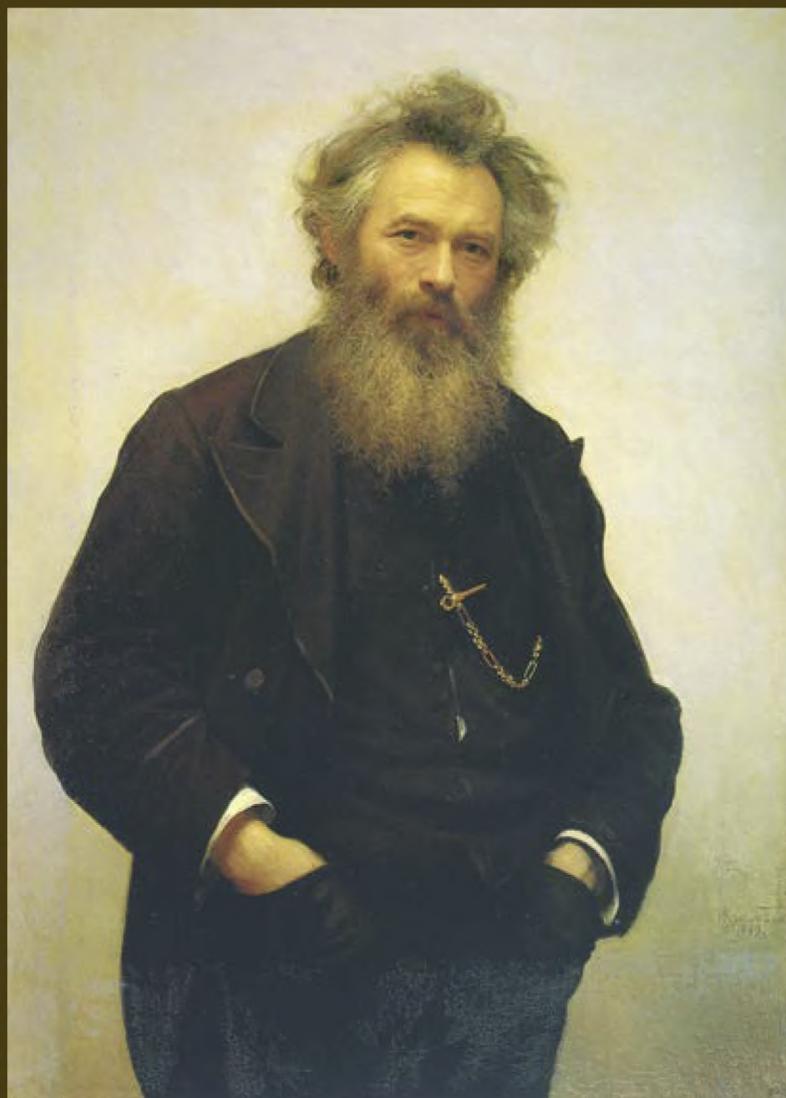


Artist
ХУДОЖНИК



Журнал Союза художников России

№ 2 / 2007



А. Ковальчук. Памятник летчикам эскадрильи «Нормандия – Неман». 2007. Бронза, гранит. Архитекторы М. Корси, А. Тихонов. Москва



Дорогие друзья! Коллеги!

Художественный год России подходит к концу... И хотя еще рано подводить его окончательные итоги, все же есть надежда, что он станет заметным явлением для страны, внося яркие мажорные ноты как Всероссийской молодежной выставкой, так и юбилеями Союза художников России, Российской академии живописи, ваяния и зодчества и Российской академии художеств. Все эти события подвели некие временные итоги и определили нынешнюю расстановку творческих сил.

Уход с исторической арены ряда знаковых художественных фигур также стал определенным знаменем времени. Меняются некоторые ориентиры, видоизменяются взгляды, но по-прежнему вечны классические образы Александра Иванова и Ивана Шишкина, чьи юбилеи отметила живописная Россия. Союз художников России наряду с Третьяковской галереей и Академией художеств собрал в своих стенах друзей искусства, чтобы отметить эти памятные даты и еще раз напомнить о роли мэтров в становлении национальной культуры. На этот раз государственных торжеств объявлено не было, и ни Колонный зал, ни Малый театр не приняли в свои стены художников России, потому скромно, но вместе с тем символично прошли эти вечера на Покровке... Вообще это место вновь стало понемногу приобретать потерянный был статус изысканной художественной площадки Москвы, предлагая зрителям яркие выставочные проекты, которых в этом году уже было изрядно: москвича Боровского, вологодца Пантелеева, петербуржцев Ткаченко, живописцев – участников традиционного липецкого пленэра, художников Кубани и т. д.

Как и на «круглом столе», посвященном Всероссийской выставке молодых художников России, в зале всегда было много молодежи – приток ее в Союз, судя по прошедшему весной приему, по-прежнему не ослабевает. А значит, будущее Союзу художников России гарантировано.

СХР готовится к большим выставкам грядущего года: уникальной экспозиции «Отечество», которая пройдет в стенах ЦДХ, Всероссийской выставке народного искусства в Вологде, Региональной выставке произведений художников Центральных областей России в Ярославле... А сколько нового и оригинального в выставочную практику еще внесут другие регионы, наметившие свои предсъездовские выставки!..

*Александр Греков,
главный редактор
журнала «Художник»*



Президенты России и Франции Владимир Путин и Николя Саркози на открытии памятника летчикам эскадрильи «Нормандия – Неман». 10 октября 2007 года (с. 68)



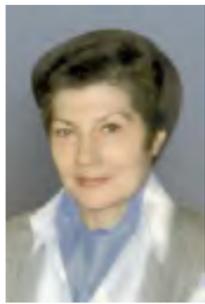
Торжественное открытие Всероссийской художественной выставки «Молодые художники России». 6 февраля 2007 года (с. 33)



Вернисаж шестой выставки живописи «Художники Москвы». 25 апреля 2007 года (с. 55)



«Рождь». 1878. ГТГ



М.В. ПЕТРОВА
ведуций
научный
сотрудник
Государственной
Третьяковской
галереи,
кандидат
искусствоведения

И. Шишкин — между прошлым и будущим

Давно, еще в студенческие годы, он записал в своем дневнике: «Живопись есть немая, но вместе с тем теплая, живая беседа души с природой и Богом»¹. И как самое сокровенное пронес он через все свое творчество свет и верность этой мысли

В последние годы, пожалуй, самой актуальной проблемой в отечественном искусстве стала проблема духовности. Но она же — и камень преткновения одновременно, поскольку каждый вкладывает в нее свое понимание, исходя из собственных представлений и уже поэтому весьма далеких от истины. Поскольку этот термин сугубо церковного происхождения,

то и толкование его следует искать в специальной — святоотеческой литературе, где дух связан только и исключительно с Богом. «Божий дух, — писал святитель Феофан Затворник, — предназначенный Бога знать, Бога чтить, Бога искать и вкушать...» Отсюда, развивал он свою мысль далее, «страх Божий, совесть, недовольство тварным, стремление

к Богу. Это совсем отрешенные от души проявления духовные». В связи с этим очевидно, что сама по себе духовность как религиозное состояние возникнуть, тем более в одночасье, не может. В этом надо жить: в вере, в Боге, в церкви. Я говорю об этом не только ради внесения ясности в данный вопрос, хотя уже давно пора расставить все точки над «і». Не менее важно, чтобы мы при раскрывшейся широте исследовательского горизонта и свободе его освоения не растерялись перед той панорамой, что возникает перед глазами. Панорамой не новых имен и произведений, а новых, неожиданных, непривычных проблем, тенденций и явлений, о существовании которых мы даже и не подозревали, поскольку они отторгались идеологией безбожия. Иными словами, мы должны быть готовы к переоценке нашего искусства. Речь идет не о пересмотре его художественного качества. Никто не собирается посягать на Великих и записывать их в «плохишей», хотя подобные попытки были даже в XIX веке. Но, как известно, время, история вынесли свой окончательный вердикт и уже поэтому пересмотру не подлежащий. Вопрос гораздо глубже и сложнее.

Как теперь выясняется, некогда единственно допустимый — атеистический — ракурс оказался необычайно узким и в этом смысле ограниченным. Только теперь становится очевидным, насколько он обеднял наше знание, наше понимание природы русского искусства, его масштаб, его настоящую ценность. Только теперь нам открывается подлинный вектор движения отечественного искусства, в частности, XIX века, мотором которого были всего две идеи: единения русского общества, расколотого еще со времен Петра I, и евангельская идея спасения. При всем внешнем различии эти идеи были необычайно близки уже одним тем, что в основе обеих лежало Православие, из которого, как писал Ф. Достоевский, «все народные начала у нас сплошь вышли»: и национальное сознание народа, и его «душевно-духовный уклад» (И. Ильин), объединяющий всех, независимо от социальной принадлежности. Удар был нанесен именно сюда, разделив общество на две части и породив взаимное непонимание, недоверие и отторжение.

С идеей единения впервые выступили еще исторические живописцы XVIII века. Формировалась она не сразу, а по мере освоения художниками национальной и народной темы. Но, независимо от того, откуда брались те или иные сюжеты их произведений — из истории или мифологии, художественное их воплощение всегда было пронизано религиозным сознанием самих авторов, выстраивавших образы на утверждении христианских ценностей. Уже одним этим Лосенко,

Акимов, Угрюмов и другие восстанавливали своим творчеством порушенную духовную связь с искусством прежних эпох. Эту эстафету как самое дорогое передали они веку XIX. Уже Венецианов в своих образах крестьян сумел выразить национальную стихию русского народа: его мягкость, женственность, пассивность, созерцательность. Качества, которые русская философия выделит и сформулирует только на рубеже XIX–XX веков. А Венецианов уже тогда пошел еще дальше, сумев наполнить свои картины той духовной созерцательностью, вне которой нет ни русской души, ни русской жизни. О том, что в лице Венецианова искусство XIX века вышло на магистральный путь своего развития, свидетельствует, прежде всего, выдающееся полотно К. Брюллова «Последний день Помпеи», ставшее гимном Любви. И Той, сердечной, которою держится этот мир, и Той, духовной, которою он спасается. Воплощенной программой духовной жизни христианина станет и знаменитая картина Александра Иванова, пронизанная идеей покаяния, «Мессии», впервые в русском искусстве зазвучала высокая исповедальная нота, рожденная стремлением художника наполнить произведение своими религиозными мыслями, чувствами, убеждениями, т. е. исповедаться в них. Эта исповедальность, подхваченная последующими поколениями художников, станет для них своего рода духовным маяком в поиске «Христа, яко в истом своем храме» (св. Дмитрий Ростовский), т. е. в самих себе. Их богоискательский путь — это сердцевина искусства каждого из них, поскольку именно здесь и раскрывалась понимаемая на индивидуальном уровне идея спасения. И речь в данном случае не только о религиозной или даже собственно исторической живописи. Исповедальность, как духовное откровение, наполнит и жанр, и портрет, и фольклор, и даже пейзаж, т. е. станет в искусстве второй половины XIX века явлением всеобщим. Но в этом откровении раскроется не только религиозный настрой самого художника, не только его личный богоискательский путь. В произведениях Перова, Шишкина, Крамского, Ге, Сурикова, Васнецова, Поленова, Нестерова и др. найдет свое отображение то состояние, в котором находилось современное им общество: расколотое, «сорвавшееся с корня» (И. Аксаков), с «охладевшими и ослабевшими душами» (В. Васнецов). Таким образом, при новом, освобожденном от идеологических шор взгляде на произведения этих мастеров обнаружится некогда закрытый от нас, т. е. просто не существовавший, огромный духовный пласт, освоить который еще только предстоит... И прежде всего потому, что при ближайшем рассмотрении именно сюда уходит своими



И.Н. Крамской. Портрет И. Шишкина.
1873. ГТГ

корнями программа их искусства – религиозного не по форме, по существу.

Да, несомненно, открывшаяся панорама принципиально меняет сложившиеся за последние десятилетия наши представления о русском искусстве, решительно смещает некогда расставленные акценты. Но делать это необходимо, если мы хотим возродить нашу историческую и духовную память, вернуть искусству его созидательную силу, а художнику тот статус, который сложился в общественном сознании еще в 1830-е годы. «Художник есть небесный проводник высокой жизни в человечестве. Это та божественная лестница, на ступенях которой нисходят и восходят мысли светлые, чувства глубокие. А на вершине ее утверждается Господь, ибо Он же и Господь прекрасного!» – так писал Брюллову один из его корреспондентов. Да и в сознании самих художников сложилось сохранявшееся и в последующие десятилетия точно такое же понимание своего предназначения. «Если человечество до сих пор, – считал В. Васнецов, – сделало что-то высокое в области искусства, то только на почве религиозных представлений». Потому и творчество свое они рассматривали как «духовное занятие» (Н. Ге), «подвижничество» (В. Суриков). Отсюда и главная особенность русского искусства – его «водительное служение» (И. Ильин). В этом смысле творчество выдающегося русского пейзажиста Ивана Шишкина – не только не исключение, но прямое тому подтверждение.

Обычно, когда говорят об этом художнике, то на первое место в качестве основной ценности его искусства ставят любовь к родине, к русской природе, вообще к родной земле. Мы ни в коем случае не оспариваем этого положения, но считаем, что патриотическая направленность произведений мастера – это только то, что лежит на поверхности. Так называемая исчерпанность данного тезиса закрывала самую возможность проникнуть дальше, в глубинные слои искусства Шишкина. А там-то как раз и заключено, как теперь выясняется, все самое главное, то, с чего, собственно, и начинается его искусство. И прежде всего с христианской символики, языком которой и говорит художник со своим зрителем. Будучи человеком религиозным, он на протяжении всей жизни не изменял своей вере, не пересматривал, как некоторые его современники, ее ортодоксальной основы.

Давно, еще в студенческие годы, он записал в своем дневнике: «Живопись есть немая, но вместе с тем теплая, живая беседа души с природой и Богом»². И как самое сокровенное пронес он через все свое творчество свет и верность этой мысли.

Как известно, уже с самых первых шагов в искусстве проявилось тяготение художника к монументальности образного воплощения темы. Но при ближайшем рассмотрении, в новом аспекте, выясняется, что найденный с самого начала масштаб образа служил выражению совсем других идей. Лесные пейзажи Шишкина, исполненные, как считал Крамской, «ученым образом», заключают в себе, как оказалось, и второй, может быть, более важный план, подмеченный не только внимательным взглядом натуралиста. Его чащобы являют собой практически точный портрет так называемого «куста». Таково научное название участков заповедного леса, к которому на родине художника спокон веку было особое отношение. Кусты-заповедники нельзя было чистить, «валежник и бурелом должны сгнивать на месте, внутри заповедных участков. Поэтому середина кустов носит характер девственной чащи»³. Такова народная заповедь, народившаяся еще в дохристианской Руси, когда лес почитался символом внешнего мира. С принятием христианства сакральное отношение к лесу сохранилось, но теперь оно определялось иной святостью. Там, где некогда были языческие капища, устанавливались теперь божницы, иконы и даже возводились часовни. Здесь же совершалось и богослужение. Все это породило иное отношение к лесу – не как к языческому святилищу, а как к святому месту, т. е. освященному Духом Святым. Такое отношение и передавалось, т. е. заповедовалось, из поколения в поколение. Так возникло новое понятие – «заповедный лес», а вместе с ним и другое, более общее, собирательное название – «божелесье». Поэтому можно утверждать, что лес на полотнах мастера воссоздан не только его талантом, но и народным воззрением, характерным для Русского Севера вековым почитанием своего божелесья, которым крепла, укореняясь, историческая и духовная память народа. В этом смысле «портреты» шишкинского божелесья являются подлинным проводником охранительного начала искусства мастера, для которого сбережение леса и вообще природы было равносильно заповеди народа об охране своих святынь. И потому, видимо, не случайно, картины Шишкина, пронизанные солнцем и обвеянные великой поэзией спокойствия и мира, вызвали у одного из критиков ассоциации со старинным московским храмом. И, «как в древнем храме, – писал он, – здесь все полно былыми воспоминаниями и высоким молитвенным настроением»⁴. И, тем не менее, в середине 70-х годов в стройной, полной радости и душевного восторга, мелодии шишкинских полотен начинают появляться трагические ноты, порожденные не только смертью первой жены художника и его маленьких детей, но и нарастающими

в обществе настроениями отчаяния и пессимизма, «разрушительным, – как писал Победоносцев, – злобным, безотрадным отрицанием самой жизни в существе ее». Но и как человек, и как художник Шишкин не мог до конца согласиться с этой идеей, отрицающей жизнь, в которой не было места «ни вере, ни правде, ни энергии воли». Не мог, потому что, испытывая разлад между мыслью и жизнью, он, в отличие от многих своих современников, не испытывал разлада между мыслью и духом. Этим только и спасался. Верой и упованием.

Здесь самое время вспомнить его знаменитую «Рожь» (1878). Художник пишет поле не широким, обобщенным мазком, а перебирает чуть ли не каждый колосок, передавая его почти осязаемую тяжесть. Подчеркнутая натуралистичность живописной манеры, за которую ему ужасно доставалось тогда, да и теперь, между тем сознательно выбрана художником как средство создания образа не столько поля как такового, сколько поспевшей жатвы. А потом прямо среди поля, в нарушение всяких агротехнических норм, ставит не одну, не пять, а сразу целых 12 сосен, из которых одна засохшая, отпавшая. Художник и композиционно выделяет ее, одинокую. И самым этим количеством, и той пустотой вокруг омертвелой сосны Шишкин, навевая определенные ассоциации с 12 апостолами, переводит восприятие образа в иное, духовное пространство. Своими корнями связанное с землей, дерево, как единственная соизмеримая с человеком вертикаль, может подняться, возвыситься над ней. В отличие от хлебного колоса, прогибающегося под тяжестью зерна и уже потому тяготеющего к земле. В этом и есть суть пластического конфликта как прообраза извечного противостояния материального, плотского, т.е. земли, и высокого, открытого небу и устремленного к нему духа. Не случайно встали посреди хлебного поля, золотом горящего на солнце, обещающая земные блага, эти старые могучие великаны. Не житейская логика, а великая правда жизни с ее борением плоти и духа водила рукой художника. А полем брани, как всегда у Шишкина, стала реальная природа, но только преисполненная того духовного созерцания, которое и приподнимает образ над его конкретностью, привязанностью к земле.

С самого начала Шишкина упрекали в том, что его «Рожь» не выдержана в тоне. А потому и не выдержана, что не может быть гармонии там, где нет симфонии, где разрушены духовные связи человека с природой. Потому мы почти и не встречаем людей в пейзажах Шишкина, за исключением ранних, поскольку уже утрачено то душевное равновесие, в котором пребывает человек, находясь в мире с Богом и самим собой.

«Разве не варварство, – писал Репину в 1874 г. Крамской, – поголовное лицемерие, преобладание животных инстинктов, ослабление энергии в борьбе с жизненными неудобствами, желание поскорее добыть все путем мошенничества, прокучивание общественного (народного) богатства, лесов, земли, народного труда за целые будущие поколения». Вот уж поистине «жатвы много, а делателей мало» (Матфей, 9:37). Эта евангельская мысль возникает в сознании невольно. Уж слишком близка ей своей христианской направленностью программа картины «Рожь». Программа, рожденная религиозным мироощущением художника, прожившего всю жизнь в атмосфере прагматизма и позитивистской моды. Может быть, именно поэтому он постоянно стремился к «теплой, живой беседе души с природой и Богом», подтверждая святоотеческую мысль: «Чем выше художник, тем ярче горит в нем огонь религиозного мистицизма»⁸.

Этим «религиозным мистицизмом» преисполнен и художественный образ «Бурелома», где перед нами предстает картина поверженной природы. Поток холодного света растворяет, дематериализует цвет, оставляя от него лишь мертвенно-бледное пятно, отчего линии касания светлого и темного резко обостряются. Идущее из глубины леса дыхание крошечной тьмы вбирает, втягивает в себя и цвет, и пластику форм, от которых вскоре остаются лишь слабые, безжизненные тени. Засохшие, умирающие деревья сохраняют лишь призрачную видимость жизни, готовую вот-вот оборваться. А многие сосны уже рухнули, давно успев образы плотным слоем мха. Степень художественного воздействия композиции с ее борением света и тьмы, жизни и смерти настолько велика, что полнота образа выходит далеко за пределы пейзажа после битвы стихий. Еще за 20 лет до появления картины святитель Игнатий Брянчанинов, ощущая разрушительный дух своего времени, писал, что он, «подобно вихрю, завывает сильно и рвет, ломает многое». Точный образ, с которым напрямую переключается и мысль художника, отобразившего на холсте результат деяний такого «вихря», его исход.

Невольно возникающие параллели и ассоциации значительно расширяют смысловые рамки произведения. А они оказались сродни христианской символике, в которой сухое дерево, например, означает «смерть греховную». В то время как «зеленое дерево», по словам А.С. Уварова, исследователя данной проблематики, символизирует «возрождение к новой духовной жизни и вообще развивает мысль о возрождении»¹⁰. А это, в свою очередь, и заставляет нас по-новому взглянуть на «Бурелом», неожиданные откровения которого переворачивают наши привычные представления как



о самой картине, так и вообще об искусстве мастера. Внешне простая и доступная форма изложения оказалась насыщена глубоким религиозным содержанием. Умирающий лес, погруженный в мир христианской символики, стал очень ярким, выразительным образом того состояния, в котором находилось современное художнику общество, засыхающее, мертвеющее в своем грехопадении. В связи с этим само нагнетание атмосферы подавленности в картине обрело, можно сказать, сакральный смысл, заключающий в себе не только первопричину разрушения, его масштаб, но и надвигающуюся угрозу необратимости процесса. Но Шишкин, оптимист по натуре, держится до последнего, еще сохраняя веру в созидательные силы природы. Отсюда двойное действие в композиции приема контраста, в котором не только заряд отрицания, но и позитива, привнесшего с собой тот продох, без которого искусство лишается своего жизнеутверждающего начала. И потому так неожиданны и светлые шляпки вездесущих грибов вокруг омертвелого пня, и чудом пробившаяся сквозь мерзость запустения молодая зеленая поросль, как проблеск надежды на возрождение погибающего леса.

Этот светлый луч надежды, веры в торжество жизни осветил образ одной из самых знаменитых картин Шишкина «Утро в сосновом лесу», написанной вскоре после «Бурелома». Перед нами представленный крупным планом уголок заповедного леса. Природа, словно разглядев за внешней суровостью облика внутреннюю мягкость художника, за подробной научной описательностью нежность его сердца, доверительно приоткрыла ему свой потаенный мир. Свет раннего утра, с трудом пробившийся из-за облачной выси, еще не набрав полную силу, мягкими бликами прошелся по вековым соснам, золотя верхушки, словно ласково поглаживая их своим легким прикосновением. Здесь тоже бурелом, оставшийся после очень сильного урагана, не только разломавшего, но и вырвавшего с корнями дерево. Но на месте разлома уже успела подняться кустиком молодая зелень, как знак непрерывного движения жизни, не терпящей пустоты. Как известно, лесных зверюшек в этой картине писал Савицкий, но логика развития художественной мысли дает основания считать, что их место в общей композиции определил все-таки сам Шишкин. Помещенные на обломках стволов молодые медвежата

«Бурелом». 1888. Киевский государственный музей русского искусства



«Утро в сосновом лесу». 1889. ГТГ



«Среди долины ровныя...». 1883. Киевский государственный музей русского искусства

как бы восстанавливают собой разорвавшиеся было звенья природной цепи, которая и называется жизнью, где начало и конец – всегда рядом. И то, что медведжата так свободно резвятся, играя друг с другом, говорит о том, что перед нами не вообще дремучий лес, но его сердцевина. Здесь зарождается сама жизнь леса и его обитателей. Здесь молодая поросль соседствует с могучими деревьями, оттеняющими нежный возраст молодых побегов. Здесь в тиши и полумраке вершится таинство круговерти жизни. Здесь – самое сокровенное природы, ее святая святых.

Ничего подобного отечественная пейзажная живопись еще не знала. Русский пейзаж настроен, связанный с именами Перова, Саврасова, Васильева, здесь явно восходил на новую, более высокую ступень, где осмысливалось не только состояние природы, но и ее бытие. При этом не бесстрастное наукообразие, но естественное, живое дыхание природы слышится в атмосфере картины, в которой утро – не временная стадия дня, но образ начала жизни. У нас есть все основания говорить о том, что Шишкин

здесь совершил в полном смысле слова прорыв, обнаружив огромный потенциал пейзажной живописи, оказавшейся способной к передаче не только тончайших эмоциональных переживаний, но и глубоких философских обобщений.

Вместе с тем в искусстве мастера становится все слышнее трагическая нота, все яснее просматривается в его образах умирающего леса провидение грядущего исхода. Провидение, ощущаемое не интуитивно, а вполне осмысленно. Но при этом и мысль, и душа, и сердце – все сопротивлялось в нем надвигающейся тьме. И именно поэтому, погружившись в мир христианской образности, он пишет картину «Среди долины ровныя...» (1883), которая на таком трагическом фоне смотрится как свеча, зажженная в ночи. Перед нами – бескрайнее равнинное пространство, лишённое каких-либо красот. Но благодаря заниженному ракурсу оно неожиданно обретает некую значительность и даже монументальность, вырастая до обобщенного образа Родины. Характерно, что из всех российских достопримечательностей Шишкин выбрал

лишь одну, тем самым полагая ее главной, – церковь. Причем поставил ее на самом горизонте, там, где небо смыкается с землей. И уже одним этим поднял пейзажный образ на иной уровень, подводя к раскрытию иносказательного смысла произведения.

Влюбленный в лес, Шишкин здесь предельно сдерживает себя, избирая для композиции всего лишь одно дерево. Но зато какое! Еще с древних времен именно с дубом связывалось славянское предание о Мировом древе. И в христианскую эпоху сохраняется особое выделение дуба, сакральное отношение к нему как к символу Христа, уже поэтому символизирующему Древо жизни. Еще Иоанн Дамаскин говорил, что «как чрез древо пришла смерть, так чрез древо жизни должно было даровать и воскресение»¹¹.

Случайно ли соединение в картине двух прямых христианских аналогов – церкви как тела Христова и дуба с его наиважнейшей сакральной символикой? Даже бегущая прямо к дубу дорога, существующая в религиозном сознании как «образ жизни по учению Христа»¹², не случайно вошла в композицию как составная единой с деревом, ритмически выстроенной оси.

Так выявляется главная мысль произведения – мысль о спасительном для России пути, о возможности преобразования человека через восстановление его духовных связей с Богом, миром и самим собой.

В картине «Среди долины ровныя...» эта спасительная идея получила свое, пожалуй, наиболее сконцентрированное выражение. Не вина художника, что выведенные им образы света, способные рассеять тьму, оказались бессильными перед ней, поскольку остались не востребованными общественным сознанием. Тем не менее шишкинские панорамы, равно как и все его сосновые леса, дубовые рощи, поляны и опушки, богатые разнотравьем, – это всегда преисполненный огромной душевной силы рассказ, обращенный к своим соотечественникам, современникам и потомкам, о природе как духовной обители.

Один из дореволюционных критиков, характеризуя творчество мастера, заметил: «От картин Шишкина веет чисто русской грустью и задумчивостью. Но это грустит и задумывается не сентиментальная душа нервного и слезливого гражданина, а грустит богатырь, закованный в броню, мощный, широкоплечий Илья Муромец»¹³.

Скорее всего, сопоставление с Ильей Муромцем возникло у автора лишь в силу чисто

внешней схожести. Действительно, Шишкин был «человек, с виду суровый, на самом деле добряк, по внешности волостной старшина, на самом деле тончайший художник, высокий, стройный, красивый силач, с зорким взглядом, густою бородой и густыми волосами»¹⁴.

Поставив Шишкина рядом с Ильей Муромцем, критик, вероятно, и не подозревал, насколько все-таки было точно его сравнение. Конечно же, дело не в фольклоре и не во внешнем портретном сходстве, а в том внутреннем родстве, той почве, на которой произрастал их религиозный дух и крепость веры. Ими и держался монах-воин Илья Муромец. Ими стоял и Иван Шишкин, для которого творчество было прежде всего единение «души с природой и Богом». Этой «святой троицей» и держалось его искусство, но именно благодаря ей оно сегодня более чем актуально. В связи с этим нельзя не согласиться с мыслью, высказанной в свое время Александром Бенуа: «Религия и ее главный слуга – искусство, одни только способны сцепить эти оторванные куски (между отрывочным нынешним и вечным, но забытым прошлым), построить мосты из глубокой древности до наших дней»¹⁵.

1. Творения иже во святых отца нашего Феофана Затворника. Собрание писем. Псков, 1994. Вып. 2. С. 108–109.
2. И.И. Шишкин. Переписка. Дневник // Современники о художнике. Л., 1984. С. 45.
3. А.А. Невский. Заповедные рощи Вологодского края // Сообщ. ГАИМК. 1931, № 11–12. С. 61.
4. «Нива». 1913, № 11. С. 216.
5. К.П. Победоносцев. Ложь нашего времени. М., 1993. С. 294.
6. Там же. С. 118.
7. И.Н. Крамской. Об искусстве. М., 1988. С. 93.
8. Беседа схи-архимандрита Оптинского скита старца Варсонофия с духовными детьми. СПб., 1991. С. 48.
9. Собрание писем святителя Игнатия епископа Кавказского. СПб., 1995. С. 125.
10. А.С. Уваров. Христианская символика. Ч. 1 Д / 1908. С. 192.
11. Цит. по кн. Н.И. Троицкого «Крест Христа. Древо жизни». Тула, 1904. С. 7.
12. Святое Евангелие от Луки. Толкование блаженного Феофилакта архиепископа Болгарского. М., 1997. С. 68.
13. И.И. Шишкин. Переписка. С. 276.
14. Там же. С. 294.
15. А.Н. Бенуа. История русской живописи в XIX в. М., 1995. С. 335.



В.С. МАНИН
заслуженный
деятель
искусств РФ,
доктор
искусствоведения,
профессор



Несколько слов об И. Шишкине

Говоря о первом русском национальном пейзажисте, воплотившем своеобразную русскую природу, обычно называют А.К. Саврасова. В определенной мере это так, если не считать, что первым, но несколько иного плана национальным живописцем был не он один, а несколько живописцев, проявивших национальное мироощущение в пейзаже гораздо раньше Саврасова. Это, прежде всего, И.И. Шишкин и Л. Каменев. Трудно судить, кто из них «национальней». Каждый по-своему

Осознание своей страны как Родины произошло в среде молодых художников Л. Каменева, И. Шишкина, А. Мещерского, П. Джогина, посланных для продолжения обучения у мастеров Дюссельдорфской школы. По их переписке отчетливо читается тяготение к себе, в родные места, особо ощутимое в письмах Шишкина. Все они достаточно скептически относились к немецким мастерам, хотя и проходили у них практику. Для них Россия мыслилась «отчизной дальней», выстраданной в отдалении.

