

Artist
ХУДОЖНИК

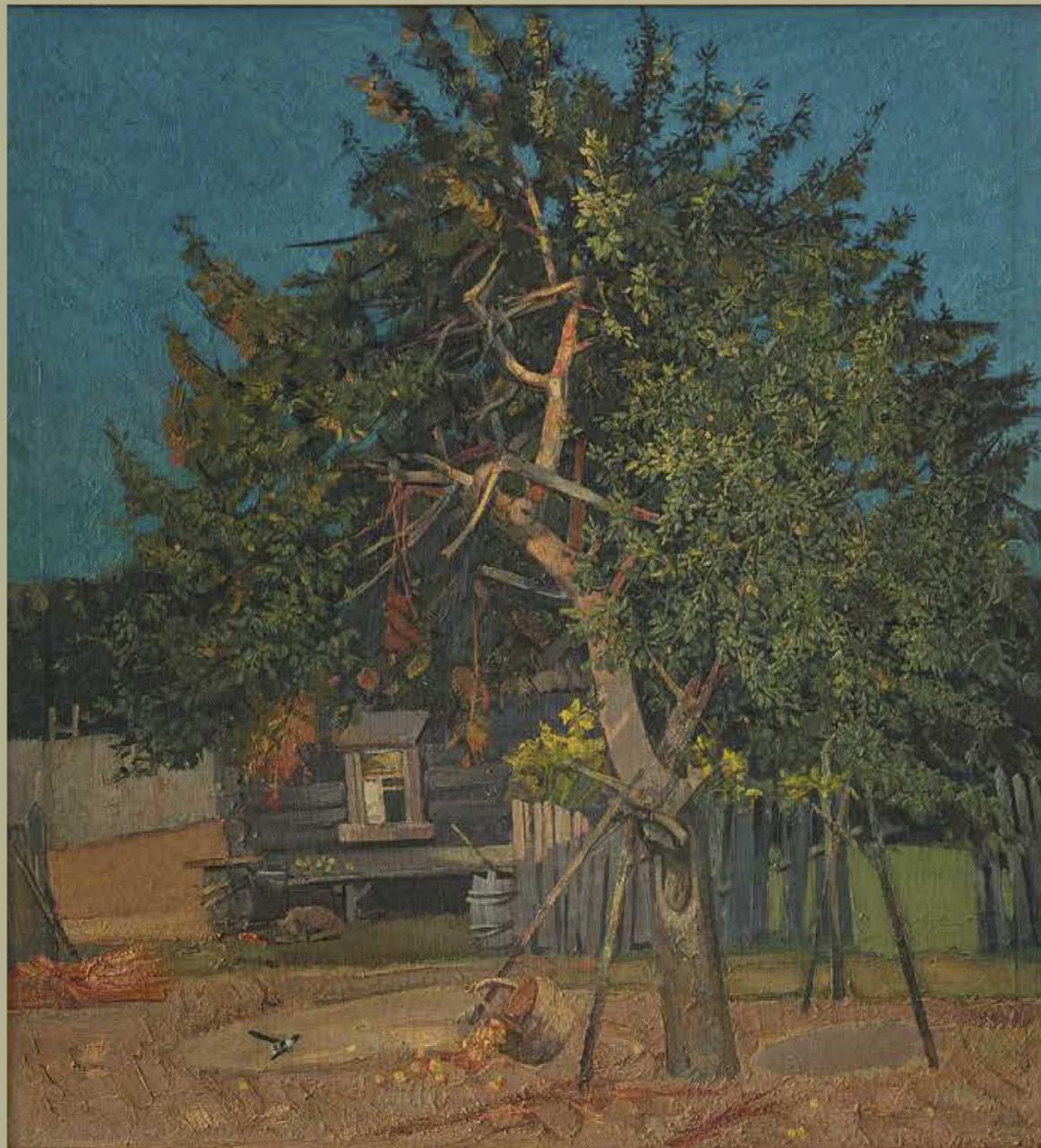


Журнал Союза художников России

№ 1 / 2016



70-летний юбилей
 Николая Ивановича Боровского
 живописца, профессора, народного художника России, заслуженного
 деятеля искусств РФ, действительного члена Российской Академии
 художеств, члена президиума РАХ, лауреата премии Правительства
 РФ, лауреата международной премии им. А.А. Пластова



Н. Боровской
 «Старая яблоня»
 2016



Пресс-конференция на открытии выставки «Молодость России»



Выставка народного искусства в Нижнем Новгороде



На открытии юбилейной выставки Н. Боровского

Дорогие читатели нашего журнала!

Хоть и с опозданием, но он дошел до вас, а значит наша духовная связь не прервалась, не «распалась времен связующая нить». Понимание необходимости такого единения всегда присутствовало у руководства Союза художников России. Однако чисто бытовые проблемы неоднократно вставали на пути. И вот теперь, когда тучи немного расселись — наш журнал снова пришел к вам как надежный друг и советчик. Мы не потеряли из виду друг друга, мы снова вместе с нашими читателями, а они — с нами!

Материалы этого номера весьма разнообразны. Здесь и художественная аналитика, и публикация одного произведения, и монографические статьи о творчестве российских художников, и юбилейные материалы о мастерах изобразительного искусства, и записки реставраторов.

В этом году состоялись замечательные всероссийский выставки: «Молодость России» и народного искусства России. Анализу первой из них посвящена большая публикация.

«Выставка достижений народных художников России», прошедшая в Ульяновске, также привлекла к себе внимание публики и прессы и получила свое отражение на наших страницах.

Здесь же материалы о персональной выставке первого секретаря СХР Н.И. Боровского в ГТГ и других важных событиях художественной жизни России.

От Павла Федотова до Алексея Грицяца, Валентина Сидорова и далее — к Николаю Боровскому и Константину Кузьминых через века протянулась в журнале линия развития отечественного изобразительного искусства.

Народное искусство России также получило здесь свое отражение в статьях о творчестве федоскинской миниатюристки Татьяны Дмитриевой и мстерского художника Валентина Фокеева.

Таким образом, журнал в который раз демонстрирует многообразие подходов к решению одной и той же проблемы — сделать свои номера яркими и интересными для художников России, привлекательными для любителей искусства.

Александр Греков,
 главный редактор
 журнала «Художник»



В залах выставки



П.Л. БАРАНОВ

Всероссийская художественная выставка «Молодость России»

22 апреля – 12 мая 2016 года в Москве в Центральном доме художника состоялась Всероссийская художественная выставка «Молодость России», в экспозицию которой вошло около двух тысяч произведений молодых авторов из ряда регионов страны.

Эта выставка является продолжением многолетнего проекта ВТОО «Союз художников России», носившего ранее название «Молодые художники России». В постсоветский период она проводится в четвертый раз. Особенностью проекта является представление произведений молодых авторов всех регионов страны на городских, областных (республиканских, краевых), межрегиональных молодежных выставках, с которых отбираются лучшие работы.

Вместе с тем, выставка «Молодость России» носит открытый характер, так как любой молодой художник нашей

страны имеет возможность представить свои работы на рассмотрение выставкома. Кроме того, этот проект, включает в себя научную конференцию по проблемам современного молодежного искусства, издание каталога и другой полиграфической продукции, проведение творческих встреч и экскурсий.

Выставка заняла весь 3-й этаж ЦДХ. На ней были представлены произведения живописи, графики, скульптуры, храмового, народного, декоративного, монументального, театрально-декорационного искусства, плаката, а также два спецпроекта «Таврида» и «...и все-таки я верю».

Перед открытием выставки в пресс-центре ЦДХ состоялась пресс-конференция, в которой приняли участие организаторы и кураторы разделов экспозиции. С приветственным словом к журналистам обратился председатель ВТОО «СХР» А.Н. Ковальчук.

В вернисаже приняли участие представители Администрации Президента РФ, Министерства культуры РФ, члены Президиума Российской академии художеств и секретариата Союза художников России, а также многочисленные молодые художники. Было зачитано приветствие министра культуры РФ В.Р. Мединского,

прозвучали поздравления от председателя ВТОО «СХР» А.Н. Ковальчука, главного ученого секретаря РАХ О.А. Кошкина, ректора МГАХИ им. В.И. Сурикова А.А. Любавина, почетного председателя ВТОО «СХР» В.М. Сидорова, члена Президиума РАХ А.А. Золотова и других.

Большую часть выставки составили произведения традиционного реалистического искусства: живопись, скульптура, графика, ориентированные на классические традиции. Экспозиция поразила своей масштабностью и высоким профессиональным уровнем произведений, что свидетельствует о сохраняющемся интересе молодежи к классической линии развития современного искусства.

Профессионализм авторов, разнообразием тем и оригинальностью решения художественных образов отмечены экспонаты всех разделов экспозиции.

Зрителям представилась уникальная возможность увидеть цельную картину развития классической линии в современном творчестве молодежи. Участники – авторы из всех федеральных округов, из подавляющего большинства областей, краев, республик, национальных округов, из самых различных городов и поселков страны.

Новым для подобных выставок стало включение в ее структуру спецпроектов. Проект «Таврида», тесно связанный с творчеством молодых художников, побывавших минувшим летом в Крыму в одноименном творческом лагере на Бакальской косе, дополнил экспозицию живописного раздела свежими пленэрными впечатлениями.

Другой проект «... и все-таки я верю» привнес в контекст экспозиции побуждение к диалогу в современном искусстве между авторами традиционалистами и художниками новейших течений.

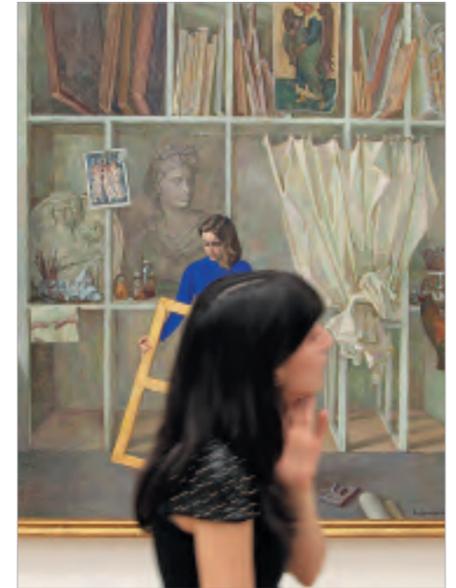
Создавая его группа «u/n multitude», попыталась обратиться к истории СХР, используя видеодокументацию, отклики современных «актуальных» художников на приглашение их к участию в выставке, создала своеобразный перформанс. Проект вызвал достаточно противоречивое отношение посетителей, еще раз подчеркнув непростые взаимоотношения художников двух линий в современной художественной культуре.

Эта тема стала основной на Круглом столе, который состоялся на экспозиции выставки 24 апреля 2016 года. Вместе с тем, прошедшая дискуссия имела свой результат. Обе стороны сошлись на необходимости диалога и взаимоуважения к творческим позициям друг друга.

Накануне завершения работы выставки в пресс-центре состоялась научно-практическая конференция, которая привлекла большое количество молодых авторов и представителей художественной общественности.

Ее предварило вручение дипломов и премий молодым авторам, чьи произведения, по мнению жюри, стали наиболее интересными явлениями настоящего художественного события.

Конференцию открыл секретарь ВТОО «СХР» по искусствоведению и критике В.П. Сысоев. Далее выступили секретари ВТОО «СХР» С.А. Гавриляченко и А.У. Греков, молодые искусствоведы и художники. Конференция подвела итог работы выставки и отметила возросший интерес молодежи к профессиональному занятию изобразительным искусством.



В залах выставки



А.Н. Ковальчук открывает выставку



В залах выставки



А.Н. Суховецкий. «Пейзаж с мостом». 2012



Л.П. БАЮРА
заместитель
директора
по научной
работе Ульянов-
ского областного
художественного
музея, кандидат
искусствоведения

ВДНХ в Ульяновске

(Выставка достижений народных художников)

Выставка с довольно странным названием состоялась в Ульяновске в рамках «Пластовской осени – 2015». Однако за экстравагантной вывеской перед ульяновской публикой предстал уникальный вернисаж народных художников России. С творчеством широко известных московских мастеров горожане уже были знакомы благодаря Пластовским ассамблеям предыдущих лет. В новой экспозиции каждому из шести участников была предоставлена возможность показать свои работы в локальном пространстве.

Экспозиция сложилась так, что открывали выставку произведения, непривычно камерные для подобного рода смотров. Работы действительного члена Российской академии художеств, ректора Московского государственного академического художественного института им. В.И. Сурикова А.А. Любавина настраивали зрителя на длительное и внимательное погружение в мир тонких и глубоко личных чувств и переживаний. И этот экспозиционный ход показался вполне обоснованным. Если по-

смотреть, каковы приоритеты в современном классическом искусстве, то непредвзятый взгляд уловит стремление к постижению философских вопросов бытия, попытки найти ответы на вечные проблемы человеческого существования. Уходят в сферы информационных технологий вопросы социальных конфликтов, где вокруг горячих тем разворачиваются бурные общественные дискуссии. На выставке зритель остается в одиночестве, у него один собеседник – художник.

Анатолий Александрович Любавин показал на выставке цикл произведений, в которых главные герои – дети и молодые женщины, постоянные модели художника. Особенность нового цикла, созданного в последние два года, заключается в том, что мастер ставит перед собой иные творческие задачи. Уже известные ульяновцам картины («Июльский дождь», 2008; «Последний день лета», 2008; «Розовый вечер», 2010) были исполнены в традиционной технике масляной живописи. В новом цикле художник использует акриловые краски и бумагу, добиваясь сдержанной гармонии, мягкой акварельности звучания, необычайно выразительной становится линия, стремительная и точная. В «Пасхальном натюрморте» (2015) завораживает игра форм, нежно сияют окрашенные пасхальные яйца, не нарушая гармонию изысканных серебристых тонов, но господствует рисунок, уверенный, гибкий, единым росчерком обтекающий контуры предметов. Цвет приобретает прозрачность, воздушную легкость, подчеркнутую графичкой городского квартала домов за окном. Звонкая синева кувшина, стоящего на страже домашнего уюта, и глубокая изумрудная зелень бокала вносят яркие ноты в предпраздничную тишину. В этой работе художник мастерски строит пространство, легко совмещая интерьер и дальние городские планы, обогащая колорит отблесками отражений, бликами света, играющими на поверхности сосудов.



А.А. Любавин. «Репетиция». 2014

А.А. Любавин. «Подарок». 2015

И если в натюрморте Любавин во всем блеске проявил разнообразные возможности сложносочиненной картины, то в других работах цикла, выполненных в избранной технике, господствует одна фигура и несколько предметов в неглубоком пространстве интерьера. Художник демонстрирует неистощимое богатство композиционных, колористических нюансов и оттенков, добиваясь всякий раз ощущения глубокой внутренней сосредоточенности своих персонажей, дпящегося во времени их предстояния перед зрителем. Огромную роль приобретают «спутники» юных героинь – разнообразные кувшины, вазы и иные сосуды.

Чрезвычайно важное значение имеет для Любавина не только ритмическая организация фигур и предметов, но и среда, пространство, цветовая и световоздушная атмосфера, пронизывающая и объединяющая все изображение в гармоническое целое. В листе «Репетиция» (2014) тональная вибрация фона сменяется фактурно проработанной плоскостью, словно вобравшей в себя напряжение маленькой танцовщицы. В работе «Подарок» (2015) все наполнено ликующей прозрачностью, блистанием солнечных пятен. Старинный сосуд словно исполняет светлую мелодию на воображаемой флейте. Выразительное звучание



синего (книга в руках у девочки), сияние белого платья завершают трогательный и нежный мотив. Само юное существо – подарок этому миру. Стремительные, длинные штрихи заставляют почувствовать внутреннее воодушевление художника, исполненного любви и нежности к ребенку, уже наделенному ощущением полноты и сложности взрослой жизни.

Изысканно-декоративная система живописи, изощренность линейного рисунка, отсутствие сюжетной фабулы позволяют увидеть среди предшественников и учителей А.А. Любавина французских живописцев группы «Наби», художников русского символизма, в наследии которых большое место занимает тема Вечной женственности, безусловно, близкая Любавину. Мир тишины и гармонии, мир простых предметов и глубоких чувств, рожденный кистью художника, словно возвращает зрителю то, что порой человек забывает, не ценит в быстротекущей сутолоке времени. Нельзя не вспомнить творчество великого мастера XX столетия Джорджо Моранди, который, как нам кажется, своей философией, образом художественного мышления, совершенством изобразительного мастерства чрезвычайно близок Анато-

лию Александровичу Любавину, обладающему столь же поэтическим и пронизательным взглядом на мир и природу людей и вещей.

Камерное звучание живописи Любавина сменяется в экспозиции симфоническим многоголосием в произведениях Алексея Николаевича Суховецкого, члена-корреспондента Российской академии художеств, секретаря ВТОО «Союз художников России», профессора Московского государственного академического художественного института им. В.И. Сурикова. Творчество Суховецкого исследователи определяют как синтез натурального видения, интеллектуального осмысления избранной темы и ее глубоко личной эмоциональной трактовки. В современном искусстве он выступает как наследник классицистических традиций, которому не чужды идеи Серебряного века, живописные искания московской школы живописи.

Экспозицию картин живописца открывало необычное полотно под названием «Скованный» (2015). Трудно отнести к какому-то определенному жанру эту картину с изображением дерева, лишённого ветвей, обезображенного беспощадной рукой, скованного, но разорванного узы. Образ, созданный художником,

поражает грозной мощью и внутренней силой, не знающей преград. Использован сложный колористический синтез темных тонов, где живая зелень исчезает под мрачным натиском. Вопреки напору смерти, распада, пробиваются горячие краски, словно пульсирующая кровь. Зияющие темные провалы ран, устремленные в пространство, рвущиеся прочь из тисков металлических пут сучья напоминают силуэты распятых, растерзанных, погибающих. Но побеждает великая сила сопротивления. О чем эта картина – о нашей общей истории или истории отдельного человека, ищущего свободы в своем мире? И эта борьба, утверждает художник, бывает не менее острой и напряженной, чем грандиозные битвы народов.

Как известно, Алексей Николаевич – москвич по рождению, и столица во всех своих обликах занимает важнейшее место в его творчестве. Объединяя на одном холсте различные ипостаси города, художник создает историческую панораму Москвы, живущей напряженной жизнью крупнейшего мегаполиса. Такой мы видим столицу в картине «Огни» (2013). Из потаенных глубин первого плана с редкими всполохами освещенных окон провинциально скромных домов вырастает силуэт знаменитой сталинской высотки, сияющей праздничной иллюминацией. Рядом неожиданно мрачные громады современных строящихся гигантов, скупо освещенных сигнальными огнями. Мастерски сконструированный ансамбль создает ощущение огромного города с многовековой историей, с непостижимыми ее этапами и поворотами. Здесь есть и медь литавр, и потаенная мелодия скромного существования вдали от пышных проспектов, и неудержимое стремление геометрически выверенных объемов стиля хай-тек к завоеванию пространства.

Эти контрасты можно наблюдать и в «Пейзаже с мостом» (2012), где не только в архитектуре соперничают старое и новое, но и созданное волей и талантом людей вступает в соревнование с божественной небесной архитектурой: стремительно летящие облака вдруг сменяются мягкими и нежными воздушными парусами, словно пытающимися укрыть деяние рук человека от незримой опасности. От картины возникало странное ощущение, словно математически выверенные геометрические формы моста и опорных башен превращаются волей художника в испуганное живое существо. Алексей Николаевич запечатлел старый Андреевский мост, построенный еще в начале XX века, который в последние годы столетия был разобран и перенесен двумя километрами ниже по Москве-реке. Сохранив основные элементы конструкции, мост получил иной внешний облик и другое название.



А.Н. Суховецкий
«Скованный»
2015

Драматическое начало присуще и натюрмортам Суховецкого, жанру, казалось бы, изначально призванному к любованию вещным миром. В работе «Гранаты и кружка» (2012) брошенная на стол красная драпировка, как стихийно разлившаяся река, несет предметы к водопаду убегающих складок: гранаты, вобравшие в шероховатую поверхность кожуры глубинные рефлексы, и кружку с наивным сердечком на темной блестящей поверхности.

Красная река жизни и смерти сменяется трогательной многоцветной сложностью нескольких изящных предметов на фоне сумрачно сдержанного, потемневшего от времени дерева («В старом доме», 2014). Но отзвуки некоей грозной стихии есть и в этом натюрморте. Исполненные ароматной нежности букеты сухих цветов и трав, восточный веер рядом с русскими деревянными ложками, давно смолкнувший колокольчик разместились на нескольких полках-ступенях, хранящих память о старом доме. Железные крючья с мощной силой сдерживают движение ступеней, устремленных ввысь, готовых, кажется, расстаться с миром этих столь недолговечных и хрупких вещей.

В картине «Осень в парке» (2014), навеянной образами известной московской усадьбы Усачевых-Найденовых («Высокие горы»), воплощена столь волнующая художника тема вечности и мгновения. В старинном парке среди вековых деревьев фигуры рабочих

А.Н. Суховецкий
«Осень в парке»
2014





дает возможность ощутить особую прелесть осеннего дня со звуками шуршащих листьев под ногами и тихим шепотом мелкого дождя.

Колористическое богатство, пластическое и композиционное совершенство, множество ассоциативно-образных связей наделяют картины мастера возможностью к различным прочтениям и толкованиям, и в это несомненное достоинство искусства А.Н. Суховецкого.

Виктор Александрович Глухов, действительный член Российской Академии художеств, председатель Правления Московского союза художников и Товарищества живописцев, известен великолепными пленэрными пейзажами и монументальными натюрмортами. Неожиданной казалась на выставке картина «У каретного сарая. Середниково», продолжающая тему дворянских усадеб в Москве и Подмосковье. Картина Глухова приводит нас в легендарное Середниково, которое тесно связано с именем М.Ю. Лермонтова. С 1829 по 1832 год летние месяцы юный поэт проводил в имении, принадлежавшем брату бабушки и его наследникам. Без сомнения, он хорошо знал усадьбу, ее окрестности. Ему, большому любителю лошадей, отличному наезднику, хорошо была известна постройка (манеж – по некоторым данным), изображенная на картине. Лошади, всадники – любимая тема Лермонтова-художника. Тем интереснее рассмотреть произведение В.А. Глухова. Широкой свободной кистью написаны прочные устои этого сработанного на века строения XVIII столетия. Лошадь на первом плане как посланец той далекой эпохи. Река времени, струящаяся в многоцветии мазков, обегает здание необычного архитектурного облика.

В нескольких показанных на выставке картинах художник уверенно предстает как продолжатель традиций московской школы живописи, он использует и творчески развивает неисчерпаемые возможности виртуозной техники импрессионизма, достижения русского авангарда. Каждый мазок мастера совершенствует рисунок, творит объем, строит пространство.

Могучая красочная стихия, кажется, готовая выплеснуться за пределы холста, увлекает колористическим богатством и обретает невиданную мощь в натюрморте «Старые корзины» (2014). Кувшины, бутылки, горшки сверкают яркими всполохами вдруг хлынувшей синевы или горячих оттенков красного. В натюрмортах Глухова наряду с разнообразными сосудами, нарядными драпировками, празднично предьявляющими зрителю все немислимое богатство плодов щедрой земли,

подлинными «героинями» летней вакханалии являются тыквы всех сортов и видов. Они торжественно явлены зрителю в одноименном натюрморте во всем богатстве цвета и причудливых форм. Горит множеством цветовых контрастов и созвучий кувшин, словно примиряющий в своих строгих очертаниях удивительное разнообразие живой природы. Подлинный апофеоз красочной симфонии натюрморта «Тыквы» в небывалом буйстве свободных, артистичных, не знающих пределов в своем ликования, но чутко сгармонированных мазков синего кобальта столешницы. Взятая в обратной перспективе поверхность приобретает самые различные звучания цвета – от глубокого, почти черного в тенях, до прозрачного, нежно-сиреневого в светах, пронизанных сверканьем открытого грунта.

В натюрморте «Мясо» главенствует лежащий на доске кусок с живописными ребрами и висящий окорок. Но в отличие, скажем, от известных работ Х.Сутина (1925), Ф.Бекона (1946) здесь побеждает живописное начало, и мы любуемся этой плотно отстраненно, находя странные аналогии в формах вездесущих тыкв.

Виктор Александрович по мастерству владения живописно-пластическими средствами, по своим художественным предпочтениям давно известен как один из ярких и самобытных представителей русского импрессионизма. Сам художник глубоко признателен Сезанну, облекшему живописную стихию в мощные и выверенные формы. Именно он однажды воскликнул, что хотел бы одним яблоком удивить весь мир. Правда, Глухов избрал бы другой плод. Энергичный, стремительный мазок, чистота и прозрачность несмешанных красочных пятен, упругая гибкость контурных линий в натюрмортах и пейзажах художника заставляют вспомнить еще одного мэтра парижской школы живописи начала прошлого века, а именно Матисса периода фовизма с его гармоничной и светлой палитрой.

В иной мир, потаенный, порой загадочный, сложный, погружается зритель возле картин Сергея Александровича Гавриляченко. Как и все участники выставки, он народный художник Российской Федерации. Секретарь Союза художников России по работе с молодежью, профессор Московского государственного академического художественного института имени В.И. Сурикова, С.А. Гавриляченко известен и как теоретик, исследователь феномена русской реалистической школы живописи. Одна из важнейших тем в творчестве художника – трагическая история русского казачества. Своими родовыми корнями он тесно связан с теми местами юга России, где некогда были земли Войска Донского.

На выставку в Ульяновске художник отобрал картины преимущественно автобиографического характера. И в негромкой исповедальности, как кажется, особая ценность этой небольшой экспозиции. В картине «Урок пения» (2014) художник приоткрывает дверь в свой мир, тихий, замкнутый, словно нехотя привлекающий незваных гостей. Но при внимательном взгляде в неярком зимнем свете, падающем из окна, раскрываются глубинные сокровища многослойной живописи. Влечет мягкими изгибами балясин забытое изящество старого буфета. Сдержанно поблескивают золотом рамы картин. И на колченогом табурете сам художник с гитарой в руках. Высокая ажурная клетка, внутри которой певчая птичка (сладкоголосый кенарь?). Кто у кого берет урок пения? Природа и художник, вечная, неизбывная тема для каждого, кто вступает на тернистый путь, не обещающий славы и наград.

Живописец продолжает размышления о месте художника в современном обществе в странном на первый взгляд автопортрете «Социальный лифт» (2012). Возносит он или опускает героя по социальной лестнице? Взыскующая строгость и некоторая растерянность в облике художника, и мягкий оттенок самоиронии отвечают на этот вопрос. Не случайно признанный в среде художественного сообщества мастер дал себе имя «Неизвестный художник». Именно так обозначен автор альбома о творчестве Сергея Александровича.

В.А. Глухов
«У каретного сарая. Середниково»
2014



В картине «Послеобеденный отдых с Кантом» некая двойственность прочтения сюжета задана в названии. Оно легко ассоциируется с известным музыкальным сочинением К. Дебюсси «Послеполуденный отдых Фавна», за которым выстраиваются стихи С. Малларме, знаменитые балетные постановки, живопись эпохи рококо и т.д. Но вновь на первый план выступает Кант. И сквозь ироничный флер, выступающий в роли легкой завесы, проступает главное. Мы застаем художника, быть может, в самые сокровенные минуты постижения тех немых глубин, которые открываются читателю, стремящемуся вслед за великим философом понять основы человеческого существования. С.А. Гавриляченко принадлежит к немногим из художнического цеха, кто творит не только интуитивно, полагаясь на спонтанные идеи, чувство ритма, цвета, линии и т.д. Его волнует смысловой аспект, вовлеченность в сферу образов мирового искусства, он ищет свои ответы на непростые вопросы современности. Может быть, предощущения будущих замыслов рождаются в воображении распростертого на тахте художника, здесь, среди старинных портретов, рядом с книжным шкафом, исполненным вековой премудрости. Изысканная красота колорита, исподволь

С.А. Гавриляченко
«Урок пения»
2014



раскрывающего свои богатства, фактурное многообразие живописной поверхности позволяют остро почувствовать полную скрытой печали глубину размышлений художника.

Живописец, педагог, философ, Сергей Александрович Гавриляченко в каждой работе ставит перед собой задачи, иногда, кажется неразрешимые в искусстве живописи, где одной из сложнейших составляющих образной структуры является категория времени. Одна из картин художника – «Время утрат». Каждому человеку суждено пережить эти скорбные периоды своей жизни. Автор выходит из домашнего круга. За окном пустынный городской пейзаж, лишенный обжитого тепла. В чередовании холодных геометрических форм нет и намек на присутствие человека. Лишь где-то в глубине вспыхнул букет отраженных огней, столь же холодно-безразличных к скорбному молчанию героя. Уходит человек, уходят близкие люди, эпоха теряет свои привычные очертания. Меняется само существо жизни, она становится иной, теряя краски, контуры, звуки. И только время способно наполнить опустевшее пространство новым содержанием. Немногословным аккомпанементом к теме звучит картина «Рыбарь» (2013). К сюжету с одиноким рыболовом среди беспредельного речного и небесного простора, окрашенного в тревожные багровые тона, художник обращался не раз, пока не прозвучало в одном из вариантов название «Харон», и картина ни обрела свой смысл.

