

Artist ХУДОЖНИК



Журнал Союза художников России

№ 1 / 2010

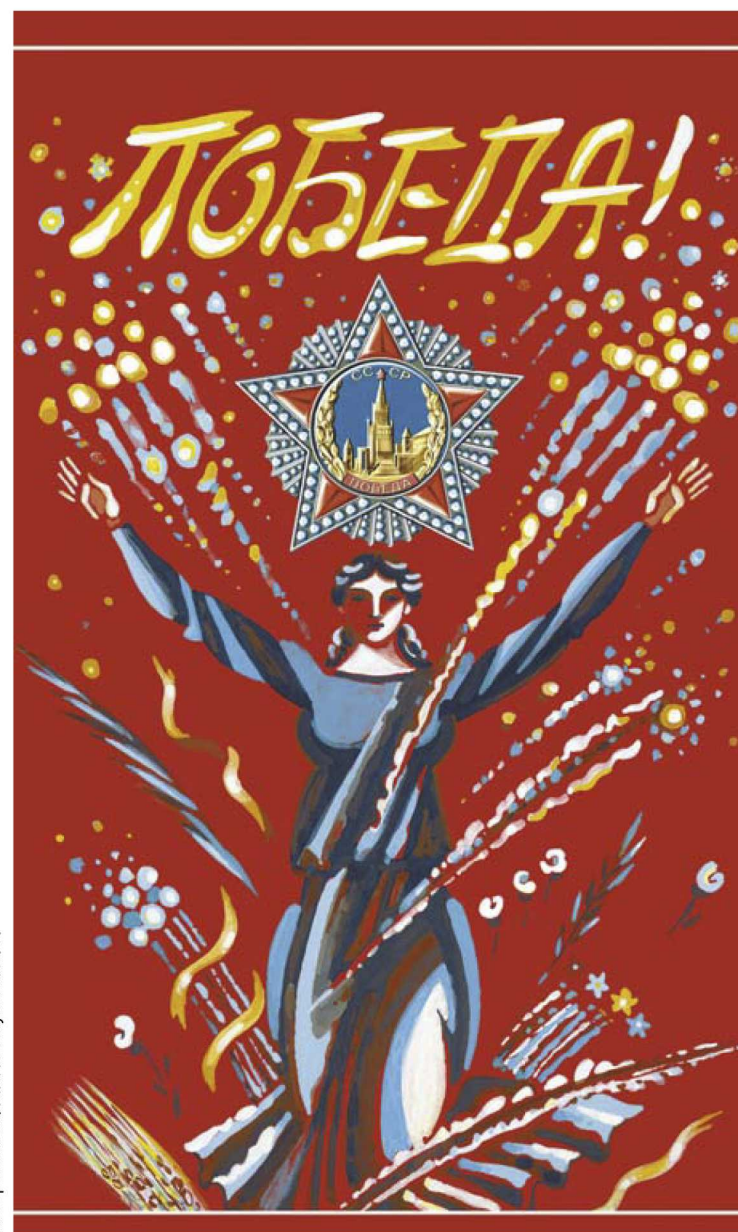
Возвращение символа эпохи*



* Читайте в разделе
«Хроника» на странице 67

В.И. Мухина. «Рабочий и Колхозница». 1937. Москва

Дорогие художники — участники
Великой Отечественной войны!
Секретариат Союза художников
России сердечно поздравляет
вас с 65-й годовщиной
Великой Победы!



Автор плаката: Л.Я. Левшунова. 2010

Международная художественная выставка
«Победа!», посвященная 65-летию Победы
в Великой Отечественной войне 1941-1945 гг.,
состоится в Центральном доме художника
с 23 апреля по 17 мая 2010 года.

колонка редактора



Дорогие друзья!

Минул ещё один художественный год, отмеченный важными историческими вехами в жизни Союза художников России. Он ознаменовался очередной Международной выставкой «Россия-ХI» и X съездом СХР, определившим на ближайшее пятилетие стратегические пути развития нашего уникального сообщества, избрал его руководящие органы, скорректировал положения Устава, адаптировав его к нашему непростому стремительному времени.

Повседневная жизнь союза в эти месяцы представила нам как череду всё более значительных юбилеев, так и ряд отчётно-выборных собраний, не только утвердивших прежние приоритеты, но и приведших к руководству новые молодые художественные элиты. Им предстоит войти в новое пятилетие и определить развитие региональных творческих коллективов, достойно приведя их к предстоящим зональным выставкам и новому Всероссийскому художественному смотру.

Этот год будет ознаменован великим праздником Победы, который Союз художников России, как и весь наш народ, встретит торжествами — рядом художественных экспозиций как в регионах Родины, так и в Центральном доме художника — большой всероссийской выставкой, которая представит как работы ветеранов Великой Отечественной войны, так и произведения российских художников о войне. Мы глубоко чтим память об этом великом событии XX века и хотим передать новым поколениям нашу тревогу и озабоченность судьбами современного мира.

Осень нынешнего года принесёт нам ещё одну важную примету времени — Всероссийскую молодёжную выставку, ставшую уже традиционной и воплощающую заботу союза о его молодом пополнении — выпускниках художественных учебных заведений.

Обещает быть многолюдным и очередной приём в СХР, который пополнит наши ряды свежими творческими силами.

Александр Греков,
главный редактор
журнала «Художник»



«Запорожцы». 1880-1891. ГРМ



Т.В. ЮДЕНКОВА
кандидат
искусствоведе-
ния, старший
научный
сотрудник ГТГ,
старший науч-
ный
сотрудник
НИИ РАХ

Репин неисчерпаем

К 165-летию со дня рождения Ильи Ефимовича Репина

От творчества Репина всякий раз остается ощущение полной, порой избыточной изученности: любой маломальский факт его жизни и искусства сразу же становится всеобщим достоянием. Ему посвящено много книг, среди них популярные и серьезные монографии и статьи, написанные писателями, историками искусства, музейщиками, архивистами. Предлагаая разные взгляды и концепции, публикуя вновь открытые материалы, исследователи, неизменно сходятся в одном – в неисчерпаемости репинского наследия. Поэтому интерес к его творчеству плавно перешел в XXI век.

На 1870–1900-е годы приходится расцвет яркого и неординарного таланта Репина, пора-

жающего масштабностью своего дарования. На протяжении четырех десятилетий он не устал удивлять современников новыми живописными поисками. По всеобщему признанию, он, бесспорно, ведущий мастер эпохи, своим искусством во многом определивший пути развития русской живописи и, более того, сформировавший определенную художественную традицию.

Репин прожил долгую, бурную и, можно сказать, счастливую творческую жизнь. «Я работал четверть века большей частью при счастливых условиях, в свое удовольствие, по страсти и в награду, не знал горечи непризнания, горечи нелюбви», – скажет он на своем 25-летнем

юбилее художественной деятельности. Его молодость выпала на период исторических реформ 1860-х годов, овеянных романтикой грядущих перемен. А конец жизни пришелся на Первую мировую войну и три русские революции. Он скончался в 1930-м на 86 году жизни в своей усадьбе Пенаты, тогда уже принадлежавшей не России, а Финляндии, пережив большинство своих друзей, товарищей-художников. Он был современником Перова и Саврасова, но и Матисса и Пикассо, Достоевского и Тургенева, но и Маяковского и Бурлюка. В книге воспоминаний «Далекое близкое», а также в его письмах поражает плотность жизни – редкая насыщенность событиями, творческими удачами и душевными кризисами, интересными встречами и знакомствами, выпавшими на долю одного человека.

Щедро одаренный от природы живописным талантом, тонкостью ума, гибкостью характера, он, как магнит, притягивал к себе современников. Среди них именитые люди, представители творческой и научной интеллигенции: Л.Н. Толстой, В.М. Гаршин, М.П. Мусоргский, С.И. Мамонтов, П.М. Третьяков, Д.И. Менделеев. Репин не только портретировал их, а некоторых по несколько раз, но со многими из них состоял в приятельских отношениях. Представители царской семьи и аристократической знати входили в круг его моделей: император Николай II, великий князь К.К. Романов, обер-прокурор Святейшего Синода К.П. Победоносцев.

Самой яркой чертой художественной натуры Репина было глубокое, ничем не истребимое устремление к познанию жизни во всех формах её проявления. «...Окружающая жизнь меня слишком волнует, сама просится на холст», «голова горит от чудеснейших мыслей... сердце так горячо любит весь мир, с таким жаром обнимает все окружающее...» (1, 206)¹, «и более чем когда-либо верю ...в эту жизнь, трепещущую добром, правдой и красотой...» (1, 243), – писал он в период расцвета своего творчества.

Страстное желание воплотить движение живой жизни объясняет разносторонность его творческих интересов. Он выступал не только в роли художника, но и общественного деятеля, педагога, теоретика искусства, автора воспоминаний, владея, по всеобщему признанию, богатым, образным языком. После смерти он оставил огромное эпистолярное наследие, частично изданное в XX веке (порой с купюрами), но не утратившее до сих пор своего значения. Он бесстрашно испытывал свой талант в разных жанрах: бытовом и историческом, портрете и пейзаже, даже в натюрморте. Он пробовал свои силы в разных видах искусства. Увлеченно работал как

иллюстратор Пушкина, Гоголя, Лермонтова, Л.Толстого, Лескова, Чехова, Горького и др. Огромно его графическое наследие (уголь, пастель, акварель, карандаш). Именно Репину обязано возрождение больших рисуночных портретов в 1890–1900-е годы, предвосхитившее новации искусства рубежа XIX–XX веков, в частности В.А. Серова. Работая в скульптуре, он разрабатывал форму психологического портрета, расширяя возможности познания современного человека.

Со свойственной ему остротой восприятия он выражал свои жизненные впечатления через живописные образы: будь то легкий карандашный набросок или большое многофигурное полотно. Натура для него была важнее всего. Где бы ни находился художник, при нем неизменно были его рабочий карандаш и блокнот. Он оставил множество натуральных зарисовок и этюдов. В то же время он прекрасно владел композицией. Сочиняя картины, руководствовался силой своего воображения, не пренебрегая работой по памяти. Репин писал быстро, горячо, увлеченно. Иногда он искренне сожалел, когда ему

«Портрет
С.И.Мамонтова»
1880
Театральный
музей
им.А.А.Бахрушина,
Москва



не удавалось «напасть на глубокую идею, которая бы пластично вылилась в образах» (1, 241). С появлением новой идеи быстро забывал о прежней, за что его часто обвиняли в непоследовательности: «... та мне кажется скучной, хотя и далеко не исчерпанной, и я не зарекаюсь вернуться к ней» (1, 311), – честно писал о себе Репин, не страшась критики. Он умел полностью погрузиться в творчество, вдохновляясь даже при исполнении официальных заказов. Он мог написать портрет в один сеанс а la prima, отдавшись вдохновенному порыву, но мог работать мучительно долго, не раз переписывая композицию и меняя холсты. Несколько десятилетий он размышлял над картиной «Крестный ход в дубовом лесу. Явленная икона», которую датируют 1877–1924 годами. Репин не боялся повторений и часто возвращался к прежним композициям, увлекаясь новыми поисками. Известно три варианта картины «Запорожцы пишут письмо турецкому султану»; пять вариантов «Дуэль–Поединок»; картина «Иван Грозный и сын его Иван» (1885, ГТГ)

«Негритянка»
1875–1876. ГРМ



была повторена в картине «Сыноубийца» (1909), «Бурлаки на Волге» (1872, ГРМ) в картине «Быдло империализма» (1915).

Репин родился в семье военного поселенца в маленьком городке Чугуеве, недалеко от Харькова, 5 августа (по новому стилю) 1844 года. С 10 лет он учился у местных иконописцев. В возрасте 20 лет он приехал в Петербург и поступил в Академию художеств, сначала вольнослушателем, а вскоре стал её учеником (с 1864 по 1871).

Главное направление творчества Репина наметилось уже в академической программе «Воскрешение дочери Иаира» (ГРМ), за которую в 1871 году он получил Большую золотую медаль и право на шестилетнее пенсионерство. В картине чрезвычайно важным стал выбор изображаемого момента: не исцеление и не воскрешение больной интересует художника, а ожидание чуда воскрешения, которое читается во взволнованных лицах родственников, в скупых и несколько скованных движениях, в тонких перепадах от холодного тона к теплomu, в общем ощущении трагического звучания темы. Смысловой узел композиции – сцепление рук Христа и дочери Иаира, в котором зарождается сама жизнь. Идея воскрешения, раскрывающая близость жизни и смерти, их слияние и одновременно противостояние, увлекает художника. Глубокое личное горе – пережитая в детстве смерть старшей сестры Усти – нашло претворение в эмоциональной ткани картины. Работая над этим полотном, Репин испытывал «вдохновенно-восторженное» состояние, вспоминал музыку Бетховена. Он добился впечатления величественности и торжественности образов, которая отнюдь не разрушалась ощущением жизненности происходящего. Сознание трагедии и едва теплящаяся надежда, искренность веры и сомнение читаются в лицах персонажей. Уже в раннем полотне Репин проявил себя тонким психологом, введя новые элементы в трактовку евангельского сюжета.

В начале 1870-х он пишет картину на тему современной жизни «Бурлаки на Волге» (1870–1873, ГРМ). Ей предшествовало путешествие по Волге в 1870 году. Привезенные волжские этюды Репин представил на академической выставке и сразу получил заказ великого князя Владимира Александровича, который спустя три года приобрел картину. Написанная в период академического обучения, она быстро сделала молодого художника известным, став символом молодого демократического искусства. С «Бурлаков» «началась моя слава по всей Руси великой», – писал он в воспоминаниях. Отказавшись от открытого обличения, Репин изобразил многотрудную жизнь бурлаков.

Темная группа подневольных,двигающих судно бечевой, словно выпадает из пространства светлого голубого неба и золотого песка и вопиет о чудовищной несправедливости. Каждый из образов внушал Репину уважение, он восхищался их силой, мудростью, удалью, красотой, наделяя яркой характеристикой. Читая в это время «Илиаду» Гомера, он сравнивал их с греческими героями.

Во время пенсионерского периода (1873–1876) в Париже художник всем интересуется, жадно впитывает разнообразные впечатления, изучает старое европейское и современное искусство. Все французское его увлекает блеском, вкусом, легкостью, грацией. Не прошел он и мимо импрессионистов, правда, назвал он их «реалистами». Несмотря на запрет академии, он выставил некоторые работы в Парижском Салоне. Репин не боится и ставит живописные эксперименты, по-своему откликаясь на различные тенденции европейского искусства. В Париже он написал живописный портрет дочери Веры (1874, ГТГ) с оглядкой на французских мастеров, жены Веры Алексеевны, добавив к названию показательный комментарий а la Manet (1876, ГТГ). Тяготая к ориенталистским мотивам, он создал этюд «Негритянка» (1875–1876, ГРМ), в реалистических традициях – портрет И.С.Тургенева (1874, ГТГ). В качестве отчета в академию Репин исполнил историко-фантастическую картину «Садко» (1876, ГРМ), отвечающую правилам петербургского академизма и близкую по духу популярному в те годы в Европе бытовому этнографизму. Вступая в соревнование с европейским искусством, Репин пишет натурные этюды Монмартра и Веля, в которых разрабатывает световоздушную перспективу. Все выполненное в Париже демонстрирует его всеядность, неумную художественную страсть.

Вернувшись в Россию, Репин отдал дань увлечению импрессионизмом в картине «На дерновой скамье» (1876, ГРМ). Изображенные близкие родственники художника растворены в окружающем пространстве сельского пейзажа, прозрачного воздуха, пронизанного солнечными лучами. Гармония цвета и света, некоторая камерность сюжета в целом не свойственны его творчеству, и шире – русской живописи 1870-х годов, тяготевшей к остросюжетным драмам. На родине Репин обратится именно к сложным психологическим полотнам, а мотивы передачи солнечного света найдут свое воплощение в произведениях более позднего времени, но не будут являться основополагающими.

После заграничной поездки Репин едет в Чугуев, рассчитывая погрузиться в жизнь российской провинции ради накопления худо-



«Садко в подводном царстве»
1876. ГРМ

жественного материала. Наблюдая жизнь «простоватого люда», живущего «гораздо искреннее нас», он обрел несколько тем, которые решал на протяжении долгих лет.

С конца 1870-х годов Репин вступил в пору творческого подъема. Обращаясь к современности, он тонко улавливал умонастроения своего напряженного времени. Тема крестного хода стала ведущей в этот период. Известно три её варианта. Главной картиной принято считать «Крестный ход в Курской губернии» (1881–1883, ГТГ). Она стала свидетельством профессиональной зрелости Репина и была оценена современниками по достоинству. Дело не только в избранном сюжете, который можно охарактеризовать широко – Россия в поисках благодати, но в необычном композиционном решении и в разнообразной



«Портрет
В.И.Репиной
в детстве»
1874. ГТГ

* Киот, изображенный на картине Репина, порой неправильно называемый фонарем, специальное сооружение в виде часовенки для переноса чудотворной иконы, которое обычно украшалось votivными подвесками, лентами, внутри обычно зажигались лампадки или свечи.

палитре. Живописная свежесть и красочное богатство полотна не вступают в противоречие с социальным срезом взятой темы.

Картине предшествовало множество этюдов, в которых художник изучал жизнь провинциальной России. В Чугуеве он писал портреты крестьян, лишённые народнического умиления («Мужичок из робких», «Мужик с дурным глазом», «Протодьякон»).

Репину пришлось специально поехать в Курскую губернию в Богородично – Рождественскую Коренную Пустынь на крестный ход, на который летом стекались паломники со всей России. Работая, он не раз сетовал на плохую погоду: «А ведь у нас (в «Крестном ходе» – Т.Ю.) все должно быть на солнце». Это важное требование Репина приоткрывает решаемые в большой картине живописные задачи.

Картина поражает прежде всего своим размером. В 1880-е годы наступил период больших многофигурных, хоровых композиций. Ведущими художниками в этом движении искусства к большому формату становятся Суриков и, ко-

нечно же, Репин. За ними следуют Савицкий, Мясоедов, Поленов и др. «Крестный ход» Репина выделяется пространственным построением, придающим полотну многомерность, подчеркивающим смысловое движение людей из глубины холста, и в то же время не имеющим конца и начала. Широта действия, напор, сила, мощь, хаотичность – качества, характеризующие репинское полотно. Нескончаемый людской поток словно колышется среди серебристой дорожной пыли. По бокам важно следуют стражи порядка, призванные по уставу. Это конные жандармы идесятники – представители местной власти со светящимися на солнце бляхами на груди. На первом плане на фоне голубого неба, возвышаясь над людской сутолокой, изображен киот*, пышно украшенный лентами, свечами, сверкающими слитками. Золото киота перекликается с разноцветными хоругвями, плывущими над процессией, золотом оклада иконы в центре полотна и одеждами паломников, настраивая на высокий лад. Картина рассчитана на долгое рассматривание. Ответное место в ней и зрителю. Он стоит на обочине дороги, созерцая происходящее – медленное и неостановимое движение, которое постепенно собирается в целостную картину народной жизни. Так малый мир живописного полотна оказывается подобным большому миру русской жизни.

Раздумья о судьбе народа и – шире – России неотступно преследуют каждого, стоящего у картины. Медленно шествует многоликая толпа в знойный летний день по пыльной дорожке среди холмов, на которых после недавней вырубki остались одни не выкорчеванные пни. В этой пестрой и шумной людской массе оказывается уничтожено, подобно вырубленным деревьям (а по воспоминаниям Репина, на этом месте была дубовая роща), самое главное: те свойства и качества русского характера, которые в основном утрачены, но еще продолжают робко звучать в отдельных персонажах, а полностью собираются в одиноком образе горбуна, преисполненного истинной веры. Урядник пытается отогнать его дубинкой от ядра праздничной процессии – дьякона с кадилом в руке и напыщенной тучной барыни, несущей икону, а он и не замечает этого. Его красота – красота одухотворенного человека.

П.М. Третьяков, сразу приобретший картину, посоветовал художнику немного смягчить критический пафос и «...на место бабы с футляром поместить прекрасную молодую девушку, которая бы несла этот футляр с верой или даже восторгом»². В том же письме собиратель уверяет Репина, что и теперь есть «глубоко верующие» люди и просит пронизать

«все фигуры верою». Ответ Репина собирателю заключил в себе творческое кредо художника: «...умышленное приукрашивание стубило бы картину... Для меня выше всего правда... правда жизни, она всегда заключает в себе глубокую идею и дробить её ...просто профанация и святотатство» (1, 274).

Репин не боится многонаселенности полотна. Напротив, он безбоязненно сталкивает человеческие фигуры, разные по социальному положению, возрасту, типу, выражению. Кем-то подсчитано: в картине более семидесяти фигур имеют ясную характеристику. Причем достаточно четко изображены лица переднего и среднего плана. Художнику интересен и небезразличен человек толпы. К каждому он относится объективно и отводит определенную роль в общей симфонии образов. Смирение, ханжество, равнодушие, благоговение, самодовольство, простодушие, спесь, искренность, набожность присутствуют в разных своих проявлениях.

В годы советского искусствознания произведение Репина воспринималось как яркое, порой сатирическое явление критического реализма, бичующее низменные пороки общества. Между тем современники отнеслись к картине мягче, спокойнее. «Все сами добровольно идут и жарятся на солнце, потому что они великое, душевное дело справляют, несут чудотворную икону... – писал Стасов. – Этих людей двинуло благочестие, глубокая вера и религиозное чувство; они уже все ужасно устали и понемножку занялись своими делами, мыслями, разговорами. Остались до конца усердными лишь немногие»³. И далее Стасов с увлечением описывает яркие, «по-гоголевски» сочные, образы участников процессии, многие из них вызывают симпатию критика. В центре полотна он выделил чванливую аристократку «купчиху или помещицу, толстую, коренастую, упаренную солнцем, щурящуюся от него, всю в бантах и шелках», рядом с ней – «золотой мешок в немецком сюртуке, но явно из мужиков грубый, нахальный, беспардонный кулак». За ними весело беседующие «попы в золотых ризах», указал он и на «лихого урядника из конницы», яростно лупящего нагайкой толпу «без нужды, без цели, просто так по усердию». Этого урядника заметил и осудил В.В.Вережагин, не давал он покоя и Третьякову: «Репин переписал в «Крестном ходе» воздух, картина выиграла, и куда бы еще выиграла эта чудесная вещь, если бы убрался этот противный урядник!»⁴

В многообразии образов, полагал Репин, видится правда жизни, та особая атмосфера, которую уловил художник, присутствуя на торжественном религиозном шествии в Курской

губернии (неслучайно география места подчеркнута в названии полотна). Курской Святых в картине нет, т.е., вероятнее всего, она находится в киоте, бережно несомом мужиками. Остается только гадать, почему художник не запечатлел чудотворный образ Богоматери? Произошла бы смена акцентов? Образ стянул бы на себя все внимание? Нарушилось бы равновесие, как, по мнению Репина, его нарушила бы идущая с верою «благообразная девушка», о которой сожалел Третьяков? Однако для Репина оказалось принципиально важно другое. В композиционный и геометрический центр полотна он помещает небольшую икону, которую несет помещица, быть может, это аналойная или домашняя икона (читается образ Богородицы «Умиление»), и в нее ударяет мощный солнечный луч, усиливая многократно сияние золотого оклада и тем выделяя и приподнимая образ над всеобщим праздником цвета и света.

Принято считать, что русское искусство этого времени призвано «выражать с силой и глубиной только то, что /автор – Т.Ю./ видел собственными глазами, что испытал собствен-

«Горбун». 1881
Этюд к картине
«Крестный ход
в Курской
губернии». ГТГ



ной душой»⁵ Однако художник всякий раз свободен в выборе предмета изображения: стремясь к жизнеподобию, он вправе отступить от некоторых, по его мнению, неважных подробностей, акцентируя иное, отражая свое видение события.

На примере репинского творчества заметим важную для русского реализма черту: с одной стороны, стремление к правде жизни, с другой, ради емкого пластического образа отход от максимально точного документального отражения действительности. Известно, что требовалось по 250 бурлаков, чтобы тянуть груженую баржу по Волге против течения, но никто при этом не решился оспорить художественные достижения Репина⁶. Другой пример: летом 1884 года Репин получил заказ Министрства императорского Двора на исполнение картины «Прием волостных старшин императором Александром III во дворе Петровского дворца в Москве» (1886, ГТГ), которое состоялось 21 мая 1883 года. Первый эскиз не удовлетворил художника и был забракован чиновниками. Вопреки трудностям официального заказа (по цензурным правилам императора невозможно было поставить сбоку или в профиль) и сложному замыслу (большой размер: 294 x 490, фигуры первого плана превышают натуральную величину), картина удалась.

«Прием волостных старшин императором Александром III во дворе Петровского дворца в Москве» 1886. ГТГ



Полотно отличает ясность композиционного решения: фигуры волостных старшин создают своего рода полукруг, из центра которого вырастает мощная фигура императора. Он стягивает на себя взоры всех людей. Среди них есть и узнаваемые лица: императрица с детьми, вел. кн. Владимир Александрович с женой, министр внутренних дел и шеф жандармов гр. Д.А. Толстой, начальник личной охраны государя П.А. Черевин и др. Главным действующим лицом у Репина является все же солнечный свет. Император освещен прямым столпом света, льющего сверху в колодезь царского дворца. И словно отражаясь от него, солнечные лучи безбоязненно расходятся цветными рефlekсами во все стороны. Они ложатся на все и на всех, играя на лицах, волосах, спинах крестьян, просвечивая сквозь тяжелые материи праздничных кафтанов, подпоясанных кушаками, переливаясь в дамских нарядах и солнечных зонтиках, таким образом, освящая важность торжественного события – встречи императора с народом. Полотно сразу попало в разряд исторических, как запечатлевающее хоть и недавнюю, но памятную царскую речь во время Священного Коронавания в Москве. Сам Репин к картине относился с нежностью, называя её «моя царская картина»: «Эта новая тема довольно богата и мне она нравится, особенно с пластиче-

ской стороны. Царь и народ на фоне придворной знати. Сколько разнообразия типов, выражений, лиц, контрастов, самых неожиданных, художественных!»⁷

Репин изобразил событие, которому не был свидетелем, т.е. картина сочинена. В это время он находился в итальянском путешествии, но и это не помешало ему поместить свой автопортрет с альбомом и карандашом в руке на заднем плане, следуя давней традиции, идущей от старой европейской живописи. Художник привлекал разные источники, пользуясь воспоминаниями очевидцев, работая на царской даче в Александрии. Он приступил к писанию с натуры портрета Александра III (не окончен) в музее интенданства; пытался раздобыть драгунский мундир государя, платье, зонтик, шляпку государыни.

Следуя этой логике, Репин не мог видеть и сцены, описанной в «Не ждали». К сожалению, почти не осталось документальных свидетельств тех причин, которые способствовали созданию народолюбивой серии, хотя этой картине посвящен большой комплекс исследований.

Пресловутая правда жизни – мерило реализма – оказывается не так проста для понимания, какой представляется. Художнику второй половины XIX столетия реальность виделась в чем-то ином, во всяком случае не в строгом, беспресловутом точном, «протокольном» соблюдении ординарных, бытовых либо исторических подробностей эпохи. Быть может, в передаче ощущения от жизни в более высоком смысле, в создании атмосферы, раскрывающей высший смысл существа происходящего, будь то конкретная история одного человека или социальная коллизия. Быть может, в русле этих исканий русское искусство нащупывало поиск выхода за пределы видимой реальности?

К работе над картиной «Не ждали» (1884-1888, ГТГ) Репин приступил в начале 1880-х. Задуманная как небольшой психологический этюд, она скоро переросла в большое серьезное полотно, обозначившее наравне с «Крестным ходом» новый этап в достижении русской живописи XIX века. Сюжет «Возвращения ссыльного в свое семейство» обещал многое.

Выставив картину на передвижной выставке в 1884 году, Репин остался недоволен. Он чувствовал несостоятельность художественной идеи в том, как она решалась в картине. Концепция главного героя давалась с большим трудом. Исследователи не раз расшифровывали некие коды эпохи 1880-х, наполнившие это полотно, очевидные современникам, и не вполне понятные сегодняшнему зрителю⁸.



«Портрет писателя И.С.Тургенева» 1874. ГТГ

Каждая деталь в картине Репина неслучайна и тщательно продумана. Висящая на стене фотография «Александра II в гробу» недвусмысленно намекала о возможной причастности каторжанина к убийству царя-освободителя, которое произошло 1 марта 1881 года. За спиной вернувшегося зритель видел гравюру К.К. Штейбена «Голгофа», которая олицетворяла собой символ мученического крестного пути, пройденного ссыльным. Творчество Шевченко и Некрасова, портреты которых висели по обе стороны от «Голгофы», по-видимому, вдохновило многих народолюбцев на жертвенный путь.

Между тем в самом обществе отношение к народолюбцам было весьма неоднозначным: одни требовали жестокой казни, другие желали всепрощения. К репинскому ссыльному отнеслись также различно: одни находили в нем «несимпатичное полуидиотское лицо», другие – «несокрушимого, не сломленного человека». Одни его называли Мессией, а картину



«Не ждали»
1884. ГТГ
Фрагмент

сравнивали с «Явлением Христа народу» А.А. Иванова. Другие – называли блудным сыном, вспоминая евангельскую притчу. Многие критики полагали композицию «Не ждали» слабо разработанной. Не проясненным представлялся, прежде всего, главный герой. Современники гадали: кто изображен на картине, сколько ему лет, с каким настроением он вошел в дом, кем ему приходится изображенные.

