

УДК 75.03

Ирина Юрьевна Чмыревакандидат искусствоведения, доцент. irinachmyreva@gmail.comORCID iD <https://orcid.org/0000-0001-8643-2872>

Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина, Россия, Москва, Малая Калужская ул., 1. 119071

**ДВОЙНИЧЕСТВО, МАРИОНЕТКИ И ЦИРКОВЫЕ.
УПРАВЛЕНИЕ ПЕРСОНАЖЕМ В ЖИВОПИСИ
ВЛАДИМИРА ПАВЛОВИЧА НЕКЛЮДОВА****АННОТАЦИЯ**

Статья посвящена творчеству советского и российского живописца Владимира Павловича Неклюдова (1938–2021), члена-корреспондента Российской академии художеств, известного монументалиста. В статье рассматривается творческое наследие художника, в первую очередь его станковые работы 1990-х – 2000-х гг., в которых отражаются размышления художника о сложном времени, в которое ему пришлось жить. Акцент делается на эволюции женских образов, которые становятся метафорой поломанной судьбы и позволяют проявить подсознательное стремление художника к доминированию, нереализованное в творчестве, поскольку этот, наиболее плодотворный, период его жизни пришелся на эпоху распада СССР и потерю большого заказа, который не позволил реализоваться замыслам Неклюдова в области монументального искусства.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Владимир Павлович Неклюдов; советское искусство; московское искусство 1990-х гг.; живопись; тема цирка; марионетка; двойник; манекен; подземелье; символика; подсознательное.

Владимир Павлович Неклюдов – автор интересной судьбы: таких художников можно изучать как в контексте истории живописи, истории искусства СССР и постсоветской России, так и в рамках курса о природе творчества, генетической и психической.

Владимир Павлович был братом-близнецом Бориса Павловича Неклюдова. Два крупных художника, жившие в одном городе, в Москве, учившиеся в

одной высшей школе (они заканчивали Строгановское училище), родившиеся в один день и час в предвоенном Воронеже. Но работать рядом, общаться на протяжении всей жизни и быть разными – в этом большой труд каждого из них и великая загадка творчества.

Борис Павлович был академиком Российской академии художеств, а его брат – членом-корреспондентом. Официально Борис Павлович был успешнее Владимира Павловича. Внутренняя драма брата-близнеца, работающего в той же области искусств, безусловно, нашла свое отражение в искусстве Владимира Неклюдова. Также важной темой, которая находит свое отражение метафорически, в сложных символических сюжетах 1990-х – 2000-х гг., стала история современности: распад СССР и жизнь художника в эпоху «художественного безвременья» первых двух десятилетий независимой России, когда казалось, что мастерам советской эпохи не найти себя в новом времени.

После смерти Владимира Павловича прошло менее пяти лет и только сейчас его наследники начинают разбор архивов художника, включающих в себя живописное и графическое наследие, исчисляемое сотнями произведений. В этом массиве работ наше внимание привлекли повторяющиеся символические сюжеты, связанные с кругом модернистских образов, характерных, скорее, для западно-европейского, нежели русского искусства середины – второй половины XX в.

В живописном наследии Неклюдова мы выделили более тридцати работ, большинство из которых были созданы в период между 1991 и 2010 гг., которые отличаются тематической общностью: цирковые, манекены, куклы, марионетки.

Цель нашей работы – рассмотреть семантический круг этих сюжетов двойничества: живого и механического, наделенного собственной волей и управляемого, в творчестве Владимира Павловича Неклюдова, найти значения этих образов и показать их эволюцию в творчестве художника.

Неклюдов прошел путь от строгановского выпускника с крепкими рисунком и живописью, пониманием задач монументального искусства в 1950-е гг. до чело- века, который в 1990-е гг., оказавшись в некоторой изоляции, как, впрочем, все российское искусство академической школы в тот период, продолжал работать в станковой картине, но также свободно и широко. Великий заказчик-государство СССР перестал существовать, и в новых условиях все продолжалось как будто в старых декорациях мастерских, творческих дач, но уже без привычной

поддержки и широкой зрительской аудитории. Три десятилетия творческой жизни Неклюдова, 1991–2021 гг., прошли в работе на исключительно внутренней мотивации, а это почти половина всего пути художника.

