

Братья Ткачевы

БЕЛЫЙ ГОРОД

Братья Ткачевы
БЕЛЫЙ ГОРОД

Автор текста
Виталий Манин

Издательство «Белый город»
Директор К. Чеченев
Директор издательства А. Астахов
Коммерческий директор Ю. Сергей
Главный редактор Н. Астахова
Ответственный редактор Н. Надольская
Редактор Е. Галкина
Верстка: М. Васильева
Корректор А. Новгородова
Подготовка иллюстраций: Н. Путилова

ISBN 5-7793-0384-3
УДК 75(470+571)
ББК 85.143(2)я6
Б78

Лицензия ИД №04067 от 23 февраля 2001 г.
Отпечатано в Италии
Тираж 3000

Издательство «Белый город»
111399, Москва, ул. Металлургов, д. 56/2
тел. (095) 176-9109
Оптовые поставки – фирма «Паламед»
тел. (095) 176-6895, (812) 567-5054
Розничная продажа:
Торговый дом «Библио-Глобус»
101861, Москва, ул. Мясницкая, д. 6
Торговый дом книги «Москва»
103009, Москва, ул. Тверская, д. 8
По вопросам приобретения книги
по издательским ценам обращайтесь по адресу:
111399, Москва, ул. Металлургов, д. 56/2
тел. (095) 176-9109
e-mail: palamed@aha.ru

© Белый город



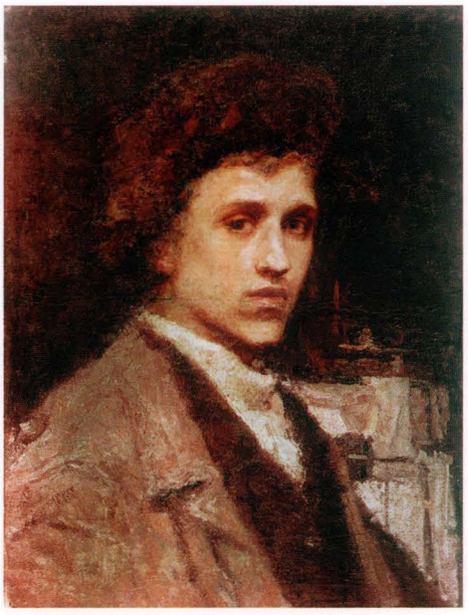


Братья Ткачевы

БЕЛЫЙ ГОРОД

Братья Ткачевы

Творчество братьев Ткачевых – Сергея Петровича (1922) и Алексея Петровича (1925) поначалу развивалось в традиционном русле. Об этом они пишут в своих воспоминаниях. На младшего — Алексея — большое влияние оказала Детская художественная школа, где учителя обратили внимание на его колористические способности. После окончания Московского художественного института им. В.И. Сурикова почерк Сергея, пришедшего с войны, сблизился с манерой Алексея, поступившего в институт на год раньше, а способность понимать человеческий характер привела обоих в русло традиции, исходя из которой строились картинные композиции или писались портреты современников. Причем списывание натуры их нисколько не привлекало, отсюда появилась расхлестанная живопись, устанавливающая дистанцию между фотографически воспринятой реальностью и искусством (*Тетя Поля пьет чай,* 1955). Эту дистанцию устанавливала фактура письма, густая вязкая живопись, своей эмоциональностью вносящая дополнительные краски в художественный образ. Пока братья осваивали европейское и русское наследие, то в их работах все приметы становления своего через чужое были отчетливо видны особенно в портретах и картинах середины 1950-х годов. Обязательный темный фон портретов, драматично выплывающие из темноты напряженные краски, световые акценты на лице и руках, красивый, утемненный контраст дополнительного цвета адресуют к воспоминаниям о живописи Рембрандта, как, например, в портрете матери художников М.В. Ткачевой (1956), где звучный, интенсивный синий подчеркивает сдержанно-красный.



А. Ткачев.
Автопортрет. 1944
Собственность автора

А. Ткачев.
Вечер на Волге. 1948
Частное собрание



Очевидная несамостоятельность, но при этом столь же очевидное владение мастерством в 1956 году вдруг сменилась новой тематикой и новой живописной пластикой.

Это было время «оттепели», наступившее после долгих лет догматичного понимания искусства. Консервативная система академизма, преподанная в институте, не допускала инакомыслия. Однако в то же время строгая «реалистическая» форма и победоносное содержание соцреализма стали подвергаться сомнению. В 1956 году М.Э. Грабарь опубликовал статью, в которой возвращал импрессионизму его живописные достоинства. Это был смелый шаг, восстанавливающий спра-

ведливость, ибо президиум Академии художеств СССР — главный руководящий центр – осуждал импрессионизм как буржуазное искусство, с которого началось разложение формы. Грабаря поддержал старейший художник К.Ф. Юон, увидевший в импрессионизме раскрепощение живописи: «...был найден путь к звонким чистым краскам.., живопись стала цветной, лучезарной, радостной». После таких восторженных слов стало не понятно, как мог соцреализм, призывавший к изображению радостной жизни, живописать ее темным,



А. и С. Ткачевы.
Зимний вечер. 1977
Частное собрание



А. Ткачев.
На Каспии. 1968
Собственность автора



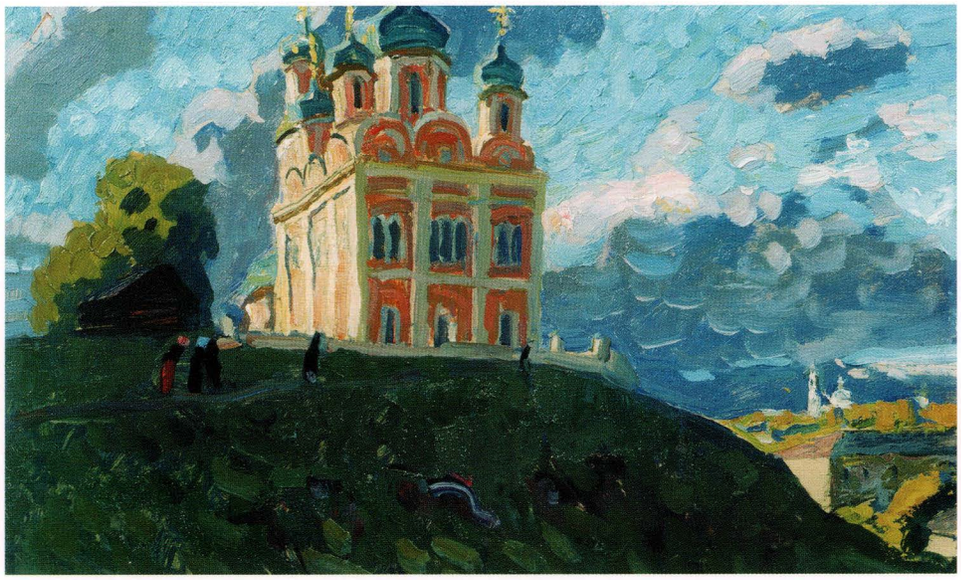
С. Ткачев.
Старушка. 1946
Частное собрание

мрачноватым тоном. Противоречие было настолько разительным, что молодое поколение художников, подобно Ткачевым, недавно окончившее художественные институты, получив неожиданную свободу, принялось за обновление искусства. В. Гаврилов пишет лирические картины *Летний сезон окончен* (1955), *Май. Северная ночь* (1954), в которых пытается восстановить права на лирику, на обычные, может быть, прозаические переживания. А несколько позже он обращается к просветленной живописи: *Теплый вечер* (1957), *Свежий день* (1958), в которых развивает уже достигнутую Ткачевыми лучезарную пленэрную живопись. Этот бег наперегонки между Ткачевыми и Гавриловым давал приоритет то одним, то другому.

Впрочем, приоритет на лирическое отношение к предмету изображения следует отдать А. Ткачеву. Задолго до перемен в серии работ, которые он исполнил, живя на каспийском побережье, он обратился к чуткому письму, где полутонами создал настроение зябкого дня и пасмурного труда людей (*На Каспии,* 1948). На каспийском взморье работали многие художники (М. Куприянов, Я. Ромас и другие). Каждый из них увидел море и труд

рыбаков по-своему ярко, не похоже на других, но все это было позже начинаний А. Ткачева. Возвращение искусству пленэрного письма в духе Союза русских художников А. Ткачев начал еще до выступления своих учителей в защиту импрессионизма. В 1953 году он пишет чисто по-юоновски картину *Мартовские березы*, в которой по-русски воспринятый импрессионизм соседствовал с солнечным пленэризмом, благодаря чему простой сюжет становился радостным мотивом с цветными тенями и яркими рефлексами.

Впоследствии ученики Детской художественной школы склонны были считать свои пасмурные мотивчики, исполненные во время обучения, высшим своим достижением. Мнение это обманчиво. Во всяком случае, А. Ткачев нарушил традицию, вернувшись к интимному восприятию деревни и применению свежих красок в передаче цветового богатства мира. Задушевная работа А. Ткачева *С вечеринки* (1956), рисующая молодую пару в сумерках наступающей ночи, мерцает таинственным миром красок, которыми передается лирическая тональность сцены. Искусство как бы переводится в план настроения, душевного трепета, что, без сомнения, было новшеством, если учесть при этом эскизную приблизительность письма, открывающую простор для индивидуального сопереживания.



А. Ткачев.
Торжок. Собор. 1988
Частное собрание

Однако А. Ткачев не ограничивает тему сюжетной ситуации, она глубже внешнего действия. Главное в ней — лирическое излияние, проведенное чуткими, сумеречными красками. У художника уже был опыт такого письма. Он выразился в сходной гамме *Вечера на Каспии* (1948) всем красочным строем напоминающим северные пейзажи С. Герасимова с его спокойствием дивной лунной ночи. В это же время С. Ткачев, вроде бы, ограничивает себя этюдами: *На веранде. Март* (1956), *Белье* (1957), *Ветреный день* (1957). Он сосредоточивается на мотиве солнечного дня и, что не менее важно, более редкостно для искусства того времени, художник открывает красочные возможности живописи, благодаря которым восприятие мира становится ярким, праздничным, звучным, несмотря на совершенно прозаичные сюжеты. Предметом поэтического вдохновения С. Ткачева становится яркое, страстное, все пронизывающее солнечное освещение, редкое у пленэристов старшего поколения. В этюдах *На веранде. Март, Белье, Ветреный день* живописная фактура кажется грубой, не адекватной натурным предметам. Краска вмазывается в холст, растекается по поверхности, оставляя следы кисти и мастихина. Но именно в этом динамичном фактурном движении, резко переходящем от светлоты к затемненности, видится та искомая новизна, которая позволяет состояться новым впечатлениям, другими художниками еще не воплощенными. Самая «живая» из трех названных картин — *Ветреный день* — послужила основой для новой темы, реализованной

А. и С. Ткачевы.
У колодца. 1954
Пензенская областная картинная галерея им. К.А. Савицкого