Редкий дар Репина угадывать свое время, попадать в такт эпохи год за годом подсказывал ему, что дело не столько в герое, сколько в самом содержании образа. Российская действительность требовала корректировки материала начала 1880-х годов к видению конца десятилетия. 1 марта 1881 года разделило общество на два лагеря. Каждый мало-мальски думающий человек должен был определиться, найти ответ на вопрос: кто они – народовольцы – герои или убийцы, оправдан ли их жизненный путь, совершен ли подвиг самопожертвования или нарушена одна из главных христиан-

ских заповедей. Общественное мнение к концу десятилетия неумолимо склонилось к последней точке зрения, в обществе возникло желание объективного осмысления теперь уже отошедших в историю событий, произошли сдвиги в мировоззрении самих народников. К концу 1880-х художественное сознание все более завоевывают религиозно-философские настроения. Репин не мог не чувствовать все эти изменения.

Он трижды переписывал лицо главного персонажа. Поэтому картина имеет двойную дату: 1884–1888 годы. В 1888 году Репин написал Третьякову, который в то время уже её приобрёл: «Кажется, я, наконец, одолел его... картина запела...». Изменения коснулись в основном лица и головы ссыльного. Однако общее впечатление стало иным. С картины 1888 года смотрел человек немного потерянный и неуверенный в себе, в его облике отсутствовала «сила и энергия», а в походке – твердость, как будто исчезла сама почва из-под ног. В нем появилось больше вопрошания и тревоги. А главное, чувствовалась уязвимость позиции человека, вернувшегося в родной дом. Ссыльный все более сопрягался с образом блудного сына. Такой сложный образ немислим без глубокого портретного опыта Репина, без тонкого знания внутреннего мира своего современника.

В сложной психологической коллизии главным композиционным узлом является соединение взглядов матери и сына, за каждым из которых стоят два противостоящих мира. Первый – принадлежит ссыльному. Это пространство внешнее, пустое, «сквозное», связанное с долгой дорогой, искаженное (в его части пол завален) – ссыльный еще в пути. Второй – принадлежит матери. Это – пространство замкнутое, спокойное, домашнее, пронизанное светом, это – мир дома, семьи. Использование двойной перспективы, приводящей к взаимодействию двух миров, создает особую напряженность и динамику композиции, с одной стороны, и ведет к множественности смыслов – с другой.

Острота мига явления – важное организующее начало. За миготом изображенным легко возникает в сознании каждого развязка события, а множество «говорящих» деталей вводят в картину обстоятельства «до» возвращения ссыльного, т.е. прошлое. Так прошлое и будущее сцепляются в миге настоящего. Это означает, что сложнейшая пластическая задача – «схватить миг жизни» на полотне – решена. Репин с ней справился, находясь в потоке научных интересов эпохи, утверждая реальность настоящего, живой вечно меняющейся жизни.

Если в притче о блудном сыне мораль заключается в словах отца, то в репинской картине герой поставлен перед трагической необходимостью – перед лицом матери – правильно истолковать то послание, что исходит из глубины его совести. Это вопрос о смысле и цели ухода из дома. Быть может, радость и красота мира, пронизывающие картину, свежий воздух и свет, льющийся из приоткрытого окна, воскресят человека, сломленного судьбой, данного в картине темным силуэтом. Изображая человека, которого «не ждали так скоро», Репин поднимает вечно волнующий вопрос об оправданности бытия, о смысле одной человеческой жизни. Ссылный останавливается перед вопросом «что делать», однако его интересует не спасение мира и человечества, а поиск ответа на вопрос: как мне самому жить и тем осмыслить свою жизнь?

По глубине замысла «Не ждали» превосходит остальные произведения проникновением в важные для художественного сознания проблемы. Картина отражает философские и нравственные поиски русского общества тех лет и завершает серию живописных и графических произведений, посвященных народовольческому движению. Большинство работ серии исполнено в малом формате. Репин

держал их в мастерской, они были известны лишь ограниченному кругу людей. В каждой он ставил серьезные живописные задачи, разрабатывал сложнейшие коллизии бытия. Давно замечено, что эта серия рождает ассоциации с евангельской образностью. В картине «Арест пропагандиста» можно найти мотивы бичевания Христа, в «Сходке» – «Тайную вечерю» (по числу собравшихся), в картине «Перед исповедью» (название «Отказ от исповеди» картина получила в 1937 году) – тему противостояния двух сил в сгущающемся мраке тюремной камеры или популярную в европейском искусстве тему искушения.

Жизнь и смерть, миг и вечность, свет и тьма, движение и состояние покоя – эти категории человеческого бытия уже в ранних произведениях становятся неизменным внутренним потенциалом искусства Репина. Сложнейшие вопросы человеческого существования подняты в лучших его произведениях, в самых простых, казалось бы, сюжетах, но которые тем не менее раскрывают неоднозначные взаимоотношения личности с окружающим миром. (Конечно же, не все работы одинаково глубоко, есть среди них и откровенно неудачные картины). Однако по степени охвата жизненных явлений искусство Репина можно

«Арест
пропагандиста»
1880-1892. ГТГ



назвать почти исчерпывающим: темы и мотивы, которые активно разрабатывались в искусстве 1870–1880-х годов, оказываются так или иначе освещены художником. Это праздники и будни, проводы на войну, аресты, ссылки, возвращения с войны или с каторги, суды и тяжбы и многое другое («Вернулся», «По грязной дороге», «Проводы новобранца», «Вечорницы»).

В 1880-е Репин работает в историческом жанре. Целые поколения русских людей представляют героев отечественной истории именно по его произведениям. Самой популярной стала картина «Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года» (ГТГ), представленная на передвижной выставке в 1885 году. Её замысел, по воспоминаниям художника, появился в том же 1881 году: «Какая-то кровавая полоса прошла через этот год, чувства были перегружены ужасами современности... естественно

*Этюд к картине
«Иван Грозный»
1883. ГТГ*



было искать выхода наболевшему в истории»⁹. Фигура Ивана Грозного и до Репина была популярна в русской художественной культуре. Его противоречивую личность исследовали скульптор М.М. Антокольский и исторический художник В.Г. Шварц.

Общепринятой версией убийства считается та, по которой царевич Иоанн стал жертвой в драме с отцом после того, как тот избил его беременную жену. Однако вероятнее всего, Репин пользовался версией историка Н.М. Карамзина: «Царь заподозрил царевича в предательстве... острым жезлом сильно ударил царевича в голову. Сей несчастный упал, обливаясь кровью. Тут исчезла ярость Иоаннова. Побледнев от ужаса, в трепете и испуге он воскликнул: «Я убил сына! – и кинулся обнимать, целовать его...»¹⁰.

Словно из исторического далёка высвечиваются только две фигуры, все остальное погружено в густое мрачное пространство, в котором преобладает кроваво-багрово-коричневая гамма. Здесь совершено нечаянное убийство. В сцеплении человеческих тел соединены два начала: нервно-судорожное биение жизни в движениях отцеубийцы и тихое предсмертное дыхание обессилевшего сына, мучительное и медленное исхождение жизни из тела царевича – тема, прошедшая через все творчество Репина. Царь находится в состоянии безумия, в крайнем эмоциональном напряжении, он только что осознал трагедию произошедшего. Его зрачки расширены и кажется, что слышен его страшный крик. Его образ в картине уподоблен ревушему животному.

Современники неоднозначно отнеслись к этому произведению, на него был наложен цензурный запрет как «на картину, оскорбляющую у многих правительственное чувство». Ее сняли с выставки, а Третьякову, купившему картину, было запрещено показывать её публичке. Крамской, один из немногих высоко оценивший в Репине дар исторического художника, писал о высоте её нравственной проблематики: «...кажется, что человек, видевший хотя бы раз...эту картину, навсегда застрахован от разнузданности зверя...»¹¹

Во второй половине XIX века при работе над историческими полотнами было принято обращаться к источникам, консультироваться у историков. Ведь в это время археологическая наука переживала расцвет.

Размышляя над «Царевной Софьей» (1879, ГТГ), Репин обращался к В.В. Стасову за помощью, с большим интересом он изучал исторические документы, а главное, очень надеялся увидеть портрет Петра I, считая его необхо-

димым для разработки образа Софьи. Будучи известным художественным и музыкальным критиком, Стасов служил хранителем художественного отдела в публичной библиотеке в Петербурге. С Репиным его связывали долгие годы дружеских отношений, хотя между ними случались и размолвки, в частности из-за неприятия Стасовым исторических картин Репина. О глубине их отношений свидетельствуют 20 живописных и графических портретных изображений критика, исполненных художником.

Картина «Царевна Софья» писалась в Москве, где художник жил (1877–1882) и тесно общался с В.И. Суриковым, В.Д. Polenovым, В.М. Васнецовым. Репина захватил образ сильной личности, образованной и талантливой женщины, оказавшейся на переломе судьбы. Проявляя интерес к сложным человеческим драмам, он избрал такой момент, в котором царевна Софья застигнута врасплох в один из длинных дней заточения в монастырской келье. Она обращена спиной к несчастным жертвам – к повешенному стрельцу и испуганной девочке-послушнице, к церковному алтарю, к торжественному свету свечей. Её взгляд полон гнева («тигрицей в клетке» назвал её Крамской), в нем сквозит тревога и неопределенность. Состояние царевны неустойчиво, как неустойчиво её грузное тело на маленьких ножках, которое, подавшись назад, лишено опоры. Ей кажется, что её судьба не решена, и она сопротивляется, она еще не смирилась с происшедшим. В её покрасневших от бессонницы глазах и сжатых губах живет страх неизвестности и надежды. А два источника света словно высвечивают её изнутри и снаружи, выворачивая наизнанку.

Третьей большой картиной Репина, посвященной историческому прошлому, стала картина «Запорожцы пишут письмо турецкому султану», который дерзнул их призвать к покорности. Первый живописный эскиз был начат в 1879 году (ГТГ), сам Репин называл его картиной, которая, по его мнению, конкурировала с основным вариантом (1880–1891, ГРМ) «цельностью, жизнью и экспрессией». В процессе работы над «Запорожцами» Репин совершил несколько поездок по Украине с целью поиска нужного материала, оставил около 30 голов в рисунках, десятки альбомов и зарисовок. Люди, близко знавшие художника в то время, уверяли, что в картине нет ни одного предмета, который не был бы исторически верен.

Главный герой картины – смех, который понимается как воплощенная жизнь, бьющая ключом абсолютно во всем: в богатой объемной, многоцветной, праздничной живописи, объединенной общим тоном, и в обилии фи-



гур, движений, лиц, предметов, а главное – в общем ощущении размаха, широты характеров, удали, свободы.

Репин много сил отдавал поиску емкости композиционного решения, понимая, что «картина есть глубоко сложная ...и очень трудная вещь». Его привлекало изображение кульминационных моментов жизни, он искал событий в каком-то смысле необычных. В его больших картинах почти отсутствует бесконфликтная проза жизни, любование тихой повседневностью.

Репина привлекали моменты непосредственно до или после самой развязки: не исцеления дочери Иаира, а ожидание чуда воскрешения; не отъезд новобранца на войну, а сцена прощания перед долгой разлукой, не само убийство, а – после, когда смертельно раненный царевич оказывается в руках отца. Изображая жизненную драму, Репин проникал во внутренний мир человека и тем самым реализовывал свою страсть исследователя-психолога. Он ставил своих героев в положение крайнего напряжения душевных сил, он умел застичнуть их врасплох в самые переломные моменты их жизни. Глубокие психологические характеристики, созданные Репиным в исторических композициях и картинах, посвященных

*«Николай
Мирликийский
избавляет
трех невинно
осуждённых»
1988. ГРМ*

современности, обязаны, без всякого сомнения, живому интересу художника к человеку, его серьезным познаниям в области физиологии и психологии, проявленным в первую очередь в портретном творчестве.

С самого начала своей художественной карьеры Репин много работал в жанре портрета. По передаче силы жизни, энергии, неповторимости моделей он остался непревзойденным в русском искусстве. Он никогда не «поправлял» индивидуальности, никогда не стремился к её «улучшению». Редкая наблюдательность, психологическая зоркость, стремление к правдивости, неприятие фальши способствовали раскрытию сложного эмоционального мира моделей, проявляли «диалектику души» портретируемого. Репин признавал неповторимость каждого человека, в своем подходе он убедителен и свободен, как никто из портретистов. Оттого его портреты так непохожи друг на друга.

Портрет Н.И. Пирогова исполнен в три сеанса по личной инициативе художника, увлеченного энергией и решительностью хирурга и педагога. Ярким светом выхвачена голова на темном фоне. Прищуренный глаз подчеркнул хитрый и гордый нрав старика. С.И. Мамонов изображен уютно расположившимся на диване у себя дома. Свободная (непарадная) поза, умный взгляд выдают неординарность творческой натуры. Погрудный портрет актрисы П.А. Стрепетовой исполнен в один сеанс. Одна часть лица оставлена в подмалевке, глаза находятся в тени, рот чуть приоткрыт, длинные волосы распущены. Молодая женщина «неприбрана», и в этой не-

прибранности таится непристойная открытость, обнажающая сложную внутреннюю жизнь модели, её эмоциональное напряжение, страстность характера, сдерживаемое страдание, может быть – отчаяние.

Портрет М.П. Мусоргского, одно из высших живописных достижений художника, был написан в военном госпитале за несколько дней до кончины композитора. Внешняя неопрятность модели, одетой в больничный халат, болезненная отечность лица и краснота кожи отнюдь не перекрывают страдание и боль человека, находящего между жизнью и смертью. В его спокойных голубых глазах соединяются надежда и трагедия, гениальность и смертельная болезнь. Сложная цветовая лепка головы, изображенной на светлом фоне и освещенной рассеянным светом без малейшей тени, – труднейшая живописная задача, безбоязненно поставленная художником, свидетельство его подлинного мастерства.

Особую группу составляют портреты членов семьи художника, написанные для себя, в которых он много экспериментирует. В портрете-картине «Отдых» задремала на миг жена художника. Мимолетность изображенного подчеркивается мастерски написанной рукой молодой женщины, которая вот-вот соскользнет с подлокотника кресла. Весело болтает ножками под палящим летним солнцем, сидя на высокой жердочке, дочь художника Вера в картине «Стрекоза». Желая остаться незамеченным, притаился в складках большого персидского ковра сын Юра. Те новые качества, которые Репин обрел в портретах 1880-х (в частности, в портретах близких), он про-

должает разрабатывать и в портретах конца 1880–1890-х. Они активны по цветовому решению, разнообразны по композиции. В это время он стремится к большому жанру, его портреты все больше поколенные или в рост. В парадно-репрезентативном портрете в утонченно-изысканном образе предстала В.И. Икскуль фон Гильдебрандт. Грациозна и таинственна художница Е.Н. Званцева, портрет которой исполнен на терракотово-красном фоне. Редкая фактурность мазка, контрастные цветовые сочетания выделяют обаятельный образ С.М. Драгомировой. Характерный жест, проявляющий самое, пожалуй, главное в модели – неуёмную энергию, страсть, хватку профессионала, найден художником в портрете адвоката В.Д. Спасовича.

В портрете Л.Н. Толстого (1887) Репин показал ту «мощь бессмертного духа, что сидит в нем» (выражение художника). Скупая, сдержанная гамма с использованием всего двух цветов – серебристого и черного, точка зрения снизу, дающая эффект возвеличивания, свободная поза с заложенным пальцем на странице книги – важная примета «конкретного времени», спокойный взгляд создают впечатление цельности личности и гармонии бытия. Репин находился в тесных отношениях с писателем с момента их знакомства в 1880 году. Впоследствии он признавался, что его тянуло в Ясную Поляну «по закону тяготения малых тел к большому».

В начале 1890-х Репин переживает творческий кризис. Его состояние выражено в «Автопортрете» 1894 года, в котором есть душевная уязвимость, некоторая внутренняя ранимость и неуверенность. Это очевидно при сравнении с «Автопортретом» 1887 года, написанным после посещения галереи Уффици во Флоренции, знаменитой своей коллекцией автопортретов, на котором Репин словно купается в лучах славы. В 1890-е годы Репин работает мало, но он активно участвует в реформе Академии художеств, получает звание профессора, занимается педагогической деятельностью, с 1894 по 1907-й год руководит живописной мастерской, среди его учеников Малявин, Сомов, Остроумова, Браз, Кустодиев, Грабарь, Кардовский. Он ревностно следит за развитием молодого искусства, «опасаясь постареть душевно» (из письма художника). В 1890–1900 годы публикует «Письма из-за границы», настаивая на самоценности живописной формы в искусстве, что вызвало негативную реакцию передвижников. В 1899 году участвует в выставке объединения «Мир искусства», затем решительно разрывает с ним, заявляя о своей верности идеалам «старой школы» 1860–1870-х годов, когда ценились более всего «смысл, правда, типичность, нежели поэзия красок».



*«Портрет
К.П. Победоносцева»
1903. ГРМ
Этюд к картине
«Торжественное
заседание
Государственного
Совета»*

Вершиной портретного творчества Репина в 1890–1900-е годы стала серия этюдов, исполненных за один-три сеанса к большой парадной композиции, заказанной художнику царским правительством. «Торжественное заседание Государственного Совета 7 мая 1901 года в честь столетнего юбилея со дня его учреждения» (ГРМ) – произведение уникальное в русском искусстве, ценнейший исторический документ, представляющий собой групповой портрет, изображающий 81 человека. Художнику было разрешено присутствовать на заседании в Мариинском дворце, он сделал эскиз маслом, наметив общую композицию и удачно использовав фотоаппарат «кодак», снял отдельные группы. Одним из условий Репина было обязательное позирование всех участников заседания в парадных мундирах и в позах, необходимых для пластического решения полотна. Этюды исполнены чрезвычайно легко и свободно, в трех преобладающих цветах – красном, золотом, черном. По живописности и полноте созданных образов,





«17 октября 1905 года». 1907. Доработана 1911. ГРМ



«Автопортрет»
1920
Филиал
Научно-исследова-
тельского музея
Российской
Академии
художеств
«Музей-усадьба
И.Е.Репина
«Пенаты»

«откровенных до жути», по угадыванию харак-
теров им нет равных в русском искусстве. Едва
намечена фигура обер-прокурора Святейше-
го Синода К.П. Победоносцева, но этого ока-
зывается достаточно для его характеристики.
Обозначен лишь остов человека – его внутрен-
ний стержень, в котором проявлена решитель-
ность, собранность, нестигаемая воля. В на-
меренной прямоте его осанки просма-
тривается жесткая, непреклонная натура по-
литика, в том, как сложены пальцы, как руки
аккуратно лежат на столе, – его осторожность
и предусмотрительность. Вдумчив и серьезен
взгляд С.Ю. Витте, в то время министра фи-
нансов. Внимательно всматривается в проис-
ходящее умудренный сединой и по-стариков-
ски осторожный видный исследователь
П.П. Семенов Тян-Шанский.

Долгое время считалось, что все созданное
Репиным после «Государственного Совета»
слабо и неудачно. После «Запорожцев» у Ре-
пина начала сохнуть правая рука, он учится
писать левой рукой, изобретая в 1910-е годы
подвесную палитру. Несмотря на это, в позд-
ний период своего творчества он много ра-
ботает. Он не мыслит себя вне искусства, по-
прежнему стремится услышать биение пульса
времени, пытается овладеть новыми пластиче-
скими приемами. Его работы насыщены цве-
том, в предельном эмоциональном накале
его произведений чувствуется болезненное
отношение к происходящему. Свободная
живописная манера, открытый цвет свойст-
венны его произведениям той поры. Остро
реагируя на политические события, Репин
пишет множество эскизов маслом, в экспрес-
сивной живописи которых незатухающая

боль и переживания стареющего художника.
«Расстрел рабочих в 1905 году» (1905), «Цар-
ская виселица» (1909). Только часть из них
завершены: «Манифестация 17 октября 1905
года» (1907, 1911, ГРМ), «В осажденной Мо-
скве в 1812 году» (1912, ГТГ).

С начала 1900-х поселившись в Пенатах под
Петербургом, Репин все реже выезжал в сто-
лицу, а с 1907 года, уйдя из академии, оконча-
тельно обосновался в Куоккале на Карельском
перешейке. В это время стремительно происхо-
дила смена поколений: сначала сошли со сцены
«главные» передвижники – «ядро» товарище-
ства, затем ученики, последователи и подра-
жатели Репина, параллельно набирали силу
художники, активно противопоставившие
себя реалистам-передвижникам, которых
успешно «сдавали в архив». Пришли мири-
скусники во главе с А.Н. Бенуа, заявившим о
новом отношении к прошлому: «...нас теперь
поражает что-то сырое, художественно не-
продуманное и не культурное: мятый, сби-
тый рисунок, «приблизительные» краски,
жесткая небрежная живопись. Репин беспор-
но, огромный, но малоразвитый ...талант»¹².

Следующей стала волна декадентства, модер-
низма и авангарда. «Всенепременной бездар-
ностью и невежеством», «врагами» и «футу-
ристическими чудовищами» называл Репин
новых мастеров. Со свойственной ему горяч-
ностью он бесстрашно полемизировал в пе-
риодической печати с С. Дягилевым, М. Воло-
шиным и др., получая резкий, порой грубый
отпор. Почти в одиночестве (после смерти
В.В. Стасова в 1906) он отстаивал принципы
1860-х годов, на который пришлось форми-
рование его личности. А молодое поколение
не давало ему покоя. В 1912 году прозвучал
призыв освободить музеи от «затхлого и душ-
ного искусства». Футуристы имели в виду,
в первую очередь искусство реализма, а «один
молодой живописец отслужил монотонным
голосом панихиду по Репину»¹³. В 1913 году
душевнобольной иконописец исполосовал
ножом картину «Иван Грозный...», как считал
Репин, по наущению все тех же «злых футури-
стов». Но были критики, оказывавшие ему
поддержку. К.И. Чуковский оставил теплые
воспоминания о «позднем» Репине, о его встре-
чах в «Чукоккале» с Д. Бурлюком, В. Каменским,
В. Маяковским и др.

Живя в Пенатах в связи с закрытием границ
с 1918 года, Репин оказался отрезанным от Рос-
сии. Волею судьбы он превратился в эмигран-
та, трудно и тяжело переживая неустроен-
ность быта, голод, нетопленные помещения
периода гражданской войны. Ему пришлось
испытать на себе в полной мере подозрение
и недоверие местных жителей к русской

эмиграции. В России о нем ходили самые не-
лепые слухи: говорили, что он голодает и жи-
вет в страшной нужде, в 1923 году кто-то пу-
стил слух, что он умер, а кто-то настойчиво
уверял, что Репин хочет вернуться на родину.
К нему приезжали делегации советских ху-
дожников, Луначарский обещал выслать Репи-
ну визу для проезда в Ленинград и посещения
персональной выставки художника 1924-1925
годов. Поездка Репина в СССР не состоялась, при-
чины не вполне ясны до сих пор¹⁴.

Несмотря на тяготы первых послереволю-
ционных лет, он до последнего дня работал
в своей мастерской, которую не всегда была
возможность даже протопить. В произведе-
ниях 1920-х годов он все более склонен к фи-
лософичности, размышляет об исторических
судьбах человечества в картине «Черномор-
ская вольница», над евангельскими сюжетами
«Неверие Фомы» (1920), «Христос и Мария
Магдалина. Утро Воскресения» (1922-1925),
«Голгофа» (1922-1925). В 1920-е годы он ищет
контактов и связей с финскими художествен-
ными деятелями, пытается организовывать
свои выставки в Европе, делает большой дар
в музей финского искусства – Атенеум, пода-
рил Музею революции в Ленинграде портрет
А.Ф. Керенского. Он продолжил переписку
со своими корреспондентами в России,
в 1924 году писал И.С. Строухову: «А я по-
старому все тот же, неотступно пристра-
стившийся к некоторым идеям и до после-
дних дней ищущий неисчерпаемых глубин
в бесконечных очарованиях искусства. Было
много, много страданий; но должен при-
знаться, были и восторги, были очарования,
за которые стоило умереть; но я еще жив и, [...],
не думаю бросать совсем, надеюсь...» (2,349).
В 1926 году, приступив к новой работе, кото-
рая так и осталась неоконченной – «Гопак.
Танец запорожских казаков», он характери-
зует избранную тему как «веселую и живую». И
это по определению 82-летнего художни-
ка! В эту пору он не утратил присущего ему
жизнелюбия. Репин искренне признался, что
в себе, в нынешнем, он ценит «неостывший»
интерес к жизни и, невзирая на годы, конста-
тирует: «Не подумайте, что я в дурном на-
строении по случаю наступающей смерти.
Напротив, я весел... Прежде всего: я не бросил
искусство. Все мои последние мысли о Нем...
Ведь Господь Бог, в которого я верю больше,
чем во весь этот наш мирок, – посылает та-
кие чудесные, живые идеи, что я склонен сам
себе завидовать...»¹⁵

Примечания:
1. И.Е.Репин. Избранные письма. В 2 томах. – М., 1969. –
Здесь и далее выдержки из писем Репина цитируются
по этому изданию с указанием тома и страницы.
2. И.Е. Репин. Письма. Переписка с П.М.Третьяковым.
1873–1898. – М. – Л., 1946. – С. 61
3. Стасов В.В. Заметки о выставке// Стасов В.В. Избранные
сочинения в 3 томах. – М., 1952. Т.2. – С. 156
4. Переписка П.М.Третьякова и В.В. Стасова. 1874–1897.
– М. – Л., 1949. – С. 88
5. Стасов В.В. XXV лет русского искусства. Наша живопись//
Стасов В.В. Статьи об искусстве. – М. – Л., 1937. Т.2. – С.93
6. Правда, Репин иронично описал разговор с министром
путей сообщения, обвинившим художника в антипатрио-
тизме: «...какая нелегкая Вас дернула писать эту нелепую
картину? Да ведь это допотопный способ transportов
много уже сведен к нулю, скоро о нем не будет
и помину»//И.Е.Репин. Далекое близкое. – Л., 1986. – С. 270
7. И.Е. Репин. Переписка с П.М.Третьяковым. – С. 90
8. Поспелов Г.Г. Народовольческая серия И.Е.Репина (от персо-
нажей-типов к пути личности)//Поспелов Г.Г. Русское искус-
ство XIX века. – М., 1997. – С.144-183; Юденкова Т.В. Картина
И.Е.Репина «Не ждали». Художественное самосознание обще-
ства 1880-х годов// Искусствознание. 2/98. – М., 1998. – С.376-407
9. Государственная Третьяковская галерея. Материалы и
исследования. – М., 1956. – С. 196
10. Карамзин Н.М. История государства российского. – М., 1997.
Т.7-9. – С. 467
11. Иван Николаевич Крамской. Письма, статьи в двух томах.
Т.2. – С. 168
12. Александр Бенуа. История русской живописи в XIX веке.
– М., 1995. – С. 268
13. Валконен О. Репин и Финляндия// Илья Ефимович Репин.
1844–1930. К 150-летию с дня рождения. Каталог юбилей-
ной выставки. – М., 1994. – С.40
14. Илья Репин – Корней Чуковский. Переписка. 1906–1929 /
Вст. ст. Чурак Г.С. – М., 2006. – С.13, 314-324
15. Там же. – С. 271

«Гопак». 1927-1929
Частное собрание



Картина И.Е. Репина из собрания М.К. Тенишевой

С именем Марии Клавдиевны Тенишевой в Смоленском музее-заповеднике связаны три коллекции. Одна из них — широко известное собрание музея «Русская старина», основу которого составляют древнерусское, народное искусство, этнография.

Вторая, поступившая в музей относительно недавно (в начале 1970-х годов), — личная коллекция М.К. Тенишевой. В её составе — уникальные образцы эмали и инкрустации, ювелирные изделия, собрание античного стекла. Часть этой коллекции в связи со 150-летием со дня рождения Тенишевой была представлена на выставке в Историческом музее.

И еще — коллекция произведений изобразительного искусства: произведения живописи, графики, скульптуры. Эти произведения находились в интерьерах домов Тенишевых в Талашкине и в Смоленске. После отъезда Марии Клавдиевны из России произведения были национализированы и поступили в основанную в 1920 году Смоленскую картинную галерею. Несмотря на некоторые потери, произведения изобразительного искусства из собрания М.К. Тенишевой входят в золотой фонд художественного собрания смоленского музея. Коллекцию представляют великие имена отечественной культуры, современники М.К. Тенишевой: А. Бенуа, К. Коровин, С. Малютин, Н. Рерих, В. Серов, К. Сомов, П. Трубецкой, Я. Ционглинский...



В галерее, в зале отечественного искусства второй половины XIX века, экспонируется живописное произведение И.Е. Репина «Видения одолели», поступившее также из собрания М.К. Тенишевой.¹ По сюжету, по художественному исполнению работа стоит как бы особняком в творчестве Репина. Действительно, произведение носит экспериментальный характер и создавалось Репиным специально для «Выставки опытов художественного творчества».²

Организация этой выставки была связана с преподавательской деятельностью Репина в Академии художеств, куда он был приглашен в 1894 году. Репин принял актив-

ное участие в реформировании академии. Он настоял на пересмотре состава учащих-ся и исключении студентов, не отвечающих требованиям высшей школы. Был установлен строгий отбор поступающих. Для подготовки молодых людей к поступлению в Академию художеств И.Е. Репин организовал специальную студию, помещение для которой предоставила М.К. Тенишева.³

Лично свою миссию в академии Репин рассматривал не только как учителя, но и как воспитателя нового поколения художников. Репин ценил в каждом студенте творческую индивидуальность. Все это способствовало тому, что уже в первый

учебный год мастерская Репина стала ведущей в академии по уровню подготовки студентов. В этом успехе сказался не только авторитет знаменитого художника, но и его метод преподавания и огромное обаяние его личности.