В 1990-е гг. Владимир Павлович оказался в состоянии отсутствия внешних запретов и ограничений, но, одновременно, и вне арт-сцены и арт-рынка эпохи. Он попал в ситуацию, о которой, возможно, мечтал в молодости: творить без оглядки, но вышло так, что его творческая свобода как будто не нужна была более никому. Он был волен делать всё, что хотел в своей мастерской: браться за любые темы, в любых жанрах, искать новые изобразительные формы, придумывать новые пластические языки – у него не было совершенно никаких внешних ограничений. Но и показывать свои открытия, кроме как на отчетных МОСХовских выставках, стало более негде.

В это время круг людей, которые ценили бы и помогали современным художникам, и тем более художникам старшего поколения, был ничтожно мал. Во все времена меценаты поддерживают, в первую очередь, своих ровесников, авторов, принадлежащих к одному поколению со своими покровителями. Но после распада Советского Союза, в старшем поколении, которому принадлежал и Владимир Павлович Неклюдов, люди, во власти которых помогать художникам, сами оказались на грани того, чтобы быть выброшенными с корабля современности.

И тем интереснее наблюдать за тем, какие темы выбирает в своем творчестве художник и какие коды и шифры использует, чтобы вести свой личный дневник и одновременно оставаться в пространстве искусства, которое может быть интересно за пределами его мастерской. Неклюдов преодолевает внутреннюю драму творчества в никуда и продолжает активно работать.

Будучи художником монументального искусства и создав себе репутацию именно в этой области, Владимир Павлович тем не менее на протяжении всей своей карьеры много времени уделяет станковой живописи. И это не только пейзаж и натюрморт, которые можно считать одновременно тренировкой живописных колористических навыков и работой, ориентированной на рынок искусства: станковая картина в этих жанрах во все времена находит своего зрителя и коллекционера.

Помимо работы в этих «востребованных» жанрах, Неклюдов создает тематические станковые произведения, сюжеты которых лишь отчасти можно соотнести с его эскизами монументальных работ. Художник много работает с моделью в мастерской, превращая сюжет «модель в мастерской» и «обнаженная модель» в самостоятельный значимый жанр своего творчества.

Заметим, что в студии модели большую роль играют именно внутренние задачи изобразительности, поиск пластики, световые и колористические решения, которые с трудом могут быть представлены публике как успешная тематическая картина. Но, оговоримся, если в советский период тема «модель в мастерской художника» воспринималась исключительно в каноне академического искусства как низкий жанр и служебная работа по изучению природы, то в 1990-е гг., на волне интереса общества к темам, не имевшим публичной репрезентации в 1940-е – 1980-е, изображение обнаженной природы становится предметом искусства, рассчитанным на публикацию.

