

ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ПРОГРАММА ГРУППЫ «АКАДЕМИЯ САДКИ»

Смекалов И.В., д-р искусствоведения, доцент

Оренбургский государственный университет

На примере творческого опыта группы «Академия Садки» рассматриваются творческие феномены индивидуальности и коллектива (школы), раскрывается сущность сложных взаимоотношений внутри организации художников.

Художественная группа «Академия Садки» — уникальное творческое объединение, возникшее в начале 70-х годов прошлого столетия. За четыре десятилетия своей истории представители группы выработали особую систему взаимодействия, в основе которой — творческие поездки в горы Северного Кавказа и рыбацкий поселок Садки на берегу Азовского моря.

Признанным лидером «Академии Садки» стал живописец и рисовальщик Геннадий Глахтеев. Постепенно выявилось ядро первого поколения: Геннадий Глахтеев, Антон Власенко, Владислав Ерёменко, Николай Рыбнов, Виктор Непьянов, Ирина Макарова, Валерий Газукин.

Подчеркнем, что в случае «Академии Садки» речь идет не просто о выставочном объединении, но постоянном взаимодействии и взаимовлиянии художников. Группу создали ровесники, профессионалы, члены Союза художников, которым было тесно в рамках официальной организации. Целью их работы стало честолобивое стремление *«осмыслить реальность не только изобразительно, но и философски»* (Г.Глахтеев).

Члены группы всегда считали свои занятия более «академичными», чем учеба в «правильных» академиях, а принципы — более отвечающими природе творчества, чем требования «больших» выставкомов. Одинаково отвергая и официальную эстетику Союза художников, и нонконформистскую идею об «исчерпанности традиционных пластических ценностей», художники предприняли отчаянную попытку заново исследовать природу живописи, проверить ее законы практикой, изучить основополагающие категории формы: пространство, пластику, цвет.

Образ собственной жизни, наполненной творчеством и спорами о проблемах искусства, напомнил о знаменитой афинской академии античности. Вслед за греком Периклом академики повторяли: *«Мы создадим искусство, совершенное в своей простоте и изяществе»*.

Альтернативу советскому искусству «Академия Садки» искала в переосмыслении всей общеевропейской традиции.

В группе считали, что понять на практике законы искусства способны все художники, но развивать их смогут *«лишь одаренные природой»*. Члену группы надлежало *«следовать художественным законам»*, изучать *«диалектику природы»*, а не просто пассивно копировать лишь внешнюю сторону реальности, ее *«одежду»*, *«оболочку»*.

Привязанности в искусстве у самозванных «академиков» были разнообразными: от старых мастеров до модернистов. В равной степени ценились Веронезе и Делакруа, Вермеер и Коро, Сезанн и Пикассо, Кандинский и Моранди. В такой широте предпочтений нужно видеть не эклектичное «сочетание несочетаемого», характерное для постмодернизма, но практический опыт анализа ценностей живописи. Трактовка искусства предшественников как совокупного множества различных пространственных систем позволяла «Академии Садки» создавать в живописи индивидуализированные модели миропонимания, выстраивать личностные методологии организации пространства, по-новому раскрывающие характерное для новаторов начала XX столетия «предощущение Эпохи Великого Духовного» (В. Кандинский).

Справедливо мнение известного критика А.М. Кантора: *«Академии» оренбуржцев, где бы они ни устраивались — у моря, в горах или городских мастерских, — это образ жизни, где сплетаются живопись и рисунок, эстетика и поэзия, дружеские встречи и совместные интересы в творчестве и жизни (1991).*

На протяжении первых двадцати лет своей деятельности, не отвечая общепринятым представлениям об искусстве, «Академия Садки» оставалась замкнутым кружком, *«своеобразным интеллектуальным гетто в мире советских художников»* (В. Газукин). Вступление в группу сулило не только быстрый творческий рост, но и существенные сложности. «Академия Садки» не допускалась на официальные выставки ни в столицах, ни в провинции, да и не стремилась попасть туда, развиваясь вне этого поля ничуть не менее замкнуто, чем столичный андеграунд. Это тем более показательно, что в произведениях «академиков» не было ничего провокационного, вызывающего. Но по сравнению с официальным искусством их работы казались слишком «несовременными» и «подражательными». Представители группы последовательно отвергали *«изображение «социальных ущербностей»*, интересуясь лишь «чистой» живописью и ее пластическими ценностями.