В 1896 году, когда у студентов появились и самостоятельные работы, Репин решает организовать необычную выставку — «выставку эскизов». Об этом он писал Т.Л. Толстой: «Выставлены будут эскизы по преимуществу, то есть вещи, где проявилось художественное творчество: в замысле, в выражении, в колорите, в тоне, в светотени и т. п. ...».⁴ К участию в выставке

он привлекает студентов и их наставников, профессоров, и не только Петербургской академии, но и Московского училища во главе с В. Поленовым. Репин считал, что такая выставка будет способствовать подъёму творчества молодых художников.

Организация выставки не встретила поддержки совета академии. Поэтому выставка открылась в декабре 1896 года в Обществе поощрения художеств.⁵

Произведения, поступившие на выставку, были самые разнообразные — от рисунков, этюдов, эскизов до добротных картин, исполненных разными техническими средствами. Выставка хорошо посещалась.

Репин представил на эту выставку много своих работ, разных по содержанию и исполнению. И среди них — эскиз «Видения одолели», исполненный им специально для этой выставки как программное произведение.

За сюжетом для эскиза Репин обратился к литературному произведению — к рассказу писателя В.М. Гаршина «Ночь», точнее, к одному из эпизодов рассказа: размышление героя рассказа («Бледного господина») о своей жизни.⁶

Репина и Гаршина связывала многолетняя дружба. Репин ценил и любил Гаршина как писателя и человека, написал о нем воспоминания.⁷ Неоднократно Репин обращался к воспроизведению образа Гаршина в своих произведениях («Иван Грозный и сын его Иван», «Не ждали», «Бичевание Христа»). В 1884 г. Репин исполнил портрет писателя В.М. Гаршина.

И почти через 10 лет после гибели писателя художник вновь обращается к нему, к его произведению.

«Под такт их хода (часов — Л.К.) прошла вся жизнь со своим кажущимся разнообразием: с горем и радостью, с отчаяньем и восторгом, с ненавистью и любовью. И только теперь, в эту ночь, когда все спят в огромном городе и в огромном доме и когда нет никаких звуков, кроме биения сердца да постукивания часов, только теперь вижу я, что все эти огорчения, радости, восторги и все случившееся в жизни — все это бестелесные призраки. Одни — за которыми я гонялся, не зная зачем; другие — от которых бегал, не зная почему. Я не знал тогда, что в жизни есть только одно действительно существующее — время».⁸

Репин, взяв за основу этот эпизод рассказа, не пишет картину на данный сюжет. Как изначально было задумано художником, на выставке должны быть представлены опыты, эксперименты художественного творчества в эскизной манере. И в данной своей работе, названной автором «Видения одолели», художник переводит

язык литературы — слово на язык живописи — краску, используя выразительные возможности живописи (композицию, свет, светотень, колорит...).

Формат для эскиза Репин избирает горизонтальный (более чем в 1,5 квадрата). Основной композиционный центр располагает слегка левее центра: письменный стол с горящей на нем лампой и сидящим за столом мужчиной, взгляд которого направлен в глубь комнаты, где возникают «бестелесные призраки». Основным композиционный центр выделен напряженным теплым цветом (от настольной лампы), переходящим слева внизу в тревожные красные мазки. Справа же, в полумраке комнаты — зеленовато-синий силуэт призрака в виде обнаженной женщины. Холодному цвету этого изображения вторит холодное пятно предутреннего света в окне слева. (Отсюда, вероятно, появилось и второе название эскиза — «Утренние видения».) Колорит произведения построен на противостоянии теплых и холодных цветов, на противостоянии искусственного и естественного света, что соответствует душевному состоянию героя произведения с его вопросом — «быть или не быть». (В образе героя произведения Репин изобразил автора рассказа «Ночь» — В.М. Гаршина.)

Репин не только задумал, организовал эту необычную выставку, но и позаботился, чтоб как можно больше работ было раскуплено, в том числе и у молодых, начинающих художников. Пользуясь личным знакомством, Репин приглашал на выставку меценатов, в том числе П. Третьякова, М. Тенишеву.

- Примечания
1. Репин Илья Ефимович. 1844—1930. Видения одолели (Утренние видения). 1896. Холст, масло 48х79,5 СОМ КП-628
 2. Первоначальное название выставки: «Выставка опытов художественного творчества (эскизов) русских и иностранных художников и учеников». Потом И.Е. Репин предложил новое название: «Выставка опытов художественного творчества». См.: Репин И.Е. Письма к художникам и художественным деятелям. — М., 1952. — С.111
 3. Княгиня М.К. Тенишева. Впечатления моей жизни. — Париж, 1933. — С.179,180
 4. И.Е. Репин и Л.Н. Толстой. Переписка с Л. Толстым и его семьей. Т.1. — М.-Л., 1949. — С.192.
 5. Общество поощрения художеств (ОПХ). 1820—1930. См.: Северюхин Д.Я., Лейкинд О.Л. Золотой век художественных объединений в России и СССР (1820—1932). — Л., 1992. — С. 177.
 6. Всеволод Михайлович Гаршин (1855—1888) известный писатель 70 — 80-х годов XIX века. Мастер социально-психологических рассказов, литературный критик. Гаршин В.М. Рассказы. — М., 1989. — С.68.
 7. Репин И.Е. Далекое — близкое. — Л., 1986. — С.357,437.
 8. Гаршин В.М. Рассказы. — М., 1989. — С.68.

*Л.М. Козикова
научный сотрудник Смоленского
государственного музея-заповедника*

ОРЁЛ



4 ноября в общегосударственный праздник России — День единения — в Орле был торжественно открыт уникальный памятник отечественной истории и культуры — диорама, посвященная одной из трагических страниц противостояния разных сил в период кровопролитной Гражданской войны — Красных и Белых.

Битва под Кромами, решающий эпизод которой был запечатлён на полотне и в предметном плане диорамы, долгие годы была малоизвестным эпизодом противостояния войск Деникина и частей Красной Армии. Народный художник СССР, действительный член РАХ А.И. Курнаков сумел поднять её на уровень судьбоносного сражения и наполнить символическим смыслом.

На открытии присутствовали губернатор Орловской области А.П. Козлов, член Совета Федерации Е.С. Строев, председатель Комитета по культуре ГД Г.П. Ивлиев и др.

11 июля 2009 г. в филиале Орловского музея изобразительных искусств «Картинная галерея А.И. Курнакова» состоялась торжественная церемония передачи произведений народного художника СССР, почётного гражданина г. Орла, действительного члена Российской академии художеств, лауреата Государственной премии РСФСР им. И.Е. Репина А.И. Курнакова в дар ОГУК «ОМИИ» «Я — гражданин России».

Перед началом мероприятия был показан видеофильм о жизни и творчестве выдающегося мастера «Портрет художника на фоне эпохи». Церемонию открыла и провела директор ОМИИ С.А. Четверикова. Губернатор Орловской области А.П. Козлов поблагодарил художника за этот уникальный дар. Оргсекретарь СХР А.У. Греков передал старейшему художнику России высокую награду — золотую медаль А.А. Иванова. В последующих выступлениях друзей и соратников художников была охарактеризована деятельность А.И. Курнакова и его вклад в отечественную культуру, прозвучали самые высокие оценки его творчества.



«Италия». 1911. ГТГ. Москва



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

Бродский, Репин и Академическая дача

...и его характер, и произведения, в которые он вкладывает столько любви и красоты, всегда журчат чистым источником ключевой воды.

И.Е. Репин

Ко времени поступления в Академию художеств И.И. Бродский блестяще закончил Одесское художественное училище, где учился у выдающихся педагогов К.К. Костанди и Г.А. Ладыженского. Много лет спустя он вспоминал, что в Рисовальной школе, как она прежде называлась, много «говорили о Репине, мечтали у него учиться». У него самого в то время была одна заветная цель – «мечта попасть в академию в мастерскую Репина».

В 1902 году семнадцатилетний Бродский был зачислен без экзаменов, хотя и с испытатель-

ным сроком, в начальные классы Высшего художественного училища, где одновременно с ним занимались также А.И. Савинов, И.Г. Дроздов, В.Д. Фалилеев, Е.М. Чепцов, и в течение некоторого времени – П.Н. Филонов, работы которого уже тогда выделялись большим своеобразием.

По завершении первого года обучения Бродский стал проситься в мастерскую И.Е. Репина. Хотя Репин и не отличался строгой методикой преподавания, он воспитал целую плеяду крупных мастеров, среди которых были В.А. Серов, Ф.А. Малявин, Д.Н. Кардовский,

Б.М. Кустодиев, И.Э. Грабарь, И.Э. Браз, А.А. Мурashko и многие другие. Их творческие индивидуальности не приглушались учителем, а получали возможность проявиться во всей полноте и неповторимости. Поступить к нему было крайне трудно, поскольку вместо тридцати-сорока студентов в мастерской числилось до девяноста человек: негде было притулиться с мольбертом. С сияющими глазами Бродский рассказывал друзьям о том, как он был принят. «Я ходил несколько раз к Репину на квартиру, просил меня принять в число его учеников, но он говорил, что в мастерской необычайно тесно. Я тогда так был расстроен, что сказал: «Знаете, Илья Ефимович, я согласен работать у вас на каких угодно условиях, хотя бы в углу, но только у вас...» Илья Ефимович сказал: «Если вы согласны довольствоваться малым, тогда приходите»».

Уже первыми работами Бродского Репин остался доволен. Из его этюдов учителю особенно нравилась «Спина старика». «Говоря о том, как нужно работать, он как на пример указал на мой этюд и подробно разобрал его». В период пребывания Бродского в репинской мастерской особенно выделялись Н.И. Фешин, А.М. Любимов и Г.И. Горелов, обращавший на себя внимание композициями, которые Репин ставил очень высоко. Основное достоинство Репина как педагога, помимо самой его личности, заключалось в том, что подобно Ладыженскому он на деле показывал, как нужно писать. «Эти минуты, когда Репин брал кисть, были особенно значительными; все бросали работу и смотрели [...] Репинское обаяние, сознание того, что придет гениальный художник, поднимали всех нас, и эти минуты пребывания гения в мастерской давали нам большую зарядку».

Репин обычно приезжал в академию на занятия раз в неделю, по понедельникам. С девяти до двенадцати часов он руководил этюдами с натуры, с часу до трех – портретом, а с четырех до пяти в чайной при мастерской проводил собеседования. Он сам вел и рисунок, и живопись, и композицию. Последнюю он очень любил и всячески поощрял – «ведь это было творчество». Часто вместе с учащимися Репин разбирал их работы. Критика его бывала беспощадно жестокой, он страшно сердился, если работа была плоха, но если находил в ней достоинства, то мог превознести до небес. От студентов он требовал большой правдивости, говорил, что ученик не должен бояться «замучить» работу, настаивал на точности и строгости рисунка.

О Репине Бродский мог увлеченно говорить часами. «Своего великого учителя он любил нежной, сыновней любовью. Он преклонялся

перед его гением, восхищался им. Великолепно имитировал басовитый голос Ильи Ефимовича, его походку».

Порой Репин рисовал вместе со студентами с натуры. Однажды, когда позировал украинский бандурист, он попросил дать ему альбом, и Бродский предложил свой в надежде, что набросок останется у него. Однако Репин сказал, что рисунок нужен ему для работы, обещав подарить другой. И в самом деле, вскоре, посетив Бродского дома, он преподнес ему целых три рисунка. Это послужило толчком к созданию его будущей коллекции; именно тогда его обуяла непреодолимая страсть к собирательству.

К чистым пейзажам Илья Ефимович всегда оставался равнодушным: эта область искусства мало его привлекала. Рассматривая летние этюды Бродского, он обычно разочарованным голосом произносил: «Ах, опять эти пейзажи!» Но зато сильно оживлялся у его сюжетных композиций и портретов. Здесь он не скупился на похвалы. В мастерской Репина Бродский выделялся сформировавшимся

И.Е.Репин
и И.И.Бродский
1926. Пенаты



«Портрет
Л. М. Бродской»
1913
Киевский
государственный
музей русского
искусства



дарованием и имел свое лицо. Об этом свидетельствуют его товарищи и сами его работы. В период ученичества «Бродский был уже “молодым художником”, – писал Филонов. – Таких было немного».

Время пребывания в академии Бродский считал очень плодотворным. Он всегда училывал то, чему учил Илья Ефимович. Влияние Репина сказало в стремлении к простоте, правдивости, точности и строгости в передаче натуры,

И. И. Бродский
пишет портрет
жены. 1913



в презрении ко всякой приблизительности, случайности приема, к формальным ухищрениям, далеким от трудных задач искусства. Вместе с тем у Бродского не найти следов прямого «подражания Репину». Хотя в мастерской молодой художник писал этюды натурщиков в более широкой манере, как и другие ученики мастера, он не стремился перенять технику учителя или его манеру письма. Достаточно редкое исключение представляет собой эскиз «Шарманщик в деревне» (1904, премия Совета Академии художеств), исполненный в характере репинской темпераментной живописи.

В целом влияние Репина было более глубоким и плодотворным. От него Бродский воспринял прежде всего любовь и серьезное отношение к искусству как к делу всей жизни, и заодно – ненависть ко всяческому формальным ухищрениям.

В студенческие годы, работая в самых разнообразных жанрах, Бродский с увлечением писал пейзажи, особенно во время летних каникул, и создал их бесчисленное множество. Ежегодно к началу занятий он приезжал с большим количеством этюдов, которые не раз отмечались профессорами и удостаивались похвалы. «Свой стиль – ажур – я нашел с первого же года моих занятий в академии и до сих пор придерживаюсь его и все более совершенствую», – писал художник. Очень рано, с первых лет академической учебы, определились характерные особенности его письма, которые он развивал и совершенствовал в дальнейшем. В пейзажах Бродский быстро нашел свою творческую индивидуальность. «Они были очень образными, цельными по замыслу и выполнению, своеобразными по технике, очень музыкальными».

Уже с первых его самостоятельных шагов в искусстве окружающие видели, что «кроме яркого дарования у Бродского была настоящая целеустремленность и беззаветная преданность искусству. Его пейзажи вызвали всеобщий интерес у студентов, многие из которых невольно подпадали под их влияние. Бывали даже случаи, когда академическим Советом выносились порицания «за подражание Бродскому». Такое замечание получил, в частности, Борис Григорьев, впоследствии прославившийся как большой мастер.

В 1905 году у художника, ставшего невольным очевидцем событий Кровавого воскресенья, возник замысел картины «Красные похороны». Наверняка это произошло не без влияния учителя, поскольку Репин придавал большое значение социальной тематике в академических эскизах. «Он настойчиво советовал нам писать свои композиции на близкие,

волнующие нас темы, взятые из окружающей жизни». Большой эскиз, представленный жюри очередной академической выставки, перед самым открытием экспозиции был снят цензурой и арестован. До 1917 года картина пролежала свернутой в департаменте полиции, и только после Октября автор разыскал её и подарил Музею Революции.

Это произведение явилось серьезным этапом в становлении художника. Стремление к отражению значительных событий общественной жизни, сказавшееся в создании целого ряда работ для ведущих сатирических журналов, нашло продолжение и в дальнейшем творчестве Бродского.

Когда после продолжительного перерыва, вызванного революционными потрясениями, занятия возобновились и для Бродского настало время подготовки дипломной картины, Репин в 1907 году ушел из академии. Работать пришлось самостоятельно, без советов наставника: Репин посетил его мастерскую всего лишь раз. Однако двери его Пената были открыты для учеников. Как-то Илья Ефимович показал молодым художникам свои полотна, в том числе «Черноморскую вольницу». Когда автор предложил присутствующим высказаться, лишь Бродский решился сделать некоторые критические замечания. На обратном пути друзья журили Бродского, который отвечал: «Сам же Илья Ефимович предлагал всем высказывать свое мнение – я и высказал его».

Большое значение для самоопределения молодых художников имела совместная работа на Академической даче. «Сюда съезжались ученики разных мастерских – репинцы, кардовцы, куинджисты, маковцы. Тут бывали и Бродский, и Беляшин, и Александр Яковлев, и Курилко, и Анисфельд, и Абугов, и многие, многие другие. Сюда приезжали иногда профессора. Был как-то Репин. Устроился с мольбертом на лужайке вместе со студентами и в один сеанс изобразил их всех за работой».

Два летних месяца 1907 года Бродский провел на даче ректора Академии художеств В. А. Беклемишева в Тверской губернии, неподалеку от Академички. Этим временем датирован пейзаж с белой приземистой церковкой на пригорке: «Старая церковь». Один из лучших этюдов того времени – «Старые лодки». «Я был просто влюблен в эти старые, заросшие мохом лодки, лежащие на траве недалеко от озера. Они казались мне почти живыми существами. Изображая их, мне не хотелось пропустить ни одной подробности. Я стремился к полной законченности этюда и прекратил работу только тогда, когда почувствовал, что



исчерпал все, что давала натура. “Лодки” обогатили меня больше других этюдов».

Приезжавшие из Москвы и Петербурга художники снимали в окрестных деревнях дачи, переоборудуя под мастерские веранды. Особенно они облюбовали принадлежавшее помещикам Манзей село Березки, в двух километрах от их родовой усадьбы Боровно. На берегу живописного озера были построены дачные домики с верандами, сдававшимися в аренду.

Именно тогда Бродский создал множество пейзажей, которые близки друг другу общими натурными фонами, композиционными и стилистическими приемами. Следуя своему излюбленному методу, художник искусно трансформировал приметы реального пейзажа в свободно сочиненные картины. Тонко

Ученики
И. Е. Репина в его
мастерской
в Пенатах. 1902

И. И. Бродский
пишет портрет
И. Е. Репина
Пенаты. 1913



проработанный рисунок древесных стволов и ветвей, тщательная передача деталей при общей декоративности построения композиций придают полотнам изысканную орнаментальность.

Работая над этюдами, Бродский часто бывал на берегу озера, где возле большого мраморного льва стояла скамейка. Здесь у него и возникла идея сделать портрет супруги Л.М. Гофман непосредственно с натуры, прямо на пленэре. Приготовив «саженный» холст и невзирая на назойливых комаров, он приступил к работе. Уже через две недели портрет «молодой жены в профиль, сидящей на скамье у балюстрады со львом, очень красиво скомпонованный, полный чарующего настроения», был в основном готов, и Бродский отвез его в академическую мастерскую для доработки. Подспудно обогащает картину сопоставление нарядной пристани со скульптурой, с изящной ажурной скамьей и бедной деревушки вдаль. «Поверх-

«Автопортрет с дочерью». 1911
Музей-квартира
И.И. Бродского
Санкт-Петербург



«Сказка». 1911



ность пруда, похожая на перламутр, переливается розовыми, голубыми, желтыми пятнами; эти же тона повторяются на изваянии льва, на граните, на скамейке, смешиваясь с зеленоватыми рефлексам веток, нависающих над пристанью».

Эта работа, уже далеко не ученическая, говорит об авторе как большом художнике с поэтической душой. Помимо портрета, на выставку конкурсных работ Бродский представил около тридцати сделанных на Академической даче пейзажей, отличающихся четким, подробным рисунком и колоритной светлой живописью, а также картину «Теплый день» с массой ребятшек, возящихся в песке под лучами весеннего солнца. Бросалось в глаза редкое сочетание в художнике дара портретиста и пейзажиста.

Интересен отзыв А.Н. Бенуа, который Бродский привел в автобиографии как примечательное, хотя и несколько спорное, высказывание о характере своего творчества при вступлении на самостоятельную дорогу. По мнению Бенуа, Бродский — «настоящий художник», однако, на взгляд критика, его искусство «сдержанно до педантизма, его строгость доходит до сухости». Бродский в его глазах не столько живописец, как рисовальщик: его интересует сплетение линий, развитие планов, определенность контуров, орнаментальность. Далее Бенуа высказывает суждение о том, что Бродскому свойственно прямо-таки маниакальное увлечение «хитросплетением ветвей, мозаикой всюду рассеянных солнечных бликов, разнообразием поз и групп». Общий вывод Бенуа таков: «Бродский — художник, с которым надо считаться, который заслуживает уважения и который в будущем может дать вещи подлинного художественного значения».

Во время второй заграничной поездки Бродского в 1910 году произошла его встреча с Репиным в Венеции. Вспоминая разговоры на разные темы «в ресторане — о докторе, о продаже картин», Бродский счел необходимым записать, что учитель «признавал мнение масс, с ним очень считался». В беседах со студентами Бродский не раз упоминал и другие «Встречи с Репиным. Приезды его ко мне. Его подарок. [...] Мои приобретения у Репина. Разговоры о худ[ожниках]».

Увлеченный яркой внешностью Бродского, Репин исполнил удачный его портрет (1913), а также написал портретный этюд к картине «Самосожжение Гоголя» (1910).

Жюри престижного конкурса, членом которого Репин был наряду с Д.Н. Кардовским, Н.К. Рерихом и Б.М. Кустодиевым, присудило

Бродскому золотую медаль Общества поощрения художеств за картину «Сказка». Художник делился своей радостью с А.М. Горьким в феврале 1911 года: «Дорогой Алексей Максимович! Моя “Сказка” удостоилась на Всероссийском конкурсе юбилейной премии в 2000 руб. Это Вы, наверное, уже знаете из газет». Вскоре он получил ответ: «Милый Исаак Израилевич! Что вы получили премию — знаю, мы все ликовали по этому поводу и выпили вина за ваше здоровье».

Все лето 1912 года Бродский провел в Финляндии, в Куоккале, где тесно общался с Репиным и исполнил его портрет. Ознакомившись с новыми работами своего друга, его академический товарищ В.Д. Фалилеев писал, что при внимательном рассмотрении в них явно ощущалась определенная перемена «и нам, художникам, она, наверное, будет заметнее, чем публике. Перемены эти в манере писать. Стало меньше графики и больше живописи, мазки стали шире и свободнее, краски, на мой взгляд, гармоничнее, и я был искренне обрадован тому, что Исаак движется, а не стоит на месте».

Фалилеева особенно привлекли небольшие натурные этюды Бродского: они «написаны широко и такой красивый тон, как у старых мастеров. Видел я и портрет Репина. Репин похож, но пейзажи с фигурами, что теперь написал Исаак, мне нравятся больше».

История репинского портрета такова. Поначалу Бродский и Репин начали писать друг друга одновременно. Однако, уходя с головой в работу, каждый из них забывал, что нужно позировать, и вскоре они договорились писать отдельно. Уже в первый сеанс Бродскому удалось сделать так много, что Репин не знал, как и хвалить его. «Это сделано гениально! Так написать мог только Ван Дейк! Браво!» Даже в письмах друзьям Репин не мог сдержать своего восхищения: «С меня начал портрет И.И. Бродский, хорошо взял и интересно ведет; сходство полное! Я вижу себя и восторгаюсь техникой. Простота, изящество, гармония и правда, правда выше всего; и как симпатично!.. Да, он большой талант!» К сожалению, закончить портрет столь же успешно Бродскому не удалось.

Через неделю, когда краски просохли, он стал писать по сухому, но работа не заладилась, возможно, из опасения испортить столь удачно начатый холст. Взглянув на портрет, Репин так огорчился, что даже застонал. — Что вы сделали?! Ах, что вы сделали? «Так же горячо, как раньше хвалил, теперь он ругал меня, гневно топал ногами и расстроился на весь день, уверяя, что я испортил все хорошее, что было сделано раньше».



«Портрет
О.Д. Талалаевой»
1915. ГТГ. Москва

Вечером, отправляясь в местный театр, Репин всю дорогу не разговаривал со своим учеником, а уже во время спектакля схватил его за руку и, ни слова не говоря, вытащил на улицу и устремился к своему дому. Бродский еле поспевал за ним. Очутившись в мастерской, Репин нервно зажег лампу, достал портрет и тут же смыл скипидаром все, что было сделано в тот день. «Того, что было, не восстановишь, но это лучше, чем то, что вы сегодня сделали», — сказал он и опять стал ругать меня, но потом успокоился и как бы помирился со мной».

Вместе с Репиным Бродский в 1912 году в Пенатах писал портрет В.Г. Короленко. Репин закончил свою работу за один сеанс. Сделав кистью предварительный рисунок, он минут за пятнадцать наметил и за два часа написал портрет, который Бродский воспринял как настоящий шедевр. Сам он больше смотрел на Репина, как он пишет, и поэтому его работа продвигалась гораздо медленнее. «Здесь была настоящая школа, и хотелось проследить весь творческий процесс мастера». Наряду с живописным портретом Короленко Бродский исполнил с него и превосходный рисунок.

У Репина каждую среду собирались не только его друзья, но иногда и посторонние, не знакомые ему люди. В Пенатах часто бывали И.Я. Гинцбург, П.В. Самойлов, А.Ф. Кони, И.В. Тарханов, В.М. Бехтерев и многие другие ученые, писатели, артисты и художники. Собиралось человек тридцать-сорок, велись интересные беседы. Репин показывал свои последние работы и просил их критиковать. Жизнь в Куоккале



«Зима»
1919-1922
Музей-квартира
И.И. Бродского
Санкт-Петербург

была очень насыщенной и интересной. «События, события и события, — записал в июне 1912 года К.И. Чуковский. — Мы были с И[льей] Е[фимовичем] и Н[атальей] Б[орисовной] Нордман] и Бродским в Териоках; были в общепитии актеров — у Мейерхольда. Илья Ефимович был весел и очарователен». Наподобие знаменитых репинских сред, многие художники тоже установили определенный день, когда представители творческих профессий могли сходить к ним для дружеской беседы. «Когда я переехал на Полозову улицу, где в новом большом доме занял квартиру с мастерской, — вспоминал художник, — ко мне стали часто приходить мои друзья, и я, по примеру Репина, учредил один постоянный день в неделю для гостей».

В 1917 году, после крушения царизма, когда большую популярность среди интеллигенции, сверх всякой меры превозносившей новоявленного «героя», приобрел А.Ф. Керенский, Ре-

«К весне». 1906



пин захотел написать его портрет. Он попросил Бродского устроить это дело и получить согласие премьера Временного правительства позировать. Адьютанты доставили художников в кабинет Керенского, в котором ранее находилась библиотека Николая II. Сеанс проходил всего за месяц до Октябрьского восстания.

22 октября 1917 года (4 ноября н. ст.) в недавно построенном Дворце искусств (ныне Корпус Бенуа Русского музея) открылась первая большая выставка петроградской Общины художников, приуроченная к 45-летию творческой деятельности Репина, с участием его произведений, а также работ Юрия и Веры Репиных. Последняя встреча с Репиным перед его вынужденной эмиграцией произошла 24 ноября (7 декабря нового ст.) в фойе Михайловского театра, где состоялось его чествование, по окончании которого был дан обед во Дворце искусств.

В первые годы новой власти Бродский стал одним из создателей культуры молодого Советского государства, дав своим творчеством пример преемственности лучших реалистических традиций рубежа XIX–XX веков и положив начало изобразительному искусству социалистического реализма. «Мне сразу сделалось ясно, что позорно современнику, а тем более художнику, пройти безучастно мимо тех великих событий, которые не по дням, а по часам развивались перед нашими глазами. Я понял, что отобразить революционную эпоху и её великих людей — долг каждого художника». Всей своей творческой деятельностью Бродский участвовал в борьбе направлений, в меру сил прокладывая дорогу реалистической живописи. «Революция научила меня работать над большими темами, связанными с нашим великим временем, — говорил он. — Наши потомки не простят тем мастерам искусства, которые, живя в великую эпоху, ничего не сделали для того, чтобы отразить её в своем творчестве сознательно и твердо».

Получив репродукцию картины «Торжественное открытие II Конгресса Коминтерна», Репин прислал Бродскому письмо с восторженным отзывом. «Картина Исаака Бродского представляет собой такое необыкновенное явление, что о нем можно только благоговейно молчать. Такая масса лиц (600) и действий, и все портреты, и все они в действии, начиная с главного оратора — Ленина. Это колоссальный труд [...] Только Рафаэлю удалось в “Диспуте” выйти из этой [...] задачи».

Следующий значительный труд художника — «Расстрел 26 бакинских комиссаров» (1925) — «несомненно, первый большой и серьезный опыт историко-революционной картины».

Фотографию со своего произведения Бродский послал Репину и вскоре получил от учителя письмо, в котором тот, в свойственной ему манере, пылко восторгался успехом ученика: «Я поражен, восхищен и удивлен Вашей картиной!!! На маленькой карточке, эта грандиозная картина производит незабываемое впечатление. [...] Ваша картина — вечная по достижению высот в искусствах. [Подчеркнуто Репиным, слово «вечная» дважды. — С.Л.] Смотрю и не верю глазам — какой это серьезный труд, и какой Вы гениальный художник! Благодарю, благодарю! Какой дивный — мировой спектакль стоит сейчас перед моими глазами и всем ужасом восхищает меня — проникновением живого таланта в суть жизни. Какая форма!..».

В начале 1930-х годов в художественных кругах был выдвинут лозунг «Трех Р», что расшифровывалось как «Репин, Рембрандт, Рубенс». И это не было случайностью. Повышенное внимание к творчеству Репина было тесно связано с общим устремлением советского искусства к реализму. «Не было другого художника, который бы так горячо протестовал против формалистического искусства и в то же время так много в своем творчестве уделял внимания вопросам формы, — писал Бродский. — Чувство цвета, любовь к красоте, к живописной поверхности было развито у него необычайно. Именно эстетическое отношение к искусству выделяло его из ряда других художников передвижнического лагеря. [...] Репинское понимание искусства и роли художника близко нам своим общественным характером и подлинным демократизмом. Традиции репинской живописи с особой силой воспринимаются в наши дни. Советские художники должны почерпнуть в наследии этого мастера его огромный опыт, совершенную технику и непреклонную волю к достижению трудных высот искусства».