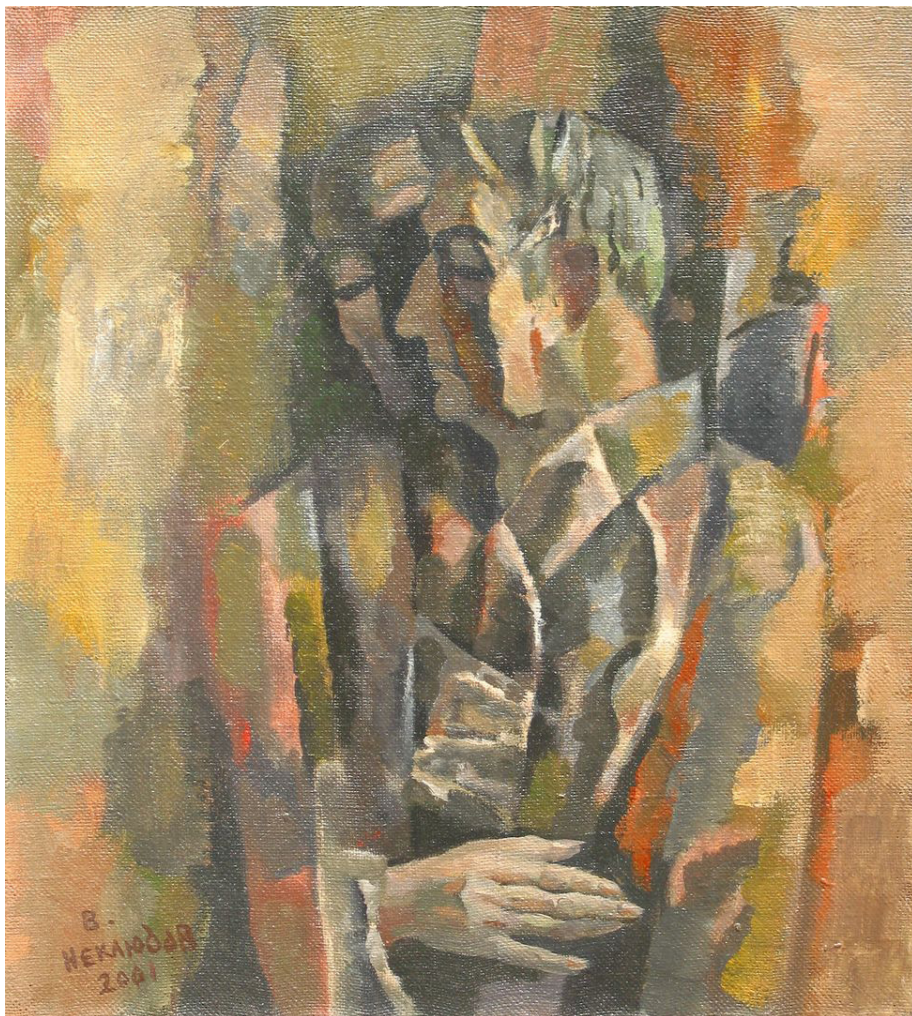
Для думающего художника, размышляющего над тем, что такое живописное изображение как плоскость, как цветное и фактурное панно, изображения модели в мастерской были чрезвычайно важны. Неклюдов работал над вариациями этой темы на протяжении всей жизни. В годы юности и молодости интерес к этой теме свидетельствует о его поиске, о внутренней работе и динамической эволюции, без оглядки на возможность выставочного успеха. Тогда как обращение к той же теме в реалиях новой России становится возможностью через тему обнаженной природы говорить о современном обществе, взаимоотношениях мужского и женского, власти и слабости, свободы и дидактики.

* * *

В 2001 г. Владимир Павлович пишет «Автопортрет» (Ил. 1), который привлек наше внимание в контексте размышлений о двойничестве. Неклюдов писал себя много раз с юности и до самых поздних работ, датированных 2014 г.

На его автопортретах уже 1970-х гг. мы видим очень взрослого, внешне быстро окаменевшего персонажа. Они представляют человека красивого и закрытого, как большое каменное изваяние с острыми гранями. Свои изображения он чаще делает в минималистической манере, почти в монохроме. При этом Владимир Павлович был художником с чрезвычайно развитым цветовым видением.

Что же особенного в «Автопортрете» 2001 г.? Вертикальная композиция, поясное изображение. В первое мгновение бросается в глаза рука, как будто обнимающая торс художника, и жесткий «высеченный» профиль. Но потом мы замечаем, что перед нами фигура, как будто отражающаяся, удваивающаяся, так что мы уже не вполне можем определить, то ли это рука отражения, то ли второй фигуры – «тени». Говоря языком фотографии, перед нами портрет в технике мультиэкспозиции, когда герой движется и на холсте зафиксированы несколько



Ил. 1. Владимир Неклюдов. Автопортрет. 2001. Холст, темпера.
Архив Владимира Неклюдова

фаз его состояния. Или же мы все-таки имеем дело со светлой и темной стороной героя, которую он сам изобразил разделенными? Вспоминая, что Владимир Павлович-близнец, нет ли в этом намек на парный портрет его и брата Бориса?