Есть иная, казалось бы, совершенно необычная для Сергея Александровича сфера творчества, где художник известен своими великолепными и весьма разнообразными ню. Современные модели, сухощавые, стройные и не очень, весьма далекие от рубенсо-кустодиевских образцов, они покоряют какой-то предельной естественностью, может быть даже обыденностью своего нагого существования в пространстве холста. В картине «Победительница в споре» (2013) они изображены в нетленном сюжете «Суд Париса» – авторском сочинении на тему античного состязания. Но не Парису суждено сделать выбор, он сделан художником. Изысканная красота главной героини, молодой современной женщины, подчеркнута прекрасными, сдержанно блистающими украшениями. Гибкими линиями очерчены пропорции стройной фигуры. Изящно сложенная головка придает лукавое очарование образу. Натюрморт на первом плане – роскошное приношение победительнице.

Завершим мы обзор произведений народного художника Сергея Александровича Гавриляченко картиной «Старосветские-измайловские помещики», исполненной мягкой самоиронии и простодушной радости бытия.

Центр небольшого полотна – круглый стол, объединяющий двоих чистыми обводами, многократным эхом звучащими в очертаниях фигур, в форме сверкающей синими гранями хрустальной вазы. И вместе с тем с удивительной тонкостью и мастерством выявлена уникальность и самость каждого. Сияющая великолепной рамой картина на стене, как замковый камень в архитектуре арочного свода, свидетельство незримой прочности союза, наполняет светом этот теплый мир.

Обращаясь к картинам В.П. Полотнова, мы выходим в огромное пространство русской провинции, наполненное движением воздуха, медленным скольжением облаков, протяженными временными периодами жизни человека и его обиталища. «Двор старого дома» (2014), так называется одна из картин Валерия Павловича. Фронтальная композиция позволяет во всех подробностях передать неторопливое течение жизни нескольких поколений. Не покидает ощущение, что художник со скрытой печалью писал «уходящую натуру». Тончайшими движениями цвета и тона кисть словно пытается сохранить ускользающие в небытие мгновения. Особенная тишина господствует в этом дворе, которую не могут нарушить приметы современной технократической цивилизации: доверчиво распахнуты окна, брошен у дверей старый велосипед, в неумудренной песочнице без бдительного надзора родителей играют дети...

Валерий Павлович Полотнов – секретарь Союза художников России, член Правления Московского Товарищества живописцев (МСХ), художник, который широко известен среди знатоков и любителей современной пейзажной живописи. Неслучайно он стал лауреатом престижной премии имени А.К. Саврасова. О творчестве художника много и интересно пишут. И все же неожиданным было признание художника в одном из интервью: «Каждое лето я приезжаю в Стрелку, в родительский дом (Нижегородская область, Вадский район – ЛБ). И родная земля дает мне духовную пищу. Но я ведь не из Стрелки родом. <...> В трех километрах от Стрелки <...> был совхоз Красный Октябрь <...>. В поселке было три двухэтажных двухподъездных дома и еще целая улица частных домов. Но когда при Хрущеве начали объединять хозяйства – землю, технику и лошадей у наших людей отобрали и передали другим совхозам. Работать стало негде, люди начали разбегаться. В то время даже не разрешали дома разбирать и переносить. Просто рубили их на дрова или так поджигали».

Полотновские пейзажи всегда напоены воздухом. В картине «Погожий день» (2013) высокое небо мерцает тончайшими оттенками серо-голубых, голубовато-серебристых, розо-



С.А. Гавриляченко
«Старосветско-измайловские помещики»
2013

веющих тонов. И словно ступок, рожденный небесной дымкой – два деревенских дома, явленные в убранстве осенней опадающей листвы. С нежной влюбленностью в каждую деталь художник пишет резные наличники окон, затейливые мезонины, бревенчатые срубы. Мерный ритм деревянного штакетника ограды уводит взгляд в глубину, обещая долгую жизнь домам и их насельникам.

Художника может заставить взяться за кисть, казалось бы, самый обычный, ничем не примечательный мотив («Выходит осень прямо на дорогу», 2012), преобразованный мастером в подлинно поэтический образ, находящий отклик в классических стихах:

*Прозрачных облаков спокойное движенье,
Как дымкой солнечной перенимая свет,
То бледным золотом, то мягкой синей тенью*

*Окрашивает даль. Нам тихий свой привет
Шлет осень мирная.*

А.К. Толстой, 1874

Покой и сосредоточенность, нарушаемые лишь всплесками золота и багрянца в еще пышных сентябрьских кронах деревьев, рождают образ родины, распахнувшей свои материнские объятия.

Необычайная чуткость к уходящей красоте забытых Богом деревень не мешает художнику в полной мере оценить своеобычность и обаяние старинного русского города. С конструктивной ясностью, ощущением



В.П. Полотнов
«Двор старого дома». 2014

соразмерности и совершенства городского пространства выполнена картина «Декабрь в Воронеже» (2014). Центром композиции является старый мост, который объединяет, связывает берега – две стороны улицы и уводит взгляд к царственному куполу собора. Для Полотнова, выросшего в местах, овеянных близостью к православным святыням, исхоженных ногами паломников, писать храмы – послушание и радость: «Я пишу эти церкви и хочу, чтобы они стояли не как поминальные свечи, а как надежда на спасение. И чтобы около них возрождалась жизнь».

В.П. Полотнов
«Декабрь в городе Воронеже». 2014

Даже если эта жизнь птичья. Неожиданный вид приобретают известные на весь мир па-



мятники архитектуры в картине «Птичий град» (2013). Сработанные умелыми руками мастеров скворечники в виде знаменитых кижских соборов, вознесены на высоких шестах и кажутся гимном этим творениям русского зодчества. С высоты птичьего полета открывается вид на скромный поселок с белеющей среди сереньких крыш церковью. Излюбленная полотновская композиция с низким горизонтом овеяна беспредельным воздушным пространством, под покровом которого зябко синее озерцо, а зелень луга и леса уже чуть тронута дыханием осени.

В.П. Полотнов – один из художников современной московской школы, следующих в русле саврасовско-левитановских традиций национального пейзажа. Работы Валерия Павловича всегда отличаются ярко выраженной лирической интонацией и органическим, порой очень деликатным включением жанровых мотив. Одинокие фигуры, возникающие в пейзажах Полотнова, лишь подчеркивают общее состояние одухотворенной тишины и сосредоточенности, рожденное композиционно-колористическим строем произведений художника.

Завершали экспозицию выставки народных художников картины Николая Владимировича Колупаева, действительного члена РАХ, профессора МГАХИ имени В.И.Сурикова. Ученик и последователь выдающегося мастера Гелия Коржева, он сохранил в своем искусстве приверженность к крупным, значительным темам, настойчивое стремление проникнуть в метафизическую суть вещей, окружающих человека, понять заложенную в них первородную идею.

Высокой простоты и монументальности исполнен натюрморт «Предметы» (1995), где перед зрителем явлены без сувенирного изыска лапти рядом с грубой холстиной. Предметы, за которыми жизнь в трудах и невзгодах. И совершенно по-другому, парадно, символично и многозначно звучит «Натюрморт XXII» (2012) с античным портретом и глиняным кувшином. Скульптурная голова с легко считываемыми внешними приметами античной пластики призвана погрузить зрителя в глубоко драматические размышления. Иные чувства вызывает простой деревенский кувшин. Написанный с поразительной мощью, он источает жар огня, придавшего ему прочность и блеск. Художник добивается такого совершенства в создании самых простых форм, что сквозь оболочку предметов начинают просвечивать их глубинные смыслы. Дивная дуга лавровой ветви легко объединяет эти столь отдаленные во времени и пространстве объекты, сближая их и сплавляя на фоне черного квадрата, словно уводя от беспомысленности и провала в небытие культуры.

Величие духа и трагическая обреченность образа главного героя господствуют в картине Н.В.Колупаева «Поводырь» (2009). Сюжет, посвященный слепому Гомеру и его юному спутнику, не нов в изобразительном искусстве. Хорошо известна картина французского живописца В.-А.Бугро (Бугеро) 1874 года. Старец с царственной осанкой и изящный юноша-проводник, изображенные на фоне безмятежной южной природы, отнюдь не внушают беспокойства за их судьбу. Это впечатление от картины отлично выразил отечественный поэт В. Котовский (2010):

– Обширна Греция,
Но где-то есть миры,
В которых все – не так, как здесь,
там все иначе!..
– Мы спрячем головы в оливах, от жары,
Кто в полдень тень найдет, тот точно
не заплачет.

Все иначе в картине Н.В.Колупаева. Тяжесть лишений и невзгод в образе согбенного поэта, тяжело опирающегося на палку, и безразличная отрешенность в хрупкой фигуре мальчика-поводыря, обремененного тяжелой ношей. Что объединяет рапсода, певца и его юного спутника, кроме этой общей судьбы шагать босыми ногами по раскаленной, потрескавшейся земле Эллады? Прихотливыми обводами пленяет кифара в руке мальчика, свою мелодию вплетает блеск глиняного кувшина у него на поясе. Драматическими аккордами вступает падающая тяжелыми складками тога Гомера. Огромную роль в становлении образа играет сложно разработанная фактура холста. С потрясающей мощью мастер лепит руки старца, мазок бутри-сто застывает на исхудалых руках и становится более легким, почти невесомым, когда кисть касается фигуры поводыря.

В концепции картины решающую роль играет трактовка пространства с предельно низким горизонтом, уводящим взгляд в бесконечность. И пространственная цезура, навсегда разъединяющая спутников. Рука Гомера чутко касается плеча проводника, но она не способна преодолеть их самостоятельную одиночность. Очевидно, этой же цели защитить свое одиночество, свой взгляд на скорби, печали и радости мира служит черная повязка на глазах певца.

Так прочитывается главная тема картины: одиночество художника. Есть незримая преграда между поколениями, эта проблема межвозрастного непонимания вечна. Но живописец поднимает здесь более важный вопрос – о месте творца в современном обществе, среди людей XXI века. Так или иначе, эту тему затронули все участники выставки.



Н.В. Колупаев. «Поводырь». 2009

Н.В. Колупаев. «Натюрморт XXII». 2012





«Яблочный Спас». 2011



Н.И. АНИКИНА
Заслуженный
деятель
искусств РФ,
академик
Российской
академии
художеств

Н. Боровской. Смелость быть самим собой

**«Жизнь ведь тоже только миг, Только растворенье
Нас самих во всех других, Как бы им в даренье»**

Борис Пастернак

С «Автопортрета в шляпе» 1976 года смотрит на нас загорелый худощавый парень со сверкающими белками черных глаз, с выразительными губами, похожий одновременно на голеновских таитян и на художника Головина в костюме испанского гранда. Яркий, очень похожий, очень эстетский портрет. Его автор Николай Боровской был тогда студентом Суриковского института и постигал фундаментальные основы живописи в мастерской знаменитого монументалиста, многолетнего

директора Третьяковской галереи Ю.К. Королева. Позади были служба в армии, Крымское художественное училище им. Н.С. Самокиша и короткое пребывание в должности спортивного инструктора.

Николай Иванович Боровской сформировался как художник в 70-е годы прошлого века, во времена расцвета «брежневского застоя». Эпоха выдалась крайне благоприятная для искусства. «Железный занавес» давно истончился

и рухнул, власть не особенно преследовала деятелей культуры, лишь бы в политику не лезли. Творческой свободы хватало, а некоторая несвобода только подстегивала работу воображения. Русская интеллигенция еще славилась демократичностью: любой талантливый молодой человек из любой провинции имел шанс пробиться куда угодно, хоть на вершину мировой славы. Николай Боровской не был потомственным художником и родился в провинции – два основательных повода проявить одаренность и настойчивость. Таланта и воли у молодого человека было предостаточно, а о его характере говорит уже то, что попутно с искусством он успешно занялся боксом, достигнув звания мастера спорта.

«Семидесятники», к которым принадлежит Николай Боровской – последнее чисто советское поколение в русском искусстве. Баловни общества и судьбы – они получили хорошее художественное образование, участвовали в творческих спорах, ездили на творческие дачи, набирались опыта под руководством лидеров новых течений в искусстве и с большим пиететом относились к своим наставникам. Но это нисколько не мешало «семидесятникам» упорно пробивать свою, никем до них не хоженую тропинку в искусстве. Круг молодых живописцев, в который вошел Николай Боровской еще во время учебы в институте, не тяготел ни к официозу, ни к андеграунду. Их мало волновали сиюминутные сенсации политики, они равнодушно прошли мимо contemporary art, чья сокрушительная поступь повсюду сотрясала Европу и Америку и уже добралась до России. Круг молодых живописцев московской этюдной школы был отдаленным потомком передвижников и создателей революционного Союза русских художников и непосредственным детищем «шестидесятников» почвеннического направления. Кто-то из молодежи присматривался к традициям авангарда или модерна, увлекался концептуализмом или гиперреализмом, а московские живописцы-традиционалисты претворяли по-своему старый знаменитый лозунг Эмиля Золя: «Природа сквозь темперамент». И хотя природа России не так уж поменялась за последние двести лет, у каждого подлинного художника есть своя заветная тема, отличающая его от собратьев и предшественников. Николая Боровского всю жизнь волнует тема ускользающего мгновения, он в пейзажах и портретах удерживает быстротечное время силами искусства. Именно поэтому даже в самых жизнерадостных картинах художника кроется глубинная экзистенциальная печаль.

Любимые жанры Н.И. Боровского – портрет и пейзаж. Портреты художника традиционны, его никогда не смущала работа в «старом,

добром стиле». В его портретах нет внешних признаков принадлежности к определенному сословию или профессии. Это просто люди, личности. У психологического портрета, мастером которого является Николай Боровской, в русском искусстве большая и благородная родословная. От интимного портрета Аргунова и Кипренского через демократическую портретную галерею Крамского и Репина к блестящему расцвету портрета в эпоху Серебряного века и к новому взлету портретного жанра у создателей «сурового стиля» тянется непрерывная вереница русских образов-типов, воплотившая живую историю страны. Сюда же своим звонким ручейком влилась портретная галерея Н.И. Боровского. Художник предпочитает классически ясную, простую композицию поясного или погрудного портрета с откровенной статуарностью позы и тональными фонами без всяких аксессуаров. Пластика портрета у него всегда тщательно продумана, колорит подчинен композиции, а композиция подчинена эмоциональному сюжету, то есть глубокому раскрытию человеческого образа.

Прелестны его образы благодатной молодости с ее красотой, свежестью, застенчивостью, с ее угловатой нежностью движений. Таковы его портреты «Фонарик», «Наташа», «Катя» и портрет с говорящим названием «Юность». Художник словно говорит нам: «Остановись мгновенье, ты прекрасно!»

Николай
Боровской
в мастерской



Открытое, почти демонстративное утверждение человеческого образа в коллороте времени, в вечном изменении, в неповторимости каждого мгновения приковывает внимание в серии автопортретов художника. Задорный, чуть ироничный «Автопортрет в шляпе» 1976 года с его горячим колоритом, отсылком к классике жанра, почти цитатностью, столь любимой молодыми «семидесятниками», сменяется в 90-е годы «Автопортретом» в темных одеждах (1998). Тонкая моделировка серых и коричневых тонов костюма и фона, выразительный акцент яркого белого воротника,

«Аллея». 2011



«Крым. Лошадки». 2011

выделяющий напряженное лицо. Во всем облике проступают человеческая умудренность, разочарование, борьба, постигшие невзгоды, но и сила, упорство, воля. «Автопортрет» 1998 года – яркий памятник «лихих девяностых», хотя в нем нет ни одной сюжетной приметы времени. И, наконец, последний по времени «Автопортрет в желтой шляпе» – артефакт нового тысячелетия. Пробившаяся седина, безжалостные борозды времени, которые нанесла судьба своим неумолимым резцом, – художник себе не льстит. Но колористически это одна из самых красивых и пластически совершенных картин Боровского. Тонкая световая моделировка, богатый осенний колорит головного убора и блузы, мастерски написанное лицо – художник хозяин своей палитры и своего зрелого мастерства. Превосходные холсты «Ветеран», «Портрет мужчины в фуражке», «Мама» раскрывают дарование Боровского-портретиста еще с одной стороны. Художник тут балансирует на грани парадного и камерного портрета, его модели явно позируют, торжественно демонстрируя себя миру. От жанра камерного портрета Николай Боровской заимствует умение свежо и тонко передать внутренний мир человека, приблизить изображение к зрителю, заставить всматриваться в картину с глубокой заинтересованностью. Традиции парадного портрета принесли представительность позы, общую декоративность живописной пластики и приподнятость характера. Николай Боровской – прирожденный рассказчик, ему совершенно не нужны бесчисленные детали и аксессуары, чтобы заставить свои портреты говорить. Его персонажи будто рвутся к нам из полотна, каждый со своей жизненной новеллой – таково напряжение его живописи.

В пейзажах Николай Боровской, возможно, даже больший портретист, чем собственно в портретах. Ни одного случайного мотива, ни одного необязательного этюда. Он пишет то, что глубоко знает и искренне любит: свой дом и сад, старый Борисоглебск и милый с юности Крым, но чаще всего деревенскую русскую глубинку. Все эти бесконечные «Осени», «Родники», «Пейзажи с лошадками», «Отражения» и «Заводы» естественны, словно птичьи песни, раздающиеся при любой погоде. Художник не теряет свежести первого впечатления, но наивно думать, что стройность его пейзажных холстов рождается в неотрафелированном списывании случайных сюжетов. Композиция пейзажей Николая Боровского по-хорошему театральна и монументальна, он создает живой театр с настоящей режиссурой, узнаваемостью героев и глубокой эмоциональностью. Его пейзажи, казалось, каждый видел тысячу раз, но они никого и ничто не повторяют, они – чистые

создания творческого воображения художника. Вот старые яблони – художник пишет их весной, осенью, зимой, под пасмурным и ясным небом, в золоте увядания и нежной зелени возрождения. Его деревья страдают, радуются, им холодно или весело, они смотрят в воду, как записные красавицы в зеркало, или застыли в зимнем оцепенении. Порой яблони-героини позируют на просцениуме жизни, а небо структурируется в прелестный задник пейзажного театра. Иногда яблони столь очеловечиваются, что прямо ассоциируются с людьми: «Яблони», «Луч в саду», а то и просто «Две сестры» и «Портрет старой яблони». Очеловеченность пейзажа и невероятная хрупкость этой вечной красоты – подлинный сюжет пейзажной живописи Н.И. Боровского. Преданный паладин традиционной станковой картины, художник несомненно, как шум яблонь, которые он так любит писать.

В 90-е годы свою принадлежность к традиционному искусству пришлось отстаивать. В защите национальной самобытности русского изобразительного искусства во времена торжествующего глобализма, презрительно сталкивающего все местное и самобытное в яму маргинальности, есть что-то беззащитное и героическое. В начале 90-х, следуя своему представлению о жизни и искусстве, Николай Боровской приходит в Секретариат художников России. Тут были его коллеги, единомышленники, его художественная среда, и он активно включился в ее защиту, как мог, понимал и умел. Это был поступок.

По большому счету традиционная станковая живопись не умерла вовсе не из-за пластических изысков, присущих творчеству ее адептов, или экспериментов с фактурами, хотя это и очень важно для самих художников. Ни приемы, ни техника письма, ни угонченности или яркая декоративность колорита, ни игра с фактурами не могут сохранить классическую школу сами по себе, но лишь только настоящие подвижники, обладающие пассионарной энергией творца и большим личностным масштабом по-настоящему не дают одряхлеть и умереть московской школе живописи, к которой принадлежит Николай Иванович Боровской. Именно человеческое измерение держит на поверхности наших «архаистов от живописи». Вера в свое призвание, в свое право быть и называться художником, сопротивление маргинализации, человеческое достоинство и упорное отстаивание народного понятия о красоте – вот что переливается в холсты лучших из традиционалистов и вносит в них ноту подлинного бытия.

Такова живопись Николая Боровского. Он мог бы вслед Маршаку сказать о своем искусстве:



*Пускай стихи, написанные просто,
Расскажут все, о чем сказать должны.
А каблук высокие нужны
Поэтам очень маленького роста.*

«Английский клуб»
2008

У народа всегда есть основательные причины бережно хранить свою историю, свою веру, свои привычки и предания, свою культуру и свое искусство. У художника всегда есть основательные причины присоединиться к своему народу и воплощать его идеалы в своем искусстве. Творчеству Николая Боровского по большому счету не требуется ни объяснений, ни оправданий – оно народно в самой сердцевине: в твердой вере, что нет прекрасного там, где нет истины, добра и красоты.

Народный художник России, академик и член президиума Российской Академии художеств, профессор МГАХИ им. В.И. Сурикова, Первый секретарь Союза художников России, Лауреат премии Правительства РФ в области культуры и обладатель многих других наград, Николай Иванович Боровской не обижен признанием, известностью и уважением. Ныне для него пришла пора «предварительных итогов», время анализа и размышлений. Мастерство художника в зените, он блестяще владеет арсеналом классического искусства. Дай Бог ему святого творческого покоя в поисках вечно ускользающего совершенства и смелости всегда быть самим собой.





А.М. Грицай. «Летний сад, Ленинград». 1955



В.П. СЫСОВЕВ
секретарь Союза
художников РФ,
заслуженный
деятель
искусств РФ,
действительный
член РАХ
и Петровской
академии
наук и искусств,
кандидат
искусствоведения,
профессор РГГУ

Две концепции пейзажа-настроения в творчестве А.М. Грицай и В.М. Сидорова

Индивидуальные практики выдающихся советских живописцев А.М. Грицай и В.М. Сидорова представляют собой родственные по духу, разные по содержанию и способам его реализации варианты одного жанра живописи, который принято называть пейзажем-настроения.

Среди других жанровых разновидностей данная модификация пейзажа выделяется чуткой восприимчивостью к тончайшим оттенкам человеческих переживаний, полифоническим звучанием образов, интонационно-ритмическим строем близким внутренней динамике музыки и поэзии. Внешняя, зримая

структура изображения в пейзаже-настроения приоткрывает завесу над скрытой, невидимой сферой духовной жизни автора и современного ему общества. Специфика интересующего нас жанра неразрывно связана с техникой натурного этюда позволяющей передавать впечатления от явлений природы

с заразной искренностью и жизненной очевидностью. Во многих случаях этюд становится тем камертоном, по которому автор настраивает художественную структуру картины, стараясь не заглушить длительным процессом работы свежее дыхание впервые увиденного и тотчас запечатленного мотива. Как правило энергичная, напористая манера исполнения этюда накладывает свою печать на стиль итоговой композиции, сказывается в ритмическом строе пространства, вибрации света, в подвижности живописных масс указывающей на динамику естественных форм, текучесть органической жизни. Именно эти ожившие и принявшие в изображении организованный характер контрастные силы, жизненные связи образуют механизм непосредственной передачи чувств, переживаний от художника к зрителям, выражающий движение личных и общественных настроений.

Становление и расцвет реалистического пейзажа связаны с приходом в искусство целой когорты ярких, самообытных живописцев, глубоко национальных по образу мыслей и душевному складу, движимых безграничной любовью к родной природе, тонким пониманием ее зримой и невидимой жизни. Родоначальниками нового жанра стали известные передвижники А.К. Саврасов, И.И. Шишкин, Ф.А. Васильев, И.И. Левитан, В.Д. Поленов, А.И. Куинджи и другие блистательные мастера раскрывшие поэтическую ценность, духовный смысл великого бытия русской земли и вечного неба в единстве с человеком и его жизнедеятельностью. Далеко не все содержание выраженное ими через явления природы можно вместить в слова и твердые определения, значительная его часть обращена к человеческой психике, заключена в переживаниях родственных тем, что пробуждает в душе слушателя хорошую музыку. Кроме того, красота природы служит в их произведениях «контрастным веществом» оттеняющим печальные, горестные стороны социальной действительности. В интерпретации избранных ими пейзажных мотивов нередко можно уловить отзвуки религиозно-этических исканий, искренних стремлений предложить современникам жизнеспособную модель достойного существования.

Следующий этап в развитии жанра пейзажа-настроения сопряжен с деятельностью творческого объединения «Союз русских художников». Оставаясь последовательными реалистами они в большей степени, чем передвижники стремились к эстетическому преобразованию натурального материала, меньше рефлексировали по поводу нежелательных аспектов существующей реальности. Из впол-

не конкретного, жизненного материала они сотворили собственный личный и одновременно общечеловеческий универсум, отвечающий сокровенным желаниям сердца, исполненный образной свежести и художественной новизны. Созданному ими эстетическому миру присуща убедительная жизненность, подкрепленная ощутимой материальностью живописной формы, предметной выраженностью человеческих переживаний.

«Союзовцы» в лице изысканных колористов К.А. Коровина, А.Е. Архипова, Л.В. Туржанского, П.И. Петровичева, К.Ф. Юона, А.А. Рылова, И.Э. Грабаря и других членов объединения сосредоточили силы на отражении прекрасных мгновений простого, обыкновенного бытия, которые при переводе в другой материал словно обретали рыцарское достоинство, новую одухотворенную плоть. Их полные человеческого тепла пейзажные образы, выразили чаяния определенной части русского общества, продолжавшей вопреки грозным предзнаменованиям верить в спасительную миссию красоты и высших духовных ценностей, искавшей опору для своего исторического оптимизма в гуманизме христианского типа. Даже в период Первой мировой войны, казалось развевающей в прах любые упования на мирное разрешение общественных конфликтов «союзовцы» сохраняли верность своим творческим принципам, создавали произведения являвшие взору радость и красоту жизни, воплощавшие идею живого, одухотворенного совершенства и гармонической целостности.

В.М. Сидоров
«Снег выпал»
1957



Вторая мировая война выпавшая на долю советских людей стала серьезным испытанием на прочность нравственных основ и устоев коллективистского общества. Справедливая и священная со стороны защитников Отечества война высветила ярким трагическим светом проблемные аспекты связанные с реальным положением человека в советском социуме, помогла осознать думающим людям необходимость дальнейшего расширения рамок гражданской активности и творческой свободы. Сложившаяся к концу пятидесятых годов новая социокультурная ситуация предоставляла деятелям культуры широкий простор для творческого поиска и переосмысления «классического наследия». Как и прежде высокое мастерство и природный талант служили основой для подлинных ценностей и плодотворных художественных направлений вроде «Сурового стиля» в изобразительном искусстве и движения шестидесятников в поэзии, завоевавших симпатии сотен тысяч читателей. Эволюция пейзажной живописи А.М.Грица и В.М.Сидорова психологически верно отражает динамику внутренней жизни послевоенного советского общества, фиксирует изменения происшедшие в мироощущении самих художников. Каждый из них по-новому использует образные и функциональные возможности пейзажного жанра, вкладывает в реализацию замысла качества имеющие отношение к генетическому фонду пейзажной классики. Их эстетические предпочтения в чем-то совпадают, в отдельных случаях их особые симпатии к разным

В.М.Сидоров
«Качели». 1967



мастерам и традициям обусловлены врожденными свойствами таланта и душевным складом личности. Так А.М.Грица ближе наследие передвижников. В.М.Сидоров больше тяготеет к практике объединения «Союз русских художников», необычно значимой для него фигурой остается крепостной художник Григорий Сорока, один из самых талантливых учеников А.Г.Венецианова. Не трудно установить внутреннюю близость творчества Сороки образному строю пейзажей советского мастера. Уже при первом знакомстве с произведениями своего земляка, жившего в николаевскую эпоху, на себе испытавшего все мерзости крепостничества В.М.Сидоров сердцем принял созданный им поэтический, душевно чистый и возвышенный мир. Его пленила ясная, просветленная человечность пейзажных образов самобытного мастера, верившего в божественную красоту и величие человека. Н.В.Гоголь называл пейзажи Григория Сороки «тихими и беспорывными, как сама русская природа», средоточием истинной реальности, в которой фигуры крестьян, классическая архитектура, зеленые купы деревьев, голубое небо «едины и связаны общим, главным, как бы “замороженным” ритмом». Не этот ли внутренний лад, но только в современном выражении царит в картинах самого В.М.Сидорова. Творчество Григория Сороки и других художественных гениев убедительно свидетельствовало, что идеальное содержание извлеченное из сердца действительной жизни способно опровергнуть притязания зла, разрушить обманчивые иллюзии и ложные представления, проложить путь в царство сущности. Стержневым принципом искусства В.М.Сидорова стало непреклонное желание изображать действительность в ее высших потенциях и характерных проявлениях.

О творчестве своего собрата по «пейзажному цеху» А.М.Грица скажет следующее: «Когда мысленно оглядываешь все созданное им, предстает обетованный край, где нет горя, трагических утрат, гибельных страстей, страданий. Все исполнено радостью, светом, и лишь иногда находит облако легкой печали и грусти. Изображенное как бы удалено от нас во времени и объединено одним духовным строем»¹.

