

Олег Штыхно

БЕЛЫЙ ГОРОД

Олег Штыхно

БЕЛЫЙ  ГОРОД

Автор текста
Наталья Бартельс

Издательство «Белый город»

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

Редактор Л. Жукова
Корректоры: А. Новгородова, О. Толмачева
Сканирование: В. Тулин
Верстка: Е. Акиншина

ISBN 5-7793-0964-7
УДК 75Штычно(084.1)
ББК 85.143(2)6я6
О-53

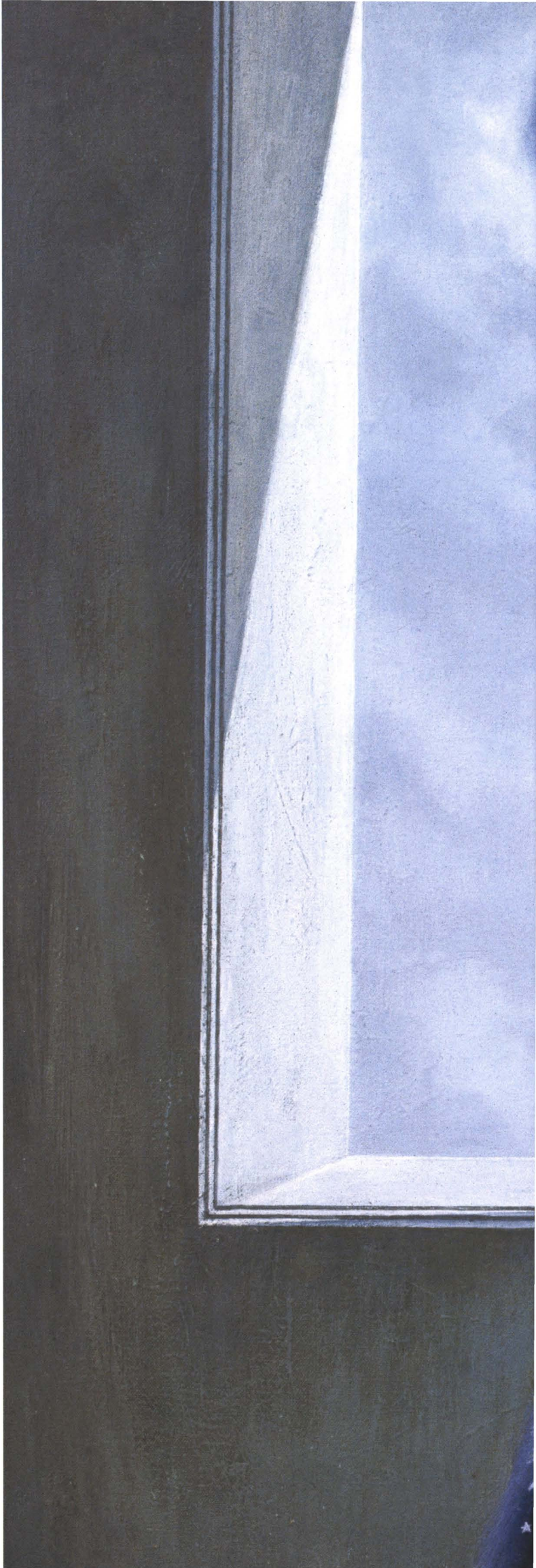
Лицензия ИД № 04067 от 23 февраля 2001 года

Отпечатано в Италии
Тираж 3 000

Издательство «Белый город»
111399, Москва, ул. Металлургов, д. 56/2
Тел.: (095) 780-3911, 780-3912, 916-5595,
688-7536, (812) 265-4139
Факс: (095) 916-5595, (812) 567-5415

По вопросам приобретения книг
по издательским ценам обращайтесь по адресам:
105264, Москва, ул. Верхняя Первомайская,
д. 49а, корп. 10, стр. 2
Тел.: (095) 780-3911, 780-3912
111399, Москва, ул. Металлургов, д. 56/2
Тел. (095) 916-5595
Сайт издательства: www.belygorod.ru
E-mail: belygorod@mail.ru

© Белый город



Олег Штыхно



БЕЛЫЙ ГОРОД

Он принадлежит к поколению, которое пришло в искусство, когда все школы, направления, течения в истории живописи были уже в прошлом. Адепты нового, так называемого «актуального», искусства с их инсталляциями, перформансами, акциями, выдвинутыми в качестве альтернативы собственному изобразительному искусству, давно покинули его территорию, сочтя тонущим этот корабль. Традиционное же искусство оказалось в некоей культурной резервации.

Но история живописи до сих пор не кажется нам исчерпанной.

Считать, что к началу двадцатого века искусство закономерно эволюционировало к модернизму, — большое заблуждение. Последний самочинно ворвался на его территорию, ломая все правила, разрушая язык, которым никогда не в силах был бы овладеть. Однако, несмотря на то что на знаменах авангарда было начертано «новизна», он давно уже воспроизводит сам себя, перепевая и тиражируя изобретения

первых своих мэтров. Искусство же — искусство в традиционном понимании — все это время искало и обретало новые формы, которые по отношению к классическим эпохам воспринимаются как современные европейские языки по отношению к латыни: отличаясь от своего источника, они сохраняют с ним генетическое родство.

Изборская долина. 1989
Частное собрание, Испания



Начало биографии

Русскому художнику следует родиться в провинции. Тонкая лирическая красота отдаленных уголков российской глубинки, эпическая мощь бескрайних просторов России – все это порождает в чуткой душе особый, острый и обобщающий взгляд на мир, выхватывающий самое яркое, самое существенное и характерное из череды образов и событий. И если этой природной остроте восприятия сопутствует творческое начало, рождается художник.

Олег Штыхно появился на свет в Новосибирске в 1961 году. Чудовищная удаленность от центра, так выразительно предстающая на школьной карте страны, была зримым подтверждением тому, что путь к неведомым высотам искусства обещал быть длинным и непростым. Врожденные же целеустремленность и упорство являлись залогом того, что самые смелые мечты имели шанс осуществиться.

О том, кто были его дальние предки, он может только предполагать –

многое не рассказывалось, многое забылось со временем теми, чьи судьбы, переплетаясь самым причудливым образом, давали порой такие всходы, какие не объяснишь особенностями национального характера. И уже на иной земле происходило становление следующих поколений, перенесенных туда тревожными ветрами революций и войн, как это часто случалось в трагической истории нашего Отечества.

В его детских воспоминаниях много деревенских впечатлений, оставшихся для него навсегда одними из самых ярких и дорогих. Свои первые этюды, написанные в деревеньке Гоголь, где он в летние месяцы жил у деда и бабушки, он бережно хранит как память о детстве, о местах, которых уже нет: деревня та давно исчезла с лица земли.

Потом была художественная школа в Омске, куда переехала семья. Его путь к будущей профессии был традиционным: за школой последовало художественное учили-



Украина Боровска. 1991
Частное собрание, Россия

ще, далее – институт. Но как непросто вступать на каждую следующую ступень этой лестницы, знает лишь тот, кто шаг за шагом прошел этот путь.

...Биография большинства русских художников начиналась в провинции. Продолжалась же она обыкновенно в столице.

Боровск. Вечер. 1986
Частное собрание, Испания





Поступить в знаменитое Московское художественное училище памяти 1905 года было в те времена посложнее, нежели с ходу запомнить его диковинное название, но какой же музыкой звучало оно для счастливых, оказавшихся в числе принятых! Им предстояли годы серьезной учебы, самозабвенной кропотливой работы ради постижения тайн профессионального мастерства. Это была хорошая школа со старыми традициями и умением поощрять творческое начало; отсюда выходили художниками. И школа эта с успехом была освоена Олегом.

Но ему хотелось большего. По окончании училища он подал документы в Московский государственный академический художественный институт имени В.И. Сурикова, в мастерскую И.С. Глазунова – мастерскую портрета, как она называлась. К этой мастерской отношение в институте было неоднозначным – его подход к обучению у одних вызывал уважение и понимание, у других – неприятие и ревность. Во всяком случае, к желающим поступить в эту мастерскую относились с особым пристрастием и трудностей при поступлении у них, похоже, было больше, чем у прочих абитуриентов. Олег «недобрал баллов».

Сколько таких же молодых и талантливых так и не сумели преодолеть эту планку и, отступив и вернувшись в родные края, уныло всту-

пали на путь провинциального художника, с почти неизбежным комплексом невостребованности, а то и непонятой гениальности. Что побуждало Олега Штыхно к борьбе – амбиции молодости? Талант, которому, чтобы развернуться в полной мере, необходимо было вобрать в себя строгость академической

школы, столичную музейную культуру, почувствовать жесткую конкуренцию в окружении столь же сильных, агрессивных-азартных «молодых гениев»?

После первой неудачи он стал посещать портретную мастерскую в качестве вольнослушателя; год спустя он поступал вновь.



◀ Рисунок натурщика со спины
1990
Собственность художника

Обнаженная
1989
Частное собрание, США



Возвращаясь домой...

1984

Собственность художника

Поставить низкий балл за живопись, а тем более за рисунок, ему, уже в училище слышшему хорошим рисовальщиком, значило бы слишком очевидно проявить необъективность, композиция же — поле более зыбкое, где нет столь четких критериев. За эскиз композиции Олег получил «двойку». В ответ на просьбу объяснить такую оценку он услышал, что при задании выполнить эскиз в технике «гри-

зайль» введенный им для необходимого акцента дополнительно красный цвет являлся ошибкой.

После второго провала он, выдержав творческий конкурс на должность художника сцены, пришел работать в мастерские Большого театра. Так в его жизни наступил краткий, но важный для него этап. Мир театра с его особым языком сценографии был для него совершенно новым и, быть может, дал

первый импульс в направлении постепенного отказа от реалистического жизнеподобия в сторону большей условности языка. Это было и первым приближением к иной стороне искусства, к его прикладному аспекту. Олег воочию убеждался, что ощущения предельной достоверности, как оказывалось, можно добиться не только доведенной до иллюзорности материальностью, а вкуче со светом и расстоянием весьма простыми средствами — когда вместо кисти в ход идут и веники, и опилки, и прочие диковинные для живописца-станковиста материалы и инструменты. Никакой профессиональный опыт для художника не бывает лишним. Разумеется, он не сменил кисть на веник, но наглядно осознал, что нужный эффект достигается порой самым неожиданным образом. Такого рода практика помогала расширить рамки изобразительных средств и понять нечто новое о законах восприятия.

На следующий год он вновь штурмовал Суриковский. С третьей попытки крепость была взята. Начались годы учебы.

Портретная мастерская — мастерская И.С. Глазунова — была не только и не столько одной из персональных мастерских Суриковского института. Это был особый мир, где иначе говорили, иначе одевались и иное писали. Этим мальчикам и девочкам, воспитанным в советской школе, приехавшим в столицу из разных уголков страны, Илья Сергеевич объяснял нечто такое, о чем им не приходилось до этого слышать. Они читали авторов, о существовании которых раньше даже не подозревали, листали совершен-



Сидящий натурщик

1990

Собственность художника

но недоступные в те годы в России каталоги лучших европейских музеев и альбомы величайших художников мира: библиотека И.С. Глазунова, состоящая из редчайших книг, была в их распоряжении. Учебные постановки сооружались не из обычного ассортимента «предметного фонда» с одним и тем же на протяжении многих лет набором издававшихся видов драпировок, посуды и казенной мебели, а из старинных предметов, тканей, костюмов и прочих антикварных редкостей из собрания их учителя. Туда, в мастерскую, на «субботы» приглашались писатели, философы, музыканты, артисты. Там, вопреки всей убогой реальности тогдашней жизни, формировались совершенно иные художники.

Личность руководителя мастерской, несомненно, была объектом подражания для многих. Олег, как и прочие студенты, был очень внимателен ко всему, что говорил учитель, но он и тогда умел оставаться самостоятельным в своих суждениях и пристрастиях. Впрочем, среди его сокурсников было немало ярких индивидуальностей – эта мастерская неудержимо притягивала неординарных личностей. Возможности, которые им предоставлялись, были по тем временам поистине уникальны: поездки за рубеж, копирование старых мастеров в Эрмитаже и музее Академии художеств во время ежегодной летней практики в Петербурге (который в их среде никогда не назывался Ленинградом, и в этой своеобразной игре игнорирования современных реалий был особый смысл). Но и планка, по которой оценивались результаты их работы, была чрезвычайно высока. Это была шкала от нуля до бесконечности – в обе стороны, – когда один и тот же студент мог сегодня зваться гением, а завтра бездарностью, на которую жаль тратить драгоценное время. Кто-то не выдерживал, но тем, кому удавалось вынести такое не-



мыслимое напряжение, на всю жизнь приобретали необычайную стойкость в решении как творческих, так и жизненных задач. Это

Девушка на фоне персидского ковра
1988
Частное собрание,
Россия



Полина
1984

Частное собрание, Россия

Его рисунки тех лет заслуживают отдельного разговора. Грамотный рисунок всегда был и остается показателем профессиональной выучки художника. И в этой сфере среди современников ему мало равных. По мнению одного из художников, принадлежащих к тому же поколению (а нет суда строже и пристрастнее, чем оценка «собрата по цеху»), среди нынешних живописцев можно назвать десятки достойных, но чтобы перечислить хороших современных рисовальщиков, хватит пальцев одной руки – и Олег Штыхно в их числе.

