

---

# Эволюция художественного образа в творчестве С.Д. Кичко в композициях с одной мужской фигурой

Анохина Марина Александровна  
Anokhina Marina Aleksandrovna

СПбГУ Факультет искусств  
старший преподаватель

Россия, 199004, Санкт-Петербург, 6-я линия В.О., 15

E-mail: [praded\\_marina@mail.ru](mailto:praded_marina@mail.ru)

## Аннотация

Статья посвящена профессору Академии художеств Санкт-Петербурга — Сергею Дмитриевичу Кичко и представляет собой первое столь полное обращение к творчеству современного мастера. В ней предлагается периодизация творчества живописца и анализ его работ через идею Платона и И.В. Гёте о трёх составляющих стиля: от простого подражания к манере, а затем собственно к стилю. Статья охватывает всё творчество мастера на примере холстов с мужской фигурой в однофигурной композиции, что даёт возможность изучить композицию, технику письма, проследить эволюцию художественного приёма, художественного образа, смыслового компонента, а также затрагивается проблематика картины мира.

## Annotation

The article is dedicated to the professor of the Academy of Arts of St. Petersburg — Sergey Dmitrievich Kichko and is the first such full address to the work of a modern master. It offers a periodization of the artist's work and an analysis of his works through the idea of Plato and I.V. Goethe about the three components of style: from simple imitation to manner, and then to style itself. The article covers the entire work of the master using the example of canvases with a male figure in a single-figure composition, which makes it possible to study the composition, painting technique, trace the evolution of an artistic technique, artistic image, semantic component, and also touches upon the problematic of the picture of the world.

## Ключевые слова

Сергей Дмитриевич Кичко, периодизация творчества С.Д. Кичко, ранний период творчества С.Д. Кичко (1976 — 1988), период поиска выразительности в живописи С.Д. Кичко (1989 — 2009 гг.), зрелый период творчества С.Д. Кичко (2010 — по настоящее время), эволюция художественного образа, пластическое мышление, однофигурная композиция, картина мира.

## Keywords

Sergey Dmitrievich Kichko, periodization of creativity of S.D. Kichko, early period of creativity of S.D. Kichko (1976 — 1988), period of search for expressiveness in painting of S.D. Kichko (1989 — 2009), mature period of creativity of S.D. Kichko (2010 — present), evolution of artistic image, plastic thinking, one-figure composition, picture of the world.

## Введение

Человек, как социальное существо, неразрывно связан с обществом. Именно в социуме растёт и развивается личность, начиная с семьи и школы, затем на всём продолжении жизненного пути: высшее образование, работа, друзья и единомышленники, а в идеале ещё непрерывное самообразование и самосовершенствование. Всё это и даже больше требуется для становления/воспитания творческой личности, ведь она, как лакмусовая бумажка, воспринимает и отражает окружающий мир. Действительно творческий человек проявляет высокую

---

работоспособность, упорство и желание услышать критику, всегда открыт к знаниям, быстро мыслит и постоянно расширяет кругозор. Без сомнения, к этой категории людей относится и Сергей Дмитриевич Кичко.

С начала XX века наметился глобальный отказ от академических основ и предметной живописи, а в XXI веке заинтересованность государства в художниках современности почти сошла на нет, поэтому так важно и актуально здесь и сейчас, как это сделал Вазари в своё время, знать, анализировать и оставить след на страницах истории искусств о творчестве нашего современника — Сергея Дмитриевича Кичко. Необходимо заметить, что в 1970-е –1980-е гг. печатались альбомы-книги при поддержке государства о виднейших деятелях искусства, к которым, несомненно, относятся Е.Е. Моисеенко (учитель С.Д. Кичко) и П.Т. Фомин (старший коллега С.Д. Кичко и наставник). Немного иначе сегодня обстоит дело с действующими профессорами Санкт-Петербургской Академии художеств имени Ильи Репина, у Сергея Дмитриевича Кичко до сих пор нет каталога.

Автор данной статьи, желая охватить весь период творчества Кичко, остановился на рассмотрении живописных произведений с мужской фигурой в однофигурной композиции. Так как эта тема поднимается художником не только в каждый период его творческого пути, но и даёт возможность изучить композицию, технику письма и значение мужской фигуры, проследить эволюцию художественного приёма, эволюцию художественного образа и смыслового компонента в однофигурных композициях в живописи творца. Для анализа эволюции художественного образа композиций с одной мужской фигурой в живописи Кичко взяты девять холстов, которые написаны художником почти за пять десятилетий. Возможно, работ было больше, но, как признался сам Кичко, он своевременно не делал снимки холстов до их продажи. Тем не менее, есть ряд других полотен живописца, которые помогут проследить совершенствование стиля письма, цветоносность работ, смену композиции, то есть развитие пластического мышления, также как и с помощью каких приёмов Кичко выходит на художественный образ, а впоследствии и картину мира в своих холстах. Кичко — художник непростой, выделяющийся среди других, глубокий, сложный и неоднозначный. Знакомясь с биографией художника, была проделана работа, которая позволила определиться с периодизацией творчества мастера, что напрямую связано с профессиональным ростом и политическими событиями в стране, поскольку искусство это отражение времени. Очень большое значение имеет время в жизни каждого человека: когда и где ты родился, сколько тебе отведено... Надо полагать, что жизненный и творческий пути Кичко насыщены знаковыми событиями, которые поспособствовали раскрытию таланта и выработке собственного стиля письма, что так эффектно отличает его от современников петербургского академического изобразительного искусства.

О творчестве С.Д. Кичко написано всего две статьи за 2014 и 2024 годы и упоминается в одной книге. В статье «Осенние мотивы в творчестве С.Д. Кичко» (2014) автор А.И. Шаманькова рассмотрел в контексте проблем осмысления и развития темы памяти, которая по-прежнему актуальна в российском искусстве. Статья М.А. Анохиной «Свет и цвет в художественных образах Кичко С.Д.» (2024) посвящена силе художественных средств живописи и значимости предметно-символов, которые совместно со светом и цветом позволяют живописцу выйти на художественный образ в картинах. В фундаментальном труде С.М. Грачёвой «Современное петербургское академическое изобразительное искусство. Традиции, состояние и тренды развития» (2019) С.Д. Кичко упоминается во введении (с. 10), в III главе «Санкт-Петербургская академия художеств в современном культурном пространстве» (с. 79), в VIII главе «Тема Великой Отечественной войны и Победы в современном петербургском академическом искусстве» (с. 142 — 143) и в XIII главе «Проблемы предметной среды в академическом искусстве» (с. 247, 252, 255, 261 и 265).

Ценно, что и сам живописец (С.Д. Кичко) имеет статьи об искусстве в «Сборнике научных

---

статей» при Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина и в иллюстрированном журнале «Петербургский художник» — они позволят нам не игнорировать первоисточник.

### **В мастерской Е.Е. Моисеенко, как ученик и как младший помощник**

Чаще всего художник сам выбирает тему, но бывают такие значимые события в истории, что тема выбирает творца. Думается, что именно это и произошло с Евсеем Евсеевичем Моисеенко: революция, Великая Отечественная война, культ личности и всё сопутствующее сложной, многогранной и неоднозначной эпохе Советского Союза. Не понаслышке знакомы Моисеенко ужасы войны: ополчение, плен, фашистский концлагерь, освобождение и снова фронт. Будучи молодым мужчиной, он «знал цену страданиям, радости, вновь обрётённому искусству» [3; с.35]. Побывавший в плену, беспартийный, такой человек всегда был под подозрением у властей — враг народа. Только в 1956 году он избирается членом правления СХ РСФСР и выставочного комитета СССР. С 1958 года Моисеенко начинает преподавать в Институте живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина, а с 1963 года он уже профессор, руководитель персональной мастерской вплоть до дня смерти — 29 ноября 1988 года.

Как заметил М. Герман: «Мир искусства Моисеенко населён людьми — в этом один из секретов постоянной современности его полотен» [3; с.43]. Даже в те атеистические годы советской власти гений Моисеенко понимал, принимал и воспевал прописную истину: человек — венец творения — христианское определение человека. Согласно Библии, человек — главная причина бытия, последнее творение Господа. Весь мир возник ради него и был создан словом Божьим, а человека Бог сотворил своими руками — по образу и подобию Своему. Возможно из-за осознания этого, Моисеенко не боялся в советские годы писать работы с материнским жестом благословения — «Сын» (1968), иконы под рушником — «Сын» (1969), «луковки» куполов, увенчанные крестами — «Сергей Есенин с дедом» (1964), «Детинец» (1967), евангельские сюжеты — «Распятие» (1988).

