

Сергей Гавриляченко

БЕЛЫЙ ГОРОД

Сергей Гавриляченко

БЕЛЫЙ  ГОРОД

Автор текста
Виктор Евгеньевич Калашников

Издательство «Белый город»

Директор К. Чеченев
Директор издательства А. Астахов
Коммерческий директор Ю. Сергей
Главный редактор Н. Астахова

Корректор А. Новгородова
Верстка: О. Чевакина
Сканирование иллюстраций: О. Калинина

ISBN 5-7793-0831-4
УДК 75Гавриляченко(084.1)
ББК 85.143(2)1я6
С32

Лицензия ИД № 04067 от 23 февраля 2001 года

Отпечатано в Италии
Тираж 3 000

Издательство «Белый город»
111399, Москва, ул. Металлургов, д. 56/2
Тел.: (095) 916-5595, 176-9109, 176-9104,
176-9463, 176-6895, 688-7536, (812) 265-4065
Факс (095) 176-6809

По вопросам приобретения книг
по издательским ценам обращайтесь по адресу:
111399, Москва, ул. Металлургов, д. 56/2
Тел. (095) 916-5595
E-mail: belygorod@mail.ru

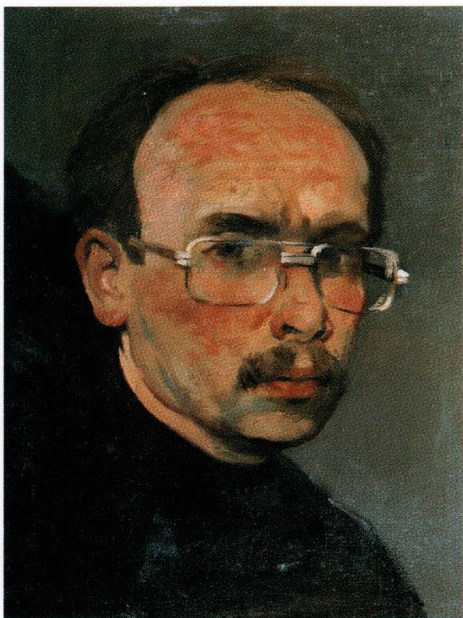
© Белый город



Сергей Гавриляченко



БЕЛЫЙ  ГОРОД



Автопортрет. 1985

Курень. 2002



Большой художник — это, как правило, художник одной значительной темы. Он не разбрасывается в стремлении отразить все стороны бытия, ответить на все вопросы, волнующие человечество. Глубокий автор всегда умеет видеть за частным общее, а потому, все основательнее раскрывая волнующую его проблему, он поднимается до понимания самых глобальных связей, пронизывающих мироздание. Иногда о таких художниках говорят, что они «видят большое в малом». Обычно подобные слова звучат, когда излюбленные мотивы непритязательны, основаны на повседневных жизненных впечатлениях. Иное дело — живописец, избравший стезей историческую живопись. Величие материала, с которым он работает, предполагает широту взгляда. Беда в том, что в художественной практике случается превращение Истории в рет-

роспективную этнографию, а самого зрителя магнетизирует экзотическая привлекательность сюжетов из старины, и он стремится уйти от восприятия полноты образов, снимая лишь верхний слой произведения, украшенный ушедшим из жизни, а потому еще более ценным антуражем прошлых ярких лет. Настоящий же художник оказывается столь влюблен в ставшую доступной его слуху музыку былого, что боится пропустить хоть один драгоценный звук. А их становится все больше по мере погружения в мелодию ушедшего. Но не только ее «нотная запись» становится уделом исторического живописца. Через историю ведется разговор о проблемах и сегодняшнего дня, о роде человеческого в целом. В том числе и тогда, когда художник избирает тему — или она его избирает — вполне конкретную.

На небольшом по формату полотне — несущийся на зрителя всадник. Рука с шашкой тяжело отвисла, ожидая момента, чтобы взвиться вверх и затем рухнуть, разваливая противника до седла. Характерная внешность человека, в чьих жилах славянская кровь смешалась с тюркской. Жилистая ладная фигура, как и лицо, далекая от идеализированной правильности, но за поколения предков профессиональных воинов обретшая недюжинную силу и неистощимую выносливость. Защитная гимнастерка, синие галифе с лампасами, синяя фуражка с красным околышком, несущим кокарду. Солнечная степь, взбитая копытами пыль, мешающаяся с полуденным маревом и уплотняющая, тяжелящая металл небосвода. Всадник вырвался вперед из готовой охватить

противника лавы. *Атака.* Казаки двинулись на врага.

Заслуженного художника России, профессора, удивительно плодотворного на композиционные идеи монументалиста и книжного иллюстратора Сергея Александровича Гавриляченко часто называют казачьим художником. Действительно, большинство написанных им полотен связаны с казачеством, с красотой Донской земли и ее людей. Но при всей цельности его творчества оно не сводимо к историографии казачества. За родством мотивов различных картин видится совокупность неких векторов, пронизывающих пространство отечественной истории. И значимость искусства художника определяется тем, насколько автор точно почувствовал и отразил эти генеральные направления.

В пространстве истории Отечества — и во временном, и в географическом — есть точки напряжения, концентрирующие смыслы судеб государства и нации. Вереницей таких точек обозначен ход всего XX века. Не единожды казалось, что счастливо или трагично должна уже разрешиться историческая коллизия, но новая страница русской летописи начиналась с новых проблем и противоречий. В этом есть проявление исторического механизма, но нет утешения для человеческого сознания, желающего верить в осуществимость счастья. Но и в самые трагичные минуты (в них чаще, чем в спокойном течении времен) раскрывается масштаб человеческого духа. Такие исторические вехи, контрастно окрашенные в цвета величия и позора, гибели и новой жизни, служат примером и утешением потомкам, питают образы искусства, как в историческом жанре, так и в более широких сюжетных контекстах.

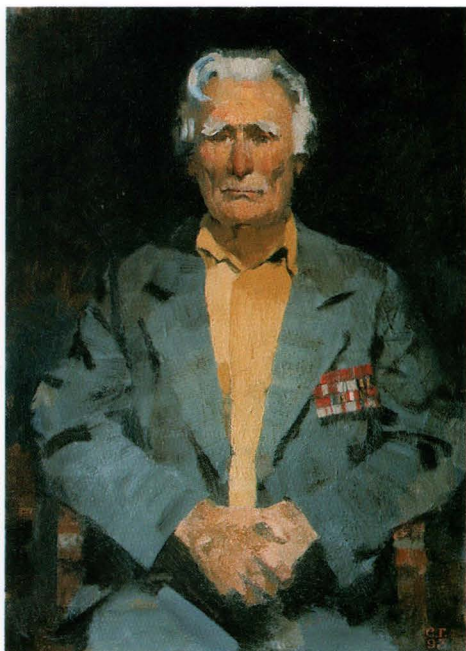
Что же до особых мест на карте России, само слово «место» у Даля обладает и значением «ширь, простор», одним этим подсказывая



исключительную роль южнорусских степных земель в формировании языка, а значит и мышления русского человека. Исконные обиталища славян, возвращенные под руку русских монархов в XVIII веке, юг этих земель получил тогда название Новороссии, хотя на протяжении веков через Причерноморье уже шла связь славянства с великой греческой культурой. Здесь и севернее, на границе Леса и Степи, шли процессы формирования этносов. Здесь зародился феномен русского казачества. Отсюда расходились волны пассионарности, раздвигая границы русской цивили-

Атака. 2001

зации до окраин Евразии, насыщая русскую культуру яркими идеями в художественной, как М.А. Шолохов, и в научной сфере, как крупнейший мыслитель XX столетия А.Ф. Лосев. Удивительно пересекались орбиты судеб, начавшихся в казачьем краю. Лосев, давший наиболее емкую картину толкования человеком мироздания в *Диалектике мифа*, был за эту книгу репрессирован. А вела его дело чекистка, дружившая с семьей царевни Юровского М. Герасимова, один из братьев которой был



Отец. 1994

генералом у Колчака, а другой стал известнейшим советским кинорежиссером и сделал блестящую экранизацию трагического *Тихого Дона*. Сама она покончила с собой, вернувшись из лагерей, ставших общей участью и антисоветчиков, и преданных слуг советского строя. Как оказывалась общей чередой побед и потерь у героев Шолохова, так смыкаются судьба человека

Постриги. 1988



и страны, история и художественный образ.

Масштаб личности, место ее в координатах времени и национальной культуры определяются не только мерой сделанного, но и тем, какова проекция истории на летопись его личности. Московский живописец Сергей Александрович Гавриляченко, характеризуя необходимые для исторического живописца качества, выделяет одно — способность «переживать извечную родовую судьбу как свою собственную». Конечно, такое ощущение позволяет понять суть минувших событий, прочувствовать и воплотить в материале порой незафиксированные в документах оживляющие художественное повествование детали. Но сверх того, если судьба художника воссоздает в себе самой, в генезисе творчества некие этапные коллизии отечественной истории, то душа наполняется уверенностью в точности увиденного внутренним взором потока событий, в достоверности различных в этом движении подробностей. Это можно считать элементом призвания, избранности, предназначенности для нелегкого дела исторической живописи. Для себя Гавриляченко избрал — хотя и не сразу — как сквозную тему живописания изобрази-

тельную летопись казачества, оформившегося в своем зрелом виде, прежде всего, в родных местах Сергея — на Дону. «Коли казак, так и с Дону», как гласит народная поговорка.

Родился будущий художник в городе, носившем прежде уютное название Александровск-Грушевский, а с 1920 года Шахты. Так уже обозначилась сложносоставленность судьбы, промышленным центром Ростовской области стало поселение, расположенное на землях Войска Донского. Жесткая индустриальная эпоха не только меняла названия и экономический уклад. Родители Сергея (отец из украинцев, переселившихся на Дон в XIX веке, мать — русская с Тамбовщины) каждый по-своему пережили Отечественную войну, оставив сыну от тех страшных и великих лет ощущение причастности громадному потоку Времени и близости, значимости для каждого полноценного человека фундаментальных этических ценностей. Дружба, любовь, сострадание, верность долгу, великодушие, сама жизнь и смерть — в их мудром толковании раскрывались в разговорах о войне. Из них выросло и понимание трагедии непогребенности,

Скачки малолеток. 1994



глубоко пережитое матерью, потерявшей без вести пропавшего родного человека. Последняя тема очень близка представлениям казачества, чья жизнь была связана с военными походами и риском сгинуть «в чуждадельней стороне» без могилы и креста. Потому образ оставшегося на поле битвы тела часто встречается в казачьей песне; к нему, в ряду других мотивов, пришел и Гавриляченко. И приход был обусловлен всей логикой становления художника.

Для русского художника всегда важно ответить на вопрос: для чего пишется картина, содается образ? Любя искусство, служа ему, каждый им дорожающий попытается рано или поздно объяснить хотя бы себе самому смысл данного чудесного феномена человеческой жизни. Трудность этого дела возрастает, когда сталкиваешься с таким сложным явлением, как творчество Сергея Александровича Гавриляченко, глубоко современного и вместе с тем обращенного сутью своего творчества в историю художника. Волей-неволей используешь опыт предшественников. Среди различных трактовок искусства XX век оставил одну, в которой соединились попытки дать и чисто рассудочное, и эмоционально-образное определение. Искусство здесь трактуется как миф. Не в том вульгарном и узком смысле этого слова, которое низводит миф до уровня исторической сказки, но в понимании его как абсолютной и высшей реальности, определяющей порядок вещей, по крайней мере там, где материальная сфера соприкасается с духовной (впрочем, есть ли область, где они не соприкасаются?). В этом плане, конечно, значимость образов, рожденных искусством, в том числе исторических жанров, несомненна. Один пример. Сколько бы ни появлялись за последние десятилетия исследования, доказывающие непричастность Бориса Годунова к смерти царевича

Дмитрия, после пушкинской трагической строки: «И мальчики кровавые в глазах» — в русском сознании грех корыстного убийства стал несмываем на несчастном царе. Приговор, вынесенный искусством, обжалованию не подлежит.

Но не только оценку дает искусство. Оно созидает мир образов, в котором сталкиваются форма и содержание. Стало хрестоматийным, и не только в религиозном плане, противопоставление внешнего и внутреннего, облика и смысла, плоти и духа. И лишь в мифе приходит их гармония, отождествление. Сливаются воедино красота обряда, который на деле пронизывает всю человеческую жизнь, и его магическое содержание. Миф утверждает реальность чуда. Он не знает насмешек, иронии, намеков, двусмысленности. Он верит в свои образы. И видит сквозь их оболочку подлинное содержание. Это сродни прозрению — умению видеть сквозь преграды и постигать будущее, равно как и прошлое. В мифе эти две ипостаси жизни не являются чем-то безнадежно оторванным от текущего момента. Прошлое набегают гаснущими за спиной звуками совершенных шагов, растворяющимися в воздухе запахами. Будущее легко и плавно уходит вперед, как дорога из-под ног идущего.

