

«НОН-ФИНИТО» В ТВОРЧЕСТВЕ НИКОЛАЯ ИВАНОВИЧА ФЕШИНА

*Работа представлена кафедрой всеобщей истории искусств
Российской академии живописи, ваяния и зодчества.*

Научный руководитель – кандидат искусствоведения, профессор Н. В. Геташвили

В статье рассматривается влияние художественного принципа «нон-финито» (от *ит. non-finito* – неоконченное), известного в европейском искусстве с эпохи Возрождения, на специфику творческого метода художника Н. И. Фешина и на примерах конкретных произведений дается анализ формообразующих приемов.

Ключевые слова: «нон-финито», Н. И. Фешин, изобразительное искусство, творческий метод, художественный принцип.

The article considers the influence of such artistic principle as non-finito (from Italian «non-finito» – unfinished), which has been known in European art since the Renaissance era, on the specificity of N. Fechin's creative method. The analysis of plastic techniques is given on the basis of certain works of art.

Key words: Fechin, fine art, creative method, artistic principle.

Николай Иванович Фешин (1882–1956) – художник сложной судьбы. Долгое время его было принято считать мастером регионального уровня, и так случилось во многом потому, что в основной период своей творческой деятельности он жил и работал в Казани. Сказалось и то, что значительную часть своей жизни Фешин провел вдали от родины в США. Однако при детальном рассмотрении обширности его дарова-

ния, глубины и многогранности претворенных в жизнь замыслов назревает настоятельная необходимость более полно осмыслить масштаб достижений Фешина в контексте общекультурных процессов прошедшего века.

Имя Фешина тесно связано с Казанью, где он родился, вырос, получил начальное образование в новооткрывшейся Казанской художественной школе (1895–1901) и

куда впоследствии, будучи еще студентом Высшего художественного училища при Академии художеств, был приглашен в качестве преподавателя. Годы учебы в Петербурге (1901–1909) – пора интенсивного личностного становления. Занимаясь в мастерской И. Е. Репина, находясь в водовороте кипучей жизни столицы, Фешин ведет активные поиски адекватных собственному мироощущению художественных средств. Фешин проявил себя во многих областях искусства, и его творчество обнаруживает жанровое многообразие. Большинство его произведений составляют портреты. Русский период творчества отмечен работой над жанровыми картинами. (Это в первую очередь крупноформатные «Черемисская свадьба» (1908), «Капустница» (1909), «Обливание» (1914 (?)), «Бойня» (1919). Уехав в Америку, он не обращается к написанию многофигурных полотен.) Кроме того, он писал натюрморты, пейзажи, обнаженную натуру, оформлял театральные постановки, занимался графикой, скульптурой, будучи прекрасным резчиком, по собственным эскизам делал авторскую мебель, предметы обихода.

В 1923 г., пережив тяжелое время гражданской войны, голода в Поволжье, Фешин принимает решение эмигрировать в США и вместе с женой Александрой и дочерью Ией навсегда покидает Россию. Нью-Йорк, Таос (штат Нью-Мексико), Лос-Анджелес – таковы базовые географические вехи не менее плодотворного американского периода. Художник в целом продолжает развиваться в русле сложившихся ранее живописных пристрастий, однако благодаря профессиональной чуткости, открытости эксперименту постоянно обогащает спектр изобразительных мотивов, что в итоге определило глубокое своеобразие его американского наследия.

Уже в студенческие годы намечаются характерные признаки всего последующего яркого и разностороннего творчества Фешина, формируются излюбленные тех-

нические приемы, и одним из наиболее часто применяемых является «нон-финито» (от *ит. non finito* – неоконченное)¹, интерес к которому в Европе возрос к концу XIX в. и в немалой степени отразился на отечественном искусстве, став основополагающим у таких мастеров, как Ф. А. Малявин, И. С. Куликов, А. Е. Архипов и др. В этом ряду не последнее место занимает Николай Фешин, в чьих работах эффект незаконченности получает осознанное и последовательное воплощение.

Ввиду малой изученности вопроса и неоднозначности толкования «нон-финито» в специализированных словарях возникает необходимость точнее очертить контуры данного явления.