Творчество Моисеенко многогранно, ему были интересны и подвластны все жанры живописи. Он писал замечательные натюрморты, выполнял удивительно тонкие лирические пейзажи, создавал картины на жанровые и бытовые темы, раскрыл себя, как портретиста, но прежде всего, живописец — «крупнейший мастер исторической картины, он касается темы революции, темы войны с трепетом и волнением» [3; с.43]. «Картины Моисеенко легко узнаются. В них — при всём порой удивительном несходстве — есть единая „пластическая мелодия“ — сочетание мягкой напевности и пронзительной остроты формы, живописной фактуры» [3; с.42]. В историю изобразительного искусства Моисеенко вошёл как яркий живописец, как художник-романтик, философ своего времени, эпохи, овеянной героизмом военных лет.

Многие хотели попасть учиться в мастерскую Моисеенко, студенты и коллеги уважали, кто-то побаивался, авторитет был непререкаемый, требовательный к творцам, но более всего к себе. В такой атмосфере повезло учиться и работать бок о бок с гением Сергею Дмитриевичу Кичко, который, став профессором, в своей статье «Диалог с памятью (О Е.Е. Моисеенко)» написал: «И я хочу, чтобы память чаще возвращала меня на исходную позицию, в те уже далёкие времена, к той заветной реке времени, когда рука Учителя на моём плече была самой желанной похвалой и оценкой моих первых шагов в искусстве, потому что тот праздник чувств навсегда со мной» [8; с.6].

Одна из двух основных тем в картинах Моисеенко, а именно тема войны, которой он жил и «болел» на всём протяжении своего творческого пути, по наследству, если так можно сказать, передалась и его ученику Кичко. Конечно, следует отметить, что этому способствовали и политические события в стране. С 1965 года 9 мая снова стал нерабочим днём, состоялся второй парад Победы на Красной площади. С этого же года была развёрнута акция «Вахта памяти» по поиску останков пропавших без вести солдат, уходу за воинскими захоронениями и мемориалами,

---

в канун юбилея по всей стране возводились монументы, связанные с Великой Отечественной войной. Тем временем город-герой Ленинград хранил свою особенную историю о тех событиях. И эта Большая тема к 1970-м годам стала неотъемлемой для студенческих заданий, выставочных проектов и творческих личностей с чувством долга, уважения и благодарности к памяти случившемуся.

Кичко в ранний период творчества создаёт две (известные нам сегодня) композиции с одной мужской фигурой на холсте: «Блокада. Утро» (1976), «И был вечер...» (1984).



*С.Д. Кичко. Блокада. Утро. 1976.*



*С.Д. Кичко. И был вечер... 1984.*

---

Годы учёбы Кичко, как и начало преподавательской деятельности под руководством Моисеенко, задали ориентир и высокую планку в профессиональном, духовном и личностном росте.

### **Подражание. Ранний период творчества С.Д. Кичко (1976 — 1988)**

Платон неоднократно писал о таком методе/приёме творчества, как подражание, впоследствии И.В. Гёте трактовал этот приём значительно шире: «Простое подражание, работает как бы в преддверии стиля, оно научается сравнивать схожее, разделять несхожее и объединять отдельные предметы общими понятиями» [5; с.16]. Речь идёт «о трёх составляющих стиля: от простого подражания к манере, а затем собственно к стилю» [13; с.265]. Подражание, конечно, широкое понятие, которое и по сей день анализируется, рассматривается и трактуется. Ещё Платон в 10-й книге «Государство» заметил, что «существуют вечные идеи, их воплощение-1 и воспроизведение-2 этих воплощений-1», т.е. живописец изображает «лишь видимость, а не подлинно сущие вещи» [18; с.596]. Однако с выходом на первый план живописи среди других видов искусства, начиная с эпохи Возрождения, всё чаще и чаще встречается не простое подражание природе, а подражание приёмам, технике и стилю письма наставника или более выдающегося живописца. Отчасти, к такому подражательству на начальном этапе творчества прибегнул и Кичко, но не целиком, а фрагментарно. Совершил свой отбор с уже переработанного, проанализированного и воплощённого учителем. Где-то подсмотрел ракурс, где-то приём, а где-то и композицию, но в целом попытался понять и постичь пластическое мышление Моисеенко. Следует заметить, что со слов Кичко творчество его учителя делится на три этапа:

1) образ строится на выразительности цвета (сочная цветопись, богатство цветовых отношений);

2) линия также важна, как и цвет (свободно владеет и пластикой, и цветом);

3) пластическое начало превалирует, оно определяет собой существо образа (графический стиль письма выходит на первый план, стиль виден в линиях).

1984 год относится к позднему периоду творчества Моисеенко, и интуитивно Кичко «приглашает» в свои работы графический стиль письма. Именно пластическое начало свойственно живописи его наставника этого периода, хотя Кичко определяет себя как «чистого» живописца (со слов С.Д. Кичко). В связи с этим графичность, которая проявляется в работах Кичко, вместе с открытым, местами «диким» цветом создаёт впечатление «раскраски». Особенно это заметно в холсте «И был вечер...» (1984), где линия и цвет настолько равноценные, что работа рассматривается и воспринимается частями. Художник прибегнул к «рассказу/литературе», переполнил холст деталями и акцентами, от которых «разбегаются глаза» и «рассыпается» цельность восприятия картины. Это и есть то наивное, школярное подражание молодого художника.

Немного иначе обстоит дело с холстом «Блокада. Утро» (1976). Визуально во многом схожего с картиной «Барак» (1962). Серия Моисеенко «Этого забыть нельзя» (1960-1962) состоит из девяти картин небольшого формата, которые посвящены узникам концлагерей. Холстам присуща скупость изобразительных средств, некоторые выполнены в гризайле, язык картин предельно прост и обобщён. При внимательном рассмотрении этих двух картин «Блокада. Утро» и «Барак», очевидно, что Кичко позаимствовал из работы Моисеенко не только ракурс фигуры, которая сидит, но и композицию холста. Конечно, эти две работы разных размеров, но их формат идентичен/сопоставим, мотив окна и доминантная вертикаль в горизонтали, как ракурс сидящего и пугающее своей темнотой и беспросветностью пространство — всё это Кичко «пригласил» в холст «Блокада. Утро» из картины учителя «Барак». Холст «Блокада. Утро» преимущественно написан «диким», местами открытым и чистым синим цветом — ультрамарином, которому вторит холодный

зелёный — кобальт зелёный светлый и чёрные. В лице мужской фигуры и, особенно, на палитре присутствуют тёплые цвета, которые и уравнивают холодный колорит, не останавливаясь на монохромной цветовой композиции, а доводя её до полярной.



*Е.Е. Моисеенко. Барак. 1962.*

В начале XX века в изобразительном искусстве множатся «-измы», а со второй половины века оно определяется как постмодернистское и содержит в себе множество стилистических нюансов в живописи, в связи с чем появляется понятие «пластическое мышление». По О.В. Беспалову «под пластическим мышлением художника (или пластическим чувством) мы подразумеваем дорефлективную основу его творчества» [15; с.36]. Существуют два архетипа пластического мышления: метафорический (эвристический) и метонимический (миметический, то есть реалистический!) [15; с.38]. О.А. Кривцун подходит к этому понятию иначе: «пластическое мышление — мышление в материале, мышление посредством чувственных форм, объёмов, линий, красок, света, тени — то есть мышление посредством всей совокупности визуальных характеристик объекта» [16; с.20-21]. Он «не претендуя на целостный охват» очертил ряд линий пластического мышления в языке современной живописи, которые выступают сегодня наиболее влиятельными: «мягкое распрямление», «открытая форма», «дословное художественное письмо», «новая вещественность/говорящая осязаемость поверхности картины», парадоксы и алогизмы нашего мышления и декоративность [16; с.31-33]. «При этом необходимо отметить, что в „чистом“ виде тот или иной тип пластического мышления редко существовал в творчестве какого-либо художника. Чаще это был синтез нескольких» [13; с.266]. Выходит, в то время как Моисеенко постиг суть пластического мышления, основанное на парадоксах и алогизмах, где основным художественным средством выражения является линия, используя в качестве образного языка «метафору, которая выражается через гротеск» [13; с.272], Кичко «нащупывает» и развивает в своём творчестве декоративное пластическое мышление, но интуитивно использует в холстах внешние признаки пластического мышления учителя. В картине «Барак» Моисеенко совмещает два типа пластического мышления: дословное художественное письмо и основанное на парадоксах и алогизмах. Выразительными средствами в дословном художественном письме служат «предельная