Обычно сознание зрителя и разделяет искусство такими свойствами. Художника почитают и пророком грядущего, и знатоком забытых другими людьми архаичных глубин минувшего, ему открывается в мире и человеке то, что не замечает суетливый взгляд обыкновенного современника. Искусство роднится с мифом, но и отлито от него. Если миф наполняет человека опытом, то искусство на опыте базируется и потому достигает высот образности, лишь обращаясь к прошлому — что и было зафиксировано в традиционной иерархии жанров, выделявшей в качестве ведущего жанр исторический.

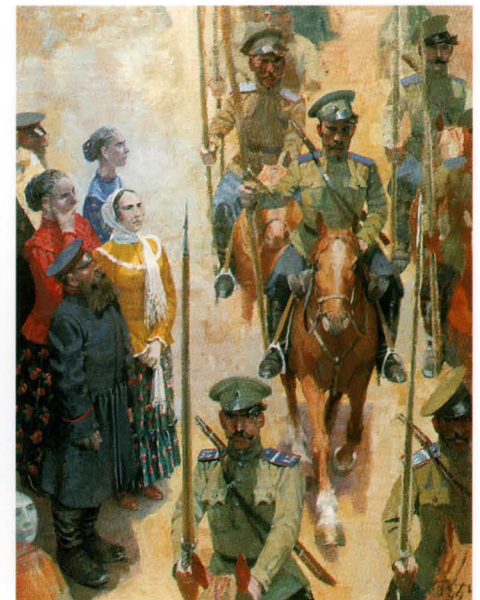


Последнее лето. 1993

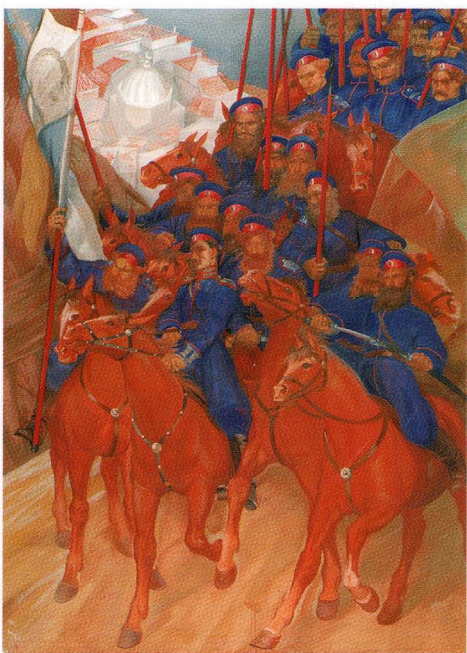


Казачьи проводы. 1991

В поход. 1999



НАЧАЛО ИСТОРИЗМА В СОВРЕМЕННОЙ ЖИВОПИСИ



Исторические казачьи песни
Фрагмент росписи. 1984

Иловайские.
Из серии Донцы 1812 года. 1987

Донские генералы в Париже.
Из серии Донцы 1812 года. 1987



Нище определил высший тип человека по наличию «самой долгой памяти». С другой стороны, слабости, увлеченности свойственны и самым совершенным образцам породы. А занятие историей, историческим жанром обладает неким магическим притяжением. Обратившись к ней, трудно в дальнейшем обходиться без погружения, хоть время от времени, в завораживающий мир ярких событий и личностей. Не мыслишь жизни без того, что, используя слова казачьего поэта-эмигранта Н. Туроверова, можно назвать «пленительный и неминуемый, напиток рухнувших эпох». Как итог:

*И мы живем, все что-то ждем
И песни старые поем
Во имя русского размаха,
Во славу легендарных лет,
Давным-давно которых нет.*

Подобный интерес к истории, как и многое в нашей жизни, знает периоды подъемов и спадов. Порой собственная эпоха представляется людям ограниченной и исчерпавшей ресур-

сы, порой — открывающей каждому удивительные возможности для реализации, раскрытия личности. Иногда толчками к столь полярным оценкам становятся особые взлеты национального духа, иногда — чудовищные провалы национального унижения. Порой к этим показателям тона общественной жизни добавляются чисто хронологические точки-маяки, каковыми для русской исторической живописи в то время, когда Сергей Гавриляченко учился в Суриковском институте, стали два пункта на оси времени, разделенные годами очередного слома государственного строя. Первым был 600-летний юбилей Куликовской битвы, породивший и в обществе, и в искусстве ощущение сопричастности событиям многовекового прошлого. Вспоминались и полотна классиков, и советских художников, подобные известной картине А.П. Бубнова *Утро на Куликовом поле*, в которых прорывается момент «угадывания» примет иных эпох. Художественная общественность в условиях актуализации исторического мышления

обратилась к осмыслению исторического жанра, к судьбе большой картины вообще. Казалось, что вот-вот наступит торжество освещенной веками иерархии, и самые талантливые, трудолюбивые, умелые устремятся в сферу художественного постижения исторического бытия.

Вторая точка — празднование 1000-летия принятия христианства на Руси. Здесь был повод задуматься о духовном содержании и целях национального существования. Чему способствовало и вступление страны в новый этап истории, причем с весьма размытыми перспективами, несформулированными приоритетами.

Пожалуй, еще можно добавить и третий пункт — 175-летний юбилей сопротивления наполеоновскому нашествию, отмеченный множеством разнообразных мероприятий и изданий, использовавших в том числе и изобразительные воплощения минувших событий.

Таким образом, историзм в живописи в 1980-х годах оказался востребованным в качестве носителя, точнее инструмента формирования, восстановления мировоззренческих и, в частности, этических и эстетических координат. Выпускники художественных вузов все чаще обращались к темам из истории предшествующих столетий. Одновременно происходил процесс актуализации классических систем изобразительности. Студенты зачастую оказывались большими ретроспективистами в плане пластических средств, чем их педагоги, во многом впитавшие установки на «поиск новых форм», «обновление художественного языка», которые с рубежа 1950–1960-х годов претендовали на превращение в неоспоримые аксиомы. Кто-то из молодых пытался восстанавливать забытые техники, наподобие лессировок, кто-то, как Гавриляченко, обращался к ушедшим в прошлое изобразительным системам в целом, например, к парсунам. Ретроспективизм мышления



стал фактом художественной жизни, в том числе на стыке творческих профессий. Усилились контакты художников с писателями и деятелями кино и театра на почве постижения истории, прежде всего отечественной. Появлялось все больше публикаций по вопросам истории как научного, так и популярного характера.

В этом новом смысловом пространстве трудно было не потеряться. Противоречия историзма 1980-х годов обозначились сразу же, когда на

Казачья памятка. 1988

общественных мероприятиях или на страницах изданий сталкивались позиции апологетики, условно говоря, «красного» и «белого», а точнее еще и императорского, православного, языческого прошлого России. Понять суть исторического процесса было жизненно необходимо, и это не являлось отвлеченными интеллектуальными упражнениями. Ортега-и-Гассет писал: «У прошлого своя правда. Если с ней не считаться, оно



Вихорь-атаман. 1992

вернется отстаивать ее и заодно утвердит свою неправду»¹. «Работа памяти в такие минуты [воспоминаний. — *авт.*] спешит приблизить, немедленно обрести что-то новое, хотя новое — лишь радость от воскрешения прошлого. Эта неприятная и нелюдимая радость только что, мгновение назад, представлялась нам как желанное будущее; на него и работала память»².

Прошлое в своей сложности представало зачастую в виде череды ошибок, наивных или злонамеренных проступков и прочего. В результате сложилась концепция не-

обходимого общенационального покаяния за все прегрешения, свершенные в XX веке. Но, помимо неизбежной двусмысленности в вопросе о греховности того или иного исторического поступка, возникало и сомнение в перспективности самого действия покаяния. Как писал имевший возможность хорошо рассмотреть и прочувствовать «грехи», совершенные всеми сторонами, участвовавшими в драме, Н.А. Бердяев: «Само по себе покаяние не есть еще возрождение. Возрождение есть уже творческий подъем. В творческом возрождении сгорает и испепеляется тьма, которая не могла сгореть в покаянии»³. Конкретизируя толко-

вание философа, можно утверждать, что на художниках лежит особая ответственность по концентрации духовных сил общества, единственно способных преодолеть трагический разрыв между представлениями о совершенстве и реальностью воплощения.

Искусство отличается от «настоящей» реальности тем, что воплощает жизнь такой, каковой она должна быть согласно представлениям, уже сформировавшимся в общественном сознании или только ощутую создаваемым напряженной духовной работой автора. Здесь суть пророческого, учительного предназначения художника — найти и облечь в яркую образную форму то, что способно ответить на еще не осознанные чаяния других. Человеку свойственно искать должествующего. За ним часто мы обращаемся в прошлое. Ибо, если не уповать на либеральную иллюзию непрерывного прогресса, усовершенствования всего и вся, то в минувших эпохах можно обнаружить различные приметы «золотого века», когда гармония определяла порядок бытия. И тем подпитывается идея возрождения ушедших традиций и форм культуры. Причем привлекательным оказывается не только и не столько слаженность существования предшествующих поколений. Потомков завораживают порой те проявления духовной цельности, которые открывались в минуты кризисные, в мгновения выбора, когда и жизнь переставала для предков быть абсолютной ценностью, и приоритет отдавался категориям высшего этического порядка — чести, долгу, памяти. Поиск образов вождьеленного в прошлом тем более понятен для нашего современника, что искусство XX века развивалось под знаком трагического разлада человека с реальностью.

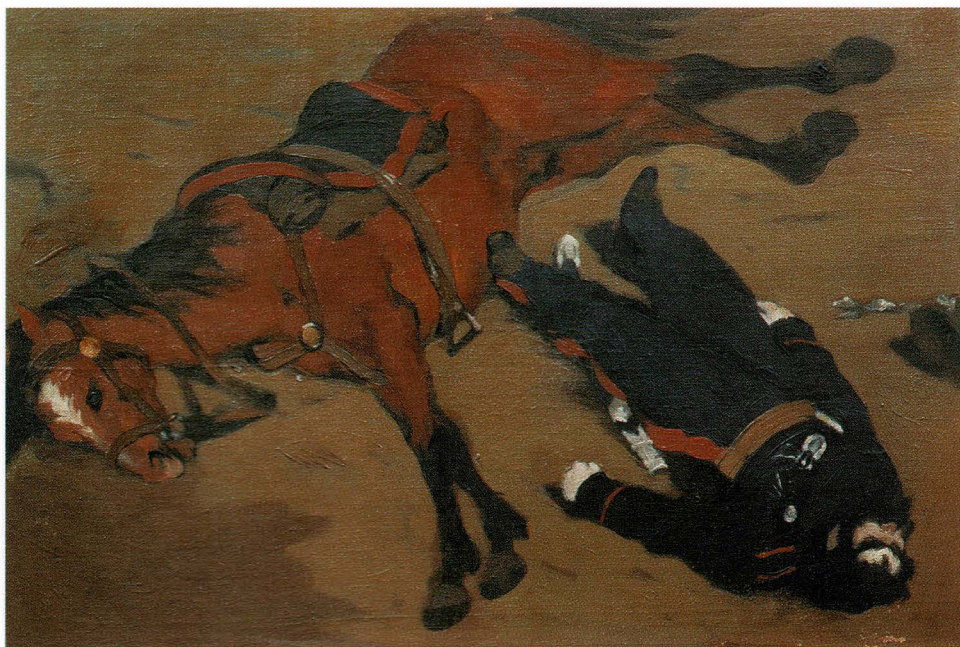
¹ Ортега-и-Гассет. *Восстание масс*. М., 2003, с. 86.

² Там же, с. 164.

³ Н. Бердяев. *Смысл творчества*. — *Смысл творчества*. М., 2002, с. 149.

Отдельные художественные течения, развивавшиеся под знаком классической ясности и стройности образа, не могли принципиально изменить ситуацию. Психологический груз оказался столь велик, что мы уже не верим в осуществимость законов правды и красоты в сегодняшнем мире. Даже недавнее прошлое представляется нам исполненным большего смысла, обладающим привлекательными перспективами, которые трагически не смогли реализоваться. И мы вновь и вновь обращаемся туда с отчаянием невыполнимости: «А если бы!..», не переставая любоваться обстановкой, людьми, их слаженностью с природой и друг с другом.