Ценностно-смысловое отношение А.М.Грица к природе сформировалось под влиянием эмоционального опыта, накопленного в годы войны. Прошедшему фронт художнику вечное бытие земли и неба представлялось альтернативой развязанной фашизмом жестокой бойне, бесчеловечным тенденциям послевоенной истории. Если В.М.Сидоров в большей степени черпает представления из родника своего деревенского детства,

сохраняя способность воспринимать мир с оттенком наивного, простодушного удивления, то его старший коллега ассимилировал эмоциональный опыт участника жестокой войны. Другое дело, что он не дает проникнуть в свой образный мир тяжелым воспоминаниям и горестным думам, мыслит картинное поле средоточием тонких человеческих чувств и положительных ощущений. Конечно, и его сердцу дороги детские воспоминания, строгие очертания и классические формы родного Ленинграда, как бы заведомо переводившие восприятия в серьезный, взрослый план. Настоящее, существующее здесь и сейчас для него важнее нерешенных проблем прошлого или будущего. Заветы близкой ему классической культуры он воспринял как призыв к полноценной изобразительной деятельности, отвечающей духу и смыслу окружающей исторической действительности.

Сельскую жизнь он изображает как усвоивший большую европейскую культуру интеллигент-горожанин, хорошо чувствующий самобытный, национальный склад и характер пейзажа, прозревающий в его обыденных состояниях драгоценные слитки глубокой поэзии и живой, естественной красоты.

В.М.Сидоров родился и провел детство в деревне, на тверской земле, в его памяти отложились яркие впечатления о времени, проведенном в родном доме и его окрестностях. Он помнил азарт, с которым участвовал в играх и развлечениях сверстников, многочасовые походы с целью узнать, откуда берет начало местная речка Дубровка. Особое удовольствие доставляла рыбная ловля и посиделки с мальчишками возле костра. Окружающий мир лесов и полей казался ему громадной Вселенной, населенной диковинными существами, дарившей ощущение простора и воли. На расстоянии увиденное и пережитое в детстве слились в общую картину счастливой поры, полной удивительных открытий и радостных событий. Позднее, перебравшись в Москву, он будет часто навещать в родные места, а затем обретет пристанище в деревне Подол, рядом с Академической дачей.

Поселившись в родном краю, художник словно вернулся в свою юность, в его памяти воскресли былые мечты и желания, он ощутил прилив свежих, душевных сил, заново обрел способность видеть вещи непредвзято, в их подлинном значении. Мастер ясно сознавал, что сила художественного высказывания в его искренности, пронзительной правде авторских чувств. Его привлечет творчество земляков А.Г.Венецианова и Г.В.Сороки, ставшее для него эталоном высокого, поэтического реализма. На этапе становления, художник



В.М.Сидоров
«В начале мая». 2003–2008



В.М.Сидоров
«Весна. Высокое небо». 1960, 1991

подметит близкие собственным устремлениям качества в творческой практике мастеров Серебряного века.

А.М.Грица с самого начала ориентируется на драгоценный опыт передвижников, питает глубокий личный интерес к пейзажной живописи А.К.Саврасова, И.И.Шишкина, И.И.Левитана. В широком смысле, между методологическими подходами обоих живописцев больше сходства, чем различий. Оба



А.М. Грицай. «Шум берез». 1975–1977



А.М. Грицай
«На вологодской
земле». 1973

убежденные реалисты, создающие образ на основе глубоко изученной и пережитой природы. Преодолевая в процессе творчества неизбежное сопротивление жизненного материала, они верно передают идеальную и земную суть пейзажа, развертывают в изображении широкую гамму личных, интимных и общественных чувств, достигают высшей точки самовыражения.

Уже на начальном этапе они зарекомендовали себя яркими индивидуальностями, самостоятельно мыслящими, по-своему чувствующими. Примером тому служат их ранние пейзажи: исполненный А.М. Грицаем «Летний сад. Ленинград» (1955) и осуществленный В.М. Сидоровым «Снег выпал» (1957).

В первом произведении уходящая вглубь аллея знаменитого парка, служит стержнем емкого содержания и как бы спонтанно возникшего совершенного художественного решения. В одухотворенном пространстве картины непосредственно-чувственные ощущения от природы слиты с представлениями о былом величии Северной столицы и классических эпохах отечественной культуры. В облике старинной аллеи, украшенной статуями в стиле европейского классицизма, сквозит не столько любовное прошлым, сколько просвечивает актуальная для живущих поколений мысль о единстве, необходимости всех звеньев в цепи исторического развития страны и народа. Человек с богатым жизненным опытом, познавший на страшной войне все степени милосердия и жестокости, А.М. Грицай создал свой, неповторимый вариант пейзажной лирики, тембром эмоционального звучания отвечавший общему ладу и тональности жизни людей, вступившей в новую фазу, полную светлых надежд и предчувствий.

Воздействие тех же духовных сил и психологических факторов испытывал В.М. Сидоров при написании пейзажа «Снег выпал» (1957). Простота и естественность изобразительного решения нисколько не умаляет достоинств возникшего образа, и, скорее, является аргументом в пользу его высокой поэтической ценности. Обычное, бесконечное количество раз происходившее на земле событие, художник превратил в дивную сказку, живописный рассказ о чудесном преображении природы, случившемся по «вине» нежданно выпавшего снега. Эта необыкновенность обыкновенного, поэзия будничного составляет важное, непреходящее достоинство других картин мастера, с признаками бытового и пейзажного жанра. Богатая гамма разнообразных переживаний сконцентрирована в художественной плоти жанровых пейзажей: «Майский дождик» (1960), «Апрель. В школу» (1967), «Качели» (1967), «Гори, гори ясно...» (1960–2008). Сюжеты названных картин родом из детства автора. Перенесенные в современность, они не потеряли своей живой конкретности и естественности, как бы намекают, что сегодняшняя реальность, если мы захотим, может стать дружелюбной и улыбчивой, располагающей к сердечному общению и единению с миром.

Внешне непритязательные игры сельской детворы, проводящей время на природе, претворены автором в прекрасный, гармоничный мир, в котором нет места зависти и стяжательству, лицемерию и ханжеству, где властвует стихия безобидных чувств и желаний, коренятся источники настоящей красоты и творческой энергии. В образной речи мастера

слышатся интонации, связанные с событиями личной жизни, навеянные поэзией, музыкой, живописью любимых художников.

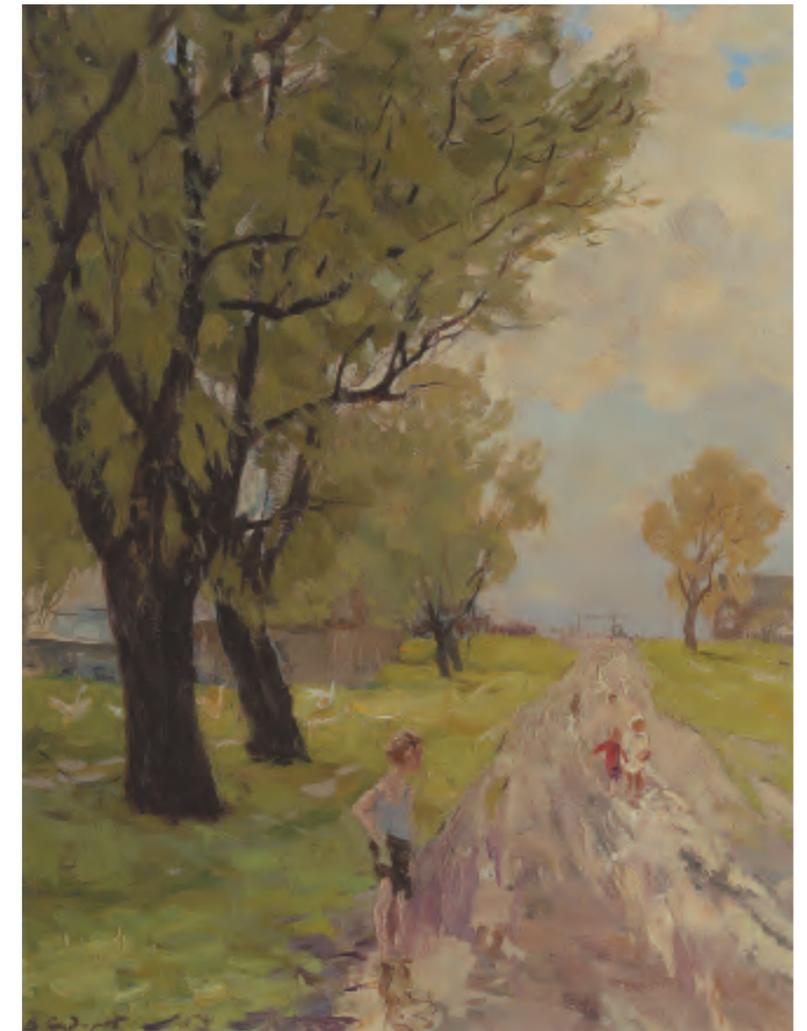
Интересны комментарии самого В.М. Сидорова, проливающие свет на историю создания некоторых его программных произведений. Так по поводу обстоятельств, в которых рождалась картина «Весна. Высокое небо» (1960), он говорит: «Та весна выдалась особенно теплой и солнечной, работать над этюдами хотелось до изнеможения. Получил я в начале апреля письмо от любимой девушки. Вечером, ну надо же быть такому, по радио передавали второй концерт Рахманинова. И все это по настроению так совпало. Эмоции положительные легли на душу»². Утром художник отправился искать места, вдохновившие И.И. Левитана на создание шедевра «Весна. Большая вода» (1897). Откровения последнего завораживали его глубиной и тонкостью чувств, исходивших от личности, наделенной божественным даром, создавшей новую художественную вселенную, со своей уникальной внутренней атмосферой и живописной культурой.

Отыскать заветные левитановские места ему не удалось, но сам поиск завершился неожиданным приобретением. После длительных блужданий он вышел к окраине села Алексеевское, где увидел мотив будущей работы «Весна. Высокое небо» (1960–1991), со своим выразительным строем, звучащим в унисон с его сокровенными мыслями и желаниями. Прямо перед ним вздымались тополя-великаны. Сквозь их пока еще голые ветви просвечивало сверкавшее радужными цветными рефлексамися высокое небо – естественный символ возвышенных человеческих дум и порывов. Справа расположилась выше упомянутая деревня с рядами домов, уходящими в глубину, разделенными широким проселком. Слева от селения виднелось раздолье с простиравшимися до самого горизонта зазеленевшими полями. Идущие навстречу зрителю две юные школьницы своим присутствием конкретизировали заложенный в жизненной ситуации образ гармоничного, нравственно чистого и по-своему совершенного мира, где человек и природа составляют единое, нерасторжимое целое. «Весна. Высокое небо» (1960–1991).

История создания ряда картин В.М. Сидорова отмечена датами, разделенными большим временным промежутком. В их числе жанрово-пейзажные композиции: «Майский дождик» (1960–2006), «Гори, гори ясно...» (1960–2008), «В начале мая» (2003–2008). Возвращаясь к старым замыслам и ранее написанным картинам, мастер пытается договорить недосказанное, уточняет и видо-

изменяет композицию, вносит коррективы в живописно-пластическую структуру изображения. Отчасти он шел на подобные доработки под воздействием возникших в памяти новых образных представлений, отчасти ему хотелось приблизить некогда запечатленные, глубоко пережитые моменты жизни к мироощущению современных людей, культурные запросы которых требовали обновления живописного языка. Стилистически живопись мастера менялась во времени, обретала свежие краски и новые интонации. Не менялось отношение мастера к родной природе и русской жизни, сохранялась и крепла его вера в духовную миссию России, в разум и просветленную человечность ее граждан. Сокровенные представления А.М. Грицай о достойном существовании и духовном величии человека так же опрокинуты на мир реальной природы, восхищавшей художника своей мудрой целесообразностью, примирившей казалось бы непримиримые начала и противоположные

В.М. Сидоров
«Гроза прошла»
1954



силы. Ему думалось, что действующие в этом мире законы и принципы, освещают путь к восстановлению целостности исторического и общественного бытия всего человечества. Не знающие остановки и окончательной завершенности жизненные процессы не сулили прочности существующему порядку вещей, вселяли уверенность в то, что все проходит и навсегда исчезает во тьме веков. Но именно это, на первый взгляд, грустное обстоятельство, считал художник, позволило искусству осознать свое истинное предназначение, стать своеобразной памятью народа, зримой историей его духовного и нравственного возвышения.

Природу А.М. Грицай изображает во всей полноте многообразных черт, в непрерывном движении и смене состояний, олицетворяющих рождение и смерть, юность и увядание, конфликт и согласие. «В природе, – говорил мастер, – все живет, движется, умирает и заново возрождается. Мне всегда хотелось, чтобы это движение не застывало в моих работах, чтобы облака бежали, вода струилась, снег искрился, ощущалась вибрация света и воздуха, веяло теплом или холодом».³ Для него важно насытить пейзаж признаками непосредственной жизнедеятельности, передать в изображении дыхание земли, трепет живой природы. С помощью выразительной экспрессии живописных форм, динамичного ритма, подвижной светотени художник делает доступной восприятию кипение животворных сил, движение чистых энергий природы, убеждает зрителя в реальном существовании

А.М. Грицай
«Пора весны»
1984–1990



потаянной сферы идеального и прекрасного. Мастер обладал уникальным даром прозрения сокровенного смысла и духовных начал, заложенных в природных творениях. Художник собирал воедино в пластичном «теле» художественного образа рассеянные повсюду в природном мире крупицы неподдельного благородства и тонкого изящества. Его прозрения внутренней жизни природы покоряют широкой, всеобъемлющей Правдой, одухотворенной жизненностью содержания.

В отборе конкретного натурального материала А.М. Грицай проявляет высокую избирательность, избавляет увиденное от средостений, заслоняющих сущность. Состав изобразительных элементов и способ их художественной интерпретации определяются не только позицией автора, но и духовным настроением эпохи. В событиях и процессах природы он находит зерна нравственных поступков и действий, видит неиссякаемый источник душевной силы и обостренной чувствительности русского человека к вопросам народной Правды и Справедливости. Преображая облик избранного мотива, художник старается не подчеркивать свое участие в переработке и реконструкции изображенного ландшафта, погружает тщательно выисканную опорную композиционную схему в живую плоть действительности.

В пейзаже «Май. Шум берез» (1975–1977) бытие природы предстает во всем сложном переплетении форм, линий, разнообразных особенностей и качеств. В центре изображения расположилась «семья» могучих берез, ветви и кроны которых образуют выразительный узор на фоне прозрачной небесной лазури, гармонирующий с нежным цветом молодой зелени. Живописная структура деревьев выразительно увязана с пластичным силуэтом лошади в средней части картинного поля, совершенно уместным и ожидаемым в созданном на полотне ансамбле дивных форм. Экспрессивная, искусно варьированная система красочной кладки, передает ощущение колышущейся и словно шелестящей на ветру березовой листвы. Дыханием жизни, движением земных и небесных сил пронизаны все видимые предметы и существа в пейзаже «На вологодской земле» (1973). В картинах мастера редко можно увидеть такое скопление фигур, к тому же занятых конкретной трудовой деятельностью, в данном случае уборкой картофеля. Характер рисунка и цветового решения здесь так же далек от канонов условной академической правильности и красоты. Зорко глядяваясь в реальные движения и формы природы, художник находит живую, природную гармонию, основанную на балансе противоположных начал и качеств, говорящих о сложности и драматизме

жизненного процесса. Жизнь вовлеченных в него людей меньше всего похожа на идиллию и нескончаемый праздник урожая.

В картине над крестьянскими домами и работающими людьми клубятся массивные облака – предвестники близкой осени. В колорите преобладают сдержанные, в чем-то даже суровые краски русского Севера. В их гармоничное звучание вкраплены локальные пятна красного, синего, зеленого цвета, оживляющего одежду молодых крестьянок, подчеркивающего тонкие, декоративные свойства общей цветовой гаммы. В целом ассоциативно насыщенная живописная форма помимо эстетической функции несет важную смысловую нагрузку, посылает импульсы к серьезному размышлению над судьбой русского крестьянства в современном мире. Наличие в изобразительной фабуле полотна проблемного контекста не мешает по достоинству оценить сотворенный образ в категориях классического искусства. Понятия возвышенной правды, совершенного и прекрасного отображения природы не обособлены в творчестве мастера от коллизий и противоречий века, связаны с подлинной историей народа.

В решении проблемы соотношения идеала и жизненной прозы В. Сидоров исходит из выработанной системы гармонических соразмерностей. Необъятное многообразие окружающего крестьянского мира он сводит к основным, жизненно важным и необходимым элементам образующим с помощью линий, красок и освещения выразительные смысловые планы и емкие поэтические значения. Фигурирующие в композициях фрагменты селений, вместе с их обитателями предстают органической частью обширного природного мира. Лично пережитая художником радость принужденного согласия с простым, ясным бытием односельчан служит ему опорой в достижении завершенного, целостного результата.

В произведениях А.М. Грицай фигуры людей если и вносят в поэтический строй изображения особые краски, то их собственный удельный вес невелик по сравнению с функцией пейзажного компонента в создании образа. Наличие действующих лиц в композициях В.М. Сидорова как правило оказывает сильное формирующее воздействие на образный склад произведения. Об эффективном использовании в одной работе возможностей бытового и пейзажного жанра свидетельствует картина «В начале мая» (2002–2008). Впервые представленная комбинация сюжетных ходов и форм была зафиксирована в раннем натурном этюде «Гроза прошла» (1954). Позднее мастер переработал этюд в соответствии с новой творческой задачей.



В.М. Сидоров
«Радуга в саду»
1965

В этюде доминировал пейзаж, жанровый момент как бы растворялся в пейзажной среде и не играл существенной смысловой роли. В картине сцена с бегущей по залитому дождевой водой проселку детворе выдвинута на первый план. Динамика их бега усилена движением гусиной стаи дружно улетающей подальше от шумной компании деревенских подростков. Энергичный, жизнерадостный тонус картины в значительной мере предопределен событийным началом, поведением действующих лиц. Существенную лепту в царящую на полотне приподнятую атмосферу весеннего праздника жизни вносит место действия. Неотделимая от фигур – пейзажная среда сочетает непосредственную жизненность натурной штудии с продуманной координацией форм и целевой настройкой цвета на выражение общего для композиции жизнеутверждающего содержания.

С действиями и самочувствием персонажей, изображенных на переднем плане, увязана жизнь, текущая в крестьянских жилищах. Две избы приметные в глубине картинного поля символизируют неизбежные стадии земного существования человека. В одной, погруженной в тень, доживают свой век старики, от стоящего рядом, ярко освещенного дома, вдогонку друзьям мчится юная девочка – лучезарный символ счастья и прекрасного будущего.

Проблемам современной поры В.М. Сидоров противопоставляет притягательную художественную модель простого, ясного бытия человека земли, стихию естественных, подлинных чувств и переживаний. Приступая



В.М. Сидоров. «День Победы». 1975



В.М. Сидоров
«Вечер.
Сено убрали»
1988–1992

к осуществлению творческого замысла, художник забывает о всем, что его огорчало или раздражало в реальной жизни. Его память, воображение, живописная манера мобилизованы на отображение поэтических сторон современности, молодых, энергичных душевных движений и чувствований

людей, живущих сегодня, рядом с нами. Несмотря на известную дозу стилизма и ощутимую композиционную построенность пейзажи мастера выглядят как живая действительность, увиденная в конкретном месте, в определенный час.

Природа волнует В.М. Сидорова во всем многообразии своих проявлений бурных, динамичных либо исполненных тишины и покоя. Но даже в самых гармоничных и умиротворенных ее состояниях, перенесенных художником на холст, нет ни малейшего привкуса идиллии, искусственно навязанной безмятежности.

Пейзажной лирике В.М. Сидорова не чужды печальные ноты, иногда в ней слышатся отзвуки драматических событий, пережитых невзгод и напастей. Эти интонации проявляются в красочной гамме и несколько приглушенной, сумрачной тональности, созвучной внутреннему состоянию персонажей. В картинах «Дуют ветры» (1975), «Дом опустел» (2000), «Последняя весна» (1985), «На обочине» (1998–1998) через жанровые моменты затронуты темы человеческого одиночества, физического угасания, неизбежного ухода из жизни. Эти горестные аспекты, сопутствующие судьбам людей, автор интерпретирует в лирическом ключе, навеивающем грустные мысли, но сохраняющем теплоту человечности, трогательного сочувствия – качества диаметрально противоположные унынию, душевной смуте, безнадежному отчаянию. Иногда драматизм содержания не обозначен в картине внешними признаками, «приглушен» светлым строем картины, естественным, непринужденным поведением персонажей, пребывающих вчастливом неведении о начавшейся утром страшной войне. Трагизмом веет от самого названия полотна «Ясным днем 22 июня» (1977), являющегося в данном случае неотъемлемой частью содержания и словно резко обрывающего звучащую в изображении мелодию гармоничного существования.

Большинство картин В.М. Сидорова выдержано в светлом колорите. Он не часто пишет вечернее или ночное небо, редко вяжет краски и строит цветовое пространство при пониженной освещенности. Он сводит колористическое решение к основным отношениям, несколько упрощает и стилизует цветовые пятна, очертания и форму предметов, тем самым как бы отдаляется от природы ради концентрированного выражения ее главных достоинств, обращенных к духовным чувствам зрителя.

Подобно корифеям пейзажа-настроения предшествующего столетия, А.М. Грицай и В.М. Сидоров стремились выведать у природы

ее сокровенные тайны, постигнуть смысл божественного проекта. Точность в передаче природных форм они сочетают с поисками общего смысла и настроения, разлитых в божьем мире. А.М. Грицай, уделявший большое значение преобразению обычной природы, писал о способности В.М. Сидорова утверждать целостность и гармонию бытия: «Художника могут упрекать в идеализации деревни, как в свое время упрекали Венецианова, тот же упрек может быть адресован Борисову-Мусатову, посвятившему свое творчество уходящему миру дворянских гнезд. Каждый художник передает в своем творчестве не только действительность, но, в большей степени, свою мечту, свой образ времени сообразно своему миропониманию и идее, которой он служит и которую утверждает»⁴.

В системе жизненных ценностей В.М. Сидорова особое место занимает понятие крестьянского дома. Его традиционный облик, изначальное предназначение ассоциируется у него с подобием «сухопутного ковчега», укрывающего обитателей от холодных ветров и метелей, помогающего преодолевать духовные смуты и нравственные кризисы современной цивилизации. Многие столетия крестьянский дом как бы осуществлял связь времен, преемственность поколений. Его простая, целесообразная архитектура сродни природным творениям, отвечает истинным нуждам и психологическому складу русского человека. Его облик преобразуется в зависимости от времени года и суток, всегда органичен пейзажной среде, формам облаков и деревьев, цветам и травам, струям дождя и хлопьям снега.

Изображенная крупным планом в картине «Родной дом» (1975) бревенчатая изба с окнами-глазницами на потемневшей от времени фасадной стене кажется одушевленным, зрячим существом, молчаливым свидетелем жизни, надежд, устремлений, печалей и радостей многих поколений большой крестьянской династии. Красноречивые детали: цветы на подоконниках старинного дома, словно встречающие зрителя фигуры бабушки и внука намекают на продолжение его богатой человеческой истории.

Как и в других случаях мастер использует для воплощения задуманного полюбившийся ему композиционный ход, сообщающий ближнему и удаленным пространственным планам продольную ориентацию. Осуществленные замыслы образуют последовательную череду сменяющих друг друга поэтических фактов, глубоко прочувствованных жизненных ситуаций, погруженных в эмоционально насыщенную, эстетическую среду. Собранные вместе они составляют своеобразную художественную летопись, сцементированную общим пространством духа и сердечной памяти. Все, что художник изображает, знакомо и дорого ему с детства, о каждой включенной в предметный состав изображения бытовой подробности он может поведать нечто занимательное, связанное с эпизодом из личной биографии. Изображая фасады, интерьеры крестьянских домов, он может деликатно намекнуть на особую символическую ценность раскрытого окна. Тому подтверждением служат композиции «Открытое окно» (1955), «Майский дождик» (1960, 2006), «Май. Ласточки

А.М. Грицай
«Над Волгой»
1948–1952



прилетели» (1990), «День победы» (1975). По воспоминаниям художника, окно в родительском доме было для него главным источником впечатлений в младенческие лета. «Я смотрю в окно, пишет он в автобиографической повести, за которым льет проливной дождь. Старые деревья, словно навсегда, поставили под него могучие ветви. Кажется, нет конца этому дождю... Вот о стекло царапаются мокрыми листьями какая-то ветка: то появится в окне, то исчезнет, то опять появится, словно просясь в избу... Оторваться от окна невозможно, хочется смотреть и смотреть бесконечно».⁵

Дождливая погода в разное время года давала художнику повод для воплощения разнообразной гаммы переживаний и смысловых значений. Мажорные ноты, сопутствующие весенним грозам, летним дождям сменялись грустью осеннего ненастья; эмоции, вызванные различными проявлениями природы, смешивались с потоком широких общественных настроений и чувств, обретали способность характеризовать и оценивать происходящее, предвосхищать будущее.

Необычно крупные для станкового произведения размеры картины «Вечер. Сено убрали» (1988–1992) обусловлены желанием В. Сидорова сблизить изображенную ситуацию с реальным временем и пространством зрителя. Ее сюжет навеян воспоминаниями о счастливой поре, когда живы были родители, окружающая природа и сельский быт казались

В.М.Сидоров
«Мартовский вечер». 1959



единым, волшебным миром, полным необычайных явлений и самобытных сокровищ.

Основой для сюжетного построения полотна послужил рассказ мамы о сенокосной страде, по ее словам, самом светлом и радостном времени года. Ее муж, потомственный крестьянин, был неутомимым косцом, за день скашивал не одну делянку сочного разнотравья. Жене, молодой крестьянке, вменялось собирать высушенные валки в копны, а затем прятать душистое сено в большой сарай-сенник. В промежутках между трудами они вместе с мужем собирали грибы в соседнем лесу, обедали прямо на земле в тени деревьев. Всех этих подробностей нет в картине, но они могут быть дорисованы воображением посредством вложенных в образную ткань изображения ассоциаций.

Фронтально развернутую на зрителя конструкцию полотна определил фасад бревенчатого сарая с открытым входом посередине. По центру стены, спиной к зрителю симметрично расположились фигуры мужчины и женщины. В их облике угадывается состояние людей, испытывающих взаимное притяжение, почитающих за высшее благо жить и трудиться на родной земле, под мирными небесами. В раскрытии темы активно участвуют тональные отношения, градации теней и света, создающие нужное автору настроение, передающие красоту русского летнего вечера, ощущение опустившейся на землю благодатной тишины и покоя.

Специалисты, писавшие о творчестве художника, подметили его склонность изображать людей «издалека или сверху» делать упор в обрисовке облика не столько на индивидуальных чертах, сколько выявлять признаки нарицательного типа, присущие многим людям, наличествующие в характерах разных индивидов. Но и в тех случаях, когда персонажи изображены с близкого расстояния их жизненный облик в значительной степени воссоздан по представлению и жизненному впечатлению, сохранившемуся в памяти, в известной степени абстрагированных от непосредственных наблюдений. Облик действующих лиц картины «Вечер. Сено убрали», по словам автора навеянный воспоминаниями о родителях, лишен портретного сходства с конкретным оригиналом и скорее воспроизводит индивидуальность счастливых людей в лучшую пору их жизни. Можно предположить, что художнику удалось перевоплотиться в своих героев, прочувствовать их душевное состояние, тем не менее на расстоянии специфическим особенностям свойственно исчезать из поля зрения, переходить в разряд смутных ощущений. Детская память, а худож-

ник использовал именно этот ресурс, лучше удерживает впечатления связанные с практическим действием, конкретными обстоятельствами, типичным переживанием, в котором превалирует безличный аспект, обобщенное и во многом идеальное представление. Важно и то, что В.М.Сидоров вполне осознанно стремился возвести бытовую сцену в ранг всеобщей ценности, представить нашему взору фрагмент каждодневного существования людей получивших на краткий миг свободу распоряжаться собственной жизнью, познавших человеческое счастье и волнующую тайну любви.

