



Научная статья
УДК 75.03+75.051+7.036+7.071.1
DOI 10.46748/ARTEURAS.2023.03.011

Особенности художественного языка Е.Г. Михнова-Войтенко в 1950–1960-е годы



Хилько Богдан Валерьевич

Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина, Санкт-Петербург, Российская Федерация
valebob10@gmail.com

Аннотация. В статье делается попытка периодизации раннего творчества знаменитого ленинградского абстракциониста Е.Г. Михнова-Войтенко и выделения основных особенностей его художественного языка в 1950–1960-е годы. Михнов-Войтенко является признанным, но до сих пор малоизученным художником. В основном в работах, посвященных его живописи, внимание уделяется 1970–1980-м годам, а также циклу «Тюбик» (1956–1959), тогда как ранние фигуративные работы, коллажи и графические серии 1960-х годов исследователи обходят стороной. Для характеристики произведений использованы методы формального и компаративного анализа. В статье выделяется три периода творчества художника — фигуративный, коллажный и графический. Несмотря на разнородные по характеру произведения, создаваемые художником в это время, определены черты художественного языка, присущие всему периоду в целом. К таковым относятся особая ритмическая организация каждого произведения, работа с пятном и линией, а также целостность, монументальность формы, вызванные стремлением отразить весь мир полностью в границах каждого отдельного произведения — конкреции. В заключение делается предположение о том, что данные особенности могут стать ключом к пониманию позднего творчества Михнова-Войтенко 1970–1980-х годов.

Ключевые слова: Евгений Григорьевич Михнов-Войтенко, раннее творчество, абстрактное искусство, живопись, графика, коллаж, неофициальное искусство СССР, конкреция

Для цитирования: Хилько Б.В. Особенности художественного языка Е.Г. Михнова-Войтенко в 1950–1960-е годы // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2023. № 3 (30). С. 152–165. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2023.03.011>. URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1031>.

Original article

Features of the artistic language of E.G. Mikhnov-Voitenko in the 1950s–1960s

Bogdan V. Khilko

Saint Petersburg Academy of Arts named after Ilya Repin, Saint Petersburg, Russian Federation
valebob10@gmail.com

Abstract. The article attempts to periodize the first half of the creative path of the famous Leningrad abstract artist E.G. Mikhnov-Voitenko and highlight the main features of his artistic language in the 1950s and 1960s. Mikhnov-Voitenko is a recognized but still little studied artist. Researchers in the works devoted to his painting mainly pay attention to the 1970s and 1980s, as well as the Tube cycle (1956–1959), while they avoid early figurative works, collages and graphic series of the 1960s. To characterize the works, the methods of formal and comparative analysis are used. The article highlights three periods of the artist's work — figurative, collage and graphic. Despite the heterogeneous nature of the works created by the artist at that time, the text highlights the features of the artistic language inherent in the entire period as a whole. These include the special rhythmic organization of each work, work with spots and lines, as well as the integrity, monumentality of the form, caused by the desire to reflect the whole world completely within the boundaries of each individual work. In conclusion, an assumption is made that these features can become the key to understanding the late work of Mikhnov-Voitenko in the 1970s-1980s.

Keywords: Evgeny Grigorievich Mikhnov-Voitenko, early work, abstract art, painting, graphic, collage, unofficial art of the USSR, concretion

For citation: Khilko, B.V. (2023) 'Features of the artistic language of E.G. Mikhnov-Voitenko in the 1950s–1960s', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (3), pp. 152–165.
doi:10.46748/ARTEURAS.2023.03.011. Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1031>. (In Russ.)

Введение

Живопись Евгения Григорьевича Михнова-Войтенко является одной из самых ярких страниц не только ленинградского, но и всего советского искусства послевоенного периода. Художник-абстракционист Михнов-Войтенко признан многими исследователями одним из главных новаторов в живописи второй половины XX века. Его творчество включено в контекст как неофициального советского искусства, так и общемирового развития живописи того времени.

Непосредственно о самом художнике на настоящий момент вышло не так много работ. Тексты, написанные в качестве некрологов, относятся еще к 1980-м. Они затрагивают в основном позднее творчество Михнова-Войтенко — работы, которые художник показывал на своих

прижизненных выставках, — и не отличаются глубиной проникновения в творческий мир мастера. Многие, в силу обособленного образа жизни художника, видели поздние его произведения после долгого перерыва и не понимали произошедших изменений. Так, Ю. Филатов в конце 1980-х годов пишет о «вторичной фигуративности» [1] в творчестве Михнова-Войтенко, против которой сам живописец резко возражал при жизни [2], а Р. Климов отмечал неприятное впечатление, производимое не свойственной до того Михнову ассоциативной точностью [3]. Тем не менее художественную силу и значимость для ленинградского искусства того времени за Войтенко признавали все, и тот же Климов в переписке со второй женой художника Е. Сорокиной уже в 1990-е годы выражает сильное беспокойство о сохранении его наследия [3].

