

Создает несколько икон деисусного чина для храма в Павловской Слободе в Подмосковье.

Февраль. Выставка четырех художников «Московская традиция» в галерее «Дом Нащокина» (Москва). Кроме Смирнова в ней принимали участие Татьяна Назаренко, Владимир Любаров и Татьяна Чернова.

2000

Получает в подарок кота британской породы, которого он назвал Арчибальдом и который становится впоследствии персонажем нескольких его картин, скрашивает одиночество художника. Пишет первую работу из серии «Провинциальная жизнь кота Арчибальда» — «Чаепитие», в которой обращается к «кустодиевским» мотивам. Создает несколько небольших работ в традициях любимого им Виктора Борисова-Мусатова, пытаясь «встроиться» в тогдашний арт-рынок (были проданы на аукционах Галереи Леонида Шишкина).

Летом после сердечного приступа попадает в больницу и переносит операцию аорто-коронарного шунтирования сосудов сердца. Быстро восстанавливается и возвращается к нормальной жизни.

2001

Уезжает с котом жить в подмосковный наукоград Пущино, купив там трехкомнатную квартиру и превратив ее в мастерскую. Продолжает выполнять иконописный заказ.

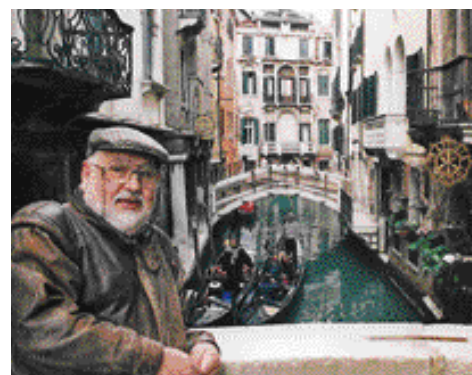
В феврале совершает поездку в составе большой делегации Российской академии естественных наук вместе с художником Валерием Балабановым и скульптором-медальером Геннадием Правоторовым в Республику Сейшелы и Южно-Африканскую Республику. Во время этой поездки Александр Сплошнов записывает на профессиональную видеокамеру многочасовые интервью и беседы с художником о нем самом и его картинах, которые впоследствии станут материалом для фильма о Николае Смирнове.



Николай Смирнов и министр культуры Российской Федерации Наталья Дементьева (справа) на фоне картины «Отражения» на выставке «Московская традиция» в галерее «Дом Нащокина». 1999
Фотография



Николай Смирнов у Леонида Шишкина в Ватутинках. 2004
Фотография



Николай Смирнов в Венеции. Апрель 2004
Фотография



Николай Смирнов в ЦДХ. Октябрь 2004

Фотография

2002

Пишет автопортрет «Песня о водочке», где изображает себя в костюме и среди предметов XIX столетия, и «Романтическое послание», где на портретных миниатюрах — художник в военном мундире эпохи Александра I и его тогдашнее увлечение в образе дворянской барышни.

Путешествует вместе с семьей Леонида Шишкина летом в Испанию и по югу Франции (Барселона, Фигейрас, заповедник Монт-Серрат, Монпелье, Авиньон, Сан-Реми, Арль, Каркассон).

2003

Возвращается к созданию масштабных исторических натюрмортов. Задумывает цикл «Великие эпохи» и пишет первую картину из этой серии «Готические времена».

2004

Путешествует вместе с Леонидом Шишкиным весной по Италии, собирая впечатления для картины «Ренессанс» (Рим, Ассизи, Флоренция, Сиена, Венеция, Верона, Милан).

В августе — поездка на Русский Север — Ярославль, Кострома, Кирилло-Белозерский монастырь, Вологда, Тотьма.

Вместе с искусствоведом Еленой Руденко из Галереи Леонида Шишкина начинает собирать материалы для монографического альбома и договариваться с владельцами работ о предоставлении их на выставку, которая запланирована на 2006 год.

В конце года готовит доску и работает над калькой к картине «Царская охота».

Знакомится с Т. А. Коник, которая становится его гражданской женой.

2005

Переезжает в Москву к Т. А. Коник, снимает рядом квартиру для мастерской, продолжает работать над «Царской охотой».

Весной давний приятель художника Александр Коноплев, член-корреспондент Российской академии художеств, делает дизайн-проект монографического альбома.

