

ИНТЕРВЬЮ С ХУДОЖНИКОМ СТАСОМ СВЕТОЧЕНКОВЫМ (13.02.2015)

INTERVIEW WITH THE ARTIST STAS SVETICHENKOV (13.02.2015)

Проведение интервью, редакторская обработка текста А. С. Парфениковой

— Стас, расскажите, пожалуйста, когда Вы начали рисовать?

— Первый мой творческий успех был в детском саду, когда я нарисовал лучше всех лисичку. Потом меня водили по группам и в старшую группу, где я всем рисовал лисичку. Вот это было первое, что я помню.

— А как дальше Вы развивали свои способности? Где учились?

— Это совершенно стандартный путь: я пошел в районную художественную школу, там мне повезло с учителем. Великолепный был человек — Борис Степанович Рябов (кстати, скульптор). Когда готовился к поступлению в Мухинское училище, мне опять повезло с учителем рисунка — Ехенко, был там такой человек, замечательный дядька. А вообще, я считаю, что мне просто повезло с учителями по жизни. В Мухинское училище я не поступил: по композиции получил две аккуратненькие двойки, правда, две пятерочки за рисунок, но это не сыграло большой роли. А потом пошел в ЛИСИ, там тоже был совершенно феноменальный человек — Герман Похаревский. Его школе я обязан всеми офортами, которые сейчас у меня есть. А дальше уже как жизнь повелась. Художником я никогда не собирался стать, я всегда считал, что буду реставратором, может быть, архитектором. Так как я учился на архитектора и мне это нравилось.

— Очевидно, что образование архитектора повлияло на Вас как на художника.

— Видимо, да.

— Вы помните тот момент, когда Вы поняли, что вырабатывается сугубо Ваш стиль?

— У меня часто спрашивают, в каком стиле ты работаешь? Не знаю, что ответить. Я не оцениваю свою работу с точки зрения стиливой принадлежности. Можно, конечно, сказать: я так вижу! Если рассмотреть составляющие стиля, например элементы графики, которые в живописи появляются регулярно, то это четкий рецидив архитектурного образования, вдохновленный Клее и Миро... Когда мы делали графику в ЛИСИ, подобные элементы были очень модны и это перекачивало. Не я это изобрел. Школа сильно формирует человека. Когда художник занимается графикой и до сих пор рисует, как в Академии художеств, фавнов и нимф — это инфлюенция, заложенная со школы. Идея сформировать свой стиль периодически посещает, но в большей степени она связана со скульптурой и более прикладными вещами.

— Расскажите, как Вы создаете свои работы? Сам процесс?

— Ой, Алена! Если бы я мог ответить на этот вопрос — я бы уже давно был гениальным художником.

— Получается, это каждый раз по-новому?

— Да, это каждый раз заново. Правда, очень сложно... Это самый важный вопрос для художника. Например, однажды у него что-то получилось, и как восстановить этот алгоритм, чтобы у него каждый раз так получалось? Есть момент накопления материала: когда приходит идея и ты ходишь вокруг, глаз начинает считывать вещи, которые ты можешь поместить в картину. Ты начинаешь смотреть на все с этой точки зрения, а дальше как получается. Чисто технические вещи в исполнении иногда просто непредсказуемы. Случайно сделал мазок, и он попал в десятку. Например, у меня есть небольшой эскиз, там идея. В принципе, в эскизе не фабула, а, как правило, образ, графическая, визуальная идея, которая цепляет. Если образ есть, то из него можно что-то сделать. Для того чтобы эта история сохранилась, делается эскиз, потом переносится на холст. Начинаешь писать, делаешь первую прокладку — начинают выстраиваться отношения между цветами, массами в картине и дальше, как правило, картинка стопорится. Потому что она просто живет своей жизнью, а моя задача время от времени подходить и что-то подправлять.

— То есть это некий живой объект?