По возвращении на родину Шишкин пишет этюд «Братцево. В окрестностях Москвы» (1866), находящийся сейчас в Астраханской картинной галерее. Работа сопровождается надписью: «Простор. Воздух». Эта идея первоначально замыслилась как тема произведения, но решение ее не получило задуманной полноты. Тем не менее этот вариант оказался более русским, нежели другие пейзажные произведения того времени. Исключая, может быть, пейзаж Л. Каменева «Зимняя дорога» (1866), исполненный теплого, интимного чувства возвращения к родному очагу.

Работа Шишкина «Братцево. В окрестностях Москвы» по мироощущению перекликается с картиной Саврасова «Проселок» (1873), исполненной семью годами позже. Полотно «Полдень. В окрестностях Москвы» (1869) совсем иное. В нем в полной мере выражен простор, распространенный шире человеческого зрения, шире привычных измерений человека. Художник реализовал и вторую ранее намеченную программу: воздушность, пространственность пейзажа. Небо в картине «Полдень. В окрестностях Москвы» безмерно. Обычно его пишут настолько, насколько охватывает перспективу взгляд, направленный к горизонту. Шишкин построил не только долеую перспективу, но и пространство в зените, которое можно увидеть, только задрать голову, что художник, видимо, и сделал, когда писал картину. Таким образом, воздушное пространство словно удвоено. Отсюда суженная полоса земли с дальней церковкой масштабно не может соперничать с небом.

Понимание Шишкиным простора не только визуальное, физическое. В. Даль связывает простор с нравственными и духовными критериями. Он обращается к народным понятиям: «ум простор любит», «душа на простор просится». Отмечает в русском сознании песенность понятия «простор». Все это видится, ощущается, осознается в картине

Шишкина. В этом смысле редкий русский художник сумеет передать это состояние души.

Удивительны два обстоятельства. Первое: Шишкин со своим позитивным взглядом на мир вступил в ТПХВ, где одним из радикальных направлений был критический реализм, коснувшийся и пейзажа. Второе, вытекающее из первого: Шишкин сознательно или неосознанно исповедовал распространенную среди декабристов, романтиков, народников философскую идею блага. Эту философию в реалистическом пейзаже Шишкин утвердил едва ли не первым, создав широкую картину русской природы и шире — русской жизни, осознав их как естественную среду обитания русского человека, понятую им как прекрасный феномен. За ним последовали М. Клодт «На пашне» (1872), «Лесная даль в полдень» (1876), А. Куинджи «Днепр утром» (1881), А. Васнецов «Родина» (1886), И. Репин «Какой простор» и др.

Еще будучи в Германии, Шишкин сначала легкомысленно отнесся к творчеству А. Калама. Занимается он у Колера — посредственного живописца. Но оценил он Калама, когда приехал к нему в Женеву, — но мастер уже умер. Одна из последних его картин «Обед на уборке хлеба» по колориту очень похожа на картину Шишкина «Рожь» (1878). Более монументальной и классически ясной, пронизанной национальным чувством картины в русском искусстве, пожалуй, не имеется.

Шишкин принял от академизма — этого усеченного наследия классицизма — идею безбрежности мира, соответственно воплощенного в монументальных формах. Это же размышление о таинственной мощи небесных светил и земного притяжения выразил Айвазовский в своих романтических произведениях. Разница была в том, что Шишкин освоил мысль о безграничности земного простора, величественности мира в его предметных очертаниях. Иными словами, он осмыслил предметный мир как среду человеческого обитания, снял с природы ее загадочность, рассекретил ее величественность, беспредельность, наполнив ее изображением не классическими, а человеческими переживаниями, коснувшись обширного простора земли, ее пространства, но также и конкретного дерева, папоротника или сныть-травы.

При этом Шишкин не пытался создать беглого, мимолетного впечатления. Он воплощал большее, то, что заключалось в основательности и незыблемости земной материи, ее поэтической сущности.

Поэтичность шишкинских произведений неизменна. Его поражала значительность зримого мира. Его «Сосновые боры» и «Лесные дали» являют собой философию родной природы, вкорененную в реальную действительность.

В XIX веке было несколько веж, в каждой из которых пейзаж был интерпретирован по-своему. Одна вежа — творчество Л. Каменева, другая — искусство Шишкина, третья — Саврасова. Хотя все они по-разному освещают национальную специфику русского пейзажа. У Шишкина демонстрируется устойчивость, безбрежность родной страны. Ее монументальный характер близок миропониманию русского человека. У Л. Каменева она подана в интимном ракурсе, как мироощущение родного дома, исходящего из него тепла и радости возвращения. Все необычайно типично, характерно, издавна знакомо, даже если это ощущение городского человека, не говоря уже о деревенском жителе. И опять у Каменева, так же как и у Шишкина, а впоследствии у Саврасова, — это земля векового обитания, милая сердцу, задушевная и притягательная.

«Грачи прилетели» (1871) Саврасова исполнена словно колеблющимися эмоциями. Солнце еле угадывается на талом снегу с робкими тенями. Несмотря на наличие церкви, село пустынно, но с обозначенностью человеческого присутствия. Легкая рефлексивность природы, ее переменчивость и подвижность света напоминают ранних импрессионистов 1860-х годов, когда они еще не перешли ни к раздельному мазку, ни к пуантилизму. Кажется, что Саврасов подходит к лирической теме невзрачной, но типичной России чисто личностно. Ему хватило частного, но характерного мотива, чтобы передать зыбкую картину провинциального бытия.

Объединяющим для всех трех художников является некий символ, который можно определить понятием «родного, русского дома». Именно он постоянно высвечивается в произведениях художников.





В.В. ВОРОПАНОВ
директор
Вологодской
областной
картинной
галереи



В.Е. Муллин. «Ясный день». 1999

«Образ Родины» как связующая нить между прошлым и современностью

Выставка пейзажной живописи

Летом и осенью 2006 года во всех залах Вологодской областной картинной галереи проходила III Всероссийская художественная выставка пейзажной живописи «Образ Родины». Она продолжила ранее сложившуюся, столь благотворную для современного реалистического искусства линию показа тенденций развития национального пейзажа, ранее осуществленную на выставках в 1998 году в Орле и в 2002 году в Кирове.

Вологодская экспозиция отличалась большой представительностью, в ней приняли участие 57 региональных отделений Союза художников России. Выставка

вызвала значительный интерес как у самих участников, так и у зрителей — ее посетило около 50 000 зрителей самых разных возрастов и профессий. Представленный творческий материал стал предметом заинтересованного разговора на научно-творческой конференции с участием художников, искусствоведов, музейных работников Москвы, Санкт-Петербурга, Вологды и других городов России. Что не так часто случается в современной музейной практике, Вологодской картинной галерее издан цветной иллюстрированный каталог выставки, в котором опубликованы все экспонировавшиеся произведения

и представлен обширный по составу альбом лучших живописных пейзажей как современных, так и классических мастеров.

По итогам выставки Союз художников России присудил шесть специальных именных премий. Лауреатами премий стали: имени А.К. Саврасова — В.Н. Страхов из Вологды, имени И.И. Левитана — Е.И. Зверьков из Москвы, имени Н.П. Крымова — В.Н. Телин из Москвы, имени А.А. Рылова — Э.Г. Браговский из Москвы, имени В.К. Бялыницкого-Бируля — А.А. Яковлев из Санкт-Петербурга, имени А.М. Гриця — В.Г. Кокурин из Владимира. Правительство Вологодской области учре-

дило две специальные именные премии для лучших произведений художников своего края. Лауреатами премии стали: имени А.А. Борисова — Г.В. Калинин, имени Ф.М. Вахрусова — В.И. Сысоев. 115 художников из разных регионов страны были награждены специальными дипломами за активное участие в выставке, 30 руководителей и специалистов, искусствоведов и музейных работников, журналистов и практических работников были награждены дипломами за большой личный вклад в подготовку и проведение выставки «Образ Родины».

Выставка пейзажной живописи в Вологде поставила перед ее организаторами, участниками и специалистами-критиками немало как методологических проблем, так и вопросов сугубо творческих, профессиональных. Рассматривая крупные репрезентативные экспозиции современного изобразительного искусства как комплексное, многоаспектное явление художественной жизни страны, нельзя вычлнить их из общего контекста реальной культурно-творческой ситуации, которая отличается сегодня не только возрождающейся активностью, но и достаточно жестким противоборством реалистических и нефигуративных тенденций, профессионально-личностного и коммерческого подходов, усредненно-абстрагированного и национально-территориального характера образного мышления в живописи. Проведение подобного рода больших художественных смотров общенационального уровня может и должно не только консолидировать все активные творческие силы для отстаивания и дальнейшего развития методологии и стилистики реалистического искусства, но и привлечь к реальной работе в сфере современного искусства значительно более широкие круги искусствоведов, музейных работников, любителей и собирателей произведений искусства.

Нельзя не отметить, что в творческой жизни современного общества происходят необходимые и давно ожидаемые процессы духовно-нравственного оздоровления. Еще не так давно казалось, что под прессом перестроечного космополитизма все традиционные ценности национально-реалистического искусства будут уничтожены и все наше общество дружно воляется в ряды потребителей глобализированной культуры. Но нет. Удивительным образом именно национально осмысленные и традиционно разработанные в системе истинного профессионализма выставки, такие, как экспозиция современной пейзажной живописи «Образ Родины»

в Вологде и ее вариант в Москве зимой 2007 года, стали волнующими и поистине вдохновляющими для всех мастеров изобразительного искусства России. Причем акцент на этих выставках делался на развитии приоритетных задач и творческих методик именно реалистического искусства во всех его многообразных проявлениях. Ведь не секрет, что в последние десятилетия происходит достаточно резкая поляризация существующих в едином культурном пространстве страны различных творческих направлений. И более шумные акции, связанные с немалой материальной и информационной поддержкой, обеспечивают движение нефигуративного и так называемого актуального искусства. В этой ситуации необходимой творческой соревновательности наиболее активными становятся проблемы профессионализма современной реалистической традиции, сохранения и приумножения накопленного поколениями русских художников высокого духовно-нравственного потенциала, способного сегодня волновать людей и отвечать новым эстетическим запросам времени.

Об активизации творческой, выставочной и научно-критической деятельности многочисленных региональных отделений Союза художников России говорит тот отрадный факт, что возрождается ранее четко разработанная многоуровневая система творческих смотров в области современного изобразительного искусства: город или район — область, край или республика — страна в целом. При этом в эпицентре событий становятся не только

столицы и крупнейшие города страны, но и региональные культурные центры. И думается, что в процессе подготовки и проведения этих выставок так важно совместными усилиями противостоять многочисленным и разрекламированным в прессе всякого рода мнимо-художественным столичным и провинциальным арт-шоу, направленным на дискредитацию не только национальной составляющей художественного творчества, но и самой сути профессионализма в изобразительном искусстве. Удивительно, но факт, что в Москве и Санкт-Петербурге крупнейшими событиями чуть ли не общегосударственного размаха становятся разного рода художественные ярмарки, биеннале, фестивали, организованные на русском материале специально приглашаемыми западными кураторами и доморожденными ниспровергателями русских художественных ценностей. Причем под их размещение выделяются лучшие музейные и выставочные площадки, где особенно кощунственно смотрятся новоявленные объекты открытого негативизма и духовно-нравственного разрушения. Увидеть в Москве сегодня чистую, творческую интонацию, глубинную по преемственности традиций русского искусства экспозицию — большая редкость. Или такая экспозиция проводится в крайне ограниченные сроки на недостаточных площадках и почти напрочь лишена — при замалчивании прессы — необходимого общественного внимания. Тем значительней воспринимается сама идея и художественная проблематика



И.И. Левитан. «Сарай». Этюд. 1880-е



Н.И. Боровской. «Борисоглебский монастырь». 2000

всероссийской выставки пейзажной живописи «Образ Родины». Не менее остро задачи сохранения традиционной культуры стоят и в большинстве регионов России. При знакомстве с представленными на выставку произведениями на первых этапах отбора складывалось невольное ощущение, что во многих областях вообще сбились всякие критерии качественной оценки, которые в той или иной степени должны культивироваться и сохраняться в профессиональной среде художников и искусствоведов. И именно сегодня так важно поднять творческий уровень провинциальных мастеров через знакомство с крупными выставками, через возможность у себя дома увидеть произведения несомненного живописного качества национального уровня. Тем более что многие областные культурные инициативы, как это сегодня осуществляется в Вологодской области, отличаются самой серьезной подготовленностью замыслов и свежестью экспозиционно-выставочных решений.

О значимости проведения давно ожидаемой большинством художников всей страны выставки «Образ Родины» говорит тот факт, что в процессе ее подготовки претерпел изменения ранее предполагаемый порядок ее организации. Конечно, участие в выставке только зарекомендовавших

себя ранее произведений наиболее известных мастеров могло бы значительно упростить всю систему подготовительных мероприятий, но ограничило бы круг заинтересованных авторов. Поэтому по просьбам самих художников и региональных организаций в начале 2006 года к участию в выставке были приглашены все желающие. Предполагалось, что подготовка выставки пройдет в три этапа: отбор работ на местах, работа всероссийского выставкома в Москве и Вологде, выбор работ для экспозиции непосредственно в картинной галерее. Примерно так все и было, только ряд региональных организаций, как, кстати, и вологодская, не решился взять на себя труд судить своих коллег и оставил всю эту черновую работу членам выставкома. В результате пришлось пересматривать сотни, даже тысячи картин, многие из которых изначально не соответствовали всероссийскому уровню. Кто-то вообще не понял специфики выставки и прислал работы в иных жанрах. Но весь огромный объем подготовительной работы, со всеми ее издержками и текущими проблемами, позволил более реально представить современное состояние изобразительно-го искусства в самых различных регионах нашей необъятной страны.

Работая с таким объемным и разнообразным материалом, вновь убеждаешься в том не особо радующем факте, как все-таки невелик, учитывая размеры и возможности всей России, процент выявленной и поддержанной талантливости, профессиональной подготовленности и конкретной результативности целевой работы как самих художников, так и организаторов творческого процесса: музейщиков, критиков, искусствоведов. Год от года увеличивается численный состав творческого союза, но деятельное участие в его жизни принимают почти одни и те же, совсем небольшие силы. Велик вал коммерческого искусства, подминающий под себя все и вся. К сожалению, в понимании многих художников, особенно молодого поколения, бытует расхожее мнение, что пейзаж — самый легкий жанр, с которым может справиться каждый: вышел на природу и пиши, что перед тобой... А сегодня многие коммерчески успешные художники даже никуда и не выходят, пишат на потоке свои «видики» с фотографий, открыток или по памяти, по модному шаблону. Потому так много сейчас развлекательных и повествовательных картин по поводу русских национальных мотивов с березками, стожками и монастырскими стенами, в которых нет места глубокому

размышлению о пейзаже как эмоционально-живописном воплощении дум современника о времени, судьбе и природе человеческих переживаний. Серьезные мастера говорят, что в пейзаже прежде всего надо думать — но делать это тонко, подмечая новые идеи в самой природе, включая в осмысление родного ландшафта все свои знания в профессиональные навыки.

Творческое лицо выставки «Образ Родины» формировалось далеко не сразу. Сегодня стало особенно очевидным, что большие художественные задачи в программно-концептуальном, мировоззренческом и чисто исполнительском плане может решать и на практике решает в основном сравнительно небольшая группа живописцев старшего поколения; ярких индивидуальностей среднего возраста, созидательно и целенаправленно работающих в сфере «высокого искусства», и того меньше, а талантливой и активно входящей в жизнь творческого союза молодежи почти совсем не видно. Это проблема! Беспокоит и то, что за показом региональных коллекций почти не чувствуется направляющая профессиональная рука местных музейно-искусствоведческих кадров, которые зачастую попросту открещиваются от проблем современного искусства. Тем значительней осознается



В.И. Беляев. «Апрель в Кижме». 1998



И.Е. Комиссаров. «В Новгородском краю». 1977

роль членов оргкомитета и выставочного комитета, экспозиционной комиссии большой творческой программы «Образ Родины», из Москвы, Санкт-Петербурга, Вологды и других городов России, которые взяли на себя огромный труд по подготовке

этой столь значимой экспозиции. Тем более что на первых порах у очень многих были самые серьезные опасения, а что же из всего этого получится: так мало набралось вначале стоящих индивидуальных работ из сотен просмотренных. Постепенно все встало на свои места. Прямо в Вологде были привезены работы ведущих мастеров из Москвы и Санкт-Петербурга, добавлены классические пейзажи последних десятилетий из запасников Союза художников России и редкие произведения русской живописи XIX—XX веков из фондов Вологодской областной картинной галереи. Стали более активно поступать произведения из отдаленных регионов Юга, Крайнего Севера и Дальнего Востока, Урала и Сибири. Территориально и творчески выставка состоялась.

Достаточно проблематичным было построение некоего единого выставочного пространства в трех отдельно существующих зданиях картинной галереи (Центральный выставочный зал, Шаламовский дом и Музейно-выставочный центр «Дом Корбакова»). Экспозиция заранее проигрывалась на планах зданий сначала в Москве, потом на практике в Вологде. Применительно к конкретной экспозиции все менялось буквально до самого последнего дня: что-то корректировалось, картины переносились из одного здания в другое. Тем более что предстояло разместить вместе классику и современность, что потом, кстати, достаточно резко воспринималось многими консервативно

настроенными зрителями. Да и специалисты упрекали, что уровень музейной классики из вологодских музейных фондов по многим позициям явно недотягивал до качества лучших работ современных мастеров. И в этом есть значительная доля правды, обусловленная тем, как в свое время происходил процесс перераспределения художественных ценностей между столицами и остальной провинцией. Да и сегодня что-то стоящее получить на временную выставку из фондов наших национальных сокровищниц представляется крайне затруднительным. Тем более — в контексте соседства с современными авторами из российского Союза художников. В экспозиции надо было избежать и возможного ранжирования участников выставки по месту размещения их произведений. Выход из этой непростой ситуации был найден самый оптимальный. Каждый зал галереи был нацелен на то или иное творческое направление в современной пейзажной живописи: обобщенная панорамная пейзаж-картина, камерный лирический пейзаж композиционного или чисто натурного этюдного плана, пейзаж как декоративная, экспрессивная,



Ю.Д. Жарков. «Осень. Дорога». 2003

индивидуально-творческая живописная концепция. И это получилось. Каждый из авторов и зрителей смог найти в единой по внутреннему образному решению экспозиции что-то особенно близкое для себя. Да и общее путешествие по выставке, вольно или невольно разбитое на несколько участков, оказалось не столь утомительным с перерывами для внимательного знакомства с каждым из отдельно продуманных тематико-стилистических разделов общей экспозиции «Образ Родины».

Поразил сам факт отношения к заявленной тематике национальной выставки «Образ Родины». Были достаточно обоснованные опасения, что в наше время активного размывания всех ранее устоявшихся принципов и идеалов отечественной культуры и при отсутствии серьезно обоснованных новых очень многие явно скептически, а то и попросту отрицательно относятся к идее некоммерческой традиционной выставки реалистической направленности. Да еще когда все надо делать за свой счет! Кто-то действительно остался в стороне, и выставка недосчиталась многих серьезных работ. Многие столичные авторы не видят резона посылать

свои произведения куда-то в провинцию, так как сами они туда никогда не поедут. Но для большинства перспективно думающих художников этот проект воспринимался как глоток чистого воздуха, как настоящий «свет в конце тоннеля», как давно не реализуемая счастливая возможность и себя показать, и на других посмотреть. Это — реальное возрождение столь важной практики регулярного творческого общения художников и специалистов из разных регионов страны на фоне национальных репрезентативных выставок. То, что было знакомо многим лишь по репродукциям и столичным музеям, о чем мы читали в книгах и статьях, предстало зримо в своих собственных стенах. Расширились границы устоявшегося художественного опыта, по-новому и более емко открылись широкие просторы российского изобразительного искусства. То, что еще вчера казалось в своих собственных пределах незыблемым примером и образцом высшего искусства, сегодня если и не побледнело, то уж точно получило более адекватную оценку. Все, как говорится, встало на свои места.

Выставка пейзажной живописи «Образ Родины» изначально и не планировалась как некое пафосно-торжественное мероприятие, как отчет или творческое приношение к той или иной торжественной дате. Всему этому мы были свидетелями даже не в столь отдаленное время. Важней было другое — реально оценить сделанное и воодушевить самих художников на дальнейшую работу. Но все же некий уровень государственной и общественной поддержки таких акций необходим, так как подлинной результативности творческого труда всегда должно стоять подспорье со стороны органов руководства культурой. И было очень приятно, что в Вологде на открытии выставки кроме секретарей и специалистов Союза художников России были и выступали министр культуры и массовых коммуникаций России А.С. Соколов, губернатор Вологодской области В.Е. Позгалев, многочисленные художники, журналисты и зрители из самых разных регионов страны. Открытие и последующее проведение выставки в Вологде стало настоящим праздником современного российского изобразительного искусства.

Основу выставки «Образ Родины» составили произведения, созданные за последние годы, хотя этот принцип в силу разных причин не был выдержан последовательно. Далеко не все авторы захотели или смогли представить в Вологде пейзажи, специально написанные именно

к этому показу. Для более емкого представления традиций русской живописи в экспозицию были включены классические картины из фондов ВОКГ XIX — первой половины XX века. Самая ранняя работа на выставке — «Дубки» А.К. Саврасова — относилась к 1850-м годам. Написанная на стыке романтизированной идеализации ландшафтного пейзажа и формирования элементов личного переживания состояния природы, эта сравнительно небольшая работа как бы задавала тон сдержанного благородства всей экспозиции. И в целом выставка из множества творческих направлений русского пейзажа более всего раскрывала тенденции лирической созерцательности и сосредоточенной раздумчивости в разных градациях этого состояния. Сопричастность тонким нюансам переживания внутреннему настрою природного окружения в тот или иной период дня и времени года прочувствованно, трепетно, ярко, живописно по фактуре красочного слоя раскрылась в наиболее значимых картинах вологодской коллекции — в работах С.Ю. Жуковского «Снег выпал» и «Под вечер», жанровом пейзаже В.М. Васнецова «В парке. Новое Рябово», холсте В.К. Бялыницкого-Бируля «Ручей в лесу». Романтический пафос открытия и откровения, сложный картинный мир декоративно-условных построений пейзажной колористики как пример большого стиля в живописи раскрывался в произведениях К.Ф. Богаевского «Солнце» и «Горный пейзаж», Н.П. Крымова «Полдень», А.А. Рылова «Красный берег Камы», П.П. Кончаловского «Крым».



В.Ю. Попов. «Северная окраина России. Студеное море». 2005



В.Ф. Стожаров. «Сердла. За сеном». 1969

Главную линию преемственности традиций русской реалистической живописи на выставке олицетворяли картины С.Ю. Жуковского «Под вечер» 1910 года из фондов ВОКГ и В.М. Сидорова «Тихая моя Родина» 1999 года. Оба полотна обращены к светлому, лирическому, эмоционально-просветленному восприятию мира природы России. В экспозиции в целом очень органично смотрелись современные картины В. Сидорова, В. Щербакова, Э. Брагоского, В. Телина, И. Орлова, М. Абакумова, В. Харлова, В. Корбакова, Д. Журавлева рядом с произведениями творческих объединений начала XX века «Союз русских художников» и «Бубновый валет», с исканиями мастеров русской школы

1920—1930-х и более поздних годов. Из фондов галереи удачно были подобраны картины В.В. Рождественского, Ф.С. Богородского, Н.М. Ромадина, В.Н. Гаврилова, В.Е. Попкова и других мастеров XX века, которые оттеняли и даже делали более понятными по своему генезису пути развития русского пейзажа позднейшего времени.

Главное место на выставке отводилось пейзажу-картине, ибо это концептуальное явление внутри жанра представляется не только особенно важным, но исключительно редким и трудным в современных условиях, что связано с постоянным противостоянием как безликой репортажной в беглой этюдной форме, так и выдуманной заказной красоты в богатых



В.М. Сидоров. «Тихая моя Родина». 1999

вычурных рамах. Экспозиция в Центральном выставочном зале картинной галереи Вологды вновь подтвердила всеобщий интерес к философской лирике русского пейзажа. Понятно, что такие картины пишутся не всегда и не быстро, во все времена их было не так много. Но они есть и сегодня. Именно в панорамных, широко увиденных и глубоко осмысленных пейзажных картинах русской природы мы и хотим найти зримые черты той новой «русской идеи», о которой так много думаем и говорим сегодня. Собирает образ русской земли, широкий, с дальними планами, пространственный и даже героический в своем величии предстает на выставке в картинах А. Пантелеева, Э. Браговского, Н. Андропова, И. Обросова, Д. Журавлева, В. Харлова, Я. Крыжевского, В. Страхова, В. Корбакова.

Два разных по эмоциональному переживанию состояний природы живописно-пластических подхода реализованы в пейзажах В. Сидорова и В. Щербакова. Это — успокоенная и светлая раздумчивость и страстный, полный динамики порыв. На выставке в Вологде особенное внимание зрителей привлекли картины Сидорова «Тихая моя Родина» (прямо

по стихам Николая Рубцова), «Два тополя» (по пушкинским строкам «Здравствуй, племя младое...!»), «Мороз и солнце». Иногда, проезжая родные места, ловишь себя на мысли: «А ведь это сидоровские мотивы!» Так ему удалось схватить в своих пейзажных картинах не только ширь, но чистоту и просветленную лирику среднерусской природы: бездонное чистое небо, увиденное с косого, синева рек и озер, тишина и покой. Совсем по-иному смотрятся большие и динамичные холсты В. Щербакова. Чуть приглушенные по тону, с преобладанием пространств скорее неба, нежели земли и воды, эти картины страсти, порыва написаны широко, зачастую построены на контрастах света и тени, тепла солнечного заката и холода сумерек, движения и покоя. Таковы картины художника в центре экспозиции: «Свежий ветер. Волга», «Весна. Переславль-Залесский», «Безвременье». В тех и других произведениях есть очень редко достигаемая в современном искусстве мудрая и проникновенная простота. Не дробя мотив на детали, не подчеркивая национальную узнаваемость тех или иных мест, они двумя-тремя индивидуально-выверенными, сильными по выразительному воздействию живописными

приемами сразу моделируют образ, выражают суть поставленной картинной проблемы, будь то прорыв к умиротворенной гармонии света или деятельное созидание изменчивости мира.

На выставке в Вологде оказалось совсем немного работ, в которых сочиненное и ретроспективное начало воспринимались бы не как «игра в классику», а как серьезное осмысление окружающего мира сквозь призму накопленных художественных представлений и композиционных идей. Ведь Россия и русское воспринимается не только сквозь призму лирики ландшафтных откровений, но и через масштаб сделанного в культурном преобразении мира. Именно глубокой осмысленностью историко-творческого материала выделялись в экспозиции два монументальных пейзажа А. Суховецкого — «Москва. Бородинский мост» и «Колесница Аполлона». В них конкретно узнаваемые улицы и здания Москвы увиденны сквозь романтическую дымку классического прошлого: в облаках пролетает трубящая Слава, вздыбились бронзовые кони на крыше Большого театра. Так необходимое художественное обобщение в картине позволяет более глубоко проникнуть в образное существо духовно-творческих проблем преемственности культур.

Традиционный русский пейзаж с его ширью, песенной красотой и таинственной силой представлен в группе близких по стилистике картин М. Абакумова, В. Харлова и В. Страхова. В своих сельских холстах, написанных возле Харовска Вологодской области, Абакумов чистой, звонкой, как бы незамутненной темперой объемлет светлую и песенно-гармоничную Россию, которую сегодня далеко не всегда мы ощущаем в нашей повседневной жизни и в произведениях современного массового искусства, полных уныния или пошлой веселости. Но именно к его национальному образу духа хочется идти. У многих художников родные места становятся не только постоянными мотивами творчества, как у Харлова деревня Русениха на Вятской земле, у Страхова Тотьма и Великий Устюг на Вологодчине. Для них это неприступные крепости сохраненной людской веры и стиля жизни. В панорамных пейзажах этих мест есть осознанное чувство величия, поднимающее их скромные очертания до значимости национального символа.

Так получилось, что в общей структуре выставки «Образ Родины» в единый комплекс, расположившийся в Шаламовском доме картинной галереи, были выделены достаточно разные произведения,

объединенные своей камерной пейзажной стилистикой с преобладанием конкретных натуральных мотивов и лирических настроенческих переживаний. В ретроспективном разделе здесь преобладали мастера «Союза русских художников» — К.Ф. Юон, Л.В. Туржанский, П.И. Петровичев. Реалистическая школа последних десятилетий была представлена пейзажами из фондов Союза художников России В. Цыплакова, Ф. Глебова и Н. Федосова, И. Сорокина и В. Забелина. Нельзя не отметить, что в силу разных причин их произведения менее известны, чем работы «картинщиков». Эта живопись не для больших «манежных» стен, а для тихого и сосредоточенного любования. Это не проповедь, а исповедь. Не шумный глас, а тихий и неспешный разговор по душам. Именно эти произведения особенно пришлись по сердцу вологодским зрителям. Видимо, провинциальный стиль и ритм жизни, сохраняемые неспешностью и самоуглубленной дискретностью бытия, наиболее предрасполагают к восприятию «тихих», уголково-замкнутых, открыто эмоциональных картин. Думается, что подлинным откровением русского лирического пейзажа для очень многих посетителей выставки стали картины не так давно ушедших от нас Ф. Глебова и Н. Федосова «Пасмурная весна» и «В Михайловском», «Осенний ветер» и «Раннее утро». Посетители особенно отмечали серебристо-дымчатые, какие-то задумчивые и будто хрупкие холсты отца и сына Зайцевых



С.И. Смирнов.
«Московское зимнее утро». 2004

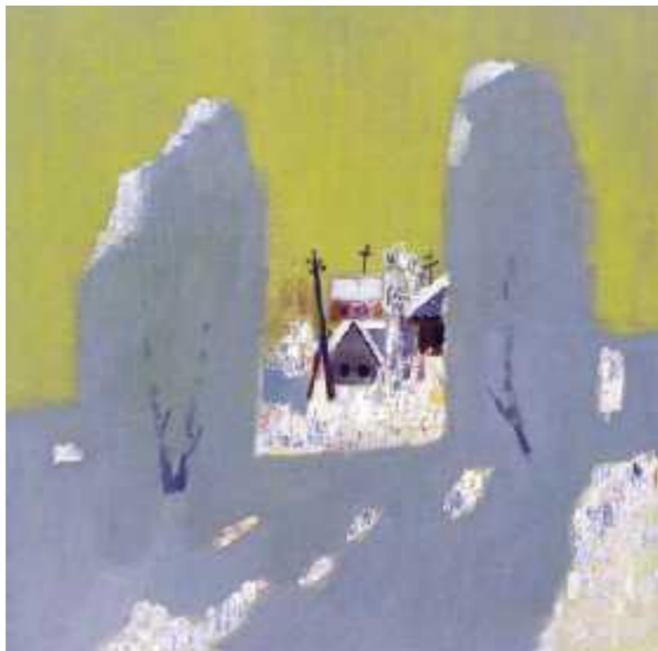


Я.Ю. Крыжевский. «Свет осени прощальный». 1983

«Алексин», «Осенний день» и «Дорогой старцев». И еще очень теплые по колориту и авторскому отношению к жизни пейзажи традиционных московских мастеров И. Сорокина, В. Забелина, Г. Лемана и учителя многих более молодых В. Цыплакова. Вновь приходишь к мысли о необходимости более активной выставочной,

исследовательской, издательской политики в области современного искусства, чтобы донести до зрителя этот далеко не громкий, но звучнее иных пустых трубных модуляций искренний голос лирического, интимного переживания мотивов русской природы.