Нагляднее всего такое отношение воплотилось в полотне Гавриляченко *1913 год*. Тот предвоенный год, с которым привычно сравнивали достижения и показатели последующих десятилетий, чтобы показать меру развития страны. И смысл в таких сравнениях был, коль скоро страна тогда наглядно демонстрировала всему порой недоброжелательному миру силу и волю к жизни. Та-



Убитый казак. 1985

кой и замерла она на холсте, как на случайном вроде бы фотоснимке, фиксирующем в малом большое: в простоте и основательности провинциального быта проступает разнообразие и обновляемость традиционной размеренной жизни государства. Ему суждены в ближайшем будущем тяжелейшие испытания. А пока на площади перед но-

вым зданием предстают различные типы жителей области войска Донского, разворачиваются умело срежиссированные сценки, увиденные с юмором и любованием особой красотой патриархального быта.

Парижский мир. 1996





Отдыхающий Марс. 1995

Творчество всегда трагично — нужно быть абсолютно уверенным в реальности создаваемого тобой мира и одновременно отдавать себе отчет в условности и сочиненности всех его элементов. Важнейшее в этом балансе — сам художественный язык. К той системе изложения, которая позволяла бы с наибольшей полнотой выразить круг волнующей его проблематики, художник идет годами, выстраивая ее из полученных за время учебы навыков, интуитивных ходов и объективных, научных по своей сущности закономерностей, которые

открываются в процессе анализа видимого мира.

В 1916 году, когда разгоралась русская смута, Н.А. Бердяев писал, характеризуя тогдашнее состояние человека, достигшего явных успехов в цивилизационной и художественной деятельности, но и готовившегося сорваться в пропасть и готового столкнуться туда других: «Современный человек-творец не может уже классично, по нормам творить науки и искусства, как не может уже классично, по нормам заниматься политикой. Во всем он хочет дойти до конца, до предела, перейти за грани. Литература перестает уже быть толь-

ко литературой, она хочет быть новым бытием»¹.

Предложенный Бердяевым тезис на первый взгляд грозит его персонажу губительной перспективой. Выход в открытый космос бытия и созидания чреват не только отменой правил игры, но и разрушением физиологии самого игрока. Но для отдельных личностей он может стать спасительным — для тех, кто в этом стремлении к краю и за край уже ступил на экстремальную территорию, где смещаются привычные системы координат. Тем, кто знает Гавриляченко как последовательного борца за Традицию, покажется невероятным, что он в молодости, еще учась в Ростове-на-Дону и поступая в Суриковский институт, имел репутацию убежденного авангардиста. Сыграла свою роль романтичность того возраста, когда кажется многое возможным, когда и мир, и его образы представляются пластичными настолько, что им можно придать новую, незнакомую форму. В тогдашнем увлечении острой выразительностью «левого» искусства проявилось и стремление к активности изобразительного языка, и установка на аналитичность, интеллектуализм творчества, с коими обычно связывают авангард. В принципе эти качества остались присущи художнику и в дальнейшем. Когда видишь картины последних десятилетий, то сразу обращаешь внимание на основательность построения композиции, одновременно властно приковывающей внимание зрителя и дающей пищу для интеллектуальных аллюзий и возникновения цепочек ассоциаций. По-прежнему выше всего ценя формальные изыски, закладываемые в структуру образа, художник лишь со временем обрел счастье понимания абсолютной ценности «композиции смыслов». Ему стали вняты пушкинские строки: «над вымыслом слезами обольюсь»,

¹ Н. Бердяев. Указ. соч., с. 110.

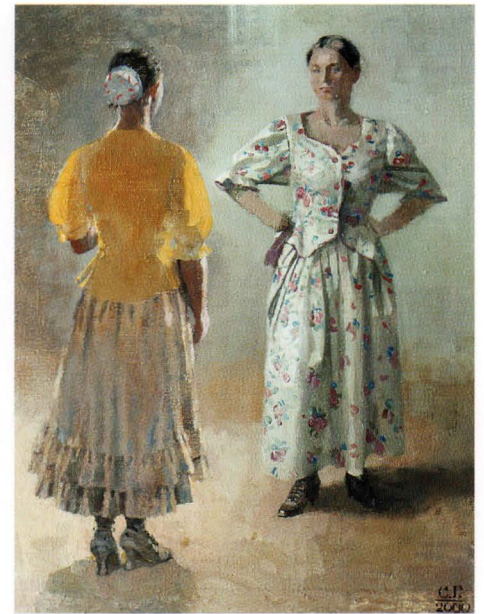
объясняющие растворение формы в переживании.

Сыграло свою роль в формировании эстетических пристрастий и само время. Юность, пришедшая на рубеж 1960–1970-х годов, не могла пройти без самоосознания в самом широком контексте. Реакции то на события в Чехословакии, в которых наша страна выступала как фактор стабилизации, то на тогдашние же студенческие волнения в Париже, трактовавшиеся чуть ли не как продолжение Великого Октября, то на кровавое самоутверждение очередной хунты в какой-нибудь далекой стране, за которым виделся вызов «всему прогрессивному человечеству», включавшему в себя и нашего героя, — все это подогревало утопические представления о существовании некоего впитывающего и вырабатывающего все лучшее в мире общечеловеческого братства.

Настал момент, когда естественный азарт в познании и освоении нового открыл в необычном свете старое, то, что лежало рядом. В ис-

кусстве более начинало привлекать качество эмоциональности и проступания, прорастания сквозь рациональный смысл иного, приходящего к человеку другими путями. Время порождает болезни, время и вырабатывает от них прививки. Если бы не здоровая амбициозность, толкнувшая его на получение второго высшего образования, Гавриляченко должен был бы разделить судьбу многих художников своего поколения, которые по городам и весям России все продолжают безотрадный поиск «новых» форм, либо пристраиваясь в итоге к какому-нибудь коммерчески содержательному занятию, либо тихо пропадая в мастерских в силу понятной невостребованности. Поколение «восьмидесятников», еще не описанное, не определенное, — к моменту окончания Сергеем института сформировало свои приоритеты, среди которых одно из первых мест заняла Традиция.

Гавриляченко счастлив в учителях, как, впрочем, многие из нас. Не каждый, к сожалению, умеет этим



Соперницы. 2000

пользоваться. Счастье же проявлялось в значительной мере в виде того, что Сократ определил в свое время как майевтику — буквально «повивальное искусство», то есть

1913 год. 1992





Стременная. 1991

подведение ученика к обнаружению истины, недекларативное преподавание, делающее новое знание интеллектуальной собственностью

Осень. Кусково. 1981



обучаемого. Так было еще в шахтинском дворце пионеров, куда Сергей пришел школьником. Руководитель Михаил Павлович Мясников не столько прививал определенные профессиональные навыки, сколько учил основательному отношению к делу, за которым каждый приходил к пониманию принципиальных задач образности.

Из тех педагогов, что преподавали в Суриковском институте в годы обучения Гавриляченко, следует выделить несколько человек, оказавших на него особое влияние. При этом важно то, что они удивительным образом дополняли друг друга. Так, руководитель мастерской монументальной живописи Клавдия Александровна Тутевова прививала студентам установку на осмысленность творчества, на анализ поставленных задач. Принявший вслед за ней руководство мастерской Е.Н. Максимов, имея богатый и разнообразный опыт монументалиста, стремился всегда раскрыть сущность профессионализма. И.Л. Лубенников, почти ровесник Гавриляченко, еще до поступления Сергея в институт был известен ему и покорял экспрессивной лаконичностью изобразительного языка. Позднее, когда они станут коллегами, им случится не единожды вступать в дискуссию, отстаивая свои весьма не-

схожие позиции, но при этом всегда будет сохраняться взаимное уважение профессионалов, родственно понимающих исходные принципы художественного творчества. Один из самых тонких живописцев В.Н. Забелин прививал вкус к эстетике цветового воплощения образа, раскрывал структуру ценностной системы московской школы живописи. Впрочем, последнее следует сказать о всей блестящей плеяде живописцев, с кем довелось общаться Гавриляченко и в бытность студентом, и став преподавателем. Но самую решающую роль в формировании у Сергея нового художественного мировосприятия сыграл читавший курсы истории искусства и теории композиции Н.Н. Третьяков. Он не просто излагал студентам совокупность знаний, но давал культурные коды, коренящиеся в русской православной традиции и позволявшие в дальнейшем ориентироваться на путях собственной художественной практики. Третьяков организовывал встречи и беседы с литераторами, историками, богословами, тематика которых определялась возрастающим в 1970–1980-е годы интересом к отечественному прошлому, создавая так называемый Куликовский цикл. А еще важнее, что этот строго-скромный, внешне не громкий человек дал блестящий пример последовательности и убежденности в своей позиции.

Русская академическая школа порождает крепкого профессионала, но оставляет ему постижение тайны наполнения творчества смыслом, обретения краеугольной темы. Россия несколько столетий грезилась цыганами, Кавказом, казаками. Гавриляченко душой прикипел к казачеству. Казак вблизи и восхищает, и пугает. Рядом он может оказаться страшным. По крайней мере для противника. У Николая Гумилева, служившего в Первую мировую войну вольноопределяющимся в кавалерии, во фронтовых заметках осталась характерная сцена. Австрийцы



захватили в плен нескольких наших улан и конвоировали их ночью в свой штаб. Но заблудились и в страхе стали выпрашивать у русских, где стоят «кози», что позволило заманить их в распоряжение российских частей. И, когда уже австрийцев вели как пленных, «по дороге встретился казак. "Ну-ка, дядя, покажи себя", — попросили наши. Тот нагнулся на глаза папаху, всклокочил пятерней бороду, взвизгнул и пустил коня вскачь. Долго после этого пришлось ободрять и успокаивать австрийцев»¹.

Но все же не такие колоритные особенности составляют суть явления, не они определяют то, что «русские казаками желают быть» (Л.Н. Толстой). Привлекает в казачестве особой пробы мужество. Казак — это взрослый человек как таковой, способный найти решение и нести за него ответственность. Спокойно воспринимающий факт грядущий смерти. Без романтичес-

кой бравады, но как однозначную данность, определяющую конечность земного бытия, дающую точку отсчета мыслям и поступкам, когда речь идет о смерти тела. А вот смерть духа, «вторая смерть», связанная с бесчестием, была наихудшим исходом.

Казак. 2003

**Атаман Союза казаков России
А.Г. Мартынов. 1994**

Лемнос. 1993



¹ Н. Гумилев. Проза поэта. М., 2001, с. 177.



Античность продолжала жить в качестве и через сохранение принципа «со щитом, иль на щите». Созидательное творящее начало ассоциируется с образом вольного воинства, раздвигавшего границы государства. Не случайно сугубо культурное понятие «автор» происходит от латинского *auctor*, то есть расширяющий границы. Так в Древнем Риме именовали удачливых полководцев, приращивавших новые земли к территории империи. Служение для казака — естественное состояние «лучшего», призванного опекать, оберегать «прочих». Своеобразный аристократизм, основанный на взаимном уважении, отличал его отношения с властью, так непохожие на суетливые метания в диапазоне «любовь-ненависть», характерные для романа государства и интеллигенции. Очевидно, что основа такого отношения с миром, людьми и обществом лежала в христианстве. Иван Ильин так сказал о роли веры: «Она [Православная Русь. — *авт.*] крепко, непоколебимо верила в то, что близость к Богу дает не только правоту, ведущую на вершинах своих к святости, но и силу, жизненную силу, и стало быть победу над своими страстями, над природой и над врагами...»¹. Прежде всего, очарование здоровой и полноценной силой обеспечивает привлекательность для современного человека явления казачества.