Его натурные рисунки даже в первые годы учебы не были одним лишь честным и унылым штудированием анатомии: в них нет простого «пересчета» мышц, костей и сухожилий – в лучших из них всегда присутствует нечто большее, нежели прилежное изучение формы. В них есть твердая уверенность руки, умение выявить детали, сохраняя цельность, и обусловленность приема, который никогда не произволен, а призван способствовать решению определенной задачи. Его рисунки не просто грамотны (что само по себе уже немало и чего, в сущности, было бы вполне достаточно для студии) – они вдохновенны и художественны. В них читается увлеченность пластикой, понимание логики формы, упоение ее красотой. Им свойствен, безусловно, определенный эстетизм, общающий изображению точность и заостренность. Молодой художник уже тогда добился той меры свободного владения рисунком, когда академическая правильность не довлеет над замыслом, когда задачи школы – более не самоцель. Когда натурная зарисовка перестает быть ежедневно разучиваемой гаммой, а становится произведением со своей темой.

походило на своего рода кадетский корпус, где молодые люди проходили жесткую выучку – что читать, как говорить, как носить мундир. В итоге, при всей разности дарований и человеческих качеств, выпускников этой легендарной мастерской всегда отличали некие общие для всех черты – энергичность, профессиональная грамотность, внешняя элегантность, а также устойчивость к жизненным трудно-

стям и умение преодолевать препятствия всякого рода.

Обитатели портретной мастерской славились еще и редкостной работоспособностью, они много и увлеченно писали, рисовали, копировали (те, кто учился вместе с ними, хорошо помнят светящиеся до поздней ночи окна этой мастерской). Олег особое внимание уделял тогда рисунку и изучению живописных техник старых мастеров.

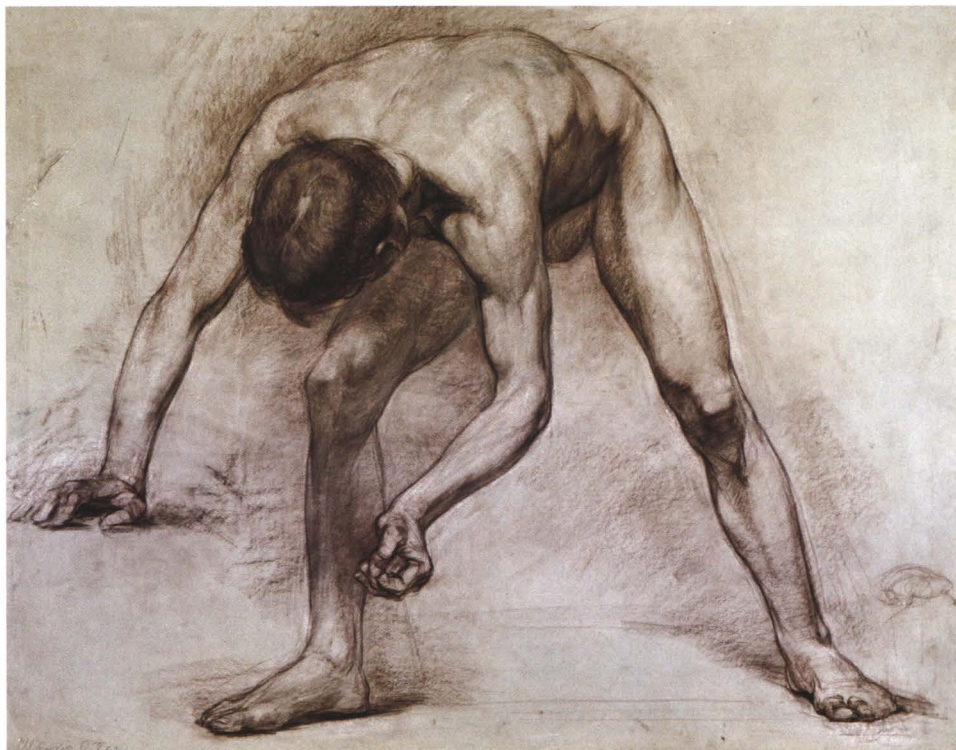
Блестящее владение формой, достигнутое им уже в годы учебы, позволяет ему и в дальнейшем не обходить сложных ракурсов; ему нет необходимости, как это удручающе часто встречается в работах современных художников, маскировать недостаток умения ложным приемом — красивой незавершенностью, эффектным мазком.

Даже в натуральных студиях видно, что человеческое тело представляет для него не только объект изучения — он обладает замечательным умением, исследуя форму, увлекаться ее открывающимся совершенством. В его работах нет некрасивых людей. Он, по сути, следует ренессансной концепции — человек как венец творения, его апофеоз.

Он штудировал старинные трактаты, в них он искал ответы на вопросы, занимавшие его более всего. Он думал, анализировал. Согласуясь то с одной, то с другой системой, он расчерчивал на части человеческую фигуру в поисках универсального модуля, пытаясь найти математическую основу гармоничной формы.

Такой аналитический метод — весьма надежный, но не самый короткий и популярный путь при изучении строения человека, и немногие из художников его избирали; одного из них звали Леонардо. Его знаменитый канон пропорций человеческой фигуры был изучен Олегом досконально; он продолжил тему, отрисовав ту же вписанную в квадрат и в круг фигуру со спины. Чтобы в дальнейшем, уже без линейки и циркуля, держа в памяти эталонные пропорции, свободно рисовать и писать человека во всей его частной неповторимости.

За этим «поверить алгеброй гармонию» неизбежно встает тень пушкинского Сальери, однако призрак холодного аналитика отнюдь не кажется нам зловещим. Его — как воплощенной антитезы вдохновенному творчеству — просто никогда не существовало, как не существовало на свете и пушкин-



ского Моцарта. Конфликт между теоретическим и интуитивным подходом в искусстве — не более чем лукавая выдумка гения. Анализ не разрушителен — в руках талантливого человека он всегда плодотворен. Путь же Моцарта настоящего — это путь многолетней само-

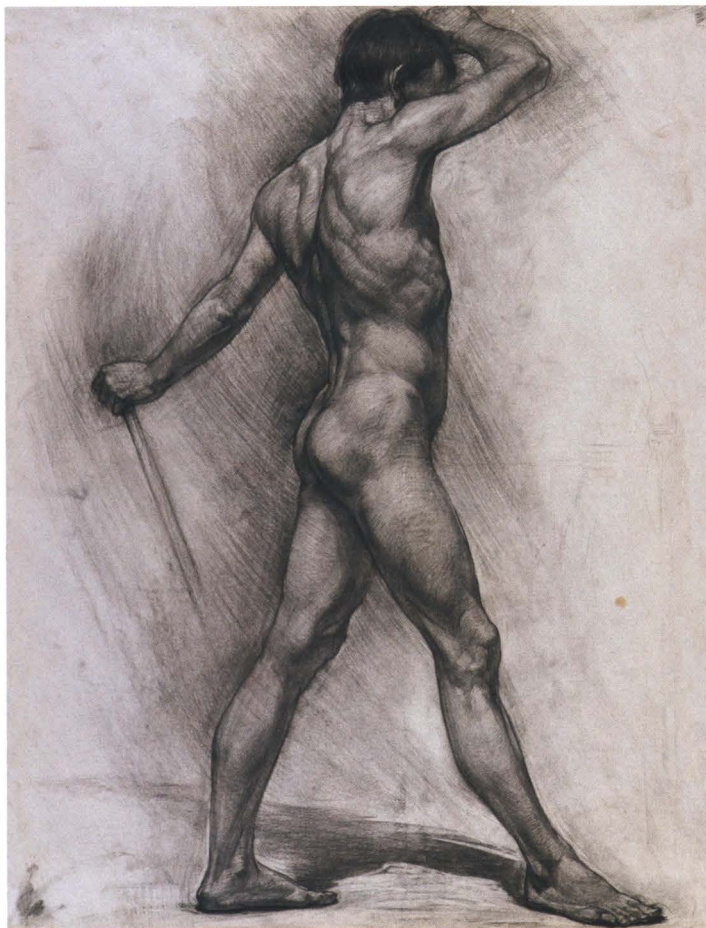
**Натурщик
1988**

Музей Российской Академии живописи, ваяния и зодчества, Москва

**Обнаженная фигура со спины
1989**

Собственность художника





**Стоящая мужская фигура
1990**
Собственность художника



**Сидящая мужская фигура
1989**
Собственность художника

отверженной работы, упорной и тяжелой, ради того, чтобы результат всех этих трудов был столь чудесно легок и изящен.

Эти посвященные изучению формы годы, эти немалые усилия, потраченные на бесконечные натурные штудии и копии, нужны бы-

ли для того, чтобы потом легкой и точной кистью строить образ, не задумываясь над вопросами технического порядка.

Определенный ключ к пониманию Олега Штыхно как художника содержится в именах тех, кого он считает своими учителями. Так, в этом перечне рядом с «теоретиком» Леонардо да Винчи оказывается тонкий лирик Исаак Левитан, у которого Олег учился пониманию пейзажа. Он в разные годы увлекался различными мастерами, находя у каждого из них нечто важное для себя. Никогда не идя по пути прямого подражания, он брал у них «уроки» рисунка, живописи, композиции, изучая не только сами их произведения, но и мемуары, и эпистолярное наследие любимых художников.

Среди своих учителей он называет Эндрю Уайета – мастера острой композиции, который оказался близок ему, по-видимому, парадоксальным сочетанием холодной тщательности исполнения со щемящей искренностью мотива, а также – отточенной изысканностью формы при всей внешней простоте сюжетов его картин.

В круг увлечений Олега попал в свое время и Сальвадор Дали – к счастью, достаточно поздно для того, чтобы пытаться подражать больным сюрреалистическим фантазиям этого гения профанации. Эффект запретного плода имел место недолго. Новый язык, обещающий как будто бы иные выразительные возможности, оказался интересен только тем, что был новым, и до тех пор, пока казался таковым.



**Рисунок драпировки
1989**
Музей Российской Академии живописи, ваяния и зодчества, Москва

Это увлечение отражало, главным образом, пробудившийся интерес молодого художника к поиску формального приема: ему всегда было тесно в рамках наследия передвижнического реализма.

Весьма показательно, что ему симпатичны и художники-наивисты, их незамысловатый, но подчас очень образный и точный, а главное, совершенно искренний язык. Удивительно, что он, столько лет посвятивший покорению формы, завидует их обаятельному в своей простоте способу изложения. Он и сам нередко идет на некоторое самоограничение в изобразительных средствах, однако – к чему лукавить – дороги назад, к этой непорочной неискушенности школой, для него нет.

Как и многих художников его поколения, не миновало его и увлечение Густавом Климтом – столь неотразимо притягательны острые пластические и композиционные находки этого классика модерна, с революционным для своего времени сопряжением реальной живой формы и почти абстрактного, декоративного активного фона.

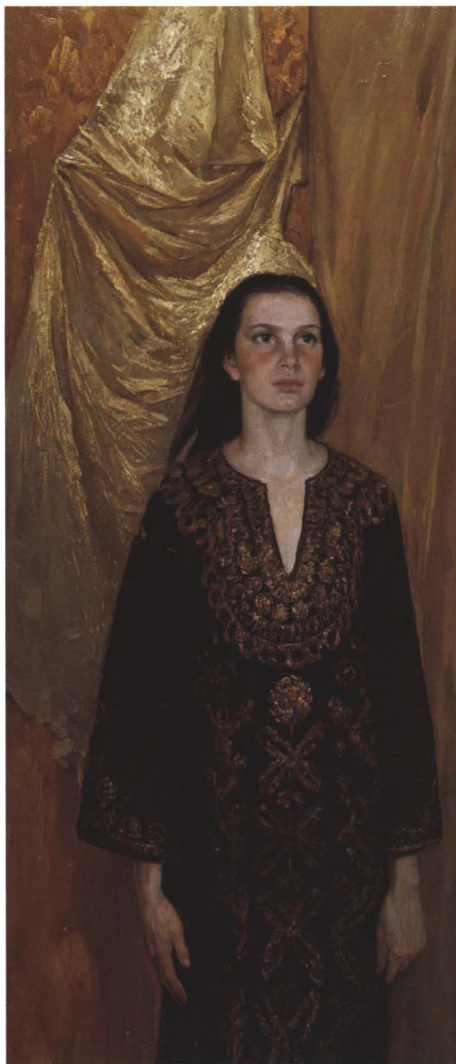
Подобные увлечения вполне естественны для формирующегося художника. Изучать творчество своих великих предшественников – закономерный этап для начинающего: это не только школа, но еще и средство познания различных сторон собственного дарования. Однако последовательно подражающий кому-то одному, даже самому великому, рискует всегда оставаться лишь его тенью.

В те годы он искал себя – пока еще среди других, примеряя доспехи прославленных гениев прошлого; чтобы потом повесить их в шкаф благополучно покрываться пылью. Недаром уговорить его извлечь из этого забвения свои студенческие



Девочка с яблоком
1987

Частное собрание, Россия



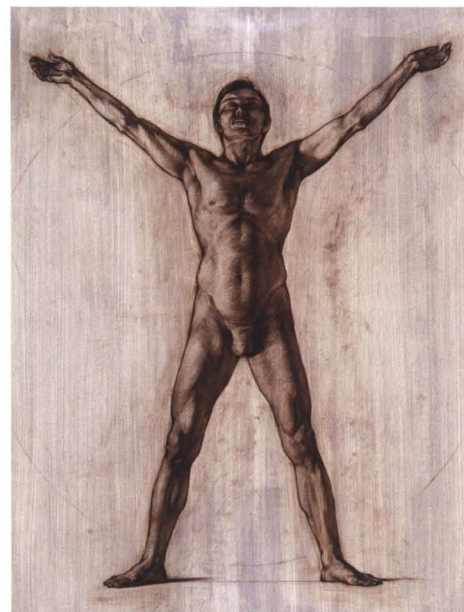
Натурщица
1989
Частное собрание,
Гонконг

Стоящий натурщик
1990
Собственность художника

работы стоит немалых трудов: они перестали быть ему интересны. Их время ушло.

В этих поисках он прошел по многим тропам, плотно утопанным последователями разных кумиров; в конце же их был не свет, а очередной тупик. Чтобы не потерять себя в лабиринте всевозможных «измов», нужно было покинуть его и прокладывать свою дорогу по нехоженным путям.