Главное отличие рассмотренной картины от других работ «сенокосного цикла» состоит в том, что в первом случае усилия автора направлены на создание универсальной модели мироустройства, внутренне мотивированной и объективно возможной, тогда как в других картинах: «Сенокос» (1975), «Пора сенокосная» (2004) трудовой мотив занимает зрительно скромное место в окружающей пейзажной среде, фигуры людей с учетом их удаленности соизмеримы с высоченными деревьями, протяженным пространством земли и бездонным небом, словно уходящим в не постижимую бесконечность, но при этом объектом первостепенной важности не являются. Вместе с тем, их сюжетная функция значительнее той роли, которая обычно отводится стаффажу. Образная концепция обсуждаемых произведений построена на единстве двух сторон как бы пульсирующих в едином ритме благодатной природы и погруженном в нее трудовом мотиве. Пейзажная среда в данном контексте опосредованно проясняет состояние тружеников работающих для собственного блага. Поведение участников сенокосной страды, требующее привычных навыков, точных движений, убеждает в том, что люди заняты необходимым делом, далеком от непринужденной игры. Падающая на их слаженные действия легкая тень извечной заботы крестьян о хлебе насущном, красноречивый штрих характеризующий строгое, объективное отношение автора к природному миру и действительной сущности крестьянской доли. Организованное художником зрелище природы пленяет магическим обаянием подлинной человеческой правды, достигнутой путем концентрации и преобразования жизненного материала. В картине «Вечер. Сено убрано» формальные средства обслуживают содержание сформированное воспоминаниями, обобщающим представлением о счастливых мгновениях жизни людей близких художнику. В других картинах «сенокосного цикла» структура изображения в большей степени – ступок реально существующей действительности, заключенный в оригинальную комбинацию форм



А.М.Грицай
«Время песен жаворонка»
1982

и красок, увиденный в конкретном месте, в определенный час. Следует помнить и о том, что в художественном «организме» любой из сравниваемых картин нельзя отделить мысленное от чувственно непосредственного и отмеченный в одном случае сдвиг в сторону умозрения, а в других более спонтанного восприятия означает лишь то, что для раскрытия разных замыслов избираются адекватные трактовки и способы воплощения. К тому же, воспроизведение случившегося в прошлом, художником, живущим сегодня, всегда будет включать в себя личные, своеобразные переживания текущего времени, требующие такого же безотчетно искреннего, индивидуального выражения. Это касается и той части эмоционального содержания картин В.М.Сидорова, в которой закреплен опыт предшествующих поколений, эмоциональные значения, выработанные коллективным сознанием в процессе долгой общественной эволюции. Не случайно созданные мастером образы детства всегда связаны с универсальными категориями человеческой жизни, такими как мать-земля, родной дом, крестьянский мир, жизненный удел, тип и способ существования и другими непеременимыми истинами, помогающими выживать и совершенствоваться человеческим существом. Апелляция к отложившимся в памяти детским впечатлениям позволяет художнику не навязывать зрителю своей позиции при постановке серьезных мировоззренческих проблем и актуальных социальных вопросов, которые маячат за немудреными бытовыми оценками с участием детей. Лишенный «взрослой серьезности» простодушный тон изобраа-

зительного повествования априори оправдывает сокращение психологической дистанции между желанными, отрадными сторонами эстетически преобразованной действительности и противоречивой эмпирикой, далеко не всегда доставляющей удовольствие своим прозаическим видом и приземленным смыслом. Сближенный посредством художественной техники с мечтой жизненный материал обретает поэтическое дыхание, начинает светиться внутренним светом, проясняющим скрытые в природе и натуре людей реальные возможности сделать жизнь лучше, человечнее, в духовном отношении богаче и значительнее.

От созданных А.М. Грицаем произведений исходит ощущение подлинности, живой Правды. Но в их глубине также таится представление о нездешнем, прекрасном мире, основой которого служит земная реальность, открывающая духовному взору свои тайные смыслы. Расставание с запечатленным мотивом вызывало в нем чувство невольного сожаления, как если бы он расставался с чем-то для себя исключительно важным и дорогим.

В шестидесятые годы художник отходит от свойственной ему ранней манере скрупулезной выписанности и обильной детализации изображения. Впрочем, применительно к прочно сцементированной характерной авторской интонации живописи А.М. Грицаев, данные особенности едва ли можно считать недостатками. С годами он реже будет использовать возможности панорамной композиции, подкорректирует меру конкретности и натурной материальности в трактовке предметного содержания, цвет, моделирующий предметы, передающий воздушную атмосферу, небесный свод с облаками становится более сложным, пульсирующим, улавливающим внутренние излучения природы.

Гуманистический идеал мастера укоренен в действительности, имеет опоры в реальной духовно-нравственной почве эпохи, в бесчисленных примерах живой человеческой общности. Все помышления А.М. Грицаева о благом и высоком, добром и справедливом навеяны современностью, высшими потенциями природного и общественного бытия. В сюжетно-смысловом и формальном строе его произведений присутствует отклик на движение исторического целого к некоей высшей цели.

В ранних волжских пейзажах мастера «В Жигулях. Бурный день» (1948–1951), «Волга. Жигули» (1948), «Над Волгой» (1948–1952) автор увлечен задачей заново воссоздать целостность века, выразить отношение к недавнему героическому прошлому и духовной силе народа отстаивавшего Отечество в схват-

ке с фашизмом. Поставленную задачу мастер блистательно разрешил с помощью далекой, панорамной композиции, охватывающей огромное пространство, вобравшей вместе с живыми формами конкретной природы богатый сплав характерных настроений и ожиданий людей послевоенного времени. Во всех названных пейзажах лейтмотивом выступает простор реки, взятый выразительным контрастом к окаймляющим речное русло Жигулевским горам. Но если сравнительно легко уяснить смысл, заключенный в наружном «вещественном» слое изобразительного рассказа, развернутого в картинах, то необходимо больше чуткости, душевной отзывчивости, чтобы проникнуть в глубинную потаенную сферу выраженного содержания, воспринять трепет духа, движение идеальных чувств, авторских представлений, не всегда доступных прямому изображению, требующих от созерцателя напряженной внутренней работы.

На полотнах А.М. Грицаева природа предстает в своих живых, реальных очертаниях и пропорциях, без существенных исправлений и редуций. Кажется, художник использует предельно возможную полноту присущих ей структурных особенностей. Обилие жизненных черт не мешает ему в каждой работе широко использовать ассоциативные возможности живописи, раздвигать рамки непосредственно изображенного мотива с помощью обширной суммы соответствий, замещения зрительных впечатлений гаммой важных смысловых значений.

Живописный язык В.М. Сидорова сильнее дистанцирован от материальной предметности реального ландшафта, но при этом сохраняет реалистическую убедительность и жизненную конкретность. Сравнение творческих практик обоих живописцев свидетельствует о присущей реализму широте формальных возможностей для переложения натуральных наблюдений на язык искусства. В изложении замысла А.М. Грицаев использует принцип многогранной обрисовки предметов, входящих в состав изображения, передает их закономерное строение и вещественные свойства средствами одухотворенной живописной пластики, заставляющей обычные вещи светиться духовным светом высокого идеала. Применительно к живописи мастера можно говорить об известном распределении функций между цветом и композицией в реализации творческой идеи. Если применяемый им способ цветовой и светотеневой моделировки формы непосредственно отзывается на душевное вмешательство в процесс создания поэтического образа, то с помощью композиционных ходов художник активнее проясняет идейный смысл заявленной темы.

Один и тот же мотив служил мастеру основанием для воплощения разных состояний и выразительных достоинств природы. В каждом случае новизну художественного решения обеспечивали коррективы, внесенные в сложение образа.

Над программной картиной «Весенняя земля» (1965–1981) А.М. Грицаев работал семнадцать лет. Позднее возникнут другие выразительные реконструкции полюбившегося сюжета. В 1982 году мастер создает вариант с поэтическим названием «Время песен жаворонка», в котором содержание предыдущей работы получает новое эмоциональное развитие.

Понизив линию горизонта автор изменил количественное соотношение земли и неба, укрепил смысловую и психологический перевес за светоносной воздушной средой. Возникшее широкое пространственное дыхание пейзажа вошло в резонанс с названием полотна, обратилось в метафору «поющих сил природы». В картине «Весенняя земля» источником глубоких переживаний и широких представлений о жизни людей является сама живая, пульсирующая плоть земли, согретая теплом, ниспосланным из далекого космоса. Впечатляющая тектоника, пластическая насыщенность изобразительного мотива – результат пристального всматривания в природу, точного знания ее закономерного строения.

Материальной основой образа им служат формы органического мира. В процессе их воссоздания они что-то сокращают, сгущают, подчеркивают, доводят до полной ясности существенные черты и качества нередко скрытые под слоем случайных эффектов. Рожденные структурой образного языка, впечатления многое добавляют к выраженному образному содержанию, вносят в его понимание желанную полноту и многоплановость.

Для эстетического воплощения замысла каждый из мастеров использует оригинальный язык, со своим неповторимым тембром звучания и ритмическим строем. Цветовые вариации в работах В.М. Сидорова подсказаны красками самой природы, пропущены сквозь призму воспоминаний о годах отрочества, когда происходившее в окружающей жизни было расцвечено детской фантазией. Чистые, сияющие тона отдалают представленные факты от событий текущих дней. Колорит грицаевских пейзажей в большей степени привязан к жизненной ситуации существующей здесь и сейчас, наполненной переживаниями данной минуты.

Наряду с живописно решенным пространством одухотворенная пластика объемно моделированных предметов занимает важное

место в арсенале формальных приемов, выработанных А.М. Грицаев. Предметные формы в произведениях В.М. Сидорова менее материальны, хотя художник не отказывается от их точной характеристики и моделировки. Иногда кажется, что в создании образа основной упор он делает на пространственную глубину, «развеществленную» небесную сферу, символизирующую свободное парение мыслей и чувств. Он нередко строит пространство широко обобщенными большими плоскостями, сближая в едином цветовом плане конечное и беспредельное, мгновенное и вечное, соотносит композиционную метрику с процессами и коллизиями общественного бытия. Непростые перипетии родной истории, отображенные опосредованно, средствами пейзажной лирики получают в его картинах волнующее человеческое измерение.

Концепция пейзажа-настроения реализованные А.М. Грицаев и В.М. Сидоровым возникли в определенной социальной среде, отражают дух и стремления конкретного времени. Художникам несомненно повезло. Они застали сосуществование природы и человека земли в традиционном виде, могли наблюдать сохранившиеся черты исконного крестьянского быта. Разумеется, то, с чем им приходилось иметь дело в «аграрном секторе», мало походило на дореволюционную деревню с однородным населением и замкнутым, патриархальным образом жизни крестьян. Тем не менее, психология коренных жителей русских деревень не сильно поменялась по сравнению с XIX столетием, все так же представляла собой неразгаданную тайну, со многими неизвестными. Через внешнюю оболочку колхозной жизни явственно проступали черты самобытного русского мира, пробивались отзвуки древних обрядов и верований, воскресали архетипы земного и надмирного существования.

Для обоих пейзажистов родная природа сама по себе прекрасна и выразительна, способна доставлять эстетическое удовольствие и пробуждать высокие чувства. Каждый из них блистательно решил задачу раскрытия заложенных в ней неисчерпаемых богатств смысла, поэзии, художественной выразительности. Особую значимость их пейзажным образам придает присущая им способность к саморазвитию, выходу за пределы живописного пространства в безграничную сферу идеального, невыразимого, всечеловеческого.

Продолжение следует



Примечания:

1. А.М. Грицаев в кн. Валентин Сидоров «Гори, гори ясно...». М., «Галарт», 2008. С. 16
2. Из беседы с художником. 2013 г.
3. Из беседы с художником. 1987 г.
4. А.М. Грицаев в кн. Валентин Сидоров «Гори, гори ясно...». М., «Галарт», 2008. С. 16
5. Валентин Сидоров. «Гори, гори ясно...». М., «Инребук-бизнес». 2004.



«Двери моего детства». 2013



Т.И. БОЙЦОВА
искусствовед
Заслуженный
деятель
искусств РФ

Константин Кузьминых в контексте художественной жизни России

«Связь человека с местом его обитания — загадочна, но очевидна. Или так: несомненно, но таинственна. Ведает ею известный древним *genius loci*, гений места, связывающий интеллектуальные, духовные, эмоциональные явления с их материальной средой. На линиях органического пересечения художника с местом его жизни и творчества возникает новая, неведомая прежде реальность, которая не проходит ни по ведомству искусства, ни по ведомству географии...»

П. Вайль «Гений места»

Каждый город имеет свою неповторимую биографию, которая продолжает слагаться и в наши дни. Магадан... История этого сурового колымского края уникальна. Она связала в крепкий узел судьбы многих не только талантливых, но и выдающихся писателей, поэтов, артистов и художников. Многие из них оставили поистине прекрасный след на

этой земле, открыв своего рода культурный портал, соединяющий обширную территорию, лежащую на краю континента, с европейской и общемировой цивилизацией. В наши дни Магаданская область — одна из самых удаленных от столицы России, а Магадан — самый молодой областной центр Дальнего Востока, с активно развивающимися не

только экономикой, но и культурой. В творческой среде края особое место занимают художники. Здесь, как и в других регионах страны, работает отделение Союза художников России, играющее основополагающую роль в развитии изобразительного искусства области. Пятнадцать лет отделение возглавляет Константин Борисович Кузьминых — успешный художник и организатор, воспитанник Ленинградской средней художественной школы им. Б.В. Иогансона, художественно-графического факультета Хабаровского государственного педагогического института и Дальневосточной государственной академии искусств (Владивосток). К.Б. Кузьминых — член Союза художников СССР с 1989 года, Заслуженный художник Российской Федерации, член-корреспондент Российской академии художеств, один из ведущих художников Дальневосточного федерального округа.

Художник работает в станковой живописи и графике и успех его работ не случаен. За этим стоит талант, труд, мировоззренческая широта, активная жизненная позиция. Его творчество не просто связано с Дальним Востоком, оно пронизано острым ощущением красоты уникальной природы этого края, глубоким знанием самобытной жизни и быта народов Дальнего Востока, атмосферой этой земли. Я бы назвала этого художника — гением места в том смысле, в каком понимал это Петр Вайль.

К. Кузьминых постоянный участник художественных выставок в России — от всесоюзных и всероссийских до региональных и областных, а также выставок за рубежом — в США, Германии, Франции, Италии, Ирландии, Финляндии, Бельгии, Болгарии, Южной Корее, Китае и в других странах.

В 2013 году на Международном художественном салоне Французского национального общества изящных искусств *Carrousel du Louvre* (Париж) за триптих «Двери моего детства» (2013) он был награжден золотой медалью. Салон *Carrousel du Louvre* является одной из самых престижных художественных выставок Франции, проводится ежегодно в Лувре и представляет произведения не только французских авторов, но и творчество художников Испании, Германии, США, Китая, Кореи и многих других стран. Ранее, в 2010 году за картину «Прощание с моржом» (2010) К.Б. Кузьминых был отмечен серебряной медалью, а в 2012 за картину «Ожидание» (2011) — бронзовой медалью этого салона. Награжден Дипломами Флорентийской и Дублинской Биеннале современного искусства.

Произведения К.Б. Кузьминых давно вызывают интерес у искусствоведов, музейщи-

ков, коллекционеров. Они уже приобретены в собрания Министерства культуры РФ и Государственного музейно-выставочного центра «Росизо», хранятся в художественных музеях Хабаровска, Владивостока, Южно-Сахалинска, Якутска, Магадана, Комсомольска-на-Амуре, Биробиджана, Улан-Удэ, Читы, Барнаула, Сургута... Да много еще где: в частных галереях, личных коллекциях и корпоративных собраниях России и зарубежья.

С 2009 года К.Б. Кузьминых является секретарем Союза художников России по Дальневосточному федеральному округу. Его хорошо знают в регионах страны, в связи с его проектами, как правило, масштабными, глубокими по задачам и целям и очень важными для художников. Каждый из них, как правило, актуален и востребован в контексте современной творческой жизни нашего Союза. За последние годы он организовал и провел целую серию персональных и групповых художественных выставок в административных и культурных центрах Дальнего Востока и Сибири, был куратором масштабных региональных и межрегиональных выставочных проектов. Эти выставки укрепили связи субъектов Российской Федерации в области изобразительного искусства, внесли важный вклад в развитие художественной культуры нашей страны. Теперь остается ожидать выставку известного магаданского художника в Москве.

Многого стоит и возрожденные им Всероссийские выставки «Шелкография России» и «Художники — флоту». Возможно, их названия на фоне современного художественного

«Магадан»
2009





«Орден Красной Звезды». Диптих 2015

потока звучат старомодно. Но, множество российских графиков, любящих сложную и благородную технику шелкографии, а так же целый «легион» профессионалов, не раз «хаживавших» на суднах Дальневосточного, Балтийского, Северного, Черноморского пароходств, знающих жизнь моряков и рыбаков, горячо приветствовали возвращение к традиции устройства этих выставок. Обе выставки были передвижными: Благовещенск, Владивосток, Комсомольск-на-Амуре, Хабаровск, Южно-Сахалинск...

Художник имеет немалый опыт издательской деятельности. Первым его полиграфическим проектом был большой и содержательный



«Ожидание» 2012

альбом «Прекрасного след. Художники Магаданской области» (2002). В 2010 году Константин Кузьминых стал инициатором и руководителем работ по выпуску другого издания, тоже по-своему уникального, – альбома «Великая Отечественная война в произведениях российских художников». Книга была посвящена 65-летию Победы, и в ней впервые была опубликована обширная коллекция фронтовых рисунков и живописных этюдов, хранящихся в Союзе художников России, в Центральном музее Великой отечественной войны 1941–1945 годов и в личных архивах крупнейших отечественных мастеров.

К.Б. Кузьминых – автор идеи, редактор, художник, инвестор и руководитель работ по выпуску масштабного 9-томного издания «Изобразительное искусство Российской Федерации», посвященного современному искусству всех федеральных округов России. На протяжении трех лет (с 2011 по 2014) он терпеливо вел огромную и непростую во многих отношениях работу, поочередно связываясь со всеми региональными отделениями Союза художников, в каждом федеральном округе, собирая уникальную информацию о 1200 художниках нашей страны. В 2014 году, в преддверии XI съезда Союза художников России, проект был завершен. Он стал самым масштабным по географическому охвату и широте представленных материалов издательским проектом о художественной жизни России. Подборку внушительных альбомов привез делегатам съезда сам автор проекта К.Б. Кузьминых.

Не удержусь и сделаю небольшое отступление, касающееся дизайна многотомника. По своей строгости, от кегля шрифта до верстки полос

и разворотов, выбранный стиль соответствует изяществу лучших изданий. В общем-то, такое художественное решение не только уместно, но и соответствует уровню проекта, ставшего антологией профессионального изобразительного искусства современной России. В этом году, в связи с образованием Крымского федерального округа, художником было принято решение о выпуске десятого тома этой антологии, посвященного изобразительному искусству Крыма. Уверена, что дополненное еще одним томом, теперь уже 10-ти томное издание займет достойное место в ряду самых значимых событий культурной жизни нашей страны.

Одной из последних инициатив К.Б. Кузьминых стало предложение, направленное на то, чтобы на фоне точечных и порой эффективных творческих контактов российских художников с Китаем, установить прочные взаимосвязи в области изобразительного искусства на уровне Союзов художников России и Китайской Народной Республики. Обе организации входят в Международную ассоциацию пластических искусств при ЮНЕСКО и установление взаимовыгодных деловых и дружеских отношений между нашими творческими союзами выведет уже существующие и вновь организуемые совместные проекты на новый уровень, придав им государственный статус.

В рамках реализации этой инициативы в 2014 году в Пекине состоялась встреча секретаря СХР К.Б. Кузьминых с Председателем Союза художников Китая Лю Давзем. На встрече были достигнуты важные договоренности о совместной работе на ближайшие годы.

Что касается регалий и должностных постов, отмечу, что с 2006 по 2008 годы К.Б. Кузьминых являлся членом Общественной палаты Российской Федерации, в 2006 году ему была вручена высокая государственная награда – орден Дружбы. К.Б. Кузьминых избран членом-корреспондентом Французского национального общества изящных искусств. За творческую и общественную деятельность многократно награжден премиями, среди которых – премия Правительства Российской Федерации в области культуры и искусства, премия Министерства культуры СССР, премии губернатора Магаданской области и мэрии города Магадана и многие другие. Награжден почетными знаками Министерства культуры Российской Федерации «За высокие достижения» и «За вклад в российскую культуру», почетным знаком «За заслуги перед городом Магаданом». Художник является автором геральдического знака – эмблемы Министерства культуры Российской Федерации.



«Первый снег» 2012



«Новая камлейка» 2011

Творческие достижения Константина Борисовича отмечены золотыми медалями, Дипломами и Благодарностями Союза художников России и Российской академии художеств.

В 2015 году он – председатель ГЭК художественного факультета Дальневосточной государственной академии искусств, готовится с выставками во Францию, Корею, Китай...





«Последняя осень». Панно. 2012



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

Жестокий федоскинский романс

Занесенная одной из многих европейских мод, лаковая миниатюра, осев в подмосковном селе Федоскино, неожиданно сроднилась с именем-местом, став сущностной частностью воплощенного русского мировидения.

Федоскинский промысел – проявление «третьей культуры» — и не городской, и не сельской, зародившейся в пограничной среде то ли горожан, то ли селян, помнящих свое архаичное природное происхождение, но потянувшихся к цивилизационным соблазнам. В этом субкультурном промежутке сохраняется любовь к неброской красоте «времен года», к «простому» быту с его «трудами и днями»,

с праздниками веселья и удали, со смешными «городскому» взгляду прегрешениями.

Русская культура сосредоточена вокруг «слова» и все ее проявления «литературны». Некогда адмирал А.С.Шишков определил три источника «народного духа»: слово литургии, слово летописи, исторического предания и слово народное. Иерархическое качество

избранного слова многое предопределяет в изобразительной образности. Федоскино, полтора столетия пестуя свою «эстетику», выбрало преимущественно слово фольклорное, отражающее реалии жизни «простецов», лишенных права значительного высказывания. Федоскинская лаковая живопись-миниатюра родственна русскому романсу «литературностью» сюжетов-переживаний, не исключая страстей, томлений, порой «жестокой» мелодраматичности. Обычно достойную федоскинскую шкатулку можно «пересказать», сопроводить описанием, не считаясь с утверждением о смерти «большого нарратива» в пост-постмодернистские времена. Вторая обязательность федоскинской традиции – жанровость, близкая «передвижнической» станковой картине, с обилием деталей, повествующих, рассказывающих, заставляющих долго и внимательно рассматривать изображенное, по-детски радуясь, расшифровывая сюжетные загадки и словесно-музыкальные связи, попадая под очарование которых начинаешь ощущать-переживать нечто родственное, некогда с тобой бывшее.

Федоскино, развиваясь вначале бесхитро, по наитию, повзрослев к середине XIX века, в своем окончательном становлении удачно совпало во времени с первым русским «сосредоточением» (если помнить ставшие декларацией слова из дипломатической депеши канцлера А.М.Горчакова). Оскорбленность поражением в Крымской войне, неблагоприятно отбросившим Россию за пределы, в которые она униженно стремилась, забывая и предавая родной язык, растерянность страны, неожиданно исключенной из «европейского концерта», сменились «гордостью великороссов», побудившей к «великим реформам», к декларации особого национального пути, к возникновению в искусстве «русского стиля», к пристальному и плодотворному обращению к народной культуре во всех ее ветвлениях. Именно в это время возникает «Товарищество передвижников» и формируется собрание Павла Михайловича Третьякова. Именно в это время жанровая картина, при кажущейся камерности, улавливает подспудную социотектонику, позволяет ей прорваться, влияя на реалии пореформенной жизни. Тенденции «большой» культуры, как в капле отразились в деятельности федоскинской мануфактуры, предопределив ее дальнейшую, преимущественно народно-жанровую направленность и при «копировании», и при создании собственной сюжетики. Именно обретенные во второй половине XIX века родовые черты стали тем оселком-камертоном, по которому настраивается-направляется-проверяется чистота федоскинской традиции.

«На коньках»
Шкатулка
2013«Эх прокачу!»
Шкатулка
2013«Бабе лето»
Шкатулка
2012



Портрет трижды
героя СССР
А.Покрышкина
Шкатулка
2015

Современной федоскинской живописи грозит опасность стать фрагментом интернациональной глокализации, не менее губительной, чем внешне противоположная глобализация. Создание прикрытых благими намерениями «национальных брендов» чаще низводит сущностное явление до примитивной торговой сувенирности, до чрезмерно зазывной мишурности. Подлинность федоскинских заветов гомеопатически сохраняется в творчестве отдельных мастеров, наследственно-органически ощущающих связь избранной формы с потаенными смыслами родового бытия.

Чувствительная сюжетность основа творчества Татьяны Дмитриевой. Ей любо сродняться с собственными придумками-рассказами через автопортретность круглолицых, миниатюрных, как и сама автор, героинь. Будучи почтительной ученицей одного из лучших «федоскинцев» — Геннадия Ивановича Ларишева, унаследовав от него любовь к детально-многодельной сюжетности, Дмитриева избильна в своих придумках, что, собственно, и отличает истинного художника от перво-классного ремесленника. При этом она не чурается из поколения в поколение передающихся разработанных мотивов от виртуозной «шотландки» до знаменитых «троек с бубенцами». Соблюдая традиционные обязательности, спасающие от аффектированной

погоны за «новизной», Дмитриева пишет свои миниатюры по законам «большой картины», тщательно прорабатывая композицию в рисунке и цветовом эскизе. Собственно, ее рисунки и эскизы обладают художественной самодостаточностью, превосходящей обычные предварительные кроки. В рисунке Дмитриева сосредоточена на осевых композициях, на «аналитическом» исследовании деталей, позволяющем выходить на итоговый контур по законам классического формообразования, а не имитационной «приглядки». В живописных эскизах, как и в этюдах, ищет, фиксирует доминантный цветовой звук, определяет валерные диапазоны, колористические камертоны. Авторский профессиональный поиск, кажущийся излишним в отработанной системе приемов федоскинской живописи, позволяет Татьяне Дмитриевой развивать традиции в современность, почтительно сохраняя и все «знаки узнавания» и удовлетворяя обязательное художническое честолюбие.

Рассматривая миниатюры Дмитриевой, почему-то вспомнил вроде как шутовское высказывание выдающегося русского художника Владимира Никитича Телина: «Кто не умеет писать малые картины, пишет большие». Вот и задумайся — то ли шутка, то ли прав, к примеру, Павел Андреевич Федотов — сердцевед и рассказчик, непревзойденный русский жанрист, мастер воплощения «большого» в «малом». Сам Телин с любовью собирал лукутинские, вишняковские лаки, несомненно, вглядывался в них, находя источники для личного прочтения извечных русских жанров с их чередой встреч, гуляний, прощаний, радостей уютного быта, роковых страстей..., одним словом, того бисера жизни, что в итоге и является ее — жизни — не тщеславной сутью.

Татьяна Дмитриева — художник артельный, добросовестно выполняет рутинные фабричные планы, не впадая при этом в размеренное производственное уныние, ищет через живопись возможность приоткрыть свое личное не столько понимание, сколько переживание увиденного и прочувствованного. Круг ее интересов максимально широк — от исторических портретов, интерпретаций сложившихся сюжетов до собственных, только ей привидевшихся тем. Как художник, чтущий традицию, она виртуозно владеет федоскинскими приемами письма к «черному фону», любит полноценную живописную картинность, пишет «по сквозному», используя перламутровые подкладки, но при этом избегает, сторонится чрезмерной и столь модной сейчас «ювелирной» пестроты, помня о добродетелях «большой формы», о необходимости ясной, цельной читаемости цветовых и орнаментальных отношений, помня о необходи-

мости стремления к обретению образности. Удачи Татьяны Дмитриевой литературны, поэтичны, музыкальны, окутывают лаской каждого, держащего в руках ее «изделия». Смотришь зимние жанры и непроизвольно шепчешь хлебниковские строки: «Русь, ты вся поцелуй на морозе!» Смотришь лето — изнемогаешь от неги, осенью печалишься, весной на что-то надеешься. Вглядываешься в портрет героя-летчика А.И.Покрышкина и понимаешь, что в его основе не столько фотография, сколько песенное представление о вольном и грозном «красном» соколе.

Негромким трагизмом проникнута композиция «Последняя осень» — память об ушедшем учителе Г.И. Ларишеве. Кто знал Геннадия Ивановича, удивится не только портретной точности, уместившейся на пластине чуть больше человеческой ладони, но тому, как верно передана его внутренняя умиротворенность, все приемлющая как благо, не исключая и последнего ухода. «Осень патриарха», предвещая о неизбежном, становится образом смиренного согласия с жизненным круговоротом.

Творчество Татьяны Дмитриевой — апология достоинств современного классического искусства, а, вернее, мировидения, склоненно почитающего предшествующее, свободно и законно владеющего наследием, и от того вольно творящего современность, предвещая неискоренимое будущее не только федоскинскому промыслу, а той линии в русской жизни и культуре, что скрывается и открывается под слоями ставших исконно русскими «лаков».