— В принципе, да. У меня ощущение, что это история такая... Не могу сказать, что именно я ее пишу, внутри нее начи-

нают появляться свои взаимосвязи, которые я просто стараюсь подцепить, выявить, и все. А там, что получается, то получается. Бывает такое, когда картина не пошла. Вот помните, у меня там подрамник стоит с недописанным портретом? Я его переписывал раз десять, наверное: не пошло! Не пошло. Причем, я знаю, почему не пошло, потому что натура не работает.

— У Льва Толстого в «Анне Карениной» очень хорошо прописан образ художника, вдохновение и муки творчества, которые он переживает. Это из путешествия Анны и Вронского в Италию. Там есть отрывок, в котором описывается, как художник пытается поймать образ, но у него ничего не выходит. И вдруг на эскиз фигуры падает капля воска — и все встало на место! Он увидел, понял, схватил этот образ и перенес на холст.

— Да, здесь нужна какая-то внешняя помощь. Как правило, те работы, которые я от начала до конца придумываю в голове, они не самые удачные. А когда ты начинаешь использовать те возможности, которые уже на картине появляются, тогда получается лучше.

— А какие инструменты, техники Вы используете?

— Холст, масло. Техника... Либо послойная живопись, либо сейчас стал писать алла прима. В основном, стараюсь лессировками. Если на работы посмотреть, там фееричных техник нет. Все довольно просто.

— Старая школа. Старые мастера.

— Что делать? Я же хотел быть реставратором. Поэтому я это и изучал.

— В данном случае, это не недостаток. Я знаю, Вы изучали техники старых мастеров. Расскажите об этом?

— На мой взгляд, все техники старых мастеров строятся на том, чтобы любой, даже самый заурядный художник мог написать хорошую картину. Все дело в поступательности процесса: живопись начинается от имприматуры, монохромного подмалева на холст, дальше вводится цвет, дальше поднимаются уже телесные моменты, кисти рук, лицо, драпировки прописываются цветом. Это сделано для того, чтобы в процессе живописи мог участвовать менее подготовленный, чем сам художник, человек. Эта система строилась на работе в мастерской, а мастерская — это был производственный процесс. Поэтому старые мастера старались все техники отрабатывать до такого состояния, когда в этом процессе мог участвовать менее квалифицированный человек. В том числе и обучение в мастерской маэстро строилось на тех же самых принципах, когда помимо какого-то рисунка или лепки, живописных эзерсисов ученик участвовал в создании картины — это обязательная история. После определенного момента мьтгья полов и смешивания красок. Пока он смешивал краски — он учился их смешивать. Пока мыл полы — научился терпению и доскональности. Весь процесс был направлен на создание мастера. А уж есть у него талант или нет — это дело десятое. Если есть талант, кто-то осваивал это быстрее, а если нет — кто-то засиживался в учениках до сорока лет. Безусловно, это интересные вещи, если в них погружаться. Другое дело, что нынешнее время практически не дает этой возможности. Когда я прихожу в галерею, мне говорят, что у нас авторы по три картины в месяц пишут, а при такой технике это невозможно сделать, чисто механически. Даже если просто красить холст, не думая, как это должно получиться. Мне как раз больше нравится вот эта вся кухня, приятно повозиться с красками.

— Я помню, Вы в какой-то момент пытались освоить эти техники... Даже левкас варили.

— Да, было дело, даже доски левкасил. Раньше темпера писалась на доске. Доску грамотно покрыть левкасом — это одно, а другое дело — найти грамотно доску. Если почитать Ченнино Ченнини, основного автора технологии живописи, то надо найти молодую ель, растущую на каменистом солнечном склоне, и из нее сделать доску. А при этом, перед тем как склеивать доску, хорошо бы ее вымочить в горной реке в течении двух лет. Но это же в нынешние времена практически нереально. Я в свое время

нашел замечательную доску для небольшой живописи: по-моему, это был натюрморт, а-ля старые испанцы. Это была столешница старого кухонного стола, то есть эта доска была настолько пропитана маслом, что ей века не страшны. И она была толстая в три пальца. А нет, вру! Это другая была картинка. «Небесный град Вавилона» называлась — ее украли. У меня осталась где-то маленькая фотография на сайте, можно посмотреть. Может, потому ее и украли, что подумали про нее что-нибудь такое... «А вдруг, это великая живопись, если она на такой толстой доске написана?»