Всплеск интереса к творчеству ленинградского живописца приходится уже на 2000-е годы. Первым явлением в этом ряду стала открытая в Русском музее персональная выставка. Однако за исключением статей М. Германа, Е. Андреевой и некоторых других исследователей публикации, посвященные художнику, продолжают оставаться в рамках жанра мемуаров. К таким относится книга сестры художника Л. Хозиковой [4], содержащая большое количество фотографий из семейного архива, а также записи самого художника. Однако издание, как отмечает Е. Сорокина, грешит многими неточностями [5]. Вышедшая в издательстве журнала «Звезда» книга В. Альфонсова «Ау, Михнов!» [1] делает попытку не только представить биографию живописца, но и провести анализ его творчества. Большую собирательную работу на этом поприще провела Е. Сорокина, издавшая небольшой том воспоминаний и статей о художнике, в котором признается, что в работы Михнова «просто влюбилась» [6, с. 8], и сделавшая в память о нем сайт, где содержится множество необходимых сведений о Михнове.

Живопись Михнова-Войтенко активно выставляется сегодня как на групповых, так и на персональных выставках. В основном этим занимаются частные музеи и галереи. Одним из главных примеров такой деятельности служит персональная выставка Михнова-Войтенко «Блуждающие множества» в Новом музее Аслана Чехоева, прошедшая в 2010 году. В последнее время, в связи с 80-летием живописца, состоялись выставки в DIDI Gallery в Петербурге и в арт-пространстве «Винзавод» в Москве. За время, прошедшее с момента смерти художника, о нем не было написано ни одной крупной монографии. О раннем же творчестве Михнова и вовсе сказано крайне мало. Единственная статья, целиком посвященная этому периоду, включена в каталог Нового музея [7]. Ранние работы Войтенко разнородны по стилю и потому сложны для анализа и систематизации. Вместе с тем они во всей полноте отражают поиски собственного художественного языка мастера и, тщательно проанализированные, могут пролить свет на поздние работы 1970–1980-х годов.

Фигуративный период (1952–1957)

Выстроить периодизацию творчества Е.Г. Михнова-Войтенко — сложная задача. Так, М. Герман отмечает, что «эволюция художника не всегда кажется поступательной» и что «порой, мнится, он мечется, останавливается, возвращается» [8, с. 18], а В. Кривулин говорит, что «формальное различие между ранними и последними работами практически неощутимо, оно скорее эмоциональное, чувственно-содержательное» [8, с. 28]. Не менее сложным представляется четкое

разделение графических и живописных работ художника, тесно связанных друг с другом как технически, так и образно. И вместе с тем подробный анализ произведений Михнова-Войтенко 1950–1960-х позволяет сделать попытку систематизации созданных в этот период произведений.

Серьезному занятию живописью в жизни Михнова-Войтенко предшествовало увлечение сценическим искусством. В 1952 году он поступает в театральную студию в ДК им. Первой пятилетки, а в 1954 году сдает экзамены на актерский факультет Театрального института. Однако там он получает отказ, обусловленный тем, что для него «не было ролей в советском репертуаре» [9]. Тем не менее его замечает и принимает на постановочный факультет Н.П. Акимов, сыгравший важную роль в становлении Михнова-Войтенко как художника.

Акимов, с 1922 года учившийся во ВХУТЕМАСе в Петрограде, был одним из участников классического русского авангарда. Он давал своим студентам свободу творчества, знакомил с недоступными на тот момент произведениями. Кроме того, во время учебы в Театральном институте Михнов проходил практику в Большом драматическом театре у Г. Товстоногова, имевшего репутацию крупнейшей в культурной жизни Ленинграда того времени фигуры. Всё это обеспечивало благоприятную среду для развития таланта молодого Михнова-Войтенко.

Подобно многим художникам, обратившимся впоследствии к абстрактному методу в живописи, Михнов-Войтенко начинает с фигуративных работ, «не минуя обычной дороги ассимиляции» [8, с. 32]. Его первые произведения ограничиваются традиционным для классического искусства кругом жанров: натюрморт, пейзаж, портрет. Сергей Попов указывает на то, что «его предметные работы изобилуют модернистскими штампами и в основном совпадают с потоком пока еще довольно дилетантской, по большому счету, продукции шестидесятников-неофициалов» [7, с. 34]. Михнов работает в традиционной технике: масляными красками, положенными либо на холст, либо — что более часто — на картон. Тем не менее, как отмечает Е. Андреева, Михнов-Войтенко «пробовал не быть фигуративистом с первых же шагов» [10, с. 176]. В его ранних произведениях мы обнаруживаем многие черты, нашедшие свое отражение в работах последующих периодов творчества.

В наиболее ранних произведениях пластический язык Михнова-Войтенко опирается в основном на открытия П. Сезанна. К такого рода работам можно отнести его пейзажи 1953 года. Живописное пространство полотна строится цветом и средствами красочной фактуры. Изображая тропинку в парке, Михнов создает в высшей

степени уравновешенную композицию. Яркие кроющие короткие мазки светло-желтого цвета, передающие пробивающийся сквозь крону деревьев солнечный свет, сбалансированы положенными менее плотно и более свободно мазками темно-зеленого цвета листвы и серо-голубого неба. Михнов помещает самые яркие цветовые пятна на средний план, как, например, в пейзаже пляжа, где песок на среднем плане обозначен чистыми белилами, сохраняя ощущение глубины пространства и тем не менее акцентируя плоскость полотна.