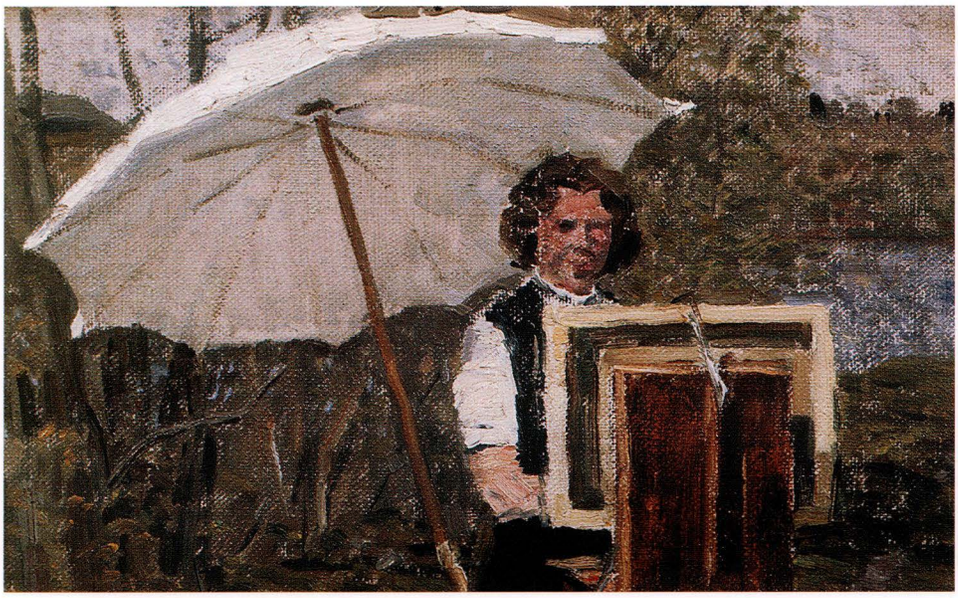
А. и С. Ткачевы.
Прачки (Летом). 1955–1957
Киевский музей русского искусства

братьями также в картинах *Прачки (Летом)* (1955–1957), *Детвора* (1958–1960) и во многих других их произведениях. Их пластическую инициативу подхватили другие художники, к примеру, близкий им по мироощущению и восприятию природы В. Гаврилов. Свой приоритет в лучезарной живописи Ткачевы развили в работах 1960-х годов, чередуя их с живописью и тематикой традиционного плана. Понятия традиционности и новаторства для 1960-х годов имели странные различия. К новаторам причислялись, прежде всего, те, кто прибегал к деформации натуры. Между тем эти «новаторы» продолжали уже отработанную в начале XX века систему неопримитивизма и иные приемы деформации. Этот фланг искусства пробовал размежеваться с художниками, продолжавшими практику Союза русских художников, в том числе по-новому понятому пленэризму и импрессионизму. Большого смысла в таком противостоянии на пластической почве не было, тем более что два фланга советской живописи желали распрощаться с идеологией соцреализма. Пафос творчества Ткачевых уже с конца 1950-х годов сводился к передаче жизненной правды, в какой бы ипостаси, утверждающе радостной или негативной, она не была.

С. Ткачев.
Портрет отца. 1954
Частное собрание



В картине Алексея и Сергея Ткачевых *Прачки (Летом)* совместились две тенденции. Побуждения Алексея к тематическому аспекту воссоздания жизни облеклись в свежую, динамичную, светоносную живопись Сергея. Впрочем, связь с недавним прошлым усматривалась в том, что тема не содержала ни внутреннего, ни внешнего конфликта. В то время как в произведениях этого же времени, вскоре названного «суровым стилем», конфликтность темы явно просматривалась. Это обстоятельство не означало преимущество одного и недостаточность другого. В многообразном искусстве, в разных его проявлениях всегда находилось место



А. и С. Ткачевы.
Подруги. 1955 ➤
Пензенская областная картинная галерея
им. К.А. Савицкого



А. Ткачев.
Ира Шевандронова. 1955
Частное собрание

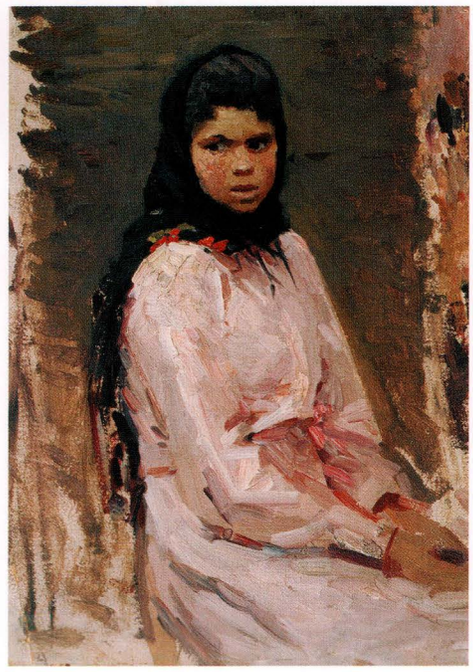
А. Ткачев.
Последний снег. 1975
Частное собрание

разным интерпретациям действительности.

Круг интересов братьев Ткачевых сосредоточивается на жизни простых людей, изображается не событие с интригующим сюжетом, а обыденная трудовая жизнь и повседневный быт. Тема *Прачек* противопоставлена героическим будням, ложному пафосу соцреализма. Жизнь как бы дегероизируется, в ней усматриваются иные ценности. Они заключены в реальности, а не в вымысле. А эта реальность, оказывается, богаче и содержательнее любого вымысла и имеет основания быть более значительной, глубокой, нежели отвлеченное философствование.

Ткачевская живопись создает бодрое радостное настроение своей лихостью, сверканием на воде белильных бликов, энергичным, коротким и широким мазком, лепящим женские фигуры. Свет играет на телах, на одежде, он обогащен рефлексами. Художники без боязни пишут синеватой краской тело ребенка, а в женские фигуры добавляют сиренево-желтые цвета. От движения бликов вода движется, трепещет. Необычайно красивы сочетания синего на синем: синей шайки на синей воде, синего с серым столбика и его темного отражения. Вся цветовая гамма колоритна, а сама сцена стирки дается на темно-зеленом фоне леса, несущего прохладу. Хотя влияние импрессионизма, особенно К. Моне, ощущается здесь в технологии письма, нельзя не заметить, что это не эпигонство, а развитие и продолжение. Причем столь же относимое к пленэризму начала века, как и к импрессионизму. Это естественно, ибо новое время, рождая новые восприятия мира, новые мироотношения отвергает устаревшую живописную пластику. Видимо, поэтому в творчестве Ткачевых возникает подобная и вместе с тем

А. Ткачев.
Зина. 1955
Частное собрание





С. Ткачев.
Терраса. 1970
Частное собрание





С. Ткачев.
Ветреный день. 1957
Частное собрание

А. Ткачев.
Нянька. 1956
Частное собрание



особенная живопись, вобравшая в себя опыт пленэризма русских художников и их же опыт преобразованного пленэризма.

Картинное построение темы с композиционными узлами, сознательно поставленными смысловыми акцентами не мешают восприятию *Прачек (Летом)* как стихийного потока света, бликов, освещенности, поглощающих темноту. Живое дыхание природы не было регламентировано авторами, напротив, они освободили его от принятых норм изображения.

В 1957 году *Прачки (Летом)* и *Ветреный день* демонстрировались на Всесоюзной художественной выставке. Строгое жюри, в которое входили С. Герасимов, Б. Иогансон, К. Юон, не только заметило свежее письмо неизвестных тогда художников, но и отметило их достижение – вскоре, в 1960 году, в качестве награды им была организована персональная выставка в Югославии.

А. и С. Ткачевы.
Портрет матери. 1956
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



В 1958 году Ткачевы замысливают, а в 1960 году завершают картина *Детвора,* где стихийная игра света будто упорядочивается, становится осмысленной, не поддающейся буйной стихии природы. От этого изображение приобретает естественность, композиция — логичность, цвет — не только мотивированность, но и сдержанную красоту отношений, гармонию. Некоторые детали сцены настолько правдоподобны, что иллюзия изображенной красоты реальности становится реальной красотой искусства. Так, засвечена шероховатая поверхность синей опоры поручней, розовые на просвет платьица девочек, бликование воды усиливают красоту натуры, а контражурное изображение мостика и фигур девочек подсвечено настолько натурально, что цвет полотна, сохраняя дистанцию с реальностью, вызывает в сознании физическое ощущение красоты реального мира. Кстати, на таком уподоблении реальности сотворены многие произведения Ткачевых. В естественном переложении на холст обаяния зримого мира содержится определенное преимущество перед некоей концептуальностью, насильственно уподобляемой реальности. Существом живописи Ткачевых становится не модель мира, не придуманная концепция божьего света, а конкретно прекрасная, телесно ощутимая полнозвучная реальность в солнечном великолепии, овеянная свежим ветром, в сиянии теплого золотистого неба.

А. Ткачев.
С вечеринки. 1956
Частное собрание



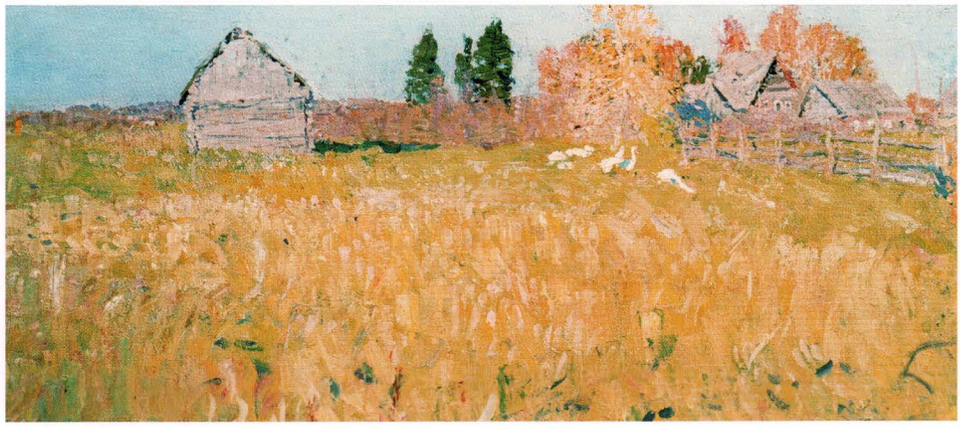
Искусство Ткачевых являет собой антипод модернистской схоластике, якобы открывающей строение космоса. Ткачевы доводят до согласия физическую плоть земной материи: цвета, формы, света, фактуры, — упоенно поэтизируя ее, находя каждый раз новые способы живописного воплощения известных и неизвестных истин. Однако в ряде работ художников цвет не натурен. Его интенсификация приводит к неотразимому эффекту правды, хотя отход от натуральности очевиден. В картине *С покоса* (1958) А. Ткачева на синем платье девочки выделены красные тени, ноги женщин прописаны таким же красным цветом. Это кажущееся несоответствие приводит к красочному эффекту, создающемуся посредством использования эффекта дополнительных тонов. До 1960 года Ткачевы, казалось, избегали какого-либо концептуального построения произведения, изображая окружающий мир так, как видит его глаз, изображая то, что привлекает внимание. В действительности происходило прощупывание жизни, окружающей среды средствами живописи. Наблюдались игра света на предметах, видимое пространство, уплотненность или разреженность предметного цвета и т. п. Поэтому на первое место выдвинулись пластические задачи, овладев которыми, в первом приближении, в 1960 году Ткачевы обратились к традиционной для советской живописи теме Гражданской войны, первых послевоенных лет — *Между боями* (1960). Тема не только не новая, но и уже достаточно навязшая в зубах. Прошедшее время, Гражданская война, вряд ли кому интересная, сменилась войной с немца-