Вспоминаются и строфы Иннокентия Анненского из стихотворения «Двойник» (1904):

Горячешный сон волновал
Обманом вторых очертаний,
Но чем я глядел неустанней,
Тем ярче себя ж узнавал.

...

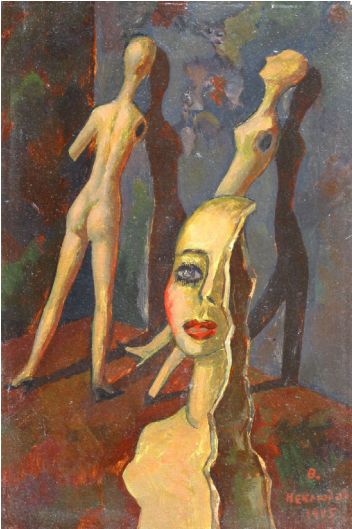
И в мутном круженье годин
Всё чаще вопрос меня мучит:
Когда наконец нас разлучат,
Каким же я буду один?

Но тема двойничества (особенно с оглядкой на начало XX в., период, который, судя по живописным аллюзиям Владимира Павловича, интересовал его) связывает через столетие образ Дориана Грея и «Автопортрет» Неклюдова. Возникает тема разделенности светлой и темной сторон героя. Оказывается возможным рассматривание порознь, по отдельности дневной и теневой сторон самого себя. К рубежу XX–XXI вв., когда было написано это полотно, у Неклюдова относится целый ряд изображений, которые могут быть отнесены к картинам тени и даже тьмы.

В 1995–1996 гг. художник пишет картины «Куклы» (Ил. 2) и «Подвал» (Ил. 3), на обеих изображены обезображенные манекены, запертые в сумрачных коричневых интерьерах. Одна из фигур, безрукая, стоящая во весь рост и на каблучках, упирается головой в стену, мы видим ее со спины. Она буквально повторяется из композиции в композицию. Такое положение фигуры в психологических тестах означает полную потерю ориентиров и надежды, нахождение в тупике. Другие героини этих композиций безруки (бессильны себя защитить или что-то изменить), они полностью находятся во власти места и ситуации, в которой они оказались.

Тема фатума, управления извне героинями картины становится ключевой для этих композиций.

Интересно, что в тот же период художник пишет картину «Модель» (Ил. 4), где в том же коричнево-зеленом колорите он изображает живую модель, сидящую на диване, ее руки раскинуты по спинке так, будто она распята. Картину с предыдущими роднит не только колорит, но и мотив домино: в «Подвале» это ромбы пола, а в «Модели» — ткань домино, спадающая с ее предплечий на



Ил. 2. Владимир Неклюдов.
Куклы. 1995. Оргалит, темпера.
Архив Владимира Неклюдова



Ил. 3. Владимир Неклюдов. Подвал. 1996.
Холст, темпера.
Архив Владимира Неклюдова



Ил. 4. Владимир Неклюдов. Модель. 1996.
Холст, темпера.
Архив Владимира Неклюдова

диван. И хотя у живой модели изображены руки, их жест, раскинутость, механистичность позы обозначают ее бессилие, зависимость.

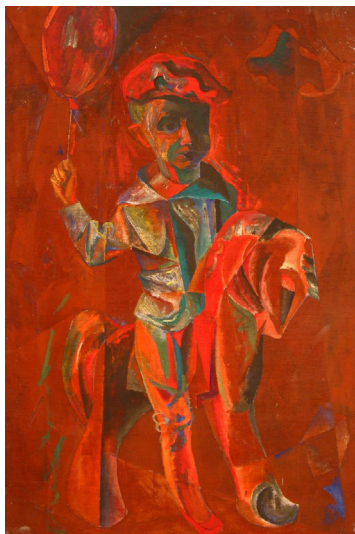
Подобные трактовки образа двойственности мы встречаем в европейском искусстве рубежа XIX–XX вв. и позднее, в эпоху сюрреализма (Краусс, 1985; Foster, 1993). Но крайне сложно вспомнить в русском искусстве середины XX в. подобные образы. Если не считать композиции Павла Челищева, но этот автор жил в Европе и Северной Америке и был неотделимой частью модернистской культуры: и живописи, и интереса к психоанализу и сюрреалистическому символизму.