В 1926 году, когда обсуждался вопрос о желательности возвращения И.Е. Репина в СССР, правительство командировало в Финляндию делегацию художников в составе руководителей АХРР и Бродского. Началось с того, что дочь Репина Вера написала Бродскому письмо о болезни отца и просила оказать ему помощь. Бродский приехал в Москву и показал письмо Е.А. Кацману, который внес предложение не только оказать помощь художнику, а привезти его в Советский Союз. «Наша делегация приехала к Репину, чтобы сказать ему от имени Советского правительства, что народ любит Репина, считает его великим русским художником и приезд его в СССР будет народным праздником. Эти слова К.Е. Ворошилова мы передали Илье Ефимовичу, который плакал



«Поздняя осень» 1907



«Новолуние»
1917. Частное
соборание

от радости за внимание и ласку». В печати под заголовком «Ахрровцы у Репина» появилось сообщение: «Недавно в Финляндию к художнику И.Е. Репину в его Пенаты выехали председ[атель] АХРР А.В. Григорьев, ген[еральный] секретарь АХРР Е.А. Кацман, член Президиума П.А. Радимов и член АХРР И.И. Бродский со специальными поручениями от Главнауки НКП для закупки последних произведений знаменитого мастера. Ахрровцы повезли к И.Е.Репину специальное письмо, подписанное московскими и ленинградскими художниками АХРР с приветом и приглашением приехать в Советскую Россию для ознакомления с положением искусства. И.Е. Репин был чрезвычайно взволнован и растроган приездом к нему из Советской России художников ахрровцев и подчеркнул, что он этот приезд считает «исключительным днем своей жизни». Долгое время Репин жил в полном неведении о Советской России, о которой у него стараниями окружающих его эмигрантов ставилось самое превратное представление. Всевозможные «очевидцы» рассказывали ему



«Расстрел 26 бакинских комиссаров». 1925
Филиал Центрального музея В.И.Ленина. Баку



«Выступление
В.И.Ленина перед
рабочими
Путиловского
завода в мае 1917
года». 1929
Центральный
музей В.И.Ленина
Москва

дикие нелепости. Так, он был уверен, что в СССР все его друзья давно расстреляны, в то время как В.Д. Поленов, А.Е. Архипов и Н.А. Касаткин вскоре были удостоены звания народного художника республики.

«И вот мы у Репина в Финляндии, – писал А.В. Григорьев. Приехали в среду. Этот день, как и раньше, был в Пенатах приемным. Нас встретила дочь художника Вера Ильинична. – Папа, к нам московские гости приехали! Бродский приехал! Мы входим в прихожую. Илья Ефимович выходит к нам навстречу, одетый в белый костюм. Ноги у него еле двигаются – он болел подагрой». Репин нежно и внимательно обращался с Бродским, очень высоко ставя его искусство. «Держался Бродский у Репина, как всегда и везде, скромно и, как обычно, больше слушал, чем говорил. Тогда же он мне сказал: “Репин для меня такая же величина в искусстве, как Рембрандт, как Веласкес. Вот представьте себе, – говорил он, – что вы приехали в гости к живому Рембрандту или Веласкесу. Вот так я переживаю встречи и беседы с Репиным”».

Художники привезли Репину приветы от его друзей В.М. Васнецова и И.С. Остроухова, от ученика Б.М. Кустодиева, а также письмо от поэта Сергея Городецкого и его жены. До этого Репин слышал сплетни, будто В.М. Васнецова большевики расстреляли.

После импровизированного концерта финских артистов, исполнивших на французском языке «Марсельезу», отправились в мастерскую смотреть работы художника. Величайшее удовольствие получили художники, рассматривая альбомы Репина, заполненные многочисленными рисунками к «Бурлакам», «Запорожцам», «Вечорницам». В своей мастерской Репин позировал им три часа. Бродский и Кацман сделали с него рисунки, а Радимов написал эту картину маслом.

Относительно своего переезда в СССР Репин откровенно высказывал Бродскому свои сомнения, но потом протянул ему руку в знак того, что согласен, отложив сборы до того времени, когда улучшится его физическое состояние. Поначалу Репин противился возвращению, говорил, что он никому не нужен и что среди художников есть группа, которая относится к нему враждебно. Действительно, в то время велась большая кампания против Репина. При личной встрече с А.В. Луначарским Бродский даже шел возможным попенять нарком просвещения, что он не пресек демагогию «леваков»-формалистов, поднявших шум в печати в связи с предложением Репину вернуться на родину. В самом деле, председатель Изосекции ЦК РАБИС П.И. Лебедев ратовал против поездки ахрровцев к Репину. В связи с появлением в журнале «РАБИС» репродукции репинской картины «Распятие» кое-кто комментировал её в том смысле, что в образе разбойников Репин якобы изобразил большевиков.

Заплаченные за приобретенные у Репина работы две тысячи долларов были существенной помощью в его затруднительном материальном положении. Кроме купленных вещей, художник передал в дар Музею Революции два эскиза на революционные темы – «1905 год» и «Самодержавие (Царская виселица)», а также портрет А.Ф. Керенского. На прощание Бродский получил в подарок от Репина сделанный из кости ковчег для писем и книгу его статей с теплой надписью.

С возвращением делегации домой попытки склонить Репина к переезду в СССР не прекращались. В личном письме Бродскому от 27 октября 1926 года К.Е. Ворошилов сообщал, что полномочным представителем направляется к Репину А.П. Пинкевич. «Мы в одинаковой мере заинтересованы, чтобы поездка

Пинкевича увенчалась полным успехом, посему убедительно просим Вас написать старику соответствующее письмо». Далее Ворошилов просил Бродского подробно проинструктировать Пинкевича, «как ему держаться с И[льей] Е[фимовичем]. Меня больше всего тревожит белогвардейское окружение Репина, которое, конечно, постарается испортить всю музыку, не жалея ни красок, ни фантазии для своей злопыхательской и лживой работы. Нельзя ли как-нибудь предварить старика и об этом, если Вы найдете для себя удобным. Впрочем, действуйте, как хотите, но так, чтобы И[лья] Е[фимович] был перемещен к себе на родину. Крепко жму руку. Ваш *Ворошилов*».

Репину даже было предложено разобрать его дом в Пенатах, вместе со всем имуществом перевезти в Ленинград и заново собрать в Михайловском саду, возле Русского музея. С.М. Киров одобрил это предложение, и Репин, узнав об этом, был очень растроган.

Бродский, со своей стороны, писал Репину в 1926 году: «О Вас я думаю каждый день, я вижу Вас, все комнаты мои завешаны Вашими произведениями, которых у меня около 80-ти. Я Вас люблю и ценю по-прежнему. Как мне хочется поглядеть Ваши последние произведения, что в них нового, поучиться на них и сказать еще раз спасибо за то, что Вы мне дали своими достижениями». И далее он продолжал: «Будьте мудрецом, не слушайте, что Вам скажут враги России, а Ваши в особенности, приезжайте убедиться в том, что Вам говорю я... Как мне хочется, чтобы Вы меня, молодого, послушали и приняли мой совет. Если хотите, я приеду Вас сопровождать в Россию, брошу все работы ради такого исторического случая. Илья Ефимович! *Вдохните глубоко* и скажите: я еду в Россию! Я поверил Бродскому, он меня не обманет!!!».

Бродский был активным участником многих творческих объединений, в том числе и Общества художников имени И.Е. Репина, экспонировал свои произведения на его выставках в Москве (первая состоялась в 1927, вторая – в 1928 году).

Благодаря репинской школе Бродский был хорошо подготовлен к решению задач, стоявших перед советским искусством. Подобно тому, как произведения М.Б. Грекова положили начало советской батальной картине, а работы А.В. Моравова возвестили о появлении нового крестьянского жанра, картины Бродского озаменовали собой начало советской исторической живописи. Получив назначение на должность директора возрожденной Академии художеств, Бродский сыграл огромную роль в формировании советской худо-



«В.И. Ленин
и манифестация»
1919
Центральный
музей В.И.Ленина
Москва

жественной школы, воспитал таких замечательных мастеров, как А.И. Лактионов, Ю.М. Непринцев, П.П. Белоусов, Н.Е. Тимков, А.М. Грицай, А.Н. Либеров и многих других. При содействии С.М. Кирова он организовал при Академии художеств Школу юных дарований, которая продолжает свою работу в качестве Лицея им. Б.В. Иогансона, возродил Мозаичную мастерскую и основал факультет теории и истории искусства.

Страстный коллекционер, он еще при жизни передал более 750 работ из своего собрания нескольким музеям, основал на своей родине Бердянский художественный музей, и поныне носящий его славное имя. Музей-квартира Бродского, основанный как филиал Научно-исследовательского музея Академии художеств, и сегодня является одним из важных центров культурной жизни Северной столицы.

(X)

«Торжественное
открытие
II конгресса
Коминтерна»
1920-1924





Ю. Худогозов. «Художник». 1966
Красноярский художественный музей В.И. Сурикова



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

Выставка и немного истории

Краевая художественная выставка

В ожидании встречи с экспозицией, открывавшейся 4 декабря 2009 года в Красноярске к торжественному празднованию 75-летия края, снова и снова задавался вопросом: какой подход они выберут? Направлялся ответ: довольно просто сделать парадно-пропагандистскую выставку, каких

мы так много видели во времена СССР. Но право, сегодня это выглядело бы уж чуждо рутинно. А если в параллель большой истории Красноярья последних трех четвертей века показать — как здесь развивалось, чем жило и дышало искусство помимо «социального заказа», вмененного

власть предержащими? Это могло бы действительно оказаться событием. Правда, сделать качественную ретроспекцию очень сложно во всех отношениях. Даже решить на это, представляя себе реальное столкновение различных амбиций вокруг столь престижной акции, — само по себе

проблема. Фигурировать здесь желательно очень многим, но ведь кому-то придется и отказать. Да и собрать необходимый материал — работа огромная...

Вот почему, сознаюсь сразу, приглашенный московский критик был радостно удивлен, увидев, что красноярцы пошли по второму пути. Развернутая в многофункциональном помещении делового комплекса под характерным названием Мiх-Мах, выставка в целом являла довольно эффектное зрелище с включением привычных ярких акцентов. Были тут и роскошные гобелены, и всевозможная мелкая пластика как станкового, так сугубо декоративного и экспериментального назначения, щедро насыщенная интереснейшей знаковой, связанной с почвенным наследием коренных этносов Центральной Сибири. Что, кстати, позволяло воочию убедиться: визуальная культура Красноярского края складывается как природная колыбель течений этноавангарда (или этнофутуризма, археоарта — не будем пока спорить о терминах), весьма широко актуализировавшихся в многонациональном российском искусстве на исходе XX века. Но основное содержание выставки определяла как раз обширная ретроспекция станковой живописи и графики мастеров региона начиная с 1920—30-х годов до конца века, дополненная особым разделом, знакомившим с современным состоянием профессиональной школы Красноярского художественного института. В рамках статьи хотелось бы сосредоточить внимание именно на ретроспективной части, поскольку она видится принципиально интересной как в эстетическом, так и в широком культурологическом смысле.

Имея в виду целый комплекс задач, какие в данном случае предстояло разрешить инициаторам такого проекта, надо сразу сказать о ключевой из них, наиглавнейшей. Общество наше отнюдь не легко переживает исторический перелом превращения России советской в постсоветскую. При этом, возможно, особенно драматически протекают процессы интеллектуально-духовные. Самосознание современников вовлечено в глобальную переоценку ценностей, и в этой мучительной работе умов мы еще очень далеки от ответов, способных разрешить противоречия, которые неотступно преследуют нас на каждом шагу. Если говорить о жизни художественной, здесь одной из самых насущных проблем оказывается отношение к советскому изобразительному искусству. Слишком многое из происходящего в этой сфере связано с тем, как мы оцениваем это наследие. В данном смысле наши позиции — как в профессиональном

кругу, среди художников и искусствоведов, так и в журналистике, высказывающейся об искусстве, — зачастую непримиримо спорят друг с другом и, что тревожит гораздо более, на каждом из полюсов страдают дефицитом объективной аргументации. Музейные деятели, нисколько не интересуясь мнением социологов, рассуждают о том, будто советское искусство вообще «приелось» сегодняшней публике, якобы попросту всем надоело, и посему убирают его из своих экспозиций. К открытию после реставрации монумента «Рабочий и колхозница» в столице разгорается дискуссия, где Веру Мухину, опять же не утруждая себя анализом фактов, которые в общем-то довольно известны, объявляют апологетом сталинского тоталитаризма. В такой атмосфере коллегам из Красноярска, готовившим большой ретроспективный показ, предстояло воистину на собственный страх и риск принимать решения по поводу каждого автора и произведения, помещаемого на выставочные стенды. Над экспозицией напряженно работали ведущие красноярские искусствоведы и художники, нашедшие, кстати, полное понимание у руководителей краевого министерства культуры; в итоге, по моему убеждению, все справились со своими задачами весьма успешно.



В.Б. Росляков. «Дед Лёша с Ангара». 1995
Норильская художественная галерея

Отбор работ для показа обнаруживает тенденцию, кажущуюся существенно важной. Хорошо известно: костяк любой советской выставки, если ей придавалось сколько-нибудь серьезное значение, неизменно составляла так называемая тематическая картина; начиналось это в двадцатые годы усилиями членов АХРР и практиковалось



Б. Рязов. «Начало пахоты». 1982. Красноярский художественный музей В.И. Сурикова

затем на государственном уровне до конца 1980-х. Несомненно, что в этот период тематические картины исправно писали и красноярские мастера. Однако нынешняя ретроспектива от подобных произведений была полностью освобождена. Жанровый строй выставки определили пейзаж, портрет, натюрморт. То есть материал, которому партийные идеологи отводили по преимуществу маргинальное положение. Так вот, отсутствие на выставке столь хорошо знакомых по нашему недавнему прошлому «больших полотен» само по себе принесло значительный и даже несколько неожиданный результат. Естественно, экспозиция уже никак не могла звучать и восприниматься как советский официоз. Но при всем том, как визуальная панорама, как зрелище она ничего не утратила. Насыщенной, яркой она была даже

не за счет тех декоративных акцентов, о которых сказано выше, но постольку, поскольку свежесть, новую ценность в наших глазах обретали серьезные станковые вещи, традиционно и органично реалистические. Кураторам удалось произвести примечательнейшую операцию. Устранив в избираемом материале доминанту соцреализма, они как бы заново раскрыли творческий потенциал реалистического искусства в подлинной многоликости его стилизованных версий, на протяжении века культивировавшихся художниками региона.

Не берусь судить, в какой степени вся эта сложная художественно-историческая коллизия была отрефлексирана коллегами из Красноярска, но нам демонстрировалось её убедительное практическое решение. Вновь хочу подчеркнуть: в рамках подхода, который я только что про-

следил, удалось разрешить задачу эффективной репрезентации целого ряда творческих моделей реализма, связанных с различными авторами и эпохами. В этом плане выставка достаточно ощутимо выстраивала три крупных исторических блока, которые в европейском центре страны рисуются критике более дифференцированными. Первый из них — местная школа 1920—1950-х годов, второй — шестидесятники и третий — 1970—1980-е годы. В Красноярске духовная энергетика 1960-х годов вовлекла в свое поле часть относительно более молодых по возрасту мастеров; в Москве или Ленинграде они становились уже генерацией новой, «семидесятниками». Вместе с тем младшие здесь обретали собственное лицо чуть позже, к концу 1970-х и в 1980-е. При этом мы могли убедиться: среднее поколение никогда резко не порывало с традициями основоположников красноярской рисовальной школы, возникшей еще в 1910-х годах, а затем и здешнего художественного училища. Младшие же, с увлечением осваивая стилистические инновации искусства позднесоветской поры, смогли вписать их в культурную атмосферу своего края, простирающегося от Саян до Таймыра. Это делает узнаваемой красноярскую школу и в середине, и в конце XX века.

Каковы же её характерные черты? К выставке собрано около тысячи произведений. Это серьезный объем информации, необходимой, чтобы попробовать отыскать ответ на вопрос, столь же логичный, сколь непростой и ответственный, потому что выводы критики здесь должны быть корректными. Говоря в самой общей форме, искомые нами черты определяются природными особенностями, обликом края и его исторической действительностью. Но так ведь, наверное, можно сказать и о каком-то другом регионе... Не спорю. Однако, изучая художественную карту России, нам не легко было бы найти область, где соответствующие характеристики получили такое конкретное воплощение, как это имеет место на красноярской земле. И началось это с её великого уроженца Сурикова. Его «Покорение Сибири Ермаком», «Взятие снежного городка» — всего две композиции, но предельно емкие и достоверные по изобразительной концентрации, колориту, эпической эмоциональности образов! — являют зрителю совсем особенный мир. Это иная Россия, нежели та, какая автору «Утра стрелецкой казни» открылась в Москве.

Аура сибирского эпоса Сурикова так или иначе будет присутствовать в искусстве



Н. Лой. «Норильская тундра». 1977
Красноярский художественный музей В.И. Сурикова

художников Красноярья на протяжении XX века, пускай и в косвенных, превращенных формах. Ход времени во многом изменит картину мира в искусстве. Реалист-передвижник, принадлежавший событиям и идеалам своей эпохи, постигал жизнь прежде всего в кипении человеческих масс. Живопись в России советской уже не могла адекватно использовать подобную оптику. Семантика «хоровой картины» была абсолютно извращена соцреализмом. К тому же аналогичная социальная проблематика уже с первых десятилетий нового века все активнее перемещалась в сферу внимания нового вида искусства — кинематографа. Свою потребность эпического, философского умозрения в обстановке диктата большевистской цензуры художник находил возможность реализовывать преимущественно в диалоге с природой. Нетрудно заметить: во множественной практике индивидуальных опытов подобного диалога исподволь складывалась своя поэтика, появлялись некие символические мотивы, становившиеся как бы принадлежностью определенной творческой общности или школы. Для художников европейской России таким символическим мотивом, понимаемым одновременно как феномен и природный, и социально-культурный, нередко оказывается волжский пейзаж. Своего рода пластическая мифологизация Волги может в принципе показаться реликтом языческой архаики, но она не менее актуальна в нашем профессиональном искусстве XX века, нежели в ста-

ром русском фольклоре. Для сибирского или точнее красноярского региона подобную роль играет енисейский пейзаж.

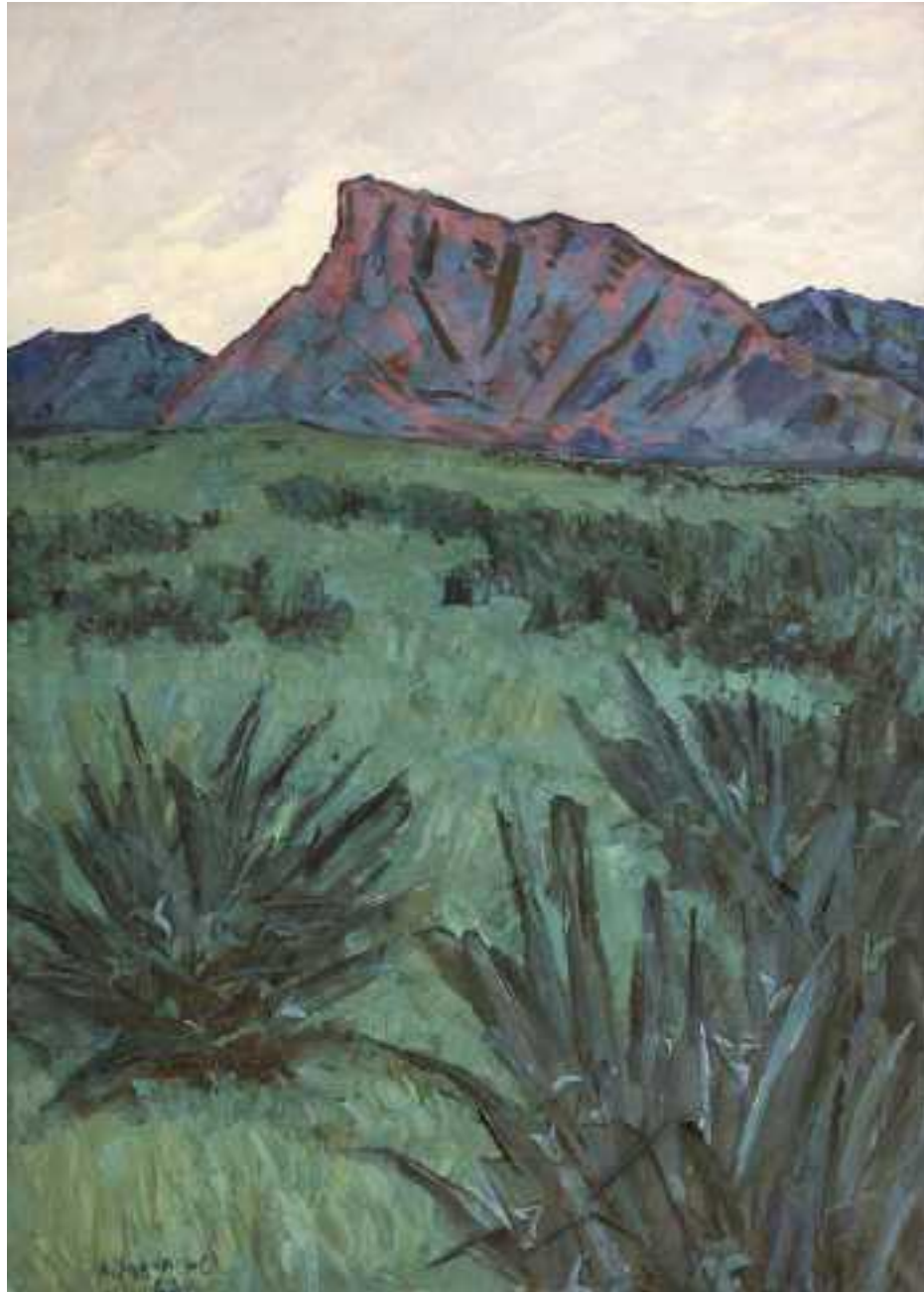
Своеобразие трактовки связанных с ним мотивов у мастеров края ощущается в сочетании монументально-эпического и лирического восприятия природы. Эта тенденция напрямую восходит к основоположнику местной профессиональной художественной школы Дмитрию Каратанову. То был прежде всего замечательный рисовальщик, чью манеру одновременно отличали скрупулезная методичность в передаче природы и любовное внимание ко всем подробностям зримой формы. В красноярском музее есть живописные работы Каратанова начала 1910-х годов;

они очень близки к пейзажу Союза русских художников, соединявшему светлую импрессионистическую палитру с плоскостной декоративностью компоновки, напоминающей о стиле модерн. Однако в двадцатые годы и позже Каратанов тяготеет скорее к академической картинности композиционного строя, будь это виды старого города или все чаще появляющиеся у него пейзажи Енисея, прибрежной тайги. Причем такие живописные вещи неизменно имеют тщательно проработанную графическую основу, с увлечением фиксирующую материальную многосложность изображаемого: тесно сомкнутые древесные кроны, мхи, камни на речном берегу, разбросанные прихотливым ковром...

В живописи красноярцев надолго сохранится любовь к натурному рисованию кистью. Увлечение им, его особой логикой, ритмикой порой даже придает решению их холстов подобие орнаментальности, как мы видим это у Тойво Ряннеля. Местная живописная школа, все более насыщаясь колористической, цветотональной экспрессией, как правило, не отказывается от графически активного видения формы. Это, кстати, сделало абсолютно оправданным решение создателей экспозиции показать графические работы своих земляков в прямом сопоставлении с живописными, не вынося то и другое в особые разделы, как часто бывает на наших выставках. Рассматриваемые параллельно и живописные, и графические работы с очевидностью обнаруживали тяготение их авторов к эстетике картинного построения композиции, возникающей на холсте или же на листе бумаги. При этом на выставке мы, собственно, не видели влечения к этюду пленэрного и импрессионистического типа, которое, вообще говоря, весьма распространено в российском искусстве. Оказывается,



В. Сергин. «Месяц леса». 1972. Красноярский художественный музей В.И. Сурикова



А. Калинин. «Пикульник цветет». 1967. Красноярский художественный музей В.И. Сурикова

в сибирской части нашей страны дело обстояло несколько иначе.

К примеру, еще один вслед за Каратановым авторитетнейший в крае мастер-педагог, Андрей Лекаренко. Наверное, больше других склонный к импрессионистическому колоризму, в своих зарисовках природы, видах старого и нового Красноярска он избегает характерной для всего европейского импрессионизма фрагментарности построения, добиваясь развернутости и цельности изобразительного повествования. При этом он, безусловно, далек от академической велеречивости или сухости. Мягкая, светоносная палитра сообщает его обстоятельному и объективному видению натуры поэтиче-

ское обаяние. Среди красноярских мастеров кисти одним из наиболее рафинированных поэтов тона и света был Борис Рязов. Однако и он в своих композициях, даже небольших по размеру, добивается внутренней монументальности, выстраивая их лаконичным сопоставлением плоскостных планов. Его пейзажи весенних полей, показанные на выставке, соединяли впечатление эпической мощи открытых глазу пространств с тонкостью, почти даже хрупкостью их цветовой атмосферы.

Старшее советское поколение... Не приходится сомневаться: в пору всевластия отца народов профессиональная деятельность этих художников протекала далеко не идиллически. Но вопреки конъюнктуре

здесь, на красноярской земле, им удается своего рода прорыв. Они сумели прочувствовать и творчески заявить тему, по тогдашнему времени глубоко неординарную. Это было широкое, емкое пластическое переживание бытийственной и, разумеется, эстетической ценности той природной среды, в которой они обитали, — в её органичности, почти первозданности; искусство сумело полным голосом заговорить о природе, еще не подвергшейся социалистической перестройке, которая уже подступала вплотную. Тематика подобного рода действительно не укладывалась в рамки этюда и требовала охвата картинного. Графики демонстрировали это не менее целеустремленно, нежели живописцы, хотя и без каких бы то ни было претензий на громкую репрезентативность. Не требующие золота рам, их работы оставляют впечатление духовной сосредоточенности, внутреннего достоинства, напоминающее моментами о классических пейзажных свитках Китая или альпийских рисунках Дюрера. Таковы представленные на стендах выставки офорты Михаила Гладунова, рисованные листы Карла Вальдмана, Рудольфа Руйги.

Стремление к образности большого охвата, картинности, конечно, уже не столь классичного плана, демонстрировала также графика красноярских шестидесятников. Здесь чаще появляются изображения городских кварталов, портов, промышленных сооружений, но решаются они иначе, чем соответствующие мотивы москвичей или ленинградцев, выезжавших на «великие стойки коммунизма». У тех, кого будут звать основоположниками «сурового стиля», доминируют жесткая геометрия металлических конструкций, бетонных каркасов, холодная грязь, провалы земли, взрытой ковшами огромных машин. Сибиряки видят и ощущают свой ландшафт более органически; его природная ритмика, естественный динамизм стихий земли, воздуха и воды словно поглощают механическую активность. Таковы линогравюры Николая Сальникова, монотипии Евгения Шепелевича, акварели Николая Мишарина. Композиции, по жанровому определению являющие собой «индустриальный пейзаж», овеяны мужественным лиризмом, увлекательны почти романтической красочностью и богатством фактуры. Это относится не только к упомянутым авторам. Николай Лой, например, в своих изобразительно лаконичных, будто космически суровых акварельных видах норильской тундры удивляет едва ли не рериховскими эффектами цвета, также как и иные пейзажи заснеженного, льдистого приполярья, написанные его земляками.

Сегодня «оттепель» рубежа 1950–60-х годов зачастую поругивают: слишком она была непоследовательна, быстротечна... Такого рода упреки понятны по преимуществу в отношении реалий политической жизни. Вместе с тем в духовном самостроении наших сограждан «оттепель» раскрыла перспективы громадные. Личности творческой, художнику уже одно только падение железного занавеса, преодоление бывшего культурного изоляционизма дало стимулы роста, которые переоценить невозможно. Да, воспользоваться ими не было элементарно просто; тут был необходим выбор, требовавший от личности известных жертв. Но подобные жертвы все-таки не сопоставимы с той угрозой свободе и жизни творческого человека, какая постоянно преследовала его в условиях сталинского режима. В итоге история отечественного искусства может с гордостью назвать немало имен художников, которые все же смогли тогда сделать выбор, поистине достойный нашего уважения.

Вот и аванзал красноярской выставки встречал зрителя произведениями впечатляющей образной силы — работами тридцати-сорокалетних мастеров, для которых «оттепель» стала эпохой яркой творческой зрелости. Традиционной для края пейзажной теме сумел придать новое звучание Ряннел. В «Горных кедрах» ему удалось сочетать романтически экспрессивный мотив с ритмически выстроенной, мужественной динамикой живописно-графического воплощения. Отзвуком и контрастом этой работе была помещенная напротив почти двухметровая пейзажная



В. Капелько. «Сарлычьи игры». 1972. Красноярский художественный музей В.И. Сурикова



Р. Руйга. «Брат океана Енисей». 1963
Красноярский художественный музей В.И. Сурикова

панорама Юрия Худоногова «Летят журавли»: стая птиц, стремительно уносящихся в даль холодной степи и неба. Драматическая коллизийность все в большей степени окрашивает теперь символическое восприятие природы в картинах красноярских художников. Еще одно индивидуальное преломление такая ментальность находит в живописи Александра Калинина; его холст «Цветет пикульник» тоже экспони-

ровался во ввводном зале. Как бы по-врубелевски яркие сине-голубые цветы на фоне каменистого, резко вздыбленного ландшафта. Подобное впечатление холодного величия природы и некой тревоги души собеседующего с ней живописца останавливало взгляд и в других пейзажах мастера, которому, как и всем главным героям ретроспективы (в большинстве, увы, ушедшим из жизни), по ходу экспозиции была отведена также специальная выгородка.