«Темно-вишневая шаль»
Шкатулка
2015



«Мастер»
Шкатулка
2014



«На всякий роток не накинешь платок»
Шкатулка
2013



«Собирались города русские под знамена Москвы». 1980



Т. КОТКОВА
искусствовед,
член Союза
художников
России,
сотрудник
Мстерского
художествен-
ного музея

Благословенна Земля Русская в произведениях В.П.Фокеева

16 мая 2016 на 76 году жизни скоропостижно скончался Заслуженный художник России Фокеев Валентин Павлович. Неожиданно из жизни ушел светлый, мудрый интеллигентный человек. Он был полон сил и энергии — в сентябре собирался открывать свою персональную выставку в Можайском художественном музее. Был приглашен на очередную краеведческую конференцию в г. Можайск.

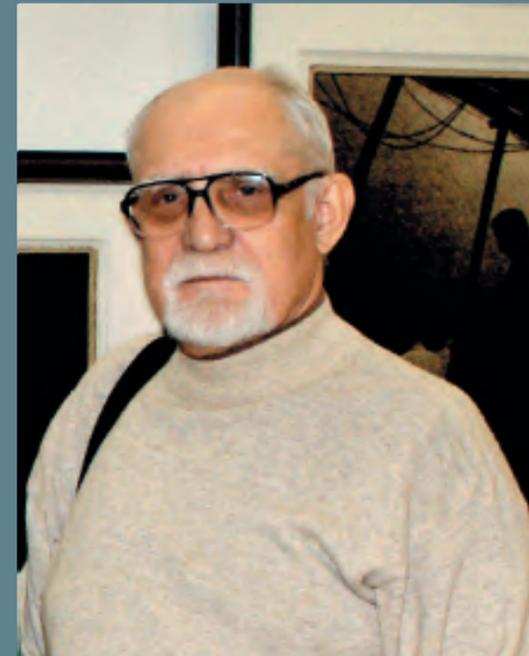
Фокеев Валентин Павлович, один из первых художников миниатюристов получил высшее московское образование, многие годы работал в области книжной иллюстрации. Создал цикл «Русские крепости», являющийся уникальным памятником истории нашей Родины. Воспевал в своих произведениях образы былинных богатырей, героическое прошлое, историю Земли русской. Живя и работая в Москве, внес в искусство Мстеры особую одухотворенность, нравственность и интеллигентность.

Валентин Павлович Фокеев в совершенстве владеет приемами письма не только мстерской лаковой миниатюры, но и иконописи, и книжной графики.

В.П. Фокеев мастер сложных, многофигурных композиций, его работы отличаются большой культурой письма.

Историческая тема является главной в творчестве В.П.Фокеева. Прошлое и настоящее русского народа, его история, былинный эпос, народные сказания и предания составляют для него одно единое целое.

В миниатюрах идет многоплановый повествовательный рассказ о днях минувших.



Много работ представлено на исторические темы: «Утро на поле Куликовом» (1980), «Град непокоренный» (1982), «Иди государь против нечестивых...» (1995), — была создана серия произведений, мощных по глубине образов.

В своих творческих поисках он обращается к иконописным традициям Мстеры. Памятники древнерусской живописи становятся для него источником интересных художественных решений. Примером этого может служить шкатулка «Собирались города русские под знамена Москвы» (1980). Это эпическая повесть о создании централизованного государства. Композиция решается как ши-

рочайшая панорама, как обобщенный образ земли русской. Тема объединения сил, «собираения», находит здесь интересное образное решение. Богатство и тонкость колорита передает состояние духовного обновления и внутреннего подъема.

Во многих произведениях художника основные действия происходят в центре композиций. Например, в работе «Садко» (1997) — былинный герой стоит на лобном месте, в белой рубахе, с развевающимся на ветру красным плащом. Миниатюра подкупает изображением новгородской архитектуры, ее детальной проработкой, своеобразным узорочьем, построением композиции по кругу.

В миниатюре «Декабристы» (1990) поражает каллиграфическая точность линий в изображении архитектуры Петербурга. Архитектура величественна и монументальна, но от нее веет официальной холодностью, она живет гармонично и слаженно. Государь дает указания своим подданным, войска устремлены на подавление бунта. Маленькая, разрозненная группа декабристов изображена в центре и сразу привлекает внимание зрителя. Они окружены войсками, смятенным по духу народом и отвергающим их духовенством. Конная статуя Петра в лавровом венке, в верхней части композиции, олицетворяет незыблемость царской власти. По колориту работа сложная, сочетание коричневых, различных оттенков киновари передают трагедию происходящей ситуации. Рыхлый снег написан так, что он словно дышит.

В 1990-е годы колористическое решение в работах художника изменяется, он использует светлые тона красного, зеленого, охры, благодаря чему живопись становится



«Садко». Шкатулка. 2007



«Иди государь против нечестивых»
Ларец. 1995



«Зимняя тройка»
Шкатулка овальная
1996

светоносной, мягкой. Даже когда он обращается к теме битвы, она звучит как лирическое, спокойное воспоминание о днях минувших.

2000-е гг. в творчестве художника появляется тематика, связанная с евангелистами Лукой, Марком, Иоанном, Матфеем. Автором были написаны записная книжка «Святой евангелист Лука» (2008), маленькая иконка «Святой Лука» (2005), ларец «Благая весть» (2010). Благодаря использованию черного цвета как фона, четко прослеживается ритмическое построение в архитектуре.

В мире всегда гармония есть и Фокеев пишет ларец «Гармония» (2000), в котором показывает зрителю, что мир прославляют и совершенствуют – художник, поэт-летописец и гуслир-музыкант. Художником найдено интересное композиционное решение – это изгиб архитектуры по спирали, что создает иллюзию движения.

Художником Фокеевым создана серия миниатюрных шкатулок и ларчиков, изображающих древние крепости и монастыри, являющиеся оплотом Русского государства. Пока они стоят, и Русь стоять будет – здесь и Суздаль, и Псков, Ярославль, и Зарайск, Новгород, и Петербург. Шкатулки по форме и размеру от двух до трех сантиметров. Поражает мелочность письма, детальные проработки вплоть до оконцев.

Не менее интересной является серия «Перстни» – «Музыка», «Фрукты» (1984), «Розы», «По улице мостовой» (1998), «Марк» (2005). Тонкая филигрань золотой разделки просматривается в написании цветов и фруктов. Они объемны, излучают сказочное мерцающее сияние.

Не обошел стороной Фокеев тему русских троек. Композиции полны динамики, движения. На одних – ямщики погоняют коней лихо, нахлестывая кнутом, на других погоняют нежно, любя. В «Богатырской тройке» занимательно изображена карета, в виде города. Тройка на заколке для волос передает какое-то особое состояние зимы, вечерних сумерек, кони по цвету серые, гривы и хвосты тонко расписаны серебром. Тройка на бисернице до того мелка, что нужно иметь немислимое зрение и обладать особой виртуозностью письма для написания такой миниатюры.

Особое место в творчестве В.П. Фокеева занимает написание икон. В работах «Благословенна Земля Русская», выявились характерные особенности письма художника.

Во-первых, фона в иконах словно дышат, в них нет плотной тушевки.

Во-вторых, нимбы святых на иконах написаны цветом, с высветлением к абрису головы. Нимбы Фокеев не выкладывает листовым золотом, что на сегодняшний день так характерно для промысла Мстеры. Они оттушеваны твореным сусальным золотом, или раскрыты охрой, а по ней идет уже растушевка. Благодаря высветлению нимбов и притенению лиц достигается особый эффект объема головы святого. Особое внимание художник уделяет написанию рук и ног святых. Они отличаются грамотным и правильным построением.

Мягкое написание тканей идеально. Секрет В.П. Фокеева заключается в теневой росписи по левкасному грунту, а роскрышь краской уже идет непосредственно по росписи. Благодаря этому и возникает мягкость в прописи работ.

Необходимо обратить внимание на многоклеймовое решение икон. Среди них выделяются «Великомученик Пантелеймон» и «Владимирская икона Богоматери с праздниками». Пейзаж в клеймах поражает большой культурой письма. Удивительная выверенность и отточенность линий просматривается в изображении фигур. Орнаментальное узорочье архитектуры играет светотенью.

Художник В.П. Фокеев использует в написании икон исключительно минеральные теперные краски, возрождая тем самым технологию письма древнерусских иконописцев.

Важно отметить не менее интересный, найденный момент в оформлении завершающей стадии иконы – филенки заканчиваются своеобразными виньетками с выносом их на основное поле, либо средник окаймляется в виде декоративных колонн, идущих от ярославских писем. Этот прием придает созданной иконе особую драгоценность.

Для создания художественных образов В.П. Фокеев использует древнерусскую символику. Например, в иконе «Явление Святой Троицы Александру Свирскому» художник использует символическое изображение божественного сияния вокруг ангелов в виде круга, который называется – кругом славы. За всю историю христианства лишь один человек был удостоен явления святой Троицы. В 1507 г. в глухих карельских лесах инок Александр узрел Бога в трех лицах. «Воссиял сильный свет, и святой увидел вошедших к нему трех Мужей в белых одеждах, каждый из них имел в руке свой посох...» Бог повелел создать здесь церковь в честь Живоначальной



«Декабристы». Шкатулка. 2006



«Поединок». Панно. 1995



«Тройка».
Заколка для волос



«Богоматерь Иверская»
Икона



«Введение богородицы во храм»
Икона. 2002

Троицы и устроить обитель. Обычно в иконографии показывают момент, когда Александр стоит перед ангелами на коленях. Художник в верхней части композиции изобразил Троицу, а ниже Иисуса Христа, показывающего на обитель, который предстоит создать Александру. А. Свирский изображен на фоне горы – символа пути человека к Богу.

Необходимо отметить, что В.П. Фокеев многие годы работал в области книжной иллюстрации. В 1981 г. выходит комплект открыток по былине «Садко». В 1982–1986гг. он создал цикл «Русские крепости», изображая древнерусские храмы и крепостные сооружения. Русские крепости являются уникальными памятниками истории нашей Родины, они свидетели патриотических подвигов русского народа. Каждая крепость – это сложный архитектурный комплекс представленный художником в своем былом облики. Приемы мстерского письма способствовали интересному художественному решению. Цикл «Былины об Илье Муромце» посвящен одному из любимых фольклорных героев.

Самой трудоемкой и значительной работой художника является цикл графических листов «История Отечества» (1990-е – 2003), над которым он работал в течение десяти лет. На 15-ти больших развернутых листах, разбитых на миниатюрные клейма, по принципу житийных икон, идет повествовательный рассказ о создании Русского государства от Рюрикovichей до наших дней. В.П. Фокеев продолжает традиции древнерусских лицевых летописей. Компонировка листов по построению композиции не одинакова. На одних листах клеймовый рассказ идет вокруг одного центрального пятна, в других же, композиционных центров несколько, соответственно и увеличиваются и клеймовые повествования. В листах до смутного времени в истории больше изобразительных средств, текстовой рассказ незначителен. Начиная с эпохи смутных времен, идет увеличение смысловой нагрузки текста. Композиционное и цветовое решение листов грамотное, цельное, в них отсутствует дробность, поэтому они хорошо просматриваются. Цикл графических листов «История Отечества» доказывает, что автор виртуозно владеет линией, построение композиций безупречно, так же как и детальное знание истории Русского государства. Образы князей Гостомысла, Олега, Юрия Долгорукого, Андрея Боголюбского, Александра Невского, царей: Ивана Грозного, Петра I, созданные художником, достоверны и убедительны.

Не менее интересны графические листы – иллюстрации к сказке из собрания А.Н.Афанасьева «Иван – Богатырь». Созданные об-

разы богатырей – Ивана, Дубыни, Горыни, Усыни удивляют зрителя силой богатырского духа. Художником Фокеевым найдено интересное композиционное оформление страницы. Каждый лист заканчивается сюжетной полосой, подробно повествующей о путешествиях главного героя. Книга «Иван – Богатырь» в иллюстрациях художника В.П. Фокеева доставит много приятных минут для детей в кругу чтения всей семьей.

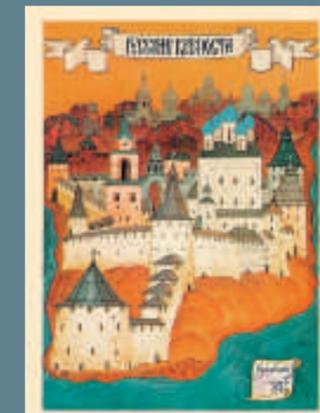
В 1999 году Валентину Павловичу Фокееву было присуждено Почетное звание Заслуженный художник России. В.П. Фокеев являлся членом Московского областного Союза художников.

Произведения В.П. Фокеева постоянно экспонируются на зональных, республиканских, всесоюзных, международных выставках.

В.П. Фокеев обладает своей неповторимой индивидуальностью, поэтому естественно и закономерно появление в мстерской лаковой миниатюре «фокеевской» художественной манеры исполнения. По словам художника «Сохранение традиций – это прогресс искусства, это процесс не этапный, а каждодневный, порой даже незаметный. Это метод познания народа, жизни, самого себя». И с этими словами сложно не согласиться. И действительно, благословенна Земля Русская в работах созданных Заслуженным художником России Валентином Павловичем Фокеевым.



Святой Благоверный князь
Андрей Боголюбский



«Русские крепости»
Набор открыток



«Русские крепости»
Набор открыток



«Бештау», 1882. * Мемориальный музей-усадьба художника Н.А. Ярошенко. Кисловодск

К 170-летию со дня рождения генерала-майора и художника Н.А. Ярошенко



*В.М. КОТКОВ
доктор
педагогических
наук, профессор
кафедры гуманитарных и соци-
ально-экономических дисциплин
Военной академии связи*

«Я пишу то, что дает мне жизнь и данное время, и мимо чего равнодушно пройти не могу...»

Николай Александрович Ярошенко родился 1 декабря (по старому стилю) 1846 года в Полтаве, в семье отставного генерал-майора Александра Михайловича Ярошенко. Когда сын подрос, отец отдал его в Полтавский кадетский корпус. Вскоре семья Ярошенко переехала в Санкт-Петербург, где Николай Александрович продолжил обучение в 1-м Санкт-петербургском кадетском корпусе, затем поступил 25 августа 1863 г. в Павловское военное училище, а 20 июля 1864 г. был переведен в Михайловское артиллерийское училище, которое окончил с отличием. В августе 1865 г. в чине подпоручика был зачислен в артиллерийскую бригаду, а через два года, буду-

чи поручиком, выдержал экзамен и поступил в Михайловскую артиллерийскую академию. По окончании курса наук в Михайловской артиллерийской академии был назначен заведующим штамповальной мастерской Петербургского патронного завода. На военном заводе он прослужил более двадцати лет. В 31 год стал полковником. На сорок шестом году жизни, в 1893 г., оставляет военную службу. За отличную службу в 1892 г. произведен в генерал-майоры с зачислением в запас полевой пешей артиллерии.

В Санкт-Петербурге Николай Александрович учился у Крамского на вечерних классах ри-

совальной школы. Здесь он приобретает профессиональные навыки в рисунке, живописи, познает законы композиции. Участь в военной академии, он одновременно становится вольнослушателем Петербургской Академии художеств и получает высшее художественное образование, благодаря упорству, силе характера, большой страстной любви к искусству.

Многолетнее, постоянное, ежедневное общение с рабочими на Петербургском патронном заводе помогло понять жизнь простого народа. Именно в заводских мастерских Н.А. Ярошенко нашел своего героя, своего «Кочегара». Прожил 52 года. И только 6 из этих прожитых лет были полностью посвящены изобразительному искусству. Художник-портретист. После первого посещения Кисловодска летом 1875 г., полюбил этот край, стал писать пейзажи, и с 1882 г. почти каждое лето проводил в Кисловодске. «Ему нравились окрестности Кисловодска, горные пейзажи. Их и людей, населяющих этот край, он писал в большом количестве», — отмечает В.В. Секлюцкий. Ярошенко разносторонне одаренный художник-жанрист, мастер психологического портрета, проникновенный пейзажист и превосходный рисовальщик.

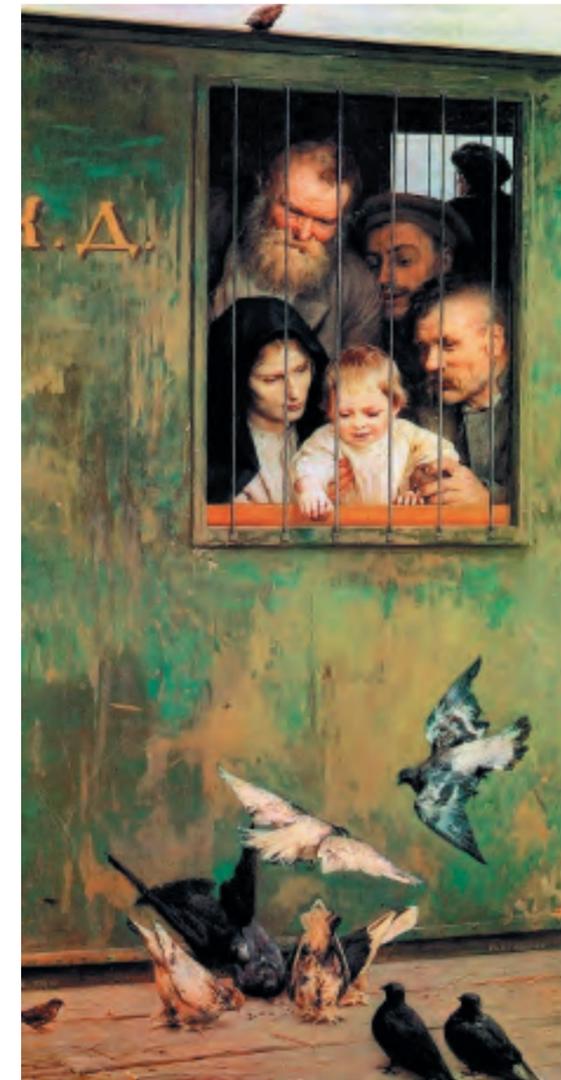
В Кисловодске в 1885 г. была куплена усадьба в центре города. После увольнения из военной службы, в 1892 г., он с семьей поселился на постоянное жительство в этой усадьбе. Семья владела усадьбой 30 лет. Усадьба стало широко известна как «Белая вила». В стране стали популярны в культурных кругах знаменитые «ярошенковские субботы». Их усадьба стала центром культурной жизни не только Кисловодска, но и всех Минеральных вод. На территории усадьбы по субботам собирались известные деятели искусств России: А.И. Куинджи, А.М. Васнецов, И.Е. Репин, Л.Н. Толстой, Ф.И. Шаляпин и другие.

Ярошенко единогласно принимается в члены Товарищества художников-передвижников. Затем избирается в правление, принимает активное участие во всей его деятельности, становится душой этого общества. После смерти Крамского Николай Александрович возглавил Товарищество.

Каждое его новое произведение являлось общественным и художественным событием, вызвало горячий отклик в обществе. Его картины провозглашают человечность, чувство справедливости, сострадание к простым людям. На 6-й передвижной выставке в 1878 г. появляется его «Кочегар», который поразил зрителей своей силой, правдивостью, картина выражала настроения времени. Ярошенковский «Кочегар» был первым образцом индустриального рабочего в русской живописи.

Однофигурная композиция приближает его к портрету. Одновременно с «Кочегаром» на выставке экспонировалось другое полотно художника – «Заключенный», которое произвело на современников сильное впечатление. Ярошенко создает целую серию картин, посвященных молодежи 70-80-х гг. Николай Александрович хорошо знал и любил молодежь, в свою очередь она ему отвечала взаимной любовью. Ей посвящены картины «У Литовского замка», «Причины неизвестны», «Студент», «Курсистка».

Истинное всенародное признание получила его картина «Всюду жизнь», которая вошла в историю русского искусства «как предвестие надвигающейся революции». В то же время она выражала торжество жизненных идей, которые прокладывают себе пути, находясь в самых тяжелых условиях. Она будила светлые,



«Всюду жизнь»
1888
ГТГ. Москва



«Кочегар»
1878
ГТГ. Москва



«Студент»
1881
ГТГ. Москва

гуманистические чувства. «Какой грустный, какой глубокий сюжет! Какая сцена! Какие типы! Великолечно!» – восхищался по поводу этой картины В. Стасов.

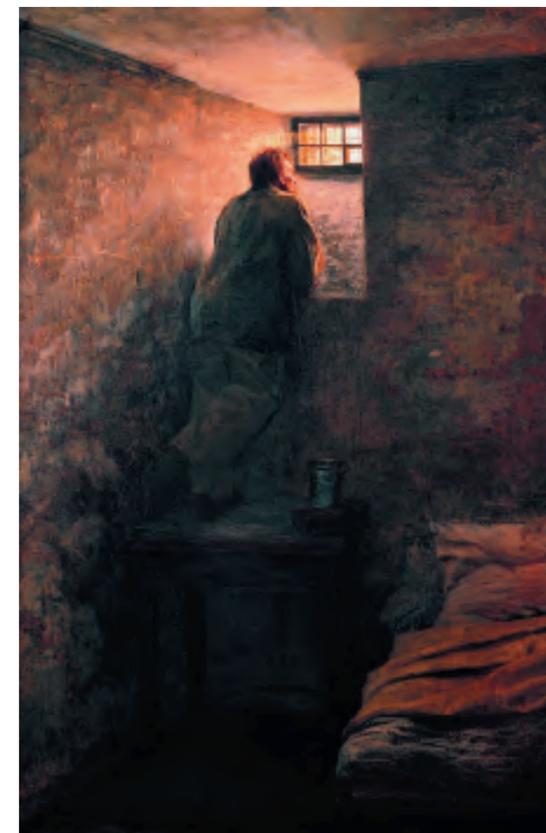
Ярошенко был прекрасным портретистом-психологом. Им создана великолепная портретная галерея видных деятелей русской науки, литературы и искусства: М.Е.Салтыкова-Щедрина, И.Н.Крамского, Л.Н.Толстого, Д.И.Менделеева, И.И.Шишкина, А.Я.Герда, П.А.Стрепетовой и других. Мастерски и любовно написанные портреты дают нам полное представление не только о внешнем облике этих людей, но и об их внутренней, духовной жизни, их стремлениях. Подметить индивидуальные особенности человека, разгадать его характер, уловить черты его лица, раскрыть внутренний, духовный мир – это все свойства портретиста, которыми и обладал Николай Александрович, проникая в душу человека, разгадывая самую его сущность. М.В.Нестеров всегда высоко ценил дарование Ярошенко как портретиста. В письме к художнику И.С.Остроухову в 1898 г. он писал: «...Портреты Ярошенко прекрасные, тонкого анализа характеристики выдающихся людей». Главное в портретах Ярошенко – прославление духовной силы, красоты и величия русского человека.

Очень любил природу и много работал над пейзажем. Как художник-пейзажист раскрывает нам то, чего мы порой не замечаем в природе или пропускаем, проходя мимо, изображает красоту и прелесть форм природы, ее живописность и очарование. Неутомимый путешественник, Ярошенко много ездил по России, по Западной Европе, был в Египте, Турции. На Кавказе же нет мест, где бы не побывал Николай Александрович. Кавказ был ему милее всех других мест, явился счастливым его открытием, последней любовью. Его захватывает и привлекает суровая красота и величие белоснежных гор. Он воспел их в таких замечательных картинах, как «Снежные вершины», «Красные камни», «Кисловодск», «Эльбрус в облаках». Из больших пейзажей следует отметить «Шат-Гора» – Эльбрус при рассвете, освещенный лучами восходящего солнца. Плывущие ровные облака слева извещают о рождении нового дня. Над ними горделиво возвышается белоснежный царственный двуглавый исполин – страж Кавказского хребта – Эльбрус. Эльбрус – главный герой многих пейзажных произведений Ярошенко. Ему пришлось проделать опасный и трудный путь, чтобы прекрасно увидеть и написать снеговую шапку двуглавого исполина. Пейзаж «Красные камни» можно отнести к лучшим по живописи, очень небольшой по размеру, написанный широко, сочно, смело и красочно.

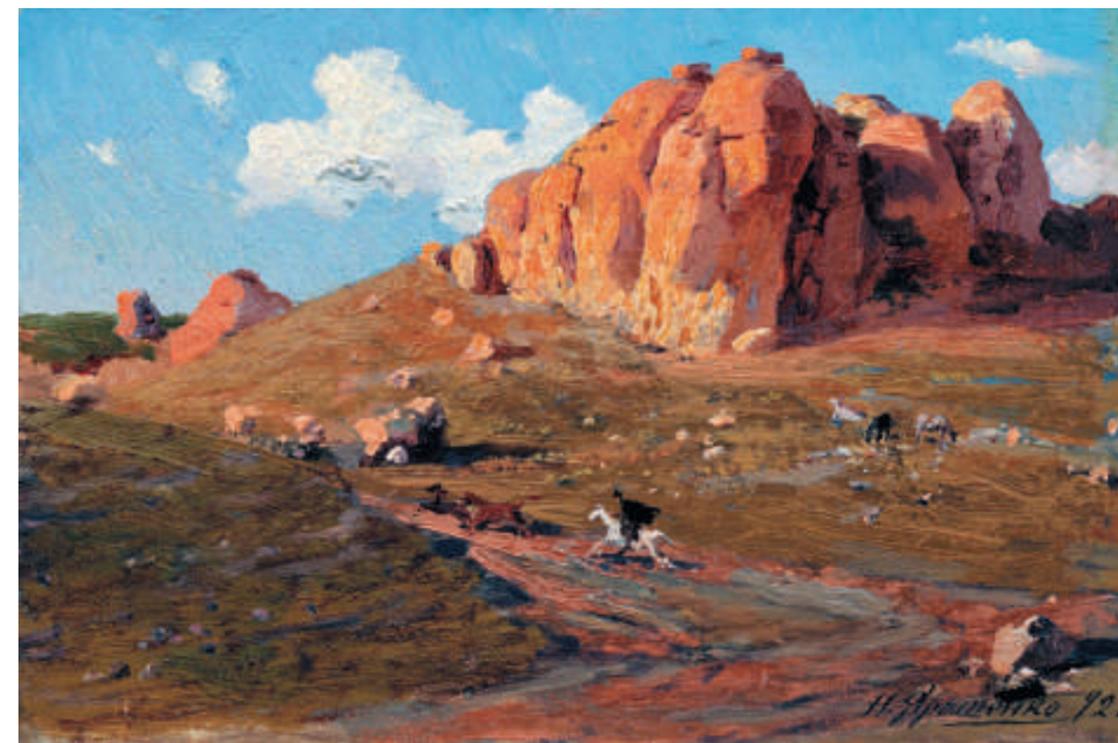
Кусочек голубого солнечного неба с теплым облачком, красный песчаник с необычно причудливыми формами, большая горная поляна и скачущий всадник. Удивительно музыкален и свеж этот пейзаж! Глядя на него, не верится, что он написан в 1892 году. Впечатление такое, что написан вчера, сегодня. О таких говорят: «Мал золотник, но дорог».

На передвижных художественных выставках кавказские пейзажи привлекали большое внимание зрителей и получили высокую оценку не только общественности, но и художников. Великий Репин писал: «Следовало бы Ярошенко вместо того, чтобы писать картины и портреты, переключиться на пейзажи...». Восторженно отзывался Стасов об этюдах Ярошенко, называя его «портретистом гор», настолько художник глубоко их чувствовал и понимал, открыв нам неповторимый мир Кавказа. В.В.Секлюцкий замечает, что «если бы все написанное и нарисованное художником Ярошенко о Кавказе собрать воедино, то мы с вами увидели бы «художественную энциклопедию» Кавказа – его природу и типы народов Карачаево-Черкесии, Кабардино-Балкарии, Осетии, Дагестана, Сванетии, Абхазии, Азербайджана, Аджарии...».