Образ марионетки в русской искусстве появляется в период расцвета творчества семидесятников, к которым отчасти можно отнести и самого Неклюдова, но, в отличие от Александра Ситникова и Ольги Булгаковой, Татьяны Назаренко, Натальи Нестеровой, у которых появляются и марионетки, и фигуры-обманки, и маски, у Неклюдова в 1970-е гг. нет такого явного интереса к системе этих образов в то десятилетие. Особняком в его творчестве в тот момент стоят только две работы: «Андрей на коне» (1968) и «Цирковой номер» (1978).

«Андрей на коне» (Ил. 5), красная, кубистическая картина, напоминает по колориту и пластике рисунка модели изображения красных кресел Натана Алтмана. Но сюжет картины Неклюдова будто находится в диалоге с появившейся незадолго до «Андрея» картиной «Айдан» (1967) Таира Салахова. Но если картина Салахова – белое на белом, колыбельная чистоте и восточной красоте его доченьки, то портрет сына у Неклюдова – это костер, в котором горит маленький старичок, выточенный из деревяшки истуканчик со сжатым кулачком, кукла верхом на игрушечном пламенеющем тревожном скакуне.

«Цирковой номер» (Ил. 6) Неклюдова можно соотнести с иератическими абстракциями Михаила Шварцмана, с марионетками Булгаковой и, конечно же, с поздними картинами Александра Родченко на тему цирка. Но Владимира Павловича в «Цирковом номере» интересует не столько клоунское начало и физическое уродство двух цирковых карл, сколько обмен гендерными признаками между ними: карл женоподобен и его ручка с цепкими пальцами напоминает костистую лапку старушки, а карла, наоборот, кажется, обрастает бакенбардами и обладает недюжинной силой.

Живопись Неклюдова в 1970-е гг. более, чем в другие периоды, тяготеет к так называемому магическому реализму и метафизической школе московской живописи, где столь важны были разнообразие красного цвета, условность пространства вокруг модели, насыщенность фона геометрическими фигурами, которые вот-вот сложатся в орнамент, стилизация формы предметов.



Ил. 5. Владимир Неклюдов.
Андрей на коне. 1968.
Холст, темпера. Архив
Владимира Неклюдова



Ил. 6. Владимир Неклюдов. Цирковой номер.
1978. Холст, темпера.
Архив Владимира Неклюдова

Обилие оттенков красного в 1970-е можно считать знаком эпохи, вспомним мозаики Юрия Королева в московской архитектуре брутализма 1960-х – 1970-х гг., и влиянием эстетики метафизиков, например Булгаковой и Ситникова, если не признанной, то вирусно действующей изнутри в художественном сообществе.

Творческое наследие Неклюдова демонстрирует нам, что в разные периоды своего творчества он легко, будто играя, примешивает к работам в собственном узнаваемом стиле произведения, напоминающие актуальные выставочные тенденции тех лет: то он сделает вещи, не уступающие тонкости темперной живописи Дмитрия Жилинского, то мотивы Юрия Ракши или стилистические приемы Мая Митурича, но, попробовав на вкус, оценив, как это работает, Неклюдов возвращается к себе, обогатив свою выразительную палитру, но не перейдя «в чужую веру». Можно также отнести и к «Андрею на коне», и к «Цирковому номеру», если бы десятилетия спустя не возникло утрирование формы в работе с женскими моделями, не вернулась бы в самый поздний период творчества тема цирка (картина «3-Арнаутов-3», 2013, ил. 7), да и выход в монохромные колориты не использовался бы намеренно в картинах на темы марионеток и кукол.