То же осмысление живописного метода Сезанна мы видим и в его натюрмортах этого времени. В них Михнов сознательно обращается к сниженным предметным мотивам, изображая кухонную и бытовую утварь: метлу, ведро, половую тряпку, гладильную доску, уют и др. Однако в натюрморте 1954 года, где изображены баклажаны и перцы, явно проявляется и знакомство художника с живописью кубизма. Овощи неправильной формы помещены между двумя абстрактными структурами: геометризованной клетчатой скатертью и кристаллоподобной серебристо-фиолетовой цветовой массой стены. Две эти части композиции противопоставлены ритмически: рваный ритм неправильных форм в верхней части уравновешивается упорядоченной геометрией в нижней. Уже в ранних произведениях Михнова обнаруживается стремление художника отойти от изобразительности. Главными для него становятся соотношение цветových масс и ритм.

Колорит ранних работ в основном строится на контрасте дополнительных тонов: желтых и зеленых, оранжевых и голубых. При этом, работая с цветом, Михнов стремится к объединению мелких пятен в крупные богато нюансированные цветовые плоскости. Поэтому особое внимание художник уделяет и работе с тоном, что явно выражено в почти монохромной композиции с женской фигурой в интерьере (1953).

По своей стилистической природе живопись Михнова раннего и последующих периодов принадлежит к экспрессионистической тенденции в живописи XX века, что подтверждают работы из цикла «Влюбленные» (1956). Манере художника свойственны обобщение, утрирование выбранного живописного мотива. Жанровую по своей сути композицию 1953 года с двумя фигурами, идущими по улице, мастер строит на основании нескольких выразительных цветových пятен. Общий колорит работы, направленное по диагонали композиционное движение и основной мотив — тень — отдаленно напоминают фреску Мазаччо «Исцеление тенью» из капеллы Бранкаччи, обнаруживая широкий диапазон знакомства Михнова-Войтенко с историей искусства.

Художник использует минимум средств, вводит в картину кинематографический или фотографический ракурс, акцентируя метафизическое, образное восприятие реальности.

В 1956–1957 годах Михнов кардинальным образом перестраивает собственный пластический язык. В цикле «Семейки» (1957), остающемся фигуративным по форме и по содержанию, он приходит к лаконичности стиля. Тем не менее здесь сохраняется свойственная ему экспрессивность, выраженная в изломах линий и варьировании ритмической структуры. Геометризм в живописи не был близок художнику, однако сыграл важную роль в переходе от фигуративного к абстрактному периоду. В «Семейках», картине «В городе» (1954), «Автопортрете» (1957) и в изображении жены С.Г. Филькенштейн («Сидящая», 1957) цвет перестает играть определяющую роль. На первый план здесь выступает линия: графическое структурирование пространства и деконструкция формы.

На грани между фигуративным и беспредметными периодами творчества Михнова стоит композиция «Африка» (1956), подготавливающая не только отход от изобразительности, но и разрыв с традиционными живописными средствами, отсылая к будущим экспериментам в коллажной технике. Целиком картина напоминает географическую карту Африки. Фактически художник еще заимствует образы действительности, но сам символ карты, а тем более африканской, — сложившейся не естественно, а в результате искусственного деления континента колониальными правительствами, — говорит об обращении мастера не к видимому, а к умоглядному.

Как отмечает В. Альфонсов, Михнов «в ускоренном темпе повторил путь, проделанный в свое время живописью по направлению к абстракционизму» [1, с. 49]. От ранних фигуративных работ, в которых мастер осваивает технику масляной живописи и активно осмысляет свойства цвета, Михнов-Войтенко приходит к геометрическим композициям в духе кубизма. Уже в раннем периоде его творчества проявились «пластический универсализм» [7, с. 20] и многогранность художественного таланта, обозначились основные мотивы и проблематика всего творчества мастера.

Коллажный период (1956 — первая половина 1960-х)

Вторая половина 1950-х годов в творчестве Евгения Михнова-Войтенко отмечена переходом к абстрактному методу в живописи. В 1958 году художник оканчивает свое обучение в мастерской Акимова и, «несмотря на предложение учителя остаться работать в театре, поступает на работу в комбинат живописно-оформительского искусства» [10, с. 105], что позволяло получать

небольшие деньги и при этом оставаться независимым в собственном творчестве, а с начала 1960-х стало необходимым прикрытием от начавшейся борьбы с туеядством. В это время Михнов постепенно отходит от экспериментов в сфере театра и кино, целиком сосредоточиваясь на изобразительном искусстве.

Многие исследователи, как, например, Сергей Попов или Екатерина Андреева, указывают на большой диапазон охватываемых Михновым в этот момент техник. Попов даже говорит об эклектизме в творчестве художника, тем не менее подчеркивая, что речь идет не о «вседозволенности», а об «экстенсивности освоения, расширении изобразительного спектра» [7, с. 35]. Мастер не ограничивается распространенным в то время ташизмом или дриппингом (рис. 1). В его работах этого периода мы также находим огромное количество коллажей, эксперименты в области граффитизма и пиктографического письма, к которым мы можем отнести большие полотна из серии «Тюбик» (1956–1959), а также работу с живописной поверхностью как с рельефом. В общем, этот период в творчестве Михнова можно охарактеризовать как коллажный по доминирующему подходу как к конструкции отдельных полотен, так и к организации художественной стратегии в целом (рис. 2). Данное определение описывает «не калейдоскопичность — случайность выбора действия, а мультиплицидность — равноправное сосуществование разнонаправленных стилистик» [7, с. 35].

