



Н.А Яковлева. Санкт-Петербург

«ЛИЧНАЯ ПОЭТИКА» БОРИСА НЕМЕНСКОГО.

К столетию со дня рождения¹.

Да, я реалист. И нежность мира, и вопль отчаяния перед ним сегодняшним во мне – человеке. А значит – и во мне – художнике² – декларация, бескомпромиссная, как клятва, четкая, как формула, поставлена эпиграфом к книге «Приглашение к диалогу» (2003). Эта книга – отчет о десятилетиях работы мастера и его учеников и вместе с тем манифест, с которым они выступают в драматические для национального искусства дни отрицания его лучших традиций.

Но понятие «реализм», охватывая широчайший спектр смыслов, приложимо – и прикладывается на практике к неисчислимому множеству произведений разных жанров разных видов искусства. От великолепного изображения быка на фреске Кносского дворца, созданной четыре тысячелетия назад, и портрета римского императора Филиппа Аравитянина, правившего в середине III века новой эры, до «Протодиакона» Ильи Репина и

¹ В основу статьи положен текст Заключения готовящейся к печати книги «Борис Михайлович Неменский. Личный творческий метод художника».

² Эпиграф к книге «Приглашение к диалогу. Художник Борис Неменский и его друзья – ученики и соратники. М., 2003».

– картин Бориса Михайловича Неменского. Приложимо – но каждый раз с особыми уточнениями и определениями.

Так что бескомпромиссное «Я – реалист!» не противоречило столь же декларативно звучавшему разделу книги – «Право на личную поэтику». Оно было клятвой верности тому, что Неменский и его ученики считали изначальным – и на века – предназначением истинного искусства.

Если перевести на язык суровой прозы поэтические рассуждения Неменского в его статьях и книгах, право художника на личный – неповторимо индивидуальный творческий метод обусловлено неповторимостью каждого человека и природой искусства как особого вида его духовных взаимоотношений с миром: «Поэзией высокой духовности пронизаны все поры нашей жизни. (...) Из века в век сохраняя, оберегая, выращивая «вирус» духовности, человечество развивало особую, казалось бы, не несущую никакой практической пользы деятельность – огромную область искусства»³.

На бескрайнем поле этой деятельности каждый художник не просто имеет право – обязан возвращать свои неповторимые плоды, потому что он – человек, а каждый человек с его складом, предназначением и судьбой неповторим.

Несомненно, фундамент – духовно-нравственные основы личности самого Бориса Неменского – был заложен в семье.

Откуда берется дар «поэтической неповторимости» художника, где ее корни? – спрашивает себя Неменский. И уверенно отвечает: «Скорее всего, в сложившейся именно так судьбе художника – не профессиональной, а человеческой судьбе, породившей личное видение глубинных духовных основ жизни, – и в *острой потребности* передать это видение в своем творчестве» (выделено мною – Н.Я)⁴.

И утверждает уверенно: его личное творчество укоренено во

³ Приглашение к диалогу. 2003. С.66.

⁴ Там же, с. 66067.

фронтной юности, в пору мощнейших потрясений, которые переживала Отчизна.

Он, только что окончивший художественное учебное заведение двадцатилетний солдат студии военных художников имени Грекова, стал свидетелем и участником трагедии космических масштабов – гибели миллионов людей и превращения в покрытую пеплом пустыню еще вчера живого теплого человеческого мира.

Оттуда – пожизненное естественное, как дыхание, понимание жизни и судьбы как служения людям и выполнения долга перед Родиной – как у солдата, призванного на битву.

Оттуда – пассионарность, свойственная Борису Неменскому и лучшим людям его поколения – первого из выросших и сформировавшихся при советской власти, младшего из призванных на фронт победителей Великой Отечественной войны, кому выпала судьба восстанавливать мир на опаленной земле⁵.

Оттуда – творческая честность, верность правде жизни, обусловившая на всю жизнь важное отличие его творческого метода: зерно его образов, даже самых «притчевых» и символических, – живое жизненное явление, задевшее сердце.

Оттуда – внутренняя устойчивость и независимость от властей предрержащих и доверительная обращенность к зрителю и только к зрителю. Сначала как к восприемнику искусства, затем как к соучастнику творческого процесса – со-творцу. Не для выставок и не для выгоды он работает всю свою жизнь. Он пишет свои картины потому, что не может не писать, как не может не дышать. Каждая выставка для него – возможность привлечь зрителя к работе, основные этапы которой он бережно сохраняет в

⁵ Время для глубокого исследования того, как складывалось мировоззрение художника, еще не пришло. Пройдут годы, а может быть, десятилетия, и, возможно, будущий историк искусства недрогнувшей рукой будет раскладывать по полочкам составляющие личности художника. Пока лишь о том, что легко вычитывается между строк хроники его жизни.

вариантах своих произведений.

Оттуда независимость и бескомпромиссность, которые обусловили характерную для творчества Неменского внутреннюю целостность: оно осуществляется как созидание личной художественной картины мира во взаимодействии двух взаимосвязанных, взаимопроникновенных составляющих – образа войны и образа мира – «просто жизни» без войны.

Сегодня от нас уходят последние представители поколения пассионариев, переживших эпоху высшего напряжения сил нашего Отечества. В главном похожие, но – каждый – сохранявшие черты яркой индивидуальности. Похоже, сегодня на смену им становится в строй новое поколение, проходящее закалку в огне новой битвы.

Укорененный в личной судьбе, его индивидуальный творческий метод сложился и вырос естественно, как растет живое дерево⁶.



Здесь была улица. 1943

Так что *первый этап* формирования «личной поэтики» Неменского – фронтовые годы. Глубоко потрясенный реальностью смертельной схватки,

⁶ «Да, война, Великая Отечественная стала для меня не только школой жизни, но и искусства. (...) Тот двадцатилетний солдат-художник все еще живет во мне... Вся, тогда порожденная вера в жизнь, в свет, в человека – живы и сегодня. Все книги, которые я писал, вся увлеченность поиском путей связи искусства со зрителями, вылившиеся в создание принципиально новой художественной педагогики: искусство – не цель, а поиск пути к подлинной очеловеченной культуре, к здоровью души. Все оттуда. Борьба за жизнь и искусство для меня оказались неразрывны. Я – оттуда» Б.М.Неменский. Художник на фронте. Берлин 1945 года. М., 2012, с.58.

двадцатилетний художник интуитивно нащупывает в окружающей реальности те жизненные факты, которые сами собой являют символы происходящего: горестный строй русских печей с трубами на месте сгоревшей улицы; в немом крике заломленные ветви сгоревших деревьев; девочка-старушка с огромными остановившимися глазами; возвышающийся среди руин собор в Вязме – и колонна Победы над руинами Берлина.