Прямо скажем, большие групповые выставки далеко не всегда дают возможность



А.С. Новик.
«Теплый день».
2002

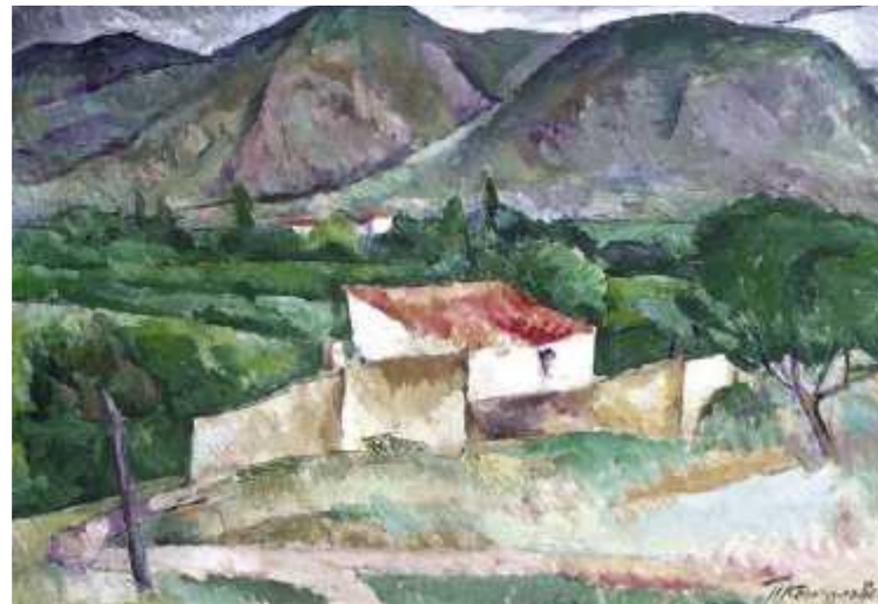
сосредоточить внимание на произведениях того или иного отдельного мастера. Подчас тенденция группы подминает под себя индивидуальность. На выставке «Образ Родины» в небольших квартирных комнатах Шаламовского дома картинной галереи образовались небольшие авторские разделы творчества двух современных москвичей старшего и среднего поколений — В. Телина и В. Полотнова. Небольшие, даже маленькие «картинки» первого завораживают удивительной сплавленностью чуть вязкой тональной живописи. А еще загадочностью и таинственностью, как будто за их внешней простотой таится некий сказочный невыразимый смысл тихого сокровенного бытия. В его пейзажах ничего не происходит. Но то, как струится теплый свет на избы и деревья в пейзаже «Бабье лето», каким напевным узорочьем распластаны ветви яблони и рябины на картине «Осень», останавливает внимание и попросту трогательно умиляет. Картины В. Полотнова «Осенняя благодать», «Время первой звезды», «Весенние сумерки», «Пейзаж с охотником» на первый взгляд кажутся слегка наивно простоватыми и пустынно монохромными. Но, в отличие от многих гораздо внешне броских работ, эти холсты взыскуют к сосредоточенной вдумчивости. Низкая линия горизонта, огромные пространства земли и неба, воздух как теплое дымчатое марево, тихо сидящие или задумчиво стоящие люди — это степи Поволжья, пологие равнины, пыльные дороги



В.Я. Юкин. «Старина». 1970

На выставке особенно заметно, что питательной основой для развития многих аспектов камерного лирического пейзажа стали традиции европейского и русского импрессионизма, но восприняты они более почвенно, с явным акцентом на настроениях светлой грусти, романтической мечтательности, даже тревожности. Внимание к передаче световоздушной среды, стремление передать дух и стиль своего родного города в экспозиции очень ярко проявились в «провинциальных» пейзажах Е. Захарова из Сергиева Посада, А. Булдыгина из Ярославля, вологжан В. Сыроева и Е. Молева. Именно в пейзаже очень тонка грань между обыденностью и откровением, личностным самораскрытием и расхожестью конъюнктурных мотивов. Нельзя не отметить тот факт, что на выставке «Образ Родины» все же было достаточно много работ, которые смотрелись не столько художественными произведениями, сколько картинками из учебника по русской словесности или путеводителя по памятным местам. Но это реальность современного творческого процесса, в котором, как и всегда, настоящий талант — большая редкость.

Многообразие современной пейзажной живописи реалистической направленности на выставке подтвердилось присутствием произведений, достаточно редких для сегодняшнего дня историко-видовых и бытовых жанров. Это картины Н. Колупаева, Ю. Грищенко, С. Гавриляченко. В них



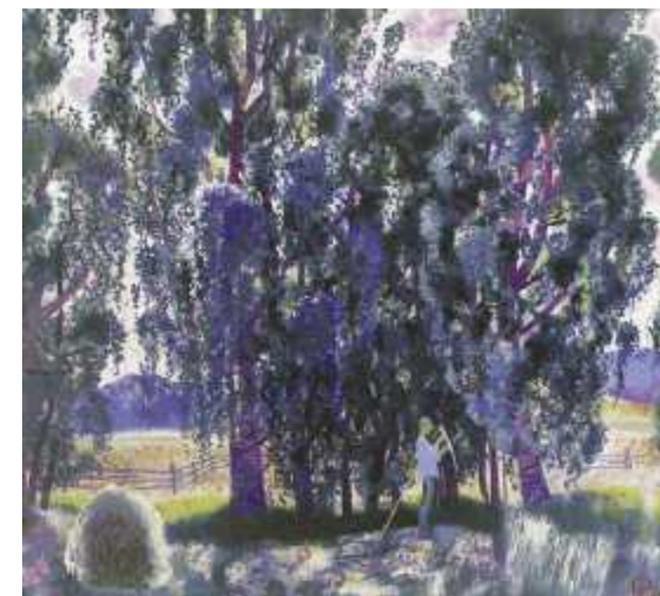
П.П. Кончаловский. «Крым». 1916

пейзаж аккомпанирует бытовому действию, формирует необходимую эмоциональную среду для адекватного восприятия той или иной эпохи. Традиционную живописную экспозицию дополнили произведения лаковой миниатюры мастеров федоскинской школы, в которых конкретно узнаваемые пейзажные мотивы старой Москвы, Муром, Владимира и Суздаля, Павловского парка под Петербургом тонкой кистью мастеров-миниатюристов превратились в ожившую сказку или таинственную быль. Вологжанам была особенно интересна роспись шкатулки «Святой Геннадий в вологодском лесу», выполненная нынешним старейшим мастером Федоскина Г. Ларишевым. Это и изысканное любование зимней северной красой леса, и редкий в современном искусстве образ православного подвижничества с добротой и верой, без суетливого пафоса и слезливой выпренности. Проходя анфиладой небольших комнат Шаламовского дома на выставке «Образ Родины», где можно остаться наедине с особо понравившимися картинами, думаешь о притягательной силе камерных эгегических произведений, если они написаны не на потребу дня, не для торговли у стен храмов и на старинных площадях, а для понимания самого себя и окружающей природы. Тогда и природа на холстах становится живой, одухотворенной, а сам художник — чище, тоньше и сердечней.

Необходимо подчеркнуть, что в достаточно разнообразной, но подчеркнуто традиционной экспозиции выставки

«Образ Родины» были и не совсем обычные, сугубо авторские, декоративно-экспрессивные произведения. Их количественный состав никем специально не оговаривался и был определен самой практикой. К сожалению, каких-то индивидуальных неординарных явлений на уровне художественного открытия среди новых и молодых авторов на заседании выставкома, не просматривалось. И это настораживает! Всеобщее внимание привлечет яркий национальный элемент в произведениях художников отдаленных

от центра России регионов Крайнего Севера, Закавказья и Дальнего Востока. Их произведения не только не потерялись в среде более именитых собратьев по искусству, но даже специально выделились своей насыщенной живописностью и неординарной творческой свободой. К числу особенных явлений выставки в Вологде можно отнести картины братьев А. и Б. Болдыревых из Кисловодска. По возрасту они настоящие аксакалы, но по живописной манере — очень молодцы. Не так часто приходится видеть так плотно скроенные, как бы литые современные работы, в которых уверенной рукой художника-созидателя так убедительно были воплощены идеалы и образы древней веры. Это пейзажи-панно, декоративные и обобщенно-символистские композиции «Успенский православный пещерный монастырь» и «Пещерный город Чуфут-Кале». В соседних залах экспозиции в центре картинной галереи «Доме Корбакова» можно было увидеть не менее оригинальные, ярко декоративные и необычные для средне-русской живописи пейзажные картины Ю. Астапенко из Ростова-на-Дону «Весенние деревья», В. Бедоева из Владикавказа «В горах весной», С. Хамальяна из Кисловодска «Подкумок». Трагические ощущения сопереживания вызывает городской пейзаж молодой художницы из Грозного Э. Дадакаевой «Дом и его душа», в котором страшно зияют пустые глазницы окон и полуобвалившиеся балконы некогда большого и по-южному хлебосольного дома. Это картина-предостережение, пейзаж скорби и печали.



С.Н. Репин.
«Утро». 2002

Достаточно полно и очень впечатляюще был представлен на выставке «Образ Родины» и Российский Север. В Центральном выставочном зале показ отечественной пейзажной живописи открывали картины В. Попова из Кирова «Северная окраина России. Студеное море», Ю. Спиридонова из Якутска «Хозяин Момских гор», В. Корбакова из Вологды «Великий Устюг». Рядом необычный пейзаж В. Афанасьева из Благовещенска «Эскимосский танец». Казалось, что время отошло назад и мы вновь остались наедине с суровой, вечной и столь мощной природой скал, снегов и камней, у стен древних храмов. В Музейно-творческом центре «Дом Корбакова» эти сурово-тревожные северные мотивы были продолжены в картинах вологжанина В. Латынцева «Русь уходящая» и «Соловки. Собор Спасо-Преображенского монастыря», в необычной, аскетично-декоративной и полной глубокого обобщающего смысла композиции А. Хутунена из Мурманска «В мире вечных перемен. Арктика», в пронзительно-тревожной картине М. Харлова из Кирова «На ветру» с мотивами старого Ферапонтова монастыря. Кажется, что именно Русский



А.А. Жабский.
«Углич».
1983

Север еще хранит свои твердыни веры и духа под нахмуренным суровым небом всеобщей смуты.

Многообразны творческие искания современных художников-пейзажистов. На выставке «Образ Родины» можно отметить, что более динамично пульс сегодняшнего искусства кроме столиц бьется в тех городах, где сохранилась своя старина, где есть красота природного окружения. В наши дни большинство художников индивидуального, необычного творческого склада более всего в пейзаже увлечены поиском яркого колористического решения. Особенно заметен в экспозиции своей исключительной цветовой энергетикой пейзаж Г. Калинина из Вологды «Спасо-Прилуцкий монастырь». Такие колористическую смелость и уверенность композиционного решения мало у кого встретишь. Кто-то эти новации с воодушевлением поддержал, а кто-то и оспорил. Главное — не было равнодушных. Нельзя равнодушно пройти мимо картин В. Миронова из Московской области «Вечер над старым Боровском» и «После дождя», так в них сильна энергетика сгущающейся пасмурной, тревожной тишины. Напротив, пейзажи В. Кутилина из Костромы, С. Репина и Н. Федосова из Санкт-Петербурга светлы, пространственны и даже романтически воздушны. По-прежнему фактурно выразительны и дерзки по ярко декоративному,

В.М. Васнецов.
«В парке. Новое Рябово».
1915



резко контрастному колористическому решению пейзажи владимирской школы В. Кокурина «Тревожно» и «Сретенье», К. Бритова «Зимнее солнце», «Золотое солнце. Подсолнухи» и «Мстера. Большая вода». В этом проявляется разнообразие современных художественных школ и местных художественных традиций. А все творчески-оригинальное и сильное по индивидуальному настрою в наше время тотального усреднения общекультурных критериев вызывает удивление и неподдельную радость открытия.

Думается, что в суете наших дней далеко не сразу осознается все созидательное значение проведенной в Вологде III Всероссийской художественной выставки пейзажной живописи «Образ Родины». Это не музейно-выставочное шоу, не скандал взаимных обвинений, не псевдокультурный аттракцион с обязательными элементами общественного эпатажа, чего полно в современной жизни. Осуществилась серьезная задумка по поддержке творчества художников реалистического направления. Расставлены необходимые вехи в осмыслении прошлого и современности как единого и продолжающегося процесса русского живописного делания и духовного осмысления жизни средствами изобразительного искусства. Кто-то не верил, что все это сбудется.

С.А. Гавриляченко.
«Старый колодец».
2004



Вовремя реализованные задачи на фоне сегодняшней почти всеобщей безалаберности иногда воспринимались как некое чудо. Художники, отягощенные своим местным опытом, удивлялись тому простому положению вещей, что с них в Вологде не брали денег за право показывать свои

картины на выставке в государственном музее. Нас по-хорошему поражали авторы, которые на свой страх и риск приезжали в незнакомый для них небольшой северный город из таких отдаленных регионов, как Благовещенск, Казань, Красноярск, Тольятти, Якутск, Владикавказ. Все побеждала не просто надежда, но полная уверенность в том, что вопреки всему и вся русская художественная традиция жива, необходима как самим авторам, так и многочисленным любителям искусства. На фоне сегодняшних шумных столичных прозападных акций, впрямую изгоняющих самую суть изобразительного искусства из выставочного обихода, вологодская провинциальная экспозиция общенационального размаха и самого серьезного творческого содержания стала важной, осознаваемой очень многими художниками вехой на пути восстановления и укрепления профессиональных сил, духовных и художественных идеалов мастеров изобразительного искусства всей России.



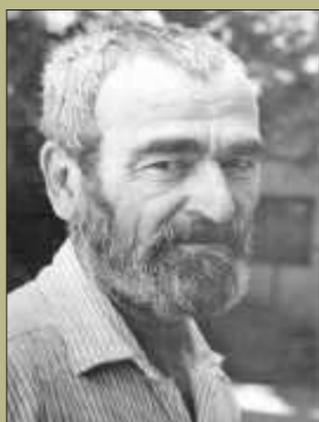
П.Т. Фомин. «Осенний разлив». 1979

МОСКВА



2 января 2007 г. ушел из жизни известный искусствовед, философ и скульптор, бывший редактор журналов «Декоративное искусство СССР» и «Художник», секретарь СХ СССР, секретарь ВТОО «СХР», член-корреспондент РАХ, заслуженный деятель искусств России Олег Викторович Буткевич (род. 21 апреля 1924 г. в Москве). Перу Буткевича, тонкого и яркого художественного критика, принадлежит целый ряд альбомов и статей по актуальным проблемам изобразительного искусства. Особого внимания заслуживает его энциклопедическое исследование «Красота», выдержавшее ряд переизданий.

НАЛЬЧИК



6 января 2007 г. здесь скончался известный российский живописец Виктор Магометович Абаев (род. 11 декабря 1935 г. в Сталинграде), заслуженный художник России, народный художник Кабардино-Балкарской Республики, бывший секретарь ВТОО «СХР» и председатель

Кабардино-Балкарского отделения ВТОО «СХР». Окончив в 1962 г. Тбилисскую академию художеств, он стал одним из первых художников-кабардинцев, получивших высшее художественное образование. В его мастерской всегда собирались молодые художники, поэты, музыканты и всегда звучали стихи его любимого Лермонтова, которые он блестяще декламировал (как Б.А. Успенский — Пушкина). В ней никогда не утихали споры об актуальных проблемах искусства. Его интересовали равно история и современность. Его знали, с ним дружили, с его мнением считались многие художники Грузии, Абхазии, Юга России. Его взгляды на творческие проблемы принимались и отрицались, но никогда не оставались без внимания. Его постоянно избирали в состав художественных советов и выставочных комитетов, где он зачастую представлял искусство своей республики на уровне России в уникальных художественных проектах «Болдинская осень», «Имени Твоему», «Мир Кавказу», «Россия-IX», «Россия-X». В экспозициях этих и ряда других выставок его работы всегда были подлинным украшением изобразительного ряда, всегда были для зрителей предметом внимательного рассматривания и изучения.

На протяжении ряда лет, с 1992 по 2005 г., он председатель Союза художников Кабардино-Балкарии, секретарь Союза художников России.

На протяжении всего срока, который был отпущен ему Богом, жизнь художника была непрерывным поиском новых творческих решений. Постоянно развиваясь, усложняясь и углубляясь, его творчество образовало как бы единый цикл полотен, посвященных духовной культуре народов его республики.

ПЕРМЬ



«Сентябрь на Урале». 1967

В начале 2007 г. здесь в галерее «Марис-Арт» прошла выставка, посвященная 10-летию со дня смерти известного русского

пейзажиста Александра Ивановича Репина (1925—1997). В 1950-х — начале 1960-х гг. манера его письма становится уверенной и энергичной. «Декоративные» пейзажи представляют яркие светлые образы уральской природы.

1960-е гг. для Репина — период напряженных поисков обобщения, своеобразного укрупнения впечатлений: идет освоение большого формата холстов. Урал был осознан мастером как мощное геологическое явление. Художника привлекало изображение уральских просторов — он пишет мощные уральские реки, бескрайние хвойные леса... Величие природы Урала помогла передать новая техника — темпера по картону, к которой художник обратился еще в начале 1960-х гг.

В 1970-е гг. в живописи Репина происходят важные творческие процессы. Раздвигаются не только пространственные, но и временные границы изображения. Художник сплетает воедино прошлое, настоящее и будущее Земли. Некоторые пейзажи заставляют думать о величайших парадоксах природы...

С середины 1970-х гг. он переходит к символическим, но написанным с натуры в небольшом промышленном городке Губахе композициям. Туда художник выезжал работать на протяжении 20 с лишним лет.

С начала 1980-х гг. Репин возвращается к масштабному реалистическому пейзажу, где Урал воспринимается как некий символ Земли, превращая каждый такой пейзаж в философскую концепцию бытия.

Все его творчество было посвящено утверждению великой ценности жизни, а каждый пейзаж — предельно одухотворен и очеловечен.

МОСКВА



«Мои плесские пенаты». 2005

11 января 2007 г. в зале № 16 Центрального дома художника (Крымский Вал, 10) состоялась открытие персональной выставки произведений художника Олега

Молчанова, приуроченной к 20-летию его творчества и названной художником «России светлый лик». К выставке издан иллюстрированный каталог произведений автора.

1—11 февраля 2007 г. в залах № № 5, 8, 9 Центрального дома художника (Крымский Вал, 10) состоялась выставка русской пейзажной живописи «Образ Родины», организованная ВТОО «СХР», Вологодской областной картинной галереей и галереей «АРТ ПРИМА».



В залах выставки

На выставке были представлены произведения А.К. Саврасова, В.М. Васнецова, С.Ю. Жуковского, К.Ф. Юона, П.П. Кончаловского, В.Н. Бакшеева, П.И. Петровичева, Л.В. Туржанского, Н.П. Крымова, В.К. Бялыницкого-Бируля, С.В. Герасимова, А.А. Пластова, Н.М. Ромадина, В.Г. Цыплакова, В.Ф. Стожарова из собрания Вологодской областной картинной галереи, а также полотна многих известных московских живописцев — В.М. Сидорова, братьев Ткачевых, Ю.П. Кугача, В.И. Иванова, А.А. Тутунова, В.В. Щербакова, В.Н. Телина, В.П. Полотнова, А.Н. Суховецкого, Г.А. Лемана, В.Н. Стрехова, М.Г. Абакумова и других.



Плакат выставки

Таким образом, в едином выставочном пространстве оказались объединены музейные произведения великих русских

мастеров XIX—XX веков и работы лучших современных российских художников.

Выставки такого уровня и масштаба с представлением работ художников-реалистов — редкое явление в современной российской выставочной практике. Пейзаж на выставке выступает как зримое воплощение любви к Родине и делает попытку ответить на вопрос о месте современного искусства в истории многовековой русской культуры.

К выставке издан обширный иллюстрированный альбом-каталог (М.: СканРус, 2007).

8 февраля 2007 г. в залах Галереи искусств Зураба Церетели (Пречистенка, 19) состоялось открытие выставки произведений скульптора, заслуженного художника России Сергея Мильченко «Между небом и землей».



«Между небом и землей». 2003.

Бронза, стекло

На вернисаже, собравшем множество представителей московской художественной общественности, выступили член президиума РАХ А.А. Бичуков, первый секретарь ВТОО «СХР» А.Н. Ковальчук, действительный член РАХ Н.Б. Никогосян. К выставке издан оригинальный альбом (автор-составитель Т. Астраханцева).

20 февраля — 11 марта 2007 г. в залах Российской академии художеств (Пречистенка, 21) состоялась персональная выставка произведений народного художника России, действительного члена РАХ Льва Викторовича Шепелева под поэтическим названием «И та ж в душе моей любовь». Выставка была посвящена 70-летию юбилею мастера и включила около 150 работ разных лет.

Художник родился в Москве, с которой связана вся его жизнь, окончил Московскую среднюю художественную школу, где учился у А.О. Барца, А.П. Шорчева, Н.Н. Кузнецова, а затем Московский государственный художественный институт

имени В.И. Сурикова, где его учителями были Е.А. Кибрик, Н.В. Маторин и Ю.П. Рейнер.



«Макарьев. Волга. Гроза прошла». 2002

Диапазон творческих интересов художника широк, помимо пейзажа он часто обращается к жанрам портрета и натюрморта. Подтверждением тому, что Л. Шепелев много и постоянно работает, являются представленные на выставке произведения, созданные уже в XXI веке.

На протяжении всей своей жизни он одновременно с творческой работой продолжает педагогическую деятельность. Многие годы он преподавал в мастерской живописи под руководством народного художника СССР, действительного члена РАХ Т.Т. Салахова, затем был руководителем персональной мастерской. В 1990—2001 гг. он ректор Московского государственного академического художественного института имени В.И. Сурикова. В 2002 г. Шепелев создал и возглавил кафедру «Искусство графики» в Московском государственном художественно-промышленном университете имени С.Г. Строганова.



«Санкт-Петербург. Новогодняя ночь». 2002

К выставке издан иллюстрированный каталог (автор вступительной статьи Н. Шепелева). Обширное интервью с художником опубликовала газета «Галерея изящных искусств» (№ 7—8, июль — август 2007).



«Стеклопосуда»



В.М. СИДОРОВ
председатель
Союза
художников
России,
председатель
Международной
конфедерации
союзов
художников,
народный
художник СССР,
действительный
член Российской
академии
художеств,
профессор

Наука живописи

Когда меня спрашивают, у кого я учился, я говорю: у Добросердова

За долгие годы учебы в Московской средней художественной школе, в Ленинградской академии, в Московском художественном институте им. В.И. Сурикова я перебивал у многих педагогов, уважаемых, с большим или меньшим педагогическим опытом и призванием, с той или иной «системой» и особенностями. Они порой менялись чаще, чем того требовало дело, и, оставив в памяти след, уходили педагогами пройденного класса или минувшего курса, не успев стать подлинными учителями. Вспоминаю о них с благодарностью, из череды выделяя одно имя, один облик – Михаила Владимировича Добросердова.

...Была весна 1943 года. В Москву из эвакуации вернулась средняя художественная школа (МСХШ). Совсем повзрослевшие ученики ее заполнили двор Дома пионеров. Мы, «перваки» филиала, куда я только что принят, рассматриваем эту усатую публику, робеем перед ней. Все выглядят уже художниками. Толпятся вокруг своих преподавателей – Почиталова, Михайлова, Шорчева. Чувствуется, что всех объединяет дружба, что они, и педагоги, и ученики, прежде всего друзья, что это большая

единая семья, где все увлечены искусством и занимаются одним общим делом – рисуют. Немного страшновато. Вдруг не возьмут, не примут, как, бывало, в детстве более взрослые не принимали играть в рюхи. А очень хотелось.

В класс, где мы собрались, вошел наш руководитель – Михаил Владимирович Добросердов. Вид – самый обыкновенный. Под мышкой книга. Говорит мало, тихо, часто вставляет свое «паетели». Почему-то к нам, ученикам, обращается на «вы». Так хотелось встречи с настоящим художником!

Но вот Михаил Владимирович начинает ставить натюрморт. В ход пошли обычные окружающие нас предметы: корзинки, крынки, ложки, картошка и даже кирпичи. Для меня, четырнадцатилетнего юнца, это было настоящим открытием. Оказывается, все это можно рисовать и это интересно и даже красиво. Стой! Неужели и топор с поленьями тоже красиво? Михаил Владимирович бросает поленья, ставит топор. Да, красиво! Да еще как красиво! Куда там бутылочные натюрморты из драгоценных ваз с муляжными

фруктами на роскошных драпировках, пришедшие из какого-то невиданного мира... Как я раньше переживал, что нет дома ни ваз серебряных, ни драпировок парчовых, ни хрусталя. Фрукты-то хоть можно было вылепить из свечки, а то и просто из глины. Подкрасишь их потом и – совсем как живые эти яблоки и груши. А вот вазы где взять? Но, оказывается, и не нужны они вовсе. Можно рисовать то, что меня окружает, и все интересно... И начали наполняться папки домашними работами: кастрюлями, ведрами, банками – всем, что сопровождало жизнь в те трудные голодные годы.

Потом работы показывались Михаилу Владимировичу. Говорил он мало. А потому каждое слово его отчетливо стояло перед тобой, превращаясь в определенные понятия тона, цвета, формы. И все это были поставленные вопросы, ответа на которые сразу не дашь – требовалось время. А Михаил Владимирович помимо тона, цвета, формы упорно говорит о том, что сначала надо компоновать. Не компоновав – не начинай! Подойдет, бывало, откроет альбомчик: «Смотрите, – говорит, – куда натура просится, что подсказывает. Вверх, вниз, вправо? А может быть, в квадрат? Прислушайтесь к натуре, почувствуйте ее. Все начинается с композиции». Никогда до той поры не думал я, как разместить предметы на листе. Оказывается, одни и те же предметы можно разместить так, что изображения будут производить совершенно разные впечатления. Не так-то это просто. Здесь уже композиция, а все начинается с нее.

Мы росли, взрослели. Писали уже портрет, фигуру, обнаженную натуру. И все так же неизменно приходил в класс Михаил Владимирович с книжкой под мышкой. Теперь уже композиция становится любимым занятием. Мы слевой Пылаевым, с которым крепко подружились и были неразлучны, думаем уже о темах, пытаемся войти в мир образов, живем ими, мечтаем, спорим. И рядом с нами – Михаил Владимирович. Это была пора самой чистой юношеской дружбы и надежд. И часто, показывая Михаилу Владимировичу эскизы, мы слышали слова, которые стали сущностью творчества на всю жизнь: «Идти надо от увиденного, пережитого, от того, что близко и волнует, о чем необходимо сказать людям».

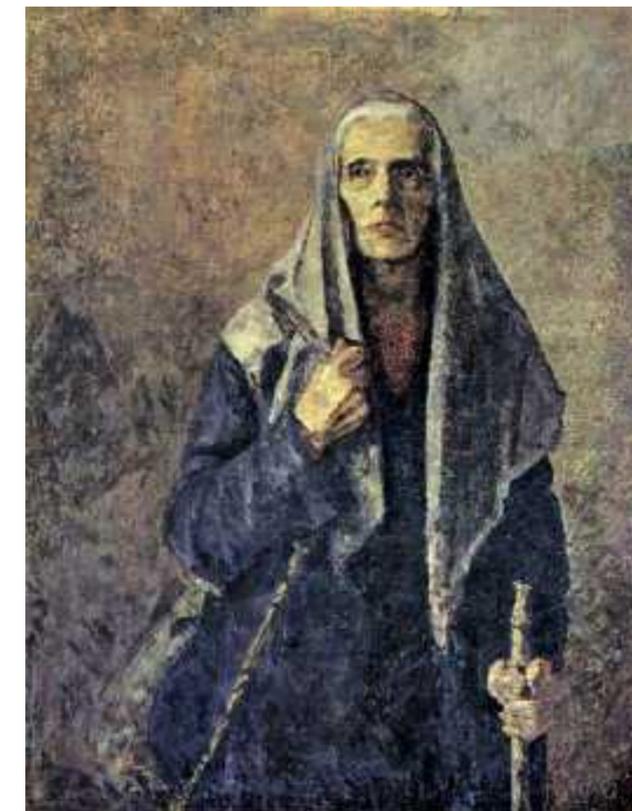
В трудные военные и послевоенные годы всех роднило чувство патриотизма. Любовь к родине, к ее прошлому, ее солдатам, народу была глубоко внутренней и непреложной, как сердцебиение. Она была в наших разговорах, спорах, замыслах. А в школе – жизнь. Клокочет. Устраиваются выставки композиций, живописи и рисунка лучших учеников: А. Суханова, Л. Котлярова, В. Бабицына, А. Ткачева.

В их работах – напор, волнение, жизнь. Да, идти надо от того, что волнует! А Михаил Владимирович уже ставит новую задачу. Нужно думать не только о правде вообще, но о правде обобщенной. Нужно стремиться к образу – Рембрандт, Суриков, Врубель.