Источником той тревоги являлось, наверное, совокупное ощущение времени, о котором свидетельствовала еще одна находившаяся в аванзале работа Худоногова, «Стулья». Интерьер без людей с брошенными в хаос предметами, буквально пропитанный тяжелым жаром спора, который — зритель чувствует это — так и не завершился. По своей атмосфере картина созвучна драматургии Михаила Шатрова и Александра Гельмана, натюрмортам с газетами, бутылками, остатками пищи, какие писали тогда же Николай Андронов, Андрей Васнецов... Эта правда переживания времени получает затем расшировку и подтверждение в автопортрете Ю. Худоногова («Художник»), его пейзажах хакасских степей, где камни — осколки событий древности — зазвучат словно набатное предвестие потрясений грядущих. Лирико-драматическая тональность присутствует у ряда ведущих мастеров енисейского пейзажа этого поколения, получая

индивидуальное авторское звучание, которое не снижает, как правило, доминирующего впечатления эпического величия природы края. Сложностью, контрастной динамикой переживаний, к примеру, всегда отмечены даже скромные по размеру, почти этюдные пейзажные композиции Валерьяна Сергина, хотя в своих крупных холстах мастер порою не избегает соблазна традиционных эффектов музейных ландшафтов большого формата. В этом контексте на удивление адекватной оказалась репрезентация творчески примыкающего к когорте шестидесятников Геннадия Горенского (годы жизни 1937–2009). Его суровые пейзажные панорамы тундры с оленями, вышагивающими словно на древних петроглифах, щедро закомпанованные цветочные натюрморты соседствовали с «Автопортретом», до предела насыщенным смятением мыслей и чувств.

Пусть и не типом живописного видения, но органическим драматизмом самохарактеристики эта работа напоминает автопортреты Андронova, рождавшиеся в тот же момент нашей истории, когда «оттепель» переламывалась в «застой». Наряду с упомянутыми портретами Худоногова, Горен-

ского подобной трезвостью самооценки и ощущением жизненной ситуации выделялся камерный автопортрет Валерия Костаринова. О них хотелось вспомнить особо. Ведь хорошо известно: далеко не всегда художник решает портретный образ как исповедальное человеческое высказывание. Очень часто портрет заявляет какой-то статус изображаемого лица. Существуют самые разные типы и способы публичной репрезентации личности, какие могут избрать автор вместе с его моделью. Портретных работ подобного плана тоже было немало на выставке. Здесь принципиально отсутствовали изображения представителей властной элиты, тогда как элиту культуры достойно представляли портреты В.П. Астафьева (С. Орлов, В. Харламов), Д. Хворостовского (А. Левитин)... Портреты Анатолия Знака объединяла близкая этому популярному мастеру тема поисков идеального образа современной женщины, соединяющего лирико-поэтическое и гражданственное суждение о модели. Примечательные опыты создания броского имиджа творческого человека — совсем небольшой по размеру, но мгновенно запоминающийся острой и яркой характер-

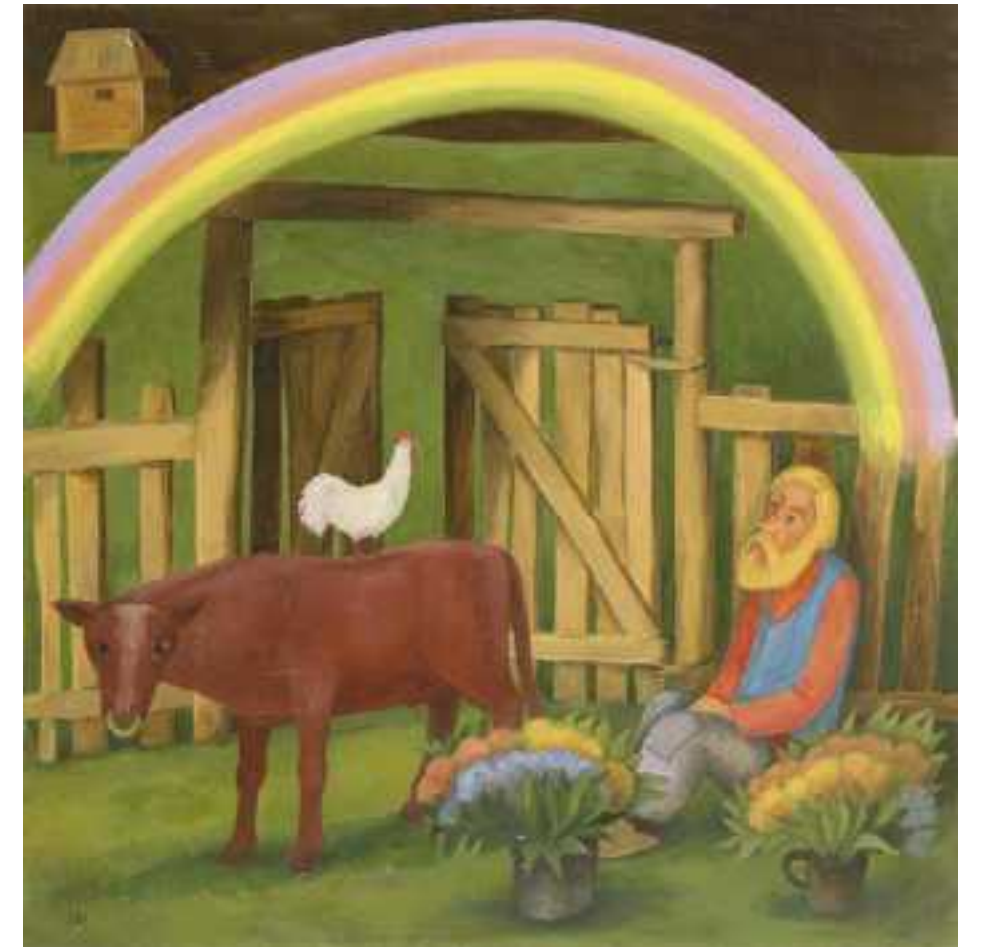
ностью «Портрет старой актрисы» Владимира Харламова и, конечно, крупноформатный автопортрет Андрея Поздеева «Цветы, палитра и художник».

Этот холст целиком являет собой радостное неистовство живописного темперамента, помогая глубже понять и оценить природу таланта своего автора. Поздеев стал легендой авангардного прорыва в искусстве Сибири конца XX века. Столичному зрителю он и знаком в основном своей манерой последних десятилетий жизни, когда мастер словно пытается обуздать собственный темперамент с помощью архаической геометрии, почерпнутой в обрядовой знаковости коренных народов этого края. В центре России гораздо меньше видели Поздеева 1950–70-х годов, подпыхивавшего мощную энергетику своего пластического, красочного, ритмического воображения свободным диалогом с живой натурой. Этот Поздеев остался автором уникальных пейзажей, натюрмортов, пародийных композиций с фигурами. Его тогдашние вольности в обращении с зримой данностью мира, навевающие воспоминания об игровой стихии русской живописи начала прошлого века, о Ларионове, порой — Шагале, сильно раздражали ревнителей реалистического благочиния. Не стали ли их домогательства стимулом, побудившим Поздеева в максимальной мере отрешиться от остатков реалистической изобразительности, двигаясь к эпически-монументальному живописному концептуализму своих поздних полотен? Теперь можно понять: такая тенденция оказалась чревата утратой по-человечески весьма обаятельных граней таланта; взлет Поздеева в авангард стал и некой драмой этой богатейшей и многогранной творческой личности. Блистательного Поздеева ранней и зрелой поры теперь заново показала красноярская выставка.

Игровое начало, не чуждое живописи этого мастера, позволяет отчасти связывать его с тенденцией примитивизма, набиравшей силу в неофициальном пространстве творчества художников позднесоветской поры, особенно на переходе от 1960-х к 1970-м годам. В большей степени соотносятся с этим младшие земляки Поздеева — Владимир Капелько, Юрий Деев, также нашедшие свое место в красноярской ретроспективе. Надо заметить, их искания имели несколько другой смысл, чем, допустим, хорошо известные в наши дни примитивистские опыты московских «семидесятников». Многообразные вариации гротесковой изобразительности у ранних Е. Струлева, А. Ишина, К. Нечитайло, Т. Назаренко, Н. Нестеровой, И. Старже-

нецкой смотрятся преимущественно как увлекательная игра таланта, остроумная и дерзкая стилизация. У их сибирских коллег обращение к языку примитива носит характер более деликатный и, что особенно важно, индивидуально последовательный. Из творческого приема у них постепенно выстраивается персональный мир поэтических и жизненных ориентаций. Стилиевой выбор оказывается своего рода вектором человеческого бытия художника, и это вполне ощутимо в картинах тех же Капелько, Деева, которые ищут и находят свой мир в тесном общении с естеством природы и культурным наследством людей, издревле обитающих в её окружении. Каждый такой прецедент мы вправе оценивать как попытку творческой личности дистанцироваться от господствующей системы. Для поколений, входивших в наше искусство в период углублявшейся деградации «советского образа жизни», это стремление делается все более актуальным. Сегодня критики справедливо связывают с такими устремлениями, исторически восходящими к эстетике европейского романтизма XIX столетия, и всплеск экспериментов археоарта, случившийся в сибирском искусстве 1970–80-х годов. Как уже сказано, этот феномен нашел отражение в рассматриваемой экспозиции. Пожалуй, самым содержательным, потенциально емким тому свидетельством была ранняя графика Николая Рыбакова. В его листах мы могли проследить, как истинно романтическое по своей природе путешествие молодого художника «по этапам Великого сибирского пути», на север и юг, в Хакасию становится для него открытием целого культурного универсума, одновременно меняя и образ мышления автора, и саму его жизнь. Он обретает способность улавливать потаенные ритмы, связующие наше сегодняшнее бытие с лежащими в отдаленном прошлом пластами нашей земной истории и стремится строить свое существование в согласии с законами этого планетарно-космического бытия. Творческий опыт художника, реализуемый в данном контексте, поучителен не только по отношению к вызовам российской действительности рубежа прошлого и нынешнего веков, но и в перспективе становления культуры нашего будущего.

За последние двадцать лет в искусстве региона уверенно заявил о себе еще один поколенческий слой — мастера, родившиеся уже в 1950-е годы. Во многом проблематика творчества этих художников естественно выходит за рамки ретроспективы в современность, но организаторы красноярской выставки все же дали воз-



Ю. Деев. «Ко мне пришла радуга». 1991
Красноярский художественный музей В.И. Сурикова

можность коснуться явления, генетически связанного с теми коллизиями позднесоветской эпохи, о которых только что говорилось. Напомню: наша критика весьма разноречиво оценивала тенденцию неоакадемизма, довольно активно заявлявшую о себе на последних молодежных выставках, готовившихся СХ и Академией художеств СССР. Красноярская экспозиция не давала повода говорить о примерах неоакадемизма как сознательной стилизации охранительного порядка, инспирируемой партийными адептами «марксистско-ленинского искусствопонимания» в их извечной борьбе с формализмом. Однако здесь стоило подумать о векторе некой романтической неоклассики, произросшей из той же потребности обретения личностно человеческой, аутентичной системы ценностей, внеположных официозу, какая чуть раньше породила и археоарт. Романтической такая позиция художника представляется как раз в данном смысле, а также и потому, что, тяготея к чистым эстетическим формам классики, она не только не исключала, но требовала индивидуальной творческой ориентации. Убедительным тому подтверждением стали «героические

натюрморты» Валентина Теплова, пейзажные панорамы Александра Ключева, последовательная работа над классической живописной композицией Александра Покровского.

В своем итоговом сочинении, повести «Все течет» (1960-е годы), Василий Семенович Гроссман высказывает поразительную и глубокую мысль: в советской стране, жесточайшим образом скованной репрессивным режимом, тем не менее «совершалась свобода». Вопреки ленинскому фантому нового мира, «вопреки безмерному, космическому сталинскому насилию. Она совершалась потому, что люди продолжали оставаться людьми». В этом свидетельстве очевидца — ключ к пониманию главных коллизий российской культуры советского времени. Те, кто сделал красноярскую выставку 75-летия, смогли показать, что это значит — оставаться людьми в художественном пространстве своей земли и эпохи.



А. Поздеев. «Цветы, палитра и художник». 1973
Красноярский художественный музей В.И. Сурикова

Всероссийская выставка скульптуры, посвященная памяти великого скульптора С.Д. Эрзы

В столице Республики Мордовия в Мордовском республиканском музее изобразительных искусств им. С.Д. Эрзы в торжественной обстановке 26 ноября 2009 года открылась Всероссийская выставка скульптуры, которая стала итоговой за 4 года после выставки, проведенной в Липецке (2006).



Фрагмент экспозиции выставки

Выставка, организованная в рамках Федерально-целевой программы «Культура России 2006-2011», посвящена юбилейным датам и памяти великого скульптора С.Д. Эрзы. 24 ноября 2009 года исполнилось 50 лет со дня смерти выдающегося скульптора. Организаторами выставочного проекта явились Министерство культуры Российской Федерации, Министерство культуры Республики Мордовия, Союз художников России и Мордовский республиканский музей изобразительных искусств им. С.Д. Эрзы, что свидетельствует о значимости данного мероприятия в масштабах всей России. Количество участников (142), городов (39), республик необъятной России говорит о том, что, несмотря на отрицательные тенденции: отсутствие социальной защищенности, проблемы взаимоотношений государства и творческих союзов — удалось

избежать той грани, где царит разброд, шатание и хаос.

Союз художников России явился тем лейтмотивом, который сумел сохранить действительно ту связь и те взаимоотношения, которые могут явиться примером объединения людей на духовно-нравственных началах различных творческих направлений и взглядов во имя сохранения единства и упрочения культурных связей многонациональной России.

Республика Мордовия является примером того, как выстраиваются гармоничные отношения культуры и власти. Мордовский республиканский музей изобразительных искусств им. С.Д. Эрзы явился инициатором проведения Всероссийской выставки скульптуры на родине Степана Эрзы, выдающегося скульптора, известного во всем мире, имя которого по праву носит музей,

обладающий большой коллекцией скульптуры. Всесторонняя поддержка, оказанная Министерством культуры Республики Мордовия и Правительством Республики Мордовия, дала возможность собрать лучших скульпторов России, признанных мастеров, народных художников, академиков, таких, как З.К. Церетели, А.Н. Ковальчук, А.Н. Бурганов, М.В. Переяславец, А.И. Рукавишников, Е.Н. Ротанов, И.И. Черепкин, Н.М. Филатов и др., и молодое поколение скульпторов, которые только начинают свой творческий путь.

Отрадно видеть, что те художественно-пластические поиски, которые волнуют авторов, гармонично соединены с тематикой произведений и неразрывно связаны с продолжением тех художественных традиций, которыми по праву мы гордимся.

Художественно-культурное пространство многонациональной России за время распада союзного государства претерпело значительные перемены. Появились новые возможности для творческого самовыражения. Выставочные проекты, проходящие на различных площадках как в России, так и в странах ближнего и дальнего зарубежья, открыли новые возможности и горизонты для творческого роста.

Творческий потенциал и сплоченность скульптурного сообщества за время постперестроечного периода выдержали удары судьбы. Отсутствие социальной защищенности и заказов, художественная вседозволенность оказали значительное воздействие на творческие умы. Художник на какое-то время почувствовал себя заброшенным и забытым, и только тот огромный потенциал и сила духа позволили сохранить не только внешние атрибуты, но и внутренний стержень, заложенный предыдущими поколениями выдающихся творческих личностей, таких, как А. Пластов, В. Попков, В. Сидоров, Е. Моисеенко, М. Аникушин и многие другие выдающиеся художники двадцатого столетия.

Участники выставки представили весь творческий спектр художественно-пластических направлений от классического искусства до современных художественных тенденций. Важно то, что на современном этапе развития отечественной скульптуры различные поиски и направления гармонично дополняют друг друга и сосуществуют.

Многие авторы оставляют себе работать в нескольких художественных плоскостях. Такие признанные мастера монументальной скульптуры, как А.Н. Ковальчук, Е.А. Антонов, А.И. Рукавишников и другие, продолжают традиции русской классической школы монументальной скульптуры.

З.К. Церетели, А.Н. Бурганов находят в постоянном творческом поиске, находя новые формы и решения в выражении общечеловеческих ценностей.

Санкт-Петербургская школа представлена таким признанным мастером, как Е.Н. Ротанов, продолжающим и развивающим традиции русской скульптурной школы А.Т. Матвеева.

В.М. Решиков, Б.М. Сергеев (Санкт-Петербург) обращаются к теме русской духовности, столь трогательно и тонко переданной в работах «Борис и Глеб» (2005, дерево), «Святые Петр и Февронья» (2004, дерево).

И.И. Мельников (Самара), представивший работу «Корабль судьбы» (2008, бронза, гранит), использует совершенно новую трактовку времени, судьбы и места человека в нем.

А.Н. Капралов (Омская область) в произведении «Слепые» (2008, металл) соединил гармонично временные отрезки, столь далекие друг от друга.

Многообразие художественных стилей и поисков, показанных на выставке представителями различных художественных школ и регионов от Смоленска и Северного Кавказа, Поволжья и Сибири, свидетельствует о том, что российское скульптурное общество выстояло, что участники выставки живут проблемами всего российского общества, радуясь его успехам и достижениям и вместе с ним переживая трудные времена.

Говоря о достигнутых успехах, необходимо перечислить многочисленные монументальные произведения, установленные в различных городах нашей необъятной Родины, не только в столичных, но и в провинции: З.К. Церетели «Монумент, посвященный борьбе с международным терроризмом» (Бэйон, США); А.И. Рукавишников «Памятник Св. Борису и Глебу» (Москва), «Памятник Дмитрию Донскому» (Коломна Московской области); А.Н. Ковальчук «Памятник Оболенскому-Ноготкову» (Йошкар-Ола); Е.А. Антонов, А.Г. Комлев «Памятник 400-летию победы русского войска под командованием В.М. Скопина-Шуйского под Калезиным в 1609 году» (Тверская область); Н.М. Филатов «Памятник Адмиралу Российского флота Ф.Ф. Ушакову» (Саранск), И.И. Мельников «Памятник И.Е. Репину» (поселок Ширяево), Е.Н. Ротанов «Фонтанный комплекс» (Астрахань).

Огромная работа была проведена кураторами и координаторами состоявшегося выставочного проекта в составе А.Н. Ковальчука, председателя ВТОО «Союз художников России», Н.И. Боровского, секретаря ВТОО «Союз художников России», Г.И. Правоторова, председателя скульптурной секции ВТОО «Союз



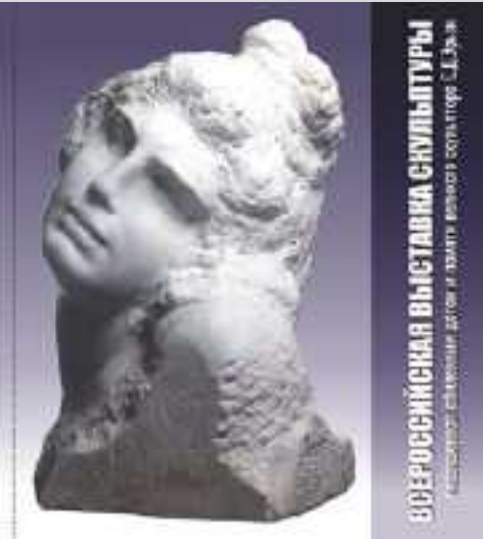
С. Мильченко. «Пикассо на корриде в Валлорисе». 2007



В. Решиков. «Борис и Глеб». 2005

художников России», А.Н. Новиковой, советника Министерства культуры России, П.Н. Тултаева, министра культуры Республики Мордовия, Л.Н. Нарбековой, директора Мордовского республиканского музея изобразительных искусств им. С.Д. Эрзы, В.Д. Шапошниковой, начальника выставочного отдела ВТОО «Союз художников России», Л.Г. Голиковой, референта творческой комиссии по скульптуре ВТОО «Союз художников России», Т.И. Бойцовой, начальника отдела информации ВТОО «Союз художников России».

Мордовский республиканский музей изобразительных искусств им. С.Д. Эрзы выступил с инициативой закупить произведения таких участников выставки, как



Обложка каталога Всероссийской выставки скульптуры



Д. Тугаринов. «С.Д. Эрзя». 2004
Рабочая модель памятника для Москвы

Д.Н. Тугаринов, Е.Н. Ротанов, А.Н. Молев, В.М. Решиков, с целью пополнения собрания скульптуры музея.

Творческий потенциал Союза художников России отвечает тем громадным переменам, которые происходят в нашем обществе и государстве как в экономических преобразованиях, так и в сохранении традиций русской духовности, в целях сохранения мира многонационального Российского государства.

В.В. Конадейкин, заведующий Выставочно-экспозиционным отделом Мордовского республиканского музея изобразительных искусств им. С.Д. Эрзы



«Кузнецкстрой.
Домна № 1»
1931. ГТГ



И.А. КРУТЛЫЙ
заслуженный
деятель
искусств РФ,
член-корреспон-
дент РАХ,
кандидат
искусствоведения

Художник и время

В 2009 году исполнилось 120 лет со дня рождения известного русского-советского художника первой половины XX века Петра Ивановича Котова. Написав слово «известного», ловлю себя на мысли, что он, будучи автором целого ряда хорошо известных произведений жанровой и особенно портретной живописи, хранящихся в крупнейших музеях России и зарубежных стран, избранный действительным членом Академии художеств СССР и отмеченный за свои работы Государственной премией, оказался недооцененным и на сегодняшний день, в сущности, мало известным художником.

Может быть, в истории нашего отечественного искусства творческое наследие художника оказалось недостаточно значимым? Ничего подобного. В многотомном капитальном академическом издании, которое выходило под редакцией академика И.Э. Грабаря, в оценке советского искусства 1930-х годов имя Котова стоит в ряду таких классиков отечествен-

ной живописи, как Б.В. Иогансон, С.В. Герасимов, А.А. Пластов, С.А. Чуйков, А.А. Дейнека.

Тем не менее ни при жизни художника, ни после его смерти в 1953 году не было издано ни одного монографического исследования и даже альбома репродукций с его произведений. В чем же причина такого отношения

наших многочисленных издательств по изобразительному искусству, которые за довольно большой исторический период 1930–1980-х годов не удосужились включить в планы своих изданий книгу о творчестве Котова.

Судя по воспоминаниям учеников художника и близких ему людей, можно предположить, что он по своему характеру был человеком принципиальным в отстаивании своих взглядов, нередко выступая с весьма резкой критикой несправедливых действий чиновников, стоявших у руководства творческих организаций, и этим был очень неудобен для тех, кто как раз и формировал издательские планы. Примеров этого можно найти более чем достаточно.

Когда ко мне обратилась внучка художника М.И. Мозговенко-Котова с предложением о помощи в подготовке материалов и издании книги о творчестве своего знаменитого деда, я принял это предложение и счел для себя большой честью подготовить ей к публикации такую книгу.

Знакомясь с творческой биографией Петра Ивановича Котова, приходишь к выводу, что в отечественном искусстве XX века не так уж и много найдется живописцев, которые бы еще до революции окончили Императорскую Академию художеств, получив за конкурсную картину высшую оценку, звание художника и заграничную командировку. При этом Котов учился у таких прославленных художников-педагогов, как Ф.А. Рубо, Н.С. Самокиш, Я.Ф. Ционглинский, В.Е. Савинский, Г.Р. Залеман. Он в своем обучении застал еще знаменитого педагога П.П. Чистякова, а до академии в Казанской художественной школе учился у Н.И. Фешина. Получив столь основательные профессиональные навыки, Котов как бы принял эстафету высокопрофессиональной русской художественной школы и стал её носителем в новой эпохе.

Его творческий путь охватывает несколько различных политических и социальных периодов в истории России. Еще до Октябрьской революции в годы Первой мировой вой-

ны он, с группой студентов батальной мастерской под руководством академика Н.С. Самокиша, выезжал на театр боевых действий для написания натурных этюдов к произведениям. Результатом этой поездки и была первая картина Котова, созданная в 1916 г., «Письмо с родины в окопах». В этом полотне художник уходит от изображения какой-либо ложной патетики фронтового действия, а обращает внимание зрителя на один из эпизодов нелегкой судьбы русского солдата. Октябрьская революция застала Котова в Астрахани, куда он уехал после завершения учебы в академии. Как и многие его сверстники, он, захваченный новыми идеями, находится в гуще общественно-политической жизни. Котов был организатором объединений астраханских художников, одним из инициаторов создания музея изобразительных искусств. В это же время он пишет волжские пейзажи, эскизы жанровых картин из жизни рыбаков Каспия, портреты близких ему людей.

1920-е и 1930-е годы являлись новым периодом в жизни советского государства. Котов приезжает в Москву и становится свидетелем сложного периода развития нашего искусства 1920-х годов. Воспитанный на ценностях академической русской художественной школы, он устоял, не подвергаясь влиянию тех процессов, подчас отрицательных, которые захватили тогда многих деятелей



«Письмо с Родины
в окопах». 1916
Бердянский
художественный
музей
им. И.И. Бродского

«Красное
Сормово». 1937
Саратовский
государственный
художественный
музей
им. Радищева





«Портрет
маршала СССР
Г.К. Жукова»
1945. ГРМ



«Портрет
скульптора
Шадра». 1936
Киевский
музей русского
искусства

художественной культуры. В эти же годы Котов пишет произведения, где главными героями вновь и вновь становятся простые труженики: «Кочегар» (1924), «Тяга невода в дельте Волги» (1928) и другие. Получив навыки в батальной мастерской академии, он в эти же годы отдаёт дань военной теме: «Чонгарский бой» (1927), «Бой у Горбатого моста в 1905 г.» (1929), «Штурм Перекоса» (1929).

1930-е годы были для Котова весьма плодотворными. Даже если самым беглым взглядом окинуть произведения этих лет, нетрудно убедиться, что равнодушным к этому времени он не был. Художник видел, как строились новые города, промышленные предприятия, прокладывались железные дороги, возводились объекты культуры. Он выезжает на заводы, стройки, пишет своих героев там, где они трудятся. В его произведениях мы видим электросварщиков, слесарей, строителей. Неслучайно его «Кузнецкстрой. Домна №1» (1931) является одним из лучших индустриальных пейзажей советской живописи 1930-х годов. Точно так же на тему труда наиболее значительным было его полотно «Красное Сормово» (1938). Об этом времени в своей автобиографии пишет и сам художник: «С 1928 по 1936 гг. параллельно с углубленной работой над культурой живописи, я совершил несколько длительных поездок на крупные строительства: Кузнецкстрой, Днепрострой, Красное Сормово, а также на Кавказ и в Крым, где помимо решения живописных задач я наблюдал нового советского человека, новый быт и романтику героического труда».

Конечно, при знакомстве с творчеством Котова 1930-х годов может возникнуть вопрос, а не был ли художник апологетом советской власти? Я думаю, такое мнение будет упрощенным и ошибочным. По существу же все было много сложнее. И Котов, и многие крупные деятели советской культуры именно в 1930-е годы создавали произведения изобразительного искусства, музыки, кинематографа, литературы, которые были и остаются до сего времени значительным вкладом не только в отечественную, но и мировую культуру.

Да, как свидетельствует история, 1930-е годы в Советском Союзе были временем коллективизации и массовых репрессий, можно упомянуть и другие отрицательные явления этой эпохи, но нельзя ведь отрицать и то, что одновременно в эти годы строились новые города, возводились домны, прокладывались железные дороги и советские люди свято верили в обновление своей жизни. Котов и подобные ему художники показывали в своих произведениях тех самых людей-тружеников, которые своим трудом создавали материальные и духовные ценности. Вообще надо признать, что культурологические аспекты этой эпохи пока ещё совершенно не получили объективной оценки и ждут своего глубокого и серьезного исследования.

Период Великой Отечественной войны и победы советского народа над фашистской Германией придали Котову новый творческий импульс. В эти годы он в основном обращался к портретному жанру. Котов и раньше писал портреты близких ему людей, они всегда занимали в его творчестве видное место. К примеру, в 1935 году он пишет групповой портрет «Моя семья», тогда же им создано большое полотно «Портрет скульптора Шадра» (1936), можно назвать и другие работы, и все-таки это были эпизодические обращения к жанру портрета.

В начале 1940-х годов, и особенно в послевоенные годы, Котов создал целую серию портретов, некоторые из них явились выдающимися произведениями, вошедшими в историю отечественной портретной живописи. Таковыми были «Портрет Н.Н. Бурденко» (1943), «Маршал Г.К. Жуков» (1945-1946), «Портрет Н.Д. Зелинского» (1947), за который художник был удостоен Государственной премии. Хотелось бы обратить внимание на то, что Котов при создании портретов никогда не пользовался фотографиями, он писал произведения только с натуры. Надо отдать должное и его портретируемому, они терпеливо позировали своему живописцу, выдерживая подчас по десять, пятнадцать сеансов.