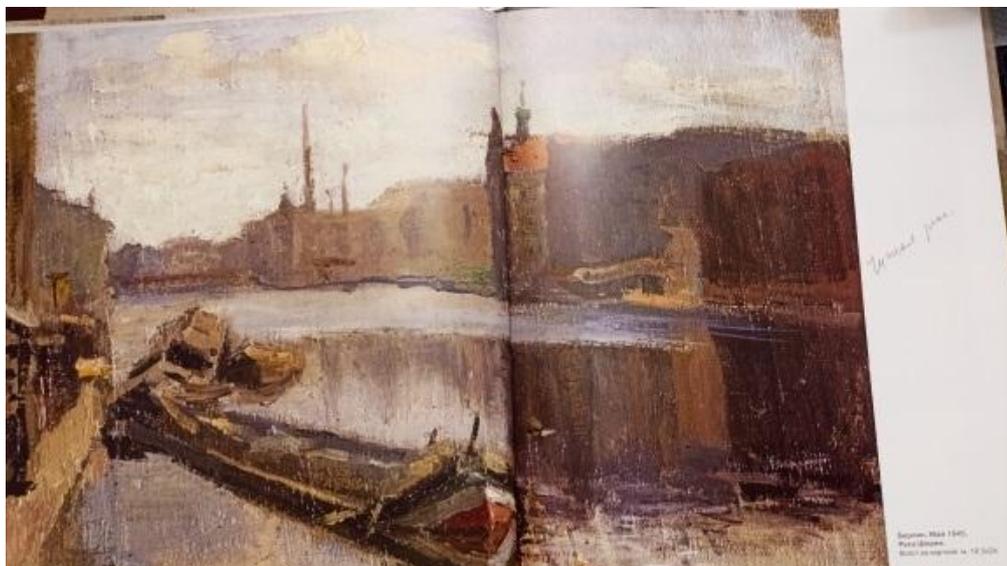
Дома оживают. 1943



Прифронтовая деревня. 1943

Эти образы-символы, соответствующие правде факта, как репортаж

фронтальной газеты, самодостаточны, их не нужно трансформировать ради прояснения смысла. Непосредственно и искренне воплощенный на бумаге или полотне, образ опаленной земли в его этюдах и зарисовках окрашен исключительно в черный и ржавый цвета пожарища. Только над руинами Берлина распускается молодая листва деревьев и расцветает чуть припыленное голубое небо весны 1945 года. Это не просто календарная смена времен года – это изменившееся видение мира. Знаю по себе: блокада Ленинграда вспоминается мне, бывшей тогда пятилетним ребенком, как пронизывающий холод бесконечных ленинградских сумерек.



Май 1945.

Форма облакает образы юного художника естественно, как кожа – живой организм.

Второй этап творческого развития Неменского и его «личной поэтики» приходится на первое послевоенное десятилетие – это годы учебы в институте им. В.И. Сурикова. Академическое обучение как усвоение суммы профессиональных навыков не вызывает у вчерашнего фронтовика ничего, кроме досады. И дело не только в том, что институт переживал не лучшие времена. Учебные постановки кажутся бессмысленными и формальными молодому художнику, который одержим желанием перенести на полотно свои чувства, найти ответы на мучающие его вопросы.

Это время, когда в его душе созревают первые образы. Работая над ранними картинами, Неменский опирается на глубоко пережитое или ранившее душу жизненное впечатление, но, освобожденный от необходимости следовать репортажной правде факта, использует смыслопорождающую – «живую форму» (Н.Н. Ге). То есть, сам того не ведая, делает первые шаги по пути «пластического – художественного концепирования» (И.Н. Крамской).



Мать. 1945.

Теперь он не просто переносит увиденное на холст, но долго и целенаправленно ищет в жизни отвечающую его внутреннему видению конкретную модель, с которой напишет героиню в картинах «Мать» (1945, ГТГ)⁷ или «Машенька. Сестры наши» (1952-1956, ГТГ). Так же упорно некогда искал «любящие глаза» для своей «Вдовушки» Павел Федотов. И в картине «Земля опаленная» главный герой имеет реальный прототип, найденный в жизни. Более того, Неменскому на этом этапе еще нужны

⁷ Реальные прототипы узнаются в картине Неменского «О далеких и близких» (1950, ЦМВС), удостоенной Сталинской премии третьей степени. И в грандиозном полотне «Земля опаленная» (1957, ГТГ). Но уже образ молоденькой медсестры («Машенька (Сестры наши)», 1952-1956, ГТГ) во всех вариантах сохраняет идеальные черты ангела, которого поначалу мечтал написать художник.

натурные построения для фона.

Но ключом к смыслу этих образов становится не натура, а найденная интуитивно смыслопорождающая форма: совсем не случайно во всех его первых картинах – «Мать», «О далеких и близких», «Машенька (Сестры наши)» и «Земля опаленная» главную роль играет свет.



Машенька (Сестры наши). 1952-1956.

В каждой из этих картин он создает своего рода капсулу света и тепла, источником и носителями которых выступают близкие – мать, сестра, семья на фотокарточке. Так создается символ внутреннего света – оберег души солдата-защитника.



О далеких и близких. 1951

Свет сохраняет первенствующее значение и символический смысл и в картине «Земля опаленная» (1957, ГТГ). Неменскому удается создать символично-реалистический образ того запредельного напряжения, через которое проходит солдат – вчерашний и завтрашний землепашец, готовый сложить голову за родную мать-землю.



Земля опаленная. 1957.

И звучит в этих образах великая тайна истинной любви: «Нет больше той любви, как если кто положит душу свою за други своя» (Ин., 15, 13). Главная заповедь Воина Света.

Свет в первых картинах Неменского получает сакральный смысл, становится духовной субстанцией, в которую погружены герои его картин. Этот свет в дальнейшем обретает характер мистического сияния в таких картинах, посвященных войне, как варианты композиции «Солдаты-отцы» (1971, Государственный музей республики Татарстан, Казань). Этот свет родственен тому, каким наполнен православный благодатный образ.



Солдаты-отцы, 1971.

Едва ли в ту пору Неменский осознанно следует традициям русской живописи разных эпох. Он интуитивно и благодарно принимает законное наследство, как сам высокий реализм русской живописи конца XIX – начала XX веков принял – от истоков – наследие отечественного, европейского и мирового искусства.

Ранняя живопись Неменского помогает художнику и его первым зрителям найти ответ на мучительные вопросы, поставленные войной: чем были оправданы невыносимые потери в битвах, как удалось стране и народу вопреки ужасающему разгрому армии в первые месяцы войны одержать победу над фашизмом, как смогли солдаты с руками, обгаженными кровью – да, вражеской, но человеческой кровью, сохранить свет в живой душе. Стать и осознать себя Воинами Света.

Это понятие – «воин Света» – вошло в текст книги о Неменском естественно – определение не только образа, созданного художником, но и его реального прототипа – борца с абсолютным злом, пришедшим на родную землю. Как можно было предвидеть, что оно станет фальшивой монетой в руках тех, кто воюет на стороне тьмы, восставшей из прошлого? Поступиться этим определением, отдать им его значило бы изменить истине.

Первые живописные произведения Неменского – низкий солдатский

поклон тем, кто был за спиной советского солдата, кто согревал его своим теплом, освещал путь во мраке великого побоища и тем помог выстоять в смертельной схватке.

Зритель вполне оценил подкупающую юношескую искренность и чистоту образов Бориса Неменского, то тепло, которого не хватало прекрасным торжественно-скорбным полотнам, занимавшим главные места на первых послевоенных выставках.

Оценила их и власть: совсем молодой художник получил Сталинскую премию.

Казавшиеся бесхитростными, произведения не вызвали нареканий и у профессионалов, легко опознавших в манере молодого художника привычные черты культовой для того времени живописи передвижников.

В полной мере Неменский оценил поддержку зрителей на *третьем этапе* формирования «личной поэтики», когда «Дыхание весны» (1955, ГРМ) вызвало негативные отклики в прессе и неоднозначные оценки в профессиональной среде.

С этой картиной в его творчество приходит трагедия военных потерь не только как *несостоявшихся жизней* миллионов погибших, но и как открывшаяся ему в живом общении трагедия миллионов *несостоявшихся судеб* их вдов и невест, утрата поколений *не рожденных на свет детей*. Мы до сего дня проваливаемся в эти могилы нерожденных – демографические ямы, которые оставила Отечественная.

Тема оказалась переполнена такой болью, что подарила ему внутреннюю свободу – освободила смыслопорождающую форму, которой он уже владел, от избыточного давления природы и породила качественно новый художественный образ. С новым поворотом творчества пришло изменение формы.

Герой картины «Дыхание весны» не имеет конкретного прототипа и написан с образа, найденного – «увиденного» внутренним взором после того, как были сделаны десятки этюдов с натуры. Теперь Неменский ищет не

то единственное лицо, в котором воплощено зерно образа, а, как Александр Иванов образ своего «раба» на картине «Явление Мессии», на основе живых наблюдений в процессе творческих исканий вырабатывает сложный образ, аккумулирующий смысл и отвечающий его внутреннему видению.