1946 год. В школе проходил конкурс, посвященный годовщине Победы, и на этом конкурсе мне неожиданно присуждают премию – поездку в Ленинград в зимние каникулы. Мы, удостоившиеся этой премии, Коля Андронов, Юра Звездкин и я, готовимся к этой поездке с волнением. Ведь мы увидим Русский музей, Эрмитаж, памятники архитектуры Ленинграда, Академию художеств. «Какие вы счастливые, ребята, – напутствовал нас Михаил Владимирович, – ведь вы увидите самую первую картину Рембрандта «Блудный сын». Посмотрите, как пятка написана! Я видел эту картину только один раз. Какая сила, какая правда! Какой образ!»

В том же 1946 году состоялась Всесоюзная художественная выставка, на которой мы впервые увидели работу Михаила Владимировича. «Мать». Помню, какое на нас слевой этот портрет произвел сильное впечатление! От радости и гордости за своего учителя на нас нашло такое, что, написав какие-то

«Мать»



очень ответственные слова в книге отзывов, мы буквально вылетели из зала и долго в возбуждении ходили по улицам, говоря об искусстве, о долге художника. Хотя и прежде мы верили в Михаила Владимировича, но не видели ни одной его законченной работы и, идя на выставку, боялись: вдруг не понравится?

Картина «Мать» лучше самых красноречивых слов говорила о Михаиле Владимировиче – художнике, человеке и педагоге. В ней не было фальши. Не было ложного героизма, не было расслабляющей чувствительности. В картине жила правда. Перед нами была мать, потерявшая все: и родных, и кров. Но, сожженная горем, она восстает силой духа из пепла, и теперь вся земля наша – дом ее и солдат каждый – ее сын. Так с волнением рассуждали мы. Помню этот холст. Высохшие от слез глаза и гневные, скорбные, добрые руки, сжимающие бечевку котомки и палку-посох. Русская женщина, перенесшая все испытания, но не сломленная, взывающая к подвигу. Картина поражала емкостью мысли, психологической глубиной и правдой. Написана она была чеканно, крепко, так, что под кожей чувствовалась кость. По цвету – землисто-охристая, лишь темно-красный удар пятна платя на груди вносил драматическую

«Воин, утоляющий жажду»



ноту. Все было в картине продуманно и осмысленно. Она была доведена до той степени законченности, когда, как говорил Михаил Владимирович, ничего нельзя отнять или прибавить, не нарушив общего замысла.

Время, истекшее с тех пор, с еще большей очевидностью подтверждает наше тогдашнее отношение к этому полотну. Не так-то много можем мы назвать картин, в которых с такой силой были бы воплощены черты и свойства народа в дни войны. Немного мы найдем таких работ и в Третьяковской галерее, и в Русском музее. Тем сильнее боль, что созданный такой образ, пусть не все до последних глубин исчерпывающий, но сильный и высоко-профессиональный, не сохранился. Картина не только не была помещена в Третьяковскую галерею, где ей быть по праву, но ни в какой другой музей страны не попала.

По нерадивости, а может быть, и по иным причинам, и другую картину Михаила Владимировича постигла та же участь. «Женщина, починяющая шинель» – картина эмоциональная, с глубоко патриотической идеей. Сюжет ее прост, в нем есть жанровое начало, но и оно было использовано художником для монументально-драматического решения образа женщины, приготавливающей бойца к сражению. В проникновенном движении ее чувствовалась любовь, благословляющая на испытания, и решимость. Здесь та же цветовая строгость, чеканность формы и сильная, большая мысль, емкость содержания.

Помню, как от Добросердова-колориста мы пришли в восторг, увидев на Кузнецком Мосту его «Полевые цветы». Огромный букет, а вернее, щедрая охапка полевых цветов в ведре на зеленой траве под открытым небом как нельзя лучше передавала ощущение свежести и запаха полей. Тонкость и гармоничность письма отличали цветы Михаила Владимировича от множества просто «натюрмортов с букетами». В небольшом холсте не было фальши ни в цвете, ни в общем отношении к цветам. Не было никакой внешней хлесткости, крикливой яркости, псевдомажорности. Были просто цветы, написанные любящим жизнь художником и поэтом правдивые, живые, с запахом.

Много лет прошло с тех пор. Много было выставок, на которых неизменно мы встречали работы Михаила Владимировича. Все, что пишет Добросердов, исполнено художником-колористом, обладающим редким даром – выражать свои чувства цветом. Его работы не рассчитаны на быстрое восприятие, на взгляд «с ходу». Они лишены внешней лихости, ложной маэстрии, принимаемых порой

за мастерство и темперамент. Они исполнены истинного мастерства, где за каждым прикосновением кисти возникают тон, цвет, форма, смысл. Лишенные всякого наносного, недолговечного, модного, работы Михаила Владимировича по-настоящему современны и рассчитаны на долгую жизнь.

Может быть, оттого, что самому приходилось всю жизнь проявлять мужество, ведущей темой Михаила Владимировича стала солдатская тема, тема военная. Созданные в разные годы полотна «Мать», «Женщина, починяющая шинель», «Воин, утоляющий жажду», «Скорбь», «Прощание» различны по степени эмоций, но неизменно правдивы. Правдивость у Добросердова ничего общего не имеет с правдоподобием. Изображая частное, он стремится к обобщенному образу, чему подчинено все пластическое решение. «Движение выражает состояние души человека, – говорит Михаил Владимирович. – Ищите наиболее выразительное движение, положение, позу». В этом смысле работы Михаила Владимировича могут служить примером.

«Воин, утоляющий жажду» – глубоко обобщенный образ нашего солдата, ведущего справедливую и благородную борьбу. Какие бы страдания ему ни пришлось испытать, благородство души не оставит его никогда.

Просто и скупо решена «Скорбь». Но в этой статичной, казалось бы, фигуре, сжимающей винтовку, чувствуется не только скорбь, но и внутренний порыв, сила.

Чувство правды не изменяет художнику ни в портрете, ни в пейзаже, ни в натюрморте. В натюрмортах оно достигает еще большей силы. В них есть время. Можно безошибочно сказать, когда они были написаны. Я имею в виду работы военных лет. Редко какому мастеру удавалось в натюрмортах так почувствовать и передать время. Натюрморты Добросердова той поры – это не просто увлечение постановкой «с селедкой и картошкой», которые часто можно видеть и сейчас, не увлечение сугубо формальной задачей. Они меньше всего рассчитаны на успокоение зрителя красотой вообще и уж совсем не рассчитаны на украшение интерьера, они не ласкают, так сказать, взгляд зрителя. Они – сама суровая правда тех лет: «Смотрите, так было. Было очень трудно». Много ли можно назвать натюрмортов, которые с такой пронизывающей силой выражали бы время, были бы столь документальны. Они лишены «натюрмортности», «поставленности», которая так мешает сегодня даже лучшим нашим натюрмортистам.



«Девочка с серпом»

Печать времени несут и портреты Михаила Владимировича. Вот тончайшие по колориту и благородству человеческих чувств «Девочка в шубке», «Маша-работница», «Девушка с серпом». Это не просто этюды – это образы военных лет. Они принадлежат именно тому времени, как и «Рабфаковец», «Сын шахтера», «Мальчик с голубем» принадлежат своему времени и выражают его.

«Весна»



«Рыбы»



В пейзажах Михаил Владимирович – поэт и лирик. В них слышишь любовь к родной природе, к ее неброской красоте. Озимые поля, снежные просторы, вечерние зори, утреннее солнце привлекают внимание художника. И сельский пейзаж («Озимые поля»), и городской («Вид из окна»), кстати, очень тонкие по колориту, чистоте переживаний, пишутся

«Зимние тополя»



проникновенно художником-поэтом. Хочется отметить серию маленьких этюдов, написанных в Башкирии. Неизменно правдивые, они эмоционально закончены, как стихотворные строки, а не просто черновые записи.

Самым дорогим качеством искусства Добросердова является правда, а самой главной чертой Добросердова-человека – честность. Правда и честность – это сущность Добросердова, художника и человека. Правда и честность во что бы то ни стало. Какие бы посулы тщеславия ни обещал «лукавый», какие бы сети корысти ни расставлял, куда бы ни заманивал, ни подталкивал – Михаил Владимирович был всегда тверд и мужествен, как боец. Своим примером он учит нас. Но чтобы пронести эти качества через жизнь, художнику требовалось немалое мужество, и потому эти важные сами по себе достоинства бесценны. Мы не знали тогда, что пришлось пережить Михаилу Владимировичу, когда в газете «Известия» появилась статья, в которой его фамилия вместе с другими упоминалась в связи с критикой формалистов, после чего он был уволен из школы. Подобно другим художникам – С. Герасимову, А. Дейнеке, А. Пластову, П. Кончаловскому, В. Фаворскому, – М. Добросердов ни в одном мазке не изменил принципам содержательного, патристического, русского реалистического искусства. Даже в самые трудные для себя дни Добросердов работал, работал, оставаясь кристально честным человеком и художником, веря, что никакой темы в искусстве не может быть выше, чем тема народа. Это давало ему силы.

На заложенной М. Добросердовым основе – нравственной и творческой – развивалось искусство таких разных художников-живописцев, графиков, скульпторов, его учеников, как Г. Коржев, В. Стожаров, А. Ткачев, Ю. Королев, Я. Манухин, В. Шелов и другие. Жизнь и творчество Михаила Владимировича, человека кристально чистой души, – пример молодым, еще только вступающим на трудный путь искусства, пример беззаветно честного отношения к искусству, служения ему, пример высокого мужества, нравственности и стойкости.



НОГИНСК, МОСКОВСКАЯ ОБЛАСТЬ



А.М. Ратников. «Разговор». 1980

2 февраля 2007 г. здесь в помещении Дома художника (ул. Климова, 35) прошли торжества, посвященные 40-летию этого творческого объединения.

Среди современных художников Ногинска – заслуженные художники России В.П. Бабенко, И.В. Горбунов, Ю.В. Мошкин, В.А. Орлов, М.А. Полетаев, В.И. Ступин и А.Н. Хопкин, Д.А. Пальцев.

В связи с празднованием председатель ВТОО «СХР» В.М. Сидоров направил художникам города Ногинска свое поздравление, в котором, в частности, есть такие слова: «Искренне поздравляю моих коллег с юбилеем Ногинского дома художников! Сорок лет – это прекрасный возраст! Это возраст творческой зрелости, когда есть силы, и опыт, и желание добиться многого. Ногинские художники представляют собой большой и талантливый отряд, которым может гордиться отечественное изобразительное искусство!»

К юбилею были приурочены открытие ретроспективной выставки и издание альбома.

ЕКАТЕРИНБУРГ

6 февраля 2007 г. поступило сообщение, что сайт Ново-Тихвинского женского монастыря признан лучшим церковным сайтом России.

Интернет-сайт екатеринбургского Ново-Тихвинского женского монастыря sestry.ru признан лучшим официальным церковным сайтом в России. Это звание было присвоено по итогам состоявшегося в Москве первого конкурса православных сайтов «Мрежа-2006». Как отметил руководитель

информационно-издательского центра Екатеринбургской епархии игумен Дмитрий (Байбаков), сайт, которому в этом году исполнилось пять лет, полностью разработан самими сестрами. Пользователи Интернета могут увидеть там церковный календарь, виртуальные открытки, проповеди, рецепты постных блюд. «Особенность сайта в том, что он является не столько информационным, сколько демонстрирует красоту православия. Для оформления сайта сестры поднимали древние рукописи и летописи, узоры обрабатывались с помощью компьютерной графики», – рассказал игумен Дмитрий. Всего в конкурсе участвовало 2500 православных интернет-проектов Рунета, а на победу в номинации «Официальные церковные сайты» претендовали также официальный портал Московской патриархии и сайт Украинской православной церкви.

Журнал «Художник» и газета «Художник России» неоднократно писали о творчестве сестер из иконописной мастерской этого монастыря. Несколько из них были приняты в Союз художников России и стали участницами престижных художественных выставок.

Журнал «Художник» и секретариат Союза художников России горячо поздравляют сестер обители с еще одним творческим успехом, желают их монастырю процветания и дальнейшего развития в нем художественного творчества.

МОСКВА

6–25 февраля 2007 г. в Центральном доме художника (Крымский Вал, 10) состоялась Всероссийская художественная выставка «Молодые художники России», посвященная 250-летию Российской академии художеств. Устроителем выставки выступила ВТОО «Союз художников России», которая провела титаническую работу по сбору, отбору произведений и формированию экспозиции этой грандиозной выставки. Ей была посвящена обширная пресса, в том числе и специальный номер газеты «Художник России», а также несколько пресс-конференций и «круглых столов». По итогам выставки издан иллюстрированный каталог.

6–9 марта 2007 г. в Центральном выставочном зале «Манеж» (Манежная пл., 1) была развернута выставка, посвященная 20-летию со дня основания Российской академии живописи, ваяния и зодчества, ставшая знаменательным событием в культурной жизни России. Ее открыл мэр

Москвы Ю.М. Лужков, а среди почетных гостей были вице-спикер Государственной думы Л.К. Слиска, председатель комитета Государственной думы по культуре И.Д. Кобзон, а также ректор МГХИ имени В.И. Сурикова А.А. Бичуков.



Торжественное открытие выставки

На выставке работ студентов и преподавателей Академии было представлено более 1000 произведений, демонстрирующих лучшие традиции школы высокого реализма, на основе которых и строится весь учебный процесс. Основу экспозиции – более 800 произведений – составили живописные полотна преподавателей и студентов факультета живописи.

Экспозиция убедительно доказала, что будущее российской культуры за отечественным реалистическим искусством, традиции которого продолжают и творчески развивают студенты и преподаватели РАЖВиЗ.

3–16 апреля 2007 г. в выставочном зале (Кузнецкий Мост, 20) состоялась персональная выставка произведений «Моя Империя» народного художника РСФСР Геннадия Ефимочкина.



Г.Ф. Ефимочкин. «Черноостровский монастырь». 1999



С.И. ОРЛОВ
кандидат
искусствоведения,
старший
научный
сотрудник
НИИ теории
и истории
изобразительных
искусств РАО



А. Ковальчук за работой

Диапазон портрета

В 2005 году скульптор Андрей Ковальчук был удостоен Премии Правительства Российской Федерации в области культуры за два памятника Федору Тютчеву – в России и в Германии (оба 2003 года). До сего момента скульптурных изображений Тютчева не было. Ковальчук первым запечатлел черты поэта в сдержанной, классицистической манере

Тютчев – поэт и дипломат, его творчество высоко оценивал Пушкин. Его жизнь разделена между Россией и Германией. С юных лет он был на дипломатической службе в столице Баварии Мюнхене. Душою преданный России,

поэт 22 года прожил вне отечества. В Мюнхене он вращался в придворно-аристократической среде, тесно соприкасался с современной культурной жизнью Германии. Он сближается с философом Шеллингом и поэтом Генрихом

Гейне, переводит и публикует в России многие его стихи.

Ковальчук создал два портрета Тютчева. Они значительно отличаются друг от друга, но, вместе с тем, сливаются в единый образ, раскрывая внутренний мир героя во всей полноте, противоречивости и в развитии. Поэт предстает на разных этапах жизненного пути. Мюнхенский памятник, установленный в парке рядом с гротом Гейне, представляет поэта в период молодости, расцвета сил. Он изящен, элегантен, одухотворен. Почти идеальный романтический герой. В чертах лица и волевой порыв, и скрытая грусть, и безотчетная поэтическая созерцательность.

Тютчев – созерцательная натура, но мир он видит в переменах и контрастах. «Поединки сердец», переходы от дня к ночи, от ночи к рассвету, постоянно меняющийся мир чувств, трансформирующийся облик природы... В лице поэта художник совмещает грани эмоциональных переходов, палитры дум и сменяющихся воображаемых поэтических картин. В обеих статуях, при внешней сдержанности, «классичности», фигура Тютчева «пересечена» внутренними эмоциональными токами.

Мюнхенский памятник камерный, полон эмоциональных полутонов, в немалой степени он соотносим с живописными портретами эпохи романтизма. Российский памятник, установленный в Брянске, на родине поэта, в большей мере ассоциируется с портретными статуями середины – второй половины XIX века. Значительный масштаб фигуры, внушительный, сложно архитектурно решенный постамент (общая высота 9 метров), тщательная, подробная проработка деталей. Но главное – психологическая экспрессия. Тютчев уже не романтический герой, не созерцательная натура, но борец, философ, человек, ощутивший свою силу, превозмогший судьбу, возвысившийся над обстоятельствами. Российский Тютчев – на склоне жизненного пути, но он столь же энергичен, как и в юные годы. Это не итог жизни, но ее новый интеллектуальный размах.

Два пространственно разделенные портрета внутренне связаны, выра-

жают дистанцию жизни, диапазон личности Тютчева. Образ дан в динамике, развитии, богатстве эмоциональных переходов.

За последние несколько лет Ковальчук создал своего рода портретную галерею русских поэтов. Ее открывает «летающий» Пушкин (установлен в столице Казахстана Астане в 1999 году). Если можно говорить о «открытом» памятнике не только в смысле «торжественного официального открытия», то именно таким предстает совершенно не классический Пушкин. Он бежит навстречу ветру, небу, пространству. У него нет тревог, предчувствий и сомнений. Глаза закрыты. Он не знает ничего, кроме приволя свободного движения. Кажется, еще мгновение, и он отбросит все «атрибуты Пушкина» – трость, цилиндр, плащ-болеро. Его пронзают сквозные строфы ветра. Постамент низкий, горизонтальный, напоминает лежащую книгу.

Ковальчук мыслит пластикой. Первой значительной удачей была победа на конкурсе на памятник «Жертвам Чернобыля» (в 1993 монумент установлен на Митинском кладбище в Москве). Избранная композиция оказалась действенной и емкой. Ее основа – очертания гигантского ядерного гриба. Отлитое в бетоне ядерное облако тяжко и вещественно, в буквальном смысле нависает и готово раздавить человека, оказавшегося в смертоносном кольце. Внутри бетонного облака проем и бронзовая фигура мужчины в «зоне огня», на его теле выщербы-каверны. Человек раскинул руки, стараясь отразить надвигающуюся массу радиоактивного облака. Это Святой Себастьян XX столетия, пронзаемый стрелами невидимых лучей. Вся экспрессия композиции выражена в движении фигуры. Бетонная дуга, как и фигура страждущего человека, установлены прямо на земле, вырастают из травы, кольцом охватывают небо, как мистическое видение, языческий алтарь.

Иная пластическая тема в памятнике воинам инженерных войск («Воинам-дорожникам», Московская область, 2002). Автор избрал оригинальный ход. Сюжетно-предметная сцена, более приемлемая для живописного



Фрагмент памятника Ф.И. Тютчеву. 2003. Бронза. Архитектор Н. Ковальчук. Мюнхен



Памятник Ф.И. Тютчеву. 2003. Архитектор А. Петров. Брянск



Памятник «Воинам-дорожникам». 2002. Бронза, гранит, бетон. Архитектор Н. Ковальчук. Московская область

полотна или рельефа. Изображен момент наведения переправы, деревянного моста. Именно этот драматический момент со времен античной военной истории всегда был решающим. От того, наведена переправа или нет, зависел успех сражения. Скульптор изобразил группу солдат, почти висящих над пропастью, на краю разрушенного моста. Они орудуя длинными толстыми древесными шестами, как плотогоры на крутых водных виражах. Композиция энергичная и уплотненная, как закрученная пружина. Композиция многостержневая. Вздвигаясь в разных направлениях стволышесты вызывают ассоциации с противотанковыми ежами. Художник подходит к условной границе самого понятия «монумент». Почти документальная предметность, балансирование фигур над пропастью, на волосок от падения, «опасное нависание» общей конструкции, наконец, открытая жанровость сцены и пейзажность мотива. Все это напоминает зрелищную театральную постановку или драматический эпизод кинофильма с участием каскадеров. Художник сблизил понятия «монумент» и «эксперимент». Именно так ему удалось передать ощущение опасности, предельной напряженности ситуации.

Новый герой, новая тема – и каждый раз новое решение. Эскиз памятника академику И.М. Губкину (2001) «пейзажен», сюжетен, демократичен. Ученый-изыскатель предстает



Мемориал «Жертвам Чернобыля». 1993. Бронза, гранит, бетон. Архитектор В. Корси. Москва

не в кабинетных, а в походных условиях, в защитном костюме, в окружении первозданной природы. Удобно расположившись на речном валуне, он вносит записи в походный блокнот. Мы слышим гул napopистого горного потока, ощущаем его блеск, мерцание, прохладу.

Питирим Сорокин также вне аудитории. Расположившись на каменном парапете набережной или сквера, он проводит беседу на открытом воздухе, в «неуставных» условиях (проект памятника, 1999).

Нередко преобладающими становятся архитектурно-знаковые элементы. В памятнике адмиралу Федору Ушакову в Москве (1998), проекте памятника святителю Дмитрию Ростовскому (1997) значительную роль приобретает постамент.

В основании фигуры Дмитрия Ростовского – форма, отождествляющаяся с высоким колоколом. Фигура святителя удлинённая, выпрямлённая, сомкнутая, как вертикальная струя света. Вспоминается образ Симеона Столпника.

Адмирал Ушаков в парадной форме, в гигантской треуголке, с лентой и орденами напоминает объёмный геральдический знак. «Знаковость» очертаний и сама форма классического усечённого бюста говорят о том, что герой перемещён в легендарное пространство истории. На высоком стройном постаменте – рельефы, изображающие значительные события российской военно-морской истории конца XVIII столетия. Мы входим в грозную стихию морских баталий. Скульптор совмещает лаконизм объёмной формы с отточенностью линейного рисунка. Исполненные в низком рельефе, почти графические сцены морских баталий ассоциируются с гравюрами русских художников XVIII века. Рельефы-окна усиливают эффект зрелищности.

Морская тема продолжена в монументе «Доблести и героизму моряков-черноморцев» (2003). Главным «действующим лицом» здесь становится пространственная архитектурная графика. Модель легендарного брига «Меркурий» вознесена на головокружительную высоту.

Основа композиции – высокие стальные опоры, напоминающие одновременно скрещённые сабли, стебли экзотических растений, мачту с ослепительными парусами. Ощутима и глубина морской стихии, и высота яркого неба. Иллюзия вертикального взлёта, свечение солнечных бликов на стальных опорах-клинках, «воздушный» путь парусника. Все это создаёт эффект зрелища.

Ковальчук часто сам предлагает идею памятника. Например, Дионисию (1986). Живописец во власти воображаемой реальности. Ему представились высокие своды храма с большой фигурой ангела. Диалог художника с видимым лишь ему воображаемым миром.

Ковальчук увлечён русской средневековой историей, дающей образцы духовных исканий и одновременно до краёв наполненной жестокостью и вероломством.

В 2005 году скульптор установил в Звенигороде памятник преподобному Савве Сторожевскому и князю Юрию Звенигородскому. Автор вполне определённо сформулировал идею памятника – могущество государства многократно возрастает благодаря союзу, единению светской и духовной властей. Действенность такого союза в полной мере проявилась в период княжения Дмитрия Донского – отца Юрия. Сергей Радонежский неизменно укреплял решимость Дмитрия объединить русские земли и освободиться от ига Золотой Орды. Святитель благоволил князя перед великой Куликовской битвой. Продолжая традицию московской великокняжеской власти, Юрий в конце XIV века основал в Звенигороде Саввин-Сторожевский монастырь, получивший статус символического преемника Троице-Сергиевой обители. Настоятелем монастыря и духовником Юрия стал ученик Сергия Радонежского игумен Савва. В 1405 году на территории монастыря был сооружён белокаменный собор Рождества Богоматери, в котором в 1407-м был погребён игумен Савва.

Художник исполнил скульптуру в эпической, торжественной тональности. Князь выражает ратную

доблесть и защищённость государства, святитель – духовную силу народа. Двухфигурная композиция всегда обладает своей архитектурной логикой. Художник избрал асимметричное решение. Стоящий и делающий шаг князь – ведущий персонаж, он уподоблен величественной сторожевой башне. Преподобный Савва представлен сидящим, но и его фигура архитектурно значима, ассоциируется с телом православного собора. Такая аналогия не случайна. В 40-х годах XV столетия русская православная церковь становится независимой от константинопольского патриарха.

Размышления о русской средневековой истории побудили Ковальчука обратиться к личности Ивана Грозного. Художник далек от того, чтобы давать историческую оценку деяниям самодержца. Его интересует могучий, противоречивый нрав царя, личность которого прочитывается как персонифицированный образ суровой эпохи.

Художник отходит от стереотипа «грозного» царя, стремится показать неоднозначность избранного героя. Образ Ивана IV привлекал многих русских художников. Они стремились разгадать его могучий, непредсказуемый характер. Ковальчук выражает именно свое собственное понимание личности Ивана IV. Он считает самодержца глубоко верующим человеком, ощущающим безмерную ответственность за судьбу России, и потому представляет царя коленипреклоненным, истово молящимся. В лице героя – смятение, экстаз и решимость. На груди царя большой крест, в левой руке – внушительных размеров монарший скипетр. Эти знаковые атрибуты подтверждают, выявляют искомый художником образ героя.

В 1990-е годы художник увлечён станковыми композициями, образующими небольшие серии. Одна из них навеяна офортами Гойи.

Ковальчук не склонен к мистификациям, ему ближе жанрово-карнавальные мотивы. Однако ему не чужд гротеск. Он вдохновился экспрессией офортной серии Гойи «Капричос». Ряд мотивов пересоздал в объёмной,



Памятник адмиралу Ф.Ф. Ушакову. 1998. Бронза, гранит. Архитектор Н. Ковальчук. Москва



Монументальная композиция «Преподобный Савва Сторожевский и князь Юрий Звенигородский». 2005. Архитекторы Н. Ковальчук, В. Семочкин. Бронза, гранит. Звенигород



Памятник 75-летию основания Югры. 2007. Бронза, гранит. Архитекторы Б. Вихорев, Н. Ковальчук, М. Корси. Ханты-Мансийск



Скульптурная композиция, посвященная семье Гумилевых. 2003. Бронза, гранит. Архитекторы Н. Ковальчук, П. Зорин. Бежецк

пространственной форме. Отлил в бронзе закутанного в рясу с капшоном Инквизитора. Вернее, бестелесный призрак Инквизитора. В его руках крест-топор с двойным лезвием – «ликторский» топор. Фигура вырастает как безрадостное наваждение. Первоисточник темы – офорт Гойи «Что не делает портной». Чучело, рубище с торчащими из рукавов древесными сучьями вместо рук. Вместо лица – устрещающая маска. Текстовый комментарий Гойи: «Нередко приходится видеть, как смешной урод вдруг преобразуется в надутое ничтожество, пустое, но весьма представительное на вид».

Ковальчук повторяет отдельные фигуры серии «Капричос» в объемной форме. Но не буквально. Не копия, не прямое воспроизведение, но интерпретация, вычленение центральной фигуры как фрагмента, материализация ее в трехмерном пространстве. Гротесковые персонажи офортов вычленяются из метафизического контекста, становятся самостоятельными изобразительными знаками. Скульптура «Блистательная дама» (1993) – «вольный фрагмент» композиции Гойи «У них есть на что сесть». Авторский комментарий Гойи к этому листу таков: «Чтобы образумить легкомысленных девиц, нет ничего полезнее, чем надеть им ступля на голову». Ковальчук трансформирует сатиру в непринужденную игру. Его «Блистательная дама» становится аллегорической статуей «богини ступль» со стулом на голове.

Другая композиция – «Перед судом» (1994) – вычленяет центральную фигуру листа «Тут ничего нельзя было поделать». Авторский комментарий Гойи: «Эту святую сеньору жестоко преследуют /.../ Но если это делают, чтобы устыдить ее, то зря теряют время. Невозможно устыдить того, кто не знает стыда». Женщина в шутовском колпаке, на осле, в сопровождении монахов-инквизиторов проплывает среди обступившей ее плотной толпы сограждан. Но у Ковальчука нет толпы, есть только женщина в шутовском колпаке, на осле. Это больше напоминает цирк, карнавал, сцену из репертуара театра зверей. «Вырезанный» персонаж теряет свой прежний сюжетный костюм, организует новую игру...

Метод вычленения, выреза фрагмента и дальнейшей разработки его как самостоятельной темы – характерная особенность современного искусства. В этом плане Гойя как первоисточник тем, идей, метафизический практически неисчерпаем.

Ковальчук вылепил скульптурный портрет Гойи. За основу взят автопортрет мастера в цилиндре, предвещающий офортную серию «Капричос». Но скульптор не ограничивается только этим оригиналом, изучает многочисленные автопортреты Гойи, созданные в разные периоды жизни. В каждом из них своя энергетика и свой синтез внутренних противоборств.

Синтез ассоциативного и документального начал осуществлен в памятнике семье Гумилевых в городе Бежецке (2003). Первоначально был задуман памятник Льву Гумилеву, но идея по своей внутренней логике трансформировалась, приняла более обобщенный, символический характер. Николай Гумилев, Анна Ахматова, их сын Лев Гумилев. Люди, связанные кровно, родственно, духовно, но разделенные обстоятельствами, роком...

Под Бежецком находилось родовое поместье Гумилевых. В детские и юношеские годы Лев Гумилев жил здесь со своей бабушкой. Анна Ахматова не любила эти места и навещала сына крайне редко. Уже в этот период намечилось расхождение жизненных путей матери и сына.

Ковальчук исполнил тройной портретный монумент этой трагической семьи. Но главным героем он избрал именно Льва Гумилева. Чтобы объединить три портрета, нужно было найти сюжетный и композиционный ключ. Художник ассоциативно передал три временных пласта, разделяющих героев и, вместе с тем, существующих в единстве. Николай Гумилев, расстрелянный в 1921 году, – в наиболее удаленном временном измерении, в легендарном пространстве памяти. Он изображен в виде скульптурного бюста на колонне. Графический контур статуи вырисовывается на дальнем плане композиции, как замыкающая кулиса. (Классический мотив статуи божества

в сказочном саду.) «Откуда я пришел – не знаю... / Не знаю я, куда уйду, / Когда победно отблистаю / В моем сверкающем саду», – писал поэт. Он сам ощущал себя пребывающим в легендарно-мифологическом пространстве. «Ближе» к зрителю, как бы в реальном пространстве, изображена Анна Ахматова, сидящая в характерной «Альтмановской» угловатой энергичной позе. На передний план пространственно-временной сцены выходит Лев Гумилев. Он главный герой произведения, он переступает условную границу памятника, приближается, готов подать нам руку, вступить в разговор... По замыслу автора, Лев Гумилев предстает как наш современник, он переступает условную полосу исторического забвения, входит в новый период российской истории. Временные слои предстают как периоды истории. Судьбы людей и поколений рассечены, но неразрывно связаны.

