

## **АЛЕКСАНДР ШЕВЧЕНКО. ВМЕСТО ЭПИЛОГА**

**Г.А. Елецкий**

*Москва, Россия*

**А. Г. Батова**

*Московский архитектурный институт (государственная академия), Москва, Россия*

### **Аннотация**

Статья посвящается творчеству выдающегося художника-авангардиста Александра Васильевича Шевченко.

Расцвет его творчества пришелся на 20-е годы XX-го столетия, время перемен и переосмысления роли и задач искусства. Вкладом А.В. Шевченко стало создание Нео-примитивизма - нового направления в живописи, да и в искусстве в целом. Особенность Нео-примитивизма не только как уникального художественного начала, ориентированного на использование всего мирового опыта, но и в допущении возможности использования в произведении широко известного образа, фрагмента или цитаты (картины, истории, вывески и т.д.), для того, чтобы мгновенно вызвать зрителя на разговор в рамках предложенной темы, погрузить в нужный контекст, а затем дать новое видение происходящего, но в масштабе общего, мирового. Таким образом, возникал диалог художника и зрителя, где последний превращался в сотворца, причастного общему, глобальному пониманию заданной проблемы или поиску этого понимания.

**Ключевые слова:** Шевченко А.В., Нео-примитивизм, искусство, русский авангард, живопись

## **ALEXANDR SHEVCHENKO. INSTEAD OF THE EPILOGUE**

**G. Eleckij**

*Moscow, Russia*

**A. Batova**

*Moscow Institute of Architecture (State Academy), Moscow, Russia*

### **Abstract**

The article is devoted to creativity of outstanding artist avant-gardist Alexander Vasilyevich Shevchenko.

Blossoming of his creativity fell on the 20th years of the XX-th century, the time of changes and reconsideration of art's role and aims. Creation the Neo - primitiveness - the new direction in painting and in art as a whole became A.V. Shevchenko contribution. The main feature of the Neo - primitiveness is not only the unique artistic principles focused on using ALL world experience, but also an assumption of possibility of using in painting famous image or a fragment or a quote (a picture, history, a sign, etc.) instantly to call the viewer on conversation within the offered subject, to submerge in specify context, and then to give a new vision of the events, but on the scale of the general, world position. Thus, come out a dialogue between the artist and the viewer where the last turned into a participant, involved to the general, global understanding of the set problem or search of this understanding.

**Keywords:** Shevchenko A.V. neo - primitiveness, art, the Russian vanguard, painting

В начале XX века искусство в России все еще опиралось на реализм, хотя частично уже использовало опыт западного прогресса. Прогресс искусства в России многими виделся пока только в Модерне, противостоявшем социальным сдвигам, но основанном уже на осознании возросшей роли экономики (в противовес знатности происхождения) и возникновении капиталистических пружин в развитии цивилизации. Модерн должен был показать успехи уже достигнутые – чтобы успокоить общество, но нечаянно дал повод большевистской пропаганде упрекать интеллигенцию в безразличии к «интересам трудящихся». Поэтому параллельно Модерну развивалось и другое искусство, рожденное новыми обстоятельствами, включавшими кроме экономических проблем и новые условия жизни самого человека.

Создатели нового искусства – средний класс, которому сродни поиски всего нового, совершенного и просто справедливого. Теперь вечные вопросы искусства стояли уже в другой плоскости и решались в другой социальной среде, ищущей выхода из застоя. Застоя, конечно, надо было противопоставить динамизм, новые проблемы сознания, новые образные ряды, новую роль предметов, в том числе их символическое значение, новые способы передачи настроения, чувств, новые способы контактов со зрителем. Динамизм должен противостоять статичности образа, а иногда статичности ситуации. Тёрнер коснулся темы вихря, но в природе, а теперь речь зашла о вихрях в идеологии (а потом и социальных), т.е. теперь искусство не могло считать своей заслугой анализ формы какого-то вихря вообще, речь зашла о внутреннем смысле вихря. Но для начала надо было сбросить груз статики.