Подчеркнуто асоциальные, интимистские по звучанию этюды и огромные картины-панно писались исключительно «для себя» и, казалось, должны были навсегда оставаться в мастерских.

Работы демонстрировались исключительно на так называемых *«закрытых отчетах»* и *«однодневных выставках без публики»*, посещаемых только профессионалами (ныне обе формы выживания искусства вспоминают не часто). Картины можно было увидеть и на так называемых *«творческих вечерах»*, обычно приуроченных к какой-либо небанальной дате, например, ко дню рождения Рафаэля, 110-летию Кандинского или 100-летию Пикассо.

Вообще «ритуальная» сторона жизни группы была достаточно тщательно разработана. Художники были серьезно увлечены поэзией и театром, сами ставили и сами играли спектакли, чем-то напоминающие современные «ролевые игры».

Пафос занятий «академиков» доказывает тематика их диспутов семидесятых годов: «Пространство и Время в изобразительном искусстве», «О рисунке»;

«Рисунок и мышление»; «Об абстрактном», «О Гогене», «О Матиссе»; «Цвет и цветовое пространство».

В своем развитии «Академия Садки» убедилась в необходимости выработки некоего общего идеала творчества, своеобразного «канона», прообразами которого виделись, в частности, сезаннизм, кубизм и русский авангард. Обращение в конце XX столетия к опыту, характерному для его начала, свидетельствует, что живописцы-практики смогли увидеть новые возможности развития там, где большинство усматривало лишь исчерпавшую себя идею.

И если необходимым условием сосуществования стали общие принципы творчества, вырабатываемые совместно, то каждый член группы, в меру специфики дарования, обрел среди товарищей собственное, только ему принадлежащее место и «отвечал», прежде всего, за соответствующую область работы: Глахтеев всегда выступал как теоретик, поэт, «живописец тайны», Власенко стал признанным мастером валёров, Ерёменко и Газукин почитались колористами. Ирина Макарова и в рисунках, и в живописи, прежде всего, оставалась «пластиком» и закономерно обратилась к скульптуре.

Гордое правило «Академии Садки» обязывало *«никогда не использовать эстетику своего времени, но создавать эстетику при помощи познания прекрасного»*. Пронеся это правило через годы, художникам в большой мере удалось создать живую школу – собственную свободную эстетику.

Смысл теоретических занятий «Академии Садки» требует комментариев: декларировалось, что теория — это возможность контролировать себя *«после создания работы»*. Без написанных картин, этюдов и рисунков эти мысли выглядели бы пустыми рассуждениями. Но практические результаты деятельности группы заставляют отнестись к теориям «академиков» пристальнее.

Свои личностные представления о *«ценностях»* искусства художники считали необходимым сформулировать (автором таких формулировок чаще был Геннадий Глахтеев). В теоретических диспутах группой была выработана своя терминология, касающаяся таких важнейших понятий, как пространство, пластика, цвет, не всегда совпадающая с общепринятыми представлениями.

По мнению членов группы, *«все предметы в природе пребывают не сами по себе, а испытывают изменения от окружающего их пространства»*. Эти *«изменения»* необходимо было учитывать (*«мыслить и видеть»*, *«входить в состояние видения»*). Признавалось, что *«непространственное – нехудожественно»*.

В ходу было и следующее высказывание: *«Всякое изображение обязано быть пластическим»*. Под пластикой здесь понималась внутренняя гармония пространства и изображаемого, система взаимозависимостей внутри частей изображаемого предмета (явления), их соотносительность с пространством.

