А.Н. ПЛАСТОВА
Искусствовед, Фонд поддержки творческой молодежи имени А.А. Пластова
e-mail: plastova.arina@gmail.com

A.N. PLASTOVA
Art critic, A.A. Plastov Foundation of Creative Youth Support
e-mail: plastova.arina@gmail.com

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_3_1_355_364

СТАНОВЛЕНИЕ ЖИВОПИСНОГО ЯЗЫКА Е.И. ЗВЕРЬКОВА В 1950–1960-е ГОДЫ

THE FORMATION OF THE PICTORIAL LANGUAGE OF E.I. ZVERKOV IN THE 1950s–1960s

В статье рассматривается проблема складывания живописного языка одного из ведущих пейзажистов второй половины XX века, представителя московской живописной школы, Е.И. Зверькова. Большое влияние на молодого живописца оказал А.А. Пластов. Другой важной составляющей творческого становления была совместная работа в Доме творчества в Переславле-Залесском с художниками Э.Г. Браговским, А.А. Тутуновым, А.Н. Макаровым, а также поездки на Русский Север с В.Ф. Стожаровым. Именно в это время художник приходит к утверждению «чистого» пейзажа как основного жанра своего творчества.

The article examines the problem of forming the pictorial language of one of the leading landscape painters of the second half of the 20th century, a representative of the Moscow school of painting, E.I. Zverkov. Arkady Plastov had a great influence on the young painter. Another important factor in his creative development was working together at the Creative House in Pereslavl-Zalessky with artists E.G. Bragovsky, A.A. Tutunov, A.N. Makarov, as well as trips to the Russian North with V.F. Stozharov. It was during this time that the artist came to assert «pure» landscape as the main genre of his work.

Ключевые слова: Е.И. Зверьков, «московская школа», «живописное направление», «суровый стиль», А.А. Пластов, «чистый» пейзаж.
Keywords: E.I. Zverkov, «Moscow school», «pictorial movement», «severe style», A.A. Plastov, «pure» landscape.

Анализируя стилистическое разнообразие отечественного искусства второй половины XX века, можно обоснованно говорить об особом живописном направлении внутри «московской школы», к которому относятся Е.И. Зверьков, В.Ф. Стожаров, Э.Г. Браговский, А.С. Папикян, А.А. Тутунов, И.В. Сорокин, А.П. Суровцев, В. Н. Чулович и некоторые другие художники. Эти мастера, выступившие на выставках в середине 1950-х – начале 1960-х годов наряду с художниками «сурового стиля», во многом определяли живопись Москвы того времени.

При всем индивидуальном своеобразии этих мастеров их творчество отличает трансформация жанров, в которой особую роль вновь начинают играть пейзаж, натюрморт, интерьерные композиции, что знаменует уход от традиционной советской идеологической картины, постановочного портрета и даже от того, что В.С. Манин пытался определить как «бытовой жанр» [4, с. 9].

Важно, что в своих статьях художники этого направления сами говорили о приоритете живописности и культуре живописи, отделяя себя от господствующего мейнстрима традиционной жанровой картины, основами которой должны были быть значимость темы и развернутый нарратив сюжета, а также от однозначной «плакатной монументальности» искусства «сурового стиля», которым большинство из них были увлечены в ранние годы своего творчества.

«Мне кажется, — писал в 1972 году А.А. Тутунов, — культура живописи в наши дни стала несколько падать. Манеж ли с диким электрическим светом, переход ли в живопись графиков и монументалистов со своей спецификой мышления — мало ли что это вызывает. Живопись, некогда бывшая царицей среди пластических искусств, ныне утрачивает свое первенство. А ведь по ней определяется уровень и всего остального, и эта взаимосвязь верна и сегодня» [5, с. 14].

Эти художники принадлежали к поколению, пережившему Великую Отечественную войну. Ефрем Иванович Зверьков, Иван Васильевич Сорокин, Виктор Николаевич Чулович, Андрей Николаевич Макаров

сражались в действующей армии, Эдуард Георгиевич Браговский и Андрей Андреевич Тутунов пережили войну в юношеском возрасте.

Художник Гелий Михайлович Коржев так писал об этом поколении живописцев: «Я могу сказать, что после войны наше искусство начало развиваться по-иному. Поколение, которое выиграло войну, которое многое узнало и заплатило за это знание своими жизнями и кровью, вернулось из армии. Страна была наполнена людьми, которые стали другими. Они видели все иными глазами и видели все очень ясно. Совершенно не было того революционного романтизма, который существовал в двадцатых. Это было совсем другое поколение. Именно это поколение породило шестидесятые. И не только "Суровый стиль". Оно в корне изменило культурную ситуацию. Молодые бывшие офицеры возвращались в общество, принося с собой новое особенное понимание поэзии, литературы и свой собственный взгляд. Так рождалось иное, более честное искусство, искусство, ищущее правды. Для этих людей сталинистские картины Александра Герасимова и Дмитрия Налбандяна были совершенно неприемлемы. Вы можете называть этот стиль как угодно, только не соцреализм» [7, с. 25].