Всё глубже постигая абстрактный метод, Михнов в своем творчестве тем не менее остается тесно связанным с реальностью. Наряду с такими западными художниками, как Джексон Поллок, Роберт Раушенберг, Ив Кляйн и др., он тяготеет к тому, чтобы приблизить искусство абстракции к предметному и телесному началам [10, с. 180]. Так, в свои коллажи он нередко включает газетные вырезки, которые внутри композиции теряют свою утилитарную функцию, обретая совершенно иные фактурные и ритмические качества. В других коллажах он также подвергает трансформации уже реальность художественную, склеивая композицию из кусков бумаги, на которых мы видим нанесенную в технике дриппинга краску. Кроме того, свои произведения Михнов приближает к реальности самым творческим актом. Некоторые работы этого периода выполнены прямыми отпечатками ладоней или при помощи воздействия на них окружающей среды. Так, известен случай, когда Михнов, поджигая нитроэмали, вызвал пожар в собственной мастерской.

В его творчестве формируется концепция картины как «конкреции» — не абстракции и не реальности, а целого мира, заключенного в границы

одного произведения искусства. Мысль эта будет выражена уже в 1960-е годы: «Конкреция — это не деталь мира. Это целое, это единая форма мира (образ). Картину нельзя воспринимать как фрагмент, каждая должна смотреться как мир в себе, ряд миров, ряд систем, близких или непохожих. Они составляют мою вселенную, составляют целое — образ высшего порядка» [2]. На всем своем творческом пути Михнов-Войтенко идет по направлению к обретению целого, однако в конце 1950-х — начале 1960-х годов это целое он еще только ищет, собирая отдельные осколки бытия.

Вершиной данного периода, значимой и для всего творчества Михнова-Войтенко, является серия «Тюбик» (1956–1959). Она включает в себя более четырехсот работ — «четырёхсотые» номера стоят на небольших листах из данной серии. В том числе на данный момент известно восемь больших композиций, и только местонахождение четырех из них установлено: три хранятся в Русском музее, а одна — в Новом музее Аслана Чехоева.

Технически «тюбики» выполнены достаточно просто. В этих произведениях Михнов проводил линии и ставил точки на белый негрунтованный лист формата А3 или холст, выдавливая краску прямо из тюбика. Маленькие работы отмечены разнообразием присутствующих на них форм (рис. 3). Это прямые и кривые линии, спирали и точки, формирующие пространство каждого отдельного произведения. В некоторых работах они воспринимаются как формально выраженные фиксации ритма. В других листах Михнов уходит в схематизм и орнаментализацию пространства картины. Также мы видим перемежающиеся и спорящие между собой цветные пятна и геометрические линии. Многие листы отмечены прямым вторжением в них реальности, как, например, в работе 1959 года, где происходит многократно повторяющаяся игра в крестики-нолики.

Большие работы, напоминающие о традициях пиктографического письма, не встречаются в искусстве того времени нигде больше и в западноевропейской живописи получают свое развитие только в 1980-е годы. Каждый из этих холстов — мир, изображенный почти с энциклопедической тщательностью. На них мы встречаем схематично трактованные фигурки людей, различных микроорганизмов и др., равномерно распределенные по всей плоскости холста. Среди геометрических форм встречаются также телефонные номера, имена, химические формулы и другие записи, делающие полотно похожим на поверхность стены или кусок обоев в коммунальном коридоре, где жители квартиры оставляли свои отметки [10, с. 182]. Данные работы принципиально лишены центра, а значит, потенциально открыты в бесконечность. «Тюбики» Михнова, как отмечает

ART OF THE 20TH – 21ST CENTURIES

1. **Е.Г. Михнов-Войтенко.**

Абстрактная композиция.

1958.

Бумага, масло.

40,5 x 58,5.

Музей ART4, г. Москва.

Фото предоставлено музеем



2. **Е.Г. Михнов-Войтенко.**

Композиция.

1956.

Холст, масло.

40 x 68.

Музей AZ, г. Москва.

Фото предоставлено музеем





3. **Е.Г. Михнов-Войтенко.**
Абстрактная композиция.
1956–1959.
Бумага, масло.
59,3 x 41,3.
Музей ART4, г. Москва.
Фото предоставлено музеем

Сергей Попов, «это совсем не абстракция (как важен был неполный уход в беспредметность!), а информационные поля, лингвистические конструкции и в то же время игровые, легкие, личностные вещи» [7, с. 36].

Таким образом, данные холсты выражают главную направленность художественной воли художника — выразить весь мир в рамках одного полотна, а также указывают на глубинные связи не столько с западным искусством своего времени, сколько с интенциями первого русского авангарда. Несмотря на выраженное в записях художника неприятие метода работы П. Филонова, «Тюбик» Михнова вырастает именно из этой «органической» ветви русского авангарда и в какой-то мере предвосхищает будущие альбомы И. Кабакова, являющиеся одним из ярчайших примеров концептуализма в СССР.

Дальнейший ход развития абстрактного искусства Михнова-Войтенко тесно связан с другим представителем этого направления — Михаилом Матюшиным. В картинах рубежа 1950–1960-х годов мы наблюдаем всё возрастающую роль цветового пятна. Благодаря Поллоку художник первым среди неофициальных художников СССР

осваивает «пространство», обращаясь к крупноформатным полотнам, «делающим картину не только произведением искусства, но и частью света» [10, с. 175]. Дриппинг Михнова всё еще сохраняет присущую «тюбикам» атомарность, раздробленность, которая тем не менее становится гораздо менее рассудочной и стремится к слиянию в единое, неразложимое на отдельные части, сложно составленное цветовое поле.

