

Artist
ХУДОЖНИК



Журнал Союза художников России

№ 1-2 / 2009



М.В.Белов, архитектор В.С.Васильковский
Памятник Н.В.Гоголю. 1997. Санкт-Петербург



А.Н. Ковальчук открывает XI Всероссийскую художественную выставку «Россия». Москва. 27 января 2009



В зале заседаний X съезда Союза художников России. Суздаль. 5 февраля 2009



Открытие Московского международного художественного салона ЦДХ'09. 20 марта 2009

Дорогие друзья и коллеги!

Вот и отошли в прошлое, стали частью российской истории искусства недавние события современной художественной жизни: межрегиональные художественные выставки, прокатившиеся по всей стране, всколыхнувшие творческий пласт интеллигенции, востребовавшие, призвавшие художников Родины к новым высказываниям и свершениям; Всероссийская художественная выставка «Россия-XI», которая подвела итог этому многомесячному марафону со своими лидерами и аутсайдерами, со своими победами и поражениями, со своими устремленными в будущее векторами; X съезд Союза художников России, принявший ряд судьбоносных для ближайшего пятилетия решений.

Многое еще предстоит осмыслить и истолковать, придать новую форму и наполнить содержанием. Сейчас же, по горячим следам, попытаемся восстановить некоторую хроника событий. Эти материалы о X съезде и «Одиннадцатой России» сделаны очевидцами и призваны рассказать, донести до российских художников и любителей искусства важность происшедшего, определившего новый этап в жизни крупнейшего творческого объединения страны.

Публикации о межрегиональных выставках раскрывают разные грани искусства отделений Союза, из которых складывается полнота его творческой жизни. Присланные из разных уголков России, они наполняют журнал биением многих художественных сердец.

Постоянные рубрики журнала пополняются материалами не только из России, но и из ближнего зарубежья, каким стала для нас Украина. И как связующий мостик между культурами возникает исполинская фигура Гоголя, чей 200-летний юбилей широко праздновали братские народы; и личность еще одного юбиляра — русского художника Мясоедова, захороненного в Полтаве, чей 175-летний юбилей также пришелся на текущий год.

Александр Греков,
главный редактор
журнала «Художник»



«Земство обедает». 1872. ГТГ



А.С. ХВОРОСТОВ
заслуженный
деятель искусств
РФФСР,
член Союза
художников
России,
профессор

Верните нам Мясоедова

К 175-летию со дня рождения художника

Кто из нас не знает художников Репина и Васнецова, Сурикова и Polenova, Шишкина и Левитана и многих других передвижников? Знают, практически, все и могут назвать многие их произведения.

А кто знает Мясоедова? Имя, может быть, еще слышали. Но вот назвать картины, которые он написал, мало кто сможет. А ведь он из этой же великой когорты выдающихся русских художников.

Современник Мясоедова Владимир Васильевич Стасов всегда называл его в первой пятерке лучших русских художников. Он не без оснований считал, что среди художников-передвижников старшего поколения Григорию Григорьевичу Мясоедову принадлежит выдающееся место.

Павел Михайлович Третьяков зря не разбазаривал свои средства. По словам И.Е. Репина, он покупал только выдающееся, а у Мясоедова он приобретал картину за картиной.

Академиком живописи Мясоедов стал в 1870 году в возрасте 36 лет. А когда в 1893 году в реформированной Академии художеств утверждали новых членов, одновременно с Репиным, Суриковым, Polenovым звание академика вновь получил Мясоедов.

Наряду с Перовым, Репиным, Ге, Крамским, Савицким, другими крупнейшими художниками Мясоедов был участником Всемирной выставки в Париже в 1878 году. Все это говорит о высочайшем уровне его художественного творчества.

Мало того, Мясоедов был фактически вожаком, лидером русских художников второй половины девятнадцатого века. Он собрал во едино всех крупнейших художников своего времени в Товарищество передвижных художественных выставок, предоставил им возможность ежегодно показывать свои картины на выставках, путешествовавших (передвигавшихся, откуда и название – «передвижники») по российским городам, обеспечив тем самым каждому популярность, а с ней – закупки и заказы. А значит, и возможность дальнейшей творческой жизни и работы.

Но так получилось, что солдат этого «полка талантов», по выражению В.В. Стасова, – Товарищества передвижных художественных выставок мы знаем, а подвиги их командира остаются для нас засекреченными.

Трудно понять почему сразу после Октябрьской революции Мясоедов как бы перестал существовать и как художник, и как организатор Товарищества передвижников. То ли потому, что он был хоть и мелкопоместным, но все-таки потомственным дворянином. А их, как известно, советская власть не жаловала. Или потому, что основные произведения художника посвящены крестьянской тематике,

а у новой власти с крестьянами не все ладилось. Ведь такой деревни, какая показана Мясоедовым в картине «Косцы. Страдная пора», после 1917 года в России уже не было. Так или иначе, но Мясоедов не вписался в официальное советское искусство.

Несмотря на гигантское творческое наследие художника, нам преподносили его как автора всего одной картины – «Земство обедает». Обо всем остальном старательно умалчивалось. Его произведения не репродуцировали и не показывали на выставках. Отбрали у него и главное детище жизни – Товарищество передвижных художественных выставок. Лидером Товарищества провозгласили И.Н. Крамского.

И такое положение сохраняется до сих пор. Достаточно посетить Третьяковскую галерею. Крамской представлен в экспозиции тридцатью произведениями, а в аннотации к его залу он значится как идейный лидер Товарищества передвижников. Работ Мясоедова в экспозиции нет. Нет его имени и в аннотациях. И это – накануне его юбилея.

Россия в долгу перед Мясоедовым. Как может быть ни перед каким другим мастером кисти. Среди выдающихся русских художников

«Чтение Положения
19 февраля 1861 года»
1873. ГТГ





«Бегство Григория
Отрепьева
из корчмы
на литовской
границе»
Эскиз картины
1862. ВМП

он до сих пор остаётся наименее изученным и практически не известным зрителям. До сих пор по-настоящему не определены его место и роль в русском и мировом искусстве. Он был принесён в жертву чьим-то непонятым интересам. Много лет подряд официальное искусствоведение делало вид, что не было в истории отечественной культуры такого гиганта. И это притом, что в России художников в общем-то любят.

Особенно любят передвижников. Их произведения близки и понятны людям. Им ставят памятники. Их именами называют музеи и картинные галереи. Им создают Дома-музеи и Дома-усады.

Не повезло только вожаку передвижников. И это несмотря на то, что вся его жизнь – это подвиг служения Отечеству. Служения русскому искусству.

Не отмечался его столетний юбилей в 1934 году. Не вспомнили о Мясоедове и когда ему исполнилось 150 лет со дня рождения. Похоже, и предстоящие юбилеи предполагается миновать молча. А юбилеи значительные: 2009 год – 175 лет со дня рождения и 2011 год – 100 лет со дня смерти художника.

Считаем, что эти даты мы не имеем права пропустить. Это возможность извиниться перед художником и вернуть его народу.

Давно пора создать музей Г.Г. Мясоедова. Думается, одним из самых подходящих мест может быть г. Новосиль Новодеревеньковского района Орловской области. Можно даже назвать точный адрес: ул. Ливенская, дом 48. На этом месте стояло здание земской уездной управы, которое Мясоедов прославил на века в картине «Земство обедает».

Во время Великой Отечественной войны это одноэтажное здание было разрушено, а при восстановлении – потеряло свой прежний облик.

Восстановить его по изображению в картине и по аналогичным сохранившимся строениям – дело возможное. Собрать по крохам то, что ещё можно собрать, – это будет началом возвращения художника из долгого небытия. В Новосиле к тому же много лет функционирует Народный краеведческий музей. Так что опыт музейного дела там имеется.

В первую очередь – это задача для Орловской и Тульской областей.

Особый долг перед Мясоедовым у Государственной Третьяковской галереи.

Когда П.М. Третьяков, со всей тщательностью собиравший свою коллекцию, подарил её Москве и москвичам, он и предположить не мог, что одного из самых уважаемых им художников будут постоянно держать в «застенках».

В фондах Государственной Третьяковской галереи хранится немало произведений Г.Г. Мясоедова. Семь из них куплены у художника самим Третьяковым.

Это: «Земство обедает» (1872 г.); «Чтение манифеста 19 февраля 1861 года» (1873 г.); «Автопортрет» (1878 г.); «Дорога во ржи» (1881 г.); «Самосожигатели» (1882-1884 гг.); «Осенний вид в Крыму» (1884 г.); «Прибой в Гурзуфе» (1884 г.).

В последующие годы в галерею поступило ещё семь работ живописца.

Из всего этого богатства мы видели только «Земство обедает». Недавно увидели «Дорогу во ржи», но при этом попрощались с «Земством». А с началом 2008 года ушла в запасники и «Дорога во ржи».

Мы понимаем, что, вероятнее всего, раньше существовали определённые цензурные рогадки, требовавшие не афишировать этого художника. Но теперь-то, когда нет политического диктата, третьяковцы просто не имеют права далее скрывать от зрителей то, что собрал и подарил России П.М. Третьяков. Ведь он передал свою коллекцию не группе искусствоведов, господствующих в фондах галереи. Его дар – зрителям Москвы, России.

Так покажите нам Мясоедова!

Хватит прятать его от почитателей изобразительного искусства. Повторимся: грядёт мощная юбилейная дата – 175 лет со дня рождения

художника. Это реальный повод пересмотреть экспозицию и показать все произведения основателя Товарищества передвижных художественных выставок.

Возможно несколько потеснится И.Н. Крамской и примет на свои экспозиционные площади коллегу-передвижника, как когда-то принимал его у себя на квартире и в мастерской. В настоящее время у искусствоведов «Третьяковки» отношение к Крамскому, как к мифическому лидеру передвижников. Отсюда и расширенный показ его работ.

Но ведь есть не выдуманный, а истинный вожак, лидер русских художников второй половины XIX века – Григорий Григорьевич Мясоедов, много лет угнетаемый в своих правах. Пора показать все его произведения, хранящиеся в галерее, и по справедливости вернуть ему Товарищество передвижников. Давно пора исправить эту застарелую выдумку. Он ждал этого девяносто лет.

Так или иначе, пришло время повернуться лицом к тому, кто дал возможность русскому изобразительному искусству развернуться и заговорить в полную силу. И сам обогатил русскую живопись выдающимися произведениями.

Думается, и Академия художеств России не захочет остаться в стороне от возвращения народу и самим себе художника Мясоедова и скажет веское слово в защиту одного из достойнейших своих членов.

Многое может сделать и Союз художников России.

Если же в галерее не хватает экспозиционных площадей, надо ставить вопрос о достраивании специального зала для произведений основателя Товарищества передвижных художественных выставок – этого уникального сообщества выдающихся русских художников. Не остановились же третьяковцы перед проблемой показа полотен Врубеля, выстроив ему в очень уютной, такой тёплой галерее гигантский холодный комплекс. Кстати сказать, в коллекции П.М. Третьякова произведений М.А. Врубеля вообще не было. Это всё – последующие приобретения. А «Принцессу Грёзу», ради которой и была нарушена привычная камерность галереи, на Всероссийской выставке в Нижнем Новгороде демонстрировали в отдельно выстроенном павильоне. Но речь не об этом.

Столь пренебрежительное отношение третьяковцев к наследию Г.Г. Мясоедова, упорное хранение его произведений вдали от зрителей наводит на мысль о необходимости коренного пересмотра экспозиции галереи. Мы имеем в виду не перемещение отдельных картин или художников из зала в зал, а изменение концепции экспозиции. Раз галерея продолжает носить имя П.М. Третьякова, её основу должны составить произведения, собранные и подаренные им зрителям. Должны быть выставлены все вещи, входившие в его коллекцию, переданные Москве и сохранившиеся до сих пор.

Эти работы должны стать постоянным, неприкасаемым ядром экспозиции. А около него уже могут разворачиваться последующие приобретения, как древесные кольца, вырастающие ежегодно вокруг сердцевины ствола.

«Дорога во ржи»
1881. ГТГ





«Самосожигатели»
1882, 1884. ГТГ

И возможно при галерее, принадлежащей народу, должно быть создано нечто вроде Общественной палаты. Задача членов палаты должна быть одна – следить за целостностью экспозиционного ядра галереи, завещанного Третьяковым нам, зрителям. В этом случае и художники, уважаемые Павлом Михайловичем, и зрители не будут зависеть от симпатий или антипатий научного руководства знаменитого музея. И во многом может быть исключена опала отдельных художников, подобная той, что выпала на долю Мясоедова.

Что касается реабилитации имени Мясоедова во всероссийском масштабе, то кроме информационных сообщений и отдельных региональных выставок есть весьма эффективный и эффектный способ отдать дань уважения художнику и вернуть его стране, народу, зрителям. Надо собрать воедино все доступные сейчас произведения художника из центральных и периферийных музеев, возможно запросить работы из музеев дальнего и ближнего зарубежья и организовать ЮБИЛЕЙНУЮ ПЕРЕДВИЖНУЮ ВЫСТАВКУ ПРОИЗВЕДЕНИЙ Г.Г. МЯСОЕДОВА.

Ведь Мясоедов всегда старался делать выставки произведений ушедших из жизни коллег. По его инициативе такие персоналии включали в очередные передвижные выставки, и они путешествовали по городам России в рамках основной экспозиции. В такой форме он отдал дань уважения Н.Н. Ге, И.М. Прянишникову, Н.А. Ярошенко и другим собратьям-передвижникам.

Настала очередь и его произведениям повидать Россию, встретиться со зрителями и удостоиться, наконец, их внимания и уважения.

По традиции показ произведений художника можно начать с Санкт-Петербурга. Затем – Москва, а далее – по тем городам, по которым Мясоедов пускал при жизни передвижные выставки.

Это будет и извинение перед художником, и возвращение его народу.

И, думается, государство должно взять на себя расходы по этой благородной акции.

Ведь Россия как государство провозгласила себя правопреемником Советского Союза. Значит, её задача – отдать долг чести Мясоедову и извиниться перед ним и перед зрителями за беспрецедентную многолетнюю дискриминацию своего выдающегося Сына, Художника, Гражданина.



«Осеннее утро». 1893. ГТГ



Г.Г. Мясоедов
1870-е гг.

В.С. ОГОЛЕВЕЦ
(1889–?)
мемуарист,
сын С.Я. Оголевца
(1857–1937),
участника
народнического
движения 1870-х гг.
на Украине.
Прогрессивный
общественный
деятель Полтавы

Вспоминная Г.Г. Мясоедова

В последние годы жизни Г.Г. Мясоедова в Полтаве мне довелось близко знать его. Познакомил меня с ним мой отец Степан Яковлевич.

В то время, когда я встречался с Мясоедовым, я не думал о том, что в его лице вижу одного из выдающихся современников, и о возможности при непосредственном общении с художником расширить круг своих сведений о нем. И лишь по истечении многих лет у меня возникло желание восстановить факты знакомства с Мясоедовым.

Поводом к этому послужила сохранившаяся у меня тетрадь, где летом 1909 года я кратко записывал события и эпизоды своей жизни. В это время у нас уже проходили начавшиеся с весны мясоедовские музыкальные вечера, и естественно, они получили отражение в записях. Обнаружил я у себя и напечатанную в газете «Полтавская речь» (декабрь 1912) заметку

к годовщине кончины Мясоедова, где вспоминал свое знакомство с ним, ту необыкновенную любовь к музыке, которая объединила нас вокруг него, вспоминал посещения студии. А потом его болезнь и наше последнее свидание...

Все это воскресило живую волну воспоминаний, которые стали еще интенсивнее после посещения Полтавы в 1940 году. Тогда в памяти ярко возникла история знакомства с Мясоедовым.

Г.Г. Мясоедов в Полтаве. Семья художника

В 1889 году, по совету своего друга врача-народника, толстовца А.А. Волкенштейна, Мясоедов приобрел в живописном предместье Полтавы Павленки большую усадьбу с садом, парком и прудом, получившую название «Дача Мясоедова».

Восьмикомнатный деревянный дом своим внешним видом и внутренним устройством напоминал дома старосветских помещиков, какими я представлял их по описаниям Н.В. Гоголя. Невысокие стены, нависающие потолки, скрипящие на все голоса двери, прикрытые ставни окон, стоящие на одних и тех же местах вещи, которых как будто не трогает рука человека... И в то же время аромат музея, происходящий от множества произведений художника, развешанных во всех комнатах.

Дом стоял в глубине двора, занятого служебными постройками. С одной стороны к дому примыкал балкон с колоннами, а с другой возвышался светлый мезонин, где Мясоедов устроил свободную и просторную мастерскую, служившую одновременно и хранилищем его произведений.

От дома начинался фруктовый сад, с аллеями яблонь, груш, орехов; кругом росли пирамидальные и серебристые тополи, белые акации, липы, каштаны. Местами они группировались в небольшие рощицы, которые придавали усадьбе еще большую поэтичность и выразительность. Поодаль, среди старых ив, дубов и лип, находился живописный пруд – гордость и любимое место отдыха, а иногда и работы Григория Григорьевича. Он часто писал его тихие заводи, где плакучие ивы купали свои ветви.

На Павленках Григорий Григорьевич поселился вместе со своей второй женой К. В. Ивановой и сыном Иваном. На Украине он жил уже постоянно, лишь временами выезжая в Москву и Петербург по делам Товарищества передвижников и Академии художеств, да в Ялту на дачу первой жены, Е. М. Кривцовой.

В Полтаве он продолжал по мере сил работать, создал картины «Вдали от мира» (1890), «Чтение

«Крейцеровой сонаты» (1893), «Искушение» (1897), «На пути к знанию» (1904), эскиз картины «Пушкин и его друзья слушают Мицкевича в салоне кн. З. А. Волконской», ряд пейзажей, вел постоянную переписку по делам Академии художеств, принимал участие в общественной жизни города, создал для театра большой занавес, помогал Обществу трудящихся женщин, организовал свою школу рисования, публиковал статьи в журнале «Художник», написал брошюру по садоводству...

В 90-е годы у него бывали художники Н.А. Ярошенко, В.К. Менк, Н.Н. Ге, И.К. Пархоменко, скульптор Л.В. Позен. К числу его близких знакомых принадлежала семья профессора А.П. Шимкова, семья А.А. Волкенштейна; навещали Мясоедова вдова скончавшегося в 1904 году профессора Склифосовского, усадьба которого находилась недалеко от дачи Мясоедова, врач-психиатр Л.А. Ионин, адвокат П.Г. Васьков-Примаков (изображенный художником в числе слушателей Крейцеровой сонаты), две его дочери и некоторые другие. Когда возник музыкальный кружок, к Мясоедову часто стали приходить участники ансамбля со своими родственниками.

После смерти Ивановой (1899) Мясоедов остался в одиночестве. Спустя несколько лет он в Москве познакомился с семьей Васильевых, где его принимали, «удручая избытком любезности и угощения» (как он писал А.И. Кривцовой). Когда в начале 1904 года ему в связи с ушибом ноги потребовалась сиделка, 35-летняя Татьяна Борисовна Васильева стала за ним присматривать в Ялте, а вскоре переехала к нему в Полтаву в качестве хозяйки.

Я познакомился с нею в 1909 году, когда начались наши музыкальные собрания. Помню, как войдя с нами в столовую после музицирования, Мясоедов с присущей ему лаконичностью сказал, обращаясь к нам: «Господа, знакомьтесь... Татьяна Борисовна, это наши новые музыканты. Угостите-ка нас чайком с вареньем...».

Я взглянул на нее. Она была в высшей степени скромна, в ее серьезном и бледном лице отражалась вечная озабоченность, и все ее внимание сосредоточивалось только на Мясоедове.

Она прочно вошла в жизнь художника, заботилась о нем, охраняла его покой, ведала хозяйством, читала ему книги и газеты, всюду сопровождала его, а когда он шел к нам на музыку, несла скрипку, альт и ноты.

Она же проводила его до могилы, возложив на нее венок с надписью: «От друга Т. Б. В.». Какова была ее дальнейшая судьба, мне узнать не пришлось...

Во флигеле у Мясоедова в то время жил 28-летний сын Иван. Он не общался с нами, не любил и не понимал музыки. Он окончил Академию художеств, за картину «Поход аргонавтов» получил золотую медаль и заграничную командировку. Но сбылось предсказание отца: «Я полагаю, что художника из него не выйдет, а что выйдет, еще сказать трудно...».

В 1919 году Иван Мясоедов навсегда уехал за границу, где и умер в 1953 году...

Первая встреча

В 1898 году в Полтаве началось сооружение большого городского театра, рассчитанного на тысячу мест. Возглавляла строительство исполнительная комиссия, председателем которой был мой отец. От имени городского самоуправления он обратился к Мясоедову с просьбой написать для театра занавес-процениум. Художник согласился выполнить просьбу и принялся за работу. Когда я узнал, что Мясоедов пишет занавес, я попросил отца повести меня на строительство: я хотел посмотреть, как художник «рисует».

И вот мы на строительной площадке, бродим по ней, взбираемся на леса, заходим внутрь огромного зала, также заполненного лесами, знакомимся с устройством театральной бутафории...

Наконец, подходим к стоящему во дворе постройки деревянному барaku, приспособленному под временную мастерскую художника. Отец задержался разговором с каким-то человеком, а я, заглянув через приоткрытую дверь внутрь сарая, увидел посередине помещения высокую фигуру художника, одетого в синий халат, местами испачканный красками. Вооруженный длинными кистями и палитрой, он осторожно расхаживал по разостланному на полу огромному холсту, на котором уже было что-то написано. Временами он нагибался к холсту, писал на нем, приподымался, вытирал тряпкой кисти, набирал на них краски и снова писал...

Занятый своим делом, он не обращал внимания на окружающее и не замечал моих любопытных глаз. Отец между тем закончил беседу, и мы вошли в мастерскую. Скрип открываемой двери заставил Мясоедова повернуть к нам голову. Увидя отца, он положил палитру на подоконник, подошел к нам, поздоровался с отцом, и они начали разговаривать, причем Мясоедов кистью показывал на отдельные места холста, поясняя подробности изображаемого на занавесе сюжета. «Как видите, дело идет... – говорил он: – А это сынишка ваш?» – мягко спросил он, повернув голову ко мне. «Да. Но надеюсь, вы не будете в прензении?». Отец объяснил художнику повод нашего появления.

Мясоедов не возражал против того, чтобы мы побывали и мастерской: «Я не тороплюсь, а к стати, и отдохну малость», – говорил он.

Посидев с нами, он вернулся к работе. Исполнилась моя мечта: я мог свободно смотреть на него, наблюдать, как он работает...

С того времени в мою память врезался облик художника. Я запомнил его представительную, высокую фигуру, достаточно еще осанистую и стройную, несмотря на немалые годы; запомнил его большую, гордо поднятую голову, плотно сидящую на широких плечах, красивое лицо, обрамленное негустой бородкой, выразительный орлиный нос, высокий лоб и несколько иронический, острый взгляд глубоко сидящих светлых, серьезных и умных глаз...

Скоро я узнал, что Мясоедов закончил чудесный занавес, который и поднес в дар городу, категорически отказавшись взять за свой колоссальный труд хотя бы минимальное вознаграждение. В этом акте высокого благородства ярко выразился присущий Мясоедову демократизм, годами воспитанное умение бескорыстно служить людям теми средствами и силами, какие находились в его распоряжении. Я узнал также, что Григорий Григорьевич, по открытии театра в конце 1900 года, стал его почетным консультантом по художественной части, помогая в осуществлении постановок. Помню написанную Мясоедовым декорацию к сцене свидания Онегина с Татьяной: в ней я узнал уголок сада, где впоследствии не раз гулял в обществе художника.

В течение последующих лет, живя в Полтаве, я видел висящим перед сценой театра занавес кисти Мясоедова. На занавесе изображались окрестности Полтавы. На переднем плане – дорога, по ней уходит вдаль запряженный парой волов чумацкий воз. Слева у дороги сидит кобзарь с лицом Тараса Григорьевича Шевченко и играет на кобзе свои «думы» сидящему рядом в задумчивой позе прохожему, в котором можно узнать Николая Васильевича Гоголя. Здесь же, опираясь на палку, стоит девушка-пастушок: она гнала домой стадо гусей, но забыла о них, прислушиваясь к родной песне. Вдали виден стоящий на высоком холме основанный в 1650 году монастырь (свидетель осады города шведами в 1709 году), издавна привлекавший внимание художников своим живописным положением (когда-то его писал и Тарас Григорьевич). Мясоедов, любивший историю родины и ценивший красоту украинской природы, недаром изобразил монастырь в своей картине, хорошо учтя его значение для всей композиции. Вечернее небо покрыто разорванными облаками, сквозь которые прорываются лучи заходящего солнца.

Написанный широко, ярко и живо, занавес украшал полтавский театр до его разрушения немецко-фашистскими захватчиками в 1943 году. Занавес случайно уцелел, избежав общей участи театра. Сильно попорченный, он все же сохранился, но нуждается в реставрации.

Начало знакомства

Я часто видел Мясоедова среди публики на происходивших в Полтаве концертах, которые он всегда посещал. В антракте он обычно стоял среди зала, окруженный знакомыми. Он делился со слушателями впечатлениями, и в его острого и метких критических замечаниях, всегда справедливых и беспристрастных, сказывалось проникновенное понимание музыки.

Впоследствии из бесед с художником я узнал, что его любовь к музыке была давней. В молодости он вращался в передовом обществе столицы, близко знал Н.А. Римского-Корсакова, Ц.А. Кюи, был знаком с П.И. Чайковским, В.В. Стасовым. Композиторы «Могучей кучки» часто собирались на домашние вечера у М.А. Балакирева, бывал там и Мясоедов (Римский-Корсаков в «Летописи моей музыкальной жизни» упоминает о присутствии Мясоедова на одной из балакиревских суббот).

Григорий Григорьевич самоучкой стал играть на рояле, а уже в пожилом возрасте учился у профессора Л.С. Ауэра игре на скрипке и на альте. Он без труда справлялся с партиями этих инструментов в квинтете Шумана, квартетах Гайдна, Бетховена, А.Т. Гречанинова, различных трио и дуэтах. В Петербурге он всегда участвовал в камерных собраниях у В.Е. Маковского, у Л.В. Позена. В Полтаве, где жизнь была особенно скучной, он принял меры к организации своего музыкального кружка.

В мае 1909 года в Полтаву приехал со своим хором собиратель песен тюрьмы и сибирской каторги композитор В.Н. Гартевельд.

Я отправился на концерт с отцом, проявившим особый интерес к песням, многие из которых он слышал 30 лет тому назад, когда административно высланный в Восточную Россию за участие в революционном движении, шел по этапу под военным конвоем по безлюдным заволжским степям.

На концерте присутствовал и Григорий Григорьевич. В антракте я увидел у эстрады небольшую группу слушателей, в центре которой стоял Мясоедов, оживленно беседовавший с моим отцом. Я заинтересовался, о чем



они говорят, и подошел поближе. Отец позвал меня и сказал Мясоедову: «Позвольте, Григорий Григорьевич, представить вам моего сына: он скрипач-любитель и, думаю, будет вам полезен...». «Великолепно! – воскликнул Мясоедов, – значит нашего полку прибыло».

Отец рассказал мне, что Мясоедов озабочен организацией у себя домашнего камерного ансамбля, для участия в котором уже приглашено несколько музыкантов. «Это прекрасно, – повторил Мясоедов, – ведь жизнь без музыки, все равно, что цветок без аромата...».

Он с улыбкой посмотрел на нас, видимо, довольный удачным афоризмом. Тут же он пригласил всех присутствующих в концерте участников ансамбля в ближайшее воскресенье прийти к нему на дачу, чтобы начать музицировать.

*Т.Б. Васильева
и Г.Г. Мясоедов
1911*

Так завязалось мое знакомство с Мясоедовым и получил начало организованный им музыкальный кружок, в состав которого вошло свыше десяти музыкантов. Из них – лишь два профессионала (учителя скрипичной игры), остальные любители: жена профессора, учитель гимназии, два художника, два земских служащих, жена земского служащего, член окружного суда, два студента, отставной генерал-майор – герой Плевны...

Главной пианисткой ансамбля была Мария Антоновна Шимкова, жена профессора. С ее участием исполнялись такие капитальные произведения, как квинтет Шумана, трио Чайковского, «Крейцера соната» Бетховена. За пультом первой скрипки сидел учитель музыки, он же земский служащий Филипп Федорович Климентов, недавно окончивший Петербургскую консерваторию по классу профессора Ауэра.

Григорий Григорьевич принадлежал к числу «вторых» скрипачей, садился и за альт, уступая скрипку мне. Он же был и руководителем ансамбля.

Наш кружок не выступал публично. Мы исполняли произведения камерной инструментальной музыки на семейных вечерах, происходивших попеременно у Мясоедова на даче и в квартире моих родителей.

Григорий Григорьевич собрал большую нотную библиотеку, где сосредоточивалось много произведений камерной музыки различных эпох, начиная от Баха и Генделя и кончая классиками новой русской музыки. Здесь были Чайковский, Аренин, Гречанинов, Кюи и другие. Это обеспечивало нашему ансамблю богатый репертуар.

У Мясоедова были и струнные инструменты: две скрипки, альт, виолончель. А в зале, где собирался наш ансамбль, стоял концертный рояль красного дерева старой немецкой фирмы XVIII столетия Брейткопф и Гертель. Несмотря на солидный возраст, он хорошо выдерживал немалую нагрузку, которая доставалась ему от нашего ансамбля. Когда собирались у Мясоедова, музыкантам не приходилось приносить с собою инструменты. Если вечер устраивался у нас, мы накануне шли к Мясоедову за нотами, а Филипп Федорович притаскивал подмышкой своего «Оле-Булля», как он называл подержанную фабричную скрипичку, с которой никогда не расставался, предпочитая ее Амати, – и на которой, правда, достигал блестящего исполнения, всегда играя с одинаковым настроением, готовностью и увлечением.

Музицировали мы подолгу и расходились иногда далеко за полночь, возвращаясь домой по пустынным переулкам.

У Григория Григорьевича были любимые произведения: трио Чайковского, Аренинского, квартеты Чайковского, Породина, Гречанинова, Кюи. «Крейцерову сонату» в исполнении Климентова и Шимковой готов был слушать каждый день, вспоминая посещения Ясной Поляны и беседы с Львом Николаевичем. На недостижимую высоту он ставил фортепьянный квинтет Шумана, в котором исполнял партию второй скрипки. Его большим вниманием пользовались квартеты Гайдна. Квартетом «Семь слов спасителя» он часто открывал музыкальные вечера. Принимая участие в его исполнении, он перед началом каждой части громко по-латыни прочитывал и переводил авторские подзаголовки, сопровождая их своими комментариями и пояснениями программного характера.

Бывало, после музыки Григорий Григорьевич приглашал нас в рощу, и, сидя на прибрежной траве, мы слушали увлекательные рассказы о встречах с выдающимися людьми его времени, о «Могучей кучке», о Чайковском, о консерватории, об Ауэре... <...>

Проводы

На кончину основоположника передвижничества отозвалась и столичная и полтавская пресса. Местные газеты писали, что со смертью Григория Григорьевича город потерял одного из деятельнейших сограждан своих, много трудившегося на пользу местного населения, вспоминали его заслуги в создании громадного театрального занавеса, который был поднесен художником в дар городу. «Память о нем останется живой в сердцах благодарного потомства и не только как о великом художнике, но и как о человеке в буквальном смысле слова»...

В статье «Художнику-академику» С.Г. Семенченко отмечал кончину большого человека, «имя которого будет записано золотыми буквами на страницах русского искусства», говорил о почетном месте, принадлежащем Мясоедову как инициатору и организатору Товарищества передвижных выставок. Рассказывая о личных качествах ушедшего художника, автор писал, что девизом его жизни было «не делай другому того, чего не желаешь себе», и он всегда придерживался этого принципа.

М.А. Шимкова вспоминала, как осенью 1909 года под руководством Мясоедова в городском театре были поставлены «Живые картины»

к поэме Шевченко «Катерина». При чтении поэмы на сцене появлялись картины, а за кулисами слышалась музыка, которая была подобрана и переложена самим Григорием Григорьевичем для инструментального трио. Сбор от постановки поступил в пользу Общества трудящихся женщин, председателем которого была Шимкова. В пользу того же общества он намечал отдать и средства от входа на выставку его картин, которую проектировал устроить в Полтаве уже в 1911 году. Он отобрал для выставки сто пятьдесят своих произведений, начал их оформление, но слабеющие силы помешали ему осуществить это дело.

Передовое мировоззрение Мясоедова не мирилось с догматами православной церкви, и он завещал похоронить себя без обрядов. В то реакционное время гражданские похороны выдающегося представителя демократического прогрессивного искусства приобрели значение резкого общественно-го протеста.

Полтавская полиция «по санитарным соображениям» воспрепятствовала выполнению второй воли художника – захоронению в усадьбе на Павленках. Сын Мясоедова послал министру внутренних дел Макарову телеграфное ходатайство о разрешении выполнить эту волю отца. Ответ из Петербурга задержался, поэтому первоначально похороны состоялись на городском кладбище.

Я хорошо помню серый, туманный, немного морозный зимний день 20 декабря 1911 года, когда мы прощались с нашим другом и великим земляком.

В два часа дня в городской квартире Мясоедова, куда он обычно переезжал с дачи на зимние месяцы, собрались его близкие, знакомые, друзья, почитатели, среди них – доктор Волкенштейн с женой и сыном, профессор Шимков с женой, присяжные поверенные Семенченко и Старицкий с семьями, участники музыкального кружка, представители печати, скульптор Меркуров, прибывший из Москвы для снятия посмертной маски Мясоедова.* Были возложены венки от друзей и почитателей, от Полтавского общества изящных искусств, от Общества трудящихся женщин, «От друга Т.Б.В.».

Скромная процессия без священников, без крестов и певчих тронулась на городское кладбище, где прах художника и был предан земле...

Мясоедов завещал написать на своем надгробии: «Царство божье внутри нас». Близкие к нему лица впоследствии рассказывали, что, находясь уже в последней стадии болезни

и предвидя скорый конец, он долго искал изречения, которое наиболее полно, точно и ярко могло бы выразить его мировоззрение и внутреннюю сущность настроения, и когда, наконец, нашел эти слова, говорил: «Так, почти так»... но уже не смог это «почти» заметить более подходящим изречением.

Мне, однако, представляется, что эти слова хорошо выразили мысль художника о том, что внутри своего благородного сердца он вырастил то царство немеркнущей и вечной красоты, которое обеспечило ему яркий жизненный путь и утвердило его почетное место в пантеоне выдающихся деятелей русского искусства.

И когда я возвращался домой, я думал: «Кто прожил свою жизнь, как он, тому не страшна смерть, и для него она представляет лишь кристаллизацию его духа в великой общей сокровищнице человеческой культуры...»

Через два часа после того, как мы похоронили Григория Григорьевича на кладбище, губернатор получил ответ министра: «Разрешаю, если ваше превосходительство согласны и не встречается возражений со стороны епархиального начальства». Возражений не встретилось и через четыре дня, 24 декабря 1911 года, И.Г. Мясоедов перенес прах отца в усадьбу, где и похоронил на точно указанном в завещании месте. В настоящее время могила художника находится в саду его бывшей усадьбы. Над могилой установлен гранитный обелиск с надписью: «Выдающийся русский художник Г.Г. Мясоедов. 1835–1911».

*Печатается по: Г.Г. Мясоедов
Письма, документы, воспоминания. –
М.: Изобр. искусство, 1972. – С. 227–246*



* Маску лица художника он не снял, а сделал только гипсовый слепок. (Прим. автора).



Ф.А. Моллер. Портрет Н.В. Гоголя. 1840. ГТГ

А.И. КУНИН
магистр
книжного дела

Образ Гоголя в искусстве

Николай Васильевич Гоголь — явление совершенно особое для русской культуры. В силу весёлого нрава, тонкого знания народного быта, саркастичности в работе с художественными образами, видимо, сам того не планируя, Гоголь стал создателем новой национальной мифологии. С одной стороны, он открыл для просвещённого света, что мир простого крестьянина многообразен, фантастичен, обладает глубокой культурной почвой. С другой — предложил публике мифологию города, в которой сам город, дома, монументы — уже не только место действия или антураж событий, но яркие, живые персонажи со своей душой. Однако, став создателем мифологии, Гоголь и сам превратился в миф, передаваемый из уст в уста.

Писатель и его музей

В русской культуре так сложилось, что музей писателя — ключевой механизм в сохранении посмертной памяти о жизни и творчестве великого человека. Музеем, как правило, становится дом, квартира или усадьба, где писатель провёл значительную часть своей жизни, где создал свои лучшие произведения.

В музеях ведётся непрерывная и кропотливая работа: поиск и анализ биографических материалов, исследование артефактов (предметов, принадлежавших писателю), культурные мероприятия — лекции, выставки, чтения, встречи, посвящённые жизни и творчеству писателя. Вокруг музея складывается среда биографов, исследователей и публицистов. Всё это служит тому, чтобы о писателе помнили, чтобы его творчество продолжало влиять на умы новых поколений, формировать культуру будущего.

В классическом понимании, музея Гоголя — нет до сих пор.

Эта шокирующая новость разразилась как гром среди ясного неба аккурат к 200-летию писателя и — в международный Год Гоголя, празднуемый по решению ЮНЕСКО, немало расстроив организаторов. Конечно, для людей знающих, это новостью не было. Однако...

Курьёзы и смешные конфузы сопровождали Гоголя и при жизни, они же связаны с его именем и после смерти. Так, в 1909 году, накануне его 100-летия, обнаружилось, что могила гения заброшена, а в Москве даже нет посвященного ему памятника.

Возмущённое общество и городские власти быстро исправили ситуацию. Было решено учредить гоголевскую библиотеку и поставить в городе памятник писателю.

«Городское самоуправление постановило назвать именем Н.В. Гоголя одно высшее мужское и одно высшее женское городские училища, предполагаемые к открытию в 1908 г., десять городских школ также назвать Гоголевскими; учредить библиотеку-читальню имени Н.В. Гоголя;

издать в возможно большем количестве экземпляров популярную биографию и избранные сочинения Н.В. Гоголя для бесплатного распространения в народе; организовать ряд публичных чтений и народных спектаклей; учредить несколько гоголевских стипендий в Московском университете», — такими новостями пестрили газеты тех лет.

Гоголевская библиотека открылась в особняке генерала Талызина на Никитском бульваре. С начала 1848 г., после Талызина (скончался в 1847 г.), этим домом владел бывший градоначальник граф Толстой, он-то и приютил в своём доме Гоголя в конце 1948 г. К 1909 г. здание было в пользовании графини Шереметьевой. В советские годы библиотека стала просто городской библиоте-

кой №2. И только в 1979 г. стала гордо именоваться Московской городской библиотекой №2 имени Н.В. Гоголя. В скором времени в двух помещениях на первом этаже, где жил писатель, были оборудованы мемориальные комнаты Н.В. Гоголя. Это было единственное место в России, где кроме раритетных первых изданий гоголевских произведений можно было увидеть и вещи, к которым предположительно имел отношение великий писатель.

Судьба всех других помещений, какие могли бы стать музеями писателя, также курьёзна и иногда абсурдна. Например, в украинском селе Васильчиково (ныне — Гоголево)

А.А. Иванов
Н.В. Гоголь. 1841





А.С. Пушкин
Н.В. Гоголь. Рисунок. 1833

расположен заповедник-музей Гоголя. Эта родовая усадьба Гоголей-Яновских – целый комплекс сооружений с различными постройками, аллеями, клумбами и водоемами. Правда, сама усадьба была разрушена во время Второй мировой войны при отступлении немцев. Спустя много лет было решено воссоздать-таки её по сохранившимся описаниям. Естественно, ничего, непосредственно связанного с Гоголем, там нет. Однако дух её «старосветских помещиков», говорят, присутствует.

Что-то связанное с Гоголем сохранилось в Нежине, украинском городе, где учился Николай Гоголь в гимназии (теперь это Нежинский государственный университет имени Н.В. Гоголя). Мемориальная комната была открыта в знаменитом 1909 г. почти при тех же обстоятельствах, какие были в то время в Москве. В экспозицию были включены портреты родителей Николая Гоголя, портрет 12-летнего Гоголя-гимназиста, оригиналы ученических конспектов начала XIX в., страницы книг учета успеваемости, учебный план гимназии тех лет. Также в комнате была свезена мебель начала XIX в., призванная создать атмосферу времени.

Впоследствии экспозиция мемориального музея пополнялась уже только в послевоенные советские годы – в 1950-е, в 1979 и 1984 гг. На сегодня экспозиция мемориального музея размещена в пятнадцати витринах – это рассказ о детстве и гимназических годах будущего писателя, его учебе в Нежинской гимназии высших наук князя Безбородько, о его увлечениях и начале творчества.

Кроме Москвы, Великих Сорочинцев и Нежина есть еще одно, без сомнения, гоголевское место – Петербург. В этом городе писатель провёл в общей сложности около десяти лет. Не удивительно, что спустя почти двести лет со дня рождения Николая Васильевича общественность города обеспокоилась созданием своего музея Гоголя. И опять конфуз.

Летом 2006 г. особенно много говорили о создании музея Гоголя в Санкт-Петербурге, обращались к мэру го-

рода. А в 2007 г. деятели культуры России подписали «Открытое письмо президенту РФ» с предложением о создании такового. Был образован общественный культурный фонд «200 лет Николаю Гоголю». Письмо подписали народные артисты, писатели и другие деятели культуры. Музей, вернее – мемориально-литературный научный центр, предполагалось открыть в доме №17 по Малой Морской улице, где находилась последняя петербургская квартира Гоголя. Также была высказана мысль о присвоении имени Гоголя одной из улиц города и станции метро. В письме предложено установить мемориальные доски на домах, где также проживал Гоголь в разное время, а также на Александринском театре, где в 1836 г. состоялась премьера пьесы «Ревизор».

«Музей – это, прежде всего, культурный центр, а не кладовая, – говорит писатель и кинодраматург Михаил Кураев. – Ничего страшного, что в нем не будет подлинной подошвы от башмака Гоголя, его пера или чернильницы. Не надо говорить о музее как о собрании мемориальных вещей. У нас есть стены, которые дышат творениями Гоголя, они помогут людям, приходящим на Малую Морскую, полюбить Гоголя – это и есть настоящая задача музея».

Позиция властей немного другая: «Мне лично безумно жаль, что в городе нет музея Гоголя, но проблема эта сложная и многоплановая, – говорил еще в 2006 году председатель городского комитета по культуре Николай Буров. – Тот дом на Малой Морской бесконечное количество раз перестраивался – никаких «живых стен» там уже не осталось. Как начать работу, если не собрана музейная коллекция? Все должно иметь очень четкое обоснование».

В общем-то, в «музейной» проблеме повинен и сам писатель. Вечный странник, он нигде не оставался надолго. Единственное место, где мы всегда можем найти Гоголя, – это мир искусства. Мир живой, фантастичный, постоянно меняющийся. Сам писатель постоянно меняется в этом мире и внутренне, и внешне. И об этом наш дальнейший рассказ.

Путешествие сквозь пространство и время

Искусство играло важную роль в жизни Гоголя с самых ранних лет. К миру творчества его приобщил отец. Но если для Василия Афанасьевича увлечение театром, литературой и изобразительным искусством было подчас именно увлечением, то юный Гоголь-Яновский питал более смелые планы.

Однако не только героям его произведений, но и самому писателю суждено было стать персонажем европейского искусства. Тот Гоголь, каким он известен современному русскому читателю со школьных лет, – растиражированный, художественно домысленный образ писателя. Самые же близкие к оригиналу портреты – это, пожалуй, работа А.Г. Венецианова 1834 г., портрет Гоголя в групповом дагерротипе, сделанном С.Л. Левицким в 1845 г., и посмертная маска работы скульптора Н.А. Рамазанова.

Если фотография и посмертная маска – предельно фактографические произведения, то почему следует доверять портрету работы Венецианова? Всё очень просто. Можно предположить, что отношение к юному Гоголю, приехавшему в столицу из глухой малороссийской провинции, было не самым серьезным. Несмотря на своё образование, которое было получено в Полтаве и Нежине, сравниться с выпускниками Московского университета или Царскосельского лицея он не мог. Большими деньгами он также не владел. Признание и интерес со стороны художественной элиты пришли к Гоголю только после первых публикаций рассказов из его малороссийского цикла произведений. С одной стороны, это оказалось актуально в контексте очередного витка противоборства славянофилов и западников, с другой – это было ново, а потому интересно для скучающего Петербурга. Тем не менее – для большинства Гоголь был провинциалом. И в этом он близок с Венециановым.

Алексей Гаврилович, как известно, также родился в провинции, коей тогда была Москва. К 22 годам он переехал в Петербург, где ему пришлось испытать несколько лет мы-

тарств. И так же, как и Гоголю, пришлось начинать с мелкой чиновничьей службы, параллельно занимаясь самообразованием. Писатель и художник познакомились в 1833 году. Первый был на взлёте писательской фортуны, второй – только-только отошел от переживаний из-за смерти жены и отца. Разница в возрасте между Гоголем и Венециановым была почти в 30 лет. И если Гоголь только «спешил жить», то Венецианов, как художник и педагог, уже, вероятно, предвидел те опасности и падения, которые только предстояли молодому писателю. Вероятно, Алексей Гаврилович хотел «ухватить» этот момент счастья, самоуверенности и гордой иронии, которая, видимо, лучилась в глазах двадцатипятилетнего юноши.

Создание портрета в годы жизни Гоголя было не светской прихотью, а жизненной необходимостью. Например, у Венецианова Гоголь заказал в 1834 году свой портрет, как считается, с целью, чтобы затем автолитографии с него употреблять для фронтисписов своих книг. Другой портрет он закажет, будучи в Италии, в 1841 году, чтобы затем отправить его своей матери, с которой он не виделся уже много лет, довольствуясь одной лишь перепиской. Не сложно предположить, что, желая воодушевить и успокоить мать, писатель просил художника изобразить его в состоянии бодрости и благополучия.

В Италии Николай Гоголь знакомится с молодым русским художником Федором Моллером и достаточно сблизается с ним. Моллер был одним из любимых учеников Брюллова, когда учился живописи в Академии художеств. Влияние мастера отчётливо проявляется практически во всех работах Моллера. Художник создал несколько портретов Гоголя. Один из них, созданный в 1841 году, и стал тем образом Гоголя, который теперь так известен русскому читателю со школьных лет. Авторская копия этого портрета находится в Третьяковской галерее.

На этом портрете Гоголь уже совсем другой. «Гоголь воротился уже совсем не тем франтиком, каким



А.А. Иванов
Н.В. Гоголь. Рисунок. 1840

Ф. Моллер
Портрет Н.В. Гоголя. 1841





Н.А. Андреев
Памятник Н.В. Гоголю. 1909

Н.В. Томский
Памятник Н.В. Гоголю. 1952



ухал за границу в 1836 году и каким изображен на портрете, рисованном Венециановым, – пишет С.Т. Аксаков в «Воспоминаниях». – Наружность Гоголя так переменилась, что его можно было не узнать». Что же случилось с великим писателем? Ответ на этот вопрос даёт художник А.А. Иванов.

С Ивановым писатель знакомится в Италии. В то самое время, когда художник работает над полотном «Явление Христа народу». Вероятно, это знакомство стало если не судьбоносным, то уж, пожалуй, крайне важным для обоих. Они не только дружили, гуляли, разговаривали об искусстве и знакомили друг друга со своими произведениями. Два гения анализировали друг друга, боролись друг с другом в невидимой схватке. А предметом этой схватки была Россия и образ человека.

Считается, что художественный портрет Иванова Гоголь даёт во второй части повести «Портрет». Напомним, повесть была написана и опубликована в 1834 году, а затем практически полностью переделана и представлена читателю в 1841 году. Продолжение «ивановской темы» в творчестве Гоголя, вероятно, должно было отразиться во втором томе «Мёртвых душ».

Светский портрет Гоголя работы А. Иванова известен в двух экземплярах. Первый был у В. Жуковского, второй – у М. Погодина. «Гоголь постарел, но приобрел особенного рода красоту, которую нельзя иначе определить, как назвав красотой мыслящего человека. Лицо его побледнело, осунулось; глубокая, томительная работа мысли положила на нем ясную печать истощения и усталости, но общее выражение его показалось мне как-то светлее и спокойнее прежнего. Это было лицо философа», – писал о своих впечатлениях от портрета Анненков (цитируется по: П.В. Анненков *Н.В. Гоголь в Риме летом 1841 года // Литературные воспоминания. – М.: Гос. Изд-во худ. лит., 1960*).

Однако на этом портрете, признавая его самостоятельным произведением, Иванов не остановился. Об-

раз Гоголя мы находим в картине «Явление Христа народу» в фигуре кающегося (ближайшего к Христу). В эскизе – это портрет духовного смятения, сокрушенности, покаяния и страха грешника. Впоследствии в картине художник перестроил образ Гоголя в противоположном психологическом ключе: он стал раздумчив, но этот уникальный портрет остался как свидетельство духовной драмы.

Волею судьбы именно моллеровский, а не ивановский портрет стал «лицом Гоголя» для последующих поколений читателей. С него сделаны бесчисленные копии, он послужил ориентиром для большинства скульптурных изображений писателя.

Монументальная история

Сегодня памятники Гоголю и мемориальные доски можно найти всюду, где бывал писатель. И даже там, где он вовсе не бывал. Несмотря на то, что, по словам Льва Толстого, «Гоголь с первых слов в своем завещании просит, чтобы ему никакого памятника не строили».

Те памятники, что были возведены в кон. XIX – нач. XX вв., как правило, создавались на общественные деньги, собиравшиеся в течение долгого времени. Так, в 1880 году в Москве был учреждён Комитет по сооружению монумента и начался сбор пожертвований. Считается, что именно из этих денег были оплачены все работы по возведению памятника в 1909 году в Москве. Вероятно, на эти же деньги был куплен дом у графини Шереметьевой, для будущей Гоголевской библиотеки, и осуществлён тираж биографии писателя для бесплатного распространения.

Конкурс на лучший памятник выиграл скульптор Н.А. Андреев. Это была не первая его работа, связанная с именем великого писателя.

Надо отметить, что конкурс не удался. На конкурс было представлено 46 проектов. Все они соответствовали условиям: Гоголь должен быть изображен в сидячем положении, в costume своего времени. Пьедестал должен соответствовать обстановке того места (Арбатская площадь,

в конце Пречистенского бульвара), где будет стоять памятник. Форма и размер памятника предоставлялись на усмотрение составителя проекта. Аллегорические фигуры не допускались, равно как и барельефы. Материалы: гранит, порфир, бронза...

Однако ни один из представленных проектов не был утверждён.

В 1906 году руководство Комитета по сооружению монумента сменилось. И на первом же заседании оглашается резолюция: «...нового конкурса не устраивать, а поручить составление проекта скульптору Андрееву, не связывая его никакими условиями, кроме стоимости». Надо отметить, что назначение Андреева – дело рук коллекционера, попечителя Третьяковской галереи Ильи Остроухова, который ценил скульптора и всячески ему способствовал.

Андреев провёл огромную работу, создавая памятник. Пожалуй, он первый русский скульптор, который отметил, что Гоголь как человек почти

неизвестен, что за годы после смерти он весь стал художественным образом, говорить о нём отдельно от его работ невозможно. Андреев показал Гоголя таким, каким видел его сам, несмотря на то, что эта работа противоречила по многим параметрам первоначальному условию Комитета.

Публика не одобрила памятник. С одной стороны – отвергнутые скульпторы были возмущены такой выходкой Комитета, когда им приходилось бороться за свои работы, а тут – прошел без конкурса, да еще и нарушил заявленные первоначально правила. С другой – этот памятник пугал. Этот Гоголь не радостный и восторженный фронт, как на портрете Венецианова, не сытый и довольный жизнью барин, как на портрете Моллера.

Это даже не Гоголь, а, скорее, мысль о Гоголе. В образе писателя как будто заключилась вся созданная им мифология. Уставший, обессиленный, потерявший уверенность, а может – надежду, он смотрит сверху на весь

это гротескный мир, который так и не удалось понять до конца, не удалось даже разложить на достаточное количество типажей. А люди, подходя к памятнику, оказываются на уровне рельефного многофигурного фриза, опоясывающего постамент с четырех сторон, всех этих Коробочек, Хлестаковых, Плюшкиных... И вот тут-то, осознав этот «один уровень», увидев себя в нём, – и возникает чувство страха и смятения. В какой-то момент зритель начинает понимать себя, пусть интуитивно, персонажем гоголевского произведения. Весело смеяться над другими, но страшно – над самим собой, у всех на виду.