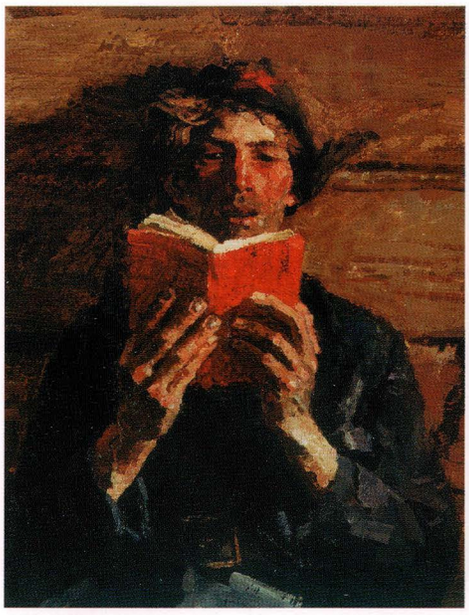


А. и С. Ткачевы.
На полянке. 1958
Музей изобразительных искусств Карелии, Петрозаводск

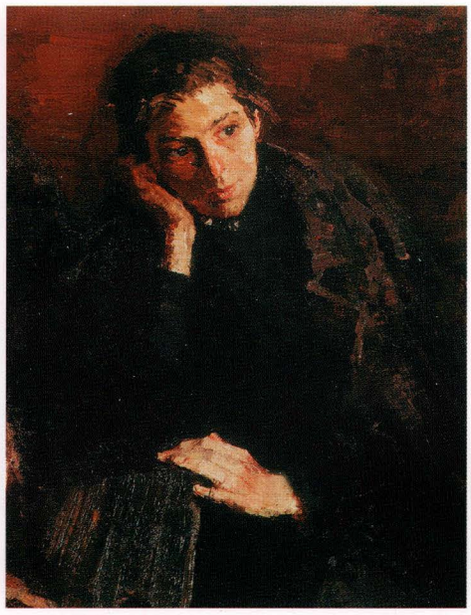
ми — темой тоже к тому времени многократно и с успехом претворенной другими художниками. Сергей Ткачев, прошедший фронт, тем не менее, выбирает Гражданскую войну, как бы вспоминая своего отца, родню, старшее поколение, память о которых постоянно тревожила художников. Поэтому картина *Между боями* — это дань памяти людям своего круга. Вспомнились учительница, старшие братья, долгий и терпеливый путь к грамотности, к образованию. Картина, в какой-то мере, является и судьбой самих художников, прошедших через испытания другого, но схожего времени: бедность, желание пробиться, первые успехи. Молодые художники ощущают преемственность судеб. Эта картина не столько исторического плана, сколько повествование о родной среде, человеческих общениях, связях поколений и о своем мысленном присутствии в дне вчерашнем. Но оттого, что здесь рассказ о себе ведется через старшее поколение, цветовая гамма выполнена в темной тональности, с резкой светотенью и густыми цветовыми пятнами, осязающими предметную материю, она воспринималась возвратом к прошлому, уже преодоленному светлой живописью самими Ткачевыми. Ткачевы летом жили около «Академической дачи» в деревне Котчищи. Старая деревенская школа, одна из комнат которой изображена в картине, находилась рядом, в селе Подол, где работал художник В. Сидоров. Вся атмосфера деревенской жизни, реальной среды, окружавшей художников, перенесена в картину, что осовременило этот исторический сюжет. Цветовое содержание *Между боями* эмоционально емкое, предметно осязаемое: красная книга зажжена черной кожаной

А. Ткачев.
Осень. 1959
Частное собрание





С. Ткачев.
Боец с красной книгой. 1957–1960
Частное собрание



А. и С. Ткачевы.
Учительница. 1957–1960
Государственный Русский музей,
Санкт-Петербург

куртkой, тесаные бревна высветлены оконным светом, контрасты света и тени на фигурах делают их скульптурно объемными. Светом, по сути дела, построена композиция, в которой броско выделяются смысловые акценты. Но не только светом, но и цветом. На это обстоятельство обратил внимание сербский художник Мило Милунович. Он рассмотрел полотно с точки зрения цветовых отношений, сопряжения цветовых пятен, которые, по его мнению, имеют свою логику построения. Его удовлетворил смысл цветовой композиции, которой Ткачевы ранее, вероятно, не придавали большого значения. В следующем году Ткачевы заканчивают другую большую картину *Матери* (1961).

А. и С. Ткачевы.
Между боями (Вариант). 1958–1977
Государственная Третьяковская галерея,
Москва



На «Академической даче» в доме творчества Союза художников России, где проводили многие годы известные советские художники, сформировалось целое поколение «почвенников», весьма заметных в искусстве второй половины XX века. Круг интересов этих художни-

А. и С. Ткачевы.
Между боями. 1960
Государственная Третьяковская галерея,
Москва



ков был связан с деревней, с российской периферией, с землей предков, к которой они испытывали генное притяжение, не замечая перемен, происходивших вокруг. На старой земле с лесами и полями, полноводными озерами и сверкающими реками в действительности мало что происходило. Послевоенная опустошенность деревень словно возвратила все вспять, затормозила время на отметке тридцатилетней давности. Эта земля воспринималась землей счастливых и трудных отроческих воспоминаний. Соседство с «Академической дачей» предоставляло Ткачевым возможность общения с художниками и в то же время жить в деревенской среде, издавна знакомой и близкой, чувствовать замедленные ритмы этой жизни, понимать заботы и тревоги крестьян. Реальность казалась неподвижной, и поэтому можно было без спешки ею проникаться, сознательно отдаляясь от сутолоки городов и воспринимая жизнь в деревне, если не идеалом, то нормой человеческого существования, устойчивой, неспешной, под открытым небом, рядом с природой, трудом людей, их нелегким бытом. Однако время неумолимо движется. И об этом повествует картина *Матери*.



А. и С. Ткачевы.
Детвора. 1958–1960
Государственный Русский музей,
Санкт-Петербург





А. и С. Ткачевы.
Матери. 1961
Государственная Третьяковская галерея, Москва

Несколько возрастов олицетворяют свое время и свою жизнь, отпечатанную на лицах изображенных женщин. Матери рядом с детьми — несмышленым продолжением времени и неясностью будущего. Вместе с тем это мир простых людей, живущих на земле, мир, близ-

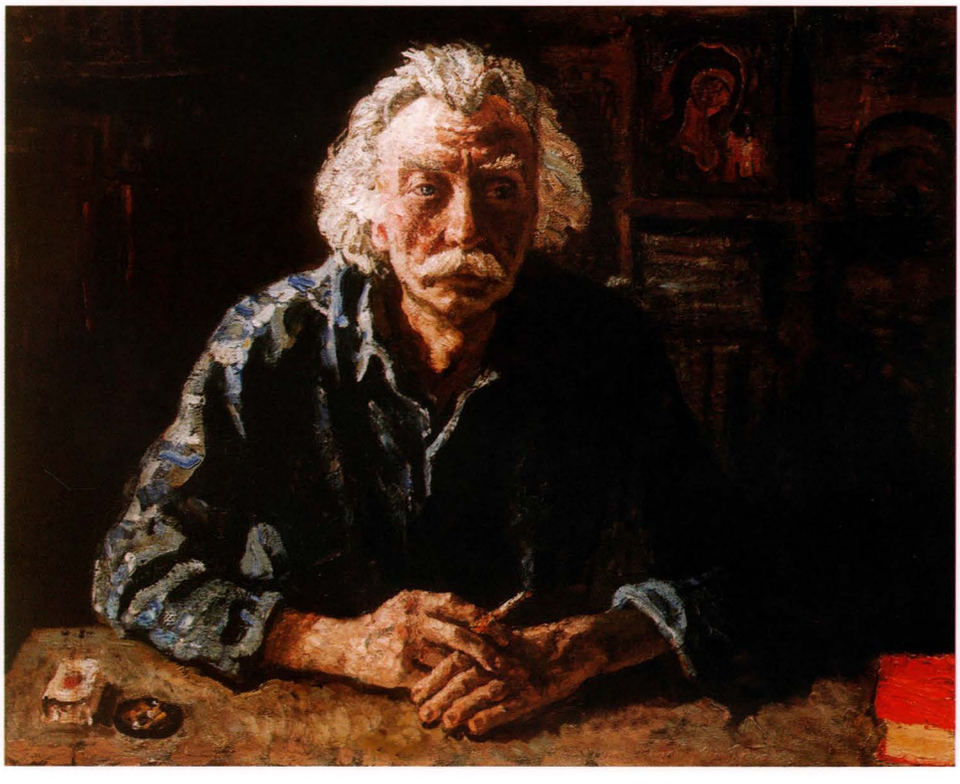


кий художникам, их прошлое и настоящее, представленные строго и правдиво, без романтических натяжек или торжественного пафоса. Живопись выдержана в холодных зеленых тонах. Зеленому — цвету жизни — его пасмурная тональность придает тяжелую усталость. От этого в картине нет оптимизма, а напряженность поз сидящих женщин говорит о жизни предметным языком правды.





А. и С. Ткачевы.
За землю, за волю. 1967
Новосибирский художественный музей



А. и С. Ткачевы. Портрет писателя Ивана Васильева. 1990
Частное собрание

Образ картины строится посредством характерных предметов, отобранных для типичного изображения. Благодаря такому подходу Ткачевы отработали свою образную и изобразительную типологию. В сюжетных картинах она имеет ясно выраженный социальный характер. Это не критика явлений действительности, но осознание трудности, тяжести жизни, вложенных в нее усилий человека. Очевидно поэтому отношение властей к картине *Матери* было настороженно недоверчивое. Она не укладывалась в формат соцреализма с его оптимистичной перспективой.

История искусства 1960-х годов сопряжена с беспримерной борьбой

художников за правдивость изображения. Правда преследовалась, грозила серьезными последствиями. На Всесоюзной художественной выставке 1961 года министр культуры Е. Фурцева, возмущенная искажением образа советской матери, предложила снять картину с экспозиции. Сергей Ткачев выступил против мнения министра. Г. Коржев, пытаясь спасти картину, предложил изменить название, вместо казавшимся претенциозным, *Матери,* назвать ее *На скамейке.* Так она и вошла в каталог выставки. В те времена советские художники разделились как бы на два лагеря. Молодых художников защищали С. Герасимов, А. Пластов, А. Грицай, К. Юон, И. Грабарь. Осуждали их живопись В. Серов, Д. Налбандян, А. Дейнека, считая, в частности, картину *Матери* «немецкой» живописью. Приобретенная Государственной Третьяковской галереей, она прочно заняла место в экспозиции только в 1970-х годах.

Ткачевых всегда отличало приятие деревенской жизни, в каком бы облике она им не являлась. Критика упрекала их за изображение некрасивых, иногда до безобразия, деревенских жителей. Но как быть, если перед Ткачевыми стояла задача показывать зрителю правду о деревенском труде и его последствиях.