Он, многие и многие годы посвятивший изучению техники старых мастеров, проштудировав всю возможную литературу на эту тему (всегда, а в те годы особенно труднодоступную), довольно скоро отказался от соблазнительного подражания им. Следы былых увлечений несут лишь работы, сделанные непосредственно в процессе изучения классиков.



В течение нескольких лет он копировал рембрандтовскую *Даная* (к тому времени уже изувеченную), привлекая собственные воспоминания о ней, изучая ее печальные останки и особенно открытия, сделанные в процессе ее реставрации.

Его влекла тайна живописной техники великого голландца. Стараясь проникнуть в систему его живописи, он пытался не столько повторить результат (что заведомо обречено на неудачу), сколько найти приведший к нему путь. Однако техника Рембрандта, даже если бы она в полной мере оказалась разгаданной им, вряд ли могла быть непосредственно востребованной в его собственной живописной практике. Завершив копию-реконструкцию *Данай*, он потерял интерес к своей работе. Заказав для нее роскошную раму, он приготовился расстаться с ней без всякого сожаления. Все вопросы гению были уже заданы, все ответы не будут получены никогда. Тайна его живописи заключалась не в одних лишь сугубо технических приемах, но в величии порыва вдохновения, помноженного на безупречное мастерство.

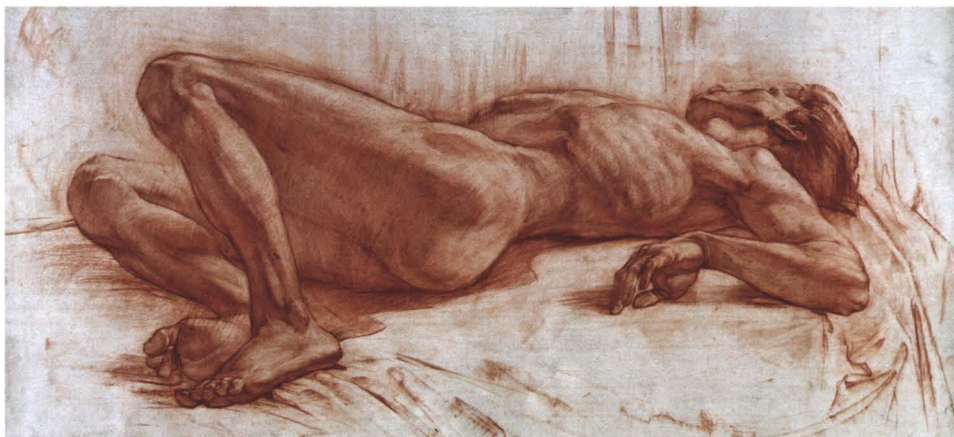


Сидящий натурщик со спины
1987
Собственность художника

Лежащий натурщик
1990
Собственность художника

В копии можно и нужно стараться пройти тем же путем, что и мастер, но бесполезно искать единственный «правильный» метод. Ни один трактат о живописи не содержит точных рецептов; но даже если бы они существовали, всякий, кто всерьез пытался освоить технику старых мастеров, рано или поздно приходил к невозможности следовать этим указаниям буквально: слишком большие изменения произошли в области живописных материалов за истекшие столетия. Можно с большим или меньшим успехом освоить теорию, но в полной мере овладеть техническими приемами мастера, увы, невозможно.

Однако усилия на этом пути, независимо от начальной цели, никогда не проходят даром. С подобными опытами приходит понимание, что всякое подражание целесообразно, если это не потуги воспроизвести результат усилий гения, а попытка повторить сами эти усилия. Шедевр адекватно повторить нельзя, но им можно вдохновиться. Любое



подражание есть лишь погоня за тенью; источник же света — всегда внутри души художника.

В годы учебы Олег, стараясь вобрать в себя как можно больше из всего, что окружало его тогда, постепенно стал ощущать себя способным ставить и решать собственные творческие задачи. Он, чем дальше, тем более, старался уже не пошкольному, а в своем ключе писать заданные учебные постановки. Его стали заботить не только вопросы построения формы, но и вопросы стиля. Его понимание картины уже не укладывалось в академические рамки классической традиции. Он искал собственный живописный язык. И однажды, в конце пятого курса, перед итоговым просмотром услышал от И.С. Глазунова не без сарказма сказанное: «Да ты уже художник!» — и требование снять с экспозиции несколько работ.

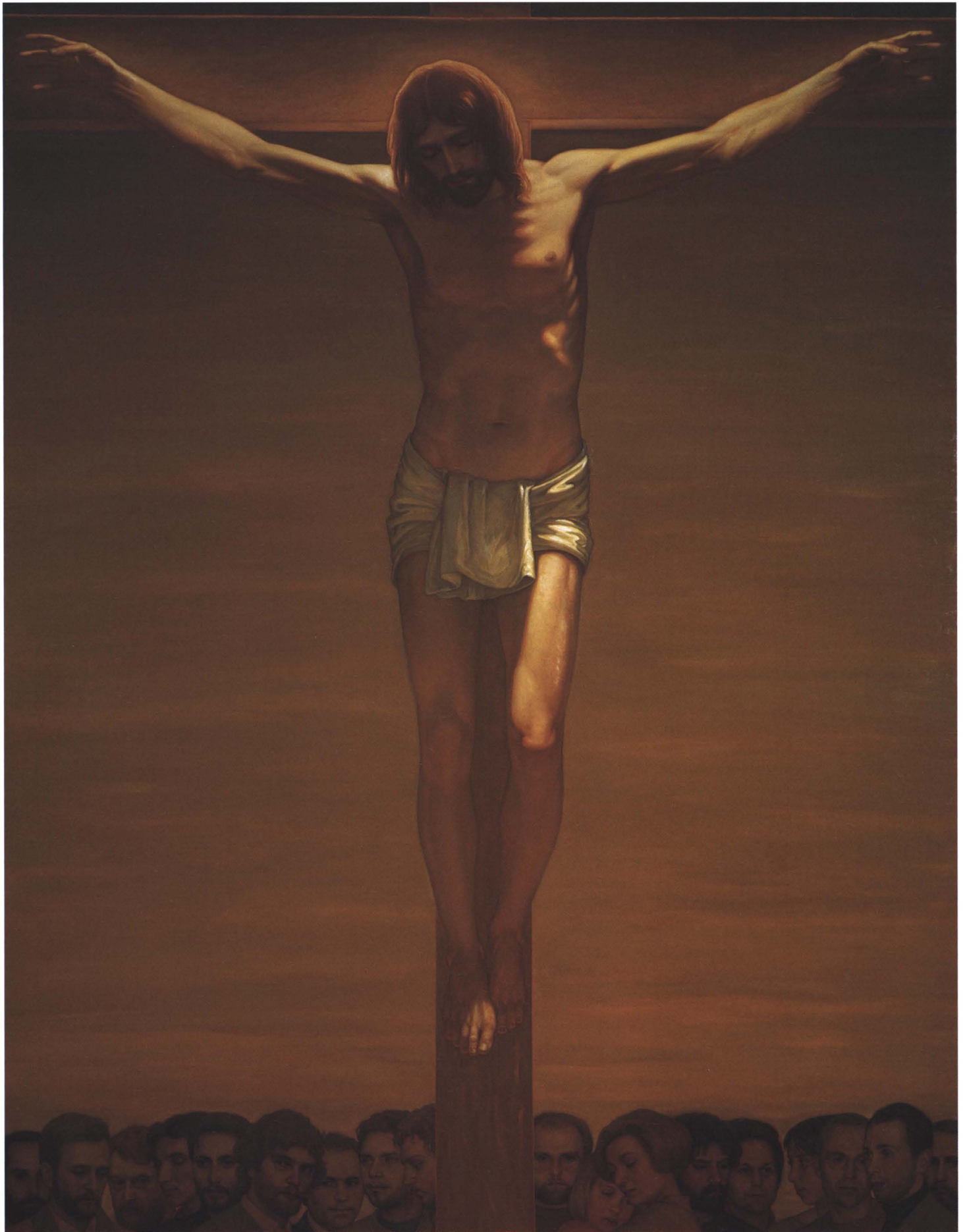
Должно быть, он и вправду перестал быть учеником. По взаимному согласию со своим руководителем он перешел в другую мастерскую, возглавляемую Т.Т. Салаховым. Впереди была дипломная картина. Завершился школьный период.

Рисунок мужской фигуры
1989
Собственность художника



Элегия
1991
Частное собрание,
Россия





Попытка рассказать словами то, что нашло воплощение не в тексте, а в живописных образах, представляется заведомо ложной. Всякая картина, как новая планета, рождается усилием воли ее творца из невещественного хаоса, из обломков прошлых миров, из фрагментов повседневности. Процесс

◀ **Распятие**
1996

Собственность художника

Рисунок женской фигуры
для картины *Оплакивание*
1991

Собственность художника

этот всегда непостижим; исследовать же материал, из которого она создавалась – натурные зарисовки, композиционные наброски, впечатления и воспоминания, – интересно, но не всегда эффективно, так как порой он перерождается до неузнаваемости. Мы можем лишь, отправляясь в путешествие по материкам незнакомой планеты, познавать эти новые земли и, не зная их имен, называть их по-своему.

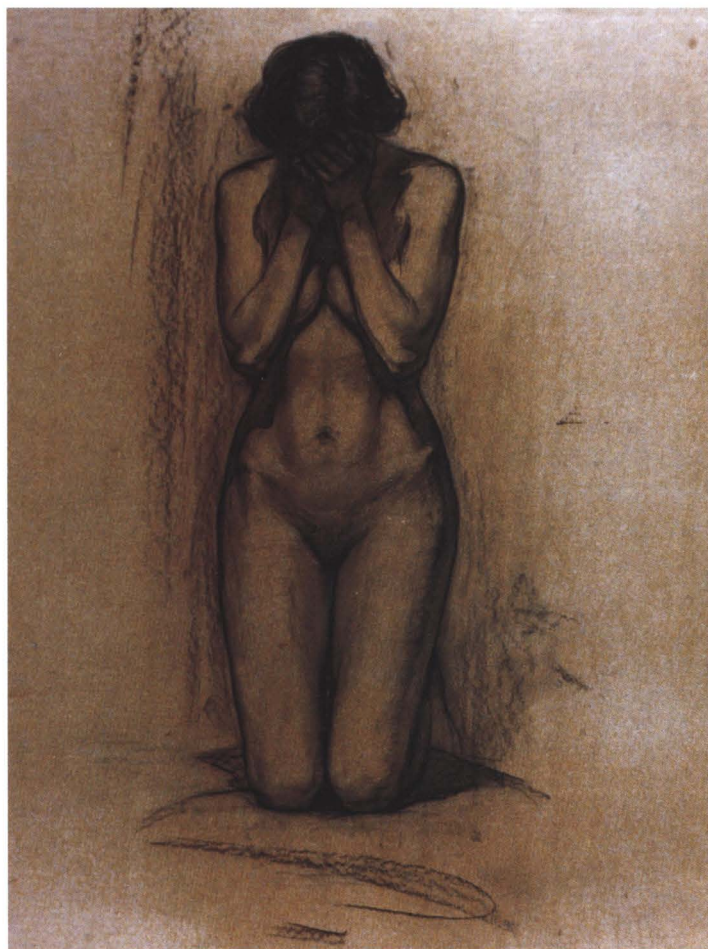
... Дипломная картина – это первая серьезная заявка художника о себе, по которой, по большому счету, судят не только о том, чему

он научился в профессии, но и о том, как и на что он способен эти умения применить.

Названная *Оплакивание*, картина, тем не менее, не следует евангельскому тексту, хотя первые эскизы действительно и по составу персонажей, и по композиционной схеме восходили к традиционному в европейской живописи сюжету *Пьета*. Иное решение пришло в процессе работы. Пробуждая у зрителя совершенно определенные ассоциа-

Рисунок женской фигуры
для картины *Оплакивание*
1990

Собственность художника





**Рисунок головы к картине *Оплакивание*
1992**
Частное собрание, Россия

ции, связанные с данной темой, художник тут же спешит от них отречься. *Оплакивание* – не событие, а образ. Здесь нет ни конкретных исторических персонажей, ни определенного места действия. Все происходит вне времени, вне реального пространства. Есть лишь синяя пус-

тота как символ обезлюдившего мира, который с уходом каждого человека для любивших его пустеет безвозвратно.

В этой работе самостоятельность его дарования проявилась ярко и убедительно. В ней не прочитывается ученического стремления продемонстрировать все свои умения, блеснуть всеми познаниями; очевидно, что он владеет многим, и это дает ему возможность произвести строгий отбор изобразительных средств.

По мере кристаллизации идеи из композиции последовательно исключалось все второстепенное, пока не зазвучала в чистом выражении тема безмолвной скорби. Исчезли все конкретно-исторические детали, пейзажный фон; от акцентированной жестикуляции и сложных поз персонажей в первых эскизах он шаг за шагом, постепенно приходил к совершенному отсутствию движения – они застыли, окаменели оба, и мертвый, и живой. Композиционная схема внутренне строится по двум осям – вертикаль сидящей фигуры и горизонталь лежащей; отсюда подчеркнутая статичность группы. В самом, тогда еще формирующемся, подходе молодого художника к картине, в определенном аскетизме приемов, в некотором декоративизме колорита и решения пространства уже проявлялось монументальное начало, понимание языка «большой формы».

По сути, это была его первая картина – картина в классическом понимании, подразумевающим большой формат и значительность те-

мы; и в процессе ее создания он многое открывал для себя впервые. Тем не менее о ней трудно говорить лишь как о дипломной работе, в которой, заметим в скобках, мера самостоятельности может быть весьма и весьма различной. В данном случае это была его собственная победа.