По нашему мнению, «нон-финито» следует рассматривать как художественный прием, используемый автором для достижения особой (т. е. особого вида) выразительности произведения, при котором отдельные детали остаются намеренно незаконченными, имеют вид первоначальной стадии проработки.

К концу XIX в. отношение к искусству в России, в том остросоциальном понимании, как его видели передвижники, во многом теряет свою актуальность. На смену литературному сюжету, например, в жанровой картине приходила качественность чисто живописная, максимально очищенная от какой бы то ни было идеологической рефлексии. Но к этому приводит отнюдь не упадок гражданской позиции художников, не умаление нравственно созидательной роли их творений. Скорее следует говорить о поиске фундаментальных суггестивных форм, присущих живописи как таковой, которые она не заимствует извне, а овеществляет их своими собственными потенциальными настолько полно и емко, что не нуждается в вербальном «описательном» подтексте; приходит осознание того, что эстетическая составляющая вполне самодостаточна. Мы видим стремление обнаружить идею путем исключительно художественных

образов, доступных восприятию непосредственно глазом, не прибегая к дополнительным рациональным рассуждениям. Стремление следовать своей уникальной смысловой системе, не сводимой к способам воздействия ни науки, ни других культурных феноменов, становится программным направлением творческих исканий многих крупных авторов рубежа веков. К этому же времени относится интерес к свободной, размашистой манере письма, призванной не только подчеркнуть визуальный артистизм, обойдясь минимальными выразительными средствами, но и сосредоточить взгляд зрителя на основных пластических моментах, оставив все второстепенное только лишь намеченным. Среди крупнейших европейских мастеров тех лет особо выделяется Андерс Цорн, виртуозность кисти которого вдохновила многих его современников к раскрытию темпераментной раскованности красочной «кладки». Данные тенденции напрямую перекликаются с осознанием этюда как полноценного, полноправного художественного явления, которое мощной живой струей влилось в русскую живопись, прежде всего с творчеством Константина Коровина. В итоге целый спектр разноплановых влияний, включая импрессионистические идеи и некоторые принципы символизма, приводит к интенсивному культивированию приемов незаконченности в практике приверженцев реалистической ориентации.

Именно в атмосфере таких умонастроеваний складывается стиль Фешина с его обращением к «нон-финито». Во главу угла он ставит создание яркого запоминающегося образа, до предела заостряя эффект первого впечатления. Художник выстраивает изображение так, что в следующую минуту, рассматривая картину в деталях, мы видим, как этот образ растворяется во всплеске мазков, цветовых пятен. И затем вновь вырастает в единую полнокровную общность, при этом весь композиционный строй, ритмика силуэтов воспринимаются

в единой симфонической связи с явным конкретным сюжетным началом. Зачастую в произведении демонстрируются легкость и быстрота исполнения, что также находится в тесной связи с «нон-финито».

Фешин уделял пристальное внимание технической стороне работы, однако следует непременно иметь в виду, что конечной целью его экспериментов является максимально полное раскрытие содержания, где, допустим, в портрете психологическая характеристика модели, ее эмоциональное состояние, личное переживание автора, и больше – его мировоззренческая позиция по отношению к действительности – неотъемлемые черты художественной структуры. В жанровом же полотне акценты смещаются; здесь самое существенное – зафиксированная сцена, которая сама по себе, выбранная в качестве сюжета, обладает собственным внутренним содержанием. Фешин останавливается на мотивах, в которых зримо присутствует веками сложившаяся общность людей, говоря о том, что именно в ней следует искать воплощение народного духа. Понимание этого необходимо для осознания того, что для Фешина самое существенное в картине, – это ради чего она была написана. Самое существенное – это жизнь крестьянства в ее самобытности и полноте. Для художника осмысление целого – первоочередная задача, и даже если он детально прорабатывает фигуры, лица, то делает это сдержанно, в контексте всего холста. Приемы «нон-финито», главенствующий компонент которых – контраст живописных фактур, явное различие в степени «проработанности» элементов произведения, в связи с поставленными задачами оказываются мало применимы. В данном случае следует говорить скорее не о «нон-финито» в чистом виде, а о раскованной, во многом эскизной технике письма². Понятия эти близки, выражают сходные художественные поиски в истории искусства, но тем не менее приравнивать их друг к другу не всегда правомерно.