Арбатский бульвар был переименован в Гоголевский только в 1925 году. А к столетию со дня смерти советское правительство постановило, что «грустный» памятник надобно снести и, быть может, переплавить, а на его месте поставить новый, более соответствующий по-советски

И.Е. Ретин. «Самосожжение» Гоголя» 1909





Н.А. Рамазанов
Портрет Н.В. Гоголя. 1854

мифологизированному образу писателя. Снова был объявлен конкурс. Победителем признали скульптора Н.В. Томского. По его словам, памятник удался не особо, так как был сделан в большой спешке, чтобы успеть к открытию. В итоге – заменили только сам монумент, всё остальное оформление сквера осталось прежним, в соответствии с проектом Андреева.

Прежний памятник был «сослан» на восемь лет в Донской монастырь, в Музей мемориальной скульптуры, а затем установлен во дворе того самого дома Талызина на Никитском бульваре, где прошли последние несколько лет жизни писателя.

Санкт-Петербург также известен двумя памятниками писателю. Первый – это бюст Гоголя в Александровском саду. Решение об установке его бюста городская Дума Санкт-Петербурга приняла в 1891 году. Бюст был отлит по модели, выполненной скульптором Василием Крейтаном, и установлен 17 июня 1896 года. Второй – совсем новая работа. Фигура Гоголя на Малой Конюшенной – в полный рост, лицом к Невскому проспекту.

Памятник на Малой Конюшенной был открыт 8 декабря 1997 года. Он так же, как и андреевский памятник в Москве, построен на пожертвования общественности. Своего часа он также ждал почти полвека: решение о сооружении памятника Н.В. Гоголю в Ленинграде было принято в 1952 году к 100-летию со дня смерти писателя. Тогда на Манежной площади был установлен закладной камень. Проведившиеся конкурсы положительного результата не дали.

Закладной камень со словами «Здесь будет установлен памятник Гоголю» простоял без внимания до 1996 года, когда Малая Конюшенная улица была превращена в первую в городе пешеходную зону. Тогда появилось предложение выполнить новый проект и установить памятник Н.В. Гоголю на Малой Конюшенной. Создание проекта памятника было поручено скульптору М.В. Белову, который, еще участь в аспирантуре Института им. И.Е. Репина в творче-



Посмертная маска Н.В. Гоголя

ской мастерской М.К. Аникушина, работал над скульптурным воплощением образа Гоголя.

В заключение

Со дня рождения Н.В. Гоголя прошло 200 лет. Но в культурном пространстве его произведения продолжают жить, так или иначе влиять на всё, что возникает нового как в литературе, так и в других видах искусства. Даже личная биография писателя уже давно мифологизирована и воспринимается как художественное произведение.

Наконец в Москве появляется и первый музей Гоголя. В здании музейного центра воссозданы интерьеры XIX века, представлены некоторые личные вещи писателя. Планируются выставки, чтения и масса всевозможных мероприятий, нацеленных на сохранение культурного наследия и поддержку работы современных исследователей жизни и творчества писателя. Напомним, под Центр определено то самое здание (дом Талызина на Никитском бульваре), в котором Николай Васильевич Гоголь провёл последние годы своей жизни. В здании, стены которого скрывают главную тайну писателя – тайну исчезновения рукописи второго тома поэмы «Мёртвые души».

С открытием в Москве музейно-выставочного центра Н.В. Гоголя появилась надежда, что начнётся новая страница в истории Гоголя как явления российской культуры и искусства.



Сергей Харламов – юбилею Гоголя

Вышло в свет новое издание великой книги величайшего русского писателя Николая Васильевича Гоголя «Тарас Бульба». На этот раз с иллюстрациями нашего современника, народного художника России Сергея Михайловича Харламова.

Ее публикация совпала с выходом новой экранизации этого бессмертного творения кинорежиссером В.Бортко. Так Российская культура отметила 200-летие писателя. А еще были выставки: «Глава литературы, глава поэтов» в РНБ, «Н.В. Гоголь – художник и мыслитель» в РГБ, «Мир Гоголя» в музее-усадьбе «Абрамцево», «Лики Гоголя» в Государственном литературном музее, «Музей Гоголя» в Петербургском «Манеже», «Н.В. Гоголь и его наследие: Путешествие во времени» в Музее истории Москвы и т.д. И еще – круглые столы, новые премьеры гоголевских пьес на сценах российских театров, публикации в прессе...

Иллюстрации Харламова – подлинно новое творческое осмысление бессмертной повести. Ансамбль ксилографий открывает твердая обложка коричневого цвета с черно-белым изображением Тараса Бульбы в центре, слева и справа от картинки – полосами снизу вверх уходят в вечность литера-



турные герои. Они даны тем же коричневым цветом, что и фон, – сепией, с оттенками зеленого. На задней стороне обложки как символ и знак борьбы за свободу – ружье, седло и ветка дерева. Изящно оформленный корешок с черного цвета именем автора, набранным курсивом, и названием книги – завершение оформления обложки.

Изображение на форзаце также символично – часть расщепленного ствола дерева

с цветущей ветвью, на которой висят атрибуты казачества: сабли, пороховница, а к дереву прислонены пики, ружье, щит, бандура...

Внутри книги – изящные полосные иллюстрации, масштабные развороты, виньетки, заставки, концовки, буквицы – все богатство книжного царства, которое только может предложить художнику литературное произведение.



Мастер пейзажа, С. Харламов включает его почти во все свои иллюстрации, помогая раскрытию внутреннего мира, подчеркивая психологическое состояние своих героев. Художник – талантливый мастер исторической композиции, батальной гравюры – в соединении с пейзажем они создают уникальные изображения.

Выразителен портрет писателя на авантитуле книги. Возникающий на фоне характерного украинского пейзажа, лик Гоголя, помещенный в левой части листа, как бы высветленный из глубин времени его юбилеем, уравновешен белым пятном луны в правой верхней части. Богатство черно-белых штрихов создает удивительную атмосферу ночи, с тенями, лежащими на колонны барского дома, на водную гладь пруда, на деревья и траву.

Иной по звучанию пейзаж дан на заставке предисловия Н.И. Костомарова. Здесь та же малороссийская природа: пирамидальные тополя, хаты, холмистый рельеф



местности. Серп месяца на небе и плакучие ивы над рекой романтизируют всю картину.

Изображения Тараса Бульбы превалируют: они встречаются как на контртитule, так и на разворотах. Вот репрезентативный портрет Бульбы, в котором важно все: и черты лица, и одежда, и жесты, и прическа, и детали одежды. За богато декорированным кушаком видна узорная рукоятка пистолета. Правая рука казака сжимает булаву, а левая – саблю. Во рту героя – неизменная люлька. На развороте мы вновь видим Тараса, едущего по степи во главе отряда всадников, на которых смотрят вечные каменные бабы, скифские курганы и бегущие по небу облака.

И еще – Тарас на пороге вечности – величественный монумент подвигу и стойкости героев – романтический порыв к свободе и справедливости на последнем из разворотов исторической эпопеи и графической сюиты.



Харламов понял Гоголя, прикинув к родникам его творчества и посетив родные для писателя места на Украине, вчитавшись в гоголевские строки и выплеснув все осмысленное на бумагу.

Презентация нового издания состоялась в Фонде славянской письменности и культуры, став заметным событием культурной жизни страны.

А. Греков

X съезд Союза художников России

состоялся в древнем Суздалье, там же, где пятилетие назад проходил и съезд предыдущий.



Казалось, что никаких изменений в туристическом центре не произошло, хотя на самом деле он стал еще уютней и привлекательней для туристов за счет проведенных ремонтных работ и новой мебели. Произошли перемены и в самом городе, который, оставаясь хранителем седой старины, оказался насыщенным, как, впрочем, и по всей России, новыми жилыми домами, отнюдь не бедными на вид.

104 делегата, собравшихся на съезд, кажется, остались довольны и организацией быта, и небольшой, но содержательной культурной программой, и, что самое главное, решениями своего главного форума.

В первый день они после избрания всех руководящих органов съезда выслушали приветствие председателя СХР В.М. Сидорова, доклады первого секретаря А.Н. Ковальчука и председателя ЦРК А.У. Грекова, выступили в прениях, не породивших жарких дискуссий и прошедших весьма спокойно. Работа руководящих органов Союза за прошедшее пятилетие была единодушно оценена удовлетворительно.

После обеденного перерыва прения продолжились, но не надолго — делегаты посчитали необходимым перейти к выборам нового состава руководства Союза на ближайшие пять лет.

Выступление В.М. Сидорова, казалось, несколько нарушило плавное течение съезда. Поблагодарив всех сотрудников Секретариата и художников России, он выдвинул съезду кандидатуру нового председателя —

Андрея Николаевича Ковальчука, которая тут же была проголосована и получила единогласную поддержку — в зале стало краснотой от поднятых вверх мандатов.

Новый председатель в своем первом выступлении предложил отметить заслуги В.М. Сидорова на посту лидера Союза внесением в Устав главы о Почетном председателе и предложил пожизненно избрать на этот пост своего именитого предшественника, что и было единогласно проголосовано делегатами съезда.

Такого же результата удостоились кандидатуры нового первого секретаря Николая Ивановича Боровского и председателя ЦРК Георгия Александровича Лемана.

В новый состав Секретариата были избраны А.У. Греков (оргсекретарь и секретарь по народному искусству), А.Н. Суховецкий (секретарь по выставочной деятельности), С.А. Гавриляченко (секретарь по работе с молодыми художниками), В.Н. Телин и В.П. Полотнов (секретари по живописи), Г.И. Правоторов (секретарь по скульптуре), Н.Л. Воронков (секретарь по графике), Б.В. Фёдоров (секретарь по декоративно-прикладному искусству), С.М. Харламов (секретарь по храмовому искусству), М.В. Красильникова (секретарь по монументальному искусству), А.Б. Якушин (секретарь по плакату).

Затем пришел черед выборов Центральной ревизионной комиссии, количественный состав которой остался прежним, а персональный претерпел коренные изме-

нения, сохранив в себе из прежних членов только двоих.

В оставшееся до завершения первого дня работы съезда время делегаты занимались обсуждением нового проекта Устава, который был подготовлен сформированной еще в декабре Уставной комиссией.

Следующий день продолжил работу по Уставу. Постатейно были приняты замечания и дополнения, не вызвавшие у присутствующих серьезных противоречий. Попытавшиеся несколько раз предложить свои поправки к Уставу члены делегации МООСХ постоянно оставались в меньшинстве.

В результате уже к обеду новый проект Устава был проголосован и получил общую поддержку делегатов. Также были приняты новые редакционные положения об отделении ВТОО «СХР» и о Центральной ревизионной комиссии ВТОО «СХР». Эти документы после их утверждения в Министерстве юстиции будут разосланы местным отделениям СХР.

Мы же публикуем состав руководящего органа Союза художников России.



Секретариат:

А.Н. Ковальчук
Н.И. Боровской
А.У. Греков
А.Н. Суховецкий
С.А. Гавриляченко
В.Н. Телин
В.П. Полотнов
Г.И. Правоторов
Н.Л. Воронков
М.В. Красильникова
Б.В. Федоров
С.А. Алимов

С.М. Харламов
А.Б. Якушин
В.М. Сидоров
Н.Б. Колобова
А.П. Шубин
В.О. Умарсултанов
Ю.Д. Прокатов
В.Н. Арзуманов
А.М. Муравьев
Д.Н. Сурин
Р.Ф. Федоров
Е.Г. Яранов

МОСКВА



Открытие выставки «Россия-XI»

27 января — 15 февраля — в залах Центрального дома художника (Крымский вал, 10) состоялась очередная Всероссийская художественная выставка «Россия-XI», ставшая финалом межрегиональных художественных выставок, проходивших в течение всего 2008 г. в различных городах страны, которые были избраны на этот раз её творческими столицами.



В залах выставки «Россия-XI»

23 января — 21 февраля — в выставочных залах галереи «Арт Прима» (Чистопрудный бульвар, 14/3) в рамках проекта «Романтики реализма» прошла выставка народного художника России, члена-корреспондента РАХ Владимира Никитовича Телина «Романтический мастер».

В экспозицию вошло более 60 картин из собрания галереи, мастерской художника и частных коллекций. Персональная выставка В. Телина вызывала неожиданные ассоциации: его картины представляются россыпью драгоценных самоцветов. Каждая, вне зависимости от сюжета, колорита, размера, поражает качеством живописной «огранки». Можно часами любоваться роскошным многоцветьем одних работ и тончайшими переливами оттенков цвета других. Мастер с любовью пишет мелкие детали — листву, цветы, узоры на тканях, сохраняя при этом целостность художественного образа — его картины одинаково интересно смотреть издали

и рассматривать вблизи. Они покоряют своей гармоничной сложностью настолько, что с ними не хочется расставаться.



В.Н.Телин принимает поздравление коллег

Повторить «телинскую» манеру письма невозможно, потому что, оставаясь в русле реалистической традиции, он создал неповторимой красоты особый живописный мир, в котором живут полной жизнью, радуются и страдают, его герои. Это не только люди, но и все живое, что их любит или с ними соседствует — домашняя живность, звери, птицы, лес, река. Есть в этом мире и языческие духи природы, заключенные цивилизацией в народные сказки о домовых, русалках, леших. Со всеми ними случаются разные истории — радостные и трагические, веселые и печальные, поучительные и загадочные. Летопись эта необыкновенная, она пробуждает у зрителя чувства сострадания и любви к нашему несовершенному, но такому прекрасному миру.

СУЗДАЛЬ, ВЛАДИМИРСКАЯ ОБЛАСТЬ



В зале съезда

4-6 февраля — в древнем русском городе состоялся десятый съезд Союза художников России, который на очередной пятилетний срок избрал председателя, ревизионную комиссию и секретариат Всероссийской творческой общественной организации. Съезд внес дополнения и изменения в существующий Устав Союза, принял резолюцию, в которой были отражены самые актуальные направления и задачи его деятельности.

МОСКВА

12 февраля — 21 марта — в выставочных залах Фонда народных художественных промыслов Российской Федерации (Леонтьевский пер., 7) состоялась выставка «Прошлое, настоящее, будущее...», посвященная 175-летию Дулёвского фарфорового завода. В экспозицию вошла тысяча экспонатов, рассказывающих об истории и основных этапах деятельности предприятия.



С.М. Орлов. «Соловей-разбойник»
Правая часть триптиха. 1962

14 февраля — в пресс-центре Центрального дома художника (Крымский вал, 10) состоялась творческая конференция, посвященная итогам XI Всероссийской художественной выставки «Россия», обсуждению её экспозиции и анализу современного состояния российского



В президиуме конференции:
А.Н. Ковальчук, Т.В. Плетнева, В.М. Сидоров

изобразительного искусства. В работе конференции приняли участие ведущие отечественные искусствоведы и художественные критики. Провел конференцию секретарь ВТОО «СХР» по искусствоведению, действительный член РАХ, профессор В.П. Сысоев. Основной доклад на конференции сделала доктор искусствоведения Г.В. Плетнёва.



З.К. Церетели. «Ипатьевская ночь». 2007
Скульптурная композиция, посвященная расстрелу Царской семьи



М.А. НЕКРАСОВА
заслуженный
деятель
искусств РФ,
действительный
член РАХ,
доктор
искусствоведе-
ния, профессор

«Ипатьевская ночь» — памятник Зураба Церетели. Два вопроса к искусству и художникам

К восьмидесяти девятой годовщине зверского расстрела последнего русского Царя и его Семьи был создан Зурабом Церетели бронзовый памятник «Ипатьевская ночь».

Историческая трагедия гибели Царской семьи, санкционированная большевистской властью, до этого еще не была темой искусства. О совершённом злодеянии не только говорить, но и думать было невозможно. Поэтому создание памятника, сломавшего все запреты, само по себе явилось СОБЫТИЕМ, что нельзя обойти молчанием.

Скульптура «Ипатьевская ночь» была обнародована телевизионным показом и в галерее президента Российской академии художеств в 2007 г. в день скорбной даты с 16 на 17 июля, когда к месту Скорби в Екатеринбург – к Ганиной Яме, куда в бывшую шахту были сброшены истерзанные тела замученных узников – стекаются потоки бесчисленных

крестных ходов. Устремляясь сюда из разных краев страны, они, сливаясь, как ручьи и реки, несут к месту трагедии молитвенное покаяние народа во искупление будущего России.

Это народное движение крестных ходов нарастает с каждым годом. Люди проходят по 50-70 км в день.

Памятник Зураба Церетели явился ответом на духовное переживание народа. Скульптуру художника по праву можно назвать «Реквием». Это произведение возвращает искусству его исконную духовную связь с народом, способность реагировать на события истории, чувствовать мир народной души. Увы, всё это ушло из жизни. Творчество подменила состязательная гонка любой ценой достигать собственного пиара. А о совестливости искусства говорить не приходится. – «Но есть ли народ? – Словно слышишь в ответ. – Ведь каждый сам по себе и за себя». Тем не менее памятник, связанный в образе Ипатьевской ночи, три времени нашей истории, говорит о другом. – Пока есть Земля, есть общая Родина, есть религия, общий опыт истории, наконец культура, – ЕСТЬ НАРОД. И перед ним творческая личность не может не нести ответственности, как это было всегда, когда до мучительного чувства вины перед народом русская передовая интеллигенция переживала народные беды.

Художественный образ скульптуры запечатлел историческую драму Царя и Царицы, Царского Дома, оклеветанных, поносимых почти век, *вернул в народное сознание память об Августейшей Семье – возвышенно и значимо.*

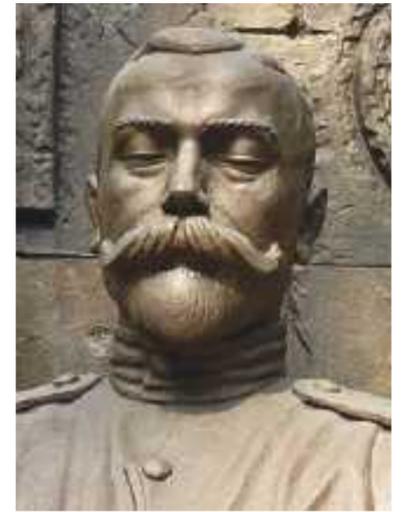
Историческая трагедия с её тяжёлыми последствиями для будущего России содержательно раскрывается языком искусства в трёх смысловых временных планах – вернее, в триединстве времени, с реалистической точностью: кровавая, зверская расправа над августейшей Семьей передаётся условными средствами. Пространство скульптуры с портретным изображением членов Царской Семьи замкнуто стеной с выбоинами от пуль, что знаменует

конец Царского Дома. Композицию с переднего плана замыкает геральдическое изображение сидящих Царя и Царицы. Образ конкретизируется не только местом действия – Ипатьевский дом, но и временем – 1918 год, крупно обозначенным на стене, что приближает в своей ужасающей правде событие, вводит его в контекст истории.

Узлом пластической темы памятника стало двуединство его смысла. Художественная трактовка события совмещает два подхода, две точки зрения: сверху и снизу, благодаря чему создаётся впечатление драматического контраста – мужественной фигуры Царя, он изображён в простых воинских сапогах, выдвинутых вперед, – они укрупняют фигуру, придают образу действительную силу, что контрастирует со смиренно-мученическим выражением просветленного лица Государя, покорно принимающего Судьбу.

Царская семья запечатлена художником с портретно-фотографической точностью, сообщающей образу магичность. На память приходят ставшие широко известными фотографии из императорского альбома. На них Царь и Царица с детьми, исполненные духовной красоты, предстают в мирной домашней обстановке. Конечно, впечатление от этих фотографий дало импульс художнику, но осмысление события, оценка его пришли с переживанием самой действительности, с прожитым страной временем. Отсюда впечатляющая сила воздействия памятника, воспринимаемого в триединстве времени: прошлого (свершение злодеяния), будущего (порождённых преступлением новых кровавых бед) и настоящей нелёгкой действительности, несущей отзвук нераскаянного греха. Это триединство времени вызывает ассоциации реального и мистического характера. При первом взгляде на скульптуру ощущается мистический смысл свершившейся искупительной жертвы, протяжённости её во времени и пространстве.

«Они умерли за всё человечество» – свидетельствовал сопровождавший царскую семью в ссылку доктор П. Жильяр. Величие духовного покоя



«Император
Николай Александрович –
последний царь России».
Фрагмент скульптуры



«Императрица
Александра Федоровна»
Фрагмент скульптуры



«Великая Княжна Анастасия»
Фрагмент скульптуры

пронизывает группу. Составляющие её скульптуры объединяет круговое движение, композиция подчинена овалу. Подчёркнутая обособленность фигур юных княжон, разделённых пространством, вносит ощущение одиночества и человеческой незащищённости перед произволом насилия и в то же время духовной стойкости перед судьбой, образы исполнены выражения предстояния перед Богом.

Языком искусства, сочетающим разные подходы в раскрытии исторической темы, создаётся магическая притягательность образа. Он втягивает зрителя в своё пространство, заставляя рассматривать скульптуру, вглядываться, сопереживать, вникать в содержательные планы, переходя из одного времени в другое – из реальности духовной – в реальность действительную. Совмещению двух реальностей в целостности образа соответствуют методы воплощения каждой. Реальность историческая – свершение злодейства – передаётся образительно-конкретно, фотографически-точно, особенно в портретности черт Особ Царской семьи. Реальность духовная выражена внутренней формой в классицистической строгости идеализированного изображения – античная посадка головы Императрицы-Матери, струящиеся складки

ниспадающих одежд, устойчивость уравновешенных масс, что позволяет достичь необходимой меры идеализации и обобщения образа – выражения нравственного достоинства, благородства и духовного величия жертвы, объединивших членов Царской Семьи в духовном противостоянии злу. Ритмом сложенных, покорно опущенных рук скульптор замкнул движение в композиции, чем достигнута выразительность духовного покоя, состояния смиренного принятия Царскими Особами неотвратимости судьбы, что и превращает скульптурную группу в ОБРАЗ ПРЕДСТОЯНИЯ.

Человеческая драма столкновения Добра и зла, Света и тьмы на глазах созерцающего скульптуру зрителя переключается из плана исторического, совершающегося факта в план духовный, благодаря опущенным векам – художник закрыл глаза членам Венценосной Семьи и лица превратились в ЛИКИ мученически стяжённой святости. Высоко поднятый горизонт раздвинул скульптурное пространство вширь и ввысь – кажется, разверзлись Небеса! Бронзовая масса крупных форм будто потеряла тяжесть, приобрела воздушность, летящую устремлённость. Царские мученики предстали перед Богом. – Новый смысл надмирности получает обособленность их изображений. – Принятие души каждого Царского мученика Вечностью обретает Очевидность. И это большое художественное достижение!

Внутренне скульптурная группа энергетически напряжена, при кажущейся внешней простоте пластического решения достигнуто гармоничное равновесие. Духовный образ мученической жертвенности приобретает всеобщность смысла – искупления зла любовью, открывающей Вечность Царствия Божьего – ВОСКРЕСЕНИЯ В СМЕРТИ. Известны последние слова Царя из письма Великой княжны Ольги: «...Чтоб не мстили за него, так как Он всем простил, за всех молится... Не зло победит зло, а только любовь». Всепрощение Русского Царя и Царицы за содеянное злодеяние, оставленное в дневниках и письмах, подтверждаемое фотографией, запечатлевшими духовную кра-

соту и силу Царских мучеников, дало волнующее впечатление художнику. Созданный им образ выходит в эсхатологическую реальность, где в триединстве времени соединились трагедия истории с переживаниями трагедий действительности. Вместе с Царской семьёй были зверски замучены другие представители Дома Романовых – семнадцать Великих Князей и Великих Княгинь.

Надпись в верхнем углу скорбной стены памятника гласит: «Два гвоздя вбиты в ту трагическую ночь». Эти два гвоздя изображены на расстрельной стене, символизирующей не только стену Ипатьевского подвала, но РАССТРЕЛЬНУЮ СТЕНУ ИСТОРИИ. – Стена – символ конца России. – Расстрелом Царской Семьи сломлена священная неприкосновенность помазанника Божьего на Царство, что получило мистическую протяжённость, мистический отзвук во времени: не искуплённый раскаянием грех продолжает своё действие в жизни, порождает новые преступления. Кровавый след роковой ночи, обрушившей Россию, её культуру, её устои, посеявшей классовую ненависть и вражду, лёг уже на последующую, советскую историю – миллионы невинно погибших в лагерях. Это те, кто составлял цвет России, и те, кто строил советскую страну, и те, кто защищал её от фашизма. Кровавый след протянулся в наше время – как Царские дети тогда, расстреляны дети в Беслане теперь! Гибнет детская невинность, чистота юности – Вселенская Красота расстреливается! Свобода оборачивается произволом, разнузданностью зла. Памятник – *Реквием Зураба Церетели выдвинул крупную нравственную проблему!* Созданный им образ зазвучал всечеловеческим смыслом, открыв в пластическом воплощении противостояние СВЕТА И ТЬМЫ, ДОБРА И ЗЛА, НЕБЕСНОЙ ВЫСИ И ЧЁРНОЙ БЕЗДНЫ...

В свете рассмотренного содержания памятника интересна мысль, высказанная профессором Римского государственного университета, историком Феррера на страницах журнала «Illustration». По его мнению, все колебания мира происходят от того, что в России не стало

венценосных государей, которые держали бы в своих руках баланс мира всех народов, а Европа за последние сто лет могла спокойно заниматься научным прогрессом и вместе с Америкой и другими странами обогащаться в своей промышленной и хозяйственной жизни.

Так это или не так, но какая-то связь бед настоящих со злодейством совершённым – есть. Образ памятника З. Церетели даёт это почувствовать, он связывает прошлое с настоящим и будущим. К нему выдвинута вперёд фигура подростка – изображение Наследника и одновременно олицетворение молодого поколения, входящего в жизнь. Строгость и напряжённость лица ребёнка, решительность его движений исполнены протеста и призыва. – Расколота история России, расщеплённые русский народ, русская культура, должны вновь обрести своё Единство в единстве духа всего Человечества. Сияние распускающейся Лозы завершает смысловое содержание произведения, над которым президент Российской академии художеств работал семь лет. Корни изображённого побега словно взламывают камень избитой пулями стены, выбрасывая ввысь сияющую ветвь, она символизирует новую жизнь – ВОСКРЕСЕНИЕ.

Памятник возвращает искусству сочувственное чувство истории. Русское искусство, русская литература истонно были совестью народа, задавая нравственные меры творчества и жизни. Без этого искусство быстро пустеет, дряхлеет, гибнет.

И как болезненно в начале 20-века чувствовал Александр Блок отрыв от народа художественной интеллигенции, ушедшей в холодный эстетизм, по словам поэта, в «словестный кафешантан», таящий в себе «опасность тления», «грозящую разложением». Блок горячо сочувствует обездоленному, униженному человеку, обречённому на «томления рабских трудов» в мире, где правят «сытые», где «тяжело лежит работа на каждой согнутой спине».

В наши дни, когда подобное состояние снова переживает человек,

творческая личность не может оказаться в стороне, если не лишена внутреннего зрения. Реальность жизни снова стала актуальной для искусства, растерявшего свои ценности. Художник, ослепленный чувством своей самости, глумится над ними, что похоже стало официально признанным, поскольку именно такие произведения финансово поддерживает Министерство культуры выставками и рекламами, закупками и музеями.

И это в то время, когда обездоленный, измученный потрясениями народ онемел, застыл... В такой реальности напряженного терпения русское искусство никогда не оставалось безответным. И это тоже вопрос к художнику нынешнего времени.

Как в былые подобные времена, искусству суждено вернуться (вспоминается снова Блок) к искусству содержательному, «с большими страстями, с чрезвычайным действием, с глубоким потоком идей», к искусству, утверждающему ЦЕННОСТЬ ЖИЗНИ и «красоту долга», к реальности во всём живом богатстве. Не раболепствовать перед западными течениями подобно моде, быстро сменяющей одно другим, поставивших саму реальность вне границы подлинного искусства, а противостоять им с многообразием художественных возможностей.

Теперь, когда во всем мире усиливается движение к возрождению национальной культурной идентичности, русское искусство не может остаться в стороне от поиска путей ответа на требования жизни. Обращаясь к опыту мировой культуры, важно углубленно постигать опыт национального искусства – от иконы до авангарда, не выхватывать при этом произвольно ту или иную традицию и поверхностно приспосабливать к ней то или иное художественное направление современности, игнорируя духовное содержание традиции. Важно постигать традицию с нравственной ответственностью перед жизнью и перед искусством, перед народом. Важно вернуть творчеству его духовный источник вечных ценностей, народу – историческую память, уничто-



«Великая Княжна Ольга»
Фрагмент скульптуры

жаемую почти век, вернуть те тончайшие прикосновения К СВЕТУ, которые всегда выделяли русское искусство и культуру, сохраняли вселенское понятие ЧЕЛОВЕК.

«Цесаревич Алексей Николаевич»
Фрагмент скульптуры





А.Н. Осипов. «Праздник оленя». 2008



Г.В. ПЛЕТНЁВА
доктор
искусствоведения

Кризис как предощущение НОВОГО

Всероссийская выставка (по счёту XI) дала развёрнутую картину современного изобразительного искусства в многоставности видов, жанров, форм. Она беспрецедентно обширна и потому не может сравниться ни с одним показом текущего процесса. По числу участников, по своей географической составляющей она годится для того, чтобы идентифицировать выступление с проблематикой творчества российских художников в целом.

Другое дело, что обозначить вектор развития художественной жизни невозможно без сведений о представительности настоящего показа. К примеру, знать о соотношении молодых художников и признанных мастеров на выставке, авторов из столицы и Большой России. Это помогло бы корректировке выводов в рассуждениях о судьбе пластической культуры, о тради-

циях классической школы, которыми характеризуется выставка.

В анализе современного состояния нам не избежать ответа на вопрос — чем движимо творчество, представляющее данный сегмент российской культуры? Таких ответов может быть много. Для того чтобы избежать субъективности в подходе, будем исходить из предпочтений, ин-

дивидуальных пристрастий показавших свои работы художников. Фигурально выражаясь, выставка позволяет произвести горизонтальный и вертикальный срез пласта художественного мышления.

Самое первое впечатление — модель российских показов остаётся прежней. Добрая половина живописных работ связана с пейзажными мотивами, их класси-

ческой разработкой. Но возникало и что-то неуловимо обострённое — в атмосфере выставки доминировал фактор социального самочувствия. В состоявшихся образных посланиях угадывалось нечто принципиальное для сегодняшнего дня, позволяя судить об умонастроениях в творческой среде. В совокупности высказываний рождалось ощущение — поворот в сторону нового не произошёл, примеры социальных перемен не вдохновили ни одного решения. Как это понимать?

Исповедуемая традиционная образность свидетельствовала: несмотря на посетившие страну потрясения, перечень которых не нуждается в напоминаниях, ценностные категории не оказались порушенными. Работы авторов с удивительным упорством утверждали устойчивость не приёмов, но идеалов. Именно это читалось за разнообразием взглядов на то, что составляет гармонию внутренней, интеллектуальной жизни. О каком разладе в большой стране можно говорить, если культурные модификации, ставшие основой выставки, демонстрировали уникальное единство духа! Или выставка под названием «Россия» оставила за своим пределом другую страну, реальность которой видишь на улицах, в телевизионных программах, в кадрах блокбастеров? Вопрос далеко не риторический.

Известно — искусство не зеркало, хотя кое-что отражает. Понять, что отражает, каков нерв индивидуального художественного восприятия, можно лишь в контексте действующих стереотипов. Никто не станет спорить, что произошедшие социальные сдвиги явились серьёзным испытанием для всего уклада жизни, в том числе жизни творческой. Экспансия новых политических идей затронула мировоззренческие установки, родился феномен глобальной интеграции. Показала ли это выставка? Дело не в том, что «перемены» были проигнорированы. Художественные послания, конечно, не случайно прокламировали приверженность личности к истокам, к корням. Хорошо это или плохо? Ответы могут быть разными. На выставке они присутствовали. Одно дело, когда традиционное подаётся с привкусом наивной отрешённости от века, сентиментального восторга, не оставляющего места для подтекста, когда приятные взору уголки родной природы со светлыми ликами церквей, уютными подворьями со скромными домашними радостями, которые отторгаются честным подходом к творчеству, и совсем другое дело — созидательные интенции образа, дающие пищу уму и сердцу. При всей своей искренности первые кажутся

сомнительно полнокровными творениями для того, чтобы стать достойной альтернативой агрессии бездуховности. Наступающей мощи не может быть противопоставлено бессилие красоты.

Творческому отношению ближе примеры, когда, работая в традиционных эстетических категориях, автор обладает широтой подхода, когда ретроспективизм становится не признаком отрешённости от «неудобной» действительности, а концентрирует в себе нравственную силу современной личности. Таким качеством обладает картина художника В. Лысюка «Псковский кремль». Достоинства сдержанной колористической палитры, архитектура пластического решения, дающая простор для интерпретаций, наделяют образ историзмом. Черта концентрированной монументальности обозначилась и в графике. Лист В. Ушаковой «Магазея в Склепово», выполненный в технике карандашного рисунка, лаконичностью образа достигает убедительной обобщённости.

Касаясь категорий историзма хочется остановиться на проблеме собственно исторического жанра, какой она видится в последние годы. Исторических сюжетов стало появляться всё больше, однако легко различимы признаки стагнации жанра. Набор приёмов: большие размеры холста, костюмное насыщение сцен, пафосность персонажей — всё это так далеко от демократической традиции отечественной живописи XIX века, от способности художника быть актуальным для современников. Хочется предостеречь новоявленных исторических художников: неожиданно воскресший возврат в лоно академизма пугает своей нечаянной близостью с современным гламуром.



А.С. Серов, В.Ф. Якимова
Панагия. 2004

На выставке фигурирует традиционный круг персонажей — Александр Невский, Иван Грозный, правительница Софья. Но современное прочтение «историй» — это не повторение пройденного. Ретроспективность обладает особым свойством актуализации. Поворот к ней — в индивидуальном видении общезначимого, в авторском открытии события. В этом отношении интерпретация личности Петра Первого в скульптуре Л. Баранова привносит новое — найденная мастером постановка фигуры (Пётр приподнимается на цыпочках) убедительна в передаче чисто человеческих усилий в таком историческом



Г.М. Коржев. «Скорбный дуэт». 2006



И.М. Орлов. «Облако». 2007

деле, как возвышение державы, а обращение к ретростилистике в серии акварелей В. Дранишниковой «Основатели армии российской» оправдано убедительными характерами персонажей. Новым дыханием историзма отмечено решение П. Оссовским религиозно-духовной темы в полиптихе с фигурами апостолов Петра и Павла. Величие и таинственность в соединении категорий пространства и обликов святых рождает ощущение метафизики отечественной истории в её связи с православием, с исповедальностью сознания.

Устремление к далёкому и недавнему прошлому составляло черту многих российских выставок прошлых лет, здесь как бы место продолжающейся линии. Но сегодня можно говорить о своеобразии феномена ретроспективизма как мировоззренческой программы, до конца сложившейся на этой выставке. Заметим, для того, чтобы данное качество идентифицировать с художественном прорывом, недостаёт

определённой пластической энергии, некой образно-формальной концентрации. В этом состоит латентность процесса.

Концептуальное решение мало сдвинулось со своей традиционной тематической площадки. Оптимизм, радость бытия в картине В. Сидорова «В начале мая» решается через образы детства. Настроение сопрягается с обликом ребятишек, не похожих на сегодняшних деревенских детей. Это всё было, говорит нам автор. А прошлое свято. В картине А. Осипова «Праздник оленя» ретроспективный оттенок в решение народной сцены вносит декоративно-лубочная стилизация композиции. Глубинное решение пространства, сообщает картине монументальность — здесь форма активно работает на идею.

В самом обращении к ретропредмету заключено восхищение гармонией, совершенством, качествам, к которым тянется глаз человека. Таким увидел московскую панораму А. Суховецкий в картине «Над



В.В. Лысюк. Псковский Кремль. 2006

девичьим полем». Пронзительностью но-стальгических переживаний окрашены камерные образы И. Орлова «Облака» и «Дорога». Но если это видение мира находится во власти иррационального, то образы В. Иванова «Посадка капусты», «Отбивают косы», не менее внятные в своей устремлённости к поэзии, тянут к земле, к красоте бытия, заключённого в немудрящем крестьянской труде. И здесь слышится грустная нота. Как широк ассоциативный ряд этих произведений? Созвучна ли пластическая органика этих образов общественным тревогам за судьбу традиционного российского уклада — жизни в окружении родной природы? Мы склонны находить эту связь, но широта обобщения требует от художника неких дополнительных профессиональных усилий. Ведь свершающиеся утраты не из частного, социального ряда. Они явление экзистенциального порядка и потому невозможны никакой модернизацией и прочими премудростями наступающего века.

На фоне романтических интерпретаций радикальными выглядят позиции, тяготеющие к прямым сюжетным построениям. В картине Н. Зайцева «Памяти моей бабушки» воспроизведён сюжет, в котором гармония человека с природой составляет главное достоинство тяжёлого крестьянского труда. Оценим нравственную сторону произведения. Художник, человек города, чувствует свою ответственность за маргинализацию традиционного образа существования человека. Это сознание проявило себя в скульптуре молодого автора Е. Брусенцовой «Ожидание». Фигура женщины, стоящая за изгородью, взята крупно. Сама форма (бронза) претендует на монументальность. Замысел композиции посягает лежащий на постаменте листок со стихами, его заголовков «Поставьте памятник деревне». Из этого ряда посланий и символическая трактовка образа в скульптуре А. Твердова «Прощание с лошастью».

Примечательной особенностью выстав-ки стали портреты людей, изображение которых сопровождается сведениями об их возрасте (90, 100 лет). Эти цифры — вместо прежних данных о заслугах модели. Зная о царящем в обществе снисходительно-пренебрежительном взгляде на человека преклонных лет, нельзя не отнести эту подробность к утверждению концепции памяти прошлого, проявившейся на выставке.

Отторжение настоящего — подтекст многих высказываний. В картине И. Зари-пова «Да здравствует социализм» парадоксальное соединение черт патриархально-го Востока и сцены сельского рая, прокла-



В.М. Сидоров. «В начале мая». 2003-2007

мируемого в качестве гармонии социалистического прошлого. Наибольшая резкость высказывания принадлежит работам Г. Коржева. Картина «Скорбный дуэт» заставляет вспомнить знаменитый персонаж художника — трубача из картины «Интернационал». Теперь в красноармейском шлеме выступает голова скелета, а валяющийся среди хлама бюст вождя пролетариата в картине «Свалка» даёт повод к грустному размышлению о поверженных кумирах. Это так. Но зададимся вопросом, вправе ли искусство в своей особой миссии гуманизировать общество бросать индивидуума в бездну страха, ненависти, терзать мыслью о гибели? Вопрос не отвлечённый, он касается сути творческой работы. Во всяком случае, деятельности той части художнического сообщества, что противопоставит тотальному нигилизму новейших течений. Водораздел одних и других пролегает не на уровне технических приёмов, он — в ценностных категориях. Вопрос творческого акта — не столько вопрос школы, сколько мировидения. Для одних он ведёт к философии жизнестроения, которая в конкретном случае художественного меседжа перерастает в драму личности. Для других тотальный распад ценностей. Мы противопоставляем умозрительно иллюстративному подходу концептуализма широкую созидательную природу художественного образа. В этом случае речь

о драме, которая не становится концом, а рождает чувство преодоления.

Подобное эмоциональное настроение содержат городские пейзажи И. Полиенко. Восприятие архитектуры советского конструктивизма («Кинотеатр Ударник») дало повод автору воплотить некую доминанту драматического мироощущения, где встретились напряжение и порыв. Отчаяние преодолевается состоянием внутренней концентрации, с которой сопрягается вызов настроению времени.

На этом фоне разлада различимы и «мирные» настроения, когда сотворенный художником мир благосклонен к происходящему. Едва ли не самой оптимистичной картиной выставки стала работа новосибирского художника М. Омбыш-Кузнецова «Раз, два, три, четыре, пять». Приём монтажа органично подошёл к «считалочке», в которую играют мальчишки. Образ — как глоток воды из чистого ручейка, который когда-то потом станет большой рекой.

Если иметь в виду тематический аспект, можно сказать, что две полярных по своему содержанию тенденции обнаружилось на выставке. Обе активно осваивают те области человеческой жизни, которые не были в традиции выставочных показов советских лет. Для выражения религиозного сознания при общении с Всевышним авторы обращаются к некой визуальной конкретной сцене. Передача молитвенного состояния



С.В. Гвин. «Проект реставрации»
2006. Гобелен



А.Н. Машанов. «Рождество»
2004. Цв. офорт

человека — задача специфическая для художника, работающего с натурой. Есть стремление решить тему через облик молящегося, через характер окружающего интерьера (храма). В итоге всякий раз получается картинка, что-то вроде иллюстрации к непрогнозируемому тексту. Собственно эмоционально-пластических открытий, с чем не может конкурировать никакой чисто описательный приём, я не заметила. Здесь есть над чем подумать, если не отдавать эту сферу бытия на откуп декларативности.

Попутно замечание о специальном разделе современной иконной живописи. Достойна уважения цель организаторов выставки повлиять на уровень современной иконописи, демонстрируя наиболее качественные образцы. Но всё же икона — не выставочно-музейный экспонат. Писание иконы — особый, не мирской вид деятельности. Выставка — это зрелище, шоу, где идёт соревнование честолюбий, демонстрация творческих излишеств, поисков не столько божественного просветления, сколько свежих индивидуальных находок. Трудно не испытывать дискомфортность, наблюдая участие в интеллектуальном вертепе авторов, избравших для себя приобщение к божественному. Или работа иконописца теперь стала сродни деятельности художественно-производственного комбината?

Теперь о другом. Появление в экспозиции произведений скульптуры, которые можно отнести к эротической теме, — дань

новому времени. В подходах заметны модификации — от классической целомудренности с внимательной проработкой природы в скульптуре М. Васильева «Грёзы» к эксцентричному ракурсу модели в работе В. Корнеева «В состоянии покоя», от пластической закодированности во «Влюблённых» С. Щербакова до вполне аффективного образа С. Мильченко «Предчувствие троянской войны», решённого с декоративным размахом. Близка к эротическому ряду сидящая женская фигура М. Аксёнова («Высокие каблуки»), выполненная в декоративной стилистике, с достаточно верно подмеченной агрессивной сущностью современной женственности. Все работы в бронзе. Удачно для темы выбран жанр малой пластики, сообщающий образу некоторую интимность. Заметим, границы изображения обнажённой женской модели раздвигаются. У скульптора М. Малашенко, автора декоративно решённого камерного «Портрета беременной жены» (в одежде), мы видим станковых размеров композицию в мраморе «Натали» — фигуру обнажённой беременной женщины. Для наших выставок образ не традиционный.

Как бы ни разнообразили впечатления новые сюжеты выставки, внимание к собственно пластической стороне творчества не может быть отодвинуто в сторону. Об этом уже было сказано. Что касается скульптуры, то на фоне угрожающей экспансии муляжности, обозначившейся в композициях нарративного характера, хочется отметить пластическую культуру таких разных по задаче произведений, как «Болото» А. Дронова и «Озеро» Т. Коленковой, когда используемый приём органичен значению образа, а язык пластики не подменяется «рассказом».

Если анализировать причины некой подмены подходов, приводящей к расширяющейся повествовательно-пространственной зоне в скульптуре, то объяснение этой приметы времени лежит, по-видимому, в психологических особенностях социума. Речь об утрате обобщённо-монументальной характеристики, о проблематичности для искусства категорий целостности.

Переживаемый момент открывает поле для экспериментов. В композиции «Пушкин в Сурх-Дигоре» В. Соскиев ищет единства фигуры и предметной среды, форсируя экспрессионистичность пластического приёма. Не всегда «импрессионистический» характер формы оказывается убедительным. В работе И. Шанина «Ночной улов» шокирует «насилие» над материалом: бронза слишком специфический материал, чтобы позволить автору иденти-

фицировать её с водной стихией. Семантические резервы для скульптуры таятся в использовании цвета. Композиция из дерева «Воин из Юрьева Польского» автора Л. Колибаба — пластический парафраз на тему древнерусских фресок. Имитация удалась — фигура словно вышла из стены древнего собора. Обращение к памятникам культуры как источнику новых образных ощущений — отнюдь не новый ход. Важно, что сегодня он помогает выйти на синтезирующий образ. В серии офортов К. Губайдуллина «Пермская деревянная скульптура» решается созвучная современному мироощущению тема драматического преодоления судьбы. В графическом триптихе А. Машанова «Пасха» происходит интересное осмысление иконописных образов — свободное композиционное решение создаёт остроту восприятия традиционного сюжета.

Синтез форм лежит в основе концептуальной задачи. В большой рельефной картине — таким словом хочется обозначить работу двух авторов, С. Горяинова и Н. Сахарова, «Партия» — цвет и объёмная форма равнозначны в создании остро предметного впечатления от сюжета. Мы готовы были бы принять «натуральность» поддачи, если бы не невозможность согласиться с трактовкой одного из персонажей — А.П. Чехова. К погрузившемуся в шахматы Л.Н. Толстому как бы нет претензий. На выставке вообще заметна тяга к портретированию писателя Чехова в позе задумчивого лирика. Интерпретация стала общим местом. В рельефе «Партия» — это образ меланхолика. Если в портрете нет характера, то новая выявленная натуральность не облегчает общей задачи, обнажая свою коварность. В эффектно поданную композицию проникает элемент вездесущей гламурности.

На примере такого живописно-скульптурного синтеза мы продолжаем анализировать результаты замеченных поисков. Почему-то эту творческую задачу устроители выставки отнесли к разделу монументального искусства. Ну да им виднее. По свежести впечатлений от приёма свободной мажорки «Март» И. Пчельникова уникален в создании своеобразного сплава живописной маэстрии и ритмической упорядоченности пространства картины. Natura не «давит», а ведёт за собой. В «Канале» Л. Маркеловой острота образа создаётся слиянием чёткостью линии и цветового пятна. Впечатление экстравагантности поведения проецируется в трёх женских фигурах. Возможно, в обоих примерах есть частное решение задачи, но невозможно недооценивать работу над формой в наше индифферентное к высокому профессионализму время.



В.Б. Соскиев. «Пушкин в Сурх-Дигоре». 2008. Бронза



М.В. Дронов. «Болото». 2008. Бронза, камень



Е.Р. Немировская. «Груша». 2006. Гобелен

О проблемах сходного порядка хочется сказать в связи с произведениями прикладного искусства. Бывали времена, когда мастера этого вида задавали тон в экспериментах с формой, прокладывая дорогу станковым жанрам. Сейчас, судя по всему,

другое на уме. Ушла широта задач, которая ведёт художника к формальному поиску. Достигнутый в прошлом технический уровень остался, но он ориентирован как бы на самого себя. Гобелен, вид декоративного текстиля, который кто-то удачно

назвал блуждающей фреской, не сделал знакового прорыва. Не то чтобы совсем исчезла большая форма, но в образном отношении она не даёт принципиально новых решений. Многодельная работа С. Гавина «Проект реставрации» оставляет удовлетворение от цветовой разработки предмета в пространстве, отсылая нас к классическим традициям гобелена. Образно-ритмический язык гобелена Т. Гребневой «Меж твердью неба...» более соответствует конструктивным тенденциям в современной архитектуре, без связи с которой невозможно успешное развитие этого «прикладного» вида. Конечно, существует задача некой эмоциональной компенсации техницизма, опирающейся, как правило, на традицию. Может быть, я выскажусь черезчур вольно, но предпочтительней в таком дополнении не «антиквариат», а трансформация форм народного творчества, каким явилось на выставке панно из войлока «Последний тюркский воин» Р. Кираева и Г. Мухамедьяровой. Творческой переработкой высокой традиции стала композиция М. Сыромятниковой «Византийская мозаика». В русле радикального истолкования классического образа работает М. Принцева в текстильном коллаже «Петербург». Используемая автором стилистика модерна декоративна и «литературна» одновременно.

Принципиальными для современного состояния искусства видятся усилия творцов над выработкой новых стиливых параметров. Среди препятствий на этом пути — соблазн сделать «красиво», он художников декоративно-прикладного искусства подстерегает на каждом шагу. Вот и такой известный мастер, как Т. Сажин оказался не защищенным от веяний красоты. Его «Амфоры» (интересный эксперимент со стеклом) поблескивают золотцем, вряд ли уместным, если иметь в виду образ древнегреческой керамики. Строгое колористическое решение образа П. Куприяновым (пласт «В ожидании снегов») или пластическая форма в сосудах Н. Богдановой «Чёрное и белое» (материал — шамот) кажутся более адекватными в современном понимании декоративных качеств, в которых нет места назойливой кичливости роскошью.

Есть ещё одна проблема, связанная с техническими поисками в материале. Образы Л. Солодкова (композиция «Осень») состоят в некоем превращении шамота с глазурями в материал, имитирующий блеск и жёсткость металла. При всей оригинальности решения признаем сомнительной саму задачу, если исключить, конечно, воздействие на автора искусства гламурности. В этом отношении инсталляция



Т.В. Лощина. «Золотой лев». 2007

Ю. Мерзликиной, создающая с помощью полос листового стекла удивительно тонкую игру света в пространстве, не лишённую образной составляющей, кажется более корректным приёмом.

Как все художники, мастера декоративно-прикладного искусства сталкиваются сегодня с трудностями, возникшими из-за отсутствия производственной базы. Но есть уверенность, что в решении технологических проблем находится выход для реализации творческих импульсов, о чём свидетельствует композиция из стекла А. Иванова «Турнир», выполненная в авторской технике — цветоспекании.

Фигуративная керамика, не в пример прежним годам, заняла скромное место на выставке. Дефицит свежих наблюдений — общее место на выставке. Для перспективы развития важное значение имеет установление связи декоративных форм со стилистикой современного интерьера. Многофигурная композиция Г. Корзиной «Крещендо» (фарфор, бисквит) строится на ритме, на экспрессии линий, игнорируя цветовую характеристику. Это заметный шаг в стиливом овладении пространством. Но эмоциональная природа цвета как выражение некой национальной стихии всё же не уходит из керамики совсем, о чём свидетельствует отмеченная тонким юмором композиция Е. Базловой «Чаепитие». Не может не привлечь внимание удачная попытка двух авторов, В. и Н. Будака, выйти на фигуративность, используя в мелкой пластике традиции Гжели.

Вопросы пластической культуры обнаружили свои аспекты на графическом материале выставки, где профессионализм составил наиболее привлекательную сторону работ. Вездесущей самостоятельности трудно тягаться с мастерами, чьи успехи напрямую связаны с собственными техническими навыками. Однако весьма заметным здесь оказался профессионализм наработанной руки, которая умеет грамотно сотворить картинку (с помощью акварели, линогравюры, литографии и т.д.). В этом радующем глаз окружении предпочтительней оказывается строгое, выверенное отношение к форме, экономное использование графических средств. Блестяще этим владеет А. Бородин, знающий цену выразительности приёма. Автолитография «Деревня», в которой я живу» создают гармоническое равновесие пространства чистого листа и части, занятой штрихом, в которой каждое касание драгоценно. Минимализму в отборе пластического приёма следует Ю. Спиридонов, достигающая монументальности впечатления в «Эскимосских мотивах». Литография

Л. Елфимовой «Покров» в самом характере штриха передаёт нежность, лиричность мотива. Такой графической «повествовательности» противопоставит иной подход в серии И. Аскарова «Железная дорога». Автор добивается жёсткости, фрагментарности композиции, выполненной в плотной темперной технике. При этом художников объединяет концептуальное отношение к технической задаче. Подчеркнём, подлинный профессионализм — это точность приёма, минимум средств, дающих стопроцентное попадание. С таким образным отбором никакая самостоятельность несопоставима. И ещё. Широки и разнообразны перспективы работы со смешанными техниками. Как удачное решение выделялся коллаж «Самовоспоминание» (странное название) В. Власова, художника, тонко чувствующего цветовую характеристику пространства. Его образ адекватен современным стиливым предпочтениям, избегающим многословной описательности.

Вопрос о стиле, имеющий прямое отношение к факту эффективного художественного воздействия на зрителя, касается и такой специфической стороны экспозиции, как дизайнерское сопровождение — рекламного плаката. По сути, это первое послание, которое создаёт визуальный образ выставки. Такова аксиома. В нашем случае российская выставка справедливо претендовала на всеохватность показа, масштабность решаемой задачи не может быть сводима к некоей узкой традиционной примете, какой является, к примеру, гжельский мотив, украсивший собой выставочный плакат. Просчёт стиливого решения не случаен. Он порождён недостаточностью общих представлений о вызовах времени. В значительной мере это касалось и произведений, составивших совокупный образ выставки. Иногда слышались сетования на то, что кризисное время не позволяет художнику работать на подъёме, а современные социальные условия не созрели для расцвета искусства. Утверждения беспочвенны, потому что для творческого созидания нужны идеи, духоподъёмность мышления. Примеры истории это подтверждают. «Вначале было Слово». Вначале был Андрей Рублёв, потом Куликовская битва. Расцвет отечественного искусства 60-70-х годов XX века вообще проходил на фоне экономической стагнации государства. Масштабность художественных решений — вот что сегодня востребовано. Новое самоощущение, пожалуй, и есть самое ценное, что может в наши дни дать обществу творение мастера.