Летом вместе с Т. А. Коник и семьей Шишкиных едет в Италию на виллу в Тоскану. Совершает путешествие в Сиену, Перуджу, Рим.

В ноябре снова начались проблемы с сердцем. Ложится в больницу, готовится к повторной операции аорто-коронарного шунтирования.

7 декабря художника выписывают из больницы, отложив операцию на месяц.

В субботу 10 декабря вечером в квартире Т. А. Коник художник скончался от сердечного приступа.

Похоронен в Москве на Ваганьковском кладбище.



Николай Смирнов во время работы над картиной «Ренессанс». 2004

Фотография

В Ы С Т А В К И

1977

Февраль. Выставка живописи в зале горкома графиков на Малой Грузинской улице (Москва)

Осень. «Выставка портрета» в зале горкома графиков на Малой Грузинской улице (Москва).

1978–1985

Участник групповых выставок «Двадцать московских художников» на Малой Грузинской улице (Москва)

1983

Февраль. Персональная выставка в Московском доме архитекторов (Москва)

1984–1986

Участие работ Смирнова в Международных выставках-ярмарках «Арт-Базель» в Базеле (Швейцария)

1986

Выставка «Памятники Отечества» в залах Московского дома художника на Кузнецком мосту (Москва)

Выставка современной советской живописи в Доме управления фирмы «Ферросталь АГ» в городе Эссен (Германия)

1987

Всесоюзная Пушкинская выставка в ЦВЗ «Манеж» (Москва)

Участие в ФИАК-87, ежегодной Международной выставке-ярмарке современного искусства в Париже (Франция)

Персональная выставка в Галери де Франс (Париж, Франция)

1988

Январь–март. Участие в Международной выставке двенадцати художников, работающих в стиле «обманки» в галерее Жисмонди (Париж, Франция)

Участие в выставке советского искусства в Токио и Киото (Япония)

1989

Участие в выставке в Фонде Картье (Париж, Франция)

Участие в Международной художественной выставке-ярмарке ARCO в Мадриде (Испания)

1990

Аукцион Фельдмана-Габсбурга (Нью-Йорк, США)

1992

Персональная выставка в Национальном музее (Ла-Пас, Боливия)

1994

Персональная выставка в доме приемов МИД Боливии (Ла-Пас, Боливия)

1997

Участие в выставке «Арт-манеж-97» (Москва)

1998

Участие в выставке «Арт-салон» в ЦДХ (Москва)

Персональная выставка в театре «Геликон Опера» (Москва)

1999

Участие в выставке «Арт-салон» в ЦДХ (Москва)

Участие в выставке «Московская традиция» в галерее «Дом Нащокина» (Москва)

библиография

Шишкин Л. Исторические натюрморты Николая Смирнова // Огонек. 1987. № 21. Май. Цветные вкладки.

Плахова Е. Гордые следы // В мире книг. 1987. № 4. С. 36–41.

La Passion des Apparences: Galerie Gismondi. 12 artistes autour du trompe-l'oeil. Catalogue d'exposition. Paris, 1988. P. 26–27.

Басова Т. Все лучшие воспоминания // Отчизна. 1989. № 9. С. 62–67.

Якимович А. Исторические натюрморты Николая Смирнова // Красная Книга Культуры. 1989. Цветные вкладки.

Мир предметов Николая Смирнова // Domingo Hoy. 1989. № 205. Ноябрь. Ла-Пас, Боливия.

Осипова Л. Культура — мое прибежище, мой дом // Семья и школа. 1991. № 4. С. 43–64, 65.

Бондарь А. Счастливый ли я человек? Интервью с Николаем Смирновым // Мегаполис-Континент. 1991. № 17.

Алексеева В. Иллюзии Николая Смирнова // Творчество. 1991. № 10. С. 17–19.

Бондарь А. Картины или жизнь художника // Новая Нива. 1992. № 1. С. 24, 91–92.

Флоранская А. Малая Грузинская, 28. Живописная секция Московского объединенного комитета художников-графиков 1976–1988. Москва, 2009. С. 66, 70, 72, 184, 186, 187, 210, 211. Цветные вкладки.

принятые сокращения

Генштаб	Генеральный штаб, главный орган управления вооруженными силами
ГМИИ	Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина, Москва
МГУ	Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова
СХ	Союз художников СССР, Москва, 1932–1991
ЦВЗ	Центральный выставочный зал «Манеж», Москва
ЦДХ	Центральный дом художника, Москва