Портретная живопись Фешина преломляется одновременно в нескольких стилеобразующих гранях. Декоративные веяния модерна соседствуют с проявлениями импрессионистического начала (что отчетливо прослеживается, к примеру, в пленерных решениях). В некоторых портретах (особенно ранних) отчетливо видны отголоски реализма явно репинского уклона. Но чаще всего признаки разных направлений сочетаются в зависимости от того впечатления, которое хочет создать мастер. Он исходит из положения, что манера исполнения – неотъемлемая часть художественного образа. Любая картина подчеркнута индивидуальна, непохожа на предыдущие, требует своего подхода в соответствии с личностью человека, окружающей обстановкой. Автор стремится для каждой работы найти свою композицию, колорит, живописный аккорд.

Фешин неоднократно пишет портреты своей жены Александры Николаевны, урожденной Белькович: в интерьере и на пленере. Он создает многочисленные портретные этюды, рисует ее вместе с дочерью Ией. Портрет Александры, датируемый 1910-ми гг.³, написан легко, эскизно. Художник мягкими мазками пролепливает форму головы, выхватившую светом из темного фона. Поднятая к плечу ладонь только лишь чуть намечена. Плечи и волосы списаны с фоном; из плотной массы широких взмахов кисти на зрителя мягко выступают очертания задумчиво отведшей взгляд женщины.

Один из портретов матери, Прасковьи Викторовны Фешиной, выполненный в 1916 г.⁴, показывает модель сидящей на веранде за чаепитием. В степенной осанке, выражении лица, пронизательном взоре Фешин со всем присущим ему мастерством запечатлел трогательный образ глубоко любимого человека. Портрет выдержан в теплом охристом колорите, живопись беглая, как бы скользящая по картинной плоскости, местами виден белый, незакрашенный грунт. Автор демонстрирует эскиз-

ность, намеренную незаконченность отдельных фрагментов, например, стены деревянного дома на заднем плане, самовара. Фешин импрессионистически набрасывает композиционные пятна, лепит их цветом, не уточняя контуров, а, наоборот, стараясь стусшевать их так, чтобы они только угадывались.

Среди ярких и разнообразных работ американского периода мы можем видеть портреты и представителей высшего общества Нового Света, и творческой элиты, среди которой много таких же вынужденных иммигрантов из России, как и сам Фешин. Вместе с этим показателен интерес художника к самобытным этнокультурам, нашедший отклик в многочисленных портретах индейцев, мексиканцев. С одной стороны, можно говорить о том, что это естественная отзывчивость на «обстоятельство места»: поселившись на долгое время в городе Таос, штат Нью-Мексико, он тесно соприкасается с представителями коренного населения. Однако неподдельное, искреннее упоение колоритными типажам индейцев, стихийной силой их характеров, которое неизменно сквозит в таосских произведениях, говорит о том, что источник вдохновения выбран отнюдь не случайно и является прямым продолжением этнографических пристрастий Фешина, нашедших изначальный ракурс в жанровых картинах, созданных на родине.

Фешин зачастую пишет этюдно, сохраняя впечатление быстроты и некой спонтанности, «небрежности» мазка. Цвета предельно насыщены, их сочетания контрастны и мажорны. Так, портрет индейца Ромеро Мирабоша из Таоса (1930–е) выполнен в свободной «фешинской» манере. Мужчина чуть наклонил голову и отвел взгляд в сторону. Во всем его облике чувствуется сосредоточенность, внутренняя сдержанность. Голова крупно компонована в холсте, бегло намечены рубашка, светло-серый фон. Фешин внимательно, весомо лепит объемы лица: острый подборо-

док, прямой нос, сильно выступающие надбровные дуги. Плотным темным пятном показаны зачесанные назад прямые волосы. Окружение смело, широко трактовано крупными цветовыми пятнами.