Но важна и геополитическая составляющая. Гавриляченко проявил дар предвидения, обратившись к этой теме, когда более значимыми представлялись иные. Потребовались годы кровавого месива по периметру России, чтобы понять актуальность такой, пользуясь современным языком, самовоспроизводящейся и самонастраивающейся системы. Без подобных механизмов, способных рас-



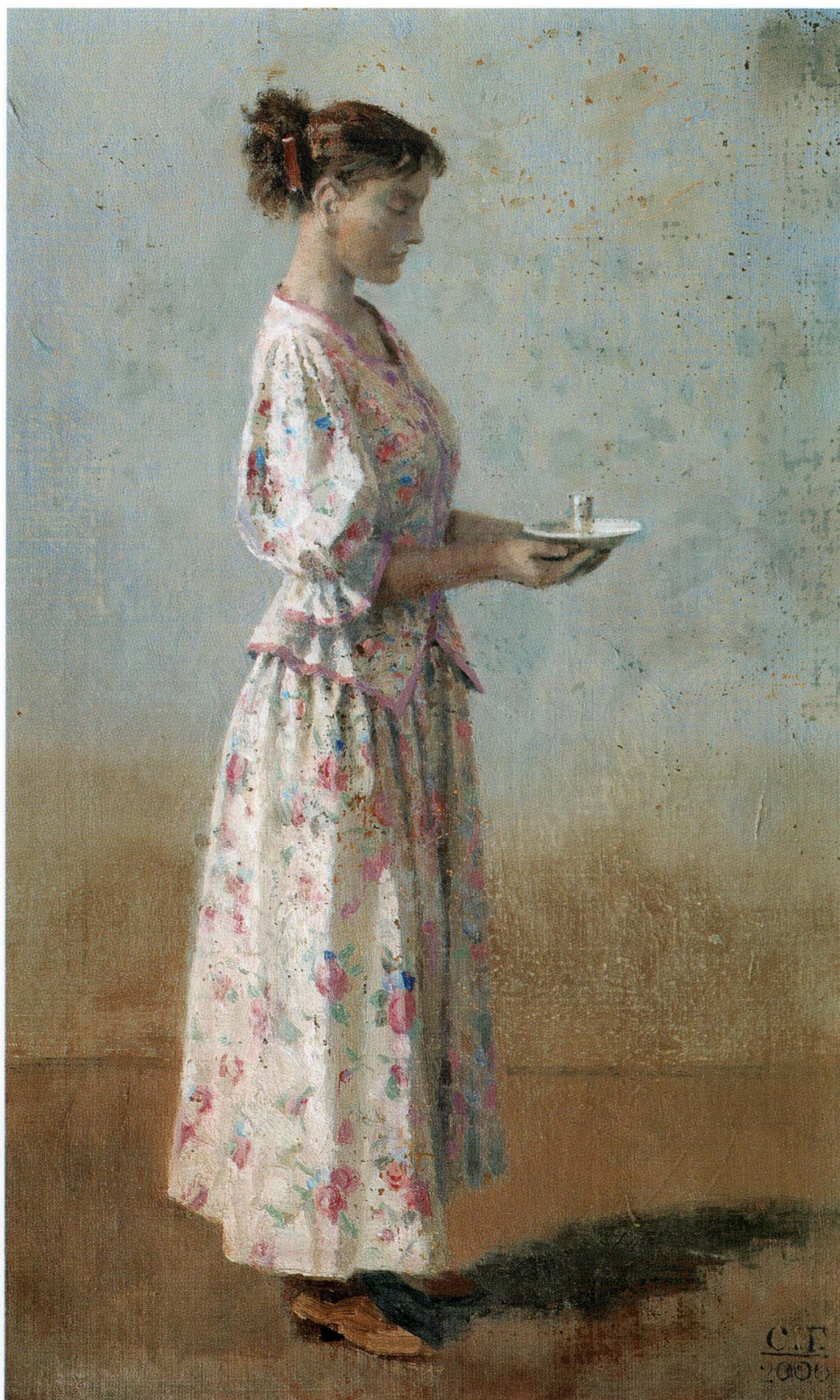
Облака. 2003

пространить свою охранительность на все общество, невозможно пережить периоды глобальных исторических кризисов.

Проводы. 1997



¹ И. Ильин. *Православная Русь. — Одинокий художник*. М., 1993, с. 119.



В творчестве Гавриляченко есть большой раздел, содержание которого в наибольшей степени воплощает трагичность властвующей над народом и человеком судьбы. Это воплощенные на холсте образы братоубийственной Гражданской войны. Столкнулись несколько правд, чьи носители позабыли в своих распрях о единой и единственной истине. По точному определению М.М. Пришвина, за правду идут на костер, а к истине движутся всю жизнь. Очевидно, Россия еще молода, еще в начале исторического пути, коль скоро цель этого пути оказалась закрытой ближними, так требовавшими срочного решения задачами, желанием утвердить свою идею здесь и сейчас. Во всяком случае, столкновение убеждений выбило искры, в сполохах которых, пусть не всеми замеченные за кровью и грязью, сверкнули грани национального характера и обозначились контуры национальной истории. Попытаться закрепить подобные ускользающие, закрываемые дымкой времени приметы — задача исторической живописи.

И упомянутое умение «переживать извечную родовую судьбу как свою собственную» — это не чувство сопереживания персонажу создаваемого произведения, необходимое каждому художнику. Речь идет о глубоком сродстве с телом народа, восприятии себя как неотъемлемой части этой неохватной в пространстве и времени общности. И при всей масштабности народного пространства каждая точка в нем подлежит осмыслению. Необходимо было изжить в себе

Чарочка. 2000

Ночное прощание. 1995

укоренявшееся десятилетиями однозначно окрашенное отношение к революции. Дело не только в насаждавшейся идеологии «комиссаров в пыльных шлемах», рассматривавших Россию как растопку для костра мировой революции. Ведь и самозабвенный рыцарь революции из возвышенно-ироничного платоновского «Чевенгура» физически ощущал преображение мира — для него и солнце после революции светило ярче. Следовало понять и яростный восторг перед новой жизнью, и отчаяние при виде крушения старой.

Еще в послереволюционные годы стали появляться публикации исследователей, которые, не принимая полностью радикальные преобразования в России, видели в революции некий исторический, порой даже сакральный смысл, вытекающий из противопоставленности социалистического проекта западному тупиковому пути буржуазной бездуховности. Сама утопичность



коммунизма воспринималась и воспринимается как попытка преодолеть человеческую ограниченность. Однако реализация этих идей была понята современниками если не эсхатологически, то, по крайней мере, как смута. Сам художник пред-

почитает употреблять для обозначения событий начала XX века именно это слово, наиболее точно отражающее суть времени, в котором смущенные души пытались

Отступ. 1993





Товарищи. 2003

обрести ясно видимый путь среди взбаламученного мира.

Будто об этом сказано у пророка Исаии (3: 1–3): Господь Саваоф «отнимет... всякое подкрепление хлебом и всякое подкрепление водою, храброго вождя и воина, судью и пророка, и прозорливца и стар-

Убитый. 1996



ца, ...и вельможу и советника, и мудрого художника и искусного в слове». Не случайно среди прочих напастей упомянуто исчезновение тех, кто способен был бы создать и воплотить в красках и словах образ мира и донести его людям. Духовная слепота, порождающая смуты, — давнишнее заболевание человека, и потому образы смуты архетипичны. Потому в цикле работ Гавриляченко, посвященных этому трагичному периоду, есть и пронзительный пример угадывания сути исторического образа (*Последняя атака*), который пришел по неведомым каналам памяти, может быть, от предков, сходящихся в отчаянных битвах между полузабытыми племенами. И мрачное изложение откровения о последних временах (*Всадники*), универсальное в своем гибельном пафосе, понятном в любую эпоху. В обоих случаях пафос и конкретные мотивы оказываются созвучны неким глубинным пластам словесности, корневым образам мифологии. Трагедия смуты многомерна, и каждый увидит в ней то, что острее заденет его душу. Холод-

ный ум экономиста-прагматика будет потрясен опустошительным развалом хозяйства. Культуролог содрогнется от масштабов гибели ценностей и от уровня одичания личности. Верующего повергнет в скорбь забвение всех заповедей. Эмигрантом или его потомком завладеет ностальгия. Человек традиции ощутит присутствие безжалостного времени испытующего раз за разом людей, так не склонных учиться на ошибках. Художник же, действительно переживающий «родовую судьбу» как собственную, и образам исторической трагедии придаст конкретный, личностный характер, спроецировав общенациональные потрясения на картину и смерти одного человека, одной семьи.

В ряду композиций, посвященных русской смуте, выделяется холст *Убитый*, написанный в 1996 году. Сюжет этот, как и ряд других, неоднократно привлекал художника. Десятилетием ранее он нашел первое решение в *Убитом казаке*. Острая композиция со срезанным горизонтом и абстрактной плоскостью-фоном, сдержанная плотная

гамма, арабески фигур — все может напомнить, например, *Тореадора* Э. Мане — так много здесь характерного для европейского искусства Новейшего времени поиска напряженной выразительности, соответствующей моменту. В поздней работе художник в гораздо большей степени уделяет внимание среде. Важным становится не только величественный по сути факт человеческой смерти, но и ситуация гибели казака. Бой забросил его в пустую балку, поросшую седеющей к осени травой, в стороне от боевых позиций и жилья, так что реальной стала для казака трагедия непогребенности. В годы смуты такой удел ждал многих, однако в картине важна не только фиксация этого факта, но и прорывающая сквозь него метафора неприкаянности целого народа. Важен и мотив остановленного движения, оборванного полета всадника над степью, за которым видится излом судьбы всей огромной страны. Равно и мотив того последнего жеста, которым казак охватил родную землю-матушку. Эта безнадёжная попытка удержаться на ней и удержать ее — символ трагической дилеммы, вставшей перед не принявшими новую власть казаками. Вместе с тем здесь и проявление родовой черты казачества, всегда уходившего на новые земли, им же ради расширения отечества и добытые, или пребывавшего и погибавшего в походах «на чуждательней» стороне.

Другое дело, что к такой судьбе казак был изначально готов, хотя удел оставить непогребенными свои кости на поругание зверям и птицам — то немногое, что пугало это очень непугливое племя. Но подлинное несчастье было в разрыве с родиной. Об этом картина *Изгнание. Лемнос*. Здесь группа казаков противопоставлена прибрежному простору. Некая застылость поз пробуждает в памяти библейский образ жены Лота, оказавшейся не в силах выполнить наказ — не огля-



дываться на гибнущий под огненным дождем родной дом — и превратившейся в соляной столп. Так и эти заброшенные на чужой остров изгнанники в тоске, будто надеясь увидеть знак или весточку с охваченной «мировым пожаром» Родины, всматриваются в горизонт, к которому равнодушными рядами удаляются волны. Точно найден художником колорит: закатный густой свет будто от далекого зарева пропитывает композицию теплыми тонами, не делая ее при этом декоративной и нарядной. Более того,

Последняя атака. 1999

солнечный свет обретает траурную окраску.

Наиболее близкие настроения можно встретить в эмигрантской литературе, прежде всего в лирике Туроверова — летописца, зафиксировавшего для нас «новый вихрь судьбы казачьей». Сопоставление картин Гавриляченко со стихами уроженца Дона дает поразительные примеры «угадывания», о котором говорил в свое время Суриков, как о самом необходимом



качестве исторического живописца. Художник пришел к образам, близким некоторым произведениям Туроверова, еще не познакомившись с их пронзительными словами. Так получилось, например, с *Убитым*. Ведь это от его лица сказано:

*Я снова скроюсь в буераки,
В какой-нибудь бирючий кут,
И там меня в неравной драке
Опять мучительно убьют.*

Вот картина *Последняя атака* (У Курман-Кемельчи). Зритель как бы участвует в движении остатков казачьего полка, пустившегося в галоп навстречу всадникам в буденовках, неумолимо и неотвратно ска-

тывающихся с холма. Не имеющим особого выбора и надежды казакам остается крепче сжимать вспыхивающие под бледным солнцем рукояти шашек. А вот стихи Туроверова:

*Нас было мало, слишком мало.
От вражьих толп темнела
даль;*

*Но твердым блеском
засверкала*

*Из ножен вынутая сталь.
Последних пламенных порывов
Была исполнена душа,
В железном грохоте разрывов
Вскипали воды Сиваша.
И ждали все, внимая знаку,
И подан был знакомый знак...
Полк шел в последнюю атаку,
Венчая путь своих атак.*

Лемнос. Изгнание. 2003

Дело не только в прямых изобразительных совпадениях. Важен и общий пафос отчаяния, когда уже не собственная гибель страшит — к мысли о ней привыкает каждый, кто привыкает не расставаться с оружием. Страшит крушение миропорядка, в котором отменены все устои, и противиться этому крушению невозможно:

*Я знаю, не будет иначе,
Всему свой черед и пора,
Не вскрикнет никто, не
заплачет,
Когда постучусь у двора.
Чужая на выгоне хата,
Бурьян на упавшем плетне,*

*Да отблеск степного заката,
Застывший в убогом окне.
И скажет негромко и сухо,
Что здесь мне нельзя ночевать,
В лохмотьях босая старуха,
Меня не узнавшая мать.*

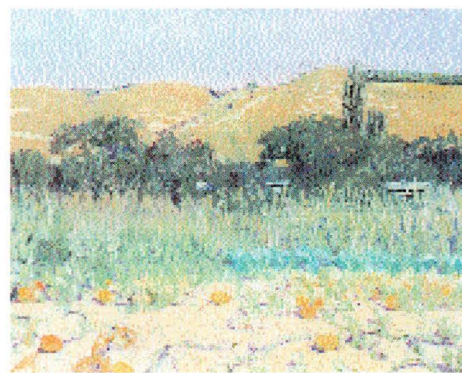
Не менее пронзителен и момент, в который расходятся судьбы родных людей, отраженный в картине *Прощание*, а в стихах Туроверова:

*Прощанье ночью у крыльца,
И слезы, сдержанные слезы
Всегда веселого отца.*

Впервые «угадывание» проявилось в творчестве Гавриляченко в тот момент, когда собственно и начиналась самостоятельная художническая дорога. Когда Сергей определял тему дипломной работы, судьба дала ему в руки книгу Азодовского, где были приведены слова адмирала Шишкова о трех хранилищах национального духа: литургия, слово летописи и народное слово. Так начинающему художнику очень вовремя было указано особое место слова в русской культуре. И тогда же от друга-земляка услышал, как это слово звучит в песне: «Ой, на горе тай жнецы жнуть, а по-пид горою яром, долиною казаки йдуть...». И появился цикл росписей *Исторические казачьи песни*, задавший направление будущему творчеству и научным интересам в области этнографии и военной истории. Для Гавриляченко всегда будет актуален осмысленный взгляд на предмет искусства, на слово в широком значении как идею. Поэтому при всей достоверности атрибутов, документальной точности его композиции не превращаются в костюмированные картинки. Узнать, как выглядела амуниция рядового N-ского полка, не так трудно, и можно проделать

это с холодным сердцем и пустой головой. Подход к образу со стороны смысла дает шанс выйти на уровень творческого прозрения. Там совершаются открытия.