Во все времена успехи в искусстве (открытия) были уделом молодых. Старцы лишь подавали им пример недостижимого мастерства. Молодым пружиной их деятельности служила ироничность, жажда поисков и открытий, надежда перевернуть мир. Но главное – любовь, желание прославиться в своем кругу. Недостаток личного опыта и необходимость противостояния авторитетам сплавивала их в группы с более или менее понятной программой. Однако, ряд художников, независимо друг от друга (Ларионов М.Ф., Гончарова Н.С., Шевченко А.В. и др.) просто решили противопоставить многословию реализма – другой, легкий для понимания (и начала диалога со зрителем) стиль, основанный на врожденных или хорошо известных ассоциациях достаточно развитого зрителя, знакомого с основами культуры, религии, обществоведения, истории и т.д. Для этого они часто использовали какой-то известный образ (или картину, историю, вывеску, лубок и т.д.). Для того, чтобы мгновенно вызвать зрителя на разговор, заинтересовать, а затем дать свою версию, а часто и не свою, а чужую, но со своим умонастроением, цветовым решением, композицией, отражающей свое, но в масштабе общего, что делало зрителя сопричастным целому (мировому) пониманию или поиску этого понимания. Менялись роли формы и цвета, происходило отделение их друг от друга, превращение цвета или формы в самостоятельные изобразительные начала, взаимодействующие и служащие основой композиции и т.д. Все это должно было служить отделению искусства от реальности, чтобы не путать одно с другим, чтобы искусство могло превзойти реальность, чтобы оно могло заменить реальность на идеальные решения, которые в дальнейшем становились «компасом» в строительстве новой жизни.

Александр Васильевич Шевченко, живописец, график, в гениальной полушутливой манере обосновал эти идеи в брошюрах «Нео-примитивизм» и «Кубизм», которые не только давали представление об истоках, но и в конспективном виде содержали программу и, главное, задачи нового витка бесконечного развития искусства.

Согласно тексту речь шла об изменении самого языка искусства, изменении задач, установлении особой ценности самого замысла произведения в контексте уже достигнутого, об увеличении количества точек оценки произведения, многослойности его смыслов, необходимости различных точек зрения в его анализе и оценке его роли, его необходимости вообще, а главное – о необходимости высокой культуры зрителя, т.е. зритель должен ощущать также и себя (и свое время) – кусочком мировой истории и, главное, своей сопричастности.

Это была целая программа роста искусства и зрителя. Ларионов М.Ф. и Гончарова Н.С., оставшись за границей, свободно продолжали свой творческий путь, а Шевченко А.В., понимая грандиозность этих задач и сознавая неподготовленность зрителя, взвалил на себя задачи преподавания и отстаивания прав Искусства в «революционной» обстановке. Нео-примитивизм по мысли Шевченко А.В. не предполагал любования простотой как таковой, а освобождал художника от избыточных подробностей, затмевающих главное, изменил даже сам способ творчества, а именно:

- Сам предмет уплощался для возможности манипуляций с ним.
- Композиция за счет этого становилась абсолютно свободной, т.к. сами «предметы» уже не предметы как таковые, а – цветовые и световые пятна.
- Техника исполнения уже не зависит от сути изображаемого (например: корзинка – это только цветовая масса и не важно, как велико сходство мазка и плетения).
- Цвета могут стать любыми для композиции, лишь бы были валеры, светотени, мазок и т.д.
- Форма может освобождаться от содержания.
- Перспектива – любая от классической до обратной в одном произведении.
- Содержание – это логический подтекст, а не обязательно формальные эффекты.
- Движение – может быть даже просто логикой построения композиции.
- Лубок, народность, стиль – только среда обитания образов-подтекстов.
- Произведение – это результат долгого предшествующего развития темы или стиля или чего угодно (от старого к новому) и раскрывать эту тему с «нуля» от печки иногда просто глупо, т.к. не хватит внимания зрителя и поэтому готовый образ (иногда даже в виде «копии») позволит художнику и зрителю раньше понять друг друга.

В чем же предполагалась особая, самостоятельная роль «копии»? Для ясности обратимся к двум примерам из творчества самого Шевченко А.В. – «Обнаженная на берегу» (Рис. 1а) и «У срубленного дерева» (Рис. 2а).



а)



b)



с)

Рис. 1. а) Шевченко А.В. «Обнаженная на берегу»; б) Ф.А. Бруни «Медный змий»;  
с) В. Тициан «Венера»

В «Обнаженной на берегу» можно обнаружить введение сразу трех копий в одной небольшой картине:

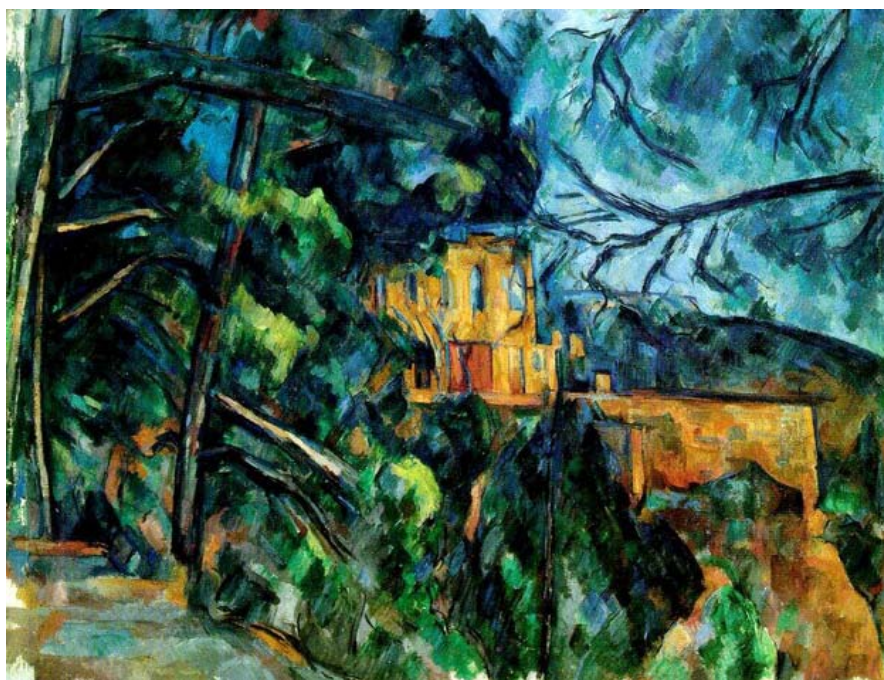
- несколько видоизмененный образ библейского «змия» из большой картины Ф.А. Бруни «Медный змий» (здесь же сеть на столбе свисает как мудрая змея, желающая что-то прошептать) (Рис. 1б);
- купальщица – «Венера» Тициана (Рис. 1с).
- 2 свидетеля - два ангела, с картины Верроккьо «Крещение Христа».



Это позволило сразу придать крошечной картине монументальность повествования: введены и взаимодействуют три темы из великих творений на фоне намеренно упрощенного фонового элемента (пляж).



a)



b)

Рис. 2. а) Шевченко А.В. «У срубленного дерева»; б) П. Сезанн

В «У срубленного дерева» процитирована техника письма П. Сезанна, но в совершенно другом, лирическом, ключе за счёт введения конкретных, очень жизненных мелочей в виде дрожащего от холода рабочего и брезентовой палатки, откуда он вылез. Эта палатка порождает в воображении целый рассказ о жизни этих людей, придавая всей картине высокий лиризм.

В обеих картинах - повествовательная часть «бесплатно» расширилась, а возможности демонстрации авторского начала увеличились. В обоих случаях сам автор определяет, как надо «имплантировать» копию, чтобы достичь максимального эффекта. Заметим, что новизна этого открытия в «технике» живописи оказалась в тени недопонимания самого термина «копия» в контексте Нео-примитивизма, т.к. многие полагали, что речь идет только об оправдании подделки, а не о способе введения в картину некоего готового блока информации.

Теперь уже стало очевидным, что именно введение такого «блока информации» с помощью «копии» - оказалось весьма перспективным приемом, особенно, если проанализировать рост его применения и расширения самой идеи в наши дни. Для краткости в дальнейшем повествовании этот прием пока удобнее называть просто «использованием цитаты, копии». Очевидно, что такие идеи, как использование «копии», замена цвета, использование «иероглифов» - должны были вызвать настоящее негодование неподготовленных еще современников, и поэтому эти места в брошюре несколько завуалированы.

Конечно, Нео-примитивизм возник не на пустом месте. Он являлся демонстрацией отхода художников от гнетущей банальности реализма: сначала это было шутовское упрощение формы до карикатуры, потом появились подтексты в понимании «объекта», потом стали осмысливать возможности формализации красоты в виде орнамента или вывески, или символов из истории. Затем стали прибегать к «цитированию»: Гончарова Н.С., например, процитировала настроение Руссо в своих «Женщинах в саду» [2] и сделала это сознательно, чтобы доказать, что суть не в экзотике, а в общности уклада жизни человека и его пристрастий на всей земле. То же с работой Гончаровой Н.С. «Евреи. Шабат» [2]. Там она процитировала бытующее представление о философии и жизни евреев, со всеми их тревогами и волнениями о мире (на фоне рутинных интересов домовитых евреек). «Венера» у Ларионова [2] – вселенский образ женственности от каменного века, украшенный поющими вокруг нее птичками.