На раннее творчество Ефрема Ивановича Зверькова, на его формирование огромное влияние оказал художник Аркадий Александрович Пластов. По рассказам Е.И. Зверькова, он, будучи фронтовым водителем, оказался в 1943 году в Москве и на несколько часов сумел забежать в Третьяковскую галерею на выставку «Великая Отечественная война», где экспонировалась работа А.А. Пластова «Немец пролетел» («Фашист пролетел»). С того момента мечта учиться у этого художника не покидала Зверькова. И она осуществилась: поступив после окончания войны в Московский художественный институт, он подружился с сыном А.А. Пластова Николаем и стал частым гостем в его мастерской.

«Ефрем, по натуре скромный, основательный, всем своим существом был предан искусству. Отец это почувствовал мгновенно и сразу безоговорочно принял. Со временем их встречи переросли во взаимную привязанность, определившую дальнейшую нашу жизнь… Когда Ефрем приходил, Аркадий Александрович любил сам показывать свои работы», — вспоминал Николай Аркадьевич Пластов [6, с. 27].

Гостями в мастерской А.А. Пластова были сокурсники Е.И. Зверькова и Н.А. Пластова — А.Н. Макаров и Э.Г. Браговский. Николай Аркадьевич Пластов показывал им этюды своего отца А.А. Пластова. «Он выдвигал какой-нибудь ящик, и глаза разбегались. Там без подрамников лежали

холстики, картоны, бесчисленное множество. Головы мужиков, детей, наброски фигур людей и животных, эскизы композиций…Пластов задавал начинающим художникам темы для разработки — к примеру “Проводы”, “Встреча” и тому подобное. Они приносили готовые эскизы…» [6, с. 26].

Именно в это время А.А. Пластов проникся особенной теплотой к молодому художнику и пригласил его в Прислониху, куда Зверьков стал регулярно приезжать на этюды, начиная с 1952 года. Именно там, летом 1952 года, он пишет свою дипломную работу «Детская передача» (руководитель диплома — В.П. Ефанов). Интересно, что тема диплома явно отличалась от большинства тем выпускников 1953 года («1919 год на Северной Двине» — М.С. Баранчеев; «М. Горький в трудовой колонии» — А.Х. Валиахметов; «Товарищ Ворошилов в Луганске в 1905 году» — Н.К. Корниенко; «И.В. Сталин на Балтике» — Я.Н. Манухин; «В Парткоме» — В.И. Некрасов) [1, с. 7–10].

«В дороге меня преследовала мысль о том, что я скоро увижу прославленную Прислониху и ее главного для меня жителя. Сама эта мысль казалась нереальной, настолько я боготворил Аркадия Александровича» [6, с. 27].

Ефрем Иванович поселился в доме Е.А. Шарымовой (матери Е.В. Шарымовой — няни Кати, жившей у Пластовых с 1930-х годов и помогавшей по хозяйству. Детали интерьера ее дома и обстановки (характерные стулья, швейная машинка) ясно угадываются в сохранившихся подготовительных материалах к диплому Зверькова. Два эскиза (воспроизведенных в монографии И.Н. Филонович) отличаются не только композицией, техникой исполнения, но, прежде всего, уровнем мастерства. Оба они сделаны в доме Е.А. Шарымовой (в живописном варианте даже угадывается фигура хозяйки дома, узнаваемая по многочисленным изображениям А.А. и Н.А. Пластовых). В живописном варианте видна умелая работа студента, продуманная и выверенная композиция. Во втором, графическом эскизе, видна рука опытного мастера: выразительные ракурсы голов, плавность и живость композиционных линий и переходов свидетельствует о том, что он был, скорее всего, выполнен под руководством и с поправками А.А. Пластова. Это же можно увидеть в рисунках и этюдах к диплому, выполненных в Прислонихе. Интересно, что в окончательном варианте работы Зверьков, сохраняя общую композицию эскиза, уменьшает количество фигур и изменяет некоторые детали. Дипломная работа получила оценку «отлично» и была представлена на выставках дипломных работ в Москве и Ленинграде в 1953 году.