С. Ткачев.
Трое мужчин. Этюд к картине Свет. 1972
Частное собрание



А. и С. Ткачевы.
Свет. 1972
Калужский художественный музей





С. Ткачев.
Могила деда. 1990
Частное собрание

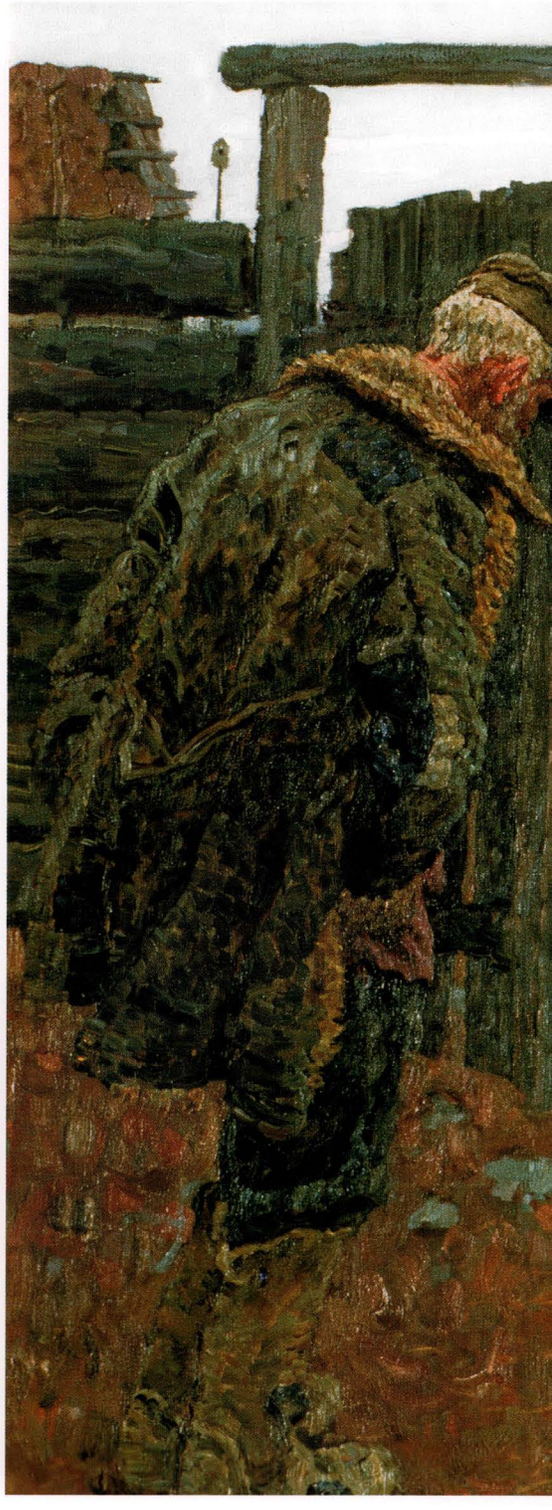
Поэтому босые ноги с узловатыми ступнями, подобно клещам одной из женщин на картине *Матери* не вызывали положительного эстетического чувства. Огромная деревенская трудовая семья со множеством детей изображена в триптихе *Семья Пакетовых* (1961—1964),

А. и С. Ткачевы.
Косцы.1980
Частное собрание

в центре его композиции-цепочки восседает женщина, обветренное грубое лицо которой и рабочие натруженные руки не вызывают даже отдаленно ощущения прекрасного. В свое время Н. Ярошенко создал тип рабочего-кочегара, обезображенного тяжелой работой. В желании Ткачевых изобразить тип крестьянской женщины своего времени без прикрас ощутима передвижническая традиция: показать социально акцентированное явление, а не рядовое событие. Через частный случай выразить общее состояние колхозного бытования, с полным уважением к человеку, какой бы облик он не имел.

В творчестве Ткачевых подтекста нет. Такая прямолинейность имеет преимущества и в то же время обедняет содержание картин. Отсутствие двусмысленности позволяет сосредоточиться на теме, не отклоняясь в сторону. Но одновременно утрачивается адрес источника, не просматриваются его связи. Видятся одни последствия, и нет причин. Картина *Русское поле. Лихолетье* (1986—1990) — наиболее обстоятельное и выразительное по социальной критике произведение. По документальному и художественному кино нам знакома эта тема животного женского труда. Но в кино было объяснено время — послевоенное разорение оккупированных земель. Название картины как бы выводит событие из времени, делает его явлением, характерным для русской жизни, настоящей и будущей.

А. и С. Ткачевы.
В колхоз. 1970
Государственная Третьяковская галерея, Москва





Ткачевым присуща скорбная передвижническая нота. Вернее их скорбь связана с народом, главным образом, с крестьянским сословием. Передвижничество нового времени (1960—1970-х годов) рассматривает крестьянское существование как беду, из которой народ с трудом выбирается. Наше время не отвечает на вопрос «кто виноват?». Но, поставленный в XIX веке, он имеет ответный адрес. Психологическая конъюнктура нашего времени придает этой традиции исторический смысл, содержание — вневременной характер. Передвижничество Ткачевых, разумеется, новой эпохи. Посему, не имея возможности провести критическую интонацию прямо в условиях процветающего социализма и тем самым сказать правду о дне сегодняшнем, художники переносят свои размышления в недавнюю историю, в период продолжающихся послереволюционных социальных битв. И здесь, в произведениях художников, возникает неясный, неоткровенный подтекст, придающий оценке жизни крестьянства двоякий смысл, вызванный двойственностью последствий проводимой колхозной политики. С одной стороны, умильные, но живописно яркие произведения, вроде картины *Свет* (1972), с другой – картина



А. и С. Ткачевы.
Хлеб республики. 1970
Воронежский областной художественный
музей им. И.Н. Крамского





А. и С. Ткачевы.
На родной земле. 1977–1980
НИИ Академии художеств,
Москва

Драматизм ситуации у Ткачевых выражается не в действии, а в состоянии, организованными мрачной цветовой гаммой и внутренним напряжением крестьян, ощущаемых в их фигурах, согбенных спинах — приемом, целиком отнесенным к передвижническим композициям.

Обращение к истории художникам, видимо, нужно потому, что они хотят испытать современников в ситуациях исторического времени. Этим проверяется неизбежность коллективизации или революции, Гражданской войны и войны с немцами 1941—1945 годов. В картинах задаются вопросы о судьбах народа, о том, тем ли путем движется история. Случайными бывают только события и эпизоды, но движение широких народных масс, разорительные войны, в которые оказываются втянуты народы, не может быть делом случая. Картина *За землю, за волю* (1967)

В колхоз (1970) и вариант ее 1981 года. В одном случае крестьянин не вступает в колхоз, в другом (1981) то ли колеблется, то ли за него уже голосуют. Но в обоих вариантах очевидна нищета крестьянской жизни, она подчеркивается темно-рыжим колоритом, красным пятном платья женщины с ребенком и черными, словно обгорелыми бревнами домов и забора. Непролазная грязь, кудлатая рыжая лошадь на ржавой соломе, сумрачная гамма беспросветно дождливого дня — знак и духовной непогоды. Образы деревни в современных и исторических сюжетах, несмотря на длительную историческую дистанцию, смотрят друг на друга, как бы соизмеряя день вчерашний с днем сегодняшним. В картине *В колхоз* есть и более дальняя перспектива — это нравственная атмосфера искусства второй половины XIX века, с уровня которой рассматривается крестьянин. Имеются и прямые соотнесения — по колориту и образному подходу, например, с И. Репиным (*Крестьянский двор*).



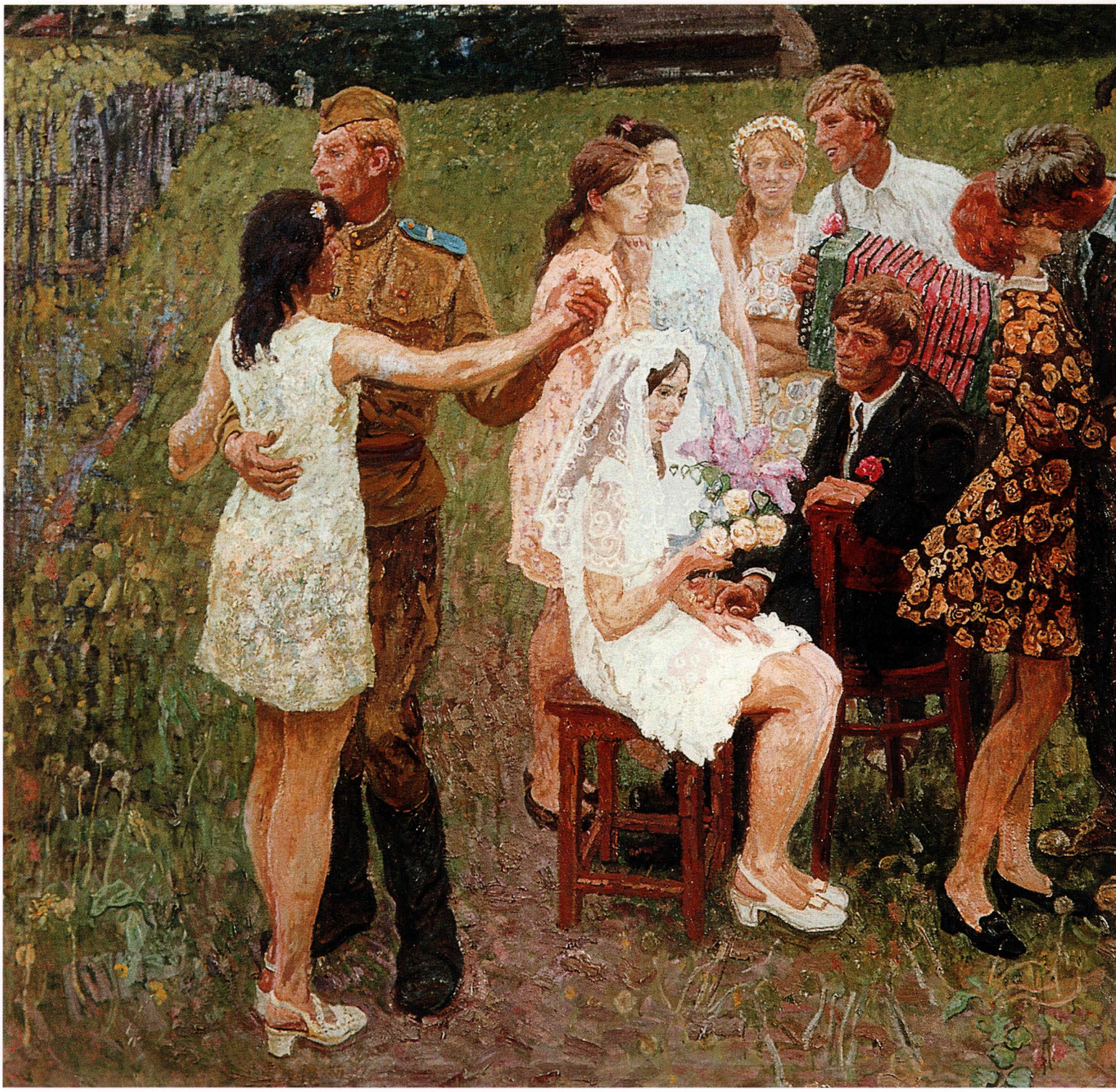
А. и С. Ткачевы.
Дети мира. 1985
Частное собрание

далека от оправдательного приговора. Художники рассматривают Гражданскую войну как данность. Ставя на место участников борьбы своих современников, соседей по деревне, к примеру, Леньку Пакетова, Ткачевы видят мотивированность великих переломов. *За землю, за волю* — картина живописно оригинальна. Всполохи красного пламени ложатся на лица людей, на их фигуры, создавая трагические контрасты цвета. Бурые цвета оживляются глубоко синими пятнами, превращая фронтальную композицию в монументальный символ социального пожара.