Для многих художников этого поколения дипломной работе суждено остаться первой и, если не последней, то на долгие годы единственной большой картиной. Сложные композиции крупных форматов практически исчезли с выставок современной живописи, где царят камерные жанры. Разумеется, далеко не каждый художник обладает даром монументалиста и не всех волнуют глобальные темы. Но, помимо того, существуют и причины вполне прозаического свойства: большеформатные работы чрезвычайно редко оказываются востребованы на сегодняшнем художественном рынке. Писать же их – долгий, подчас многолетний труд, требующий к тому же и немалых затрат, и просторную мастерскую, позволить себе которую молодой художник, как правило, не в состоянии. И если такие картины все-таки, вопреки всему, создаются, это всегда плод не только творческих ам-



◀ **Сумерки за окном**
1992
Частное собрание, Россия

Этюд головы к картине *Оплакивание* ▶
1991
Собственность художника





биций, но и настоящей самоотверженности художника.

Через год он начал новую большую работу.

Импульсом к созданию картины может стать не обязательно реальное событие, но и яркий зрительный образ, далеко не всегда напрямую связанный с темой будущей работы, иногда же — образ музыкальный или словесный, начинающий жить в душе художника вне своего контекста и требующий от него воплощения средствами его искусства.

Присущая этому художнику чуткость к слову, поэтической образности стала причиной того, что строки из однажды прочитанного им стихотворения Иосифа Брод-

ского *Исаак и Авраам* явились толчком для работы над будущей картиной.

Жертвоприношение отнюдь не иллюстрирует стихотворный текст, но сам его образный строй созвучен поэтике Бродского, с ее выверенной, холодновато-изысканной отточенностью формы, в которую облечено живое чувство. Как и поэт, художник обладает способностью увидеть знак в реальном явлении или предмете.

Если герои *Оплакивания* существуют вне времени, то в *Жертвоприношении* время названо: это Сегодня. Но сквозь нынешние приметы проступают черты вечного. Воплощенный здесь образ — образ

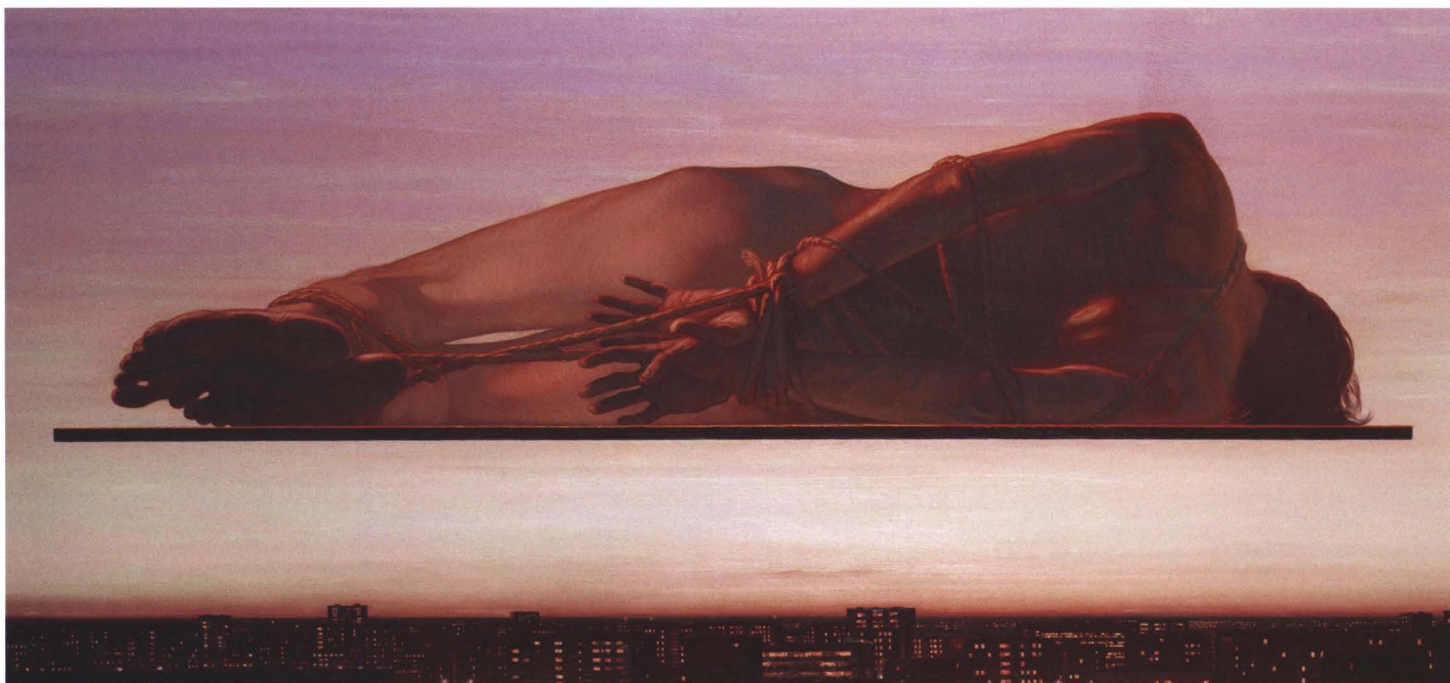
Оплакивание
1992

Собственность художника

жертвы этого мира, существующего порядка вещей.

Мы не видим лица персонажа, все эмоции — в пластике фигуры, данной со спины. Но не только потому, что автор, как это ему свойственно, старается избегать банального хода — лицо привнесло бы конкретику, ненужную портретность: у жертвы не может быть лица, у нее есть лишь ее функция. Картина посвящена не беспомощной жертве, настоящая ее тема — обреченность.

Город присутствует здесь как образ современного мира — это холод-



Жертвоприношение
1994

Собственность художника

но-агрессивная, бездушная разрушительная среда, где и слабый, и сильный равно обречены на гибель. Никто не ждет прекрасного ветхозаветного ангела, спустившегося некогда с небес, чтобы удерживать занесенную над жертвой руку Авраама, — здесь нет места надежде. Над городом — над миром — злое зарево — отсвет пламени жертвенного костра. Ангел не прилетит: эти небеса пусты.

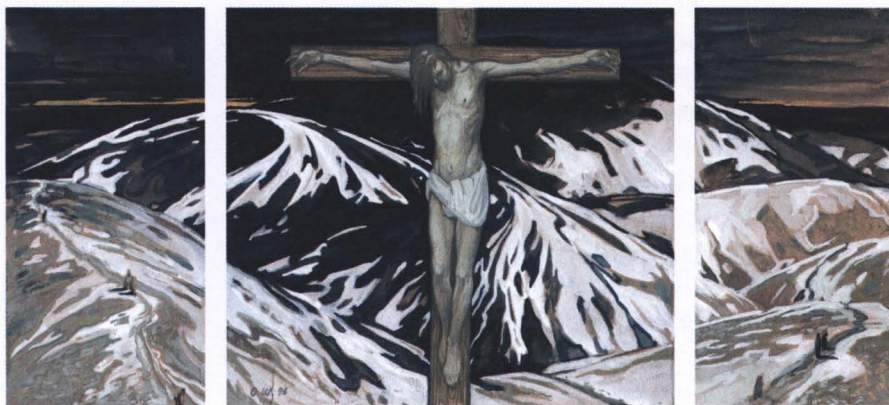
Еще двумя годами позже появилась картина *Распятие*.

Изначально работа задумывалась как триптих, где в центральной части была фигура Распятого Христа, а в левой и правой — едва различимые вдали силуэты идущих по дороге — от Него? к Нему? Отказавшись позднее от первоначального замысла, художник придвинул эти фигуры ближе, сообщив им конкретные черты. Персонажи *Распятия*, чьи лица мерной лентой тянутся вдоль нижнего края картины, — современники автора, его друзья и близкие. Их отношение к происходящему никак не определено; это мерное течение жизни, шествие частных судеб. Надо всеми — над всем миром вообще — Спаситель на кресте, «Распятый за ны...» — за каждого из нас.

Художник не показывает никаких свидетельств Его Страстей, кроме креста, на котором Он был распят, но к нему Он не пригвожден. Пальцы рук Спасителя как будто бы вот-вот готовы сложиться в благословляющем жесте. Он предстает в картине воплощением главного Своего завета — завета любви.

Его фигура заполняет все пространство холста. Крест организует это пространство; его горизонталь — протяженность мира, а вертикаль — устремленность в небеса: ось человеческая и ось Божественная. И все фигуры расположены в этой системе координат.

В трех этих картинах так или иначе прослеживается тема жертвы. В первой жертва совершена, во второй совершается, в третьей — величайшая Жертва, совершившаяся и совершаемая за весь человеческий род. Окрашенность переживания везде различна. В *Оплакивании* это безысходное горе, без надежды на воскресение. В *Жертвоприношении* — животный ужас человеческого существа перед ними-



Распятие. Триптих.
Эскиз композиции. 1996
Собственность художника



нуемым концом. В *Распятии* – индифферентность большинства и сосредоточенная задумчивость немногих.

С определенной долей допущения можно считать, что художник демонстрирует в данных работах свое творческое кредо: живопись для него служит средством обращения к наиболее значимым вопросам бытия. В них ясно прослеживается сложение своеобразной, тяготеющей к метафоричности образной системы, в которой выразительные средства подчеркнута минимализированы. Художник прежде всего ищет острый композиционный ход,

что характерно и для его работ, написанных в последующие годы.

Все три картины имеют своим истоком сюжеты Священного Писания, в разной степени переосмысленные и спроецированные на иное время. Следует заметить, что символизма в них более, нежели религиозного переживания. (Лишь годы спустя судьба направит мысль и чувство художника в иное русло, это будет другой жанр и размышления другого рода; но об этом в свое время.) Здесь мы имеем дело с живописью светской, и судить о ней должно по ее законам. Автор этих работ – отнюдь не смиренномудрый изо-

Анна Павлова
1995

Собственность художника

граф, сознающий свою малость и склоняющийся перед величием образов, которые он удостоился воплощать своей кистью. Это художник, ощущающий в себе активную творческую волю, способность в меру отпущенного ему таланта не только запечатлеть мир на своих полотнах, но и преобразовать его, и создавать в новых формах.



Сотворение миров

Он воспринимает живопись не как возможность изобразить некое событие, а как способ воплотить в материальную форму определенные идеи. «Я никогда не хотел быть историческим живописцем», — говорит он. Для него не представляет интереса моделирование конкретно-исторической ситуации, реконструкция того или иного имевшего место в прошлом события — для него это слишком частная задача. Историческая иллюстрация — не его поле.

По собственному его уверению, его не увлекают и бытовые сюжеты. Простое запечатление бытия для него давно уже малоинтересная затея. Обыденная правдивость в своей прозаичности занимает его менее всего. Форма покорила. Отныне властвует Идея.

Он не стремится к достоверной фиксации фактов, даже исторических и глобальных, ему важнее создать еще не бывшее — некую новую реальность, не имевшую дотоле собственного бытия. Насколько предельно верны натуре его рисунки, где все изобразительные средства направлены на выявление формы, настолько далеки от всякого бытовизма его живописные работы, с их выдуманными героями и сочиненным пространством. Кажется, что персонажи его картин созданы из разной материи и существуют в различных пространственных из-

мерениях; они никогда не смогут соприкоснуться в одной реальности — они обитатели разных миров.

Изображения живых существ в его картинах лишь внешне правдоподобны — они суть результат изоциренного отбора, проделанного художником ради выявления некоей пластической формулы, знака. Он не может позволить своему художественному темпераменту выплеснуться в неконтролируемом порыве, следуя за натурой; он действует строго в рамках четко сформулированной для себя задачи, диктующей определенную стилистику. И колорит, не имеющий целью воспроизвести реальную цветовую среду, работает на ту же формообразующую идею. В конечном счете натурные наблюдения, запечатленные в виде зарисовок и этюдов, — всего лишь материал, из которого затем создается

нечто большее, нежели простое жизненное подобие, имя чему образ.

Преходящая явь предстает в его работах не в образах буквальной достоверности, поскольку это лишь внешняя, видимая ее часть. Ему, познавшему все тонкости природы, претит натурализм своей псевдоправдивостью, столь любимой обывателем «похожестью». Он отказывается от многого в надежде выразить большее.

Оставаясь в рамках реалистического направления (заметим, что под этим наименованием объединяют ныне едва ли не все фигуративное искусство, что не всегда отражает действительности, но отражает противостояние сил в мире изобразительного искусства), иначе говоря, пользуясь внятным языком образов предметного мира, художник выходит в открытый космос



◀ Девочка у окна
1997
Собственность художника

Два рисунка женской фигуры
1989
Собственность художника



Осень в Михалёве
2001
Собственность художника

Индийская принцесса
1997
Частное собрание, Великобритания



инобытия. Выявить в потоке текущего и преходящего элемент вне-временной, то есть сопричастный вечному, и запечатлеть его, найдя ему образ, быть может, и есть высшее предназначение художника.

Его этюды и написанные на их материале картины чрезвычайно разнятся, и не только степенью сделанности и найденностью композиции: между ними та же бездна, что между эмоциональным междометием и подготовленной речью. Он хранит множество своих этюдов, набросков, зарисовок; эти папки – своеобразный депозитарий наблюдений и впечатлений. В этюде он ценит прежде всего чистоту звучания цвета, свежесть мотива, точность отношений. Для многих художников пленэрная практика остается лишь этапом, пройденным в пору ученичества, потом же этюд как таковой – этюд ради этюда – перестает быть для них интересным. Он же любит писать этюды и делает это по сей день. В них присутствует реальный мир живой природы, чрезвычайно им любимой очень русской, щемящей любовью, в которой всегда есть тоска о непоправимо уходящем времени и мире.

Но, переходя от этюдов к пейзажу-картине, он меняет способ изложения.