---

обобщённость, экономия художественных средств и огромная роль света» [13; с.273]. Это тип пластического мышления даёт возможность прийти к пониманию пространства как энергии (к свету как творящему началу). Именно этот свет «неистребимости сопротивления человеческого духа насилию» оценил искусствовед А.Ф. Дмитренко в произведениях серии «Этого забыть нельзя». Фигуры мужчин в картине «Барак» истощены, свет падает на них сверху и справа, мотив окна на заднем плане «рисует» силуэты в контражуре и при всём этом тела узников светятся как бы насквозь, как хрустальные. В холсте «Блокада. Утро» Кичко пытается повторить решение наставника, хотя свет из окна мастерской тусклый и плотный, голова, кисть руки и палитра художника освещены в разы сильнее неясным источником света — это поверхностная попытка передать свет, как энергию, которая не выстраданная и не пережитая. «Только выстраданное и пережитое может быть настоящим искусством», — слова Е.Е. Моисеенко [3; с.35]. Особенность построения композиции, где срезана фигура, интенсивность и открытость цвета в холсте «Блокада. Утро» по О.В. Беспалову говорят, что Кичко воспользовался приёмами экспрессионизма: «выбор подстановок, которые должны заместить природные формы (укрупнение фигур людей, которые почти выпирают из полотен, „монументализм“) и цвета (...ярко-синие...)». И там же замечает, что «как в любом проявлении искусства, есть явления, готовые к побегу из одного типа пластического мышления к другому» [15; с.46]. Из чего можно заключить, что Кичко не только подражал, но и привносил своё. В работе «И был вечер...», которая наполнена «литературой», как и ряд других многофигурных композиций этого периода: «Майские салюты» и «Уходит лето» за 1984 год, холст за 1985 год, художник впоследствии отыщет те предметы-символы и найдёт тот свет и цвет в холстах, что позволят ему выйти на художественный образ.

Наивное подражание стилю письма учителя в раннем периоде творчества Кичко (1976 — 1988 гг.) стало той базой, благодаря которой начался его путь к обретению собственного стиля в живописи через манеру.

### **Под руководством, во главе и на основе соучастия**

С 1989 года Кичко без учителя и покровителя выходит в «свободное плавание» в поисках своего «слова» в живописи. Как стало известно, уже теперь, достойно преодолеть и пережить трудные девяностые смогли те, кто остался в стенах Академии.

Моисеенко видел в любимом ученике будущего руководителя персональной мастерской, как и продолжателя традиций, бывшей батальной мастерской в системе Академии, но только по прошествии восьми долгих лет Кичко возглавил мастерскую.

Пётр Тимофеевич Фомин[1] возглавил мастерскую после смерти Моисеенко, пригласив С.Н. Репина и В.В. Загонька себе в помощники, оставив Кичко при мастерской. Е.Е. Моисеенко и П.Т. Фомин хорошо ладили и понимали друг друга, возможно оттого, что много общего было в судьбах этих прославленных ленинградских художников. Родились будущие мастера кисти в крестьянских семьях, знакомство с искусством началось с московской школы живописи, оба добровольцами ушли на фронт, воевали, а после окончания войны вернулись в стены Академии художеств и уже не покидали их на протяжении всей жизни. Сохранилось немало снимков, где художники-коллеги вместе на просмотрах, заседаниях и просто в мастерских Академии. Моисеенко и Фомина роднили военные годы и годы в стенах Академии художеств, эти вехи в судьбах живописцев сыграли огромную роль в творчестве каждого из них. Советский и российский художник-реставратор, историк искусства, публицист, историк и учёный-культуролог Савва Ямщиков так написал: «Два художника ленинградской школы навсегда остались в моей памяти, как очень близкое и дорогое, без чего жизнь моя была бы неполной. Это Евсей Моисеенко и Пётр Фомин. Живя и работая в культурной российской столице, они сумели сохранить в своём творчестве и человеческом общении принципы и заветы, полученные от крестьянских предков. Восхищаясь совершенством

---

и утонченностью петербургской культуры, Фомин и Моисеенко умели оставаться самими собой, дополняя и развивая петербургские традиции, и незаметно стали символами художественной жизни Ленинграда, без которой трудно представить современную историю русского изобразительного искусства» [9; с.23].

Во всём вышесказанном есть логика в такой преемственности руководства мастерской, но стоит заметить, что Фомин к 1988 году не только уже возглавлял персональную мастерскую, но и был ректором института, однако, это не помешало ему взять ещё одну мастерскую, да какую! Фомин, как и Моисеенко, относился к военному поколению, которое годы спустя было готово также яростно и на совесть защищать, развивать и прославлять уже советское искусство. Им многое было под силу.

Все долгие восемь лет после смерти учителя Кичко работал плечо к плечу с Фоминым, что позволили ему, вырасти и окрепнуть профессионально, и дорасти до руководителя персональной мастерской. На протяжении почти десятилетия Кичко наблюдал, что «главным в педагогической системе Фомина является требование активной работы с натуры. По его страстному убеждению, только зримая действительность может научить думать, только жизнь, натура могут вдохновлять и претворяться в творческом сознании в художественные образы» [12; с.75].

Свято храня память и наказы Моисеенко, подмечая и внимая педагогической деятельности Фомина, Кичко в 1996 году после смерти Фомина становится руководителем персональной мастерской. С 1996 по 2003 годы Кичко возглавлял персональную мастерскую в должности профессора, где ещё недавно учился и работал помощником. Много сил, времени и прежде всего здоровья требует преподавательская деятельность, тем более у руководителя персональной мастерской. Эта должность не позволяла заниматься творчеством в полную силу. И Кичко добровольно снимает с себя обязанности руководителя персональной мастерской, но годы тяжёлой работы на износ принесут свои плоды в собственной творческой деятельности, которые не заставят себя долго ждать.

История снова повторяется на новом витке развития. Теперь уже ученики Моисеенко — С.Д. Кичко и В.В. Загонек[2] — сменяют друг друга на посту руководителя бывшей батальной мастерской. Они вместе работают с 1989 года и имеют много общего, что позволяет им и сегодня, не только из-за творчества каждого, но и через своих студентов и выпускников, сохранять особое отношение к работе в мастерской.

С.Д. Кичко пришёл в Академию, будучи студентом, и остаётся в её стенах в качестве профессора по сей день, совмещая преподавательскую деятельность с творческой, где личные достижения в искусстве наглядно учат и падают пример подрастающему поколению профессионалов.

### **Манера. Период поиска выразительности в живописи С.Д. Кичко (1989 — 2009 гг.)**

Если мы сосредоточим наше внимание на манере, то увидим, что она могла бы стать в лучшем смысле и чистейшем значении этого слова серединой между простым подражанием и стилем. И вот возникает язык, в котором дух говорящего себя запечатлевает и выражает непосредственно, обычно подобный образ действий либо заставляет человека робеть, либо кажется ему неудовлетворительным [21; с.222]. «Чем больше манера при своём более лёгком способе передачи приближается к точному подражанию, чем старательнее она, с другой стороны, схватывает характер предметов и осязательно его передаёт, чем больше она связывает то и другое чистой, живой, наивной, деятельной индивидуальностью, тем она становится выше, больше, значительней» [5; с.16-17]. Именно так выполнены три композиции с одной мужской фигурой в исследуемом периоде творчества Кичко: «Неизвестный солдат» (1995), «Последние яблоки» (1995) и «Зима.

---

Блокада» (2005).

Но, забегаая немного вперёд, можно сказать, что две картины Кичко — «Серенада лунной ночи» (1989) и «Е.Е. Моисеенко» (2008) — являются кулисными во втором этапе творчества живописца.



*С.Д. Кичко. Серенада лунной ночи. 1989.*

Сергей Дмитриевич рассказал, что поиск решения цветовой задачи вопроса естественного и искусственного источников света в живописи появился с террасой в родительском доме, где по вечерам собиралось семейство при лунном свете и керосиновой лампе. Художнику стало интересна задача написания двух источников света. Картина «Серенада лунной ночи» явилась отправной точкой ухода от рассказа в сторону живописности (богатства цвета), в то время как портрет учителя «Е.Е. Моисеенко» стал прощанием в подражании наставнику и своего рода дань уважения учителю. Начиная с 1989 года, Кичко через цвет выходит на чувственное восприятие работ и бóльшую цветоносность. Следует заметить, что холст «Е.Е. Моисеенко» один из четырёх им созданных портретов за всю творческую деятельность, на трёх из которых написан учитель и один портрет-эскиз жены. Получается, все другие работы Кичко с людьми написаны не портретно, а исходя из собирательного образа, в которых живописец лишь отталкивался от портрета. Путь, в котором художник множил собирательные образы в творчестве, предварительно анализируя, отбирая и подсматривая с натуры, со временем, привёл его к художественному образу в картинах, как и другие средства выразительности, к которым, прежде всего, относятся свет и цвет.