Во всех этих случаях «цитирование» позволяло художнику молниеносно ввести зрителя в курс дела, а затем показать ему свое видение. Интересно при этом, что часть зрителей будет интересоваться не сама тема, заложенная в копии, а ее новая интерпретация, чтобы составить себе еще и образ нового автора. А часть зрителей воспримет эту тему как матрицу совершенно другого события, и тогда возникают и другие контексты в понимании произведения и это хорошо, т.к. оно должно порождать живость ума и воображения.

Александру Васильевичу Шевченко удалось сформулировать самую суть поисков Нео-примитивизма, определить его цели и возможности. Шевченко стал лидером направления, проторившего пути искусства до наших дней. Постепенно оказалось, что Нео-примитивизм (еще не имевший тогда своего названия) есть способ создания нового искусства, имеющего огромные потенциальные возможности не только за счёт использования всего мирового наследия, но и за счёт допущения эклектизма, и за счёт цитирования (копий, как писал Шевченко), и за счёт свободы ассоциаций, вытекающей из-за большей условности (упрощенности) образов, имеет большую плотность информации и большую скорость доступа (в том числе адресность доступа за счёт включения внимания зрителя в то место повествования, которое свободно выбирает сам художник).

Конечно, в начале XX века сама догадка о таких возможностях искусства была уже гениальной: теперь можно было работать отдельно внутри самих блоков («в слоях файла»). Например, заниматься балансом цветовых масс, композицией, стилем, играть смысловыми оттенками, созвучием силуэтов, цветодинамикой, выделением приоритетов (например, что крупнее задний или передний план), менять образ предметов (бутылки с вином выглядят, как газовые баллоны сварщиков, – для композиции). При этом все отдается также и на волю и эрудицию зрителя, что есть признак интерактивности, как теперь говорят, то есть за счёт большей роли ассоциативного произведения дополнительно обогащается новыми смыслами, индивидуальными для каждого зрителя.

С точки зрения философии, объясняющей механизмы мышления, в Нео-примитивизме изменилось все: и предмет, и объекты мышления, и способы передачи данных в другой мозг, и постоянно меняющийся способ расшифровки подаваемого материала. И все это на фоне нового предметного материала. Если в библейские времена были сделаны гениальные философские обобщения и сформулированы рекомендации, полезные до наших дней – то теперь, на рубеже XX века вступать на путь более масштабных переделок было страшновато из-за неопределенности последствий. И, конечно, понятна была общая тяга большинства художников оставаться в темах «попроще». Создание самого метода Нео-примитивизма можно приравнять к созданию Нового Искусства, и это искусство за несколько десятилетий перешло от копирования к проектированию. Теперь, чтобы понять художника, надо было не просто родиться, но и учиться всю жизнь и это прекрасно, т.к. взаимно обогащает и художника и зрителя, служит ступенькой в развитии интерактивного мышления и т.д.

Книга А.В. Шевченко «Нео-примитивизм» обозначила поворот к Новому Искусству с новыми принципами обращения художника к зрителю, с новым способом «раскодирования» произведений, новыми возможностями наполнения картины новыми смыслами, новыми уровнями этих смыслов (от библейских до сегодняшних идей), с новым способом общения художников друг с другом: теперь это диалог, предполагающий изначально общую тему для разговора, общие шутки или общепонятные подвохи, диалог, допускающий переход из одной темы в другую для выявления параллелей или разоблачения нелепости, чтобы идти дальше.

Благодаря Нео-примитивизму искусство из сферы наслаждения перешло в сферу рассуждений и поисков, требующих цивилизованности, а это заставляет и зрителя расти (а не заниматься высмеиванием того, что еще нельзя и разобрать). Ценность новой методологии, заложенной в Нео-примитивизме, доказывается тем, что будучи общей теорией (а не рецептом на какой-то случай) – он породил всё, чем впоследствии занимался XX век: от живописи до архитектуры, дизайна предметов, дизайна одежды и даже в каком-то смысле стал предтечей современного компьютерного мышления.

То время сформировало не только новых художников, но и новых зрителей. Само время требовало от искусства, как части общественного сознания, - новых ориентиров, новых подходов. Возник запрос на все емкое, полноценное, адекватное тяжести предчувствий человечества того времени. Если Ларионов М.Ф. и Гончарова Н.С. в своем зарубежье не шли дальше упрощенных форм, использования произвольного цвета и лубочной тематики, увлекаясь красотой, опираясь на все темы Востока и Запада, то Шевченко А.В. хотел идти дальше и вернулся в Россию.