Вообще говоря, условно названные историческими картины Ткачевых — это история народных бед и несчастий, результат которых проверяется в сегодняшнем дне.

Изображение художниками деревни двойственно. С одной стороны, это трудное время, полное лишений, которым люди сопротивляются. С другой — движение времени как бы меняет интерпретацию сельской жизни Ткачевыми и восприятие ее самим сельским населением. И это скрещение двух взглядов на жизнь постоянно просматри-

А. и С. Ткачевы.
Свадьба. 1972
Херсонский художественный музей

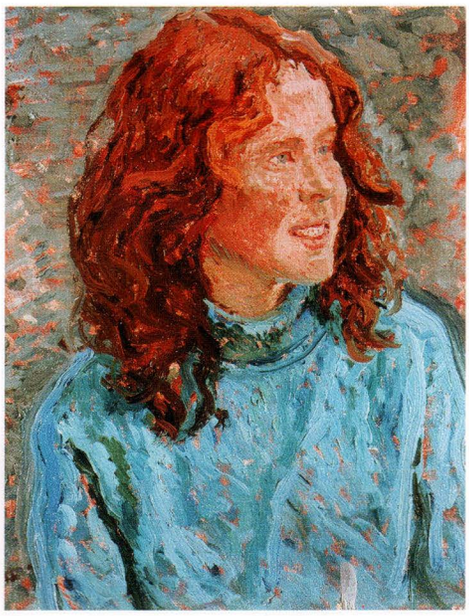


вается в их произведениях. Художники усмотрели очень важное свойство крестьян: несмотря на все тяготы, они довольны жизнью. Они воспринимают ее в полном объеме отпущенных им радостей.

Эта радость светится в картине *Пора сенокосная* (1976), где большую роль играет солнечная природа, типично русская. Авторы создают активное восприятие природы игрой светоносных бликов на воде, бурном небе и расхлестанными на ветру березами. Сочная живопись наполнена рефлексами, придающими изображению подвижность. Ощущение свежести, бодрости могло идти от настроения художников.

Характерная для деревни тема праздничной свадьбы воплотилась в двух вариантах картины *Свадьба* (1972) (второй вариант — *Свадьба. Молодые,* 1972). Картины выдержаны в форме рассказа. В 1960-х





А. Ткачев.
В голубом. Этюд к картине *Свадьба*. 1972
Частное собрание

годах в художественной среде возникали споры о недопустимости «литературности» в изобразительном искусстве. Опровергатели рассказа ссылались на то, что живопись должна изъясняться цветом, а рассказ — словами. Это был

А. Ткачев.
Мужик со старухой. Этюд к картине *Свадьба*. 1971–1972
Частное собрание



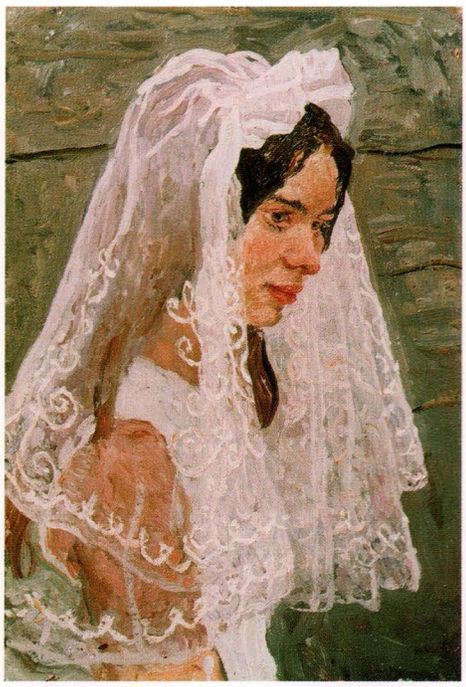


А. и С. Ткачевы.
Свадьба в Новых Котчищах. 1972
Нижегородский государственный художественный музей

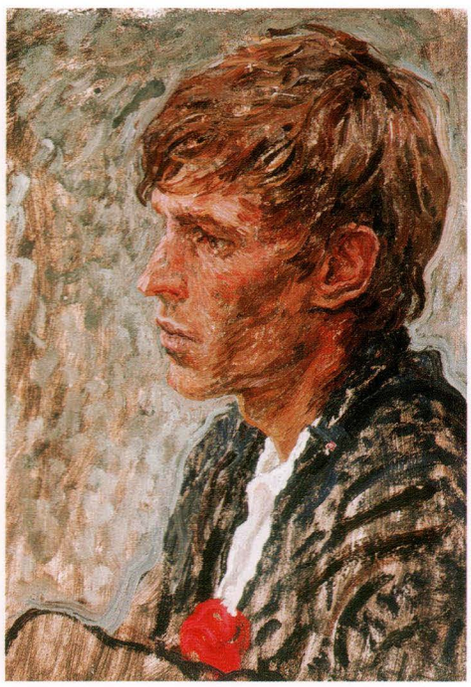
обманчивый аргумент, ибо живопись испокон веков передавала сюжет живописными средствами. Такой аргумент родился из оппозиции сухому письму соцреализма, где главное сводилось к рисунку, а рисунок раскрашивался без знания законов цветового письма. В уже упомянутых и других произведениях Ткачевы показали себя мастерами композиционной картины — трудного вида искусства, где передача рассказа цветом слилась с композицией, рисунком и колоритом в целостное единство. Во втором варианте *Свадьба. Молодые* монотонность зеленого и коричневого цветов постоянно нарушается вспышками красного, белое звучит рядом с черным, голубое и синее — с коричневым, что и создает радостную картину праздника. Сюжет свадьбы дает художникам возможность обрисовать не только деревенские характеры, но и деревенскую среду, весьма примечательную для 1970-х годов. Умение компоновать сюжетное произведение — еще одно свидетельство освоения художниками передвижнического наследия, в значительной мере утраченного в XX веке. Насколько, однако, разительно отличается деревенская среда, отношение к традиционным ритуалам, да и сами образы у Ткачевых от подобных же сюжетов передвижников, к примеру, от картины В. Максимова *Приход колдуна на свадьбу*. В работе Ткачевых все ново: и живопись, и типаж, и среда — лишнее доказательство того, что традиционалисты 1960—1970-х годов не могли стать эпигонами демократического искусства XIX века, поскольку даже понятие «демократия» в XX веке изменило свою сущность. Демократами стали называть состоятельную интеллигенцию, ранее относимую к разночинцам, рядом с которой деревенский

А. и С. Ткачевы.
Дорога к храму. 2000
Собственность авторов





С. Ткачев.
Невеста. Этюд к картине *Свадьба*. 1972
Частное собрание



А. Ткачев.
Жених. Этюд к картине *Свадьба*. 1972
Частное собрание

А. и С. Ткачевы.
Осень. Пора свадеб. 1973
Частное собрание

народ конца XX века воспринимался как простой народ.

Деревня предстает в творчестве Ткачевых в нескольких тематических разрезах. Среди них труд и быт один из главных. Отношение к быту поэтическое. И это не ложная интерпретация художников, а опоэтизированная ими реальность. Искусство не воспевает бытовой комфорт, а оказывает художественное воздействие, изображая даже неэстетические предметы. В картине *В субботний день* (1973) передано предвкушение русской бани. Снежная пелена покрывает молочной кисеей лес и баньки со струящимися дымками, поленница дров погребена под мягким снегом — вся эта глубоко лирическая картина русской зимы не оставляет места размышлениям о неудобствах быта. Поэтическая картина деревенского утра, прописанная полутонами, нежными палевыми красками, возбуждает чувство прекрасного. Быт ли это или полнокровная жизнь — все это остается вне рамок поэтического восторга. И в такой, вроде бы, беспроблемной теме проявлено миропонимание деревенского человека, согласие его с природой.

Весь мир Ткачевы воспринимают через природу, обаяние которой затмевает жизненные неудобства. Это видно в картине *Весна* (1974). Непритязательность сюжета – женщина развешивает белье, в валенках ступая по взбухшей, сырой земле, – искупается красотой солнечного дня и эстетическим чувством, с которым исполнена вся картина. На бордовой земле, на стаявшем снегу мечутся длинные весенние тени, выделяется нежное розовое с сиреневыми оттенками белье, бегут фиолетовые тени от забора; светлое лучезарное небо завершает картину приятия жизни, так образно очевидно. Причем краски здесь не менее яркие, чем у фовистов, но, приведенные к гармонии, не упрощают реальный цветовой эффект природы, не утрируют впечатление, а дают его соразмерным действительности. Лирическое толкование жизни, где природа не просто аккомпанемент,



А. и С. Ткачевы.
Свадьба в селе Дуброво. 1988–1989
Частное собрание



но главное действующее лицо, создающее настроение, осуществлено и в картине *Осень. Пора свадеб* (1973), где оранжевая осенняя береза торжественно звучит на фоне свинцового неба, словно осуществ-

ляя музыкальное сопровождение свадьбы, людей, собравшихся поодаль, рядом с красной машиной.

В картине *Лето* (1958) даже черные избы и бледная зелень не в состоянии омрачить лирического настроения девушки, лежащей в стоге сена. Слияние с природой — непременное состояние





А. Ткачев.
Портрет С.П. Ткачева. 1994
Частное собрание

образа в творчестве Ткачевых. Ткачевы — художники-деревенщики не потому, что посвятили свое творчество деревне, а более по духу, по образу мыслей, по чуткому сопереживанию сельским заботам, пониманию человеческих характеров, мотивов их поведения и еще по многим причинам, угадываемым только интуитивно. Можно было бы употребить слово подсознательно, если бы художники не были так привязаны к земле, к труду на земле, осознаваемые ими вполне реально, без домысла. Деревня в советский период была разная. Одни — колхозы-миллионеры — были оснащены парком современных уборочных и посевных машин. Облик таких деревень приближался к городскому типу, быт тоже склонялся к городу. Деревня Ткачевых едва ли не самая бедная в Средней полосе России. Такой она и запечатлелась в творчестве художников: убогая, технически слабо оснащенная, но с людьми уже другими, послевоенными. Ткачевы даже придумали символы этой деревни. Вероятно, неосознанно. Если революционное время означено было в кинофильмах, в театре и изобразительном искусстве «человеком с ружьем», то по послевоенной бедняцкой деревне Ткачевых проследовал «человек с косой» (*Июльская пора*, 1977; *Май 1945*, 1979—1981; *На древнем Вщиже*, 1982—1983; *Косцы*, 1980; *Мужчина с косой*, 1977; *Сено скошено*, 1983; *Отбивает косу*, 1982–1983; *На Родине*, 1982 и др.).