Николай Александрович Ярошенко любил и прекрасно знал обычаи народов Кавказа, их чудесные песни, легенды, сказания. Художник объездил глухие ущелья Центрального



«Заклоченный»
1878
ГТГ. Москва



«Красные камни»
Этюд. 1892*

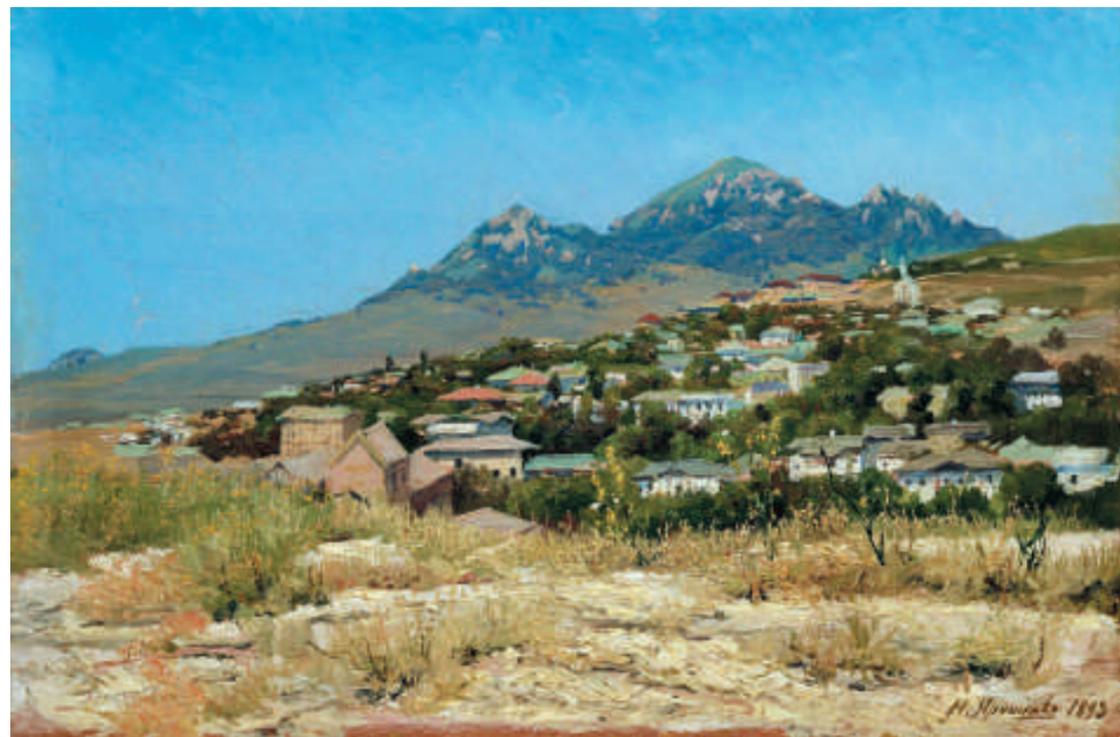


«Гора Ужба
в Сванетии»
Этюд. 1882 *

Кавказа. Он пробирался верхом через снежные перевалы и заходил в такие дебри, до которых в то время «еще не добирался ни один

становой»; добирался с этюдником, красками и холстом до самых отдаленных аулов. Следует заметить, что это были не просто путешествия, это были этюды, которые художник так много писал. А по этюдам, наблюдениям рождались великолепные горные пейзажи. Он сближался с простыми людьми, изучая культуру и обычаи горцев, их предания и песни. Здесь же родился и замысел большой тематической картины «Песни о былом», экспонированной впервые на 22-й передвижной выставке в 1894 году. Содержание произведения проникнуто чувством глубокого уважения художника к горцам, пониманием их характера, обычаев и быта. Талантливых юношей из аулов художник обучал живописи у себя дома. Первый карачаевский художник Ислам Пашаевич Крымшамхалов стал художником благодаря Ярошенко, окончив Петербургскую академию художеств. В экспозиции музея имеется живописный этюд Крымшамхалова с изображением художника Ярошенко. Есть сведения о связях Ярошенко с осетинским поэтом Коста Хетагуровым. Тема Кавказа стала для Ярошенко чуть ли не главной в его творчестве – привлекала своеобразная прелесть пейзажей и восхищали обитатели гор. Среди горцев у него было много друзей. Приблизив свой мольберт к аулам, он нес людям гор передовую русскую культуру, учил и воспевал талантливых сыновей кавказских народов. Не случайно в книге отзывов появилась такая запись: «Посетили музей

«Пятигорск»
Этюд. 1893 *



«Шат-гора»
1884 *

Н.А. Ярошенко в первый день его открытия. Мы очень рады этому. Хотелось бы сообщить, что очень многие знали Н.А. Ярошенко в Карачае и помнят его сейчас... Мы рады тому, что его кистью изображены картины из жизни карачаевского народа. Приветствуем открытие музея. М.А. Хабичев, М.А. Хубиев, Х.Э. Дзаджев, И.Х. Урусбиев, К.Г. Лайпанов».

Любовь к краю обнаружилась и в его известном завещании, в котором он предлагает продать его усадьбу и на вырученную сумму построить в Кисловодске Горное училище.

В конце своей жизни Ярошенко снова возвращается к теме труда, к теме рабочего класса. Он задумал написать картину из жизни горнорабочих. Но замысел остался неосуществленным. Этому помешала неожиданная кончина художника в 1898 году. Нужно отметить, что к творчеству художника в современном ему обществе относились по-разному. Мы уже говорили о широкой популярности его среди революционно-демократической интеллигенции. Иное отношение было со стороны власти и имущих. Посетивший однажды выставку Ярошенко великий князь Михаил Александрович воскликнул: «Ведь какие картины он пишет! Он просто социалист! Он не наш!» Реакционная критика работы художника не принимала. Появление картин Ярошенко вызывало у нее ярость, озлобление и потоки ругани. Конечно, если учесть официальное положение Ярошенко – офицера царской армии, то творчество этого замечательного художника носило особый общественный и политический смысл. Он говорил: «Я пишу то, что дает мне жизнь и данное время, и мимо чего равнодушно пройти не могу, а в будущем



«Горец
(Горец верхом)»
Этюд. 1890-е *

такое искусство запишется в историю». Умер в июне 1898 г., работая в своем рабочем кабинете в усадьбе.

Похоронен в сквере у Свято-Никольского собора, рядом с усадьбой. На черном граните высечены палитра с кистями, пальмовый лист и надпись: «Николай Александрович Ярошенко (1847–1898)». Сегодня на месте усадьбы действует Кисловодский мемориальный музей-усадьба художника Н.А. Ярошенко. В городе одна из улиц, по-прежнему, носит имя Николая Александровича Ярошенко.





«Сватовство майора». 1848. ГТГ

«Театр жизни» и линия судьбы Павла Федотова



С. СТЕПАНОВА
куратор
юбилейной
выставки
Павла Федотова,
Третьяковская
галерея

Задумывая юбилейную выставку создателя столь хрестоматийных произведений, как «Сватовство майора» или «Завтрак аристократа», мы хотели представить его творчество не просто по жанрам и видам, а как своего рода «театр жизни» русского общества, запечатленный Павлом Федотовым остроумно и талантливо. Но главное, формируя тематические зоны, стремились раскрыть в самом экспозиционном пространстве этапы его необыкновенной творческой судьбы, может быть – не богатой на события, но, безусловно – уникальной. Было представлено около 40 живописных и более 120 графических работ (в основном из Третьяковской галереи и Русского музея), что позволило показать наиболее полно творческое наследие замечательного художника. Ожидалось, что выставка привлечет внимание многих любителей его искус-

ства, но совершенно неожиданно она стала настоящим открытием для посетителей. Открытием потрясающего Федотова-рисовальщика, Федотова-философа, Федотова-поэта, да и просто – Федотова-человека, так много сделавшего за свою короткую жизнь, прошедшего стремительный путь от любителя-дилланта до признанного мастера. И даже то, что, пройдя по залам до последнего раздела под названием «Судьба как неразмотанный клубок», посетители испытывали не только восторг от замечательных работ, но и грусть от переживания печального конца их создателя, было отрадным, потому что свидетельствовало о сердечном, эмоциональном отклике на драму жизни Федотова. Никто не остался равнодушен и к тем немногим высказываниям самого художника, которые удалось разместить на выставке. Ведь эти стихотвор-

ные строчки отразили его творческое кредо и нравственный кодекс. Не случайно с момента первых публикаций о Федотове авторы воспоминаний и исследователи творчества художника отмечали его «выдающийся ум» и «благородство души».

Искусство для Павла Федотова было не объектом эстетического удовольствия, а действенным средством нравственных уроков. Но он смог облечь свою этическую проповедь в такую художественную форму, которая увлекала зрителя богатством поучительных сюжетных линий и пестротой предметного мира в акварелях и сепиях, а в живописных полотнах – поражала безупречным вкусом и подлинным изяществом исполнения в духе «малых голландцев». И, конечно, по сей день приходится разгадывать загадку федотовского искусства, которое в разное время, в зависимости от довлеющей общественной идеологии или личных взглядов исследователей считалось то предшествующим критическому реализму, то принадлежащим к пресловутому «русскому бидермейеру», из которого Федотов «выходил» в своих последних, драматичных произведениях. Действительно, столь быстрая эволюция от любительских сцен полковой жизни и камерных портретов к сюжетам «нравственно-критического рода», а затем – к философскому реализму «Вдовушки» и психологическому экспрессионизму «Игроков» и полотна «Анкор, еще анкор!», сама по себе уникальна, что говорит о чрезвычайной гибкости и динамизме творческого мышления Федотова. Пожалуй, это один из наглядных признаков гениальности его таланта, над которым сам художник иронизировал в серии рисунков «Рождение и младенчество гениального живописца» (ГРМ).

Восприняв идею нравственных уроков обществу у любимого им Хогарта (которого он намеревался превзойти), а интерес к типологии городских обывателей, их бытовых пристрастий и пороков у французского рисовальщика Гаварни (чьи рисунки копировал), Федотов запечатлел русское общество 1840-х годов если не во всей полноте, то в поразительном разнообразии «типов» и смешных «положений». Но запечатлел по-своему – редко утрируя облик своих «героев» до чистой карикатуры, чаще относясь к ним сочувственно, высмеивая то, что искажает в человеке его нравственную природу. Не меньшей, чем рисование, душевной потребностью Федотова было стихотворное сочинительство. При всем любительском характере, оно представляет особый интерес. Федотов не стремился к публикации своих стихов и басен, но их общественное звучание совершенно очевидно, как и исповедальный характер этих текстов,



«Вдовушка»
(третий вариант с зеленой комнатой)
1851–1852
ГТГ

отражающих душевное состояние автора. Многие из них были созданы не ради поэтического воспевания чувств, природных объектов или событий, а как форма выражения нравственных, этических суждений. Конечно, философские высказывания Федотова кажутся порой наивными в своей откровенной назидательности, но в них ощутим светлый и пылкий ум художника.

Стоит прочитать странички сохранившегося дневника 1835 года, когда Федотов служил в лейб-гвардии Финляндском полку, рисовал

«Анкор,
еще анкор!»
1851–1852
ГТГ



портреты сослуживцев и забавные сценки, но еще не помышлял о профессиональном искусстве, хотя и похаживал в рисовальный класс Академии художеств, чтобы понять, какую силу воли и серьезный интерес к живописи нужно было иметь, решаясь отказаться от рутинной, но вполне обеспеченной карьеры гвардейского офицера. «Дома играл на гитаре и еще с собакой»¹; «часу в 7-м пошел бродить и зашел ко всеобщей... пересмеивался с юнкерами; вышел, недостоявши...»² «В карауле спал, гулял, чертил канву. И все»³. Военной службе Федотов отдал десять лет жизни, выйдя в отставку только в 1844 году в чине капитана гвардии. Но боевые походы полка были в прошлом, и потому стяжать славу воинской доблестью случая не представлялось. Федотов застал только мирную жизнь, заключающуюся в караулах, учениях, маневрах и парадах. Причем, показная сторона имела самое существенное значение. Будущий художник служил исправно, но без фанатизма, и вряд ли совершал проступки, караемые серьезно – к дисциплине его приучил отец, да и забота о благополучии родных не позволяла ему вести себя разгульно. Именно служба развила и его чувство дружбы, которой он всегда дорожил, внушила ему мысль о чести и достоинстве военного мундира.

*«А посмотришь, все цари
И у нас и в целом мире
Отчего всегда в мундире?
Знать, в мундире что-то есть,
Что ему такая честь!»⁴*

«Игроки»
1852
Киевский
национальный
музей русского
искусства



В поэме «Поправка обстоятельств» автор пространно рассуждает о русских военных как защитниках отечества и охранителях мира и спокойствия не только для россиян, но и для других народов. Эта поэма, написанная Федотовым в форме литературного предисловия к картине «Сватовство майора» и подробно повествующая о незадачливой судьбе главного героя, решившего поправить свои материальные обстоятельства женитьбой на купчихе, трактовалась как критика армейского устройства николаевской России (тем более, что к изданию поэма была запрещена). Да, в ней присутствует насмешка над мелочным контролем по службе, мздоимстве и проч. Но основной акцент в тексте сделан на личности самого майора, его нескладности, неумении и огрехах по службе.

*«Вот майором десять лет,
А надежды нет как нет
В подполковники подняться:
Все смотрят мне не клеятся,
Все робею на смотрах...
На покой, чего тут ждать?
Ведь мне каждый смотр обидно
Перед фронтом срам глотать.
А устав мудрен!
Мне, видно,
Нечего здесь больше ждать,
Генералом не бывать!»⁵*

Но и к статской службе он непригоден:

*«А как дел-то сам не знаешь
Да в законах не смекаешь –
Не подскажет важный чин,
И, не справившись один,
Поневоле всякой мошке
Поклонись чернильной в ножки,
А не то тебя под суд
Эти мошки утекут»⁶.*

То есть, человека толкает к мезальянсу его никчемность, бесполезность. Как и тщеславие, расчет со стороны купца, ищущего для дочери выгодный брак для повышения собственного социального статуса.

В пусть наивных, но искренних строчках

*«Бог взамен великих сумм
Дал мне благо чистых дум...»⁷*

Федотов утверждал, что главное богатство в мире – не золото, по наследству полученное, а мысль, талант и труд. Причем, все три составляющих этой нравственной формулы неразделимы:

*«Вековечней этот дар,
Чем все злато гордых бар,
Без труда, с наследством...
Попроси у богача,*

*Скажет: не найду ключа,
В деньгах он откажет.
Мысль – свеча, от ней зажечь
Можно миллионы свеч, –
Пламя не убудет»⁸.*

А в стихотворном послании к Надежде Семеновне Шишмаревой (вдове морского офицера и учительнице), описывая произведенный им фурор в Москве во время приезда весной 1850 года, Федотов отстаивает преимущество честного труда и творчества перед всеми другими благами жизни.

*«Меня всегда условия света
Своею мелкой суетой
И безутешной пустотой
Пугали. К благородной цели
Я шел в тиши. Достиг...
Хоть потихоньку, год от году
Мое уж имя по народу
Разносится с хвалой. Ужель
Бедна, бледна такая цель?
А я дитей не слыл как гений,
Все жертвой светских наслаждений,
Презренье к свету все купил
То, чем теперь я людям мил.
Меж тем теперь не раз княгини
Мне говорили: «Если б в сыне
Могло развиться все, как в вас».
– «Коль есть талант, то в добрый час! –
Я отвечал. –
Дары природы
Не любят только света моды,
Пускай отдаст их ваш сынок
За скромный тихий уголок,
За мысль: что высшее стремление,
Души прямое назначение –
развитье лучших свойств ее,
Что вот что истинно свое.
Чинам в беде – грозит солдатство.
Незгоды есть и для богатства,
И связи – прах: сегодня князь,
А завтра, смотришь, втоптан в грязь.
Все – случай. Но талант развитый,
Как монумент из меди литый.
Зарой хоть в землю! Сто веков
Там пролежит. Откройте, – нов!
И снова – людям утешенье –
Он хорошеет от гоненья...»⁹*

Художнику был интересен народный язык и народная мудрость: «Он выражался чрезвычайно просто, даже употреблял простонародные выражения и обороты, но всегда так кстати, так всегда метки и бойки и определительны были его краткие выражения»¹⁰. В письме к сестре, вышедшей замуж, Федотов пишет: «Делай-ка все по-вашему, и, вправду сказать, теперь осталось бы – чистый гребень, да веник, да алтын денег; осталась бы набело – ухват да помело, да ветер в беззаботной го-



«Свежий кавалер.
Утро чиновника,
получившего
первый крестик»
1846. ГТГ

ловушке»¹¹. То есть – использует известную поговорку «Приданого гребень, да веник, да алтын денег» (ее же приводит Пушкин в «Капитанской дочке»). Попутно можно отметить, что ритмическая структура поэмы «Поправка обстоятельств» совпадает с ритмом и размером стихов сказки Ершова «Конек-горбунок», напечатанной в 1834 году. Народный говор звучит и в баснях Федотова с их, как правило, нехитрой и ясной моралью, но при этом содержащих личностный подтекст, важный для художника. Так, басня «Усердная Хавронья», в которой высмеивается недалекая горничная-Хавронья, от излишнего усердия уничтожившая вместе с колючками всю растительность в саду, заканчивается ремаркой, придающей тексту актуальный сатирический оттенок:

*«Колотья нечем!.. Бабе честь!..
Зато понохоть иль поесть
В саду бывало прежде густо,
А нынче – пусто!.. ----
И так у нас в натуре:
Мигни только цензуре»¹².*

Тема цензуры особенно активно разрабатывается в сочинениях и записях рубежа 1840-х – 1850-х годов, когда художник в своей частной

8. Там же.
9. Там же.
10. А.О. Несколько слов о Федотове. Цит. по: Лецицкий. С. 106.
11. Цит. по: Лецицкий. С. 102.
12. Цит. по: Лецицкий. С. 164.



«Не в ту пору гость.
(Завтрак аристократа)»
1849–1850
ГТГ

творческой жизни стал испытывать ее гнет, вызванный ужесточением цензурных правил из-за революционных волнений в Европе. Причем сожаление Федотов испытывает из-за того, что эти цензурные меры препятствовали главной цели его творчества – исправлению нравов: «Много бы народ научил, да цензура мешает – век недоверчива», – записывает он. В стихотворении «Где завелась дурная связь...», продолжающем тему сюжета «Свежий кавалер. Утро чиновника, получившего первый крестик», художник разворачивает историю нравственного падения человека, который сначала подлаживается к морали безнравственных приятелей и чуждается людей порядочных, а затем принимает их принципы как должное, нормальное и уже враждебно относится к прежним друзьям.

«Где завелась дурная связь,
Людей порядочных стыдятся,
Там их как можно избегают,
Друзей под масть лишь потакают;
За снисходительность же их

Хозяин также должен в них
Оправдывать их заблужденья:
За снисхожденье – снисхожденье.
Потом, боясь их оскорбить,
Он не откажет разделить
И с ними то, что им по нраву,
И так он нехотя отраву
Сначала морщась будет пить,
Потом привыкнув находить
Что этот яд не так опасен,
Что ропот на него напрасен,
И, наконец, что знал за грязь
Уже полюбит, с ним сроднясь...»¹³.

Душевная нечистоплотность ассоциируется для Федотова с беспорядком и хаосом жизни: «Опрятность дома вокруг себя есть как бы знак самоуважения. От опрятности вещественной в параллель потребуется и опрятность нравственная»¹⁴. Вот почему в сепии и картине «Свежий кавалер» царит переизбыток житейского мусора, изломанных вещей, разорванных тканей и побитой посуды, олицетворяя моральную расхристанность героя.

В своем стремлении запечатлеть в искусстве те стороны будничной жизни, которые нуждаются в моральной оценке и исправлении, Федотов выносил на суд зрителей слабости и страсти, искажающие нравственную природу личности. Яд, разъедающий человеческие отношения – это корысть, будь то корысть в службе или в дружбе. Деньги – их наличие или отсутствие, оказываются самым сильным фактором влияния на характер человека и взаимоотношения в служебных и семейных делах. Вокруг этой проблемы закручиваются и многие сюжеты драматургии 1840-х годов. Сам же художник с достоинством претерпевал материальные лишения, не обременя друзей нравственными переживаниями на этот счет. Упрекая О.П. Жданович за присланные деньги за портрет, Федотов пишет: «Клянусь вам честью, что все, что я для вас по силам моим делаю, делаю просто из дружбы; меня ваша присылка беспокоит очень, потому что я вижу, может быть, лучше, нежели вы полагаете, что вы и в самых безгрешных трахах часто себе так отказываете, как у других недостало бы и силы. То, что я делаю со своей стороны, это, делаю приятное вам... вместе удовлетворяет и внутренней моей потребности; это – мое наслаждение, моя жизнь, а не отступление, не жертва; и потому я боюсь, чтобы с вашей стороны плата не отзывалась усиленными лишениями. Но, во всяком случае, она ясный знак дружбы вашей, за которую я искренне благодарю вас и которая, – я надеюсь, не потерпит ущерба от того, что вы ее не будете переплачивать в деньги, – она чистая, право, дороже»¹⁵. Самый распространенный и, увы, самый привычный порок – это ложь, принимающая

разные формы: то вполне безобидные (как в случае с «неосторожной невестой», обещавшей по портрету двум молодым людям, оказавшимся друзьями), то постыдные (как в сепии «Утро обманутого молодого») или устрашающие (как в позднем рисунке «Муж-вор»). Лживые чувства демонстрируют и герои картины «Разборчивая невеста», ложным стыдом охвачен федотовский «аристократ». О положении таких никчемных, но наделенных огромной амбицией обитателей столицы писали многие, в частности, И. Тургенев в пьесе «Безденежье (Сцены из петербургской жизни молодого дворянина)», вышедшей в 1846 году¹⁶. Ее герой, некто Жазиков, «на службе не состоит, а в Питере живет да деньги тратит». Этой теме, ставшей одной из излюбленных в литературе «натуральной школы», посвятили свои произведения И.А. Гончаров («Обыкновенная история»), Я.П. Бутков («Кредиторы, любовь и заглавия», «Невский проспект, или Путешествие Нестора Залетаева»), Д.В. Григорович («Похожения Накатова, или Недолгое богатство», «Свистульки»). Образ, ставший бытовым и литературным стереотипом, в федотовском «Завтраке аристократа» обретает абсолютную художественную убедительность, благодаря жизненности характера и обстановки. В пьесе Тургенева чередой проходят кредиторы, пытающиеся получить с молодого человека долги, в том числе – немец и русский мебельщик. Эта ситуация отчасти напоминает мизансцену одной из сепий – «Офицерская передняя», где в глубине дома офицеры веселятся с дамами, а на первом плане происходят сценки и перебранка с разного рода кредиторами, среди которых – «осторожные немцы», спешащие уйти «по-добру по-здорову». Неспособность к какой-либо деятельности по лености ума и непривычке к труду отличает целый ряд персонажей русской драматургии и литературы. Причем герой упоминавшейся пьесы Тургенева даже пытается что-то писать, приняться за работу, но все время откладывает. Свойственно столь неодобрительное качество и некоторым персонажам Федотова. Художник на рисунке «Что же вы, господин Пряжкин, выкупите ложки – аль нет?» вступая в диалог со слугой, отвечает на его вопросы так: «А за фатеру те? Худ. Вот напишу картину – будут деньги. Отда <м> Да вы все гуляете – а картины те и неначато – Где она у вас – худ. Болван братец – вот где» (показывает на голову)¹⁷.

Лицемерие чувств – подтекст картины «Разборчивая невеста», написанной по мотивам одноименной басни И. Крылова. Ведь Федотов обличает не уродство горбуна, не эту престарелую девицу и ее внешность – он обличает саму ситуацию фальши. Изображение «домашнего» анекдота оказывается воплощением идеи всеобщего лицемерия. Однако

искусственность чувств, которые демонстрируют друг перед другом разборчивая невеста и ее жених, дополняются вполне искренней радостью отца и матери невесты, замерших в ожидании благополучного конца в дверях. И эта доля человечности придает смысловой объем банальной житейской ситуации. Осуждая разборчивость и жеманство, Федотов не казнит саму героиню, возможно даже сочувствует ее положению. В его басне «Стихи и бальное платье (поэзия и наряды)» есть и такие слова:

«Мы едем к зрелой барышне.
А ей на что стихи? На что поэзия?
Ей чай давно в постели
Все поэтические скорби надоели.
Ей нужны женихи!
В ней, горемычной, год от года
Сильней все требует законный
долг природа.
А этот кредитор, –
Он и чистейшим девицам не должен
быть в укор.
Он действует по божьему велению,
Не безнаказанно склониться
к снисхождению...»¹⁸

16. Отечественные записки. 1846. № 10. С. 249-270.
17. Авторская надпись на рисунке. См.: Павел Федотов. Театр жизни. К 200-летию со дня рождения. Каталог. М., 2015. № 143.
18. «Стихи и бальное платье (поэзия и наряды)». Цит. по: Лецинский. С. 175.

Вздорность и мелочность заставляют человека «делать из мухи слона», подобно героине сепий «Кончина Фидельки» и «Следствие кончины Фидельки». Вздорность жен, изводящих мужей своим недовольством и придирками, проявляется в их капризах и транжирстве (сепия «Модный магазин», рисунки «Семейная сцена», «Важная дама», «Покупка цепочки»). Но эта слабость нередко сопряжена

«Разборчивая невеста»
1847. ГТГ





«Следствие
кончины
Фидельки»
1844. ГТГ

с прощительным женским кокетством, над которым художник лишь мягко иронизирует. Пьянство, как и лживость, принимает разные формы и разную степень катастрофичности в его рисунках. Если в карикатуре «Бельведерский торс» высмеивается пристрастие академистов к спиртному, а в рисунке «Пятница – опасный день» соблазны молодого офицера, то в акварели «Женитесь – пригодится» или «Крестины» ирония носит уже горький привкус, поскольку пьянство героя оказывается бременем для семьи.

«Зло» для Федотова – не абстрактная социальная среда, а свойство, присущее самому человеку, он его носитель. У героев федотовских сюжетов был выбор, независимо от общественной ситуации – поступать честно, отдавать предпочтение людям порядочным, не бездельничать, не лукавить. И если свет, его обычаи и условности – это социальная среда, не способствующая нравственности человека, его творческому развитию, то ее следует избегать или ограничить общение с ней. «Вдали от света и людей на мой чердак, как к домоседу, приходят в гости тьмы идей в единенную беседу»¹⁹, – записывает художник. Уединение – необходимое условие для развития таланта. В упоминавшемся послании к Шишмаревой Федотов писал:

*«В успехе я моем
Тому лишь только и обязан,
что я со светом не был связан.
Запаса божеских даров
Не растерял там средь пиров
Иль мелочной визитной гонки –
Итоги этих дел не звонки;
Я ж время как алмаз, берег –
И звонче вышел мой итог»²⁰.*

В басне «Садовники» он утверждает плодотворность «неутраченного светом» существования:

*«Не унывай, артист,
Что все в тебе для общества шершаво;
Зато подчас за твой талант
Тебе и самый модный фронт,
Завидуя, воскликнет: «Браво!»²¹*

Современники отмечали, что знакомств у Федотова было очень много, особенно после выставок в Академии художеств, принесшей ему успех и известность. Он охотно знакомился с людьми, но побывав в новых домах два-три раза, наглядевшись на новые лица, возвращался к своим обычным занятиям и развлечениям. «Частые приглашения его тяготили; разгульных компаний он решительно не любил»²². Примечательно, что в тот период, когда начинает формироваться художественная богема, Федотов отстаивает целостность и ценность упорного труда и нравственных устоев творческой личности: «Старый предрассудок о том, что всякий человек, посвятивший себя служению изящного, есть непременно гуляка, истребляется с каждым днем, а между тем некоторая часть из нашего художественного круга будто нарочно вызывает на себя оуждение (так – С.С.)! В некоторых из нас еще таится несчастная, на беду к нам заброшенная идея о том, что отклонение от приличий идет рядом с гениальностью. Есть еще до сих пор художники, зараженные этой мыслью до того, что всякий тихий, трезвый, осмотрительный труд кажется им «достоинством бабьим». Они хотят жить и работать скачками, не зная меры в труде увеселении: все у них порывисто, ярко и буйно. Беда в том, что, сотворив пять или шесть скачков, они изнуряются, впадают в апатию и всю страсть берегут для одних увеселений. Нет! мое мнение всегда будет в пользу ежеминутного труда и жизни самой воздержанной, самой спокойной: если б я мог перелить это убеждение в души многих молодых людей, своих сверстников по искусству!»²³ В воспоминаниях А.И. Сомова есть эпизод, где Федотов, вспоминая о Карле Брюллове, называет его «недосягаемым» и «своим благодетелем», но при этом жалеет, что «такой большой мастер работал недовольно усидчиво и слишком неводержанной жизнью расстроил свое здоровье»²⁴. Хорошо знавший художника А. Дружинин считал, что главной причиной душевного спокойствия, которым отличался Федотов до начала психической болезни, был его здравый, практический взгляд на радостные и печальные обстоятельства жизни. Это помогло ему сберечь силы для творчества. «Он любил красоту женщин, веселие пиров, изучал страсти как артист <...> но ему была решительно незнакома язва талантов нашего времени, именно: жажда сильных ощущений»²⁵.