В каждом из упомянутых творческих периодов живопись Котова также претерпевала изменения. Традиционно в академии художники получали навыки валёрной цветовой гаммы. Это сказалось у Котова на его первом произведении «Письмо с родины в окопах» (1916), где цветовое решение соответствовало требованиям академической школы с необходимым контрастом темного фона окопов и освещенных персонажей на переднем плане. В произведениях 1920-х годов колорит художника по-прежнему испытывает влияние академической живописи. Котов это понимает, и в своей автобиографии он замечает по этому поводу, что ему было необходимо поехать в Среднюю Азию и поработать там как живописцу, чтобы обогатить свою палитру яркими красками. После неоднократных поездок ему это удалось. Колорит полотен художника стал строиться на более открытых цветовых сочетаниях, что видно на его индустриальных пейзажах и жанровых картинах 1930-х годов, наполненных яркой световой воздушной средой. Нужно отметить при этом, что колорит большинства полотен живописца становится в чем-то уникально котовским. Для него характерным является тонкое лессировочное письмо в тени и широкий, подчас пастозный мазок на свету. При всем многообразии произведений, через всю их живопись проходит тонально-умбристый цветовой строй. Особенно это видно в целой серии его портретов конца 1940-х и начала 1950-х годов. Цветовая плотность этих полотен придает изображаемым персонажам необходимую образную глубину.

Накопив знания, творческий опыт, настоящий художник, как правило, стремится передать приобретенное своим ученикам, при этом педагогическая деятельность становится его жизненной необходимостью. Известно, что многие мастера искусства становились наставниками художественной молодежи. Оценкой их педагогической деятельности является уровень искусства учеников. Основываясь на этом, можно утверждать, что Котов был прекрасным педагогом. Из его мастерской в вузах, где он преподавал, вышла

целая плеяда известных художников: В.М. Сидоров, А.И. Курнаков, Э.Г. Браговский, Е.И. Данилевский, Е.В. Рябинский, А.А. Хмельницкий и другие. Почти все они явились мастерами поколения так называемых «шестидесятников», которые дали импульс развитию искусства второй половины XX в. Котов-педагог выработал свою систему преподавания, основанную на русской академической школе, обновив её опытом собственной педагогической практики. К сожалению он не оставил нам по этому вопросу никаких заметок, однако некоторые положения его педагогической системы можно сформулировать.

Важнейшей особенностью педагогики является индивидуальный подход к каждому студенту в преподавании искусства. Далее необходимо поощрять и развивать в каждом ученике те качества, которые наиболее рельефно проявились у него в процессе обучения. Не подавлять своим творческим авторитетом и не поощрять подражания художественным приемам педагога. Нужно использовать практику показа, она является обучающим моментом и поднимает авторитет наставника. И, наконец, на старших курсах использовать принцип тематических постановок. Он дает возможность внимательно изучать жизнь, что будет делать в будущем из студента художника.

Разумеется, это только схематично намеченные самые общие особенности педагогической системы Котова. Можно надеяться, что тема: «Художественная педагогика Петра Ивановича Котова» найдет своего исследователя, будет всесторонне проанализирована и применена в практике обучения студентов современных художественных вузов

Из произведений культуры XX века потомки, разумеется, выборочно возьмут немало ценностей, и в их числе по достоинству будет признано творческое наследие Петра Ивановича Котова.



«Завтрак.
Моя семья». 1937
Киевский музей
русского искусства



«Портрет
Н.Д. Зелинского»
1947. ГТГ



«Пафнута́вский монастырь в Боровске»
Из серии «По родной стране». 1977



В.М. СИДОРОВ
почётный
председатель
ВТОО СХР,
председатель
Международной
конфедерации
союзов художников,
народный
художник СССР,
действительный
член РАХ,
профессор

Ю. Жданов. Многогранность творчества

К 125-летию «Академической дачи»

125-летие «Академической дачи» невольно выстраивает ряд встреч с замечательными людьми, посетившими это излюбленное место художников. Кого только ни притягивал этот уголок русской земли. И в этом ряду вспоминается Юрий Тимофеевич Жданов, знаменитый артист Большого театра, постоянный партнер Галины Улановой, объехавший с гастролями многие города мира. Миру он нес искусство балета, а сюда его влекла любовь к живописи, к которой он был с юных лет неравнодушен. Он учился у замечательных художников Григория Михайловича Шегалы и Порфирия Никитича Крылова, которые видели в нем талантливого живописца. Эти художники бывали и на «Академической даче». То ли они посоветовали ему сюда приехать, то ли он сам почувствовал эту необходимость, но однажды он оказался здесь.

Ранним ярким солнечным утром по тропинке, направляясь к купальне, шел против солнечного света, на фоне зеленой листвы и сверкающего озера необычайной красоты молодой человек, которого я ранее здесь не встречал. Вся его фигура была озарена солнечными рефлексам. Невольно у меня вырвалось: «Батюшки, красота какая! Ну, прямо как Ромео». «А я и есть Ромео», – произнес незнакомец, подходя ближе и протягивая руку. Так я познакомился с Юрием Тимофеевичем Ждановым. Мы разговорились, он сказал, что друзья посоветовали ему сюда приехать, что он член Союза художников, что он хотел бы показать мне свои работы. Он как-то сразу вошел в жизнь творческой группы. Все к нему отнеслись с большим интересом. Он был необычайно общительным и добродушным, восторженным человеком. Когда к нему при-

ходила мысль что-то изобразить, удержать его от её осуществления было невозможно. В нем пробуждался в это время подлинный художник, появлялся какой-то азарт и страстность, всегда свойственные художникам, коллекционерам, рыбакам и охотникам.

Юрий Тимофеевич обладал еще одним даром – даром рассказчика. Мы заслушивались его рассказами о городах и странах, к тому же он сопровождал их показом любительских фильмов, которые тогда только входили в моду. Перед нами представляли Париж и Лондон, Нью-Йорк и Рим. Наверное, этих фильмов было бы больше, если бы не увлеченность Юрия Тимофеевича живописью. Живопись не давала ему чувствовать себя туристом. Ему хотелось запечатлеть увиденное на холстах. Он вставал чуть свет, чтобы до репетиций и выступлений написать этюд. В основном это раннее утро. Он умел брать цветовые отношения в зависимости от состояния природы. Ему было присуще чувство тона, так необходимое живописцу, он обладал и чувством ритма, которое, наверное, помогало ему и в балете. Юрий Тимофеевич всегда твердо знал, что ему хотелось изобразить, и с жадностью писал мир, его окружавший. Это и пейзажи городов, и архитектурные памятники, и сцены повседневной жизни. Свои впечатления он доверял не только живописи, но и карандашу.

Юрий Тимофеевич увлекался жизнью балета, жизнью театра и стремился запечатлеть её. Сколько было сделано этюдов знаменитых наших балерин: Плисецкой, Лепешинской, Бессмертновой, Рябинкиной, Максимовой. Удачным оказался и образ Галины Сергеевны Улановой, незабываемой Джульетты. После каждой своей гастрольной поездки Юрий Тимофеевич устраивал выставку, знакомящую зрителей с той страной, где он побывал, с людьми этой страны. Помнится выставка, которую он сделал после поездки в Испанию, меня поразило количество работ, которое он успевал создать в напряженное гастрольное время. Сколько было сделано рисунков в Толедо, Севилье, Мадриде. Выставка вызвала большой интерес, и многие работы попали в российские музеи.

Ю.Т. Жданов продолжает традицию русских художников с их стремлением к предельной выразительности, яркости, типичности. Мне кажется, что любовь к изобразительному искусству помогала ему и в поисках наиболее выразительного движения на сцене, жеста, несущего живое чувство.

Сегодня ему было бы 85.

«Париж.
Кафе Мира»
Из серии
«По Франции»
1986



«Впечатление...
Танцует Лилия
Сабитова»
Из серии «Балет»
1900





«На Двине». 1962. Московский государственный художественный институт им. В.И. Сурикова

Свет и покой



С.А. ГАВРИЛЯЧЕНКО
секретарь
ВТОО «СХР»,
народный
художник России,
профессор МГАХИ
им. В.И. Сурикова

Полнота народного бытия невозможна без осознания глубинных смыслов, порожденных верой и почвой, проявляющихся в неизбывностях родовой истории, хранящихся в наследии особо чутких русских художников. По ним, как по камертонам, настраивается современность, надеющаяся продлить в будущее национальную особость. Ни одна ретроспективная выставка Союза художников России немислима без небольших холстов Никиты Петровича Федосова — драгоценностей классического русского искусства второй, столь близкой нам, половины XX века. В год семидесятилетия мастера Союз художников России совместно с галереей «Арт-Прима», особо чтущей и собирающей его наследие, открыли выставку, проверяющую нас — современников, на чуткость к неуловимым тонкостям родной непрехотливой образности.

Два имени, два родственных сердца, два таланта — Николай Рубцов и Никита Федосов — дарованы нам воплощением в слове и зримости идеальной чистоты русского мира. Онемение, не поддающееся объяснению волнение, охватывающие перед холстами Никиты Петровича, ясно разрешаются созвучными строками великого русского поэта:

*Светлый покой
опустился с небес
И посетил мою душу!*

*Светлый покой,
Простираясь окрест,
Воды объемлет и сушу...*

Поэт и живописец почти ровесники по рождению. Их дар открылся одновременно, среди оглушающей декларативной пафосности шестого десятилетия прошлого века. Их же уделом стала несуетная созерцательность, «тихая простота», зазвучавшая негромким рубцовским голосом, явившаяся в наполненном светолитием обличьи федосовской живописи.

Школьные годы Федосова прошли в знаменитой Московской средней художественной школе, юность в Суриковском институте. А еще рядом была семья: мать — Вера Григорьевна Брюсова — выдающийся исследователь древнерусского искусства, её сестра — Ольга Григорьевна Светличная — самодостаточно

тонкий живописец и жена Юрия Петровича Кутача — художника мудрого, особо значимого для отечественной культуры. Никита Федосов вместе с двоюродным братом Михаилом Кутачом росли в среде стойких убеждений о реалистической первосущности русского искусства. Но и в этом даровитом кругу Федосов выделялся «есенинской» стихийной восхищенностью жизнью, тончайшей чуткостью к её подспудным токам. Еще студентом не единожды ездил на Северную Двину, в Карелию, на Онего, проходя путь русских художников, открывших для нас «северный рай», примерялся к их достижениям, нащупывал собственное понимание прекрасного. Уже в ранних северных этюдах проглянула будущая необычность федосовской цветописы.

Кафедру живописи родного института украшает диплом Федосова «На Двине». В нем воплотились вершинные достоинства московской школы живописи. Мало кто вспомнит, как трудно шла работа на обязательную для того времени «производственную» тему, утвержденную с жесткостью технической спецификации — «Строительство поселка лесосплавищников на Северной Двине». Часто попираемая нормативная строгость — родовая основа академической школы, губительная для слабосильной вялости, утруждающая, проковывающая подлинный дар, преодолевающий любую назидательную унылость через восторженное совершенство формы.

Картина, до сих пор напитанная запахами смолы, хвои, свежей стружки, построена как крепкий дом. Она — образ, позволяющий понять сильных, вольных русских людей, энергично обживавших северные и сибирские дебри. От её героев исходит охранительная мощь, рядом с которой надежно, спокойно и мечтательной, почти «вампиловской» девочке-березке и доверчиво-несмышленому жеребенку, потянувшемуся к краюхе хлеба. Чтобы по-настоящему уразуметь жест артельщика, нужно вернуться в 1962 год, когда стране не хватало зерна, когда велись идеологические, фельетонные компании против его скармливания скоту. Тогда сюжет Федосова воспринимался вызовом. Но Федосов не того масштаба художник, чтобы прельщаться мелочным интеллигентским фрондерством. Герои его картины живут в трудные, не избыточные годы, помнят военную цену хлеба. Оттого так естественно крепкий мужик делится ржаным ломтем с тем, кто пока мал, робок и доверчив. В этом не надуманном жесте явлено естество национального характера.

Сюжет-эмоция дополняется драгоценными деталями. С какой любовью к материальности написаны многоцветные завитки стружек!

Чего стоит один лихо воткнутый в сосновое бревно топор! Как художник наслаждается его ракурсными обводами, как лепит разнообразием рефлексом! Смотришь и вспоминаешь слова Василия Ивановича Сурикова, готового поклониться совершенству тележного колеса, воспеть каждую рукотворную малость. Только у больших мастеров естественно сливаются значимые смыслы с вроде бы не столь уж обязательными частностями, в действительности отделяющими подлинность и правду от даже талантливых версификаций. Трудно поверить, что такая пиршественно-изобильная цветом картина родилась в мастерской без подготовительных этюдов, почти без использования натуры. Она вызрела плодом предшествующего сосредоточенного всматривания в реальность, по-новому утвердила истину высшего блага колористической живописи для каждого, стремящегося быть русским художником.

Первая столь совершенная картина, кажется, предопределяла дальнейший путь. Но после неё Федосов лишь изредка будет обращаться к сюжетам, а доверится страсти неутомимого всматривания в родную природу. Почти перестав путешествовать, он ищет и находит «приют уединения» — малоллюдно-спокойную деревню Вели.

Центральная Россия — царство живописи. Тверские, Владимирские, Московские края, естественно выбранные для жизни нашими предками, пронизаны исихастским светолитием, лучением, напоены тончайшим лиризмом. Не случайно именно здесь на рубеже

«В полях
вечерних»
1980. Росизо





«Раннее утро»
1983
ВТОО «СХР»

XIV-XV веков, во времена преподобных Сергия Радонежского и Андрея Рублева, зародилось национальное понимание живописного совершенства. Федосову, одному из немногих дливших древнюю нить подлинной живописи, приоткрылись лики природы, их скрытая под внешностью суть. Для её интуитивного, сверхчувственного воплощения Федосов не изобретал собственный язык, собственный стиль. Ему был дарован «природный» голос. Его холсты звучат шелестом листвы, ветром, волнующим колосающееся поле, сорочьим стрекотом, наполнены осенним томлением, предчувствием зимы и многими-многими неуловимостями. Естественная сродненность с миром-космосом абсолютно свободно воплощалась в неповторимо естественную цветотпись. Сохранились слова художника: «Для меня живопись – это когда созвучия цветов на холсте производят на душу действие, сход-

«Ясное утро»
1988
Галерея
«Арт-Прима»



ное с действием музыкального аккорда, и когда одновременно краска перестает быть собой, а каким-то волшебством становится золотом закатного неба и серебром осеннего тумана, словом, всем, что есть прекрасного на свете, приобретая внутреннее свечение».

У великих живописцев уже в крайней малости скрывается первооснова картины. Так неповторимое мастерство Федосова проявляется уже именно в мазке. Для объяснения – как писал Федосов – больше подходят определения, применимые к иконописи – плавь, приплеск. Внешне его живопись импровизационна. Но всматриваешься и видишь длительную работанность, сложность лессировок и полировок, особую плавкость отдельного мазка, уподобляющегося драгоценной яшме с бесконечными течениями, переливами цвета.

Непонятно, как создавались Федосовым картины-пейзажи. В них нет ничего предварительного. Они и не создавались, а рождались в естестве органичной формы, переполненной живым чувством. В чем сила воздействия живописи Федосова? Что так волнует в его холстах? Каждый человек в своей жизни лишь изредка, иной раз на мгновение ощущает связь с мирозданием. Перебирая прошлое, вдруг удивляешься, что по-настоящему важны не неустанно суетные достижения, а «никчемно»-тонкие ощущения – таинство света, когда-то наполнившего комнату в родительском доме, тревожность закатных вечеров, зябкость предзимнего ненастья, заставшего вдали от обжитого уюта... Все эти неуловимости живут богатством душевных переживаний, мучают невозможностью внятно поделить с окружающими их подлинной главной значимостью. Именно дар улавливать, отзываться подобно чуткой струне на тонкие душевные веяния выделяет великих из среды достойных. Умение слиться с человеческими переживаниями, стать голосом и зрением многих людей значительно важнее личного самоутверждения. Потому так благодарно и отзывается сердце на картины Федосова.

Федосов непринхотлив в своих вдохновениях. Он чаще писал то, мимо чего проходят, не замечая, а обращают внимание, лишь неожиданно замерев перед уже непревзойденно воплощенным в картине совершенством. Со временем у него появились повторяющиеся частности – населившие холсты тревожные «брейгелевские» сороки, растрепанные лошадки, особенно любимые баньки, без которых не понять, что есть русское благо. Деревня сроднила его – горожанина с крестьянской жизнью. Весной Никита Петрович копал огород, осенью убирал картошку, колол дрова, топил баньку. Делал



всё это умеренно, сберегая время для главного – живописи. Но делал, чтобы почувствовать часомер природной и человеческой жизни, её вечный творческий ритм.

Боготворя природу, Федосов многое любил и ценил из прошлого мировой и отечественной живописи. Выбирая для себя предшественников, спокойно и достойно соотносился с их заветами, продолжая некогда открытое или лишь обозначенное С.Ю. Жуковским, В.К. Бялыницким-Бирулей, Н.П. Крымовым... Из современников ни с кем не соперничал. Наоборот, с наиболее близкими по пониманию искусства и жизни Вячеславом Николаевичем Забелиным и Владимиром Никитичем Телиным его роднила внешняя творческая непохожесть. Будучи разными, они ясно осознавали свое выделенное единство и значение для русского искусства.

Любя наследие, оставленное нам Федосовым, понимаешь тщету попыток объяснить достоинства его неповторимости. Нужно просто смотреть и произносить слова Рубцова:

*Ветер под окошками,
тихий, как мечтание,
А за огородами
в сумерках полей
Крики перепелок,
ранних звезд мерцание,
Ржание стреноженных
молодых коней.*

Только отговоришь, а перед глазами «Заря всю ночь» (1960) или «В полях вечерних» (1980). А затем звучит другое стихотворение и откликается другая картина. Или наоборот – сначала картина, потом слово.

Вспомните в «Дыхание зимы» (1991), перечтите одно из последних стихотворений – «Я умру в крещенские морозы...» (1970) – они выходят за пределы искусства. И картина и строки написаны в последний год жизни их творцов, полны предчувствия надвигающейся неизбежной беды. Как гибель Есенина, так и их уход необъяснимы, рожают странные толки. Чтобы как-то пережить насильственную утрату, обратитесь к вещему завещанию, звучащему строками о Пушкине, и придающие человеческой драме надмирный смысл:

*Словно зеркало русской стихии,
Отстояв назначение свое,
Отразил он всю душу России!
И погиб, отражая её...*



«Заря всю ночь»
1960. Частное
собрание

«Дыхание зимы»
1991. ГТГ





Л.А. ДАНИЛОВА
кандидат
искусствоведе-
ния, научный
сотрудник
Государственного
литературного
музея

В «отсветах» серебряного века

Графические портреты Н.Вышеславцева

Николай Николаевич Вышеславцев (1890-1952), художник, график, педагог, искусствовед, органично сочетавший в своём творчестве традиции западноевропейской и русской культуры, внёс заметный вклад в отечественную книжную графику. Преподавал в Московском полиграфическом институте, где воспитал целую плеяду художников-редакторов. В наибольшей степени художественный талант Вышеславцева выразился в портретном жанре. В Третьяковской галерее хранится часть его художественного наследия.



«Портрет
А.А. Сидорова»
1920. ГТГ

Первоначальное художественное образование Н.Вышеславцев получил в Училище живописи, ваяния и зодчества в классе И. Машкова. Учился недолго – с 1906 по 1908 год. Прервав занятия, он отправился во Францию, где продолжал образование в студии Колларосси с 1908 по 1914 год. Художник часто бывал в Италии, где изучал технику старых мастеров. Особенно привлекали его произведения Леонардо да Винчи. Но, из-за начавшейся I Мировой войны, он вернулся в Россию.

По возвращении из Франции в 1914 году Вышеславцев принял участие в военных действиях. Был ранен, награждён Георгиевским крестом. В 1918 году Вышеславцев оказался в одном из центров культурного сообщества Москвы, во Дворце искусств, расположенном на Поварской. Там он жил и работал. Во Дворце искусств сложилась удивительная творческая обстановка. В нём устраивались выставки, литературные и музыкальные вечера, здесь же обитала творческая интеллигенция, пересекались судьбы, словом, царил дух искусства. Это был своеобразный «островок» гармонии среди океана бушующих послереволюционных событий. В культурном общении происходил своеобразный творческий обмен. Во Дворце искусств жил В.Д. Миллиотти, который познакомил художника с Мариной Цветаевой, А.Л. Толстая, М.В. Сабашникова, С.С. Шереметьев. Многие из тех, с кем познакомился и подружился Николай Николаевич, стали моделями его портретов. Из них он создал портретную галерею. Это камерные, небольшие по размерам портреты, исполнены в различных графических техниках. В 1920-е годы художник предпочитал работать в мягкой технике: карандашом, сангиной, иногда цветными карандашами в характерной для него манере: тщательно разрабатывая лицо модели и контурной линией обозначая абрис фигуры. В одной стилистике выполнены портреты художника В.Д. Миллиотти, искусствоведа А.А. Сидорова, поэта Андрея Белого. Главное внимание художника сосредоточено на лице: оно тщательно прописано с множеством цветовых и световых нюансов. Фигура обозначена схематично, часто

нервной линией, подчёркивающей её бесплотность, бестелесность. Композиция карандашных портретов проста: прямоугольное поле листа почти полностью занимает оплечное изображение. Соотношение размеров листа бумаги и фигуры гармоничны – модель легко и свободно живёт в пространстве. Проникая в сложные человеческие характеры, Вышеславцев выделяет их индивидуальные черты (все три портрета выполнены в 1920 году): благородную сдержанность Андрея Белого, утончённую интеллектуальность А.А. Сидорова, сосредоточенную задумчивость В.Д. Миллиотти. При этом создаётся общее впечатление от всей серии. Портреты близки и по концепции, и по изобразительному языку. Единая стилистика даёт возможность выявить индивидуальную характеристику модели, характерную для символизма, общую принадлежность к некоему мировоззрению. Художника интересуют люди избранные, духовные, им присущи отрешённость, отгороженность от внешнего мира, самоуглублённость. Это созвучно пониманию символистами личности художника и поэта, высоко стоящего над толпой. Однако работы Вышеславцева создавались в 1920-е годы, когда символизм уже стал историей, так что «уход в себя» воспринимался скорее всего как способ сохранения своего «я».

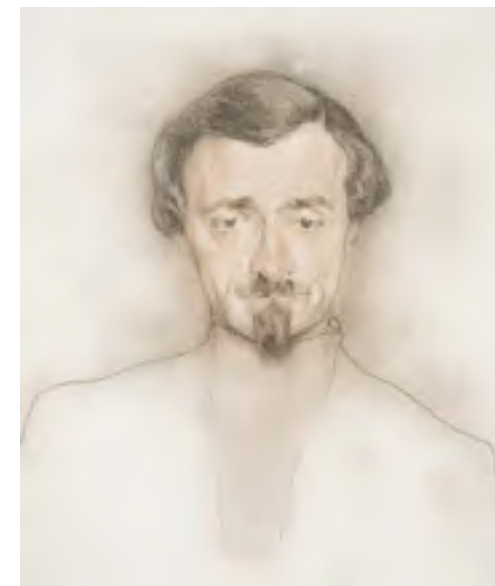
Вышеславцев не входил в художественные объединения, но по своей общей культуре и художественным воззрениям, как уже говорилось, был близок к представителям «Мира искусства». Большое влияние оказал на него Константин Сомов. Вслед за ним Вышеславцев использует характерный графический приём: цветом и светотенью моделирует объём лица, контуры фигуры обозначает беглыми линиями (портрет Блока, Лансере, Добужинского). Как и Сомов, он пристально вглядывается в лица окружающих его современников, передаёт их духовный облик, особенности их внутренней жизни, подчёркивает принадлежность к определённому общественному кругу.

Не только модерн оказал влияние на творчество Вышеславцева, тенденции авангардного искусства были

мастера графического искусства



«Портрет Андрея
Белого». 1920



«Портрет В.Д. Миллиотти»
1920. ГТГ



«Портрет Марины Цветаевой». 1922. ГТГ



«Портрет А.Б. Гольденвейзера» 1933. ГТГ

ему тоже не чужды. Образ, который он создавал, диктовал выбор художественных средств. В портрете балетмейстера Лукина (1924) нежная, бережная лепка лиц, его прозрачность, придают облику особую тонкость и изящество, подчеркнутые блестящей, шелковистой фактурой чёрного кимоно, в которое облачён портретируемый. Во всём этом проявляется эстетизм, свойственный мирискусническому видению. Однако в портретном сходстве с моделью, перемещающем образную характеристику в плоскость реальности, в прыгающих буквах инициалов афиши, на фоне которой изображён Лукин, – во всём этом ощущается сдвиг в сторону меньшей идеализации и более пристального внимания к личности. Изменился мир, изменился человек – и это прощание с прошлым осознаётся и моделью, и художником, прочитывается в портрете, стилистически близком арт-деко.

Портрет Марины Цветаевой, как и портрет балетмейстера Лукина, стоит особняком в ряду художественного наследия Вышеславцева. Их объединяет попытка художника создать определённую среду. Большая часть портретов Вышеславцева в 1920-е годы лишена среды, они «повисают» в безвоздушном пространстве.

Портрет Цветаевой был написан после разрыва их отношений в 1922 году. Сложную симфонию чувств, которыми была одержима весной 1920 года Цветаева, передаёт не только игра светотени на лице, но и фон, на котором она изображена – беспокойную ритмику вносит сложный, «беспокойный» узор. Наличие лёгкого гротеска сообщает портрету особую остроту. Весной 1920 года она записывает в дневнике: «Н.Н.! (Вышеславцев) Защитите меня от мира и меня самой!». Ему она посвятила 27 стихотворений. Несмотря на обиду, в прощальном письме к Вышеславцеву она признаёт: «Первое зрение во мне острее второго, я увидела Вас прекрасным».

Актёр Михаил Чехов поражал своих современников ролью Гамлета. Вышеславцев видел Гамлета в исполнении Михаила Чехова. Он любил де-

лать зарисовки во время театральных спектаклей. Им выполнено четыре варианта портрета актера: первый находится в Третьяковской галерее, второй – в музее им. Бахрушина, нахождение двух других неизвестно. Кроме этого он сделал несколько эскизных набросков фигуры актёра во время игры в спектакле.

Вышеславцев блестяще владел различными графическими техниками, но особенно любил работать тушью, пером, иногда гусиным, особым способом затачивая его. Скупыми выразительными средствами – мягкими и точными штрихами он создаёт образ великого артиста. Выразительная линия выстраивает форму, создаёт объём.

Создание портрета в театральной роли – это особый жанр, требующий от художника мастерства. Грим на лице актёра придаёт большую определённость для усиления драматического воздействия. Ценность такого портрета заключается в том, что художник схватывает состояние наибольшего духовного напряжения, желание художника схватить этот момент приводит к использованию быстрой, эскизной манеры письма – non finito. В этом произведении сконцентрирован весь опыт и талант Вышеславцева.

Художник передаёт момент перевоплощения Чехова в Гамлета, в нём ощущается незаурядная личность актёра. В портрете отражена интеллектуальная жизнь культурной элиты в 1920-е годы, мы понимаем, как живёт Гамлет в душах людей, которые пережили ужасы революции. Восхищение Гамлетом ещё и потому, что на переломе событий в нём отражена драма целого поколения. Чехов, как и его зрители – современники, прошёл через чистилище и стал символом своего трагического времени.

Чехов постоянно совершенствовал своё мастерство. У него появлялись новые идеалы – в любой пьесе актёр может состояться, главное – это уметь «открывать двери», т.е. стимулировать воображение.

Так же как и Станиславский, «зерно персонажа» он находил через психологию жеста. Не только система

выдающегося режиссёра оказала влияние на него, но и в определённом смысле антропософия оставила свой след на становлении Чехова как актёра. Он учил своих последователей менять позицию тела, искать «центр» его, представлять себе воображаемое тело. Чехов говорил о том, что человек рождён для трансформации, подобно детям, которые в любую секунду могут легко меняться. Актёр, по его мнению, должен обращаться ко всем ресурсам, которые внутри него. Ученикам он говорил: «Я вас не учу, а помогаю найти то, что внутри вас».

У Михаила Чехова была огромная ностальгия по России, но после отъезда с родины он разделил своё искусство со всем миром.

В перовом портрете друга, музыканта А.Б. Гольденвейзера Вышеславцев прибегает к классической штриховой технике. Красивыми, изящными, чёткими штрихами скульптурно вылеплен объём головы. Подчёркнуты характерные черты выдающегося пианиста – высокий лоб, твёрдый подбородок, в улыбчивом взгляде отражены ум и доброта. Его фигура свободно, непринуждённо развёрнута в пространстве. Это портрет не только незаурядной личности, прежде всего близкого друга. В отличие от других портретов Вышеславцева в нём нет дистанции, отражено тёплое отношение художника к Александру Борисовичу, с которым он был дружен на протяжении многих десятилетий.

В 1922 году вышла книга Гольденвейзера «Вблизи Толстого». В ней музыкант вспоминает о личных встречах с писателем. Обложку книги оформил Вышеславцев. В 1920 – 1930-е годы художник активно работал в области книжной графики. Одним из первых его опытов в области иллюстрации была книга Марины Цветаевой «Вёрсты». Занимался Вышеславцев и таким редким для России жанром книжной графики, как оформление музыкальных произведений. Сонаты Бартоломео Скарлатти, Вольфганга Амадея Моцарта, Людвиг ван Бетховена, которые редактировал А.Б. Гольденвейзер, иллюстрировал Вышеславцев.

В 1929 году художник оформлял «Письма Шопена», которые перевела на русский язык жена А.Б. Гольденвейзера Анна Алексеевна (Софиано).