Т.К. Голованова. Сосуд «Рыбы». 2008



В.Г. Кузнецова. «Он меня любит...», «Рыжеволосая». 2007. Шамот, ангобы



С.Н. ЛЕВАНДОВСКИЙ
искусствовед,
действительный
член Петровской
академии наук
и искусств,
старший научный
сотрудник ГРМ



М.В. Кольев. «Евангелие от Матфея. Буря в Тиверидском озере». 2007

Свечение духа

Заметки о десятой межрегиональной выставке «Российский Север»

В качестве эпиграфа к этой большой и представительной экспозиции произведений современных художников Северо-Запада можно было бы с полным основанием взять названия таких работ, как «Живи и свети» Б.Л. Непомнящего (иллюстрации к стихам М. Грумман) или же «Особый свет» А.С. Григорьева. В этих словах — самая суть творчества, озаряющего и высвечивающего сокровенный смысл жизни, что у каждого художника происходит глубоко индивидуально, в соответствии с особенностями его личности и неповторимого жизненного и профессионального опыта.

Выставка производит удивительно цельное впечатление слаженной и вдумчивой работы художников, воспевающих родные края и людей своей земли, что уже само по себе неординарно для наших дней, когда во многих сферах жизни, фигурально выражаясь, возобладало не «собрание», а «разбрасывание» камней, идет наступ-

ление не гармонии, а хаоса и энтропии, неопоримым свидетельством чего явился мировой финансово-экономический кризис.

Но, вопреки всему, невзирая на внешние обстоятельства, художники и сегодня с достоинством несут в мир те высокие нравственные основания, о которых так ярко писал в дни блокады Ленинграда Борис Асафьев (Игорь Глебов), посвятивший русской живописи книгу «Мысли и думы». В ней много говорится об этосе русского искусства, что отличает его от художественного творчества других стран и народов.

Попадая на выставку, сразу же погружаешься в необыкновенный мир — новый и в то же время узнаваемый, красочный, жизнеутверждающий, в основе своей мажорный, а если и встречаются печальные ноты, как в картине Д.Т. Тутунджан «Печаль в июле», то и этот минор окрашен не безысходностью, а лиризмом, в пушкинском ключе: «Печаль моя светла...»

Здесь, на древней новгородской земле, в преддверии знаменательной даты — 1150-летия Великого Новгорода, витает дух республиканской вечевой вольницы, осязаемой, например, в картине И.П. Баева «Новгородские ушкуйники», и встают в памяти вереницей грозные и героические события былого, начиная от подвигов святого благоверного князя Александра Невского, а также свершения замечательных древнерусских мастеров: зодчих, иконописцев, кузнецов — и множества безымянных и таких знаменитых, как великий Феофан Грек или создатель «Автопортрета» на Корсунских вратах Святой Софии Аврам, — одно из первых имен в богатом талантами словаре русских художников.

И сегодня живописцы, графики, скульпторы, представители декоративно-прикладного и народного искусства продолжают спокойно и уверенно заниматься своим делом, тем, что считают нужным и стоящим.

Они следуют в русле развития живой традиции, обогащая ее новыми находками и открытиями. Никакого бесплодного, бесцельного экспериментаторства, переливания из пустого в порожнее, что так заметно на столичных выставках, чем грешат столь многие и в Петербурге, и в Москве.

Новгородцы и псковичи, архангелогородцы и вологжане, вятчи и череповчане, жители Карелии и Коми, Кольского полуострова, Калининградской области не потеряли непосредственной связи с землей, с корнями, с народом, питаются живыми соками, которые не заменить никакими абстрактными теориями и беспочвенными, мертворожденными новациями, перепевками формальных достижений так называемого «авангарда». В лучших из представленных произведений чувствуется основательность работы, целеустремленность и взыскательность, стремление к совершенствованию языка.

Налицо внимательное, подчас самозабвенное изучение природы, матери-природы, что и дает глубину ее понимания и порождает разнообразие форм искусства, служит первопричиной индивидуальной, самостоятельной, глубоко личностной трактовки избранных тем, мотивов и сюжетов, наделяет произведения неповторимым своеобразием.

Поэтому не следует говорить о каком-то спаде или застое в художественной жизни, о чем подчас вели речь в кулуарах круглого стола, на котором обсуждалось своеобразие современного искусства Северо-Запада. Представляются вполне справедливыми прозвучавшие и в речи секретаря Союза художников России В.П. Сысоева, и особенно из уст руководителей региональных организаций Союза художников, суждения о том, что данная выставка успешно противостоит бесплодному и скандальному, проповедующему вседозволенность, порою искусственно насаждаемому «актуальному» искусству, и по сути сама является примером действительно насыщенного, действенного, а потому и подлинно актуального, нужного и даже необходимого людям искусства.

В связи с этим вспоминаются слова нашего выдающегося историка и мыслителя В.О. Ключевского, преподававшего, кстати, в Московском училище живописи, ваяния и зодчества (портрет его оставил нам Л.О. Пастернак). Он говорил, что в России, в отличие от других стран, центр находится не в столице, а на периферии. Во всяком случае, зачастую именно с мест, из глубинки, из самой толщи народных масс приходят такие таланты и даже гении, как М.В. Ломоносов, И.Е. Репин, В.И. Суриков, А.А. Пластов.

Говоря о наиболее значительном разделе выставки, живописном, отметим, что в экспозиции соседствуют и постоянно переплетаются темы прошлого и нашей современности, которые нередко сказываются в чертах самой среды нашего бытия.

В жанре подзабытого уже «исторического пейзажа» создал многие свои вещи замечательный художник В.Ю. Попов (1948—2008). Его кончина представляется большой утратой для нашего искусства: жизнь его оборвалась на самом взлете мастерства. Как торжественный гимн мужеству поморов звучит картина «Северная окраина России. Студеное море» — вытянутый холст (более двух квадратов в ширину!) с крестом на берегу. Крепко закрученная композиция отличает и проникнутое мощным эпическим духом полотно «Северный форпост России. Соловки».

Картина В. Попова «Шаман-камень. Байкал» с ее простором, интенсивным цветом, синевой вод, розоватыми скалами и волнами, в которых дробится отражение, с дымящимися в небе воздушными струями чем-то напоминает героические пейзажи К.Ф. Богаевского...

Торжественно и мощно звучит фактурная живопись картины Ю.П. Ерышева «Лед Ильмена пошел», в которой формы

ледохода соотнесены с монументальными формами древней новгородской Софии, звонницы, кремлевских стен. Впечатляет «Псковский Кремль» В.В. Лысюка — зима, бьют лучи солнца, сочно написан первый план — крепостные башни, за которыми возвышается громада собора.

В эпическом ключе выдержаны и полотна Р.В. Зубкова. Это «Эльбрус. Станция "Мир"», где белоснежный пик горы возвышается над неприступной каменной грядой на фоне сверкающего неба, и «Памяти земли, ушедшей на дно Рыбинского моря». Обрубок дерева вверх корневищем, на берегу, под струями солнечного света, олицетворяет судьбу старого воложского города Мологи, однако философия замысла не однозначна: перед нами и трагическое, но и прекрасное, торжественное зрелище.

Север — край зимы, мороза и снега, недаром так часто художники обращаются к этим сюжетам, претворение которых в достоверном пластическом образе представляется весьма сложной задачей. (К.П. Брюллов утверждал в середине XIX века, что снег написать невозможно, но его опровергли и А.К. Саврасов, и В.И. Суриков, и многие мастера Союза русских художников).



М.В. Харлов. «На ветру». 2004



В.Ф. Борискин. «Облако». 2003. Камень

По-своему тонко интерпретирован зимний пейзаж в работах В.С. Сахаровой «Дворик у Лавры в Сергиевом Посаде», «Вид на Спасо-Преображенский собор (Старая Русса)», О.Н. Саулова «Десятиный монастырь зимой», А.И. Веприкова «Идут белые снега».

Внимательно, по натуре передано небо, деревья, отсветы на снегу в морозный солнечный день в полотне А. Борисова «Ожидание».

Остро, но в то же время просто и естественно подана зимняя сцена на набережной Волхова, с отражением в полынье, в картине Г.Г. Филипповой «День в январе»: цветные шары реют в небе, люди глязуют на них, задрав головы. С седым Волховом связаны и гуаши Филипповой «В феврале», «Ледоход».



Е.Б. Молев. «Кремлёвская площадь в Вологде». 2008

Светятся стены старого храма на солнце, играющем на снегу, выпавшем ранней зимой, когда еще не облетела багряная листва, в картине Д.В. Журавлева «Никола на Липне».

В последовательно выработанной с годами, узнаваемой манере, «рельефно», плотно и увесисто, фактурно-изобретательно решает Д. Журавлев свои полотна. В картине «У рыбаков Ильмень-озера», где трое мужиков после ловли едят уху, видится продолжение темы П.П. Кончаловского, и сделано это тоже весьма внушительными средствами.

Одно их достоинств портрета Д. Журавлева «Ветеран» в том, что в нем акцентируются не внешние атрибуты (нет ни гимнастерки, ни орденов на груди и пр., что стало уже достаточно расхожим приемом), а внутреннее содержание образа: все внимание сосредоточено на характеристике пожилого косара, точащего косу, человека много повидавшего и пережившего, со спокойным лицом и мудрым взглядом.

Д.Т. Тутунджан, опытейшая из портретистов, автор многих завоевавших признание и получивших известность произведений обобщающего характера, доказывает своими новыми работами, что находится в постоянном движении, в развитии, избавляется от свойственной ей в прошлом некоторой ригористичности, крайней лаконичности. В портрете внука («Сын сына»), при сохранении в целом декоративности ранних работ, налицо более тонкая в оттенках живопись.

Живо скомпонован групповой портрет Г.Г. Филипповой «Художники-реставраторы Знаменского собора в Великом Новго-

роде» с непринужденно держащимися фигурами, метко охарактеризованными человеческими индивидуальностями.

Неизменно присущие В.С. Чекмасову тщательность проработки и выверенность композиции отличают и его картину «Студенты из Нигерии». Двое юношей и девушка, серьезные, внимательные, в непривычной для них обстановке с много говорящими деталями. Наверху, над ними — пейзажи севера, книги, русский глиняный конек, бюст Нефертити, глобус. К сожалению, вторая картина В. Чекмасова, «Явление Сикстинской Мадонны», производит впечатление некоторой надуманности, хотя и есть здесь тревожное чувство: беспокойство матери за судьбу своего ребенка. Перекличка с темой шедевра Рафаэля — несомненна, но все же насколько убедительно решена эта вещь?

В картине В.Е. Мухина «Отец и сын» смысловая завязка — семейная «военная косточка». Кадет в форме стоит рядом с сидящим отцом. На стене — старые фотографии военных, сабля в ножнах повешена не «декоративно», наискосок, а строго вертикально, именно как боевое оружие, а не антураж. К сожалению, при том, что кадет хорош, не найдено выражение лица его отца — какое-то оно неопределенное, со скользким взглядом. Неужели в нем — лишь тревога за судьбу юноши в наше неспокойное время? Замысел, несмотря на очевидное дарование автора, не получил достаточно убедительного воплощения — иначе мог бы быть хороший парный портрет.

«Встреча» А.В. Копотина вызывает противоречивое к себе отношение. Обнимаются давно не видевшиеся старики-приятели.

На их лицах читается волнение, даже умиление. Чувство, несколько сентиментальное, определенно присутствует, но удручает несколько раздрыганное, несобранное письмо, близость «примитиву» в трактовке трудовых, грубых рабочих рук. Вспоминаая такие шедевры на эту тему, как «Ветераны» Е.Е. Моисеенко, особенно ясно видишь недочеты этого искреннего произведения.

Чрезвычайно самобытны отмеченные единством колорита полотна Н.И. Дунина: «Мост в Новгороде», интересное и по колориту, и по компоновке множества фигур, по панорамности охвата, и «Козьмодемьян» — праздник святого покровителя кузнецов, скоморохов. Здесь как бы фрагментарно даны отдельные сцены, в том числе с играющими детьми, в движении. Мимика лиц выражена, но не назойлива и поэтому не раздражает. Очень симпатичная вещь, вызывающая в памяти работы Ефима Честнякова: есть в ней какая-то доподлинность проникновения в былое.

В самых разных аспектах, от событий и лиц давно минувшего до дня сегодняшнего, раскрывается художниками тема русского Православия, которое неотделимо от нашего образа жизни, склада мыслей, идеалов, даже привычек и способа выразиться.

Свою собственную, непривычно экспрессивную, порою формализованную чуть ли не до степени абстракции, трактовку связанных с церковью сюжетов предлагает Д.С. Кондратьев (1928-2008) в холстах «Колоколенка», «Слепцы». Нелегкий, тернистый путь к храму, стоящему на высокой горе, запечатлен в картине «Дорога».

Струющийся с высоких небес свет господствует в картине В.П. Склярёно «Строитель древнего Новгорода владыка Василий (1331 год)».

Ю.П. Ерышев в полотне «Венчание» показывает, как у иконостаса, за раскрытыми царскими вратами свершается обряд таинства. Фигуры удачно вписаны в интерьер. Хорошо переданы сами иконы, с пониманием их торжественного и строгого строя.

Тему прошлого и настоящего сопрягает С.А. Торлопов в работе «Вайгач. В Бухте Покоя», где на первом плане изображен погост с крестами, а далее — костер, путники на берегу, обширный обзор холмистого побережья с луной, взошедшей над заливом.

В «Светлом воскресении» Н.А. Жолобова показан праздник Пасхи, гуляние на набережной, с отражением в воде. Веселая по колориту, праздничная картина.

По-своему интересна оригинально стилизованная композиция А.П. Мочалова «Тропа»: встречаются по пути навстречу



В.И. Видякин. «Деревня Ижма». 2006

друг другу две монахини, молодая и старая, согбенная. Неожиданный поворот темы в бытовом плане демонстрируют Г.А. Дмитриев в остро построенном полотне «Вечер монаха Василия»: тот с усилием тащит упирающуюся упрямою козу.

На выставке много произведений, посвященных церковной архитектуре — замечательным памятником русского зодчества: «Церковь Покрова» работы А.Н.Шаманина, «Церковь Власия» А. Савченко — декоративно, мажорно преподанный зрителю белый храм с золотыми куполами на красном фоне.

Чрезвычайно живая, непосредственная вещь — «На ветру» М.В. Харлова, в которой внушительно, непоколебимо возносится к небу храм на горе, поистине как твердыня русского духа.

В жанре натюрморта выделяются свежо написанное «Цветущее окно» Д.Т. Тутунджан, тонкие вещи К.В. Байдакова.

Широко и в то же время точно, уверенно написаны деревенские натюрморты А.М. Широкова со снопом ржи и с ветвями рябины со зрелыми красными ягодами, с серпом, металлической ступой с пестом, с бабочкой на деревянном столе. И что особенно ценно — здесь нет ни доли «этно-

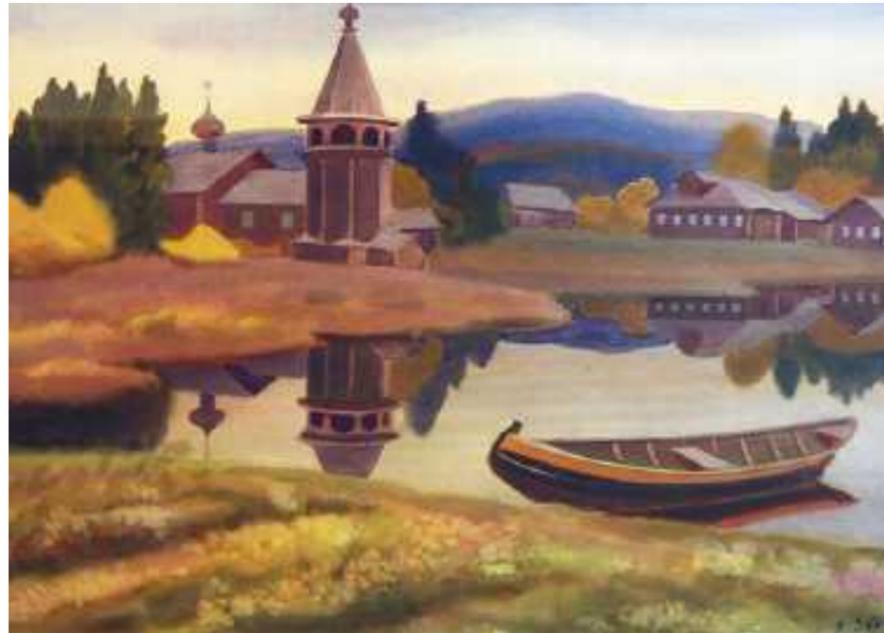
графического» подхода, ни примеси ностальгической ноты по «уходящей деревне» — все это живые вещи, предметы быта сельского жителя, столь знакомые русскому человеку.

Пикантно, в духе некогда модного направления «новой вещественности», да еще с сюрреалистическим оттенком, подан экзотический цветком в работе «Нірріа-струм» К.Б. Шорина.

Большое место занимает прекрасно исполненная натюрмортная часть в большой картине В.Н. Корбакова «Крашение пасхальных яиц». Здесь групповой портрет мастерски соединен с интерьером и элементами жанра — мощная самоцветная живопись покоряет зрителя.

«Я буду скакать по холмам задремавшей отчизны...» Николай Рубцов летит верхом над полями — в этом нечто сказочное, от ершовского «Конька-горбунка». В полотне «Зимняя ночь», в образе поднимающегося по лестнице с фонарем, опять возникает образ поэта — этот сюжет напоминает притчу о Сократе, искавшем со светильником в руке человека посреди бела дня...

Несколько в ином ключе — отчасти лихого, даже грубоватого экспрессива решены В. Корбаковым «Экспозиция во дворе



А.И. Кашанов. «В Заонежье». 2006

Музея современного искусства в Стокгольме», «Дети в Музее современного искусства», хотя в них налицо и присущее автору чувство цвета, и фактура, и острота образного решения.

Светлый и притягательный мир детства, юности привлекает многих художников.

В картине В.Н. Бубенцова «Сиреневое утро» молодежь спит вполвалку на веранде. Недочитанная книга, в изголовье постели сирень в кувшине, гроздь сирени — и в саду за открытым окном. Работа, хотя и несколько описательная, все же в целом решена поэтично, мечтательно и нежно по отношению к своим героям, в духе недавно ушедшего их жизни петербургского художника Б.И. Шаманова.

Целый ряд картин о беззаботном мальчишеском детстве представил Б.М. Яманов: «Ловись, рыбка», «Пацаны» — в них подчеркнута оживленная мимика и жестикация персонажей, что в какой-то мере выдает отголоски жанровой картины 1950—1960-х годов. «Хочу летать» — ребята смотрят в небо, мечтая о том, что когда-то станут пилотами. Авторская интонация исполнена доброго, заинтересованного отношения к маленьким людям, что заставляет извинить несколько небрежную, размашистую манеру письма. (Этим же неподдельно искренним отношением отмечена и картина «Светлая память»: у раскрытого, напоенного солнцем окна бабка тужит о муже, от которого остался видавший виды баян).

Постоянные герои И.А. Широковой — милые ребята, но показаны они без всякого

сюсюканья, как бывало прежде, в жанровой живописи 1950-х годов. «Мальчик, рисующий на стене», «Мои друзья» — девочка в комнате с кошкой, собакой и игрушками, «Перед фотографом» — на фоне нарядного деревенского пестротканого коврика, на лавке в ряд сидят дети: девочка с обезьянкой, мальчик с рогаткой и пр.

По контрасту с этими работами воспринимается картина Широковой «Зима». И здесь — своя нелегкая правда о наступившей старости. Пожилая продавщица цветов и ковриков курит зимой на улице, задумавшись на минуту. Не хватает женщине общения, сочувствия, простого человеческого тепла, что ненавязчиво подчеркнута движением тянущегося к ней кота.

Прием «монтажного» построения использовал А.Г. Феофилакт в картине «Город мечты». На полотне совмещены яркое, цветастое изображение города — и старая, выцветшая фотография молодого моряка с помеченной датой «1946 г.» — юнги, мечтающего о мирном, счастливом будущем.

Хороший образчик «примитива», органичного «наива» представляют собой картина Г.И. Попова «Заготовка корья (Воспоминание о детстве)», где сидящие у костра люди показаны на фоне таинственного леса с луной, и деревенский зимний пейзаж «Вечер».

Декоративны вещи А.А. Сергиенко, по своему «примитивные», но насыщенные, не пустые, с настроением: «Большой улов», «Вечер в тундре», «Семья». — В последней

из названных работ, с большим диском солнца в небе, живо схвачено движение ребенка, который инстинктивно прячется за мать, и это меткое наблюдение придает жизненность достаточно условной картине.

Особую группу работ составляют те, что раскрывают теплый образ отчего дома, родного семейного очага. Это пастели С.Г. Гарбар «Добрый дом», «Дом-корабль». (В графическом разделе выставки эта же тема уютного жилья, человеческого обиталища сквозит в офортах Е.Н. Новиковой «Старый дом», «Улочка»).

Очень интересный, хотя все же, как представляется, более умозрительный, иллюстративно-графический, нежели живописный, ход присутствует в полотне А.И. Савина «Отчий дом». Оно представляет как бы гнездо из трав, колосьев, внутри которого, как в коконе, примостился дом (рядом показан стог сена, и все вокруг словно сметано из этого сена).

Более интересна поэтому, на наш взгляд, картина Савина «Осенняя аномалия», где на первом плане крупно показаны камни на берегу — а в небе, как мираж, их повтор: тяжелые валуны нависают в небе над реальным берегом.

Искреннее, душевное повествование о родной земле присутствует в картинах Н.И. Поликарпова. Это и солнечный пейзаж «Полом. Меженский угор», и «Проталины в кружевах» с типичной собакой на деревенской улице... Черные избы, стога, рябины, сороки в ветреном небе («Тает первый снег»), простор у реки, над которым буйный ветер гонит тучи, и дымок, веющий из труб деревенских изб («Холода идут») — все складывается в единую живописно-лирическую поэму о русской деревне.

Светозарны работы В.Г. Харлова «Утро в Русинове», где все пронизано лучами жгучего солнца; «Речка Рябовка» — мотив, столь частый у А.А. Рылова, но решенный совершенно по-своему, да и сама живопись своя, незаемная по приемам, свои собственные — харловские — желто-зеленые мохнатые ветвистые ели... «Апрель в деревне» с избушкой, березами, по-весеннему рваными облаками, где хорошо передано взволнованное состояние переходного времени. Еще много снега, но уже летят птицы — весна! Не столько «вид» природы, сколько внутреннее состояние единения с ней человека, что особенно заботило в свое время А.И. Куинджи, увлекает В. Харлова, и поэтому так удается ему передать поэтическое чувство. Например, в картине «Березовая роща», где возле большого ветвистого дерева пролетает в чаще птица, как будто воочию видишь поэтическую метафору: «под сению дерев!»

В чем-то близки названным вещам по подходу к природе, к передаче света и общего состояния пейзажи В.И. Вострикова «Батариха», «Кардьяжские берега» с их индивидуальным, приглушенным колоритом.

Необычные отсветы невидимых зарниц рождают особую колористическую гамму, отличающую работы Ю.С. Коробова («Белая ночь»).

Конечно, многие пейзажи не перерастают значения этюдов, как, например, работа Б.А. Студенцова «Память веков. Феррапонтово», чрезмерно натурная по своему характеру, не возвышающаяся до уровня картины, несмотря на свое громкое название. И все же значение работы на пленэре, непосредственно на природе, невозможно недооценивать, именно она составляет незаменимый багаж художника-реалиста, позволяя ему успешно работать в избранном жанре. Об этом можно судить по таким полотнам, как «Над Сысолой» В.Р. Ермолина, «Распутица. Верховажье» Н.П. Сажина, «Торжок» И.В. Ключкина, работы В.В. Попова «Верховья Кожима» и «Процальный вечер» — вид из густо заросшего сада на дом с вечерними огнями.

Взаимосвязь постоянного пристально-го наблюдения, изучения природы и сочинения картины отчетливо прослеживается в произведениях Б.Н. Поморцева.

«В Кижях» — вид на деревянный храм издали, на большом расстоянии, через озеро и теряющие листву деревья. Хмурая осень. Чуть золотится дальний берег. Так не придумаешь, это надо увидеть и суметь запечатлеть на холсте! С годами художник стал писать мягче, с большей нюансировкой цвета, богаче и разнообразнее (и в этом сказывается дальнейшее развитие!).

«Белое море». Дом на берегу. Бабка-рыбачка поймала рыбку, дед сидит поодаль на борту лодки (перед нами как бы своего рода инверсия — преобразенный мотив всем знакомой пушкинской сказки о рыбке и рыбке).

Что касается графического раздела, то в нем целым рядом очень внушительных работ 1980—1990-х годов («Свежие ветры», «Над августовскими полями сверкают звездные дожди», «Весенний простор») представлен А.М. Колчанов (1925—2008).

В его тончайших ксилографиях сравнительно небольшого размера во всей красе встает наша Родина, в них осязаемы ее раздолье, полет, широта, воля! От подробнейшей детализации (при несомненном даре обобщать целое) — умение перейти к некоей сжатой «формульности», даже в какой-то мере к абстракции («Сенокос»).

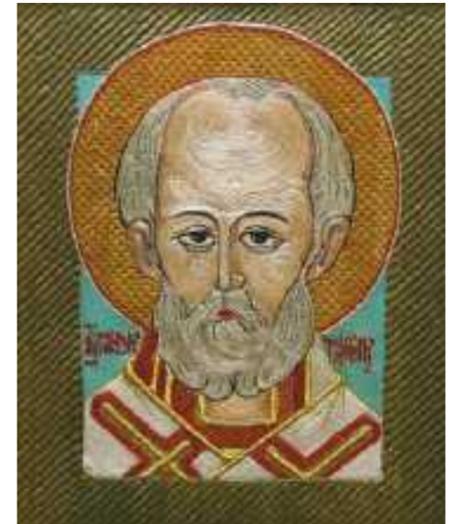
Есть на выставке и работы последователей стиля, выработанного этим класси-

ком современной графики. В качестве примера можно упомянуть четкие, строгие и сдержанные гравюры на пластике А.В. Шершнева (1954—2008) с изображением псковских церквей Козьмы и Дамиана, Николы на Усохе, Никольской церкви Печерского монастыря.

Творчество Олега Юнтунена (1948—2005) отличается соединением тонкости отделки с широтой общего взгляда: то взор художника пристален, сконцентрирован на деталях, то устремлен в глубокую даль. Возле его «безлюдных» листов, населенных гранитными валунами, деревьями с ломаными ветвями, остро торчащими сучьями сразу же возникает ощущение сурового, неласкового Севера. «Север. Ветер». «Отлив». «Острова Суисаари» — зритель словно совершает в сопровождении автора путешествие, следуя за ним тропинкой, идущей вдоль берега у самой воды.

Темперные листы О.Н. Юнтунен «Вечер», «Начало зимы», «Кончозеро» — мягче, лиричнее, чем у Олега, неизменно мужественного, но глубоко проникновенного.

Привлекают внимание многие рисунки, выполненные карандашом, сангиной, пастелью. Они представляют собой не эскизы или случайные зарисовки, а вполне законченные произведения самостоятельного значения.



Л.В. Грездова
Николай Чудотворец. 2007-2008

Очень внушительна уверенно выполненная углем работа М.В. Харлова «Дом в Лосенках».

Замечательны исполненные А.Г. Алентьевым портреты художников Д.С. Кондратьева и В.И. Стукова. Вот это — «наш современник» — настоящий, невыдуманный. Люди со своим характером каждый.



В.В. Попов. «Свидетели трёх веков». 2006



Б.Л. Непомнящий. Иллюстрация к сборнику стихов М. Грузмана «Живи и свети» 2006-2007. Офорт

Хорошо, тонко введен цвет. Не уступает им серия рисованных портретов А.С. Мищенко: автопортрет, художники П.И. Городецкий и А.Г. Алентьев, «Лена» (художница Е.А. Васильева). Легкой подцветкой даны



А.В. Шершнева. «Печерский монастырь. Никольская церковь». 2006. Гравюра

губы, глаза. Все это блестящие портреты, прекрасно передающие натуру, характеры, повадки и взоры людей. Построены они крепко, интересно. Необычен и сам штрих, дающий обрывистый след карандаша.

Принадлежащие Е.А. Васильевой портреты художника Галины Филипповой, студентки («Иришка») неплохо нарисованы, широко и в то же время внимательно. «У зеркала в плену» — натурно, но в то же время достаточно обобщенно.

Графические портреты Д.Т. Тутунджан снабжены надписями (подобно тому, как это можно было видеть во многих натуральных зарисовках В.Е. Попкова): «Дашенька, знаешь, чей это дом? — Моего прадедушки». Они помогают передать зрителю особое ощущение непосредственного контакта художника с моделью.

Умелое сочетание угля с тонированной бумагой, служащей общим фоном, характерно для работ А.С. Костюкова «Автопортрет» (фигура на фоне вечернего северного пейзажа) и «Поедем, красotka, кататься»... — еще более живая вещь фольклорного характера: разбитной лодочник в тельняшке запекает, широко загребая веслами на речном просторе.

Запоминаются бережно исполненные серии карандашных рисунков О.Н. Цветкова: «Воспоминание о Карелии», «Горки». Кое-кто использует и цветные карандаши, добиваясь сложной игры переплетения точно положенных тонких штрихов: Г.А. Дмитриева — «Дачники», «Двое».

Иногда эта излишняя истонченность штриха, вызванная применением очень твердого карандаша, приводит к ненужной сухости: А.В. Подберезский. «Марьино. Старый мостик». «Перекресток» того же автора — уже почти что чертеж, а не живой рисунок. Чрезмерно схематична и К.И. Шерметева-Благовестная в своих условных композициях с деревьями, изогнутыми сучьями, оставшихся к тому же «Без названия».

Впрочем, не только об этих претенциозных творениях, но и многом-многом другом забываешь, оказавшись возле листов Г.А. Елфимова «Святые врата Новгородской Софии». — В них замечательно раскрыто (вернее, создано) пространство, среда обитания героев. Фигуры старинных рельефов словно оживают благодаря искусной передаче игры света. Возникает теплое, доброе чувство не то что сопереживания, а поистине единой жизни с этими условными, по сути, персонажами. Удивительно органичное ощущение, восприятие произведений древних мастеров как современной жизни.

Серия карандашных рисунков Г. Елфимова «Ностальгия о будущем» — своего

рода изобразительная «антиутопия» о предстоящем «конце света», напряженные раздумья о бесчеловечных временах (нашей эпохе) и о времени вообще. В испещренной временем «Стене», в листе «Город» возникают несколько сюрреалистичные образы: волны, вот-вот накатит вал — и смое последние следы человека (домины, костяшки — случайность, везение или проигрыш — людям свойственны праздные игры: Homo ludens...) Это по-настоящему философичные работы, в которых мысль рождается во взаимодействии с пластическим образом, а не привносится как нечто постороннее.

Серия литографий Л.В. Елфимовой «Зима» («Покров», «Рождество») — изумительно тонко исполненные работы, запечатлевшие пронзительные переживания автора. Интересна также и ее серия «Забавы ангелов» («Сон», «Игра», «Подарок»).

В редкой ныне технике монотипии исполнены работы Н.И. Мишусты «Полнолуние в Тотье» и «Осенний день в Феррапонтово», а также триптих Д.Ф. Павлова «Кирилло-Белозерский монастырь».

Пластичны, монументальны выполненные в технике гроттажа листы И.В. Ситдиковой «Лосиный остров», «Медвежий угол».

Среди акварелей в первую очередь отметим замечательные работы внезапно трагически скончавшегося накануне открытия выставки В.В. Паскина (1954—2008). Они представляют собой своеобразные графические новеллы, напоенные подлинно поэтическим восприятием действительности, что ощутили и в самих названиях работ: «Мать уснет без улыбки...», «Грустные птицы кричали в конце сентября» (осень, заброшенный яблоневый сад над рекой, опавшие плоды...).

Если одни авторы воспринимают акварельную технику в традиционном плане, как легкую и прозрачную живопись водяными красками на просвечивающей белизне бумаги (нежные акварели Г.В. Кижаккиной «Вид с торговой стороны», «Кремль весенний»; или воздушные пейзажные «миниатюры» А.В. Скрыбина «Горный лес», «Осенний парк», «Южный дворик», необычная игра света в листах А.И. Каштанова «В Заонежье», «Вечер в Гридино»), то другие добиваются предельной интенсивности цвета за счет длительной многослойной работы. Так, Т.Е. Тимкина в натюрмортах с красным и зеленым бокалами прекрасно передает ощущение духа старинных предметов во всей их красоте и роскоши. Благородная изысканная цветовая гамма, точный рисунок, и что удивительно, при всем тщании — никакого натурализма!

Свободно исполненным, «живописно нарисованным» кистью с применением размытого штриха пейзажам А.Н. Васильева «Вечер в Петербурге», «Ночной парк» близка по манере серия Л.А. Борисовой «Петербургские каналы», выполненная еще в большей степени эскизно, даже «репортажно», хотя и мастеровито.

Л.А. Пестова-Целищева использует акварель для тонкой иллюминации своих эстампов — будь то офорт («Одуванчики») или же гравюра на картоне («Рябина и яблоки»).

Разнообразием использования всевозможных приемов и техник отличается творчество В.И. Ушаковой, прибегающей то к пастели, то к акварели, иногда сочетая их в одной работе («Паломница»). По сравнению с широко и размашисто написанным пейзажем «Осень» работа «Стокгольм» выполнена совершенно иначе (сухо, жестко, не живописно, а «графично», что, впрочем, может объясняться самой задачей: показать движение в зимнем небе планет, создающих своими траекториями своеобразный причудливый узор). Хорош ее же большой карандашный рисунок «Магазая в Скалепово».

В серии temperных листов А.С. Григорьева «Особый свет» царит тишина, в них уловлена «зачарованность» стояния: идет весна, открылись из-под льда речные воды.

В работах В.Г. Ельтипифоровой «Снег выпал. Солониха» или «Деревня Давыдово» с ее фиолетовыми сумерками можно усмотреть некоторую близость «наиву».

Живописны пастели работы П.И. Городецкого «Воскресенская слобода», «Сумерки» с замершими до утра баркасами на берегу реки; «Зимний вечер» и «Утро» О.П. Гусевой. (Необычно, с верхней точки зрения, увиденны ею интерьеры храма: фрески на стенах и столбах, фигуры людей).

Заинтриговывает стилизованная, с изрядной долей гротеска, «Панорама Николаевской улицы» Е.А. Авиновой. В ней много необычного, начиная с вытянутого в длину формата листа (примерно 4 квадрата). Постепенно вглядываясь, улавливаешь переключку эпох — старины и современности. Сделано это очень остро, причем в том случае, если здания «фона» старинные, то фигуры прохожих — современные, и наоборот. (Надпись «Универмаг» — и рядом пролетка; вывеска «Ломбард» — и сегодняшние типажи). В листах В.И. Видякина из серии «Информационное пространство» тоже читается переключка «старого» и «нового».

Ряд значительных работ присутствует в разделе книжной графики.



В.Н. Бубенцов. «Чистая суббота». 2006

Обращает на себя внимание серия литографий Д. Шелковниковой по мотивам саамских сказок. Интересно, что в иллюстрациях Е.В. Клауцан к сказке Ш. Перро «Красная шапочка» совершенно отсутствует цвет — автором была избрана техника черно-белой гравюры. Сделаны они тонко, со вкусом, причем удачно использован рисованный шрифт, стилизованный под старину.

Оригинальна серия О.А. Колчановой «Эзоп. Басни» — большие черные листы и красные рисунки на крупном, во весь лист, фоне (вместо паспарту) — вполне уместная стилизация под античную керамику.

Иллюстрации к книге В.Ф. Одоевского «Городок в табакерке» великолепно исполнены Н.Л. Селезневой в виде «разрезных складней». Они изобретательно придуманы и тонко исполнены, занимательно для детей. Игровой момент, развитие объемно-пространственных представлений, исподволь, ненавязчиво. Умело сохранено ощущение ценности белого листа бумаги, он не перегружен, как это теперь часто бывает, а сомасштабен изображению.

История Петрозаводска, заложенного Петром Великим одновременно с Петербургом, оживает в оформленной и иллюстрированной В.Н. и С.Л. Чиненовыми книге «Ровесник Северной Пальмиры».

В оформлении Е.В. Молчановой к изданию «Пеппи — длинный чулок» А. Линдгрена видится достаточно неожиданное, но вполне органичное усвоение футуристических находок в книге.

Серию листов по мотивам «Записок из мертвого дома» Ф.М. Достоевского дал Б.Л. Непомнящий: «Спор», «Плац-майор», «Наказание палками». В них запечатлено нервное, чрезвычайно напряженное искажение истины, жажда «воскресения», хотя сами образы не лишены оттенка патологичности, что не удивительно, принимая во внимание источник, которым вдохновлялся художник.

Е.А. Мартышев в целом ряде разнообразных по сюжетике экслибрисов (здесь и портреты, и пейзажи, интерьеры, анималистические и прочие композиции) пытается использовать возможности компьютерной печати, что, впрочем, не ощущается как некое техническое открытие (или по крайней мере новшество) в его книжных знаках, которые остаются вполне традиционными.

Переходя к скульптуре, хочется сразу же отметить замечательные своей острой пластикой и смелыми композиционными приемами работы талантливого молодого скульптора В.А. Смирнова. Его композиция «Новгород» (металл, камень) представляет собой ажурную, сквозную фигуру старца, внутри которой поместились и звонница, и мост, и прочие символы древней северной столицы. Возникает лишь одно пожелание: быть может, стоило и голову сделать тоже «прозрачной» для большей цельности работы?

Его же «Стрелок из лука»: над объемом преобладает лаконичный графический «силуэт», но не плоский, а изогнутый



Н.П. Зубарева. «Мелодия осени». 2008
Гобелен

в пространстве, очень напряженный и выразительный. Еще одна работа, «Из варяг в греки» — композиция опять же «скульптографичная», объемно-пространственная, с использованием выразительных «пустот».

В анималистических бронзах С.М. Гаева («Бык», «Кабан») присутствует хорошее чувство пластики, энергии объема, наполненности формы. Даже в небольших, ми-



М.А. Галемский. Ларчик «Маки». 2007
Бивень мамонта

ниатюрных его вещах — внушительность, массивность «литой» формы. «Натурщица», «Женский портрет», маска Бетховена — мастерски исполненные работы, свидетельствующие об уверенном владении средствами своего вида искусства как трехмерной вещи в пространстве.

Блестящее понимание пластики, объема и специфики самого материала (дерево, резьба) демонстрирует также З.Т. Бушкова: «Крестьянка с граблями», «Птицы», «Скоро зима». Все это прекрасные вещи, сделанные с большим настроением. В ряде случаев в них присутствует деликатная подцветка.

Тонкостью работы по камню (мрамор) отличается голова «Студентки» Ю.А. Шилова.

Бросается в глаза причудливая анималистика Л.Д. Леденцовой: изображение только что вылупившегося птенца («Родился»). Не менее выразительны ее же «Мобила» (девушка с телефоном) и «Тандем» (своего рода «неразлучники» — музыкант с инструментом в футляре).

Интересен замысел работы Н.А. Леденцова «Росток». Из глубокой расщелины расколотого шара (гранит) возникает завязь, завиток растения (бронза). Впрочем, тема эта не новая, и еще более органичное решение идея всепобеждающей силы жизни нашла, например, в керамике известного петербургского мастера М.А. Копылкова.

Очень удачно найден художественный прием, соответствующий самой теме, в работе В.А. Рохина «Купание» — как из колчуги созданной, сквозной, просвечивающей фигуре матери с ребенком. (И металлическая «волна» тоже рядом «плещется»).

А.М. Шабунин показал серию медалей «Великие земляки»: Художник-баталист В.В. Верещагин; Адмирал Н.Г. Кузнецов; Министр речного флота СССР З.А. Шашков. Скульптурные миниатюры сделаны крепко, основательно, в них присутствует особая монументальность, четкая, глубокая «врезка» портретного изображения на плоскости.

В особенно нарядном, красочном разделе декоративно-прикладного искусства представлены великолепные образцы керамики, текстиля, а также работы, выполненные в стекле, металле и в самых разнообразных смешанных техниках.

Заметное место занимает в экспозиции дымковская игрушка: гуляющие парочки; чинно шествующие дамы, выступающие, словно павы; лошадки, козлы, петухи с роскошными хвостами, и пр.

Богато представлена художественная керамика.

Занимательны работы в шамоте Г.Н. Булганиной: «Благая весть» — перевод иконо-

писных форм приемов в пластические, объемные; «Творческий процесс», решенная забавно, изобретательно, но несколько в духе шутки, — ею все и кончается. В скульптуре «Пауза» за основу взят восточный мотив «горянки». (Внизу — фриз в древнеегипетском стиле). Кстати, в представленных на Десятиной улице рисунках Г. Булганиной («Букет», «Филипп Максимович», «Полина») привлекает тонкая, «звучащая» линия.

Ясность, чистота восприятия отличают работы Н.Н. Ковалевой «Зима», «Новгород»; Е.В. Чепель «Белая ночь», «Тишина».

Автором сложных рельефных композиций Т.А. Чистяковой придуман свой собственный ход: она изобретательно показывает архитектуру в рельефе, с фигурами и деревьями. «Церковь Покрова на торгу» со сценой гуляния, «Ворота детства», «Играй, гармонь» — их очень увлекательно рассматривать, но подчас они чересчур дробны.

В отличие от этих измельченных вещей очень лаконичны и глубоко содержательны керамические пласти Ю.Б. Шабоевой (шамот, ангобы, глазури). Весьма выразительно и одновременно образно-насыщенно (белый снег, обозначающий берег, и серо-голубое небо) ёмкое, без привлечения отвлекающих деталей решение пласти «Между небом и землей». Запечатлены льдины на реке, которая делит всю поверхность произведения по горизонтали. В пласте «Май», отличающемся не менее впечатляющей конструктивностью, на гладкой поверхности увесистого пласта выпукло дан домик. Ю. Шабоевой принадлежат также интересные, выразительные фигуры в рост — персонажи из XIX века: «Большой человек» и «Офицеры» в треуголках.

В разделе текстиля особенно широко представлено творчество мастеров из Череповца: батники «Король и шут», «Мужчина и женщина» И.П. Божко, триптих И.А. Браулова «Красный дом», роспись по шелку Т.И. Капустиной «Миражи».

Несколько симпатичных, изящных работ создано из шерсти в технике ручного ткачества: панно Е.Ю. Громиной «Глубина поздней осени», натюрморт С.И. Синяевой «День угасший». Хочется также отметить «солнечное» панно О.Г. Жаренковой «Желтый квадрат», вышивку «Зимний день» В.М. Ивановой, батик В.В. Бердышева «Фантазия на тему Минотавромахии П. Пикассо».

Красиво, просто и благородно смотрятся костюмы И. Порошиной из коллекции «Калевала» — в них хорошо ощутима сама стать фигур героев карело-финского эпоса. Мастерски исполнены также мужские и женские костюмы Р.С. Чебату-

риной для спектакля «Сказки Лапландии», куклы архангельских мастериц Н.В. Гончаровой и Е.И. Диковой.

Чрезвычайно выразителен, полон экспрессии текстиль в исполнении Н.И. Дзюба: это мини-гобелены «Русская песня», «Первый снег», «Иней», «Метель», панно «Праздничный салют». (Попутно отметим, что несколько работ Н. Дзюба было представлено на проходящей в Петербурге, в «Галерее К» на Фонтанке, выставке произведений членов Петровской академии наук и искусств, участником которой является также живописец Б.М. Яманов, председатель Новгородской организации СХ).

Декоративные панно, исполненные в самых разных техниках, нередко причудливо смешанных, украшают многие выставочные залы. К числу наиболее удачных следует отнести пронизанный романтизмом мироощущением триптих В.Г. Оршеховского «Колькины паруса» (камень, слюда, металл); два прекрасно скомпонованных панно В.В. Зорина под названием «Летатели» (авторская техника с использованием бересты) — выполненные с большим вкусом, пониманием эпохи XVII—XVIII вв., в которую перенесены сказочные летающие корабли. Три панно В.П. Кордюкова на вечную тему Дон-Кихота Ламанчского решены именно в плане темы «рыцаря печального образа»: грустный «Идальго», «Санчо» и «Завтрак». В них найдены красивые сочетания ржавого железа и золотистой полированной поверхности.

Нарядна и торжественна инсталляция Н.В. и В.В. Маркиных «Великому Новгороду — 1150 лет», в которой скупыми средствами создан впечатляющий образ старой русской деревянной архитектуры.

В заключение своего краткого обзора упомяну о том, что на выставке был представлен также небольшой, но очень качественный раздел новых икон и лицевого шитья. К сожалению, мне не удалось увидеть выставку целиком, поскольку ко времени приезда в Великий Новгород в конце октября экспозиция в залах «Диез» была уже закрыта, и уже хотя бы по этой причине охват материала страдает неполнотой.

Но и увиденного достаточно, чтобы сделать основной вывод о том, что реалистическое направление в искусстве не только живо, но и дает великолепные плоды, свидетельствуя о больших потенциальных возможностях дальнейшего развития. Мастерство художников растет не только вместе с постижением чисто профессиональных секретов ремесла, но и, самое главное, в результате постановки ими перед собой и успешного разрешения больших задач образно-содержательного толка.

Ощущение причастности к важному и чрезвычайно серьезному общему делу, по крупному счету — ни с чем не сравнимое чувство собранности дарит радость и оптимизм, рождает надежду и веру в будущее.

Пусть здесь, на выставке, почти нет примеров открытой публицистичности, заостренной гражданственности, но и без всякой лобовой плакатности и митинговой лозунговости, всем своим строем и духом представленные произведения противостоят упорно насаждаемым ныне стандартам индивидуализма, торгашества, неумного потребительства, культу наживы, чистогана и подспудно стоящему за ними циничному, восходящему к нищезанству, культу силы.

Подобно тому, как в прошлом Северо-Запад России стойко выдерживал натиск тевтонских, шведских и польских захватчиков, так и сегодня он встает твердыней русского национального духа, для которого истина не в силе, а в правде и справедливости, не в низменном, корыстно-гедонистическом, не в туманно-мистическом, а в простом, ясном и человеческом, в прекрасном и гармоничном, в доброте и согласии.



В.А. Рохин. «Купание». 2008
Нержавеющая сталь



В.Л. Тролов
«Лошадь». 2007
Береста



В залах региональной выставки в Малом Манеже



Н.И. АНИКИНА
искусствовед,
главный
редактор газеты
«Московский
художник»

Современное искусство в творчестве московских художников

К X съезду Союза художников России Московское отделение подходит в год своего 50-летия. В 2008 году исполнилось пятьдесят лет передачи в состав Союза художников РСФСР Московского союза советских художников.

Последние десятилетия, после своего возрождения в 1997 году, МОСХ России провел в трудной и долгой перестройке в условиях новой страны — России, нового общества — буржуазного, новой идеологии... А вот с определением идеологии были большие проблемы. Вся отечественная интеллигенция несколько подрастерялась в 90-е годы. Затронул разброд и шатания, как всех, и художников. Свобода — такая желанная, такая ожидаемая — выплеснула на поверхность жизни всю пеструю массу накопившегося в 80-е годы легального, полуполюгального и подпольного искусства.

В цивилизационном пространстве 90-х одновременно стали функционировать и выставляться на общественное внимание и соцарт с его «эстетикой от противного», и третья волна отечественного аван-

гарда, этого позднего цветочка неконформизма, и ранние цветы постмодернизма в соседстве с классическими «шестидесятничеством» и «семидесятничеством». Появилось новенькое с иголками и очень узнаваемое по западным образцам contemporary art. Это не считая сохранившихся настоящих соцреалистов, стилизаторов, примитивистов. Не считая моря дизайнерских поделок. Не считая целой волны салонного творчества. И это если не обращать внимания на откровенное хулиганство вроде битья икон или разрезания свиный. Вышла на художественный рынок и целая армия полных дилетантов.

Было от чего растеряться. Драматическая история МОСХ России 90-х годов была следствием этой растерянности, взбаламученного моря поисков, не всегда

творческих, а порой грубо материальных, в условиях отечественного понимания «демократии без берегов», резкой сшибки идейных течений, художественных дискурсов, личных взглядов.

Последнее пятилетие после IX съезда СХР в Суздале (с 2004 по 2008 год) уже не несет растерянности в рядах творцов, выбравших Союз художников России. Позиции определились. Идеология выработалась, или скорее была сформулирована в долгом и небесплодном теоретическом и практическом противостоянии разных направлений в искусстве. По сути, на поле битвы осталось только три серьезных, имеющих своих адептов, теоретиков, галерейщиков, кураторов, публику и прочие атрибуты, направления: традиционное изобразительное искусство в самом широком

понимании — от памятников и монументов до абстрактных картин, а также contemporary art и салонное искусство.

МОСХ России объединяет художников традиционного изобразительного искусства по преимуществу, и в том смысле является законной, неотъемлемой частью Союза художников России. Это не означает, что художники, объединившиеся в Московском отделении СХР, не предаются экспериментам, не знают, что такое авангард, не заходят порой в область contemporary art, а порой не впадают в явную салонность. Жизнь — не тротуар Невского проспекта, как говаривал один наш классик. А стерильность бывает только в лечебнице. Подготовка к Зональной выставке региона «Москва» показала чрезвычайно наглядно, как развиваются процессы в традиционном отечественном изобразительном искусстве.

В этот раз МОСХ России целый год готовилось к проведению своей региональной выставки навстречу X съезду СХР. Был задуман целый фестиваль разных по теме, стилистике, экспозиции выставок в зале на Беговой улице, чтобы наиболее полно продемонстрировать творчество москвичей, а заодно и отобрать лучшие произведения для зональной выставки. По сути, фестиваль стал как бы Зоной «Москва», растянувшейся во времени.

Первой подготовительной выставкой к Зоне стал по существу, выставочный проект Сергея Горяинова «Скульпторы Москвы», прошедший еще в 2007 году. В экспозицию было собрано более 300 произведений более чем 100 ведущих московских скульпторов — от Тагира Субханкулова до Михаила Переяславца, от Владимира Буйначева до Дмитрия Тугаринова, от Сергея Смурова до Виктора Демченко. И конечно, такие классики, как Николай Никогосян, Виктор Думанян, Аделаида Пологова, Александр Бурганов. Московская скульптура в XX веке всегда была одним из флагманов отечественного искусства. Поколение за поколением скульпторов сумели на базе богатейшей традиции русской пластики развить реалистическую в своей основе, обогащенную всеми достижениями мирового искусства XX века собственную школу скульптуры. И это в равной степени относится к великолепной полумпессионистической лепке Н.Б. Никогосяна, В.Х. Думаняна, В.Буйначева, В.Дудника и других. Так же, как к постмодернистскому, емкому и философскому искусству Д. Тугаринова, А. Ковальчука, М. Переяславца, В. Вахрамеева, В. Демченко, А. Смоленкова. К полуабстрактной пластике С. Смурова, Т. Субханкулова, М. Бургановой.

Московская пластика очень богата. Ей подвластны и монументальные формы памятников, установка которых в честь выдающихся людей и памятных событий стала настоящей модой в первом десятилетии XXI века. Но особенно привлекательна выставочная, камерная скульптура с ее разноголосьем тем, стилистических приемов, материалов, форм. Почти все авторы, представленные на выставке «Скульптуры Москвы», были сразу приглашены к участию в зональной выставке МОСХ России.

Для зрителя живописи и графики понадобилась целая серия экспозиций, объединенная в «фестиваль искусств на Беговой». Начиная работу над этим выставочным проектом, его кураторы (председатель живописной комиссии МОСХ России Николай Терещенко и выставочной комиссии Рафаэль Акопов) декларировали максимальную свободу самопроявления художников.

Стартовал фестиваль экспериментальной выставкой «Квадратный шар» — авторской экспозицией Н. Терещенко и Р. Акопова, пригласивших еще несколько участников. Замысел авторов сталкивался в пространстве выставочного зала абстрактные, математически точные крупные формы из самых простых материалов — пенокартона, аркала — с живыми, «неправильными», многомерными артефактами искусства — картинами. Здесь умозрительность соединялась с чувственной непред-



И.М. Бройдо. «А.И. Солженицын». 1989

сказуемостью самой жизни, а мир геометрии «квадрата» — с текучей пластикой «шара», может быть земного шара вообще. Мы привыкли относиться к искусству слишком серьезно. А ведь это и игра. Игра воображения, игра творческих сил человека, божественная несерьезность. Критик Наталья Киктенко писала в своей статье о выставке «Квадратный шар», что ее выставочное пространство заставляет вспомнить



А.Н. Суховецкий. «Кфейник и груши на фоне кошмы». 2008

страну Касталию из романа «Игра в бисер» Германа Гессе. И в самом деле, выставочный проект Николая Терещенко и Рафаэля Аюпова, при всем его несовершенстве, дал какой-то свежий импульс всему фестивалю московского искусства.