Ковальчук осуществил точно продуманную и тонко нюансированную сценическую драматургию памятника. Композиция камерна, но не по масштабу, а благодаря своей сюжетно-эмоциональной полноте. Художник глубоко проник в материю эпохи, в самоощущение героев. Он также сумел прочесть «письмена характеров», прочерченные в прижизненных живописных портретах Гумилева и Ахматовой.

Композиция Гумилевы – Ахматова стала для скульптора важным этапом творческого постижения пластов отечественной культуры.

В 2005 году Ковальчук установил в Череповце необычный по типу памятник купцу-промышленнику Ивану Андреевичу Милютину. По стати, выправке, сурово-многозначительному выражению лица виден хозяин, человек, ощущающий и сознающий свою силу. От него многое зависит, и он способен многое изменить и обустроить по своему разумению. Он знает, «что нужно», «что чего стоит» и «как правильно»... Такова природная заковка русского купца, волжанина. Характер схвачен точно и глубоко.

Иван Милютин – крупный промышленник-судовладелец, государ-

ственный деятель, один из лидеров партии октябристов, меценат, многое сделавший для родного города. Он родился 8 апреля 1829 года в Череповце.

В 1853 году его избирают бургомистром города, а в 1861 – городским головой. В этой должности он пробыл 46 лет, до самой смерти.

К моменту своего избрания Иван Андреевич и его брат Василий уже были владельцами сотни судов, в том числе первого пассажирского парохода «Смелый». Братья открыли сухой док, лесопильный и механический заводы, начали строить суда дальнего плавания, совершавшие рейсы по Шексне, Волге, а также через Петербург за границу. Для подго-



Памятник основателю Йошкар-Олы И.А. Оболенскому-Ноготкову. 2007. Бронза, гранит. Архитекторы Н. Ковальчук, М. Корси. Йошкар-Ола

товки квалифицированных кадров Милютин основал в городе Александровское техническое училище (1869), Мариинскую женскую гимназию (1873), реальное училище (1875), учительскую семинарию (1875), женское профессиональное училище (1887), сельскохозяйственную школу, городское училище. Благодаря этим мероприятиям Череповец стал в конце XIX столетия достаточно крупным промышленным и торговым центром.

Памятник установлен в исторической части города, перед каменным двухэтажным домом, принадлежавшим семье промышленника. Милютин в прямом и переносном смысле твердо стоит на земле, видит необъятные волжские перспективы, неизбывные возможности России. Памятник исторический, но обращен в будущее. Смысл его в том, что каждый волен добиться в жизни успеха, от каждого зависит многое.

Создав за сравнительно краткий период большое количество памятников, Ковальчук выразил в них четкую художественную стратегию. Для его монументальных композиций характерны сложная разработка постамента, приверженность к документальным реалиям той или иной исторической эпохи (костюм, оружие, геральдика), стремление выявить характерность персонажа, выразить энергию действия. Он воссоздает портреты даже тех исторических героев, изображения которых отсутствуют. Художнику присущ глубокий интерес к истории, он постигает ее через характеры конкретных людей.

В 2005 году Ковальчук открыл в Ханты-Мансийске монумент, посвященный истории Югры и 75-летию основания Ханты-Мансийского автономного округа. Общая композиция представляет групповой портрет персонажей, так или иначе связанных с историей края. Фигуры расставлены на шестиугольном постаменте и сгруппированы в кольцо вокруг центральной колонны, несущей аллегорическую статую Югры (исполнена другим автором). В основе композиционной идеи знаменитый прототип – памятник Екатерине I в Санкт-Петербурге Микешина.

Драматургия кольца объединяет персонажей разных исторических эпох. Портретный ряд из 12 фигур открывают легендарные герои – Ермак и воевавший с ним местный князь Самар. Завершающими персонажами скульптурной мизансцены становятся современные рабочие-нефтяники. Каждый персонаж представлен как веха в воображаемом потоке времени. В общем ряду выделены фигуры летописца Нестора и сургутского воеводы князя Барятинского. Они символически представляют средневековую и историю Нового времени. Композиционно каждый персонаж самостоятелен, каждая фигура – самодостаточная статуя. Но, сгруппированные вокруг центральной колонны, они предстают как звенья безостановочного колеса времени.

В мае 2007 года Ковальчук открыл в Йошкар-Оле (столице Республики Марий Эл) конный памятник князю Ивану Андреевичу Оболенскому-Ноготкову, который считается основателем этого города.

Царевококшайск (Йошкар-Ола) был основан в 1584 году. Первоначально он был крепостью, одним из пограничных форпостов Российского государства. Оболенский был послан сюда воеводой, наделенным военной и гражданской властью. До этого он служил воеводой в Казани, Серпухове, Калуге и Нижнем Новгороде. С его приходом небольшое деревянное укрепление приобрело черты города, имевшего не только крепостные сооружения, но и постоянное население. Появились приказная изба – средоточие воеводской власти – и православная церковь. Царевококшайск стал административным центром.

В воображаемом портрете Оболенского Ковальчук выразил свое представление о человеке бурного, жестокого, смутного и героического XVI столетия. Используя термин Льва Гумилева, можно назвать Оболенского пассионарной личностью. Русский аналог испанских конкистадоров, он отвоевывал и осваивал новые земли во славу российского престола.

Памятник вызывает цепь ассоциаций с классическими конными

монументами. По европейской традиции, конный монумент, как правило, выражает величие и патетику. Оболенский – почти что былинный богатырь на заставе. Его конь совершенен и могуч, как может быть могуч и совершенен былинный конь. Однако сам герой отнюдь не идеален. Он убедителен как портрет служилого человека, привыкшего преодолевать трудности и опасности, привыкшего выполнять приказы, осуществлять стратегические задачи, подчиняться и повелевать.

Динамичный пирамидальный постамент состоит из двух частей, двух гранитных блоков. Основной вертикальный геометрический блок увенчан глыбой, имитирующей перевозимую скальную породу. Всадник возвышается на краю обрыва. Подобный пейзажный мотив, или прием пейзажности, исконно присущ европейской монументальной пластике со времен Возрождения.

С высокой точки взгляду Оболенского открываются необозримые приволжские просторы. Монумент установлен на центральной площади, но по сути он ландшафтный, его энергетика разворачивается в диалоге с бескрайним пространством.

По плану благоустройства центра города, вблизи памятника будет построено здание Республиканской картинной галереи. Новое здание соединится надземным переходом с главным корпусом Марийского государственного университета.

Серию приволжских монументов продолжил величественный Петр I, установленный в мае 2007 года в Астрахани.

История этого города непосредственно связана с именем Петра и с историей российского флота. В 1717 году царь издал указ о создании Астраханской губернии. В первой четверти XVIII века в Астрахани были построены адмиралтейство, верфи, порт, создан военный флот.

В архитектурном решении памятника метафорически передана идея города-форты. Доминирует мощная «адмиралтейская» вертикаль. Высокий кубический пьедестал уподоб-

лен башне, на вершине которой возвышается фигура Петра. Многоугольная, лучевая площадка вокруг пьедестала своими очертаниями напоминает пристань и военно-морской форт. На лучах установлены четыре кованых якоря и буквы морского компаса с указанием сторон света. По периметру, как стражи закона, установлены четыре фонаря, имитирующие римские ликторские топоры. На гранитном пьедестале высечен текст Указа 1717 года об утверждении Астраханской губернии. Композиция памятника представляет сложный сценарий, существенную роль в котором играют предметные элементы и текст. Общее архитектурно-геральдическое решение придает памятнику строгость и внушительность. Вместе с тем ансамбль зрелищен и триумфален. Портретный памятник превратился в сложный многоэлементный ансамбль. Он установлен на берегу Волги, его главным лейтмотивом вновь становится пространство. Особенно эффектен он в часы восхода и заката, на фоне темного ночного неба...

Петр – законодатель, основатель флота, покоритель морской стихии, строитель великого города. Таким он предстал и на берегах Волги. Астрахань получила своего бронзового героя, который стал энергетическим центром города.

Ковальчук охватывает разные регистры монументального искусства. От декоративных и сюжетных композиций до произведений символического характера, побуждающих к размышлениям, рождающим широкие историко-художественные ассоциации. В каждом конкретном случае он находит свой композиционный и пластический код.



Памятник бывшему городскому голове И.А. Милютину. 2005. Бронза, гранит. Архитекторы Н. Ковальчук, М. Корси. Череповец



Памятник Петру Великому. 2007. Бронза, гранит. Архитектор А. Федорченко. Астрахань



«Москва зимой». 1998



О.А. ПРОШКИНА
искусствовед,
референт
ВТОО «СХР»

Творчество художника – это всегда тайна

Не так давно в галерее Союза художников России прошла юбилейная выставка живописца, народного художника РФ, профессора Николая Ивановича Боровского. Был подведен определенный итог 30-летней творческой деятельности мастера.

Как организационный секретарь Союза художников России, Н. Боровской курирует регионы Урал, Сибирь и Дальний Восток, является членом комиссий по Государственным премиям Правительства РФ и Вооруженных сил России им. Маршала Г.К. Жукова. По роду своей деятельности он общается со многими художниками, вникает в их проблемы, старается помочь

Четверть века Николай Боровской преподает в Московском государственном академическом художественном институте им. В.И. Сурикова. Коллеги отмечают его особый дипломатический талант и большой творческий потенциал.

Творческий путь Николай Боровской начал в Крымском художественном училище им. Н.С. Самокиша, после он окончил факультет монументальной живописи в Московском государственном художественном институте им. В.И. Сурикова, его преподавателями

были Ю. Королев, А. Мызин, А. Фомкин, И. Шацкий, Б. Тхорн.

Сделанная в соавторстве одна из первых монументальных работ, посвященная Олимпиаде-80 в Москве, была отмечена дипломом 1-й степени Министерства культуры СССР и Академии художеств СССР.

Значительное место в творчестве мастера занимает жанровая картина. Произведения станковой живописи, созданные Николаем Боровским, неоднократно выставлялись на крупных всероссийских художественных выставках и получили признание коллег и зрителей. Картины «Мечтатель», «Старик корзинщик», «Читающая стихи», «Покаяние», «В метро» и другие сейчас находятся в музеях России и частных коллекциях.

Художник всегда с большим вниманием относится к сбору материала к своим произведениям, тщательно изучает натуру, продумывает композиционные построения. Герои картин живут в гармонии с природой, с ее степенным движением, они далеки от суеты техногенного мира.

Создавая эмоционально насыщенные произведения, художник с особым трепетом относится к цветовым соотношениям, часто использует прием наслоения теплых тонов на холодные. Изображая природу или человека, Николай Боровской восхищается красотой мира.

В портретах основное внимание зрителя концентрируется на лице человека. Через пластические решения формы, глубокий сдержанный колорит часто достигается внутренняя собранность образа. Индивидуальные особенности подчеркнуты очень деликатно, основное кредо художника состоит в том, что все должно работать на образ, никаких лишних деталей, никакой повествовательности. Безусловно, портреты не лишены декоративности и художественного обобщения. Но им чужды внешняя эффектность и колористическая навязчивость. Фон большинства портретов дан общей тональностью серебристо-серого или охристо-коричневого приглушенного цвета.

Николай Боровской любит писать людей, духовно связанных с Россией. Создана большая галерея портретов военных, артистов, где, несмотря на жанр парадной картины, мастер большее внимание уделяет духовной целостности образа человека, чем внешним красивым живописным пассажам. Наиболее эмоционально и жизненно написаны люди, близкие художнику, это образы дочерей, жены, и, конечно же, особой душевной теплотой согрет портрет ма-



«Мама». 1980-е

мы. Здесь метафорично выявлена связь человека с родной землей. Белый цвет платка написан сочетанием разных оттенков живописной палитры. Трогательную поэтичность образу добавляет тонкая, едва заметная нить бус на шее. Стремление к душевной тишине возвеличивает, делает почти монументальным этот образ. Можно отметить, что, как и многие произведения, где изображены пожилые люди, этот портрет отличается вневременным состоянием модели.



«Юность». 1980-е



Автопортрет.
1998

Совсем по-иному написан портрет Кати, дочери художника, второе название работы – «Юность». Молодая красивая девушка с правильными чертами лица написана на темном фоне, на ее плечи наброшен яркий шарф, на голове – шляпка. Она скованна и напряжена; кажется, еще несколько минут вынужденного плена – и девушка сорвется с места и убежит. Катя внутренне обращена к новому, интересному ей окружающему миру.

Еще один образ молодой девушки создан в картине «Цветочница», это почти жанровая сценка, так артистично и живо написана женская фигура в коротком светлом пальто, белых сапожках и шапочке. Почти снегурочка на серебристом фоне рядом с яркими

красными цветами, оттенок которых повторяется в румянце на лице цветочницы.

Автопортрет художника передает образ творца – это человек, полный душевных терзаний, он сосредоточен, его взгляд обращен к зрителю. Шляпа, белый воротник рубашки, хмурое выражение лица создают романтический образ, близкий к портретным изображениям русских живописцев начала XIX века.

Говоря об изображении людей, мастер особо отмечает: «Образ человека должен быть реальным, сохранять тайну одухотворенности».

Таинственность мира находит свое проявление и в пейзажах Николая Боровского. Ключевым в этих работах является передача настроения. Мастер удачно создает световоздушное пространство, которое отражает состояние определенного момента суток, времени года. Пейзажи, созданные Николаем Боровским, лиричны, они как бы соразмерны человеческому пространству. Панорамные виды или тихие уголки, но это места, которые мы ежедневно можем видеть. Большой талант состоит в том, что в самых, казалось бы, обыденных пространствах мастер находит волшебную, загадочную красоту мира. С восторгом художник пишет солнечные лучи, тяжелый мокрый снег или острые обломки осенних деревьев. Сложное переплетение веток в пейзаже «Первый снег», серо-серебристая гамма зимних московских крыш – все узнаваемо и одновременно так притягательно. Тяжелое свинцовое небо нависает над городом, взгляд зрителя уходит вдаль, вглубь картины.

Часто цельность произведения заключается в тончайших отношениях близких цветов, способность найти эти сложные живописные совмещения – признак не только мастерства высокого уровня, но и особого таланта художника. Внимание зрителей, безусловно,



«Загон в поле».
1985



«Вид на Борисоглебский монастырь».
2001

привлекает настроение, эмоциональное состояние городских пейзажей, где дома, крыши, изгибы улочек – все оживает, все реально, осязаемо и одновременно призрачно-иллюзорно. Именно это противоречие может точнее, чем «парадные» пейзажи, передать замысел мастера. «В природе все очень гармонично, художник может многому у нее научиться» – это утверждение Николай Боровской многократно подтверждает неожиданными композиционными приемами своих пейзажей.

В картине «Загон в поле» мастер любит сочетание охристо-золотых оттенков теплого летнего вечера. Лошади, поля, молодой месяц – романтично передан самый таинственный период дня, сумерки. Совсем другая по внутреннему состоянию картина «Яблоня у калитки». Пространство этого произведения объединено солнечным светом, который играет на колыях деревянного забора, вязанке сухого хвороста, на стволе яблони. Ощущается жаркий августовский день, густые тени, яркие блики.

Многие картины создаются в поездках по России и другим странам: «Люблю писать этюды с натуры, они не бывают «слишком завершенными». Это – сама жизнь!»

Николай Боровской не боится ярких сочных цветов, особенно когда пишет солнечный день, свежую листву деревьев, голубое небо. Таков пейзаж «Вид на Борисоглебский монастырь», это панорама, которая открывает перед зрителем простор среднерусского пейзажа, где поля выжжены лучами летнего солнца, листва деревьев постоянно тревожима ветром.

Работа написана непосредственно с натуры, но это вовсе не перечисление деревенских домов, крыш, деревьев – это художественный образ, мастер восхищается русской природой, плавными линиями пригорков и низин, легкими облаками, органично вошедшими в пейзаж стенами древнего монастыря, его серебристыми куполами, охристыми скатами крыши.

Современное искусство, очень многогранное и неоднозначное, часто притягивает зрителя пустой яркой картинкой. Своей деятельностью Николай Боровской призывает обратить внимание на профессиональную художественную культуру нашей страны. Культуру, которая имеет мощные традиции, богатое наследие. «Только созидание опыта прошлых поколений, а не отрицание его, дает художнику возможность сформироваться в современном мире».

Говоря о выдающихся живописцах прошлого, художник отмечает: «Очень трудно разгадать тайну творчества величайших мастеров, созерцая шедевры, с течением времени открываешь все новые и новые аспекты, а что-то так и остается непознанным...»

Интерес к открытиям в искусстве, к современной действительности, желание понять и переосмыслить многогранность мира – вот, наверное, то, что помогает Николаю Ивановичу Боровскому создавать свои произведения, любить родную землю, восхищаться красотой русской природы!



Фонтан Игоря Пчельникова



Флюгер



Вид площади перед Рижским вокзалом

В сквере перед Рижским вокзалом недавно воздвигся фонтан работы известного художника-монументалиста Игоря Пчельникова, исполненный им в соавторстве с художниками Григорием Дауманом и Марией Красильниковой, архитектором Владимиром Кубасовым

В наши дни, когда перед вокзалами сооружаются по преимуществу огромные и достаточно уродливые торгово-развлекательные центры, а скверы и сады вырубаются ради дорогостоящей земли, которая продается под строительство частных особняков с трехметровыми заборами и безобразных «элитарных» вышек, вконец искаживших исторический облик Москвы, появление на привокзальной площади простого, очень скромного по масштабам и не приносящего никаких доходов фонтана — событие поистине уникальное.

Легкая многогранная колонна из светлого мрамора опирается на стоящую посреди многогранника бассейна приземистую арку, из которой бьют в бассейн струи воды. Капитель колонны, напоминающая по форме купол, увенчана флюгером — бронзовым трехмачтовым бригом с распущенными парусами и развевающимися вымпелами, постоянно тихо поворачивающимся, как бы плывущим в небе. Фонтан сопровождают светильники на тонких мачтах, напоминающие старинные корабельные фонари. Вымощенный плитками «паркет» — переходы, дорожки между куртинами цветов. Деревья. Низкая ограда сквера с очень простым изящным рисунком. Вот и все. Фон — удлиненное невысокое здание Рижского (раньше Виндавского) вокзала, построенного в 1899 году русским архитектором Ю.Ф. Дитрихом в стиле поздней эклектики. Арка фонтана зрительно повторяет многочисленные арки здания, «купол» капители находит отклик в куполочках на фронтоне вокзала. Редкий сейчас пример того, с каким бережным вниманием, с каким уважением относится современный художник к старой Москве, к ее исторической застройке. Фонтан Пчельникова, кажется, так всегда и стоял перед Рижским вокзалом зрительным центром всего пространства площади.

Кто-то — можно не сомневаться — фыркнет: «ретро». Архитекторы станут с пеной у рта доказывать, что Москва — современный город, а посему требует радикального обновления, соответствия современным принципам застройки, новейшим формам мировой архитектуры и т. д. и т. п. Поскольку за всеми подобными рассуждениями без труда просматривается только одно — стремление выжать из земли

и из строительства как можно больше денег, — дискутировать с подобными демагогическими заявлениями бесполезно. К богу современного делового мира, имя которому MONEY, фонтан Рижского вокзала явно не имеет никакого отношения.

Зато имеет прямое отношение к великой русской культуре, к традициям русского зодчества. Что-то, пожалуй, в нем есть близкое более Петербургу, чем Москве. Вспоминается Царскосельская колонна — памятник русским победам, также связанный с водой:

*...Кругом подножия, шумя, валы седые
В блестящей пене улеглись...*

...Оград узор чугунный...

То, что, глядя на фонтан, хочется цитировать Пушкина — высшая похвала художнику.

Корабль, увенчивающий колонну, — прямое напоминание о море. Но ведь вокзал-то РИЖСКИЙ! Ворота к Балтийскому морю и к его портам. Древняя Виндава — по-латышски Wentes-Pils — важный порт на Балтийском море, «окно в Европу»... Именно в петровскую Европу — в прибалтийские и скандинавские страны, в Голландию, Англию — «царицу морей», откуда уходили во все концы света легкие крылатые корабли.

Вот только почему в наши дни, когда мы столько говорим о возрождении России, об уважении к ее истории, современные деятели искусства, имеющие власть и возможность реализовать проекты, не только не стремятся сохранить все лучшее, индивидуальное, что принесла миру русская культура, но стараются всячески принизить ее, заглушить якобы новаторскими общемировыми проектами, а по существу — внациональной безликой архитектурно-художественной «попсой»?!

Чего стоит «кукурузный початок» «Газпрома» (есть у этого проекта и другое, малопристойное наименование), который так настойчиво кому-то нужно вознести, утвердить над Петербургом, изгадив его дивный силуэт! Что поделаешь — MONEY, MONEY, MONEY...

*М.А. ЧЕГОДАЕВА
доктор искусствоведения,
действительный член РАХ*



Фильм об Алексее Шмаринове

Удача студии «Золотая лента», или Кое-что о невнимании «голубого экрана» к художникам-реалистам

С удовлетворением отмечаю: ТВ-канал «Культура» познакомил с фильмом «Алексей Шмаринов — русский художник».

Согласитесь, за редчайшим исключением даже каталоги персональных выставок биографии художников и их взгляды на жизнь излагают скупо, а значит, скучно, будто не они фундамент творчества.

И вот более чем получасовой художественно-документальный (биографический) фильм, с помощью которого страна узнала много нового о замечательном живописце и графике, члене президиума Российской академии художеств. Это несомненная удача руководителя студии «Золотая лента» Евгения Головни, режиссера Александра Роса и сценариста Марии Головни.

Вот бы этот фильм закупили для всех художественных учебных заведений!

Чем же он привлекает? Сливаясь с нешумным творчеством своего героя, он «акварельно», на полтонах, с тихой музыкой, с многозначными паузами «от ведущего», неторопливо, но пристально всматривается и в холсты, и в то, что окружает жизнь творца.

И ведь, оказывается, поразительно много окружает! Зритель вовлечен в осмысление истоков мастерства. Это чувства патриота не крикливо-трибунного, но по знанию с молодости того, чем и как живет его Россия и в близкой подмосковной деревне, и, к примеру, на дальневосточных окраинах. Это восхищение тихой русской природой — Шмаринов заядлый топтун по лесам и болотам, с верным сеттером и с охотничьим ружьем, чаще всего, однако, безмолвным. Это возможность сравнить свою родину и своих соотечественников с зарубежьем. То моряком в молодости, то с удостоверением редакции, то со своими выставками он объездил полмира. Это неутолимая страсть дополнять кисть пером — у него немало книг с записками о времени, о странствии и об отношении к истории. Узнаём, что дома у него тонкие вдохновители прекрасного — жена, талантливая актриса, и заметные в искусстве сыновья: один актер, второй — художник.

Авторы фильма научают непосвященных тому, как приходит истинное признание. Во-первых, нужно искать темы-образы, не приспособиваясь к вкусу развращенной попсой публики. Но как это трудно в условиях кичевого рынка! Во-вторых, быть современным, не отказываясь



«Вечер. Голубое озеро». 1993

от вечных заветов классики. Но как трудно искать «свое» в ареопаге предшественников! В-третьих, в наш политизированный век быть не политиканом. Но как это трудно — являть свои убеждения, в том числе пейзажной акварелью или сюжетами из истории Древней Руси!

Фильм приоткрыл душу художника и с такой неожиданной стороны. Узнаём, что ему было непомерно тяжело утверждать себя в своем профессиональном сообществе. Над ним нависал небосклон отца — великого художника-академика Дементия Шмаринова.

Талантливый создатель фильма, уже хотя бы тем, что избрали своим героем именно Алексея Шмаринова, отнюдь не вездесущего тусовщика, а великого труженика и большого художника.

И тут-то не обойдись без той темы, коя навевается тем, что, увы, российский художник-современник, если он реалист, предстает стране совсем невеликим «тиражом» — ну, сколько тысяч посещает нечастые для него персональные выставки?!

Наше просветительство современных изящных искусств зиждется только на одном ките — ТВ. Школа и радио пока не нашли себя.

Я поизучал особую — субботнюю и воскресную — ТВ-программу двух самых значимых каналов конца апреля — начала мая. Кроме информпередач, политики и похожих друг на друга детективов редко можно найти что-нибудь иное.

Отчего же ТВ-просветители пренебрегают мастерами кисти и резца? Уверен, что руководителям ТВ-каналов необходимо провести консультативную встречу с руководителями творческих союзов и Фонда культуры. Многим бы обогатиться. Не помешало бы также, к примеру, учредить награды за лучшие передачи о современных художниках, а может быть, даже ТВ-конкурсы!

*В.О. ОСИПОВ
член Высшего творческого совета
Союза писателей России,
лауреат Всероссийской
Шолоховской премии*





«Март. Утро». 2001

Чарующие акварели А. Шмаринова



*В.В. ВАНСЛОВ
заслуженный
деятель
искусств РФ,
действительный
член РАХ,
доктор
искусствоведения,
профессор*

А.Д. Шмаринов, получивший образование в Московском художественном институте им. В.И. Сурикова, участвовавший во множестве групповых и персональных выставок у нас и во многих странах мира, отмечен большим количеством отечественных и зарубежных наград. Он народный художник России, действительный член и член Президиума Российской академии художеств. О нем написаны статьи, книги, издан альбом. И, тем не менее, его искусство, как и творчество всякого подлинного художника, неисчерпаемо, и потому мне хотелось бы сказать о нем несколько своих слов.

В искусствоведческих статьях и работах о А.Д. Шмаринове всегда отмечается, что,

Творчество Алексея Дементьевича Шмаринова (р. 1933) широко известно в нашей стране и за рубежом. Он зрелый, состоявшийся художник, прошедший большой жизненный путь, объехавший почти всю нашу страну и едва ли не полмира, оставивший живые художественные зарисовки и образные впечатления от своих поездок, но более всего воспевший родную Русь, ее славную историю и ее бесконечно прекрасную природу

будучи сыном Дементия Алексеевича Шмаринова – знаменитого художника, великопного графика и изумительного иллюстратора Достоевского, Толстого, Шекспира, он не копировал его выдающиеся достижения и не остался в их тени, а нашел собственный путь и свое творческое лицо. Вступив на художественную арену во второй половине 1950-х годов, А.Д. Шмаринов принадлежит к славному поколению «шестидесятников», определившему новый этап в развитии отечественного искусства. Некоторые из его ранних работ имеют отпечаток бывшего новым в те годы так называемого «сурового стиля», пришедшего на смену фальшивым псевдооптимистическим работам предшествующего периода (графическая серия «Камчатка»).

Но особенно прославился художник замечательными вещами на темы русской истории. Это графическая серия «Герои русского народа XIII–XV веков» (1968–1969), включающая большие композиции «Александр Невский», «Дмитрий Донской», «Сергей Радонежский», «Андрей Рублев», своеобразно претворяющие форму икон с клеймами. Это также иллюстрации к книгам «Кто с мечом» (1973), «Задонщина» (1977–1978) и серия линогравюр «Куликовская битва» (1979–1980). Мастерски выполненные, оригинальные по композиции, подлинно патриотические, эти работы выразили новый всплеск интереса к русской истории в нашем обществе 1960–1970-х годов. Они по достоинству оценены и проанализированы в искусствознании. Поэтому подробно говорить о них здесь не буду, а остановлюсь на наиболее близком и дорогом мне в творчестве А.Д. Шмаринова – акварелях, посвященных русской природе.

Большинство из них отображает среднерусскую природу, вдохновлено окрестностями Москвы, Абрамцева, Сергиева Посада, где художник провел многие годы своей жизни.

Среднерусская природа воспевалась в XIX и XX веках множеством выдающихся художников. Казалось бы, что после классиков отечественного искусства – от Шишкина и Левитана до Сергея Герасимова, Ромадина и Грицаца – здесь уже больше нечего сказать. Но на самом деле красота природы неисчерпаема и, преломляясь сквозь индивидуальное восприятие и духовный мир талантливого, тонко и глубоко чувствующего художника, она может стимулировать и порождать все новые и новые художественные творения.

А.Д. Шмаринов запечатлевает в своих акварелях самые обычные, непритязательные мотивы: поля с перелесками, окраины деревень, лесные озера и речки, заснеженные дали с виднеющимися вдаль церквушками, широкие просторы раскинувшейся к горизонту земли. Но как много при этом сказано художником!

Обратим внимание, что ни один пейзаж ни композиционно, ни колористически не повторяет другой. Перед зрителем проходят различные уголки и виды природы, каждый из которых неповторим и по-своему привлекателен. В каждом листе акварели художником найдены свои чередования пространственных планов, соотношения близки и далей, особая воздушная перспектива и неповторимое настроение, создаваемое как изображением в целом, так и особенно его колоритом.

В пейзажах А.Д. Шмаринова всегда просторно. Теснины ущелий или лесные чащи чужды ему.

Кажется, что кусты и травы, столбики и деревья, поля и дали, изгибы реки, дома и церквушки – все как бы расставлено по своим местам и потому очень естественно. Нет ничего лишнего, все как будто само собою разумеется и органично, хотя является результатом строгого отбора художника. И всегда большую роль в его пейзажах играет небо, то ясное и прозрачное, то озаренное вечерним светом, то клубящееся облаками, то угрюмо, хмуро, неприветливо нависшее над землей.

Назову полюбившиеся мне пейзажи: «Вечер. Голубое озеро» (1994), «Зеленый вечер на реке», «Дыхание осени», «Заснеженные дали» (все – 1995), «Тихий вечер в полях» (1996), «Март. Утро» (2001). К ним можно прибавить ряд акварелей, написанных в самое последнее время, ибо художник продолжает непрерывно работать.

Он изображает природу в разное время года и суток. Его пейзажи не населены людьми, они безлюдны, но кажутся обжитыми, родными и близкими, словно ты здесь неоднократно бывал и узнаешь полюбившиеся тебе места.

«Острова на Ладоге». 1993





«Весенний вечер.
Карелия». 1993

Такое ощущение может возникнуть у зрителей, даже никогда не посещавших окрестности Москвы. При этом пейзажи вызывают многообразные ассоциации, в том числе звуковые. В них слышатся шелест листвы, журчание ручья, щебет птиц или ощущается звенящая тишина одинокого заснеженного поля.

Акварельные пейзажи А.Д. Шмаринова лиричны и поэтичны, проникнуты трепетным чувством благоговения перед природой. Они музыкальны и напоминают проникновенную



«Дыхание осени». 1995

лирическую песню. В них отображены тихие состояния природы, ее скромная, неброская красота. Здесь нет бурных всплесков, патетики, кричащих сюжетов и красок, буйства живописных мазков. Все спокойно, гармонично, светло и при этом немного печально.