Его пейзажи не описательны. Если это и рассказ о месте, то рассказ не вполне объективный. Это, как правило, не столько «уголки природы», сколько знаки состояния – и природы, и собственной души. Для него недостаточно просто любоваться красотой мотива, ему важно через образы «мира вокруг» сказать о чем-то внутри себя – пейзажный жанр к тому располагает.

В целом в его пейзажах менее ощущается поиск стиля, чем в сюжетных картинах, здесь он непосредственнее, теплее и проще; воз-

Осенний этюд ►
1999
Собственность художника



можно, разгадка тому — его идущая из далекого детства искренняя любовь к природе. Но все же большинство его пейзажей, при всей конкретности мотива, кажутся видами неких иных планет, атмосфера ко-

торых окрашена в определенный цвет. Он пишет в заданной тональности, подчиняя колорит теме почти независимо от реальных зрительных впечатлений; для одной темы — одна гамма, и иная — для другой...

Небесный цветок
2001
Собственность художника

Осень на Истре. Этюд
2004
Собственность художника





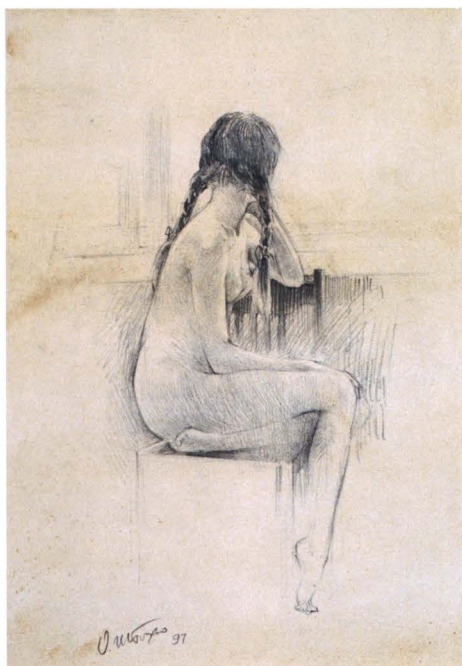
Лунные лимоны
1992

Частное собрание, Россия

В его пейзажах нет места стаффажным фигурам. Это безлюдный мир, который, если и подразумевает наличие живых существ, то они находятся не внутри него, а снаружи: это сам художник и зритель – его созерцатели, а не обитатели.

Набросок
1997

Собственность художника



Однако при всем рационализме, свойственном его методу работы, иногда он пытается идти от бессознательного, случайного. Так, ему не раз доводилось следовать совету Леонардо да Винчи, изложенному в *Книге о живописи*, рекомендовавшему художникам рассматривать пятна на запачканных стенах, рисунок камней и облаков, в которых взгляд живописца может отыскать образы людей, фантастических существ, пейзажей, многофигурных композиций – великий мастер видел в этом «способ расширять и пробуждать ум».

Олег использовал в том же качестве произвольные красочные разводы, перевернутые или увеличенные фрагменты фотографий, где само изображение уже теряло реальные черты. Этот начальный этап давал толчок воображению, провоцировал ассоциации.

Подобным же образом возникли фоны в ряде его графических работ – образованные затеками краски, самими по себе абстрактными, они по мере наполнения фигурами обретали значение некой фантастической пространственной сре-

ды. Несмотря на свой аналитический склад, он чрезвычайно ценит случайность, не подлежащую никакому расчету.

Многочисленные натурные наброски делаются им порой в поисках неожиданной находки, способной стать основой пластической темы, началом будущего образа. В этих линейных эскерсисах он словно ищет внезапной удачи, стараясь запечатлеть острую непосредственность впечатления.

В определенном смысле он, будучи главным образом живописцем по роду своей деятельности, остается прежде всего рисовальщиком, в том числе и в своих живописных работах. Иллюзорная вещественность, телесная наполненность формы никогда не были в числе его приоритетов. Он воспринимает мир как гармонию линий, локально окрашенных плоскостей, силуэтов, наполняя их объемом лишь в той мере, в которой это необходимо для узнаваемости. Декоративное начало в его картинах, как правило, сильнее объемно-пластического.

Он часто работает в смешанной технике, позволяющей добиваться дополнительных эффектов, когда возможности одного материала дополняют свойства другого. Ни один из них не удовлетворяет его в полной мере. Так, свойственная масляной живописи блестящая поверхность его всегда не устраивала. Когда же «музейная» золотисто-коричневая тональность старых мастеров потеряла для него свое очарование, он обратился к темпере и акрилу. Он ищет в красках свежести цвета и светоносности. Он пытается найти материал, минимально подверженный изменениям во времени. Живи художник в другую эпоху, он, видимо, писал бы только темперой, причем сосредоточившись, главным образом, на фреске. Ему

импонирует присущая данной технике матовая поверхность и чистота цвета. Он старается добиться светлого и плотного общего тона через гармонию условных тонов. Недаром фресковая ясность красок присуща многим его работам, выполненным в различных техниках.

Он очень разный в своих работах и к этому разнообразию сознательно стремится. Для каждой занимающей его темы он выбирает новый подход — по технике, стилистике, композиционному построению. Возникает впечатление, будто некая абстрактная идея, самостоятельно творящая форму для своего вещественного бытия, начинает постепен-

но трансформировать подходящий материал, интерпретируя предмет, пейзажный мотив или человеческое существо до максимальной адекватности себе.

Парадоксальным образом он, с одной стороны, стремится к чистоте стиля, с другой — исповедует совершенный эклектизм. Его творческий багаж походит на его мастерскую, где соседствуют предметы разных эпох и разного назначения, но отнюдь не в «художественном беспорядке»: для каждой вещи или явления место в его жизни и работе определено раз и навсегда.

Вместе с тем он вполне свободен от ретроспективизма, свойственно-

го многим художникам его круга. Олег Штыхно не принадлежит к разряду хранителей художественной традиции в ее неизбежной классической форме — скорее к числу ее продолжателей в постоянном живом развитии; именно так им понимается задача художника в любую эпоху. Он видит своим призванием не изображать жизнь, будь то настоящее или прошлое, — он пришел творить свои миры. Он не бытописатель и не летописец. Может быть, он поэт.

Подсолнух. Из цикла Царство Флоры 1993

Собрание А.К. Кузнецова





Художник и модель

Его героини могут быть и портретны, и типажны, и условны – иногда все это удивительным образом совмещается. Именно безупречное умение точно отрисовать модель делает для него неинтересным – и излишним – сохранение в картине всех частных натурной студии. В любой из его работ есть отзвук восторга от любования прекрасной формой, но это лишь начальный импульс, давший толчок мысли и воображению, – ни одна из них не сделана полностью под влиянием эмоции. В них сохраняется яркость первого впечатления, но из множественности случайнос-

тей и частных художник, с присутствием ему самообладанием, выстраивает точный, несущий знак-образ.

Всех его персонажей – независимо от жанра – объединяет то, что существуют они в мире, созданном волей художника, сочиненном порой вдохновенно и поэтично, порой весьма рационально.

Нередко он помещает реальные фигуры в фантастический призрачный мир, который может быть и беспредметным, и наполненным узнаваемыми, но поданными в незнакомом сочетании вещами. Даже когда он вынужден писать традиционный «портрет на фоне драпировки» (по-видимому, воспринимаемый им как скучнейший тип ком-

позиции), он использует в качестве фона роскошные экзотические ткани, привезенные им из Индии, позволяющие достичь необходимого декоративного эффекта.

Мы намеренно не касаемся здесь заказных портретов, которые почти неизбежны для любого художника. В них виден хороший профессионал, умеющий не только передать сходство (что само по себе не так уж мало), но и найти острый композиционный ход, характерную позу, уместный антураж. В тех же работах, где изображаемые модели выбраны им самим, всегда присутствует нечто большее, нежели простая фиксация внешности некой человеческой особи: в них найдена неповторимая, изысканная пласти-

◀ **Осень. Из цикла Времена года**
1991

Частное собрание, Россия

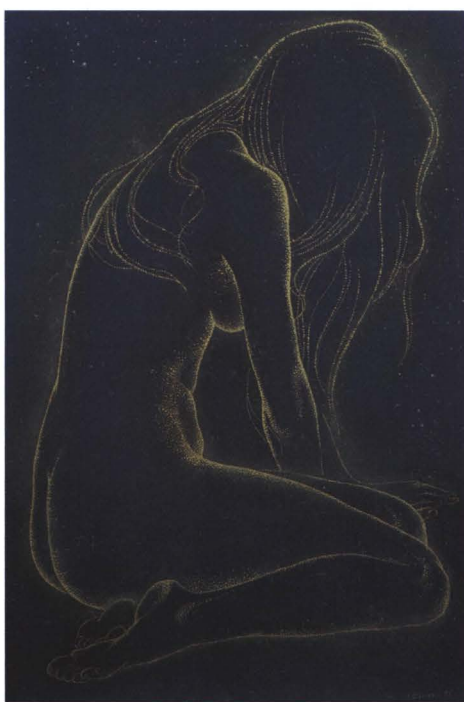
Жеманство
1993

Частное собрание, Россия



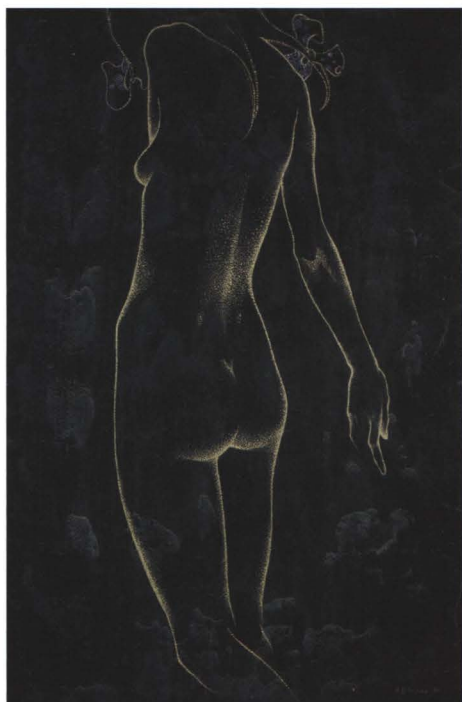
Жемчужина
1993

Частное собрание, Россия



Невинность
1993

Частное собрание, Россия





Осенние цветы
2002
Частное собрание, Россия

Автопортрет
1995
Собственность художника



ка, образы их сродни музыкальным; не случайно большинство его портретов – женские.

Обращаясь – не часто – к изображению исторических персонажей (*Анна Павлова*), он не задается целью документального воспроизведения конкретных примет времени, он ищет, прежде всего, пластический ход. Тем не менее возникает образ эпохи – в точно переданной неповторимой ее интонации, что куда важнее предметно-материальной достоверности.

Автопортрет – чрезвычайно редкий для него жанр. Тем более симптоматично, что он вводит свой автопортрет в композицию картины *Распятие*, в своеобразный групповой портрет своих друзей. И именно там он, едва ли не единственный из всех, прямо, в упор, смотрит на зрителя. И в этом автопортрете, быть может, и есть ключ к прочтению картины.



Анна
2004
Собственность художника

В *Автопортрете* 1995 года лица практически не видно, художник пишет себя в три четверти со спины, и это не только, во всяком случае, не столько поиск оригинального хода.

Среди сонма портретов, в которых художники сохранили для мира собственный облик, есть, в сущности, лишь две основные разновидности, две концепции: «таков я в эту минуту» – автопортрет для себя, и «таким я хочу остаться в веках» – автопортрет для истории. Названный выше автопортрет принадлежит к первому, более симпатичному, типу.

Художник не вглядывается из картины в зрителя – он погружен в себя; но, что он при этом испытывает, остается для зрителя тайной. Он стремится запечатлеть не столько собственные черты, сколько состояние своей души, полной тоски, сумятицы, смещения чувств... В конце концов, для того художнику и дается талант, чтобы он смог зафиксировать важные для себя моменты биографии его души, и, идя по этому пути, он вольно или невольно оставляет свидетельства своей эпохи. Этим автопортретом он завершает свой первый альбом.



Сумерки
1990
Частное собрание, Германия

Его портреты – не всегда собственно портреты (как и пейзажи его – не вполне «портреты места», а натюрморты – не «портреты предметов»). Грань между реальным портретным изображением и образом-символом, образом-знаком подчас весьма тонка.

Уже на примере одной из его последних студенческих работ – *Элегии* – ясно прочитывается, что кон-

кретная модель иногда может являться для него лишь прототипом совершенной формы, в которую задуманый образ ищет быть облеченным. По мере своего воплощения он, проявляясь через подлинные черты модели, постепенно перерождает их, исключая частности в своей устремленности к идеалу.

Все созданные им женские образы, независимо от реальной природы

Дочь Аня
1998
Собственность художника





Зима. Из цикла Времена года
1991
Собственность художника

Качели
1993
Частное собрание, Россия



ной пластики оригиналов, полны сдержанной грации. Жест всегда точен и выразителен: его модели словно не знают стандартных, заученных поз.

Художник, как правило, не стремится к передаче полной иллюзии объема и пространства — линия и силуэт для него важнее жизнеподобной объемности. Отсюда и подчеркнутая условность, декоративность фонов во многих его работах. Это не реальная среда, не просто второй план, это одновременно и декорация, отгораживающая персонажа от полной отвлекающих подробностей будничности, и зашифрованный код к прочтению образа.

Часто он объединяет работы в серии. Иногда серия изначально задумывается как таковая, но бывает, что стилистический ход, найденный в одной работе, влечет за собой вереницу зарождающихся новых образов и тем.