Следующая выставка Фестиваля искусств на Беговой была названа «Куда бежишь, тропинка милая...» и полностью посвящалась пейзажу.

Пейзаж в современном традиционном искусстве — это «наше все». Дело даже не в том, что пейзаж доминирует на всех больших выставках. Просто картина, и именно пейзажная картина, стала формообразующим предметом искусства, архетипом искусства вообще. Пейзаж сохраняет в себе пластическую идею миме-

зиса. Одновременно пейзажная картина настолько восприимчива, что позволяет стиливую трансформацию, чутко улавливает веяния времени, способна, впитывая традиции, на постоянные новации. К тому же пейзаж по определению национален, что в наше время в русском искусстве имеет особое значение.

В 2008 году прошла в ЦДХ большая выставка «Романтики реализма» — по существу тоже один из проектов москвичей на встречу съезду Союза художников России. Значительная часть представленных здесь пейзажей составляет основу зональной выставки МОСХ России. И состав экспонентов, и представленные здесь произведения очень показательны. Фактически это свод всего лучшего в традиционном искусстве на

современном этапе, лебединая песня московской школы живописи. Мастера московской школы живописи — апостолы русского искусства в начале XXI века. Это художники строгих убеждений, единого понимания живописного языка, приверженности традициям национальной школы.

В первую очередь это относится к таким классикам жанра, как Виктор Иванов, Валентин Сидоров, Ефрем Зверьков, другим известным авторам — Николаю Боровскому, Вячеславу Щербакову, Валерию Полотнову, Алексею Суховецкому, Владимиру Телину и многим другим. Все это мастера пейзажа как картины. Пейзаж — картина в интерпретации московской школы живописи — это почти пасторальный жанр, воплощающий красоту Родины в гармоничных формах. У самых талантливых в этой почти невозможной для наших времен гармонии нет ничего худосочного, пустого, «пряничного». Почти у всех образный строй рожден глубинными православными ценностями. Религиозным отношением к миру как совершенному творению Создателя, а к человеку как к венцу творения. Именно это дает внутренний смысл и почти монументальным, строго построенным пейзажам Валентина Сидорова, и очень лиричным, энергетически наполненным пейзажам Ефрема Зверькова, и бесхитростным, сердечным пейзажам Николая Боровского или Валерия Полотнова. И многим, и многим пейзажам, представленным на выставке МОСХ России «Куда бежишь, тропинка милая...». В этой выставке участвовало 120 художников, более 200 произведений в разных техниках и в основном посвященных Средней России. Уже одни названия говорят сами за себя: В. Абрамов «Осень в Фирсановке», Г. Арсеньева «Ворота в Даниловском монастыре», О. Бурдина «Арбат», Е. Варшавчик «Особняк Голицина», М. Гаттаулина «Яблочное воскресенье», В. Демьянчук «Река Сухона», Т. Зеброва «Ночь на Яузе», А. Канушкин «Старые Печатники», Н. Коновалова «Тропинка к храму», И. Полиенко «Небо над городом», А. Полотнова «Полдень», С. Синева «Пруд в Абрамцево», В. Шишкин «Мартовские тени». Гимн красоте родной земли, нежные стансы России и Москве.

Есть яркие, сразу и навсегда запоминающиеся пейзажи, такие как «Закат» О. Савостюка или «Париж. Гранд-Пале» А. Власенко. А есть тихие, лиричные, как домашняя песенка, — «Москва 50-х» Е. Каменецкой или «Полесье» А. Степанка.

И все эти пейзажи, столь разные по манере, масштабу, живописи, настроению в равной степени обращены к зрителю, направлены на диалог с другими людьми.

Художники не замыкаются в своих творческих экспериментах, а удивляются миру во всем его текущем разнообразии и несут это удивленное восхищение окружающим. Упорное сохранение великой миссии искусства, той, о которой когда-то сказал А.С. Пушкин: «Что чувства добрые я лирой пробуждал», — вот пафос этих совсем не пафосных произведений. Посреди гигантской сутолоки жизни, где не всегда различишь, что подлинно, а что ложно, — тихий голос пейзажиста, медленно и вдумчиво вглядывающегося в вечную природу, звучит порой раздражающе сентиментально. Но без сантиментов, без чувств нет человека. И может быть, главная охранительная сила незатейливого искусства пейзажа в том и состоит, что оно пронизано тонкими эмоциями, памятью души. Выставка «Куда бежишь, тропинка милая...», с успехом прошедшая в выставочном зале на Беговой улице, ярко напомнила об этом.

Портрет — самый первый и самый живой жанр в искусстве. Недаром Николай Заболоцкий написал незабываемые строки:

Любите живопись, поэты.
Лишь ей, единственной, дано
Души изменчивой приметы
Переносить на полотно.

«Души изменчивой приметы» интересовали, интересуют и будут интересоваться художников, и публику. А в нашу эпоху тотального индивидуализма человек со всем темным и светлым в нем привлекает особенно. Порой художник вступает в диалог со своей «натурой», с портретируемым. И в этом молчаливом диалоге рождается чудо искусства, как в портретах композиторов Виктора Думаняна, портретах грузинских крестьян Зураба Церетели или величавых портретах Таира Салахова. В Москве живут и работают великие мастера портрета, и по их произведениям потомки увидят эпоху, всех нас.

Парадные портреты и камерные, почти натуралистичные и почти абстрактные, ироничные и простодушные, виртуозные и созданные на грани классического примитива составили экспозицию следующей выставки фестиваля искусств «Зеркало души». Как в поэзии: «Из миража, из ничего, из сумасбродства моего вдруг возникает чей-то лик и обретает плоть и кровь». Портрет — самый интимный жанр искусства. Он столько же говорит о портретируемом, сколько и об авторе, и даже об авторе больше. Есть портреты-исповеди. Например, скульптурные портреты композиторов В.Х. Думаняна, представленные на выставке. Музыка, звучащая в душе Виктора Думаняна и застывшая в бронзе.



Н.А. Иванов. «В.П. Чкалов». 2007. Бронза

Есть портреты — натюрморты. Разъятые на части и вновь собранные причудой художника. Как у В. Богачева в «Женском портрете».

Есть портреты задушевные и простые, как у В. Демьянчука («Портрет матушки Рафаилы») или у Е. Каменецкой («Портрет отца в старой шинели»).

А есть портреты — симфонии, например, у А. Дубова («Портрет Андрея Калягина»), или Н. Никогосяна («Портрет архитектуры Петроса Абаджана»).

На выставке были и парадные портреты во всей академической красе: М. Филиппов

«Хирург Безруков-Давыдовский», и по контрасту портрет... собаки: «Буч» А. Якименко. Портрет — жанр неисчерпаемый. Пока люди живут, а художники творят — будут и портреты.

Две тематические выставки «Фестиваля на Беговой» почти совпали по характеру представленных работ, хотя заявлялись как разные темы: «Мужчина и женщина» и «Жизнь прожить». На обеих выставках преобладали жанровые картины.

В экспозиции «Мужчины и женщины» было больше романтики, библейских мотивов.



Т.Т. Салахов. «Новогодний букет». 2006



В залах региональной выставки МОСХ на Беговой



В залах региональной выставки МОСХ на Беговой

Сергей и Виктория Афонских, молодые художники, постоянно работающие в библейской тематике, представили «Изгнание из рая» и «Молитву», яркие горячие холсты, чрезвычайно показательные для современной светской живописи на церковные мотивы.

Библейских сюжетов за последнее десятилетие на выставках стало много, и отнюдь не только икон. Художники активно осваивают христианскую тему в изобразительном искусстве, когда-то надолго закрытую в советский период. Осваивают ее совсем по-разному. И в академических традициях, с оглядкой на огромный опыт русского и мирового искусства. И очень лично, совершенно неканонически, чисто философски. Хорошим приме-

ром такого сугубо личного, метафорического и очень творческого подхода к библейской тематике на выставке были прекрасные декоративные скульптуры Ю. Елисеева «Адам» и «Эдем».

Много было и обнаженной натуры во всех видах, интерпретациях, техниках и жанрах. От «Баньки» И. Покладовой до «Пигмалиона» С. Сарумяна, от «Обнаженной» И. Казанцева до «Ню в шляпе» В. Гаршиной. Тоже вечная тема, которой нет конца.

Выставка «Жизнь прожить» была жанровой по преимуществу, где пейзажи со стаффажем соседствовали с постановочным портретом, а «Благовещение» с «Празднованием 209-й годовщины А.С. Пушкина» и «Бомж Виталик» с «Ми-

ром после войны». Нестройная эта экспозиция очень напоминала нашу современную жизнь, где все соседствует со всем. И неумолкающий разнокалиберный гул оглушает уши. Посреди этого гула вдруг останавливает пронзительная картина И. Бройдо «Старуха и голуби» или совсем не от мира сего элегантные, эстетские эмали В. Букия и часы П. Радимова.

Выставка «Новации», завершавшая «Фестиваль искусств на Беговой», изначально предназначалась для различных экспериментов.

Экспериментов как раз случилось немного. Художники традиционного направления в искусстве предпочитают экспериментировать с пластикой, цветом, композицией в границах принятых условностей живописи или скульптуры.

Пожалуй, самой экспериментальной стала инсталляция А. Якименко и Е. Данильченко «Есть ли жизнь после кризиса», с ее воздушными шарами, несущими мешочки с землей и цветами, с ее провокационной ироничностью и художественной насмешливостью, отсылающей к винзаводу и contemporary art.

Скульптуры Т. Субханкулова и С. Смурова очень красивы в своей абстрактной изощренности, но новациями их назвать трудно. Маститые скульптуры давно известны публике.

«Семь смертных грехов» В. Мач — фантазия в керамике с ассоциациями от картины Леонардо да Винчи выразительна, но вполне традиционна.

Пожалуй, наиболее экспериментальной выглядела иератическая живопись А. Чащинского, который занимается ею несколько десятков лет, еще со времен работы с Михаилом Шварцманом. Она концептуальна, ярко декоративна и очень монументальна. Завораживает серьезностью. Одна из картин выставки называлась «Экспрессия» (С. Матковская). Так вот после экспериментов и новаций художница сосредоточилась именно на экспрессии выразительных средств, что вполне характерно для современного традиционного изобразительного искусства. В каком-то смысле это продолжение поисков «шестидесятников» и «семидесятников» на новом этапе, уже в XXI веке.

Все нынешнее традиционное изобразительное творчество покоится на завоеваниях «шестидесятников», сумевших найти свою дорогу от академического натурализма сталинских времен к демократичному искусству, наполненному глубоко личным освоением и опыта импрессионистов, и опыта авангарда, и опыта западного искусства 2-й половины XX века.

Именно «шестидесятники» вернули живописи индивидуальность авторской манеры, пристальный интерес к пластическим задачам, лирическую непосредственность, подчас яркую декоративность, игру форм и смыслов. А 90-е годы внесли в традиционное изобразительное искусство религиозную струю, оттенок трагизма в мировосприятии и поиск своей ниши в бесконечно усложнившейся жизни.

«Фестиваль искусств на Беговой», ставший прологом к Региональной выставке региона «Москва» наглядно продемонстрировал, что очередные «слухи о смерти изобразительного искусства» сильно преувеличены.

В подготовке к выставке «Москва» приняло участие около 1 000 московских художников. Они разные по таланту, возрасту, навыкам, достижениям, видам и жанрам творчества. Но есть общие тенденции в художественной практике большинства авторов, принимающих участие в экспозициях МОСХ России. Тенденции эти разнонаправленные, одни внушают оптимизм относительно нынешнего этапа развития и будущего традиционного искусства, а другие вызывают большие сомнения в законности благодушия адептов направления.

Хорошее сказать никогда не поздно. А вот сомнениями хотелось бы поделиться сразу.

В критике, близкой Союзу художников России, часто упоминается, что в область профессиональной деятельности, в изобразительное искусство приходит довольно много молодежи. Что за последние пятнадцать лет на выставках и в акциях Российского Союза участвовало более 2 000 (!) художников (в разные годы, конечно) моложе 40 лет. В МОСХе России тоже есть целый отряд художников, получивших образование и вступивших в самостоятельную творческую жизнь в эти последние полтора десятилетия. И вот что интересно. Среди этого поколения есть немало талантливых людей, одаренных чувством пластики, колорита, композиционным чутьем, имеющих неплохую школу. Но мне кажется, новой волной, новым направлением это поколение пока не стало, хотя к 30–40 годам полагалось бы уже нести знак именно своей поколенческой судьбы. И представляется, это потому происходит, что даже у самых сильных и одаренных среди молодой генерации отсутствует то, что раньше называли биографией поколения. То коллективное творчество биографии, которое



В залах региональной выставки в Малом Манеже

предполагает критическое осмысление опыта предшественников, активную позицию, крепкий ветер в парусах истории, подгоняющий новую интеллектуально-творческую волну. А без «биографии поколения» почти не приходится рассчитывать ни на приход, например, новых «шестидесятников», ни на глубину прозрений в искусстве. А если это традиционное изобразительное искусство, — нет в такой ситуации и «картины большого стиля». Я не о жанре говорю, а о масштабе. Не о размерах, а об онтологии.

Что ни говори, к поколениям с биографией относятся «шестидесятники» и «семидесятники». Мы всех их очень любим. Среди них есть яркие таланты, есть люди судьбы, художники в самом высшем значении этого слова. Но они уже сказали свое слово в истории искусства. Новое время должно было бы породить новую волну. А вот этого-то и не видно, во всяком случае, в области классического изобразительного искусства.

Это показали и многочисленные выставки МОСХ России, где по-прежнему доминируют мастера старшего и среднего поколений, которые выглядят часто моложе и свежее своих более молодых коллег.

Я сейчас не затрагиваю область собственно церковного искусства. Это отдельный и большой разговор.

Есть, конечно, обратная сторона у всякого явления. То, что школа сохраняется, что есть преемственность, само по себе отрадно.

«Пока горит свеча»... Пока идет таинственный процесс передачи преданий, умений, творческих импульсов от учителей

к ученикам, есть и надежда, что свеча ярко вспыхнет, когда придет исторический момент кристаллизации художественного познания судьбы.

А пока на региональной выставке МОСХ России будут блистать Зураб Церетели и Таир Салахов, Валентин Сидоров и Олег Савостюк, Игорь Пчельников и Николай Никогосян. Да не обидятся на меня еще два десятка ярких звезд, настоящих классиков, просто долго всех перечислять. Настоящие мэтры именно с биографией, с челювеческой и творческой большой судьбой. И это хорошо, что они есть. Хорошо, что они заработали у истории право уже не оглядываться на наши оценки. А мы в их лице получили возможность соприкоснуться с искусством в его живом значении. Современным, поскольку все творчество, имеющее реальную историческую биографию, современно навсегда.





М.С. Омбыш-Кузнецов. «Директор зоопарка Р.А. Шило». 2007



А.И. МОРОЗОВ
доктор
искусствоведения,
главный редактор
издательства
«Галарт»

«Сибирь-Х»: услышать художника

Хочу представить читателю эту выставку в первую очередь как человек «изнутри» — искусствовед, критик, тесно связанный с творцами современного российского изобразительного искусства десятилетиями сотрудничества в нашем общем Союзе художников.

Для начала важно понять: собрать громадную экспозицию, разместившуюся на нескольких этажах Новосибирского художественного музея и в ряде других залов города, насчитывающую в целом более полутора тысяч произведений живописи, графики, скульптуры, декоративных искусств, — а прибыли они на региональный смотр «Сибирь-Х» из многих центров и очагов культуры, расположенных, начиная от Томска и до Улан-Удэ, — это в теперешних наших условиях настоящий подвиг.

Разделяю чувства Вадима Иванкина, председателя новосибирского отделения СХР, написавшего в каталоге: «Мы долго с трудом шли к этому событию, которое для нашего города, без сомнения, станет эпохальным». Действительно, подобного здесь не видели с 1964 года; тогда состоялась первая, как это называлось в ту пору, зональная выставка «Сибирь социалистическая». Работа проделана всеми спонсорами и организаторами, выставком под руководством иркутянина,

замечательного графика и живописца Александра Муравьева, колоссальная. В результате тщательного отбора в экспозицию практически не допущено профессионально слабых вещей. В то же время многие из увиденных произведений порадовали как открытия, — либо пока еще незнакомых нам талантливых мастеров, либо новых впечатляющих достижений художников известных и признанных, встречи с которыми всегда ожидаешь на выставках.

Уже во вводном зале останавливали крупные, написанные уверенной кистью, яркие и вместе с тем такие разные по темпераменту картины Виталия Смагина, Виктора Бухарова, Николая Ротко, Андрея Дрозда. Приоритет, таким образом, отдавался полотнам, сочетающим символические мотивы с полнозвучной декоративностью. Тут же впрочем должен отметить досадный просчет авторов экспозиции, разрознивших отличный от подобных работ по стилистике триптих Георгия Кичигина «Мастерская. Жизнь мертвой природы». Две его части оказались в самом начале выставки, а третья — этажом ниже. Но, во-первых, это цикл, смысл которого раскрывается именно в сопresутствии трех авторских тезисов, трех композиций, исполненных в жанре своеобразного философского натюрморта. Кроме того, в их последовательности убедительнее воздействует сама эта манера жестковатой и насыщенной по смыслу предметной изобразительности, фактически являющаяся некой автопортретной метафорой, свидетельством непростого по сути, неоднозначного состояния, в котором стремится разобрататься художник.

В залах первого этажа доминировали живописцы Новосибирска. В столь обширной экспозиции вообще трудно добиться целостности представления. При всем том, в многоголосой и многокрасочной панораме хозяев выставки преобладала стилистика зрелого, весьма изощренного, местами даже чуть кокетливого модернизма. Она акцентировалась работами Т. Грицук и М. Казаковцева, В. Степаненко и В. Фатеева, Е. Шадринной-Шестаковой и В. Нестерова. У их коллег постмодернистский контекст порой сочетался с иронией и особым лирическим чувством. Это сообщало оригинальность некоторым избранным эпизодам жизни послеколхозной деревни; пример — «Остывающий трактор» Александра Беляева. Блистательно ироничен в своем деревенском жанре Данила Меньшиков («Тебя к телефону»). И совершенно непохожий, песенно-яркий, щемящий образ современной деревни, раскрытый в сфере высоких духовных, этических ассоциаций — в работе его младшего брата Сергея «Такие вот дела».

Мощное, точное и в то же время склонное к интеллектуальной игре мастерство снова продемонстрировал в своем монументальном портрете директора зоопарка М. Омбыш-Кузнецов. В этих же залах, кстати, зарождалась и линия, как бы пунктиром пронизывавшая разделы других территориальных творческих коллективов. Тенденцию сочной, гротесковой и по-

рой довольно дерзкой примитивистской пародии намечали картинки — вещи очень невелики по размерам — «Начальник рубильника» Е. Лукина, А. Потапова из Барнаула («Работники ненаглядной агитации», «Смычка города с деревней», «Корова Зорька»), «пейзаж-натюрморт» омика А. Сочивко «Водилась рыба...», красноярские виды Ю. Ивановой, портреты вроде «Старовера» А. Сотникова (Кемерово) или гармониста («Играй гармонь») Е. Бралгина из Бийска. Подобный аспект восприятия нашей жизни явно имеет немалый творческий потенциал, хотя отношение к нему выставочных жюри довольно-таки осторожное.

Сплоченной когортой выступали живописцы Иркутска, узнаваемые по характерному размаху экспрессивного колоризма. Словно в развитие манеры выдающихся мастеров — недавно ушедшего из жизни Н. Вершинина, уже упомянутого мною В. Смагина — сложилась выставочная «стенка», целый блок работ более молодых Е. Сергейчук, С. Аносовой, Н. Малышевой. Их яркой, свободной декоративности родственны и небольшие пейзажные вещи Л. Гимова, С. Писарева, А. Потемкина, Е. Турунова, А. Шелтунова. Органическая приверженность авторов байкальским мотивам как бы уже сама по себе придает им некую романтическую приподнятость и мужественную экспрессию. Одним из приоритетов иркутской школы издавна считается тяга к портретному жанру, нашедшая подтверждение и на этой выставке.

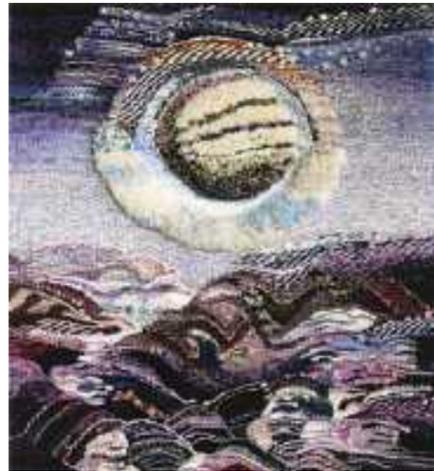


В.Г. Смагин
«Голос Неба». 2007

Наиболее убедительное, наверное, не в сложных по компоновке, повествовательно развитых холстах «представительского» характера (мы увидели и такие), но скорее в дружеских, решенных без пафоса, свободно и эмоционально, изображениях коллег по искусству. Таковы были вещи А. Костовского, Ю. Карнаухова, В. Курчинского, Д. Лысякова. Любопытным постскриптом к подобной «живописной манифестации» иркутян стало введение в экспозицию очень скромных внешне работ,



Б.Т. Тайсаев. «Берег». 2007



И.П. Акимова. «Песни моря»
2006. Гобелен

демонстрирующих, однако, высокую культуру реалистического этюда с натуры. Без коей, вообще говоря, трудно помыслить становление подлинного мастера-живописца.



А.А. Ключев. «Долина Июса. Подкамень». 2008

Речь идет о пейзажных этюдах Валерия Ерофеевского и маленькой, но очень теплой и личной по своей интонации жанровой композиции Алексея Муравьева «Мать».

Выступления новосибирцев и иркутян отличались несколько большей солидарностью творческих установок даже в сравнении с экспозицией серьезного коллектива художников Красноярска, не говоря о довольно пестром и фрагментарном показе других сибирских организаций СХР (само по себе это не означало отсутствия в их разделах достойных работ). Что до красноярцев, то многие из них обращаются к крупной картинной форме. Это понятно, ведь в их городе уже два десятка лет действует региональное отделение Российской академии художеств. Но не по той же ли самой причине масштабные начинания красноярских авторов нередко оказываются заражены вирусом академической чопорности и несут на себе печать анахроничной официальщины?

Дремучей патетикой райкомовского образца вдруг повеет от монументального

пейзажного полотна. Автор многофигурной композиции на религиозный сюжет не заметит, что его утверждающая интонация получает чересчур нарочитый, комплиментарно-слащавый оттенок. Изображая семейную сцену в вагоне поезда, иной живописец уподобляет своих персонажей плакатным героям эпохи великих строек коммунизма... Тогда как спустившись с куртунов высокого штиля, эти же мастера порой способны делать вещи органичные и убедительные. Именно так, мне кажется, происходит с опытным Константином Войновым. Рядом с парадной картиной «Таинство освящения воды» он показал сдержанный по размеру, абсолютно свободный от внешней патетики и полный внутренней эпической силы пейзаж «Берег» — далекой вид города со стороны погруженной в сумрак великой реки.

Пожалуй, здесь самое место отметить: как раз в Красноярском связан один из наиболее смелых и запоминающихся опытов современного решения картины на выставке «Сибирь-Х»; и это опыт, альтернативный

любимым формам академизма. Я говорю о Николае Рыбакове и трех его новых работах: «Ойкумена», «Сиреневый берег», «Эхо в пустыне». На первый взгляд, метод Рыбакова принадлежит сфере живописной абстракции. И в самом деле, перед нами вещи как будто вполне беспредметные. По манере и технике они напоминают произведения западных мастеров середины и второй половины XX века, которые связывают с движением абстрактного экспрессионизма или ташизма, начиная с таких его корифеев, как Марк Ротко. Но при этом у нашего автора сложился собственный оригинальный вариант стиля.

По сути, его беспредметные видения не являются абстракцией, это не есть последовательное отвлечение, бегство от реальных переживаний. Напротив, образы Рыбакова погружены в некие глубинные жизненные потоки. И всей их пластической энергетикой его картины активно вовлекают зрителя в зачастую еще неведомые ему, но явственно ощущаемые бытийственные процессы огромного, всеохватного плана. Проблема картин Рыбакова в том, что действительность осмысливается художником отнюдь не по-бытовому, но на уровне емкого философского обобщения. Перед его внутренним взором жизнь протекает в планетарном масштабе, в измерениях времени, не столько даже исторических, сколько космических, притом на стадии, где дух выступает в неразсторжимом единстве с материей; может, это наше далекое прошлое, но, возможно, и будущее... Рядом с его произведениями приходят на память философские размышления о ноосфере.

Вместе с тем, принципиальная удача и высокое творческое достижение Рыбакова в следующем. Такая живопись не имеет ничего общего с холодом концептуализма. Кипение краски на этих холстах зритель способен ощущать, как нечто органически близкое. В лучших работах мастера живописно богатая форма становится достоверным символом чего-то происходящего с нами, в нашем сознании и наших душах. Как это достигается? Тут надо говорить о проникновенном выборе цветов и оттенков; мерцании света; пульсации красочной массы и ритмике движения кисти. В этом смысле у Рыбакова случаются «попадания», безошибочно резонирующие с нашей собственной эмоциональной жизнью, с пульсацией подсознания зрителя, в чем мы и сами себе порой не отдаем отчета. Картина приоткрывает нам что-то важное, происходящее в нас самих, одновременно словно бы подталкивая нас к динамике огромного мира вовне.



А.А. Покровский. «В снегах Гималаев». 2005

В данном качестве феномен живописи красноярского мастера, обнаруживая его местную, сибирскую укорененность (Рыбаков ведь давно и основательно изучает творческое наследие коренных народов своего региона), получает значение гуманитарной всеобщности.

Среди красноярцев хотелось бы выделить также хорошо узнаваемого пейзажиста Александра Ключева. В отличие от Рыбакова он не изменяет натурному изображению, хотя и не становится при этом похожим на типичного русского реалиста, точно так же как, скажем, природа — «натура» — енисейского края не походит на среднерусскую. Стремясь передать ее особый характер, Ключев находит собственные художественные средства, выстраивая форму под знаком некоей монументальности, сочетающей дыхание архаики и романтическую свежесть восприятия окружающего. Композиции его — с широкими разливами рек и долинами, мерно колышущимися холмами на средних планах, цепями будто сглаженных вечностью гор вдаль — проникнуты покоем и тишиной. Рядом с этим краски земли, вод и неба удивляют свежестью и чистотой; впрочем, все цветовые планы тонально выверены, одновременно сгармонизованы ритмически. Подобная живопись отчасти на-

поминает о том восторженном созерцании, каким наполнены тибетские вещи Николая Рериха. В итоге пейзажная поэтика А. Ключева оказывается адекватной уникальным природным пространствам, среди которых она возникает. А это качество в современном искусстве вовсе не заурядное. Своеобразным видением природных особенностей своего края отмечены, кстати, и мастерские пейзажи Геймрана Баймуханова из Омска, интересные также вниманием автора к атмосфере и мотивам сельского быта, органично включаемым в пейзажные композиции.

Залы Кузбасса привлекали внимание весьма своеобразным диапазоном творческих интересов художников этого края. С суровой кузбасской реальностью, о которой знает и слышит страна, не просто соотносить, к примеру, увлечение образностью символистского плана («Молитва» А. Макеева, «Отражение» А. Ягунова), к тому же находящее тонкое, почти хрупкое лирическое воплощение в живописи. Своим стремлением к мерцающей прозрачности цвета такие работы способны даже напомнить о мастерах нашей «Голубой розы» начала прошлого века. И по соседству с этим существует жестковатое темперamentный, «метафизически» странный символизм Ю. Белокриницкого



В.В. Иванкин. Из серии «Лицевая книга». 2007-2008

(«Цветущее дерево в предгорьях Алтая»). Рядом — как бы наивно реалистичный пейзаж А. Брызгунова «Ильинские поля». Простодушная влюбленность в натуру почти что в духе Венецианова едва ли не оборачивается здесь предчувствием экологических потрясений, вплотную подступивших к светлой природной идиллии.

Искренние и бесхитростные житейские наблюдения жанров В. Громова («Последняя осень») и Е. Щербинского («Друзья»), что само по себе сделалось редкостью в российской живописи, соседствуют с взрывным темпераментом цветописа, визионерскими фантазиями таких мэтров Новокузнецка, как уже названный выше Н. Ротко или досадно отсутствовавший на выставке А. Суслов, — отзвуки его живописных концептов будто

слышались в залах. Непростое соседство дымных гигантов советской индустрии в этом городе не мешает, оказывается, становлению рафинированного эстетизма таких художников, как Игорь Бессонов («Уставший мужчина»), Руслан Высоцкий («Натюрморт с грушами»)... Кузбасский Прокопьевск познакомил нас с талантливым живописцем Сергеем Соломатиним, дающим современную, драматически экспрессивную версию импрессионистического городского пейзажа в своих работах «Облака», «Желтый дом».

В статье, конечно, нет возможности сказать обо всем, что заслуживало прямого отзыва критика на большой выставке. Замечу, однако, что здесь оказалось совсем не много скульптуры; и это понятно, имея в виду усугубившиеся сегодня труд-

ности с ее транспортировкой и экспонированием. Представительство графики также существенно уступало живописи. Впрочем, о ней — чуть конкретнее. Демонстрация пресловутой специфики языков графического искусства в Новосибирске на сей раз явно не составляла приоритетной задачи для выставкома. Работы в данный раздел были отобраны исходя из стержневых человечески-творческих интересов их авторов. Это можно приветствовать. И не удивительно, если в графической экспозиции имели место контрасты, подобные тем, о которых мы говорили применительно к живописи. С одной стороны, привлекали внимание листы, являющиеся как бы эскизами крупных, даже монументальных замыслов. Серию акварелей Вадима Иванкина «Откровение» мы вправе рассматривать в русле традиций большой русской классики, у истока которых лежат еще «Библейские эскизы» Александра Иванова. Весьма свободные в отношении природы символические пейзажи Александра Жукова представляют собой род размышления, близкий к живописи Н. Рыбакова. Философское начало присуще также композициям Сергея Лазарева в цикле его листов «Духи святых», отмеченном пафосом эпического историзма.

В то же время коллега Лазарева из Томска Татьяна Бельчикова — подлинный мастер камерной формы — стремится с максимальной лирической достоверностью передать поэзию обыкновенных городских будней. В глазах чуткого наблюдателя простая обыденность начинает играть множеством смыслов и человеческих состояний. В этом рисунке Бельчиковой созвучны листы серии «Томск» красноярского автора Владимира Переятенца, «Прогулки по Иркутску» Сергея Щипицына. Эмоциональной насыщенностью восприятия мотива в лаконичной стилистике черно-белого, линии и пятна привлекали работы Александра Сосновского («Ворона», «Автопортрет»). Словом, как видно, и в наши перекрученные времена старая истина: «гони природу в дверь, она ворвется в окно» — сохраняет свою актуальность... Выше мы говорили о тенденции примитивизма. В графике к ней примыкали отмеченные ярким чувством юмора, сочностью пародийного мастерства листы Александра Архиповского. «Медвежий новосибирский сон в Рождество», вещи цикла «Культурологический пленэр. Горная Шория» этого художника из Новокузнецка способны остановить глаз зрителя даже в таком калейдоскопе разнообразнейших впечатлений, какой представляла собой экспозиция обширного региона.

Надеюсь, мне удалось убедить читателя: выставка «Сибирь-Х» давала тем, кто посетил ее залы, множество поводов для заинтересованного диалога. Пора поделиться некоторыми итоговыми суждениями. Первым делом рискну задаться вопросом, который возникает рано или поздно от лица истории отечественного искусства. Она, само собой, требует от нас обобщающих выводов в категориях места и времени. Когда и где все это происходит; что нового, какие открытия несет выставка?

Насчет новизны. Искусство в России, да и за рубежом, предлагает в наши дни на этот счет гораздо больше псевдоответов, амбициозных деклараций, нежели настоящих открытий. Ни в Лувр, ни в старую Третьяковку «народная тропа не зарастает» оттого, что поблизости существуют музеи, как принято сегодня писать, не только «модерн», но и «контемпорари арт». Что же касается в более узком смысле вопроса о «новых формах», то сибирская выставка 2008 года уж точно не обнаруживала в этом плане косности. Напротив, она была чрезвычайно многогранной и открытой по своему стилистическому диапазону.

Это правда, за ее рамками остались радикальные опыты того типа, что ныне называется актуальным искусством. Но профессиональные мастера Союза художников имеют право относиться к этим опытам столь же скептически, как «актуалы» относятся к искусству традиционному. Помимо того, всем известно, что на сибирских просторах актуальное искусство уже давно не новость и далеко не редкость. Даже и без его эскапад «Сибирь-Х» представляла богатый букет формотворческих направлений, традиций, начиная от иконописи до русского реализма XIX столетия, от примитива до Академии, от пленэрного этюда и импрессионизма — до символизма, абстракции и даже модного сейчас «этноавангарда». Выставки «зонального» типа проходят по всей России, но можно с уверенностью сказать: такого широкого спектра стилевых устремлений, такой свободы их выбора, как на нынешней сибирской, мы не найдем ни на одной из них. Это само по себе — примечательная и весьма позитивная характеристика «места и времени».

Если же «проблему нового» взять крупнее: художник перед лицом своей сибирской идентичности на пороге XXI века; чем отличается он, допустим, от московского, от вчерашнего, — придется заметить, прежде всего, что такая проблема вовсе не сводится к абсолютной новизне визуальных форм. Здесь потребуются какие-то более емкие и многогранные характе-

ристики, в том числе смысловые. По моему ощущению, это самое качество «сибирской идентичности» нашло выражение в материале выставки. И думается, ближе всего к его образному воплощению творчество двух художников — Михаила Омбыш-Кузнецова и Николая Рыбакова.

Причем, в двух особых аспектах, которые следует воспринимать не в иерархической альтернативе, но в равнозначном и единовременном их соприсутствии. Имея в виду зрелые достижения обоих мастеров, в том числе работы, только что ими показанные, справедливо было бы констатировать: «новый конструктивизм» Омбыш-Кузнецова и «натурфилософия в живописи» Рыбакова пластически символизируют, с одной стороны, Сибирь обновляющуюся, «техногенную», и с другой — Сибирь в ее бытийственной органике, явленную на данном пространстве планеты тысячелетиями совместных усилий природы и духа. Возможно, другая эпоха выдвинет на первый план иные идеи и символы. Но то, что сказано названными художниками, кажется актуальным и ценным для самосознания сегодняшних россиян.

Все это подтверждает весомость, значимость выставки «Сибирь-Х» в глазах людей, близких к искусству, разбираю-



Н.И. Рыбаков. «Урочище». 2007

щихся в вопросах художественной культуры и объективно судящих о данном предмете. Но если, выходя за пределы своего круга, мы пожелаем называть такое событие эпохальным, мы должны быть уверены, что оно имело общественный резонанс. Однако насчет последнего как раз возникают кое-какие сомнения. Не стоит, вообще говоря, слишком уж доверять массовому успеху. Фактор популярности по отношению к художнику — штука двусмысленная. Искусства пластически-образительные, живопись в том числе, это



Н.А. Ротко. «Диалог». 2003



О.В. Богачёва. «Мексиканская рыба». 2005. Керамика, дерево, кожа

довольно элитарная область культуры, особенно в наше время. И массовый, громкий успех здесь достигается большей частью ценой профанации этой самой культуры, потери профессиональной и человечески-нравственной доброкачественности творчества. Так что воображать, будто мерилом культурной значимости выставки современных художников непременно должны быть многотысячные очереди у касс, шумная кампания в прессе, могут лишь наивные, малокомпетентные люди. Понимание искусства в обществе достигается путями куда более сложными. Но все же хотелось бы, чтобы оно возникало, чтобы наша публика желала, училась и привыкала слышать своих художников.

Реальность, однако же, такова, что интересы профессионалов искусства и большой публики в современных российских условиях расходятся самым драматическим образом. Сегодня серьезное искусство оказывается перед лицом настоящей необходимости бороться за утраченный интерес, внимание и понимание зрителя. Интересы человеческих масс сильными мира сего активнейшим образом направляются совершенно иначе, в сторону физиологии потребления, борьбы за власть и за деньги. Противостоять этому люди искусства, культуры смогли бы,

продукции. Так сказать, даешь государству зерно стандартной кондиции и побольше. Количество ярких работ, принесенных на выставку, — ну, допустим, десятки, а повесить приходится сотни, чтобы не ущемить множество равноправных членов СХ.

Пора выставки, тем более престижные и ответственные, освобождать от балласта. Неукоснительно и последовательно строить их как творческие проекты с определенными художественными задачами и четкой логикой, осмысленными акцентами. В этом плане конструктивнее можно было бы решить и экспозицию выставки «Сибирь-Х» (хотя на это потребовались бы, помимо мужества кураторов, дополнительные время и деньги). Зрителя утомляет, отталкивает череда заурядных работ, среди которых он сам не обучен отыскивать незаурядные; на яркий, активный показ он реагирует с интересом и благодарностью. Говорят, что новый подход невозможен при нынешней этике внутрисоюзовских отношений. Эта проблема вовсе не кажется неразрешимой, хотя бы памятью об опыте наших художественных группировок первой трети прошлого века, который можно было бы сочетать с сильными сторонами практики СХ советской поры.

Далее. Выставка не должна быть молчаливой. По экспозиции надо водить экскурсии. Грамотные специалисты, разбирающиеся в материале искусства и психологии зрителей, способны в сильнейшей степени стимулировать художественные интересы публики. У произведений должны проходить встречи зрителей с художниками и критиками. И надо переломить снобистское, конъюнктурное (а чаще безграмотное) отношение СМИ к нашей художественной жизни. Освещение выставок в прессе и на ТВ должно быть щедрым и культуртрегерским, ведь неприлично же использовать телеэфир лишь как площадку для заколачивания бабок. Задачи воспитания и образования людей должны занимать здесь гораздо большее место. И нужно чаще представлять в СМИ людей искусства, творцов и теоретиков, и притом обязательно разного склада и разных ориентаций; нельзя превращать эфир в орудие клановой пропаганды или, опять же, в кормушку для «звезд», коими непременно почитают себя так называемые медийные лица.

Наконец. Выставочная экспозиция должна выглядеть, как хорошо срежиссированный спектакль в стенах хорошего театра. Всей своей атмосферой и окружением это зрелище должно привлекать, даже завлекать публику. Именно таковы, кстати, пространства знаменитых запад-

ных музеев искусства XX века. Они столь красивы, чисты, комфортны, информативно насыщены, что сюда, особенно по выходным, охотно устремляются толпы людей. Приходят часто затем лишь, чтоб «отдохнуть культурно», но уходят уже с некоторым новым знанием. У нас в стране практически нет отвечающих современным требованиям музейно-выставочных помещений. Как исключение можно назвать два-три в Москве, Петербурге. И старые залы художественного музея, увы, не были наилучшим местом для проведения крупнейшего регионального смотра. Город, именующийся «столицей Сибири», заслуживает того, чтобы здесь было построено специальное здание для больших художественных выставок.

Прошу не воспринимать эти соображения практически-организационного плана в духе «борьбы прекрасного с еще лучшим», как остроумцы определяли единственный род конфликта, возможного в эстетике социалистического реализма. Дескать, будем водить экскурсии, подучим журналистов, да еще, глядишь, новый дворец возведем для выставок — и наше прекрасное изобразительное искусство рванет к новым вершинам. Мои пожелания и предложения — чистая прагматика, а вовсе не демагогия. И я хорошо знаю, что воплотить их на практике очень и очень непросто. Нет денег, да и других, более важных планов у нас громадьё; не хватает творческой воли, людей с инициативой, сильна власть привычки, вокруг хаос небескорыстных амбиций и т.д. и т.п. Но если в социальной ситуации нашего искусства не будет каких-то сдвигов, если здесь все и дальше будет идти, как идет, в ближайшее время голос российского художника на пространстве России будет намертво заглушен базаром глобального шоу-бизнеса.



Л.В. Лабок
«9 мая»
2005



А.С. Кагайл-оол
Триптих
«Семья». 2008
Агальматолит



А.С. Легостаев. «Моя история. Посвящение родителям». 2008



С.С. ШЕЛЕХОВА
искусствовед,
заместитель
директора
по науке
Сочинского
художественного
музея

«Юг России» — межрегиональная выставка в Сочи

Открытие выставки «Юг России-Х» стало одним из самых значительных событий в культурной жизни Сочи за последние несколько лет. Подобной выставки, где были представлены произведения изобразительного искусства всего Южного федерального округа, никогда здесь не было. Экспозиция была развернута на двух выставочных площадях: в городском Сочинском художественном музее и в новом выставочном зале Арт-медиа центре «Родина».

Идею организовать подобный смотр в Сочи под название «Юг России-Х» выдвинула Сочинская организация Союза художников России. Это предложение с готовностью поддержали в СХ России секретари А.Н. Ковальчук и Н.И. Боровской. Они возглавили всю работу по воплощению этой идеи в жизнь. Но она так и осталась бы в мечтах, если бы не конкретная помощь и поддержка руководства Департамента культуры Краснодарского края и лично Н.Г. Пугачевой, не побоявшейся взять на себя груз патронирования столь ответственного и хлопотного мероприятия. Серьезную поддержку

оказало Управление культуры администрации города Сочи во главе с Р.Г. Барсегян, предоставив дополнительные экспозиционные площадки на базе Арт-медиа центра «Родина». Основная экспозиция региональной выставки «Юг России — Х» разместились в залах Сочинского художественного музея, в нем, в связи с выставкой, пришлось снять всю постоянную экспозицию и поставить дополнительные выгородки.

Открытию выставки предшествовала большая подготовительная работа по отбору и доставке работ из 17 организаций СХР, печатание афиш и пригласительных

билетов, размещение рекламных баннеров и перетяжек. Кстати сказать, весь печатно-рекламный материал изготавливали на базе Сочинского отделения СХР под руководством энергичного председателя Ю.Д. Прокатова.

15 октября 2008 года — день открытия выставки. Необыкновенно нарядным и праздничным выглядело здание Сочинского художественного музея, украшенное огромным баннером и гирляндами шаров. У его главного фасада на высоких флагштоках развернулись государственные флаги России.

На вернисаж съехалось более пятисот художников — участников выставки из Ростова-на-Дону, Астрахани, Карачаево-Черкесии, Кабардино-Балкарии, Краснодар, Волгограда, Чеченской республики. Одним из представительных был отряд художников Сочинской организации. В это «черноморское братство» влились также художники из соседней Абхазии, которым накануне в торжественной обстановке Сухумского выставочного зала были вручены членские билеты СХ России.

Среди почетных гостей вернисажа 1-й секретарь СХР, народный художник РФ А.Н. Ковальчук, оргсекретарь народный художник Н.И. Боровской, а также председатель Городского собрания Сочи В.Я. Подповетный, председатели правлений СХР всех 17 организаций Юга России, выдающиеся художники, такие, как Ш. Бедоев и А. Легостаев. За несколько часов до вернисажа в большом зале СХМ состоялась пресс-конференция, которую дал для представителей СМИ выставком Х-й региональной выставки ЮФО под председательством народного художника России, члена-корреспондента РАХ В. Коробейникова. В ходе пресс-конференции были определены значение и важность выставки «Юг России-Х», как одного из ярких явлений современной художественной жизни России.

Безусловно, подобная арт-акция особенно привлекательна как для уже известных, завоевавших признание мастеров, так и для начинающих художников. И для тех и других особое значение имеет, прежде всего, статус выставки, демонстрирующий уровень развития художественного процесса в целом на достаточно большом географическом пространстве и позволяющий художнику выступить в широком профессиональном контексте современного изобразительного искусства.

О том значении, которое имела выставка для культуры ЮФО, говорит тот факт, что не сумевшие лично присутствовать на её открытии губернатор Краснодарского края А.Н. Ткачев, председатель Союза художников России В.М. Сидоров, министр культуры республики Адыгея А.З. Тлецери прислали организаторам и её участникам приветственные телеграммы с самыми добрыми пожеланиями. В них они единодушно отметили, что данный форум послужит дальнейшему укреплению творческих связей между коллективами СХ Южного региона России, являющегося самым многонациональным и этнически разнообразным.

Художники — авторы экспозиции, в первую очередь, стремились показать картины, скульптуры и графические листы —

лучшие из представленных произведений, охватить в своем обзоре участников от всех 17 организаций СХ России. И это им удалось в полной мере. В экспозиции создан широкий обзор искусства Южного региона за последнее пятилетие — своеобразная изобразительная антология современности. В общем и целом данная выставка еще раз подчеркнула, что в основе творчества художников лежит любовь и уважение к традициям российской реалистической школы, которые они бережно хранят и приумножают.

Многогранность — одна из главных черт этого художественного смотра. Его обширная экспозиция объединяет произведения, выполненные в различных творческих манерах и профессиональных техниках, относящиеся к разным видам и жанрам искусства, демонстрирующие разную степень сохранения культурных традиций, увлечения новациями. Тем не менее, выставка не вуалирует, а наоборот, весьма ярко высвечивает некоторые общие тенденции и особенности развития изобразительного искусства Южного региона России.



К.М. Магомедов. Браслет

Сразу же бросается в глаза видовая неравномерность выставки, характерная, впрочем, для всех подобных проектов. Несмотря на то, что станковые формы живописи все меньше востребованы в мире современной повседневно, живописный раздел, как и прежде, самый представительный в экспозиции. Вероятно, это определяется своеобразной универсальностью этого вида творчества: зачастую живописью серьезно занимаются художники различных специализаций — монументалисты, скульпторы, графики, прикладники и дизайнеры в том числе. Меньшим количеством



В.А. Чаусов. «Атаман Иловайских». 2007



О.К. Урюпин. «Долина Джилсу». 2008

произведений представлена графика, еще меньшим — скульптура. Весьма малочислен раздел ДПИ. Все это вполне объяснимо: прикладники и дизайнеры особенно активно вторгаются сегодня в бытовую среду, оказывая влияние на непосредственное окружение человека. Выставка же, подобная «Югу России», требует работ другого уровня, демонстрирующих не только оригинальную идею, но и высокое мастерство, неповторимую рукотворную манеру, индивидуальный почерк.



В.В. Дженя
«Сидящая». Дерево

Другая заметная тенденция этой выставки — сосуществование в экспозиционном пространстве как авангардных композиций, так и (превалирующих) произведений, выполненных в традициях реализма. Это стилистическое многообразие позволяет глубже представить состояние современных творческих увлечений. И надо заметить: реализм здесь вполне уживается с минимализмом и этнофутуризмом, концептуализмом и постмодерном.

Подобное объяснение направлений, заложенное в самой идее выставки, очевидно, оказалось довольно гармоничным за счет широкого тематического диапазона: от масштабных холстов обобщенно-гражданственного и философского содержания, до тонких лирических откровений в создании образа природы или показе внутреннего мира человека, от мифологических аллегорий до символики того или иного культурного явления современности. Тем не менее, творческие предпочтения можно объединить вокруг нескольких фундаментальных тем: «Родное и Вселенское», «Мифология творчества»,

«Личность в культуре», «Духовное возрождение» («Отчий дом» Д.С. Гущина, «Аланский дозор» В.З. Кокоева, «Тревога» Ш.А. Шамурзаева, «Калмыцкий танец» Ю. Бодмаева, «Долина на Джилсу» О.К. Урюпина).

В столь объемный тематический контекст органично вписываются самые разные жанры изобразительного искусства. Но стоит подчеркнуть, что в живописной экспозиции лидируют пейзажные мотивы, чаще всего сочиненные по натурным впечатлениям. Причем пейзажистов привлекают поэтика речных и морских просторов («Лодки» Л. Блохиной, «Вечерний перезвон» Ю.П. Пучкова, «Геленджикская бухта» Л.П. Ляха, «Станица Даховская» Г.Б. Назаренко, «Осетинская традиция» М.И. Колехсаева, «Кубанские цирюльники» В.В. Монастырского, «Морпорт» Г.В. Куманяева) и образ старого города («Символ Ростова-на-Дону» Л.Савеленко).

Экспозиционные залы были наполнены натюрмортами — этот жанр особенно востребован на уровне современного частного интерьера. Художников привлекают флористические композиции: «Ощущение покоя» И.В. Пугача, «Посвящение скрипачу Н. Листопадову» Г.С. Запечного, «Яблоки» П.А. Кукушкина, «Первая зима» А.Л. Пкина, сельские виды и архитектурные памятники своей земли: «Октябрь» С. Сергеева, «Ночь, вода, луна» А.А. Паршкова, «Аланский дозор» В.З. Кокоева, «Арка» О. Басаева, «Окно» Т.К. Варламовой и мир любимых вещей: «Н-т с утюгом» В.Т. Андрущенко, «Дубки» В.В. Коробейникова, «Букет» В. Марьяненко и Т. Елисеевой.

Сюжетно-тематическая картина представлена менее значимо, т.к. основные поиски в этом направлении сосредотачиваются теперь не на событийном уровне, как было в предыдущие десятилетия, а в пределах человеческой жизни. Тем не менее осмысление заявленной художественной темы происходит, чаще всего, в философском или аллегорическом ключе: «8 августа. Цхинвал. Агрессия» Э.Г. Келехсаевой из серии Осетия, «Далат-Кау» В.В. Коробейникова, «Рыбаки. Утро на Дону» Г.С. Запечнова, «Цмыти» В. Блохина и другие.

Выдающиеся художники Южного региона России продолжают оставлять за собой место высокопрофессиональных мастеров живописи, это Ш. Бедоев, В. Чемсо, А. Паршков, В. Лалко, Г. Запечнов, А. Легостаев, П. Кукушкин и другие, ориентированных на лучшие традиции русского и зарубежного искусства.

Однако приятно впечатляет присутствие на выставке молодых и талантливых художников, творчество которых в полной

мере можно соотнести с contemporary art, которое принципиально позиционирует себя как искусство современности. В любом случае это искусство, дистанцирующее себя от тех художественных течений, которые принято считать основополагающими для нашей культуры. В первую очередь от реализма. Термин contemporary art не очень точный, но отнюдь не бессмысленный. Им охватывается широкий круг явлений: от хеппингов и перформансов до вполне благоприличного абстракционизма. Во всяком случае, это искусство нацелено на современность, на сегодняшнюю, а не позавчерашнюю проблематику. В экспозиции «Юг России» есть, хоть и малочисленные, произведения и впрямь молодого искусства, хотя некоторые экспонаты уже отнюдь не молоды. Зато экспонаты задиристы, бодры («Южная ночь» В. Вербицкого, «Страсти по идальго» В. Олейника, «Сипета» И. Михайленко, «Игра» И. Кукушкина).

Интересно, что графический раздел выставки не менее представлен как в области техники, так и в тематическом и жанровом диапазоне. Представлено более 300 листов в виде акварелей, пастелей, рисунков. Даже сложные и трудоемкие офорты, которые в последнее время встречаются все реже. В графических произведениях наблюдались выразительность, лаконичность, стремление к композиционной цельности, уверенная организация пространства, ощущение воздушной среды, умелое использование техник.

Во многих работах прочитывалась свойственная акварелям легкость и колористическая тонкость («Таинственный вечер» Г.Н. Горбенко, «Ночь» Л.Б. Марфина, «Ферма в горах» В.Б. Болдыревой, «Натюрморт с дынями» Г. Поплавской, «Горняк» Калатаевского).

Сочетание акварельной легкости с цветовыми эффектами синтетического акрила необыкновенно привлекательно: женские образы у С.Н. Демкиной в «Невесте» и таинственно притягательные пейзажи «Между днем и ночью» Я.Н. Янина. Композиционно выверены, пронизаны изощренной сатирой листы О.С. Улыбиной (по мотивам басен И. Крылова).

Культура работы с материалом, знание его свойств и качества характерны для многих графиков выставки: «Аркадия» В. Филиппова, «Посланник» М.А. Цогоева, «Дышать из чувства, что влюблен в прекрасные мечты» Ю.В. Роте, «Праздник в Сочи» Н.И. Киселевой и многие другие.

Во всяком случае, экспозиции графики оставляют очень благоприятное впечатление.