Как важнейшая *«ценность»* искусства рассматривался цвет. Рассуждая далее, художники пытались объяснить сущность колоризма. Считалось, что колорит *«это далеко не вкусовое понятие»*, что его следует подвергнуть анализу. С этой целью цвет и свет рассматривались во взаимосвязи (*«Только при помощи света цвет становится тоном»*). Верно найденная зависимость тона от освеще-

щенности определяла качество художественного произведения. Считалось, что художник-колорист (*«цветовик»*) способен ощутить и качественное изменение цвета в зависимости от освещенности. В *«теплой освещенности»* примером колориста был Веронезе, в *«холодной»* – Веласкес, Вермеер Дельфтский.

Одним из самых дискутируемых понятий для «Академии Садки» стали *валёры* — тончайшие цветоцветотональные градации. Для группы было характерно противопоставление живописцев (с их *«цветобоязнью»*) и колористов (*«цветовиков»*). Акцентирование темы цвета трактовалось как *«активизация валёров»*.

Вершиной колоризма почиталось *«цветовое пространство»*.

Члены группы прилежно *«изучали валёры»*, но стремились и к активно звучащему цвету (*«цветовому пространству»*).

И у старых мастеров, и у авангардистов «Академия Садки» в равной мере находила общие принципы *«абстрактной организации»* и *«живописных свечений»* — цветовых центров картины.

Компоновать картину значило строить ее по правилу *«золотого сечения»*.

Рисование у «академиков» рассматривалось как прямое истолкование (*«формула»*) живописных образцов. Процесс рисования означал, прежде всего, поиск пространственно-пластического совершенства и убедительности натурной детали (*«живого»*).

Работа художников в группе – особый тип творчества, совсем не часто встречающийся в отечественном искусстве, да и в мировом тоже. В наши дни такой коллективизм – абсолютная редкость. По крайней мере, в представлении искусствоведов и публики почти безраздельно царит художник-индивидуалист.

Практическое взаимодействие отдельных индивидуальностей «внутри» группы, отношения учителя и учеников, лидера и его «круга» — интересная задача для исследователя. Многие вспомнят знаменитые коллективы живописцев, такие, например, как импрессионисты и «Наби» во Франции или «Голубая роза» в России, но мало кто попытался проанализировать сам принцип их творчества.

Несомненно, существуют особые условия и формы, способствующие успеху подобных предприятий. Пожалуй, «Академия Садки» ближе по типу организации к авангардистской группе «УНОВИС» (Утвердители нового искусства). В обоих случаях имело место сложное сочетание внутренней свободы, независимости, не только декларированного, но и реально существующего коллективизма и одновременно жесткая иерархия, раз и навсегда расставленные «амплуа» участников, непререкаемость авторитета лидера.

Для «Академии Садки» объединение в группу не было заранее спроектировано и стало спонтанным художественным жестом, связав очень разных по темпераменту авторов. Со стороны этот метод представляется «насилием над природой творчества» (В. Мейланд). Для большинства художников такие авантюры и вправду неприятны, но для организаторов «Академии Садки» она стала способом расширения их собственных возможностей.

Работа в группе требует сил. Стремление самоутвердиться, свойственное всякому творческому человеку, извечное несоответствие между желаемым и действительным вступают в противоречие с тем, как думают, к чему стремятся и что делают другие.

Необходимость быть на виду, ощущать не только радость успехов, но и уколы самолюбия — испытание не для всех. Не каждый выдержит. Но уверенный в себе художник не боится за свою индивидуальность, даже подвергаясь мощному прессингу окружающих.

Занятия «Академии Садки» всегда определялись прежде всего *«внутренней необходимостью»*, стремлением художников *«познать искусство»*, их самоутверждением в отстаивании *«пластических начал в любом их проявлении»*. Всякого «проблемного» живописца характеризует профессиональная рефлексия, особый интерес к языку искусства, но самозванные «академики» провозгласили поиск такого языка главной целью своей работы.

В условиях глубокого кризиса советского официоза и западного искусства, «парализованного абсолютной свободой» (И. Бергман), движение, предполагающее априорное исследование тех или иных этапов истории живописи, поиск силовых линий, не разделяющих, но связывающих ее различные периоды, — нелегкий труд. И если «новая вера» заставляла, не довольствуясь прежними достижениями, снова учиться, то это была совсем необычная учеба. Она предполагала самоорганизацию, самоанализ и равноправное сотворчество с друзьями-художниками.