Подытоживая сказанное, отметим, что с помощью Нео-примитивизма искусство, которое всегда было интеллектуально-визуальным уже по своему происхождению, развиваясь одновременно с наукой, все больше превращается в мост между реальностью и перспективами научного мышления, поскольку обслуживает первичные потребности человека. Но одновременно вследствие логики развития взаимодействующих систем – оно все больше приобретает черты научного мышления. В то же время внутри живописи также идет борьба между визуальным и интеллектуальным, т.к. успехи возникают то на одной, то на другой стороне. Например, визуальная составляющая прошла путь от украшательства до фотографичности, затем ушла в сторону конструирования новых объектов, а интеллект постоянно требовал от визуальности все новых уровней зримости (а теперь и воображаемой зримости – виртуальности). Визуально-интеллектуальная двойственность живописи дает ей огромные шансы для развития, поскольку запросы мышления безграничны.

Итак, на рубеже XX века постепенно возникло совершенно новое визуально-интеллектуальное искусство, которое предполагало триединство художника, зрителя и искусствознания. Возникла необходимость думать, глядя на произведение. После революции это кого-то раздражало, требовалась простая идеологичность, запрещался «формализм» и сами исследования «фигуративного» в искусстве, но Шевченко А.В. считал это безумием, он считал, что в искусстве нужны все более и более широкие контексты, большая толерантность с постоянным поиском равновесия всего со всем в любых плоскостях. Богатство состоит в умении пользоваться всем тем, что берешь - только так мы сможем построить мост в будущее. Не надо отпихивать друг друга, мешать соседу положить свой кирпичик в основание общего будущего. Свежие идеи – необходимы. И каждый раз, будучи на гребне новаций, он не отбрасывал старых идей, а присоединял их к новым, усложняя структуру требований к себе и искусству вообще. Интуитивно он сознавал весь размах задач нового времени. Своим творчеством он призывал создавать ни больше, ни меньше, как новый тип искусства с невероятным числом отправных точек, форм и задач. Это был бы тип искусства, в котором изжившая себя во всех ипостасях примитивность реализма была заменена живым и многозначным искусством неопримитивизма, кубизма и чего-то еще более нового, опирающегося на все искусство мира – от Востока до Запада и говорящего каждой своей клеточкой, каждым штрихом, точкой (как иероглиф) – о вневременных ценностях мировой культуры, истории, географии, о каждом продвижении человеческого ума.

Это новое искусство может и должно было содержать (как показывает все его творчество) по возможности все новые критерии и подходы:

- композицию, стройность, красоту линии и силуэта;
- перетекающий и протекающий цвет;
- оно может при необходимости допускать проникновение одного предмета за другой за счет «прозрачности»;
- допускается смешение перспектив (прямой, зенитной, обратной) для всестороннего осознания пространства;
- для решения новых художественных задач (динамика форм и цвета, созвучие и противопоставление) требуется благородное упрощение самих форм;
- допускается отказ от реального очертания и цвета ради осмысления того и другого в контексте произведения, ради конструирования пространства картины с взаимодействующими самостоятельными цветовыми пространствами;
- иногда необходимо достижение наднационального и надличностного восприятия в рамках идей нового мирового разума;
- в картине допустимо огромное количество созвучий, откликов в цвете, форме, линии, силуэте, что придает ей движение;
- он требовал хорошей стройности всей композиции с правильным соотношением веса самой композиции и цветовых масс;
- он требовал экономно вписывать детали – только при осмысленной необходимости;
- при этом все должно было быть объединено хорошим стилем, который заключается в построении, ритмике движений и окраски, в фактурах, способе исполнения;



- допускается символизм, выраженный в построении и цвете (а не в кабалистике);
- смысл живописи должен быть в ней самой, она слишком многозначна, чтобы нагружать ее обслуживанием каких-то идей;
- подоплека произведения может быть и в орнаменте, и в истории, и в литературе, и в ассоциативных связях, и в наивности и в изысканности, т.к. оно адресовано интеллекту, который и формируется искусством, взаимодействуя с ним;
- художник должен опережать искусствоведение по самому смыслу своих исканий, искусствоведение только помогает остальным;
- искусство не должно быть подражанием природе. Искусство, по сути, является одним из самостоятельных и главных проявлений жизни человека, потребностью интеллекта.