В то же время Михнов активно начинает экспериментировать с нитроэмалями — промышленной краской, используемой для покраски кузовов грузовиков и др., одним из главных свойств которой является особая текучесть. В своих воспоминаниях Анатолий Белкин писал об особом станке, которым пользовался Михнов-Войтенко для создания подобных композиций: он описывает его как планшет, установленный на шар, с помощью которого можно было управлять растекающейся краской [7, с. 238]. Белкин видел это приспособление уже в 1970-х годах, в то время, когда Михнов работал с акварелями и гуашью, однако его появление в инструментальном арсенале художника может относиться и к более раннему периоду.

Работу с нитроэмалями в сравнении с «Тюбиком» Попов воспринимает как «изрядное отступление», «осень», маньеризм после «бури и натиска» первых неподотчетно смелых экспериментов» [7, с. 36]. Тем не менее исследователь отмечает и необходимость работы с новыми материалами для творческого развития художника, а также возросшую уверенность, закрепление найденных при работе с предыдущей крупной серией находок. В свою очередь, необходимо добавить не только «необходимость», но и логичность происходящих в это время изменений в творческом методе Михнова. Художник последовательно двигается к укрупнению цветового пятна. основополагающим принципом данной серии работ является контраст и сопоставление немногих цветовых тонов, как, например, в работе «Рукопожатие» (1961), где в динамичном движении сталкиваются красное и черное пятна.

В конце 1950-х — начале 1960-х годов лаконичность Михнова доходит до предела в серии «Рельефы» (конец 1950-х — начало 1960-х). Здесь он отходит от работы с цветом, занимаясь исключительно фактурой холста. Однотонные коричневые полотна, покрытые толстым слоем масляной краски, решаются исключительно «скульптурными» средствами. Причем эти работы практически бесформенны. В отсутствие цвета на первое место здесь выходит также ритм.

Таким образом, период конца 1950-х — начала 1960-х годов можно назвать одним из самых ярких во всем творчестве ленинградского художника. Мастер открывает абсолютно новое направление в европейской живописи — граффитизм. Много экспериментирует с различными материалами и техниками. Данный период является основополагающим для становления зрелого стиля художника. Здесь он проходит путь от собирания атомов действительности к пониманию картины как целостного мира.

Графический период (первая половина 1960-х — 1970-е)

1960-е годы в творчестве Евгения Михнова-Войтенко отмечены переходом от живописности к графичности стиля. После богатого на эксперименты периода конца 1950-х, в новом десятилетии художественный мир мастера претерпевает значительные изменения. Отмеченная еще в предыдущем параграфе тенденция к лаконичности художественного выражения здесь достигает своего апогея.

В первую очередь необходимо обратить внимание на смену используемых художником техник. Работы предыдущего периода в большинстве своем исполнены масляными красками, на рубеже десятилетий Михнов-Войтенко начинает

экспериментировать с нитроэмалями. В 1960-е главными для художника становятся карандашный рисунок, тушь, а также акварель и гуашь — техники по преимуществу графические (рис. 4). Во-вторых, резко меняется и формат создаваемых в это время работ. Если в 1950-х годах мы отмечаем осуществленное Михновым освоение крупного пространства — картины как части света, по выражению Екатерины Андреевой, то здесь он работает с небольшими по размерам листами бумаги, редко превосходящими 30 сантиметров в высоту и в ширину. В-третьих, гораздо менее значимую роль в произведениях данного периода играет цвет. Он возникает только в «Хорах» (1960) и в «Дневнике незадуманных образов» (1960–1962). Однако Михнов пользуется неяркими — разбеленными или, наоборот, смешанными с черной краской цветовыми тонами, подчеркивая с их помощью отдельные детали рисунка и отчетливее выявляя силуэт. Наконец, в целом художник во многом отходит от экспериментов в области абстрактной живописной формы. Так, в это время он снова обращается к жанру портрета, что мы видели в первой половине 1950-х годов. Другие его произведения 1960-х годов если и не становятся полностью фигуративными, то начинают в значительной степени напоминать антропоморфные формы Миро и Клее, что дает основание Михаилу Герману увидеть их несомненную принадлежность к живому миру, их «меняющиеся эмоции, тяготение друг к другу, переходящее в своего рода “ирреальную эротику”» [8, с. 17].

Доведя до предела концепцию картины как отражения целого мира в начале 1960-х годов, Михнов не отступает от собственных философских установок. В своем творчестве художник всегда стремится осуществить «возврат к широте цельного ощущения, мира человека, а не узких сторон и точек зрения» [2]. Тем не менее монументальные полотна его больше не устраивают. Михнов-Войтенко не расщепляет собранное им целое вновь на атомы, но начинает изучать в отдельности каждую часть этого целокупного мира. Главным образом меняется позиция художника по отношению к создаваемому им произведению — для него становятся важны нюансы.

