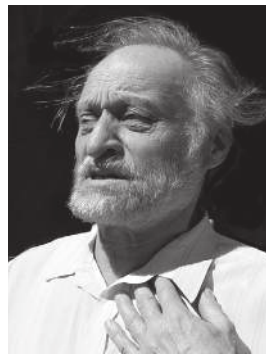


Герман Алексеевич Травников родился пятнадцатого декабря 1937 года. Закончил Свердловское художественное училище. В 1967 году принят в Союз художников. Народный художник России. Работы приобретены Государственной Третьяковской галереей и тридцатью российскими и зарубежными музейными собраниями.



Травников — человек общительный и, как говорят в Сибири, артельный: в нем нет ничего от замкнутого мэтра, он всегда обращен вовне — за исключением тех драгоценных «часов света», когда он работает в своей мастерской в центре Кургана. Своей работой, своим горением и преданностью искусству он утверждает: Зауралье — географический центр Евразии, место встречи культур, а значит, лучшая точка для того, чтобы открывать и запечатлевать смыслы.

Наверное, каждому художнику или писателю, живущему вдалеке от столицы, известен совет, полученный молодым Уильямом Фолкнером от мэтра американской литературы Шервуда Андерсона: «Все, что вы знаете, — это небольшой клочок земли где-то там у вас, на Юге, но этого достаточно». Сам Фолкнер сказал об озарении конца 1920-х так: «Я обнаружил, что моя собственная крошечная почтовая марка родной земли стоит того, чтобы писать о ней, что моей жизни не хватит, чтобы исчерпать эту тему».

Художник в глубине страны — это всегда риск. Особенно в России, не похожей ни на Германию, республику разностильных федеральных земель, ни на мультикультурную россыпь Соединенных Штатов Америки.

Наш старинный образец и культурная модель — милая Франция, классическое национальное унитарное государство и, до недавних пор, монокультурная страна с однозначным центром притяжения — Парижем.

Россия мало похожа и на нее, но двухвековая хватка абсолютистской «старшей сестры» крепка на нашей жизни, как чеховский стон «В Москву!». И французская, и русская программы: «Покорить столицу». Но надо ли для этого в столице жить?

В России признание художника всегда определяет центр: это — одна из столичных функций. Происходит это тогда, когда «городу и миру» не оставляют шансов ни увидеть и ни признать искусство, творимое в одном из «регионов» — этих забытых и, по умолчанию, малоинтересных «краев и областей». Некоторым удается — как правило, одному человеку на несколько поколений — воплотить

свое видение мира столь ярко и убедительно, что вопрос — «где этот человек живет?» — теряет смысл. Когда художник становится художником, он становится гражданином мира, своим в любой точке глобуса.

Обо всем этом я размышляю, когда думаю о судьбе и творчестве народного художника России Германа Травникова. Его судьба редкая по красоте и внушающая оптимизм не только тем, кто решился ступить «на вдохновения пустой корабль, на плохо связанный плот», как сказала поэт Ольга Седакова о главном месте всякого художника и поэта, но и тем, кто хочет сделать это «с отягчающими обстоятельствами»: оставшись дома, на родине.

Уже в 1963 году, окончив Свердловское художественное училище, двадцатипятилетний Травников знал, что вернется в Курган: «Я решил, что буду жить дома, а ездить — везде». Он сразу мыслил себя как кочевник, которому не страшны дальние расстояния. Широкое отношение к пространству, очарованность дальней перспективой были и в тех работах, которые он писал, не слишком удаляясь от дома. Одна из его наиболее известных ранних работ — картина «Полустанок» 1968 года, приобретенная Екатеринбургским Музеем современного искусства.

В шестидесятых годах прошлого столетия из Кургана — одного из ключевых узлов Транссиба — бросили новую железнодорожную ветку в Казахстан. Путь проходил через степь. Еще недавно к этой точке СССР было приковано всеобщее внимание: подъем целинных и залежных земель, бум развития и строительства. Целинники доставали из земли забвения тотемных каменных баб и перепахивали старые, не исчезнувшие за века колеи северного маршрута Великого Шелкового пути. В столовых горами лежал хлеб нового урожая: берите бесплатно и неограниченно, коммунизм приблизился.

Ничего этого на картине нет. Есть полустанок, пути, семафор, озеро, бескрайняя степь и девочка, бегущая вдоль дороги вслед ушедшему поезду под огромным, среднеазиатски синим небом. Небо занимает четыре пятых картины, по нему летит реактивный самолет, пересекая легкую, праздничную вязь облаков.

Картина лапидарная, по виду — вневременная, она свидетельствует о времени и месте, о той, может быть, лучшей поре в истории России XX века, когда слово «надежда» определяло своеобразие именно этого места в середине Евразии. Приобщение к цивилизации, ее зов, ее чудесное обещание — и красота, подлинность природного мира, его первозданной открытости человеку.

В этом полотне, в его праздничном — и совершенно реальном — восточно-русском степном колорите просматривается молодая наивность, которая и определяет особенную манеру художника. Не примитивизм — этот термин не подходит для такого тонкого и вдумчивого мастера. Впрочем, если вспомнить, что для геологов слова «примитивный» и «первозданный» — синонимы, можно приблизиться к сути.