Многие из этих критериев тогда только нащупывались у отдельных авторов, тогда как Шевченко А.В. настаивал на свободном и более широком их использовании всегда, (даже эклектизм не вреден), т.к. видел в этом смысл нового этапа развития искусства. Над своими предложениями он работал всю жизнь, проверяя и перепроверяя, иллюстрировал их во множестве вариантов, относясь к ним очень серьезно, однако, интуитивная тяга зрителя и многих художников к натурализму как тогда, так и теперь, мешают развитию искусства как Искусства.

При внешней простоте, работы Шевченко А.В. сложны как изделия XXI века и не совсем рассчитаны на рядового обывателя: то было время, когда Искусство и Наука еще шли одним путем, обогащая друг друга. Поэтому, для понимания произведения требовались другие критерии, чем раньше, и тем эти произведения дороги для потомков, оставаясь во многом загадочными из-за стремления к поиску новейших живописных средств на фоне высокого лиризма и глубины содержания (при всей сдержанности их применения).

Этикетка к его картине не всегда поможет нам понять, какая цель была у художника. Например, написано «Вечер. Возвращение с рынка» (Рис. 3), а речь помимо живописных вопросов идет о противопоставлении людского потока и наклона деревьев, который не только подсказывает усталость людей, но и служит элементом вертикальной перспективы, включение которой в реальную перспективу вполне уместно [3]. Вертикальная перспектива наполняет картинку воздухом и светом. Этот прием осознания высоты пространства через наклон стволов деревьев встречается у него довольно часто.



Рис. 3. Шевченко А.В. «Вечер. Возвращение с рынка»

Или можно задуматься, чему посвящена акварель «Обнаженные на берегу», а по сути, речь идет о передаче некой цепочки чувств последовательно захватывающих человека его времени, входящего на пляж: от робкого входа, через постепенное осознание такого же волнения в окружающих, потом осознание первозданной красоты природы, а уж потом – осознание покоя; это целая совокупность росписей Сикстинской капеллы в одном рисунке – с ощущением времени, пространства, видны даже некоторые моралистические ассоциации и т.д. Целый микрофильм, но одновременно и просто акварель, но с повторами в цвете и в форме, с ритмом какого-то вихря без начала и конца.

Его работы в духе ответов Сезанну, «прочнее» сезанновских. В них видна объективная сила красоты мироздания, его величавость и вечность. Например, название в картине «Купание после дождя» (Рис. 4) в данном случае действительно очень важно, поскольку расширяет возможности понимания произведения. Главную роль на первый взгляд играет могучее дерево, которое всего лишь отдаляет задний план, наполненный воздухом и светом ради эффекта ширмы, за которой спрятались купальщицы, а единый тональный колорит с условным искажением цвета превращает картину в спокойное рассуждение о композиции, заставляет любоваться самой картиной, а не изображенным местом, где купаются. Т.е. подтекст опять играет главную роль. Поэтому все его произведения, как теперь сказали бы, есть «плоттеры», на которых происходит монтаж множества идей и тем, т.к. для их понимания требуется иногда очень широкий контекст, включая осознание названия.



Рис. 4. Шевченко А.В. «Купание после дождя»

Подобное можно сказать об очень многих его работах, демонстрирующих разнообразие подходов, стилей, техник и подоплек. На деле это новый вид искусства, т.к. требует очень широкой связи с интеллектом зрителя и достаточную его подготовленность. Это был,

действительно, прорыв в искусстве XX века и это, действительно, предвосхищало технологии всестороннего осознания мира в XXI веке. Он опередил свое время и поэтому гениален. Но это противоречило общей установке партии. Исподтишка и напрямую его старались запугать и зажать так, что никто не понимал в чем дело, и это уже входило в привычку (ведь об этом было доложено «самому Сталину»). Даже теперь, когда все его идеи являются общепринятыми, его имя как-то отставлено в сторону, да это и не важно: настоящему художнику нужна не слава, а простое сопереживание, продолжение поисков, потому что настоящий художник использует в своем творчестве силу жизни, заложенную в самой жизни, и просто расширяет наш опыт.