Вероятно, это ощущение вызвано тем, что А.Д. Шмаринов изображает природу главным образом весенней, осенней или зимней порою. Летних пейзажей у него немного. Среди них есть и солнечные, но чаще это пейзажи вечерние, сумеречные или изображающие хмурый день. На них лежит налет легкой грусти. Но, перефразируя Пушкина, можно сказать, что печаль эта светла. Она рождена тонким душевным сопереживанием природы и преклонением перед непостижимостью ее красоты.

Образный мир пейзажных акварелей А.Д. Шмаринова создается благодаря удивительной маэстрии и артистизму художественной техники, точности выразительных средств и умелому использованию естественных свойств самого материала акварельных водяных красок. При этом художник никогда не щеголяет виртуозным мастерством, не выпячивает его на первый план. Оно проявляется не нарочито, а непринужденно, как бы само собой, подчиняясь задаче верности изображения и передаче поэтического настроения.

Акварели А.Д. Шмаринова иногда несут в себе непосредственность этюда, сделанного на природе, быстро, эскизно, без поправок. Но на самом деле они большей частью написаны по воображению, на основе прежних впечатлений. И при этом в них все выверено, абсолютно верно найдены цвет, тон, рисунок, построение композиции. Свободным мазком достигаются тонкие лессировки, прозрачные заливки, гармоничные цветовые отношения. Краски мягко перетекают одна в другую, контуры иногда чуть расплывчатые, изображение часто покрыто легкой дымкой. Отсюда бесконечные градации эмоциональных состояний, передающих живую изменчивость природы, нюансы меняющегося освещения.

В акварелях А.Д. Шмаринова никогда нет вымученности, зализанности, засушенности. Они созданы свободной, легкой кистью, вдохновенным движением руки. Выразительное использование размыток и затеков, прозрачных мазков и лессировок, просвечивающей фактуры бумаги создает эффект воздушности изображения. Все это вместе и рождает ту музыкальность и поэтический лиризм, то трепетное благоговение, ту тихую светлую печаль, которые передают неповторимую красоту природы, воспринятую



«Золотые березы». 2001

чутким художником и как бы пропущенную через его душевный мир. Этим и очаровывают акварели А.Д. Шмаринова.

Хотелось бы особенно акцентировать единство духовности и техники в его работах. Духовный образ здесь создается «говорящими» выразительными свойствами акварельных красок, самим художественным материалом, одному ему присущими естественными качествами. Выявить их и именно через них сотворить поэтическое художественное изображение – в этом заключается подлинное мастерство художника.

Есть художники, виртуозно владеющие техникой акварели, но создающие с ее помощью имитацию картин, написанных масляными красками. Для того чтобы выдать акварель за масляную живопись, надо, безусловно, обладать незаурядным техническим мастерством. Но в художественном отношении это будет суррогатом, подделкой, искусственным обманом – и потому к подлинному искусству не имеет отношения. А сколько мы видим на выставках сухо написанных акварелей, где краска просто что-то изображает, но такое изображение могло бы быть создано и другим материалом, прелесть именно акварельной техники не выявлена, остается втуне.

Ценность акварелей А.Д. Шмаринова, помимо прочего, состоит в том, что в них всесторонне используются свойства, присущие самому этому художественному материалу. Прозрачность письма, затеки, заливки, размытки, «тающие» контуры, дымчатость колорита – все эти и другие свойства акварели применены для возникновения на бумаге выразительного художественного образа, определяемого самим материалом, его техническими возможностями.

А.Д. Шмаринов, конечно, сугубо по-своему, продолжает в этом отношении традицию, заложенную в акварелях классиков отечественного искусства – А.Н. Тырсы, С.В. Герасимова, А.В. Фонвизина. А из его современников можно назвать идущих тем же путем, но совершенно индивидуально, И.В. Голицина, М.Т. Митурича, П.Ф. Никонова.

Акварели А.Д. Шмаринова – новое, индивидуально-своеобразное слово в изображении русской природы. В них душа России и душа художника. И потому они явились значительным вкладом в отечественное искусство.





Херувим



Хохловка.
Преображенская
церковь из с. Янидор.
XVIII век

«Кальвария» Кирьянова



О. М. ВЛАСОВА
заслуженный
работник
культуры РФ,
кандидат
искусствоведения,
зав. отделом
отечественного
искусства
Пермской
государственной
художественной
галереи

Деревянная храмовая скульптура – одно из самых значительных художественных явлений в искусстве Древней Руси. В нем выразились целостность, монументализм и величие древнерусского храма

Пермская художественная галерея хранит одно из лучших в стране собраний поздней храмовой пластики XVII – начала XX века, которое формировалось на протяжении 85-летней истории галереи. Произведения деревянной скульптуры когда-то входили в художественные ансамбли церквей и часовен, занимая в них видное и почетное место. Сегодня в галерее собрано 370 уникальных памятников, в которых отразились черты любимого народом искусства – искренность, человечность, высокая одухотворенность и профессиональное мастерство. Масштабности и разнообразию форм пермской пластики отвечает ее высокий образный строй. Можно твердо сказать, что наиболее ценное в культовой пермской скульптуре – одухотворенные образы Человека.

Особой ценностью коллекции является более или менее полное сохранение скульптурных комплексов, которые сегодня восстанавливать практически невозможно. Наиболее яркие и значимые комплексы происходят

из Богоявленской церкви с. Нижнечусовские Городки Чусовского района (1742), из церкви Рождества Богородицы с. Усть-Боровское Соликамского района (1756), из Троицкой церкви пос. Пашия Горнозаводского района (1794), из Троицкой церкви пос. Юго-Камск Пермского района (1834), из Знаменской церкви с. Шахшер Чердынского района (1835)¹.

Самый поздний из таких комплексов – пластический ансамбль, созданный для часовни д. Габово Карагайского района Никоном Максимовичем Кирьяновым (†1906), который «по статусу» был обыкновенным крестьянином. Но известно, что Н.М. Кирьянов был хорошо знаком с резчиком Назаром Терентьевичем Филимоновым (1846–1886), который, очевидно, и научил Кирьянова основным приемам работы по дереву. В коллекции галереи сохранилась одна голова херувима, приписываемая Н.Т. Филимонову, которая вырезана, однако, грубее, чем многочисленные ангелы работы Кирьянова.

Как рассказала при встрече с автором этого текста правнучка Кирьянова А.М. Королева, деревня Габово Карагайского района, прекратившая свое существование перед самой войной, состояла всего из восьми дворов. Жители ее ходили в церковь с. Зюкайка, за 10 километров. Никон Максимович решил облегчить их жизнь и украсить ее. Собрал средства и силы, возвел две часовни, большую и маленькую. В большой расставил 500 деревянных скульптур, в маленькой – иконы. Часовни располагались в липовом саду, скульптуры тоже вырезались из липы.

Описание ансамбля сохранилось в книге Н.Н. Серебренникова, изданной в 1928 году. Напротив входа в часовню помещался Страстной ангельский чин, за ним – «резной крест-распятие, осыпанный маленькими летающими ангелочками»... На потолке и стенах также располагалось множество херувимов. Сонм бесплотных небесных сил окружал попавшего в часовню христианина, словно сразу очутившегося в раю. Этому ощущению способствовали цветные стекла в окнах часовни, из которых лился радужный свет, а еще – многочисленные бумажные цветы и стеклянные бусы, гирляндами свисавшие с потолка...

Главные компоненты ансамбля – распятие, Страстной ангельский чин, голова херувима – находятся сейчас в фондах Пермской галереи.

В центре композиции Страстного ангельского чина помещалось единственное изображение сидящего ангела. Н.Н. Серебренников рассматривал его как своеобразную замену скульптуры Христа в темнице, официально запрещенной и все-таки глубоко почитаемой. Действительно, сидит и жестикулирует ангел, двуперстно благословляет мир и поднимая раскрытую Библию, как Спас на престоле, то есть как Христос на Страшном суде. Однако, по известным изводам, Христос в образе ангела изображался только как Ангел Великого Совета, до своего земного пришествия. Совмещая две иконографические традиции, Кирьянов, очевидно, и не подозревал, насколько глубокое

и своеобразное истолкование получает в данном случае тема Второго пришествия, Страшного суда и тысячелетнего Божьего Царства.

Исходя из того, что Никон Кирьянов построил в своей деревне две часовни, расположенные в липовом саду и имеющие разное назначение и разное наполнение (одна построена для икон, другая – для скульптур), можно сделать следующее предположение. Когда Н.Н. Соболев создавал свой глобальный труд о русской народной резьбе по дереву, он отмечал, что комплексы храмовой пластики имели на Руси огромное смысловое значение. Так, Воскресенский собор Московского Кремля – это не просто храм, а целый храм-город, не столько модель храма Гроба Господня в Иерусалиме, сколько модель развернутого «пространства Спасения». «В Голгофе Кремлевского дворца, – пишет Н.Н. Соболев, – ясно видно влияние тех западных кальварий, которые... не могли не произвести сильного впечатления на участвовавшего в польском походе 1654–1656 годов царя Алексея Михайловича, пожелавшего иметь при своей дворцовой церкви нечто подобное виденным им зарубежным кальвариям». К началу похода царя Алексея Михайловича в Литву было начато строительство нескольких кальварий. У католиков с XV века так называются часовни, построенные на холмах, за чертой города, в каждой из которых установлена скульптурная композиция на сюжете Страстей Господних.

Паломничество в кальварию приравнивается к паломничеству, совершенному в Иерусалиме, и как бы повторяет Страшный путь Христа. Топография, топонимика и сооружения христианской Палестины могут воспроизводиться в любом географическом месте. Кальварии обычно занимают большие территории, подобные по рельефу Палестине – с холмами, оврагами, небольшими речками и пр. Но место для кальварий, как правило, выбирают «намоленное», не нарушая традиций поклонения, существовавших здесь ранее. В этом проявляются особенности народного восприятия Страстей Господних.



Фигура сидящего ангела



Страстной
ангельский чин
(левая часть)

Итак, кальварии моделируют Крестный, Страстной путь Христа на новой территории. Они могут иметь разное количество «станций» – от двух до 42. Но важно не количество, а приближение святынь Иерусалима к народу, который не может совершить паломничество в Палестину.

Создание своей святыни, переносащей сакральную топографию центра христианского мира на Русь, – одна из важнейших задач позднего русского православия. Такой задаче служили постройки Новоиерусалимского монастыря, построенные в конце XVII века в новом европеизированном духе. Из более поздних памятников следует упомянуть загадочный «Крест купца Шумаева», феноменальное сооружение, где распятие с предстоящими сопровождается массой сюжетов, причем их хронология охватывает огромный период от начальных времен Ветхого завета до Апокалипсиса. По мнению С.Л. Яворской, «Крест купца Шумаева» – грандиозный пластический ансамбль, который отражает идею строительства первой русской кальварии царя Алексея Михайловича.

Возможно, и Н.М. Кирьянов, используя какой-то неизвестный источник, в пермской деревне Габово под Карагаем также создал своего рода кальварию, заложив две станции на «пути Спасения». Иерусалимское шествие к главной святыне христианского мира – храму Гроба Господня – стало прообразом

литургического и паломнического шествия к новой, местной святыне. Не случайно также, что земное воплощение Небесного Иерусалима, некое «пространство Спасения», Кирьянов создал для своих земляков на рубеже XIX–XX веков – ведь к 1900 году весь православный народ ожидал Второго пришествия Христа, Страшного суда и конца света.

Произведениям Н.М. Кирьянова в полной мере присуще неповторимое обаяние примитива. Причем это именно тот вариант, где барочный примитив явно смыкается с культурой лубка. Образ Царства Небесного Кирьянов создавал, опираясь на художественные традиции XVII века, «законсервированные» в народном искусстве. Эти однотипные ангелы с пухлыми щеками и длинными бровями словно сходят с лубков, в ином материале воссоздавая их игровой поэтический мир. Сохраняя особенности фольклора, они лишены индивидуальных особенностей. Ангелы Кирьянова объединены одинаково абстрагированным эмоциональным началом, кукольной неподвижностью и безмятежностью выражений. Наивное волшебство «небесного видения» воплощается и в колористической гамме ансамбля, сочетающей нежные розовые, желтые, зеленые, голубые цвета. Эти холодноватые, предельно размытые краски, принятые в искусстве барокко, в понимании народного мастера, очевидно, более всего соответствовали картине небесного бытия. По выражению



Распятие
в херувимах

В.Н. Прокофьева, здесь явно воплощается «романтико-идиллический» вариант примитива¹⁰.

«Сказание» о Царстве Небесном создается Кирьяновым с той щедростью и открытостью, какие были присущи наивной культуре. Но и серьезность, медитативность, «сакральная плотность» искусства Н.М. Кирьянова также не подлежит никакому сомнению. В эмоциональном настрое молитвенной сосредоточенности, во внутренней напряженности моленного образа¹¹ чувствуется глубокое переживание катаклизмов «рубежного» времени.

Таким образом, «кальвария», построенная пермским резчиком Никоном Максимовичем Кирьяновым в преддверии грозного XX века, создала наивный, но высоко одухотворенный и притягательный для современников образ «спасения» – образ Небесного Иерусалима.

1. К фрагментам храмовых комплексов относятся также памятники из сел Искор, Коса, Лымеж, Редикор, Сирино, Ужвинское Чердынского района, из с. Орел Усольского района, из с. Шерья Нытвенского района, из с. Торговицы Сужунского района, из с. Ильинское, а также из городов Пермь, Чердынь, Усолье.
2. Серебренников Н.Н. Пермская деревянная скульптура. Пермь, 1928. С. 24.
3. Соболев Н.Н. Русская народная резьба по дереву. М., 2000. С. 396.
4. Там же. С. 388–389.
5. *Salvariae locus (лат.) – место черепов, или лобное место (Евангелие от Луки, 24:33).*
6. Щедрина К.А. О некоторых особенностях иконографии горы Голгофы в изображениях Креста и Распятия / Иерусалим в русской культуре. Сб. статей. М., 1994. С. 279.
7. Зеленская Г.М. Святыни Нового Иерусалима. М., 2002. С. 8 и след.
8. Романов Г.А. Крест резной. Московский Сретенский монастырь. М., 1992.
9. Яворская С.Л. Загадка «Креста купца Шумаева»: Крест купца Шумаева. Замысел и заказчик. Мир музея, 2002. №№ 3, 4.
10. Прокофьев В.Н. О трех уровнях художественной культуры Нового и Новейшего времени. Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени. М., 1983. С. 25–35.
11. Тарасов О.Ю. Икона и благочестие. Очерки икононого дела в императорской России. М., 1995. С. 357 и след.

МОСКВА



Г.Л. Чайников. «Летняя страда». 2002

25 апреля 2007 г. в Московском доме художника (Кузнецкий Мост, 11) состоялось открытие традиционной шестой выставки живописи «Художники Москвы», посвященной 75-летию МСХ, в которой приняли участие 20 известных московских мастеров изобразительного искусства. К выставке было приурочено издание очередного выпуска одноименного периодического альманаха, который за годы его издания стал своеобразной печатной художественной галереей и постоянно «знакомит широкий круг любителей изобразительного искусства с творчеством разноплановых современных живописцев, членов МСХ, продолжающих поиск художественных средств для воссоздания образов и картин окружающего мира». Среди экспонентов выставки – заслуженный художник РФ Н.А. Горский-Чернышев, Е.Н. Зайцев, М.И. Иванова, Е.М. Кугач, П.Е. Рязинский, С.А. Сиренко, заслуженный художник РФ А.В. Стекольщиков, Е.А. Ткачева, заслуженный деятель Удмуртской АССР, член-корреспондент РАХ Г.Л. Чайников, М.В. Чулович, Д.А. Шмарин и другие.

КАЛИНИНГРАД

27 апреля – 12 мая 2007 г. в Доме художника (пр-т Победы, 3) состоялась персональная выставка «Красный патефон» Юрия Ивановича Смирнягина, представившего на суд зрителей более 70 живописных произведений.

Ее название и одноименная картина с изображенным на нем чудом техники сразу же привлекают внимание посетителей этой яркой выставки. Дыхание истории, несмотря на разноплановость картин, читается в каждой работе. Все они – рассказ о жизни с ее удивительными проявлениями. Работы как бы ведут неспешный

и неслышный разговор со зрителем и дают ему время для собственных мыслей и воспоминаний. Ностальгические интерьеры – это уже рассказ о недавнем прошлом, близком и далеком одновременно. И здесь являются авторские ассоциации. Разное время, разные мотивы.



Ю.И. Смирнягин в зале выставки

Художник говорит, что учится всю жизнь: в художественной школе, Свердловском художественном училище, МВХПУ им. Мухомовой, Международной летней академии Гетеборгского университета... А мы учимся восприятию жизни, искренности выражения чувств, глядя на его работы...

МОСКВА



18 мая 2007 г. трагически оборвалась жизнь известного отечественного историка искусства Виктора Петровича Головина (род. в 1954 г. в Москве), доктора искусствоведения, профессора, заведующего кафедрой всеобщей истории искусства исторического факультета Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова, автора ряда статей и книг, посвященных мастерам итальянского Возрождения. В опубликованной в газете «Культура» (23.05.2007) статье его памяти профессор МГУ В.С. Турчин писал: «Преданный своему делу, Виктор Петрович уделял большое внимание не только чтению лекций по искусству Ренессанса, но и обширным вопросам методологии истории искусства».



В.Ф. ПАК
кандидат
искусствове-
дения,
старший
научный
сотрудник
Музея
финифти
Государствен-
ного музея-
заповедника
«Ростовский
кремль»



Л.В. Смирнова,
А.С. Серов.
«Монастырь святой
Анастасии». 2006

Живописные эмали с выставки «Преображение»

Летом прошлого года в выставочных залах Ярославского отделения Союза художников России прошла Вторая Всероссийская художественная выставка современного храмового искусства «Преображение». Она вновь, как и первая, прошедшая несколько лет назад, стала значительным событием художественной жизни России

За прошедшие годы современное отечественное иконописание еще более укрепилось в выборе пути стилистического развития, вновь, как и прежде, в XIX веке, возродились традиционные иконописные центры и появились новые. Положительные тенденции национального религиозного искусства XIX–XX веков подхватили наши современники, огромный творческий задел и духовные устремления великих соотечественников обрели сегодня, спустя многие советские годы, благодатную почву. И вновь продолжается диалог поколений. Мы осознали, что живые истоки творчества нужно искать вновь в традициях древнерусского искусства, которое, в свою очередь, черпало вдохновение в христианском искусстве Византии.

Как важно для художника понять, почувствовать свою причастность к великому непреходяще ценному своему национальному наследию, имеющему столь значимое место в мировом культурном процессе!

Символическое название выставки очень сопоставимо с тем, что переживает современное храмовое искусство, и живописные эмали в том числе, так как последние вновь составляют неотъемлемую часть интерьеров церквей и домашних молитвенных уголков. В силу своих, как правило, малых размеров и специфичности декоративных свойств материала, живопись по эмале является драгоценным украшением, имеющим непреходящий сакральный (духовный) смысл.

Кроме всемирно известного центра производства живописных эмалей в Ростове Великом, также представили свои произведения мастера, наследующие традиции сольвычегодских эмальеров, — художники из Вологды и живописцы по эмале из Рыбинска.

Особый, хотя и территориально не выделенный, но весьма заметный раздел составляли произведения, на которых запечатлен образ святой Анастасии Узрешительницы. Это проект Петра Чахотина, вбирающий в себя ряд выставок и общественно значимых акций, посвященных пропаганде образа св. Анастасии. Вышеуказанный раздел выставки являлся частью его проекта.

Порадовали своими работами вологжане Г.А. Некрасова, Г.И. Куликова, И.В. Ганичева

и др., тогда как живопись по эмале рыбинских финифтяников суха, в ней недостаточно выявлены природные свойства глубины и прозрачности эмале. На наш взгляд, видимо, сказывается отсутствие благотворной среды и хорошей профессиональной школы. С другой стороны, благоприятной средой отличается Ростов, но, как и во всяком промысле, есть и находки, и просто рядовые вещи.

Обратил на себя внимание зрителей напестранный крест в исполнении вологжан О.А. Журавлевой и Г.А. Некрасовой. На рукояти его в перегородках из скани, залитых цветными эмалями с последующей росписью, изображена виноградная лоза, символизирующая Иисуса Христа. Крест имеет восьмиконечную форму. Интересный прием находят художники, имитируя жемчужную обнизь по краю всего креста из сканных круглых ячеек, заполненных белой эмалью. Каждая из них сменяет собою ячейку с круглой зернистой в центре, зрительно придающей объем «бусине», еще более усиливая впечатление жемчужного обрамления. Творческий союз вологжан весьма плодотворен, их работы отличаются гармоничным сочетанием живописи по эмале и росписи в сканных фрагментах рамы. Все детали будущей работы, наперед, предварительно тщательно обсуждаются художником и ювелиром, дабы найти лаконичные художественно-выразительные средства, помогающие выразить идею произведения.

Некоторые иконы на эмале исполнены весьма по-житейски страстно, как бы всуе (сегодня художник пишет натюрморт, пейзаж, а завтра «ничтоже сумняшеся» садится за икону и просто повторяет, при этом волей-неволей переносит на пластину весь шлейф житейских проблем, волнующих его). Этот вопрос неоднократно обсуждался в профессиональной среде, в связи с чем уместно вспомнить строки из сравнительно недавней публикации в журнале «Светильник», с мнением автора которой мы вполне согласны: «Для написания икон человек должен иметь внутреннее духовное устройство, а его имеет не каждый, даже и умеющий писать. Отсюда особая роль иконописца, о которой надо почаще вспоминать в наше время, когда много иконописцев-ремесленников, а настоящих изографов — нет».

Сравнительно небольшой набор имен, но круг представленных работ очень широк. Большой удельный вес среди экспонируемых произведений принадлежит иконам Е.В. Смирновой в обрамлении ювелиров Л.Н. Матаковой, Н.Н. Егоровой, Е.В. Анановой, И.А. Сидоренко и О.В. Юсифовой. Екатерина Смирнова

вступила в пору творческой зрелости, она — потомственный финифтяник, ее бабушка Л.И. Арефьева работала в промысле в конце 1910 — начале 1920-х годов (работы Л.И. Арефьевой хранятся в коллекциях ЯИАХМЗ и ГМЗРК). Целую галерею различных типов Богородичных икон представила Е.В. Смирнова, среди которых есть четырехчастная икона, состоящая из образов Богородицы: «Семистрельная», «Утоли моя печали», «Избавление от бед страждующих» и «Взыскание погибших» с Распятием Господа Иисуса Христа в центре. В центре почти схематично изображена Троица Новозаветная: вверху на маленьких круглых пластинах Бог Отец и Дух Святой и ниже на крестообразной пластине Распятие, по правую и левую сторонам от креста соответственно на круглых пластинах помещены изображения предстоящих Богородицы и Иоанна Богослова. Четкая выразительная линия, полнозвучный цвет, уверенный мазок — все это в совокупности определяет характер ее письма. Смирнова в список с иконы не привносит своего, но страстно следует оригиналу, почти все ее иконописные миниатюры отличаются стабильностью и уверенностью письма, в котором проявляется особая основательность как свойство характера художника, крепко стоящего на земле и понимающего ее главные ценности. В ювелирном обрамлении этой четырехчастной иконы Богоматери Ольга Валерьевна Юсифова использует мотив креста в ромбе и квадрате из скани, залитых цветными эмалями. В оформлении рамы применена сканная сетка из серебряной проволоки с мелкими цветами из плоской зерни по верху гладкой латунной пластины, на которой выгравированы названия икон.

Известный мастер, недавно получивший звание заслуженного художника России, Борис Михайлович Михайленко представил новую творческую работу «Св. апостол Павел».

Тонким эстетическим и поэтическим чувством проникнута миниатюра — реплика известной иконы «Троица» кисти преподобного Андрея Рублева, исполненная живописцем по эмале Екатериной Борисовной Михайленко и ювелиром Ниной Николаевной Егоровой. Последняя очень точно, с природным художественным тактом подобрала цвета эмале на оправе.

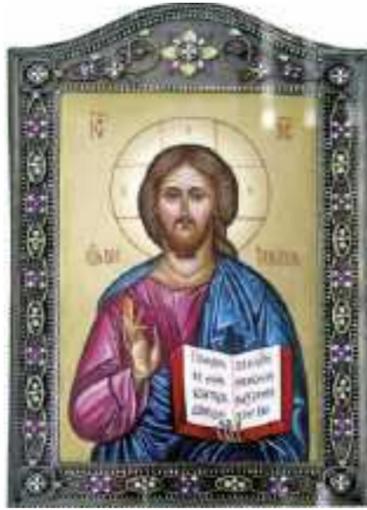
Образ Богоматери «Достойно есть» работы Веры Федоровны Якимовой и ювелира Н.Н. Егоровой написан сочно, живописно; красив и мягко колорит, лики Божией Матери и Младенца тонки



О.А. Журавлева, Г.А. Некрасова.
«Крест напестранный». 2003



В.Ф. Якимова, Н.Н. Егорова.
Богоматерь «Достойно есть». 2006



О.В. Зайцева, Н.Н. Егорова.
«Господь Вседержитель». 2006



А.В. Струлис, А.С. Серов.
«Святой Александр Невский». 2006



С.П. Котов, Л.Н. Матакова.
«Воскресение Христова
с двенадцатью праздниками». 2006

и выразительны и вместе с тем сдержанно-строги. Каноничность образов и академичность письма характеризуют индивидуальность художественного почерка мастера.

Из числа работ художников более молодого поколения, сравнительно недавно обратившихся к иконам, следует назвать нежный образ Божией Матери «Взыскание погибших» Олеси Витальевны Алексеевой (ювелир А.А. Алексеев), сдержанно и вместе с тем проникновенно исполненный Ольгой Викторовной Зайцевой в обрамлении Н.Н. Егоровой известного извода Господа Вседержителя. Несколько раздроблен по общему художественному впечатлению, на наш взгляд, образ св. Александра Невского в исполнении Анны Валерьевны Струлис: чувствуется мастеровитая кисть художника, при этом лик святого по-мирски эмоционален, но вместе с тем радостно и жизнеутверждающе звучит ювелирное обрамление, выполненное известным мастером Александром Сергеевичем Серовым.

С каким душевным теплом и одновременно художественным мастерством был выполнен небольшой медальон (5х3,6 см) с образом святителя Николая Чудотворца в технике живописной и перегородчатой эмали! Его авторами являются представители семейства Ганичевых из Вологды (Николай Анатольевич, Ирина Вячеславовна и Семен Николаевич).

Раздел ростовских живописных эмалей носил отчасти несколько ретроспективный характер, мы имели возможность увидеть некоторые относительно ранние иконописные сюжеты признанного мастера, заслуженного художника России Николая Александровича Куландина (1930–2003), чье творчество снискало себе уважение еще в советские времена, а также ныне здравствующего художника Владимира Павловича Грудинина.

Н.А. Куландин еще в 1970-е исподволь приблизился к религиозной тематике, исполняя на заказ подарочные образки — копии рафаэлевских и леонардовских мадонн, но впервые осознанно обратился к теме уже в 1990-е годы, будучи зрелым художником. В его работах есть та внутренняя чистота и гармония, которую пропитаны безымянные образы и образки ростовских традиционных художников XIX века. У них он учился, их художественную манеру, интуитивно почувствовав, передавал в иных формах. Его произведения по внутренним своим качествам очень близки к иконам неизвестных иконописцев XIX столетия — и те и другие несут свет и радость ощущения бытия.

Новую для себя область творчества — икону — художник начал по-настоящему осваивать лишь незадолго до смерти, но ценно уже то, как он трепетно и осторожно подходил к теме, имеющей непреходящий, высший смысл.

Владимир Павлович Грудинин — мастер тончайшей декоративной живописи. Его мягкая свободная кисть неуловимо переносит краску, невидимо смешивая один ее оттенок с другим. Ничто не нарушает эту гармонию пропитанного воздухом цвета и мягкого свечения-света, который исходит от поверхности живописной пластины. Стройному декоративному согласию живописи по эмали вторят ювелирные рамы, выполненные старейшим мастером промысла заслуженным художником России Лидией Николаевной Матаковой. Ее принцип, следуя которому на протяжении вот уже более 50 лет она обрамляет финифть, — подчеркнуть красоту живописи по эмали — вполне оправдывает себя: рамы не спорят изяществом и мастерством исполнения с живописью по эмали, но согласно и гармонично подчеркивают красоту образа, а что еще может быть ценнее в иконе, выполненной на эмали?

Вновь, спустя почти 10 лет, после долгого отсутствия на выставках, появляется имя Сергея Павловича Котова. Он предпочитает писать многофигурные разноплановые композиции. Такова икона «Воскресение Христово с двенадцатью праздниками» в ювелирном оформлении Л.Н. Матаковой. Академичное письмо в манере, весьма приближенной к народной интерпретации, наиболее близко художнику.

Путь от чистой краски к сложному цвету, составленному из богатства его оттенков, отличает одни иконы на финифти от других. Если в первых художники пользуются цветом лишь для того, чтобы прокрыть фон, а складки облачений прорисовывают графичными линиями, то иные живописуют краской, смешивая ее, придавая то теплый, то холодный оттенок в зависимости от освещения. Так, в «Святой Троице», исполненной Екатериной Михайленко, цвет одеяний ангелов, как свет, струится в воздушном пространстве, оттенки цвета изменяются при малейшем движении световоздушного потока.

При взгляде на ту или иную вещь иногда обнаруживался контраст несовершенства живописной эмали — и, напротив, художественного качества ее ювелирного обрамления. Так, ювелирные обрамления Юрия Витальевича Бессолова

с их сочностью цвета перегородчатых эмалей, сама чистота исполнения предполагали тонкую духовную гармонию образа (финифтяные пластины с изображением святого Александра Невского и Святой Троицы). Тогда становилось досадно, что финифть недотягивала до той высоты художественного мастерства, которая задана ювелиром. Напротив, радовала равновеликим достоинством резанная из кости икона «Святой Серафим Вырицкий». Глядя на нее, невольно ловишь себя на мысли: «Вот если бы и в эмалях мастерство финифтяников было бы на таком же уровне!» Что ж, остается лишь добавить: «Всякое дыхание да хвалит Господа!» — так, видимо, всякая грамотно исполненная икона имеет место быть.

Если говорить о степени содержания в иконе духовного и художественного, то, несомненно, богатые традиции и мощная художественная среда современного Ростова Великого дают художнику в целом ряд преимуществ в сравнении с другими местами. Художник, будучи частью этой среды, в меру своего таланта и усердия проявляет лучшие качества и свои, и своих предшественников.