Идея цикла *Времена года* возникла из однажды написанной им модели на фоне лоскутного покрывала: покоренный его ярким своеобразием, художник понял, что декоративные возможности этого фона далеко не исчерпаны для него одной работой, сделанной в традиционной реалистической манере. Он преобразовал пеструю поверхность в са-

Лотос
1993
Собрание А.К. Кузнецова



Лето. Из цикла *Времена года*

1991

Собственность художника

мостоятельное условное пространство, живущее по своим законам, вибрирующее, меняющее свой цвет и форму в зависимости от попавшего в его зону существа. Так появилась девочка *Осень*, открывшая серию.

Чтобы проследить развитие темы, эту серию следовало бы рассматривать в той последовательности, в какой она создавалась, и в том порядке, в каком в далекие времена отсчитывали годичный цикл наши предки – начиная с осени. Традиционный аллегорический образный ряд – от девочки *Весны* до старухи *Зимы* – здесь намеренно нарушен. Это не классические аллегории времен года – это портреты реальных людей, чьи образы показались художнику созвучными разным состояниям природы и стали олицетворением разных времен женской души.

Тонкая девочка-подросток – образ, окрашенный в цвета осени. Оставшиеся с лета веснушки, скользящая полуулыбка – солнечный лучик сквозь облака – неустойчивость погоды, изменчивость настроений юного существа.

Зима, тихий вечерний уют – сокрытая жизнь, затаившаяся, стремящаяся уберечь свой хрупкий мир от вмешательства извне.

В *Весне* возникает тема материнства, это время начала новой жизни. Детский образ, на который переносится акцент, – маленький весенний подснежник, новорожденный птенец...

Экзотическая красота *Лета* уверенная, самодостаточная; этой поро не свойственны тонкие переходные состояния. Это время триумфа жизни. В этой работе царит самоценность прекрасной формы, которую подчеркивает точно найденный силуэт. Героиня *Лета* – единственная из серии – никак не контактирует со зрителем взглядом. Она центр Вселенной.

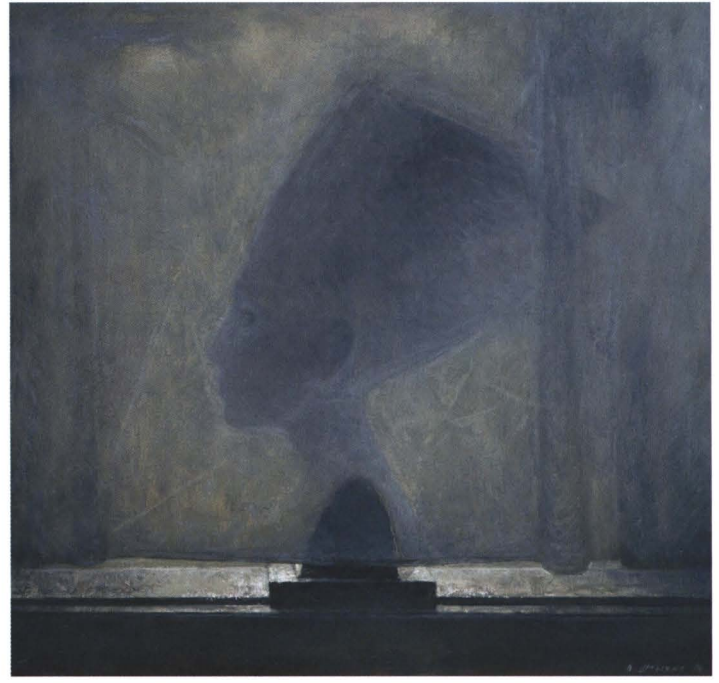


Цикл *Царство Флоры*, в названии своем также обещающий аллегорию, таковой, тем не менее, не является; но это и не просто серия «ню» на фоне цветов. Женщина

и цветок объединены друг с другом родством красоты, сходством своего аромата, пьянящего и небезопасного. Подбирает ли художник цветок, чтобы оттенить красоту модели,



Венера
1994
Собственность художника



Нефертити
1994
Собственность художника

или же сочиняет женский образ, любясь красотой цветка? Как бы то ни было, все эти образы, несмотря на очевидное наличие портретных черт, слишком придуманы, чтобы быть реальными. Их нельзя

объяснить, рассказать — это, скорее, музыка, чем тексты. В них нет сюжетной основы, есть лишь тема. Дочери Евы, грезящие в райских садах. Женщина как последний акт Сотворения мира, его венец. И вос-

хитительный объект соблазна. В этих прелестницах лукаво переплетаются невинность и двусмысленность — изоощренная игра со зрителем, балансирующая на грани дозволенного.

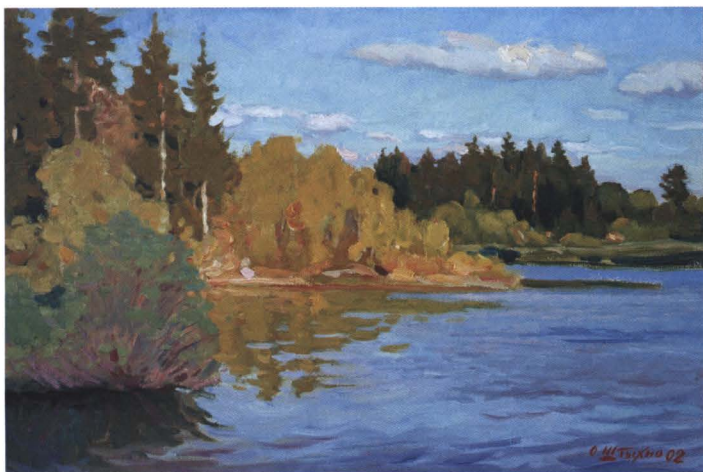
Модификация той же, в сущности, темы предстает в графической серии обнаженных моделей (*Жемчужина, Лотос, Ночь, Волна, Невинность, Жеманство...*). Эти выполненные в одной технике рисунки, хотя и не объединенные единым названием, создавались именно как цикл, их автономное существование не вполне раскрывает общий замысел. Это натурные наброски, развившиеся в сюжеты. У этих моделей (или модели, поскольку это одна и та же фигура — идеальная натурщица) нет лица. Оно здесь несущественно, это разыгранная



Азалия. Из цикла Царство Флоры ➤
1992
Собственность художника

Осенние цветы в саду
2003
Собрание А.К. Кузнецова

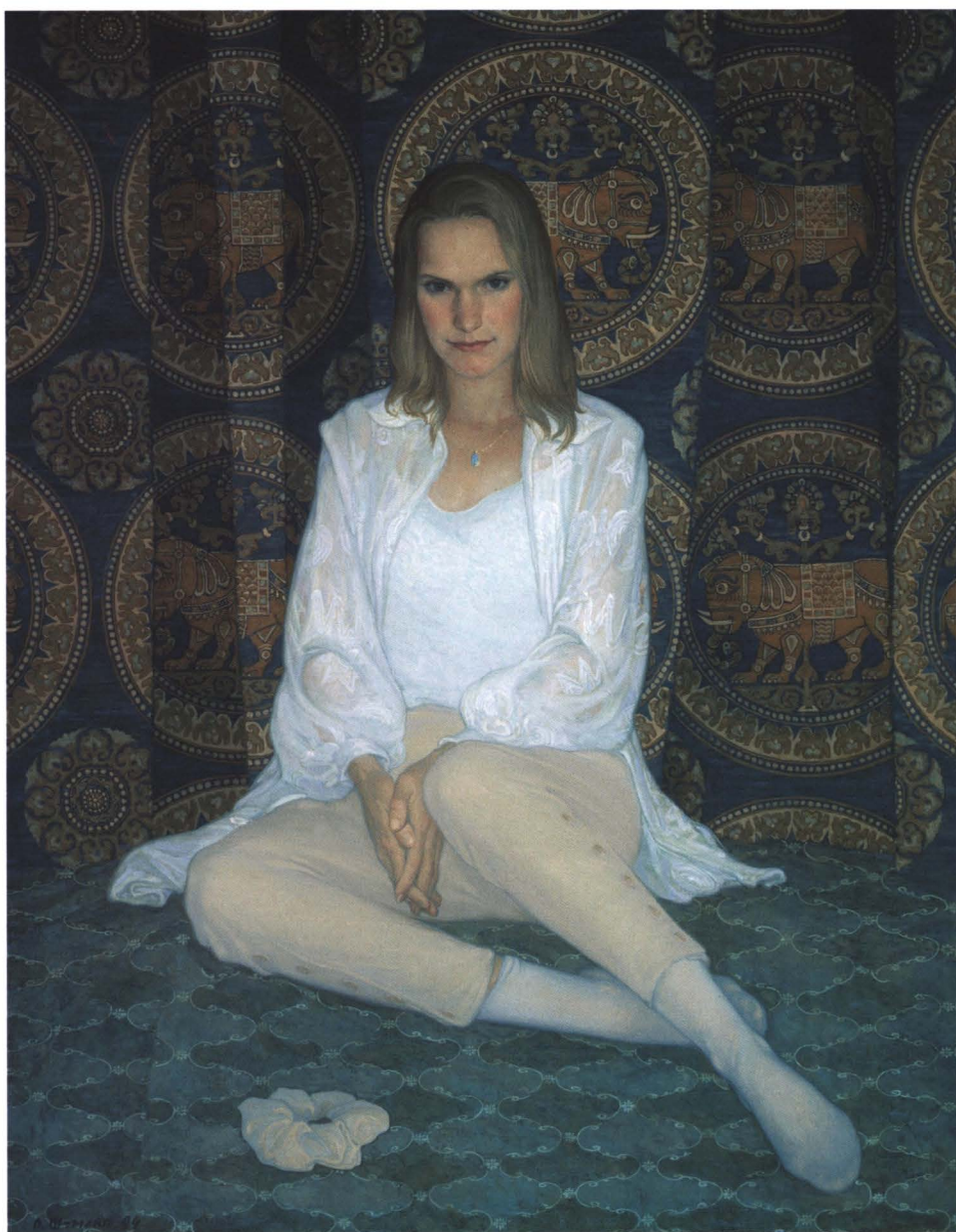




Вечер на озере. Эюда
2002
 Частное собрание, Россия



Апрель. Эюда
2001
 Частное собрание, Россия



тема женской пластики, совершенства красоты – красоты как таковой, без лица и имени. Каждой позе, каждому новому повороту дано свое название. Оно в чем-то дополняет изображение, но его могло бы и не быть; эти листы подобны тем коротким музыкальным пьесам, которые могут называться как *Ноктюрн* или *Элегия*, так и *Эюд* или *Опус № 5*.

Цвет практически отсутствует, он здесь излишен, поскольку цвет неизбежно несет эмоцию. Объем решен минимальными средствами, лишь намеком на светотень, выполненную по принципу негатива. Здесь царствует линия.

В этих фигурах есть что-то от формул, написанных мелом на грифельной доске, не только из-за того, что рисунок сделан светлым контуром по темному фону: в них нет места случайности, из многих особенностей живой природы выведены закономерности движения и формы, стремящейся к совершенству. Они точны, как формулы, и так же холодны, как они.

Многих своих героинь художник погружает в ирреальную, мистическую среду: трудно представить себе

Портрет Сильвии Колеттос
1994
 Частное собрание, Греция



существование всех этих зыбких образов в окружении предметного мира, наполненного бытовыми подробностями. Это, по сути, облеченные в плоть прекрасные идеи – идея цветка, идея чувства, идея времени дня или года, обретшие созданную для них художником форму существования.

В них присутствует меланхолическая тайна. Есть нечто заворажи-

вающее в их необращенности к зрителю, подразумевающей некое сокровенное знание о чем-то недоступном обыденному пониманию, о том, что существует всегда лишь по ту сторону холста.

Героини этих циклов – героини грез. Он собирал свой диковинный гербарий цветок к цветку. Их увлекательное разнообразие могло бы быть бесконечным. Но, посадив

**Портрет дочери
1998**

Собственность художника

и вырастив сей дивный сад, он оставляет его, чтобы следовать дальше, в поисках иных земель.



Написать картину и создать роспись — далеко не одно и то же. Тем более роспись храмовую. Первым опытом такого рода стала для Олега Штыхно работа над стенописью возведенного несколько лет назад под Екатеринбургом, в городе Верхняя Пышма, Успенского собора. Общую концепцию росписи разрабатывал Иван Глазунов; Олег был

◀ **Интерьер церкви Святой мученицы Иулии Анкирской**
Лопотово, Московская область

Фигура архангела Михаила.
Картон для росписи церкви Святой мученицы Иулии Анкирской
Фрагмент. 2004
Собственность художника

приглашен для участия в этом проекте в числе своих коллег по Российской Академии живописи, ваяния и зодчества, возглавив затем бригаду художников. Поначалу он воспринял будущую работу как возможность попробовать себя в области монументальной живописи. Большеформатные композиции, необходимость соотнесения каждой отдельной детали с общим решением огромного пространства храма, незнакомая стилистика, новые техники... Сложность задачи делала предстоящую работу интересной.

Но были и трудности иного порядка, неизбежные для художника, до этого не сталкивавшегося с церков-

ной живописью. Мера свободы в этой области весьма ограничена, поскольку необходимо строгое соблюдение иконографических канонов. Этот род живописи требует и определенного самоотречения, как в отношении стилистики, так и вплоть до буквально — от собственного имени, поскольку работа ведется в составе бригады, как писали в древнерусских летописях — «со товарищи».

В сущности, некоторый опыт коллективной работы у Олега к тому

Фигура архангела Гавриила.
Картон для росписи церкви Святой мученицы Иулии Анкирской
Фрагмент. 2004
Собственность художника





Александр Невский
1999

Александровский зал
Большого Кремлевского дворца,
Москва

времени уже был. За несколько лет до этого ему довелось принять участие в воссоздании интерьеров Большого Кремлевского дворца в составе группы художников – преподавателей Российской Академии живописи, ваяния и зодчества – под руководством ее ректора И.С. Глазунова. Это оказалось первым опытом творческого смирения: предстояло написать несколько картин в стиле различных исторических эпох в соответствии с характером помещений, для которых они предназначались. В его задачу входила реконструкция утраченных изображений Александра Невского, находившихся ранее в Александровском зале дворца в картушах над композициями Ф.А. Моллера, посвященными эпизодам из жизни князя, а также исполнение пейзажей для Петровского зала Гостевого корпуса. Для последних прототипом послужили гравюры М.И. Махаева с видами Петербурга.