Дыхание весны. 1955.

«Дыхание весны» написано свободной кистью, само движение которой передает тот эмоциональный настрой, с которым работал художник. Его живопись обретает свободное дыхание. И зритель не столько видит, сколько вдруг ощущает аромат просыпающейся земли и легкого дыма угасающего костра, слышит звуки лопающихся почек ольхи и тихое шуршание первого весеннего цветка, пробивающегося сквозь сухую палую листву. Работает не только цвет и форма, формат и композиция – само движение кисти, кодирующее внутреннее состояние художника.

Вместе с тем меняется и жанр произведения.

«Солдат и подснежник» – вполне законченный вариант композиции – бытовая картина фронтовой жизни.

«Дыхание весны», вызывая широкий спектр ассоциаций, превращает

бытовую сцену в многоплановый *реалистический символ*: занимающееся утро – это не только приход дня после долгой ночи, но и начало жизни юного героя, и первое веяние весны после тяжелой зимы, и приближение рассвета – победы – после долгой ночи войны.



Солдат и подснежник. 1955.

Отныне творческий процесс для Неменского обретет явственный постоянный вектор: от конкретного *образа-факта*, рожденного как *воспоминание о живом впечатлении*, он в динамике живой формы будет пробиваться к многоплановому *реалистическому образу-символу*. Но, проведя образ через горнило творческого процесса, художник никогда не переступит тонкой грани, за которой начинается разрушение живого впечатления видимой реальности.

То, что новая картина вызвала неоднозначную реакцию, стало для художника полной неожиданностью. Он с удивлением осознает, что в возникающем под его кистью образе заключено не только то, что он *хотел* сказать, но и новое для него самого *приращение смысла*. Более того, зрители – и «начальствующий», и собрат-профессионал, и «рядовой» посетитель выставки – видят и улавливают в его образе нечто свое – и большее, нежели

сознательно вложенное автором содержание. И то, что видит один, может в корне отличаться от того, что увидит другой.

Как выяснится позднее, картина «Дыхание весны» Неменского впервые опередила время: десятилетие спустя споры вокруг нее показались странными и непонятными. Живой образ развивался во времени, и новые поколения зрителей с их новым историческим опытом воспринимали его иначе. Теперь дискуссию вызывают другие произведения художника, в частности, «Безымянная высота» (1958-1962).

В дни испытаний, когда поддержка зрителей помогла Неменскому устоять, он, склонный к самоанализу, понял, что зритель – полноправный *со-творец* художественного образа. Теперь он будет с особым вниманием относиться к письмам зрителей и к книгам отзывов на выставках. Прислушивается, стоя рядышком, к тому, что говорят посетители у его картин. Все чаще приглашает самых разных людей в мастерскую. И именно зритель, которому он доверился, не оставляет его наедине с самим собой, спасает от «разъедающего анализа», который когда-то помешал Крамскому завершить «Хохот («Радуйся, царю иудейский!»)» – главную картину его жизни.

Это отношение к зрителю станет важным отличительным качеством его творческого метода. Но рабом мнения своих со-работников – одобрительного или осуждающего – он не станет, более всего доверяясь интуиции и живой динамике образа. Каждый раз после того, как картина прошла выставку, и не одну, он создает ее новые варианты. Не вносит правку в готовое законченное полотно, а сохраняет все этапы работы, всматриваясь в то, что родилось под его кистью и отыскивая единственно верную ноту, как музыкант, и рифму, как поэт.

Отметим, что восприятие зрителей – как ни говори, народа, хотя теперь почему-то вроде бы стесняются этого обязывающего слова, все говорят о жителях и населении – становится для него не только ориентиром в творческом процессе, но и щитом – защитой даже не столько от властей

предержащих, сколько от сообщества профессионалов, которое начнет с ним тихую, но упорную борьбу безотказным оружием: не пускать на выставки и замалчивать, где только возможно.

В эти годы, поняв, что воспитание зрителя – не менее важная задача, нежели творческий процесс, Неменский откроет дверь в свою вторую жизнь – жизнь деятеля народного образования. Эта вторая жизнь окажется для него не менее важной и требовательной. Созданная им и его дружиной «хранителей Огня» авторская система художественного образования, к настоящему времени экспериментально выверенная и оснащенная всеми необходимыми учебными и методическими материалами, окажется свершением столь грандиозным, что на какое-то время – нет, не ослабит – в какой-то мере заслонит его творчество в области живописи. Но она станет органической частью его «личной поэтики», потому что высветит для него новые смыслы его собственных произведений – его творчества.

1960-1970-е годы в творчестве Неменского – это время, когда в тесной связи органично развиваются не уходящие из памяти образы разрушительной войны – и мира, исцеляющего душу народа и каждого человека. И самого художника.



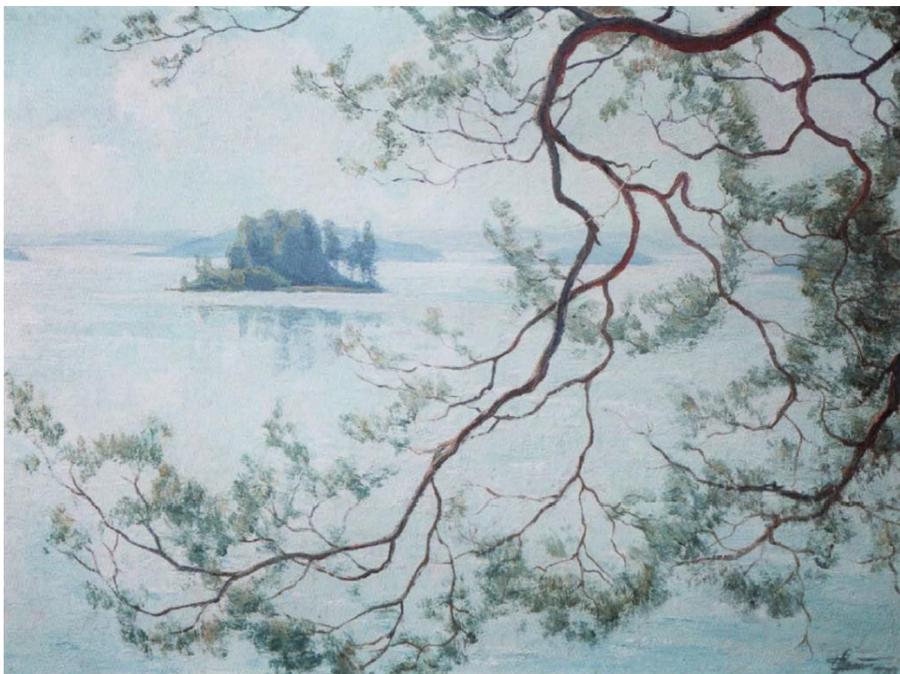
Дом тети Сони. 1948.

Рождающиеся под его кистью образы «просто жизни» звучат как эхо войны. Болезненные отметины на душе он пытается залечить – каждую – светлым образом мирного мира.

Происходит своего рода процесс замещения: Неменский воссоздает на своих полотнах *антивойну* – мирную жизнь в полноцветном спектре жанров.

На месте обгоревших, но устоявших русских печей, – добротные избы и мирная будничная жизнь, овеянная тишиной.