*С.Д. Кичко. Е.Е. Моисеенко. 2008.*

Значимую роль света и цвета в творчестве Кичко рассмотрим на примере мотива окна в холстах живописца. Своё начало этот мотив берёт с дипломной работы Кичко «Прощание» (1973) под руководством Моисеенко. С первых эскизов к диплому (1972) и далее на протяжении всего творческого пути Кичко не отпускает, а развивает мотив окна, делая его и главным персонажем в некоторых работах, всегда отводя ему важную роль в понимании написанного. Возможно, этот мотив окна и стал отправной точкой в отражении его «минорного отношения в жизни, исключая пессимизм» [1; с.58]. Как известно, дипломная работа эта первая самостоятельная и последняя совместная картина с руководителем мастерской. Именно в ней с помощью дальновидного учителя Кичко изображает окно — главное составляющее в понимании горечи разлуки и светлой надежды на будущую встречу. Далее маленькими шажками, робко вводя изображение окна в свои холсты, Кичко, проникаясь глубиной заложенного смысла, пробует разные варианты композиционного расположения его в картинах. Все эти поиски и попытки приводят живописца от «нащупывания» к выходу на художественный образ. Собственно, применённый свет и разработанный интенсивный цвет, являясь могучими средствами живописи, помогли Кичко в создании ярких и запоминающихся художественных образов. «Применительно к живописи можно определить художественный образ как реализованный на холсте замысел художника, представляющий собой интегративный сплав существующего реального предмета или явления, творчески преобразованного автором» [1; с.57]. Когда предмет переосмысливается художником, происходит одухотворение. Без художественного образа нет искусства. На сегодняшний день — это единственный критерий оценки художественности, который существует. Выразительная умозрительная модель — это и есть художественный образ, поэтому художественный образ невидим. Когда художник находит выразительную умозрительную модель и облачает её в форму, предварительно определившись с идеей и эмоциями, которые должны быть общезначимыми, он выходит на художественный образ. На примере мотива окна в холстах Кичко проследим его путь к художественному образу: эскиз к диплому «Прощание» (1972), «Блокада. Утро» (1976), «Возвращение» (1977), «И был вечер...»,

«Майские салюты», «Сыночки (война гуляет по России...)» и «Уходит лето» за 1984 год, «Зима. Блокада» и «Чай с антоновкой» за 2005 год, «Е.Е. Моисеенко» (2008), «Апельсины из Марокко» (2009), «Меланхолия. Осенние туманы» (2010), «Тёплые дни осени» (2011) и «Сыночки» (2012). Внимательный зритель заметит, что, отталкиваясь от мотива окна в эскизе к диплому «Прощание», сорок лет работы Кичко привели к художественному образу в холстах, особенно это видно в картине «Сыночки» (2012). В ней художественный образ представляет собой «Принятие» и находит своё развитие картина мира «Долготерпение», которая берёт своё начала со зрелого периода творчества Кичко (2010 год — по настоящее время).



*С.Д. Кичко. Эскиз к диплому «Прощание». 1972 и Сыночки. 2012.*

Однако, три холста, где мотив окна и есть форма, в которую заложены идея и эмоции, являют собой точное представление о трёх периодах творчества Кичко: «Ночь на Волге» (1978), «Ожидание» (2006) и «Ожидание» (2011).



*С.Д. Кичко. Ночь на Волге. 1978, Ожидание. 2006 и Ожидание. 2011.*

Как и у многих мастеров при создании художественного образа у Сергея Дмитриевича Кичко есть свои предметы-символы, переходящие с полотна на полотно [1; с.58], одним из них является яблоко. Известно, что яблоко, как символ, включает широкий диапазон чувств и состояний, от любви до смерти [1; с.58]. Рассмотрим на примере двух работ этого периода, как искусно художник пользуется и таким средством выразительности не меньше, чем светом и цветом.



*С.Д. Кичко. Последние яблоки. 1995.*

Сначала обратим внимание на работу «Последние яблоки», созданную в 1995 году. Наше внимание привлекает падающее яблоко, как символ скоротечности времени. Тем не менее, мы видим в руках пожилого мужчины (собираТЕЛЬный образ деда, которого Кичко «не застал») [14; с.123] небольшую часть собранного урожая. Он олицетворяет то немногое, что было дано человеку сделать за его жизнь. Неяркий солнечный свет отделяет этого мужчину от прошлого, которое в образе тумана сглаживает осиротевшее от плодов и листвы дерево. И лишь охристо-золотые листья напоминают о ярких днях [1; с.58]. Л.Н. Миронова[3] в книге «Цвет в изобразительном искусстве» (2002) в третьей главе «Типы колорита, их место в культуре и искусстве» определила пять типов колорита [10; с.93-102]. Опираясь на данную главу, и был проведён анализ холста «Последние яблоки». Свет служит только выявлению формы, конкретное освещение не показано, что соответствует классическому решению проблемы света, открытому в эпоху Возрождения. Он (свет) изображается при помощи контраста (светлое-тёмное) без изменения цветового тона. Такая передача света адресует нас к картинам Ренессанса, настраивая рассматривать собираТЕЛЬный образ деда вне времени. Колорит картины классический (гармонизированный), он отражает природу человека в его нормальном, спокойном и здоровом состоянии. Насыщенных цветов немного, они дополняются разбелёнными, зачернёнными и ахроматическими. Такое цветовое решение свидетельствует о «классическом» способе мышления художника, о его стремлении к ясности и логике, к внутренней связанности элементов картины, к высоким эстетическим качествам живописи. Всё это и составляет понятие цветовой культуры, неотделимое от понятия классической гармонизации цвета и классического колорита [10; с.100-101], [1; с.58]. Оценивая холст «Последние яблоки» с точки зрения пластического мышления, его следует отнести

к типу «мягкое распредмечивание» (дематериализация), который «решает задачу изображения такого свойства нового образа пространства, как проницаемость. Всё в мире пронцаемо, и всякий предмет есть часть общего целого» [13; с.270]. «Возникает как бы промежуточное состояние между художественной миметичностью и экспрессивной абстракцией» [16; с.31]. Трудно не заметить, что старик написан как человек, который уже свыкся с мыслями скорого ухода из жизни. У него почти закрытые глаза, а фигура по большей части в тени и как бы падает, не стоит, только опора на трость позволяет сохранить шаткое равновесие, стопы «утопают» в осенней листве, ноги же точно «врастают» в землю. И название холста, и падающее яблоко говорят нам об этом же. Это всё подводит нас к определению художественного образа как «Прощание», «Неизбежность», «Предчувствие...» и даже к такому варианту, как «Смерть».



*С.Д. Кичко. Неизвестный солдат. 1995 и Е.Е. Моисеенко. Нас водила молодость. 1972-1975.*

В картине «Неизвестный солдат» (1995) почерневшие «от горя» яблоки ещё больше подчеркивают трагизм события. Передача света в холсте выполнена импрессионистическим способом. Колорит картины сдержанный, почти монохромный, зачернённый, сама же цветовая композиция полярная, построена на паре дополнительных цветов — красный и зелёный. Всё в картине подчинено холоду розового цвета [10; с.93-102], [1; с.59]. Тип пластического мышления — «открытая форма». «Приёмы открытой формы мобилизуют эффект домысливания, зрительной импровизации, что предопределяет особую глубину и неоднозначность произведения. Этот приём рождается от избыточности элементов художественного языка классического искусства и осуществляет переход от предметной к знаковой, минималистической системе выражения. „Открытая форма“ пластического мышления изображает воочию образ безграничного и непрерывного пространства! Пространство, которое распространяется во все стороны. Границ у такого пространства не существует» [13; с.270-271]. Художественный образ — «Антимир». Зрителю, с «насмотренным глазом», очевидно композиционное, эмоциональное и в чем-то идейное родство с картиной Е.Е. Моисеенко «Нас водила молодость» (1972 — 1975).

Холст «Зима. Блокада» (2005) завершает своеобразную триаду художественного образа «Смерти». Мотив окна в этой работе уже не наивный и робкий, перенасыщенный «рассказом и литературой», а продуманный и решённый так, что свет и производный от него цвет становятся главными средствами выразительности в живописи Кичко. Цветовое решение холста говорит о внимательности, наблюдательности, принятия и приглашения в свои работы приёмы и находки художников-коллег. Слабость к ярким, «ядовитым» и «диким» цветам остаётся в живописи С.Д. Кичко, а любовь к лиловым, фиолетовым оттенкам переняты у В.В. Загонка, также как и склонность в творчестве к нюансам питерского серого цвета у Е.Е. Моисеенко и П.Т. Фомина.