Особо хотелось бы отразить скульптурную часть выставки, профессиональной и, как показалось, достаточно современной. К счастью, в них не было экспериментов ради экспериментов или же формотворчества вместо формы и творчества. Большое внимание привлекла бронзовая скульптура. Очень выразительные, эмоциональные образы, оригинальные пластические эффекты, активная работа самого материала отличали порой совсем небольшие по размеру, но значимые по художественной силе скульптуры, иногда решенные с определенной степенью стилизации, обращенной к различным историческим прототипам, с ярко выраженным авторским почерком («Воспоминания» Ч.У. Дзаногова, «У источника» Н.А. Березовского, «Модель памятника императрице Елизавете Петровне к Ростове-на-Дону» С.Н. Олешни, «Бандурист» А.А. Аполлонова, «Абрек» А.Х. Усаева, «Остап Бендер» Г.П. Мясникова, «Весна» В.В. Дженя, «Лыжник» И.В. Хаева).

Ярким, зрелищным предстало на выставке декоративно-прикладное искусство. Важно то, что авторы не использовали стандартные ходы, не боялись сложных техник. В экспозиции оказались самые разнообразные по пластическим формам и методу обжига как мелкие, так и весьма крупные керамические предметы: «Гармонист» А. Шовкринского, «Игра» В. Елисеева, «Тоска» В.П. Чупилко, «Влюбленные» Ю.П. Бабариги, Декоративные вазы Р.Тхазаплижева, оригинальные деко-



А.А. Аполлонов. «Бандурист». Бронза

ративные блюда «Воспоминания о Петербурге» Ю.М. Новикова и триптих «Взгляд из прошлого» П.И. Чаплыгина.

Сложные и трудоемкие, прекрасно оформленные гобелены: «Триптих семья» Г.А. Абредж и «Весенний островок» Е.В. Абакумовой.

Успешно продолжают работать в нашем регионе мастера горячей эмали, находя все новые и новые решения для передачи эффектной колористической разработки и жанрового многообразия: «Врата



В.В. Монастырский. «Кубанские цирюльники». 2007



А.М. Полонкоев. «Горная Ингушетия»

Н.А. Манякина, «Донской атаман Иловайский» В.А. Чаусова, «Город на воде» Л. Лиховида, «В Красной Поляне опять пошел снег» А.Н. Скрипникова.

О ювелирах в специальных художественных изданиях пишут не часто. Профессия эта старинная, хранит много вековых секретов в мастерстве и всегда востребована. И в наше время в ней работает много прекрасных художников. Однако на Южной выставке оказалось считанное число авторов, которые создают именно

художественную ювелирку, выполненную с виртуозным мастерством, сопровождаемым оригинальностью формы: браслет «Горянка» К.М. Магомедова, браслет «Павлин» М.К. Магомедова, гривна «Русь» Ю.П. Мокина, гарнитур «Гранатовый комплект» А.К. Багаева. Традиции кубачинских мастеров достойно продолжает в своем творчестве семья Шахавых, представленная в экспозиции оригинальным чайным сервизом «Созвездие Дагестана».



Г.С. Запечнов. «Рыбаки». 2007

На выставке было широко представлено искусство почти всех народов южного региона, его городов, сел и автономных республик. Тематика экспонированных работ необычайно разнообразна, хотя все они, собранные вместе в этом уникальном ансамбле, выражают одну общую идею — единение всех творческих сил региона, невзирая на политическую и национальную принадлежность.

Межрегиональная выставка «Юг России-Х» успешно решила свои задачи. Она познакомила жителей и гостей курорта Сочи с творческими достижениями соседей по краям, областям и автономным республикам Южного федерального округа, способствовала взаимному обогащению мастеров кисти и резца, продемонстрировала тот неповторимый вклад, который творческие коллективы Юга вносят в искусство России в целом.

Стало очевидно, что и в провинции заметен подъем интереса к изобразительному искусству и выставочной деятельности, поэтому так нужна регулярность творческих встреч, обменных и межрегиональных выставок, именно такое мнение неоднократно высказывали все участники выставки.

Заканчивая беглый обзор теперь уже прошедшей юбилейной выставки «Юг России-Х», отметим, что подобные художественные смотры всегда интересны как с точки зрения новых творческих открытий, так и постижения целостности самого процесса изобразительного искусства, полноправно представляющего часть отечественного культурного ландшафта начала третьего тысячелетия.

Хотелось бы также напомнить, что Южный регион охватывает все российское Закавказье, а значит, 8 организаций СХР, художники которых работают зачастую в экстремальных условиях, и тем важнее представляются произведения искусства этих республик, которые хотя и кажутся мелкими жемчужинами, но полноправно вплетаются в общую нить изобразительного искусства Южного Федерального округа России.



24 февраля — в выставочном зале РАХ (Пречистенка, 21) открылась персональная выставка произведений народного художника России, действительного члена РАХ Олега Михайловича Савостюка «История в портретах».



А.Н. Ковальчук поздравляет О.М. Савостюка

24 февраля — в Большом дворце Государственного музея-заповедника «Царицыно» (Дольская, 1) состоялась открытие выставки «Аркадий Пластов. Образы русской природы».

26 февраля — 8 марта — в галерее «Арт Прима» (Чистопрудный бульвар, 14/3) состоялась выставка произведений заслуженного художника России Валерия Павловича Полотнова «Преображение пейзажа» в рамках проекта «Романтики реализма».

В экспозицию вошли более 80 картин музейного уровня из собрания галереи, мастерской художника и частных коллекций.



В.П. Полотнов на фоне своих произведений

Живопись Валерия Полотнова одновременно и поэтична и формально сложна. Снимая остроту цветовых контрастов, сближая тональность, недолюбливая явный драматизм и яркую цветность, художник настраивается на сложное многообразие «белого света», на мерцающую перламутровость, серебристость... Формальная утонченность изысканность для Полотнова — изначальное свойство. Мастеру оказалось по силам написать то, что трудно или почти неизобразимо — выдутый ветром снежный наст, монотонность сжатого жнивья, зага-

дочные туманы... Ему удается находить форму для дотоле не замечаемой красоты, вводить ее в искусство со степенью почти знакового совершенства.

Картины Валерия Полотнова надо смотреть и переживать непосредственно. Это один из признаков подлинно классического искусства, достоинство, особенно ценное в «московской школе живописи». Внешне его творчество не напоминает «московскую» классику с ее любовью к цветовой изобильности и широте, и все же Валерий Полотнов — плоть от плоти «московской школы». Его с ней роднит не внешнее подобие, а внутренняя способность создавать тонкие гармонии в форме, образах, переживаниях.



«Утро в Москве. Весна на Тверской». 1997-2000

Состоявшаяся выставка стала мощным прологом к празднованию 60-летнего юбилея известного российского художника, который будет торжественно отмечен на его персональной выставке в выставочном зале СХР осенью 2009 г.

СЕРГИЕВ ПОСАД МОСКОВСКАЯ ОБЛАСТЬ



Председатель Правления СПО ВТОО «СХР» И.И. Харченко и А.У. Греков на вернисаже

6 марта — в Доме художника Сергиево-Посадского отделения ВТОО «СХР» (Шлякова, 2а) открылась художественная

выставка «95-летию художественной жизни Сергиева Посада посвящается», собравшая в своей экспозиции произведения художников разных лет, в том числе и основателей творческого коллектива местных мастеров В.Ф. Мея, В.И. Соколова, Н.И. Барченкова, Н.Я. Беляева, И.Т. Сандырева и других. Выставку открыли председатель СПО ВТОО «СХР» заслуженный художник России И.И. Харченко и члены Правления: заслуженный деятель искусств России А.У. Греков и заслуженный художник России В.М. Секрет.

ВЛАДИМИР

12 марта — 4 апреля — в выставочном зале Центра изобразительного искусства (Б. Московская, 24) состоялась юбилейная выставка произведений заслуженного художника России Владимира Павловича Телегина (род. 1939).

Владимир Телегин родился в Собинке в 1939 г., закончил Мстерское художественное училище, занимался в студии при Львовском художественном институте. В 1976 г. В. Телегин был принят в Союз художников СССР. Кроме того, он удостоен звания заслуженного художника России.



В.П. Телегин. «Майским вечером». 1997

Он всегда оставался собой, говорят коллеги, хотя в 1980-е гг., когда владимирская школа живописи снискала себе громкую славу, это было очень сложно.

Пожалуй, на открытии выставки коллеги впервые увидели Владимира Павловича без неизменного этюдника в руках. Летом или зимой, в самый лютый мороз, в телогрейке, валенках и ушанке, прихватив с собой этюдник, Владимир Павлович отправляется за пленэр.

Сейчас картины художника находятся во Владимиро-Суздальской картинной галерее, Тульском художественном музее, в картинных галереях Японии и Италии, а также частных галереях Финляндии, Японии, Франции, США, Италии.



М. Старостин. «Безмолвие». 2005



З.И. ИВАНОВА-УНАРОВА
искусствовед,
заслуженный
деятель искусств
РФ и Республики
Саха (Якутия),
профессор
Арктического
государственного
института
искусств
и культуры

Язык символики в современном искусстве Дальнего Востока

На примере искусства Якутии

Символика — одно из главных выразительных средств художественного творчества, определяющих стиль искусства и специфику локальных культур. Природе символики посвящено большое количество исследований, словари содержат устоявшиеся символы понятий и идей. Известно, что символика зародилась еще в первобытную эпоху как отражение мировоззрения предков, определяющее культуру повседневности и зарождающейся религии.

Основоположник истории религий Мирча Элиаде на основе большого фактического материала выявил естественную связь между символом и сакральным. Устойчивость мировосприятия через символы ярко проявляется в народном искусстве, имеющем национальные отличия, связанные с традиционным мифологическим представлением этноса. Каждое лето, в 20-х числах июня по всей Якутии проводится традиционный праздник ысыах, вос-

ходящий к древнему культу коня. Для этого любимого народного праздника мастера создают большое количество ритуальных предметов: кумысную посуду из дерева, кожи и бересты, а также нарядное убранство коня. Мир вещей ысыаха наполнен сакральным смыслом, когда каждое изделие, отвечая своему функциональному назначению, одновременно выступает как символ в ритуале и имеет ценность как произведение народного искусства.

На региональной и российской выставках экспонируются изделия народных мастеров: расшитые цветными нитками и серебряными бляшками праздничные комплекты коня (чепраки, кычимы, лэпсэ), кумысные сосуды-чороны, коврики из конского волоса. Если сами предметы наделены не только утилитарным, но и сакральным назначением, то определенную символику несет орнамент.

В нем отражается целый мир изобразительной символики. Происхождение и толкование большинства орнаментальных мотивов имеет общий для многих народов характер, однако каждый отдельно взятый этнос отдает предпочтение тому или иному элементу орнамента, наделяя его особым сакральным значением. Например, символом-оберегом эвенков является птица гагара, трехлапчатый след которой стал частью орнамента одежды и украшений эвенков, живущих и в Сибири, и на Амуре, и в Китае. Орел был тотемом для многих якутских родов. меховые аппликации, имитирующие крылья орла, пришивались на спинках шуб, предназначенных для старинных свадебных обрядов. В конце XIX в. такие шубы вышли из обихода. Единичные экземпляры хотойдоох сон, т.е. шуб «с орлом» хранятся в коллекции музеев имени Петра Великого в Санкт-Петербурге (Кунсткамера) и Среднеколымска, одного из самых отдаленных северных уголков Якутии.

Нам удалось описать шесть меховых шуб хорошей сохранности, на спинках которых изображены крылья священной птицы в качестве оберега, хранящихся в Американском музее естественной истории в Нью-Йорке¹. Музей владеет уникальной коллекцией предметов материальной и духовной культуры народов Северо-Востока Сибири, собранной участниками знаменитой Джезуповской Северо-Тихоокеанской экспедиции (1897–1902) Владимиром Иохельсоном, Владимиром Богоразом и Бертольдом Лауфером. Исследователи обратили внимание на сакральность предметов народного творчества и связанные с ней символические знаки, о чем можно судить по изданным «Ученым запискам...» экспедиции. К сожалению, большинство из них все еще не доступны русскоязычному читателю.

Мы, т.е. автор этих строк и искусствовед В.Х. Иванов, сделали описание сибирской коллекции американского музея — одежды, утвари, прикладного искусства эвенков, юкагиров, коряков и чукчей. Позже перевели на русский язык в полном объеме, с научными комментариями монографию Иохельсона о юкагирах, которая по сей день является бесценным источни-

ком изучения культуры этого малочисленного и загадочного народа². Дополнительным материалом для изучения искусства нивхов, нанайцев и сахалинских эвенков служил бы полный перевод монографии Лауфера «Декоративное искусство амурских племен»³. Ценность экспонатов музея в том, что участники экспедиции приобрели материал у самих носителей культуры, которые еще помнили сакральный смысл деталей орнамента и элементов декора.

Практически не исследовано происхождение юкагирских берестяных писем, содержащих своеобразную символику, которую в свое время расшифровал С. Шаргородский. Человек на бересте изображается в виде копьевидной фигуры с острым верхом и расширяющимися книзу линиями «юбки». Более узкая фигура символизирует мужчину, чуть шире — женщину. Волнистая линия над острой верхушкой представляет мысли человека. Ни у одного народа нет подобного изображения человека. Лишь отдаленное сходство мы обнаруживаем в искусстве индейского племени навахо. С другой стороны, силуэт этого образа напоминает Мировое Древо, характерное для культуры всех древних народов.

Изучение символики народного искусства в настоящее время имеет важное значение, поскольку символы являются кодом для передачи традиционных представлений о жизни того или иного народа. Понятие «код», введенное выдающимся антропологом и этнологом Леви Строссом, стало в наше время стержневым вопросом для изучения происхождения и мировоззрения народов. Неправильное прочтение того



Орнамент шапки-дыбака. Сукно

или иного символа может привести к ошибочному представлению об обычаях и обрядах. Возьмем, к примеру, древние головные уборы якутов, юкагиров, чукчей, индейцев Тихоокеанского побережья. Все они были снабжены рожками из ушей мелких зверей, которые символизировали силу и отвагу и имели роль оберега, отпугивающего злых духов. Такие рожки якуты делали из ушек белки, лисы, зайца, соболя.

В XIX в. исчезают шапки с рожками и вместо них появляется шапка-дыбака с трапециевидным навершием на макушке. Фасон такой шапки очень похож на головной убор североамериканских индейцев, что еще раз указывает на древние связи народов Дальневосточного региона и американского континента, разделенных Беринговым проливом.

Противоречивые мнения вызывает орнамент из красного или голубого сукна, украшающий затылочную часть шапки и похожий на торчащие вверх заячьи уши. Сейчас распространено мнение, что эта фигура



Шуба с орлом. АМЭИ (Американский музей естественной истории)



Г. Окоемова
«Невеста». 2006

является символом женщины, указывающим ее половые признаки. Для этого делается разворот наверх шапки, переворачивается орнамент и тогда «ушки» превращаются в висячие женские груди. Со ссылкой на «палеолитическую Венеру», исследователи считают фигуру символом женской плодовитости. Это правда: орнамент действительно указывает на плодовитость и одновременно является знаком ее защиты. Но зачем так далеко уходить? Проще допустить, что эта орнаментальная фигура на наверх шапки, вошедшей в моду в середине XIX века, является метаморфозой сакральных ушек-рожек, перенесенных с более древних рогатых шапок.

Подобный пример представляет долганский мужской суконный капор XX в., на боковых сторонах которого женщины вышивают бисером раковины ушей, заменяющие древний обычай нашивать настоящие ушки зверей наподобие рогов. При этом декор сохранил былую роль оберега на охоте и сакрального хранителя женской души-кут. В символизме каждая деталь имеет особое значение, в том числе местоположение, которое согласуется с общим ритмом композиции. Расположенные по вертикали ушки-рожки нельзя переворачивать вниз и приписывать их грудям Венеры. Испанский искусствовед Хуан Кирло прав, когда утверждает, что «...искажение символов вытекает из прямолинейной идентификации их как alter ego..., данный вид интерпретации превышает значение предмета, изменяя его, хотя следует только обозначить выходящее за пределы символа»⁴.

Ю. Спиридонов
«Хозяин Момских гор». 2007



Универсальным символом плодovitости являются рога, и именно рога, напоминающие ушки мелкого зверька, изображены на якутской шапке в качестве сакрального декора. И в наши дни шапка-дыбака с традиционным декором является неизменной составной частью якутского национального костюма, что мы наблюдаем как в быту, так и на художественных выставках.

Если в народном искусстве символические знаки выступали прежде всего в качестве защитного оберега, то в живописи и графике художники во все времена зашифровывали скрытую и даже запретную мысль. Вся культура общества от Древнего Египта до Нового времени широко использовала язык символов. В средние века каждый предмет, буквы и числа были наполнены особым смыслом, передаваемым через символы, связанные с религией, астрологией и магией. В античности, затем в XV–XVIII вв. символизм носил аллегорический характер.

В советской живописи середины XX в. символический язык не входил в систему выразительных средств. Принцип социалистического реализма 1930–1950-х гг. требовал от художников визуально-реалистического отражения действительности, исключаящего всякие нежелательные аналогии. Причина стремительного взлета советской графики 1960-х гг., в том числе и якутской, как раз и заключается в том, что художники стали пользоваться условным выразительным языком символики. Такие графические листы, как «Сардаана» (1967) Валериана Васильева или «Слушают мир» (1965) Афанасия Мунхалова оказались в тот период новаторскими. Цветок сардаана у якутов традиционно воспринимается как символ чистоты и красоты. Несколькими выразительными штрихами художник передал гармоничное единство человека и природы: форма кумысного сосуда почти повторяет силуэт цветка, а стопа ноги мастера напоминает орнаментированный низ чорона. Самое поразительное — все это подано так деликатно, что зритель, привыкший к реалистической подаче материала, не сразу замечает эти символические превращения. В линогравюре Мунхалова круги орбиты над палаткой молодых оленеводов символизировали начало освоения космоса, к которому причастна вся Вселенная. Художник и сегодня стоит на позициях не прямого, а более иносказательного выражения своих мыслей и чувств (линогравюры «Радуга», «Илбис», 2008).

В живописи 1960-х гг. невозможен был подобный прием условного языка. Но уже в 1970-е гг. живописцы применяют мета-

фору, которая, в отличие от символов, может читаться по-разному в разных случаях, а невнимательный зритель может и не заметить ее.

В «Групповом портрете народных писателей Якутии» (1974) Афанасия Осипова реалистически написанная раскидистая лиственница, под которой расположились популярные якутские писатели, воспринимается как метафора Древа жизни и мудрости. Родная почва, в которую уходит корнями могучее дерево, питает талант и мудрость любимых народом писателей.

Афанасий Осипов — яркая фигура на современном этапе развития российской живописи. Его творчество отличается редкой цельностью и ясностью воплощения поставленных целей. Отталкиваясь от природы, он целеустремленно воссоздает реальный и в то же время идеально-прекрасный мир, утверждая в нем общечеловеческие и национальные ценности.

Картина А.Н. Осипова «Праздник оленя» (2008) по композиции и цветовому строю как бы продолжает картину «Мунха — праздник ловли карасей» (1985). Общее приподнятое настроение придает картинам мажорная звучность колорита, красота национальной одежды на фоне заснеженного пейзажа, ритмика движений многолюдной толпы. А если еще вспомнить полотно «Ысыах» (1980), представляющее торжественный летний праздник, то три хоровые картины художника, созданные в разные годы, посвященные главным праздникам якутов и северных оленеводов, выстраиваются в эпическую поэму о древней земле олонхо и о ее жителях, бережно сохранивших до наших дней свои вековые традиции. Осипов не пользуется языком символов, но, пропуская задуманное и пережитое через художественные образы, он создает полотна, которые становятся символом духовной красоты народа, живущего в гармоническом единении с первозданной природой.

Многие художники пользуются устоявшимся универсальным языком символики не прямым, а опосредованным образом. Например, в словарях символов понятие «гора» имеет разные толкования, такие как «духовное восхождение», «преодоление трудностей», «центр Вселенной» и т.д. Иносказательность якутских художников проявляется во внутреннем строе произведения.

В картине «Хозяин Момских гор» Юрия Спиридонова горы несут идею красоты нетронутой природы с ее чистым «звенящим» воздухом. А человек воспринимается как аллегорический образ представителя звенского народа, рожденного из северных гор и ответственного за судьбу



А. Мунхалов. «Радуга над Леной». 2006. Линогравюра

родной природы, а не как конкретная личность с индивидуальным характером и психологической характеристикой. Так же метафоричны аппликации на бумаге юкагирского художника Николая Курилова, где сам белый лист и есть заснеженная тундра, населенная людьми и оленями.

Умение передавать глубокий смысл внешне традиционным произведениям живописи присуще Эдуарду Васильеву. Он одним из первых в среде якутских художников задумался над проблемой истоков духовности национальной интеллигенции. В портретных по своей основе картинах «Писатель Анемподист Софронов с отцом», «В Хамовниках. П.Н. Сокольников у Л.Н. Толстого. 1898 год», «Политссылный в Якутске» (1977–1987) нет какого-либо действия или движения, каких-либо символических знаков, но внутренний настрой, объединяющая людей тишина и нечто неуловимое, передаваемое через сдержанный колорит, доверительную интонацию взглядов, приводят к философским размышлениям о глубинных истоках якутской культуры.

И все же в конце XX в. символический язык вновь завоевал широкое пространство культурного универсума во всех сферах жизни — в религии, в быту, в искусстве. Меняется характер творчества даже среди художников традиционного академического направления. Так, в живописи Исая Капитонова появляются устойчивые символические мотивы. Это дорога как символ пройденного пути; дерево — символ жизни, как своеобразный храм, куда ведет тернистая дорога.

В картине «Портрет сестры» (1989) на первом плане изображена его больная сестра с внешним сходством. Извилистая дорога ведет от нее к чахламу дереву, символу ее жизни. А за спиной женщины возникает фигура доброй богини Айыысыт, покровительницы женского рода, хранительницы семейного очага. Таким приемом художник показывает добрый характер сестры, заменившей ему мать. Здесь реальность и вымысел гармонично сосуществуют. Мотив шествия к Дереву как путь человека к духовному совершенству встречается и во многих других картинах Капитонова («Путь к Дереву»).

Философские размышления о жизни, тревожное предчувствие страданий и в то же время умиротворенная ясность, сила и красота человека — вся эта сложная картина современного мира находит отражение в творчестве Артура Васильева. Неоднозначно воспринимается зрителями картина «Несущие свет» (2000). Из темноты выступают фигуры стариков, застывшие в торжественной позе со свечами в руках. Они глядят куда-то вдаль, в неведомое... или, может быть, всматриваются в прошлое? Красноватый отсвет бурных прошлых лет освещает их вдохновенные лица, а во взгляде мальчика, повернувшегося к зрителю, читается немой вопрос. Как и следует из названия картины — все они, и старики, и ребенок, несут свет. Свет — символ жизни, символ знаний, символ пути каждого из нас.

Триптих Артура Васильева «Разбитое зеркало» (2008) заставляет нас задуматься о судьбах якутской интеллигенции.



А. Чикачев
«Воин»
2007

На осколках разбитого зеркала в левой части триптиха отразились поблекшие фотографии двух женщин, одетых по моде 1920-х гг. Правая часть называется «Похороны колхозника», но в гробу, прикрытый красным знаменем, лежит не колхозник, а человек, похожий на одного из репрессированных якутских интеллигентов 1930-х гг. В центральной части изображается река, по зеркалу рассыпаны старые фотографии. Река — символ памяти, символ быстро текущей жизни. Особую остроту триптиху придает оформление в виде деревянной рамы старинного треснутого зеркала.

В картине Александры Бочкаревой-Иннокентьевой «Немы ли рыбы?» (2002)



А. Бочкарева-
Иннокентьева
«Немы ли
рыбы». 2006

изображается безводная пустыня, из песков которой торчат головы рыб с беспомощно разинутыми ртами. Здесь можно обнаружить тревожащие художника как экологические, так и политические проблемы современного мира.

Молодые художники, пришедшие в искусство в 1990-х гг., четко абстрагировались от повседневности, от сюжетного пересказа. Единомышленники объединились в группу «Флогистон», заявляя при этом, что выражают национальное мировоззрение через якутский фольклор, европейский и русский авангард. Сегодня сохранился основной состав группы, переименованной в «Алгыс» («Благословение»). Язык симво-

лов и иносказаний широко применяют художники этой группы. Если для их старших коллег более привычным было обращение к героическому эпосу олонхо, то замысел своих произведений поколение 1990-х гг. обычно черпает из богатого арсенала якутской мифологии — сказок, легенд, пословиц. Это придает их произведениям более лирический, камерный, образно-поэтический характер.

Свое понимание о щедрости человеческой души Катя Шапошникова выражает в серии картин «Илгэ» («Благодать») через сказочное представление о чудесном Дереве счастья, источающем живительные соки в виде янтарной смолы.

В картине «Гагары» Ирины Мекумяновой лиричный орнамент символизирует ийэ-кут, т.е. мифологическую душу матери, а гагара является устойчивым выражением оберега народов Севера.

Символ иногда выступает напрямую, как в народном искусстве. Невеста в одноименной картине Галины Окоёмовой предстает перед зрителем в богатых серебряных украшениях, которые надевали на девушку перед свадьбой («Невеста», 2008). Рядом висит серп луны, повторяя очертания серебряной гривны, а по этой тонкой дорожке бежит маленькая лисица. Художница использовала образ, являющийся символом — оберегом женщины в якутском народном представлении и национальной культуре.

Девушки на выданье получали в качестве приданого талисман в виде лисьей мордочки и подвешивали его к нарядному серебряному поясу.

Герой живописных полотен и графических листов Михаила Старостина, человек с забавной личиной деревянной маски, воспринимается как символ вечного странника, из года в год кочующего по миру то в образе рыбака из средневековья, то мудрого чукчи среди белого безмолвия, то зрителя воинственных танцев самураев. Страсть познать неведомое гонит его по всему свету. Как солнышко, светится в руках странника апельсин — символ познания.

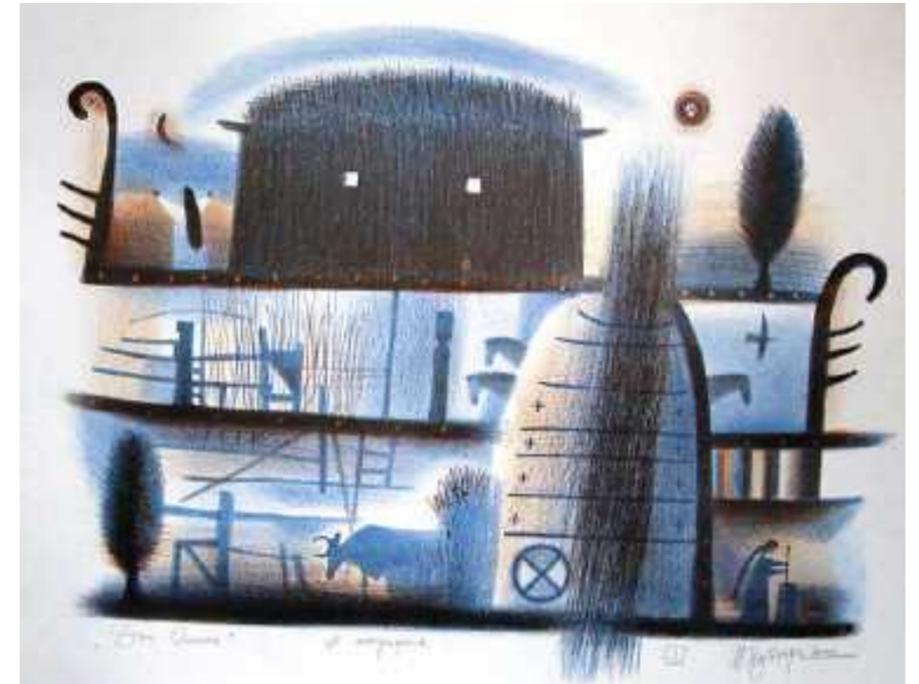
И в графике Старостин открыто обращается к символике, невольно вызывающей образы средневековья и Северного Возрождения. Персонажей художника сопровождают птенцы в гнездах, рыбки, висящие в воздухе, таинственные черепа. В острой выразительности, в меру декоративности, в ироничности языка художника причудливым образом переплетены приемы западного экспрессионизма, наивного примитива и забавный юмор якутских народных сказок — и все это вместе создает узнаваемый почерк Михаила Старостина.

Символичны также названия выставок. Одна из интересных экспозиций летнего сезона в Якутске называлась «Колесо». Колесо — всеобщий символ мироздания, символ вечного движения, что говорит само за себя о замыслах его участников Андрея Чикачева, Марианны Лукиной, Анны Осиповой Дьулустана Бойтунова, Семена Прокопьева. Другая выставка «Хабар, или кочующие свитки» — это проект международный, в котором участвуют художники тюркского мира разных стран. Произведения живописи и графики в форме свитков удобны для передвижных выставок, отсюда название — кочующие свитки. Авторами проекта являются Наталья Николаева из Якутска и Альфия Ильясова из Казани. Участники выставки широко используют символику тюркских народов.

В названии персональной выставки Веры Ноевой «Лабиринт подсознания» есть главный признак символизма — интуитивные ощущения, пришедшие из необычных снов или фантазий. Окном в космическое пространство можно назвать «Туннель» — в глубине стремительной спирали горит огонь. Спираль сверху имеет план лабиринта и является символом цикличности жизни. Мир, в котором живет художник, есть лабиринт подсознательных ощущений, где переплетены мечты и реальность.

В триптихе Лукиной «Ысыах» (1994) блеклые по тону три полотна внешне ничем не напоминают летний праздник, а скорее становятся неким символом — ожиданием праздника. Главный персонаж — волосанная крученая веревка, связывающая все три части триптиха. Большие по размерам холсты поначалу кажутся пустыми, поскольку фигуры даны фрагментарно. В правой части триптиха изображены только голова и рука старика, острожно привязывающего волосанную веревку к коню. В центральной части триптиха веревкой связаны три березы, а в правой части видны лишь головы двух женщин в шляпах из конского волоса. Традиционная волосанная веревка, необходимая в быту якутов, поднимается до уровня мифологического символа. Она играет роль небесной лестницы, связующей Средний мир с Верхним миром через конювью, поскольку конь в якутской мифологии — посланник небес и само божество Дьёсёгэй. Нарочито обедненный тонами монохромный колорит триптиха создает торжественную эмоциональную атмосферу и напоминает старинные поблекшие фрески.

Андрей Чикачев предлагает нам вспомнить о наших детских годах, когда «деревья были большими» и когда мечталось



Т. Шапошникова «Дом Омогая». 2008. Литография

о чем-то необычном. Детские мечты не ушли в заоблачные высоты. Огромный карась в руках маленького рыбака — вот это была мечта мальчика, выросшего в деревне и наслушавшегося охотничьих баек («Мечта», 1997). Карась стал символом детских фантазий. Художник иллюзорно передает фактуру материала, точен в рисунке, скрупулезен в деталях. Умение «оживлять» неживое, когда зрителю хочется потрогать предметы на ощупь (не настоящий ли предмет приклеен?) отличает и другие картины Чикачева («Воин» 2007).

В произведениях Туйаары Шапошниковой, Евдокии Романовой, Ольги Рахлеевой, Анны Осиповой и многих других, чье творчество сформировалось на стыке двух веков, органично сосуществуют реальность и иллюзия, образ и символ. Они усвоили уроки реализма в академической русской школе, являясь выпускниками художественных вузов страны. На самостоятельную дорогу вышли в эпоху постмодерна, имели возможность ближе познакомиться с искусством Запада—Востока, чего было лишено старшее поколение в их молодые годы. Опираясь на народные истоки, национальное мировоззрение, фольклор и мифологию, не забывая уроки классического искусства, молодежь стремится выработать свой особый изобразительный стиль. Художники нового времени осваивают стилистику символического языка, но это путь слож-

ный, и не всем дано найти большую дорогу в искусстве. В зависимости от личностных качеств и творческого темперамента каждого художника якутское искусство на современном этапе предстает в своем разнообразии направлений и стилей.

Явное предпочтение фольклорных мотивов и архаических образов выражает мироощущение современного художника, ищущего исторические и духовные корни своего народа. Этим же объясняется растущий интерес к древней тюркской и монгольской культуре, генетические связи с которой обнаруживает и наука.

1. Иванова-Унарова ЗИ. Якутская одежда в Американском музее естественной истории // Мат.Международной конференции «Диалог: музеи и общество на пороге XXI века», — Якутск, 2001. — С. 54–59
2. Владимир Иохельсон. Юкагиры и юкагифизированные тунгусы // Перевод с англ. В.Х. Иванова и ЗИ. Ивановой-Унаровой. — Н.: Наука, 2005. — 42,25 п.л.
3. Существуют переводы не полные, а избранных глав монографий Иохельсона «Коряки», «Якуты»; Богораза «Чукчи».
4. Хуан Кирло. Словарь символов. 1000 статей... // Пер. с англ. Ф.С. Катицы, Т.Н. Колядич. — М.: Центрполиграф, 2007. — С. 43.



Е.А. ШИПИЦЫНА
искусствовед



С.А. Лебедев. «Белый день». 2007

X региональная выставка «Урал» – открытый горизонт искусства

Региональная выставка «УРАЛ-X» – крупный Всеуральский художественный форум, традиционно организуемый каждые пять лет Всероссийской творческой общественной организацией «Союз художников России».

Концепция пятилетней периодичности этого масштабного события позволяет проследить особенности развития современного языка изобразительного искусства Урала во всей его этнокультурной и стилиевой полифоничности. Выбор Челябинска в роли «художественной столицы» юбилейной экспозиции регионального искусства, думается, не случаен: успешность таких значимых в культурной жизни региона событий как, I и II выставки «Молодые художники Урала» – свидетельство авторитета и высокого профессионализма челябинской творческой организации.

Экспозиция десятой зональной выставки «Урал» демонстрирует в этот раз исключительную масштабность, показав

уральскому зрителю творчество более чем 1 000 авторов из 10 городов Урала, в числе которых представители всех творческих специализаций российского Союза художников – живописцы, графики, скульпторы, художники театра, мастера декоративного и прикладного искусства, критики. Произведения художников и теоретиков из Челябинска, Орска, Кургана, Нижнего Тагила, Тюмени, Ханты-Мансийска, Магнитогорска, Уфы, Златоуста, Екатеринбурга составили выразительный коллективный творческий портрет искусства региона, объединив в «территорию искусства» три лучших экспозиционных пространства города: выставочный зал ЧО ВТОО «Союз художников

России», новый зал декоративного искусства Челябинского областного музея искусств и выставочный зал Челябинского областного краеведческого музея.

Подобный диапазон обзора художественного горизонта уральского искусства позволяет точнее увидеть достоинства и недостатки современной художественной ситуации. К числу бесспорных достоинств следует отнести явное присутствие того, что мы называем «школой», в таких культурных центрах Урала, как Уфа, Екатеринбург, Нижний Тагил, Тюмень, Магнитогорск и Челябинск. В каждом из названных городов ярко проявляется себя преемственность художественных традиций, высокая творческая активность всех

поколений союзной организации, языковое и жанровое разнообразие произведений с сохранением такого ключевого понятия в изобразительном искусстве, как «картина».

Причем можно заметить, что сегодня художники гораздо свободней, чем прежде, развивают язык современной картины: и как развернутого сюжетного повествования (Г. Травников, З. Латфуллин, Д. Сурин, Х. Фазылов), и как абстрагированной пластической композиции ассоциативного характера (П. Ходаев, Р. Гаитов, А. Новик, М. Назаров, С. Лебедев и др.), и как гротескной метафоры символического звучания (В. Мишин, С. Кежов, А. Алексеев-Свинкин, Е. Варгот).

Узнаваемым почерком художников Башкортостана по-прежнему является повышенная декоративность и монументализация художественного языка. В этом проявляет себя живая народная эстетическая традиция, интерпретируемая художниками свободно и многопланово – от сюжетных заимствований и импровизаций до эстетических стилизаций и творческого переосмысления ремесленных практик (С. Гилязетдинов, О. Самосюк, Р. Харисов). Вместе с тем, уфимские художники демонстрируют абсолютную открытость новым эстетическим подходам и художественным технологиям, особенно выразительно применяемым в графике и скульптуре (Р. Миннебаев, А. Терегулов, Р. Нигматулин и др.). К сожалению, не представлено в этом ряду творчество такого заметного в искусстве Башкирии художественного явления, как группа «Чингисхан», чьи лидеры – Н. Байбурун, Р. Ахметвалиев, В. Ханнанов – ярко и выразительно синтезируют народную эстетику с языком традиционного искусства.

Говоря о «екатеринбургской школе», нужно отметить стилевую многоголосицу этого художественного явления. Авторитет и популярность местных, давно сформированных архитектурно-дизайнерских и театрально-декорационных традиций проявляют себя в абсолютной языковой раскрепощенности екатеринбургских авторов, а кроме того, – в их технической изощренности в декоративно-прикладных и печатных технологиях.

«Нижнетагильская школа» традиционно отличалась колористическим минимализмом и развитой лексикой высказывания на языке беспредметного искусства. При этом в равной мере это относится и к живописной, и к графической традициям. В этот раз живописный раздел был представлен гораздо слабее раздела графики, демонстрируя преобладание полупрофес-

сиональных и архаичных по языку произведений. Сказывается и отсутствие в экспозиции работ таких признанных лидеров нижнетагильского искусства, как живописцы С. и Д. Брюхановы, О. Белохонова-Гайдук, мастера печатной графики Е. Бортников и В. Зуев, чьи имена во многом определяют понятие «нижнетагильская школа».

Курган, Магнитогорск и Челябинск во многом близки и подобны друг другу в художественных установках. И не случайно, если иметь в виду, что среднее специальное образование молодые художники Южного Урала, как правило, получают в Челябинске, а за получением высшего – едут в Магнитогорск, на художественно-графический факультет педагогического университета. По-прежнему приоритетными для наших двух городов остаются традиции реалистического пейзажа и тематического портрета, с элементами исторической и литературной интерпретации обоих жанров. Тематическая картина приобретает языковые приметы метафорических абстрагированных композиций с неоднозначным смысловым подтекстом. Активен интерес художников и к декоративным видам искусства с ярко выраженной попыткой



А.А. Алексеев-Свинкин. «Песня казака»
2003-2008



З.Н. Латфуллин. «Деревенская Исидда». 2006



С.А. Кежов. «На глубине». Из серии «Знаки зодиака». 2007

авторов найти в традиционных прикладных технологиях эстетическую новизну. Вероятно, поэтому в творчестве южно-уральцев все чаще проявляется себя язык пластического гротеска, проникающий практически во все виды их творчества.

Златоуст, Ханты-Мансийск — города с сохранившимися в этих местах живыми ремесленными традициями, являющимися для современных художников источником творческого вдохновения и средой эстетического формирования. Так, произ-



Р.Х. Гаитов. «Середина дороги». 2005

ведения художников и мастеров-оружейников Златоуста близки по общему принципу декоративного и орнаментального мышления авторов. А в творчестве художников из Ханты-Мансийска отчетливо проступает эстетическое влияние архаической этноэстетики северных народов, чей быт и традиции продолжают существовать в современной реальности и, более того, активно возрождаться в современном этнофутуристическом движении, чрезвычайно популярном сегодня в финно-угорской среде.

Выставка «Урал-Х» обнаружила с особой остротой проблему явного угасания такого жанра искусства, как монументальная скульптура, в недавнем прошлом являющегося ведущим направлением уральского искусства. Сегодняшняя ориентация художников на интерьерные виды искусства и коммерческую тенденцию арт-рынка приводят к заметной деградации монументальной пластики, вытеснению, ее декоративными формами, а чаще всего — механически увеличенными станковыми композициями псевдомонументального характера. В этом отношении представляется полезной практикой включение в программу региональных выставок «Урал» такой номинации, как «ландшафтная скульптура» и «ландшафтные объекты» с перспективой проведения специального творческого конкурса, что могло бы помочь художникам вернуться к осмыслению и грамотному воплощению пластических идей в пространстве.

Таким образом, актуальность выставочного проекта «Урал» в современной ситуации информационной и творческой разобщенности профессиональных союзов в стране трудно переоценить. Подобная выставка является сегодня мощным консолидирующим событием, активизируя творческое общение художников, предоставляя им возможность выхода на широкую зрительскую аудиторию, выявляя наиболее самобытные и перспективные явления в современной художественной среде Урала.



МОСКВА

12 — 22 марта — в галерее «Арт Прима» (Чистопрудный бульвар, 14/3) состоялась выставка произведений заслуженного художника России Геннадия Пасько «Мерцание солнца. Вспышки радуги» в рамках проекта «Романтики реализма».



Г.И. Пасько

В экспозицию вошло более 60 картин из собрания галереи, мастерской художника и частных коллекций — это пейзажи Москвы, Гороховца, Серпухова, Смоленска, Переславля, Малоярославца и многих других городов России.

Творческая судьба художника Геннадия Пасько — яркий пример восхождения к вершинам колоризма, к совершенству гармонии тонального строя живописи.



«Вечер на Плещеевом озере». 1993

Он родился в Сухуми, вырос в Батуми, в краю ярких красок, пышной природы. Детские впечатления определили особенности его живописного языка.

Живопись Пасько всегда экспрессивна и эмоциональна, цвет он берёт сочно, а мазки кладёт густо. Цветные рефлексy включают массу оттенков цветовых пятен, так что, сохраняя конструктивность и цельность, каждый предмет вспыхивает переливами радуги. Любя солнечный свет, мастер предпочитает дать его мерцающим,

просвечивающим сквозь подвижную дымку влажного воздуха. В работах Геннадия Ивановича чувствуются и настроение, с которым создавалась картина, и состояние природы.

Открытость и непосредственность восприятия, свобода от рациональных схем, и высокое мастерство живописца дали художнику возможность вести разговор со зрителем ясно и взвешенно, не мучаясь «подбором слов», но радуясь вместе с ним совершенству мира.

18 марта — 8 апреля — в выставочном зале ВТОО «СХР» (Покровка, 37) состоялась выставка произведений творческой группы ЭТПК «Воронцово». Выставку открыл председатель ВТОО «СХР» А.Н. Ковальчук, а вернисаж провёл оргсекретарь Союза А.У. Греков. Выступившие на открытии секретарь СХР Г.А. Корзина, М.В. Фаворская-Шаховская и другие



известные художники подчеркнули роль ЭТПК в становлении и развитии отечественной керамики, представили произведения, вошедшие в экспозицию, как отчёт творческой группы 2008-2009 гг. Это произведения: А. Белашова, В. Гориславцева, Т. Зубовой, Е. Квасовой, Г. Корзиной, С. Лифановой, Л. Ненашевой, Т. Обуховой, Г. Одинокой, Л. Савельевой, Э. Таратуты, М. Фаворской-Шаховской и недавно ушедшей из жизни О. Чесноковой.

19 марта — в помещении КПРФ в здании Государственной Думы Федерального собрания была торжественно открыта экспозиция живописных и графических произведений народного художника России действительного члена РАХ В.И. Иванова приуроченная к предстоящему 2 августа 2009 г. 85-летию выдающегося российского живописца. На открытии выставки выступил и председатель КПРФ Г.А. Зюганов, председатель Комитета по культуре Госдумы Г.П. Иевлев, секретарь ВТОО «СХР» В.П. Сысоев. Собравшимся на вернисаж депутатам и приглашённым деятелям

культуры был показан фильм, посвящённый творчеству В.И. Иванова. В заключение художник поделился с присутствующими своими воспоминаниями о творческих поездках и мыслями об искусстве.

20-29 марта — в залах Центрального дома художника (Крымский вал, 10) проходил очередной Московский международный художественный салон ЦДХ'09.



Приглашение на выставку

Его учредителями стали Международная конфедерация союзов художников и Межгосударственный фонд гуманитарного сотрудничества государств-участников СНГ при поддержке МИД РФ, МК РФ и РАХ.

«Если б детства родник...» — такое название на этот раз придумали ему устроители. В этом проекте принимали участие художники, скульпторы, графики из всех стран ближнего зарубежья.

Всего было представлено 19 творческих союзов, 29 проектов, 21 ассоциация, 128 персональных авторских экспозиций. В салоне приняли участие союзы художников Азербайджана, Армении, Белоруссии, Казахстана, Кыргызстана, Молдовы, России, Таджикистана, Туркменистана, Узбекистана, Украины, Москвы, Санкт-Петербурга, Киева, Российская академия художеств, а также союзы художников Латвии, Литвы и Эстонии.

Союз художников России на Салоне представлял своими произведениями известный российский живописец секретарь СХР, народный художник России А.Н. Суховецкий, выставка которого заслужила особое внимание профессионалов и любителей искусства.

В экспозицию, которая была расположена в залах №8-9, вошло более 20 картин из коллекции галереи «Арт Прима» и мастерской художника, таких как «Осенний интерьер» (1992), «Уголок мастерской» (1998), «Синий кувшин» (2004), «Натюрморт с пегасом» (2002), «Дом с ирисами» (2007) и других известных работ, которые запомнились зрителям по выставкам художника.



Е.В. Смирнова,
О.В. Юсифова
«Святая Анна
с младенцем
Марией».
2006. Икона



В.Ф. ПАК
кандидат
искусствоведения,
старший научный
сотрудник
Музея финифти
Государственного
музея-заповедника
«Ростовский
кремль»

Ростовская эмаль на X Региональной выставке художников центральных областей России

В грандиозный выставочный проект Союза художников России естественным образом влилась и ростовская финифть, хоть и небольшим, но весьма ясным и самоценным ручейком. В произведениях художников, представленных на ней, отразились характерные особенности современной финифти, хранящей богатые традиции этого вида искусства, доставшегося по наследству от старых мастеров.

Ростовская эмаль развивается в настоящее время в нескольких основных направлениях: иконопись (во всем многообразии ее форм, существовавших до начала XX века), пейзаж, портретная миниатюра, цветочная роспись. Иконопись и пейзаж являются сегодня наиболее приоритетными. Ростовские эмальеры еще в сравнительно недавнем прошлом работали в различных жанрах, характерных для советского периода существования финифти, и вот, пройдя для себя вновь с конца 1980—1990-х до начала 2000-х годов путь обретения духовного опыта и изучения основ иконописи, добились значительных результатов. Об этом, несомненно, свидетельствуют произведения, экспонировавшиеся в прошедшие годы как на специальных, посвященных храмовому искусству, так и других выставках, в которых в последнее время все более и более значимое место отводится иконописному творчеству. Многие ростовские финифтяники в овладении этим искусством весьма и весьма преуспели.

Один из первых, обратившихся к иконе, был известный художник Борис Михайлович Михайленко. Не столь давно, а именно в 2005 году, он получил звание заслуженного художника России, к этому времени значительную часть его выставочных произведений составляли уже иконы. Художник начал свой творческий путь после окончания в 1968 году Московского художественно-промышленного училища (бывш. им. М.И. Калинина). Он успешно работал в историческом жанре, портрете, пейзаже, цветочной миниатюре и даже ювелирном деле (делал оправу для финифти). В настоящее время целиком посвятил свое творчество иконе. Его письмо отличается мягким пунктиром, характерным для манеры старых мастеров, и живописным подходом к изображению. Этот стиль он воспринял и усвоил от некоторых ростовских мастеров XIX века, сделав его своим, весьма индивидуальным. Уже к концу 1980-х годов он выработал собственный почерк, благодаря которому письмо его стало вполне узнаваемым. В связи с этим будет уместным вспомнить его серию медальонов, в которых воплотились все умения мастера-портретиста, пейзажиста и ювелира одновременно. Серия медальонов с изображением великих деятелей русской культуры украшает собрания эмалевого миниатюра музеев Ростова, Ярославля, Москвы, а также некоторых частных коллекций. На выставке была представлена икона «Святитель земли Ростовской», выполненная в 2008 году, оправка к ней была выполнена самим Борисом Михайловичем. Это ростовское изобра-

жение святителя на фоне любимого им Спасо-Яковлевского монастыря, где святитель завещал себя похоронить, где и по сию пору находятся его чудотворные мощи. В верхней части миниатюры слева изображена келейная икона Божией Матери Ватопедской. К образу святителя Дмитрия Б.М. Михайленко обращался неоднократно, он писал и ростовские, и погрудные, и поколенные его изображения, помещенные и на прямоугольных, и на овальных пластинах. Святого Дмитрия художник почитает особо, а нити дружбы связывают его со Спасо-Яковлевским монастырем вот уже более десяти-пятнадцати лет, поэтому образу святителя Дмитрия Ростовского, покровителя монастыря и города художник отдает особое предпочтение. В написании этой и некоторых других миниатюр художник обращался к первоисточникам, и в частности, за основу иконографии была взята финифтяная икона «Святые Дмитрий и Иаков Ростовские» из собрания Государственного музея-заповедника «Ростовский кремль», украшающая экспозицию Музея финифти, написанная неизвестным мастером в подарок Ростовскому духовному училищу.

Судьба двух других художников-иконописцев, представивших свои иконы на выставке, в чем-то очень схожа: обе они окончили Федоскинскую школу миниатюрной живописи в 1984 году и сразу пришли работать на фабрику «Ростовская финифть». Вскоре вышли замуж за ростовских однофамильцев Смирновых и сначала позаботились о создании полноценных семей, наполненных щебетаньем детских голосов, но все свободное время свое всецело посвящали творчеству. Иконопись стала единственным и основным творческим кредо для Екатерины Владимировны, а Лариса Владимировна надеялась столь многогранным потенциалом, что, отдавая предпочтение иконописи, все-таки успевает реализовать свои идеи и в других жанрах эмалевого миниатюра.

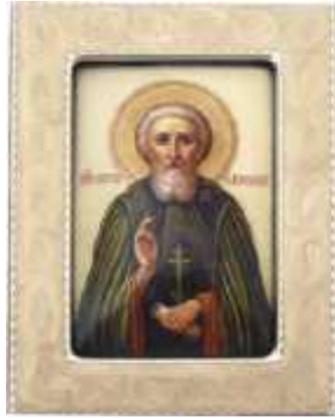
Итак, на выставке были представлены в оправе, исполненной молодым ювелиром Ольгой Валерьевной Юсифовой, иконы, написанные Екатериной Владимировной Смирновой: «Богоматерь Владимирская» (2005), «Святая Анна с младенцем Марией» (2006) и «Святой Преподобный Сергей Радонежский чудотворец» (2007) известных иконографических изводов. Последняя икона оправлена в готовую рамочку для фотографий. На декоративно-яркой иконе «Святая Анна с младенцем Марией» святая Анна изображена в ярко-красном мафории, а Мария — в серебристо-вишневом. Оправка поддерживает декоративную



Б.М. Михайленко
«Святитель земли Ростовской»
2008. Икона



Е.В. Смирнова, О.В. Юсифова
«Богоматерь Владимирская»
2005. Икона



Е.В. Смирнова
«Святой Преподобный
Сергий Радонежский чудотворец»
2007. Икона



Л.В. Смирнова, А.С. Серов
«Рождество Христово»
2007-2008. Икона



Л.В. Смирнова, Н.Н. Егорова.
«Доброчадие (четыре Рождества)»
2007. Икона

цветность эмали. Екатерина Смирнова развивает колористически насыщенное живописное направление в ростовской финифти. Известная иконография Богоматери Владимирской воспроизведена Екатериной Владимировной на овальной формы пластине. Икона так же насыщена по цвету, как и предыдущая. Фигуры Младенца и Богоматери помещены на ярко-зеленом фоне, одежды их также интенсивны по цвету, нимбы обведены золотой линией и прорисованы легким золотистым орнаментом по краю.

Ларисой Владимировной Смирновой были созданы в 2007 году новые творческие разработки существующих иконографических изводов «Рождество Христово» и «Доброчадие». Оправу к первой миниатюре искусно исполнил Александр Сергеевич Серов. Он применил перламутр, аккуратно выпиливая из него нужный узор. Созданию иконы «Рождество Христово» способствовали, а точнее «творческой искоркой» были иконы Праздничного чина середины XVII века из церкви Усекновения Главы Иоанна Предтечи в Ростове (хранятся в настоящее время в музее-заповеднике «Ростовский кремль»), и в частности, сцены Введения Богоматери во храм, где в верхней части иконы изображено Благовещение. Идея благовещения, т.е. несения благой возвышенной вести отчленив передана неизвестным иконописцем XVII века в рисунке фигуры Ангела, в его острых и легких крылах, чуть отставших при ходьбе от фигуры. И следующая икона этого же цикла — «Рождество Иисуса Христа». Здесь очень выразителен Ангел, наливающий из сосуда воду в купель (изображение в правом нижнем углу иконы). Неизвестный иконописец изобразил крылья Ангела, сложенные х-образно, как обычно изображают нижнюю пару крыльев Серафимов. Ангел склонился над купелью и кормилицей, держащей на коленях родившегося Младенца Иисуса Христа. Эта поза Ангела, аккуратно сложившего внизу крылья и заботливо наполняющего водой купель, и воспроизведена Л.В. Смирновой в миниатюре «Доброчадие». Всего лишь небольшие детали, но они дали толчок творческому воображению художника. При написании иконы «Рождество Христово» Л.В. Смирнова ориентировалась на одноименную икону, выполненную византийским мастером. В данной работе она стремилась соединить византийскую традицию и увязать ее с ростовскими иконами. В своей миниатюре она мастерски соединила синий цвет из византийского источника и позы ангелов из ростовских икон, написав ангелов более, чем в той и других иконах, тем самым, не нарушая традицию, дала ей новое развитие.