В качестве переходных можно рассматривать две серии — «Хоралы» и «Дневник незадуманных образов», выполненные акварелью и гуашью соответственно. В них основополагающую роль еще играет пятно. В «Стояниях» сохраняется динамика движения краски по поверхности листа, однако она успокаивается, приобретает однонаправленное движение вверх. В «Дневнике незадуманных образов» даже на уровне названия сохраняется интенция апеллировать к случайному, подсознательному и бессознательному (рис. 5). Крупные



4. **Е.Г. Михнов-Войтенко.**

Не встреча.

1960.

Бумага, гуашь.

19 x 26,8.

Музей АЗ, г. Москва.

Фото предоставлено

музеем

пятна гуаши кладутся как бы случайно и напоминают лица каких-то персонажей только в воображении зрителя. Однако в них также можно отметить и стремление моделировать форму тенью, и отчетливый рисунок цветным карандашом.

Свое окончательное выражение эта тенденция найдет в автопортрете художника 1968 года — строго фигуративной работе, в которой взгляд мастера из-под нахмуренных бровей направлен прямо в глаза зрителю. В сравнении с автопортретом 1960 года, выполненным крупными разнонаправленными мазками масляной краски, где голова художника изображена в три четверти и не сразу считывается зрителем, заметны изменения в художественном стиле Михнова. В 1960-е работы вновь обретают композиционный центр, активно используется чистая поверхность белого листа. Художник устанавливает границы между собой и миром, между отдельными частями создаваемого им мира и окружением.

В карандашных рисунках и работах, выполненных тушью, определяющую роль играет линия. Многие произведения, выполненные в минималистичной манере, напоминают академические

штудии с натуры. На этих рисунках изображены человеческие фигуры либо в движении, либо в сложной для передачи позе. Тем не менее линия у Михнова-Войтенко всегда стремится стать пятном. Художник активно пользуется растушевками, в чем выражается особый динамизм его творчества, в котором все формы пребывают в состоянии постоянного становления (рис. 6).

В цикле «Беседы» (1963) линия играет роль границы между различными сущностями. Отчетливый контур с внешней стороны формы отделяет ее от соседней, выводя на первый план восприятия интервалы между ними. С внутренней же стороны линия растушевывается художником, создавая подобие светотеневой моделировки и привнося в изображение объем. Таким образом, средствами тона в абстрактных работах Михнова-Войтенко достигается пространственная глубина. Он будто изображает рельефы. Сама техника приближается к гризайли. Художник преодолевает здесь плоскостность основы, выходит за рамки модернистского понимания холста только как плоскости, создавая пространственные композиции.

5. **Е.Г. Михнов-Войтенко.**

**Из серии
«Дневник
незадуманных
образов».**

1960.

Бумага, гуашь.

26,7 x 18,9.

Музей AZ.

Фото предоставлено

музеем





6. **Е.Г. Михнов-Войтенко.**

Композиция.

1965.

Бумага, карандаш.

19 x 27.

Музей АЗ, г. Москва.

Фото предоставлено

музеем

В цикле «Соприкосновения» пятно и линия вступают в особые отношения друг с другом, в которых одно не существует без другого и одно является продолжением другого. Михнов-Войтенко использует новое для себя «пятно». Тушь растекается по всей поверхности листа некроющим пятном, что сохраняет определяющую роль белизны фона. Так художник достигает открытости, бесконечности пространства, выходящего не только за рамки холста, но и в глубину.

Та же тенденция обнаруживается и в выполненных тушью работах конца 1960-х годов. Полупрозрачные пятна, прорываемые в некоторых местах каплями воды, затягивают поверхность листа уже почти целиком. Михнов-Войтенко вновь выходит к созданию мира целостного, но построенного на новых основаниях, что получит свое окончательное выражение уже в зрелых и поздних работах 1970–1980-х годов, когда он вновь вернется к живописи, но будет работать в основном акварелью. Именно эти произведения будут показаны на немногочисленных прижизненных выставках художника, что характеризует их как значимые достижения конечной цели его длительного творческого пути.

Таким образом, графический период в творчестве Михнова отличается практически полным отказом от выразительных возможностей чистого цвета и возвратом к условной фигуративности. Определяющее значение здесь играет линия, задающая границы различных атомов бытия, гармонизированных в искусстве художника. Меняется отношение к пятну, которое становится светопрозрачным, открывая дорогу к новому пониманию глубины в абстрактной живописи.

Отмечая возврат к живописи в 1970-е годы, Екатерина Андреева говорит о высокой ценности этого шага назад, так как он «позволяет удерживать в фокусе внимания все три элемента творчества: искусство как природу материалов и возникающую из этой природы метафизику; реальность, соприродную материалам живописи; и личность художника как проводника из природы в метафизику, в бесконечность» [10, с. 185]. Зрелое творчество художника является собой синтез всего предыдущего развития — жестовая живопись, обогащенная длительным периодом экспериментов с графикой, станет выражением его мировоззрения на закате творческого пути.

Особенности художественного языка Е.Г. Михнова-Войтенко в 1950–1960-е годы

Художественный мир Е. Михнова-Войтенко в рассматриваемый период разнообразен. Объяснить это можно словами самого автора, для которого «каждая работа — шаг в небытие» [2]. Мастер использует различные техники — начиная от традиционной масляной живописи и заканчивая экспериментами с нитроэмалями; работает на крупноформатных полотнах и на небольших листах; совмещает беспредметный и фигуративный методы изображения. С течением времени в искусстве Михнова пылкость, необузданная энергия ранних работ всё больше «поверяется логикой» [8, с. 21]. Несмотря на это, мы можем выделить несколько отличительных черт художественного стиля Михнова-Войтенко, одинаково значимых как для его крупных абстрактных композиций второй половины 1950-х гг., так и для камерных графических листов 1960-х.