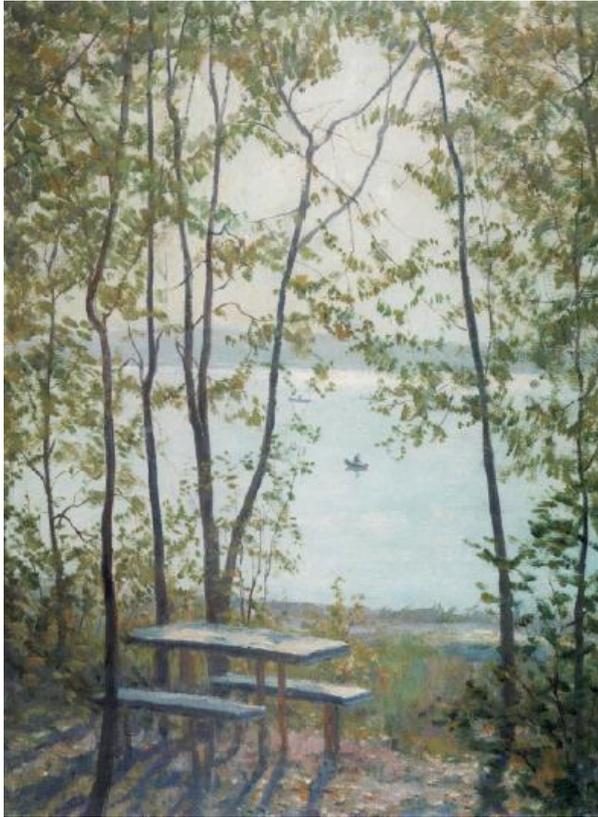
На месте выжженной – цветущая земля.



Ветка над озером. 1979.

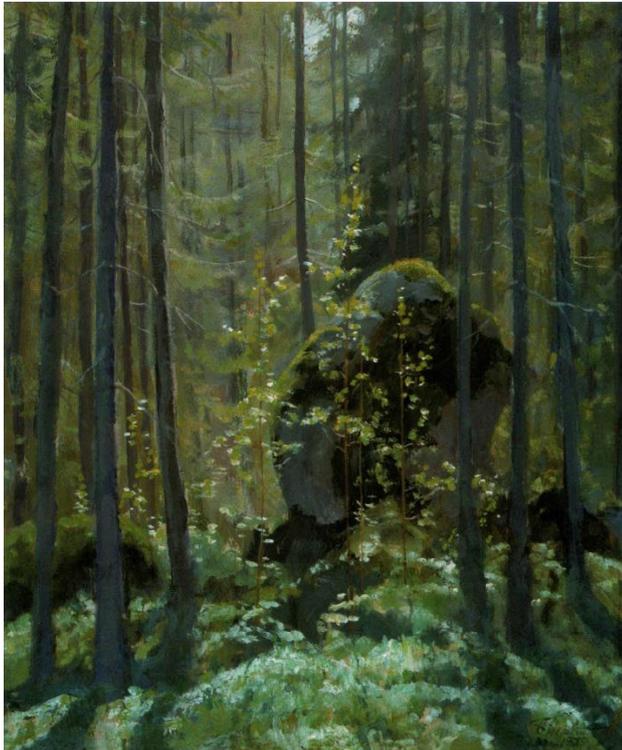
А вот прямой след Александра Иванова, его «Ветки», в которой сопряжены «близь» и «даль»: дальняя перспектива сквозь тонкую сеть кружевных ветвей, полурастворенных в солнечном потоке: «Ветка над Окой» (1976), «Озеро Сенеж» ? (1979) и другие.

Тающее в лучах восходящего зимнего солнца кружевное убранство тонких ветвей и стройная фигурка засмотревшейся на зимнее чудо девушка с ведрами – «Над рекой иней» (1955, Донецкий художественный музей).



Озеро Сенеж.1979.

Акварельная по тонкости колорита темпера «Ока. В солнечном мареве» (1973): голубая река с песчаными пляжами сквозь кружево молодой березовой листвы.



Лесная сказка. 1979.

Шишкинская «Лесная сказка» (1979): огромный таинственный валун в дышащей влагой чаще леса.

Он совсем не старается выработать некий «пейзаж Неменского» – узнаваемую собственную «пейзажную манеру». Он и в пейзаже реалист, лирик, впитавший классический опыт национального русского пейзажа, но очень искренний и непосредственный. Потому что пишет природу для себя. Для отдохновения души. Пишет как дышит.

Он сложными путями приходит к одухотворению природы («Шествие», 1979; «В лесу» 2008), но никогда не забывает о том, что природа – это среда обитания человека. И видит те же своеобразные сушила для сена и как торжественное шествие пронизанных солнцем таинственных существ, и как свидетельство труда тех, кто придумал способ сушки.

Но и в пейзаже он смотрит вглубь, прорывается к смыслу видимости. В те же семидесятые годы где-то на северах написана небольшая (всего-то 40,5x61,5) пейзажная картина, смысл которой, как это часто бывает у Неменского, раскрывает название: «На краю поля» (1979).

Те, кто побывал на русском Севере с его скудными каменистыми землями, знает: на краю каждого поля – кучи больших и малых камней, целые каменные поляны. Это следы доисторического ледника и разработки пашни, которая каждый год «родит» – выдавливает из себя все новые камни. Пейзаж, который пишет Неменский – увенчанный елочкой взгорок с плетнем, за которым россыпь огромных валунов и мелких камешков, – памятник труду поколений землепашцев, своего рода «безымянная высота».

В том же 1979 году написан дивной красоты пейзаж «Отражение» (частное собрание). Небольшая совершенная по композиции и живописи картина философского содержания: жизнь и ее отражение в зеркале – человеческого восприятия? Или искусства с его таинственными глубинами? Молчаливый неоглядный, таинственный Русский Север с его холодными зеркалами бесчисленных озер, стынувших под скупом греющим солнцем.

Как эхо войны – отзыв на «Дыхание весны» звучат его полотна

«Весна» (1976, Вологодская картинная галерея) и «Счастье детей» (1971-1972, Сумская художественная галерея).



Весна. 1976.



Счастье детей. 1971-1972

Образ солдатской матери вызывает к жизни картины счастливого материнства, среди которых звучит космическая мелодия его «Тишины» (1971, Иркутский государственный музей изобразительного искусства).



Тишина. 1967

Лучик детского счастья – «Подсолнушек» согревает сердце с болезненной зарубкой – воспоминанием о сироте из Великих Лук.



Сирота из Великих Лук.

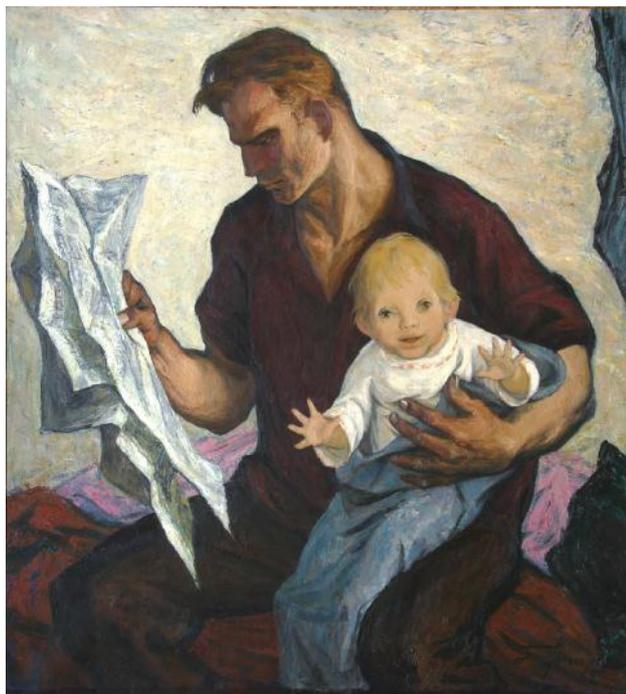


Подсолнушек. 1961.

Образ сироты из Великих Лук – одного из самых ранящих воспоминаний о войне – становится истоком двух параллельно развивающихся тем: «солдаты – отцы» и «дети и война».

Это несколько вариантов композиции «солдаты-отцы»: «Твое далекое детство» (1969 – Иркутский государственный художественный музей им.