Судьба деревни угадывается по ряду картин Ткачевых. В 1970-х годах село живет, озаренное трудом, без которого жизнь на земле невозможна. Труд этот коллективный, приносящий радость урожая.

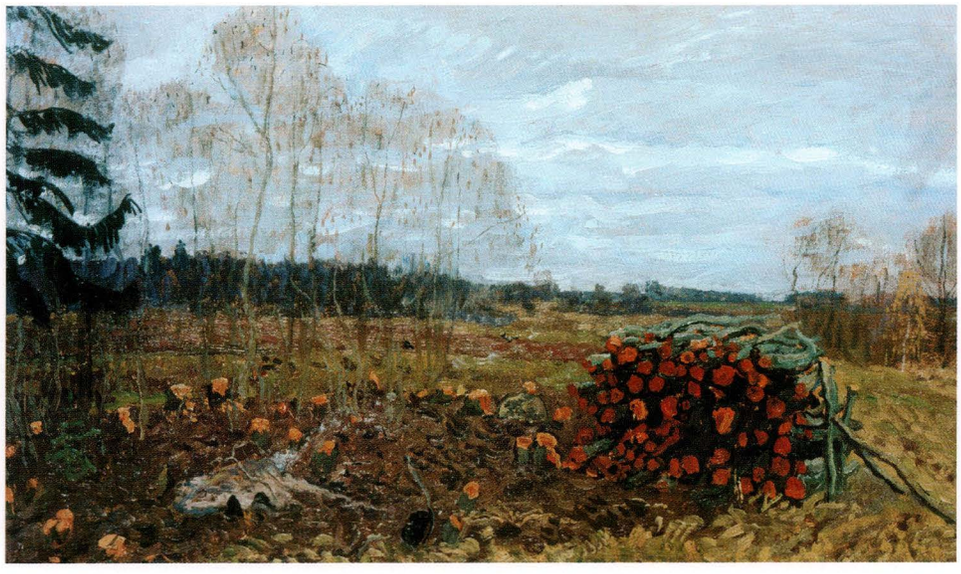
В 1960-х годах процесс обновления искусства начался с обновления живописи, затем пришло сознание неблагополучия в Стране советов. Вскоре обновление тематики и шире — проблематики — или соединялось с обновленной живописью, или стала превалировать идея, сказывавшаяся в подавлении живописных новшеств. В картине Ткачевых *Уборка картофеля* (1967) произошло обратное явление: незначительный по своему содержанию беспроблемный сюжет был восполнен необычайностью вечернего освещения. Красно-оранжевые краски картины, разбитые густо-коричневыми, не искажали реальный цвет, как это происходило у фовистов, а убеждали в истинности эмоционально цветовой ситуации. Ткачевы упивались ярким го-

А. Ткачев.
Осенний день. 1972
Частное собрание





А. Ткачев.
Колхозный выгон. 1974
Частное собрание



А. Ткачев.
Порубка. 1975
Частное собрание



А. Ткачев.
Лето. 1991
Частное собрание

рением красок на лицах женщин, на их одежде, на земле. Активизация цвета отвлекала внимание от сюжета, делая его производным от колорита, и живопись как бы побеждала сюжет.

В картине *Трудовые будни* (1974) смысл сюжета вернулся к адекватному изобразительному воплощению. И тогда содержание обрело ту будничность, которая обозначена в названии. Критика часто отождествляла с соцреализмом все, что было написано в советское время. Между тем хотя бы по этой картине Ткачевых видно, что реализм размежевался с соцреализмом. Совсем другая идея, другая содержательная тональность творчества постоянно ставили художников в оппозицию к официозной доктрине.

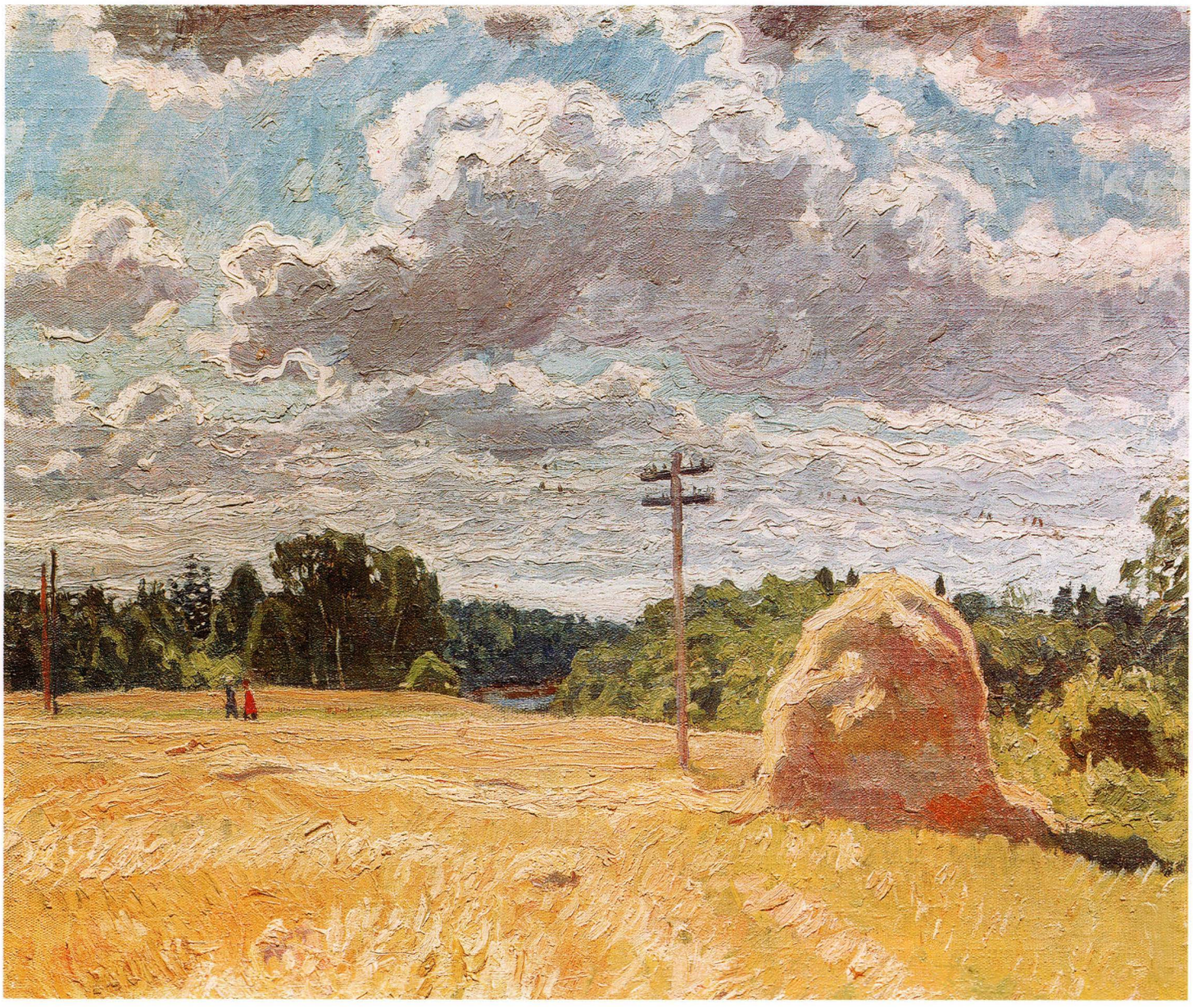
С начала 1990-х годов содержательный вектор творчества Ткачевых заметно меняется. Такой поворот со всей очевидностью зависел от состояния деревни, к которому ее привели ельцинские реформы. Деревня обнищала и вымерла настолько, что трудное время коллективизации стало смотреться в картинах Ткачевых чуть ли не праздником. Во всяком случае осмысление деревенской проблематики 1960—1970-х годов казалось радужным, не предвещавшим утрат, явно обозначившихся в картинах 1990-х годов. Одной из таких новых интерпретаций деревни является выдержанная в красивых серебристо-серых тонах картина *Старики* (1991). Старик со старухой, сидящие на ступеньках обесцвеченного ветрами дома, в полной мере восстанавливают принцип рассказа или, лучше сказать, показа реальности, рождающим тьму ассоциаций



А. Ткачев.
Черемуха цветет. 1964
Музей изобразительного искусства,
Комсомольск-на-Амуре

и перекличек как с другими эпохами, так и с современными проблемами: разорение страны, уничтожение трудового люда. Финал их жизни, обозначенный в картине, имеет обобщающий смысл, обретая черты образа времени, а не частного эпизода. Такому впечатлению способствует пасмурная гамма озера вдали, пепельный цвет избы, будто олицетворяющие метафорический язык красок. Сюжет и цветовые аналогии рождают сочувствие к лю-

С. Ткачев.
Лето. 1975
Частное собрание





А. Ткачев.
Березы. 1977
Частное собрание

дям, к старости, к безысходной жизни.

Язык красок, действительно, приобретает, если не характер метафоры, то близок к иносказанию. В другой картине *Могила* (1992) осеннее увядание природы и черный цвет одежды женщины, сидящей у могилы мужа, сухой венок с траурными лентами и стакан с водкой, так по-русски поставленный на темную сырую могилу, — все собрано в единый узел, рисующий состояние деревни. И опять-таки со вниманием к человеку, с использованием формы рассказа, с массой сопоставлений, воспоминаний вызывают в памяти перовских *Родителей на могиле сына* и родство с передвижнической традицией.



А. Ткачев.
Май. На огороде. 1974
Частное собрание

Чувство одиночества видно во многих произведениях Ткачевых. И это не то, что считается унынием, а явная безысходность жизни, предощущение конца эпохи, а для изображенных людей деревни — это конец безо всяких надежд и ожиданий.

Без предметного показа невозможно понять ни одно произведение Ткачевых. Тоскливое ощущение конца ярко проявилось в картине *Один* (1992). Здесь нет прямых указующих жестов, и этот прием вызывает ассоциации, раздвигающие тему полотна. Возможно, старый человек сделал крест для родных, а может быть, для себя. Забота о достойных похоронах — черта чисто русская. Крестьяне делают себе гроб и оставляют впрок, ибо понимают, что позаботиться о них некому. Христианское сочувствие растворяется в новой эпохе. В обнищавшей и опустевшей деревне некому совершить обряд погребения. Такая метафора воспринимается как финиш страны, старейшего в мире государства, подошедшего к концу тысячелетия с такими печальными итогами. Картина не ставит вопроса «кто виноват?», коммунисты или молодые реформаторы. Картина констатирует финал деревенского человека. И, как всегда, у Ткачевых картина этого финала рисуется предметно, со всеми характерными атрибутами деревни: людьми определенной типологии, природы, бытового уклада. Ничто из этой предметности не заменяется символами или метафорами. Последние лишь слабо намечаются, словно не желая разрушить подлинность реальной жизни.