В ежегодных поездках в горы Кавказа излюбленным мотивом становится «красная» ферма — важнейшая живописная тема всех «академиков». Здесь колористическая задача, безусловно, начинает доминировать над сюжетом (мотивом).

С обычной точки зрения эти этюды лишены профессионального лоска, неэффектны, порой демонстративно упрощены. Зато в них очевидна логика профессиональных самоограничений, связанных с выбором палитры, утвержден аскетизм выразительных средств, хорошо читается последовательность процесса работы.

Для «Академии Садки» характерна особая, материализованная осязаемость и пластичность живописного пятна, обыгрывается пластика силуэтов людей и животных. Возникают таинственные живописные *«свечения»*.

Рыбацкий поселок Садки, спрятавшийся среди лиманов Азовского моря, стал наряду с горами Архыза излюбленным местом ежегодного паломничества художников. Это была их «маленькая Венеция». Снова и снова они писали неброские пейзажи с белеными домиками, каналами вместо улиц, лодками возле заборов, пытаясь передать в живописи эффекты южного солнца и морского воздуха.

В Садках царствовал свет, который «съедал тени». Изучение особой «садковской» освещенности определяло работу над бесконечными этюдами купальщиков и купальщиц, рыбаков, работниц на местном рыбокомбинате.

Вслед за Глахтеевым каждый «академик» поэтически осмысливал и изображал в Садках *«Цветные восходы»*, всегда олицетворявшие победу света над тьмой и вечное изменение в природе. Именно приазовскому поселку обязана группа своим названием.

Возможно, повторяющиеся темы этюдов членов группы, слишком однообразных на взгляд стороннего наблюдателя, вводили в заблуждение даже крупных специалистов, которые усматривали в них лишь ученическое повторение «образцов». Тем более что и сами художники громко провозглашали свое ученичество. В «Академии Садки» в ходу был тезис Гёте: *«...Посредственность — извращает, актер — пародирует, разумный — подражает»*. Однако с течением времени стало понятно, насколько различными были подходы первых садковцев к одной теме, насколько отчетливо выразилась в их «одинаковых» работах личность каждого. Общие темы лишь подчеркивают различия.

Главная живописная задача садковских пейзажей — разработка тончайших тональных градаций (валёров), поиск тонального многообразия, выраженных эффектов целостного (средового) пространства. фактура, сложная, тщательно разработанная.

В строгих, структурированных композициях с загорелыми обнаженными фигурами угадывается новое преломление взаимосвязанных тенденций искусства Сезанна, сезаннистов и примитивов, декларируется безусловное приятие богатств европейской культуры.

«Рисовать — значит мыслить пластически» (Г. Глахтеев). Карандашные натурные рисунки совсем маленькие (альбомные), свидетельство ежедневного «рутинного» труда Академии Садки». Как значимое проявление *«художественного мышления»* рисунки бережно хранились, копировались, оформлялись в специальные альбомы, не без иронии называемые *«учебными тетрадами для пластического рисования»*. Академики защищали свое *«право быть художниками, не похожими на стандарт советских времен»*.

«Умелое» рисование в «Академии Садки» не признавали, противопоставляя «технике» живое чувство натуры. В стремлении к простоте и выразительности, конструктивности и лиризму преследуется принцип целостности отношений «человек — среда».

Рабочие рисунки (слово «наброски» не принято в «Академии Садки») — это результат сознательного преследования пластической выразительности (в терминологии «Академии» — *«живого»*). В каждом рисунке художники стремились соотнести непосредственное натурное впечатление и личное представление о классической традиции. Пластика фигур купальщиков совсем не случайно напоминает скульптуры с фризів античных храмов, а группы рыбаков у причала — монументальные росписи венецианской школы. Задача художников, вслед за Сезанном, — *«проверить искусство музеев натурой»*, *«оживить»* традицию собственным натурным впечатлением, актуализировать классику. По мнению «академиков», такой *«принцип видения»* определяет подлинный смысл произведения — его художественность.