С юношеских лет художник испытывал страстное влечение к музыке. В квартире было фортепиано, на котором Михнов учился играть. По воспоминаниям Л. Хозиковой, после продажи пианино юный Михнов нарисовал для себя клавиатуру на бумаге и исполнял произведения по нотам. Впоследствии «музыкальное» нашло свое отражение и в живописи: «Я слушаю музыку — руками» [1, с. 35]. Художник создал множество композиций, посвященных великим композиторам, где средствами изобразительного искусства передавал сущность их языка. В 1960-е к таким относится посвящение «Homage Mozart» (1961). Главным же образом музыка повлияла на живопись Михнова в отношении структурной организации полотен. В целом проблема организации художественного полотна в живописи Михнова-Войтенко всегда превалировала над тематическим содержанием. Его волновала «не тема, а структура подачи темы» [2], как и всех авангардистов XX века.

Художник чувствовал родство этих двух видов искусства: «Живопись нашла свою природу и структуру первичных элементов, музыка тоже...» В его творчестве их синтез находит свое отражение в ритмической организации произведения. Его работы — полифоничны, по структуре напоминают фугу, где одновременно звучат несколько мелодических линий. В творчестве Михнова это выражено на уровне ритма. Положенные близко друг к другу мазки создают частый ритм. Одинаковые по цвету пятна создают более равномерное движение по плоскости произведения, что ярче всего выражено в картине «Поллоку» (1960). При длительном рассмотрении ясно считываются несколько пластов — черные линии, голубые мелкие пятна и крупное пятно бледно-фиолетового цвета. Каждое из них отличается от другого по ритму.

Вместе же они складываются в крупную полифоническую композицию. По-своему ритмический полифонизм выражен и в монохромных графических работах. В цикле «Хоралы» мерный ритм вытянутых пятен туши обогащен богатыми тональными переходами внутри одного цветового тона (рис. 7). То же мы видим и в цикле «Беседы», где плавное течение линии, ограничивающей различные абстрактные формы, учащается проступающей из-под туши фактурой поверхности бумаги. Таким образом, автор находит художественное выражение сложного, многосоставного мира — мира как «бурлящего комплекса реакций, взаимоотношений и т.п.» [2].

Другой отличительной чертой художественного языка Михнова-Войтенко является его особая работа с пятном. Пятно как структурный элемент лучше всего выражает стремление изобразить мир в его органической целостности: «Одни занимаются вопросами мастерства, меня интересует восприятие в целом и соотношение поступка, факта и художественного сопереживания» [2]. Михнов чаще всего покрывает свои произведения крупными, богато нюансированными пятнами, смешивающимися самопроизвольно прямо на холсте или на листе. Техники, в которых работает художник, определяют и форму пятна, свободно заполняющего плоскость произведения. Особенно интересно, что даже его линия всегда содержит в себе потенцию стать пятном. Смешанная с большим количеством воды, тушь растекается, за счет чего проведенная линия никогда не достигает отчетливости, которую мы можем увидеть в работах китайских или японских средневековых художников. Работая карандашом, Михнов никогда не пользуется только острием, задействуя всю плоскость грифеля, как, например, в композиции 1965 года. Не ограниченные ничем, сталкивающиеся или сливающиеся друг с другом пятна отражают мировоззрение мастера, выступавшего против любой детерминации, искавшего в искусстве индивидуального, не укладывающегося в систему.

То же самое можно сказать и о линии в его творчестве 1950–1960-х годов. Она играет роль второго плана в искусстве художника и тем не менее содержит в себе весь заряд его творческой интенции. Как уже отмечено, геометризм не был присущ произведениям мастера, поэтому главной линией в его творчестве была кривая — дуги, спирали, зигзаги и др. Линия в его работах не столько определяет границы форм, сколько объединяет, ищет точки соприкосновения и направляет. В философии Михнова она тесно связано с мотивом «нити», пути: «Моя заслуга — только в том, что я сохраняю — вопреки, парадоксально сохраняю — связующую нить» [2]. Наиболее яркое отражение эта мысль находит в цикле «Хоралы».



Тонкие линии черной туши, завершающиеся точкой, выражают общее движение разрозненных сущностей вверх — к духовному; они стремятся к всеобщему объединению. При этом всегда в его работах линия динамична и упруга — является прямым отражением энергичности жеста — важной категории в художественном мировоззрении мастера: «Через жест и материал к форме, а затем к образу» [2].

Таким образом, главными элементами художественного языка Е.Г. Михнова-Войтенко 1950–1960-х годов являются пятно и линия, ритмически организованные в единые полифонические композиции. Произведения отмечены особой ролью жеста, организующего форму и образ. В каждой своей работе мастер стремится выразить мир в целом — конкрецию. Отсюда его стремление к монументальному творчеству, обобщенным, целостным формам. Михнов-Войтенко не изображает мелких деталей, изоцренных форм, стремясь отразить мир во всей его полноте. В своих динамичных, наполненных движением произведениях художник средствами живописи воплощает целостный — единый и при этом неслиянный — мир.