У Бердяева есть яркая мысль, объясняющая привлекательность интуитивно обретенного художником знания: «В творческой интуиции – вселенская истина, добытая свободой»¹. Извечное стремление человека к истине и свободе делает «угаданные» образы произведений мериллом таланта их создателя. Зритель ценит документальность свидетельства очевидца. Но вдвойне – убедительность и достоверность художественного откоро-



Бахча. 2002

вения. Среди поэтов второй половины ушедшего XX века наиболее жизненный мир своих стихов создал Николай Рубцов. Он же со



¹ Н. Бердяев. Указ. соч., с. 35.

свойственной ему открытостью поведал, как обретается подобная завораживающая простота. Совсем небольшой промежуток времени отделяет два стихотворения. В одном, более известном, дается сказочно-поэтический образ проникновения в отстраненное, закрытое сонной пеленой времени пространство былого:

*Я буду скакать по холмам
задремавшей отчизны,
Неведомый сын удивительных
вольных племен!
Как прежде скакали на голос
удачи капризной,
Я буду скакать по следам
миновавших времен...*

Тайное погребение. 1995

В другом оговаривается условность этих странствий — для художника важнее физического факта события в ментальном пространстве:

*Я в свистах ветра-степняка
Не гнал коней, вонзая шпоры
В их знойно-потные бока.*

Хотя, конечно, голая умозрительность — плохой помощник искусству, и без опыта личного проживания неких ситуаций художник просто не способен будет воспринять принесенное ему таинственной музыкой интуиции послание. Так и Сергей Гавриляченко вряд ли бы оказался способен создать что-то созвучное лирике Тuroверова и других очевидцев и участников кровавой трагедии Гражданской войны и без-

надежной драмы эмиграции, если бы не «исход» с малой родины. Пусть он был мирным и по сути счастливым — все равно появилась острота воспоминания об оставленном: «Вдали от своей малой родины чаще и явственней стал вспоминать людей, которых встречал в детстве и юности, природу, донской быт». Без этого работы Гавриляченко не приобрели бы оттенка «печали светлой». Именно такой настрой определил выбор редакции журнала *Родина*, когда в 2003 году публиковалось ностальгическое эссе французской дочери русского эмигранта Сильвии Текутофф *В Россию через Качалино*. Репродукции живописных композиций отнюдь не иллюстрировали канву лирического повествования обладательницы





Портрет В.Н. Иванова. 1994



«Черный ворон». 2002

русской фамилии с нерусским окончанием. Но ее стремление открыть для себя родину предков через деталь, через живое впечатление зазвучало в унисон с чувствами художника, с восхищением красотой налаженного веками быта, с вживанием в воссоздаваемое собственной кистью на полотне пространство казачьей жизни.

С любовью и любованием всматривается художник — по заветам бесконечно почитаемого им В.И. Сурикова — в перипетии этой жизни и даже в моменты, казалось бы, совершенно лишенные положительной эстетической характеристики, в те состояния, когда человека охватывает чувство беды и страха. Особенно в эти моменты, в которых лишь особо чуткая душа способна почувствовать красоту. *Тай-*

ное погребение — еще один трагичный излом человеческой судьбы. Если ужасно остаться непогребенным, то каково погибнуть почти на глазах близких, которым при этом те, кто в данный момент имеют власть, запрещают по-человечески похоронить своего сына, мужа, отца? Нарушение естественного жизненного цикла в самом его конце, пусть не полностью, но обесценивающее, обесмысливающее все, человеком совершенное, коль скоро путь жизни оказался не бесконечным, а незавершенным. Не имея возможности свершить положенное, персонажи этой картины встречают помощь от самой природы, окрасившей сцену, полную безысходного трагизма, в скорбные тона. В этом полотне особо видны качества живописи Гавриляченко. Не имитируя

живописную структуру великого русского исторического живописца, он верен пониманию ценности самого красочного слоя. Драгоценность цветовых переливов и пластичной фактуры картин Сурикова всегда завораживали зрителей, не снижая трагического пафоса.

Начало разговора о русской смуте — не в порядке написания работ, но по смыслу — положено холстом, названным *1913 год*, вполне, даже скорее программно решенного в характера бытового жанра. Однако самые яркие страницы живописного повествования о времени, сбившем все понятия, приходится на те полотна, чьи образы вплотную соприкасаются с пространством мифологии.

РУССКИЙ МИФ

Если искусство в целом можно рассматривать как возвышенное мифотворчество, то совершенно особняком стоит в нем мифологический жанр, превосходя по значимости традиционно выделяемый исторический. Обращаясь к истории, художник, а за ним и зритель ассоциируют себя с героями минувших эпох, выдающимися людьми, окрасившими свою жизнь духовными взлетами, необычайной

концентрацией собственной личности ради целей, осознаваемых всеми как общезначимые. Имея дело с мифом, человек возвышается, ибо вынужден сопоставлять себя с мифическими персонажами, чей масштаб заведомо выше обыденного. При этом Гавриляченко не задумывал такие вещи, как *Исход*, в подражание евангельскому сюжету — само напряжение сил и эмоций, драматизм момен-

та оказались уподоблены описанной апостолом сцене: «Он встал, взял Младенца и Матерь Его ночью и пошел в Египет» (Мф. 2: 14). Но именно непросчитанность этих ассоциаций дает полотну особую силу воздействия. Сам живописец уже по окончании работы здесь же увидел еще одну после холста *Изгнание. Лемнос*

Исход. 1992–2004





вариацию жены Лота. Действительно, как сказал И.А. Ильин, «художник часто знает о своем произведении меньше, чем его произведение "высказывает" о самом себе»¹. В данном случае это закономерно: мышление человека, который выстроил свое сознание на ценностях Традиции, всегда будет пронизано множеством смысловых связей, скреп, делающих его устойчивым перед житейскими соблазнами, невзгодами и потрясениями. Мудрость тысячелетий прилагается к современным проблемам и, не подсказывая их решения, помогает понять и оценить суть происходящего. Архаичные слои памяти прорастают в сравнительно недавнее прошлое, картина обретает новые измерения. Настоящее окрашивается прошлым.

Самой трагичной работой в цикле русского мифа можно счесть *Всадников*. «Так видел я в видении коней и на них всадников...» (Откр. 9: 17). Четыре персонажа на конях и напоминают о всадниках Апокалипсиса, и уводят мысль в пору русской смуты, когда по заброшенным полям и зарастающим дорогам России

неслись тысячи сорванных смерчем гражданской усобицы душ. Неприкаянные, какими изобразил их Гавриляченко. То ли воины, но уж больно безалаберный и разномастный у них вид. То ли скитальцы, но лишены страннической аскетичности. То ли разбойники, но без необходимого на Руси спасительного раскаяния. С невеселым весельем, с каким-то скованным разгулом. Одновременно страдальцы и наказание всему народу. Прямой отсыл к музыкальности в фигуре ближнего наездника, рвущего меха гармошки, рвущего собственный перекошенный рот, находит отзвук в разодранной ритмике почуявшей добычу вороньей стаи, в сечущем ритме оврагов на дальнем склоне и лошадиных ног, отбивающих звук нестройного хода коней. Жуть и жалость охватывают при виде этой похоронной скачки, этого подхваченного вихрем смертоносного «листопада» человеческих душ и тел.

Совсем иным предстает *Странник*. Здесь не возникает сомнения,

Всадники. 2000

Стременная. 2000



¹ И. Ильин. О чтении и критике. – Одинокий художник. М., 1993, с. 27.



Огород. 1993

к какому человеческому типу отнести героя. Ладное, на все случаи пригодное, добротное, хоть и скудное одеяние — и переночевать на земле,

Странник. 1994



и от дождя укрыться; основательно подбитые сапоги — все приспособлено к дороге. И не важно, что его ждет: ежедневно проходима тропа на пастбище или желанный путь на богомолье в дальнюю обитель. В любом случае этот персонаж символизирует исконную русскую неуспокоенность и удивительную слитность с природой, которая величественна и обжита включенным в нее как неотъемлемая часть человеком. Потому одно из первых названий полотна было *Пан* — дух полей и стад, лесной чащи. Но при любом названии созданный Гавриляченко образ воспринимается как символ тех сил, что таятся в бескрайних русских просторах, хоть прохоженных людскими ногами, хоть пребывающих в первозданной нетронутости.

Художник разносторонний — пусть не смущает здесь наличие сквозной темы — Гавриляченко поразному приходит к темам мифоло-

гического характера. Ему не свойственны умственные затеи, холодная игра интеллекта. Но при этом некоторые работы отличает «программность» построения. Таков *Суд Париса*, в котором богини представлены лишенными классичности и красоты, чуть угловатыми девчушками на раскаленном полуденном берегу среди ивняка под прицелом скошенных глаз покуривающего сигаретку, почерневшего под донским солнцем Париса. Другой характер у *Харона*. Мотив лодочника не единожды писан на озере Неро в Ростове Великом, чудесном месте, где для любого русского объединились эстетика и история, где проводит Сергей Александрович со студентами практику, копируя фрески XVII века, соединившие в себе изящество и высокую духовность, праздничность и глубокий смысл. Но *Харон* также приобрел донские черты, став пожилым казаком,

неспешно направляющим лодку через спокойный, как вечность, поток.