— **Получается такой своеобразный комплимент Вам.**

— Лучше деньгами.

— **Что Вас вдохновляет на создание образов? Откуда Вы их черпаете?**

— Кратко не могу на это дело ответить. Хорошо бы тогда уточнить, что такое вдохновение? Вдохновение — эфемерная штука и в основном выдуманная. Потому что основное расхожее мнение, что художник сел за холст и все сразу у него очень технично, красиво и вдохновенно нарисовалось. И что если у него вдохновение есть, то все получается, как вода течет. Возможно, за это мы должны быть благодарны всем художникам Возрождения, которые очень трепетно относились к процессу создания картин и практически никого в мастерскую не пускали. Никто никогда не видел, как они создаются, никто не знал, сколько нужно технических ухищрений, чтобы сделать одну какую-то изящную вещь. Поэтому, может, и появилось понятие вдохновение, а он просто работал.

— **То есть Вы считаете, что вдохновение — это некий миф? Что на самом деле это кропотливая, техничная работа?**

— Мне кажется, да. Как говорил наш кок, в части, где я служил, самое главное, чтобы никто не видел, как это готовится.

— **Так как тогда появляются образы, откуда Вы их черпаете?**

— А образы иногда появляются. Вот идешь по улице и какая-то мизансцена: люди стоят, свет как-то падает. Просто смотреть надо и все. Или когда идет работа над картиной, и уже глаз начинает работать и цеплять все эти вещи... Щелк, смотришь — вот две фигуры, так как надо! Я прихожу в мастерскую и все это переделываю. Главное добежать до бумажки.

— **Вы носите с собой блокнот для зарисовок?**

— Блокнот я ношу, но, как правило, это домашняя работа. Я не люблю, когда кто-то видит, как это делается. Вот опять же из этих самых соображений: эти популярные мастер-классы «За три часа вы научитесь писать акварелью». Да никогда, ни один человек не научится писать акварелью за три часа, никогда! Хотя ты трижды гениальный будешь. Прежде всего — это работа. Руку надо научить делать. Никто же не объявляет мастер-класс «За тридцать минут мы научим вас забивать гвозди».

— **Что Вы читаете, какие книги любимые?**

— Это по времени меняется. Вообще, история самая банальная. Есть книги, которые мне нужны с профессиональной точки зрения, я знаю, что мне нужно их читать и они у меня любимы. Сланский Б. «Техника живописи», например, прекрасный польский автор, который написал шикарную книгу по технологии живописи. Эта книга всегда стоит в мастерской, она, конечно, совершенно в раздранном виде. А так все остальные книжки, какие пацаны в детстве читают, точно так же и я читал. Про летчиков, дальше там про подводников, «Три мушкетера», Ремарк... Был период на службе, когда делать было совершенно нечего и я на вахте прочитал полное собрание сочинений Жан-Жака Руссо. Умные книжки читать — это интересно. Когда мы готовились к марксистско-ленинской эстетике, решили с друзьями посадить в лужу преподавателя и практически на спор за четыре дня законспектировали полное собрание сочинений Гегеля. Каждый взял по три тома. Потом поменялись конспектами, а дальше уже преподавателю было с нами совсем трудно.

— **Какие художники на Вас повлияли?**

— Их много и каждый по-своему. Сначала был Микеланджело, когда я учился рисунку. Потом был период Караваджо и Веласкеса. В какой-то момент Рембрандт. Потом случился Миро, Клее и Дали — как же без этого. Дюрер, Крамской, Левитан, Модильяни, Вермеер Дельфтский, Ван Эйк, Рибера, Пареха. И еще масса мелких художников. Когда начинаешь что-то писать, остановиться невозможно, и начинаешь считать со всего. В принципе, лучше учиться у хороших художников. Например, Рубенс. Считайте, он меня маслом писать научил.