Миниатюра «Доброчадие (четыре Рождества)» заключена в тонкой работы раму из скани с серебрением, выполненную самобытным ростовским ювелиром Ниной Николаевной Егоровой. Икона четырехчастная, в верхнем ряду слева направо изображены «Рождество Пресвятой Богородицы» и «Рождество Христово», в нижнем «Рождество святого Пророка Иоанна Предтечи» и «Рождество святого Николая Чудотворца». Объединенные единым смыслом, четыре Рождества вписаны в одну икону, которая носит название «Образ Доброчадие». Данный иконографический извод не является вымыслом художника, такие иконы, хотя и достаточно редко, но встречаются в русской иконописи.

Пейзаж, так прочно утвердившийся в ростовской финифти XX века как самостоятельный жанр, в настоящее время живет своей жизнью и имеет свое собственное лицо. Он стал более монументальным и по содержанию, и по форме. Стремление укрупнить финифтяную пластину переживала ростовская финифть и в последней четверти XIX века, и в конце XX, и также это характерно для настоящего времени. Прочно вошли в современную практику финифтяные пейзажи-панно, которые по своему назначению стоят рядом со станковыми картинами-пейзажами. Это такая же живопись, как на холсте, но выполненная в иной, намного более трудоемкой технике — живописи по эмали, которая, как известно, требует от художника умения предугадать, «попасть» в цвет, который может значительно измениться после обжига. Это свойство непременно всегда учитывается при создании произведения финифтяного искусства, и особенно оно сложно для художника-пейзажиста. Это с одной стороны, с другой же — яркие финифтяные краски сообщают декоративность живописному панно. Мастерство художника и заключается в том, чтобы соединить свое художественное видение предмета с глубокими знаниями технологических секретов, а главное — умениями их применить в процессе написания и обжига финифтяной пластины.

Владимир Тимофеевич Кривоносов, — известный в Ростове живописец и реставратор настенной живописи, произведения которого украшают коллекции живописи музея «Ростовский кремль», в последние годы активно проявляет себя в области живописи по эмали. Композиции для эмалей он черпает из живописных этюдов, написанных им в 1980—1990-е годы в Ростове и его окрестностях. На выставке экспонировалось панно «Силуэты Ростова Великого», заключенное, как картина, писаная маслом на холсте, в багет.

И наконец, на выставке были представлены работы еще одного самобытного мастера, художника, стоящего несколько особняком в среде ростовских финифтяников, — Валерия Дмитриевича Кочкина. Он известен как пейзажист, в конце 1980-х и в 1990-е годы мы наблюдали взлет его мастерства, к этому времени уже сформировалась его творческая манера, художник становится признанным пейзажистом, продолжившим вслед за М.М. Кулыбиным и А.В. Тиховым линию развития пейзажа в ростовской финифти. Уже тогда художник отличался приверженностью к приглушенной гамме природных коричневых, серых, охристо-палевых красок. В настоящее время его произведения от спокойно-созерцательных пейзажей начала 1990-х (серии «Времена года») становятся более напряженными и эмоционально насыщенными. Художник, четко прорисовывая изгибы стволов деревьев, замысловатые узоры и сплетения ветвей, наполняет каждую деталь каким-то неведомым смыслом, сокрытым от внешнего мира. В миниатюре «Зимний вечер в Ростове» художник запечатлел уголок Ростова уходящего. На переднем плане изображены три старых кряжистых тополя, между ними низенький, вросший в землю домик, за которым виден двухэтажный деревянный еще вполне крепкий дом, на втором этаже которого в двух окнах еще горит свет и деловито дымится на крыше труба. Жизнь еще проявляет себя, хотя рядом два окна погружены во мрак. Над ночным пейзажем возвышается в темно-коричневом небе круглый диск луны, свидетельницы прихода в этот мир и ухода многих и многих поколений жителей Ростова. Передний план мягко освещен, крыши домов аккуратно запорошены снегом.

В последние годы В.Д. Кочкин все чаще и чаще обращается к иконописи. Образы святых он пишет в творческом соавторстве с супругой Светланой Анатольевной. На этой выставке была представлена икона «Преподобный Серафим Саровский». Неяркая приглушенная гамма, присущая палитре мастера, характерна и для иконописных миниатюр четы Кочкиных. В написанных ими совместно иконах появляется еще и как бы исходящий изнутри свет, мягко струящийся по всей плоскости миниатюры.

Итак, в целом на выставке было представлено хотя и всего лишь несколько имен ростовских финифтяников, но в них как в зеркале отразились наиболее характерные моменты сегодняшнего состояния искусства ростовской эмалевой миниатюры.



В.Т. Кривоносов
«Силуэты Ростова Великого»
2006. Панно



В.Д. Кочкин, А.С. Серов
«Зимний вечер в Ростове»
2007. Панно



В.Д. Кочкин и С.А. Кочкина, А.С. Серов
«Преподобный Серафим Саровский»
2006. Икона

Юбилей российского искусствоведа



Исполнилось 80 лет со дня рождения известного российского искусствоведа Виталия Серафимовича Манина — автора многочисленных монографий по истории русского и российского искусства, на которых было воспитано не одно поколение отечественных художественных критиков и музейщиков. Его карьера была связана с уникальным музеем-заповедником «Абрамцево» — детищем Саввы Мамонтова, прибежищем лучших художественных сил России. В бытность его директором музей был в авангарде лучших творческих коллективов страны. Деятельность Манина в ГТГ также снискала ему репутацию крупнейшего знатока и историка искусства России. Были и другие должности, оставившие заметный след в биографии юбиляра. Ныне заведующий кафедрой истории искусства Российской академии живописи, ваяния и зодчества И.С. Глазунова, доктор искусствоведения, профессор Манин переживает новый творческий взлет своего таланта. Одна за другой выходят его монографии, посвященные отечественному искусству разных временных периодов. Многие современные художники России также удостоились отдельного внимания Мастера.

Прошедшее в стенах Секретариата СХР торжественное заседание Клуба живописцев (см. раздел «Хроника») собрало многих любителей творчества юбиляра и продемонстрировало всеобщее уважение к нему как к авторитету в области художественной компоненты российской действительности.

Журнал «Художник» присоединяется ко всем прозвучавшим в адрес Виталия Серафимовича поздравлениям и желает ему многая и благая лета!

Редакция



В.И. Ржевский. «Праздник». Диптих. Левая часть. 2008



Е.В. ГОЛЬШЕНКОВА
искусствовед,
заслуженный
работник
культуры
Республики
Мордовия

Благовест Поволжья

Региональная художественная выставка «Большая Волга — X»

Широкий резонанс в российской художественной культуре вызвала открывшаяся в мае 2008 года в Чебоксарах, столице Чувашии, а затем продолжившая свою работу в Самаре юбилейная региональная художественная выставка «Большая Волга — X». Она традиционно открыла серию региональных выставок в преддверии Всероссийской выставки «Россия — XI», возвестив подобно колоколу о начале великого художественного собора на Руси. Она принесла знаковый смысл и новую идейную наполненность. После долгого периода разброда и шатаний в мировоззрении, потерь в мыслях и чувствах, профессионализме современные отечественные худож-

ники ныне берут курс на единение по возрождению концепции личности творца как духовного пастыря общества, по возвращению искусству статуса отклика совести человечества. Они поддерживают приоритет национальной идеи укрепления государственности, осознания величия и достоинства Отечества, исторической памяти российского народа, возрождения нравственности, патриотизма и национальной духовности. Эта идея была положена и в основу концепции «Большой Волги — X».

Как и великая река Волга, выставка «Большая Волга» имеет долгую и значимую историю. Берет она свое начало в прошлом столетии, в 1964 году, в городе Куй-

бышеве, ныне Самаре. Тогда она первая открыла цикл из 10 зональных выставок, организованных Союзом художников РСФСР как смотр лучших достижений периферийного искусства в преддверии Второй художественной выставки «Советская Россия». В ней участвовали мастера Астраханской, Волгоградской, Горьковской, Калининской, Костромской, Куйбышевской, Саратовской и Ярославской областей, Чувашской, Марийской и Удмуртской автономных республик. Открытие выставки состоялось 8 июля в присутствии президента Академии художеств СССР В. Серова, Секретаря СХ РСФСР и представителей всех региональных союзов. Характерно, что

аналитическая статья по выставке и ее название «Успех решают произведения сюжетно-тематические» отражали особую значимость тематической картины, наполненной большими мыслями, высокими идеями современности.

Крупномасштабное полотно В. Холуева «Солдаты революции», рассказывающее о героине революционных лет с позиций современности, с глубоким психологическим раскрытием образов, обозначило поворотный момент в истории тематической картины. Такой подход к раскрытию исторической темы остается весьма актуальным. Целые образно-психологические решения также характеризовали работы известных мастеров Х. Якупова, Н. Овчинникова, Р. Федорова, А. Мазитова. К большим тематическим произведениям стремились все участники выставки, в том числе и молодежь.

Эпоха 1960-х создавала искусство мощного гражданского пафоса с широким разнообразием тем: революции, гражданской и Великой Отечественной войн, покорения космоса, трудовых будней, жизненного подвига. Серии зональных выставок шли также под знаком определенной темы, что служило сплочению региональных творческих союзов вокруг решения важной для всех задачи. И здесь нельзя не вспомнить плодотворную деятельность в последней четверти XX века секретаря Союза художников России Ю. Жульева по раскрытию и выявлению творческого потенциала коллективов художников волжского региона и претворению в проекты региональных выставок «Большая Волга» идеи единства культурного многообразия российского Поволжья, общности природы, местобития, истории, духовных ориентиров, роднящих населяющие его народы.

В искусстве 1970-х — начала 1980-х годов, с одной стороны, приоритет держала большая тематическая картина с многофигурной композицией, широким охватом событий, утверждающая весомость и значимость изображаемого явления, сопричастность с жизнью родной державы, с другой, нарождались новые темы с тенденцией к интимизации образов и требованием нового выразительного языка. Все это ярко демонстрировали региональные выставки «Большая Волга» в Волгограде (1967), в Ульяновске (1969) и в Горьком (1974). Последняя была самой представительной и обширной по составу, с широкой панорамой искусства, где вновь превалировала тематическая картина, раскрывающая историю и современность и в монументально-обобщенных образах,

и в поэтично-лирическом прочтении. Запомнились произведения Р. Федорова, Р. Баранова, Ю. Боско, С. Федорова, А. Абзгильдина, В. Жемерикина, П. Елкина, Б. Пушкова, И. Зарипова, Н. Овчинникова, Н. Осипова, Н. Карачарскова. Далее «Большая Волга» проводилась в Казани (1980), Чебоксарах (1985) и снова в Казани (1991). Она совпала с глубокими потрясениями Отечества, развалом Советского Союза и несла в себе ощущение трагизма происходящего.

Возрождение «Большой Волги» состоялось в Нижнем Новгороде в 1998 году, где стало ясно, что несмотря на определенную ломку художественного сознания смыслообразующим стержнем выставки все же осталась тематическая картина, в которой социальные проблемы проявлялись лишь в многослойных ассоциативных аспектах. Широко был представлен пейзаж, в котором художники раскрывали самые сокровенные мысли о судьбе Родины. В жанре исторической картины авторы обратились к истокам отечественной истории, углубились в изучение национально-этнических корней. Сформировалась духовно-религиозная проблематика и откровенно обозначилась тема Души.

Характерные тенденции в современном искусстве Поволжья и новые пути его развития раскрыла региональная художественная выставка «Большая Волга. Искусство республик Поволжья» (Саранск, 2004), показав, что время непререкаемого противоборства традиционного реалистического искусства и авангардистских исканий кончилось. Наступила эра вслушивания друг в друга, произошел поворот к диалогу.



Н.Ю. Бурдастов. «Живая вода». 2008

С тематической картиной особенно ярко выступили художники Чувашии, Башкирии, Самары, Мордовии, Татарстана. Волнующие события современной мировой истории нашли быстрый и горячий отклик в полотнах Р. Федорова («Антигона», 2003).

X юбилейная выставка «Большая Волга» открылась под знаком возрождения крупной тематической картины как символа становления современного искусства на незыблемые основы ценностных ориентиров,



Р.Ф. Фёдоров. «Приход кентавра на свадьбу». 2008



А.Е. Егуткин. «А. Пушкин и Н. Языков в Языкове (Симбирск)». 2008

утраченных в предыдущем периоде, обращения к корневым и сущностным его структурам, стремления к достижению гармонии в духовном плане и зримом образе, к ясно обозначенному Идеалу, без которого немислима российская душа в своей извечной потребности стремиться к Истине и Совершенству.

В конце прошлого столетия обращение к большим темам с законченными мировоззренчески ясными концепциями было явлением редким, что объясняется неустойчивостью исторического периода,



В.А. Чеботкин. «Во глубине сибирских руд». 1994-2004

отсутствием определенной идеологической программы, резким поворотом личности к своему эго. В начале XXI века Россия встает с колен, набирает силы и такие понятия, как державность, гордость за отечество, единение, согласие, гармония, честь и достоинство вновь обретают утраченные было глубинный смысл и силу духовно-нравственной, патриотической, государственной наполненности. Заметно стабилизировавшаяся ситуация в стране, уверенное восстановление исторического и национального самосознания российского общества, обретение как бы заново открывшихся ценностей веры, культуры, чувства родины, национальных истоков, родства, характеризующие наше время, совпали с формированием концепции и подготовкой выставки «Большая Волга — X».

В экспозиции было представлено 1100 произведений изобразительного и декоративно-прикладного искусств 700 авторов из Башкортостана, Марий Эл, Мордовии, Татарстана, Удмуртии, Чувашии, Астрахани, Набережных Челнов, Нижнего Новгорода, Перми, Самары, Саратова, Тольятти, Ульяновска.

Тематическим многообразием отличались произведения всех видов и жанров. В творческой логике экспозиции раскрылась важность искусства художника, не пассивно наблюдающего мир, а объясняющего самому себе сложность и многогранность человеческого бытия, призывающего определить для себя нравственные устои, оценить духовное очищение, создать свою картину мира, обозначить темы, способные побудить зрителя к собственным размышлениям. Благодаря до-

минирующим в экспозиции темам исторического прошлого России, постижения библейских истин, тайны мироздания, Души, Красоты, спасающей мир, актуализации классики, героического военного и гражданского подвигов, семьи, детства, праздника, мирной обывденной жизни современника, культуры национальных этносов, эпического величия и лирики пейзажа родины создается единый художественный образ выставки, наполненный широким спектром мыслей и чувств гражданственного, философского, духовно-религиозного, нравственного, лирического, мифологического содержания и оптимистического, а иногда ностальгического и драматического звучания. Одухотворенную характерность экспозиции придавали мощные акценты крупномасштабных (не только по размеру, но и по заложенной в них идее) живописных работ Р. Федорова, Н. Комарова, М. Григорьяна (Чувашия), А. Егуткина, С. Слесарского (Ульяновск), Р. Баранова, С. Федорова (Самара), А. Абзгильдина, И. Зарипова, В. Скобеева (Татарстан), И. Гаянова (Башкирия), А. Учаева, П. Маскаева (Саратов). Лик выставки составляли пророки Отечества — святые, творцы, герои, являющие суть российской ментальности: Иисус Христос, Николай Чудотворец, Георгий Победоносец, Патриарх Никон, К. Минин и Д. Пожарский, А. Пушкин, Ф. Тютчев, А. Куприн, С. Есенин, Н. Фешин.

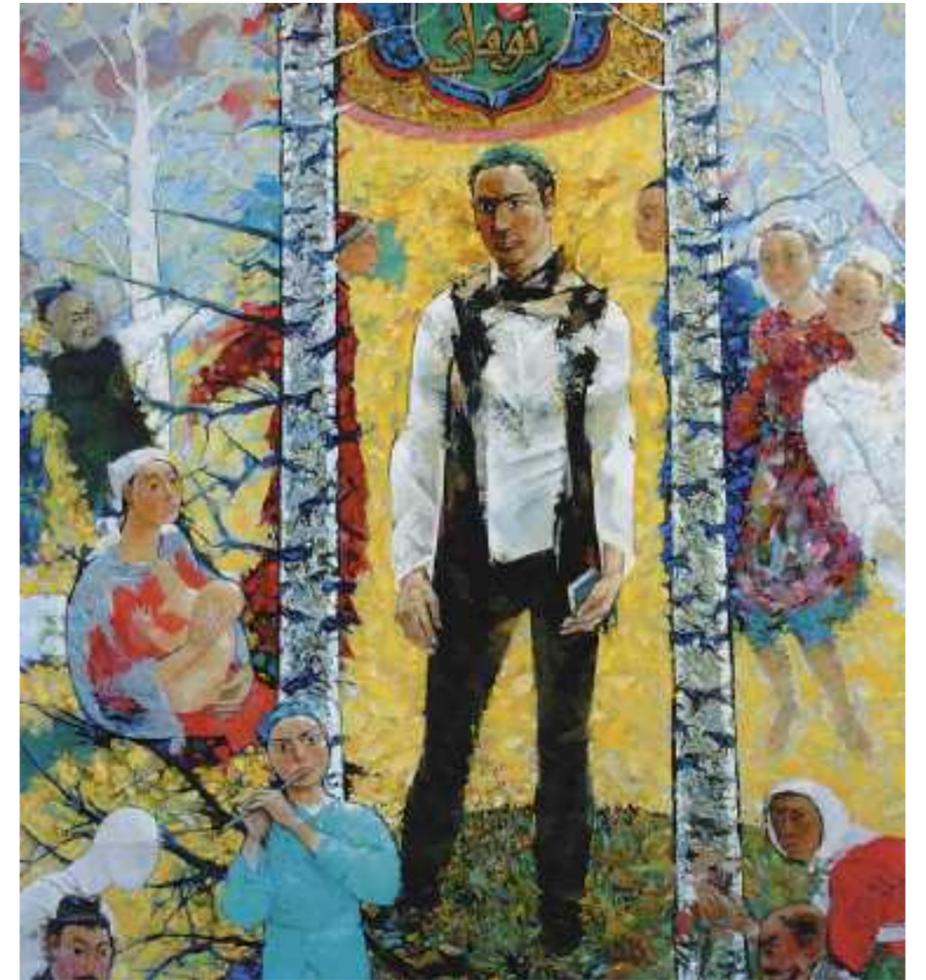
Отрадно, что современные художники (хотя их пока немного) берутся за крупные исторические и историко-религиозные темы, так или иначе связывая их с современностью. В предыдущем десятилетии не так уж много было создано произведений, посвященных отдаленному историческому прошлому, хотя были единичные удачи, где чувствовался дух эпохи. Факт архиредкого обращения к прошлому говорит о том, что новое поколение художников не чувствовало себя в контексте нашей истории, не воспринимало ее как свою собственную, да и старшее поколение проявляло растерянность в своем отношении к стране и ее истории. А ведь первой предпосылкой создания исторической картины на сюжет прошлого является то, что автор мыслит себя без отрыва от истории, что она — это именно его время, время его страны, его семьи, несмотря на всю ее сложность и противоречивость. О размышлениях современника об отсутствии героя нашего времени, масштабной личности, творца, созидателя, рыцаря прежде всего свидетельствует обращение мастеров к теме подвига прошлых эпох (В. Чеботкин «Во глубине сибирских руд», 1994—2004, Марий Эл, Р. Баранов «Минин

и Пожарский», 2007, Самара). В скульптуре эта тема раскрывается Н. Филатовым в работе «Патриарх Никон», 2006 (Мордовия). Ассоциации с недавним нашим «смутным временем» вызывает триптих П. Павлова «Иоанн Грозный», 2008 (Ульяновск), повествующий о типичных характерах и настроениях эпохи XVII века. Но в то же время некоторым представленным на выставке историческим полотнам явно не хватало точного выбора момента и эмоциональной тональности, чтобы одна черта изображенного события, но очень меткая, могла бы заменить иллюстративно-подробное описательство, то есть не хватало лаконичного, емкого, убедительного образа, не было сопричастности художника духу изображаемой эпохи.

Выставка «Большая Волга — X» выявила одну из характерных тенденций современного отечественного искусства — реалистическую трактовку работ на историческую тематику. Открывшиеся величие и трагизм прошлого, нехватка прямой информации о былых эпохах, желание воссоздать достоверную атмосферу минувшего заставляет художника обратиться к прочным реалистическим традициям создания картины с четкой логикой композиции и ясным живописным языком. Реалистическая форма, не поражаемая внешними эффектами, позволяет полно выразить правду и поэзию жизни. Художник создает ушедший мир в его полноте, соединив правду факта с правдой образа. «Каждая эпоха обладает своей эстетикой, своими ритмами, своим способом самопознания и повествования о себе. Если историческому живописцу дано почувствовать и воплотить эти приметы времени, то сила воздействия его повествования окажется гораздо сильнее слова ученого и публициста».

О возрождении нравственности и духовности, о возрастающей потребности стремления к идеалу говорят работы на духовно-религиозные сюжеты (М. Григорян «Благовещение», 2006; Н. Комаров «Голгофа», 2000—2008; П. Маскаев «Благословен день и час», 2008; Р. Баранов «Николай Чудотворец», 2007; С. Коротков «Георгий Победоносец», 2006; И. Мельников «Святой Угодник», 2008) и раздел храмового искусства, в основном иконы (Н. Новгород). Выставка выявила проблему взаимоотношения светского искусства и храмового, но это тема отдельного разговора.

Значительно была представлена на выставке сюжетно-тематическая картина, сосредоточенная не на событийном конкретном уровне, а уходящая в пределы философско-аллегорической трактовки человеческой жизни. Здесь разрабаты-



Р.Ф. Фёдоров. «Арабески Тукая». Из цикла «Вехи истории, как живые раны России». 2007

ваются духовно-философская, историко-религиозная, национальная темы. В этом плане выделяются работы Р. Федорова («Приход кентавра на свадьбу», 2008), Р. Баранова («Торжество Православия», 2008), С. Федорова («Посвящение Микеланджело», 2005), Н. Карачасова («Девятая весна Анны Ивановны, 63-я вдовья», 2008), А. Абзгильдина («Да помолимся!», 2007, «Бой с мешками», 2004), И. Зарипова (триптих «Древо жизни», 2007), А. Учаева («Воспоминание», 2007), С. Слесарского («Прощание с колодезем», 2007), Н. Бурдастова (Живая вода», 2008), В. Арапова («Искать». Серия «Русь многострадальная», 2008), В. Ларева («Русь переходящая», 2008), А. Березина («Вавилонская башня», 2007), Е. Яранова («Благословение святого Николая Угодника Мирликийского», 2008). В станковой скульптуре и мелкой пластике им вторят работы А. Щербакова «Дом для женщины», 2006

(Самара), Р. Габбасова «Полет», 2008 (Татарстан), Л. Тихонова «Прометей», 2008, «Мастер и ангел», 2006—2007, Ю. Малыгина «Слепцы» (Чувашия).

В связи с поиском национального общероссийского идеала не случайны обращения А. Егуткина («А. Пушкин и Н. Языков», 2008, «С. Есенин», 2008, «Ф. Тютчев», 2008. Из цикла «Поэты России»), В. Скобеева («А. Куприн. Страницы жизни», 2008), А. Абзгильдина («Марина Цветаева», 2007), Р. Федорова («Арабески Тукая», 2007) к современному прочтению личности и творчества великих поэтов и писателей России, чей дух наследия делает их образы необходимой частью полноценного существования российской души. Близки к ним по образности портреты-картины В. Попкова «Молитва перед трапезой. Портрет А.А. Тугунова», 2007—2008 (Мордовия), К. Долгашова «Ностальгия Филиппа Малавина», 2008 и А. Федосеева



П.А. Маскаев. «Приношение цветов». 2008

«Скульптор В. Нагорнов», 2008 (Чувашия). Эти произведения несут в себе явный элемент межжанровости: они и портреты-картины, и исторические портреты, и портреты-образные представления. Философская направленность, устремление творить собственную картину мира, превалирование авторского «я» приводит художников к натурно-ассоциативному методу показа действительности с усиленным звучанием авторской рефлексии, тонким психологизмом, метафоричностью образа, подчас

возведенного в символ. Подобные работы богаты многозначностью смысловых подтекстов. Тема духовно высокой творческой личности разрабатывается в скульптуре В. Нагорнова «Портрет Зухди Чакколи», 2003; Ф. Мадурова «Портрет Президента Академии Чувашской духовности Ивлева Дюиса Даниловича», 2008 (Чувашия); П. Бердникова «Портрет Н. Фешина», 2007 (Татарстан).

Произведения, представленные на выставке, показали, что реалистическая основа остается традиционной для искусства провинциальной России, а историк В.О. Ключевский отмечал, что в России центр — на периферии. Современный отечественный реализм достаточно крепок, многолик, содержателен, и обладает стилизованным богатством.

Тема красоты реального мира, дома, семьи, обыденной жизни, национальных истоков и самобытности целенаправленно развивается в сугубо бытовой картине, а также в жанрах портрета, пейзажа, натюрморта. Здесь выявляется обилие как реалистических подходов к изображению, так и натурно-ассоциативных, вплоть до авангардных восприятий и особо рельефно выделяется национально-этническое видение мира, быта и характеров современников. Концепция красоты живой и неживой природы, человека с эстетическим любованием натурой полнозвучно и сочно проявляется в картинах А. Федорова «Обнаженная Сонет», 2007 (Чувашия), Р. Исмагилова «Мелодии осени», 2008 (Пермь). Солнечность мира, доброе и бережное от-

ношение к братьям нашим меньшим излучают прозрачные декоративные акварели В. Милославской (Чувашия), мелкая пластика С. Кривошекова «Медведь», «Кот», «Белая ворона» и А. Овчинникова «Ягуар» (Пермь).

Пластическая метафора, выразительная декоративная форма присущи произведениям художников Татарстана. В их творчестве сильны традиции слияния черт культуры Запада и Востока, а также связи с традиционным российским искусством (З. Гимаев «Батыр», 2008, «Сегодня праздник», 2008; Ф. Якупов «Добро пожаловать!», 2008; Г. Губайдуллин «Казан кунактар», 2006). Мудрая изящная недосказанность живописного изъяснения на уровне знака древнего этноса, еле уловимая национальная тайна образа мысли и чувств, понимания красоты, необыкновенно мажорное восприятие мира характеризуют творчество мастеров Башкортостана, которые демонстрируют наиболее ярко свою национальную самобытность как в изобразительном, так и в декоративно-прикладном искусстве (И. Аникина «Прощание», 2007; «Песнь курая», 2007; Г. Гилязетдинова «Август», 2008; В. Загитов «Сон», 2008; М. Давлетьяров «Осенний праздник», 2007; Н. Шарифуллин «Нутуш», 2007; Р. Хабиров «Башкир-охотник», 2007; М. Халилов «Мольба», 2007; В. Николаев «Колесо»; З. Галимова «Кюйлеу», 2008; Р. Кираев, Г. Мухамедьярова «Последний тюркский воин», 2004). Живописцы и графики Удмуртии и Марий Эл традиционно привержены реалистическому направлению с преобладанием неспешного, вдумчивого рассказа об окружающем мире (П. Елкин «Мать-удмуртка», 2008; Л. Орлова «Чаепитие», 2007; А. Лаврентьев «Хорошо в деревне у бабушки», 2007; Н. Токтаулов «Вечер», 2008). Ярким национальным колоритом выделяются живопись, графика и декоративно-прикладное искусство Чувашии (П. Петров «Зима», 2008; А. Федоров «Плач невесты», 2006; С. и С. Гайнутдиновы. Эскизы современной одежды по мотивам национальной чувашской вышивки «Новые амазонки». 2008, М. Симакова. Национальная профессиональная вышивка, 2008, Т. Петрова. Комплект из трех платьев «Цветы Чувашии», 2008). Богатая самобытность раскрывается в декоративно-прикладном искусстве Мордовии, представленном уникальной национальной вышивкой (Т. Алешкина. Панно «Древо жизни», 2007; Г. Полянская «Полотенце свадебное», 2005) и традиционной резьбой по дереву мастеров села Подлесная Тавла (П. Рябов «Ветече — Пятый», 2006), берестой (А. Занкин «Туес национальный», 2007).



А.В. Князев. «Отечество». 2007. Дерево

Русское национальное своеобразие демонстрируют работы знаменитых народных промыслов Нижегородской области. Изделия Городца изобилуют проникновенными бытовыми сюжетами на темы семьи, дома, родины (В. Дервянко. Панно «Как упоительны в России вечера», 2006, Е. Староверова. Панно «Светлое Воскресение», 2007), произведения Хохломы радуют глаз богатством цветовой палитры, изящной и сложной орнаментикой (Н. Гущин «Бочонок», 2008, Н. Красильникова «Поставок», 2008).

На выставке «Большая Волга — X» особому романтично представлен жанр пейзажа (как в живописи, так и в графике) — самого рефлексивного жанра русского искусства, потому что именно в нем наиболее откровенно раскрывается душа самого художника. Поэтому в экспонирующихся пейзажах как никогда концептуально звучит тема Души, сформировавшаяся в российском искусстве на рубеже XX — XXI веков. Она остробно пронизана чувством Родины. Ее мелодия подчеркнуто ведется в экспозиции благодаря взятому настрою на художника поэтического склада, который тонко воспринимает мир, но не расплескивает свои эмоции, ничего не навязывает собеседнику-зрителю, а мягко делится с ним своими мыслями и переживаниями, приглашая к размышлению. Поэтому наряду с эпическим, наполненным большой темой пейзажем не меньшее внимание отдается пейзажу-настроению. Художнику поэтического склада удается донести заложенную в произведении программу: интенсивную разработку собственных мировоззренческих позиций. Своеобразие российской души по-прежнему представляет художник-мыслитель, поэт (Р. Баранов «Колпь. Хвосцово», 2005, Самара; Р. Федоров «Шуйка», 2007, Г. Козлов «Нежный воздух ласкает душу», 2006, К. Долгашев «Осень уходящего Фокино», 2005, Чувашия; Н. Макушкин «Конечная остановка», из серии «Малая Родина», 2007, В. Беднов «Сельский вечер», 2006, А. Баргов «Весенний пейзаж. Талая вода», 2008, Мордовия; В. Величко «Маркарьевский монастырь», 2005, А. Куликовская «Площадь Единения», 2008, В. Приданов «Вспоминая лето», 2008, Н. Новгород).

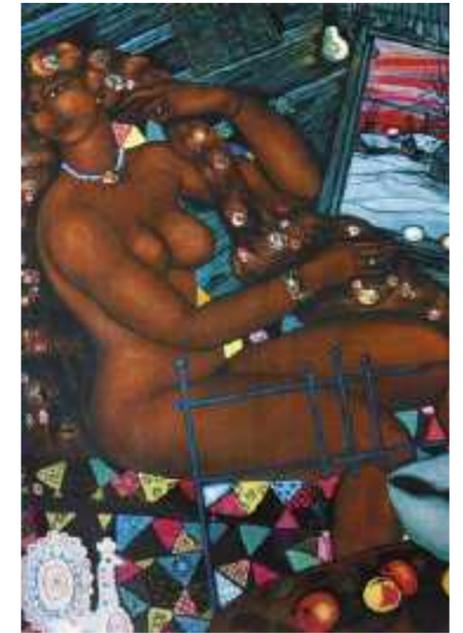
На выставке представлены произведения, рассматривающие вечные проблемы бытия и с необычной точки зрения, из-за горизонта, из космоса. Пытаясь изобразить и познать вселенную, самостоятельно пройти путь ее сотворения, художник стремится проникнуть в тайны человеческой души. Так смело и философски-фантазийно работает С. Федоров

(«Юлий Цезарь», 2002, «Ганнибал», 2002, «Повелительница вулканов», 2005, «Посвящение Микеланджело», 2005).

Значимость тематической направленности выставки отразилась и на ювелирном искусстве. В наградных знаках работы В. Николаева (Чувашия), характеризующихся совершенством формы и стилистической отточенностью, нашли отражение могущество и державность Отечества (знак «Почетный гражданин Республики Мордовия», 2007, знаки «200 лет МВД России», 2005), в ювелирных украшениях К. Резницкого (Удмуртия) — неповторимый стиль архитектуры Москвы (кольцо «Кузнецкий мост», 2008).

В тематическом разнообразии экспонирующихся работ прослеживалось главное — центральной объединяющей идеей художественного творчества стало возрождение государственности, служение великой России. После тяжелого периода потери религиозного и культурного единства страны мы обретаем силу созидания, стремление к соборности. И сведение к единому сложного многообразия вещей становится одним из главных требований нашего времени. В этой связи в искусстве совершенно закономерно возрастает роль тематической картины, что предполагает появление крупномасштабных станковых и монументальных композиций, и уровень достижения в этом виде творчества определяет полноту всей палитры изобразительного искусства современности.

Это подтверждает региональная художественная выставка «Большая Волга — X», объективно отразившая состояние художественного процесса в регионе. Призыв организаторов выставки обратиться к созданию большой тематической картины как высшей профессиональной форме, отражающей также и гражданскую позицию автора, не остался без отклика и выразился представлением целого ряда произведений исторического, духовно-нравственного и философского звучания с доминирующими темами исторического прошлого страны, ее природной и национальной красоты во всем многообразии, возвращения к истокам веры. Экспозиция показала, что Поволжье обладает высоким творческим потенциалом, имеющим четкую тенденцию к развитию. Она напомнила о том, что искусство должно будить душу от мелкого и обыденного, а сам художник, по исконной российской традиции, должен быть Человеком Чувствующим и Размышляющим.



И.К. Зарипов
«Окрасился месяц багрянцем». 2007

Т.А. Алешкина
«Древо жизни». Панно. 2007





Т.В. ТУРЖАНСКАЯ
живописец,
член МОСХ



«Цветы»
1935

В.Л. Туржанский

Из глубин моей памяти...

Я внучка художника Леонарда Викторовича Туржанского.

Дядю своего, Вадима Леонардовича Туржанского я не знала, так как родилась через три года после того, как он был репрессирован в 1937 году и пропал без вести. Во времена моего детства и молодости не было принято говорить что-либо о репрессированных родственниках. Это могло повлечь за собой крупные неприятности для членов семьи, так

что я мало что могу сообщить о Вадиме Туржанском, буквально по крупицам.

Родился Вадим Туржанский вместе с братом-близнецом Игорем в Москве 28 февраля 1915 года в семье известного художника Леонарда Викторовича Туржанского. После революции в 1918-20 гг. семья находилась на Урале в поселке Малый Исток, под Екатеринбургом, где располагалась мастерская его отца Л.В. Туржанского. В 1920 году там родилась сестра Вадима –

Ирина, тоже ставшая художником. Вскоре, осенью 1920 года семья возвращается в Москву, на Большую Никитскую. По окончании школы Вадим стал заниматься живописью. Вадим учился живописи у своего отца, а затем поступил в Московское художественное училище Памяти 1905 года и в этот период достиг значительных успехов. Со слов моей бабушки, Варвары Сергеевны, матери художника, его выделяли преподаватели училища, как очень одаренного студента. Вадим ездил со своим отцом Л.В. Туржанским на Урал, в Малый Исток писать этюды и картины, где многое воспринял в творчестве своего отца. Вадим пишет с Урала своей матери, что мастерская очень холодная, жить там было трудно, не хватало денег на краски, холсты, отец часто болел.

Вадим в 1935 году ездил летом на север, в район строительства Беломоро-Балтийского канала, где пребывал в это время по обвинению его сводный брат Виктор. Там Дима написал несколько северных пейзажей.

Наиболее творчески зрелыми являются его работы: пейзажи и портреты, написанные в 1932-36 годы, особенно в 1935 году.

Вадим участвовал на выставках ВССКО художника: картина «Московский полустанок» и другие. В 1935 году был написан «Портрет отца», акв., гуашь, который экспонировался на персональной выставке Л.В. Туржанского в 1937 году и который долго считали автопортретом Л.В. Туржанского. В письме Вадима к матери В.С. Туржанской он пишет из Малого Истока (Урал): «Этюды получились удачные, лучше, чем на Севере. Отец сидит и любуется ими».

Со слов моей двоюродной тети Марьяны Александровны, Вадим был очень хороший человек, открытый, сердечный. Он был очень талантлив и работоспособен и настолько увлечен живописью, что на назначенное свидание с девушкой посылал своего брата Игоря. Мало кто к 22-м годам смог столько написать этюдов, пейзажей, натюрмортов; притом крупных портретов и натюрмортов.

Со слов моей мамы И.Л. Туржанской, семья в 1930-е годы испытывала нужду. Много помогал Дима разовыми, приличными по тем временам заработками: оформлением улиц Москвы к праздникам и другими. Картины деда в начале 1930-х годов мало продавались, не то было время, и Вадим поддерживал семью материально.

В 1937 году в семье произошло трагическое событие. К Л.В. Туржанскому пришли посетители из посольства Японии, которое располагалось на улице Герцена (ныне Б. Никитская). На этой же улице жила наша семья. Надо заметить, «Портрет В.С. Любимовой» (жены художника) экспонировался в Японии на выставке. Японцы хотели приобрести у деда какую-либо картину. Но он отказался от продажи, заявив, что в нашей стране не положено продавать картины за границу. Этот визит проследили органы НКВД. Вскоре явились сотрудники этих органов на квартиру и предложили Л.В. Туржанскому сотрудничать с ними на предмет выявления неблагонадежных в среде художников. Дедушка по своей



Автопортрет
1936

«Натюрморт
при вечернем
освещении»
1935





«Осень.
Облачный день»
1935

Портрет
Л.В. Туржанского
1935



характерной прямолинейности заявил им: «Я своих товарищей не предаю». На что они ответили, что «он еще пожалеет об этом отказе». Через некоторое время пришли за Вадимом и его братом Игорем и арестовали их по сфальсифицированному обвинению неясной мотивации. Они были определены в тюрьмы, а затем сосланы в лагеря, предположительно Мордовии и Дальнего Востока. Когда Вадим прощался с мамой (моей бабушкой), целовал ей руку и говорил, что он ни в чем не виноват, что это недоразумение. Еще он сказал: «Я художник, я не смогу мириться с лагерной жизнью и все равно убегу». Первый раз он сбежал, выпрыгнув из кузова тюремной машины еще в Москве, и пришел домой, повторив, что его никакой вины ни в чем нет. Вскоре явились сотрудники НКВД и его вторично забрали и увезли.

Дедушка писал письма в разные органы власти. Написал письмо Молотову с просьбой смягчить приговор, дать сыну возможность работать по его профессии художника. Но все хлопоты его родителей результатов не принесли. Никаких известий от Вадима и Игоря не было, несмотря на все попытки бабушки, в том числе поездки в тюрьмы, получить хоть какую-нибудь весточку.

Моя мама (И.Л. Туржанская) впоследствии узнала, что Игорь, брат Вадима, умер в Мордовии в тюремной больнице. Что касается участи Вадима, в семье стали считать, что его, должно быть, расстреляли при попытке к бегству, учитывая его прощальные слова. Но это только предположение.

Так рано оборвалась жизнь моего дяди Вадима Туржанского, талантливого художника. К слову, в период подготовки конференции в Екатеринбурге: «Л.В. Туржанский, его окружение, его время» в 1999 году, поскольку мысли часто возвращались к Вадиму, мне приснился сон, в котором какая-то молодая женщина в пальто 40-х годов говорит мне: «Вы думаете, что он (Вадим) сразу умер? Он еще три года мыкался по пересылкам». Я об этом сне рассказала маме.

Как уже было сказано, в 1999 году на родине моего деда в Екатеринбурге, состоялась конференция, посвященная 125-летию со дня его рождения, и экспонировалась выставка, приуроченная к этой дате: «Леонард Туржанский, его окружение, его время». На ней, наряду с работами деда и других художников, умерших и ныне живущих, было представлено семь работ его сына Вадима Леонардовича Туржанского: пейзажи, портреты, натюрморты – масло, гуашь, акварель.

На выставке портрета, проходившей в конце 1990-х годов в ЦДХ на Крымской набережной, экспонировался его автопортрет и портрет отца (масло).

В 2004 году на ВВЦ, в павильоне «Культура» совместно с работами Л.В. Туржанского в экспозиции были представлены две работы Вадима: «Портрет отца» 1935 года, гуашь, акварель и «Осень. Облачный день». 1935 года, масло.

Вадим Туржанский рано сформировался как зрелый художник-живописец. Такие картины, как натюрморт «Ваза, цветы, скрипка», пейзаж «Облака. Закат. Урал» были написаны им в 1932 году в возрасте семнадцати лет. Эти работы, а также «Автопортрет» 1934 года, пейзажи: «Домик

в провинции. Сарапул». 1934 года, «Осень. Облачный день». 1935 года, портреты: «Портрет отца Л.В. Туржанского». 1935 года, «Портрет Л.В. Туржанского», 1930-х годов, были, как выше было сказано, представлены на выставке в Екатеринбурге в 1999 году.

Живопись Вадима отличается тонким колоритом. Он, как и его отец, Леонард Туржанский, выстраивает пространство в пейзажах не столько тональными, сколько цветовыми сочетаниями. Живописные мазки в его работах очень сочные, насыщенные цветом, широкие, живые. В работах много настроения, иногда с оттенком драматизма. Портреты выразительны. В его работах видно продолжение традиций «Союза русских художников». В натюрмортах, ярких и красочных, также чувствуется созвучие с работами Сапунова, Машкова и других русских художников-колористов начала XX века.

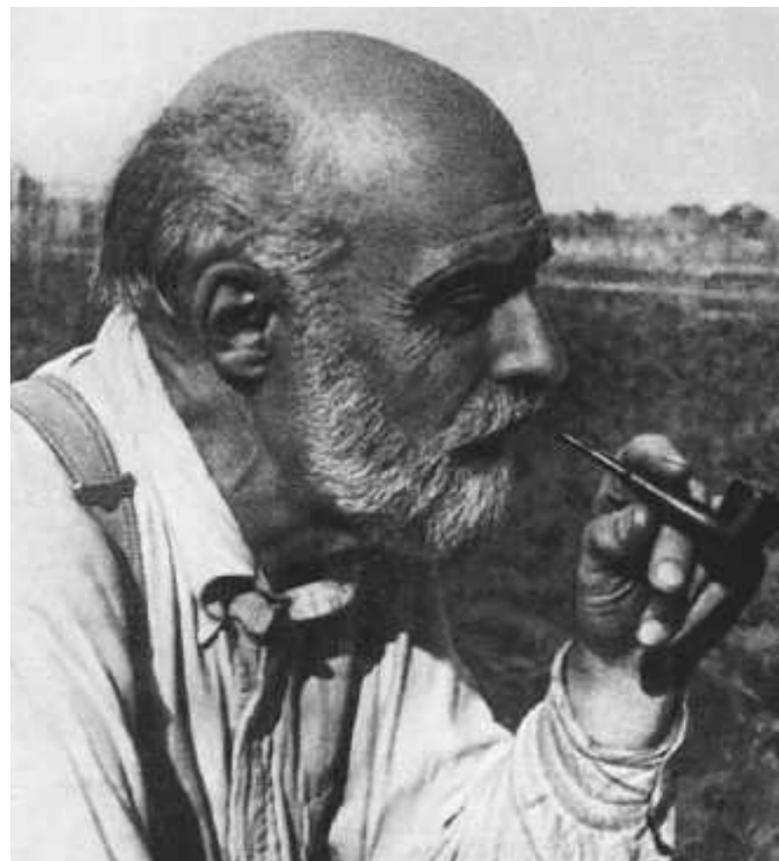
Трагедия судьбы Вадима оборвала его жизнь в самом расцвете творческих сил.



«Домик
в провинции
Сарапул»
1934



«Ваза. Цветы
Скрипка»
1932



Л.В. Туржанский
Малый Исток. 1926



И.Л. ТУРЖАНСКАЯ
живописец,
заслуженный
деятель искусств
РСФСР

Леонард Туржанский — МОЙ ОТЕЦ

В 1920 году мой отец Л.В. Туржанский вернулся с семьей в Москву с Урала, где обычно работал с ранней весны до глубокой осени.

До этого он занимал квартиру на Арбате в Малом Афанасьевском переулке, но она ему не нравилась, так как в ней было мало солнца. Отец любил писать городские пейзажи из окна, а также натюрморты, поставленные прямо на подоконнике. После приезда он переселился в старый особняк по Б. Никитской ул. (ныне ул. Герцена), где были три комнаты, которые его вполне устраивали. Комнаты были большие, светлые, потолки высокие, украшенные лепкой. Большие окна излучали много света, солнца. Туржанский любил писать интерьеры своей квартиры, освещенные солнцем. Одна из комнат и стала его мастерской.

В зимнее время он занимался с учениками. Они приходили в его мастерскую и работали над портретом, иногда позировали по очереди. Менее подготовленные работали над натюрмортом, который постоянно стоял на бюро и в зависимости от желания учеников менялся.

Ученики были разные и по возрасту, и по подготовке. Живописью занимался у него и профессиональный музыкант Коган, и уже немолодой инженер-путеец С.В. Земблинов, впоследствии ставший членом Союза художников. Он любил творчество Туржанского и приобретал его работы в свою коллекцию. Учился у отца молодой темпераментный

художник Э.Н. Эскиязян, ставший театральным живописцем. С детских лет жил у нас О.Э. Бернгард, ныне известный свердловский художник, учившийся у Туржанского не только в Москве, но и в Малом Истоке – уральской мастерской отца.

Туржанский не являлся педагогом в прямом смысле этого слова, он был мастером живописи со своим ярко выраженным языком. Ему было трудно разъяснить ученикам азы искусства. Тех, кому тяжело давались занятия живописью, он учил по-своему. Туржанский брал кисти и на работе ученика выявлял характер портретируемого, прописывал большие цветовые отношения, «вырубал форму». После этого ученику независимо от способностей было легче продолжать работу.

Постановки натюрмортов отец делал интересные, используя для них старинные вещи, фарфоровые вазы, подсвечники, парчу, кокошники, перламутровые раковины, майолику. Отец любил сложный цвет. Поэтому постановки его также были сложные и красивые по цвету.

Нередко отец писал портреты своих учеников во время работы. Любил писать портреты темперой. Нежные оттенки женских лиц удивительно удавались ему.

Мастерская была небольшая – 30 метров, но очень просторная, светлая и солнечная. В ней отец не любил терять времени даром. Утром, выпив кофе, он сразу же становился за мольберт, находившийся у окна. Вечером садился за письменный стол и читал книги, а иногда рисовал или писал эскизы декораций. Если же он днем много и продуктивно работал, то просто сидел в кресле за столом и, попыхивая трубкой, разглядывал сделанное за день. Любил отец писать стихи вечерами.

В мастерской стояло бюро с ящиками. В ящиках литература, журналы. Кроме бюро, была еще кровать и сундук, в котором хранились рулоны с рисунками и альбомы с набросками. Здесь же стояли складные и обычные мольберты для учеников.

Большую часть времени отец уделял работе над этюдами. Писал он из окон всей квартиры и даже из ванной, откуда открывался вид на небольшие пристройки с деревьями, на Малую Никитскую улицу (ныне ул. Качалова) с особняками. Сотни этюдов были написаны из окна мастерской и нашей столовой комнаты. С одного и того же места один и тот же мотив писался ежедневно. Глядя сейчас на его этюды (среди

них не было ни одного похожего), забываешь, что в каждом из них написан один и тот же дом и тот же переулочек. Отец писал разное состояние природы, неповторимое по своим цветовым отношениям. Его пейзажи всегда были звучные и напряженные по цвету. Отец был очень строг к разработке цветового тона. Своим ученикам он все время твердил: «Не теряйте цветовой тон, тоньше ищите цвет, гармоничнее берите цветовые отношения». Очень интересными были этюды из окна с изображением Скарятинского переулочка. На углу переулочка и Большой Никитской стоял извозчик, которым отец частенько пользовался для поездок по городу. Этот переулочек с извозчиком отец писал неоднократно: в метель – с засыпанными снегом вознищей и лошадей, в дождь – с мокрой мостовой и лучами солнца, пробивающимися сквозь тучи, в весенний день – с голубым небом.

Отец любил писать состояние природы, а значит, и небо. Небо он писал с одними и теми же крышами, но, рассматривая его

Л.В. Туржанский
с дочерью Ириной
1930-е





Дом и мастерская
Л.В. Туржанского
Малый Исток
1920-е

работы, видишь не столько крыши, сколько небо в различных его состояниях.

Писал отец, будь то небольшой этюд или картина, темпераментно, с большим напряжением и волнением. Своим ученикам он говорил: «если не пишешь нервами, не получится произведения». Писал он на одном дыхании. Даже полутораметровые пейзажи были написаны им в один сеанс. Некоторая доработка кистью после прописки мастихином делалась им дома, в мастерской. Иногда отец дописывал в Москве по памяти картины, привезенные с Урала, но никогда их не переписывал. Такие односеансные работы, написанные мастихином, до сих пор сохранили свое звучание, силу и свежесть.

Писать он любил пастозно. Даже маленькие этюды им написаны мастихином, но это не мешало ему, наряду с широкой плотной живописью, тщательно прописывать отдельные места колонковой кистью. Кистью он писал, кистью и рисовал.

Предпочитал писать на «тянущей» основе. Выписывал себе шведский картон (прессованный, типа папье-маше) и писал без растворителей, составляя цветовые отношения на палитре мастихином, и быстро раскладывал их на картоне, добиваясь плотной живописи. Затем в чистые тональные отношения вводил нужные тона, кистью добавляя масло с лаком. Прописка кистью давала возможность уточнить рисунок и акцентировать теневые и световые места. Высохшая картина покрывалась лаком, но не всегда. Работы зачастую оставались матовыми.

Любил Туржанский писать также на плотной или мелованной бумаге. Использовал для этого нередко листы из старых технических книг или журналов, на которых он «вырывал впечатление от природы», увиденной им из окна.

Художники говорят, что по этюдам отца можно «ставить время», настолько точно он передавал состояние освещения.

Отец обладал удивительными качествами, совмещавшимися в одном человеке. Он был грустный, задумчивый, мечтательный и в то же время остроумный, умел шутить и веселить окружающих. Он был очень добрый и нежный отец. Не любил шума, закрывался в мастерской, никого не пускал к себе, когда работал, и в то же время любил рестораны, выезжал на бега, к Яру.

Отец был беззаветно предан искусству, никогда никому не подражал, имел свое лицо, боготворил своих учителей В. Серова и К. Коровина. Над его письменным столом висели их портреты. Он очень высоко ценил Врубеля.

Перед Великой Отечественной войной Туржанский находился в Москве. После его персональной выставки, состоявшейся в 1937 году на Кузнецком мосту, он получал ежемесячную контрактацию. Наше материальное положение улучшилось, и он много писал.

Художник жил по-прежнему в двухэтажном старом особняке на Большой Никитской улице. Первый этаж занимал известный режиссер МХАТ Вл. И. Немирович-Данченко с семьей, а второй – семья Туржанского. Отношения между ними всегда были дружественные, и мой отец однажды даже написал портрет своего знаменитого соседа. Когда началась война, Туржанскому уже было 66 лет, и он встретил ее без паники: художник любил Родину, ее природу и не мог допустить мысли о неудачном исходе сражений.

Война не нарушила многолетней привычки художника ежедневно работать. Как и в предшествующие годы, он каждый день по многу часов простаивал у мольберта, писал пейзажи, сочинял композиции.

Случавшиеся вражеские налеты на город, бомбежки не могли заставить Туржанского спуститься в бомбоубежище, устроенное в полуподвальном помещении кухни семьи Немировичей.

Осенью 1941 года Комитет по делам искусств предложил Туржанскому с семьей эвакуироваться на Кавказ в город Пальчик в составе так называемого «золотого фонда» – ведущих московских мастеров искусства. Первоначально от эвакуации он категорически отказывался и говорил: «Зачем мне спасать тело, когда моя душа в картинах? Куда я от них уйду?»

Однако потом он вынужден был согласиться уехать из Москвы, так как не мог оставить меня и внучку, которую очень любил.

Картины ему предложили передать в запасник Третьяковской галереи, но из-за сложности транспортировки решено было их оставить дома. Работы в квартире опечатали, и мы отправились и дорогу.

По прибытии на место весь коллектив артистов, писателей, композиторов, музыкантов, художников – около двухсот человек – разместили в двух санаторных корпусах в городе Долинске под Нальчиком. Здесь началась наша новая жизнь.