Ил. 7. Владимир Неклюдов. 3-Арнаутов-3. 2013.
Картон, темпера. Архив Владимира Неклюдова

Вглядываясь в неклюдовский «Подвал» (1996), можно найти в нем и буквальное увлечение итальянскими метафизиками, в первую очередь, Джорджо де Кирико, которого художник мог знать по публикациям и оригиналам из Пушкинского музея.

Но у линии кукол в творчестве Владимира Павловича есть свой «подвал» подсознательного: основываясь на неизвестном нам личном опыте, художник постоянно придает образам марионеток женские черты. От сломанных кукол в углах условных комнат с полом – шахматной доской – художник приходит к изображению моделей в мастерской как кукол-марионеток: «Утро» (1993), «Девушка в гольфах» (1994, ил. 8), «Обнаженная» (1995, ил. 9), «Модель» (1996), «Отдых» (2003), «Красивая простыня» (2010), «Спящая» (2010), «Дрема» (2012, ил. 10). В них есть кукольность Барби – явления эпохи внучек художника, и жесткая ирония над длинноногостью «образцовых» моделей 1990-х гг.

Владимир Павлович, будучи мастером с прекрасным чувством рисунка, с глубоким пониманием смыслов, которые он вкладывает в свои композиции, делает шаг от реализма студийной работы с моделью к условным символическим

Ил. 8. Владимир Неклюдов.
Девушка в гольфах. 1994.
Холст, масло.
Архив
Владимира Неклюдова



Ил. 9. Владимир Неклюдов.
Обнаженная. 1995.
Картон, темпера.
Архив
Владимира Неклюдова

Ил. 10. Владимир Неклюдов.
Дрема. 2012.
Картон, темпера.
Архив Владимира Неклюдова





Ил. 11. Владимир Неклюдов. Лида. 2012.
Картон, темпера. Архив Владимира Неклюдова

изображением куколок, фарфоровых нимфеток, якобы позирующих ему. Кажется, что это ожившие старинные фарфоровые создания со странными пустыми выражениями лица-маски, с огромными пустыми кукольными глазами и полными яркими губами, как в условных портретах «Девушка с бантом» (2000), «Вспоминая мелодию» и «Осенний стол» (обе 2001), «Лидия» (2011), «Лида» (2012, ил. 11).

Превращение моделей в студии художника силой его фантазии в кукол, состоящих из головы-маски и длинных ног, есть, возможно, неожиданная, неочевидная линия эротического искусства в изобразительном искусстве 1980-х – 2000-х гг. Мы знаем, что этот период был эпохой взрыва эротической литературы, поэзии и, в первую очередь, эротической темы в позднесоветском и раннем российском кинематографе. Все это являлось выражением процесса, когда подсознание отдельных акторов и общества в целом «прорвало плотину» сознательного (не только идеологии, но и традиционной этики). Причем эротическое часто рифмовалось с фантазийным и мистическим изображением,

было частью странного микширования тем, ранее не разработанных в искусстве двадцатого столетия на территории России.

Но мы знаем гораздо меньше о том, как эротическая линия эпохи Перестройки и 1990-х гг. нашла отражение в живописи. И теперь, открывая наследие Неклюдова, мы видим один из неординарных выходов этой темы в пространство традиционной картины. Одновременно это жестокая фантазийность эротики по отношению к моделям, и только условность формы создает возможность зрителю находиться перед этими работами. Куклы в композициях Неклюдова напоминают ставшие популярными как раз в тот период Барби. С другой стороны, эти кукольные образы наследуют линии эротической французской живописи самого начала XX в. В ряду последних можно вспомнить картины Пьера Боннара с черными чулками и Кеса ван Донгена. В этой линии эротической живописи картина не проваливается в порнографию, поскольку язык изображения и сконструированные образы абсолютно условны.

Оказывается, что Владимир Павлович транслирует общее с другими выдающимися мастерами ощущение своей эпохи – времени упадка одной цивилизации и безвременья перед приходом новой. Художнику Неклюдову было суждено прожить очевидцем больших перемен. Может быть, поэтому и смены его стилей, разнообразие его источников вдохновения и их интерпретаций оказываются свидетельством его исключительного слуха к биению подспудных ритмов истории.