Ткачевы сохранили интерпретацию картины как сценического действия, с давних пор утвердившегося в искусстве. XX век предложил другой подход — ударное действие цвета, смещенную композицию, острый рисунок, достаточный, чтобы создать впечатление. Но при этом

А. и С. Ткачевы.
Братья. 1984
Государственная Третьяковская галерея, Москва





А. и С. Ткачевы.
Сено скошено. 1983
Частное собрание



А. и С. Ткачевы. Праздник 1000-летия крещения Руси в Вышнем Волочке. 1988–1996
Частное собрание

исчез процесс разглядывания созданного взаимодействия персонажей, типажа и скрывающегося за ними отражения реальности в натурной форме. В отсутствие картинного действия у зрителя XX века наступает гиподинамия мыслительного процесса. Яркий эффект уже не тревожит умственную сферу. Он отодвигает в сторону смысл искусства и смысл жизни.

Думается, картиной *Свадьба в селе Дуброво* (1988–1989) Ткачевы завершили тему русской деревни. Это большое сложное полотно монументально, но не нарушает правил станкового произведения. Осенние



А. и С. Ткачевы.
Май 1945. 1979–1981
Красноярский художественный музей им. В.И. Сурикова

свадьбы — красивейшее событие: разноцветье женской одежды, оранжевые березы, светлое небо и монументальные деревенские рубленые избы, потемневшие от ветров и дождей. *Свадьба в селе Дуброво* — почти единственное конфликтное произведение Ткачевых. Конфликт в нем двоякий. Свадьба, в данном случае, не праздничная. Радующихся всего два-три человека. Нерадостно, склонив голову, идет невеста, рядом – сумрачный жених. Новобрачный, видимо, нежеланный в доме. Женщины замерли в сокрушенных, озабоченных позах. Интерпретация этой нерадостной свадьбы иная, чем во всех других работах Ткачевых на эту тему. Но помимо конфликта, выраженного сюжетом, в данной работе существует и другой конфликт, вернее, драма времени. В первом варианте *Свадьбы* (1972) происходит гулянка молодых людей, танцы под гармошку, жениханье девиц и парней. В последней картине основное население деревни, так сказать, сельское общество — это старухи да два старика. Это они озабочены происходящим, это они замерли с немым вопросом «что теперь будет?».

Ткачевы, вероятно, не сознавая того, но, будучи честными художниками, показали современную деревню такой, какой она есть: постаревшую, вымирающую, с немногими жителями, способными трудиться на сельской ниве. Картина *Свадьба в селе Дуброво* — это печальная память о русской деревне, свадьба, похожая на плач. Деревня исчезает. Возможно, на ее месте будет что-то лучшее, более современное: какой-нибудь кибуц или американизированная ферма. Но русская деревня, попав в конце XX века в несвойственные ей условия бытования, исчезает, утрачивая свой национальный характер, свою русскость.

Выстраивая в ряд произведения Ткачевых на деревенскую тему последних сорока лет, задаешься вопросом «в чем смысл жизни?» и ответа не находишь. Жизнь – слишком большая чересполосица. Но этот вопрос о смысле жизни можно заменить другим: «в чем со-



А. и С. Ткачевы.
Колокола России. 1995
Частное собрание

стоит жизненное удовлетворение?». Ответ находится в тихих радостях повседневности, в общении с природой, в чистом небе, озерных просторах, красоте и чутком дыхании весны, осеннем пожаре оранжевых красок, летнем свежем ветре и зимней теплоте пушистого белого снега. Радость бытия в природе. Пейзаж — особая страница ткачевского творчества.

У Ткачевых нет особой философии пейзажа. В начале пути пейзаж стал для них ареной пластических новаций — пленэризма, соседствующего то с декоративной яркостью цвета, то с импрессионистической впечатлительностью. Постоянно видны были переклички с творчеством некоторых живописцев из Союза русских художников (П. Петровичев, Л. Туржанский)

А. и С. Ткачевы.
Русское поле. Лихолетье. 1986–1990
Частное собрание





А. и С. Ткачевы.
В субботний день. 1973
Кемеровская картинная галерея

или с советскими художниками (А. Пластов, Н. Ромадин). Но постепенно появился свой голос, свое отношение к природе. Как у многих живописцев, наиболее впечатляющими являются их этюды. Этюдизм стал самостоятельной областью пейзажного творчества еще со времен Союза русских художников. Только в 1990-х годах Ткачевы доводили этюд до картины, но это было связано с некоей растерянностью перед меняющейся социальной действительностью и по этой причине — созидательным уходом в пейзаж. В 1960-х годах подобной разделенности пейзажа с жанром еще не наблюдалось. Жизнь воспринималась целостно. Деревенская тема была немыслима без природы, без ее сопряженности с сельским бытием. Сначала привлекала внимание нату-



ра. Художники старались ухватить редкостные и быстро проходящие ее состояния, так сказать пейзажные «эпизоды», из которых складывается картина дыхания природы и появляется русская чувствительность к земле, давшей жизнь многим поколениям. В пейзаже самое трудное — это передать многочисленные переходные состояния от зимы к весне, от весны к лету, от лета к осени. Нужна особая чуткость живописного мазка, безошибочной красочной фактуры, а главное, отношения тонов, которые и порождают душевный отклик на пейзаж.

Тонкая и изящная работа *Черемуха цветет* (1964) очень скупыми красками рисует раннюю весну, демонстрируя мастерство художников и их способность бледно-зеленым цветом разыграть симфоническую картинку пробуждения русской природы. Этюд соткан из тончайших разбеленных зеленых цветов разной тональности, адекватных ощущениям весенних красок. Этот мотив вполне самостоятелен, но бледная цветовая гамма адресует к воспоминаниям о пейзажах замечательного мастера — Н. Ромадина.

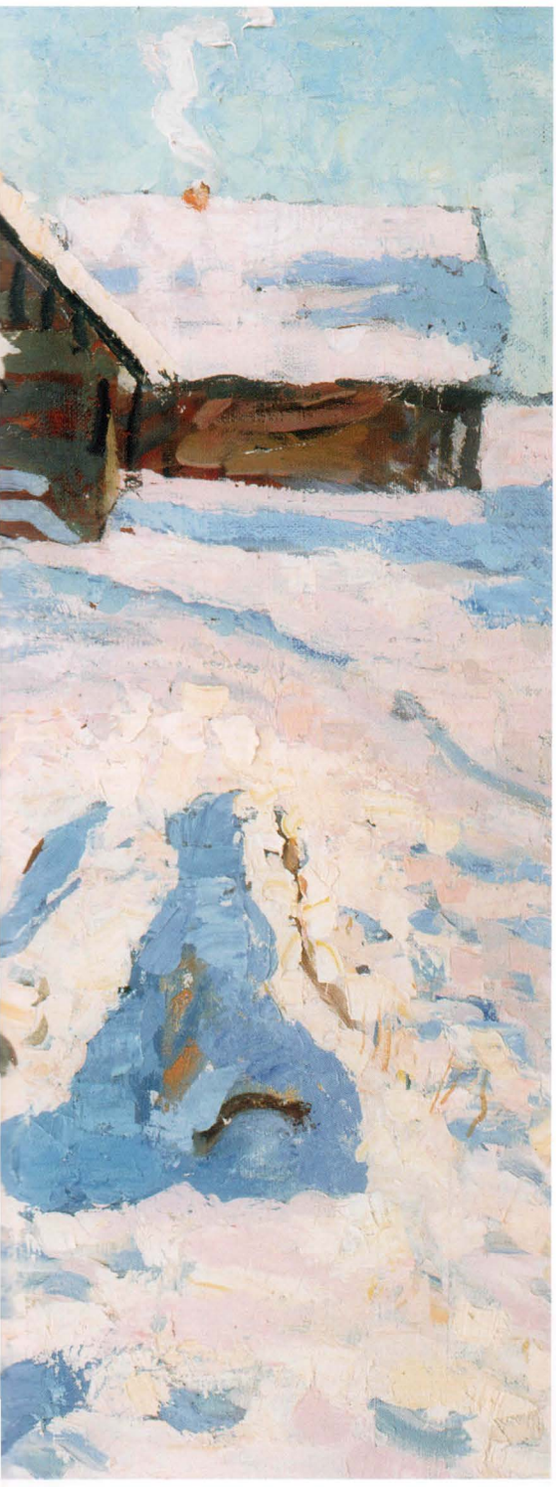
Такие обращения к большим художникам не удивительны и не только потому, что на их искусстве учились молодые живописцы. В 1940—1950-е годы культура живописи опустилась до низкого уровня. Главное в соцреализме — современный жизнеутверждающий сюжет, в лучшем случае подкрепленный академическим рисунком. Своего рода культ живописи Союза русских художников довлел над сознанием молодых русских художников, довлел над сознанием молодых живописцев, желавших понять, в чем секреты замечательной живописности предшественников. Это почитание продолжалось до конца 1990-х годов, как, например, исполненная в стиле Л. Туржанского работа *Выгон* (1996). Художник привлекал Ткачевых по духу восприятия деревни с лошадками, у которых свежий ветер развевает гривы. Но в живописном освоении природы они пошли дальше Туржанского. Цвет в картине *Выгон* отличает большая резкость цветосопоставлений. Отсюда и контрастность, усиливающая впечатление вечернего освещения.

По такому же жаркому контрасту оранжевых цветов сделана более ранняя картина *Тихий вечер* (1974), что свидетельствует не о равнении на прошлую живопись, а о ее самостоятельном продолжении. Художникам удается прочувствовать состояния и типичные виды среднерусской природы: свежий



А. и С. Ткачевы.
Мороз и солнце. 1992
Частное собрание

ветер, разгоняющий тучи, переменчивость освещения. Преодоление статичности, присущее любому изображению, ограниченному форматом холста. Движение облаков, гуляние ветра сообщает пейзажам Ткачевых особую убедительность в показе внутренней жизни природы, каждый раз вызывающей разную эмоциональную настроенность (*Лето,* 1975). Ранние и поздние произведения Ткачевых настолько разные по настроению и живописному почерку, что трудно отдать предпочтение какой-либо работе. В раннем периоде отсутствует пейзаж картинного типа, но зато его отсутствие искупается свежестью, необычностью и какой-то лихостью этюдного письма. Примечательна в этом смысле работа С. Ткачева *Дом с красной крышей* (1965). Трудно передать словами то, что нужно видеть. Однако бросается в глаза намеренная эскизность манеры: вкривь и вкось бегущие мазки, светлая, как бы незаконченная, а только промеченная тема ранней весны, где светлые, почти обесцвеченные краски соприкасаются только с одной контрастной опорой — красной крышей, что сразу наполняет воздухом и изменчивым скользящим



А. и С. Ткачевы.
Первенец. 1991
Частное собрание

светом этот удивительно точный этюд.