Эмали Виктора Ивановича Полякова, как финифтяные, так и нетрадиционные для промысла по технике исполнения — так называемые горячие, насыщены энергией и кипучим характером. Образы полны динамики и внутренней экспрессии, колорит насыщен («Воскресение Христово», «Святая Анастасия» и «Святая Анастасия Узорешительница»). Последние оформлены ювелиром А.А. Алексеевым, который, применяя техники скани и гравировки, создал выразительные в своей простоте, лишённые затейливой искусности рамы, относящиеся нас к раннему христианскому искусству.

Ювелир Анатолий Александрович Алексеев способен постичь и подчеркнуть пластическими средствами рамы суть лучшего живописной пластины, выявив ее главные и художественные, и стилистические особенности, будь то икона или станковая эмаль. Рассуждая о живописных эмалях В.И. Полякова, отметим, что каждое произведение отражает в той или иной мере характер художника; чем личность самобытнее и своеобразнее, тем более непохожи образы, созданные ею, на произведения других художников. Что касается иконописания, здесь, конечно, личность художника в силу исключительности изображаемых образов должна уходить на второй план, но известен же опыт выдающихся иконописцев и прошлого, и современности, когда экспрессия

личности художника выявляется своей яркой характерностью и в иконе, и в настенных росписях?!

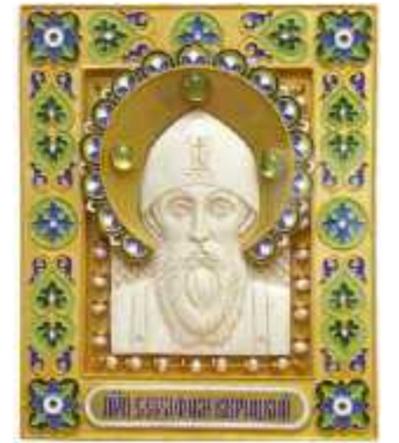
На многих иконах выставки был воспроизведен образ св. Анастасии Узорешительницы. Как правило, художники изображали традиционный канонический облик святой, а Лариса Владимировна Смирнова подошла к теме весьма и весьма нестандартно — с именем св. Анастасии ее связала сама судьба. Путешествуя по Крыму, в одном старинном монастыре в горах она нашла сохранившийся донны источник св. Анастасии. Лариса Владимировна заинтересовалась историей жизни святой и причинами появления монастыря в этих местах. Почти все работы Л.В. Смирновой последних лет отличается активная творческая мысль, и каждая созданная вновь миниатюра несет в себе большую информативную нагрузку, будоража воспоминания, забытые ощущения и ассоциации у зрителя.

Так, панно «Монастырь святой Анастасии» является, по сути, художественным представлением о существовавшем в древности монастыре (в настоящее время едва сохранились лишь источник св. Анастасии, остатки настенных росписей, высеченный в скале крест да старое черешневое дерево). Пластины сдержанно декорированы сканью и природными камнями известнякового происхождения — нумулитами (ювелир А.С. Серов). Панно имеет трехчастную форму: в центре большая пластина с изображением общего вида монастыря; на левой вертикально вытянутой пластине сверху — ростовское изображение св. Анастасии, ниже — крупным планом показано старое раскидистое черешневое дерево; на аналогичной по форме правой пластине сверху изображен источник св. Анастасии, внизу — фрагмент стен монастыря. Внешний облик монастыря художник реконструирует на основе существующего природного грота с введением утраченных ныне характерных элементов древневизантийской и греческой храмовой архитектуры, используя при этом сведения из литературных источников.

И в заключении отметим следующее: широк спектр поисков современных художников в области использования различных техник и материалов (от финифти до горячих эмалей); разнопланово творческое преломление высшей идеи в рамках канонической традиционной иконописи; нередки находки оригинального художественного решения произведений; высок общий высокий профессиональный уровень мастерства. Все это говорит



Ю.В. Бессолов.
«Святая Троица». 2005



В.И. Поляков, А.А. Алексеев.
«Святой Серафим Вырицкий». 2006



В.И. Поляков, А.А. Алексеев.
«Святая Анастасия Узорешительница»

о том, что наше отечественное искусство живописных эмалей, несомненно, переживает подъем.

Опыт проведения подобных выставок в ситуации развития современного отечественного иконописания имеет огромную пользу. Усилия организаторов и участников вознаграждаются сторицей и благотворно скажутся в деле возрождения отечественного искусства. Достижения национального религиозного искусства XIX—XX веков ученые-исследователи называли русским ренессансом, а что же переживаем мы теперь, разве не вторичный ренессанс, по выражению авторитетного ученого Г.К. Вагнера? Думаю, что да. То, что произошло буквально за последние 10 лет в Ростове и других традиционных народных центрах иконописания, подтверждает эту мысль.

1. Ю.Б. Евдокимова. Иконописная мастерская «Образ» // Светильник. Религиозное искусство в прошлом и настоящем. 2003, № 1 (2). С. 137–138.
2. Из истории известно, что Качикальонский монастырь в числе некоторых других монастырей и церквей юго-западного Крыма в годы владычества Пиреев получал материальную помощь от Российской империи. В 1778 г., в связи с переселением христиан из Крыма, обитель прекратила свое существование, и лишь в сер. XIX века по инициативе архиепископа Иннокентия здесь заново был создан скит св. Анастасии, просуществовавший как подворье Успенского монастыря до 1921 г. Сведения из книг: Т.М. Фадеева «Тайны горного Крыма» и А.Г. Герцен, О.А. Махнева-Чернец «Пещерные города Крыма».
3. Г.К. Вагнер. В поисках Истины. Религиозно-философские искания русских художников. Середина XIX – начало XX в. М., 1993. С. 7. ЯИАХМЗ – Ярославский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник. ГМЗРК – Государственный музей-заповедник «Ростовский кремль».

Флорентийская мозаика Ю. Мандаганова: бурятский феномен К 60-летию юбилею художника



Юрий Мандаганов в мастерской

Искусство различных регионов России зачастую ассоциируется с именами художников, чей талант самобытно и ярко раскрылся в условиях своего времени, органично сочетая образную систему взглядов, свойственных общечеловеческой и национальной духовной культуре, а главное — наметил авторскую парадигму, определяющую перспективные пути развития избранного вида или жанра изобразительного искусства.

Юрий Мандаганов, член Союза художников России, народный художник Республики Бурятия, лауреат Республиканской премии имени Ц.С. Сампилова (основателя бурятской профессиональной живописи и организатора регионального отделения Союза художников России), сегодня является одним из признанных лидеров национальной и отечественной художественной культуры, активно внедряющих новационные принципы и актуальную стилистику в жанровую среду современного монументально-декоративного искусства.

Флорентийская мозаика, ставшая для него главным объектом творческого самовыражения за три десятилетия поиска и утверждения собственного художественного

метода, обрела в его творчестве самобытные индивидуально-типологические черты, отличные от работ других мастеров.

Природа этого феномена складывается из ряда закономерных факторов, сыгравших формирующую роль в творческой судьбе Юрия Мандаганова.

Родина художника, небольшой городок Закаменск, окружен чарующей красотой Восточных Саян, богатых месторождениями самоцветов. Там с детских лет под влиянием опытных знатоков и народных мастеров он проникся интересом к художественной обработке камня, уникального по своим эстетическим качествам и диапазону декоративно-выразительных средств.

Профессиональное становление Юрия Мандаганова во многом связано с его талантливыми педагогами, сумевшими открыть и развить неординарные способности юноши как в Закаменской художественной студии, так и в Иркутском училище искусств, а также в Московском высшем художественно-промышленном училище (ныне — Московский государственный художественно-промышленный университет им. С.Г. Строганова).



«Кочевница». 2005

В творческой судьбе этого известного бурятского художника велика роль личностных факторов, которые определили специфику формообразования и внутренний пафос его композиций. Здесь важную роль играет особый тип мировосприятия Мандаганова как результат проявления единства натурфилософского, этноисторического, мифотворческого и эстетического опыта его древнего народа. Вместе с тем неповторимость мозаичных работ мастера обусловлена его творческим кредо: применять в цветовой палитре инкрустированных панно исключительно самоцветы восточно-сааянского происхождения, обладающие необычайно притягательной силой природной красоты — разнообразием текстурного рисунка, благородством колористической гаммы и к тому же, как утверждают ученые-минерологи, источающие заряд позитивной энергии, терапевтически действующий на зрителя.

Сегодня вполне очевидно, что содержание и стилистика произведений флорентийской мозаики Юрия Мандаганова представляют собой синтез ориентальной культуры, образного мышления, личности художника и европейской школы художественного мастерства, усвоенной в системе академического образования.

Образная картина мира, сформированная в авторском сознании под влиянием разнообразных процессов, проходящих в современной культуре, и воплощенная в сериях тематических работ, простирается от радужных впечатлений раннего детства с его традиционными праздниками, народными играми и обрядами до сложных концептуальных композиций, обнажающих проблемы современной цивилизации и философски интерпретирующих классическое наследие прошлого. Отсюда большая дифференциация в выборе форм, изобразительного языка, принципов построения образов, которые весьма условно поддаются классификации в соответствии с общепринятыми критериями искусства. В творчестве Юрия Мандаганова ярко прослеживаются мотивы, присущие современным течениям искусства, ассоциативно сближающие его образную стилистику с направлениями авангардных поисков.

Развивая традиции отечественной и мировой классики с учетом реалий XXI века, выдвигающих на авансцену общественно-культурной жизни новые приоритеты, Юрий Мандаганов создает прогрессивный тип этногенных образов, отвечающий духовно-интеллектуальным



«Праздник моего детства». 2004



«Мифы Байкала». 2005

запросам современного зрителя. Адаптация содержательной стороны творчества к особенностям флорентийской мозаики в исполнении этого бурятского художника ведет к постоянному совершенствованию техники данного вида монументально-декоративного искусства.

С достижением зрелых позиций в одном из наиболее сложных видов изобразительного искусства и выходом на свой самобытный путь развития Юрий Мандаганов всей мощью своего таланта заявляет о появлении в Бурятии новаторской

школы флорентийской мозаики в ее узнаваемом национально-региональном своеобразии.

О.И. ПАЗНИКОВ
заслуженный деятель искусств РБ,
ответственный секретарь
Бурятской республиканской
организации ВТОО «СХР»



Леонардо да Винчи.
Автопортрет.
Ок. 1512.
Национальная
библиотека, Турин

Наука живописи

Леонардо да Винчи в контексте ренессансных представлений о зрении и видимом



ЛЮ. ЛИМАНСКАЯ
доктор
искусствоведения,
профессор РГГУ

15 апреля исполнилось 555 лет со дня рождения Леонардо да Винчи (1452–1519) — великого итальянского художника, скульптора, архитектора, инженера, ученого-естествоиспытателя. Гений Леонардо не перестает привлекать внимание все новых и новых поколений исследователей, поклонников его таланта. Широта и оригинальность творческого мышления Леонардо — результат всесторонней одаренности. Одна из главных новаций великого мастера — умение мыслить экспериментально и в науке, и в творчестве. Живопись для Леонардо — это универсальная модель для визуальной трансляции научного знания, «наука из наук». Математические обоснования логики композиционных построений, открытия в области колорита, светотени — тесно связаны с открытиями в области динамической анатомии, биомеханики, оптики и законов зрительного восприятия. Вклад Леонардо да Винчи в историю искусства и науки равноценен, а глубина и всесторонность его дарования никогда не утратят своей актуальности

Свет, цвет, тень, композиция как элементы образного языка изобразительных искусств издревле являлись отражением сложного комплекса религиозно-мифологических и естественно-научных представлений о зрении и видимом. Особенностью ренессансного творческого мышления становится понимание произведения искусства как результата синтеза научного и художественного экспериментов. Для Леонардо да Винчи живопись — это *opus*, в котором выражена универсальная целостность всех форм познания мира. Творческий метод мастера сформировался

в рамках ренессансного осмысления отношений природы и человека. Особое внимание уделялось перечитыванию античных авторов. Изучение, переводы и комментарии к «подлинному» Платону, Аристотелю, Цицерону, Плинию, Птолемеею являлись важнейшей составляющей интеллектуального опыта эпохи. Особую роль в формировании новой теории искусства сыграли дискуссии об эстетическом характере отношений материи и формы. *Natura* — материя, образ, внешний вид — то, из чего рождается боговдохновенный образ (форма) (*Divino Natura*). В связи

с этим особое внимание уделяется мысли о том, что музы даруют художнику «вдохновение» и он «вдыхает» жизнь в инертную материю. Петрарка для восхваления современных ему произведений живописи и скульптуры использовал узкий круг афоризмов, практически неизвестных в Средние века. Описывая полихромный рельеф с изображением св. Амвросия на стене ц. Св. Амвросия, он подчеркивал его жизнеподобие. Фигура Амвросия словно создана из воздуха (*signi spirantia*), в ней только голос отсутствует (*vox sola deest*): «Статуя почти живет и дышит в камне, я часто обращаю к ней свой взор с почтением. Это немалое вознаграждение за мой приход сюда. Невозможно передать, сколь выразителен Амвросий, сколь возвышенно его чело и безмятежен взор, и только отсутствие голоса препятствует узреть в нем жизнь».

Ренессансное осмысление античной традиции основывалось на сравнении ее с опытом собственной культуры. Высоко оценивая творческий гений своих современников, Петрарка писал: «Ничего без большого труда жизнь не даст. С мужественной верой в себя, скорый умом ты нигде не встретишь неприступных крутиз, не найдешь ничего неисполнимого. <...> Разве не из одной и той же массы Фидий ваял один образ, Пракситель другой, Лисипп третий, Поликлет четвертый? Начни, чтобы не разувериться в себе, и сплети со старым новое; если тебе это удастся, труд оценят по достоинству».

Установка на подражание природе основывалась на возрождении античной эстетики мимесиса, что предполагало необходимость изучения законов бытия природных форм. Особая роль в этом отводилась зрению и законам зрительного восприятия. В результате этих дискуссий произошло интенсивное сближение теории искусства с оптикой и анатомией. Интерес к этим наукам стал примечательной стороной художественной жизни Ренессанса. Искусство и наука оказались не только рядом, но подчас рассматривались как явления однопорядковые. Союзы художников, архитекторов и ученых формировались благодаря

секуляризации мышления, которое происходит в рамках ряда европейских университетов. Особое место в этом занимали выпускники Падуанского университета — Н. Кузанский, Л.-Б. Альберти, Н. Коперник, А. Везалий, Г. Галилей. Показательно, что новаторские фрески Джотто были написаны в Падуе. Дружеские связи между Н. Кузанским, Д. Манетти, П. Тосканелли, Ф. Брунеллески во много сформировали интеллектуальный климат Флоренции XV века. Увлечение Н. Кузанского математикой, медициной, астрономией, географией оказало влияние на творческие эксперименты Ф. Брунеллески, Мазаччо, П. Учелло, Л.-Б. Альберти, Леонардо да Винчи.

Источники, которыми пользовались в своем научном и художественном поиске мастера эпохи Возрождения, весьма многообразны. Из подготовительных материалов к трактатам, диаграмм, зарисовок, записок Леонардо да Винчи очевидно, что на него оказали влияние труды таких античных и средневековых авторов, как Платон, Аристотель, Евклид, Архимед, Птолемей, Р. Бэкон, Дж. Пекхам, Вителло, Мондино и др.

Интерес к проблемам зрения и зрительного восприятия проявлял уже в XII–XIII веках творцы экспериментальной философии, представители Оксфордского университета Р. Гроссетест, Р. Бэкон, Дж. Пэкхам. Исследуя свет не только как религиозно-мистическую, но и как естественнонаучную категорию, Р. Бэкон видел в законах преломления и отражения света проявление необходимых действий природных сил. Законы оптики рассматривались как способы познания вещей: «...глаз видит себя посредством луча, отраженного под прямыми углами, и видит иное посредством луча, отраженного под косыми углами. <...> если отражение происходит от ровной поверхности, то один луч отражается в одну точку, а если от сферической вогнутой, то тогда все лучи, падающие на окружность, отразятся в одну точку и таким образом соединятся и произойдет воспламенение...».

Разработанный в трудах Р. Гроссетеста и Р. Бэкона метод экспериментального изучения бытия природных

форм во многом определил ренессансный интерес к знанию, полученному в процессе научного опыта. В связи с этим возрождались и развивались античная анатомическая оптика, которая включала в себя разделы, изучающие зависимость познавательных способностей разума от способов воздействия света на структуру глаза. В теории искусства и художественной практике активно обсуждались вопросы оптики и их связь с законами функционирования художественного образа. В «Божественной комедии» Данте, описывая закон обратимости световых лучей, когда угол преломления света относительно угла падения равны друг другу, видит в этом проявление высших закономерностей, которые влияют на законы зрительного восприятия:

<...> Как от воды иль зеркала углом
Отходит луч в противном направлении,
Причем с паденьем сходствует подъем,
<...> И от отвеса, в равном отдаленье,
Уклон такой же точно он дает,
Что подтверждается при наблюденье,
<...> Так мне казалось, что в лицо
мне бьет
Сиянье отражаемого света,
И взор мой сделал быстрый поворот.
(Чистилище XV, 16–21)

Описание реакции глаза на падающий свет объяснялось Данте как результат столкновения природного и метафизического миров. Угол зрения на возникающие в Чистилище видения — результат преломления света на границе между земным небом и небесным эфиром. Природа зрительных образов — результат преломления света при прохождении сквозь хрусталик и глазные среды.

Способность зрения при помощи света постигать божественную суть вещей и явлений во многом определила и антропоцентрический пафос Ренессанса. Описывая способность прозрачного камня берилла увеличивать предметы, Н. Кузанский (1401–1464) писал: если «...к глазам интеллекта приладить интеллектуальный берилл... через его посредство мы разглядим неделимое начало всех вещей» (Берилл 2.3). Лука Пачоли утверждал, что зрение важнее слуха, так как благодаря перспективе (оптике) зрение «непосредственно

ведет к интеллекту»⁴. Подхватывая эту мысль, Леонардо переносит ее на личность художника как творца: «Наука живописца делает так, что он властелин и бог... все, что существует во вселенной как сущность, как явление или как воображаемое, он имеет сначала в душе, а затем в руках...» (467).

Леонардо рассматривал живопись как благороднейшую из наук и видел в ней универсальный способ зрительной трансляции духовных и научных истин. Выделяя живопись среди других искусств, он полагал, что она «в состоянии сообщить свои конечные результаты всем поколениям вселенной, так как ее конечный результат есть предмет зрительной способности...».

Подобные утверждения основывались на том, что глаз – это оптический инструмент, оперирующий законами геометрии, которые основаны на замысле природы: «Разве ты не видишь, что глаз обнимает красоту всего мира? – пишет Леонардо. – Он является начальником астрологии; он создает космографию, он советует всем человеческим искусствам и исправляет их, движет человека в различные части мира... <...> Он окно человеческого тела, через него душа созерцает красоту мира» (472).

Внутренняя структура глаза представлялась как система сферических и сегментобразных компонентов. Центральное место отводилось хрусталику, так как в нем сосредоточена «сила зрения». Согласно средневековым авторам, которые во многом следовали за Галеном, мозг (разум) оперирует тремя везикулами, которые определяют этапы зрительного восприятия. Первая везикула – *sensus communis*, это место сбора всех ощущений совместно с воображением (*imagination, fantasia*). Вторая везикула – *cogitation* – содержит род внутренних ощущений. *Cogitation* – помыслы, размышления, некий род «рационального» воображения – включают познание, представление (мнение), суждение, изобретательность, благоразумие. Затем процесс обдумывания переходит в третью везикулу – *memoria*, центрально-мозговое (церебральное) хранилище.

Memoria – память, воспоминание, предание. Проводя анатомические опыты, Леонардо дал собственную интерпретацию зрения, утверждая, что зрительный образ самостоятельно проникает в первую везикулу, которая называется разум (*intellect*), в то время как меньшие чувства попадают во вторую везикулу. Новация Леонардо заключалась в том, что он объединил в центральной везикуле фантазию и интеллект, что оказало влияние на его концепцию художественного воображения. Он считал, что прямое взаимодействие между интеллектом и физическим миром основано на особых свойствах света. Видимые объекты излучают бесконечно много лучей, каждый луч несет информацию ко всем точкам атмосферы. Воздух полон бесчисленными подобиями вещей, которые отсылают свое подобие и принимают его обратно. Структура глаза такова, что он способен посылать и принимать на свою поверхность бесконечное число подобий. «Принятые глазом подобия вещей рассматривает общее чувство и то, что нравится, отсылает памяти» (534).

Стремление максимально исследовать возможности зрения сформировало у Леонардо особый интерес к оптическому инструментарию. Использование увеличительных стекол и кристаллов, астроблещей и других измерительных приспособлений позволяло «прозревать» невидимое. Чудесные свойства зеркал и оптических приспособлений открывали зрению вторую действительность. Для Леонардо и его современников оптический и анатомический эксперимент – это не только способы познания природных форм, но и вера в высший порядок, заложенный в основе человеческого бытия. Мотивация научного эксперимента основывалась на стремлении приобщиться к таинству творения.

Инструментальная оптика открывала новую реальность для сознания. Проникая в мозг, увиденные образы обрабатывались разумом и отсюда отсылались памяти. Научный опыт выходил за пределы описания явлений. Новое мировоззрение предполагало отношение к науке

и к производству искусства не только с узко профессиональной точки зрения. Архитектура, живопись и скульптура, рассматривавшиеся как *opus*, трактовались как рационально смоделированные отблески законов мироздания, произведение искусства в широком смысле слова. Двигаясь от теории архитектуры к анатомии, от гармонических пропорций к механике, Леонардо мыслил законы научного и художественного познания как выражение универсальной взаимосвязи микро- и макрокосма. Наука и искусство рассматривались им как органические части единого целого. Подобное понимание «универсальной науки» было присуще Аристотелю и получило свое развитие в трудах Р. Бэкона. И хотя в своих записях Леонардо открыто не ссылается на Р. Бэкона, многие положения бэконовской оптики, анатомии и теории перспективы имплицитно присутствуют в суждениях Леонардо. Используя сложившиеся в среде художников методы работы – наблюдение, зарисовку, измерение, составление пропорций, – он сформировал новое направление в искусстве. Живопись для Леонардо – своеобразный полигон для демонстрации и закрепления научного эксперимента, так как «...она не нуждается в истолкователях различных языков, а непосредственно удовлетворяет человеческий род, не иначе, чем предметы, произведенные природой» (459). «Наука живописи» Леонардо развивалась как органическая составляющая его научного поиска и была призвана синтезировать и зрительно отражать пути познания универсальных закономерностей бытия природы. Особую роль в его творческом методе играли эксперименты в области оптики, анатомии и биомеханики. В связи с этим интересно сопоставить рисунок Леонардо «Изучение пропорций человеческого тела» (лист 342, Рукописи Академии в Венеции) с живописной композицией «Мадонна с младенцем Христом и св. Анной» (1500–1507, Лувр, Париж).

Рисунок «Изучение пропорций человеческого тела» – это иллюстрация к трактату Луки Пачоли «О божественной пропорции». Леонардо изобразил фигуру человека в круге

Витрувия таким образом, что пропорции распределены на систему троичных членов. В основе этого деления лежит иррациональная природа числа π . Иррациональность числа π рассматривалась как способ доказательства божественного происхождения человека: «...Бог, по сути, не может быть определен словами, доступными нашему пониманию, так и наша пропорция не может быть обозначена понятным числом, ни выражена каким-либо рациональным количеством...»¹⁰. Показывая движение частей тела относительно естественного центра, расположенного в пупе, Леонардо демонстрирует, что при любом движении центр фигуры человека совпадает с геометрическим центром круга и квадрата, в которые он вписан. Движения фигуры основаны на сочетании центрально-осевой и радиальной симметрии.

Земное (квадрат) и небесное (круг) имеют общий с фигурой геометрический центр. Поэтому движения и повороты фигуры существуют относительно единого центра, так как вызваны духовным началом – душой и центром единого.

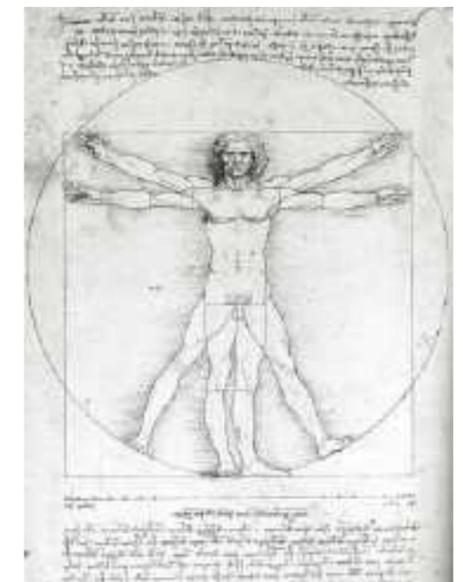
Изучая природу и происхождение движений Леонардо ссылается на учение Птолемея. Он развивает мысль Птолемея о том, что человеческий организм существует по законам небесной механики: «Так, здесь, в двенадцати целых рисунках, будет тебе показана космография малого мира, в том же порядке, какой до меня принят был Птолемеем в своей космографии, и разделю я ее на члены так же, как он поделил целое на провинции, и затем покажу я устройство всех частей в каждом отношении, воочью показав понятие о всей фигуре и способностях человека в отношении пространственного движения посредством этих частей» (395)¹¹.

Законы движения существуют согласно правилу о «четырех силах природы», без которых никакое тело не может двигаться: это удар (столкновение), сила (притяжение), тяжесть (давление) и движение (отражение). Следование действию этих законов определило логику



Атлантический кодекс. Лист 5. Милан, Амброзиана

Художник, строящий конические проекции при помощи армиллярной сферы (армиллы). Фрагмент

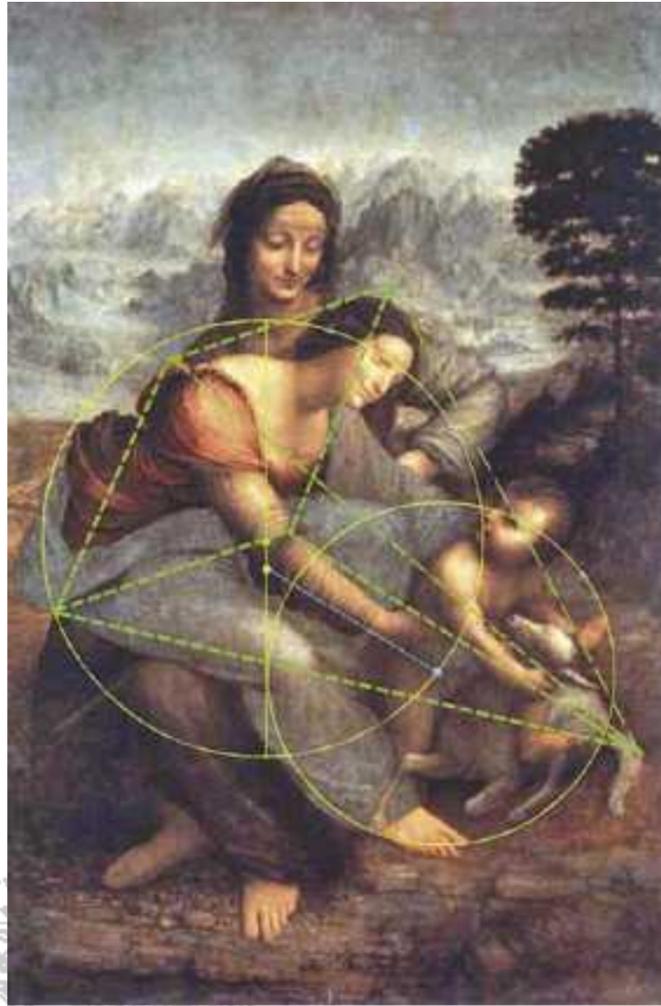


Изучение пропорций человеческого тела. Лист 342. Рукописи Академии в Венеции



Тетради по анатомии. Кн. V. Лист 6 оборотный. Виндзор, Королевское собрание

Оболочки луковицы и человеческой головы, разрезанной сагитально. Оптические нервы опоясывают череп и следуют к оптической хиазме и к трем мозговым желудочкам



«Мадонна с младенцем Христом и св. Анной». Ок. 1500–1507. Лувр, Париж

композиционного построения «Мадонны с младенцем Христом и св. Анной». Идея произведения заложена в динамическом взаимодействии персонажей. Каждая из изображаемых фигур находится в положении подвижного равновесия. Мария, сидящая на коленях св. Анны, склонилась к младенцу Христу. Анна удерживает Марию, которая склоняется к младенцу, а Мария удерживает сына, ухватившего вырывающегося ягненка. Все четыре фигуры объединены по принципу подвижного равновесия, которым управляют четыре основных закона природы: удар (столкновение), сила (притяжение), тяжесть (давление) и движение (отражение).

Динамика композиционных осей напоминает механику вращения веретена, которую скрупулезно изучал и усовершенствовал в своих

инженерных экспериментах Леонардо. Фигуры св. Анны, Марии, Христа и ягненка радиально связаны с геометрическим и механическим центром композиции, но при этом каждая фигура вращается по собственному эпициклу, создавая собственную ось вращения. Подобно веретену, каждая из фигур совершает вращение вокруг своей оси и вокруг общего центра одновременно. Мария наклонилась и может легко податься назад, от полного поворота вниз ее удерживает невидимая рука матери. Младенец Христос, охватив ягненка, оборачивается вокруг своей оси, чтобы ответить матери. Веретено издревле символизировало вечное вращение души (*il concetto dell'anima*), связь прошлого, настоящего и будущего. Композиционную идею «Мадонны с младенцем Христом и св. Анной» можно рассматривать как образно-знаковую модель универсума, которая транслируется зрителю благодаря воздействию на глаз тех универсальных законов, которые вложены в композиционную структуру произведения. Если сравнить рисунок Леонардо «Изучение пропорций человеческого тела», логику композиционного построения «Мадонны с младенцем Христом и св. Анной» со схемой Птолемея, изображающей движение небесных тел вокруг земли по эпициклам, можно заметить очевидное сходство.

Наблюдения Леонардо получили дальнейшее осмысление в теории и художественной практике XVI века. Идея общности законов движения глаза, тела и вселенной отражена в рисунках неизвестного итальянского автора трактата середины XVI века «Le Regole del Disegno». На листе 7 за основу взят рисунок Леонардо «Изучение пропорций человеческого тела». Но радиусы вращения рук, ног, торса человека вписаны в границы треугольников, квадратов, окружностей, пятиугольников, восьмиугольников – геометрических символов мироздания. Каждый многоугольник является геометрической границей движения. Намеченные в рисунках точечными линиями радиусы движения рук и ног обозначают возможные эпициклы частей тела относительно основного центра, расположенного

в пупе. Листы 22 и 29 посвящены изучению зависимости траектории движения от тех или иных суставов. В рисунках «Le Regole del Disegno», так же как в рисунке Леонардо с изображением пропорций фигуры человека, исследуются принципы универсальной механики, в основе которой лежит идея соответствия движения членов человеческого тела движению небесных тел.