В.П.Сукачева), «Солдаты-отцы» (1971, Казанская картинная галерея), «Год 1941. Отцы» (1971, – Псково-Изборский музей-заповедник).



Мир тревожен. 1965.

В тревожные для страны и мира шестидесятые тема отца-защитника откликается и в образе мирного мира: «Отец и дочь» (1963, частн. собр.), «Мир тревожен» (1965), аллегория «Путь» (1971, галерея Геккосо, Токио).

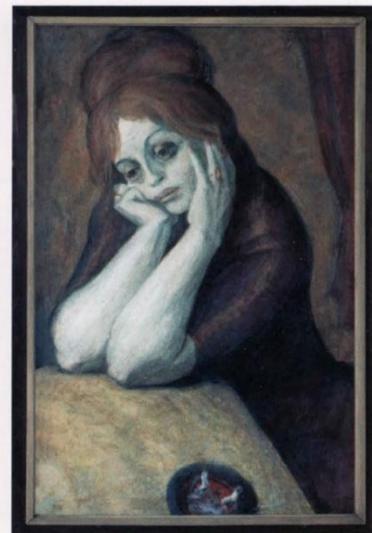
При этом от картины к картине нарастает значение и роль символической составляющей, и изображение, не утрачивая визуальной убедительности, обретает смысловую глубину и многоплановость притчи. Все чаще художник, начиная с конкретного реалистического образа, использует опыт обобщения, и в итоге получает *символико-реалистический образ*.

Именно так он работает над циклом о несостоявшейся женской судьбе: от бытовой «Три женщины. Вечер» (1964 или 67?, мастерская) к сакральному квадриптиху «Женские судьбы» (1966-1969) и – на новом уровне обобщения – символико-реалистическому образу в картине «Женщины моего поколения» (1971).

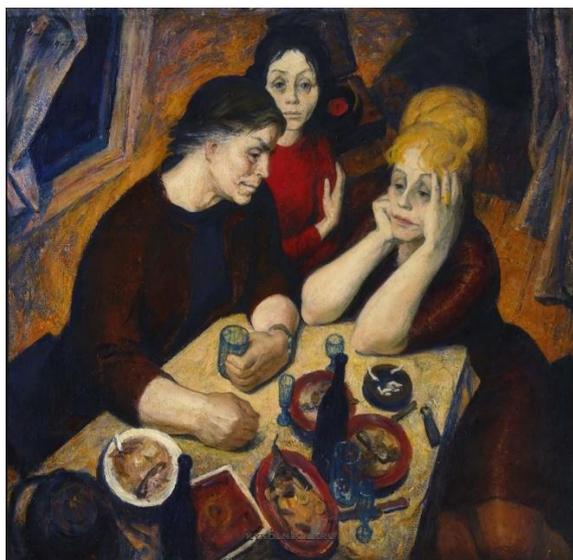
Многим зрителям и сегодня самым удачным кажется жестоко правдивый первый вариант – «Три женщины. Вечер».



Три женщины. Вечер. 1964



Женские судьбы. 1966-1969.



Женщины моего поколения. 1971.

Можно спорить о том, насколько удалась картина «Женщины моего поколения», но в ней в полную силу звучит образ Вдовы-Матери. В квадриптихе эта женщина, заменив грубоватую «бабу-мужика» первого варианта, названа «Преодоление», но как раз преодолеть боль, ненависть, ожесточение этой женщине, имевшей и утратившей – в отличие от подруг – не удалось. Образ переполнен горькими разрывающими душу чувствами.

Преодоленное страдание художнику удалось воплотить – во всей полноте и выразительности – в картине 1971 года и в хранящемся в мастерской варианте этой части квадриптиха.

1962 годом датируется первая «притча Неменского» (термин Игоря Салтыкова⁸): картина «Безымянная высота» (1958 – 1962) вызывает не только недовольство властей, но и бурные дискуссии в профессиональной среде. Пройдет еще три десятилетия до окончания работы над этим образом: только к 1995 году художник подпишет холст и после долгих поисков даст ему название «Это мы, Господи!»: на опустевшем земном шаре – взывающие к Господу две несостоявшиеся жизни.

Расцвет символично-реалистического, провидческого – «притчевого» этапа развития творческого метода Бориса Неменского совпадает со временем назревания социально-политического и духовного кризиса в

⁸ Игорь Салтыков. Притчи Неменского. // Огонек, 1987, май, №8, вкладка

советском обществе, предчувствием которого окрашено мировосприятие наиболее чутких соотечественников.

В эти годы открывается прогностическая сила живописных образов Неменского, ощутимая уже в его серии портретов «Поколение» (1977-1978), в которой группа творческой молодежи воспринимается как предъявление зрителям того лучшего, что было созданием советской эпохой, – поколения творческой молодежи, выращенного многонациональным советским народом.

Тревожные восьмидесятые с их предчувствием приближающейся катастрофы откликнутся в образах картин «Здесь твой сын» (1980, Вологодская картинная Галерея) и «Право жить» (1987, Музей «Институт русского реалистического искусства», Москва), которые в те дни будили скорбные воспоминания о прошедшей войне, а сегодня воспринимаются как предупреждение человечества о грозной опасности будущего, если оно, человечество, не опомнится вовремя.

В начале 1990-х художник Неменский активно использует язык аллегии и создает цикл символично-реалистических натюрмортов – жанра, изначально склонного к иносказанию.



Память Смоленской земли. 1984, ГТГ.



Листы чистой бумаги. 1990, частное собрание.



Хлеб и торт. 1989, собств. художника.

Натюрморт в память о войне известен в трех вариантах.

1983 годом помечен натюрморт «Реквием великим вещам» (74,5x122), который находится в Государственном Владимиро-Суздальском историко-архитектурном музее-заповеднике.

На старом деревянном столе пробитая каска и треснувший закопченный чугунок. Натюрморт выполнен в тонах, напоминающих фронтную графику Неменского. Кажется, кисть касается живописной поверхности с той бережностью, с какой и сегодня извлекают такие предметы из земли руки поисковиков, работающих на полях отгремевших сражений.

Не помню другого произведения, в котором художник так сохранял бы ощущение материальности старого отчищенного от земли металла, его раны, повествующие о драматической судьбе погибшего солдата. Так может написать только человек, который знает – помнит, видит, – что пули и осколки оставляли в металле разные раны.

Натюрморт, принадлежащий Третьяковской галерее – «Память земли Смоленской» (1984, х., м., ГТГ), по живописи, кажется, проще, в нем больше обобщения, нежели непосредственности. Художник приглушает эмоциональность восприятия образа и придает ему особую торжественность. И если в первых вариантах более ощутима живая печаль о погибших, то третьяковский звучит как торжественное поминовение всех, сложивших головы «за други своя, за землю Русскую». Это живописный мемориал, воплощающий память потомков о жертвенном подвиге предков, сложивших свои головы на полях сражений и в тылу отдававших все силы без остатка во имя спасения Родины: «Вспомнились разрушенные, дотла выжженные русские деревни сорок второго, сорок третьего годов. Трубы, пепел и разбросанные в нем остатки такого бедного, но родного крестьянского обихода. А в уцелевших печах, около них чем-то похожие на эти каски битые, треснувшие печные чугунки. Они металлические. Они не сгорели. Металлические, круглые, как и солдатская каска... Вспомнилось: «Из одного металла льют медаль за бой, медаль за труд». Тогда пели».⁹ Еще одна зарубка на сердце, перенесенная на полотно.

1989 годом датирован натюрморт «Хлеб и торт» (собств. художника).

⁹ Там же, с.55

Сама дата не позволяет назвать этот образ наивным. Он относится скорее к основополагающим, потому что огромный, прекрасный русский каравай родственен тому куску хлеба, который коленапреклоненно подносит девочке-ангелу боец на картине, написанной многими годами раньше. Потому что в 1989 году, когда в стране опустели продуктовые полки, люди вспомнили цену куска хлеба. Глубинная ассоциация.