Конечно, современное искусство является результатом исканий многих художников своего времени (и это будет всегда), но широту поисков Шевченко А.В. подтверждает одно странное последствие: все им тогда придуманное – теперь (через 100 лет) легло в основу не только живописи нового времени, но и, что особенно удивительно, составило фундамент дизайна наших дней. Все эти созвучия в форме целого и частей (деталей), условные цвета сгармонизированные или антагонистические, прозрачное поверх непрозрачного, внимание к фактурам, перетекание цвета, текущий цвет, символизм форм, новое осмысление деталей и целого – все прямо по тексту его «Нео-примитивизма».

xxx

Большую часть жизни А.В. Шевченко прожил в скромном доме на Спартаковской (д.5, кв.15). Сначала там занимал квартиру отец его жены, статский советник Сергей Евграфович, адвокат. Дом этот недавно был перестроен из сахарного завода XIX века. Здание когда-то очень удобно поставили поперек речки (по технологическим соображениям) на деревянных сваях, а для речки был оставлен тоннель под 1-м этажом. Из-за воды никакого подвала не было. В доме были широкие парадные лестницы с мраморными ступенями и ковром, закрепленным на каждой ступеньке латунной трубкой. Была и «черная» лестница, освещенная через главную вторым светом. Был когда-то консьерж, каморку которого после революции занял сапожник. На первом этаже до самой войны оставалась дореволюционная контора «Бурвод». В квартире располагалось пять комнат и огромная кухня, в которой помещалась ванная.

Были три большие изразцовые печи, которые топились из коридора и кухни. В кухне - антресоль («полати», как тогда говорили). Шевченко А.В. имел звание профессора, поэтому его не «уплотняли» до тех пор, пока не умерли родители и все родственники его жены (умершей, в 1913 году). Помню, как все мы стояли в коридоре, когда выносили тело Бориса Петровича, мужа недавно скончавшейся свояченицы: «Кого подселят?» Подселили милиционера Владимира Дмитриевича Коростылева. Он был не из низших чинов, т.к. ходил в особым образом начищенных сапогах. Это был удар по прошлому. Для ОЧИСТКИ помещения продали рояль, на котором когда-то играли жена с сестрами. Разобрали всю мебель, (очень красивую) обвязав детали веревочками в пачки. Все остальное оказалось между дорогими сердцу столами, стульями и сундуками, всунуто под ножки ломберных и резных столиков. Этажерки, которые жена художника перед смертью декорировала выжиганием и росписью, тонкие и изящные, задвинуты между сундуками и пачками книг, обвязанных бечевкой. Ванна, в которой ее купали, поднята на антресоль в кухне и закрыта его офицерской плащ-палаткой, там же заткнуты настольные лампы в стиле модерн, ее швейная машинка. Где-то в сундуках и комодах - ее вечернее платье, открытки, прядь волос, письма, рисунки, вышивание, коробочки и все-все.

Почти в тот же год началась война. Нет дров, холод. Двое внуков. Плащ-палатка взята для светомаскировки – закрывать окна (часто и днем, из-за холода). Купили буржуйки, чтобы экономить дрова. Уже сожгли детали от шкафов, уже горят книги. Александр Васильевич бережно прячет реечки от шкафов – пригодятся на рамки. В дореволюционном атласе времен Первой мировой войны отмечает продвижение противника. Вторая зима. Дочь расстается с мужем. Теперь Александр Васильевич - и

отец и мать для своей дочери, и дедушка для ее детей. Теснота, голод. Но он не может расстаться с дорогими воспоминаниями. Никто не может дотрагиваться до того, что еще осталось. Помню забитые пылью стенные часы из отнятых комнат, статуэтки, вазочки. Когда раскололся умывальник из будуара жены, он сам его починил, просверлив в фарфоровой чаше 8 дырочек для скрепов (простым шилом, заточив его по-особому).

Художник занимает проходную комнату, отгородившись ширмами от импровизированного прохода в комнату дочери. Но он все еще профессор и соседи приходят к ним занять чаю или денег: он для них последний светоч, наставник. А наставник работает и день и ночь то за столом: гравюры на линолеуме, рисунки, монотипии (по ночам при коптилке), то за мольбертом. Всегда опрятный, в черном халате, который теперь даже негде очистить от краски. Огромная кухонная печь на дровах – теперь просто стол для грязной посуды, потому что дров нет. Еду готовят прямо в комнате на электроплитке, которую он сам и чинит постоянно. Из всех украинских воспоминаний теперь только корочка от грудинки, которой смазывают сковородку, чтобы пахло едой.

Во дворе у многих появились грядки, чтобы сажать картошку. А по вечерам, на фоне золотого летнего заката в небо прямо над домом поднимают аэростаты противовоздушной обороны, так что казалось, что немецкий самолет, запутавшись в тросах, упадет прямо на дом. Соседний парк превратился в позиции для зениток и пулеметов. Когда его вновь открыли после войны – он был завален гильзами от патронов. Там же ремонтировали и разбирали на запчасти привезенную с фронта технику. Но, несмотря на старость – он был бойцом: дежурил, собирал фугаски, а один раз, гуляя, мы увидели, как в команде бойцов, которые несли аэростат на позицию, отошавшие солдаты не смогли его удержать и начали взлетать вместе с ним. Александр Васильевич, ухватившись за веревку, помог им оправиться. Помню, с каким волнением были восприняты вести о втором фронте.