В последующие годы Ефрем Иванович написал несколько традиционных для той эпохи станковых картин («Юбилей учительницы» (1954), «В родной колхоз» (1957), «Медсестра» (1960) и, наконец, «Кружевницы» (1964). Над этой картиной художник работал несколько лет. Она создавалась по «рецептам» А.А. Пластова: с многочисленными подготовительными материалами, с вариативными эскизами, этюдами и рисунками. Композиция и цветовой строй картины соответствует стилистике искусства начала 1960-х годов, когда большие, локально закрашенные цветовые поверхности составляли основу композиции. В сущности, это производственная сцена, но наполненная поэзией, с наблюденной особой грацией и пластикой фигур. Если сравнивать эту работу с известными произведениями «сурового стиля» (работами В.И. Иванова, П.П. Оссовского, П.Ф. Никонова), то её можно отнести к «мягкому», «лирическому» «суровому стилю». Вместе с тем, уже в этой работе возникает та вибрация цвета в рамках определенной тональности (что затем станет главной особенностью зрелых пейзажей Е.И. Зверькова), которая знаменует обретение художником собственного живописного видения. Пейзаж за окном в этой картине уже соответствует стилистике зрелых работ Ефрема Ивановича, с его мягкими тоновыми переходами. «Ни одну картину я не писал так долго. «Кружевницы» стали в моей жизни своего рода этапом перехода от жанровых работ к пейзажу. Мне показалось, что в этой картине я нашел для себя что-то новое, может быть, зародившиеся ассоциации со снегом, русской зимой; новое в том, что искала душа, потому что до этого я был под полным влиянием А.А. Пластова» [6, с. 50]. По-видимому, именно в этой работе натурный, этюдный метод Пластова, его принципы построения традиционной станковой картины были пересмотрены Зверьковым в отношении собственного творчества. При этом восхищение, восторг и даже благоговение перед Пластовым он сохранит до конца жизни. Очень важным для него останутся уроки Пластова-пейзажиста, с его взглядом на ландшафты, умением живописно режиссировать пространства в картине.

Ефрем Иванович продолжал ездить в Прислониху каждый год на этюды. Многие работы 1960–1970-х годов были написаны в Прислонихе или по этюдам, сделанным во время этих поездок. Об этом свидетельствует в том числе хорошо узнаваемая конфигурация ландшафта, сходство мотивов с этюдами художников А.А. Пластова, Н.А. Пластова, Е.Н. Холодилиной, работавших в Прислонихе в это же время, а также многочисленные фотографии того периода.

В Прилонихе Ефремом Ивановичем были написаны следующие работы: «Поздняя осень» (1964, Рязанский государственный областной художественный музей им. И.П. Пожалостина); «Белов овраг. Вечер» (1965, ГТГ); «Осенний этюд» (1964, Государственный музей изобразительных искусств Республики Татарстан); «Осень. Солнечный день» (1966, Иркутский областной художественный музей им. В.П. Сукачева); «Осень» (1969, Государственное музейное объединение «Художественная культура Русского Севера»); «Осеннее утро» (1971, Курская государственная картинная галерея имени А.А. Дейнеки); «Вечер в Прислонихе» (1974, Государственная Третьяковская галерея); «Лето» (1972, Ульяновский областной художественный музей) и другие.

В пейзажах, выполненных в Прислонихе в 1960-е годы, например, «Белов овраг. Вечер» 1965 года и «Осень» 1969 года особо заметен переход к новому живописному языку: отсутствуют четкие контуры, контрасты, видимый рисунок, мазки создают «вибрацию» поверхности, мягкие градации тона. Зверьков вспоминал слова А. А. Пластова, которые он ему говорил во время их совместных поездок на этюды: «Обрати внимание, каковы силуэты колосков на фоне неба, на сближенную тональность земли, пшеницы и неба в сумерках» [6, с. 29].

Важной составляющей становления художника было формировавшееся в середине 1950-х годов творческое содружество художников — сначала в селе Варавино, куда они вместе с Э. Г. Браговским, Н. С. Любимовой, А. Н. Макаровым ездили на этюды, а затем — в Доме творчества Кардовского в Переславле-Залесском. Там также бывали А. А. Тутунов, И. В. Сорокин, Г. Ф. Захаров, К. Н. Бритов. Здесь складывалось содружество художников, «очаг современной художественной культуры» [6, с. 42], означавшее формирование отдельного направления московской живописной школы, подтвержденного впоследствии работами этих художников на осенних и весенних московских выставках.

Важным эпизодом творческой биографии Е.И. Зверькова были поездки на Север с В.Ф. Стожаровым, Г.А. Дарьиным, Ю.И. Семенюком. Северные работы Ефрема Ивановича начала 1960-х годов были важны для окончательного утверждения художника в жанре «чистого» пейзажа.