Изображенный мир первозданно добр, в нем нет прикосновения мрака, в нем почти нет тени. Бестеновой, радостный, по видимости — плоский и бессобытийный, а на деле — живущий общением с небом, мир зауральской степи не то что запечатлен этим полотном, — он им спет. Это высокий синтез восприятия и воспринимаемого видения, открывшегося одному (чего стоит прямая, иконная композиция!) — и простого, повседневного ландшафта, который опознает любой зауралец-степняк. Это — наше.

В какой момент «наше» становится общенациональным и всеобщим? В судьбе каждого художника это случается по-разному. Становление художника — тайна, и рост протекает, до поры, скрытно. Но однажды все становится явным, и «город и мир» здесь играют свою роль. Столица вдруг открывает, столица чего она есть, и благодарит за напоминание о чудесной красоте земли, этой самой «дали».

«У, какая сверкающая, чудная, незнакомая земле даль!» — сказал Гоголь о Руси в «Мертвых душах». До него никто не думал о России как о дали, хотя, конечно, все — в том числе, и герои его поэмы — знали, «что Россия очень пространное государство». На картинах Травникова зауральская даль приближена и вместе с тем сохранена. Даль есть на всех его картинах, будь то глубина горизонта или главная краса плоской земли — небеса.

«Я — «небесист», называет себя художник, образуя неологизм: если есть «урбанист», «маринист», почему бы не быть «небесисту»? Но я бы, соблюдая стиль — названия специализаций живописцев образованы все же от латинских слов — назвала тогда его художником целумистом (от *coelum* — небеса).

Небо — главный герой травниковской живописи: «Если даже его нет в изображении, оно отзовется на земле в каждой росинке, камне или былинке. Небо, его состояние...»

Оно правит в серии тувинских акварелей 1970 года. Республика в окружении Алтайских гор и Саян — географическом сердце Азии, и как таковая — ключ к пониманию родных мест, «азиатского» Зауралья.

Из Тувы художник уехал в соседнюю Хакасию, и все вместе, написанное там, составило совершенно особую, «титულную» страницу его творчества.

Там он утвердился как поэт облаков. Искусствовед Светлана Кулакова написала в книге «Дыхание Востока в акварелях Германа Травникова» так: «Акварель... способна зафиксировать почти мгновенно возникающие и так же незаметно исчезающие фантастически прекрасные картины неба. Тут Герман Травников — редкий мастер. Облака — это его стихия».

Там же, в сердце Азии, художник отточил свой масштабный лиро-эпический стиль, в его картинах всегда есть элемент сказового обобщения. И это при малых форматах полотен (55x70 — частый размер) и сиюминутности техники (преимущественно, акварель).

Герман Травников: «В любую эпоху акварелистов гораздо меньше, чем живописцев, пишущих маслом. Масло — более вязкая, тяжелая техника; я бы сравнил масляную живопись с фортепианным звуком. Вода — легче, и акварель — это, скорее, скрипка. Акварель не переделаешь, ее нельзя повторить. Это искусство сиюминутности, которая при этом, что очень важно, — не результат случайности, а плод долгого созревания замысла... До образа нужно «доработаться».

Акварельное искусство всегда процветает во времена общественного подъема и в наиболее свободной среде. Во Франции после наполеоновской эпохи или в Англии, — достаточно вспомнить Тернера и всю традицию английской акварели XVIII–XIX веков, на которой учились русские художники.

В России дворянский альбом XIX века — место, где каждый любитель пробовал свои силы; профессиональные художники той поры писали, как правило, интерьеры и архитектурные ансамбли, дворянские усадьбы.

Акварель одновременно демократична и элитарна. В России первый расцвет профессиональной акварели был в конце XIX века и начале XX века, в эпоху художественного объединения «Мир искусства».

В 1887 году было организовано Общество русских акварелистов, которое возглавил Альберт Бенуа; позже Общество получило статус Императорского.

Царская семья любила и поощряла акварельное искусство. Но ни Общество русских акварелистов, ни царская семья не пережили 1918 год.

Художники, любившие акварель, работали в этой технике и в трудное время середины XX века. Я бы назвал А. В. Фонвизина, К. М. Максимова, С. В. Ге-

расимова; но не было ни Общества, ни среды. Акварель возникает в момент романтического подъема, а та эпоха не давала никаких оснований для подъема и романтики.

Новое дыхание искусству акварели дала «оттепель»: в 1965 году в Союзе художников СССР была создана акварельная группа, которая — скажу, забегаю вперед, — просуществовала до 1991 года.

Второму расцвету русской акварели в 1960-е годы я был свидетелем и принял в нем участие. Тогда акварельное искусство бурно развивалось, в каждой республике была своя школа. У грузин, армян, прибалтов, у ленинградцев и москвичей — везде шел поиск. Главное было в теме, идее, манере. Очень ценились тематические серии акварелей, позволявшие наблюдать развитие идеи и образного строя художника.