В федотовском стихотворении (ставшим романсом) «Душечка» основной лейтмотив – выбор между любовью и славой, как рефрен он повторяется многократно:

*«Но уже предан искусству до страсти я
В нем мне натурой дано искать счастья,
Слава манит впереди, Слава манит впереди...
Прочь мечта брака, мечта всем доступная,
Если желать, так уж что-нибудь крупное, –
Славы искать впереди!»²⁶*

В этом стремлении Федотовым руководило отнюдь не банальное тщеславие и самолюбование, а то художественное честолюбие, которое добивается общественного признания своему таланту и трудолюбию ради реализации своих идей и высоких творческих целей. «...в его славе было много трогательного и высокого; она оказывалась дорогим оружием, вырванным у врага после тяжелой битвы. А не щегольским раззолоченным трофеем, годным на украшение красивого кабинета! Художник наш вполне знал ей цену. Он не прикидывался скромником: мысль, что его знает Петербург и скоро будет знать вся Россия, приводила его в восхищение»²⁷. Но слава оказалась «не громом», а «жужжанием комара». Вскоре после академической выставки 1849 года, когда перед картинами Федотова толпился народ, в стране начался период реакции и ужесточения цензурного контроля, помешавшие изданию литографий с картины «Свежий кавалер» и выпуску задуманного совместно с Е.Бернардским иллюстрированного альманаха. Младшая сестра Люба, ожидавшая рождения ребенка, овдовела, и ему пришлось поехать в Москву, чтобы как-то уладить дела семьи. И хотя здесь прошли две его выставки, а образованные москвичи устроили ему очень теплый прием, приглашали в дома, где он показывал свои картины и читал «Рацею» (стихотворный комментарий к «Сватовству майора» в духе райка), вызывая восхищение, но и этот успех не принес облегчения. «Наша известность требует, чтобы о ней чаще толковали: знаете сравнение «слава – дым». Надо чаще подпускать этого дыма; не то он разойдется по воздуху»²⁸. Честолюбие, жажда успеха и признания подвигали на самоотверженный труд, но лишали душевного равновесия и спокойствия. Мир стал открываться хрупкой психике художника с жестокой стороны:

*«Не беззаконничает только лишь природа,
А у людей и у царей
Хозяйкой совести, дай Бог, когда лишь мода,
А чаще иль корысть или туман страстей...»²⁹*

Кропотливый метод работы требовал долгого труда, а необходимость участвовать в выставках, чтобы не утратить интереса к себе

публики и находить покупателей картин, заставляла писать новые произведения или повторять старые сюжеты. Он пишет повторение «Сватовства майора», несколько вариантов «Вдовушки», делает эскизы и наброски для картины, изображающей посещение императором Николаем I женского Патриотического института, но многое из начатого так и остается незаконченным.

В конце своей короткой жизни Федотов пробует себя над сюжетами, имевшими совсем иной характер, чем затейливые многофигурные композиции «нравственно-критического рода». Насмешник над людскими слабостями и пороками становился философом. Образ «Вдовушки», навеянный банальной семейной историей, обретает метафорическую окраску, выражая мысль о страдающей женской душе, одиночестве, ожидании и смирении перед неизбежным. «Как часто слышишь – я провел время. Нет, господа, его не проведешь, оно скорей нас проведет»³⁰, – делает он заметку в записной книжке, все острее переживая быстротечность времени и его безвозвратность. Категория времени обретает нравственный и трагический смысл в картинах «Игроки», «Анкор, еще анкор!».

В «Скорбном листке», который заполняли пациенты лечебницы для душевнобольных, отвечая на вопрос «что вас беспокоит больше всего», Федотов написал: «необходимость помогать родным». Художник оказался в ситуации мучительной борьбы между свободными творческими порывами и необходимостью зарабатывать своим искусством, чтобы поддерживать семью. Он изнемог в этой борьбе, его сознание не выдержало конфликта между долгом перед родными и долгом перед искусством. Возможно, продлилась жизнь Федотова, он оказался бы в ряду «великих печальников» земли русской, приносивших в русскую культуру свое личное переживание судеб людей и глубокое осмысление характера народа в драматизме его бытия. Или – в ряду беспощадных обличителей несправедливого социального устройства, порождающего порочные нравы. Но и то наследие творческой жизни Павла Федотова, которое нам осталось, по сей день освещает умы и души людей, как немеркнущая свеча, наполняя радостью и грустью. Пятьдесят две тысячи посетителей выставки, прошедших по ее залам за неполных четыре месяца, одобрительные, умные и трогательные отзывы в книге записей – тому свидетельство.



19. Из записных книжек. Цит. по: Лецинский. С.116.
20. Цит. по: Лецинский. С.164–165.
21. Басня «Садовники». Цит. по: Лецинский. С.169.
22. Дружинин. Воспоминания о Павле Федотове. Цит. по: Булгаков С. 15.
23. Дружинин. Воспоминания о Павле Федотове. Цит. по: Булгаков. С.13.
24. А.И.Сомов [Воспоминания о ПА.Федотове]. Цит. по: Лецинский. С. 209

25. Дружинин. Воспоминания о Павле Федотове. Цит. по: Булгаков. С. 13.
26. «Душечка». Цит. по: Булгаков. С. 47.
27. Дружинин. Воспоминания о Павле Федотове. Цит. по: Булгаков. С. 14.
28. Дружинин. Воспоминания о Павле Федотове. Цит. по: Булгаков. С. 23.
29. Цит. по: Лецинский. С.120.
30. Цит. по: Леонтьева Г. Павел Андреевич Федотов. М., 1961. С. 102.



А.Г. Варнек. «Портрет Яна Потоцкого с пирамидами». 1810

Подлинная история портрета Яна Потоцкого с пирамидами



Е. СОЛОВЦОВА

Двести лет тому назад, 23 декабря 1815 года граф Ян Потоцкий, мучимый приступами невралгических болей, покончил жизнь самоубийством в имении Уладовка возле Пикова. Рядом с ним не было его второй жены Констанции, сбегавшей с каким-то родственником.

«Ян Потоцкий, предварительно отлив для себя серебряную пулю, выстрелом свел счет с жизнью. 20 ноября 1815 года, находясь в своем имении, призвал своего духовника. Велел тому благословить серебряный шарик, снятый с крышки сахарницы... Затем, уединившись в кабинете своей библиотеки, он вложил шарик в ствол пистолета и... прицельно выстрелил себе в висок. Насмерть!» — подобные романтические истории с разными подробностями годами кочуют из одной статьи в другую. По опи-

санию же Станислава Холонецкого, который видел тело Потоцкого через несколько часов после смерти, Ян Потоцкий убил себя выстрелом в лицо¹ из старого пистолета, в который зарядил гладкий кусочек металла, отпиленный от крышки какой-то оловянной посуды. Пистолет от выстрела взорвался. Свидетели ничего не говорили о том, что эта пуля была освящена ксендзом. Значительно позже возник миф о пульке, отломанной от крышки серебряной сахарницы, которую эксцентричный граф соб-

ственно вручную полировал годами, чтобы использовать для самоубийства. Похоронен граф Ян Потоцкий был 1 января 1816 года (20 декабря 1815 по старому стилю) возле костела в Пикове. Само имение Уладовка Винницкого уезда Подольской губернии² не принадлежало Яну Потоцкому; оно было передано графу для пожизненного проживания его свекровью — матерью его первой умершей жены — княгиней Изабеллой Любомирской.

Кто же такой был Ян Потоцкий, известный в России как граф Иван Осипович Потоцкий? Богатый польский аристократ? Да, безусловно, но не только. Нет сомнения, что Ян Потоцкий — один из выдающихся людей своего времени, интерес к судьбе которого не угасает и по сей день.

За одну свою жизнь граф Ян Потоцкий прожил как бы несколько жизней. «Тайный советник, почетный член Императорской Академии наук, писатель-историк, этнограф, географ и археолог; автор нескольких комедий и повестей; путешественник по Европе и Азии».³ Самым знаменитым произведением Потоцкого, романом «Manuscrit trouvé à Saragosse» («Рукопись, найденная в Сарагосе»), впервые изданным в 1804 г. в Петербурге, интересовался еще А.С. Пушкин. Некоторые ценители называют этот роман «шкатулочным»; он состоит из как бы нанизанных одна на другую занимательных и даже «фантастических» историй. Возможно, кто-то смотрел двухсерийный польский фильм 1964 года «Рукопись, найденная в Сарагосе» режиссера Войцеха Хаса, в котором снимались известные польские актеры Збигнев Цибульский, Эльжбета Чижевска, Беата Тышкевич и другие. Музыка к фильму написал композитор Кшиштоф Пендерецкий.

Многие люди в Польше гордятся тем вкладом в мировую культуру, который внес их выдающийся соотечественник, и 2015 год был объявлен годом Яна Потоцкого. Планируется создать виртуальный архив наследия Потоцкого; намечен ряд выставок и мероприятий на несколько лет вперед. Первой тематической экспозицией стала выставка «Юбилей Яна Потоцкого», проходившая в музее-замке Ланцут с 25 июня по 30 сентября 2015 года с публикацией Каталога «Jubileusz Jana Potockiego». Да, значение слова «юбилей» относится к годовщине рождения или создания, т.е. начала чего-нибудь, но в данном случае годовщина со дня смерти выбрана потому, что пришло время собрать воедино архив Яна Потоцкого: его рукописи, публикации, рисунки, а также его изображения. До весны 1944 года

многое из его наследия, включая живописные портреты, с глубоким почтением хранилось в замке Ланцут у потомков, а затем разошлось по разным коллекциям, местонахождение некоторых из вещей до сих пор неизвестно.

Целью данной статьи является описание некоторых ранее не известных деталей собственной истории большого⁴ парадного портрета графа Яна Потоцкого, созданного в 1810 году художником Александром Григорьевичем Варнеком по заказу Императорской Академии наук в Санкт-Петербурге, за который А.Г. Варнек получил звание академика живописи. «...Покидая в 1812 году Петербург, Потоцкий увез этот портрет с собой, цена его более всех других... Дальнейшая судьба произведения Варнека сложилась следующим образом: в Польше после смерти Потоцкого имя настоящего автора портрета было забыто, по традиции он стал приписываться Лампи... Во время Великой Отечественной войны вместе с коллекцией Ланьцутского замка в 1944 году портрет был вывезен за границу и оказался в конце концов в собрании галереи Хелм в Лондоне. Только в 1980 году по настоянию правительства ПНР он был возвращен на родину Потоцкого и вновь занял свое место в музее-замке Ланьцута, где по-прежнему считается работой Лампи. В настоящее время есть все основания окончательно восстановить имя его истинного автора — Александра Григорьевича Варнека», — написала Луиза Николаевна Целищева в своей статье «История забытого портрета». Почему кандидат искусствоведения, многолетний сотрудник Музея Академии художеств в Санкт-Петербурге (Ленинграде) Л.Н. Целищева в 1984 году опубликовала свою статью в московском журнале «Художник»⁵, сейчас можно только догадываться, но именно это обстоятельство оказалось теперь важным.

Описывая портрет, Луиза Николаевна выделила: «...наиболее красноречивые детали, связанные с увлечениями и памятными событиями в жизни писателя и ученого, — костюм, напоминающий испанский, свиток с иероглифами, греческий текст, египетские пирамиды, пальмы и всадники, мчащиеся <...> навстречу невероятным приключениям», — Ян Потоцкий был неутомимым путешественником, исследователи специально составили перечень совершенных им путешествий: в 1778 — 1779 годах — Италия, Сицилия и Мальта, затем Испания, Тунис, Марокко и берега Греции; Турция и Египет в 1784 году, Голландия в 1787, Англия,



Герб рода Потоцких. Плява

1. Возможно, Потоцкий страдал от невралгии тройничного нерва.
2. На территории Украины.
3. «Русский Биографический словарь» АА. Половцова.
4. 125 x 95 см.
5. № 10 за 1984 год.



Ланьцутский замок Потоцких



Ланьцутский замок Потоцких. Вид из сада



А.Г. Варнек
Автопортрет с палитрой
и кистями в руке
1805—1806

6. А.С. Пушкин «Путешествие в Арзрум во время похода 1829 года».
7. Aldona Cholewianka-Kruszynska, Hrabia Jan Potocki, jego dzieła, rysunki i wizerunki w domach rodzinnych i potomków, Jubileusz Jana Potockiego, Łańcut 2015, стр. 13–27.
8. Традиционно датой рождения Я. Потоцкого указывается 8 марта 1761 года, однако в действительности точная дата его рождения достоверно не известна, так как книга записей лежайского прихода, переданная в епархиальный архив в Пржемысль, не сохранилась. Согласно «Генеалогическому древу потомков Яна Потоцкого», составленному в 30-е годы XX века, дата крестин Яна – 9 марта, но там же год рождения указан как 1762-й, что считается ошибочным.
9. (1736–1816).
10. (1757–1794).
11. (1786–1862).
12. Сам Альфред был в Уладовке всего два раза – в 1813 году, еще при жизни отца, после освобождения из ссылки в Вятку; и в 1841 году с женой Жозефиной.
13. От Хенрика был получен не менее знаменитый портрет Яна Потоцкого работы Антона Графа, созданный около 1785 года, и ныне находящийся в коллекции Королевского замка в Варшаве.
14. согласно инвентарной описи коллекции замка 1854–55 годов.
15. как работа И.Б. Лампи.

Испания и Марокко в 1791, Германские земли в 1794; Кавказ в 1797–1798 (А.С. Пушкин: «Смотрите путешествие графа И. Потоцкого, коего ученые изыскания столь же занимательны, как и испанские романы»⁶) и, наконец, путешествие в Китай в составе посольской экспедиции в 1805.

Попробуем проследить историю бытования портрета после смерти графа в 1815 году по документальным материалам, изученным сотрудниками музея-замка Ланцут⁷. Для этого нужно рассказать некоторые подробности биографии Я. Потоцкого и его семьи.

Граф Ян Непомуцен Потоцкий (1761–1815) – был старшим сыном Юзефа Потоцкого, великого коронного крайчего, представителя знатного польского рода Потоцких герба «Пилява», и Анны Терезы Оссолинской. Ян, родившийся в марте 1761 года в Лежайске⁸, в семье одного из наиболее богатых магнатов Речи Посполитой, не сохранил собственных наследственных владений, и в разное время жил в фамильных владениях обеих своих жен: в Ланцуте и в Тульчине. Замок Ланцут, расположенный к востоку от Кракова менее, чем в 200 км, был наследственным владением княгини Изабеллы Любомирской⁹, урожденной Чарторыйской, на младшей дочери которой Юлии¹⁰ женился Ян Потоцкий в 1783 году. У Яна и Юлии Потоцких было двое сыновей: Альфред и Артур. Изабелла Любомирская пережила и свою дочь, и своего зятя, и завещала недвижимое и движимое имущество напрямую своим внукам и воспитаннику Хенрику Любомирскому. Старший сын Яна и Юлии Альфред Потоцкий¹¹, получивший по завещанию бабушки замок Ланцут и поселившийся там с семьей, обнаружил, что у него нет ни одного портрета отца, и с годами создал фамильную галерею портретов. Когда «Портрет с пирамидами» (как назывался он в описях коллекций замка) попал в замок Ланцут, достоверно неизвестно. Портреты из фамильной галереи Альфреда Потоцкого происходили из трех источников: из имения Уладовка, где умер Ян Потоцкий, и которое, как и Ланцут, было унаследовано его старшим сыном Альфредом¹², из наследства, полученного Хенриком Любомирским¹³, и из собрания Красицких (Мария-Анна Красицка была сестрой Яна Потоцкого). Фамильная галерея насчитывала восемь портретов Яна Потоцкого, включая «Портрет с пирамидами»¹⁴, и еще два миниатюрных, и находилась в замке Ланцут до весны 1944 года во владении трех поколений потомков. Достоверно И.Б. Лампи-старший как автор «Портрета с пирамидами» был указан Пиотровским в 1933 году в книге «Замок в Ланцуте. Краткое описание истории и коллекций». Портрет был эвакуирован из Ланцута последним владельцем Альфредом Антонием Потоцким в Вену весной 1944 года, и, как уже было описано в статье Л.Н. Целищевой, из Галереи Хелм в Лондоне вернулся в Польшу как полотно И.Б. Лампи.

По данным, приведенном в Каталоге выставки, «Портрет с пирамидами»¹⁵ был куплен для Музея-замка в Ланцуте в 1984 году одновременно с портретом Юлии Потоцкой-Любомирской. Ранее и оригинал портрета Юлии работы И.Б. Лампи, и копия с него хранились в фамильной галерее замка Ланцут, копия в 1984 году вернулась в Ланцут, а оригинал был продан с аукциона Sotheby's 29 апреля 2015 года – возможно, судьба портретов Юлии Потоцкой станет темой для рассказа в будущем.

Несмотря на то, что Ян Потоцкий увез свой парадный портрет из России, российский искусствовед не переставал интересоваться его судьбой, по праву считая портрет Яна Потоцкого одним из самых удачных произведений А.Г. Варнека. «Портрет с пирамидами», пожалуй, наиболее точно отражает внешний облик графа Яна Потоцкого в период заката его жизни. Ренессанс интереса к судьбе портрета в России произошел благодаря Л.Н. Целищевой¹⁶, которая обнаружила местонахождение портрета в Ланцуте, убедительно доказала, что это именно тот самый портрет, который написал Александр Григорьевич Варнек, и за который получил звание академика живописи¹⁷. Результатом ее изысканий и явилась статья в журнале «Художник» в 1984 году. В последующие годы судьбой портрета заинтересовался Владимир Алексеевич Варнек, изучающий творчество своего знаменитого предка – художника. Проблеме атрибуции портрета он посвятил две статьи: «Портретная галерея почетных членов РАН» в 2005 году и «К истории портрета И.О. Потоцкого» в 2007 г. Однако все усилия, как Луизы Николаевны Целищевой, так и Владимира Алексеевича Варнека, вернуть портрету настоящего автора, обращаясь в музей-замок Ланцут, не увенчались успехом. Сотрудники музея в Польше даже не подвергли сомнению авторство Иоганна Баптиста Лампи. Хотя, исходя из предположения Алдоны Холевьянки-Крушиньской¹⁸, авторство И.Б. Лампи подтверждалось только имевшейся в Ланцуте информацией, что Ян Потоцкий позировал Лампи¹⁹. Также рискну высказать предположение,

что портрет Яна Потоцкого кисти Лампи действительно мог существовать, как парный к портрету его жены Юлии.

Под авторством И.Б. Лампи «Портрет с пирамидами» экспонировался на большой выставке работ этого художника в Италии в 2001 г.

Об этом подробно пишет В.А. Варнек в своей статье «К истории портрета И.О. Потоцкого». Вот его комментарий к статье из Каталога данной выставки: «...приводится имя европейского придворного портретиста Джованни (Иоганна) Батиста Лампи, якобы написавшего данный портрет. Однако никаких доказательств этому не приводится. Обсуждается лишь возможная дата, когда это могло случиться. Говорится, что Потоцкий мог встретиться Лампи только в двух случаях: во время пребывания последнего в Варшаве в 1788 г. или во время пребывания аристократа в Вене в 1803–1804 гг. Высказывается гипотеза, что портрет был написан Лампи в период его первой встречи с Потоцким, когда русской награды (на самом деле это орден Св. Владимира первой степени) он еще не имел. Однако это не смущает польских искусствоведов, по мнению которых «она могла быть добавлена к портрету другой рукой много лет спустя после его написания».

Пожалуй, любому исследователю, изучавшему вопрос атрибуции портрета, не могли не давать покоя возраст изображенного и его награды (орден Белого Орла и орден Святого Владимира I степени). В 1788 году графу Яну Потоцкому было 27 лет, он находился в расцвете своих сил. «Деятельная и полная опасностей жизнь, постоянная подвижность, страсть к новому и неизведанному составляли сущность этого удивительного человека» – приводит слова одного из биографов Потоцкого «Русский биографический словарь». Не правда ли, на портрете изображен человек в совершенно другой период своей жизни? К тому же, до 1802 года граф Потоцкий не имел никаких наград. Только в 1802 году Александр I пожаловал Потоцкого кавалером орденов Святого Станислава, потом Белого Орла, произвел в тайные советники и назначил состоять при Министерстве иностранных дел²⁰.

Вероятно, эти обстоятельства имела в виду Алдона Холевьянка-Крушиньска, уже несколько лет занимающаяся изучением изображений Яна Потоцкого, так как предположительный год создания портрета был изменен на 1804-й. В 1804-м Яну Потоцкому было уже 43 года, но он все еще был бодр и полон сил. В 1805 году

он был приглашен в состав российского посольства в Китай под руководством графа Ю.А. Головкина, во главе группы ученых, назначенных для исследования этого края. Это путешествие потребовало огромного напряжения физических сил, и временами проходило в суровых условиях. Правда, посольство Головкина так и не было допущено в Небесную Империю, и вынуждено было вернуться назад из Кяхты.

Любопытны описания своих сотоварищей по посольству в Китай, приведенные в «Записках» Филиппа Филипповича Вигеля, отличавшегося острыми и порой нелюдскими характеристиками своих персонажей, но к Потоцкому относившемуся благожелательно: «Как же пропустить графа Ивана Потоцкого, просвещеннейшего и оригинальнейшего из поляков, который по случаю отправления нашего посольства был принят в русскую службу тайным советником? Он почти столько же, как и старший брат его (младший – С.), граф Северин Осипович, умел науке давать удивительную привлекательность и нас, невежд, заставлял приступить к ней не только без боязни, но и с особенным наслаждением. В исторических и других изысканиях своих был он упорно трудолюбив, как немец, а в заключениях <...> легкомыслен, как поляк. Неумолимые его упражнения, беспрестанное напряжение умственных сил, вместе с игривостью самого живого воображения, кажется, были несколько вредны для его рассудка... Легкое повреждение рассудка у Потоцкого произвело прекрасные перлы, два французских романа. Немногие, кои читали их тогда, дивились их смелой новизне; в них был виден и наблюдатель, и мечтатель, и изобретатель, и светский и ученый человек». Вигель же дает и описание внешности Потоцкого с присущей ему едкостью: «Он был немного кривобок, и правое плечо было у него выше левого; имел лицо бледное, черты довольно приятные, глаза голубые и, нет в том сомнения, точно помешанные». Если мысленно представить себе ученого согласно описанию Ф.Ф. Вигеля, то изображенный на портрете А.Г. Варнека человек кажется старше, уже уставшим от жизни и оставившим приключения позади.

Теперь настало время рассказать, с чего началось возвращение к истории атрибуции «Портрета с пирамидами». В марте 2015 года портретная миниатюра с изображением неизвестного мужчины в мундире со звездой и лентой ордена Святого Станислава²¹ появилась на антикварном рынке. Более пятидесяти лет

16. Впервые изображение «Портрета с пирамидами» Л.Н. Целищева опубликовала в своей монографии «Стенан Семенович Шуклин», вышедшей в 1979 году. Сведения о портрете и фотографии с него были предоставлены Я. Зембинским через Б.Энста.
17. В монографии «Александр Григорьевич Варнек», 1985 год, В.С. Турчин на стр. 117 подтвердил, что Л.Н. Целищева установила местонахождение портрета.
18. Сотрудники музея-замка Ланцут и куратора выставки «Юбилей Яна Потоцкого».
19. Иоганн Баттиста (Джованни Баттиста) Лампи-старший (1751–1830), блестящий австрийский живописец, портретист. По приглашению короля Станислава Августа Понятовского работал в Польше (1788–1791), с 1792 года работал при дворе Екатерины II, в 1797 г. после указа Павла I о лишении пенсии он вынужден был возвратиться в Вену, где имел собственную мастерскую, в которой выполнялись портретные заказы.
20. В каком году был пожалован орден Святого Владимира I ст. никто из биографов не упоминает, судя по всему, в период между 1802 и 1805 годами.
21. Орден Святого Станислава был учрежден в Польше королем Станиславом Августом Понятовским в 1765 году в память покровителя Польши святого Станислава. Ордену были определены орденовский знак и девиз – «Вдохновлен наградой». Звезда ордена – серебряная восьмилучевая звезда, в медальоне посередине, на белом поле – вензель SS, вокруг медальона – широкая зеленая полоса. Лента ордена Святого Станислава – красная муаровая с двойной белой каймой с каждой стороны, носилась через правое плечо.



Неизвестный художник.
Миниатюрный портрет
графа И.О. Потоцкого
1802

22. *Izabela Wiercińska, глава отдела миниатюрной живописи в Национальном музее в Варшаве.*
23. *За что огромное спасибо главному редактору журнала «Художник» Александру Умаровичу Грекову.*
24. *Статьи Л.Н.Целищевой, В.А.Варнека, статью об Иване Осиповиче Потоцком из Русского Биографического словаря Половцова.*

Литература:

1. Л.Н.Целищева. «История Забытого портрета» журнал «Художник» № 10 1984 год.
2. Л.Н.Целищева. Степан Семенович Щукин, 1762 – 1828. Издательство «Искусство», 1979, стр. 162.
3. В.С. Турчин. Александр Григорьевич Варнек, 1782–1843. – М.: Искусство, 1985, стр. 116, 117.
4. В.А.Варнек, А.А.Варнек Художник-портретист А.Г.Варнек и его потомки. – Новосибирск: Изд-во СО РАН, 2004.
5. В.А.Варнек. Портретная галерея почетных членов РАН. Наука в Сибири (еженедельник). № 14. Апрель 2005.
6. В.А.Варнек. К истории портрета И.О.Потоцкого. Наука в Сибири (еженедельник). № 28-29. Июль 2007.
7. Ф.Ф.Вигель. Записки: в 2 т. – М.: Захаров, 2003. – Кн. 1. – 608 с.
8. *Jubileusz Jana Potockiego, Каталог выставки, Łańcut 2015.*
9. А.С.Пушкин. Собрание сочинений в шести томах. Том V. стр. 216 – 268.
10. РУССКИЙ БИОГРАФИЧЕСКИЙ СЛОВАРЬ, т. 14, Издано под наблюдением председателя Императорского Русского Исторического Общества А.А.Половцова. С.-Петербург, типография И.Н.Скорородова, 1905, стр. 694–696.
11. Государственная Третьяковская Галерея. Каталог собрания. Живопись VIII века. Серия Живопись VIII – XX веков. Том 2. 2-е издание, дополненное и переработанное. Москва 2015.
12. Федеральное государственное учреждение «Государственный историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль». «Польза. Честь. Слава. Награды России». Издание подготовлено к выставке. ИПЦ «Художник и книга», 2004
13. Русский костюм 1750–1917 в пяти выпусках. Русский костюм 1750–1830. Выпуск первый. Под редакцией В. Рындына. ВТО. Москва 1960, стр. 104 – 107.
14. <http://www.culture.pl/pl/tworca/jan-potocki>
15. <http://www.proza.ru/2014/07/31/701>, Серебряная пуля для Яна Потоцкого, Николай Бичеховст

тому назад миниатюра была приобретена в антикварном магазине предыдущей владелицей, и все это время находилась в составе старой московской коллекции. До настоящего времени атрибуция не проводилась.

Установление времени создания миниатюры и личности изображенного на портрете большого труда не составило. Если судить по покрою мундира, по деталям одежды и прически, миниатюрный портрет был выполнен в начале 1800-х годов. Во времена царствования Александра I орденом Святого Станислава награждались только представители высшей польской знати, имевшие средства и возможности запечатлеть себя на картинах лучших художников. Поиски привели к изображенному на портрете Александру Григорьевичу Варнеку графу Ивану Осиповичу Потоцкому, награжденному орденом Святого Станислава в 1802 году. Вскоре граф Потоцкий был пожалован и Орденом Белого Орла, а награжденные орденом Белого Орла по положению ордена Святого Станислава уже не носили. Таким образом, на миниатюрном портрете изображен граф Иван Осипович, или Ян, Потоцкий в возрасте 41 года. Время создания портрета – 1802-й год, и, так как этот год Потоцкий провел в Петербурге, там же и был заказан миниатюрный портрет сразу после пожалования первого для графа ордена.

Раз личность изображенного была установлена по парадному портрету кисти А.Г.Варнека, резонно было бы узнать время и обстоятельства создания этого произведения. Были изучены статьи В.А.Варнека, исследователя творчества своего предка. Запомнилась приведенная в статье ссылка на очерк П.Каменского «Мастерские русских художников», опубликованный в «Отечественных записках» в 1839 г. (Т. 2, № 2, 3). «Сообщая о посещении мастерской Варнека, автор очерка приводит в нем со слов художника перечень его работ, в числе которых указывается и портрет И.О.Потоцкого. Ему в очерке уделено особое внимание: подробно описано изображение модели на фоне египетских пирамид и говорится, что «за сей» портрет, который находится в Польше в имени ученого и путешественника, Варнек произведен в академики».

Далее фото миниатюры было отослано в Национальный музей в Варшаве, в отдел миниатюр Изабелле Вьерчиньской²²; в качестве основания для атрибуции был указан портрет работы А.Г.Варнека. Каково же было удивление польских искусствоведов, как раз зани-

мавшихся подготовкой к выставке, когда выяснилось, что атрибуция портрета, находящегося в польском замке Ланцут, не совпадает с принятой в России. Надо отдать должное куратору выставки в замке Алдоне Холевьянке-Крушиньской, которая не побоялась срочно изменить авторство «Портрета с пирамидами» в Каталоге выставки. До подписания Каталога в печать оставались считанные дни, поэтому тексты статей Л.Н.Целищевой и В.А.Варнека, о которых я уже подробно писала, требовались немедленно. Если статьи В.А.Варнека имеются в электронной версии в газете «Наука в Сибири», то статью Л.Н.Целищевой «История забытого портрета» оказалось разыскать не так-то просто. К сожалению, сама Луиза Николаевна умерла в 2012 году. В архиве НИМ РАХ (Музей Академии художеств) в Санкт-Петербурге, где работала искусствовед, ее статьи не сохранилось. Наступил тот самый долгожданный момент, когда польские специалисты наконец согласились с первоначальной атрибуцией «Портрета с пирамидами», но нужная статья, казалось, недоступна.