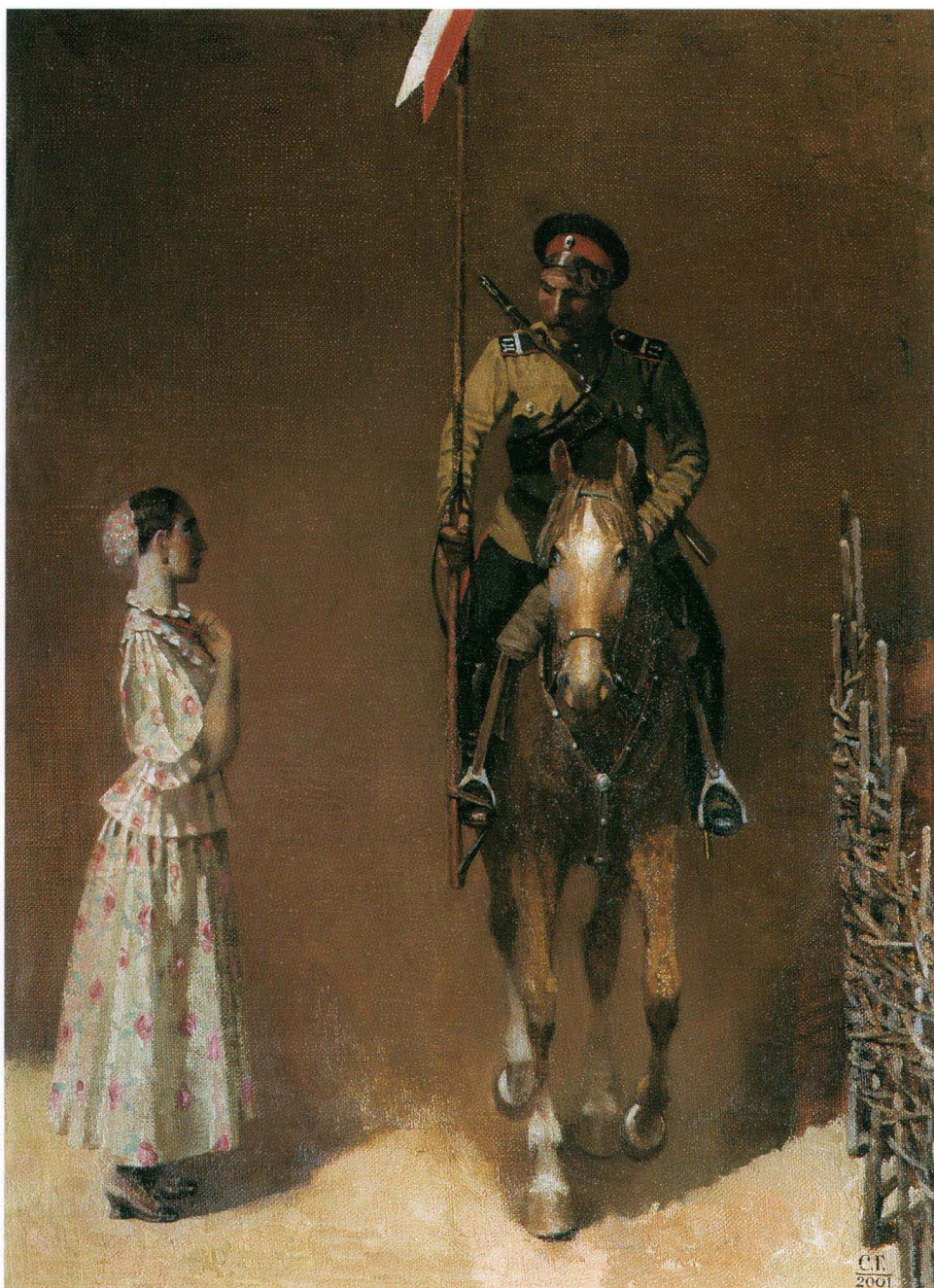
Пространство мифа не уступает пространству обыденности. В нем есть место и пафосу, и юмору. Так появился *Отдыхающий Марс* в образе плетущего нагайку бывалого казака, созвучного персонажу *Парижского мира*. А в этом холсте появляются уже и чарочки, и разрумянившаяся кокетливая куклообразная, наподобие красоток К. Сомова, парижаночка, пожелавшая скрасить досуг бравых кавалеристов. К слову, казаки произвели в Европе столь сильное впечатление, что их диковинный вид послужил прототипом для утверждения после 1814 года новой моды на бородатых мужчин. С добрым юмором выполнены и иллюстрации к *Казачьим сказкам*, где легкость образного строя дополняется изяществом авторской техники, сочетающей различные материалы и в буквальном смысле слова миниатюрное, «ювелирное» исполнение. Сходная стилистика и в оформлении книги об Илье Муромце. Популярны были даны в ней в изложении Г.П. Чиняковой, трактовавшей образ героя в православном понимании его как подлинного исторического персонажа. Илья предстает пожилым длиннородым казаком, прошедшим путь от предназначенности бранной славы к избранности для духовного служения. И известная доля веселья не перечит такому пониманию. Дело в том, что Муромец – разнородный образ, в котором соединились и вкус к забаве, и удаль молодецкая, и самопожертвование, и непокорность власти, если она посмеет не соответствовать своему высокому предназначению утверждать правду, и схимническое смирение. В этом смысле богатырь действительно воплощает лучшие черты казачества. А в некоторых вариантах былин он прямо называется «старым казаком». Основанием такому определению стала служба и сама жизнь Ильи на русских рубежах в постоянных стычках с хищными соседями и без особой



Харон. 1998

Старый колодец. 2004





На службу. 2001

надежды на помощь из стольного града. Потому и изображен он в нарядной гимнастерке, блестящих сапогах и штанах с лампасами.

В подобном проецировании мифа, как и истории в целом, на предметность близкую и понятную воспроизводится традиционный христианский тип мышления. В нем равно актуальны только что звучавшая проповедь приходского батюшки и наставления Сергея Радонежского, геройство защищающих

ныне Отечество мальчишек, готовых смерть принять за веру, и подвиги воинов Александра Невского. Прошлое окрашивается настоящим. Кольцо времени смыкается, жизнь обретает бесконечность. В ней радостно, не сомневаясь в их приходе, ожидаешь чудесных событий, подобных повторяющемуся ежегодно воскресению Христа в Пасхальную ночь. А простые, как цветок, как звон на церковной колокольне, воспринимаешь как чудо.

Художник всегда и повсюду занимал особое место в обществе. И в пути своего познания мира тоже. Часто он воспринимается людьми как существо, посвященное в некие недоступные простому смертному тайны. Жизнь открывается ему по-иному. И его роль — эти полученные открытия донести до зрителя. К художникам могут быть приложены слова из Евангелия от Марка: «...вам дано знать тайны [Царствия Божия. — *авт.*], а тем внешним все бывает в притчах; так что они своими глазами смотрят, и не видят; своими ушами слышат и не понимают» (4: 11–12). Отсюда свойственная всякому настоящему художнику жажда новых знаний; отсюда и непрямая логика художественного повествования — об идеях и вещах умозрительных искусство говорит как о вещественном, материальном, существующем или существовавшем в реальности, мысль облакает в плоть. Если тысячелетия цивилизация шла к осмыслению, то искусство, как бы компенсируя нарастающую рациональность человечества, вносило в жизнь оживляющий чувственный, иррациональный элемент.

Гавриляченко принадлежит к тому направлению в современном русском художественном творчестве, которое можно назвать, подхватив предложенную постмодернизмом игру слов и понятий, «искусственное искусство». Художники этого и ближайших к нему поколений осознавали себя «другими» рядом с блестящей плеядой предшественников не только в силу традиционного противопоставления отцов и детей. К рубежу XX–XXI веков культура прошла искушения открытой выразительностью формальных решений и превратившегося в самоценную цель поиска «нового». Кажется, что уже невозможно изобрести небывалые средства, способные потрясти ко всему привыкшую публику или раскрыть неведомые глубины человеческих представлений. Все было

испробовано, все было изобретено, и вслед за пресыщенностью играми и экспериментами пришла потребность в классической ясности, высокой простоте и естественности художественного языка. Но был пройден и соблазн бездумного производства художественных вещей в духе дурной безыскусности. Лишился ореола возвышенных задач механистичный поток воспроизведения на полотне зрительных, по сути физиологических ощущений. Искусство «умнело», все чаще апеллируя к интеллекту зрителя, стремясь через культурные коды расшифровать глубины чувств и эмоций.

Со стремлением максимально расширить сферу воздействия своего искусства связано увлечение Гавриляченко стилистикой парсуны. В этом ключе выполнен целый ряд не только портретов, что характерно для самого понятия «парсуна» (от «персона»), но и историчес-



ких композиций. Появившись в России на рубеже двух культурных эпох – Средневековья и Нового времени, парсуна соединила в себе

Дожливый день. 2003

А.С. Пушкин в деле при Инжа-Су
14 июня 1829 года. 1998



задачи воплощения надматериальной сущности и передачи достоверной конкретности объекта, идущие от русской и западноевропейской традиции. Как написал в одной из статей сам художник, «парсунность позволяет выявить драгоценность предметного мира, использовать и в трагическом напряжении “ковровую” праздничность, придавать каждой детали значение, раскрывающееся сообразно зрительской любознательности». В стремлении увидеть праздничность мира обозначается созвучие с творчеством великого Сурикова, которому была открыта красота всего окружающего человека. Но эстетика последнего выстраивалась без использования приемов стилизации, базируясь на непосредственном восприятии, побуждая тем самым зрителя к непосредственному

переживанию видимого образа. Современный художник в большей мере вызывает к интеллектуальной сфере, в том числе через демонстративную стилизацию. Последняя призвана побудить к выстраиванию смысловых связей между картиной и далекими эпохами, которые ковали героические типы и характеры персонажей.

В этом образном ходе было одно из средств преодоления ограниченности чисто умственного постижения реалий, в том числе реалий прошлого. По глубине проникновения в суть истории интеллект, наука в частности, не является абсолютным владельцем пальмы первенства, гарантией от поверхностных суждений, «...»человек науки» оказывается прототипом массового человека»¹. Продуктивнее для по-



Хутор Каныгин. 2003

стижения жизни бывает обращение к вещам простым, взгляд на них без «приборов слежения». Художнику необходима постоянная практика натурального письма.

¹ Х. Ортега-и-Гассет. Указ. соч., с. 86.

Осень. Проводы. 2002



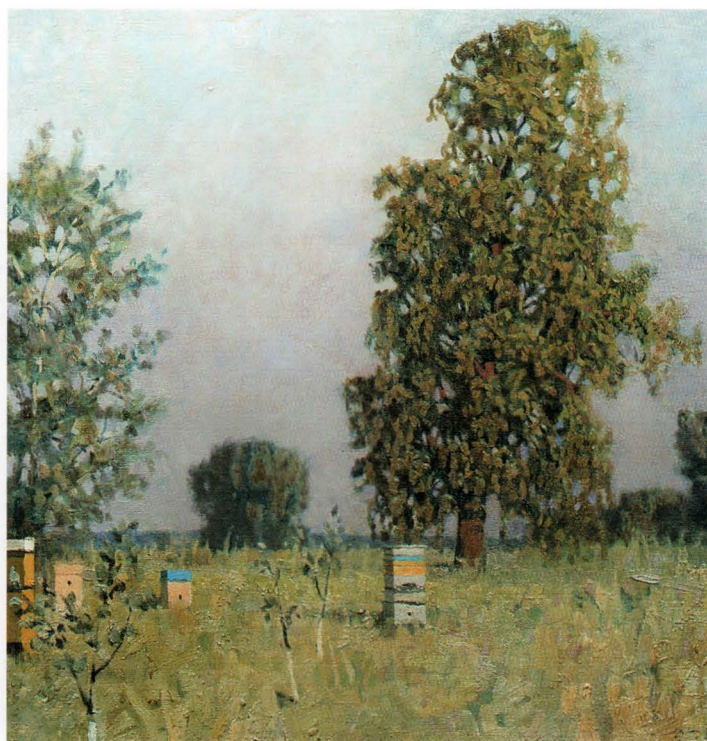
Натурные полотна Гавриляченко дают объективный повод оттачивать его авторскую манеру письма. Ведя в родном Суриковском институте рисунок, он в собственной практике создания произведений не прибегает к рисованию как подготовительному этапу, предпочитая начинать работу сразу кистью. С первых мазков ведется построение пространства и «лепка» форм, насыщение их живописной тканью «сложного плетения». Художник предпочитает многосеансную, многослойную технику. Часто безжалостно скоблит холст и прописывает вновь и вновь, не столько меняя что-либо, сколько уплотняя пластическую структуру изображения, «умучивая», по выражению художника, поверхность, добиваясь тонких и причудливо сложных цветовых сочетаний при нарастающей густоте и звучности. Но, что бы он не



Крещенские морозы. 1996

Цветет картошка. 1997

Пасека. 2000



писал, его прежде всего интересует устройство внутренней структуры композиции, скрытой под внешностями жизненной формы.