Отдельной строкой в творчестве мастера стоит его графическое наследие, где «нон-финито» также нашло свое преломление. В большинстве это портреты и зарисовки обнаженной модели, встречаются также штудии частей тела: наброски рук в различных ракурсах и др. Излюбленным его материалом в графике был уголь. В подходе Фешина мы видим не просто долю условности, свойственную графике, а, скорее, определенную изобразительную программу, когда списывание второстепенного с фоном, растворение всего, что не существенно для создания полнокровного образа, в пространстве листа бумаги становится художественным приемом. То есть это не просто свойственное графике «недосказывание», а намеренное «нон-финито», которое всячески акцентируется. Рисунки Фешина весьма своеобразны по своему пластическому языку, индивидуальны по эмоциональному тембру. И во многом это происходит благодаря обращению к эффекту незаконченности. Два ключевых выразительных средства – тонкая гибкая упругая линия и мягкое прозрачное тональное пятно – существуют как бы обособленно, не переходя друг в друга. Фешин редко прибегает к штриховке. Намечая абрис очертаний, стыки форм, он прибегает к деликатной лепке тоном. След до предела заостренного угла – жесткая на переднем плане линия, уходя в глубь листа, нередко угасает, только лишь намекая на контур, тональное же пятно, выявив главное, местами сходит на нет, прозрачно расплывается по фону.

Занимается Фешин и скульптурой. Это в основном небольшие бюсты. Любимым его материалом было дерево, природные качества которого (узор волокон, теплые переливы естественного цвета) неоднократно выявлялись художником. Детально прорабатывая лица, он местами подчеркивает жесткость следов резца, намеренно оставляя общую массу скульптуры на этапе первоначальной обработки, усиливая контраст грубой фактуры с отшлифованными поверхностями. Мастерство резчика, полученное долгой кропотливой практикой, и артистический талант в его скульптурных произведениях проявлялись на неизменно высоком эстетическом уровне.

Здесь, как и в живописи, Фешин придерживается единых координат – в его скульптурах намеренная незаконченность позиционируется особенно явно, прямо перекликается с хрестоматийными примерами «нон-финито» у Микеланджело. Мы видим тот же эффект рождения натурального мотива из аморфной стихии «рабочего» материала, когда замысел вырисовывается из бесформенных, беспредметных объемов. То, что впервые появилось у Микеланджело, нашло широкое применение у скульпторов конца XIX – начала XX в. Среди отечественных авторов достаточно упомянуть А. С. Голубкину, С. Т. Коненкова, А. Т. Матвеева.

Таким образом «нон-финито» как художественный принцип глубоко затронул творчество Николая Фешина, отразившись в той или иной мере в разнообразных жанрах и видах изобразительных искусств, к которым он обращался. Это говорит прежде всего о том, что «нон-финито» не было только лишь формальным приемом, а восходило к сущностным пластам миропонимания художника, нашедшего зримое воплощение в его искусстве.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Термин «нон-финито» вошел в обиход теории изобразительного творчества в 1950–1960-х гг. благодаря трудам западноевропейских исследователей Й. Гантнера, П. Михелиса и др. Основным их постулатом была мысль о том, что произведение может быть завершено только в воображении

ОБЩЕСТВЕННЫЕ И ГУМАНИТАРНЫЕ НАУКИ

зрителя, в сознании которого оно выступает как повод для того или иного впечатления. Речь идет о принципиальной невозможности для художника завершить свою работу, так как на трактовку образа неизменно влияет личность созерцающего субъекта с индивидуальными особенностями восприятия, мышления; поэтому зритель является полноправным сотворцом искусства, и незаконченность дает ему широкий потенциал для интерпретации замысла мастера. Отталкиваясь от своеобразной незаконченности отдельных произведений первооткрывателей «нон-финито» Микеланджело, Леонардо да Винчи, утверждается положение о дальнейшем развитии в европейском искусстве принципа незаконченности. «Нон-финито» рассматривается в русле закономерного историко-культурного процесса и, по мнению сторонников этой теории, находит свое наиболее яркое выражение в модернизме.

² Данное утверждение не столь очевидно при рассмотрении картины «Обливание», так как она была буквально не закончена художником, хотя и доведена до определенной степени выразительности, поэтому приравнивать естественную незаконченность отдельных деталей к «нон-финито» в этом случае неправомерно.

³ Государственный музей изобразительных искусств Республики Татарстан.

⁴ Государственный Русский музей.