Вышеславцев продолжал работать и над театральной серией, следующим произведением стал карандашный портрет первой негритянской певицы Мэриам Андерсен, выступавшей на сцене Метрополитен-опера, а в 1935 году в Москве, один из последних портретов, выполненных художником. Через эскизность художник заостряет внимание на определённых моментах особого творческого вдохновения и раскрывает свойства личности. Тени вокруг губ положены так, что создаётся ощущение вибрации музыкального звука.

В лёгких, беглых карандашных набросках Отто Клемперера, сделанных во время концерта в Москве, создан чёткий, определённый образ. Художник ищет эквивалент духовному состоянию музыканта. Точно схваченный жест известного дирижёра, выразительная линия, передающая движения его фигуры, переносят в мир музыки Бетховенских симфоний.

В живых зарисовках актёров, музыкантов, танцовщиков Вышеславцев выразил своё глубокое знание стороны жизни этого социального круга. Обладая большим мастерством рисовальщика и художественным опытом, он смог передать моменты особого творческого состояния артистов, запечатлеть лучшие мгновения в их жизни. В этом проявилась индивидуальная манера Вышеславцева.

Бесспорно, он испытал влияние современных ему художников, но сумел сохранить свою творческую неповторимость в культурных процессах серебряного века. Отголоски этого «русского ренессанса» были слышны ещё долго...



«Портрет актёра Михаила Чехова в роли «Гамлета»» 1924. ГТГ



«Портрет Мэриам Андерсен» 1935. ГТГ



Е.Ф. Щаницына. «Брак в Кане Галилейской». 1999. Частное собрание



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

Феномен Екатерины Щаницыной. От миниатюры к иконе

Второе возрождение Палехского искусства

Екатерина Щаницына – один из ярких талантов, вдохновленных Богом... Её творческая судьба тесно соединилась с искусством Палеха, с его вторым возрождением – возвращением миниатюры к духовной субстанции древней традиции – к искусству иконописания.

Долгое время оно подвергалось гонению, рассматривалось как враждебное советскому обществу. На новом переломе русской истории, в 90-е, творчество Щаницыной как исключительно целостное явление в своём развитии ознаменует второе возрождение

палехского искусства – *палехской школы* идеализированного песенно-художественного образа миниатюры и иконы. Нелёгкий путь к этому, начатый в 80-е годы, возглавил выдающийся, многообещающий талант В.М. Ходова, трагически рано ушедшего из жизни.

И сегодня, когда Палех, лишённый государственной поддержки и руководящей помощи, катастрофически теряет уникальность подлинного искусства, феномен творчества Щаницыной приобретает историческую актуальность и требует раскрытия. Тем более что круглая юбилейная дата художника была отмечена избранием Екатерины Федоровны Щаницыной в члены-корреспонденты Российской академии художеств. Это избрание стало фактом не только утверждения художественных достоинств творчества Щаницыной, но и признанием художественного движения к *традиции, давшее второе возрождение палехского искусства. Удержит ли его Палех???* Сохранит ли верность традиции и ответственность за неё, за уникальность школы палехского искусства и мастерства. Вот в чем вопрос? Ведь избрание Щаницыной стало событием для всех народных промыслов России – фактом признания их как *особого типа искусства*, развивающегося в своей культурной целостности по закону традиции, в творческой и художественной специфичности, где степенью глубины постижения истоков раскрывается индивидуальность художника, обретаются его достижения.

Итак, в чём заключается феномен творчества Е.Ф. Щаницыной? Что определяет её искусство как народное, декоративное, духовно-религиозное? Иначе без этого и не смог бы осуществиться в своей *художественной целостности путь от миниатюры – к иконе* как к искусству, а не предмету бизнеса, сниженного слишком часто до плохого ремесла.

Прежде чем перейти к ответу на поставленный вопрос, подчеркну, что выделяет искусство Е.Ф. Щаницыной: *органичность*, художественная свобода проявления *народных начал*; поэтическое переживание образа, невозможное без высокого мастерства, всегда присущего её творчеству. В нем нет ничего сочиненного, пафосно-риторичного, предвзято навязанного палехскому искусству. У Щаницыной *целостность* произведений, как и самого творчества, достигается по мере развития *духовного самосознания* художника, *глубины понимания традиции* и разрабатываемых тем.

Свой образ *народного чувства* мира Екатерина Фёдоровна вынесла из детства. Уроженка Русского Севера, из Сольвычегодска,

привозимая родителями на поправку в селения Архангельщины, она подолгу жила в деревне Княжицы, у бабушки Александры. Из первых рук бабушки – народной песенницы и деда, старообрядца, постоянно певшего псалмы, Катерина восприняла, запечатлела в сердце народную поэзию традиционного быта. А ещё тогда он нес печать лада деревенской жизни.

Бабушка Александра – один из прекрасных представителей народной культуры, её духовности, нравственности, благочестия и художественности. Мудрая песенница и сказочница, знавшая наизусть кроме поэзии фольклора и Пушкина, всем была Мать. Народная поэзия входила в сознание будущей художницы в своей подлинности. «Народные песенницы – вспоминает теперь Щаницына (сама она любит и умеет петь) – когда поют, радуются, так радуются, грустят – так грустят, плачут – так плачут»... Деревенский уклад жизни ещё сохранял своё народное бытие, был пронизан народным искусством. Бабушка имела двенадцать детей, дом, корову и лошадей. Чудом спаслась от раскулачивания,

Е.Ф. Щаницына
«Брак в Кане
Галилейской»
Фрагмент миниатюры. 1999
Частное собрание



жестоко прокатившегося на Архангельщине в 20-е годы, как и по всей России. Спасала, помогала жить и выживать вера в Бога – чистая, непосредственная, она вкладывалась во всё, что делала бабушка, чему учила, что рассказывала. Но в юные годы гонений на религию вера была утрачена Екатериной и вновь обреталась потом, в 80-е годы, на пути личных испытаний и творческих исканий. А пока Екатерина, по девичьей фамилии Бандурина, окончив школу, оказалась в 1965 году в Палехе, будучи принятой в Училище древней живописи. Две случайно увиденные шкатулки из Палеха, привезённые в Ленинград, куда она отправилась к родственникам для определения дальнейшего образования, решили её выбор. Палехское художественное училище, с отличием законченное, подарило встречу со старейшими палехскими художниками – Н.М. Зиновьевым, И.П. Вакуровым, Д.Н. Буториным, дало возможность у них учиться. Но истинная школа палехского искусства постоянно постигалась в Палехском музее, в общении с замечательными произведениями 20–30-х годов, изучением их. В конце же 60-х Палех переживал острый кризис. И в 1970 г., придя после училища в мастерскую, Екатерина Фёдоровна начинает свой творческий путь в искусстве миниатюры с тех сюжетов и тем, которые ей были ближе и роднее. Так стали появляться работы, обратившие на себя внимание, – «На Вычегде», «Северная свадьба»,

«Северная Русь» и произведения с песенными образами – «Ленок», «Хороводная» и др. В них словно присутствовал образ бабушки, русской крестьянки в красной косынке, повязанной близко к глазам и белым платком поверх, в наряде, вытканном и сшитом своими руками. Образ, в котором реальность соединялась с поэзией народного идеала – жизненного Лада, Красоты, Справедливости. Его олицетворяла крестьянская горница, крестьянский дом – Дом бабушки с янтарно-чистыми деревянными лавками по стенам, с цветными домоткаными половиками – дорожками от дверей к окнам и с иконой «Неопалимая Купина» в красном углу. Здесь стоял стол и на нём всегда – скатерть белая по праздникам и пёстрая по будням, а над ним резной деревянный Ангел с раскрытыми крыльями, как бы навстречу входящему в избу.

Каждого принимали с приветом, а особенно в Праздник – идущих из церкви соседнего села. Всё это, вернее, дух всего этого видишь и чувствуешь в миниатюрах Щаницыной. Изображения сказочных палат, нарядных боярских хором с праздничными и свадебными застольями исполнены радости и торжества, в сиянии красок и линий говорит духовная реальность народной жизни.

Тема Праздника любима художницей, наполнена символическим смыслом в её решениях.

В центре внимания выход нарядных селян из храма, ярмарочное оживление разных действий вокруг торговли и гуляний.

Память оживляла картину пережитого в детстве конного праздника Флора и Лавра, ежегодно проходившего в городе Туровце. Сюда съезжалось множество людей из близких и дальних деревень. Торжественность, радость, красочность Праздника оставляли яркое чувство *Чудесного*. Оно неизменно присутствует, пленяет, завораживает в произведениях Щаницыной. Ему органична поэтика палехского искусства *идеализированного образа*¹. В нём находят поэтическое соответствие образно пережитое и впечатления, реально вынесенные из действительности. И в этом живом слиянии поэтического вымысла и реальности – каноны, художественные принципы, элементы стиля палехского искусства открывают свой смысл, как система условностей символического художественного языка. Миниатюра превращает в узорчатую драгоценность сказочно прекрасное, изящное изделие чёрного лака. Подобно рифмам в стихах, созвучиями и повторами плавных ритмов линий цвета организуется живописное целое.

От произведения к произведению художник варьирует свои темы, сюжеты, мотивы; приёмы живописные, композиционные, приёмы

технические осваивались вместе с передачей *пространства на плоскости* зеркально сверкающей чёрной лаковой поверхности. Чуткость к *песенной традиции* палехского искусства, музыкально организуемого художественного образа для Щаницыной органична. Песенность образа определяется её душевным складом, чувством и видением мира. Народная песня в ней самой живёт. Выразительно напевны образы её миниатюр. «В Палехе – замечает художник – песня льётся длинная, тоскливая, как бы из глубины своей». Екатерина Фёдоровна, как хороший исполнитель народных песен, была выбрана преподавателем консерватории И.М. Ельчиной, приехавшей в Палех из Ленинграда с группой фольклористов. Щаницыной надо было петь с голоса палехских песенниц, передавать интонацию, манеру исполнения, что называется, из первых рук. Эта работа под руководством знатока народной музыки дала художнику опыт постижения тончайшей мелодической ткани народного песенного образа, что не могло не отразиться в его музыкально-ритмическом оформлении средствами живописи миниатюры: «Матушка, матушка, что во поле пыльно...» или «Речка не колышется».

Чувство *народных начал* позволило Щаницыной первой обратиться к теме народно-церковных праздников, в дальнейшем получившей своих последователей. В 80-х годах были созданы миниатюры «Семика», «Пойдём, девоньки, веночки завивать» и др. Тогда это было ново не только для Палеха. Церковные праздники только ещё начинали входить в общественное сознание. Миниатюра изображает народный обычай на Троицын день кумоваться, то есть родниться людям между собой. Символом этого служит народный обычай завивать венки из трав, цветов, веток деревьев и через них целоваться. С ветками расходятся по домам. Художник стремится передать эту глубокую *народную идею* братства, соединённую с высоким духовным смыслом религиозного Праздника – Троицы – обретения людьми мира и любви между собой. Символом жизни служат крашенные яйца, которые, как на Пасху, выносятся девушками. Всё это находит живописное выражение в монофигурной композиции, организованной круговыми ритмами, что сообщает изображённому действию известную магичность.

Разработка Щаницыной песенной и праздничной тем имела своих последователей. Ко второй половине 80-х годов идеализированный образ возродился в творчестве ряда палехских художников – «Сказание о Петре и Февронии» В.М. Ходова, положившего начало этому направлению; «У родника» И.В. Ливановой.

Е.Ф. Щаницына
«Пойдём девоньки
веночки
завивать». 1979
Частное собрание





Е.Ф. Щаницына
Икона
«Богоматерь
Неувядаемый
цвет». 1989
Частное собрание

Можно назвать и другие работы и имена художников. Но в те годы **единственно одна Е.Ф. Щаницына** в своём творчестве органично переходит к написанию икон. Это совершалось в целостности развития творчества художника – от идеализированного образа миниатюры – к иконе. И от неё к воплощению религиозного сюжета в миниатюре. Случиться же это смогло только с осознанным приходом художника к вере, самоосознанием себя как личности в православии, что требовало не только душевной, духовной устремленности, но в ту пору в конце 80-х – **смелости, стойкости и жертвенности**. Церкви хотя и открывались, тем не менее религиозность – и тем более на ниве культуры – преследовалась, вплоть до увольнения с работы, лишения профессии. Писать иконы в такой обстановке, а именно тогда были написаны «Неопалимая купина», «Спас в Силах», «Неувядаемый цвет» – было действительно жизненным **подвигом**.

Образ Богоматери «Неувядаемый цвет», по акрифисту – «*Неистоющая река Чудес*», «*Светоприёмная свеча*», представлен в образе цветущего *древа*. Его, как свечу, держит Божия Матерь, рассеивая Свет благодати, символически выраженный изображениями

цветов. Образ Богоматери в исполнении Щаницыной предстаёт как *«живоносный сад»*, источающий цветением – *Свет*.

Эта замечательная икона была написана художником в трудное время, не дававшее возможности её обнародовать в своём Отечестве. Вместе с тем появление её было знаменем *второго возрождения Палеха – иконописания традиционной палехской школы*. Именно так это было воспринято и утверждалось на выставке Палеха в Амстердаме в 1989 году, названной: «От иконы к лаковой миниатюре и снова к иконе». Позднее – «Русская Пасха» и, наконец, триумфальная выставка Палеха в Новой церкви в 1996 году, представившая уникальность школы палехского искусства², вызвавшая всеобщее восхищение и огромный интерес у многотысячного зрителя. Выставки прошли также в Брюсселе, Париже и Мюнстере. Дарование Щаницыной сосредоточилось на возрождении палехской иконы, чему отвечает примечательная икона-триптих «Владимирская Богоматерь со святыми князем Владимиром и митрополитом Алексием Московским». (1990). Триптих сверху имеет завершение в форме церковных закомар. В них изображены благословляющий Спаситель в небесной сфере с архангелами по сторонам. Образ триптиха прославляет в единстве Церковь Небесную и Земную. Голову Богоматери осеняет нимб. Не теряя выражения воздушности света, он необычно обогащён травным орнаментом – знаком земного произрастания. Драгоценное убранство золотой короны выделяет царственность образа Богоматери как Владычицы Небесной, облаченной в Солнце – Царицы – Матери Света. Золотистость иконы выражает это миниатюрное письмо икон Щаницыной, возрождает традицию палехского иконописания с его орнаментальностью и узорностью в разделках форм и особым качеством *одрагоценивать* духовно значимый образ, что достигается техническими и художественными средствами. Плотные положенные линии золотых пробелов на одеждах святых, изображённых на золотом фоне, придают свечение образу. Понимание этого было воспринято от Н.М. Зиновьева ещё в училище, где он преподавал технику палехской живописи³. Учили тогда писать только палаты, одежды, орнамент, исключая образ святого, икона в то время была под строгим запретом. И Николай Михайлович тайком приобщал Екатерину Фёдоровну к высокому искусству, знакомя со своим собранием икон в деревне Дягилево, где он жил.

Писать икону для Щаницыной дело глубоко ответственное, требующее как она говорит, особого состояния и подготовки, что она передала своим последователям, работающим

с ней в Товариществе художников Палеха, образовавшемся в 1989 году – молодому тогда О. Шуркусу и позднее пришедшему в мастерскую сыну Дмитрию Щаницыну, получившему впоследствии церковное посвящение в иконописцы. В Товариществе писать иконы в стиле XVII века пробовали ныне покойные видные художники миниатюры – Б.М. Ермолаев и Г.Н. Кочетов. На областных и Всероссийских выставках Союза художников России экспонировались иконы А.В. Петрова. Но – это уже были другие иконы и совсем другое время.

В России с 1990-х годов возрождались церкви; религия – в обществе. Запреты на иконы, утверждённые в 1924 г., были сняты.

Кто только не берётся теперь писать иконы и открывать иконописные мастерские. Искусство исчезает, понимания духовного образа нет. Да и готовит ли к этому училище? И как? Екатерина Щаницына, положившая начало возрождению иконописания в Палехе, исходила из задачи *возрождения палехской школы иконописи*. И это не теряет своего значения – *ни исторического, ни художественного, ни духовного* – как теперь, так и для будущего. Если миниатюра – её идеализированный образ, заключающий в себе стихию *чудесного* и возвышенного, помогла органично, как все совершалось в творчестве художника, перейти к работе над духовным образом иконы, то икона обогатила в свою

Е.Ф. Щаницына
«Владимирская
Богоматерь».
Триптих. 2000
Частное собрание





О.Шуркус
Икона
«Богоматерь»
2000
Частное
собрание

очередь религиозным содержанием миниатюры, что убедительно предстает в поэтическом образе божественного чуда произведения «Брак в Кане Галилейской». Только искусство, талант художника способны сделать икону живой.

Работа над духовным образом помогла Щаницыной обрести глубину для выражения в миниатюре евангельских тем: «Вифлеемская звезда», «Брак в Кане Галилейской» (1999).

Посещение Синая с его первозданной красотой каменистых гор, проникнутой библейским духом, и паломничество в Иерусалим по святым местам, связанным с событиями жизни Христа, вдохновили написать миниатюру на тему евангельского чуда. Христос и Богородица изображены за пиршественным столом. Огненность их красных одежд и тем же цветом отмеченные шесть сосудов, по иудейскому обычаю их ставили для омовения, выделяет смысловой центр композиции: по благословению Христа чудесное превращение воды в вино – символ вечной жизни. Им, как источником божественной благодати, спешат наполнить свои бокалы пирующие гости. В изображении этой сцены ритм движения нарастает слева направо к центру, где за сва-

дебным столом сидят жених и невеста. Его серебристо-голубовато-белый покров с христианскими символами: виноградная ветвь, рыба, ключ – символизирует литургическую трапезу. О жертвенном смысле её говорит орнаментальный ряд барашков, снизу замыкающий композицию. Благодаря обилию белого, серебристо-голубоватого, палевого цвета, изображаемое пространство наполняется светом, что достигается взвешенной мерой отношений форм, линий, красочных пятен с тональными переходами нежно положенных плавеи. Образ этой миниатюры передаёт евангельское событие, раскрывающееся в мир тайной Преображения. Сосуд, как и чаша, символизирует новую преображённую жизнь в Святом Духе – Причастие в жизнь вечную. Изобразительное пространство, уподобленное Чаше, как бы являет из черной глубины событие совершившегося Чуда. Изображение окружено сиянием трав, цветов, деревьев. Волнисто-закруглённое движение линий, золотой решетки снизу и сверху, аркады архитектурных палат повторяется в узорчатых кронах деревьев, цветах и травах, им вторят летящие одежды людей – всё исполнено внутренней гармонии, как бы изнутри исходящего сияния. Образ миниатюры имеет внутренний масштаб большой формы. Это выдающееся произведение Палеха в лице создателя Е.Ф. Щаницыной высоко оценили известные художники и живописцы Академии художеств.

Тема Рая как радости жертвенной любви не оставляет художника. Она звучит в образе миниатюр «Венчание». Их целая серия, где в разных вариантах выражен поэтически философский смысл венца, объединяющего двух в духовное и житейское единство. Пространственно-временные планы организуются точкой зрения сверху. Золотые линии в пробелах и контурах фигур настолько тонки и легки, что словно струятся светом, кажутся, не могут быть положены кистью. Последнее произведение художника – «Крестный ход». Для написания его удачно выбрана форма яйца как символа Земли с глубокой древности и, ставшего христианским символом Воскресения. Изображение крестного хода охватывает всю поверхность яйца, объединяя фигуры детей и взрослых, служителей церкви и просто людей верующих, приобретает вселенский смысл молитвенного хода во спасение жизни на Земле, во имя Правды и Справедливости, Красоты. Последняя работа на яиче имеет изображение небесного крестного хода – молитвы царских мучеников за Россию. Круговые ритмы, организующие композицию, придают образу планетарный масштаб. Они проникнуты той мерой отношений между собой, которая создает выразительную целостность образа. Свечение красок, заложенное в тради-

ционной технике живописи и методах письма иконы, в миниатюрах Щаницыной обретают духовный смысл. Черный лак, зеркально блестящий, светоотражающий, как бы приглашает извлекать из его глубины свет, предоставляя художнику идеализующую поверхность, отвечающую живописной системе и методам письма красками по чёрному фону: белилами прокладываются не только элементы композиции и основные массы изображения, но и устанавливается своя мера касаний света и чёрной глубины, чем и достигается свечение красок изнутри. Это даёт совершенно иное переживание образа, чем в иконе, где образ святого явлен как духовная реальность, чему служит золото, золотой фон. «Световая глубь может быть передана только золотом», – говорит П.А. Флоренский, и далее: «Иконописец» конструирует не что попало, а только невидимое, умопостижимое, присутствующее в составе нашего опыта»⁴.

Пространство миниатюры наполняется светом, в нём свободно чувствует себя Щаницына, что давалось по-настоящему только старейшим палехским мастерам. Чёрный фон выделяет границы цветового пятна, усиливая его свечение, сообщает выразительность линии контура и разделке формы пробелами. Всё это имеет не только стилистическое, художественное значение, но и концептуальное в смысле Преодоления Чёрной пустоты Светом, Праздничной Радостью духовных переживаний.

И это – новое Слово в палехском искусстве, вернувшее значение Идеала, возродившее его духовную сущность, утвердившее в вечных ценностях его современность. Именно всё это и встретило понимание, любовь, вызвало через творчество Щаницыной интерес к Палеху в Нидерландах. Палехские художники получили материальную поддержку для творческих работ и возможность их показа⁵ – выставка 1996 года в Амстердаме в Новой Церкви была настоящим триумфом.

После этого прошло почти пятнадцать лет. Многое изменилось в Палехе, и не в лучшую сторону. Творчество же Екатерины Фёдоровны Щаницыной продолжает своё движение с присущей исключительно ему целостностью. Его духовная энергия, нравственная сила имеют глубокое воздействие и прежде всего на окружение художника. Не без влияния Щаницыной расцвело творчество Т. Ходовой и обогатилась палехская «Пушкиниана» новыми видными произведениями – «Золотой Петушок», «Сказка о золотой рыбке» Г.Н. Кочетова и Б.М. Ермолаева «Пушкинские сказки». Художественная деятельность товарищества получила своё лицо в искусстве Палеха,

определяемое *школой традиций*, чего не скажешь о других коллективах и о художественном Палехе в целом.

В начале 90-х годов Б.М. Ермолаев, бывший председатель Палехского отделения Союза художников РФ, сокрушался, что «... никогда, да ещё так плебейски, с такой обывательской корыстью не использовался высокий авторитет искусства Палеха. Но авторитет, если он постоянно не укрепляется, быстро исчезает. Что тогда останется?»⁶. В настоящем этот вопрос оборачивается горькой реальностью. «Процесс разрушения начинается», как правильно писал В.М. Ходов, «с изменения этического климата в коллективе – важнейшей опоры народного искусства»⁷.

Феномен творчества Е.Ф. Щаницыной даёт ответ на многое, ставя перед необходимостью решительных государственных мер по спасению уникального искусства, завоевавшего мировое признание.

- Примечания:
1. М.А. Некрасова. Искусство Палеха. – М., 1966. Её же. Палехская миниатюра. – Л., 1978.
2. PALEKH. Catalogue. – Amsterdam. 1996.
3. Н.М. Зиновьев. Искусство Палеха. – Л., 1975.
4. П.А. Флоренский. Иконостас. «Искусство». – М., 1994. – С. 119.
5. Russian Lacgner Miniature Art. The Unna Kaufman Gallery. – Amsterdam. 2000
6. Б.М. Ермолаев. В его душе жила Россия. «Призыв». 21 ноября – 1992. – № 130-132. – С. 4.
7. Там же

Г.Н. Кочетов
«Золотой
петушок»
1997. Частное
собрание



СЫКТЫВКАР РЕСПУБЛИКА КОМИ

В августе — октябре 2009 г. в Национальной галерее Республики Коми состоялась персональная выставка произведений живописца А.В. Копотина «Жизнь хороша!», посвящённая 60-летию со дня рождения автора. Украшением экспозиции стали два созданных в 2009 г. сюжетно-тематических полотен: «Встреча Алексея II в Усть-Выми в день празднования 600-летия ушения Стефана Пермского» и «Весенним днём в местечке Париж г. Сыктывкара». Особое место в творчестве художника и в экспозиции его выставки занимает тема православия. Это и этюды, выполненные на Соловках, в Вологодской области, и образ ученика преподобного Сергия Радонежского святого Стефана Пермского, и т.д.

Народный художник Республики Коми, лауреат Государственной премии Республики Коми, мастер более десятилетия возглавлял Союз художников Республики.

КОСТРОМА

13-16 августа 2009 г. — в залах Костромского музея и муниципального выставочного зала состоялись выставки, посвящённые торжественному празднованию 65-летия образования области. На вернисажах приняли участие глава Администрации Костромской области И.Н. Слюняев, оргсекретарь СХР А.У. Греков, который вручил отделению костромских художников и ряду мастеров дипломы СХР.



Глава Администрации Костромской области И. Слюняев поздравляет художника Н. Колобову

Музей развернул ретроспективную часть выставки в пяти залах. В муниципальной галерее экспонировались работы живописцев, графиков и мастеров декоративно-прикладного искусства.

МОСКВА



Президент РАХ З. Церетели присваивает звание Почётного академика Л. Белых

25 августа — 20 сентября 2009 г. в залах Галереи Зураба Церетели открылась выставка произведений почётного члена РАХ известной костромской художницы Л.А. Белых «Вспоминая детство». Экспозиция стала частью интересного проекта, открывшегося портретами детской тематики из собрания Костромского историко-архитектурного и художественного музея-заповедника.

На выставке были представлены детские портреты Любви Белых, выполненные ею в разное время, в которых ярко и талантливо художницей разыграны темы «ребёнок и природа», «ребёнок и искусство», «материнство», ставшие главными для её творчества.



Л. Белых. «Материнство»

Живопись и графика конца XIX-XX вв. из собрания музея представила как произведения прославленных мастеров изобразительного искусства, так и работы мало известных и неизвестных авторов. Картины и графические листы А. Алексеева, А. Брюллова, А. Орловского, В. Серова, П. Соколова, А. Васнецова, Е. Поленовой, К. Крыжицкого, В. Малявина, К. Сомова, К. Богаевского, Н. Касаткина, А. Шевченко, Л. Туржанского, В. Рождественского, Н. Рериха — вот далеко не полный перечень экспонатов музея, вошедших в экспозицию.

МОСКВА

9 сентября 2009 г. в залах Российской академии художеств (ул. Пречистенка, 21) открылась выставка произведений члена-корреспондента РАХ Григория Чайникова (1960-2008).

В экспозицию вошли живописные произведения, созданные мастером в 1990-2008 гг.

Полотна Чайникова отличаются высоким профессиональным мастерством, непосредственностью и искренностью, все они объединены единым лейтмотивом — любовью к своей стране, вне которой, по признанию самого автора, он не мыслит ни себя, ни творчество. В поле зрения художника оказались самые отдалённые уголки России. В его пейзажах запечатлена неповторимая русская природа. В жанровых картинах художник глубоко и поэтично, с какой-то пронзительной достоверностью передавал мир деревенского быта.



Г.Л. Чайников. «Васильки цветут. Автопортрет с женой». 1992

Особое место в творчестве Чайникова занимал жанр портрета. Яркие, характерные типы на его полотнах отличает цельность, гармоническое соответствие между внешним и внутренним содержанием.

Чайников видел жизнь в её многообразии, умел подниматься от обыденного до высокого обобщения, от натурального восприятия природы до её художественного осмысления.

10 сентября — 17 октября 2009 г. в выставочном зале Фонда народных художественных промыслов РФ (Леонтьевский переулоч, д.7) состоялась выставка «Волшебный сад», посвященная 185-летию Жостовской фабрики декоративной росписи. Рассказывающая о почти двухсотлетней

истории этого уникального народного художественного промысла, экспозиция была проведена в Москве впервые.

На ней нашли свое место лучшие произведения жостовских мастеров, выполненные на разных этапах развития промысла.

РОСТОВ-НА-ДОНУ

16 сентября 2009 г. в помещении Ростовского драматического театра состоялись торжества, посвященные 70-летию Ростовского отделения ВТОО «СХР», на которых присутствовал оргсекретарь СХР А.У. Греков, вручивший художникам организации медали и дипломы Союза.

МОСКВА

30 сентября 2009 г. — во Всероссийском музее декоративно-прикладного и народного искусства (Делегатская, 3) состоялось торжественное открытие обновлённой экспозиции русского традиционного народного искусства. На вернисаже выступили представители Министерства культуры России, Общественной палаты, Союза художников России.



Фрагмент экспозиции

КИРОВ

1 октября — 29 ноября 2009 г. в музее им. В.М. и А.М. Васнецовых (ул. К. Маркса, 70) проходила юбилейная выставка народного художника России, члена-корреспондента РАХ В.Г. Харлова, посвящённая 60-летию со дня рождения известного российского живописца. Выставка включила в себя более 200 произведений признанного мастера, выполненных за 40 лет его творчества. Русские по духу, неповторимые по выразительности, его полотна посвящены родной Вятской земле и её людям.

2 октября 2009 г. в выставочном зале музея им. им. В.М. и А.М. Васнецовых (ул. К. Либкнехта, 71) состоялась юбилейная выставка «Художники Вятки», посвящённая 70-летию со дня образования Вятского союза художников.

РОСТОВ-НА-ДОНУ



Открытие выставки

16 октября 2009 г. — в выставочном зале Ростовского отделения Союза художников России (ул. Горького, 84), состоялось торжественное открытие выставки «Художественный текстиль: мы это реально создаём». Этот творческий отчет был посвящён 15-летию кафедры декоративно-прикладного искусства института архитектуры. Вернисаж открыл председатель ростовского отделения ВТОО «СХР» О. Игнатов. На открытии выступили многочисленные зрители и почитатели декоративно-прикладного искусства, особенно гобелена и батика.