У братьев разные пристрастия. Если Сергей любит воздушную среду, свет, пробивающий туманную пелену, то Алексей тяготеет к декоративному решению, не избегая, правда, и чисто пленэрного воссоздания натуры. Картина *Порубка*



А. и С. Ткачевы.
Русская баня. 1995–1998
Частное собрание

(1975) своей обыденностью поднимается до обобщения характерных черт российского пейзажа. Напротив, декоративность, напряженность цвета, проявлялась в пейзажах с закатным солнцем (*Осенний погожий день,* 1972). Эта тенденция шла по восходящей, все более напрягая цвет натуры. Осень позволяла усилить декоративные начала, активизировать краски, зажечь их страстным горением. *Золотая осень* (1978) А. Ткачева акцентирует внимание на деревенском мотиве. Причем горение цвета достигается двумя приемами: оттенением оранжевых деревьев голубым небом и, как ни странно, полыханием красного рядом с оранжевым, то есть посредством сближенных цветов (оранжевое дерево и красный дом). Этот прием еще решительней усилен в совместной работе Ткачевых *Золотая осень* (1980). Предметная фактура пейзажа подменяется фактурой краски, открытым цветом,





А. и С. Ткачевы.
Веники для бани. 1999
Частное собрание

в котором сближенные оранжевый и красный почти сливаются, а интенсивно-синий прорывает осеннее золото деревьев. Осень в деревне доставляет наслаждение и яркостью цвета, и успокоением природы. Художники как бы не мыслят пейзаж вне деревни, где обязательно ощущается человеческое присутствие. Нередко деревенская жизнь прямо вводится в пейзаж, и тогда произведение превращается в картину — форму, недостающую ткачевскому пейзажному жанру. В связи с этим следует обратить внимание на две картины разной психологической и смысловой тональности. Они писались с пятнадцатилетним интервалом. Одна из них *У старых бань* (1977—1980) — картина минорного плана. Таковой ее делает темный зеленый цвет берега, сине-зеленый — озера и серо-синий — неба. Эти темные цвета перебиваются почти черно-траурным цветом сараев и банек.

А. Ткачев.
Мартовское солнце. 1980
Частное собрание





Монотонную угнетенно-пасмурную интонацию не может перебить красно-коричневый цвет женской одежды. Картина пронзительна по тоскливому настроению. Исполнение же пейзажа сильно по нагнетанию холодных цветовых созвучий, внушающих зябкое ощущение человека, живущего среди обветренных холодных горизонтов. Картина *Ярый день* (1995) совсем другого смысла. В ней



А. и С. Ткачевы.
На древнем Вщиже. 1982–1983
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

нет и тени уныния. В целом та же холодная гамма синего озера, темно-зеленого леса и голубого в облаках неба, но она внушает ощущение простора, энергии ветреного дня, бодрости. Картина, вроде бы, случайно скомпонована: в ней нет композиционного центра. Фланкирующие полотно изба и темная густая ель — лишь слабый намек на равновесие масс. Стихийная сила природы выражена не композицией, а цветом. Озеро блестит от солнечного освещения, игра бликов на волнах, поднятых ветром, придает изображению динамичность, состояние колебания, а красная коляска на берегу — звучный аккорд на синем, озвучивает холодную гамму жгучим цветом. Игра на противопоставлениях: светлого блеска воды на синем, поддержанным красным, темного густого леса и светлого неба — создающих впечатление раздолья и свежести, приводят пейзаж в порывистое движение. Красота русской природы в типичном и характерном ее проявлении ставит картину *Ярый день* в ряд лучших пейзажей Ткачевых.

Вполне естественно, что, изображая типичные русские раздолья, художников начинает интересовать тема Родины. Какой она видится в период вселенской разрухи, что в ней вдруг открывается, какие ценности становятся ближе и понятнее, а что из утраченного вызывает сожаление. Таким образом, тема Родины становится значительно шире, осмысленней и символичней пейзажных очертаний.

Тема Родины, по сути своей, должна иметь эпическое выражение. Она связана с историей государства, с его культурой и, разумеется, с личными размышлениями о ее судьбе. Ткачевы часто наезжают в родные места на Брянщине, где в Австуге проживал великий русский поэт Ф. Тютчев. Легендарные места наполнялись воспоминаниями и каким-то историческим смыслом. Древнее городище Вщиж стало предметом лирического переживания в картине *Косцы* (1980). В этом произведении трудно заметить какую-либо философию, но очевидно, пейзаж приобрел здесь обобщающий смысл. Картина бескрайних горизонтов, открывшаяся взорам косарей, умиротворение природы, замершей от восхода солнца, мотив созер-

А. и С. Ткачевы.
Ярый день. 1995
Частное собрание



цания и раздумья явно переводят полотно в масштаб эпического понимания образа. Для каждого человека Родина связывается с малой родиной, родными конкретными местами, воспоминаниями детства. Художники отказываются от «местного колорита» и выходят к пониманию Родины как уходящей за горизонт земли. В сюжете, где косари замерли в немом созерцании восхода, есть нечто вневременное. Эта древняя земля, покрытая серым туманом, распространившимся по сочной пойме реки. Это земля раздолья, свободная от цивилизации, раскинувшаяся в первозданном виде. Художники не скупятся на краски. Теплое желто-оранжевое небо смыкается с синей кромкой горизонта, а фигура косаря в красной рубахе, полыхающей под светом солнца, возжигается от соседства с зелеными травами луговин. Применение дополнительных цветов сообщает картине тепло жизни, а протяженные линии равнины — эпическое спокойствие. Присутствие в картине косцов, их орудий труда связывает сельскую жизнь с понятием Родины. Художник, обычно, взыскует красоту. В полотне *На древнем Вщиже* (1982–1983) это красота белого света, понятого и осмысленного через конкретный пейзаж. Однако поиски образа Родины Ткачевы не ограничивают пейзажем. Они ищут некий привычный символ России, через который можно было бы выразить устоявшиеся представления о русской земле. Такие специфически национальные атрибуты художники увидели в старинных колоколах и опять-таки характерном пейзаже, который на этот раз сопровождает тему, не являясь ее лейтмотивом. Картина *Колокола России* (1990), через образ которой возникают исторические реминисценции. Изображен монастырь с огромными колоколами на переднем плане. Тяжеловесная фактура живописи колоколов, темный цвет бронзы, утяжеляющийся на светлом фоне просторного неба, придает колоколам значительность и монументальность. В этой значительности подсознательно прочитывается история, привычный, веками отработанный жизненный уклад, национальные привязанности к колокольному звону — музыке сердца — все собралось в изображенном облике златоглавия, осыпавшихся стен церкви, колоколах с тяжелыми «языками», голубями — чисто христианской символикой, синими далями — этом образе России, существовавшем еще с давних времен. В чисто русском образе есть прочувствованность национальных раритетов, что для Ткачевых не было характерным. Пришло, видимо, время самоопределения. Как бы не замечая городскую культуру, художники, всю жизнь посвятившие деревенской России, и здесь остались верны себе, понимая свободу творчества как возможность выразить свои жизненные и художественные пристрастия.



Указатель произведений Алексея и Сергея Ткачевых

Автопортрет. 1944 – 4
Березы. 1977 – 35
Боец с красной книгой. 1957–1960 – 14
Братья. 1984 – 36
В голубом. Этюд к картине *Свадьба*. 1972 – 27
В колхоз. 1970 – 22–23
В субботний день. 1973 – 40–41
Веники для бани. 1999 – 44
Ветреный день. 1957 – 11
Вечер на Волге. 1948 – 4
Детвора. 1958–1960 – 16–17
Дети мира. 1985 – 25
Дорога к храму. 2000 – 28
Жених. Этюд к картине *Свадьба*. 1972 – 29
За землю, за волю. 1967 – 20
Зимний вечер. 1977 – 5
Зина. 1955 – 8
Ира Шевандронова. 1955 – 8
Колокола России. 1995 – 39
Колхозный выгон. 1974 – 33
Косцы. 1980 – 22
Лето. 1975 – 34
Лето. 1991 – 33
Май 1945. 1979–1981 – 38
Май. На огороде. 1974 – 35
Мартовское солнце. 1980 – 44
Матери. 1961 – 18–19
Между боями (Вариант). 1958–1977 – 14
Между боями. 1960 – 14–15
Могила деда. 1990 – 22
Мороз и солнце. 1992 – 42–43
Мужик со старухой. Этюд к картине *Свадьба*. 1971–1972 – 27
На древнем Вщиже. 1982–1983 – 44–45
На Каспии. 1968 – 5
На полянке. 1958 – 13
На родной земле. 1977–1980 – 25
Невеста. Этюд к картине *Свадьба*. 1972 – 29
Нянька. 1956 – 11
Осенний день. 1972 – 32
Осень. 1959 – 13
Осень. Пора свадеб. 1973 – 29
Первенец. 1991 – 43
Подруги. 1955 – 9
Портрет матери. 1956 – 11
Портрет отца. 1954 – 7
Портрет писателя Ивана Васильева. 1990 – 20
Портрет С.П. Ткачева. 1994 – 32
Порубка. 1975 – 33
Последний снег. 1975 – 8
Праздник 1000-летия крещения Руси в Вышнем Волочке. 1988–1996 – 37
Прачки (Летом). 1955–1957 – 7
Русская баня. 1995–1998 – 43
Русское поле. Лихолетье. 1986–1990 – 39
С вечеринки. 1956 – 12
Свадьба в Новых Котчищах. 1972 – 28
Свадьба в селе Дуброво. 1988–1989 – 30–31
Свадьба. 1972 – 26–27
Свет. 1972 – 21
Сено скошено. 1983 – 37
Старушка. 1946 – 5
Терраса. 1970 – 10
Торжок. Собор. 1988 – 6
Трое мужчин. Этюд к картине *Свет*. 1972 – 21
У колодца. 1954 – 6
Учительница. 1957–1960 – 14
Хлеб республики. 1970 – 24
Черемуха цветет. 1964 – 34
Ярый день. 1995 – 46–47

Братья Ткачевы

БЕЛЫЙ ГОРОД
МОСКВА, 2001



Электронный вариант книги:

Скан: LenAlis

Обработка, формат: **manjak1961**





Братья Ткачевы

Мастера живописи

- Крамской
- Васнецов В.
- Левитан
- Врубель
- Нестеров
- Айвазовский
- Куинджи
- Саврасов
- Репин
- Суриков
- Богаевский
- Шишкин
- Верещагин В.
- Брюллов
- Поленов
- Федотов
- Серов
- Васильев Ф.
- Кипренский
- Венецианов
- Васнецов А.
- Юон
- Крымов
- Левицкий
- Борисов-Мусатов
- Ге
- Серебрякова
- Семирадский
- Коровин
- Щедрин Сильвестр
- Грабарь
- Боровиковский
- Добужинский
- Перов
- Рылов
- Пластов
- Братья Ткачевы
- Жилинский

Тропинин
Жуковский С.
Петров-Водкин
Кустодиев
Сомов
Филонов
Грицай Алексей
Рерих
Маковский В.
Кузнецов П.
Ромадин Н.
Моисеенко
Боголюбов
Иванов В.
Дейнека

- Ренуар
- Рафаэль
- Рембрандт
- Леонардо да Винчи

- Босх
- Моне
- Шагал
- Ван Гог
- Боттичелли
- Климт
- Веласкес
- Пикассо
- Микеланджело
- Гоген
- Тициан
- Мане
- Сезанн
- Тулуз-Лотрек
- Бернини
- Айец
- Рубенс

Давид
Бёклин

БЕЛЫЙ ГОРОД

ISBN 5-7793-0384-3