7. **Е.Г. Михнов-Войтенко.**

Композиция № 25.

Из цикла «Хоралы».

1960.

Бумага, акварель, тушь.

29 x 10.

Музей AZ, г. Москва.

Фото предоставлено

музеем

Список источников

1. Альфонсов В. Ау, Михнов! Книга о Художнике. СПб.: Журнал «Звезда», 2012. 176 с.
2. Михнов-Войтенко Е. Записи 1961–1969 // Евгений Михнов-Войтенко. Художник и его время [сайт]. URL: https://mikhnov-voitenko.ru/zap_61_69.htm (дата обращения: 17.05.2023).
3. Климов Р. О художнике — его современники // Евгений Михнов-Войтенко. Художник и его время [сайт]. URL: <https://mikhnov-voitenko.ru/klimov.htm> (дата обращения: 01.06.2023).
4. Хозикова Л. Евгений Михнов-Войтенко: жизнь вопреки правилам. СПб.: Деловая информация, 2008. 536 с.
5. Сорокина Е. О книге Л. Хозиковой «Евгений Михнов-Войтенко: Жизнь вопреки правилам» // Евгений Михнов-Войтенко. Художник и его время [сайт]. URL: https://mikhnov-voitenko.ru/books/jizn_vopreki_pravilam.htm (дата обращения: 01.06.2023).
6. Михнов и о Михнове: записные книжки и беседы Евгения Михнова-Войтенко / сост. Е. Сорокина. СПб.: Издательство имени Н.И. Новикова, 2006. 181 с.
7. Евгений Михнов-Войтенко : каталог выставки «Блуждающие множества» / сост. В. Назанский [и др.]. СПб.: Новый музей, 2010. 279 с.
8. Евгений Михнов-Войтенко. 1932–1988 гг. : альбом / сост. Г. Приходько [и др.]. СПб.: П.Р.П., 2002. 207 с.
9. Сорокина Е. Сияние и ужас бытия // Евгений Михнов-Войтенко. Художник и его время [сайт]. URL: <https://mikhnov-voitenko.ru/sorokina.htm> (дата обращения: 17.05.2023).
10. Андреева Е.Ю. Всё и Ничто: Символические фигуры в искусстве второй половины XX века. 3-е изд. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2019. 584 с.

References

1. Alfonsov, V. (2012) *Hello, Mikhnov! Book about the artist*. Saint Petersburg: Zvezda Journal Publ. (In Russ.)
2. Mikhnov-Voitenko, E. (2014) 'Notes 1961–1969', in *Mikhnov-Voitenko. The artist and his life* [Online]. Available from: https://mikhnov-voitenko.ru/zap_61_69.htm (Accessed May 17, 2023). (In Russ.)
3. Klimov, R. (2014) 'The contemporaries on the artist', in *Mikhnov-Voitenko. The artist and his life* [Online]. Available from: <https://mikhnov-voitenko.ru/klimov.htm> (Accessed June 1, 2023). (In Russ.)
4. Khozikova, L. (2008) *Evgeny Mikhnov-Voitenko: the life against the rules*. Saint Petersburg: Delovaya Informatia Publ. (In Russ.)
5. Sorokina, E. (2014) 'About the book "Evgeny Mikhnov-Voitenko: the life against the rules" by L. Khozikova', in *Mikhnov-Voitenko. The artist and his life* [Online]. Available from: https://mikhnov-voitenko.ru/books/jizn_vopreki_pravilam.htm (Accessed June 1, 2023).
6. Sorokina, E. (comp.) (2006) *Mikhnov and about Mikhnov*. Saint Petersburg: Publishing named after N.I. Novikov (In Russ.)
7. Nazansky, V., Andreeva, E. and Popov, S. (comps.) (2010) *Evgeny Mikhnov-Voitenko* [Exhibition catalogue "Wandering multitudes"]. Saint Petersburg: The New Museum Publ. (In Russ.)
8. Prikhodko, G., German, M., Andreeva, E. and Krivulin, V. (comps.) (2002) *Evgeny Mikhnov-Voitenko 1932–1988* [Album]. Saint Petersburg: P.R.P. Publ. (In Russ.)
9. Sorokina, E. (2003) 'Brilliance and Terror of the Being', in *Mikhnov-Voitenko. The artist and his life* [Online]. Available from: <https://mikhnov-voitenko.ru/sorokina.htm> (Accessed May 17, 2023). (In Russ.)
10. Andreeva, E.Yu. (2019) *All and Nothing: symbolic figures in the art of the second half of the 20th century*. Saint Petersburg: Ivan Limbach's Publ. (In Russ.)

Информация об авторе

Хилько Богдан Валерьевич, студент, Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина, Санкт-Петербург, Российская Федерация, valebob10@gmail.com.

Information about the author

Bogdan Valerievich Khilko, Student, Saint Petersburg Academy of Arts named after Ilya Repin, Saint Petersburg, Russian Federation, valebob10@gmail.com.

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.
The author declares that there is no conflict of interest.

Статья поступила в редакцию 22.08.2023; одобрена после рецензирования 07.09.2023; принята к публикации 09.09.2023.

The article was received by the editorial board on 22 August 2023; approved after reviewing on 07 September 2023; accepted for publication on 09 September 2023.