Красочная и оригинальная выставка состояла из творческих работ преподавателей и студенческих дипломных проектов. Образность, выразительность, цветовая экспрессия, опирающиеся на специфические свойства технологий текстиля, были переданы ярко и убедительно.

15 лет назад, в 1994 г. в рамках кафедры ДПИ ИАрХИ было создано направление «текстиль», а в 2009 г. состоялся уже 10-й выпуск этого отделения. Коллектив преподавателей руководит курсовым и дипломным проектированием, осуществляет выполнение проектов в материале, проводит производственную практику, развивая новую школу текстильщиков на Дону. Среди педагогов: член СХР, доцент Н.И. Буримова; к.ф.н. доцент Н.В. Дробышева; член СХР, преподаватель А.Ю. Мокина. Все они участницы множества выставок в России и за рубежом, лауреаты конкурсов и фестивалей.

Открытие выставки завершилось своеобразным мастер-классом под названием «Живой стан». Зрители выставки приняли самое активное участие в этом динамичном мероприятии: они были поделены на две половины и, поднимая руки, играли роль нитей в ткацком станке. Между нитями основы прокладывали свои пути-следы нити утка — разноцветные клубки, создавая замысловатые переплетения гобелена.

Атмосфера праздника и творчества удалась и запомнилась надолго.

В. Пугач

МОСКВА

19 — 30 октября 2009 г. в выставочном зале ВТОО «СХР» (Покровка, 37) состоялась выставка произведений Никиты Петровича Федосова (1939-1992) «Таинство пейзажа», посвященная 70-летию со дня рождения известного российского художника. Выставка была организована совместными усилиями ВТОО «СХР» и галереи «АРТ ПРИМА» и включила в экспозицию ряд живописных работ мастера разных лет.

САРАТОВ

20 — 23 октября 2009 г. в помещении Саратовского училища им. А.П. Боголюбова (ул. Университетская, 59) и Областной универсальной научной библиотеки (ул. Горького, 40) состоялась Всероссийская выставка дипломных работ студентов художественных училищ и художественных отделений училищ искусств и Всероссийская научно-практическая конференция «Проблемы развития среднего профессионального образования в России».



Вручение наград Всероссийской выставки

На выставке были представлены произведения выпускников нескольких десятков российских художественных училищ по специальностям: «живопись», «скульптура» и «дизайн», которые были оценены представительным жюри. Победители были определены и награждены дипломами нескольких степеней.

Участники конференции выслушали содержательные доклады профессоров Суриковского института О.И. Ардимасова, С.А. Гавриляченко и А.И. Лебедевой, профессора Строгановского института М.Ф. Разанова и других.

ТВЕРЬ



Плакат выставки

28 октября 2009 г. — в помещении муниципального выставочного центра им. Лизы Чайкиной (ул. Салтыкова-Щедрина, 16) состоялась научно-практическая конференция «Проблемы развития традиционной и авторской игрушки» в рамках V Всероссийской выставки «Гончары России — 2009. Игрушка, детское творчество». Организаторами конференции и выставки стали МК РФ, Государственный Российский Дом народного творчества, Департамент культуры Тверской области, Тверской областной дом народного творчества.

На выставке были представлены произведения народных мастеров России, в том числе известных скопинских гончаров, а также работы известного тверского керамиста Анатолия Камардина, мастерская которого стала на несколько часов после конференции гостеприимным домом для всех её участников.



В зале выставки

На конференции были заслушаны доклады о ряде известных центров народного искусства России: Скопине (В.Д. Телышев), Больших Гончарах (А.У. Греков, Т.Н. Атюшева), Романове (Е.Г. Смолеевская), Хлудневе (А.Г. Заборских), Твери (В.В. Хухарев), Калуге (Л.И. Федоров) и др.

Подведение итогов выставки детских произведений и вручение дипломов и памятных подарков провели члены компетентного жюри: зав. отделом ГРДНТ Ю.Б. Иванова, секретарь ВТОО «СХР» А.У. Греков и заслуженный художник РФ А.Ф. Камардин.

ОРЁЛ

4 ноября 2009 г. — в присутствии губернатора Орловской области А.П. Козлова, члена Совета Федерации Е.С. Строева и архиепископа Орловского и Ливенского Пантелеймона была открыта диорама народного художника СССР, действительно члена РАХ А.И. Курнакова, посвящённая сражению под Кромами.



Открытие диорамы

МОСКВА

9 — 23 ноября 2009 г. в выставочном зале ВТОО «СХР» (Покровка, 37) состоялась выставка костромских художников «Художник и время. Традиции и современность», посвященная 65-летию костромского отделения ВТОО «СХР».

Юбилейная выставка костромских художников, прежде всего ретроспективная, на ней были показаны лучшие работы разных лет, организация была представлена во всем многообразии жанров и форм — живопись, графика, иконопись, скульптура, декоративно-прикладное и ювелирное искусство, искусствоведческие труды. В выставке приняли участие около 90 мастеров изобразительного искусства.

Оглядываясь на пройденный путь, следует отметить, что костромские художники сумели сохранить традиции гуманистических идеалов отечественного реалистического искусства.

11 — 13 ноября 2009 г. в Российской академии художеств, Российской академии наук, Московском академическом художественном лицее РАХ состоялась Международная научная конференция «Искусство и наука в современном мире», привлекавшая к себе внимание научной и художественной общественности России своими яркими мастер-классами и выступлениями известных российских учёных и мастеров изобразительного искусства.

Конференцию открыл Президент РАХ З.К. Церетели, определивший её цели и задачи как взаимодействие и сближение

науки и искусства на современном этапе. Также прозвучали приветствия РАН и зарубежных коллег из Франции и Италии. С обширным содержательным докладом «Русское искусство: вчера, сегодня, завтра — некоторые вопросы» выступил академик РАН Д.В. Сарабьянов. В рамках пленарного заседания прозвучали доклады известных историков искусства действительных членов РАХ: Д.О. Швидковского («Искусство и наука в формировании жизненной среды человечества»), В.В. Ванслова («Роль искусства и искусствознания в современной обществе»), А.К. Якимовича («Искусство XX века: проблемы научного изучения»), члена-корреспондента РАХ М.А. Бусева («Новые технологии в творчестве парижских авангардистов второй половины XX в.») и других.

Программа первого дня включила в себя проведение мастер-классов действительных членов РАХ живописцев Е.Н. Максимова и Н.А. Мухина.

Во второй день конференции в рамках работы по секциям прозвучали доклады членов-корреспондентов РАХ: А.В. Толстого, А.А. Золотова, историков искусства: В.А. Крючковой, В.В. Пацюкова, Л.В. Ширшовой и других.



Открытие конференции

13 ноября в третий день конференции прошёл круглый стол «Истоки творчества», мастер-класс «Анимационная живопись», который провёл почётный член РАХ А.К. Петров, и мастер-класс президента РАХ З.К. Церетели. В этот же день в выставочных залах Московского академического художественного лицея РАХ состоялась вернисаж «Академики в лицее».

12 ноября — 14 декабря 2009 г. во Всероссийском музее декоративно-прикладного и народного искусства (ул. Делегатская, 3) состоялась персональная выставка произведений известного художника декоративно-прикладного искусства Бориса Ефимовича Калиты «Фарфор». Признанный конструктор фарфоровых сервизов, скульптор «от Бога», автор многочисленных

керамических ансамблей, художник представил в экспозиции целый ряд своих уникальных работ, среди которых не только композиции из фарфора, но и графические рисунки женской натуры и пейзажи, выполненные во время зарубежных путешествий.

Представленные на юбилейной выставке произведения олицетворяют 40 лет творческой жизни мастера — от скульптуры конца 1960-х гг. до сервиза 2009 г.

Борис Калита — один из немногих подлинных «формообразователей» в российском фарфоре XX в. Он к сервизам всегда подходит, как к скульптуре. По своей углубленности, единству формы и материала, пространственным ощущениям, разнообразию композиционных ходов, стилей, ритмов, образов он не знает себе равных.



Б. Калита на вернисаже

Его вещи — не столько посуда, сколько пластика. Таково же отношение Калиты к традициям — он никогда не пользуется цитатами. Калита улавливает характер, дух традиции, а не конкретные формы. Он ценит и уважает мастеров 1920-х гг., но не повторяет их опыты. Поэтому в его вещах всегда явственны признаки нашего времени, сегодняшние представления о красоте и стиле, которые основаны не на соответствии, а на контрасте, противопоставлении и кажущейся несовместимости, порождающих новую гармонию.

СМОЛЕНСК

18 ноября 2009 г. — в помещении Дома художника (ул. Большая Советская, 21), зале «Молодость» (ул. Дзержинского, 18), Смоленском госуниверситете (ул. Пржевальского, 4), детской художественной школе им. М.К. Тенишевой (ул. Октябрьской Революции, 8) прошли выставки, по священные 70-летию Смоленского отделения ВТОО «СХР».

Так, в Доме художника была представлена экспозиция «Искусство XX века», познакомившая с ретроспекцией произведе-

ний смоленских художников. В зале «Молодость», где прошли основные торжества, на выставке «Искусство XXI века» любители искусства познакомились с современными работами смолян. Вместе с представителями администрации области и района на торжествах присутствовал оргсекретарь ВТОО «СХР» А.У. Греков, вручивший художникам награды Союза.



Открытие выставки

РЯЗАНЬ

19 ноября 2009 г. в Рязанском государственном областном художественном музее им. И.П. Пожалостина (ул. Свободы, 57) состоялось открытие персональной выставки народного художника России Т.К. Головановой. Выставка организована музеем при поддержке Комитета по культуре и туризму Рязанской области, муниципальным образованием «Городской округ г. Скопин» и ЗАО «Скопинская керамика». На вернисаже мастера поздравили губернатор Рязанской области О.И. Ковалёв, оргсекретарь и секретарь по народному искусству ВТОО СХР А.У. Греков, председатель Рязанского отделения ВТОО «СХР» А.С. Анисимов, председатель Ассоциации народных художественных промыслов России Г. Дрожикин и другие. Губернатор вручил юбиляру памятный подарок, а секретарь СХР — золотую медаль Союза.

ВЫШНИЙ ВОЛОЧЁК ТВЕРСКАЯ ОБЛАСТЬ

20 ноября 2009 г. в Вышневолоцком государственном краеведческом музее состоялся вернисаж выставки живописи художника Сергея Врублевского в связи с 50-летием автора.

МОСКВА

25 ноября 2009 г. — в выставочном зале ВТОО «СХР» (Покровка, 37) состоялось торжественное открытие юбилейной вы-

ставки, посвящённой 60-летию секретаря ВТОО «СХР» заслуженного художника РФ В.П. Полотнова.

Выставка была создана совместными усилиями ВТОО «СХР» и галереи «АРТ ПРИМА».

Вернисаж открыл и провел секретарь ВТОО «СХР» А.Н. Суховецкий. Во вступительном слове он поздравил юбиляра и рассказал о сложившейся за последние годы традиции представления в зале на Покровке произведений значительных мастеров отечественного изобразительного искусства. Выставки работ В. Щербакова, Н. Федосова, А. Жабского снискали восторженные отзывы посетителей.

Секретарь ВТОО «СХР» В.Н. Телин вручил юбиляру Золотую медаль В.И. Сурикова и деревянную резную икону Георгия Победоносца работы известного вологодского мастера Е. Зирина.

Затем прозвучали выступления секретарей СХР В.П. Сысоева, С.А. Гавриляченко, искусствоведа А. Муратова, А.А. Цыплаковой, А.В. Цыплакова и многих других.

На выставке были представлены многочисленные произведения автора, созданные в разные периоды его творчества. Среди последних работ автора внимание публики привлекли его живописные портреты.

28 ноября 2009 г. около Всероссийского выставочного центра был поднят на постамент, а **4 декабря 2009 г.** — торжественно открыт обновленный памятник «Рабочий и колхозница» работы выдающегося русского скульптора В.И. Мухиной. После открытия этого символа Москвы властями столицы был устроен грандиозный фейерверк.

Как известно, произведение было выполнено для советского павильона на Международной парижской выставке 1937 г. Материалом для скульптуры послужила нержавеющая хромоникелевая сталь.

В 1939 г. памятник высотой 24,5 метра был поставлен перед Северным входом на тогдашнюю ВСХВ (ныне — ВВЦ). Однако его постамент тогда был гораздо ниже павильона в Париже, который он некогда венчал, что служило огорчением для автора.

В 1979 г. монумент был отреставрирован. В 2003 г. его разобрали на фрагменты для повторной реставрации, т.к. появились ощутимые признаки его разрушения.

В нынешнем постаменте высотой в 34,5 метра и площадью 8 тысяч квадратных метров устроен обширный выставочный зал вместимостью до 5 тысяч человек. Таким образом, сбылась мечта В.И. Мухиной — её великому творению вернули авторское воплощение замысла.



Савелий Васильевич Ямщиков
19 июля 2009 г. в воскресенье в Пскове на 71-м году жизни скоропостижно скончался Ямщиков Савва (Савелий) Васильевич, реставратор, историк искусства, публицист. Отпевание прошло в Святогорском монастыре музея-заповедника «Михайловское» в среду, 22 июля. Похоронили Савву Ямщикова там, где он и завещал — неподалеку от Георгиевского храма, в городище Воронич, рядом с могилой легендарного директора ГМЗ «Михайловское» Семена Гейченко.

Савелий Васильевич Ямщиков родился 8 октября 1938 года в Москве. Заслуженный деятель искусств Российской Федерации, художник-реставратор высшей категории, председатель Ассоциации реставраторов России, действительный член Российской академии естественных наук (отделение «Российская энциклопедия»), член Союза писателей России, вице-президент Российского международного фонда культуры, член Комиссии по рассмотрению вопросов о возвращении культурных ценностей — вот далеко не полный перечень его званий и постов.

За сорок с лишним лет Савве Ямщикову удалось возродить сотни произведений иконописи, уникальные собрания русских портретов XVIII—XIX вв. из различных музеев России, вернуть многие забытые имена замечательных художников. Издав десятки книг, альбомов, каталогов, опубликовав сотни статей и интервью в периодической печати, Савва Ямщиков много лет вел постоянные рубрики на Центральном телевидении, снимал редкие сюжеты в различных городах России и за рубежом.

Савва Ямщиков — один из тех людей, чье имя вот уже несколько десятилетий ассоциируется в обществе с борьбой за сохранение культурного наследия России.

Редакция



Владимир Александрович Иванов
4 ноября 2009 г. ушёл из жизни Владимир Александрович Иванов — директор Рязанского государственного областного художественного музея им. И.П. Пожалостина, художник, член Союза художников России, заслуженный деятель искусств РФ.

Всем, кому посчастливилось знать Владимиру Александровичу, он запомнится как талантливый живописец, одаренный руководитель, общественный деятель и очень жизнелюбивый и неравнодушный человек.

На протяжении почти 23 лет он возглавлял Рязанскую организацию Союза художников СССР. Яркий, эмоциональный, энергичный, он умел зажечь своей инициативой любого. Организовывал выставки, пленэры, много сил и времени отдавал молодым мастерам. Был организатором оформительского отделения в Рязанском художественном училище, где и преподавал в течение ряда лет.

В 1988 г. Владимир Александрович стал директором Рязанского художественного музея. На посту руководителя одного из крупнейших музеев области Владимир Иванов всегда занимал собственную принципиальную позицию и считал главной своей задачей формирование духовной и культурной среды в Рязани. Его стараниями были открыты Дом-музей И.П. Пожалостина, Детская картинная галерея и галерея «Виктор Иванов и земля Рязанская», ставшие отделами художественного музея. Введен в эксплуатацию новый научно-административный корпус с выставочным залом при Доме-музее И.П. Пожалостина. Именно под его руководством Рязанский художественный музей занял достойное место среди лучших музеев России, стал членом Ассоциации музеев России, Союза музеев России, получил признание за рубежом. При огромной занятости Владимир Александрович всегда оставался творческой личностью, активно работая как ху-

дожник, принимал участие в российских, зональных, региональных и областных выставках, неоднократно становился лауреатом областного конкурса «Маэстро» в номинации «живопись». Его произведения хранятся во многих музеях и частных собраниях.

Все, кто его знал, навсегда сохранят светлую память о человеке, посвятившем свою жизнь служению Отчественной культуре.

А. Галкина



Виктор Васильевич Филатов

В ночь с 18 на 19 декабря 2009 г. на 92-м году ушёл из жизни замечательный человек — Виктор Васильевич Филатов — художник-реставратор высшей категории, кандидат искусствоведения, Заслуженный деятель искусств Российской Федерации, действительный член Российской академии архитектурного наследия, фронтовик, награждённый орденом Красной Звезды, Отчественной войны II степени, 12 боевыми медалями. За участие в восстановлении храма Христа Спасителя он был награждён орденом Сергия Радонежского 3-й степени, медалями «В память 800-летия Москвы» и «В память 850-летия Москвы».

Всю свою жизнь Виктор Васильевич посвятил реставрации станковой и монументальной живописи. С первого дня основания академии Виктор Васильевич вкладывал свои силы и душу сначала в отделение реставрации живописи, а затем в кафедру реставрации темперной живописи. Последние годы Виктор Васильевич являлся профессором-консультантом факультета.

Студенты и преподаватели академии, практически всех можно назвать его учениками, любили Виктора Васильевича. Его доброта, внимательное отношение к каждому, жизненный и профессиональный опыт являлись бесценным даром для всех, кто с ним общался.

Мы все скорбим о невосполнимой потере.

Редакция



Ким Николаевич Бритов

5 января 2010 года на 85-м году жизни покинул мир величайший художник Владимирщины Ким Николаевич Бритов.

Народный художник России (1995) Ким Бритов родился 8 января 1925 года в г. Собинка Владимирской области и учился во Мстёрской художественной школе.

Лауреат Золотой медали Российской академии художеств (1997), Золотой пушкинской медали (2000), премии им. И.И. Левитана (2002), почётный гражданин Владимира (2003), он прошёл долгий и трудный жизненный и творческий путь. В течение десяти лет был председателем Владимирского отделения Союза художников РСФСР.

Ветеран Великой Отчественной войны, он после добровольного ухода в Красную Армию окончил пехотное училище и в звании сержанта служил разведчиком-автоматчиком, сражался в Белоруссии, Латвии, участвовал в боях за Данциг, Варшаву, награждён орденом Отчественной войны 1-й степени, медалью «За отвагу».

В 1960 году работы Бритова и других владимирских художников экспонировались в Москве на выставке «Советская Россия», после которой в Советском Союзе впервые заговорили о Владимирской школе пейзажа, «владимирских импрессионистах».

За 60 лет творческой деятельности он написал около трёх тысяч картин, большей частью которых являются деревенские и городские пейзажи, участвовал более чем в 200 выставках.

Великолепные жизнелюбные и жизнеутверждающие холсты Бритова хранят в своих собраниях многие музеи и частные коллекционеры мира. Уверены, что эти шедевры Мастера ещё долго будут радовать новые поколения зрителей.

К. Бритов был похоронен на Аллее Почёта кладбища Высоково (Улыбышево).

В. Рузин



Нина Сергеевна Балагурова

Тамбовская область понесла тяжелую утрату: 16 июня 2009 года на 77-м году жизни скоропостижно скончалась член Союза художников России, народный художник России, лауреат Государственной премии им. И.Е. Репина Нина Сергеевна Балагурова.

Родилась Н.С. Балагурова 8 марта 1933 года в г. Иваново.

В 1954 году окончила Ивановский химико-технологический техникум по специальности «художник текстильного рисунка» и начала работать на Ивановском хлопчатобумажном комбинате. Созданные Ниной Сергеевной самобытные и яркие произведения в области текстильного рисунка получили широкое признание в России и за рубежом. В 1972 году Н.С. Балагуровой была присуждена государственная премия им. И.Е. Репина.

С 1973 года Нина Сергеевна жила и работала в Тамбове.

Ее творчество очень многолико и разнообразно — это живопись, графика, рисунок, gobelen, ткани.

Лучшие произведения Нины Сергеевны Балагуровой находятся во Всероссийском музее декоративно-прикладного искусства и народного искусства (г. Москва), в Ивановском художественном музее, Загорском государственном историко-художественном заповеднике, Тамбовской областной картинной галерее, Тамбовском областном краеведческом музее и т.д. За большие творческие достижения в 2004 году Нине Сергеевне было присвоено почётное звание «Народный художник России».

Наряду с творческой деятельностью Н.С. Балагурова активно занималась общественной работой. Светлая память о замечательном художнике, творчески неутомимом человеке Нине Сергеевне Балагуровой навсегда останется в наших сердцах.

П. Золотов



Андрей Ильич Курнаков

7 февраля 2010 года на 94-м году жизни скончался Андрей Ильич Курнаков — почётный гражданин города Орла, участник Великой Отчественной войны, народный художник СССР, действительный член Российской академии художеств.

Андрей Курнаков родился 5 октября 1916 году в Орле. В 1937 году он с отличием окончил Орловское художественное училище.

Путь солдата Курнакова проходил через Иран, Югославию, Венгрию, Румынию, Болгарию, Польшу, Австрию и Германию. Курнаков побывал в самом пекле войны: после плена он в составе штурмовых батальонов форсировал реки и брал занятые фашистами города.

После войны Андрей Курнаков учился в Московской студии повышения профессионального мастерства у Б.В. Иогансона. С 1949 года он член Союза художников СССР, а в 1954 году с отличием окончил Харьковский государственный художественный институт.

С 1959 года он преподавал на художественно-графическом факультете Орловского педагогического института (ныне Орловский государственный университет), руководил кафедрой изобразительного искусства, а в 1971 году стал профессором.

В своем творчестве художник следовал лучшим традициям отчественной пейзажной живописи и искусства жанрового портрета. Особое место в его работах занимала уникальная атмосфера Орловского края.

Отпевание Мастера прошло 9 февраля 2010 года в храме Смоленской иконы Божией Матери г. Орла. Затем в главном корпусе Орловского государственного университета состоялась гражданская панихида, после которой у входа в Военно-исторический музей Орла — траурный митинг.

На кладбище был дан салют, а перед могилой парадным шагом прошла рота Почётного караула.

А. Греков



Певец Федоскино Геннадий Ларишев

В конце минувшего года в выставочном зале Союза художников России на Покровке состоялась посмертная выставка многолетнего секретаря СХР народного художника России лауреата Государственной премии РСФСР им. Репина Г.И. Ларишева. Приуроченная к годовщине его кончины, экспозиция первой персональной выставки автора познакомила зрителей со ста двадцатью миниатюрами выдающегося федоскинского живописца из собрания семьи Ларишевых, коллекций СХР и РОСИЗО. На выставке были представлены рисунки Г.И. Ларишева и большой массив фотоматериала, документально свидетельствующий о жизни, творчестве и общественной деятельности Мастера.

Выступившие на открытии секретари СХР, друзья, коллеги и почитатели творчества Ларишева отметили уникальные свойства его характера, позволившие ему не только стать признанным лидером федоскинского промысла, объединив наиболее способную творческую молодёжь, но и последовательно и неуклонно отстаивать рубежи народного искусства России.

Секретарь СХР по искусствоведению и критике В.П. Сысоев подметил особую таинственность ларишевских композиций, чему во многом способствует традиционный чёрный лаковый фон шкатулок. В его работах, по мнению известного искусствоведа, ещё предстоит открыть много разных сложных пластов. Пейзажи Ларишева продолжают линию, отмеченную в большой живописи именами Левитана и Поленова, создавших образы родной русской природы. Таких произведений на выставке было представлено множество, в первую очередь посвящённых родному селу.

Высокого гражданского пафоса достиг Ларишев в своих патриотических работах на военную тему. А сколько характерных для русского народного искусства теплоты и доброго юмора в работах на сказочные и литературные сюжеты...

Однако Ларишев и глубоко современен — ему не чужда была тематика сегодняшних дней, решаемая с присущей ему остротой и самобытностью. К выставке был издан каталог, изящно и любовно смакетированный и изданный однокурсницей Ларишева тверским художником-графиком Людмилой Югой.

А. Греков



«Ах, какая!» 1998. Шкатулка. Собственность семьи



«Пора просыпаться». 1998. Шкатулка. Собственность семьи



О.Б. Дубова. Становление академической школы в западноевропейской культуре. — М.: Памятники исторической мысли, 2009. — 240 с.

Книга известного российского искусствоведа и философа доктора философских наук Ольги Борисовны Дубовой посвящена истории основания, становления и практике художественных академий Западной Европы — теме, впервые представленной отечественному читателю в определённой системе и исторической последовательности. Развитие эстетических принципов академической школы и развитие академического образования — ещё одна важная часть монографии. Изданная тиражом в триста экземпляров, она уже по выходу в свет стала библиографической редкостью.



И.Н. Банковская. Встреча с картиной. — М.: Наш Изограф, 2010. — 228 с. с илл.

Вышедшая в свет книга искусствоведа Ирины Николаевны Банковской анализирует произведения живописи. Названия глав: «Язык живописи», «Жанры», «Пути развития», «От Владимирской Богоматери

до Петроградской мадонны» раскрывают всё богатство этого вида изобразительного искусства. Автор каждый раз словно проникает в творческую лабораторию конкретного художника, воспринимая его искусство непосредственно и восторженно и представляя его читателю как уникальное целостное явление культуры. Книга адресована всем, кто любит изобразительное искусство, и может служить надёжным ориентиром для студентов и преподавателей художественных дисциплин. Её название «Встреча с картиной» в полной мере оправдывает себя и, возможно, для кого-то из познакомившихся с ней станет подлинным окном в живопись.



Пётр Иванович Котов. Живопись. Сост. М.И. Мозговенко-Котова. — М.: Орёл: Агентство печати литературы «АПЛИТ», 2009. — 192 с. с илл.

Тиражом в тысячу экземпляров вышел в свет приуроченный к юбилейной выставке художника в Российской академии художеств альбом, посвящённый творчеству известного живописца действительного члена Академии художеств СССР П.И. Котова. По словам В.М. Сидорова, чьи воспоминания опубликованы в издании, «Пётр Иванович был замечательный педагог, он учил нас отношению к искусству, говоря, что искусство — это великое трудное дело». В книге представлены воспоминания и других учеников и соратников Мастера: Э.Г. Браговского, Е.И. Данилевского, А.И. Курнакова, М.М. Курилко-Рюмина, А.В. Вяткина, С.В. Рыбина. В альбомной части впервые собраны изображения произведений художника, хранящихся во многих музеях России.



Юрий Рысухин. Живопись. Каталог выставки. — М., 2009. — 76 с. с илл.

Альбом выпущен к выставке в Москве живописца из Оренбурга Ю.А. Рысухина.

Его творчество — явление уникальное. Художник претворил и развил технику живописи по левкасу, основы которой были заложены в советском искусстве Д.Д. Жилинского и В. Ни. От этой техники проистекает и особая выразительность живописи. Его живопись также отличается чистотой, прозрачностью и просветлённостью. В альбомной части представлено более шестидесяти воспроизведений работ автора, широко знакомящих зрителя и читателя с парадоксальным творчеством художника.



Сергей Репин, Василий Сухов, Иван Уралов, Никита Фомин. Монументальное искусство. — СПб., 2009. — 208 с. с илл.

Вышедший в свет обширный альбом отражает творческую жизнь известных петербургских художников, вошедших в историю искусства как творческий коллектив «ФОРУС», и посвящен претворению традиций монументального искусства в городской среде Санкт-Петербурга. Мастера бережно и последовательно преумножают их, работая в области гармоничного сочетания архитектуры и монументалистики.

2	тема номера <i>Т.В. Юденкова</i> Репин неисчерпаем К 165-летию со дня рождения Ильи Ефимовича Репина	
20	тема номера <i>Л.М. Козикова</i> Картина И.Е. Репина из собрания М.К. Тенишевой	
22	тема номера <i>С.Н. Левандовский</i> Бродский, Репин и Академическая дача	
32	выставки <i>А.И. Морозов</i> Выставка и немного истории Краевая художественная выставка	
42	творческое наследие <i>И.А. Круглый</i> Художник и время	
46	творческое наследие <i>В.М. Сидоров</i> Ю. Жданов. Многогранность творчества К 125-летию «Академической дачи»	
48	творческое наследие <i>С.А. Гавриляченко</i> Свет и покой	
52	мастера графического искусства <i>Л.А. Данилова</i> В «отцветах» серебряного века Графические портреты Н.Вышеславцева	
56	народное искусство <i>М.А. Некрасова</i> Феномен Екатерины Щаницыной. От миниатюры к иконе Второе возрождение Палехского искусства	
71	книжное обозрение <i>А.У. Греков</i> Аннотации к книгам, вышедшим в 2010 г.	
хроника		
40	<i>В.В. Конадейкин</i> Всероссийская выставка скульптуры	
70	<i>А.У. Греков</i> Певец Федоскино Геннадий Ларишев	
64-67, 68	Хроника художественной жизни Союза художников России	

ХУДОЖНИК 2010. № 1
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, член Президиума 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. Сысоев 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. Верловский*
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. Автопортрет за работой. 1915

На 4-й стр. обложки:
Геннадий Ларишев

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», 2010
© Дизайн «Арт-Фактор», 2010



RUSSIAN ART WEEK

Российская неделя искусств

20-25 апреля 2010 г.

Московский Дом Художника
(ул. Кузнецкий Мост, д.11)

www.artweek.ru

*Певец Федоскино
Геннадий Ларинцев*



СХ