Гавриляченко редко показывает на выставках свои пейзажи, рассматривая их скорее как отдых от сюжетных композиций. Но и в пленэре, в натуральных этюдах художник остается верен глобальным темам, пронизывающим его творчество. Панорама ростовского озера Неро служит исходной точкой для создания мифологического *Харона*, а *Старый колодец* представляет эту сугубо утилитарную конструкцию уподобленной древнему сакральному сооружению. В этих случаях художник раскрывает смыслы, заложенные в природе или в созданиях человеческих рук. Но есть вид натуральных работ, в котором творческое начало проявляется еще до первого касания кисти к холсту. Натюрморты



Лето Господне. 1992

Облака. Озеро Неро. 1999

строятся автором наподобие того, как замысливается литературное произведение писателем или спектакль режиссером — как повество-

вание о поиске разрешения некоей неразрешимой в понятиях обыденности проблемы. Эта общая для «временных» видов искусства задача в постановочных (и в смысле того, что художник их буквально ставит, расставляя предметы на столе, и в смысле того, что он задумывает постановку, в которой вещи «играют» некую пьесу) натюрмортах Гавриляченко получает оттенок ироничной печали: с одной стороны, нельзя же всерьез воспринимать драмы, разыгрывающиеся на столе и подоконнике, еще не убранных хозяйской рукой; с другой — всматривание в этот микромир неизбежно подталкивает к мыслям о делах большего масштаба. Искушенный, многое изведавший взгляд останавливается на неожиданных комбинациях привычных предметов. А художник любит мир вещей. Любит разглядывать каждую, проникаясь ее биографией, что-то делает своими руками, собирает раритеты и художественные изделия, сберегает и семейные





Часы. 1998

реликвии, и безделицы, способные напомнить о чем-то бывшем, но остающимся важным. И вдруг выясняется, что эта значимость раскрывается как всеобщая. Солдатики, оставшиеся от детских лет сына, затевают суетливое сражение под портретом давно почившего атамана, условностью своей стилистики делающим группки солдат более поздней эпохи удивительно живыми. Настольный календарь — механизм и одновременно символ времени — показывает дату рождения самого художника, как бы делая его соучастником «ненастоящей», но такой достоверной истории. А состарившиеся на службе часы в стиле советского ар деко, случайно совместившись с также выдавшей виды каслинской статуэткой стального вождя, обернулись мемориалом ушедшей эпохе. За окном старинного дома на Рогожке сереющая заря за серыми стандартными домами. В комнате — неслышный грохот многократно уменьшенных исторических катаклизмов.



Золушка. 2003

Солдатики. 1994



Обращение к этнографическому наследию было совершенно закономерным, коль скоро ощутилась потребность в обращении продумать и выстроить образ родной земли. Нигде дух отеческой традиции не сохраняется столь концентрированно, как в песне. «Угадывающая» ритмику форм и смыслов дипломная работа была написана еще до фактического и основательного знакомства с казачьей песней. Когда же пришло время

Постриги. 2002

конкретного погружения в тему, судьба свела Гавриляченко с ансамблем «Казачий круг». С тех пор настоящая творческая дружба связывает художника с участниками ансамбля. Сергей Александрович организует их выступления в Суриковском институте, участвует в концертах в качестве своеобразного комментатора, свободно владеющего разнородным историческим и этнографическим материалом, певцы становятся персонажами-прообразами героев полотен Гавриляченко. Концерты «Казачь

его круга» в Суриковском институте продолжают традицию Куликовского цикла.

Одна из лучших в этом ряду работ — *Песня*, представляющая четверку казаков, поющих на берегу блеснувшей в вечернем свете реки. Музыкально выстроенная композиция базируется на контрасте ритмов и тональных отношений. Силуэты певцов сопоставлены с открытым пространством пологого берега, отделенного от светящегося неба протяженной непрерывной линией горизонта. Живописная группа объята плавным оком русла, чья линия созвучна раскинутым рукам одного из казаков. Их размах обозначает невидимый круг, точнее некое круговое, вовлекающее в себя людей и природу движение. На дальнем плане, уравновешивая музыкантов в плоскости холста, их товарищи обустроили бивак. Так в казачьей жизни немудреный, без излишества быт, мирная жизнь, тыл подкрепляют и оттеняют яркие страницы удали и бранной славы. «Играют» казаки песню на кордонной реке, на границе дня и ночи. Сталкиваются музыка и сумеречная тишина. Перетекания и контрасты смыслов наполняют свободную от претенциозности композицию. И обретает она парадоксальный характер трагической мажорности.

Казачья песня всегда полифонична в прямом и переносном смысле, многозначна. Песня — метафора истории. В ней чудесным образом переплетаются образы современности и минувшего. Зачастую такие экскурсы в историю бывают столь глубоки, что затрагивают архетипы практически не



Проводы. 2003

известных ныне культур, обеспечивая не внешнедекоративное, но корневое сходство традиций разных народов из самых удаленных уголков мира. Совмещая временные планы, песня делает актуальными события прошлого, превращает нас в свидетелей и участников былого. В дуалистичности соединенных контрастов, характерной для *Песни*, состоит содержание, основной смысл и притягательная сила самого современного фольклорного движения, с которым Гавриляченко связан уже достаточно долго. Дуалистична и специфика его дарования: он в равной мере способен наслаждаться красотой распева и отмечать какие-то не всем заметные смысловые ходы в песенном повествовании. Обращает на них внимание он благодаря своей редкой эрудиции, включающей и знание отраженных в песне исторических фактов, и понимание сущности художественной гармонии. В творчестве Гавриляченко не просто этнографическая фиксация реалий быта казачьего племени. Здесь нечто более важное и интересное — глубоко личностное переживание эрудитом, интеллектуалом-гуманитарием предложенного судьбой культурного материала, ставшего не отстраненным объектом, но частью собственного бытия.

Биполярность искусства Гавриляченко проявляется и в подчеркнутой связи двух начал — эстетического и этического. Удаляясь равно и от равнодушного «искусства для искусства», и от назидательной дидактики, художник создает работы, отличающиеся как активно действующими на зрителя формальными качествами (колорит, ритмика, пространственные построения), так и внятно обозначенной и глубоко осмысленной и прочувствованной



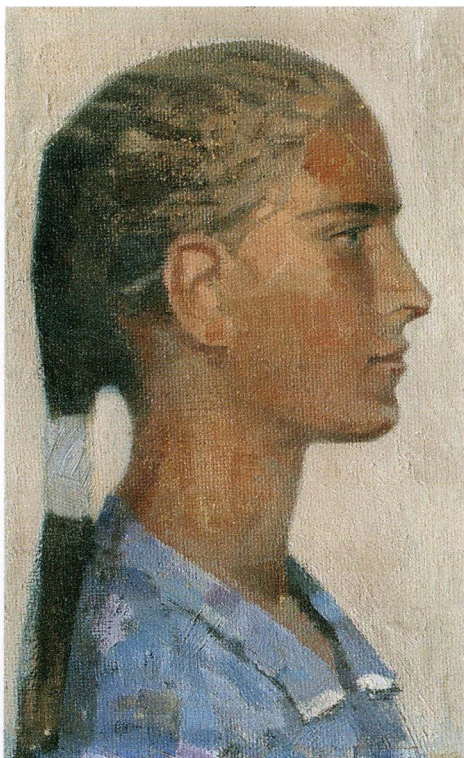
нравственной позицией автора. Он не спешит дать однозначные оценки, но четко обозначает то, что является привлекательным для него. В том числе — скорее, в первую очередь — через выразительность изобразительного языка. Его казаки и казачки свободны от «гламурной» красоты, но энергичная

живописная лепка строит на полотне лица и фигуры, полные сурового совершенства. Жизнелюбивый, энергичный, пассионарный народ требует для своего воплощения особых средств, порой терпких и обжигающих, как степной ветер.

С другой стороны, сам художник подчеркивает свое преклонение



Перепляс. 2003



Степнячка. 1999

Песня. 1994

перед искусством Древней Руси — творчески анонимным, регламентированным канонem. «Мировой кризис творчества есть кризис канонического искусства, он предваряет творческую религиозную эпоху»¹, — писал не бесспорный, но остро чувствующавший механику культурных процессов Н. Бердяев. И опыты Гавриляченко, как в собственно искусстве, так и в искусствоведении, отражают тенденцию к возрастанию самоценности творчества. Правда, с существенным от бердяевского тезиса отличием. Та линия в искусстве, которую развивает и осмысливает художник, связана с представлением о значимости всеобщего, а значит не ставящего индивидуальность в разряд приоритетов. На уровне обыденных разговоров в современной художественной среде сохранился рудимент прежних десятилетий, трактуемый как «свое лицо» или в актуальной терминологии «своя ниша в искусстве», будто

речь идет о замурованном в подвальной стене кладе или озабоченном выживанием в условиях дикой природы брате нашем меньшем. Для Гавриляченко прежде всего важен смысл художественного повествования. Также он любит до бесконечности исследовать разнообразие пластических, формальных возможностей. Поэтому он многократно обращается к одному и тому же сюжету, боясь оставить недосказанной какую-нибудь грань жизненного содержания привлекавшей его чем-либо ситуации. Он и себе хочет объяснить: что же здесь остановило внимание — эмоциональная сторона образов, формальная красота мизансцены, возникновение литературных параллелей или связь с архаичной обрядовой традицией. Так появился, наверное, самый большой по количеству холстов цикл.

¹ Н. Бердяев. Указ. соч., с. 201.



СТРЕМЕННАЯ

Пожалуй, чаще чем к другим, Гавриляченко обращается к одному сюжету – проводам казака из родимого дома. Холст *Казачьи провода*. Стременная сконцентрировал в себе ряд смысловых ходов темы прощания, обозначив и характерные для художника формальные приемы композиции. Первая *Стременная* родилась из боспорских надгробных камней со сценами прощания всадника и из песни:

Конь боевой с походным
вьюком
У церкви ржет, кого-то ждет.
В ограде бабка с внуком
плачет,
Племянник пику подает.

*А из дверей святого храма
Казак в доспехах боевых
Идет к коню из церкви прямо,
Идет в кругу своих родных.*

Сколь привычная для казачества, столь и ярко переживаемая

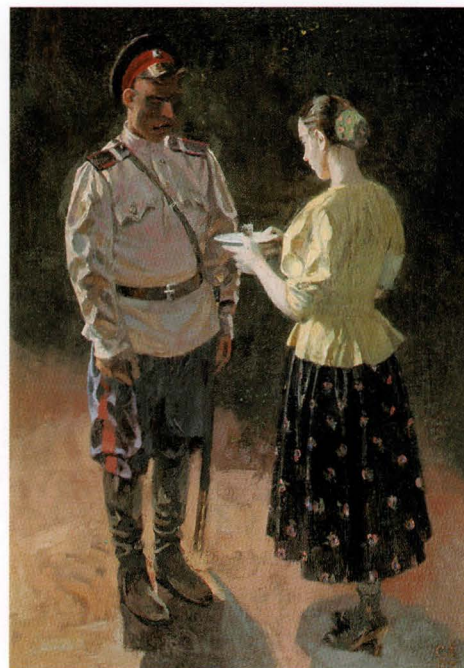
Стременная. 1997



каждый раз — потому и обретшая форму ритуала — минута прощания определяет отстранение казака от дома и семьи. Он еще здесь, но равно уже и в пространстве войны, уже стал немного чужим. Фигура казака в плоскости холста оказалась при этом между близкими людьми и родным куренем, как между двух якорей, не дающих лодке не только уплыть, но даже начать метаться между волн, увлекаясь их причудливым движением. Резкие в сдержанной цветовой гамме вспышки белых тонов в одежде, элементах постройки, деталях сбруи звучат как тревожная разноголосица на фоне мощной ноты меловых гор на дальнем плане, которые собирают, нанизывают все детали композиции. Но динамичная диагональ склоненной пики разрезает грозящую застыть в монументальности

Стременная. 1999

Казачьи проводы. 1997







◀ Ожидание. 2003

Вечер. Озеро Неро. 2003

Казачьи проводы. Стременная. 1999

конструкцию и включает мотив движения — ожидаемый, пугающий, неизбежный.

Варианты сцены прощания способны составить небольшую галерею. Ее посетитель мог бы в сравнении воплощений одного сюжета

ощутить драгоценную сложность бытия. Он увидел бы богатую гамму эмоций: и печаль разлуки, порой плохо скрываемую под основательностью исполнения ролей в обрядовом действе, и мальчишескую романтическую взволнованность





Вечерние облака. 2003

В поход. 2002

хлопчика, провожающего старшего брата, и страх стариков-родителей, что, может, сын и цел вернется, а их в живых не застанет. Увидел бы и широкий спектр точек отсчета, с которыми соотносится в момент прощания жизнь казака — родовое гнездо, раздольная степь, станичный собор, где замыкается духовный круг человеческой жизни: здесь крестили, венчали, а если повезет, то и отпевать будут. И столь отлична от русского «посошка» последняя горькая стремленная чарка — чарка, за которой следует неизведанность судьбы.

В развитие темы — *Ожидание*. Одинокая фигура женщины, всматривающейся в убегающую ленту



дороги. Не счесть песен казачьих, посвященных этому образу. Здесь и «Черный ворон», давший название одному из холстов. Это ожидание, когда уже не ждут. Одет траур. Ум и сердце приняли мысль: «Сгинул!». Но глаза и еще какие-то напряженные жилки в теле стремятся по дороге за бугры, за балки.