ЛИТЕРАТУРА

Андреева, Е. (2012) *Угол несоответствия. Школы нонконформизма. Москва – Ленинград, 1946–1991*. М.: Искусство – XXI век.

Время перемен. Искусство 1960–1985 в Советском Союзе (2006). СПб.: Palace editions.

Бычков, И., Васильев, Н. (2024) *Советская монументальная мозаика юга России. 1937–1991*. М.: Кучково поле-Музеон.

Мишина, О. (ред.) (1989) *Справочник членов Союза художников СССР*. Т. 2. М.: Советский художник.

Справочник членов Союза художников СССР. Т. 2 (1973) М.: Советский художник.

Foster, H. (1993) *Compulsive Beauty*. Cambridge: The MIT Press.

Krauss, R. (1985) 'Corpus Delicti', *October*, 33, pp. 31–72.

Mahon, A. (2005) *Surrealism and the Politics of Eros 1938–1968*. New York: Thames & Hudson.

Irina Yuryevna Chmyreva

PhD in Art History, Associate Professor. irinachmyreva@gmail.com

ORCID iD <https://orcid.org/0000-0001-8643-2872>

Russian State University named after A. N. Kosygin,

1 Malaia Kaluzhskaia st., 119071 Moscow, Russian Federation

DUPLICITY, PUPPETS, AND CIRCUS. CHARACTER CONTROL IN THE PAINTINGS OF VLADIMIR PAVLOVICH NEKLIUDOV

ABSTRACT

In the article, the researcher examined the work of the Soviet and Russian artist Vladimir Pavlovich Nekliudov (1938–2021), a Corresponding Member of the Russian Academy of Arts and a renowned muralist. The author studied Nekliudov's creative legacy, particularly his easel works from the 1990s and 2000s, imbued with the artist's reflections on the difficult times he lived through. The researcher focused on the evolution of female images, which became a metaphor for a broken destiny and allowed the artist to express his subconscious desire for dominance, unrealized in his work. This most fruitful period of his life coincided with the collapse of the USSR and the loss of a major commission, which prevented Neklyudov's monumental art plans from being realized.

KEYWORDS

Vladimir Pavlovich Nekliudov; Soviet art; Moscow art of the 1990s; painting; circus theme; puppet; double; mannequin; dungeon; symbolism; subconscious.

REFERENCES

Andreeva, E. (2012) *Ugol nesootvetstviia. Shkoly nonkonformizma. Moskva – Leningrad, 1946–1991* [Angle of Nonconformity. Schools of Nonconformism. Moscow–Leningrad, 1946–1991]. Moscow: Iskusstvo – XXI vek Publ. (in Russian)

Bychkov, I., Vasiliev, N. (2024) *Sovetskaia monumental'naia mozaika iuga Rossii. 1937–1991* [Soviet Monumental Mosaic of the South of Russia. 1937–1991]. Moscow: Kuchkovo pole-Muzeon Publ. (in Russian)

Foster, H. (1993) *Compulsive Beauty*. Cambridge: The MIT Press.

Krauss, R. (1985) 'Corpus Delicti', *October*, 33, pp. 31–72.

Mahon, A. (2005) *Surrealism and the Politics of Eros 1938–1968*. New York: Thames & Hudson.

Mishina, O. (ed). (1989) *Spravochnik chlenov Soiuza khudozhnikov SSSR* [Directory of Members of the Union of Artists of the USSR]. Vol. 2. Moscow: Sovetskii khudozhnik Publ. (in Russian)

Spravochnik chlenov Soiuza khudozhnikov SSSR [Directory of Members of the Union of Artists of the USSR]. Vol. 2 (1973) Moscow: Sovetskii khudozhnik Publ. (in Russian)

Vremia peremen. Iskusstvo 1960–1985 v Sovetskom Soiuze [Time of Change: Art in the Soviet Union 1960–1985] (2006). St. Petersburg: Palace editions Publ. (in Russian)