Материал по моллеровским портретам был ничтожным: на старых

**Проект иконостаса церкви
Святой мученицы Иулии Анкирской. 2004**
Частное собрание, Россия

фотографиях зала смутно угадывался лишь общий силуэт изображений, находившихся под самым потолком. Предстояло изучить не только манеру Моллера, но и иконографию св. Александра Невского, который на одном портрете должен был быть изображен в княжеских одеждах, на другом – в облачении схимника. С присущей ему дотошной педантичностью Олег приступил к изучению темы. Вопросы формы всегда были ему интересны. Опыт оказался удачным; несмотря на то что работу эту трудно назвать сугубо творческой, Олег говорит о ней без ложной стыдливости (художники не всегда любят вспоминать о такого рода труде, подразумеваемом лишь в той или иной мере близкую стилизацию). Он вообще склонен серьезно относиться даже к чисто техническим задачам, поскольку всегда придает большое значение ремесленной составляющей мастерства художника.

Это был и один из первых его опытов обращения к языку другой эпохи, подчинения ему собственной сложившейся манеры. Однако в области церковной живописи ему до сих пор работать не приходилось. При работе над живописным убранством храма Успения Божией Матери художники поставили перед собой задачу, придерживаясь древних иконографических образцов, создать не имитацию русской средневе-



Александр Невский
1999

Александровский зал
Большого Кремлевского дворца,
Москва

ковой стенописи, а современную роспись в русле традиции.

Для начала Олегу предстояло досконально изучить древнерусскую живописную традицию, в том ее варианте, который сформировался к семнадцатому веку. Это была совершенно новая для него стилистика. По отношению к интернациональному языку европейской живописи этот язык был если не вполне церковнославянским, то, во всяком случае, безусловно русским.

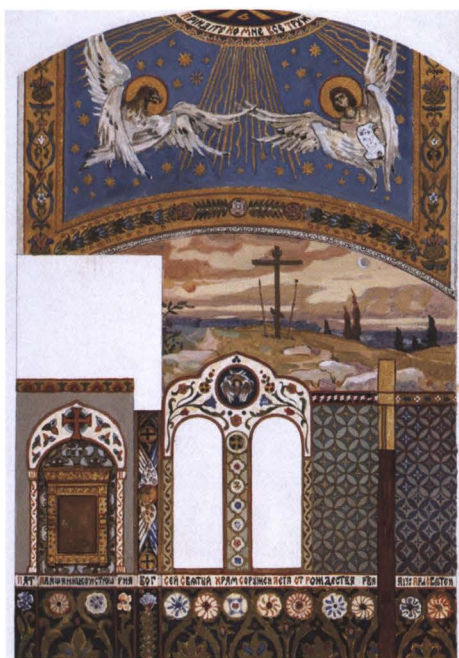
Для художника, столь явственно стремящегося к выявлению своей индивидуальности, вдруг оказаться в ситуации, когда всякое личностное начало подчиняется общей идее, а индивидуальный художественный почерк практически нивелируется, вряд ли было комфортно. От него, казалось бы, трудно было ожидать этой безусловной готовности самораствориться в общем замысле. Но в живописи такого рода вопросы творческой манеры вторичны, сам

Архидиакон Стефан ➤
Архидиакон Лаврентий
Из иконостаса церкви
Святой мученицы Иулии Анкирской. 2004
Лопотово, Московская область





Голгофа. Фрагмент росписи церкви Святой мученицы Иулии Анкирской. 2004
Лопотово, Московская область



выбор изобразительных средств определяется мерой их соответствия смыслу изображения. И смысл этот настолько высок и безмерен, что излишними становятся досужие стилистические искания. Будучи чутким в отношении формы, он не мог не осознавать, что вступает на путь, где перед художником открывается совершенно иной уровень задач.

Церковная живопись при всем своем художественном аскетизме всегда была и есть шире рамок собственно живописи. В этой сфере профессиональное мастерство художника перестает служить средством самовыражения, а обращено на воплощение иных, высших целей. Не случайно к подобному же

пониманию художественных задач пришли в свое время – с показательно разными результатами – такие наделенные острым чувством формы мастера, как В.М. Васнецов и М.А. Врубель. Представляется, что художник, хотя бы однажды написавший окруженный сиянием нимба лик (при условии, что он делал это искренне и честно), уже изменился в чем-то раз и навсегда. Такого рода работа предполагает другой подход к форме, нежели тот, который привычен для светского живописца, форме, способной вместить иное образное содержание. И мера ответственности художника здесь чрезвычайно высока. Перед живописцем встает задача, решение которой требует иной правды, нежели простое портретное сходство, и иного вымысла, нежели произвольный поток собственных фантазий.

Проект росписи церкви Святой мученицы Иулии Анкирской. 2004
Собственность художника



Работа над этими росписями позволила раскрыться новым сторонам его дарования. Однако это было лишь началом больших открытий.

В подмосковном местечке Лопотово строилась новая церковь. Теперь уже Олегу самому предстояло разработать концепцию ее живописного убранства – от программы росписи до иконостаса. Он ощущал это как новую творческую задачу, грандиозность которой увлекала.

Сам проект храма вырос из знаменитой церкви Спаса Нерукотворного Образа в Абрамцево (часовня ее, несколько увеличенная в размерах, превратилась здесь в отдельно стоящий объем). Живопись, согласно воле заказчика, задумавшего повторить этот замечательный памятник, должна была следовать тому же оригиналу. Впоследствии буквального воспроизведения васнецовских

икон удалось избежать – стенопись и иконы храма в значительной степени не цитаты из Васнецова, а, скорее, реплики.

Показательно, что, говоря как-то о В.М. Васнецове, поражаясь его поразительной работоспособности и обширности его творческого наследия, Олег особо отметил следующее: «Он очень честно делал свою работу». Это высказывание в значительной мере характеризует его самого: в таком осмыслении слышен отзвук неутраченной, к счастью, цеховой профессиональной честности, идущей из тех времен, когда художники почитали евангелиста Луку своим святым покровителем.

Художественный замысел храма-часовни в Лопотове изначально рож-

Ангел Господень. Фрагмент росписи церкви Святой мученицы Иулии Анкирской. 2004
Лопотово, Московская область

Этимасия. Фрагмент росписи церкви Святой мученицы Иулии Анкирской. 2004
Лопотово, Московская область





**Спаситель. Из деисусного чина
иконостаса церкви Святой мученицы
Иулии Анкирской. 2004**
Лопотово, Московская область

говековой ориентацией на образец, в более общем плане — на освященную традицию.

Стоит вспомнить и то, что В.М. Васнецов был не просто художником, иконы которого и ранее повторялись в многочисленных списках, — он был основателем целого направления национальной церковной живописи, которое, будучи вполне жизнеспособным, могло бы вылиться в устойчивую традицию, не случись октябрьского переворота, оборвавшего эту линию развития отечественной художественной школы. «Васнецовский стиль» был частью целого явления, получившего название «русского византизма» — этого роскошного цветка, выросшего из византийского семени на стебле русской академической школы.

Берясь за дело со всей свойственной ему серьезностью (он в принципе не допускает иного отношения к работе), вникая со вниманием и тщанием в васнецовскую церковную живопись, Олег не мог не увлечься ее самобытным и величественным языком. Он старался уловить не только стиль, но и ее образный строй, ее интонацию.

Он начал там, где прервалась эта линия русской религиозной живописи, унаследовавшая от Византии имперскую роскошь и строгость раннехристианских образов. За это время в России отцвел модерн, родился авангард, вскоре эмигрировавший и спустя десятилетия вернувшийся уже заморским гостем, прошел полный круг развития реализм с диковинной приставкой «социалистический», начавший чахнуть раньше породившей его системы...

Колесо истории повернулось. Современному художнику представилась возможность дать новую жизнь этому направлению захлебнувшегося неорусского Ренессанса.

дался чувством скорее эстетическим, чем религиозным. И с этой стороны работа была выполнена художниками на достойном уровне — грамотно и стилистически безукоризненно (она велась практически в том же составе, что и в предыдущем случае; только теперь каждому живописцу был выделен свой участок работы).

Но если бы дело ограничилось лишь этим, проект вряд ли бы стал целым этапом в творческой биографии нашего героя. Вместо предполагавшегося изначально интерьера с копиями абрамцевских икон, было создано цельное, организуемое сплошной стеной росписью, единое

живописное и образное пространство. Благодаря многодельной и изысканной иконной и стеной живописи, храм производит впечатление драгоценного рукотворного чуда.

Правда, подобные стилизации не в чести у художественной критики, полагающей, что изначальная вторичность лишает их права именоваться произведением искусства. Нельзя, однако же, забывать, что церковная живопись — та область, где сверхличностное начало превалирует над индивидуальным; с одной стороны, это сфера наиболее высоких проявлений творческого гения, с другой — она сохраняет свою ремесленную сторону, с мно-

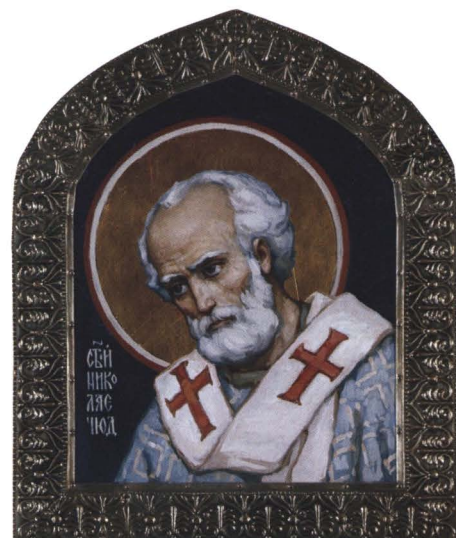


Апостол Петр. Из деисусного чина иконостаса церкви Святой мученицы Иулии Анкирской. 2004
Лопотово, Московская область

Святая мученица Иулия Анкирская. Киотная икона из церкви Святой мученицы Иулии Анкирской. 2004
Лопотово, Московская область

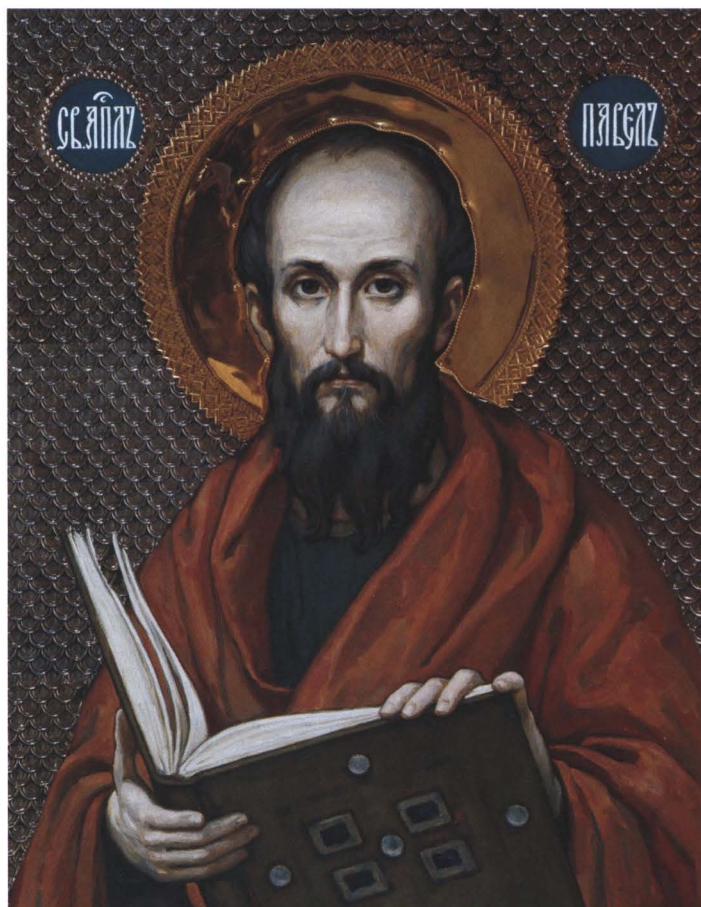
...Фоны лопотовской росписи воспроизводят густую плотную синеву небес средневековых фресок; в живописи — как в стенной, так и в иконной — использовано византийское сочетание золота и полнозвучного цвета. Реальное пространство храма раздвинулось за счет предельно насыщенного живописного пространства, наполненного фигурами святых, ангельских сил, обилием сложных орнаментов.

Церковь посвящена святой Иулии Анкирской. Согласно древней традиции, храмовая роспись имеет некую определенную иконографическую программу, иногда обусловленную какими-то, не всегда известными посторонним, частными обстоятельствами. Эта — не исключение. Стенопись маленькой церкви не может отражать всей картины мироздания; здесь звучит одна тема, и тема эта — скорбь. И упование на жизнь вечную, без которого не строят храмов и не пишут иконных образов.