*С.Д. Кичко. Зима. Блокада. 2005.*

Всё это богатство цвета стало возможным из-за написания холодного, местами чистого белого света, который помогает в определении идеи и эмоций, заложенных автором холста. Благодаря интенсивному цвету в работе «Зима. Блокада» больше всего просматривается пластическое мышление как «декоративность». «Цвет начинает „говорить“ и изображать, а не окрашивать изображенные предметы в характерные для них цвета. Декоративность решала и утверждала существование пространства либо в виде энергии цвета („варварские краски“), либо как энергия краски (мазка, красочной массы). В данном типе пластического мышления художественное пространство могло быть как знаком, так и энергией» [13; с.267-268].

Чтобы прийти к определённом решению холста, художник не только делает массу эскизов к нему, но и пробует свои силы в других работах, в которых особенно прослеживается открытость цвета, уплощение пространства и нахождение стиля письма ближе к концу периода поиска выразительности в живописи. Больше всего такое решение заметно в натюрмортах описываемого периода, с конца которого и начинается победоносное шествие пластического мышления «декоративность» в живописи Кичко.

Период поиска выразительности в живописи Кичко (1989 — 2009 гг.) был решающим не только для дальнейшего развития творчества живописца, но и проходил в переломные для государства годы. Художник чувствовал время, рос профессионально и местами подстраивался к жизненным реалиям, а рубеж не только веков, но и тысячелетий заставил проявиться силе воли, несгибаемости характера, стать увереннее в профессиональном смысле, что обращает нас к высказыванию Леона Фейхтвангера: «Страдания делают сильного сильнее». Годы самостоятельного становления позволили Кичко выйти на новый уровень мастерства, отказавшись от подражания в пользу манеры, уйдя от «литературы и рассказа» в сторону художественного образа.

---

## **Уча других, мы учимся сами**

Высокое предназначение учителя в том, чтобы каждый человек на этой земле нашёл своё место в жизни. Кичко повезло с учителем, что стало ключевым аспектом в его жизни, творчестве и преподавательской деятельности впоследствии. Учитель — это не просто профессия, а часть жизни каждого человека. Всем хорошо известно, что личный пример учителя играет значимую роль в воспитании (преподавании), поэтому первоклассный педагог не только учит других, но постоянно учится сам. Ученики Кичко, как и автор статьи, безоговорочно видят такого наставника и в нём.

Любой учитель во все времена и в любом возрасте — ученик: он учиться у природы, у окружающих людей, у самого себя и, конечно, у своих учеников. К такому подходу располагает и сама бывшая батальная мастерская, которая представляет собой отдельно стоящее, по большей части стеклянное, здание в академическом саду, что делает мастерскую пленэрной почти круглый год. Также С.Д. Кичко с В.В. Загонком начинают и заканчивают учебный год студентов осенними и весенними этюдами лошадей в саду. Сами преподаватели мастерской являются действующими художниками, которые каждый год показывают на «Весенней выставке педагогов» свои работы, принимают участие в общих и тематических выставках Петербурга, а также устраивают персональные. Все постановки в мастерской продуманы и поставлены в разных цветовых и колористических решениях. В мастерской среди студентов нет любимчиков, есть те, кто ближе и лучше других понял, раскрыл и реализовал поставленную задачу профессором. При всём немногословии Кичко, его присутствие и наблюдение за работой живописца является своеобразным педагогическим приёмом, способствующим овладению тонкостями мастерства. Он всегда адресует студента к той или иной картине для лучшего погружения в тему. Проводит цветовой и композиционный разбор эскизов, приводит историческую аналогию и всегда на личном примере показывает и доказывает возможность непрерывного и постоянного профессионального роста. А долгие годы общения Кичко со студентами позволяют сохранить бодрость духа, молодость души и неустанно нести прекрасное в мир и утверждать жизнь. Возможно, поэтому мы готовы принять, что учитель — первый и порой самый главный целитель души, а искусство как таковое невысказано без этого.

### **Стиль. Зрелый период творчества С.Д. Кичко (2010 — по настоящее время)**

Сегодня известны четыре композиции с одной мужской фигурой в живописи Кичко, которые относятся к его зрелому периоду творчества: «Майские салюты» (2010), «Рио-Рита» (2016), «Блудный сын» (2016) и «Блудный сын» (2021).

«Когда через подражание природе, через создание общего языка, через точное изучение предметов искусство достигает, наконец, всё более и более точного познания свойства вещей и их состояния, умения обозревать последовательность форм, умения сопоставлять и передавать наиболее характерные из них, — тогда появляется стиль как высшая ступень, которой искусство может достичь, — ступень, равная высшим человеческим усилиям.

Простое подражание покоится на спокойном бытии и благоприятной обстановке, манера схватывает явление своей лёгкой, одарённой природой, стиль же покоится на глубочайших твердынях познания, на сущности вещей, насколько её возможно познать в видимых и осязаемых образах» [5; с.14].

Стиль письма Кичко наиболее ярко прослеживается и определяется зрителем в натюрмортах живописца его зрелого периода творчества (2010 — по настоящее время). Начиная ещё с периода поиска выразительности в творчестве (1989 — 2009 гг.), Кичко уделял много времени для написания натюрмортов. «Натюрморт — это место поиска соотношений света и цвета для решения других картин, хотя он и является сложившимся произведением» — так объясняет художник своё

пристрастие к данному жанру. А Лев Мочалов в своей книге «Три века русского натюрморта» написал, что «понимать натюрморт — значит понимать живопись» [11; с.7]. Заметил, что «натюрморт оказывается жанром, наиболее удобным для профессионально-творческого экспериментирования» [11; с.20], способным «превращать средства выражения в самоцель» [11; с.28] и привёл к закономерному выводу: «кротость вещей в натюрморте провоцирует творческую активность художника» [11; с.25]. Выше упомянутый Михаил Герман написал: «Натюрморт способен порой превратиться в настоящий „духовный автопортрет“, иными словами, в наиболее личный и прямой способ творческого самовыражения» [4; с.22-23]. Именно через натюрморты («Зимние сумерки» (2012), «Натюрморт с хурмой» (2013), «Натюрморт с грушами» (2014), «Осень» (2014), «Натюрморт с антоновкой» (2014), «Натюрморт с лампой» (2017), «Кувшины на стене» (2018) и «Натюрморт „Айва“» (2018)) живописец выходит на тип декоративность пластического мышления, который и закрепляет в подавляющем большинстве в других работах с 2010 года.



*С.Д. Кичко. Натюрморт с грушами. 2014 и Осень. 2014.*



*С.Д. Кичко. Натюрморт с лампой. 2017 и Кувшины на стене. 2018.*

«В этом типе пластического мышления реализуется желание художника созидать жизнь (он работает с „живым“ красочным слоем), а не просто воспроизводить её. Акцент делается на фактуре, технике мазка, на самом „веществе живописи“ (благодаря чему и усиливается живописность), на самой живописно-пластической массе холста, что объясняется желанием насладиться чувственными энергиями искусства вне его любого идеологического наполнения. Через это раскрывается витальная сила бытия, способность к восприятию не привнесённых извне смыслов, а исключительно из самого художника, наслаждению изобретательностью пластических и цветовых решений, самой текстурой письма. Именно в этом типе пластического мышления „расцветает“ природное начало живописи: живопись становится более живописной» [13; с.266-267].

---

Получается, что через натюрморт Кичко смог максимально раскрыть себя как живописца и, с найденными цветовыми решениями, выйти в других композициях не только на художественный образ, но и картину мира.

На определенном этапе развития общества появление термина «картина мира» было вызвано необходимостью понять, как реальное мироустройство, являющееся объективной данностью, трактуется представителями определённых областей знаний.

Таким образом, становится понятным, что картина мира — это не мировидение, а мировоззрение. Это отражение окружающего мира «в голове человека» [19; с.83-84]. Как написал М. Хайдеггер: «Картина мира, сущностно понятая, означает не картину, изображающую мир, а мир, понятый как картина» [20; с.80].

Все многообразие предлагаемых картин мира можно свести в три основные группы: философско-теологические, научно-эмпирические и социокультурные.

Художественная картина мира, на которой мы остановимся, входит в большую группу социокультурных картин мира. Художественная картина мира, как и любая картина мира, является совокупностью основанных на мироощущении, мировосприятии, целостных и систематизированных представлений, знаний и мнений человеческого общества и отдельного человека. Также стоит отметить, что Н.А.Любимова и Е.В. Бузальская в своей статье «„Картина мира“: содержание, терминологический статус и общая иерархия её составляющих» определили: особое место художественной картины мира, обусловленное её комплексным характером, позволяет расположить её «на стыке» всех картин мира или «поверх» них [17; с.18].