В первых поездках на север Зверьков и Стожаров писали одни и те же мотивы (Стожаров: «Каргополь. Улица Болотникова» (1963), «Каргополь» (1963), «Муфтюга. Амбары» (1966); Зверьков: «Каргополь. Вид с реки» (1963), «Село Муфтюга (1967). При этом очевидно совпадение ком-

позиционных и цвето-тоновых приемов, но есть разница в фактуре живописи и самом понимании сущности пейзажа. У Стожарова он наполнен архетипическим ощущением историчности современной жизни, у Зверькова — стремлением к «чистым», внесоциальным и вечным сущностям.

Зверьков писал о своих поездках: «Север зачаровывал меня, тянул к себе, как магнит. Каждая поездка давала духовную зарядку на год… Творчески это было самое желанное время. У меня не было любви к местной этнографии. Мотивы мне больше нравятся калининские, подмосковные, рязанские. Они дают пищу для рассказа о моих чувствах, а вот сам настрой их черпал я на Севере, где привлекала поразительная цельность природы, ее чистота и нетронутость, природы без следов вторжения современной цивилизации: девственность северного леса, раздольные разливы рек, стихия ледоходов, соразмерность жизни людей с жизнью природы. Для меня как для художника было очень важно все это видеть и осязать, потому что закаляло мою творческую уверенность, подкрепляло мое стремление к «чистоте» пейзажа, к выражению одухотворяющей его власти над человеком…» [6, с. 61].

Северные пейзажи, тем не менее, открыли для Зверькова, как и для многих других художников, ценность древнерусской архитектуры, в том числе церковной, с ее «вписанностью» в ландшафт, совершенство древних, выверенных столетиями форм.

В середине 1960-х годов разворачивается общественное движение за сохранение памятников истории культуры. В 1965 году было учреждено Всероссийское общество охраны памятников истории искусства. Среди его учредителей был друг Зверькова — Николай Аркадьевич Пластов. Роль художников в привлечении внимания общества к сохранению памятников была велика. Вместе с В.Ф. Стожаровым, И.В. Сорокиным, Э.Г. Браговским, А. Н. Макаровым Зверьков участвует в выставке «Памятники древнерусской архитектуры в произведениях московских художников» в 1966 году. Ефрем Иванович был представлен работами «Улица в Каргополе» (1963), «Каргополь Вид с реки» (1963), «Каргополь. Храм Рождества Христова» (1963), «Улица северной деревни» (1964), «Деревянная часовня в селе Кривое» (1965), «Деревня Муфтюга» (1966).

Впоследствии Е.И. Зверьков стал принимать активное участие в работе комиссии по сохранению памятников культуры при Академии художеств СССР.

Этапом утверждения новой живописной культуры середины 1960-х гг. стала «Первая межсекционная выставка произведений москов-

ских художников» 1967 года, в которой приняли участие: В.Ф. Стожаров, И.В. Сорокин, Е.И. Зверьков, Э.Г. Браговский, А.С. Папикян, А.А. Тутунов, Г.М. Коржев, В.И. Иванов, П.П. Оссовский, А.А. и П.А. Смолины, А.В. Васнецов и другие.

Значимость и актуальность этой выставки была отмечена уже во вступительной статье искусствоведом К.С. Кравченко к каталогу выставки.

«Не порывая с традициями предшественников, они внесли в советское искусство много нового: более ассоциативно — сложное строение образа, склонность к глубоким философским обобщениям… Эти художники сознательно отказались от помпезных триумфальных полотен, эстампов, скульптурных групп, от повествовательной многоречивости и напыщенной патетики… Значение живописи о природе своей земли из года в год возрастает в советском искусстве. Утверждается пейзаж-картина как завершенное произведение, отвечающее переживаниям человека» [3, с. 1–2].

Зверьков участвует в выставке как северными работами — «Весна на Севере» (1964), «Село Важгорт» (1964), «Белая ночь» (1965), «Последний снег» (1967), так и пейзажами центральной России — «Осень. Солнечный день» (1966), «Осень» (1966).