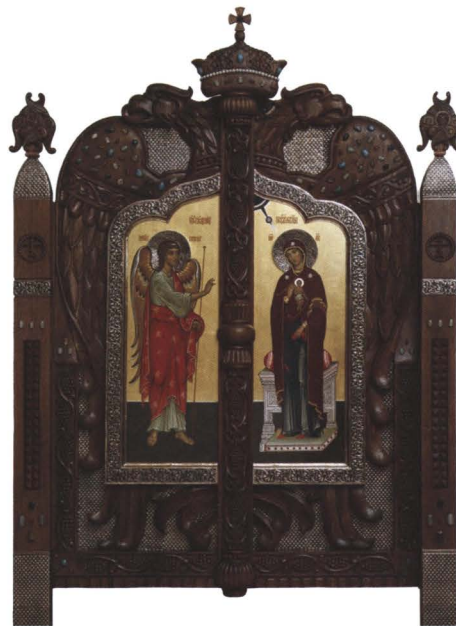
Святой Николай. Из деисусного чина иконостаса церкви Святой мученицы Иулии Анкирской. 2004
Лопотово, Московская область

Апостол Павел. Киотная икона из церкви Святой мученицы Иулии Анкирской. 2004
Лопотово, Московская область



Одно из центральных мест в росписи – на триумфальной арке – занимает Этимасия. Два коленапреклоненных ангела предстоят Уготованному Престолу. Фигуры их восходят к васнецовским эскизам декоративного убранства для киевского Владимирского собора, но их прекрасные и скорбные лики – прямое отражение авторского понимания темы. Плачущие небеса – о Крестной Жертве, о судьбе рода человеческого.

Удивительным по убедительной достоверности впечатления является написанный на северной стене церкви безлюдный пейзаж Голгофы, с Крестом и орудиями Страстей. В нем есть щемящее ощущение реальности. Голгофский холм представляется таким, каким он мог оставаться в памяти свидетелей евангельских событий. Это Голгофа наступающей Великой Субботы – пустынная земля, угасающий свет, Крест без Распятого. Безмолвие



Благовещение

Внизу слева:

Образ Божией Матери «Державной»

Внизу справа:

Образ Спасения Нерукотворного

Из иконостаса храма в честь иконы Божией Матери «Державной» в урочище Ганина Яма на месте уничтожения останков царской семьи 2005

Монастырь в честь Святых царственных страстотерпцев, Свердловская область

и скорбь, разлитые во Вселенной. До Светлого Воскресения еще много горестных часов.

...Храм стоит за поселком у самого края леса, на пригорке. И в пустой

церкви кажется, будто тишина ее наполнена творимой там безмолвной молитвой. И шелестом ангельских крыльев.



Продолжение следует

Этот очерк отнюдь не претендует на исчерпывающий рассказ о художнике. В определенном смысле все написанное – своего рода его портрет, а потому некоторая доля условности тут неизбежна – что-то подчеркнуто, что-то опущено. Но выбранный ракурс, хочется надеяться, выявляет наиболее характерные черты.

Определить место художника в современном художественном процессе – задача не из легких. Для этого необходимы объективность и беспристрастность. Однако последнее подразумевает некоторую отстраненность; беспристрастность равнодушна, и посему художественный критик может воспользоваться правом быть необъективным. Дело истории – составлять таланты по рангам; задача современника – рассказать о том, о чем он знает больше будущего историка искусства.

В наши дни уже не имеет смысла рассматривать творчество живописца сквозь призму какого-либо из существующих течений. Для традиционного реалиста наш герой несколько экстравагантен, для модерниста – слишком классичен. Он покинул один лагерь, но не примкнул к противоположному. Ему тесно было в прежнем, но среди амбициозных «концептуалистов» он ощущал бы себя эллином в Галльской провинции.

Его язык – традиционный язык живописи, но язык этот имеет выраженный современный акцент.

Фигура данного художника весьма показательна в отношении нынешнего распределения сил в области изобразительного искус-

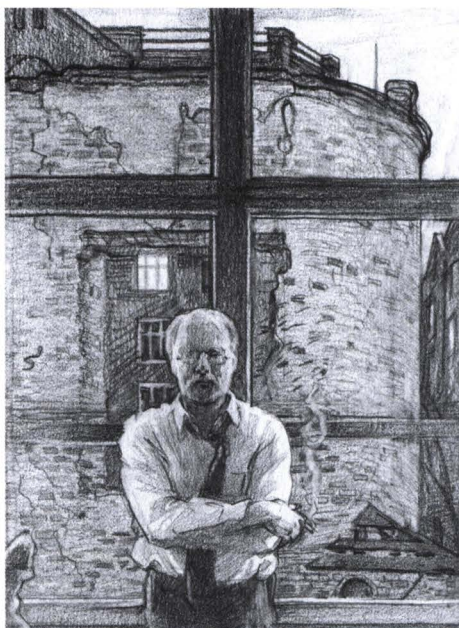
ства. В течение всего предшествующего столетия в этой сфере шел процесс размывания приоритетов и критериев оценки. Понятие творческого подхода постепенно стало означать «идуший вразрез с традицией». Профессиональная грамотность перестает считаться необходимой составляющей мастерства художника, термин «ремесло» приобретает негативно окрашенный оттенок, теряя исконное свое значение. То, что лукаво представляется теоретиками искусства его эволюцией, на самом деле есть намеренный, непрерывный, идущий по нарастающей процесс его разрушения.

Результатом стало вытеснение из данной сферы собственно профессионалов: в наши дни художником может назваться практически кто угодно – как будто эта деятельность не требует специальной подготовки. Однако же если критерии творчества достаточно субъектив-

ны, то критерии профессионального мастерства – вещь вполне конкретная. Разумеется, быть умелым профессионалом – еще не значит быть хорошим художником, но все же последнее без первого в полной мере невозможно.

Положившись на естественный ход событий, рассчитывая, что история рассудит, кто есть кто, мы можем в обозримом будущем потерять профессиональное искусство – слишком агрессивно завоевывается его жизненное пространство. Специальность художника требует изрядных усилий в ее освоении и в поддержании формы, и нашему герою это слишком хорошо известно, чтобы согласиться уступить успешному дилетанту или ловкому профанатору то место в искусстве, которое по праву принадлежит ему.

Художник, продолжающий творить и активно осваивать новые сферы деятельности, интересен, помимо прочего, и тем, что сказал далеко не все. Для него в искусстве пока еще нет ничего несостоявшегося безвозвратно. Будущее – его территория.



Автопортрет в мастерской. Эскиз
2003

Собственность художника

Содержание

- 4 Вступление
- 5 Начало биографии
- 7 Школа
- 17 Картина
- 23 Сотворение миров
- 29 Художник и модель
- 39 Храм
- 47 Продолжение следует

Указатель произведений Олега Штыхно

- Автопортрет. 1995 – 30
Автопортрет в мастерской. Эскиз. 2003 – 47
Азалия. Из цикла *Царство Флоры*. 1992 – 35
Александр Невский. 1999 – 40
Александр Невский. 1999 – 40
Ангел Господень. Фрагмент росписи церкви Святой мученицы Иулии Анкирской. 2004 – 43
Анна. 2004 – 30
Анна Павлова. 1995 – 21
Апостол Павел. Киотная икона из церкви Святой мученицы Иулии Анкирской. 2004 – 45
Апостол Петр. Из деисусного чина иконостаса церкви Святой мученицы Иулии Анкирской. 2004 – 45
Апрель. Этюд. 2001 – 36
Архидиакон Лаврентий. Из иконостаса церкви Святой мученицы Иулии Анкирской. 2004 – 41
Архидиакон Стефан. Из иконостаса церкви Святой мученицы Иулии Анкирской. 2004 – 41
Благовещение. Из иконостаса храма в честь иконы Божией Матери «Державной» в урочище Ганина Яма. 2005 – 46
Боровск. Вечер. 1986 – 5
Венера. 1994 – 34
Вечер на озере. Этюд. 2002 – 36
Возвращаясь домой... 1984 – 8
Голгофа. Фрагмент росписи церкви Святой мученицы Иулии Анкирской. 2004 – 42
Два рисунка женской фигуры. 1989 – 23
Девочка с яблоком. 1987 – 13
Девочка у окна. 1997 – 22
Девушка на фоне персидского ковра. 1988 – 9
Дочь Аня. 1998 – 31
Жеманство. 1993 – 29
Жемчужина. 1993 – 29
Жертвоприношение. 1994 – 20
Зима. Из цикла *Времена года*. 1991 – 32
Изборская долина. 1989 – 4
Индийская принцесса. 1997 – 24
Качели. 1993 – 32
Лежащий натурщик. 1990 – 15
Лето. Из цикла *Времена года*. 1991 – 33
Лотос. 1993 – 32
Лунные лимоны. 1992 – 26
Набросок. 1997 – 26
Натурщица. 1989 – 14
Небесный цветок. 2001 – 25
Невинность. 1993 – 29
Нефертити. 1994 – 34
Обнаженная. 1989 – 7
Обнаженная фигура со спины. 1989 – 11
Образ Божией Матери «Державной». Из иконостаса храма в честь иконы Божией Матери «Державной» в урочище Ганина Яма. 2005 – 46
Образ Спаса Нерукотворного. Из иконостаса храма в честь иконы Божией Матери «Державной» в урочище Ганина Яма. 2005 – 46
Окраина Боровска. 1991 – 5
Оплакивание. 1992 – 19
Осенние цветы. 2002 – 30
Осенние цветы в саду. 2003 – 34
Осенний этюд. 1999 – 25
Осень. Из цикла *Времена года*. 1991 – 28
Осень в Михалёве. 2001 – 24
Осень на Истре. Этюд. 2004 – 25
Подсолнух. Из цикла *Царство Флоры*. 1993 – 27
Полина. 1984 – 10
Портрет дочери. 1998 – 37
Портрет Сильвии Колетсос. 1994 – 36
Проект иконостаса церкви Святой мученицы Иулии Анкирской. 2004 – 40
Проект росписи церкви Святой мученицы Иулии Анкирской. 2004 – 42
Распятие. 1996 – 16
Распятие. Триптих. Эскиз композиции. 1996 – 20
Рисунок головы к картине *Оплакивание*. 1992 – 18
Рисунок драпировки. 1989 – 12
Рисунок женской фигуры для картины *Оплакивание*. 1991 – 17
Рисунок женской фигуры для картины *Оплакивание*. 1990 – 17
Рисунок мужской фигуры. 1989 – 15
Рисунок натурщика со спины. 1990 – 6
Святая мученица Иулия Анкирская. Киотная икона из церкви Святой мученицы Иулии Анкирской. 2004 – 45
Святой Николай. Из деисусного чина иконостаса церкви Святой мученицы Иулии Анкирской. 2004 – 45
Сидящая мужская фигура. 1989 – 12
Сидящий натурщик. 1990 – 8
Сидящий натурщик со спины. 1987 – 14
Спаситель. Из деисусного чина иконостаса церкви Святой мученицы Иулии Анкирской. 2004 – 44
Стоящая мужская фигура. 1990 – 12
Стоящий натурщик. 1990 – 14
Сумерки. 1990 – 31
Сумерки за окном. 1992 – 18
Фигура архангела Михаила. Картон для росписи церкви Святой мученицы Иулии Анкирской. Фрагмент. 2004 – 39
Фигура архангела Гавриила. Картон для росписи церкви Святой мученицы Иулии Анкирской. Фрагмент. 2004 – 39
Элегия. 1991 – 15
Этимасия. Фрагмент росписи церкви Святой мученицы Иулии Анкирской. 2004 – 43
Этюд головы к картине *Оплакивание*. 1991 – 18
Интерьер церкви Святой мученицы Иулии Анкирской – 38

Олег Штыхно

БЕЛЫЙ  ГОРОД

МОСКВА, 2005

Электронный вариант книги:

Скан, обработка, формат: manjak1961



Мастера живописи

- Абакумов
- Айвазовский
- Айец
- Алексеев Ф.
- Альма-Тадема
- Батони
- Белюкин
- Бернини
- Бёклин
- Богаевский
- Богданов-Бельский
- Больдини
- Борисов-Мусатов
- Боровиковский
- Босх
- Боттичелли
- Бродский
- Брюллов
- Буше
- Ван Гог
- Ван Дейк
- Васильев Ф.
- Васнецов А.
- Васнецов В.
- Ватто
- Веласкес
- Венецианов
- Верещагин В.
- Виноградов
- Врубель
- Гавриляченко
- Гагарин
- Ге
- Глазунов
- Гоген
- Гойя
- Головин
- Горский
- Горский-Чернышев
- Грабарь
- Грицай А.
- Давид
- Дали
- Дега
- Добужинский
- Доре
- Дробицкий
- Жилинский
- Жуковский С.
- Зарянко
- Иванов А.
- Иванов В.
- Караваджо
- Кауфман
- Кипренский
- Климт
- Корин А.
- Коровин
- Крамской
- Крыжицкий
- Крымов
- Кузнецов П.
- Куинджи
- Куликов И.
- Кустодиев
- Левитан
- Левицкий
- Леонардо да Винчи
- Лимбург
- Маковский В.
- Мане
- Менгс
- Микеланджело
- Мирошник
- Моне
- Моризо
- Москвитин
- Неврев
- Неменский
- Нестеров
- Никонов В.
- Оссовский
- Панов
- Пасько
- Перов
- Пикассо
- Пиросмани
- Писсарро
- Пластов
- Поленов
- Похитонов
- Путинцев
- Рафаэль
- Рембрандт
- Ренуар
- Репин
- Рерих
- Ромадин М.
- Ромадин Н.
- Рубенс
- Рылов
- Рябушкин
- Саврасов
- Салахов
- Самокиш
- Самсонов А.
- Сапунов
- Сегантини
- Сезанн
- Семирадский
- Серебрякова
- Серов
- Сибирский В.
- Соломаткин
- Соломин Н.
- Степанов
- Стронский
- Суриков
- Тимм
- Тициан
- Ткачевы
- Толстой Ф.
- Тропинин
- Тулуз-Лотрек
- Федоров
- Федотов
- Филонов
- Фрагонар
- Фридрих
- Хиросигэ
- Хокусай
- Чернецовы
- Чёрный
- Шагал
- Шаньков
- Шапаев
- Шассерио
- Шишкин
- Шпицвег
- Штейн
- Штук
- Штыхно
- Щедрин Сильвестр
- Эль Греко
- Юон