Чтобы приблизиться к пониманию картины мира конкретного художника через его творчество, необходимо заострить своё внимание на характерных для него произведениях. Оговоримся, что картина мира будет соответствовать определённому этапу в жизни автора, так как его мировоззрение постоянно подвергается динамичной коррекции в силу беспрерывно поступающей разноплановой информации. Важным критерием отбора произведения для раскрытия художественной картины мира является соответствие работы канонам художественного образа. Художественный символ, художественный образ, художественный стиль являются инструментами для создания картины мира. Для анализа возьмём холст Кичко «Майские салюты» (2010), с которого и начинается зрелый период творчества художника в рамках исследуемых композиций с одной мужской фигурой.

С.М. Грачёва так описывает холст Кичко «Майские салюты» в своей книге «Современное петербургское академическое изобразительное искусство. Традиции, состояние и тренды развития»: Сегодняшнего ветерана, пожилого инвалида, прожившего такую непростую, но героическую жизнь, не сломленного ни невзгодами военного лихолетья, ни несправедливостью современного жёсткого времени представляет в своей работе «Майские салюты» из цикла «Память» С.Д. Кичко. Ветеран слушает старинный патефон и слышит звуки праздничного салюта. Салют, орден на груди, патефон, тяжёлые, но вместе с тем ностальгические воспоминания о войне (времени его молодости, силы, весны) — это всё, что у него осталось. Но его гордая осанка, его выразительные жилистые руки, весь его силуэт характеризуют человека независимого и чрезвычайно гордого, на которого ещё и сегодня можно опереться [6; с.142-143]. Как видим, описание в определённой степени восторженное, но так ли это в действительности читается на холсте...



*С.Д. Кичко. Майские салюты. 2010.*

Определить индивидуальную картину мира Кичко поможет его работа «Майские салюты» (2010). Если описать её формально с помощью искусствоведческих понятий и терминов, то получится следующее: композиция холста вписана в квадрат, это однофигурная открытая композиция, решённая в тёплом колорите, тип колорита тёмный, цветовая композиция — многоцветие. Предметное наполнение холста скудное: два табурета, виниловый проигрыватель и трость старика, особые приметы ветерана — тёмные очки и орден Славы III степени.

При детальном изучении холста мы осознаём, что в нём два источника света: естественный и искусственный. Тёплый, даже горячий, свет закатного солнца, который «ложится» внизу и холодный розовый «букет» салюта в верхней левой части холста. Присутствие двух источников света на одной картине, и их цветовое решение — это то, что давно волнует художника. И поэтому особо хочется отметить характерное для этого живописца умение подчинить реализации замысла свет и цвет, которые являются мощнейшими средствами выразительности в живописи как таковой. Гордо вздёрнутая голова ветерана в тёмных очках говорит и о несгибаемости его характера, и о его слепоте. И теперь становится понятным такое «пляшущее дикое» и яркое решение оконных переплётов от всполохов салютных залпов — такой салют, в наших представлениях, видит незрячий ветеран. Большая часть холста погружена в тень, как и фигура старика, что символизирует приближающееся завершение его жизненного пути. Это подчёркивается бессильно повисшими стопами ног в тапочках. Символизм в работах Кичко ещё один запоминающийся приём среди средств выразительности в живописи. Те немногие предметы, что наполняют пространство холста, глубоко символичны и, в некоторой степени, образны. Виниловый проигрыватель — символ праздника, с музыкой оживают в памяти молодость, счастье Победы и радость бытия. Орден на груди ветерана — символ Победы и размещение его в тени — увядание памяти о Победе. Небогатое убранство жилища ветерана, представленное на холсте, соответствует потребностям пожилого инвалида. У ветерана, который имел возможности улучшить своё благосостояние,

---

не было необходимости озадачиваться приобретением ненужных ему вещей. Трость — это способ передвижения по жилищу и символ несломленности человека, который был бы рад выйти на салют, но уже не в силах. И только воспоминания о славной молодости под звуки винилового проигрывателя и закатные лучи уходящего солнца греют душу и тело. Преклонный возраст ветерана и слепота не позволили ему пойти и увидеть салют, но всё это не мешает ему держаться прямо и уверенно, что обращает нас к словам Эриха Фромма: «жизнь ценна в любых условиях существования, смысл жизни — сама жизнь». Возможно, поэтому трость главного героя мифическим образом стоит сама по себе и изображена в геометрическом центре холста, что даёт явное представление о силе духа старика. Неразрывный союз старика и трости только им тонко ощущаемый лёгким прикосновением локтя даёт ветерану уверенность о поддержке внешних сил в его нелёгком послевоенном жизненном пути.

И хотя мы все, зрители, понимаем, что на холсте изображён праздник 9 мая — День Победы, но световое, цветовое и композиционное решение оставляют двоякое ощущение радости и горечи (боли) одновременно. Конечно, каждый из нас сам себе создаёт праздник, но принять мир таким, каков он есть, и оставаться высоконравственной личностью может позволить себе только умудрённый жизненным опытом и недюжинным терпением человек. Из чего автор статьи делает вывод: перед нами картина мира «Долготерпение», а художественный образ холста определил как «Несломленность».

Исследования ряда учёных показало наличие взаимосвязи между сформированной картиной мира и самооценкой человека. Взгляд на мир, который проявляется в недоверии к людям и социальным институтам, приводит к появлению цинизма. Негативные суждения отражаются на самооценке, ухудшая её, что, в свою очередь, приводит к снижению удовлетворённости собственной жизнью.

С другой стороны, человек, чья картина мира допускает, что люди дружелюбны, а социальные институты способствуют его развитию, легче противостоит вызовам и преодолевает трудности, достигая большего, что приводит к позитивной самооценке и улучшению психологического благополучия.

Таким образом, картина мира представляет собой концептуальную основу и философию существования, служит ориентиром человека при навигации по окружающей среде. Личный взгляд на реальность формируется под воздействием множества факторов, начиная от опыта поколений и заканчивая пережитыми обстоятельствами. Несмотря на это, наша картина мира принадлежит нам, а не является лишь продуктом прошлого или текущего опыта. Мы можем её контролировать и менять, используя силу своего мышления.

Живопись — настолько глобальная иллюзия, насколько и индивидуальный приём для рождения множества картин мира. Она, в отличие от скульптуры и архитектуры, ближе к бессознательному, что позволяет ей уже несколько столетий оставлять за собой ведущую роль в искусстве.

Поднять такую непростую в сегодняшних реалиях тему и раскрыть её глубинные смыслы подвластно немногим.

Полагаю, что всё это близко Кичко, как и характерно для героя его картины — собирательный образ ветерана Великой Отечественной войны.

Сознательно или бессознательно художник, как правило, отождествляет себя с героем произведения. Это позволяет увидеть нам стеснённые обстоятельствами, нереализованные возможности автора картины.

Куда более оптимистичная работа «Рио-Рита» (2016). Также композиция холста вписана

в квадрат, являясь однофигурной открытой композицией, решённой в тёплом колорите, тип колорита тёмный, но цветовая композиция — полярная. «Доминантой служит пара контрастирующих цветов, противоположных (полярных) в цветовом круге. Эти цвета могут быть дополнительными, контрастными или близкими к ним, т.е. в большом интервале любого круга. Полярную композицию могут составить только два цвета. У полярной композиции свои «функции и задачи», конкретно в этой работе «для достижения эффекта декоративности, основанного на физиологической потребности глаза в „уравновешивании“ впечатлений. Красота полярных сопоставлений была замечена ещё в глубокой древности. С тех пор контрастные сопоставления возводятся в непреложный закон гармонии и декоративности» [10; с.104]. Предметное наполнение холста ещё более скудное: табурет с виниловым проигрывателем и венский стул, особые приметы старика — очки, жилетка и домашние тапочки.



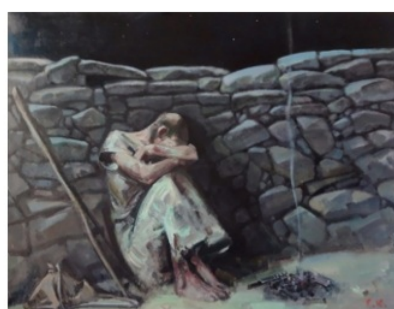
*С.Д. Кичко. Рио-Рита. 2016.*

В СССР песня «Рио-Рита» пришла без слов, стала более «мексиканской», в пасодoble уже хорошо были слышны кастаньеты, да и вся музыкальная аранжировка мелодии поменялась в сравнении с первоисточником, что сразу же сделало её чрезвычайно популярной. Звуки «Рио-Рита» превратились в настоящий культовый феномен, неразрывно связанный с событиями 1930-40-х годов. Южные тепло и темперамент, которые присутствуют в работе через все оттенки красных цветов и их способе нанесения, как и само название холста, дают положительное впечатление от увиденного. Воспоминания молодости, радости и страсти, захватившие главного героя картины звуками фокстрота, символически белым светом блеснули в левом стекле очков старика. Красные краски пробежались жаром эмоций через весь холст, оставив след «светлой грусти», как выразился Сергей Дмитриевич Кичко. И лишь цвет тапочек и внутренней обшивки винилового проигрывателя уравновешивают засилье красного. В этом холсте тёплые лучи вечернего солнца согревают тело старика и в хорошем смысле будоражат его память. Также через все оттенки красных цветов с нюансами зелёных таят в себе ещё один смысл полярной цветовой композиции: в оптическом

смешении два полярных цвета дают такой же белый, как и семь цветов круга (или солнечного спектра) [10; с.105]. Из чего следует вывод, что описываемая картина светлая и солнечная в передаче смысла, это художественный образ «Памяти».