Сам художник связывает этот натюрморт-притчу с не оставляющими его всю жизнь размышлениями о значении искусства и возникшим некогда на эту тему спором: «Нет, искусство не тортик после обеда, а сам обед, без которого не проживешь!»¹⁰ Это «ассоциация на спор»¹¹. Искусство и хлеб – все то, что мы называем прозой жизни, и область наслаждения, отдохновения. И если каравай подового хлеба для него ассоциировался с солнцем, то торт – «маленький кораблик сладостной мечты»¹².

В натюрморте «Листы чистой бумаги» (1990, частное собрание) старые фолианты с закладками – свидетельством прочтения – собраны в стопки, образующие арку, в глубине которой – в тени – внимательный взгляд увидит образ Святой Троицы. Такое вот подобие «пещерного храма» во имя вечно живой мудрости веков и таящейся в ее сердце веры. На первом плане листы – стопка чистой бумаги и обычная шариковая ручка: проходят века, меняются носители информации, а творческая сила человека не иссякает, от древних к новым временам не прерывается поиск истины, и в новое время новое – молодое – «цифровое» поколение продолжит то, что начато задолго до него.

Этот натюрморт изначально связан с размышлениями о необходимости «каждому новому поколению приобщаться к богатейшему наследию искусства своего народа, всех народов Земли – приобщаться, чтобы стать Человеком. Искусство – память, наследие чувств. Без него

¹⁰ Там же, с.58.

¹¹ Там же.

¹² Там же.

человек – дикарь. Даже с компьютером»¹³.

Как это характерно для Неменского, разделенные годами, натюрморты внутренне объединены и составляют трилогию «Великие вещи». Война – и мир. Насущное – и радующее. Временное – и вечное. Память о войне – и образы «просто жизни» как воплощение духовных ценностей. Простота и обыденность вещей «приземляют» пафос замысла.



¹³ Познание искусством.2000. С.57.

Но главные произведения, над которыми он продолжает работать, – это варианты картины «Собеседники»¹⁴, созданные в первой половине 1980-х годов, «Притча об инакомыслии» в двух вариантах (монопольно «Зеркало» и пятириптих, 1990-1995) и последний вариант картины «Безымянная высота» 1962 года, получивший название «Это мы, Господи!» (1995).

Произведение «Притча об инакомыслии» задумано именно как притча.

В духе «личной поэтики» – творческого метода Неменского замысел рождается в момент эмоционального удара: он увидел во дворе школы костер, в котором ученики весело жгли списанные «за ненужностью» советские книги. Живое впечатление вызывает мгновенную кристаллизацию чувств и высекает искру ассоциаций, придающих увиденному историческую ретроспективу и стоящее за конкретным всеобщее. Сжигание книг. Уничтожение унаследованной мудрости. Война с культурой, сегодня именуемая «культурой отмены». Варварство, пришедшее в современность? Или извечная борьба зла с Добром?

Истоком ключевого для картины образа Дон Кихота Неменский считает «Истового» из картины «Собеседник». Утверждает, что ассоциацию подсказали зрители.

Замысел осуществлен в двух вариантах: монументальное «Зеркало» (1991) и пятириптих – пять отдельных холстов – (1991– 1995, все – собств. художника).

«Зеркало» разворачивает перед зрителем сцену казни.

¹⁴ Вариант, хранящийся в Вологодской областной картинной галерее, называется «Четыре истины (собеседники)» и датируется 1984 годом. Еще два варианта остаются в мастерской.



Первый план картины – пылающие тома книг, взвивающийся к небу сизыми прядями дым и фигуры палачей: одетый, как и положено, в красное, палач с топором в правой руке, левой поднял отрубленную голову, и школьники, которые, отплясывая, волокут в костер все новые книги.

Первая казнь – человека – свершилась вне пространства холста. Тела казненного не видно, и зритель не сразу понимает, что оно находится где-то в реальном пространстве перед картиной, возможно, совсем рядом, у его ног. Таким приемом, смыкая пространство условное с реальным, художник «втягивает» зрителя в происходящее действие.

Вторая – казнь книг, человеческой памяти, культуры – свершается здесь и сейчас.

Третья должна свершиться в ближайшем будущем – над Дон Кихотом и его сподвижниками.

В геометрическом центре полотна на втором плане монументальная фигура в накинутом на черную одежду кроваво-красном плаще – ханжа, воплощенное лицемерие, снимающее маску, под которой открываются вторая и третья маски.

Это главный вершитель действия: он поддерживает под локоть

поднятую с указующим перстом руку усмирённого – смирённого Дон Кихота. Это у его ног – несломленный Дон-Кихот, на коленях, со связанными руками, в высоком колпаке. Рядом с ним группа готовящихся к казни: в черно-красной толпе семь светлых фигур сторонников Дон Кихота в белых балахонах и колпаках. Восьмой белый колпак – у ног палача, очевидно, упал с отрубленной головы. Свидетельство неотвратимости казни. У двоих на шее доски с надписями: **IDIOT**. У одного из двух сторонников Дон Кихота, стоящих с заломленными за спину руками, лицо аскета: опущенные глаза и змеящаяся по тонким губам улыбка.

Два лика Дон Кихота. У готовящегося к казни, почти бесплотного в этом удлиняющем силуэт колпаке, и у сдавшегося – в каком-то странном головном уборе – не шлем и не тазик для бритвы – одинаково горестно сведенные брови. Можно обнаружить третий лик Дон Кихота: тонущий во мраке, расположенный зрительно рядом с отрубленной головой в руке палача.

Три лика – три варианта судьбы Рыцаря печального образа. Такие похожие и такие разные лики...

Почти в геометрическом центре композиции не всякий зритель увидит потрясенное личико ребенка с широко раскрытыми голубыми глазами и поднесенной к щечке рукой. Над его головой ханжески смиренно сложенные руки человека в черной одежде и маске. Каким вырастет этот малыш, ставший свидетелем ужасной сцены казни?

В толпе людей в масках можно рассмотреть еще несколько открытых лиц: у людей, прячущихся за чужими спинами, у чернорубашечника в угрожающей позе.

Не скрывают своих лиц и подростки, пляшущие возле костра с книгами.

Книги – они на первом плане из конца в конец полотна, попираемые ногами молодчика в черной рубашке, палача, весело отплясывающих детей, бросающих в пламя костра все новые и новые тома. Здоровые, румяные,

красивые дети, белозубые, с модными «ирокезами» на головах.

Среди этой веселящейся толпы лишь один повернулся в сторону Дон Кихота – смиренного, отрекшегося от самого себя. У этого юноши в руках книги, он тоже через мгновение бросит их в костер, но он *увидел* – и больше не смеется.



Может быть, именно этот не сразу выделяемый в толпе веселящихся подростков персонаж станет импульсом для создания благородного образа Прозревшего в пятириптихе?

Что побудило художника создать еще один вариант «Притчи о инакомыслии»? В других работах это обычно было свидетельство продолжения творческого поиска образа на пути его превращения в реалистический символ. Почему Борис Неменский разрывает композицию на фрагменты? Что изменяется в каждом из них?



Может быть, композиция из пяти холстов и создана ради образа Прозревшего, в котором собрана надежда художника на то, что казнь – это конец ночи, а не начало дня? Казнь останется в ночи, а занимающийся день начнется с Прозрения? Именно так шел поиск образа главной героини – Вдовы и матери – в работе над циклом о женской судьбе.

Если в монополотне художник, используя традицию европейского чтения текста слева направо, все-таки задает направление интерпретации, в пятириптихе он вроде бы отказывает зрителю в этой подсказке: «В центре холст «Ханжи». Справа и слева холсты «Трагедия Дон Кихота». Крайний правый холст – «Игры с огнем», крайний левый – «Прозрение». *А можно компоновать и иначе*» (выделено мною – Н.Я.)¹⁵.