— **Как Вы считаете, насколько художник свободен и свободен ли он вообще?**

— Художник свободен в том плане, что любого человека, который резко негативно выскажется о его работе, может далеко послать. Это точно. Я выбрал себе такую историю, что у меня за спиной стоит огромное количество художников, которые что-то делали, причем очень хорошо делали, соответственно, это люди, с которыми можно поконкурировать. А значит, я уже не свободен.

— **Что для вас есть шедевр, хорошая картина, удачная работа?**

— Если говорить о моей работе, то шедевром это называть, может быть, и не стоило. А так, это работа, которая меня удовлетворяет. Я понимаю, что я не ответил на ваш вопрос. Это софистика. На мой взгляд, сам по себе термин шедевр он очень абстрактный.

— **А что для вас законченная работа, удачная, на Ваш взгляд?**

— Картина, которую страшно трогать. Это когда я точно знаю, что если я сейчас полезу туда, то я ее испорчу.

— **Что Вы думаете о современном искусстве в Санкт-Петербурге, да и в мире в целом?**

— Здесь у нас начинается опять плавание в терминах. Я могу высказать свое четкое мнение на тему художников, а искусство... Как говорится, голова — предмет темный, исследованию не подлежит. И сейчас мы придем к вопросу, что считается искусством. А обсуждая это, мы неизбежно придем к вопросу, что такое красота. А на эту тему еще ни один философ не дал неопровергаемого ответа. Был такой хороший искусствовед — философ Бакушинский. У него есть очень-очень толстая книжка, называется «Красота». И всю эту книжку товарищ Бакушинский пытался дать определения красоте. Не получилось. Я с ним согласен полностью, поэтому в современном искусстве само по себе произведение — это результат какой-то технологии, но не только технологии изготовления, но и технологии продажи. Скажем, до середины или до конца девятнадцатого века технология изготовления и технология продажи находились рядом — это была мастерская. А сейчас технология изготовления и технология продажи, они разнесены физически. Существует место, где изготавливается произведение искусства, и человек, который это делает, считает это искусством, и существует место, где это искусство продается, и человек, который продает, считает это искусством.

— **И не всегда это совпадает.**

— В принципе, да. Хотя если мы будем исходить из галерейного понимания произведения искусства, то аксиома — продать можно все.

— **Вы поддерживаете мнение о том, что сейчас почти ничего хорошего и стоящего не создается?**

— Да, это декаданс. Во-первых, идей нет. Мы эти идеи сами выхолостили из всего, что раньше составляло искусство. С моей точки зрения, любое произведение искусства должно давать человеку силы к жизни. Нести какой-то позитивный момент, иначе, зачем я это буду смотреть, если я не получаю удовольствия от этого? Зачем тогда, ну чисто по-человечески? А сейчас декадентские вещи практически насильно навязываются и целенаправленно поддерживаются. Нельзя построить что-то хорошее от отрицательного. Грубо говоря, кирпичи. Если я буду рыть только яму — я никогда не построю дом. Я получу только место для котлована.

— **Существуют художники, которые пытаются задействовать зрителя через отрицательные эмоции, вовлечь в художественный процесс таким образом. Вы, определенно, относитесь к другому ряду художников. Есть ли это искусство, когда оно несет негатив и деструкцию и лишает душевного равновесия?**

— Мы сейчас опять вернемся к понятию, с которого мы решили сойти. Понятию красоты, потому что искусство без красоты невозможно. В принципе, если вернуться к первоисточнику... То где-то у Ефремова есть заметка, где он очень точно, на мой взгляд, это объясняет... Современное искусство, в таком ключе, направлено просто на самоуничтожение. По-моему, с этим невозможно не согласиться.

— **Среди ваших выставок в России и за рубежом, какая больше всего запомнилась или особенно дорога?**

— Первая выставка, на которой ко мне отнеслись как к серьезному художнику, и я получил там какой-то респект,

на который имею право рассчитывать. Это, пожалуй, первая выставка в Монако, в банке дю Готарда. Хорошая была в этом отношении выставка. Но по количеству организационных проблем это была феерия, конечно.