Творчество зрелого периода Кичко относится к современной академической школе, которая продолжает развивать лучшие достижения своих предшественников [6; с.10]. Два холста «Майские салюты» и «Рио-Рита» написаны реалистически, как заметил О.В. Беспалов «реализм действительно — искусство деликатного отображения реальности» [15; с.49] и добавил «метафоризм нас удивляет, но реализм завораживает» [15; с.51]. Именно чувство замороженности посещает зрителя, предстоящего перед этими холстами.

Две работы «Блудный сын» (2016 и 2021) решены совсем иначе. Формат холста в первом случае вертикальный, во втором — горизонтальный. Тип колорита холстов классический (гармонизированный), хотя второй холст более склоняется к зачернённому (тёмному) типу колорита, являясь холодным. Цветовая композиция обеих работ — полярная, в первом — полярная композиция в нейтральной гамме и классическом колорите, во втором — полярная композиция в холодной гамме и преимущественно в зачернённом колорите, который в тоже время и классический. Предметное наполнение в двух произведениях почти отсутствует: в картине за 2016 год — свеча и сума, за 2021 год — сума, посох и тлеющий костёр. Тип пластического мышления «открытая форма», в которой «осуществляется переход от предметной к знаковой, минималистичной системе изображения. Для такой формы пластического мышления характерны фрагментарность, активный акт со-творчества зрителя» [13; с.271]. В «Блудном сыне» за 2016 год принято решение вернуться и покаяться, а за 2021 год «Блудный сын» перед выбором, который он ещё не сделал, как пояснил Кичко, поэтому такая темнота и потерянности, ведь история блудного сына — это картина Божьей любви к нам, как к Его детям. Божья любовь к нам не зависит от нашей верности, она безусловна, как родительская любовь. Притча учит решимости и надежде на прощение. Притча говорит о том, что Отец небесный всегда примет и простит своих детей, если те решатся к нему вернуться. Художественный образ «Блудного сына» за 2016 год — «Раскаяние», за 2021 год — «Дилемма».



*С.Д. Кичко. Блудный сын. 2016 и Блудный сын. 2021.*

На примере всего четырёх работ с одной мужской фигурой в композиции в зрелый период творчества Кичко мы наблюдаем постоянную смену настроения, своеобразное чередование взлётов и падений в сюжетах картин, что отчётливо говорит о постоянном росте мастера и его требовательности к себе, которые он усвоил ещё в далёкие годы студенчества и в последующей совместной работе с Евсеем Евсеевичем Моисеенко.

### **Заключение**

Желая исследовать эволюцию художественного образа в живописи, автор статьи остановился на творчестве современного художника Санкт-Петербурга, о котором почти ничего не написано, что

---

даёт нам возможность познакомиться не только с творческой личностью, но и на примере его работ с современным петербургским академическим изобразительным искусством. Для анализа эволюции художественного образа были выбраны холсты с мужской фигурой в однофигурных композициях в живописи С.Д. Кичко, которые позволили охватить всё творчество мастера, потому что проходят в нём красной нитью. После их детального исследования, стало очевидным, что с 2010 года живопись художника обрела полнокровность, местами сделалась ещё более «дерзкой» и «дикой». Живописные полотна стали полноценными, они содержат в себе и красоту цвета, и пластику формы. Образ строится на выразительности цвета, пластика проявляется и в движении, и в статике. Все выразительные средства живописи (освещение, цвет, фактура, пластика) слиты в единое целое с формой, пространством и смысловой композицией картины. Красочный мазок в сочетании с остальными мазками, сплавляясь в одно целое, создают живой объём, наполненный внутренним движением. А натюрморт, пейзаж и композиции с людьми раскрыли живописную пластику письма Кичко в его зрелый период творчества.

Работы «Ночь на Волге» (1978), «Ожидание» (2006) и «Ожидание» (2011) с изображением окна и вида мира за его пределами, в который заложены идея и эмоции наиболее ярко передают особенности каждого периода творчества Кичко. Именно эти три холста знакомят зрителя не только с меняющейся картиной мира художника, но и отражают профессиональный рост, который достигается через осознанное и пережитое автором применение символического метода, а в редких случаях и метафорического.

Как писалось выше, Кичко активно использует в своих картинах предметы-символы, что делает заложенные автором смыслы глубже и побуждает зрителя к сопереживанию, участию и даже сотворчеству. С помощью этих холстов наглядно проследили эволюцию художественного языка и пластического мышления, которые присутствуют во всём творчестве живописца, что очевидно и в композициях с одной мужской фигурой соответственно, а знакомство с такими понятиями как «художественный образ», «картина мира» и «пластическое мышление» помогли в анализе произведений живописца.

Внимательно изучая/рассматривая работы мастера, стало видно, как эволюция художественного языка и пластического мышления рождает новую образность (смыслы) в живописи Кичко в композициях с одной мужской фигурой:

— ранний период творчества (1976 — 1988 гг.) — художественный приём: графический стиль; «рассказ и литература», то есть избытие деталей, донесение смысла картины до зрителя достигается через художественный символ;

— период поиска выразительности (1989 — 2009 гг.) — художественный приём: живописный стиль; уплощённость, силуэтность, донесение смысла картины до зрителя достигается через художественный символ и художественный образ;

— зрелый период творчества (2010 год — по настоящее время) — художественный приём: богатство цветовых отношений и пластическая выразительность + почерк живописца, донесение смысла картины до зрителя достигается через выход на картину мира с использованием художественных символов, художественного образа и художественного стиля.

Однако автор статьи оставляет за Кичко возможность появления позднего периода в творчестве. И такой период может начаться с картины «Блудный сын» (2016), так как намечается уход в пластическом мышлении от типа декоративность в сторону «открытой формы» во всех жанрах, что влечёт за собой иные композиционные, цветовые и смысловые (тематические) решения. Художник, который продолжает творить, преподавать, сохраняет пылкость ума, неизбежно выйдет на новый уровень творчества и это уже можно заметить в холстах мастера

на библейский сюжет. К теме «Блудный сын» Кичко обращается с 1995 года, развивая метафорическое видение, где главный персонаж пишется вне времени, что ещё больше увлекает зрителя в суть происходящего, заставляет поставить себя на место героя картины и также оказаться перед выбором.

Н.Н. Волков даёт такое определение композиции: «композиция произведения искусства всегда есть конструкция для понимания, конструкция для смысла» [2; с.26], а С.М. Даниэль написал так: «композиция есть форма выразительно-смыслового единства» [7; с.149]. Получается, когда художник начинает иначе воспринимать картину мира и выходит на другие художественные образы, меняется конструкция/форма (тип пластического мышления), что может поспособствовать рождению нового в искусстве.

При всём вышеупомянутом Кичко не отказывается в своём творчестве от реалистической передачи письма и остаётся приверженцем современного петербургского академического изобразительного искусства. На своей страничке в VK Сергей Кичко о себе написал: «Я предпочитаю делать в своей жизни то, что я люблю, а не то, что модно, престижно или положено». Его слова подтверждены в статье О.В. Беспалова: «Вся загадка реализма, возможно, в том и состоит, что без любви он не возможен» [15; с.63]. С.М. Даниэль ещё более конкретизировал: «Почерк живописца — не индивидуальный каприз, не прихоть, но именно выражение внутреннего во внешнем, а следовательно — образно-смысловая функция живописи. Истинный живописец — живописец до кончика кисти, истинная живопись — живопись от основы холста до качеств поверхности, до завершающего мазка» [7; с.134]. Перешагнув порог 78-летия, и сегодня «С.Д. Кичко успешно представляет и реализует лучшие достижения школы» [6; с.10-11], продолжая творить и передавать знания молодому поколению, будучи почётным членом РАХ [6; с.79], профессором и истинным живописцем.

#### **Источники**

1. Беседы автора с Сергеем Дмитриевичем Кичко. Время бесед: 2023 — 2024 гг.