Альбом для рисования и акварельные краски вновь стали для детей той поры обязательными атрибутами взросления. Дети, как и герой толстовской трилогии «Детство. Отрочество. Юность» Николенька Иртеньев, рисовали своего «синего зайца».

Сейчас в России искусство акварели переживает, я считаю, упадок. Большинство пишут похоже, бьют на внешний эффект. Притом, что есть бесконечное множество акварельных техник и приемов, везде утвердилась мода писать «по-сырому», то есть нанося красочный слой на влажный лист. Получается размыто, расплывчато и «как бы эмоционально». Из упорного, неистребимого во мне духа противоречия, я написал одну из недавних серий «Восточные базары» четко и подробно, по-сухому.

Я никогда не следую за модой ни на темы, ни на приемы. Как только что-то стало всеобщим достоянием, я ухожу вперед».

Он обращается к архетипам, ищет их, хочет с их помощью разгадать тайну представшей ему природы — точнее, Природы, Природы. Космос всегда брезжит за предметностью на листах и полотнах художника, а уж косную вещественность самого материала — красочного слоя, основы и т. д. — Травников умеет победить, преодолеть и преобразить, как никто другой. Он довлеет над материалом, преображая его ради замысла. Травников — художник большой, определенной и сконцентрированной творческой воли.

Там же, на Востоке Сибири, стал ясен и вектор творческой воли живописца: к обнаружению и бережному выявлению космичности, смыслообразующего начала, разума.

Тувинские листы напомнят внимательному зрителю о полотнах Николая Константиновича Рериха 1931–1932 годов: «Кулута. Индия», «Чэнрэзи», «Меч Гэсэра», «Тень Учителя. Тибет». Точных композиционных и колористических рифм нет, манеры глубоко различны, но предмет — сердце Азии, прекрасный мир — и устремленность вверх к схватыванию духовных сущностей роднят двух художников.

Если подумать о том, какая духовно-материальная среда окружала Травникова, искавшего свою сокровенную Азию во времена стандартных командировок советских акварелистов в 1967–1970 годах, становится ясен масштаб разрушений существовавшей догмы, которые живописцу надо было предпринять; напряженность воли, сосредоточенность ума художника, которые для этого потребовались. Именно в те годы Герман Травников сделал шаг к тому, чтобы стать из просто, скорее, признанного, чем непризнанного художника — собой, Германом Травниковым.

С какого-то момента художник обзаводится аурой, заметил Энди Уорхол.

В случае Травникова, ключевой момент его становления был на рубеже шестидесятых — семидесятых годов, и он не пропустил эти, такие немногочисленные,

годы. Не пропустил, возможно, единственный шанс прорваться через частоконтролирующий социум на свободу: летом 1973 года он уехал на первый заграничный пленэр в Польшу. Люди, не жившие в Советском Союзе, представить не могут всей энергетики и смысла, которые для Травникова имел тот короткий (всего восемнадцать дней) «заплыв» в Европу.

***Герман Травников:** «Там история искусств предстала передо мной в истинном свете: я познакомился в Польше с огромным количеством коллег, узнал все течения, информация о которых была здесь малодоступна. Я увидел и узнал то, чего никак не мог увидеть и узнать дома. Это было огромное освобождение. Меня это путешествие раскрепостило, и я уже везде мог вести себя независимо. Больше я никогда и нигде не чувствовал себя провинциалом».*

Только встреча с «другим» открывает нам — нас. Встреча с Европой открыла Травникову Азию.

«Аура» художника, его престиж и известность возрастали более сорока лет: путешествия в Болгарию, в Среднюю Азию и на Кавказ, в Турцию и на арабский Восток, возвращения в Польшу, бесчисленные поездки по Зауралью и Уралу. Множество акварельных листов, холстов и карандашных рисунков. Работы в музеях и частных собраниях по всему миру. Более пятидесяти персональных выставок и постоянное участие в коллективных экспозициях; различные награды, среди них орден «За заслуги перед польской культурой».

Листы из армянской серии начала восьмидесятых годов («Над Горисом», «Селение Тех») вместе с еще тремя десятками работ приобрела Государственная Третьяковская Галерея. В России это — венец художнической карьеры. Быть в одной компании с «Мокрым лугом» Федора Васильева и «Явлением Христа народу» Александра Иванова — предел того, что художник может пожелать своим работам. Это — практическое бессмертие, нахождение в контакте с бесчисленными будущими поколениями художников.

Гете, любивший искусство акварели и коллекционировавший работы мастеров (в конце жизни он сказал о предпринятой им в Италии попытке стать художником: «Растревоженная восприимчивость к пейзажу... была мне свойственна»), часто повторял: «В искусстве... едва ли не главенствующую роль играет преемственность».

Герман Травников поместил Зауралье на живописную карту мира — как центр цветовой подковы Азии, как вершину «дуги нестабильности» пестрых форм, простирающейся от Амура до Нила. В яркой парчовой вселенной Зауралье — ключ, узел, перекресток дорог, точка возврата всех путешествий.

Молодым художникам есть с чего начать, чтобы найти свой цвет Зауралья, цвет Азии.