— **Какое из тех мест, которые Вы посетили, для Вас самое запоминающееся, необычное?**

— Мне как раз нравятся обычные места. Хорошее место было Куфштайн в Тироле. В эту поездку было самое больше количество самых веселых историй. Правда про Прагу примерно столько же, если из этого исходить. Крит хорошее место, там полное ощущение, что те боги, которые там когда-то родились, до сих пор там живут. Очень комфортно. Может, потому что это было единственное место, куда я выезжал отдохнуть. Я прожил там три месяца.

— **Раз мы заговорили о Греции, что для Вас античное наследие?**

— В первую очередь оно ассоциируется с противовесом тому сатанизму, который происходит сейчас в искусстве. Это колоссальный задел, который перешагнуть, я думаю, никому не под силу.

— **Почему для себя Вы выбрали античную тематику и ее интерпретацию?**

— Все, кто занимается искусством, мимо этого не пройдут. Точно. Потому что в античности есть именно тот задел оптимизма, который искусство тебе дарит, когда получаешь релаксацию и позитив. Это чисто на физическом уровне происходит. Иногда я вожу друзей в Эрмитаж на третий этаж — тяжело, через двадцать минут у меня начинает болеть голова. Даже итальянцев могу смотреть примерно полтора часа. Видимо, сказывается накал драматизма, динамика и трагизм. А потом спускаешься в греческие залы, и там хорошо. Видимо, греки умудрились выдержать этот баланс между энергичностью и релаксом. Одно время я недолюбливал греческую классическую скульптуру. Ближе эллинизм был, когда я увлекался Микеланджело. Там есть динамика, напряжение психологическое, а потом я начал их хорошо понимать. Конечно, у нас в Эрмитаже стоят не оригиналы. Но все равно, может, это мрамор так действует. Мрамор очень люблю. Феноменальный материал!

— **Я много раз слышала от Вас о периоде офортов. Вы часто говорите, что не взялись бы за это еще раз. Почему?**

— Офорт требует особенного состояния, очень спокойного и отрешенного. Сейчас жизнь настолько светлива, что лучше даже не брать. Был период, когда я занимался офортами, потом я занимался живописью, после я занялся фарфором, в силу того что я работал на фарфоровой фабрике. Там я занимался дизайном фарфора и считаю, что получил четвертую профессию. В основном я все раздарил, и где-то в Берне в местном музее хранится мой маленький сервизик. Из героических фарфоровых подвигов — это фарфоровый самовар. Это конечно бред, но мы его сделали. Параллельно с живописью я занимался архитектурой, потом скульптурой. Тогда я выяснил, что могу делать довольно неплохую скульптуру. Но это чисто технические вещи. Поскольку мы не определились, есть ли у меня стиль, то и отступить я от него не могу.

— **Что Вам ближе из техник и материалов, как художнику?**

— Сейчас я нахожусь в счастливом моменте профессионализма. Поэтому какие-то творческие задачи мне легче решать в масле, а игровые и мыслительные — на уровне акварели. Нелзя к художественным техникам относиться с позиции «что больше нравится». Как выяснилось, была бы идея, а написать и выразить ее можно как угодно. Как правило, материал обусловлен замыслом. Работая над темой золотого быка, сделал скульптуру, а сейчас в мастерской стоит масло «Европа на золотом быке». Идея универсальна, она существует сама по себе, и в разное время проясляется в каком-то другом материале. А техника — всего лишь техника. Люди сейчас даже из бумаги делают голову Лаокоона.

— **Ваша задача воплотить идею?**

— Моя задача научиться. А вообще я же и Вам рассказываю, когда мы учимся рисовать, что искусство — это способ понимания окружающей действительности, наука, процесс познания. Искусство — точно такой же процесс познания, только немножко под другим углом, скажем, с эмоциональной точки зрения. А чем ты больше в это погружаешься, тем больше нюансов видишь.

— **Что бы Вы посоветовали начинающим художникам?**

— Много работать.