Актеры и музыканты ежедневно выезжали с концертами в Нальчик. Литераторы и композиторы работали тут же в Долинске. Художники – среди них были Грабарь, Сварог, Ульянов, Чернышев, Туржанский – оказались в более трудном положении. Работать им без специальных мастерских было сложно.

В Долинске Туржанский тяготился достаточно беззаботными условиями эвакуационной жизни. Он очень рано вставал, брал с собой несколько ломтей черного хлеба с солью и уходил писать восход солнца на покрытых снегом горных вершинах. Возвращался в санаторий отец уже поздним вечером.

Вскоре Туржанский переехал в Нальчик, где председатель Комитета по делам искусств Кабардино-Балкарской АССР Х.С. Темирганов предложил ему договор на создание картины «Табун кабардинских лошадей». Отец был прекрасным анималистом, очень любил животных. Не случайно почти во всех его пейзажах они постоянно присутствуют. Он всегда много рисовал и в Истоке, и в Московском зоопарке – птиц, зверей. Жаль, что не сохранился сундук с альбомами, в которых нарисованы были исключительно одни животные.

Получив заказ на «Табун», Туржанский уехал писать лошадей в горное местечко Кыз-Бурум.

Несмотря на преклонный возраст, отец взялся за работу с удивительным подъемом. Природа юга, которую он до этого не любил, так как считал ее красотой слащавой, была им вдруг как-то по-новому увиденна на Северном Кавказе.

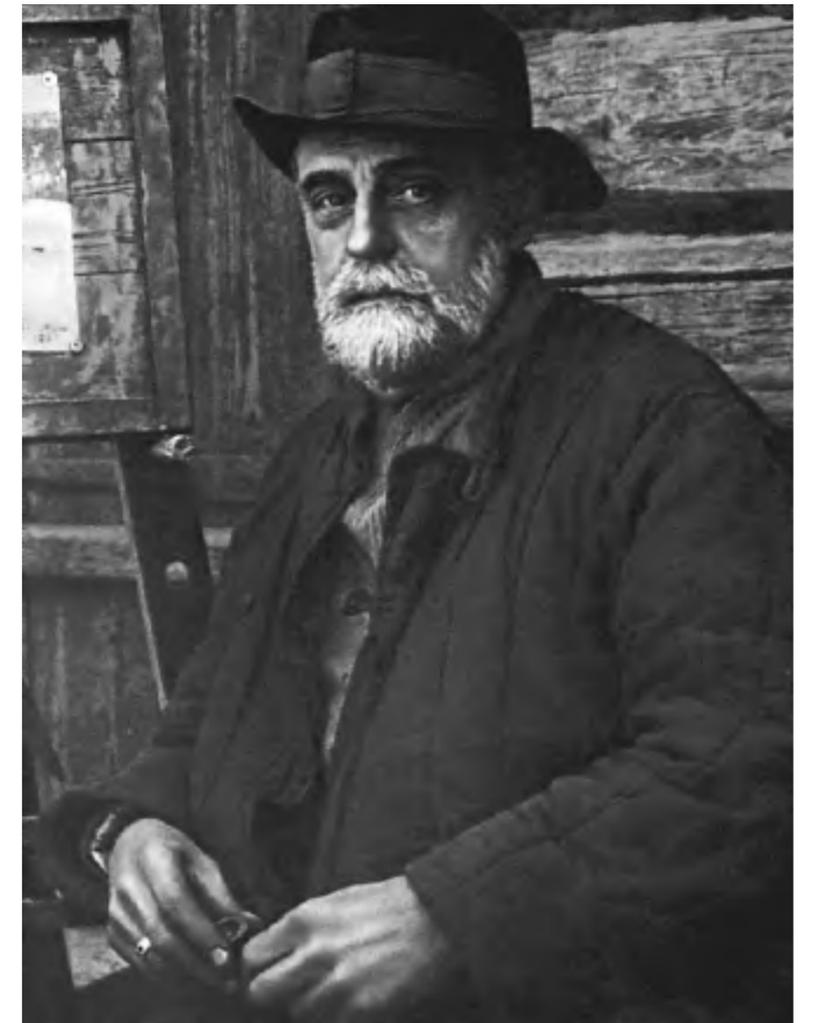
Из командировки он привез много ярких этюдов – здесь были и кабардинские лошади, и волы, и ослики на залитых солнцем улочках – все это приобрела комиссия художников (в их числе находился И. Грабарь) под председательством архитектора В. А. Веснина.

На основе собранного в горах материала отец сделал эскиз, на котором изобразил табун лошадей и кабардинца в бурке на фоне гор и вечернего неба. Закончить картину ему удалось уже только в Тбилиси, куда переехали московские мастера искусства после того, как фронт приблизился к Нальчику.

Из Тбилиси отец уехал в Свердловск, отделившись от всей группы, отправившейся дальше в Самарканд.

На Урале наша семья сначала жила в эвакуационном пункте Свердловска, а затем Туржанский, несмотря на очень суровые условия военной зимы, ушел в Малый Исток. Его мастерская была заселена, топить ее было нечем (мебели с подрамниками хватило ненадолго), продовольствия тоже почти не было, и Туржанский вскоре тяжело заболел. Вылечившись в Свердловске, он в 1943 году возвратился в Москву. Однако пребывание в Истоке

Л.В. Туржанский
1920-е



не прошло бесследно для его здоровья, и 31 марта 1945 года он от инсульта скончался.

Рассматривая работы, созданные им в военные годы, убеждаешься, что его творчество не знало старческого увядания – тому свидетельством, например, зимние городские пейзажи, выполненные им в Свердловске.

В Нальчике и Тбилиси он увидел для себя новую природу, другой колорит – и воплотил это в своих произведениях со свойственным ему темпераментом и мастерством.

Когда меня спрашивают об истоках творческих интересов Туржанского, я думаю о том, что они были у него заложены уже в раннем детстве. Он родился в семье доктора медицины Виктора Андреевича Туржанского, являвшегося с 1878 года «старшим врачом Екатеринбургских заводов с заведыванием Нижнетагильским и Березовским госпиталями».¹

Поездки с отцом по вызовам на заводы, наблюдение охотничьих сцен, любовь и знание животных (у отца были лошади для выездов и собаки для охоты) – таков был детский мир Леонарда Туржанского.²

С основами изобразительной грамоты он также познакомился в детстве (способности им были унаследованы от матери, Марии Карловны) у екатеринбургского художника Н.М. Плюснина.

Уральские впечатления, полученные будущим художником, питали всю его последующую жизнь. Не случайно именно поэтому большую часть своего творчества он посвятил поэтическому изображению природы этого замечательного края.

Художники о Л. Туржанском

Если взглянуть в корни творчества Туржанского, то поражает не язык, а чувство Родины, его личное восприятие России как Родины...

Совершенно незаметные уголки нашей Родины вдруг стали темой творчества художника... Ничего броского, ничего внешнего. ...Какая-то хата, перелески, лошадь. Теперь и лошадей-то таких нет, они исчезли... Почему же нас так трогает это искусство? Казалось бы, ушли эти избы, крытые соломой, ушли многие стороны той жизни, все переменялось. Но почему это искусство так тянет нас к себе? Потому что... художник говорит о любви ко всей России, к Родине, ко всему, что казалось ему дорогим...

И еще одна особенность Туржанского... У него чувство всевосхищения всем, что он воспринимает. Он не отличается какой-то особой энергией. Но натиск восторга я везде ощущаю. В нем не только любовь, но и преклонение перед родиной. Именно эта сторона творчества нам и важна в искусстве Туржанского».

А.М. Грицай

Из выступления А.М. Грицай на вечере, посвященном 100-летию со дня рождения Л. В. Туржанского в Академии художеств СССР 15 мая 1975 года.

Меня одна его работа поразила. Это работа, где вдаль показан лес, и этот лес написан так же, как земля на переднем плане. Нас учили, что чем дальше, тем легче, а потом туман. Он нарушает это правило. У него, наоборот, все четко и ясно. И в конце еще четче. Он все видел по-своему. Он старался вас убедить в этом своем видении... Таких художников, как Л.В. Туржанский, очень мало.

Э.Г. Браговский

Из выступления Э.Г. Браговского на вечере, посвященном 100-летию со дня рождения Л. В. Туржанского в Академии художеств СССР 15 мая 1975 года.

...Моя жизнь художника самым тесным образом переплелась с творчеством Туржанского. И я на себе испытывал и испытываю его воздействие. Открытие передо мной мира искусства, к которому я стремился, произошло через Туржанского...

Я помню наше общее увлечение Туржанским, когда я учился в художественной школе. Казалось бы, самый немногословный художник, а в те годы он оказывал на нас очень сильное воздействие, производил сильное впечатление...

...Туржанский нами, художниками, в военные годы просто владел. Мы работали «под Туржанского», писали этюды «под Туржанского». Мы старались всячески подражать Туржанскому... Он был для нас наставником. В нем мы видели выражение таких чувств, как чувство патриотизма, любви к нашей русской земле, без всяких прикрас... Он открывал нам тайны русской природы... Некоторые из художников школы на долгие годы сохранили привязанность к Туржанскому. Туржанский был любимым художником Гаврилова, Столярова, Стожарова, Почиталова, Сорокина, многих, многих художников.

Туржанский обладал особым даром очень негромко рассказать о самой сути. И чем дальше идут годы, тем скромный, тихий, приглушенный, даже застенчивый голос Туржанского становится все громче и громче... И... в том всплеске радости, который мы недавно пережили в связи с Днем Победы, есть заслуга и замечательного русского художника Туржанского, который пробуждал в нас чувства патриотизма, любви к своей Родине.

В.М. Сидоров

Из выступления В. М. Сидорова на вечере, посвященном 100-летию со дня рождения Л. В. Туржанского в Академии художеств СССР 15 мая 1975 года.

Первым профессиональным живописцем, вошедшим в мою жизнь, был Левитан, искусство которого заставило затрепетать еще детское сердце перед картиной русской природы. Позже я увлекся творчеством Саврасова, Жуковского... Но будучи уже взрослым, приехав после войны в Москву учиться в Суриковский институт, неожиданно для себя открыл художника Туржанского.

Трудно сформулировать ощущение подобного «открытия». Только помню, как долго стоял я в одном из залов Третьяковской галереи у полотна «Ранней весной». Состояние зачарованности этим произведением сохраняется у меня до сих пор. Такой мотив часто встречаешь в северных деревнях. Бывает, иной раз проходишь мимо, оставаясь равнодушным. А Туржанский в простейшем, незамысловатом мотиве увидел и передал без какой-либо необычности в решении пространства нечто своеобразное, сумел извлечь неповторимую красоту.

Это важное, на мой взгляд, свойство дарования Леонарда Викторовича, содержится почти в каждом его холсте. Талый снег; обнажившаяся земля, покрытая побуревшей прошлогодней травой, соснового леса на горизонте; старенький сарайчик – каждая

сама по себе рождает особое щемящее чувство Родины некоего человека. Все вместе они заставляют думать о прозаичных вещах, как о необыкновенных, возвышенных. В какой-то мере для меня, в ту пору – студента, подобное было поучительным. И даже теперь, приезжая в свои излюбленные места в Калининской области, места, не блещущие эффектной, броской красотой природы, я часто думаю о Туржанском: а как бы он подошел к раскрытию тайны прелести этого скромного пейзажа? Какими простейшими слагаемыми он смог бы всколыхнуть душу и сердце зрителя?

Меня всегда поражает при рассмотрении «живописной кладки» холстов Туржанского то, что он с одинаковым цветовым напряжением писал и передние и задние планы, но это никогда не нарушало общей пространственности. Все его работы роднит активное чувство жизни каждого холста.

В мотивах Туржанского часто встречается одинокая лошадка, являющаяся иногда их почти главным компонентом. Но не ее присутствие в конечном итоге определяет настроение этюда. Главное заключено в том внутреннем состоянии, которым наполнены пейзажи этого замечательного живописца. Главным в его искусстве, мне кажется, является не поверхностное восприятие сюжета, а как бы внутреннее свечение мотива.

Например, ветер воспринимается не столько через внешние признаки, вроде развивающейся гривы лошадки, а скорее через движение самого воздуха, которым наполнено пространство, его динамику, переданную цветом, верно найденными тональными отношениями. На мой взгляд, в весенних этюдах Леонарда Викторовича есть ощущение испаряющегося снега.

Вот это умение по-своему видеть жизнь и быть способным художественно передать скрытое, казалось бы, движение в природе, донести его до зрителя, в сущности, и есть то высшее, чем может овладеть художник и что делает Туржанского одним из выдающихся мастеров отечественной школы живописи.

Е.И. Зверьков

Печатается по: Л.В. Туржанский. 1875-1945. Сб. материалов и каталог выставки произведений. М.: Советский художник, 1978. – С. 43-45.

¹ В отличие от некоторых документов, в «формулярном списке по службе старшего врача Екатеринбургских заводов статского советника Туржанского» за 1892 год указана дата рождения сына Леонарда 30 сентября 1874 года.

² В двадцатилетнем возрасте, согласно справке из метрической книги Свято-Алексеевской церкви, Л.В. Туржанский при принятии православной веры был «назачен именем Леонид». Этим, по-видимому, объясняются варианты имени художника, существовавшие как в литературе о нем, так и в жизни.

Печатается по: Л.В. Туржанский. 1875-1945. Сб. материалов и каталог выставки произведений. – М.: Советский художник, 1978. – С. 61-68



Л.В. Туржанский
1910-е



А.Е. Архипов. «Гости». 1914. ГТГ

Реалистические традиции в творчестве мастеров «Союза русских художников»

Е.В. ЛЕНКОВА
искусствовед,
аспирант РИТУ

«Союз русских художников» как одно из наиболее ярких и цельных творческих объединений в истории русского изобразительного искусства являл собой те глубочайшие перемены, которые произошли в искусстве одновременно с появлением этого художественного содружества, и, с другой стороны, оказал существенное влияние на процесс формирования традиций отечественной живописи.

«Союз русских художников» как одно из наиболее ярких и цельных творческих объединений в истории русского изобразительного искусства являл собой те глубочайшие перемены, которые произошли в искусстве одновременно с появлением этого художественного содружества, и, с другой стороны, оказал существенное влияние на процесс формирования традиций отечественной живописи. Художники «Союза» представляли собой коллектив, провозглашающий своим творчеством актуальность нового способа познания мира начала XX века и в то же время опирающийся на давние традиции русской реалистической школы.

Художественная критика тех лет, постоянно сравнивая «союзников» с передвижниками, отмечала реалистические тенденции в их работах. Например, С. Городецкий в 1909 году писал: «поскобли любого из «Союза» и найдешь передвижника»¹. Определенная часть этой критики постоянно напоминала московским художникам, представляющим «Союз», что все они не только вышли из передвижников, что многие из них (С. Жуковский, А. Степанов, П. Петровичев, Л. Туржанский) неслучайно по-прежнему выставляются на передвижных выставках. И это действительно было неслучайным. Протестуя против искусства поздних передвижников, новое поколение фактически продолжало развивать на новом этапе ту тенденцию демократического искусства, которой были отмечены выставки передвижников периода его расцвета в XIX веке. Неслучайно к участию на своих выставках они привлекали В. Поленова, В. Сурикова, В. Васнецова, а также И. Репина как носителей лучших традиций передвижничества.

Оценивая тенденции русской живописи того периода в целом, прежде всего стоит отметить отход от метода реализма XIX века. Так, в традициях передвижников работала целая группа живописцев, по преимуществу жанристов. К ним принадлежали А. Архипов, С. Иванов, С. Коровин, А. Касаткин, А. Степанов, в какой-то мере А. Рябушкин, М. Несетеров и многие другие. Связанные с темой народа, нередко изображавшие сцены из крестьянской

жизни, они считались «младшими передвижниками». Но по сравнению со старшими они довольно сильно видоизменили характер жанровой картины. Изменения эти шли как бы в разных направлениях. Одни искали большей остроты характеристики события, экспрессии образа: отказываясь от широких картин обобщающего содержания, стремились к повышенной эмоциональности, к усилению авторских чувств в оценке события. Другие развивали лирическую концепцию жанра, изживая развернутую сюжетность, событийность. Третьи, оказываясь более традиционными, заимствовали что-то от старого и одновременно использовали достижения своих современников. Но в любом случае в творчестве «младших передвижников» заметен отход от принципов жанра 70 – 80-х годов XIX века.

С другой стороны, ранний период деятельности «Союза» совпал с новым этапом развития отечественного искусства. Стремление к поэтизации самого обычного, повседневного, к открытию красоты в простом занимает в русском изобразительном искусстве начала столетия существенное место. Многие художники открывали для себя новую лирику, настаивая на непосредственном восприятии природы, культивируя «случайность», непредвзятость ее видения.

Идеи «воплощения великой красоты всего живого», как писал К. Юон, заставили художников искать такую систему художественных средств, которая бы помогла им выразить эти идеи. И прежде всего это относилось к поискам новой цветовой выразительности. «Возникло желание, – рассказывал Л. Пастернак, – освободить закрепощенную в тусклых коричневых тонах живопись, вернуть ей утраченную красочность, воздушность»².

Для этого надо было научиться новому видеть вещественный мир. Художники знакомились с современным западным искусством, осмыслили достижения импрессионизма, много работали на пленэре, постепенно обогащая свой зрительный опыт и вырабатывая у себя новое художественное зрение. Постепенно они словно «прозревают»

¹ С. Городецкий.
По поводу художественных писем
2-на Бенуа. –
«Золотое руно», 1909
№ 11-12, с. 93.

² Л. Пастернак.
Материалы
к биографии Леонида
Осиповича
Пастернака. – О. р. ГТГ,
4/696, л. 11.

К.Ф. Юон
«Праздничный
день». 1903
ГРМ





В.К.Бялыницкий-Бируля
«Весна в деревне»
1913. ГТГ

³Цит. По кн.:
Н.Третьяков.
Константин
Федорович Юон. М.,
1957, с. 29.

Л.В. Туржанский.
«Зимой». 1910-е гг.
ГТГ



из традиций В. Поленова, И. Левитана, В. Серова, К. Коровина, и в большинстве своем это были воспитанники Московского училища живописи, ваяния и зодчества. О таких художниках, как А.Е. Архипов, В.Н. Бакшеев, В.К. Бялыницкий-Бируля, Л.В. Туржанский, П.И. Петровичев, С.Ю. Жуковский, С.А. Виноградов и некоторых других можно было сказать, что они в определенном смысле выступали как мастера философского пейзажа, соединяющие мысли о природе с мыслями о судьбах человечества.

Творчество этих представителей «Союза русских художников» несколько отличалось от исканий в жанре пейзажа обобщенного плана, которые мы находим у А. Рылова или К. Юона. «Печать Московской живописной культуры, тяготевшей к полноценной реалистической правде, лишенной какого-либо стилизаторства и искавшей национального колорита, отличала его лучших мастеров»³, – писал о «Союзе» К. Юон. Действительно, Юона, Кустодиева и Рылова с «Союзом» сближали демократические традиции русского реализма второй половины XIX века. Однако большинство живописцев «Союза» более эмпирично. Обобщающее, картинное начало выражено в их пейзажах значительно слабее. В основном они разрабатывают тип левитановского и коровинского пейзажей, где главной задачей художника является лирическое изображение отдельного характерного мотива родной природы. В их творчестве огромное место занимает пейзажный этюд или пейзаж, написанный непосредственно с натуры.

Работы А.Е. Архипова, посвященные природе русского севера, особенно типичны для этой линии развития пейзажа. В широко и темпераментно написанных полотнах художник не ставит себе цель дать синтетический образ. Тем не менее, в самом выборе мотива, в колорите, точно улавливающем цвет и тон старого, пропитанного сыростью сруба избы, и атмосферу неяркого северного дня, схвачено много индивидуальных черт, характерных для какого-либо далекого рыбацкого уголка. Среднерусские деревенские пейзажи Архипова, пронизанные солнцем и возду-

хом, населенные шумными, яркими детьми крестьянками, органически близки жизнелюбию К. Коровина.

Тонкие по цвету, свободно написанные работы Л.В. Туржанского, такие, как «К вечеру», «Желтый жеребенок», «Зимой», отличаются точностью цветовых и тональных отношений. В них можно видеть развитие крестьянских пейзажей Серова с их демократизмом, с их близостью анималистическим темам. В.К. Бялыницкий-Бируля, отталкиваясь от лирического пейзажа конца 1890-х годов, ищет решения его традиционной тематики в своеобразии тонального колорита. Его опыты в этой области складываются в неповторимое сочетание зеленовато-серых, серо-голубых и сиренево-серых полутонов, в которых раскрывается лирический образ русской весенней природы. Таков, в частности, «Весна идет», «Весна в деревне» – образ, чрезвычайно типичный для художника.

С.Ю. Жуковский, напротив, в том же лирическом пейзаже развивает мажорную тему. Особенно это касается его работ конца 1900-х и 1910-х годов. Он любит яркое солнце, для него типичны слепящие эффекты солнечных зимних или осенних дней. Многие его работы, кажется, вышли из левитановского «Марта» с его насыщенностью светом, цветностью теней, свободной живописью. Синее небо позднего лета, яркое солнце, сияние белых стен дома, испещренного синими тенями, – такова картина «Парк обнажается». Еще более приподнято звучит сияющая желтизна осенних берез, трепет легких холодных теней на белом крашеном дереве открытой террасы с букетом желтых шаров на белом дачном столе («Брошенная терраса»). Не менее убедительны и густая синева осенней реки, насыщенные краски клонящегося к концу осеннего дня, проникнутого бодрой свежестью, в картине «Под вечер».

Пейзажная тема тесно связана у Жуковского с интерьером и натюрмортом, пейзаж сростается с обыденной жизнью человека. Примером может служить известное полотно «Радостный май». Мажорное звучание голубого и зеленого в залитом солнцем

пейзаже за окном подчеркнуто и усилено яркими солнечными бликами на подоконнике и на полу, рефlekсами на деревянных стенах и позолоченных рамках старинных портретов. Живительная сила слепящего весеннего солнца особенно ощутима в пушистых подснежниках в корытце на окне, насквозь пронизанных лучами, – удачно найденный композиционный и эмоциональный центр картины.

В творчестве Л.В. Туржанского, П.И. Петровичева, В.К. Бялыницкого-Бирули и других упомянутая выше поленовско-левитановско-серовская традиция, если и не давала глубоких решений, новых взлетов, то все же развивалась, осваивала новые мотивы и приемы, обогащалась отдельными находками. Уступая некоторым своим современникам в значительности и глубине художественных идей, в обобщенности и картинной законченности образа, живописцы «Союза», несомненно, по-своему сохранили реалистические традиции русского пейзажа конца XIX века, хотя и значительно преобразили их.

Речь идет о появлении в реализме новых стилевых начал, отражающих новые исторические условия, и это относилось не только к «передвижнической» традиции. Она представляет собой, конечно, важную, но не главную линию в русской живописи нового периода. Реалистическое искусство в XX веке выступало уже



В.К.Бялыницкий-Бируля.
«Весна идет». 1911. ГТГ

С.Ю. Жуковский
«Под вечер». 1910
Вологодская
областная
картинная галерея



Л.О. Пастернак
«Юбилейный
праздник
И.В. Гржимали»
1910
Саратовский
государственный
художественный
музей им.
А.Н. Радищева

С.Ю. Жуковский
«Радостный май»
1912. ГТГ



в обновленном виде, и это наглядно продемонстрировали творения мастеров «Союза русских художников». Такими художниками «Союза» были московские пейзажисты – М. Аладжалов, А. Архипов, В. Бычков, А. Васнецов, С. Виноградов, С. Жуковский, С. Иванов, Н. Клодт, К. Коровин, С. Мажулин, К. Первухин, В. Переплетчиков, П. Петровичев, А. Степанов, Л. Туржанский, которые на протяжении многих лет определяли творческие искания этого объединения, его реалистическую основу.

Среди членов «Союза» были и другие художники, долгие годы участвовавшие на его выставках постоянно, художники, которых сближали с основной группой и общность тематических интересов, и определенная демократическая направленность их искусства, и во многом одинаковые художественные воззрения. Таковы, например, И. Бродский, Н. Крымов, Ф. Малявин, В. Мясютин, Л. Пастернак, А. Рылов, К. Юон и некоторые другие мастера, они хотя и являлись приверженцами «Союза», но не были в полном смысле подлинными союзниками, так как все они своими произведениями выражали лишь часть общих устремлений ведущей группы, представлявшей собой московскую живописную школу в ее наиболее типичном и характерном варианте.

Эта школа – школа Левитана – задавала тон в пейзажной живописи. На новом историческом этапе ученики А. Саврасова, В. Поленова, И. Левитана, В. Серова продолжали развиваться в своих произведениях традиции русской лирической пейзажной живописи, стремясь выразить прежде всего личные чувства, рожденные в них русской природой.

С этой целью художники пишут не природу вообще (что в значительной мере было характерно для старшего поколения многих современных им пейзажистов, как, например, А. Киселева и ряда других), а избирают непритязательные мотивы, которые трогают их своей поэтической красотой.

Природа ими как бы переосмысливается заново. Они воплощают ее не в неподвижном состоянии спокойной красоты, изолированную от людей – у художников «Союза» природа носит всегда одухотворенный характер, она полна эмоциональной жизни, динамики. В их работах все полно движения: колышутся воды весенней реки, зримо «ворочается» в оврагах весенний снег, ползут по траве солнечные блики.

Появление вот такого пейзажа, окрашенного очень ярким, непосредственным авторским отношением (художник словно начинает теперь зримо присутствовать в самой работе), раскрывающего эмоциональную жизнь природы, носящего, как правило, жанровые черты, обязано мастерам «Союза».

С другой стороны, необходимость воплотить на полотне конкретное чувство (настроение) художника потребовала от него иных методов работы. Свои произведения «союзники» создают, как правило, не в мастерской при помощи сочинения на основе натуральных этюдов с последующим длительным завершением, а непосредственно с природы, когда поверхность произведения сохраняет быстроту, стремительность и темпераментность мазка. Все полотно наполняется динамикой, композиция лишается откровенно выявленного устойчивого равновесия, цветовые и световые контрасты становятся напряженными, фактурная поверхность красочного слоя обретает жизнь.

Живописцы «Союза русских художников» вводят в свои работы контрастные сочетания, основанные на противопоставлениях дополнительных цветов, часто пользуются открытым цветом (красный, синий, зеленый), достигая с его помощью (например, в работах С. Иванова, М. Врубеля, Ф. Малявина, А. Рябушкина, К. Коровина, К. Юона, Б. Кустодиева и др.) невиданной ранее эмоциональной содержательности.

Работы «союзников» отличались стремлением использовать все доступные им художественные приемы для достижения нужного им настроения. Это хорошо видно и по цветным гравюрам А. Остроумовой, и по рисункам цветными карандашами Ф. Малявина, и акварелям, гуаши у В. Серова, и рисункам, подцветенным акварелью у А. Васнецова, и рисункам с живописной разработкой одного тона, создающим впечатление цветовых градиаций у Л. Пастернака.

Таким образом, одной из характерных черт искусства мастеров «Союза русских художников» является усиление цветности, живописности искусства, повышение его эмоциональных качеств. Причем изменения претерпели и используемые художниками материалы. Так, например, наряду с масляной живописью большее место стали занимать темпера, гуашь, акварель. Л. Пастернак вспоминал, что в ту пору «у молодых художников сказался большой интерес и стремление изучить и воскресить прежнюю фреску и темперу, вести борьбу с непрочностью нашей станковой масляной живописной техники...»⁴.

Художники начинают сами готовить грунты, растирать краски, стремятся добиться «приятной матовости», как того, например, хотел С. Иванов, которая бросилась ему в глаза на одной из выставок французских мастеров⁵. Многие, как Л. Пастернак, отказываются от работы масляными красками. «Я рано, – писал он, – испытал тяжеловесность масляных красок в области портрета... и искал способа более удобного и в смысле более быстрого работы с натурой. И я выработал собственную смешанную технику – темперу с пастелью»⁶.



И.Э. Грабарь
«Неприбранный
стол». 1907. ГТГ

И темпера, и пастель, и клеевые краски во многом соответствовали характерным для этого времени декоративным приемам. Кроме того, эти техники были наиболее удобным способом работы для художников-импрессионистов.

Техники реалистической живописи с использованием масляных красок в творчестве ряда мастеров – А. Степанова («Ранняя весна»), Н. Крымова («К весне»), А. Архипова («Северная деревня»), Н. Тархова («Козы на солнце»), И. Грабаря («Неприбранный стол») – также меняются – мазок становится матовым, до какой-то степени имитируя темперу и тем самым увеличивая декоративную выразительность работ.

Популярностью пользуется в это время и пастель (у В. Серова, Л. Пастернака, В. Борисова-Мусатова, Б. Кустодиева и др.), матовый характер поверхности которой также близок к клеевым краскам, что позволяло в один сеанс добиваться законченности

⁴ Там же, л. 15.

⁵ В.П. Латшин.
Союз русских
художников. Л.,
1974, с. 90.

⁶ Л.Л. Пастернак.
Материалы
к биографии
Леонида Осиповича
Пастернака. – О.р. ГТГ,
4/696, л. 15.

⁷ История русского искусства. Т. X, кн. первая. М., 1968, с. 32.

произведения или при повторном нанесении не ждать просыхания красочного слоя, как в масляной живописи.

Безусловно, масляная живопись с ее обычными свойствами не исчезла с выставок «Союза»; и у К. Коровина, и у С. Жуковского, и у С. Виноградова, и многих других художников она по-прежнему оставалась тем главным материалом, которым они пользовались, но ее характер был уже иной, в отличие от XIX века.

Если представителей реалистической школы, и в частности передвижников, интересовал прежде всего социальный аспект темы, «союзцев» привлекала красота природы. Правда, в их понимании красоты не было ничего рафинированного, не было нарочитой эстетизации природы. В то время как мастера-реалисты имели перед собой определенную просветительную цель и социальный жанр острейшего критического характера был главенствующей формой их творчества⁷, в творческом методе членов «Союза» для социального жанра и, следовательно, для социального анализа оставалось не много места.

Если Туржанского, например, привлекали убогие деревенские улочки, задворки и он без усталости писал нека-

зистых крестьянских лошадок, то, очевидно, не ради того, чтобы подчеркнуть нищету деревни, а главным образом потому, что все это было ему близко, дорого и пусть печально, но по-своему прекрасно. Жуковский любил писать помещичьи усадьбы; то освещенные последними лучами заходящего солнца, то запорошенные снегом, они оживляют его пейзажи, вносят в них особую элегическую ноту. Художник, разумеется, не помышлял о том, чтобы раскрыть жизненное положение оскудевшего дворянства. Юон создал своего рода эпопею русских праздников, с церквями, сверкающими золотом куполов, с улицами, полными движения и, кажется, даже колокольного звона; но нет в этих радостных, типично русских картинах ни религиозных чувств, ни обличения церковников.

Исключение составляли работы С. Иванова – самого последовательного мастера социальной темы в искусстве того времени. Ряд его произведений острейшего революционного содержания увидел свет как раз на выставках «Союза». Другие члены «Союза русских художников» были далеки от смелых устремлений Иванова. Их произведения несли в себе жизнеутверждающие образы, выражали глубокую любовь к родной стране и народу, что, конечно, также имело прогрессивное значение.

Художники отнюдь не уходили от вопросов жизни. Однако их эстетическая позиция неизбежно ограничивала возможности активной, открытой постановки таких вопросов. Они отказываются от изображения событий, хотя создаваемые ими образы ассоциативно способны были вызывать у зрителя мысли, воспоминания об этих событиях. Случалось, что и «чистый» пейзаж вызывал подобные ассоциации, как это было, например, с пейзажем Рылова «Зеленый шум». Тут социальное начало носило самый общий, символический характер, оно таилось в подтексте образа почти всех произведений, представлявших нечто большее, чем этюд с природы.

В целом стоит отметить, что творческие искания многих деятелей русской культуры того времени были связаны с национальным своеобра-

зом русской жизни, русского народа, с созданием в искусстве своего рода художественного эквивалента национальному своеобразию. Но наиболее яркое и своеобразное воплощение эта тема получила все-таки в творчестве живописцев «Союза русских художников». Например, мастера «Союза» искали национальную красоту: Рябушкин – в быте XVII века, Архипов – в пестроты национальных нарядов, Нестеров – в религиозной легенде, Малявин – в удали и темпераменте крестьянских женщин. Кустодиев проявлял интерес к традиционному городскому и деревенскому быту.

Стилистика и творческие методы этих художников различны, но они отражают одну из важнейших потребностей русских живописцев – осознать свою связь с народом, с национальной традицией. И импрессионизм как творческий метод и способ художественного познания мира был удачно переработан живописцами «Союза» и подчинен их собственным творческим задачам – выразить любовь ко всему русскому. Не случайно «союзцы», от старейшего – А. Васнецова, казалось бы, так мало связанного с импрессионизмом, до самого молодого – Юона, выражали свои симпатии к перевороту в живописи, совершенному во Франции в 70-х годах XIX века группой импрессионистов. «Огромный плюс современного искусства, – писал тогда А. Васнецов, – именно и заключается в том, что художник стал смотреть на природу, как на явление цвета и света: нет ничего черного, глухого, мутного, мертвенного в природе – все проникнуто цветом и светом»⁸. В «Автобиографии» Юона можно прочесть такие строки: «Не говоря уже о живописной технике, – весь мой образ мыслей, вся система и структура моего художественного миропонимания теснейшим образом связаны с теми методами, с теми «возможностями» и с той культурой, которые были открыты и как бы «пущены в ход» импрессионистским движением»⁹.

Ни сами авторы этих высказываний, ни большая часть других участников выставок «Союза» не стали импрессионистами в буквальном значении термина. Лишь немногие художники



А.М. Васнецов
«Гонцы. Ранним утром в Кремле»
1913. ГТГ

этого круга придерживались живописной системы импрессионизма, но даже их творческий метод не был идентичен методу французских мастеров. Однако едва ли не все художники «Союза» пережили период увлечения импрессионизмом, старались освоить его открытия, взять от него то, что им казалось положительным началом. Даже в годы повсеместного увлечения французскими и другими западными мастерами¹⁰, – в этот период члены «Союза русских художников» стремились к тому, чтобы их выставки сохраняли ярко выраженный национальный характер.

Их созерцательное отношение к жизни, восхищение природой, их понимание содержания, безусловно, сближали их с импрессионистами. Однако было бы вернее считать «Союз русских художников» течением искусства, родственным импрессионизму, не отрицая при этом ни его национального своеобразия, ни его связей с традициями передвижников.

⁸ А. Васнецов. Художество. Опыт анализа понятий, определяющих искусство живописи... М., 1908, с. 100.

⁹ К. Юон. Автобиография. М., 1926, с. 24.

¹⁰ С. Маковецкий. Художественные итоги. – «Атлон», 1910, №7, с. 33.

С.Ю. Жуковский
«Усадьба.
Отблески
вечерней зари»
1912
Ярославский
художественный
музей





«Хлеб». 1949. ГТТ



А.Ф. ДМИТРЕНКО
ведущий
научный
сотрудник ГРМ,
заслуженный
работник
культуры
России,
кандидат
искусствове-
дения,
профессор

Страсть и мудрость палитры...

Лишь два из многих качеств, определявших образно-содержательную суть яркого, вдохновенного творчества народного художника СССР, действительного члена Академии художеств, лауреата государственных премий, профессора Татьяны Ниловны Яблонской.

Она была не только выдающимся живописцем в созвездии известных мастеров, представлявших разные республики Советского Союза, но явлением всей отечественной культуры. Созданные ею произведения – картины, портреты, пейзажи – отличались не только принадлежностью к разным жанрам, они несли в себе неиссякаемый огонь поиска, пытливости, движения к новому, всегда были наполнены удивительной душевностью, проникновением, глубоким смыслом. Ее становлению как художника во многом способствовал Федор Григорьевич Кричевский, сочетавший заветы высокой академической школы в Петербурге и пытливый интерес к многовековой традиции народного творчества. Монументальный строй его работ, их содержательная декоративность, способность «взять» исторический сюжет, создать большую картину – все эти черты по-своему обрели место в искусстве талантливой ученицы.

Татьяна Ниловна была прекрасным педагогом. Ей, уроженке Смоленска, где она роди-

лась в 1917 году, принадлежала заслуга воссоздания национальной школы монументального искусства в Киевском художественном институте, в котором она училась и преподавала многие годы. Даже один этот факт возрождения преданной забвению в 1930-е годы известной школы М.Л. Бойчука, чей творческий и жизненный путь (как и его учеников) трагически оборвался в 1937 году, был делом огромной важности. Ибо монументальное искусство – это то искусство, которым, по словам великого современника художницы П.Д. Корина, надо говорить с народом – «высоким ладом монументального искусства». Оно было под стать энергии, уму, темпераменту, чрезвычайной художественной одаренности Татьяны Ниловны. Она воспитала множество учеников, которые стали видными мастерами. Кстати, отметим, что в становлении монументальной мастерской по просьбе Яблонской принимал участие известный ныне питерский художник Игорь Михайлович Сальцев, вспоминавший о совместном периоде творчества с теплотой

и восхищением перед душевным и творческим талантом Татьяны Ниловны...

Я убежден, что художник, так или иначе, похож на свои произведения. Примеров тому немало в искусстве разных стран. Причем речь не только о сюжете, но и самой пластике, характере письма, цветовых предпочтениях (если имеется в виду живопись). Разумеется, степень проявления этого сходства различная. Но чем ярче мастер, а стало быть, личность, тем сильнее такое проявляется. Даже при изменении образного решения на различных этапах творчества это заметно. К примеру, такой яркий мастер, как Яблонская, живописец Божьей милостью. Начиная с работы 1940-х годов – такой активной, жизнеутверждающей, как «Хлеб», выражающей пафос труда реальных людей из села Летава Полтавской области, решенной, казалось бы, в лучших традициях реалистической живописи, точно ощутимо новое, свое – в способности убеждающе выразить мысль, создать образ людей и реального символа их труда. К той же поре принадлежат пленительные лирические новеллы, где действующие лица – женщины, дети, девочка и цветок на окне, гибкая стать юности, завораживающие виды днепровских далей, живо воссоздающие в памяти слова прекрасной песни: «Як тебе не любити, Києве мій». С конца 1950-х годов начинается страстное увлечение Татьяны Ниловны народным искусством, когда она буквально приникла всей душой к истокам знаменитых народных мастеров, украинским песням, самоцветью одежд различных областей Украины – от центральной до Гуцульщины. И этот словно польхающий декоративностью, чистыми несмешанными красками, период, воплотивший в себя увлекательные образы статных гуцулов, нарядных невест и женихов, вещей и трогательных бабушек, сокровенных уголков в доме, самих домов – этот период, сверкнув, не исчез, однако. Как это ни парадоксально, обращение художницы к корневым истокам народной культуры не всем пришлось по вкусу. Иные из ревнителей догматически понятого реализма не понимали щедрого проявления созидательной декоративности в работах мастера. Многие тогдашние живописные находки преобразились потом в своеобразной, плавленной живописной ткани полотен художницы. Но всюду – и в лирическом прикосновении к образу, и в жаркой цветности 60-х, и в сдержанной, но исполненной живописного и духовного движения формы последующего времени, когда ее кисть словно не ощущает стесненности в своем созидательном движении, а живопись, пользуясь определением К.С. Петрова-Водкина, словно «одрогоценивает» любой мотив, любой сюжет, к которому обращается мастер, – всюду видны ее равнодушие, ее взволнованность, ее стрем-

ление к обретению нового образа. Лишь несколько примеров. Одно из самых мудрых, глубоких, философских созданий Яблонской – «Жизнь продолжается». В ней, кажется, сконцентрировалось благородное, патристическое представление художницы о доме, родных стенах, согревающих и старость, и молодость. Подобное мироощущение созвучное народному, воплотилось столь убедительно потому, что сюжет холста с нотами грусти и надежды, щедрой человеческой добротой, передано в самой теплой светоносной живописи, которая, кажется, вибрирует, посылая и нам, зрителям, токи света и тепла. Высоким гуманистическим чувством наполнена картина «Юность». Она – о встрече молодого человека с минувшим – озерком, которое когда-то, видимо, было воронкой от бомбы, снаряда или мины, с «холмами-памятниками», хранящими боль земли. Такая встреча необходима для нравственного становления человека, поколения. На одной из выставок «Юность» экспонировалась рядом с потрясающей своим драматизмом картиной «Безымянные высоты». Художница долго работала над этим полотном, мучительно отсекая все лишнее, чтобы выразить то, что саднило сердце, что несет в себе историческую и человеческую память. Изображенные на картине места рядом с Букринским плацдармом, на котором происходили ожесточенные бои за Днепр, за столицу Украины. Киев затем был взят с другого направления. «Эти высоты стали для меня, – писала Яблонская, – еще более по-человечески прекрасными. Дорогой ценой заплачено за эту красоту. Сколько молодых жизней полегло на этих бесконечно уходящих вдаль прекрасных холмах, сколько крови пролито на этих безымянных

«Жизнь
продолжается»
1971. Гос. музей
украинского
изобразительного
искусства





«Юность». 1969
Гос. музей
украинского
изобразительного
искусства

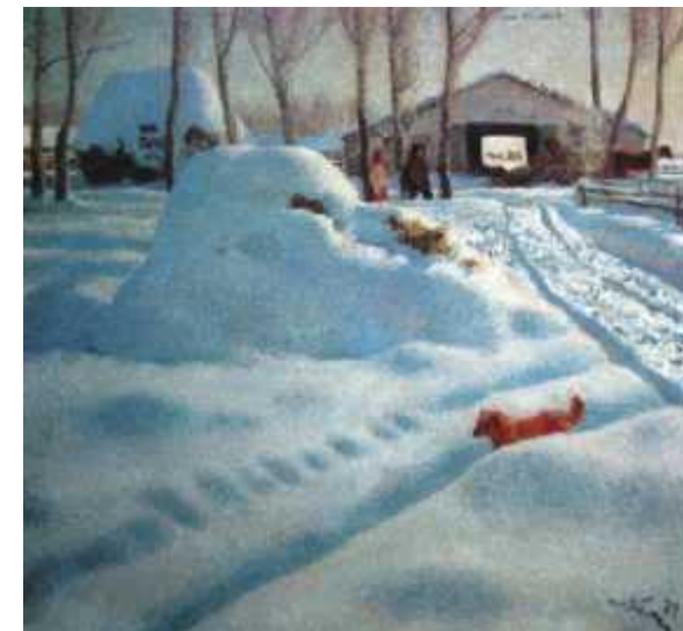
«Лён. МК СССР»
1977



силу жизни, зарубцовывающей самые страшные раны, а также вечную память о тех, кто погиб за Родину». Перед этой картиной, когда она экспонировалась на разных выставках, неизменно стояли зрители и возникало ощущение слышимой тишины. Так было в нашей стране, так было на огромной выставке «Русское и советское искусство. Традиции и современность», показанной в Германии в середине 1980-х годов, где мне приходилось рассказывать об этой картине, потому что она потрясла всех, видевших ее. И здесь возникала гордость за наших людей, за художника, сумевшего так выразить в совершенной форме высокое человеческое чувство. Произведения Татьяны Ниловны неизменно экспонировались на различных выставках в нашей стране и за рубежом. В частности, в составе большой выставки с Украины в Центральном выставочном зале «Манеж» в 1982 году и на персональной выставке в залах Научно-исследовательского музея Академии художеств в 1987 году. Трудно передать то состояние зрителей, которые встречались со ста работами Татьяны Ниловны. В этом было проявление и восхищения ее искусством, и уважения к замечательной личности, и несомненная признательность за обращенность к чувству, к сердцам людей. Татьяна Ниловна, тонко чувствуя поэзию родной земли, конечно, обращалась к великим традициям мировой и отечественной культуры. Поражает в ее искусстве глубокий, будто сплавленный из многих оттенков цвет, общающий одухотворенность всему изображенному. Таковы пейзажи, натюрморты. Пейзаж Яблонской бывает событийный, как в уже упомянутых полотнах «Юность», «Безымянные высоты» и, конечно же, в картине «Лён». Это монументальное, можно сказать, эпическое полотно. Такие черты ощутимы даже в эскизах, набросках, подготовительных работах. Ощущение значимости и величия, которое было так присуще Алексею Гавриловичу Венецианову в его «крестьянском эпосе», по своему убедительно проявляется в полотне. Его пространство кажется необозримым. И поле, уходящее под горизонт, словно перекатывающееся в низины и затем восходящее, крестьянки, цепочкой расположенные на поле, и эта изображенная на первом плане красивая статная сельчанка, словно олицетворяющая не только свою, женскую, молодую красоту, но и красоту родной земли, бесспорно исполнены высокого патриотического звучания, утверждения вечных «трудов и дней» (Гесиод), гуманистической идеи созидания. Если у Александра Довженко были фильмы-символы «Земля», «Поэма о море», то у Яблонской это тоже своего рода живописная поэма о земле людей, о человеке на своей земле. Эту мысль вызывают и более камерные, прекрасные своей живописностью, тонкостью образов

картины «Зима на ферме», «Старая теплая печь», «Апрельское солнце», «Вечер в провинции», «Старая яблоня», «Гроза отшумела». Взгляд Татьяны Ниловны точно подмечал любую деталь и мог передать ее соотносительность с целым. Это особо ощутимо в пейзажах «Зима в старом Киеве» и «Наш прекрасный Киев». Здесь открывается вид из мастерской Татьяны Ниловны на Старокиевскую Гору, которая, мне кажется, словно хранит и приметы сегодняшнего дня, и нечто сокровенное, связанное с полуторатысьелетием древнего города, который в раннем средневековье был блестящей европейской столицей, славной своими строениями, памятниками и высокой культурой. Помнится каждая встреча с Татьяной Ниловной – и на выставках в Киеве, в Москве, и в ее мастерской, и задушевность ее голоса, и то, как она читала стихи и исполняла песни. Она была красивой, статной, гордой женщиной с большим достоинством и удивительной теплотой. Она проявляла большой интерес ко всем выставкам, приезжавшим в столицу Украины, к тому, что видела в других местах. Она восхищалась творчеством Евсея Евсеевича Моисеенко (и это восхищение было взаимным), высоко ценила работы его ученика Андрея Алексеевича Яковлева. Помню, как в экспозиции выставки ленинградских художников в Киеве она с особой нежностью и восторгом, как всегда афористично, высказалась об удивительно красивой работе замечательного ленинградского художника, фронтовика и педагога Федора Ивановича Смирнова «Гусарова гора» – «Да у него краски поют!». Так может сказать художник, который способен обрадоваться успеху другого. Щедрый талант, у которого могла грустить и петь душа, рождались «самоговорящие» образы, в которых тоже звучала живописная мелодия. Звучала в работах о своей родине, звучала и тогда, когда Яблонская была за рубежом, глубоко воспринимая красоту тех мест, в которых побывала. Это, в частности, относится и к картине «Старая Флоренция». Мы видим художницу со спины, перед окном, в створках которого отражаются купола прекрасного города, и словно ощущаем ее восприятие, наслаждение красотой. Красотой, которую она щедро дарит людям.

Семнадцатого июня 2005 года великой украинской художницы не стало. Но ее образ, ее искусство всегда будут напоминать нам о жаре страсти и мужестве творца, подвижничестве и гуманизме – родовой черте отечественной культуры.



«Зима на ферме»
1980



«Вечер. Старая
Флоренция»
1973. ГТГ

Л.В. БАРАНОВСКАЯ
искусствовед,
ведущий научный
сотрудник
Национального
музея героической
обороны
и освобождения
Севастополя



Здание диорамы «Штурм Сапун-горы 7 мая 1944 г.»

Кистью суровой и вдохновенной...

В окрестностях Севастополя, за виноградниками и посадками сосны находится дорожное для сердец горожан историческое место, которое оформлено в мемориальный комплекс, посвященный Великой Отечественной войне.

В 1950 — 1980-е гг. здесь принимали призыва молодые воины, проводились торжественные линейки школьников, не только севастопольских, но и из других городов страны, а во время всесоюзных фестивалей искусств «Крымские зори» проходил большой концерт-реквием «Никто не забыт и ничто не забыто», от которого у зрителей перехватывало горло. Комплекс является структурной частью Национального музея героической обороны и освобождения Севастополя, включает в себя один из его главных объектов — диораму «Штурм Сапун-горы 7 мая 1944 г.», рассказывающую о событии, которое происходило именно здесь и сыграло ключевую роль в окончательном изгнании фашистов из Крыма.

Открытие диорамы состоялось 4 ноября 1959 г., и вот уже почти 50 лет она привлекает посетителей как своим содержанием, так и формой его подачи, одинаково волнует все поколения. За полвека более двадцати четырех с половиной миллионов экскурсантов посмотрели ее.

До диорамы на этом месте располагалась экспозиция небольшого военно-полевого музея, собранная солдатами Приморской армии вскоре после окончания боев. Мысль о крупном художественном произведении — памятнике в честь воинов-освободителей окрепла в тот период, когда коллектив московских живописцев воссоздавал разрушенную гитлеровцами панораму Ф.А.Рубо «Оборона Севастополя 1854-1855 гг.». Возрожденная панорама распахнула двери в год двух юбилеев — 100-летия первой героической обороны города и 10-летия его освобождения от фашистов, а через несколько лет было принято решение о сооружении не менее достойного памятника к 15-летию освобождения Севастополя.

Над диорамой работали художники Студии им. М.Б. Грекова: народный художник СССР Петр Тарасович Мальцев, заслуженный художник РСФСР Георгий Иванович Марченко и самый молодой из них Николай Сергеевич Присекин, впоследствии народный художник России, заслу-

женный деятель искусств Украины. (Заметим, что в дальнейшем тексте при упоминании об авторе диорамы называется одно имя — П.Т. Мальцева, поскольку он руководил творческим коллективом, был старшим и наиболее опытным художником).

В основу полотна он положил свою одноименную картину (1957 г., находится в Центральном музее Вооруженных Сил РФ), расширив ее содержание. Консультантом выступил Герой Советского Союза, капитан 1 ранга в отставке Георгий Владимирович Терновский, военный специалист, историк с высшим образованием, хорошо разбирающийся в вопросах изобразительного искусства, т.к. в юности он увлекался живописью, был вольнослушателем пензенского художественного училища, брал уроки у художника И.С. Горюшкина-Сорокопудова. Старейший советский панорамист Н.Г. Котов, сотрудничавший с Г.В. Терновским, характеризовал его как человека, умело помогавшего автору батального произведения «перевести содержание со словесного языка научной истории

на язык художественного образа». Для диорамы было построено специальное здание по проекту севастопольского архитектора Виктора Петровича Петропавловского. В 1950-е гг. он активно участвовал в восстановлении разрушенных и возведении новых городских объектов: Покровского собора, Музея ЧФ, первой горбольницы, Таврической лестницы, здания панорамы, архитектурной части ряда памятников и др.

«Штурм Сапун-горы» — одна из 4 диорам в творчестве П.Т. Мальцева и считается лучшей из всех. Она является образцом героико-романтического раскрытия темы войны, характерного для советской живописи 1940-х — начала 1960-х гг. Зрители не отдают себе отчет в том, почему она так сильно воздействует на них. Живейший эмоциональный отклик вызывают и масштаб изображения, и сюжет, повествующий о массовом подвиге народа, и образы героев, известных и безымянных, не щадивших свои жизни ради победы. Но ведь все это — масштаб, сюжет, образы, а также композиция, рисунок, колорит, передача пространства и т.д. — есть средства пластического языка, элементы, из которых складывается художественное произведение. Поэтому необходимо вос-

принимать диораму не только как памятник, но и как обладающее немалыми художественными достоинствами монументальное полотно батальной живописи. В нем на основе досконального изучения исторических документов правдиво переданы трагизм и напряжение борьбы, сохранена максимальная точность в изображении места, времени, людей.

Сражение разворачивается на большом пространстве в радиусе 15 и более километров с одновременными боевыми эпизодами на суше, в воздухе, на море. Оно как бы выходит за границы холста, продолжается слева и справа, сверху и снизу. Показано направление главного удара по фашистам войсками 51-й и Приморской армий, их взаимодействие с танковыми частями, реактивной артиллерией — «катюшами», с авиацией и бригадами торпедных катеров. Показ наступательной операции такого размаха потребовал больших размеров — холст имеет 5,5 м в высоту и 25,5 м в длину, площадь предметного плана 83 кв. м.

Наиболее яркие сцены штурма, происходившие на разных участках склона Сапун-горы, и действующие лица сконцентрированы художником перед зрителем, сближены и «уплотнены». Этот прием

применяют многие авторы произведений об исторических событиях для углубления их смысла. Не учитывая такого права художника на обобщение и творческое воображение, некоторые ветераны упрекали П.Т. Мальцева в том, что он изобразил в данной полосе наступления бойцов соединений, которые шли на несколько километров правее или левее.