Искусствовед Инна Николаевна Филонович подчеркивала общность художников, выступивших на этой выставке в пейзажном жанре: «Браговский — Зверьков — Стожаров — Сорокин — Тутунов. Пять пейзажистов. Пять характеров и темпераментов. Пять поэтических мелодий в живописной и философской трактовке русской природы. Аккордное выступление этих художников было знаменательным, так как отражало возрастающее значение пейзажной живописи в современном искусстве. Каждый из них по-своему решал общую для всех задачу: передать не просто природные особенности пейзажа Родины, традиционные сюжеты времен года, но, прежде всего, сделать пейзаж средоточием дум человека в их сложных эмоциональных оттенках» [6, с. 68]. И.Н. Филонович тем самым свидетельствует о трансформации традиционной для советского искусства жанровой системы, где пейзаж и натюрморт (прежде всего, в творчестве нового поколения московских живописцев Зверькова, Браговского, Стожарова, Папикяна, Сорокина) становятся полноправными творческими высказываниями, сменившими традиционную для советского искусства жанровую социального картину. В пейзажах этих художников происходят важные стилистические трансформации, дальнейшее разви-

тие живописной формы с учетом той революции «видения» и режиссуры, которая произошла в искусстве импрессионистов и постимпрессионистов.

Для Зверькова это означало переход от пейзажа, основанного на реальных впечатлениях, от конкретного ландшафта, к пейзажу-конструкции, пейзажу композиционно сочиненному. «В его картинах предстает как бы новая природа», — справедливо отмечает Филонович [6, с. 71]. Можно сказать, что Зверьков находит свою формулу пейзажа как фундаментального образа, который, наряду с пейзажами выдающихся мастеров (И.И. Левитана, М.В. Нестерова, Л.В. Туржанского, Н.П. Крымова, Г.Г. Нисского), стал образом России.

В полной мере это проявилось в работах, экспонировавшихся на выставке «Владимиру Ленину. Выставка произведений художников Москвы» 1970 года. Очевидно, что к началу 1970-х годов стиль Зверькова уже сформировался. Все экспонировавшиеся на выставке работы были закуплены и поступили в крупнейшие музеи (в том числе ГТГ). Эти пейзажи синтезировали в себе открытия импрессионистов и традиции отечественной пейзажной живописи. Как правило, в нем отсутствует четкий рисунок и акцентированный мазок, композиция строится по пятнам, нет глубины пространства, тоновой перспективы (передний и дальний планы сближены по тону). Многие работы, представленные на выставке, — «Северная весна» (1969), «Поздняя осень» (1969), «Капли дождя» (1969), «Рябины» (1969) — построены на чередовании сближенных по тону цветовых плоскостей. Таким образом, к началу 1970-х годов Зверьков в своих творческих поисках приходит к «чистому» пейзажу как содержательной живописной форме, исключающей привнесение какого-либо нарратива.

Важно, что это признавал сам Ефрем Иванович в статье «Пейзаж и современность» середины 1970-х годов:

«Современный художник, как правило, уже не удовлетворяется простым изображением красивого “вида” или голой фиксацией в этюде собственных впечатлений от натуры. Он стремится к пейзажу-размышлению, в котором изображение природы приобретает характер картины со всеми присущими ей признаками. Вот почему так современен сегодня даже чистый пейзаж с его традиционными мотивами смены времен года» [2, с. 19–20].

Именно эти черты он ценил в творчестве своих современников: «Живописцы А. Грицай и Б. Домашников, Н. Ромадин, А. Мыльников и Л. Бродская, В. Сидоров и Э. Браговский, С. Тутунов и П. Фомин… — из-

вестные мастера лирического пейзажа разных поколений … — в своих работах стремятся передать не столько сюжет, ландшафтную красоту природы, сколько то состояние, которое рождает природа в их восприятии, причем каждому из них присущ свой неповторимый образный и колористический строй живописного изложения темы» [2, с. 20].

Таким образом, именно конец 1950-х — 1960-е годы становится для Е.И. Зверькова, как и для многих других представителей нового поколения московской школы, временем складывания собственного и, как очевидно, сегодня, уникального живописного языка, создания иного образа национального пейзажа.

Список литературы:

1. Вторая Всесоюзная выставка дипломных работ студентов художественных институтов СССР. Выпуск 1953 г. Каталог. — Москва, 1953. — С. 7–11.

2. *Зверьков Е.И.* Пейзаж и современность // Искусство. — 1976. — № 9. — С. 17–23.

3. *Кравченко К. С.* Первая межсекционная выставка произведений московских художников. Каталог. — Москва, 1974. — С. 1–2.

4. *Манин В.С.* Андрей Тутунов. Живопись. Графика. — Москва: Советский художник, 1983. — 118 с.

5. *Тутунов А.А.* Дар живописца // Художник. — 1972. — № 4. — С. 13–15.

6. *Филонович И.Н.* Е.И. Зверьков. — Ленинград: Художник РСФСР, 1978. — 176 с.

7. Цитируется по: *Демин В.А., Пластова Т.Ю.* Масловка. Городок художников. — Москва: МИЛИТ, 2024. — 500 с.