#### **Список использованной литературы:**

1. Анохина М.А. Свет и цвет в художественных образах Кичко С.Д. // Евразийский научный журнал / Искусствоведение, 2024. № 4. С. 57 — 60.
2. Волков Н.Н. Композиция в живописи. — М.: Искусство, 1977. — 260 с.
3. Герман М.Ю. Моисеенко. — Л.: Аврора, 1975. — 212 с., ил.
4. Герман М. Русский натюрморт // Творчество, 1969. № 8. С. 22-23.
5. Гёте И.В. Простое подражание природе, манера, стиль / История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли в 5-ти томах, Том 3, М.: Искусство, 1962-1970 гг.
6. Грачёва С.М. Современное петербургское академическое изобразительное искусство. Традиции, состояние и тренды развития. — М.: БуксМАрт, 2019. — 368 с., ил.
7. Даниэль С.М. Искусство видеть: О творческих способностях восприятия, о языке линий и красок и о воспитании зрителя. — Л.: Искусство, 1990. — 223 с., ил.
8. Кичко С.Д. Диалог с памятью (о Е.Е. Моисеенко) //Из истории художественной школы. Сборник научных статей / Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина, 1999. С. 3 — 6.
9. Леняшин В., Кутейникова Н., Ямщиков С. Русский музей представляет: Пётр Фомин. Никита Фомин. На псковской земле / Альманах. Вып. 529. СПб: Palace Editions, 2018. — 120 с., ил.
10. Миронова Л.Н. Цвет в изобразительном искусстве: Пособие для учителей. — Мн.:

---

Беларусь, 2002. — 151 с., ил.

11. Мочалов Л.В. Три века русского натюрморта — М.: Белый город, 2012. — 512 с., ил.

12. Сазонова К.К. П. Т. Фомин. — Л.: Художник РСФСР, 1983. — 224 с., ил.

13. Турчинская Е.Ю. Пластическое мышление и его типы в живописи русских художников-экспрессионистов (1900-1920-е гг.): сложение новой формы повествовательности // Научные труды / Институт имени И.Е. Репина. Вып. 55: Вопросы теории культуры. СПб.: Ин-т им. И.Е. Репина, 2020. С. 262 — 276.

14. Шаманькова А.И. Осенние мотивы в творчестве С.Д. Кичко. // Научные труды / Институт имени И.Е. Репина. Вып. 30: Вопросы художественного образования. СПб.: Ин-т им. И.Е. Репина, 2014. С. 116 — 132.

#### **Интернет-ресурсы:**

15. Беспалов О.В. Архетипы пластического мышления // КиберЛенинка (<https://cyberleninka.ru>). Дата обращения: 22.07.2014.

<https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&opi=89978449&url=https://cyberleninka.ru/article/n/arhetipy-plasticheskogo-myshleniya.pdf&ved=2ahUKEwiwYXCqMCJAXWIAxAlHTqAPgQFnoECBkQAQ&usg=AOvVaw0PZaaib11Hr>

16. Кривцун О.А. Пластическое мышление в искусстве: линия влияния // Научный электронный журнал АРТИКУЛЬТ (<https://articult.rsuh.ru>). Дата обращения: 19.07.2024.

<https://articult.rsuh.ru/articult-29-1-2018/articult-29-1-2018-krivtsun.php>

17. Любимова Н.А., Бузальская Е.В. «Картина мира»: содержание, терминологический статус и общая иерархия её составляющих // КиберЛенинка (<https://cyberleninka.ru>). Дата обращения: 29.07.2024.

[https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&opi=89978449&url=https://cyberleninka.ru/article/n/kartina-mira-soderzhanie-terminologicheskij-status-i-obschaya-ierarhiya-eyo-sostavlyayuschih.pdf&ved=2ahUKEwi23OeOvMCJAXUvHhAlHSuVPLcQFnoECBoQAQ&usg=AOvVaw0A8F-z\\_PMDLZXb8Q6Bggi](https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&opi=89978449&url=https://cyberleninka.ru/article/n/kartina-mira-soderzhanie-terminologicheskij-status-i-obschaya-ierarhiya-eyo-sostavlyayuschih.pdf&ved=2ahUKEwi23OeOvMCJAXUvHhAlHSuVPLcQFnoECBoQAQ&usg=AOvVaw0A8F-z_PMDLZXb8Q6Bggi)

18. Платон. Государство X // (<https://plato.spbu.ru>). <https://plato.spbu.ru/TEXTS/PLATO/LosevH/0311.htm> Дата обращения: 28.08.2024.

19. Самигулина Ф.Г. Языковая и концептуальная картина мира: коммуникативный аспект // КиберЛенинка (<https://cyberleninka.ru>). Дата обращения: 19.08.2024.

<https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&opi=89978449&url=https://cyberleninka.ru/article/n/yazykovaya-i-kontseptualnaya-kartiny-mira-kommunikativnyy-aspekt&ved=2ahUKEwjCkezAvMCJAXWMJxAlHd5dMO4QFnoECBwQAQ&usg=AOvVaw0TNbdJO23PsnPQ>

20. Фэн Цзунжэнь. Картина мира в творчестве художника // Гуманитарный вектор (<https://zabvektor.com>). Дата обращения: 20.08.2024.

<https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&opi=89978449&url=https://zabvektor.com/wp-content/uploads/021120061118-Fjen%2520Czunzhen.pdf&ved=2ahUKEwiQosPuvMCJAXUAQIUHXWIOIYQFnoECBcQAQ&usg=AOvVaw1D>

21. Статья «Простое подражание природе, манера, стиль» // Искусство Евразии (<https://eurasia-art.ru>). Дата обращения: 31.08.2024.

---

<https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&opi=89978449&url=https://eurasia-art.ru/art/article/view/478&ved=2ahUKewjmvJbEvcCJAxXfPhAIHUrPORYQFnoECBMQAQ&usg=AOvVaw04vpm-00QZFEH>

Мурманский областной художественный музей. Премьера интервью с художником Сергеем Дмитриевичем Кичко. [https://vk.com/wall-11742142\\_19802](https://vk.com/wall-11742142_19802). Дата обращения: 14.12.2023.

### **Приложение. Краткая биография С.Д. Кичко**

Сергей Дмитриевич Кичко заслуженный художник РФ, профессор. Родился в 1946 году в г. Днепродзержинске.

В 1967 году с отличием закончил Чебоксарское художественное училище.

В 1967-1973 гг. учился в институте им. И.Е. Репина. Закончил мастерскую под руководством народного художника СССР, академика Е.Е. Моисеенко. Награжден медалью АХ СССР и СХ СССР за дипломную картину.

1973-1974 гг. служба в рядах СА.

В 1976 году закончил ассистентуру-стажировку под руководством Е.Е. Моисеенко.

В 1976-1988 гг. — ассистент и помощник Е.Е. Моисеенко в персональной мастерской мастера.

В 1988-1996 гг. — помощник П.Т. Фомина.

С 1996 по 2003 гг. — руководитель персональной мастерской Института им. И.Е. Репина. Член СХ с 1977 года.

Выставочную деятельность начал в 1976 году. Участник городских, республиканских, всесоюзных и международных выставок. Дважды лауреат премий Ленинградского комсомола и Ленинградского отделения союза художников СССР (1. Серия работ. 2. Картина «Прощальный вальс»), лауреат производственного объединения «Кировский завод» (картина «Тревожное утро»), лауреат премии Сочинского фестиваля современного изобразительного искусства за картину «Блудный сын» (1995г.).

С.Д. Кичко работает в области станковой живописи и графики.

Его работы находятся в собственности: МК РФ и МИД РФ.

В музеях: Государственный Русский музей, Хабаровский художественный музей, Чувашский государственный художественный музей, Музей современного искусства КНР, Ярославско-суздальский музей-заповедник, Новоуральская картинная галерея, Музей «Золотой дракон» (Тайвань), Корпорация «Сан» (Япония), Галерея «Фишерманн-Харбор» (Япония, г. Отару), Музей Меншикова (г. Сургут), а также в частных коллекциях и собраниях зарубежных стран: В Питилимова (г. Санкт-Петербург), Б. Гаррена (США).

[1]Справка: Пётр Тимофеевич Фомин (1919 — 1996) с 1952 года преподавал в Ленинградском институте живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина, профессор с 1971, ректор института в 1983 — 1991 годах.

[2]Справка: с 2004 года по настоящее время руководителем персональной мастерской является В.В. Загонек.

[3]Справка: Ленина Николаевна Миронова (1931 — 2022) — советский и белорусский арх-р, педагог, искусствовед. С 1968 по 2008 год преподавала свой курс «Колористика» в БГАИ, автор ряда учебников: «Колористика» (1974), «Цветоведение» (1983), «Учение о цвете» (1993) и «Цвет в изобразительном искусстве» (2011, 4-е изд.).