Все персонажи размещены группами с выделением в них центральных фигур. Это сделано для того, чтобы они хорошо «прочитывались» на всем протяжении полотна и не было хаоса, однородности людского скопления. Образы героев реалистичны, подвиги достоверны — они были совершенны на склонах Сапун-горы и при освобождении Севастополя. Почти всем бойцам, изображенным на переднем плане, присвоены имена подлинных участников штурма. А некоторые из оставшихся в живых позировали художнику в процессе создания диорамы, погибшие писались с фотографий. Это Герои Советского Союза разведчик Илья Поликахин и стрелок Иван Яцуненко, санинструктор Женя Дерюгина. Портретное сходство всех сохранено. Они представлены художником так, что их образы одновременно индивидуальны



Фрагмент центральной части диорамы



Рядовой Кузьма Москаленко, пулеметчик 1369-го стрелкового полка 267-й стрелковой дивизии, ведет огонь по врагу. Правее старшина первой статьи Женя Дерюгина, санитар 83-й бригады морской пехоты, оказывает помощь раненому. Фрагмент диорамы

и типичны. Отстраняясь от собственных имен и судеб этих людей, можно сказать, что на полотне диорамы они приобрели ёмкое символическое звучание. Подобные типы бойцов мы часто видели на различных иллюстративных материалах периода Великой Отечественной войны, они символизировали мужество женщин-медиков, стремительность наступления наших войск, моменты взятия высот и т.д. Тут прослеживается богатый опыт работы П.Т. Мальцева в военном плакате и фронтовой открытке.

Построение большой картины, особенно населенной и с развернутым сюжетом, предусматривает определенную последовательность восприятия ее левой и правой части. Как правило, мы рассматриваем картину слева направо, поэтому одну сторону воспринимаем как начало, другую — как завершение изображенного действия. В диораме это учтено. Правая сторона композиции имеет иную эмоциональную насыщенность, чем левая, она придает настроение картине. Здесь взгляд зрителя приковывает алый штурмовой флаг в руках одного из солдат, и даже без комментариев экскурсовода понято радостно-волнующее значение изображенного момента. Его торжественность и в том, что он как бы приподнят над боем, над тем, что уже ранее пережил зритель, последовательно пройдя по замыслу художника через все сцены схваток, самопожертвования и гибели, прорывов вперед (здесь удачно используется в композиции рельеф местности). И хотя бой еще продолжается, ясен его итог — взятие Сапун-горы нашими войсками.

Рисунок П.Т. Мальцева отличается крепкой конструкцией, верностью пропорций фигур и предметов, что обеспечено блестящим мастерством автора и продиктовано потребностью как можно большего приближения к жизни. Разнообразные движения отдельных фигур составляют общую динамику полотна. Этюды художника к диораме дают представление о том, как он, работая с натурщиками, искал выразительности поворотов, ракурсов, жестов. Рисунок на первом плане выполняет и эмоциональные функции — своей угловатостью и остротой, прямыми, ломаными линиями бетонных плит и камней он подчеркивает жесткость обстановки.

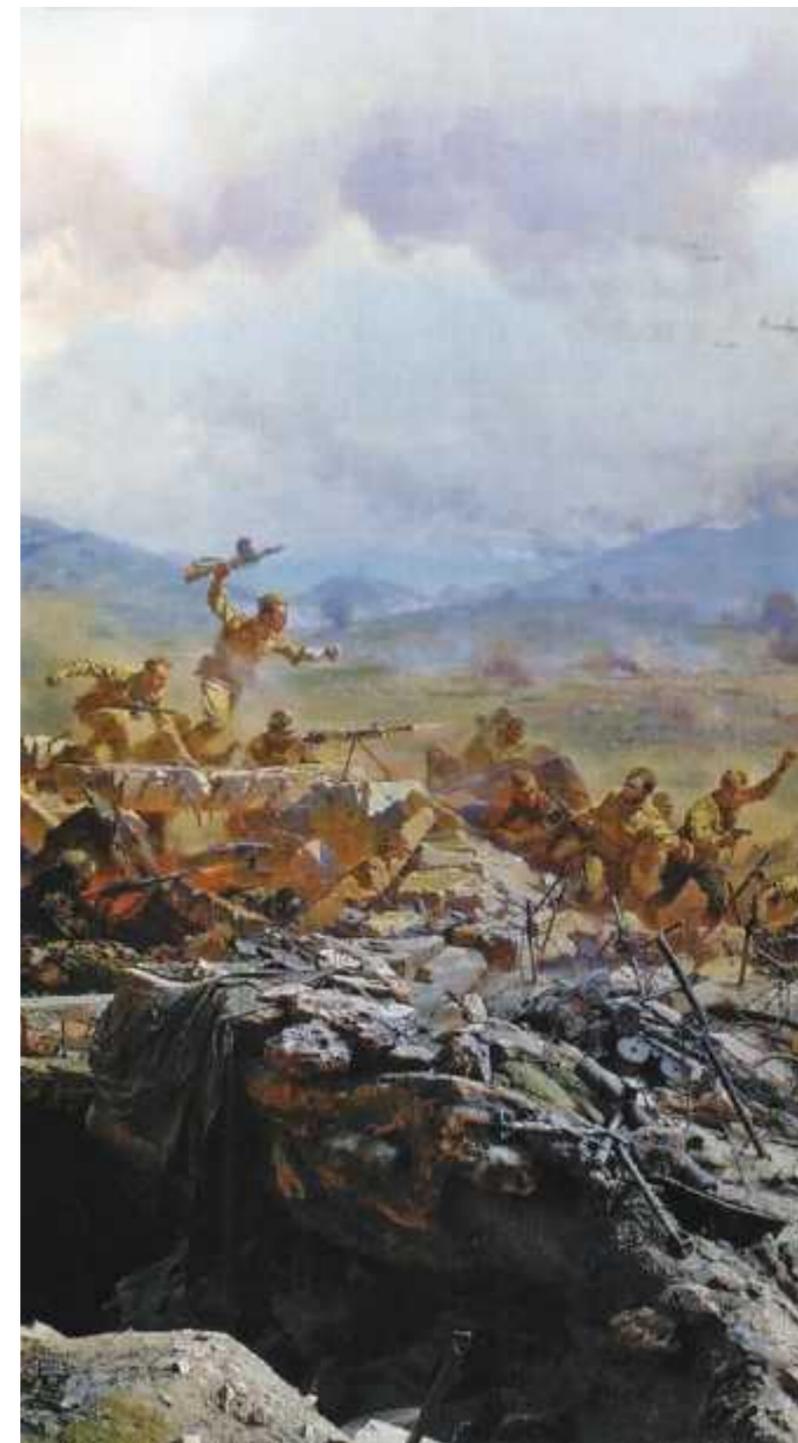
Колорит полотна диорамы построен на так называемом «натурном» цвете и подчинен законам пространства и солнечного освещения. Яркость изображенного южного дня — это состояние природы в конкретном месте в конкретный час. Но не только. Кроме обозначения времени суток и географического пункта, — это и средство воплощения авторского замысла, в чем убе-

ждает сравнение пейзажных этюдов П.Т. Мальцева, написанных на Сапун-горе, с полотном диорамы. Там спокойные, нежные краски, здесь — в основной части — «горячий» цвет «бьет» в глаза и создает у зрителя впечатление жаркого боя, а резкость и контраст тонов, борьба света и тени выражают энергию действия, накал происходящего. В колорите дальнего плана цветовые градации убывают и смягчаются. Существующее в природе оптическое смешение на расстоянии мелких цветовых пятен приводит к единой голубовато-оливковой тональности этой части картины, размытости контуров фигур и предметов, к меньшей степени их стереоскопичности. Все вместе прекрасно передает воздушную среду и глубину пространства.

Будучи одним из ведущих художников Студии им. М.Б. Грекова, специалистом в области панорам и диорам, П.Т. Мальцев выступил новатором в этом виде искусства, своим творчеством содействовал его развитию. В частности, в диораму «Штурм Сапун-горы» он ввел такие приемы, как расположение предметного плана на одном уровне со смотровой площадкой, изображение фигур на полотне в человеческий рост (более ранние диорамы были меньшего размера), что позволило в соответствии с их масштабом включить в предметный план подлинные вещи и реликвии с мест боев: фрагменты оружия, обмундирования, железобетонных конструкций и т.д. Вместе с мастерски скрытой живописными средствами границей между холстом и предметным планом это существенно усилило иллюзию реальности, главный эффект, который должны вызывать панорама и диорама, — эффект присутствия зрителя на месте события. Поскольку нижний край полотна не виден, пространство сражения как бы раздвинуто, приближено к смотровой площадке, тем более, что в объемно выполненные блиндажи вмонтированы живописные вставки — рукопашные схватки наших бойцов с засевшими там фашистами. Обогаติлись содержание предметного плана, он перестал играть вспомогательную роль.

В 1960 г. создатель диорамы «Штурм Сапун-горы 7 мая 1944 г.» был удостоен диплома I степени и Золотой медали Академии художеств СССР.

Вокруг Севастополя много высот и долин, где шли жестокие бои и где сейчас, по словам поэтессы Риммы Казаковой, «obeliski, как души, рвутся из земли». На Сапун-горе можно не только постоять у такого обелиска в молчании, но и увидеть тот самый бой воочию. Его участники, запечатленные на полотне диорамы, останутся вечно живыми.



Лейтенант Михаил Головня, командир взвода разведки 953 стрелкового полка 257 стрелковой дивизии, врывается на вражеский дот. Рядом его однополчанин старший сержант Николай Гунько ведет огонь из ручного пулемета. Фрагмент диорамы



*М.-Л.-В. Шардон
Портрет князя
А.И. Барятинского
в детстве
с лошадкой. 1817*



*В.А. ГРЕКОВ
искусствовед*

Игрушка в детских портретах

Из собрания Художественно-педагогического музея игрушки

В портретах детей одной из наиболее популярных аллегорий, используемых художниками наряду с изображениями животных, птиц, цветов и фруктов, были игрушки. Изображение детских игр и игрушек было призвано помочь художнику точнее нарисовать психологическую характеристику персонажа путем передачи атмосферы детской среды и быта.

Игрушке как неотъемлемой части народного искусства всегда были присущи те же характерные черты и особенности: коллективность творчества на основе преемственности и традиции, эпичность, художественный образ, основанный на подробности, повторе и вариации. Потому, используя ее в детском портрете, художник подчеркивает характер персонажа или вышедшего из народа, или выделяет присущие ему черты, оттеняемые изображенной при нем народной фигуркой.

Роскошные и репрезентативные заграничные куклы были присущи высшим слоям общества, потому изображения их можно встретить в парадных портретах или при акцентировании статуса героя.

В собрании Учреждения Российской академии образования «Художественно-педагогический музей игрушки» находится ряд портретов детей с игрушками. Среди них есть изображения как народных игрушек, так и игрушек аристократических, которыми играли отпрыски дворянских семейств. Такие игрушки зачастую являлись вариантами традиционных игрушек и выполнялись мастерами на основе выработанных столетиями форм народной культуры. Безусловно, игрушка дополняла и расширяла характеристику персонажа, являясь неким атрибутом, характеризующим детство. Мальчики чаще всего изображались с военными игрушками, девочки — с куклами.

Своими бытовыми сценами из жизни лейб-гвардейцев и портретами вошел в историю русского искусства немецкий живописец Адольф Иебенс (1819—1888), работавший в России с 1845 по 1863 г. На его «Портрете мальчика в красном с военными игрушками» 1849 г. изображен ребенок, держащий в левой руке шляпу с пером, опершийся на стол правой рукой и удерживающий поводья коня-каталки, стоящего перед ним. Ребенок находится в пространстве игровой комнаты, позади него — предметы, составляющие его среду, — игрушечный барабан и пушка, за которыми — большой деревянный солдат с ружьем. Это произведение наглядно демонстрирует зрителю семейные ценности, пропагандируемые бидермейером, прославление уюта домашней обстановки и домашнего очага.

К числу интерьерных образов принадлежат и выполненные неизвестным художником первой половины XIX в. в 1840-х гг. на цинковых пластинах парные портреты девочки в красном сарафане с игрушками и мальчика в красном платье с игрушками и букварем. Отличающиеся несколько нарочитым перспективным и композиционным

построением, они вместе с тем осторожно приобщают нас к миру ребенка, пытаясь через предметы его обихода, игровой среды, дать представление о характерных для того времени идеалах воспитания.

Большинство изображенных на портретах игрушек представляют собой аристократические переложения игрушек народных. Так, несомненный интерес представляет группа портретов будущих русских императоров Павла I и Александра I в коллекции музея. Среди них можно выделить портрет наследника престола великого князя Александра Павловича с серебряной погремушкой кисти неизвестного русского художника конца XVIII в. Возможно, этот портрет является копией с работы французского живописца Антельма Франсуа Лагрена (1774—1832). Изображенная здесь погремушка со свистком в ручке, которую младенец держит в кулачке, изготовлена из тонкого серебра. Очевидно, что являясь дорогой репликой аналогичной глиняной игрушки, она берет свои истоки именно в народной культуре.

Подобный предмет изображен на портрете ребенка с погремушкой и кольцом 1840 г. кисти неизвестного провинциального мастера середины XIX века. Портрет этот вызывает интерес благодаря удивительной иконографии модели, избранной художником — здесь мы не найдем традиционной трактовки детского образа как «маленького ангелочка», напротив, юный герой этого полотна поражает своей «брутальностью».

Данный образ несет на себе черты столь характерной для детских портретов XVIII столетия костюмизации, служившей аллегорической характеристике персонажа. В то же время ему присуща совершенно особая иконография — как и на портрете А.Г. Бобринского кисти Ф.С. Рокотова — здесь портретируемый сжимает в крохотной ручке погремушку подобно скипетру — символу державной императорской власти.

Зачастую дети воспринимались как маленькие взрослые: их дальнейшие судьбы и социальный статус определялись происхождением и были предопределены: девочки выходили замуж, а мальчиков с рождения записывали в военную службу. Их поведение также определялось принадлежностью к определенной социальной группе. Они рано взрослели, подчас еще в детском возрасте беря на себя взрослые обязанности и заботы. Поэтому именно художнику принадлежала заслуга своего рода фиксации этой общественной роли, которую в соответствии с рождением дети должны были играть всю жизнь.



*Неизвестный художник
первой четверти XIX в.
Портрет В.Д. Обрескова верхом
на палочке. Начало 1820-х*



*И. Волков. Портрет девочки с куклой
в руках. 1884*



Ф.А. Тулов. Портрет девочки с карточным домиком (М.П. Кожинной). 1830-е



Неизвестный художник середины XVIII в. Портрет мальчика в красном с бильбоке

Портрет мальчика верхом на коне-палочке с собакой, относящийся к концу XVIII в., представляет собой изображение Людовика XVI ребенком. Конь-палочка на данном портрете является типичной игрушкой мальчиков аристократических семей. Подобные игрушки входили в набор военной игровой атрибутики, с помощью которой мальчиков-дворян готовили к военной карьере.

Кисти немецкого мастера Иоганна Конрада Дорнера (1809—1866) принадлежит «Портрет Сергея Владимировича Давыдова в детстве» (1851), ранее находившийся в собрании графа В.В. Орлова-Давыдова в его подмосковном имении Отрада.

Портрет Сережи Давыдова — прекрасный образец интерьерного произведения, где ребенок изображен в привычной для него обстановке, рядом с хорошо знакомыми и любимыми им предметами. Идее величия детства, прославлению его непреходящей ценности подчинена композиция этой совсем небольшой работы с ее четким обозначением перспективы, репрезентативной постановкой фигуры: ребенок мал по возрасту, но отнюдь не кажется небольшим по росту, чему способствует его развернутое почти фронтально изображение в рост и чуть снизу. Угол стола с резной баясиной и частью столешницы с одной стороны и грань скамьи — с другой, между которыми и помещена фигура ребенка, как бы ограничивают размеры его настоящего, еще такого небольшого и хрупкого мира, атрибутом которого становится игрушечная повозка у ног героя. Правая рука, держащая шляпу с перьями, своим жестом как бы приглашает зрителя к вхождению в это картинное пространство, приобщению к миру героя, в котором есть место игре, религиозному воспитанию, о чем свидетельствуют иконы в «красном углу», и будущее (изображение выхода в иное внеинтерьерное заоконное пространство).

Среди портретов детей с куклами можно выделить портреты троих детей (1865) кисти Л. Бланк, портрет неизвестной девочки с куклой в руках (1884) кисти И. Волкова, а также портрет ребенка в белом платье с деревянной куклой в руках (вторая половина XVIII в.). Куклы здесь предстают как предметы стаффажа, внося в то же время в произведение определенный подтекст, они несут на себе определенную смысловую нагрузку, имеют символическое значение.

Часто можно встретить изображения детей с атрибутами спортивных игр. Таким предстает перед зрителем пятилетний Николай Ефимович Жуков на портрете мальчика

с воланом в руке (1806) кисти неизвестного русского мастера или Михаил Дмитриевич Обресков на портрете мальчика в красном платье с обручем (1823) Дезире Галлио, работавшего в России в 1-й половине XIX в.. Здесь французский живописец запечатлел необычайно популярную в дворянской среде игру в серсо.

Еще интереснее запечатленная в живописи игра, которой увлекались дети в эту эпоху, — это карточные домики. Обилие карт в домах было связано с повсеместно распространенной игрой взрослых, каждая из которых, как правило, начиналась с новой колоды, после чего карты переходили к детям. Насколько «карточные домики» были распространены в детских забавах, говорит не только это словосочетание, вошедшее в поговорку, но и повторяемость этого сюжета в живописи. Подтверждением этому может служить портрет девочки с карточным домиком (М.П. Кожинной) 1830-х гг., принадлежащий кисти Ф.А. Тулова из собрания музея игрушки.

Еще одним значительным произведением представляется «Портрет князя А.И. Барятинского в детстве с лошадкой» (1817), выполненный французской художницей Виргинией Шардон (в замужестве Ансло, 1792—1875). Изображенный на портрете деревянный конь-качалка — типичная игрушка детей аристократических семей. Подобен ему «Портрет Василия Дмитриевича Обрескова ребенком», верхом на палочке, принадлежащий кисти неизвестного художника первой половины XIX в., изображающий, по-видимому, сына тайного советника Д.М. Обрескова.

Многие игрушки детей российских дворянских фамилий были заимствованы из детской игровой среды Западной Европы. Интересным представляется портрет мальчика в красном с бильбоке середины XVIII в. Бильбоке (фр. bilboquet) — старинная французская игра, суть которой состоит в том, чтобы поймать в чашечку привязанный к ней нитью шарик, пользовалась большой популярностью в XVIII в.

Таким образом, подводя итог сказанному выше, следует заметить, что игрушка может выступать в портретах детей как важная деталь и символический атрибут детства. И именно посредством её, содержание детского образа подчас раскрывается и наполняется новым содержанием и смыслом.



10 апреля — в помещении ВТОО «СХР» состоялось очередное заседание Клуба живописцев, которое было посвящено творчеству известного российского историка искусства и художественного критика доктора искусствоведения, профессора Виталия Серафимовича Манина. Заседание открыл председатель СХР А.Н. Ковальчук, а провёл оргсекретарь СХР, зам. председателя комиссии по искусствоведению и критике А.У. Греков. В проведении творческого вечера приняли участие ведущие российские искусствоведы, художники и студенты художественных вузов Москвы. О творчестве своего коллеги высказались доктор искусствоведения В.В. Ванслов и Г.В. Плетнёва, художники В.Н. Телин, О.Н. Лошаков, Л.П. Тихомиров и другие, подчеркнув огромный вклад В.С. Манина в изучение и развитие искусствоведения, в определение дальнейших путей развития российского изобразительного искусства.

ТВЕРЬ



Приглашение на выставку

10 апреля — 10 мая — в Большом зале Тверского городского музейно-выставочного центра (Советская, 54) состоялась выставка произведений народного художника России, действительного члена РАХ В.М. Сидорова, представившего на суд земляков лучшие свои произведения разных лет.

В экспозиции тверской выставки было около ста работ. Историю каждой своей картины, персонажа маэстро может рассказывать часами, даже если картина была написана много лет назад, все детали хранятся в памяти.

Народного художника СССР Валентина Сидорова называют «портретистом русских изб», а сам художник не скрывает, что родился в глубинке и даже гордится этим.

С особым трепетом пишет Сидоров родное Коровино, где прошло его детство. В этой деревне он построил часовню в память земляков, не вернувшихся с войны. Немало способствовал и тому, чтобы жила Академическая дача имени Репина в тверских левитановских местах.

Звание «Почётный гражданин Тверской области» для художника — его сущность. Вся жизнь, все творчество связано именно с ней.

В.М. Сидоров на вернисаже сказал: «Мечта моя осуществилась. Мне хотелось открыть выставку на своей земле. Ведь эта выставка где только не побывала: она сначала открылась в Минске, Могилеве, Киеве, Бишкеке, Ташкенте, Ереване, Самарканде. Потом в наших городах российских. Только сейчас мечта сбылась — я показываю свое искусство на Тверской земле, с которой связана вся моя жизнь, все мое творчество».

ИВАНОВО

14 апреля — в помещении выставочного зала Ивановского отделения ВТОО «СХР» открылась выставка произведений известных российских живописцев — народных художников России В.В. и Н.П. Родионовых, приуроченная к 80-летию В.В. Родионова. На открытии выставки по поручению Секретариата ВТОО «СХР» секретарь Союза Н.Б. Колобова вручила художнику Золотую медаль Александра Иванова, которой был отмечен выдающийся вклад мастера в изобразительное искусство России.

МОСКВА



Афиша выставки

15 апреля — 6 мая — в помещении выставочного зала ВТОО «СХР» (Покровка, 37) состоялась посмертная выставка известного московского живописца заслуженного художника России Алексея Александровича Жабского (1933—2009). Названная устроителями: Союзом художников России и галереей «Арт Прима» — «Первая персональная», она в рамках проекта

«Романтики реализма» представила творчество этого самобытного мастера.

В экспозицию вошло более 70 работ мастера из коллекции галереи «Арт Прима» и частных собраний — это пейзажи, натюрморты, портреты, картины известной серии «Дети войны. 1943 год».



А.А. Жабский. «Натюрморт с яблоками. (Будильник)». 2005

О себе Алексей Жабский писал в автобиографии: «Я родился 20 марта 1933 в Сибири, в деревне Александровка Каргатского района Новосибирской области в рабочей семье. Отец был путевым обходчиком на железной дороге. Семья жила в железнодорожной будке, которая одиноко стояла недалеко от города Каргат. От крыльца будки начиналось поле и тянулось до самого горизонта. По другую сторону будки шумел бесконечный лес. С тех пор, как помню себя, рисовал. Однажды отец привез мне из Москвы подарок — красный карандаш, и я не расставался с ним, пока не осталась от карандаша одна крошка».

Творчество Алексея Жабского хорошо известно художникам и коллекционерам несмотря на то, что у него не было ни одной персональной выставки. Высочайший художественный уровень его работ и необычайная личная скромность уже давно сделали его имя легендарным. Небольшие по размеру его изящные натюрморты и пейзажи Жабского неизменно привлекали внимание специалистов и любителей живописи на всех крупных московских и российских художественных выставках, становились объектом пристального изучения. Живопись Алексея Александровича, безусловно, принадлежит романтичному реализму, и коллекция его работ органично вошла в состав экспозиции выставки «Романтики реализма» в Санкт-Петербурге и Вологде летом 2009 г.



О.А. Андреева. «У самовара». 2007

Большие Гончары – продолжение славных традиций

А.У. ГРЕКОВ

В Художественно-педагогическом музее игрушки состоялась примечательная выставка народного творчества Тульской земли. На этот раз она была посвящена произведениям мастериц, сохраняющих и развивающих традиции городского игрушечного промысла бывшей тульской слободы Большие Гончары, в которой издревле жили представители профессии, запечатлённой даже в этом местном топониме. Давно уже нет в Туле этих слобод – Малые и Большие Гончары. Лишь в названиях улиц на окраине города запечатлелась историческая память о славном прошлом этих мест.

Настоящая выставка, основными экспонентами которой стали народные мастера И.Д. Бежина и О.А. Андреева, была призвана познакомить зрителей с оригинальными глиняными фигурками, которые привлекали внимание коллекционеров ещё в конце XIX века.

Первое упоминание о них датируется 1912 годом. Тогда в начале XX века в зна-

менитой статье Александра Николаевича Бенуа «Игрушки» в журнале «Аполлон» были приведены эскизы четырех фигурок: гуляющей пары, кормилицы с ребенком под зонтиком, монаха и няни с мальчиком. Некоторые сведения о тульской игрушке: офицерах и дамах, лошадаках-свикульках – есть и в книге «Нравы Растеряевой улицы» уроженца Тулы писателя Г.И. Успенского.

Но распространены игрушки здесь были задолго до начала XX века, о чем свидетельствуют последние находки археологов. Так, раскопки 1993 г., проведённые в центре Тулы, дали в пластах XVII в. уникальную находку – фигурку барыни без головы, по характеру исполнения очень близкую работам конца XIX – начала XX вв., которые встречаются в музейных собраниях России.

Промысел, возникший в слободе Большие Гончары, просуществовал до революции. Гончарная артель же существовала вплоть до 1930-х гг. Затем игрушка была забыта. Уникальное мастерство, казалось, кануло в Лету.

Хранящиеся в музеях страны около 40 произведений – вот весь круг сохранившихся игрушек Больших Гончаров начала XX столетия. Музей игрушки обладает шестью такими произведениями (больше него таких игрушек хранит только Государственный Русский музей – 30). Они и открывали экспозицию, став яркой прелюдией к настоящей выставке.

Тульская городская игрушка не отличается многообразием сюжетов: это барыни с зонтиками, гуляющие и танцующие пары, амазонки и наездники, доярка с коровой, пеленальщица.

У больших по размерам кукол способ изготовления лиц напоминает приём, применявшийся китайцами в XV–XVII вв. – оттиск готовой маски. К другому типу относятся круглые лица с выразительными глазами-колесиками и маленькими носиками.

Фигурки отличаются своеобразной пластикой. Их туловища вытянуты вверх. У них маленькие головки, широкие и высокие юбки-колокола.

Эти пропорции придают куклам изящество и легкость. Игрушки, по всей видимости, лепились из разных частей. Мастера отдельно изготавливали юбку с туловищем, затем формовали головку с шеей и вставляли ее в приготовленное в верхней части туловища отверстие, замазывая место стыковки, потом примазывая заранее приготовленные руки. Затем костюмы фигурок украшались оборками и рюшками. Существует гипотеза, что фигуры делали несколько мастеров – возможно, юбки колоколами лепили мужские руки, а мелкие детали и сборку выполняли женщины.

Так же отдельно лепился зонтик и прикреплялся к фигурке при помощи проволоки, которая прокалывала верхнюю часть туловища. Создавалось впечатление, что барыня держит зонтик рукой, согнутой в локте. Удивительно тактично у игрушечников сработаны все детали нарядов – тонко вылепленные оборки примазывались к костюмам.

Фигурки индивидуальны по росписи. Ее колорит – нежных, пастельных тонов. Роспись исполнялась темперной краской, имела матовую, непрозрачную поверхность. Интересно, что у игрушек, практически нет орнамента – изящные линии как бы служат продолжением детали наряда.

Прежде чем наносить краску, игрушки белили. Видимо, это делали потому, что

глина была разных цветов и после обжига работы приобретали различные оттенки розового цвета.

Произведения, дошедшие до наших дней, дают наглядное представление о нарядах 1880-х годов. Условность в пластике и росписи позволяет представить облик персонажей, но не переходит в излишнюю натуралистичность. Удивительная элегантность нарядов завораживает своими фасонами и декором.

Наряду с богатыми дамами, как бы прогуливающимися под зонтиками, встречается еще один персонаж – кормилицы. Характер их одежды уже проще, ближе к народному костюму. На них белые кофты и юбки с передниками, на голове – войники и косы с лентами, спускающиеся по спине ниже талии. По силуэту фигурки более скромные и строгие, у них нет, например, наклепленных на юбках оборок. В руках кормилицы держат или маленьких барынь в красивых нарядах, или барчуков, тоже в модных костюмах.

Своеобразна пластика кавалеров, сопровождающих дам. Они имеют такие тонкие ножки, что вынуждены как бы прилепиться к пышным оборкам своей подруги. У них военная выправка, гордая, затянута в мундир фигура и небольшая головка с пышными кудрями. Изображаются эти пары или на прогулке, или в танце.

Уникальны по выразительности образа сюжеты с монахом и монахиней. Их широкие у основания юбки-колокола с высокой талией переходят в туловища с маленькими головками и головными уборами. В руках-ладошках, выглядывающих из широких рукавов, монах или монахиня держит раскрытую книжку. Различие между ними в головном уборе и бороде, наклепленной на лицо монаха.

Другой вид тульских игрушек – жанровый. Композиция «Всадница в прогулочном наряде на коне» отличается большой целостностью. Две фигурки словно слиты воедино, дополняя и обогащая друг друга и в пластике, и в росписи.

Поистине уникальна композиция «Пеленальщица». Женщина, стоящая около стола, на котором



О.А. Андреева и И.Д. Бежина

И.Д. Бежина. «Доилка». 2007



находится ребёнок, наполнена добротой и радостью материнства.

Прошло почти столетие. Но интерес к данному промыслу не угас. Современные художники стараются возродить утраченные традиции.

Известный коллекционер и исследователь игрушки Г.М. Блинов в своей книге «Записки коллекционера» писал, что когда он в 1973 г. приехал в Тулу и стал наводить справки о глиняной игрушке Больших Гончаров, никаких следов гончарного промысла уже не было. Встретившийся ему старожил 1909 г. рождения из семьи потомственных гончаров смог лишь пунктиром очертить линию существования промысла. Коллекции же тульских музеев, по его словам, данных игрушек не имели.

Постепенно у местных жителей вызрел интерес к возрождению игрушечной традиции. Сначала Ирина Кузнецова, а потом Ирина Бежина и Ольга Андреева занялись восстановлением и развитием этого ремесла на современном этапе.

Работы И.Е. Кузнецовой кажутся более рукотворными, менее заглаженными и привлекают своей близостью к историческим прототипам. Большая коллекция работ мастерицы была приобретена музеем игрушки в 1990 г. Вся она была представлена на выставке и продемонстрировала основные типы произведений Больших Гончаров.

И.Д. Бежина и О.А. Андреева изучением работ занялись самостоятельно, сначала по имеющимся открыткам и публикациям, затем — непосредственно в фондах музея

игрушки и Государственного Русского музея. Они делали эскизы и копии, изучали пластику, роспись, цветовое решение. И пришли к выводу, что тульская и филимоновская игрушки находятся в родственной связи, что отражено, как в их пластике, так и в орнаменте.

Кстати, существует легенда, что выходцы из деревни Филимоново, оказавшись в слободе Большие Гончары, пропустив через свою фантазию городскую культуру и, возможно, обучившись приемам фарфоровой пластики, создали удивительный по силе восприятия образ народной игрушки. Однако они, увлекшись красивыми нарядами, оборками, рюшами, тем не менее не потеряли главного стержня исконной традиции местного промысла.

Рассматривая барынь из деревни Филимоново и барынь из Гончаров, можно уловить сходство в пропорциях, абрисе фигуры, в пластике. Филимоновская игрушка — крестьянская забава, непременно со свистком, который присутствует почти в каждой фигурке.

Тульская городская игрушка — более сложное, художественно утонченное искусство, вобравшее в себя городскую культуру и профессионализм. Лишь в двух сюжетах городской тульской игрушки можно встретить свистки. Это «Всадник» и «Женщина доит корову», которые по стилю все же продолжают тульский игрушечный промысел.

Мастерицы понимали, что подходить к возрождению игрушки надо бережно и осмотрительно: не нарушая ее самобыт-

ности, сохраняя ее изящество, грациозность, статью, пластику, форму и орнамент росписи. Они уяснили, что гончары, делавшие игрушку, любовались ее формами, декором. Эти фигурки создавали для любования, ими украшали окна домов, комоды и горки. В свистульки играли дети, поэтому такую игрушку глазурировали.

Современные мастерицы не меняли форму, роспись возрождаемых работ. Веянием нового времени для них стало развитие сюжетности и композиционности, как это было сделано в городской вятской дымковской игрушке. Так появились у мастериц большие многочисленные фигурные

ансамбли «Рождество Христово», «Новый год», «Маскарад».

Сегодня у И.Д. Бежиной и О.А. Андреевой уже несколько учениц, что свидетельствует о дальнейшем продолжении и развитии традиции. На выставке в Сергиевом Посаде О.В. Бобылёва, С.В. Жукова, С.Ю. Андреева, М.М. Серёгина представили свои произведения наравне с этими признанными народными мастерицами.

Большое количество публики собрал не только вернисаж, который освещало несколько местных и подмосковных теле- и радиокomпаний, но и мастер-класс, проведенный в музее 15 мая, на котором И.Д. Бежина и О.А. Андреева продемонстрировали свое мастерство в создании этих ярких и своеобразных игрушек.



ПАВЛОВСКИЙ ПОСАД, МОСКОВСКАЯ ОБЛАСТЬ



Е.В. Жукова. Шаль «Подсолнухи». 1997

17 апреля — в помещении муниципально-го выставочного зала открылась выставка произведений лауреата Государственной премии РСФСР им. И.Е. Репина, Е.В. Жуковой, посвященная 25-летию её творческой деятельности.

МОСКВА



Приглашение на открытие выставки

22 апреля — в 21-22 залах ГТГ (Крымский вал, 10) состоялся вечер-вернисаж выставки известного российского художника, профессора Московского института изобразительных искусств (с 1948 — МГХИ им. В.И. Сурикова), в 1961—63 гг. — председателя правления МОСХ, народного художника СССР, действительного члена АХ СССР Дмитрия Константиновича Мочальского (1908—1988) «Романтик соцреализма». Приуроченная к недавно отпразднованному 100-летию со дня рождения мастера, выставка познакомила с рядом его живописных произведений, посвящённых жизни и быту советской молодёжи, труженикам целины.

ЯРОСЛАВЛЬ

23 апреля — 10 мая — в Центральном выставочном зале Ярославского отделения ВТОО «СХР» (Максимова, 15) состоялась

академическая выставка «Традиции великой школы» — совместный проект Российской академии художеств, Союза художников России и Ярославского союза художников.



Каталог выставки

В выставке приняли участие художники из Москвы, Санкт-Петербурга, Вологды, Смоленска, Чебоксар и Ярославля.

Жители города смогли увидеть произведения Зураба Церетели, Ефрема Зверькова, Таира Салахова, Дмитрия Жилинского, Евгения Максимова, Татьяны Назаренко, Алексея Талашука, а также ярославских художников, чьи имена широко известны не только в России, но и далеко за пределами нашей Родины, — Николая Мухина, Геннадия Дарьина, Владимира Ульянова, Адольфа Булдыгина, Юрия Жаркова, Александра Кариха, Фёдора Новотельнова, Леонида Малафеевского, Владимира Горячева, Михаила Кораблева, Валерия Теплова и других известных представителей ярославской художественной школы.

Организовать выставку помогло правительство области. За несколько часов до вернисажа губернатор Сергей Вахруков встретился с председателем Союза художников России Андреем Ковальчуком, речь шла о взаимодействии государства и культуры.

Андрей Ковальчук, в частности, сказал: «Сейчас в Комитете по культуре в Думе рассматривается законопроект о поддержке творческой личности и об общественных объединениях. Этот закон, если он будет принят, должен снять многие вопросы, в том числе и о художественных мастерских».

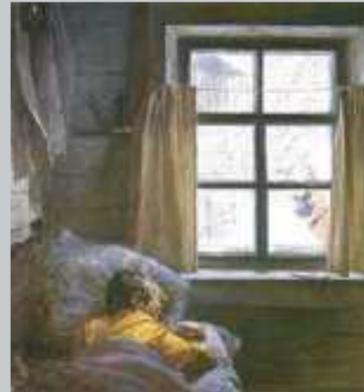
Глава региона заметил, что поддерживать подобные законопроекты необходимо. И со своей стороны заверил: в области

творчество и культура всегда найдут помощь и поддержку. «Мы изыщем ресурсы, но и государство должно контролировать этот процесс. Это очень нужное дело».

Перед вернисажем была устроена пресс-конференция, собравшая многочисленных представителей средств массовой информации и любителей искусства. В торжественном открытии приняли участие 25 членов Российской академии художеств, в первую очередь, председатель ВТОО «СХР» А.Н. Ковальчук, первый секретарь ВТОО «СХР» Н.И. Боровской, секретарь ВТОО «СХР» А.Н. Суховецкий.

По мнению организаторов выставки, она продемонстрировала преемственность в развитии изобразительного искусства России и несомненно стала прекрасным подарком российским художникам Ярославлю в преддверии юбилея.

МОСКВА



С.И. Казанцев. «Антошкин сон». 2005

23 апреля — в зале №16 ЦДХ (Крымский вал, 10) состоялся вернисаж выставки «Путь в вечность» иркутского художника Сергея Казанцева. Выставку открыл оргсекретарь ВТОО «СХР», главный редактор журнала «Художник» А.У. Греков. На открытии также выступил член живописной комиссии ВТОО «СХР», заслуженный художник России, доцент МГАХИ им. В.И. Сурикова Е.П. Журов.

27 апреля — в выставочном зале ВТОО «СХР» состоялась презентация альбома, посвящённого художникам-графикам Московской области, опубликованного трудами искусствоведа, заслуженного деятеля искусств Л. Миловидова.



Геннадий Иванович Ларишев

Не стало Г.И. Ларишева, одного из ярких народных художников России, своими произведениями утверждавшего Красоту на Земле. Его помнят многие, его любили все, кто смог настроиться на его волну — волну любви к народному искусству и федоскинской миниатюре, волну добра и света. В память о нём — эти строки одной из его учениц.

«Я пришла работать в Федоскино в то время, когда фабрика была на новом витке творческого подъёма. Ученики Г.И. Ларишева (студия Ларишева) уже сформировались как самостоятельные, яркие художники. Они участвовали в выставках, получали государственные премии. Время было замечательное. На фабрике ещё работали корифеи промысла — Пашинин, Липицкий.

Г.И. Ларишев был наставником молодёжи. Приглядывался к каждому молодому художнику, пришедшему работать на фабрику. Каждого настраивал на творчество, напутствовал в работе, приглашал и даже заставлял участвовать в выставках. Очень внимательно следил за нашими творческими поисками, всегда напоминал о незыблемости традиций. Традиции нам, молодым художникам, опoённым свободой творчества, тогда казались чем-то жёстким и неудобным. Пройдя через свои ошибки, я многое поняла — у Г.И. Ларишева был этот заветный камертон, который определяет истинно ценное в художественном творчестве федоскинского промысла. Поэтому и нужно было слушать Г.И. Ларишева, слушать и запоминать.

Отношения у нас сложились взаимно тёплые, доверительные. Его поддержка, внимание, даже какая-то отеческая забота, для меня были очень важны.

Г.И. Ларишев очень ценил единомышленников. Коллектив для него всегда имел очень большое значение. Он старался сплотить людей, направить их общую энергию в нужное русло. В тоже время он сам

был ярким самобытным творцом и в каждом художнике уважал неповторимую творческую личность.

Я благодарна судьбе, что привела меня в Федоскино в «эпоху Г.И. Ларишева», что довелось работать рядом с ним, общаться, учиться у него. Для меня это бесценно. Бесценен так же его вклад в развитие Федоскинской миниатюры».

Т. Дмитриева



Николай Михайлович Сидоров

Ушел из жизни народный художник РСФСР ветеран Великой Отечественной войны Николай Михайлович Сидоров, все творчество которого было слито воедино с творчеством его супруги и соавтора Анны Степановны Король.

Родившийся в 1922 г., он вместе с ней более полувека неустанно работал над сериями графических произведений о родной Пензе, в которой он родился, вырос и куда возвратился после войны 24-летним кавалером ордена Красной Звезды, чтобы поступить в художественное училище. Здесь он учился у знаменитого И.С. Горюшкина-Сорокопудова, чью школу прошли многие известные художники России.

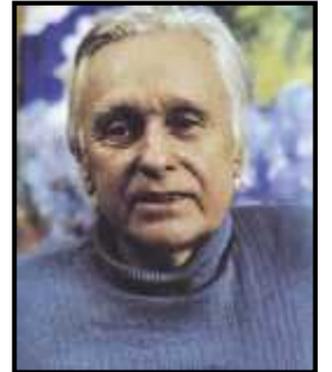
Далее была учеба в Харьковском художественном институте, его окончание с отличием и возвращение в 1954 г. на родину вместе с женой — своей однокурсницей.

А потом годы неустанного творческого труда: офорты, выставки, творческие поездки, встречи.

Всё это теперь стало достоянием художественной жизни России, которая сохранит лучшие творения мастера для будущих исследователей его творчества. Но важно, что творческая династия мастеров не прервалась — внучка художников продолжает семейные творческие традиции.

Вечная память ветерану Великой Отечественной, воину и творцу.

В. Шабанов



Николай Михайлович Баранов

В апреле 2009 г. оборвалась жизнь известного владимирского художника Николая Михайловича Баранова (род. 23 мая 1929 г.) — мастера, чье творчество целиком укладывается по времени во вторую половину XX—нач. XXI вв. В эти годы он зародился как художник и сформировался как яркая творческая личность.

В первое десятилетие своего творчества он внимательно следил за вопросами формы и содержания в искусстве, проявив в черно-белой графике широкий тематический кругозор, решал светотеневые проблемы, усложняя содержательное наполнение образа. Это были те же искания, что и в живописи, проводившиеся В. Юкиным и К. Бритовым. Эти художники быстро обрели единомышленников. У Баранова же сподвижники появились только в конце 1960-х. Но именно с этого времени начинается развитие владимирской графики как большого художественного явления, и у истоков ее стоял именно Баранов, который ярко и самобытно вводил графическое искусство в русло сугубо владимирского явления.

Другой крупный прорыв в искусстве был свершен Николаем Барановым в начале 1990-х. Не порывая с графикой, он обратился к живописи. Это была его внутренняя потребность — видеть художественный образ через цвет, что интуитивно созревало еще в формах его графического искусства.

Творчество Николая Баранова — яркое, самобытное, во многом опередившее свое время и теперь уже ставшее уделом истории искусства.

Автор двух книг воспоминаний, он хотел сохранить в памяти потомков имена художников-владимирцев, факты художественной жизни талантливого творческого коллектива, которым ему приходилось руководить в качестве председателя правления. Теперь воспоминания напишут и о нем...

А. Скворцов



Андрей Ковальчук. Скульптура.

— М., 2008. — 168 с., ил.
Альбом «Скульптура», увидевший свет в одном из московских издательств, посвящен творчеству председателя СХР, народного художника России, члена президиума РАХ А.Н. Ковальчука. В нем нашли отражение практически все значительные произведения выдающегося российского скульптора, внимательно исследованные и описанные во вступительной статье доктора искусствоведения В.С. Манина, который многие годы наблюдает за развитием творческого пути А. Ковальчука.

Альбом сопровождается справочный биографический материал и список выставок, на которых принимал участие скульптор.

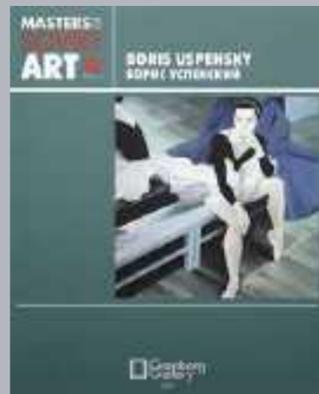


70 лет. Союз художников РСО-Алания. 1939-2009.

— Владикавказ, 2009. — 210 с., ил.
Во Владикавказе в рамках празднования 70-летия Союза художников РСО-Алания был издан юбилейный альбом, посвященный творчеству современных осетинских художников. Альбому предпосланы статьи искусствоведов Зары Газдновой («Дорога длиною в 70 лет») и Мадины Атаевой («Искусство Осетии. На крыльях веч-

ности» и « Душа осетинского художника. Искусство рубежа XX—XXI века»).

Творчество художников Осетии широко представлено в альбоме иллюстрациями с произведений живописи, графики, скульптуры, монументального, декоративно-прикладного и народного искусства, что расширяет представление любителей искусства о национальной культуре этого народа.



Борис Успенский. — Gamborg Gallery, 2009.

— 80 с., ил.
В серии «Мастера советского искусства» «Gamborg Gallery» увидел свет каталог произведений известного мастера графического искусства народного художника России, академика РАХ профессора Б.А. Успенского, в течение 10 лет (с 1988 по 1998) бывшего первым секретарем СХР. Издание богато иллюстрировано воспроизведениями плакатов, выполненных мастером совместно с О.Н. Савостюком, афиш, рисунков, живописных произведений.

Издавшая каталог галерея с 1998 г. знакомит зрителей с советским искусством 1930—1980-х гг. проводя выставки в Москве, Копенгагене и Лондоне.



Анатолий Бичуков. Скульптура.

— М.: Сканрус, 2009. — 48 с., ил.

В издательстве «Сканрус» вышел в свет альбом, посвященный творчеству народного художника России, вице-президента РАХ, ректора МГАХИ им. В.И. Сурикова А.А. Бичукова. Выпуск издания был приурочен к 75-летию юбилею известного российского скульптора. Вступительную статью к альбому написал член президиума РАХ искусствовед А. Рожин. Юбилейные торжества, прошедшие в РАХ, были ознаменованы обширной экспозицией произведений ваятеля и его чествованием на заседании президиума академии. Студия художников имени В.В. Верещагина МВД России, которую на протяжении 35 лет возглавляет А.А. Бичуков, при поддержке фонда «Забота» опубликовала к этому событию еще одно издание — обширный буклет с приветственными словами юбиляру от министра внутренних дел РФ Р.Г. Нургалиева, президента РАХ З.К. Церетели, члена президиума РАХ скульптора А.И. Рукавишника и вступительной статьей искусствоведа О.В. Марьяновской.



Графика художников Подмосковья. Альбом.

— М., 2009. — 288 с., ил.
Альбом «Графика художников Подмосковья» опубликован в Москве и представляет собой одну из первых попыток обобщения большого материала, посвященного мастерам этого яркого вида искусства, живущим и работающим в Московской области. Автор вступительной статьи Л.А. Миловидов и составители представили на суд зрителей творчество практически всех мастеров графики региона, сопроводив иллюстрации фотографиями авторов и биографическими справками, что придало этому изданию поистине энциклопедический характер.



2	тема номера А.С. Хворостов Верните нам Мясоедова К 175-летию со дня рождения художника	
8	тема номера В.С. Оголевец Вспоминяя Г.Г. Мясоедова	
14	юбилей А.И. Кунин Образ Гоголя в искусстве	
21	юбилей А.У. Греков Сергей Харламов — юбилею Гоголя	
24	размышления М.А. Некрасова «Ипатьевская ночь» — памятник Зураба Церетели. Два вопроса к искусству и художникам	
28	выставки Г.В. Плетнёва Кризис как предощущение нового	
36	выставки С.Н. Левандовский Свечение духа Заметки о X межрегиональной выставке «Российский Север»	
46	выставки Н.И. Аникина Современное искусство в творчестве московских художников	
52	выставки А.И. Морозов «Сибирь-Х»: услышать художника	
60	выставки С.С. Шелехова «Юг России» — межрегиональная выставка в Сочи	
66	выставки З.И. Иванова-Унарова Язык символика в современном искусстве Дальнего Востока	
72	выставки Е. Шипицына X региональная выставка «Урал» — открытый горизонт искусства	

ХУДОЖНИК 2009. № 1-2
Журнал Союза художников России, основан в 1958 году

Редакционная коллегия:
Н.И. Боровской — первый секретарь ВТОО «СХР», народный художник РФ, член-корреспондент РАХ.
А.У. Греков — заслуженный деятель искусств РФ, кандидат искусствоведения.
В.И. Иванов — народный художник СССР, действительный член РАХ.
А.Н. Ковальчук — председатель ВТОО «СХР», народный художник РФ, действительный член РАХ.
М.А. Некрасова — заслуженный деятель искусств РФ, действительный член РАХ, доктор искусствоведения, профессор.
В.М. Сидоров — почётный председатель ВТОО «СХР», народный художник СССР, действительный член РАХ, профессор.
В.П. Сысов — секретарь ВТОО «СХР», заслуженный деятель искусств РФ, действительный член РАХ, кандидат искусствоведения, профессор.
С.П. Ткачёв — народный художник СССР, действительный член РАХ.
С.М. Харламов — секретарь ВТОО «СХР», народный художник РФ.
Д.О. Швидковский — заслуженный деятель искусств РФ, действительный член РАХ, доктор искусствоведения, профессор.

Редакция:
Главный редактор А.У. Греков
Арт-директор И.Г. Верповский
Дизайнер И.Э. Вакк
Технический редактор С.А. Марданов
Корректор З.А. Морозова

Журнал зарегистрирован Министерством РФ по делам печати, телерадиовещания и средств массовых коммуникаций 19 февраля 2001 года
Регистрационный номер: ПИ №77-7345

Учредитель:
Всероссийская творческая общественная организация «Союз художников России» (ВТОО «СХР»)

Адрес редакции:
103062, Москва, ул. Покровка, 37
Телефоны: (495) 917-59-64, 917-56-52
Факс: (495) 917-40-89
www.artist-mag.ru
E-mail: artist-mag@mail.ru

На 1-й стр. обложки:
И.Е. Репин. Портрет Г.Г. Мясоедова. 1886
На 4-й стр. обложки:
Тульские городские глиняные игрушки. 2000-е гг.

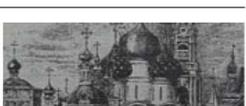
Студия «Арт-Фактор» (495) 680-74-05
www.art-factor.ru

Тираж 1000 экземпляров

Требования к материалам, предоставляемым авторами для публикации: Текст и иллюстрации предоставляются в электронном виде. Объем текста — не более 6 стр. (шрифт Times New Roman, кегль — 12 пунктов), иллюстрации снабжать распечаткой и списком подписанных подписей (название (описание), год создания, техника, размеры, место хранения). От автора — краткая информация о себе и фото, контактные координаты

За нарушение авторами закона РФ «Об авторском праве и смежных правах» редакция ответственности не несет

© ВТОО «СХР», 2009
© Дизайн «Арт-Фактор», 2009

76	выставки <i>В.Ф. Пак</i> Ростовская эмаль На X Региональной выставке художников центральных областей России	
80	выставки <i>Е.В. Голышенкова</i> Благовест Поволжья	
86	творческое наследие <i>Т.В. Туржанская</i> В.Л. Туржанский Из глубин моей памяти...	
90	творческое наследие <i>И.Л. Туржанская</i> Леонард Туржанский — мой отец	
96	творческое наследие <i>Е.В. Ленкова</i> Реалистические традиции в творчестве мастеров «Союза русских художников»	
104	мастерская художника <i>А.Ф. Дмитренко</i> Страсть и мудрость палитры...	
108	Великой Победе посвящается <i>Л.В. Барановская</i> Кистью суровой и вдохновенной...	
112	музей <i>В.А. Греков</i> Игрушка в детских портретах	
116	народное искусство <i>А.У. Греков</i> Большие Гончары — продолжение славных традиций	
122	книжное обозрение <i>А.У. Греков</i> Аннотации к книгам, вышедшим в 2008 г.	
22	официальная хроника СХР <i>А.У. Греков</i> X съезд Союза художников России	
23, 65, 75, 79, 115, 120, 121	Хроника художественной жизни Союза художников России	



Музей игрушки — уникальное хранилище музейных ценностей: памятников древних эпох и современности. Музей был основан в Москве в 1918 г., и в настоящее время празднует своё 90-летие. Он является самым первым музеем этого профиля в Европе. Его миссия — собрать, сохранить и передать (будущим поколениям хрупкие предметы, дорогие детским сердцам прошлого и настоящего.

Основатель музея — художник, коллекционер, музейный деятель Николай Дмитриевич Бартрам (1873-1931). Именно его тщанием было создано это уникальное собрание, ставшее в Москве 1920-х гг. одним из самых популярных музейных центров.

В 1931 г. коллекции музея были перемещены из Москвы в Загорск (ныне — Сергиев Посад), где с 1975 г. они размещены в старинном особняке, выстроенном в свое время для Сергиевопосадского училища. За годы существования музей пополнился многочисленными экспонатами буквально со всех уголков мира и хранит в своих фондах 58 тысяч музейных предметов. Ныне Музей игрушки самое интересное собрание России, представляющее отечественную и зарубежную игрушку.



Неизвестный художник конца XVIII в. Портрет великого князя Александра Павловича, будущего Российского императора Александра I. 1770-е. Художественно-педагогический музей игрушки. Сергиев Посад

Большие Тончары