Как бы ни были увлечены в «Академии Садки» непосредственной натурной работой, никто не собирался ограничиваться исключительно этюдами. Наоборот, все стремились к обобщениям, а свой идеал видели в классической европейской картине. Капитальные холсты, по мысли «академиков», должны были увенчать весь процесс их работы на пленэре. Следуя этой логике, каждый стремился создать *«итоговые»* произведения.

Один из важнейших для академии принцип «монтажной» композиции предполагает объединение в одной картине нескольких различных по мотиву этюдов, рисунков, что призвано визуально выразить философское мышление о пространстве-времени. Это понятие раскрывается как совмещение разных временных и пространственных планов – «утро-ночь», «теплое-холодное», «близкое-далекое».

Композиции «Академии Садки», не утрачивая натурную убедительность, обретают качества особой простоты и весомости пространственных форм. Тональное богатство этюдов в картинах полностью сохранено и развито. Помодернистски ограниченная палитра, оборачивается живописной утонченностью.

Иногда не по-элюдному высокая линия горизонта придает композициям эффект картин-панорам, картин-зрелищ, но чаще предпочитается, интимистский вариант, построенный как фрагмент реальности, с множеством подробностей, бытовых деталей, лирическим, созерцательным настроением.

Этюды с фигурами в полной мере утверждают важнейшие принципы группы: взаимосвязанность традиционного и новаторского начал, «укорененность в традициях» и одновременно их переосмысление, «перетолковывание».

В большинстве случаев избираются двухфигурные постановки. Для художников этот мотив — своего рода символ, знак приверженности формальному началу. Взаимодействие двух силуэтов, их пространственное противопоставление и одновременно сближение позволяют решать задачи, многообразно отзывающиеся в мировом искусстве.

В некоторых случаях с парной «постановкой» композиционно соотносятся этюды с «одинокими фигурами», становясь необходимым пластическим дополнением «главной темы». В каждом этюде выражено сложное взаимодействие формы со средой, влекущее за собой изменения как самой формы, так и среды. Главные пластические качества этой живописи определяются отношениями лишенного глубины пространства и полновесной, сохраняющей натурную убедительность трактовки фигур.

Согласно Геннадию Глахтееву, *«каждый предмет образует вокруг себя такое пространство, какое создается от временного движения. И в природе мы испытываем подобное. Стоит восхищаться не только красивой девушкой, но не меньше окружающим ее пространством. В этом случае будет восхищение красотой художественной» (1970-е).*

Монументальный образный строй каждого произведения подчеркнут лапидарностью палитры. При общем декоративном эффекте живописи она почти монохромна.

Промасленный картон, на котором работают все «академики», сильно тянет в себя краску, что позволяет за один сеанс достигать эффекта многослойной живописи. Власенко в полной мере пользуется этими возможностями. Красочный слой большинства его этюдов заметно уплотнен, образы несколько огрубляются, но зато обретают монументальность, подчеркнутую весомость форм. Эти качества в ряде этюдов Власенко дополнены выраженным декоративным звучанием контрастных синих, желтых, красных. В напряженном звучании цвета и в пластике фигур угадываются уроки Пикассо и примитивов. И характерный красный фон, и программная «троичность» фигур — несомненная отсылка к раннему европейскому кубизму.

Если в Садках в центре внимания художников была идея изучения законов свето-тональной живописи (валёров), то горы Архыза открывали самые широкие возможности для исследования тайн композиционного построения произведения, в терминологии «Академии Садки» — «абстрактно организованной картины».

Необходимость активного анализа натурального мотива и выявление возможностей его преобразования в гармоничную композицию — принципиальная установка «Академии Садки». Абстрактная организация почиталась в группе как необходимое условие любого этюда. В ходу были рассуждения о *«реальности и тайне природы»*, динамике и взаимосвязанности всех ее составляющих. Собственно, преследовалась не столько абстракция, но принципы, позволяющие *«через натуру познать ощущения, которые вдохновляли Кандинского»*, и добиться сопоставимых собственных решений.

Коллективный поиск «Академии Садки» существенно дополнил и обогатил общую картину художественной жизни России конца XX столетия.

Список литературы

1. Художники Оренбуржья — ООО «Оренбургское книжное издательство имени Г.П. Донковцева», 2015. — 272 с.: ил