Согласно «Космографии» Птолемея, на которую часто ссылается Леонардо, каждая планета, вращаясь вокруг Земли, параллельно вращается вокруг собственной оси относительно своего центра (по эпициклу).

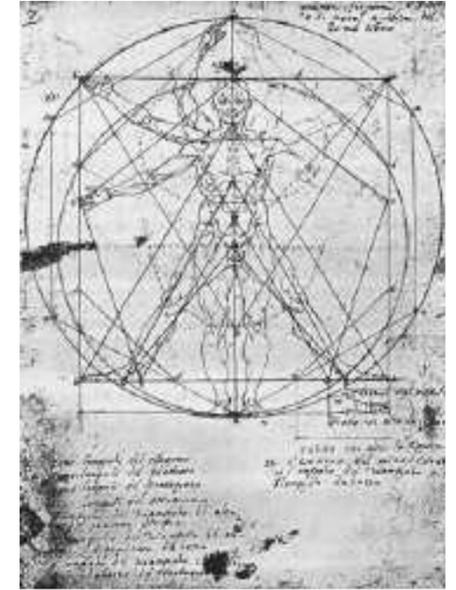
Используя эту аналогию, и Леонардо, и автор рисунков «Le Regole del Disegno» рассматривают каждый сустав как центр по отношению к траектории движения частей тела. Траектории движения рук, ног, торса, шеи, головы относительно суставов намечены в рисунках пунктиром и могут быть сопоставлены с полисферической системой орбит и эпициклов. Например, на листе 29 изображены траектории движений, совершаемых в момент наклона торса из положения стоя. Точка опоры локализована в тазобедренном суставе. Рисунок на листе 22 изображает траектории движения торса вверх из положения лежа. В этом случае анализируется перенесении точки опоры с тазобедренного сустава на коленный. Окружность эпицикла вращается вокруг местоположения лодыжки таким образом, что каждая из точек может стать центром вторичного производного эпицикла, описываемого стопой вокруг лодыжки, каждая точка второго эпицикла может стать центром для третьего, который описывается суставами пальцев ноги, и так далее. Аналогичную трактовку движения можно проследить как в «Мадонне с младенцем Христом и св. Анной», так и в целом ряде произведений, уже относящихся к эпохе маньеризма и барокко.

«Наука живописи» Леонардо – это непревзойденный синтез научного знания, художественного созерцания и натурфилософской мистики. После Леонардо оптика как теория перспективы, пластическая

и динамическая анатомия продолжают играть важную роль в художественной жизни Европы Нового времени. Для Корреджо, Тициана, Рембрандта, Вермера, Дидро, Гудона, Шардена это не только естественно-научные дисциплины, но и способы самопознания и самооценки.

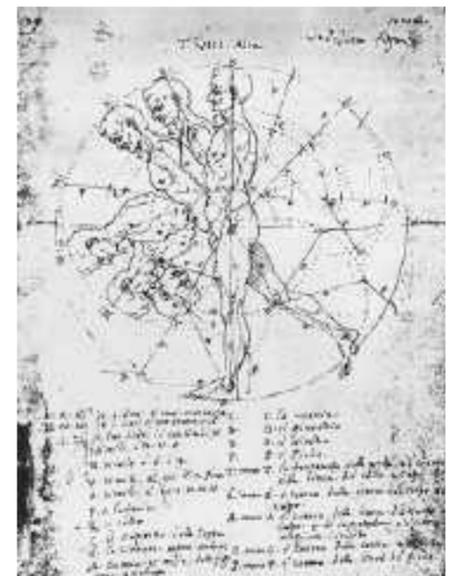
С позиций современного художника, так же как и историка, наука и искусство явления противоположные, их глаз направлен на созерцание различных уровней реальности. Осознание органической связи жизни и вселенной сегодня растворилось в множественности информационных потоков и искусственных визуальных миров. Очевидно, поэтому современному исследователю порой так сложно пройти и освоить тот путь универсального синтеза научного и художественного опыта, который породил творческий гений Ренессанса.

1. Цум. no: Baxandall M. Jotto and Orators. Humanist observes of painting in Italy and the discovery of pictorial composition 1350–1450. L., 1971. P. 51.
2. Петрарка Ф. Старческие письма // Эстетические фрагменты. М.: Искусство, 1982. С. 290, 294.
3. Бэкон Р. Opus Tertium XXXII // Антология средневековой мысли. Соч. в 2 т. СПб.: РХГИ, 2001–2002. Т. 2, с. 110.
4. Пачоли Л. «О божественной пропорции» // Эстетика Ренессанса в 2 т. М.: Искусство, 1981. Т. II, с. 376.
5. Леонардо да Винчи. Избранные произведения. М.: Харвест Аст, 2000. С. 243.
6. Леонардо да Винчи. Там же. С. 261.
7. Леонардо да Винчи. Там же. С. 301–302.
8. Kemp M. Leonardo da Vinci: The Marvelous Works of Nature and Man. Cambridge, 1981. P. 125.
9. Леонардо да Винчи. Там же. С. 243.
10. Пачоли Л. Там же. С. 377.
11. Леонардо да Винчи. Там же. С. 215.



Le Regole del Disegno (Кодекс Гюйгенса). Лист 7. Ок. 1560–1580. Библиотека Моргана (Cod MA. 1139)

Принципы соответствия движения членов человеческого тела движению небесных тел



Le Regole del Disegno (Кодекс Гюйгенса). Лист 29. Библиотека Моргана (Cod M.A. 1139)

МОСКВА



15 июня 2007 г. в Зале церковных соборов храма Христа Спасителя состоялось торжественное общее собрание Академии, посвященное ее 250-летию. В торжествах приняли участие министр культуры и массовых коммуникаций России А.С. Соколов, руководитель Роскультуры М.Е. Швыдкой, первый заместитель мэра Москвы Л.А. Швецова, ректор МГУ В.А. Садовничий, президент Российской академии наук Ю.С. Осипов, президент Академии изящных искусств Франции Пьер Шендёрфер, председатель Комитета по культуре ГД Федерального собрания РФ И.Д. Кобзон, председатель Российского фонда культуры, председатель Союза кинематографистов РФ Н.С. Михалков и другие деятели культуры.

В 18.00 в Центральном выставочном зале «Манеж» (Манежная пл., 1) состоялось торжественное открытие юбилейной выставки. К юбилею выпущен обширный иллюстрированный альбом-каталог.

26 июня 2007 г. в «Белых палатах на Пречистенке» открылась выставка «Молодые реставраторы», на которой были представлены реставрационные работы студентов и дипломников ряда учебных заведений Москвы в области архитектуры, живописи и декоративно-прикладного искусства. Экспозиция зафиксировала первые шаги начинающих специалистов в мире реставрации.



Экспонаты были предоставлены Московским архитектурным институтом, Московским государственным художественно-промышленным университетом им. С.Г. Строганова, Российской академией живописи, ваяния и зодчества им. И.С. Глазунова. Наряду со студенческими работами в экспозицию вошли последние достижения практикующих молодых реставраторов из «Исторического некрополя» в Кремле, отдела анализа и обработки материала Управления контроля за сохранением и использованием археологического наследия Москвы и Московского государственного техникума технологии, экономики и права им. Л.Б. Красина.

СЕРГИЕВ ПОСАД,
МОСКОВСКАЯ ОБЛАСТЬ

Династия художников Колесниковых во время Вернисажа: дочь — Ольга Алексеевна, Алексей Дмитриевич, сын — о. Роман

4 сентября 2007 г. в помещении выставочного зала СПО ВТОО «СХР» (ул. Шлякова, 2а) состоялось открытие Юбилейной выставки старейшего художника Сергиева Посада Алексея Дмитриевича Колесникова, приуроченной к его 75-летию. На вернисаже присутствовало множество любителей творчества известного мастера, среди которых и собратья-художники, выступившие с яркими приветствиями в адрес живописца, и представители районных властей. На выставке были представлены пейзажи художника разных лет его большой творческой жизни. Широко откликнулась на юбилей пейзажиста и настоящую выставку местная районная и муниципальная пресса, опубликовав целый ряд материалов о его творчестве.

ТУЛА



«Незабудки». 2005

27 сентября 2007 г. в помещении Тульского музея изобразительных искусств (Красноармейский проспект, 16) состоялось открытие выставки произведений живописца, председателя Тульского отделения ВТОО «СХР» Евгения Журова, посвященной 50-летию со дня рождения мастера.

МОСКВА

10 октября 2007 г. в Краснокурсантском сквере в Лефортове открыт памятник летчикам эскадрильи «Нормандия — Неман». В торжественной церемонии открытия приняли участие президенты России и Франции Владимир Путин и Николя Саркози. Монумент создан по проекту известного скульптора, народного художника России, первого секретаря ВТОО «СХР» Андрея Ковальчука и архитекторов Михаила Корси и Алексея Тихонова. На церемонии В.В. Путин сказал: «Мы открываем памятник в знак искренней признательности российским и французским солдатам и офицерам, которые плечом к плечу сражались против нацизма».

Несколько человек из эскадрильи «Нормандия — Неман» были похоронены на расположенном в Лефортове Введенском кладбище. В 1950-х годах их останки были перевезены во Францию, а в Москве остались могила неизвестного французского летчика, чьи останки были найдены в Орловской области, могилы летчика Бруно де Фальтана и техника Сергея Астахова.

«Нормандия — Неман», первый отдельный истребительный авиационный полк «Сражающейся Франции», был создан в 1943 году и просуществовал до конца войны. Эскадрилья были присвоены многочисленные награды.

Л.В. Казакова
МИРОВОЕ
ХУДОЖЕСТВЕННОЕ
СТЕКЛО XX ВЕКА.
ОСНОВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ.
ВЕДУЩИЕ МАСТЕРА

М.: Пинакотека, 2007. — 272 с.

Книга о стекле

В необычайно разнообразную картину искусства XX—XXI веков мощным потоком вошло художественное стекло в его авторском уникальном прочтении. В мировом масштабе оно обрело всеобщий характер студийного движения и закрепилось в понятии «glass studio movement». Об этом художественном явлении, ставшем своеобразным феноменом в современной культуре, идет речь в книге Л.В. Казаковой «Мировое художественное стекло XX века. Основные тенденции. Ведущие мастера», выпущенной в издательстве «Пинакотека» в 2007 году. Сразу отметим интересный дизайн книги, адекватный характеру материала (И. Тарханова, Е. Дикунова). Стержневая проблема книги — движение искусства стекла (от ар-нуво до начала XXI века) к новой эстетике, к его новой роли арт-объекта в системе пластических искусств. Такой путь коснулся и других видов и жанров декоративного искусства — керамики, текстиля, металла и ювелирного искусства, а потому книга Казаковой интересна и обращена не только к «стеклоному миру».

На примере обширного материала автор развертывает перед читателем впечатляющую панораму развития

авторского стекла в странах Западной Европы, США, Австралии, Японии, начиная с рубежа XIX—XX веков, когда утверждался новый взгляд на цветопластические возможности материала, и заканчивая концом XX — началом XXI века, когда стекло вошло в ранг искусства высокого жанра. Это первая публикация в отечественной искусствоведческой литературе, представляющая в таком объеме и многообразии уникальные произведения мирового стекла ведущих авторов.

Изложение материала, несомненно, несет след живого личного участия Казаковой в процессе становления современного этапа развития. Знакомство и встречи автора с яркими представителями стекольного сообщества, участие в важнейших мероприятиях и творческих акциях сообщают книге характер доверительной интонации. На страницах книги возникают живые портреты художников с мировым именем — чехов С. Либенского и Я. Брихтовой, П. Главы, Р. Роубичека, И. Шугайека, В. Циглера и плеяды их учеников; американцев Х. Литтлтона, М. Липофского, Д. Чихули. Автор характеризует творчество мастеров Чехии и Словакии, Германии, Италии, Франции и Великобритании, Скандинавских стран и Японии, отмечая при этом национальные особенности. В то же время подчеркивается, что время стилевых характеристик уступает место авторскому стилю, яркой индивидуальности художника, почерк которого зачастую соотносится с его техническими новациями в работе со стеклом. Так было у мастеров стиля модерн (Э. Галле, Л.К. Тиффани, Р. Лалик), такая же тенденция налицо и сейчас. Весьма интересна информация о работе в стекле художников с мировым именем — П. Пикассо, С. Дали, Ж. Брака, А. Матисса и других, привнесших в этот новый для них материал чувство пластической свободы формы и непредвзятую отношения к каноническим решениям.

Принципиально важной, значимой является впервые предпринятая попытка включить и рассмотреть отечественный опыт становления авторского стекла в контексте мирового развития. Отмечая своеобразие нашего пути, в частности зарождение этого явления в рамках

художественной промышленности, различие хронологических рамок, Казакова отмечает закономерность и полнокровность этого процесса, происшедшего в контакте с мировыми тенденциями на фоне широкого информационного поля, а также непосредственное участие наших художников в зарубежных творческих акциях. Ведущие российские мастера стеклоделия — Б. Смирнов, Г. Антонова, Л. Савельева, Ф. Ибрагимов, А. Иванов, Б. Федоров, В. Шевченко, Т. Сажин, Л. Фомина и другие — вошли в орбиту интенсивной динамичной жизни стекольного мира. Анализируя общие тенденции и различия в разных странах и на разных континентах, автор вычерчивает сложную историческую траекторию, в которой менялись жанры и технологии, идеи и концепции.

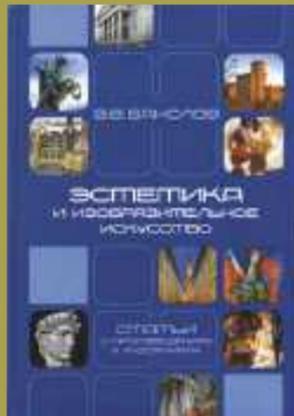
Книга Казаковой насыщена фактологическими сведениями, содержит обширную информацию о международных конференциях и симпозиумах, о галереях стекла и музейных собраниях, о выставках — о том, что так или иначе определяет атмосферу движения и развития мирового студийного движения. Эта активная, пульсирующая жизнь привела к стремительному распространению и расцвету искусства стекла даже в «нестекольных» странах. Очень интересный иллюстративный материал (около 250 иллюстраций) не только сопровождает текст. Отобранный с профессиональной тщательностью, он заключает концепцию книги.

В ходе прочтения книги авторское стекло предстает как мощная ветвь современного творческого процесса. Как отмечает автор, «оно обрело характер всеобщего художественного феномена и стало новым искусством нашей эпохи». Вступая во взаимодействие с другими искусствами, оно испытывает на себе и оказывает влияние на современное состояние искусства. Оно вписалось в пространство и время и уже не может быть незамеченным и незамеченным. Утверждение Казаковой о роли стекла, ставшего активным фактором современной культуры, убедительно доказано на страницах книги.

*Л.Г. КРАМАРЕНКО
доктор искусствоведения*

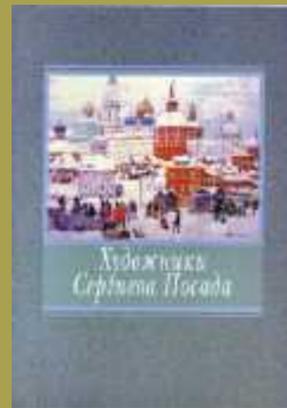


В.В. Ванслов. Под сенью муз. Воспоминания и этюды. – М.: Памятники исторической мысли, 2007. – 427 с.



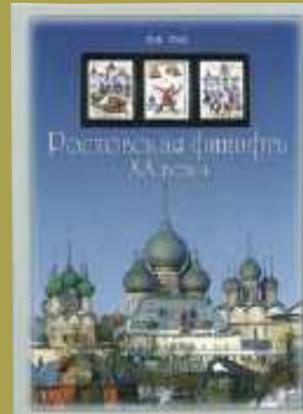
В.В. Ванслов. Эстетика и изобразительное искусство. – М.: Памятники исторической мысли, 2007. – 344 с.

Сразу двумя изданиями отметил этот год старейший историк искусства и художественный критик России, директор НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ, действительный член РАХ, доктор искусствоведения, профессор В.В. Ванслов. В них нашли отражение практически все явления художественной действительности XX–XXI веков, прошедшие перед глазами этого талантливого исследователя. Очерки о ведущих российских художниках, о других деятелях культуры наполнены тонкими и меткими авторскими наблюдениями, свидетельствующими о его глубоком понимании тех процессов, которые определили творческий вектор движения современного искусства.



Художники Сергиева Посада: Альбом / Вст. ст. А.У. Греков. – СПб.: Художник России, 2007. – 256 с.

Небольшим тиражом в 500 экземпляров, сразу сделавшим ее раритетным изданием, вышла из печати книга-альбом «Художники Сергиева Посада. Энциклопедия художественной жизни», которая обладает целым рядом важных достоинств, делающих ее одним из ярких явлений современной художественной продукции. Коллектив художников этого древнего подмосковного города давно известен своим творческим потенциалом, который делает его едва ли не равнозначным некоторым региональным художественным явлениям. В книге scrupulously прослеживается история Сергиево-Посадского отделения ВТОО «СХР», выявляются предпосылки его образования и сложения, анализируются этапы его развития. Альбом иллюстраций помогает ярче представить разные направления творческих поисков мастеров древнего подмосковного города. Библиографический словарь на более чем 220 имен художников широко представляет ареал распространения художественных традиций и дает исчерпывающую на сегодняшний день научную информацию о каждом из перечисленных авторов. В разделе «Хроника художественной жизни» представлена летопись наиболее важных событий, начиная с первых лет XX века. Автором концепции, вступительной статьи и руководителем авторского коллектива выступил ведущий научный сотрудник НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ, кандидат искусствоведения, заслуженный деятель искусств РФ А.У. Греков.



В.Ф. Пак. Ростовская финифть XX века. – М.: Галарт, 2006. – 224 с.

Интересной и полезной для всех любителей народного искусства представляется книга-справочник по ростовской эмали кандидата искусствоведения В.Ф. Пак, известной художественному сообществу по ее публикациям и выступлениям на конференциях, вдумчивому и талантливому исследователю этого уникального художественного промысла России. Издание снабжено обширными библиографическими материалами, придающими ему энциклопедическую ценность.



Т.Л. Астраханцева. Гжельская майолика XX века. – СПб.: Аврора, 2006. – 288 с.

Вышедшая из печати монография ведущего научного сотрудника НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ, кандидата искусствоведения, заслуженного работника культуры РФ Т.Л. Астраханцевой посвящена одной из интересных и малоизученных страниц

отечественного народного и декоративно-прикладного искусства – гжельской майолике и ее судьбам в искусстве России. Автору удалось привлечь многочисленные уникальные свидетельства очевидцев, архивные материалы и иные неизвестные источники, позволяющие всесторонне представить и охарактеризовать это яркое явление. Книга широко иллюстрирована и имеет все возможности для того, чтобы стать библиографической редкостью и предметом поисков коллекционеров и сотрудников музеев.

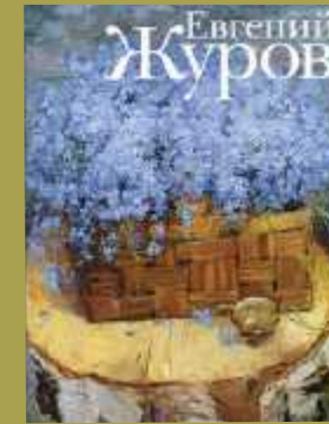


В.С. Манин. Владимир Никитович Телин / Современные русские живописцы. – М.: Союз Дизайн. – 148 с.

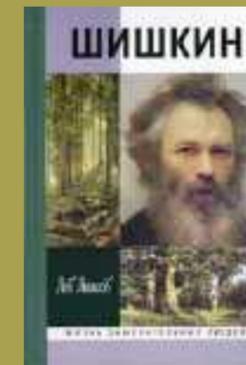
Книга посвящена творчеству одного из самых душевных российских мастеров изобразительного искусства, народного художника России, члена-корреспондента Российской академии художеств В.Н. Телина. Секретарь ВТОО «Союз художников России», профессор, руководитель творческой мастерской МГАХИ им. В.И. Сурикова, он воспитал целый ряд молодых талантливых живописцев. Его творчество вдохнуто русским народным творчеством, наполнено любовью к родной природе и к человеку, надежды и чаяния которого он воспринимает как свои собственные, пропуская через магический кристалл своей безудержной фантазии.

Евгений Жуков: Альбом. – Тула: Власть, 2007. – 84 с.

Альбом о творчестве известного тульского художника среднего



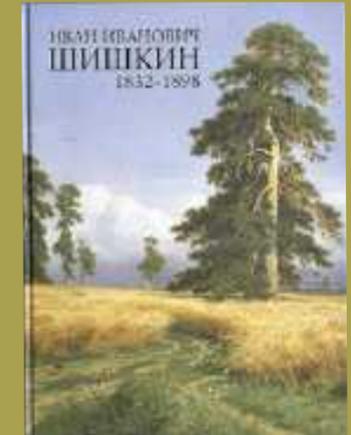
поколения вышел в свет к полустолетнему юбилею художника и приуроченному к нему открытию персональной выставки его произведений. В издании, которому предпослана вступительная статья искусствоведа М.Н. Кузиной, представлены лучшие работы мастера, созданные им за годы творческого пути. К альбому приложены биография живописца и список выставок, в которых он принимал участие.



Л.М. Анисов. Шишкин / Жизнь замечательных людей. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Молодая гвардия, 2007. – 296 с.

Ставшая популярной у читателей России монография писателя Льва Михайловича Анисова повторно издана в знаменитой серии «Жизнь замечательных людей». Примечательно, что выход ее в свет совпал с празднованием шишкинского юбилея. На состоявшемся в Союзе художников России вечере, посвященном творчеству великого художника земли Русской, Л.М. Анисов

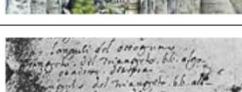
поделится своими размышлениями о творческом пути Шишкина и рассказал об увлекательной работе над книгой. Вечер провел секретарь СХР, действительный член РАХ В.П. Сысоев. Великолепным выступлением отметил юбилей своего знаменитого предшественника замечательный живописец, народный художник России, действительный член РАХ В.И. Иванов.



И.И. Шишкин. – М.: СканРус, 2007. – 280 с.

К 175-летию со дня рождения И.И. Шишкина Государственная Третьяковская галерея подготовила прекрасный подарок всем любителям отечественного искусства – выставку произведений мастера, с большим успехом прошедшую в залах ГТГ на Крымском Валу, и приуроченную к этому событию, публикацию альбома, составителями и авторами статей в котором выступили искусствоведы Г.С. Чурак, Н.К. Маркова и О.Г. Птицына. Особый интерес представляет раздел «Родословная семьи Шишкиных».



2	тема номера <i>М.В. Петрова</i> И. Шишкин — между прошлым и будущим	
12	тема номера <i>В.С. Манин</i> Несколько слов об И. Шишкине	
14	события <i>В.В. Воропанов</i> «Образ Родины» как связующая нить между прошлым и современностью	
28	творческое наследие <i>В.М. Сидоров</i> Наука живописи О живописце М.В. Добросердове	
34	мастерская художника <i>С.И. Орлов</i> Диапазон портрета О скульпторе А. Ковальчуке	
42	мастерская художника <i>О.А. Прошкина</i> Творчество художника — это всегда тайна О живописце Н.И. Боровском	
48	мастера графического искусства <i>В.В. Ванслов</i> Чарующие акварели А. Шмаринова	
52	народное искусство <i>О. М. Власова</i> «Кальвария» Кирьянова	
56	музейная коллекция <i>В.Ф. Пак</i> Живописные эмали с выставки «Преображение»	
62	история зарубежного искусства <i>Л.Ю. Лиманская</i> Наука живописи	
69	рецензия <i>Л.Г. Крамаренко</i> Рецензия на книгу Л.В. Казаковой «Мировое художественное стекло XX века»	
70	книжное обозрение <i>А.У. Греков</i> Аннотации к книгам, вышедшим в 2007 г.	
46	хроника <i>М.А. Чегодаева</i> Фонтан Игоря Пчельникова	
47	<i>В.О. Осипов</i> Фильм об Алексее Шмаринове	
60	<i>О.И. Пазников</i> Флорентийская мозаика Ю. Мандаганова: бурятский феномен	
26 33 55 68	Хроника художественной жизни Союза художников России	

ХУДОЖНИК 2007. № 2

Журнал Союза художников России, основан в 1958 году

Редакционная коллегия:

А.У. Греков
заслуженный деятель искусств РФ, кандидат искусствоведения.
А.Н. Ковальчук
первый секретарь ВТОО «СХР», народный художник РФ.
Ю.П. Михайлова
главный редактор газеты «Художник России».
М.А. Некрасова
заслуженный деятель искусств РФ, член-корреспондент РАХ, доктор искусствоведения, профессор.
В.М. Сидоров
председатель ВТОО «СХР», народный художник СССР, действительный член РАХ, профессор.
В.П. Сысоев
секретарь ВТОО «СХР», заслуженный деятель искусств РФ, действительный член РАХ, кандидат искусствоведения, профессор.
С.П. Ткачев
народный художник СССР, действительный член РАХ.
Д.О. Швидковский
заслуженный деятель искусств РФ, действительный член РАХ, доктор искусствоведения, профессор.
В.И. Иванов
народный художник СССР, действительный член РАХ.
С.М. Харламов
секретарь ВТОО «СХР», народный художник РФ.
В.В. Щербаков
первый секретарь ВТОО «СХР», народный художник РФ, член-корреспондент РАХ.

Редакция:

Главный редактор *А.У. Греков*
Арт-директор *И.Г. Верловский*
Дизайнер *А.Ю. Ренова*
Технический редактор *С.А. Марданов*
Корректор *О.П. Пуля*

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»)

Почтовый адрес редакции:

103062, Москва, ул. Покровка, 37
Телефоны: (495) 917-59-64, 917-56-52
Факс: (495) 917-40-89
E-mail: artist_mag@mail.ru

Студия «Арт-Фактор» (495) 680-74-05

На 1-й стр. обложки:

И.Н. Крамской. Портрет И.И. Шишкина. 1880. ГРМ

На 4-й стр. обложки:

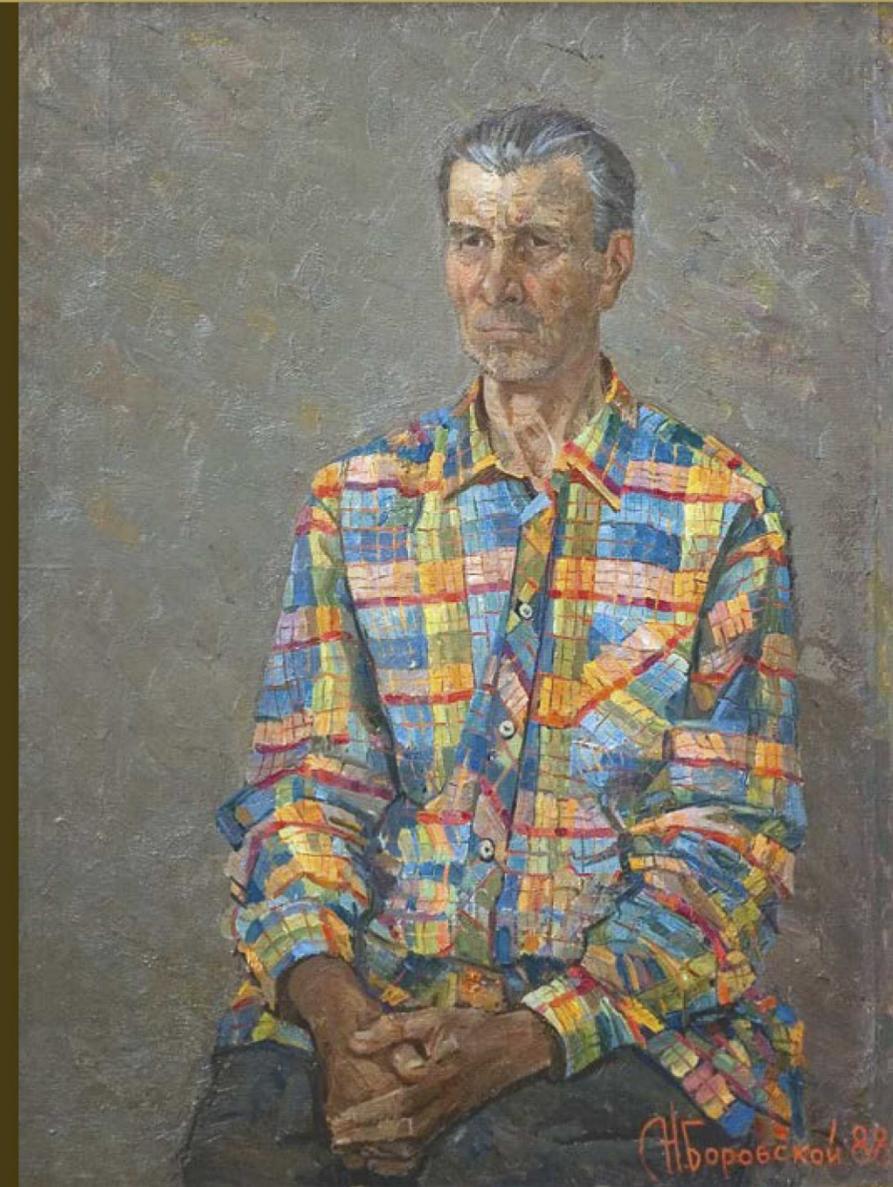
«Малиновый звон». 1989. Медь, живопись по эмали, скань, зернь, оксидирование. ГМЗРК
«Ростовский кремль». 2001
Медь, живопись по эмали. ФРФ
«Битва Ярославской дружины с татарским отрядом». 1982. Медь, живопись по эмали, скань, зернь, оксидирование. ГМЗРК

Требования к материалам, предоставляемым авторами для публикации:

Текст и иллюстрации предоставляются в электронном виде. Объем текста — не более 6 стр. (шрифт Times New Roman, кегль — 12 пунктов), иллюстрации снабжать распечаткой и списком подписанных подписей (название (описание), год создания, техника, размеры, место хранения). От автора — краткая информация о себе и фото, контактные координаты

За нарушение авторами закона РФ «Об авторском праве и смежных правах» редакция ответственности не несет

© ВТОО «СХР», 2007
© Дизайн «Арт-Фактор», 2007



Н.И. Боровской. «Мужской портрет». 1988

*Искусство
Ростовской финифти*