Так задумывалась и одна из последних по времени работ Сергея Александровича Гавриляченко. Столенькой фигуркой в черном, с дорогой под вечерним, затухающим небом. Но логика образа, особенности позировавшей модели повернули сюжет в сторону трагической развязки. На дорогу упали надломленные гвоздики, перекликаясь с кружевным узором траурного платья хрупкой одинокой героини, нашей современницы из старательно не замечаемой нами воюющей России. Величественно и в то же время как-то ненадежно возвышается молодая вдова над горизонтом в вертикали формата. Таким томящим пафосом обернулась первоначальная идея живописца. Стоящая над человеком сила направила его кисть так, чтобы наинужнейшим ныне образом продолжить служение.

«Служение без холопства».

Так назвал Гавриляченко одну из своих статей с размышлениями о судьбах казачества. Именно этим словом следует определить цель и образ жизни, избранные для себя художником. Об этом и строки столь любимого им Николая Рубцова:

*Отчизна и воля — останься,
мое божество!*



Вдовушка. 2004



Иллюстрации к книге Г.П. Чиняковой Подвиги Ильи Муромца. 1997



Иллюстрации к книге В. Когитина *Донские казачьи сказки*. 2002



Иллюстрации к книге В. Когитина *Донские казачьи сказки*. 2002

На с. 47 сверху: иллюстрации к книге В.М. Безотосного *Атаман М.И. Платов и донской генералитет в 1812 году*. 1999

На с. 47 внизу: иллюстрации к книге П.Т. Тимофеева *Хопер. История, быт, культура*. 1998



Содержание

4	Тема
8	Начало историзма в современной живописи
18	Смута
26	Русский миф
33	Натура
36	Песня
39	Стременная

Указатель произведений С.А. Гавриляченко

- 1913 год. 1992 – 13
А.С. Пушкин в деле при Инжа-Су 14 июня 1829 года.
1998 – 31
Автопортрет. 1985 – 4
Атака. 2001 – 5
Атаман Союза казаков России А.Г. Мартынов. 1994 – 15
Бахча. 2002 – 23
В поход. 2002 – 42
В поход. 1999 – 7
Вдовушка. 2004 – 43
Вечер. Озеро Неро. 2003 – 41
Вечерние облака. 2003 – 42
Вихорь-атаман. 1992 – 10
Всадники. 2000 – 27
Дождливый день. 2003 – 31
Золушка. 2003 – 35
Иллюстрации к книге В. Когитина *Донские казачьи сказки*. 2002 – 46
Иллюстрации к книге В. Когитина *Донские казачьи сказки*. 2002 – 45
Иллюстрации к книге В.М. Безотосного *Атаман М.И. Платов и донской генералитет в 1812 году*. 1999 – 47
Иллюстрации к книге Г.П. Чиняковой *Подвиги Ильи Муромца*. 1997 – 44
Иллюстрации к книге П.Т. Тимофеева *Хопер. История, быт, культура*. 1998 – 47
Исторические казачьи песни. Фрагмент росписи. 1984 – 8
Исход. 1992–2004 – 26
Казаки. 2003 – 15
Казачьи проводы. 1991 – 7
Казачьи проводы. 1997 – 39
Казачьи проводы. Стременная. 1999 – 41
Казачья памятка. 1988 – 9
Крещенские морозы. 1996 – 33
Курень. 2002 – 4
Лемнос. 1993 – 15
Лемнос. Изгнание. 2003 – 22
Лето Господне. 1992 – 34
На службу. 2001 – 30
Ночное прощание. 1995 – 19
Облака. 2003 – 17
Облака. Озеро Неро. 1999 – 34
Огород. 1993 – 28
Ожидание. 2003 – 40
Осень. Кусково. 1981 – 14
Осень. Проводы. 2002 – 32
Отдыхающий Марс. 1995 – 12
Отец. 1994 – 6
Отступ. 1993 – 19
Парижский мир. 1996 – 11
Пасека. 2000 – 33
Перепляс. 2003 – 37
Песня. 1994 – 38
Портрет В.Н. Иванова. 1994 – 25
Последнее лето. 1993 – 7
Последняя атака. 1999 – 21
Постриги. 1988 – 6
Постриги. 2000 – 16
Постриги. 2002 – 36
Проводы. 1997 – 17
Проводы. 2003 – 37
Донские генералы в Париже. Из серии *Донцы 1812 года*. 1987 – 8
Иловайские. Из серии *Донцы 1812 года*. 1987 – 8
Скачка в степи. 1995 – 23
Скачки малолеток. 1994 – 6
Солдатики. 1994 – 35
Соперницы. 2000 – 13
Старый колодец. 2004 – 29
Степнячка. 1999 – 38
Странник. 1994 – 28
Стременная. 1991 – 14
Стременная. 1997 – 39
Стременная. 1999 – 39
Стременная. 2000 – 27
Тайное погребение. 1995 – 24
Товарищи. 2003 – 20
Убитый казак. 1985 – 11
Убитый. 1996 – 20
Харон. 1998 – 29
Хутор Каныгин. 2003 – 32
Цветет картошка. 1997 – 33
Чарочка. 2000 – 18
Часы. 1998 – 35
«Черный ворон». 2002 – 25

Сергей Гавриляченко

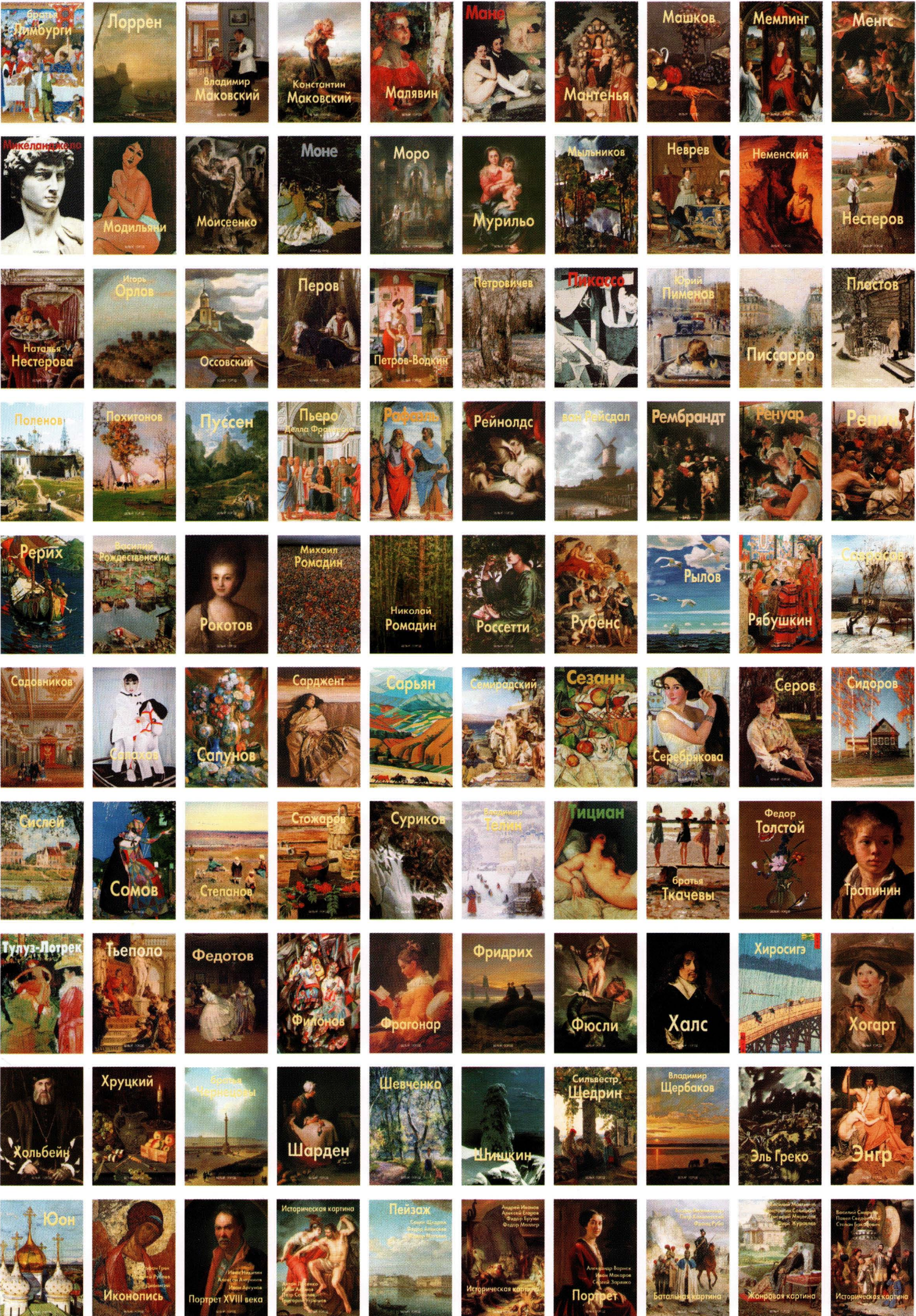
БЕЛЫЙ  ГОРОД

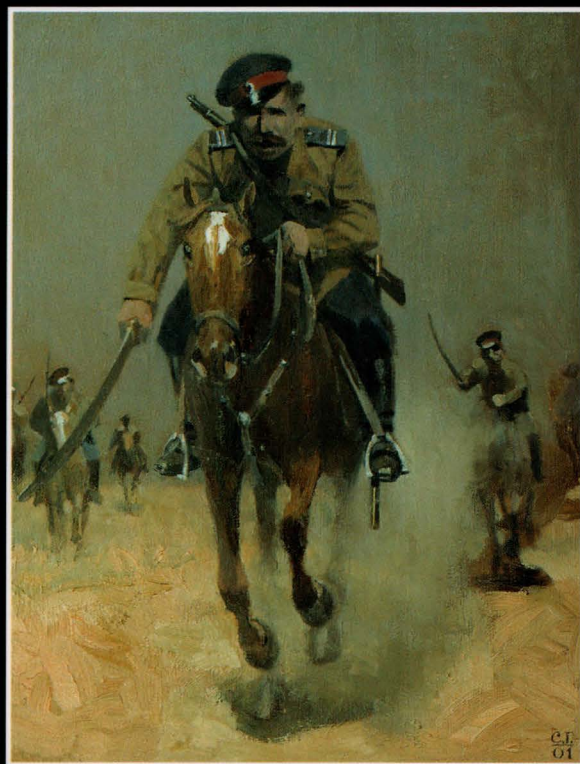
МОСКВА, 2004

Электронный вариант книги:

Скан: LenAlis

Обработка, формат: manjak1961





Мастера живописи

- | | | | | |
|-------------------|--------------------|--------------------|---------------------|-------------------|
| • Крамской | • Ге | • Братья Чернецовы | Нестерова | • Ватто |
| • Васнецов В. | • Серебрякова | • Толстой Ф. | Петров-Водкин | • Больдини |
| • Левитан | • Семирадский | • Горский | • Ренуар | • Фридрих |
| • Врубель | • Коровин | • Корин А. | • Рафаэль | • Батони |
| • Нестеров | • Щедрин Сильвестр | • Жуковский С. | • Рембрандт | • Братья Лимбурги |
| • Айвазовский | • Грабарь | • Салахов | • Леонардо да Винчи | • Дега |
| • Куинджи | • Боровиковский | • Никонов В. | • Босх | • Доре |
| • Саврасов | • Добужинский | • Куликов И. | • Моне | • Менгс |
| • Репин | • Перов | • Похитонов | • Шагал | • Гойя |
| • Суриков | • Рылов | • Головин | • Ван Гог | • Шпицвег |
| • Богаевский | • Жилинский | • Степанов | • Боттичелли | • Ван Дейк |
| • Шишкин | • Филонов | • Гагарин | • Климт | • Буше |
| • Верещагин В. | • Тропинин | • Кустодиев | • Веласкес | • Фрагонар |
| • Брюллов | • Братья Ткачевы | • Неврев | • Пикассо | • Сегантини |
| • Поленов | • Пластов | • Дробицкий | • Микеланджело | • Хиросигэ |
| • Федотов | • Ромадин Н. | • Оссовский | • Гоген | Кауфман |
| • Серов | • Кузнецов П. | • Глазунов | • Тициан | |
| • Васильев Ф. | • Рерих | • Стронский | • Мане | |
| • Кипренский | • Грицай А. | • Мирошник | • Сезанн | |
| • Венецианов | • Бродский | • Рябушкин | • Тулуз-Лотрек | |
| • Васнецов А. | • Маковский В. | • Горский-Чернышев | • Бернини | |
| • Юон | • Пиросмани | • Гавриляченко | • Айец | |
| • Крымов | • Иванов А. | Заряно | • Рубенс | |
| • Левицкий | • Иванов В. | Боголюбов | • Бёклин | |
| • Борисов-Мусатов | • Сапунов | Дейнека | • Давид | |