И здесь сыграло свою роль то обстоятельство, что Л.Н.Целищева в 1984 году опубликовала свое исследование именно в московском журнале «Художник», издающимся ныне под эгидой Союза художников России. Благодаря усилиям сотрудников редакции журнал сумел сохранить свой архив, статья Целищевой была найдена²³ и немедленно отправлена в Польшу, в замок Ланцут.

Алдона Холевьянка-Крушиньска, изучив все посланные ей материалы²⁴ и проведя системный анализ, поставила итоговую точку в атрибуции «Портрета с пирамидами». Автором его окончательно признан Александр Григорьевич Варнек, знаменитый русский художник, создавший одно из своих самых значительных произведений в 1810 году в Санкт-Петербурге. И весомым доказательством этому можно считать то, что под греческой надписью, которая, по видимому, является неточной цитатой из Геродота, и помещенной на цоколе в правом нижнем углу полотна, художник поставил отдельно и отличающуюся от греческих букв размером русскую букву «В», которая является первой буквой его фамилии.

Так закономерно, но через много лет, завершилась эта «история одного незабытого портрета».



Ах, эта графика!

В. КУДРЯВЦЕВ

В Музее изобразительных искусств Республики Марий Эл открыта персональная выставка народного художника России Александра Сергеевича Бакулевского «Ах, эта графика!». Она приурочена 80-летию юбилею мастера.

А.С.Бакулевский родился 24 января 1936 года в Йошкар-Оле, здесь в марийской столице он живет и работает по настоящее время. В 1961 г. окончил Казанское художественное училище, в 1967 г. – Институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е.Репина. Высокая изобразительная культура, мастерское владение рисунком сделали его одним из художников, чье творчество определяет современный уровень отечественной графики.

Произведения Бакулевского хранятся в Государственной Третьяковской галерее, музее А.С.Пушкина, в Республиканском музее изобразительных искусств (Йошкар-Ола), в Музее истории искусств (Вена), в художественных музеях Нижнего Новгорода, Саратова, Киева, в других государственных и частных собраниях в России и за рубежом. Пятьдесят гравюр хранится в музее мировой графики Альбертина (Вена).

За многолетнюю творческую деятельность А.С.Бакулевский проиллюстрировал более восьмидесять книг, многие из них отмечены дипломами на всесоюзных и всероссийских конкурсах искусства книги. В их числе иллюстрации к повести «Барышня-крестьянка» и роману «Евгений Онегин» А.С.Пушкина, к произведению А.-Ф.Прево «Манон Леско» и другие. По-новому интерпретированы страницы знаменитого романа М.А.Булгакова «Мастер и Маргарита».

Трагическая сущность происходящего выражена в иллюстрациях Бакулевского к произведениям «Преступление и наказание» Ф.М.Достоевского, «Господа Головлевы» М.С.Салтыкова-Щедрина. В работе «Над хождением за три моря Афанасия Никитина» (1980) график впервые обратился к созданию цельного макета книги от переплета до шрифта и добился органического слияния всех элементов оформления в цельный ансамбль. Взяв за основу образ древнерусской рукописной книги, он создает цветные буквы, форзац, титул, небольшие иллюстрации, заставки, объединяя их общим замыслом графического повествования.

Большой и значительной работой Бакулевского явились иллюстрации к роману А.С.Пушкина «Евгений Онегин»,



выпущенном издательством «Удмуртия» в 1987 году. Гравюры распределены равномерно. Шмуцтитулы, на которых изображен портрет поэта, не являющийся героем романа, но всегда присутствующий, и десять разворотных цветных гравюр предвзвешивают начала глав. Они посвящены основным событиям произведения. Северный зимний пейзаж с пасмурным небом, запряженными в сани лошадьми, мчащимися по петербургским улицам, открывает первую главу. А раздольная природа сельской местности – где раскрывается в иллюстрациях ко второй главе. Поездка Онегина и Ленского к Лариным, сцена свидания Онегина с Татьяной, сон Татьяны, сцена на балу, пейзажи Москвы, Царскосельский пруд, события Отечественной войны 1812 г. последовательно раскрываются в других иллюстрациях художника. Конструкцию книги внутри глав укрепляют гравюры, имеющие размер строфы. Они имеют свободный абрис и не обрамлены рамками. Каждое изображение взаимосвязано с текстом и другими иллюстрациями и не замкнуто в себе. Белое поле листа как составная часть гравюр, соединяет изображение и фон и делает их взаимодействием подвижным и непрерывным. Эмоциональный настрой, созданный в ксилографиях, усиливают и точно найденные параллельные штрихи, легкие контуры и формы, густые темные пятна и дополнительно примененный коричневый цвет, дающий разную тональность от светлого до темного, при-

обретающий в соседстве с черным дополнительный оттенок.

Верность пушкинской теме и постоянное обращение к ней определяют успешные поиски графика в иллюстрировании произведений русской классической, марийской национальной и зарубежной литературы.

За вклад в изобразительную пушкиниану художник награжден «Золотой Пушкинской медалью» (1999).

Одной из первых работ художника, связанных с марийским фольклором, стала графическая серия из шести ксилографий «Рогатый князь Тукал» (1968–1969). Миниатюрные композиции, фиксирующие страшные и веселые, грустные и комические сказочные ситуации, отличаются изяществом исполнения. Белый штрих на глубоком черном фоне гравюры несет многофункциональную нагрузку, он плавным и гибким контуром выразительно очерчивает силуэты фигур, является конструктивным элементом узорного орнамента, декорирующего одежду, предметы народного быта, служит средством пластической моделировки изображений, превращается в основной элемент светотеневых градаций.

В 2002 году с рисунками Бакулевского издательство «Марево» выпустило эпическую поэму А.Спиридонова «Югорно. Песнь о вешем пути. Эпос мари. Опыт синкретизма». Нарядная суперобложка и чернорубельные заставки к 23 песням, выполненные пером и тушью, выделяют основные этапы и события литературного произведения и объединены сюжетным решением в единое целое. Здесь сказитель-гуслиар, народный любимец охотник Салий и дочь мельника красавица Пампалче выступают символом духовной чистоты и величия марийского народа. В 2014 году состоялось второе издание поэмы с цветными иллюстрациями Бакулевского.

В преддверии юбилея художник получил богато иллюстрированный альбом-каталог, изданный Тюменским региональным общественным благотворительным фондом «Возрождение Тобольска». В издание включены произведения графика в собрании мецената-коллекционера, поэта, президента Ханты-Мансийского банка Дмитрия Мизгулина. Этот альбом репродукций Бакулевского стал четвертым в серии «Сибирский художественный музей».





Ил. 1
Ф.С. Рокотов
«Портрет
неизвестного
в треуголке»
Конец 1760-х
начало 1770-х гг.



Ил. 2
Ф.С. Рокотов
«Портрет
неизвестного
в треуголке»
Отпечаток
рентгенограммы

«Портрет неизвестного в треуголке» Федора Рокотова



И.Е. ЛОМИЗЕ

Процесс создания

Федор Степанович Рокотов – самый известный и, вероятно, самый таинственный русский художник XVIII века. В художественной жизни России он появился в конце 1750-х – начале 1760-х годов и сразу как сложившийся мастер, как звезда первой величины. В это время ему еще нет тридцати лет¹. Но он уже автор портретов членов императорской се-

мьи – великого князя Павла Петровича (1761), императора Петра III (1762), императрицы Екатерины II (1763) – и ряда приближенных к ним лиц. Круг портретируемых не исчерпывается «высшим обществом». Его моделями были представители петербургского, московского и, реже, провинциального дворянства. Их портреты составляли часть домашнего убранства,

со временем становясь историей рода в лицах. К сожалению, сегодня имена многих персонажей утрачены. В музейных табличках, прикрепленных к рамам они названы портретами неизвестного/ неизвестной в том или ином наряде. Так же условно назван и интересующий нас «Портрет неизвестного в треуголке». (ил. 1)² Удивительное обаяние модели притягивает наш взгляд. Коричневый фон и темные тона одежды не отвлекают внимание зрителя от молодого миловидного лица. Плотные сомкнутые губы, яркий румянец и напряженный взгляд темных глаз создают ощущение внутренней тревоги. Рокотов, едва ли не единственный среди современников умел не только угадать, но и обозначить своей кистью на полотне затаенные душевные движения портретируемых, их внутренний мир.

«Портрет неизвестного в треуголке» поступил Третьяковскую галерею в 1930-м году из Исторического музея, предыдущее место хранения – имение Струйских Рузаевка Пензенской губернии. Но внимание к себе он привлек значительно позже. В 1960 году состоялась выставка «Федор Степанович Рокотов и художники его круга (К 150-летию со дня смерти)³. Подготовка столь масштабной выставки подразумевала реставрацию и исследование многих портретов, связанных с именем этого художника⁴. Тогда же был рентгенографирован и «неизвестный в треуголке»⁵. Рентгенограмма обнаружила, что под видимым красочным слоем скрывается женский портрет (ил. 2). Миловидное молодое лицо, прическа, украшенная эгретом в виде бантика с закрепленным в нем перышком, в ушах грушевидные жемчужные серьги; платье с пышными рукавами и кружевной оборкой по краю декольте. На первый взгляд к моменту «переодевания» работа над портретом практически была завершена. Но лишь на первый взгляд. Более подробно об этом несколько ниже.

Сенсационное открытие повлекло за собой желание установить имя модели. За эту непростую задачу взялись искусствоведы – И.М. Сахарова⁶ и Е.Н. Чижикова⁷. Выводы оказались взаимоисключающими.

Оба искусствоведа отталкивались не только от рентгеновского изображения, но еще от истории бытования портрета и от надписи, которая известна только по записи в учетной карточке с воспроизведением старинного почерка (в меру возможности) и орфографии: «Портрет т: Е.б: Николай Струйский». Расшифровка слов скрытых за буквенными обозначениями – дело будущего, но с их интерпретацией, возможно, связано установление имени модели. В настоящее время содержание надписи трактуется достаточно произвольно⁸, тем

более, что буква «т» – первая после слова «портрет» – уже в момент записи была прочтена условно. Не случайно рядом с ней в карточке поставлен знак вопроса – (?)».

По мнению Е.Н. Чижиковой на портрете изображен А.Г. Бобринский сын Екатерины II и Г.Г. Орлова. Не опровергая очевидного – существование на этом холсте женского портрета – автор предполагает, «что художник использовал очертания женского лица для написания нового»⁹. Причем, новый плотный слой краски полностью скрывает первоначальное изображение. Сразу следует оговорить, что в данном случае концепция исследователя опирается на неверное прочтение рентгенограмм и, следовательно, не может рассматриваться как доказательная. Иначе решает ребус И.М. Сахарова, которая считает, что в надписи скрыто имя первой жены Струйского – урожденной Балбековой. Эта версия более убедительна не столько по расшифровке надписи, сколько по опубликованным материалам.



Ил. 3
Ф.С. Рокотов
«Портрет
неизвестного
в треуголке»
Фрагмент

Подготовка и проведение в Государственной Третьяковской галерее в 2016 г. выставок «Федор Рокотов 1735/1736 – 1808» и «Тайны старых картин» снова возбудили интерес к загадочному «Портрету неизвестного в треуголке». О нем достоверно известна только история бытования и тот факт, что изначально это был женский портрет. Дама одета и причесана по моде конца 60-х – начала 70-х годов XVIII столетия. Этому времени свойственны невысокие парики с локоном, упавшим на плечо (его длина варьировалась), покрой платья с пышными рукавами и глубоким декольте в обрамлении кружев, и такие детали туалета, как эгрет в виде бантика с перышком и грушевидные серьги. Все это хорошо опознается на рентгенограмме. Если же присмотреться внимательно, то окажется, что в

процессе работы менялась форма декольте и характер кружевного обрамления. Мы видим и удлиненный вырез с четко заложенными складочками кружев, и широкое каре обшитое прихотливо лежащими кружевами. Отмеченные изменения могли быть капризом модели или требованием заказчика, но для нас они означают только, что портрет создавался не одновременно. Работа над ним затягивалась, может быть поэтому портрет остался незавершенным. В живописи лица тщательно прописаны наиболее освещенные участки на лбу, щеках, переносице; можно проследить последовательное нанесение мазков краски, строящих форму, в том числе и тех, которые лишь намечают завершающий слой. Его пока нет; еще не найдено соотношение лица и фона – между ними осталась довольно широкая темная полоса. Это участок минимально нагруженный краской. Художнику еще предстояло внести уточнения и создать то пространство, в котором живет портрет.

Работа с бинокулярным микроскопом позволила определить, что к тому времени, когда работа была приостановлена, кроме лица и фигуры был намечен фон, но только в левой части холста. Об этом позволяет судить особенность структуры красочного слоя – левая часть шляпы и изображенная здесь часть парика написаны по цвету фона, а правая и локон парика – непосредственно по грунту. Фон, как основная составляющая пространства в портрете, был только намечен. Удалось установить цвет платья, скрытого темным плащом. Там, где на рентгенограмме видно изображение лифа и рукавов – в микроскоп по линиям кракелюр просматривается белый цвет, а сквозь потертости живописи на уровне груди – местами на небольшом участке голубой. Химический анализ подтвердил наличие здесь берлинской лазури¹⁰. То есть дама была одета в белое платье отделанное кружевами и голубой лентой, что характерно для моды конца 1760-х – начала 1770-х годов.

Проведенные исследования подтвердили правильность существующей датировки, что косвенно поддерживает версию И.М. Сахаровой, считающей, что перед нами портрет рано умершей жены Струйского. Если бы модель была жива, ничто не могло помешать Рокотову завершить работу, тем более, что многое уже сделано. Длительность процесса написания портрета может объясняться плохим самочувствием и слабостью женщины, впервые ожидающей рождения ребенка. Известно, что она умерла при родах, что не было редкостью в XVIII веке. Рокотов уловил и сумел передать в облике дамы ее внутреннюю тревогу и быть может предчувствие предстоящей трагедии.

Сведения о том, кто и когда надумал «переодеть» даму, изображенную на портрете отсутствуют. Поскольку собственником портрета был Н.Е. Струйский, логично предположить, что ему и принадлежит эта мысль. Можно только с уверенностью сказать, что между видимым и первоначальным живописными слоями, временной разрыв невелик. Признаки разновременного старения слоев не обнаружены.

В статье Е.Н. Чижиковой пересказана догадка И.М. Сахаровой о том, что «Струйский, женившись второй раз, попросил Рокотова (подчеркнуто мной) «переодеть» его первую жену, оставив лицо <...> почти в таком виде, как вначале»¹¹. Вероятно, это пересказ профессиональных разговоров, поскольку в статье И.М. Сахаровой подобная мысль отсутствует. Для нас важно здесь упоминание имени Рокотова, как автора всего видимого слоя живописи в сочетании со словом «почти» по отношению к лицу модели. На макрофото снимках живописной поверхности хорошо прослеживается движение кисти, наносящей краску. Сравнительно жесткая кисть оставляет отчетливый след в красочной массе; мазки положены так, чтобы в совокупности наиболее полно выявить форму. На границе света и тени и там, где форма начинает круглиться, бежит свободный рокотовский мазок-зигзаг (ил. 3–5) – по краю глазной впадины, на спинке и кончике носа, вокруг губ и на подбородке. Ни одного лишнего или случайного движения. И никаких признаков авторских дополнений или посторонней правки. Их отсутствие подтвердили разные виды исследований. Лицо написано кистью Рокотова в той свободной манере, о которой выразительно писал еще в 1927 году А.А. Рыбников «С исключительным блеском Рокотов дает яркие своеобразные, выразительные формы своей фактуре. Он как бы не делает форм фактуры... Они творятся сами под быстрой и легкой кистью мастера»¹². Эту же особенность рокотовского почерка отмечает и А.Н. Лужецкая¹³.

Теперь о том, что касается «переодевания». Вернемся к рентгенограмме. Черный плащ на ней невиден, кружевное жабо, проглядывающее между его полами, едва различимо. Но есть светлые широкие вертикальные чуть изогнутые мазки, не связанные ни с первоначальным изображением, ни с видимым слоем; узкий светлый мазок концом кисти намечает край ворот, расположенный заметно ниже существующего; на уровне плеча предполагалась булавка с драгоценными камнями или мелкими жемчужинами. То есть, первоначально маскирующий даму наряд был светлым. Неясно, почему от него отказались в пользу того, что мы видим сегодня.



Ил. 4
Ф.С. Рокотов
«Портрет
неизвестного
в треуголке»
Фрагмент –
правый глаз

Рассматривая живописную поверхность, понимаешь, что темный плащ написан предельно просто. Сначала черно-коричневым цветом записана платье дамы. По нему небольшой мягкой кистью равномерным нажимом нанесены мазки, «строящие» форму одежды – обозначена кокетка, едва намечен рукав. Складки ткани, продиктованные покроем плаща, определены черными прямыми или чуть изогнутыми мазками. Нечто подобное, но несколько иначе делал и Рокотов. Рядом с темным мазком в его работах появляется мазок другого цвета. В сумме они обозначают рельеф складки. Для сравнения можно привести «Портрет А.Ю. Квашниной-Самариной» 1770-х годов (ил. 6). На пожилой даме черное одеяние. В соответствии с этим черными линиями, нанесенными с разным нажимом, художник определяет расположение складок, положенные рядом серо-голубые мазки определяют их объем. Такой схематичный прием позволяет,

Ил. 5
Ф.С. Рокотов
«Портрет
неизвестного
в треуголке»
Фрагмент –
кончик носа,
губы



Ил. 6
Ф.С. Рокотов
«Портрет
А.Ю. Квашниной –
Самаринной»



Примечания:

1. А. Оксенюк. Когда родился Рокотов. Что нам рассказали исповедальные книги, // Антикварный мир. Отражение сути. Октябрь 2013, с. 15.
2. Все фотографии и отпечатки рентгенограмм выполнены А.А. Мареевым.
3. Федор Степанович Рокотов и художники его круга. Москва, Ленинград. 1960–1961.
4. О.Я. Кочек. Загадки Рокотова, // Возрожденные шедевры. М. 1963.
5. Рентгенологи – М.П. Виктурина, И.А. Касаткина.
6. И.М. Сахарова. Н.Е. Струйский и его связи с Ф.С. Рокотовым, // Очерки по русскому и советскому искусству. Л. 1962.
7. Е.Н. Чижикова. О портрете Ф.С. Рокотова «Неизвестный в треуголке», // Очерки по русскому и советскому искусству. М. 1965. (Далее – Е.Н. Чижикова)

минуя традиционную тональную моделировку складок, обогатить колорит цветом, (а не тоном). В исследуемом портрете, так же упрощенно, как плащ, широкими мазками мягкой кисти написано жабо. Почти по рокотовски сначала нанесен цвет, на фоне которого будет изображено кружево (в данном случае розовый). Сходство этим исчерпывается. Рокотов короткими прикосновениями кончика мягкой маленькой кисти обозначает абрис жабо



Ил. 7
Ф.С. Рокотов
Портрет
И.И. Барятинского

и намеков на рисунок кружев, что вместе создает впечатление легкости ткани (ил. 7). Иначе выглядит эта деталь туалета в портрете неизвестного. Мы догадываемся о том, что именно изобразил художник, по ее местоположению. Ни предполагаемого рисунка кружев, ни их легкости художник не сумел (или не стремился) передать.

По мере изучения приемов исполнения одежды все меньше остается доверия к традиции, приписывающей кисти Рокотова все изображение. Не спасает положение даже мазок-зигзаг (ил. 7), который виден у борта плаща чуть ниже груди. У Рокотова мазок-зигзаг конструктивен, он соотношен с формой и объемом детали, к которой относится. Мазок-зигзаг сохраняет конструктивность даже в беспредметном фоне – здесь он помогает художнику создать иллюзию глубины пространства на плоскости холста. В исследуемом портрете этот мазок существует сам по себе вне связи с предметом.

Внимательно изучая туалет таинственного персонажа, посмотрим на аграф¹⁴, украшающий треуголку. Белые, желтые и синие мазки разной величины и формы передают то ли блеск и игру драгоценных камней, то ли собственно камни, неясно как закрепленные на шляпе. Аграф, как предмет, имеющий определенную конструкцию, фактически, отсутствует. Подход Рокотова к решению подобной задачи проиллюстрировать оказалось довольно сложно. Его модели позировали художнику слегка принарядившись, но без драгоценных украшений. В лучшем случае в уши вдеты жемчужные или бриллиантовые серьги. Наиболее сложное ювелирное изделие, написанное Рокотовым – малая императорская корона в этюдном портрете Екатерины II 1763 года (ил. 8). Концом маленькой кисти обозначены границы гнезд, в которых располагаются драгоценные камни. Внимание художника к структуре предмета сказывается и в изображении орденских знаков. В портрете П.А. Сумарокова (ок. 1777г.) персонаж представлен со звездой Св. Владимира. В ее изготовлении использованы разные материалы – серебро, эмаль, золото, но Рокотов сосредоточил внимание именно на конструктивных элементах. Четко обозначены границы, совмещения разноформатных элементов, из которых построен орден. Именно этой ясности понимания формы недостает аграфу. Трудно представить, что художник еще в 1763 году, сумевший убедительно изобразить корону, несколько лет спустя не справился с написанием драгоценной пряжки. Остается только признать, что так же, как в живописи плаща, «руки Рокотова» здесь нет.

Анализ живописно-пластической проработки всех элементов видимого красочного слоя выявил два разных почерка в изображении лица и одежды. Мастерской кистью Рокотова написаны только лицо и левая часть фона. Все остальное – неизвестным художником. Иными словами портрет создан двумя художниками – Рокотовым и ...? Как это могло произойти?

Для ответа на возникший вопрос сделаем небольшое отступление. Начнем с напоминания. По версии И.М. Сахаровой, косвенно подкрепленной проведенными исследованиями, кориневато-черным плащом и треуголкой в портрете замаскирована первая жена Н.Е. Струйского Олимпиада Сергеевна Струйская. Из материалов, опубликованных И.М. Сахаровой вытекает, что исследуемый нами портрет Рокотов писал в Москве, где жил с середины 1760-х годов. Чета Струйских имела дом «в Замоскворечье, идучи по Пятницкой улице не доходя до Серпуховских ворот на левой стороне в переулке в приходе церкви Спаса Преображения, что на Болвановке»¹⁵. Именно здесь создавался портрет, вошедший в историю русского искусства как «Портрет неизвестного в треуголке». Вполне понятно, что хлопоты, связанные с похоронами и оформлением наследственных прав занимали время и мысли Н.Е. Струйского. Идея «переодевания» портретного изображения могла возникнуть позже – перед совершением второго брака в 1771 году. Новая хозяйка дома могла ревниво отнестись к постоянному «присутствию» первой жены, что и побудило Струйского замаскировать ее. Нельзя исключить и другой мотив. Создание новой семьи в какой-то мере ставило точку на прежней жизни. Может быть поэтому Струйский предпочел видеть любимое некогда лицо не в светлом, а в темном, почти траурном одеянии. Если бы портрет находился в Москве, его несомненно завершил бы Рокотов. Мы уже знаем, что кистью Рокотова написано только лицо и часть фона. Значит, портрет дописывали в Рузаевке. Вероятнее всего, это должно было быть поручено А. Зяблову, крепостному художнику, которому Рокотов преподнес некоторые уроки профессионального мастерства. И не случайно мы отмечаем едва заметные точки соприкосновения приемов работы этих художников. Надо отдать должное Зяблову или иному художнику, закончившему рокотовский портрет. Камертоном для общего цветового решения послужил цвет левой части фона, заданный Рокотовым. Темный, черно-коричневый колорит деликатно оживлен акцентами белого шейного платка, края кружев и розовым цветом, проглядывающим между полами темного плаща; по-видимому, он обозначает одежду, скрытую плащом.



Ил. 8
Ф.С. Рокотов
«Портрет
Екатерины II»
Этюд, 1763 г.
Фрагмент

8. Существующие различия можно пополнить новыми. Имеющиеся в надписи буквы «Е», «Б», стоящие перед фамилией Струйского, могут быть традиционным для своего времени сокращением титула – «Его Благородие». Струйский имел чин прапорщика, что соответствует XIV классу по «Табели о рангах...». Этот обер-офицерский чин давал право на титулование «благородие». Более подробно об этом см. Л.Е. Шенелев. Титулы, мундир, ордена. Л. 1991, с. 221 – 223.
9. Е.Н. Чижикова, с. 216.
10. Химик: Е.А. Любавская.
11. Е.Н. Чижикова, с. 217.
12. А.А. Рыбников. Фактура классической картины. М. 1927, с. 8.
13. А.Н. Лужецкая. Техника живописи русских мастеров с XVIII по начало XX века. М. 1965, с. 42–46.
14. Аграф – нарядная пряжка или застежка – Е.Н. Захаренкова, Л.Н. Комарова, И.В. Нечаева. Новый словарь иностранных слов. М. 2003.
15. Цитируется по публикации И.М. Сахаровой, с. 10. См. сноску – 4.

Итак, мы шаг за шагом проследили за процессом создания портрета. Принимая за достоверное гипотезу И.М. Сахаровой об имени модели – Олимпиада Сергеевна Струйская, в девичестве Балбекова – мы можем сказать:

- а) Портрет написан в Москве не позднее 1769 года, когда она умерла, что и помешало Рокотову довести работу до конца. Это был первый этап.
- б) Второй этап, относится к бытованию портрета в Рузаевке, где он был дописан и приобрел современный вид. Произошло это не ранее 1771 года, когда Н.Е. Струйский вторично женился.
- в) Портрет, как изображение определенного лица, несомненно написан Рокотовым; однако, как произведение искусства «Портрет неизвестного в треуголке» – творение двух авторов: Рокотова и анонимного художника, который дописывал фон и создавал костюм, маскирующий наряд дамы.

Быть может, пришло время к традиционному названию «Портрет неизвестного в треуголке» добавить в скобках «Портрет О.С. Струйской?».



2	тема номера <i>П.Л. Баранов</i> Всероссийская художественная выставка «Молодость России»	
4	выставки <i>Л.П. Баюра</i> ВДНХ в Ульяновске (Выставка достижений народных художников)	
14	юбилей <i>Н.И. Аникина</i> Н. Боровской. Смелость быть самим собой	
18	размышление <i>В.П. Сысоев</i> Две концепции пейзажа-настроения в творчестве А.М. Гриция и В.М. Сидорова	
32	мастерская художника <i>Т.И. Бойцова</i> Константин Кузьминых в контексте художественной жизни России	
36	художники о художниках <i>С.А. Гавриляченко</i> Жестокий федоскинский романс	
40	народное искусство <i>Т. Коткова</i> Благословенна Земля Русская в произведениях В.П. Фокеева	
46	юбилей <i>В.М. Коткова</i> К 170-летию со дня рождения генерала- майора и художника Н.А. Ярошенко	
52	творческое наследие <i>С. Степанова</i> «Театр жизни» и линия судьбы Павла Федотова	
60	на перекрестках культур <i>Е. Соловцова</i> Подлинная история портрета Яна Потоцкого с пирамидами	
65	мастера графического искусства <i>В. Кудрявцев</i> Ах, эта графика!	
66	картинная галерея <i>И.Е. Ломизе</i> «Портрет неизвестного в треуголке» Федора Рокотова	

ХУДОЖНИК 2016. № 1
Журнал Союза художников России,
основан в 1958 году

Редакционная коллегия:
Н.И. Боровской
первый секретарь ВТОО «СХР», народный художник РФ, заслуженный деятель искусств РФ, действительный член РАХ, профессор.
А.У. Греков
оргсекретарь ВТОО «СХР», заслуженный деятель искусств РФ, член-корреспондент РАХ, кандидат искусствоведения, профессор.
В.И. Иванов
народный художник СССР, действительный член РАХ.
А.Н. Ковальчук
председатель ВТОО «СХР», народный художник РФ, действительный член РАХ.
М.А. Некрасова
заслуженный деятель искусств РФ, действительный член РАХ, доктор искусствоведения, профессор.
В.М. Сидоров
почетный 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.
А.Н. Суховецкий
секретарь ВТОО «СХР», народный художник РФ, член-корреспондент РАХ, профессор.
С.П. Ткачев
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 *Л.А. Иванова*

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

Студия «Арт-Фактор» (495) 680-74-05
www.art-factor.ru

На 1-й стр. обложки:
С.В. Пен. Портрет Ивана Константиновича Айвазовского. 2010

На 4-й стр. обложки:
Н. Гуцин. Хохлома. Панно. 1989

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 подрисованных 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», 2016
© Дизайн «Арт-Фактор», 2016

К 200-летию со дня рождения
Ивана Константиновича Айвазовского
художника-мариниста, баталиста.

Живописец Главного Морского штаба, академика и почетного члена Императорской Академии художеств, почетного члена Академий художеств в Амстердаме, Риме, Париже, Флоренции и Штутгарте



И.К. Айвазовский
«Вдаль побережья»
1887

*Золотая Хохлома
мастер Н. Тушин*



СР