Но слева-справа – это от зрителя или от центра композиции? В книге «Мудрость красоты» пятириптих датирован 1996-1997 годами и дан в следующем порядке: «Прозрение» (фрагмент) – «Трагедия Дон-Кихота-1» – «Ханжи» – «Трагедия Дон-Кихота-2» – «Игра с огнем».

В «Зеркале» порядок прочтения предзадан.

Сцена казни разворачивается в пространственно-временном

¹⁵ Познание искусством-2000. С.187.

континууме. Соединенный в верхней точке с рамой холста оком земли разделяет и определяет движение времен: ночь от заката и ветряных мельниц времен Дон Кихота Ламанчского до рассвета и радаров XX века, но не отвечает на вопрос: свершающаяся казнь – это конец ночи или начало дня? Что принесет новому дню занимающийся рассвет?

Но и в пятириптихе мы не находим ответа, хотя возможности перекомпоновки, а значит, варианты истолкования смысла автором ограничены – форматом холстов.

Два горизонтальных (152x90) – «Игры с огнем» и «Прозрение».



Ханжи.



Казнь Дон Кихота.



Трагедия Дон Кихота.

Очевидно главное: для художника Бориса Неменского определяющими катастрофы девяностых стали не пустые полки магазинов, а нравственное падение окружающих. Мгновенная приспособленческая реакция многих, казалось бы, вчера еще «истовых» строителей коммунизма к новым обстоятельствам.

В пятириптихе он ясно дает понять: самое отвратительное для него — это ханжество, лицемерие, ложь. Во все времена. Он судит эти качества, проявляющиеся в глобальном масштабе, проходящие через времена как едва ли не первопричину всех происходящих в мире подлостей. Как отличительные качества абсолютного зла.

...В этом варианте текст книги был отослан Борису Михайловичу и Ларисе Александровне 29 января 2022 года в 16 часов 37 минут. Меньше чем за месяц до 24 февраля того же 2022 года. Дня истины. Дня всемирного сбрасывания масок. Все те, кто в годы слабости России тянули к ней руки, раскрывали вроде бы дружеские объятия, отбросив уже ненужный

камуфляж, набросились на нее, как оголодавшие псы. А мы не сразу поняли, что произошло, как мы – мы! – Россия, которая всегда только защищалась, как кот Леопольд, призывая «жить дружно», могла без предупреждения начать военную спецоперацию. Как ее ни называй – войну.

Для нас, трагически воспринявших ее начало, медленно, постепенно проступали контуры произошедшего и становилось ясно: у России действительно не было иного выхода. Припертые к стенке, мы ударили первыми. Успели. Не дали превратить Донбасс в груды тлеющих развалин. Не позволили атаковать Крым. Захватить нас врасплох.

Как важно было бы сегодня поставить перед нашими – бойцами и гражданскими, особенно сомневающимися, – «Притчу о инакомыслии» Неменского, где Дон Кихот стоит перед выбором: казнь или позор. У России выбора не было: западный мир объявил войну не на живот, а на смерть. Борис Неменский, истинный художник, силой прозрения живой формы увидел наш сегодняшний день как день выбора для каждого из нас: «взять ли за Господа Бога рубль или не уступать ни шага злу (И.Н.Крамской).

Напоминаю: над циклом «Притча об инакомыслии» Борис Неменский работает в середине 1990-х годов.



Безымянная высота. 1958-1962.



Это мы, Господи! 1995.

Путь от мемориала – картины «Безымянная высота» (1958-1962), в которой драма двух несостоявшихся жизней принадлежит конкретному времени и пространству, к вневременному реквиему монументального полотна «Это мы, Господи» (1995? 6?) – тема отдельного разговора. Здесь отметим лишь, что эта картина знаменует итог развития в творчестве Бориса Неменского жанра живописной притчи – отточенного, как многоплановый реалистический образ-символ, смысл которого со временем будет раскрываться все глубже.



Иван и Мария на сломе века. 1989

Горестная хроника темного времени, датируемая 2002-2003 годом, начата с портрета «Иван и Мария на сломе века (Портрет Ивана и Марии Зуевых)» (1989, собств. художника). В устойчивый квадрат (128x126) художник вписывает две сиротливо прижавшиеся друг к другу фигуры пожилых супругов, резко сдвинутые влево.

В вибрирующем коричнево-золотистом пространстве две прижавшиеся друг к другу фигуры, две седые головы. Два лика. В мужском сохранилось что-то мальчишеское, и это обостряет выражение растерянности и недоумения. На темно-коричневом фоне одежды руки – тонко вылепленная женская и костлявая, с резко выступающими венами – мужская, прикрывшая жестом защиты руку жены. В ее лице и прильнувшей к мужу фигуре – бесконечное доверие к спутнику жизни и – нет, не покорность судьбе, скорее готовность поддержать его. Художнику удалось показать, что в грядущем хаосе в этой паре опорой станет женщина.

Совсем не случайно название картины вынесено, как в парсуне, на лицевую сторону холста: художник изображает две персоны как символ тревожного переходного времени. Как напоминание о сломе веков, который пережила Россия в грозную Петровскую эпоху.

«Иван и Мария на сломе века» – больше, чем портрет. Это грустная притча о судьбах людей, попадающих, и порой не один раз за свою не особенно долгую жизнь, под тяжелое колесо истории.

Потому эта картина воспринимается как титульный лист созданного в 2001-2003 годах цикла «Чужие жизни» (собственность художника).



«Новое детство» – двое подростков на фоне стены, протянувшие руки за милостыней. И хищная холеная рука с кольцом за их худенькими спинками...

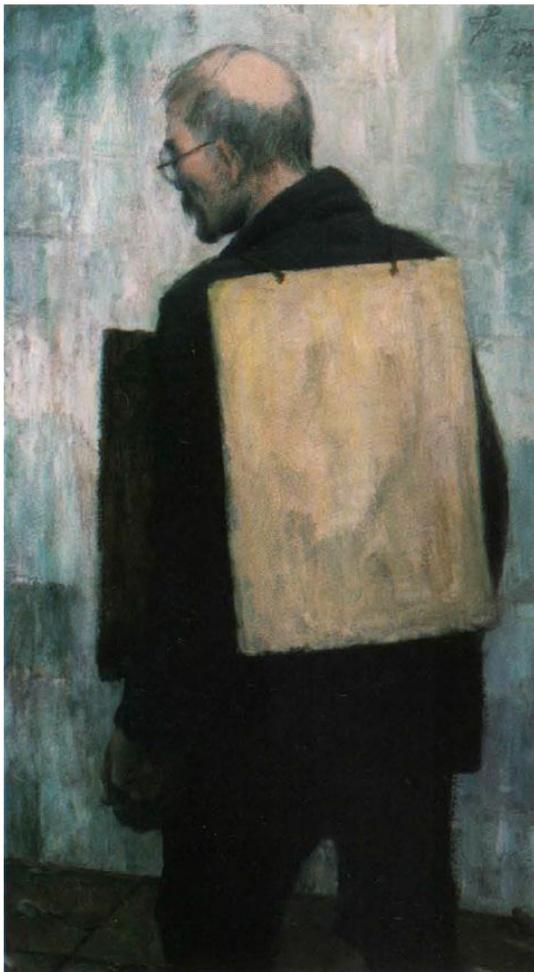
Свернувшиеся в клубок возле той же стены спящие «Мальчик и собака»...



Два варианта изображения бледненькой коленопреклоненной «Скрипачки» с ее нежным инструментом...



Два варианта картины крайней степени унижения человеческого достоинства – «Человек-бутерброд».



Все эти холсты помечены 2001– 2003 годами. Все персонажи явно

находятся в одном пространстве.