Как нам нравились студебекеры и форды. Это как-то перекликалось с его космическим видением проблем: он не был человеком своего места. В августе 1945-го опять танки и войска под окнами, отправляются на восток. Еще недавно прожекторы бывшей противовоздушной обороны прославляли победу. Один боевой прожектор стоял прямо под его окном. Теперь «мы» ходим на этюды (карандашные этюды в блокнотиках и я с ним как хвостик). Он верит в возрождение – по Язуе пойдут пароходики, и я верю. В сквере Баумана устроили невиданные клумбы (как в Германии, т.к. делали наверняка пленные. По крайней мере, один раз, самый первый).

Но уже раздувают новый кошмар: атомная бомба. Самая пора быть художником. Но он не сдаётся. Мы даже ездили несколько раз в Останкино. Помню, как Александр Васильевич с Лидией Сергеевной, второй женой, слушают Бетховена, склонившись друг к другу головами. Все в комнате сохранено как было всегда: это внутренняя, наша Победа. Пусть шторы выцвели и истрепались, пусть клеенка на столе уже не гнется и не отклеивается от дубовой столешницы, пусть коврики на полу протерлись до дыр, пусть треснули подоконники и сгнили оконные рамы, но все на своих местах. Стоят вазочки, целы изящные этажерки для цветов, на них видны следы раскраски и выжигания. Резные столы и стулья еще держатся, хотя все переклеены. Живы книги и репродукции. Но уже нет здоровья и нет «разрешения на работу», как теперь говорят многие приезжающие.

Он работает в основном для себя, заказов мало. Есть медаль в честь 800-летия Москвы. Помню, как он последний раз спустился в наш дворик: несколько соседей сидели на лавочке в окружении детей. Дядя Петя пытался для сына нарисовать зайца в альбоме. Дед взял альбом, взял свой крошечный эскизный карандаш и, проткнув его в середину ластика, сделал из него волчок. А потом, к всеобщему удивлению, наклоняя в разные стороны альбом, заставил волчок нарисовать во весь лист зайчика. Может таким он остался в памяти столь дорогих ему соседей: шофера, слесаря и его жены и меня. Старики часто оказываются очень одинокими.



После его смерти первая же выставка в Ермолаевском переулке была запоздалой компенсацией морального ущерба длиной в целую жизнь.

### Литература

1. Шевченко А.В. Живопись. Графика. – М.: арт-бюро «Классика», 2010. – 288 с.; илл.
2. Мурина Е. Ранний авангард. Фовизм. Экспрессионизм. НеопрIMITИВИЗМ. – М.: Галарт, 2008. - 183 с.
3. Шевченко А. В. Нео-прIMITИВИЗМ. Его теория. Его возможности. Его достижения. - М., 1913. - 31с.

### References

1. Shevchenko A.V. *Zhivopis'. Grafika* [Painting. Graphics]. Moscow, 2010, 288p., ill.
2. Murina E. *Rannij avangard. Fovizm. Jekspressionizm. Neoprimitivizm* [Early avant-garde. Fauvism. Expressionism. Neo-primitivism]. Moscow, 2008, 183p.
3. Shevchenko A. V. *Neo-primitivizm. Ego teorija. Ego vozmozhnosti. Ego dostizhenija* [Neo-primitivism. His theory. Its capabilities. His achievements]. Moscow, 1913, 31p.

### ДАнные ОБ АВТОРАХ

#### Г.А. Елецкий

Внук художника Шевченко А.В, Москва, Россия  
e-mail: [antonina1503@gmail.com](mailto:antonina1503@gmail.com)

#### А.Г. Батова

Кандидат архитектуры, доцент кафедры «Архитектурная физика», Московский архитектурный институт (государственная академия), Москва, Россия  
e-mail: [a\\_batova@inbox.ru](mailto:a_batova@inbox.ru)

### DATA ABOUT THE AUTHORS

#### G.Elezkij

Grandson of artist Shevchenko of A.V, Moscow, Russia,  
e-mail: [antonina1503@gmail.com](mailto:antonina1503@gmail.com)

#### A.Batova

PhD, chair of Architectural Physics, Moscow Institute of Architecture (State Academy), Moscow, Russia  
e-mail: [a\\_batova@inbox.ru](mailto:a_batova@inbox.ru)