Холодный фон, на котором выделяются темные фигуры, – узнаваемая стена московского подземного перехода, где в те годы шла своя бурная жизнь. Тут торговали и воровали, заключали темные сделки и просили милостыню. Пели и играли не только старики с вековыми гармошками, бабушки в платочках, но и профессионалы, нашедшие хоть какой-то – не нищенский! – способ заработать на жизнь или «делающие биографию».

Неменский, в отличие от Татьяны Назаренко с ее «Переходом», видит в нем только сырых, голодных и холодных. Горькое название «Чужие жизни» взывает к милосердию проходящих мимо.

Современники той эпохи легко воспринимают московский подземный переход как метафору жизни страны, продуваемой холодными ветрами эпохи перемен. Как конечное пространство, которое нужно пройти и выйти из него с достоинством. Хроникально правдивые образы жертв времени распада великой державы сближены и по смыслу, и по цели, которую ставит перед собой художник, с теми самодостаточными явлениями-символами, какими были русские печи с высокими трубами на пожарище сожженной фашистами Вязьмы. Трагедия страны в 1990-е как бы сближается с той, что была пережита полувеком ранее.

Необходимо отметить, что поздние «притчи» Бориса Неменского несут ощутимо дидактический подтекст, призывают к размышлениям духовно-нравственного характера, и это естественно для мастера, увлеченного активной педагогической деятельностью. Он не только преподает во ВГИКе. Именно в эти годы набирает силы его научно-педагогическая и организационная работа: Неменский со своей «дружиной» единомышленников разрабатывает и вносит в жизнь страны – теоретически обосновывает, проводит через экспериментальную апробацию, оснащает методическими материалами – авторскую систему художественного образования – от начальной до высшей школы. Это школа воспитания души с раннего возраста и до взросления, притом в широчайшем диапазоне – от

чуткого зрителя со-творца до творчески одухотворенного художника.



Мне нередко доводилось слышать от тех, кому не по душе теоретические изыскания в области искусствоведения, что для художника не существуют ни проблема жанра, ни проблема стиля его произведении. Он создает их, не заморачивая себе голову раздумьями такого рода.

В этом утверждении всегда есть немалая доля снобизма и просто лукавства. Не говоря уж о том, что всякий мастер изначально определяет, будет ли создавать мозаику, фреску или картину маслом, портрет или натюрморт, он – хочет того или не хочет – принадлежит своему времени и живет среди людей, работает в профессиональном сообществе, а значит, так или иначе ориентируется на современные ему устоявшиеся формы, выбирает среди всего этого разнообразия актуальное, а то и просто модное.

Что же говорить о личности, склонной к размышлениям. Думающий художник не может на определенном этапе жизни не задаться вопросом: как – пусть не современники, потомки – определяют характер его творчества. Не может, особенно в дни мудрой старости, не спросить себя о месте,

ожидающем его в «табели о рангах» истории искусства. Как там у Маяковского в его обращении к Пушкину

После смерти

нам

стоять почти что рядом:

вы на Пе,

а я

на эМ.

Для Неменского самоопределение «Я – реалист» не было просто щитом в эпоху культа выхолощенного позднепередвижнического реализма. Он действительно осознавал себя наследником и продолжателем великого русского реализма второй половины XIX – начала XX века. Уточним: в особом статусе первооткрывателя нового этапа осуществления принципов высокого русского реализма в новейшем времени.

Нетрудно заметить, что его путь от самостоятельного, на уровне интуиции открытия живой смыслопорождающей формы фронтального репортажного образа-символа до овладения всеми ее возможностями – в реалистическом символизме картин «Это мы, Господи!» и «Притча об инакомыслии» близок тому, какой пройдут его великие предшественники.

Так Павел Федотов от дидактической сцены «Утро чиновника, получившего первый крестик» пройдет путь до реалистического символа николаевской России «Анкор, еще анкор». А Василий Перов – от иронической картинки «Первый чин. Сын дьячка, произведенный в коллежские регистраторы» до символа постреформенной России в картине «Последний кабак у заставы».

Так вторая – после иконы эпохи Андрея Рублева и Дионисия – вершина русской национальной живописи – высокий реализм XIX-начала XX века в целом – как полностью осуществленный творческий метод – пройдет путь от «натуральной школы» до живописи Ильи Репина и Валентина Серова.

Можно продолжить этот ряд примеров. Каждый из названных мастеров вне зависимости от масштаба его одаренности выделен из ряда человеческих личностей с присущей каждой из них неповторимостью тем,

что одарен свыше способностью истинного художника создавать произведения искусства – материальные вместилища смысла, художественные образы, «пластические концепции». Как писал лучший в своей эпохе русский теоретик И.Н. Крамской, «если является на свет божий мозг, способный к таким концепциям, то человек, обладающий таким мозгом, становится непременно художником, и только художником»¹⁶.

Он истинный художник.

Впрочем, само определение – истинный художник» – касается именно природы, оно не несет оценочного смысла.

От природы – от Бога истинных художников не очень много в любую эпоху. Как педагогов и врачей – от Бога.

Борис Неменский – от Бога художник и от Бога педагог.

Картины Бориса Неменского – от «Матери» и «Земли опаленной» до «Безымянной высоты» и «Памяти Смоленской земли» – лежат в фундаменте поколениями создаваемого памятника павшим в великой битве с силами вселенского зла.

Масштабы и значимость трудов его жизни начинают открываться только в наши дни – как смысл картины «Зеркало», в котором почти три десятилетия назад он увидел сегодняшнее глобальное сбрасывание всех и всяческих масок и «культуру отмены» как отмену культуры.

Сегодня его картины сохраняют и укрепляют представления о реальных, а не мнимых ценностях: о светло светлой и украсно украшенной родной земле, встать на защиту которой должен быть готов каждый ее сын; о мужестве как отцовском долге; о материнской стойкости и женской верности; о краюшке хлеба и книге, хранящей веками накопленную мудрость. О том, что входит в духовно-нравственный код нашего народа.

И наверное, нашим потомкам откроются иные – все новые смыслы созданных его кистью образов.

¹⁶ И.Н.Крамской. Письма. Статьи. Т.2. М.: Искусство, 1965-1966, с 92

Послесловие

Начиная исследование творчества Неменского, я, при всем уважении к Борису Михайловичу, не ожидала больших неожиданностей и открытий. Трудно было представить себе, какой удивительный внутренний мир художника – истинного художника – таят его, казалось, такие простые и понятные картины. Какие неожиданные смыслы откроются в глубинах созданных им художественных образов.

Эта статья, а до нее книга «Личная поэтика» Бориса Неменского. Индивидуальный творческий метод художника» написаны до 24 февраля 2022 года – дня, который разделил нашу жизнь на «до» и «после». Потому что события последних месяцев высветили почти пугающую актуальность – провидческую глубину картин, написанных три, шесть, восемь десятилетий назад.

Оказалось, что они не ушли в историю и необходимы нам сегодня, как, может быть, никогда раньше: чтобы еще раз понять, на какой стороне сражаемся не на жизнь, а на смерть, за что и против гибнут сегодня наши ребята. И помочь поверить нам всем в неизбежность грядущей победы.

Это о сегодняшнем дне сбрасывания всех и всяческих масок и «отмены культуры» его «Зеркало» (1993), развернутое в пятириптих «Притча о инакомыслии».

Его «Безымянная высота» (1962) – реквием в память тех ребят, что сложили головы, спасая женщин, детей и стариков Донбасса.

О них молится его «Мать» (1945), их сон стережет его «Машенька» (1952-1956).

Потому я уверена, что его картины – а некоторые до сей поры скрыты в его мастерской – будут выставлены в лучших выставочных залах нашей страны. Их увидят зрители, ради которых работал художник. И снова, как годы назад, на них отзовутся живые сердца его со-творцов, со-работников.

Они очень нужны нам сегодня, эти картины. Может быть, даже

больше, чем его первым зрителям.

24.12.22.

Санкт-Петербург